

Raymond Rousse

W jaki sposób napisałem niektóre z moich książek

Sztuka i Filozofia 16, 87-103

1999

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Raymond Roussel

W JAKI SPOSÓB NAPISAŁEM NIEKTÓRE Z MYCH KSIĄŻEK*

Zawsze nosiłem się z zamiarem wyjaśnienia, w jaki sposób napisałem niektóre z mych książek (*Impressions d'Afrique, Locus Solus, l'Étoile au Front i la Poussière de Soleils*).

Chodzi o bardzo specjalną metodę. Sądzę, że wyjawienie jej jest moim obowiązkiem, mam bowiem wrażenie, że pisarze przyszłości mogliby ją owocnie wykorzystać.

Już w bardzo młodym wieku pisałem kilkustronicowe opowiadania, stosując tę metodę.

Wybierałem dwa niemal bliźniacze słowa (pozwalające myśleć o meta-gramach). Na przykład *billard* i *pillard*. Następnie dorzucałem do nich podobne, ale brane w dwóch różnych znaczeniach, i w ten sposób otrzymywałem dwa niemal identyczne zdania.

Co się tyczy *billard* i *pillard*, dwa otrzymane zdania były następujące:

1. *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...*
2. *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard...*

* R. Roussel, *Comment j'ai écrits certains de mes Livres*, wyd. Lemerre, Paryż 1935 (przyp. tłum.).

Trudno lepiej przekonać się o tym, że dzieła Roussela są nieprzetłumaczalne, niż dzięki lekturze pracy – mającej zresztą wyjaśnić zasady jego pisarstwa – *W jaki sposób napisałem niektóre z mych książek*. Język francuski pozwala na nieco mechaniczne łączenie słów za pomocą przyimka „à”; w języku polskim natomiast wiele powstałych w ten sposób wyrażeni brzmi sztucznie, drażniąco, inne z kolei należy oddawać za pomocą kilku słów. Wielokrotnie też słowa użyte przez Roussela, który niemal nie rozstawał się ze słownikiem *Bescherelle*, są tak wieloznaczne, iż brak kontekstu (sens to efekt syntaktyczny) pozwala powątpiewać o trafności wyborów dokonywanych przez tłumaczy. Jeśli pisarstwo Roussela rozgrywa się na powierzchni języka (bo on o niczym nie chce opowiadać), a zatem ma niejako walor czysto formalny, to jego dzieła należałoby tłumaczyć nie od strony ich sensu (elementy znaczone), lecz od strony relacji, w jakich pozostają między sobą składające się na nie słowa (elementy znaczące). Toteż słynne *billard* i *pillard* należałoby oddać nie jako „bilard” i „łupieżca”, lecz jako – powiedzmy – *bal* i *pal*. I postępując dalej zgodnie z metodą Roussela, stworzyć coś w rodzaju analogonu jego dzieł. Przypomnijmy jednak, że *Nouvelles Impressions d'Afrique* Raymond Roussel pisał siedem lat. Tłumacz z całą pewnością w tak krótkim czasie z tym tekstem się nie upora.

W pierwszym „lettres” [„litery”] brane były w sensie „znaków typograficznych”, „blanc” [„biel”] w sensie „kawałka kredy”, a „bandes” [„bandy”] w sensie „brzegów”.

W drugim „lettres” [„listy”] brane były w sensie „misyw”, „blanc” [„biały”] w sensie „białego człowieka”, a „bandes” [„bandy”] w sensie „wojowniczych hord”.

Po znalezieniu dwóch zdań chodziło o napisanie opowiadania mogącego zaczynać się od pierwszego, a kończyć drugim.

Otóż przy rozwiązywaniu tego problemu czerpałem ze wszystkich moich materiałów.

We wspomnianym opowiadaniu występował *blanc* [biały] (poszukiwacz), publikujący książkę w postaci *lettres* [listów] („misyw”), zatytułowaną *Parmi les noirs*, w której mówił o *bandes* [bandach] (hordach) pewnego *pillard* [łupieżcy] (czarnoskórego króla).

Na początku widać było, że ktoś napisał *blanc* [biały] (kawałek kredy) *lettres* [litery] (znaki typograficzne) na *bandes* [bandach] (brzegach) *billard* [bilardu]. Litery te w formie kryptograficznej składały się na zdanie końcowe: „Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard” [„Litery białego o bandach starego łupieżcy”], a całe opowiadanie polegało na historii rebusa opartego na opowieściach poszukiwacza w listach.

Pokażę za chwilę, że w tym opowiadaniu tkwiła cała geneza mojej książki *Impressions d’Afrique*, napisanej dwanaście lat później.

Znaleźć można trzy bardzo wyraźne przykłady tej metody tworzenia, opartej na dwóch niemal identycznych zdaniach o różnym sensie:

1. W *Chiquenaude*, opowiadaniu, które ukazało się u Alphonse’a Lemerre’a około roku 1900.

2. W *Nanon*, opowiadaniu, które ukazało się w „le Gaulois du Dimanche” około roku 1907.

3. W *Une page du Folklore breton*, opowiadaniu, które ukazało się w „le Gaulois du Dimanche” około roku 1908.

Co się tyczy genezy *Impressions d’Afrique*, to polega ona na zbliżeniu słowa *billard* [bilard] i słowa *pillard* [łupieżca]. *Pillard* [łupieżca] to Talou, *bandes* [bandy] to jego wojownicze hordy, *blanc* [biały] to Carmichael (słowo *lettres* [listy; litery] nie zostało zachowane).

Poszerzając następnie metodę, szukałem nowych słów odnoszących się do słowa *billard*, biorąc je zawsze w innym sensie niż ten, jaki nasuwał się najpierw, i za każdym razem dostarczało to kolejnej kreacji.

W ten sposób *queue* [ogon; tren; kij bilardowy] *de billard* dało mi *la robe à traîne* [suknię z trenem] Talou. Kij bilardowy ma niekiedy *chiffre* [monogram] (inicjały) właściciela; stąd *chiffre* [cyfra] (numer) odcisnięta na wspomnianym trenie.

Szukałem słowa, które można dodać do słowa *bandes* i myślałem o starych bandach, na których dokonano *reprises* [cerowania] (w sensie dzieła igły). A słowo *reprises* [refren], w sensie muzycznym, dało mi Jéroukka, ową epopeję, którą śpiewają *bandes* [bandy] (wojownicze hordy) Talou, a której muzyka polega na stałych *reprises* [reprzykach] krótkiego motywu.

Szukając słowa, które można dodać do słowa *blanc* [biel], myślałem o *colle* [kleju], który przytwierdza papier do podstawy kawałka kredy. A słowo *colle* [koza] (jaki ma ono w żargonie szkolnym) w sensie aresztu domowego czy odosobnienia dostarczyło mi trzy godziny aresztu, nałożonego na *blanc* [białego] (Carmichaël) przez Talou.

Pozostawiając teraz dziedzinę słowa *billard* [bilard], posuwałem się dalej zgodnie z tą samą metodą. Wybierałem jakieś słowo, następnie łączyłem je z innym za pomocą przyimka *à* [do, na, z, w, u itd.]; a te dwa słowa wzięte w innym sensie niż sens pierwotny dostarczały mi nowej kreacji. (Ten przyimek *à* posłużył mi zresztą do tego, o czym mówiłem: *queue à chiffre* [kij bilardowy z monogramem/suknia z trenem z cyframi], *bandes à reprises* [cerowane bandy/reprzyki band], *blanc à colle* [biel z klejem/biały w kozie]). Muszę powiedzieć, że ta pierwsza praca była trudna i zabierała mi już wiele czasu.

Przytoczę przykłady:

Brałem słowo *palmier* [palma] i postanawiałem rozumieć je w dwóch znaczeniach: w sensie *gâteau* [ciastka] i w sensie *arbre* [drzewa]. Rozumiejąc je w sensie *ciastka*, starałem się je połączyć za pomocą przyimka *à* z innym słowem, które samo można by rozumieć w dwóch różnych znaczeniach; otrzymałem w ten sposób (a była to, powtarzam, ogromna i długotrwała praca) *palmier* [palmę] (ciastko) *à restauration* [w restauracji] (jadłodajnia, w której podają ciastka); z drugiej strony dawało mi to *palmier* [palmę] (drzewo) *à restauration* [do restauracji] (w sensie przywrócenia tronu dynastii). Stąd palma na placu Trofeów poświęcona restauracji dynastii Talou.

Oto inne przykłady:

1. *Roue* [koło] (w znaczeniu koła samochodu) *à caoutchouc* [z kauczuku] (elastyczny materiał); 2. *roue* [buńczuczny] (w znaczeniu dumnej osoby, która zachowuje się buńczucznie) *à caoutchouc* [z kauczukiem]

(drzewo). Stąd drzewo kauczukowe na placu Trofeów, gdzie Talou buńczucznie stawia stopę na zwłokach wroga.

1. *Maison* [dom] (budynek) à *espagnolettes* [z zasuwami] (uchwyty okna); 2. *maison* [dom] (w sensie domu władcy) à *espagnolettes* [Hiszpanek] (małe Hiszpanki). Stąd dwie młode bliźniaczki, od których pochodzi ród Talou-Yaoura.

1. *Baleine* [wieloryb] (ssak morski) à *îlot* [na wysepce] (mała wyspa); 2. *baleine* [fiszbini] (płytki) à *îlote* [na helocie] (spartański niewolnik)¹; 1. *duel* [pojedynek] (walka dwóch osób) à *accolade* [z uściskiem] (dwaj przeciwnicy dochodzący do zgody po pojedynku i wymieniający uścisk); 2. *duel* [dualis] (czas czasownika greckiego) à *accolade* [z akoladą] (znak typograficzny); 1. *mou* [mięczak] (osobnik słaby) à *raille* [do wysmiania] (myślałem tutaj o tchórzliwym koledze, z którego nieudolności kompani drwią); 2. *mou* [płuca] (substancja kulinarna) à *rail* [na szynach] (szyna kolejowa). Te trzy ostatnie połączenia słów w pary dały mi posąg heloty, utworzony z płytek gorsetu, toczący się po szynach z płucek cielejących i noszący na cokole napis w liczbie podwójnej czasownika greckiego.

1. *Revers* [odwrotna strona] (odwrotna strona ubrania) à *marguerite* [z margeryką] (kwiat, jaki wkłada się do butonierki, od drugiej strony ubrania); 2. *revers* [porażka] (militarna przegrana) à *Marguerite* [z Małgorzatą] (imię kobiety); stąd bitwa nad Tezem przegrana przez Yaoura przebranego za Małgorzatę Fausta.

1. *Métier* [zawód] (profesja) à *aubes* [o świcie] (jutrzenka). Myślałem o zawodzie, który zmusza do wstawania wczesnym rankiem; 2. *métier* [krosno] (tkackie) à *aubes* [łopatkowe] (łopatki koła hydraulicznego); stąd krosno tkackie zainstalowane na Tezie.

1. *Cercle* [kółko] (krąg) à *rayons* [z promieniami] (linie geometryczne); 2. *cercle* [klub] (klub) à *rayons* [z promieniami] (promienie chwały); stąd Klub Niezrównanych.

1. *Veste* [kurtka] (ubranie) à *brandenbourgs* [brandenburska] (pasmanteria); 2. *veste* [fiasko] (niepowodzenie) à *Brandenbourg* [Brandenburga] (Elektorzy Brandenburscy); stąd konferencja Juillarda (porzuciłem tutaj znaczenie niepowodzenia).

1. *Parquet* [parkiet] (podłoga) à *chevilles* [w kostkę] (kostka u nogi); 2. *parquet* [parkiet] (dla maklerów dewizowych) à *chevilles*

¹ Niekiedy występowała niewielka różnica między słowami, jak na przykład tutaj, gdzie *îlot* różni się nieco od *îlote*.

[z dodatkami] (w wierszu); stąd mała Giełda, na której zarządzenia mają być pisane wierszem.

1. *Étalon* [wzorzec] (wzorzec metra) à *platine* [z platyny] (metal. Jak wiadomo, wzorzec metra jest z platyny); 2. *étalon* [ogier] (koń) à *platine* [z obrotnym językiem] (język w żargonie); stąd koń prezentowany na scenie Niezrównanych.

1. *Dominos* [strój maskaradowy] (osoby noszące domino) à *révérences* [w przykleku] (pozdrowienie); 2. *dominos* [domino] (gra w domino) à *révérences* [z wielebnymi] (księża); 1. *cure* [kuracja] (kuracja wodna) à *réussite* [udana] (wyleczenie); 2. *cure* [plebania] (miejsce zamieszkania) à *réussite* [z pasjansem] (z kart); stąd praca wykonana przez kłowna Whirligiga; co zaś się tyczy wieży, jaką wznosi on z monet, pamięć zawodzi mnie co do słowa, które posłużyło mi za punkt wyjścia; drugim słowem musiało być *tourbillon* [trąba powietrzna] (*une tour faite en billon* [wieża zrobiona z bilonu]).

1. *Tronc* [skarbonka] (kościelna) à *ouverture* [z otworem] (szczelina, przez którą wrzuca się pieniądz); 2. *tronc* [tułów] (człowiek-kadłub) à *ouverture* [z uwerturą] (operowa); stąd człowiek-orkiestra Tancre de Boucharessas.

1. *Postillons* [pocztylon] (jeździec) à *raccourci* [na skróty] (najkrótsza droga); 2. *postillons* [kropelki śliny] (krople śliny) à *raccourci* [skrócone] (ścięte); stąd karzeł Philippo.

1. *Paravent* [parawan] (mebel) à *jour* [ażurowy] (otwór w parawanie); 2. *paravent* [parawan] (kobieta służąca jako parawan) à *jour* [na dzień] (dzień przyjęcia); stąd Djizmé, która służy za parawan i ma dni przyjęć.

1. *Natte* [warkocz] (splot, jaki kobieta robi ze swych włosów) à *cul* [do dupy] (myślałem o bardzo długim warkocz); 2. *natte* [mata] (tkanina z trzciny) à *culs* [z ozdobami] (winiety); stąd pokryta małymi rysunkami mata, jaką Nar daje Djizmé.

1. *Favori* [faworyty] (kępka brody) à *collet* [z kotnierzykiem] (ubrania); 2. *favori* [faworyt] (kochanek) à *collet* [w sidłach] (pułapka); stąd Nar, kochanek Djizmé, który stopą trafia w sidła.

1. *Louche* [chochla] (duża łyżka) à *envie* [na ochotę] (ochota, jaką zupa wzbudza u obżartucha); 2. *louche* [zezowata] (osoba, która zezuje) à *envie* [ze znamieniem] (plama na skórze); stąd Sirdah, która zezuje i ma znamie na czole.

1. *Melon* [melon] (owoc) à *pincée* [ze szczyptą] (soli); 2. *melon* [melonik] (kapelusz) à *pincée* [ze szczyptą] (słowo napisane na meloniku); stąd kapelusz Naïra.

1. *Suède* [Szwecja] (kraj) à *capitale* [ze stolicą] (miasto); 2. *suède* [zamsz] (zamszowa rękawiczka) à *capitale* [z wersalikiem] (litera); stąd rękawiczka Djizmé, na której zaznaczona jest litera.

1. *Jardinière* [zardiniera] (mebel) à *œillets* [z goździkami] (kwiaty); 2. *jardinière* [ogrodniczka] (kobieta uprawiająca ogród) à *œillets* [z oczkami] (dziurki na sznurowadło); stąd Rul pracujący jako niewolnik w Bé-huliphruen i znoszący męki, w których występują oczka gorsetu.

1. *Mollet* [łydka] (część nogi) à *gras* [z tłuszczem] (tłuszcz łydki); 2. *mollet* [na miętko] (jajko na miętko) à *gras* (strzelba Grasa); stąd ćwiczenie w strzelaniu Balbeta.

1. *Toupie* [bąk] (zabawka) à *coup de fouet* [na bodziec] (bodziec, jaki dziecko daje bąkowi zwanemu frygą); 2. *toupie* [babsko] (stara kobieta) à *coup de fouet* [z nagłym bólem] (nagły ból); stąd Olga Tcherwonenkoff porażona na scenie nagłym bólem.

1. *Dragon* [smok] (baśniowa bestia) à *élan* [w rozpędzie] (smok biorący rozpęd); 2. *dragon* [jędza] (kobieta niezbyt pociągająca – tego samego rodzaju co *toupie* [babsko]) à *élan* [na tosiu] (zwierzę); stąd Iós Sładki należący do Olgi Tcherwonenkoff.

1. *Pistolet* [pistolet] (broń) à *canon* [z lufą] (lufa); 2. *pistolet* [oryginał] (dziwny typ) à *canon* [z kanonen] (utwór muzyczny); stąd śpiewak Lodovic.

1. *Sabot* [sabot] (but) à *dégres* [na stopniach] (schodów); 2. *sabot* (instrument muzyczny) à *dégres* [ze stopniami] (termometru); stąd instrument muzyczny Bexa.

1. *Aiguillettes* [kawałek mięsa odcięty z długości] (kawałek mięsa) à *canard* [z kaczki] (artykuł spożywczy); 2. *aiguillettes* [okucia] (uniformu) à *canard* [na fałszywą nutę] (nuty muzyczne); stąd fałszywe nuty Louise Montalescot.

1. *Théorie* [teoria] (książka) à *renvois* [z odsyłaczami] (wskazówki typograficzne); 2. *théorie* [procesja] (grupa osób) à *renvois* [z bekaniem] (odbijanie się); stąd taniec – la Luenn'chétuz – wykonywany przez żony Talou.

1. *Phalange* [palec] (palec) à *dé* [z napałstkiem] (do szycia); 2. *phalange* [zastęp] (grupa) à *dé* [z kośćcami] (do gry); stąd grupa synów Talou i ich kości do gry.

1. *Marquise* [markiza] (dama) à *illusions* [ze złudzeniami] (markiza zachowująca swe złudzenia); 2. *marquise* [markiza] (wysunięte zadasznie) à *illusions* [ze złudzeniami] (miraże); stąd markiza, pod którą Séil-Kor widzi defilujące obrazy wszelkiego rodzaju.

1. *Loup* [wilk] (zwierzę) à *griffes* [z pazurami] (paznokcie); 2. *loup* [czarna maseczka balowa] (maska) à *griffes* [z faksymilami] (sygnatury); stąd maska Séil-Kora.

1. *Fraise* [poziomka] (owoc) à *nature* [naturalna] (piękna natura); 2. *fraise* [kreza] (plisowany kołnierzyk) à *nature* [z natury] (gazeta *la Nature*); stąd kołnierzyk Séil-Kora.

1. *Feuille* [liść] (roślina) à *tremble* [osikowy] (drzewo); 2. *feuille* [arkusz] (papieru) à *tremble* [drżący]² (słowo); stąd toczek Séil-Kora wykrojony z arkusza papieru.

1. *Marine* [marynarka] (siły morskie) à *torpille* [z torpedą] (pocisk); 2. *marine* [kolor granatowy] (granatowa sukienka) à *torpille* [z drętwą] (ryba); stąd przypadek, jaki zdarzył się Ninie ubranej w granatową sukienkę.

1. *Boléro* [bolerko] (stanik u sukni) à *remise* [ze zniżką] (rabat w cenie stanika u sukni); 2. *boléro* [bolero] (taniec) à *remise* [w remizie] (garaż); stąd bolero, jakie tańczyła Séil-Kor i Nina.

1. *Tulle* [tiul] (delikatna tkanina) à *pois* [w grochy] (grochy woalki); 2. *Tulle* [Tulla] (miasto) à *pois* [z kropką] (duży punkt); stąd mapa Corrèze, gdzie Tulla oznaczona jest kropką.

1. *Martingale* [patka] (pas materiału) à *tripoli* [na tryplę] (substancja do polerowania guzików przy patce); 2. *martingale* [podwojenie stawki] (metoda gry) à *Tripoli* [w Trypolis] (miasto); stąd metoda gry, jaką Séil-Kor stosuje w kasyno w Trypolis.

1. *Mousse* [chłopiec okrętowy] (młody marynarz) à *avant* [na przedzie] (statku); 2. *mousse* [mech] (roślina) à *Avent* [w adwencie] (religia); stąd łóżko z mchu, na jakim Nina śpi pierwszej nocy Adwentu.

1. *Quinte* [kwinta] (w muzyce) à *résolution* [którą należy rozwiązać] (w muzyce); 2. *quinte* [napad] (kaszlu) à *résolution* [do decyzji] (w analizie katechizmu); stąd napad kaszlu wstrząsający Niną, gdy ta podejmuje decyzję.

1. *Pratique* [klient] (kupujący) à *monnaie* [za pieniądze] (pieniądze); 2. *pratique* (mały instrument z białego żelaza) à *Monnaie* [w Monnaie] (teatr *la Monnaie* w Brukseli); stąd instrument Cuijpera.

1. *Guitare* (tytuł wiersza Victora Hugo) à *vers* [wierszem] (poezja); 2. *guitare* [gitara] (gitara – instrument, który zastąpiłem cytrą) à *ver* [dżdżownicy] (ziemnej); stąd dżdżownica Skarioffszky'ego.

² W sensie, w jakim mówi się *écriture tremblée*, „drżące (niewyraźne) pismo” (przyp. tłum.).

1. *Meule* [stóg] (pola) à *bottes* [w wiązkach] (siano); 2. *meule* [osełka] (szlifierza) à *bottes* [na pchnięcia] (szermierka); stąd urządzenie la Billaudière-Maissoniala.

1. *Portée* [pięciolinia] (muzyczna) à *barres* [z kreskami] (taktowymi); 2. *portée* [miot] (kotów) à *barres* [na wyścigach] (zabawa); stąd koty bawiące się w wyścigi.

1. *Plante* [roślina] (roślina) à *faux* [na kosę] (kosiarza); 2. *plante* [podeszwa] (stopy) à *faux* [odchylona od pionu] (fałszerza); stąd męki, jakie znosi Mossem.

1. *Arlequin* [Arlekin] (postać z karnawału) à *salut* [którego należy pozdrowić] (pozdrowienie); 2. *arlequin* [danie z resztek jedzenia] (potrawa) à *Salut* [dla Armii Zbawienia] (urząd religijny); skąd danie z resztek jedzenia podane żuawowi w chwili pojawienia się Armii Zbawienia.

1. *Châtelaine* [kasztelanka] (dama) à *morgue* [butna] (wyniosłe zachowanie); 2. *châtelaine* [tańcuszek] (tańcuszek z klejnotami) à *morgue* [w kostnicy] (miejsce wystawiania zwłok); stąd zwłoki kasztelanki w epizodzie żuawa.

1. *Crachat* [plwocina] (kałuża śliny) à *delta* [jak delta] (utworzona przez plwocinę jak przez rzekę); *crachat* [gwiazda orderu] (dekorowanie) à *delta* [w kształcie delty] (litera grecka); stąd order Dety.

Nie mogę jednak przytoczyć wszystkich; pozostają tutaj przy tych, które dotyczą sposobu tworzenia opartego na łączeniu w pary dwóch słów wziętych w dwóch różnych znaczeniach.

Metoda ewoluowała i dochodziłem do jakiegoś zdania, z którego wydobywałem obrazy, rozmieszczając je trochę tak, jakby chodziło o układ rysunków w rebusie.

Biorę przykład z opowiadania *Le Poète et la Moresque* (strona 121 i strona 253). Posłużyłem się tutaj piosenką: „J'ai du bon tabac”. Pierwszy wers: „J'ai du bon tabac dans ma tabatière” [„Mam dobrą tabakę w tabakierce”] dał mi: „Jade tube onde aubade en mot (objet mat) à basse tierce” [„nefryt rurka fala pieśń poranna matowa (matowy przedmiot) na trzeciego”]. W tym ostatnim zdaniu można dostrzec wszystkie elementy początku opowiadania.

Ciąg dalszy: „Tu n'en auras pas” [„Ty jej mieć nie będziesz”], dał mi: „Dune en or a pas (a des pas) [„Złota wydma ma krok (ma wiele kroków)]. Stąd poeta całujący ślady stóp na wydmi. „J'en ai du frais et du tout râpé” [„Mam trochę świeżej i całkiem pokruszonej”] dało mi: „Jaune aide orfraie édite oracle paie” [„Żółty pomaga orzeł

wydaje wyrocznia płaci]. Stąd epizod u Chińczyka. „Mais ce n'est pas pour ton fichu nez” [„Ale to nie dla twego brzydkiego nosa”] dało mi: „Mets sonne et bafoue, don riche humé” [„Potrawa dźwięczy i szydzi, dar bogaty wachany”]. Stąd potrawa na dzwonek, jaką wacha Schahnidjar.

Ciągnąłem opowieść, wykorzystując piosenkę *Au clair de la lune*.

1. „Au clair de la lune mon ami Pierrot” [„W świetle księżycy mój kochany Piotruś”]; 2. „Eau glaire [Woda białkowa] (kaskada w kolorze białka) de là l'anémone à midi négro [stąd anemon na czarnym południu]”. Stąd epizod w edenie oświetlanym południowym słońcem.

Co do sposobu, w jaki użyłem innych wersów piosenki, to pamięć mnie zawodzi. Wyraźnie przypominam sobie tylko, że: „Ma chandelle est...” [„Moja świeczka jest...”] dało: „Marchande zelée” [„Gorliwa kupcowa”].

Oto inny przykład zastosowania zmienionej metody:

1. „Napoléon premier empereur” [„Napoleon pierwszy cesarz”]; 2. „Nappe ollé hampe air heure” [„Obrus ole drzewce powietrze godzina”]. Stąd tancerki hiszpańskie wchodzące na stół oraz cień okruszyn widoczny na obrusie – następnie zegar na wiatr z Cocagne: drzewce (flagi) powietrze (wiatr) (strony 95, 96 i 97). Co zaś się tyczy anegdoty o księciu Contim, moje wspomnienia są mniej dokładne; jedno słowo musiało posłużyć za punkt wyjścia i tego słowa mi brakuje; pozostało mi tylko: 1. „.... à jet continu” [„.... z ciągłym wytryskiem”]; 2. „....à geai Conti nu” [„.... dla sójki Conti nagi”] (strona 97).

Używałem obojętne czego. Wszędzie wówczas widać było reklamę jakiegoś urzędnika o nazwie „Phonotypia”; dało mi to „fausse note tibia” [„falszywa nuta piszczel”], stąd Bretończyk Lelgoualch (strona 66).

Posłużyłem się nawet nazwiskiem i adresem mego szewca: „Hellstern, 5 place Vendôme”, z czego zrobiłem „Hélice tourne zinc plat se rend (devient) dôme” [„Helisa obraca płaski cynk staje się kołpakiem”] (Zob. strony 127 i 128). Cyfra pięć została wzięta przypadkowo; nie sędzę, by faktycznie była taka.

W albumie Caran d'Ache'a widziałem bardzo zabawną serię rysunków zatytułowaną „Variations sur le thème *Patientez un peu*” [„Wariacje na temat *Trochę cierpliwości*”]. Jeden z nich, noszący osobny tytuł „Antichambre ministerielle” [„Ministerialna poczekalnia”], ukazywał czekającego (od dawna, jak można zgadnąć po jego minie) biedaka, siedzącego nie opodal woźnego. Wziąłem z tego: 1. „Patience [cierpliwość] (odnosząca się do oczekiwania) à antichambre ministerielle” [w ministerialnej poczekalni]; 2. *Patience [pasjans]* (do układania) à entiche ambre mine

hystérique [zaślepienie ambra mina histeryczna] (mina, która rzuca się ku..., ambra, która ulega zaślepieniu czymś...). Stąd urządzenie opisane na stronach 45–53.

Żywe obrazy (strona 75 i następne) zbudowane są z wersów *Napoleona II* Victora Hugo. W tym jednak miejscu moja pamięć ma wiele luk, które skłaniają mnie do postawienia wielokropka. [...]

Oto co jeszcze znajduję, grzebiąc w pamięci:

1. „Rideau cramoisi” [„Karmazynowa kurtyna”] (tytuł noweli Barbeya d’Aureville); 2. „Rit d’ocre à moisi” [„Rytuał ochry do spleśnienia”].

1. „Les Inconséquences de monsieur Drommel” [„Niekonsekwencje pana Drommela”] (tytuł noweli Cherbulieza); 2. „Raisin qu’un Celte hante demon scie Eude Rome elle” [„Winogrono że jakiś Celt nawiedza demon piła Euda Rzym ona”] (zob. strony 114 i 115).

1. „Charcutier” [„Rzeźnik”]; 2. „char qu’ut y est” [„rydwan który c tam jest”] (zob. strona 106). 1. „Valet de pied” [„Lokaj”]; 2. „Va laide pie” [„Idzie brzydka sroka”] (zob. strona 26). Te dwa słowa wprowadzone zostały za pomocą przyimka „à” przez dwa słowa inicjujące, których zapomniałem.

W epizodzie Fogara, jak sobie przypominam, użyłem „Mane Thecel Pharès” [„Mane Tekel Fares”], z którego zrobiłem *manette* [korbę] *aisselle* [pachę] *phare* [latarnię morską]; stąd latarnia na korbę, którą zapala Fogar. Przypominam sobie również, że słowo *Lupus* (wilk) wzięto się od słowa *Lupus* (choroba).

W sumie metoda ta jest spokrewniona z rymem. W obu przypadkach występuje nieprzewidziane tworzenie, które zawdzięczamy kombinacjom dźwiękowym.

Zasadniczo jest to metoda poetycka.

Trzeba jeszcze umieć się nią posłużyć. Tak samo jak z rymów można robić dobre lub złe wiersze, tak też tą metodą można robić dobre lub złe dzieła.

Locus Solus został napisany w ten sposób. Tutaj jednak posługiwałem się tylko metodą zmienioną. To znaczy, że wydobywałem ciąg obrazów z przesunięcia dowolnego tekstu, tak jak w ostatnio przytaczanych przykładach z *Impressions d’Afrique*. Raz metoda pojawiła się w formie pierwotnej w przypadku słowa *demoiselle*, rozumianego wówczas w dwóch różnych znaczeniach; znów drugie słowo uległo przesunięciu, które wiąże się z metodą zmienioną:

1. *Demoiselle* [panna] (młoda dziewczyna) à *prétendant* [dla zalotnika]; 2. *demoiselle* [baba] (kafar) à *reître en dents* [z rajtarem w zębach].

Stanąłem więc w obliczu takiego oto problemu: wykonanie mozaiki za pomocą kafara. Stąd tak skomplikowane urządzenie opisane na stronie 35 i następnym. Właściwością metody było zresztą wydobywanie swego rodzaju *równań faktów* (zgodnie z wyrażeniem użytym przez Roberta Montesquiou w studium o moich książkach), które należało rozwiązać logicznie. (Na *Locus Solus* można było dokonać wiele gier słownych; *Loufocus Solus*, *Cocus Solus*, *Blocus Solus ou les bâtons dans les Ruhrs*, *Lacus Salus* à propos *Lac Salé Pierre'a Benoit*), *Locus Coolus*, *Coolus Solus* (à propos sztuki Romain Coolusa), *Gugus Solus*, *Locus Saoulus*³ itd. Jednej brakuje, a jak mi się wydaje, zasługuje ona na uwzględnienie, *Logicus Solus*.)

Wiem, że do *prétendant* [zalotnik] dodałem słowa, z których wydo- byłem wszystko, co odnosi się do *reître* [rajtar]; przypominam sobie tylko pierwsze: *prétendant refusé* [odrzucony zalotnik], z którego zrobiłem *rêve usé* [przebrzmiałe marzenie] (ulotne marzenie); stąd marzenie rajtara.

Przypominam też sobie, że posłużyłem się wieloma wersami z mego poematu *la Source* (z tomu *la Vue*).

W epizodzie koguta Mopsusa (strona 430 i następne): *ailé* [skrzydlata] (skrzydlaty kogut) *coma* [śpiączka] (nieruchomy jak w śpiączce); Saturn (połączony z Saturnem); następnie elastyczny kosz, *ave*; dalej (koniec strony 441) śmiech Noëla wywołany przez Mopsusa, ofiarowującego kwiat szatwi Faustynie.

Kość ozdobiona napisami: „L'ai-je eu, l'ai-je, l'aurai-je” [„miałem to, mam to, będę to miał”] pochodzi od słowa *déluge* [potop] (*dé l'eus-je* [kość miałem]). Tutaj umieściłem „l'ai-je eu” zamiast „l'eus-je”, obawiając się, że *dé l'eus-je* nie pozwoli ujawnić się metodzie.

W odniesieniu do *Locus Solus* niczego więcej nie pamiętam.

Jak powiedziałem, dwie moje książki, *Étoile au Front* i *Poussière de Soleils*, zbudowane są zgodnie z tą samą metodą. Przypominam sobie zwłaszcza, że w *Étoile au Front* słowa „singulier” [„liczba pojedyncza”] i „pluriel” [„liczba mnoga”] dały mi „Saint Jules” [„święty Juliusz”] i „pelure” [„okrycie”] w epizodzie papieża świętego Juliusza. (W moich papierach można by zresztą znaleźć kilka kartek, na których znajduje się bardzo jasne wytłumaczenie sposobu, w jaki napisałem *Étoile au Front* i *Poussière de Soleils*. Można by również znaleźć epizod napisany zaraz po *Locus Solus* i przerwany mobilizacją w roku 1914, w którym chodzi

³ Po opublikowaniu książki odkryłem, że na planecie Mars istnieje jezioro zwane *Solis Lacus*.

zwłaszcza o Voltaire'a i miejsce pełne świetlików; być może rękopis ten wart byłby opublikowania).

Rozumie się samo przez się, że metoda jest całkowicie obca innym moim książkom, *la Doublure*, *la Vue* i *Nouvelles Impressions d'Afrique*.

Zgodnie z metodą zbudowany jest także początek książki, której skład znajduje się w drukarni Lemerre'a, 6 rue des Bergers (epizod mający za teatr Kubę⁴).

Metoda obca jest utworom poetyckim *l'Inconsolable* i *Têtes de carton du Carnaval de Nice*, a także poematowi *Mon Âme*, napisanym, gdy miałem siedemnaście lat i opublikowanym w „le Gaulois” z 12 lipca 1897 roku.

Nie należy szukać związków między książką *la Doublure* i opowiadaniem *Chiquenaude*; nie ma żadnego.

Chciałbym tutaj zasygnalizować osobliwy kryzys, jaki miałem w wieku dziewiętnastu lat, gdy pisałem *la Doublure*. Przez kilka miesięcy doznawałem uczucia powszechnej sławy o niezwykłym natężeniu. Doktor Pierre Janet, który leczył mnie przez długie lata, opisał ten kryzys w pierwszym tomie swego dzieła *De l'Angoisse à l'Extase* (strona 132 i następane); odmalowuje mnie w nim pod imieniem Martiala, wybranym z powodu Martiala Cantarela z *Locus Solus*.

Chciałbym również w tych zapiskach oddać hołd człowiekowi o bezmiernym geniuszu, jakim był Jules Verne.

Moje dla niego uwielbienie jest nieskończone.

Na niektórych stronach *Podróży do wnętrza Ziemi*, *Pięciu tygodni w balonie*, *Dwudziestu tysięcy mil podmorskiej żeglugi*, *De la Terre à la Lune* i *Wokół księżycy*, *Tajemniczej wyspy*, *Hectora Servadaca*, wzniósł się on do najwyższych zbrodni, jakich sięgnąć może ludzkie słowo.

Miałem szczęście zostać raz przyjęty przez niego w Amiens, gdzie odbywałem służbę wojskową, i móc mu uścisnąć dłoń, która napisała tyle nieśmiertelnych dzieł.

O niezrównany Mistrzu, bądź błogosławiony za najwspanialsze godziny, jakie spędziłem w życiu na ciągłym czytaniu Ciebie.

Muszę tutaj jeszcze wspomnieć o dość osobliwym fakcie. Wiele podróżowałem. Zwłaszcza w latach 1920–21 odbyłem podróż dookoła świata przez Indie, Australię, Nową Zelandię, archipelagi Pacyfiku, Chiny,

⁴ Później autor kazał zniszczyć ten szkic kompozycji. *Documents pour servir de canevas*, znajdujące się dalej, są sześcioma pierwszymi z serii trzydziestu „dokumentów”, które powinny figurować w tej książce (przyp. wyd. franc.).

Japonię i Amerykę. (Podczas tej podróży zrobiłem dość długi postój na Haiti, gdzie spotkałem jeszcze kilka postaci ze wspaniałej książki Pierre'a Loti). Poznałem też najważniejsze kraje Europy, Egipt i całą Afrykę Północną, później odwiedziłem Konstantynopol, Azję Mniejszą i Persję. Otóż ze wszystkich podróży nic nigdy nie wykorzystałem w moich książkach. Wydawało mi się, że rzecz zasługiwała na zasygnalizowanie, tak bowiem jasno pokazuje, że dla mnie wyobraźnia jest wszystkim.

Dzieło to zakończy kilka krótkich uwag biograficznych.

Byłem wychowywany z moją siostrą Germaine, późniejszą hrabiną d'Elchingen, następnie księżną de la Moskowa, poczynawszy od 21 października 1928 roku, daty bezpotomnej śmierci starszego brata mego szwagra, Napoleona Neya, księcia de la Moskowa, ożenionego z S. A. I. księżniczką Eugenią Bonaparte, bezpośrednio pochodzącą od króla Józefa i Lucjana Bonaparte. Dziwna rzecz: niemal wszystkie nazwiska Imperium połączyły się w rodzinie mego szwagra: jego bratem przyrodnim był książę d'Essling i hrabia de Rivoli; jego starsza siostra wyszła za S. A. księcia Murata, pretendenta do tronu Neapolu; jego siostrami były także: księżna Eugenia Murat, hrabina Camastra, hrabina d'Albuféra i hrabina de Fezensac. Co więcej, mój kuzyn i jedyny spadkobierca Michel Ney, hrabia d'Elchingen i przyszły książę de la Moskowa, poślubił 26 lutego 1931 roku pannę Helenę La Caze, wnuczkę ze strony matki Ferdynanda de Lesepsa i wnuczkę stryjeczną Napoleona II i cesarzowej Eugenii. Na jego ślubie byłem świadkiem wraz z księciem Muratem.

Nasz starszy brat Georges, zmarły w 1901 roku, był już niemal młodzieńcem, gdy my byliśmy jeszcze dziećmi.

Z dzieciństwa zachowałem wspaniałe wspomnienia. Mogę powiedzieć, że znałem wówczas wiele lat doskonałego szczęścia.

Moja matka uwielbiała muzykę i, uznając, że mam do niej talent, w wieku trzynastu lat kazała mi opuścić liceum i przenieść się do konserwatorium, pokonawszy lekki opór ze strony ojca.

Poszedłem do klasy fortepianu Louisa Diémera i otrzymałem drugi, a następnie pierwszy stopień.

Około szesnastego roku życia próbowałem komponować melodie, do których sam pisałem słowa. Wiersze przychodziły mi zawsze łatwo, ale muzyka pozostała krnąbrna. Mając siedemnaście lat, pewnego dnia postanowiłem porzucić muzykę, by tworzyć już tylko wiersze; moje powołanie się rozstrzygnęło.

Od tego momentu ogarnęła mnie gorączka pracy. Podczas tych długich miesięcy, u kresu których napisałem *la Doublure*, pracowałem, by tak

rzec, dzień i noc, a napisanie tego tekstu zbiegło się z kryzysem opisanym przez Pierre'a Janeta.

Kiedy *la Doublure* się ukazał, 10 czerwca 1897 roku, jego niepowodzenie wywołało u mnie przerażająco gwałtowny wstrząs. Miałem wrażenie, że spadłem na ziemię z wysokości wspaniałego szczytu chwały. Wstrząs był tak silny, że wywołał u mnie coś w rodzaju choroby skóry, która wyrażała się czerwienieniem całego ciała, i moja matka, sądząc, że mam odrę, kazała naszemu lekarzowi mnie obejrzyć. Z tego wstrząsu wyniknęła zwłaszcza przerażająca choroba nerwowa, na jaką długi czas cierpiałem.

Znów zabrałem się do pracy, ale w sposób mądrzejszy niż w okresie kryzysu spowodowanego przepracowaniem. Przez kilka lat było poszukiwanie. Żadne z mych dzieł mnie nie zadowoliło z wyjątkiem *Chique-naude*, które opublikowałem około roku 1900.

Mając dwadzieścia pięć lat napisałem *la Vue*. Poemat ten ukazał się w „le Gaulois du Dimanche” i był wzmiankowany przez niektóre pisma. Aluzja do niego pojawiła się nawet w *Sire de Vergy*, operetce, jaką grano wówczas w Variété: jedna z postaci, nie wiem już która, na obsadce przyniesionej przez Ewę La Vallière ogląda widok przedstawiający bitwę pod Tolbiac.

Po *la Vue* napisałem jeszcze *le Concert* i *la Source*, następnie ponownie było poszukiwanie przez wiele lat, podczas których opublikowałem (w „le Gaulois du Dimanche”) jedynie *l'Inconsolable* i *Têtes de Carton du Carnaval de Nice*. To poszukiwanie nie odbyło się bez wstrząsów i zdarzało się, że w napadach wściekłości turlałem się po ziemi, czując, że nie mogę oddać w sztuce tych uczuć, jakie odczuwałem.

Około trzydziestego roku życia miałem wreszcie wrażenie, że znalazłem własną drogę dzięki kombinacjom słów, o jakich mówiłem. Napisałem *Nanon*, *Une Page du Folklore breton*, a następnie *Impressions d'Afrique*.

Impressions d'Afrique ukazały się jako felietony w „le Gaulois du Dimanche” i przeszły całkowicie niezauważone.

Gdy dzieło pojawiło się w księgarniach, tak samo nikt na nie nie zwrócił uwagi. Jedynie Edmond Rostand, któremu wysłałem egzemplarz, od razu je zrozumiał, bardzo się nim zainteresował i mówił o nim wszystkim, a nawet czytał fragmenty na głos swym bliskim. Często mi mówił: „Byłaby doskonałą sztuką, gdyby przerobić Pańską książkę”. Słowa te wywarły na mnie wpływ. Poza tym cierpiałem niezrozumienie i sądziłem, że poprzez teatr łatwiej zdobędę publiczność niż poprzez książkę.

Przerobiłem więc *Impressions d'Afrique* na sztukę i dałem ją do grania najpierw w teatrze Fémina, a następnie w teatrze Antoine.

To było więcej niż niepowodzenie, to był okrzyk oburzenia. Uznano mnie za szaleńca, „wygwizdano” aktorów, rzucono drobne monety na scenę, do dyrektora kierowano listy protestacyjne.

Tournée w Belgii, Holandii i na północy Francji nie było szczęśliwsze.

W tym okresie napisałem *Locus Solus*.

Książka tak jak *Impressions d'Afrique* ukazała się jako felietony w „le Gaulois du Dimanche” i tak samo przeszła całkiem niezauważona.

W księgarni rezultat żaden.

Ponownie chciałem uciec się do teatru i poprosiłem Pierre’a Frondaie, by przerobił *Locus Solus* na sztukę, którą dałem do grania z wielkim przepychem w teatrze Antoine.

Na premierze zrobił się nieopisany tumult. To była bitwa, gdyż tym razem, jeśli niemal cała sala była przeciwko mnie, miałem jednak grupkę bardzo gorących zwolenników.

Sprawa wywołała wiele hałasu i z dnia na dzień stałem się znany.

Nie był to bynajmniej sukces, lecz skandal. Obok bowiem przychyłnej grupki, o której mówiłem, wszyscy byli na mnie oburzeni.

Zgodnie z wyrażeniem pewnego dziennikarza, było to „powstanie stylografów”. Ponownie uznano mnie za szaleńca, mistyfikatora; cała krytyka wydawała okrzyki oburzenia.

Rezultat został jednak osiągnięty: tytuł jednego z moich dzieł stał się sławny. We wszystkich pismach teatralnych tego roku była wzmianka o *Locus Solus*, a dwa pisma zainspirowały się tekstem w odniesieniu do tytułów: *Cocus Solus* (który, bardziej szczęśny niż moja sztuka, jego chrzestna matka, przekroczył setkę) i *Blocus Solus ou les bâtons dans les Ruhrs*.

Sądząc, że niezrozumienie przez publiczność wynikało być może z faktu, że dotychczas prezentowałem jej w teatrze tylko adaptację książek, postanowiłem napisać dzieło specjalnie dla sceny.

Napisałem *Étoile au Front*, które dałem do wystawienia w Wodewilu. Nowy hałas, nowa bitwa, ale tym razem moi zwolennicy byli znacznie liczniejsi. W trzecim akcie zrobiła się taka wrzawa, że w środku sceny należało opuścić kurtynę; podniesiono ją dopiero po pewnym czasie.

Podczas drugiego aktu jeden z moich przeciwników wykrzyknął do klaszczących: „Bezczelna klaka”, Robert Desnos odparł: „My jesteśmy klaką, a wy jesteście policzkiem [*la joue*]”. Słowo zrobiło karierę i było cytowane przez różne dzienniki. (Zabawna uwaga, przedstawiając kolejność *l* oraz *j* otrzymamy: „My jesteśmy klaką, a wy jesteście zazdrośni [*jaloux*]” – zdanie, któremu niewątpliwie nie brak pewnej słuszności).

Także tym razem krytyka wściekła się na mnie i, jak zawsze, mówiono o szaleństwie lub mistyfikacji. Sztukę nazwano *Pająk na czole*, a dziennikarze robili wywiady z aktorami, by dowiedzieć się, czy sztuki pisałem na poważnie, czy może moim celem było wyśmianie towarzystwa. Dowiedziałem się, że pod koniec jednego z przedstawień grupa studentów czatowała jakiś czas na moje wyjście, by mnie zwymsłać.

Tymczasem liczba mych zwolenników bezustannie rosła.

Po *Étoile au Front* napisałem *Poussière de Soleils*, wystawione w Porte-Saint-Martin.

Wydzierano sobie miejsca na premierę i tłum był ogromny. Wielu przyszło tylko po to, by być świadkami burzliwego seansu i odegrać w nim swą rolę. Tymczasem przedstawienie przebiegło w spokoju. Raz jednak, na początku wrogiej manifestacji, jeden z mych zwolenników krzyknął: „Cisza, idioci!”

Sztuka nie została zrozumiana; i poza kilkoma wyjątkami artykuły prasowe były obrzydliwe.

Seria przedstawień dana nieco później w Rainaissance nie była udana. Gdy opadała kurtyna, ludzie wykrzykiwali z ironią „autor..., autor...”. Niemniej jednak widziałem, że na każdym z przedstawień przyłączają się do mnie nowi ludzie.

Aby napisać *Étoile au Front* i *Poussière de Soleils*, przerwałem komponowanie dzieła wierszowanego rozpoczętego w roku 1915⁵.

W okresie tym oddałem się poezji, porzuconej przed wieloma laty, a dziełem, o którym mowa, było nic innego jak *Nouvelles Impressions d’Afrique*, które ukończyłem dopiero w roku 1928.

⁵ Ponieważ dotykam tutaj poetyckiej części mego dzieła, chciałbym zacytować cztery wersy, jakimi bawiłem się we wczesnej młodości, dołączając je do wiersza Victora Hugo, który zaczyna tak:

Comment, disaient-ils,

Avec nos nacelles

Fuir les alguazils?

– *Ramez, disaient-elles.*

[„Jak, mówili oni / Naszymi łódkami / Uciec siepaczom / – Wiosłujcie, mówiły one”].

Oto czterowiersz, który miałby następować po ostatnich wersach:

Comment, disaient-ils

Nous sentant des ailes

Quitter nos corps vils?

— *Mourez, disaient-elles.*

[„Jak, mówili oni / Czując skrzydła / Opuścić nasze podłe ciała? / – Umrzyjcie, mówiły one”].

W gruncie rzeczy nie do wiary, jak ogromnego czasu wymaga kompozycja wierszowana tego rodzaju.

Spróbuję dać tego wyobrażenie.

Nouvelles Impressions d'Afrique powinny zawierać część opisową. Chodziło o małą lornetkę-wisiorek, której każda tuba, szeroka na dwa milimetry i zrobiona tak, by przylegać do oka, zawierała fotografię na szkło, jedna – fotografię z bazarów w Kairze, druga – fotografię nabrzeża w Luksorze.

Zrobiłem wierszowany opis tych dwóch fotografii. (W sumie był to dokładny początek mego poematu *la Vue*).

Skończywszy tę pierwszą pracę, rozpocząłem dzieło od początku, by je wykończyć w postaci wierszowanej. Ale po pewnym czasie miałem wrażenie, że całego życia nie wystarczy na to wykończenie, i zrezygnowałem z kontynuowania zadania. Całość zabrała mi pięć lat pracy. Jeśli kto odnajdzie rękopis w mych papierach, być może jego postać zainteresuje niektórych mych czytelników.

Otóż jeśli od trzynastu lat i sześciu miesięcy, tj. czasu, jaki upłynął od zimy 1915 roku do jesieni 1928 roku, odejmę pięć lat, o których mówiłem, a następnie czas, jaki poświęciłem napisaniu *l'Étoile au Front* i *la Poussière de Soleils*, to stwierdzam, że potrzebowałem siedmiu lat, by skomponować *Nouvelles Impressions d'Afrique* w takiej postaci, w jakiej je zaprezentowałem publiczności.

Kończąc tę pracę, wracam do bolesnego uczucia, jakiego zawsze doznawałem, widząc jak me dzieła natrafiają na niemal powszechne wrogie niezrozumienie.

(Trzeba było dwudziestu dwóch lat, by wyczerpać pierwsze wydanie *Impressions d'Afrique*).

Uczucia sukcesu doznawałem naprawdę tylko wtedy, gdy śpiewałem akompaniując sobie na fortepianie, a zwłaszcza wówczas, gdy wielokrotnie naśladowałem aktorów czy jakieś osobistości. Przynajmniej tutaj sukces był ogromny i jednogłośny.

Z braku czegoś lepszego znalazłem ucieczkę w nadziei, że być może zaznam nieco pośmiertnego rozkwitu w odniesieniu do mych książek.

Z języka francuskiego przełożył

Bogdan Banasiak