

ZAPOMNIANA POWIEŚĆ
JOLI FUCHSÓWNY I JANA BRZĘKOWSKIEGO
ALBO O DWÓCH MASZYNOPISACH
MIĘDZYWOJENNEJ POWIEŚCI KRYMINALNEJ
CZARNY PARYŻ

IWONA BORUSZKOWSKA*, ALEKSANDER WÓJTOWICZ**

Czarny Paryż został napisany wspólnie przez zapomnianą felietonistkę „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” Jolantę Fuchsównę¹ i poetę awangardowego Jana Brzękowskiego na przełomie lat 1931/1932. Utwór ukazywał się między 22 stycznia a 26 marca 1932 roku². Zgodnie z podtytułem była to „powieść kryminalna”, a więc utwór wpisujący się w ramy gatunku, jaki w latach międzywojennych cieszył się znaczną poczytnością, jak również zainteresowaniem ówczesnych pisarzy, skłonnych upatrywać w tego typu tekstach nie tylko inspiracji dla odświeżenia schematów powieściowych, lecz także źródła dodatkowego dochodu. W powojennych wspomnieniach Brzękowskiego, które zostały opublikowane w tomie *W Krakowie i w Paryżu*, właśnie ta ostatnia kwestia została wskazana jako bezpośredni impuls do napisania powieści:

* Iwona Boruszkowska – dr, Wydział Polonistyki UJ.

** Aleksander Wójtowicz – dr hab., Instytut Filologii Polskiej UMCS.

¹ Jolanta Fuchsówna (1899–1944) – urodzona w Zbarażu; uczęszczała do Prywatnego Gimnazjum Żeńskiego im. Adama Mickiewicza, szkoły o profilu humanistycznym. Po 1918 roku wraz z rodziną przeniosła się do Krakowa. W Paryżu studiowała w Wyższej Szkole Dziennikarskiej. W Krakowie zaś współpracowała z „Ilustrowanym Kurierem Codziennym”. Pisząc dla różnych tytułów prasowych Fuchsówna posługiwała się pseudonimami – felietony dla IKCa podpisywała pełnym nazwiskiem lub skrótem Jol., zaś doniesienia o modzie paryskiej i porady dotyczące strojów drukowane w „Światowidzie” bez wyjątku opatrywała jedynie imieniem (Jola). Członkini *Syndykatu Dziennikarzy Krakowskich*. Autorka zbioru felietonów i reportaży *Bagaż sentymentalny* (Kraków, 1934), w którym opisała doświadczenia z podróży do Grecji, Konstantynopola, Londynu, Paryża czy Wilna. Była też autorką sztuki teatralnej *Czerwony kapeluszyk*, a debiut dramatyczny Jolanty Fuchsówny znalazł się na afiszach Teatru Miejskiego im. Juliusza Słowackiego podczas dyrekcji Karola Frycza w sezonie teatralnym roku 1937. Lata II wojny światowej spędziła w Krakowie, gdzie została aresztowana przez gestapo w 1944 roku, a jej losów nie udało się ustalić.

² Powieść publikowana była w „Ilustrowanym Kurierze Codziennym” między 22 stycznia a 26 marca 1932 roku (22–25.01, 27–31.01, 3–4.02, 6–8.02, 10–15.02, 17–22.02, 24–29.02, 02–05.03, 9–10.03, 12–13.03, 16.03, 19–20.03, 23–26.03). W sumie ukazało się 47 odcinków.

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*, bujda na pograniczu powieści sensacyjno-kryminalnej, której akcja rozgrywała się w Paryżu, w środowisku murzyńskim. Pozostawała jeszcze sprawa odpowiedniego spieniężenia tego arcydzieła. Zajął się tym Jola i wywiązała się z tego zadania doskonale. Powieść drukowano w odcinkach w „IKC”. Oczywiście, nie przywiązywaliśmy do niej żadnej wagi literackiej, ale ubawiliśmy się bardzo przy jej pisaniu.³

W skondensowanej formie zrelacjonowane zostały tutaj dzieje projektu wydawniczego; poczynając od pomysłu, poprzez stopniowe tworzenie poszczególnych elementów, aż po publikację na łamach krakowskiego czasopisma. Z dzisiejszej perspektywy dość interesujący jest zwłaszcza „środkowy” etap jego realizacji; znamy pomysłodawców oraz finalny efekt tej współpracy, niewiele do tej pory natomiast było wiadomo o procesie pisania i uzgadniania poszczególnych fragmentów całości, pisanych naraz przez dwoje autorów. A przecież to właśnie owa „procesualność” wydaje się szczególnie intrygująca, choćby z tego względu, że bez wątplenia była źródłem wielu kłopotów natury koncepcyjnej i organizacyjnej, które należało rozwiązać, aby wspólne napisanie powieści stało się możliwe. W związku z takim modelem pisania kolaboratywnego nasuwają się pytania, które ze względu na charakter niniejszych rozważań warto ograniczyć do kilku najważniejszych kwestii: jaki był rytm pracy Brzękowskiego i Fuchsówny, jak w praktyce wyglądało pisanie poszczególnych rozdziałów oraz ich „komunikowanie” współautorowi, jak synchronizowano poszczególne wątki powieści i nadawano jej ostateczny kształt.

Na część z tych pytań można odpowiedzieć dzięki analizie pisanych na przełomie 1931/1932 maszynopisów powieści, które zakupiliśmy na aukcji antykwarium Rara Avis 2 czerwca 2018 roku w Krakowie. Pochodzą prawdopodobnie z pozostałości archiwum Jolanty Fuchsówny, którego losów i zawartości nie udało się dokładnie ustalić.

Materiał składa się z dwóch części – pierwsza to 153 karty formatu 27 na 20,9 centymetrów, niektóre z nich posiadają ubytki, inne – doklejone paski papieru z dalszymi częściami powieści (ten pełny maszynopis z autorskimi poprawkami

³ J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, Warszawa 1968, s. 79–80. Z ówczesnej korespondencji pisarza wynika, że w 1931 roku przebywał w kraju co najmniej między 18 sierpnia 4 października. Zob. *List Jana Brzękowskiego do Juliana Przybosa z 13.08.1931 oraz 28.10.1931* [w:] *Źródła do historii awangardy*, oprac. T. Kłak, „Archiwum Literackie” 1981, t. 24, s. 86 i 89.

traktujemy jako *maszynopis oryginalny* i oznaczamy w tekście jako M1 – maszynopis pierwszy⁴); druga zaś to sklejona niepełna kopia pierwszego maszynopisu z dodaną stroną tytułową ze spisem treści, zawierająca karty 1–42 i 105–149 (ten oznaczamy w tekście jako M2 – maszynopis drugi). Całość znajduje się w szaroniebieskiej teczce biurowej (T), częściowo odbarwionej, wypłowiej, zaś karty są pozaginane, niekiedy naddarte, zakurzone i pokryte plamami. Na okładce pismem odręcznym umieszczono zapisane kapitalikami czarnym atramentem nazwiska autorów: „JOLA FUCHSÓWNA i JAN BRZĘKOWSKI” (górną okładki), na środku znajduje się podkreślony tytuł: „CZARNY PARYŻ” wraz z podtytułem: „Powieść kryminalna”.

Wewnętrzna strona okładki te czki, w której znajdują się maszynopisy zawiera wpisane ręcznie daty i numery kart maszynopisu: szesnastowerszowy słupek z zapiskami, gdzie w kolejnych liniijkach, jedna pod drugą, wymienione zostały daty dzienne wraz następującymi po sobie stronicami powieści (z wyjątkiem trzech pierwszych liniijek, gdzie brak pierwszego elementu). Zapiski te są różnokolorowe i zostały naniesione za pomocą niebieskiego długopisu (n), ołówka (o) oraz czerwonej kredki (c) w następującym porządku: 1–8 (n); 9–19 (n); 20–27 (n); 26/I 27–37(o); 29/I 38–49 (o); 1/II 50–55 (o); 1/II 56–59 (o); 3/II 60–73 (n); 3/II 74–80 (o); 4/II 81 (9+) (o) 101 (c); 8/II 102–112 (n); 22/II 113–126 (n); 1/III 127–132 (c); 2/III 133–138 (c); 7/III 139–144 (n); 8/III 145–152 koniec (n). Zasadniczo daty te pokrywają się z czasem druku i mogą odzwierciedlać czas przekazywania fragmentów do redakcji – powieść drukowano w 47 odcinkach na łamach „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” między 22 stycznia a 26 marca 1932 roku (numery z dni: 22–25.01, 27–31.01, 3–4.02, 6–8.02, 10–15.02, 17–22.02, 24–29.02, 2–5.03, 9–10.03, 12–13.03, 16.03, 19–20.03, 23–26.03). Daty zgadzają się jeżeli chodzi o zakres miesięcy (luty i marzec), nie zawsze pokrywają się z datami druku poszczególnych odcinków. Zaś zakres stron pokrywa się zasadniczo z podziałem na rozdziały. Daty oddawałyby względnie szybkie i dość nierównomierne tempo pracy przy wprowadzaniu poprawek do maszynopisu, co mogło wiązać się z ostatnią lekturą tekstu przed oddaniem go do druku w „IKC”⁵.

Na kartach obu maszynopisów znajdują się liczne odręczne poprawki: dopiski, skreślenia, zmiany szyku wyrazów, konsekwentne zmiany imion bohaterów. Główni bohaterowie pierwotnie posiadali zupełnie inne imiona: Antek Wolski

⁴ Ciekawą kwestią do rozważenia jest istnienie rękopisu – zakładamy, że ze względu na tempo pracy, dziennikarskie przyzwyczajenia autorów i ilość poprawek nanoszonych na maszynopis rękopis powieści w ogóle nie istniał, a Fuchsówna i Brzękowski zaczęli pisać na maszynie (w zupełnie nowoczesnym duchu).

⁵ Najprawdopodobniej za ten etap pracy nad tekstem odpowiedzialna była Fuchsówna, bo z listów Jana Brzękowskiego wynika, że między grudniem 1931 a kwietniem 1932 przebywał on w Paryżu. Zob. *Listy Jana Brzękowskiego do Juliana Przybosa* [w:] *Źródła do historii awangardy*, oprac. T. Kłak, „Archiwum Literackie” 1981, t. 24, s. 86, 89 i 92–105.

był wcześniej Antkiem Krzemieniem, zaś Miss Bradley – Miss Morrison⁶. Treść maszynopisu zatem różni się nieco od powieści w odcinkach wydrukowanej w IKC-u. W wielu miejscach dopisano niebieską kredką słowo „Stąd” obok zaznaczonego miejsca w tekście, oddzielając akapity.

Stronice maszynopisu pierwszego (M1) napisane zostały na dwóch rodzajach maszyn, nazywanych tutaj m1 i m2, ponadto część z nich to oryginały (o) pisane na papierze o różnej gramaturze, a część – kopie (k) zapisane na papierze przebitkowym. Ułożone są naprzemiennie według następującego schematu r. I–III (s. 1–19) – m1k; r. IV–V (s. 20–33) – m2o; r. VI–VII (s. 34–45) – m1k; r. VIII (s. 45–49) – m2o; r. IX (s. 50–55) – m1k; r. X–XI (s. 56–68) – m2o; r. XII–XIII (s. 69–80) – m1k; r. XIV (s. 81–86) – m2o; r. XV (s. 87–91) – m1k; r. XVI (s. 92–96) – m2o; r. XVII (s. 97–99) – m1k oraz (s. 99–101) m2o; r. XVIII (s. 102–106) – m1k; r. XIX–XX (s. 107–119) – m2o; r. XXI–XXIII (s. 120–138) – m1k; r. XXIV–XXVI (s. 139–152) – m2o. Wszystkie karty zapisane są jednostronnie i posiadają standardowy wymiar: karty formatu 27 na 20,9 centymetrów, niektóre z nich posiadają ubytki, inne zaś doklejone paski. Na odwrocie kilku kart znajdują się plamy po niebieskim atramencie, zabrudzenia i podpis Jana Brzękowskiego (np. karta 67).

M2 jest niekompletny. Zachował się spis treści, karty 1–42 i 105–149, brakuje zatem środkowej części utworu oraz kilku ostatnich stron (pomimo tych braków całość została sklejona paskiem papieru). M2 stanowi bardzo intrygujący materiał analityczny zarówno pod względem układu, jak i wprowadzonych odręcznie poprawek, ponieważ wykazuje ściśle powinowactwa z M1. W jego skład wchodzi bowiem napisane na tych samych rodzajach maszyn karty, których układ jest następujący: spis treści (nienumerowany, m1o), r. I–III (s. 1–19) – m1o, r. IV–V (s. 20–33) – m2k, r. VI–VII (niekompletny) (s. 34–42) – m1o, r. XVIII (niekompletny) (s. 105–106) – m1o, r. XIX–XX (s. 107–119) – m2k, r. XXI–XXIII (s. 120–138) – m1o, r. XXIV–XXV (niekompletny) (s. 139–149) – m2k. Podobnie jak w M1, wszystkie karty zapisane są jednostronnie, również w wymiarze 22, × 28,5 cm. W początkowej części M2 (k. 1–14) uwzględniono większość poprawek naniesionych w opisanym powyżej maszynopisie pierwszym (bohaterami są nadal Krzemień i Morrison), a także wprowadzono nowe poprawki (nazwiska zmieniono odpowiednio na Wolski i Bradley).

Zestawienie obu maszynopisów prowadzi do kilku interesujących obserwacji. Po pierwsze, a zarazem z punktu widzenia pracy spółki autorskiej najbar-

⁶ Choć trudno jednoznacznie wyrokować, czym podyktowana była korekta, to można przypuszczać, że w pierwszym przypadku mogło chodzić o próbę uniknięcia pewnej niezręczności. Z jednej strony bowiem „Krzemień” było bardzo wyrazistym nazwiskiem znaczącym, z drugiej natomiast obdarzenie nim bohatera obracającego się w kosmopolitycznym środowisku Paryża zostało zapewne uznane przez autorów za kłopotliwe, bo następujące kłopotów fonetycznych anglo- i francuskojęzycznym bohaterom powieści (o wiele mniejszych w przypadku typowo polskiego, zakończonego formantem –ski nazwiska Wolski).

dziej istotne: oba maszynopisy złożone są z oryginałów i kopii (z wyjątkiem wspomnianych k. 1–14 z M2). Analogiczne karty z M1 i M2 są ze sobą tożsame, mają nie tylko taki sam układ stronic i podział na akapity czy wersy, lecz również identyczne maszynowe przekreślenia oraz uzupełnienia. Ponadto na części z nich widoczne są ślady kalki, szczególnie wyraźne tam, gdzie była ona źle ułożona lub nierównomiernie dociśnięta. Natomiast w sytuacji, kiedy włożono ją w sposób nierówny, autor dopisywał brakujący fragment odręcznie po wyjęciu kartki z maszyny, jak to miało miejsce w przypadku k. 149 w M2.

Po drugie, oryginalne i skopiowane karty zapisane na obu maszynach ułożone zostały w M1 i M2 naprzemiennie. To znaczy, że jeżeli na przykład strony 1–19 pierwszego (M1) to kopie zapisane przy użyciu m1 na papierze przebitkowym, to ten sam zakres stronic w M2 to zapisany na m2 maszynopis oryginalny itd. W praktyce oznacza to, że Fuchsówna i Brzękowski pisali swoje części przy użyciu kalki, zatrzymując dla siebie oryginał i przekazując współautorowi kopię, z czego płynie wniosek, że M1 i M2 to dwie wersje *Czarnego Paryża*, powstające równolegle na drodze wymiany (osobistej lub pocztowej) kopii, które włączane były do maszynopisu oryginalnego. Choć w zachowanej części M2 nie ma znacznej ilości stronic, to na podstawie dostępnego materiału można z dużym prawdopodobieństwem założyć, że w brakującej części obowiązywała taka sama zasada.

Po trzecie wreszcie, na każdej z nich widnieją takie same odręczne poprawki, nanoszone przez autora już po napisaniu tekstu dwukrotnie; raz na oryginale strony, raz na jej kopii. Świadczy o tym fakt, że owe korektury są wprowadzone w tych samych miejscach, lecz ich sposób zapisu nie jest identyczny; różną się drobnymi szczegółami, takimi jak miejsce dopisku na stronicy, rozmiar pisma, sposób, kierunek i długość przekreślenia *etc.* Jedną z tak poprawionych stron autor zatrzymywał dla siebie, a drugą przekazywał współnikowi, dzięki czemu oboje dysponowali tekstem w takiej samej postaci, co zmniejszało ryzyko powstania wersji, których kształt mógłby odbiegać od siebie.

Zachowane maszynopisy powieści pozwalają na prześledzenie ostatnich etapów jej powstawania. Zawierają interesujący materiał analityczny, z którego można wyczytać sporo informacji na temat kompozycyjnego i koncepcyjnego domykania utworu, którego kształt miał być podporządkowany regułem wyznaczającym ramy popularnego wówczas gatunku. Różnice między M1, M2 i PDR (wersja drukowana w odcinkach w IKC-u), a poniekąd także zapiski na drugiej stronie teczki dokumentują zatem poszczególne fazy pracy spółki autorskiej, a jednocześnie są świadectwem procesualnego powstawiania ostatecznej wersji tekstu powieści. Z edytorskiego punktu widzenia istotne jest zatem nie tylko rozszyfrowanie wszystkich przekreśleń, dopisków i korektur, lecz – co równie ważne – ustalenie, w jakiej kolejności były nanoszone na karty maszynopisu. A co za tym idzie: ustalenie takiego systemu oznaczeń, który pozwoliłby na przedstawienie kolejnych sekwencji zmian i poprawek w możliwie najbardziej

przejrzysty sposób, a jednocześnie uwzględniłby specyfikę wieloetapowego, maszynowego i odręcznego zapisu.

W pierwszej wersji prezentowanego fragmentu powieści *Czarny Paryż* zdecydowaliśmy się pozostać jak najbardziej wierni wyglądowi maszynopisu poprawianego maszynowo i odręcznie przez autorów. Dlatego też uwzględniamy oryginalny sposób zapisu, łącznie z podziałem tekstu na linie i akapity, a także dzielenia wyrazów, interpunkcji i pomyłek w odstępach. Użyliśmy czcionki Courier New do tekstu głównego, ponieważ najbardziej przypomina czcionkę maszyny do pisania oraz *Garmond* pochyłą do rękopiśmiennych wstawek. Aby oddać specyfikę samego procesu przepisywania lub pisania na maszynie pozostawiamy wszelkie właściwości tego pisma: zaiksowane maszynowo słowa, dopiski w interlinii, zbędne spacje, brak spacji wokół przecinków, inne odstępki, palimpsestowo wybite jedna na drugiej litery, litery odbite nieco wyżej nad linią tekstu, przestawki, a wreszcie odręczne skreślenia i rękopiśmienne dopiski.

Ta duża ilość błędów świadczyć może o pośpiechu stenotypisty, ale także o roboczym i użytkowym charakterze maszynopisu, który służyć miał do pracy nad ostatecznym, akceptowanym przez autorów kształtem powieści. Ponieważ nie udało nam się dotrzeć do rękopisu, założyć możemy – choć byłoby to założenie brawurowe – że tekst powstawał na maszynie do pisania, przyrządzie nowoczesnym, jako narzędzie pracy pisarskiej pasującym znacznie lepiej do *modus operandi* awangardowego twórcy czy nowoczesnej dziennikarki⁷.

Pewnym ułatwieniem w odczytaniu mogą być wyjaśnienia następujących oznaczeń:

Po niebieskiem powietrzu płynęły aeroplany – oryginalny tekst maszynopisu;
~~Po niebieskiem powietrzu płynęły aeroplany~~ – oryginalny tekst maszynopisu przekreślony odręcznie;

Po niebieskiem powietrzu płynęły aeroplany – oryginalny tekst maszynopisu skreślony maszynowo (zaiksowany);

Po niebieskiem powietrzu – podkreślenie odręczne;

Po niebieskiem powietrzu – podkreślenie maszynowe;

Po niebieskiem powietrzu (*przestworzu*) – w nawiasie okrągłym rękopiśmienny dopisek znajdujący się w maszynopisie nad skreślonym wyrazem;

Po niebieskiem powietrzu [*przestworzu*] – w nawiasie kwadratowym maszynowy dopisek znajdujący się w maszynopisie nad skreślonym wyrazem;

(*przestworzu*) – w nawiasie okrągłym wszelkie dopiski odręczne także obok skreśleń lub nad nimi;

[*przestworzu*] – w nawiasie kwadratowym wszelkie dopiski maszynowe także obok skreśleń lub nad nimi;

⁷ Zob. F. A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, trena. G. Winthrop-Young, M. Wutz, Stanford 1999, s. 182–263 oraz H. Segeberg, *Literatura w kulturze przemysłowej*, przeł. B. Bałicki, „Teksty Drugie” 2012, nr 6.

ziemi (a)q – poprawka odr\u0119czna na tek\u015bcie maszynowym;
 [k]akrobata – k przebite maszynowo na a;
 // – edytorskie zaznaczenie ko\u0144ca wersu w maszynopisie.

CZARNY PARY\u017c
 ROZDZIA\u0142 XIII
 ZABAWA W PRACOWNI JAPO\u0144CZYKA
 I
 Wersja z maszynopisu

[karta 74]

-74-

ROZDZIA\u0142 XIII.

[w]Zabawa w pracownika Japo\u0144czyka.

Gdy Bob zjawi\u0142 si\u0119 nazaj u Violet, by j\u0105 zabra\u0107 na bal u Yoshiw(a)y-
 Kanato – m\u0142oda dziewczyna wybuch\u0144a niepr zepartym \u015bmiechem, gdy\u017c
 (r)pozyczywy " (b)Bob(a)o(a)" (tak nazywano go w klubie) mia\u0142 niezwykle komiczn(a)y
 min\u0119. (wygl\u0105d.)

Bob postanowi\u0142 przebra\u0107 si\u0119 za gejsz\u0119, (l)jako \u017ce nale\u017cy obserwowac koloryt
 lokalny(l), ale wstydzac si\u0119 paradowac po Pary\u017cu w t[el]ym stroju
 narzuci\u0142 europajskie p[il]a angielskie palto w krat\u0119 na wystaj\u0105ca z pod
 niego angielszczyzn\u0119 (kobi\u0119cz japo\u0144szczyzn\u0119). Ca\u0142o\u015b\u0107 robi\u0142a nies\u0142ychanie pocieszne (komiczne)
 wra\u017cenie, //

i z tego powodu Violet, maj\u0105ca du\u017ce poczucie humoru, nie mog\u0142a si\u0119
 oprze\u0107 \u017cywio\u0142owemu [m]\u015bmiechowi na widok tejm maskarady.

- How are you, Bob ? - p[w]owiedzia\u0142a po opanowaniu \u015bmiechu.

- \u017ble(!) Nie widzia\u0142em ci\u0119 ju\u017c dwa dni i pi\u0119\u0107 godzin! - rzekl

- Co za nieszcz\u0119\u015bcie! Ale sk\u0105d ten str\u00f3j. Nie wiedzia\u0142am si

\u017ce ob(fb)owia\u017cuje jaki(fs)es egzotyczne przebranie. Zamierza(al)m i\u015b\u0107
 w zwyczajnej//

sukni balowej. Tak jak jestem - doda\u0142a kokieteryjnie, pokazuj\u0105c Bobo(w)wi
 pi\u0119kn\u0105 toalet\u0119 z kremowej gazy(.) przybrana (pousoweni) r\u00f3\u017cami, kt\u00f3r(e)a uwydatnia\u0142(y)a
 alabastrow\u0105 bia\u0142o\u015b\u0107 (pom\u0119tne)jej (kszta\u0142y) ci\u0105\u0142a (m\u0142odej Djany).

- Ale\u017c jeste\u015b cudowna! Zaraz poprosz\u0119 ci\u0119 o zadatkowego ca\u0142usa
 tytu\u0142em \u0105 conta na sza(fn)l[et]s)le\u0144stwa dzisiejszej nocy. Co do kost[t]jumu to nie
trzeba jest o[b]n obowi\u0105zkowy tylko dla pan\u00f3w. Kobiet (ty)om zabroniono [nie wolno]
 dzi\u015b//

[m]nosi\u0107 \u017cadnego przebrania (tylko przybranie), gdy\u017c dzisiejsza (ta) zabawa
 stoi pod z[fa]m)n[n]akiem odwr\u00f3cenia r\u00f3l:kobiety maj\u0105 zdoby(a)wa\u0107 m\u0119\u017ccyzyn.

- Wielka mi now(s)o\u015b\u0107! Tak jakby(gdyby) inaczej by\u0142o w \u017cyciu.No(,)ale mniejsza
 o to(!)Jedziemy szale\u0107,cho\u0107 otwarcie cl to z[k]g\u00f3ry(l)m\u00f3wi\u0119: nie z tob\u0105!I pro-//
 sz\u0119 ci\u0119 Bob, nie m\u0119cz mnie sentymentalnymi o\u015awiadczykami, bo inaczej za (w tym
 wypadku) //

[karta 75]

wolę (*już*) zostać i wysłuchać tego w domu.

- Jakaś ty niedobra, Violet. Ale już słucham cię i przyrzekam zająć się jakąś żółtolicą kobietą, bylebyś tylko mogła się dobrze bawić. Ale teraz trzeba już jechać, bo spóźniłem się już (*już*) (d)po ciebie... (...)

- Naturalnie nie mogłeś znaleźć spinek do man(ik)kietów, smokingowa koszula była przypruszona czarnym (*lekkim*) pyikiem i niezdatna do uż[tytku], zapomniano ci wyprasować spodni od sokinga (*fraka*) lub coś w tym rodzaju. Bob, musisz się ożenić i to jak najszybciej. Inaczej grozi ci staro-kawalerst[o.]wo-

Violet narzuciła wspaniałe futro na ramiona (*blaszcz* z *szafrowego aksamitu*), powiedziała żegnała się //

z Mrs. Ray-Spencer i wraz z Bobem wsiadła do auta.

Yoshiwa-Kan[aj]a([r]t)io zajmował wspaniałe (ytworne) atelier, wybudowane przez Le Corbusiera na Avenue de(s) Bal[on]lons. Wspaniałe urządzone modernis(*tyt*)t[tyczne] wewnątrz (/)łśni (*ace*)to si (*się*) od biał(em)y kolor(em) ścian, na tle którego odcinały// się ciemna plama meble sprowadzone prosto z Bauhausu (*samego Bourgeois*). Na ścianach wi[d]siały obrazy współczesnych mistrzów malarstwa, ale które (*jednak*) nie harmonizowały ze(*x*) sobą. Picasso sąsiadował tu z Van Dongenem, Léger z Mrissem Matissem, eger [*Fudzita*] [Foujita] z Arpem.

Lokaj w lib(r)e(e)rji zaprowadził przybyłych na pierwsze piętro, gdzie u wejścia do salon pracowni podejmował gości żółtolicy gospodarz. Yoshiwa-Kanato był młodym(,) zaledwie trzydziestokilkuletnim mężczyzną. Dzięki[ti]ki kobietom i sprytowi zdołał w k(t)ró(r)kim czasie zdobyć sobie markę na paryskiej giełdzie [aj]malarskiej i osią[k]nąć bardzo wysokie ceny. Og(i)ólna dezorientacja na rynku mal(a)rskim, którą powię(k)szły jeszcze bardziej pseudo-pufyfikacyjne kampanje Mauelaira, oraz siawa jego rozpustnego życia, działająca na snobów i kobiety - pozwoliły mu (*na*) wyśru(*tu*)b)bowanie cen swych obrazów i na wśrubowanie się do najbardziej aryst[ti]okratycznych i (*wybrednych*) kół el(e)ga(faj)nckich kół Paryża.

[karta 76]

- 76 -

[G]Yoshiwa-Kanato stał na progu i z uśmiechem na [su]ustach podejmował (*wital* *wchodzących*) //

gości. Skłonił się uprzejmie Violet i w(y)powiedział płynną francuszczyzną praw[ni]e bez akcentu, kilka komple(me)mentów, poczem podał rękę Bobowi i (/)wprowadził ich do atelier.

Pracownia malarza zawałona była sofami, kanapkami, po(*tu*)d[fs]u[fs]u) duszkami i bi-// belotami. Na małych stolczkach stały kieliszki z likierami i cocktaile(,) które skośnooki boy roznosił na tacy. W półmroku, jaki siedł od ciemno świecących się lampjonów, można było rozeznać leżące i siedz(i)ące na sofach kobiety, które śmiały się, krzyczały i dowcipkwa mówiły każda (*wszystkie*) głośno (*naraz*), wydając od czasu do czasu donośne piski zadowolenia. Na galerij(i)ce otaczającej pracownię stało kilka osób koło fonografu (*gramofonu*), któr(e)y zawodził

smętne, argentyńskie tanga i pełne nieukojonej t(ę)sknoty mu[zy]rzyńskie fox śpiewy.

Prawie wszy(ts)skie narodowości były tu reprezentowane. Słysząc było obok francuskiego, także angielski, hiszpański, niemiecki, polski i ja-
poński. Mężczyźni wszyscy by[li] poprzebierani w egzotyczne kostjumy (-) Kobiety i w maski. Kobiety usi waly p(ost)ępnie dowiedzieć się, co za twarz kryje się pod [a]maska, roz[zi]p(oc) rozpoznac (i)ć po głosie lub ruchach, ale zawsze (zazwyczaj) nadaremnie. Mężczyźni mieli zdjąć maaski dopiero na o trzeciej rano.

Violet czuła się nieco obrco i c(h)bciała ,wbrew swym stanowczym zapo-
wiedziom, trzymać się blisko Boba. Ale młodego Amerykanina uprowadziły
szybko dwie ma  u(br)brane kobiety, korzystając z ch(ł)wilowej nieuwagi
Violet i młoda dziewczyna została sama. Przez jakiś czas usi wala
rozejrzec się i zorjentowa  (si)ć w na(st)stroju, obejrzeć toal(e)ty i rzucić
krytyczne spojrzenie na rozb(w)awione kobi(r)ety. Większość z nich była
w sukniach balowych, ale kilka przyszło w pyjamach plażowych, a nawet
w kos(t)jumach k(ł)api( )elowych. Niektóre z nich miały [nogi] pomalowane ngro
w różne//

desenie, co stanowiło ostatnią paryską modę, która miała być lansowana

[karta 77]

-77-

w najbli(s)ższych tygodniach. Na sasi(d)niej (W g bokim, klubowym) fotelu siedział (jaki)ś
mężczyzna (Hindus) //

i trzyma  na kolanach pulchną blondynk(ę) [m], która śpiewa  ostatnią
piosenkę z "Folies-Berg re" i nadając sobie um[ia]y (ty)ślnie pozory pijanej.
Znana malarka Aufwieser siedział okrakiem na krzesełku i wymachując
r(ę)k(ę) (p)od (w) takt muzyki, gwizda  fałszywie osta(t)nie tango. Emilita Cunelchia (,) młoda hiszp( )ańska tancerka, o (zawsze) podkrążonych oczach c(h)byci  w r(ę)ce
kasta- //

niety i zaczę  tańczyć na srodku ateli(r)er. (W) Wiera Basilew Basilew (,) znana dekoratorka teatral(a)na, oparta o ramię uturban( )ionego Marokań-
czyka leżał bez ruchu i bezmyślnie patrząc w sufit. Violet zna  po-
wszechn  tajemnicę (p)oliszymela, że Vera uŹywa „drogue”; widocznie i teraz znajduje
się w momencie, w którym przestaje działać kokaina. (W rogu sali) Erika Hochberg
tuli  się nerwowo do miss Beatrix Razmiatin, żony znanego (p)opularnego rzeźbiarza.

Violet zna  te wszystkie osoby z Montparnassu. Większość z nich
prowadzi  życie pełne ekstrawa(k)gancyj, życie bogatych snobek, i dzie(ę)ki
temu z(ja) mowano się niemi powszechnie. Ale co innego jest widok tych
osób w "Café du D me" lub w " C(ł)opoli", a co innego widzieć je
w rzeczywistości, w czasie je(den)nego (l) z takich wieczorów, o którym dluo
b(ę)da rozpowiadać na ucho na Montparnassie, komentując na ucho upiękzone (przez
wyobraźni) skand(ł)aliki.

Inne (,) nieznanne jej osoby starały się dotrzymać tonu wymienionym
znakomitościom. Szczególnie damy z plutokracji dbały o to, by nie dać
się prześcign c artystkom w okazywaniu pogardy dla utartych w dobrem

towarzystwie z [q]wyczajów. Pod [t]s [t]s, zarzała włoska hrabina śmiała się chrypliw [ie]ie //

i usiłowała przyciągnąć do siebie [b]bie młodego (przystojnego) Japończyka, który zdołał się jej wyrwać i uciekając wpadł na Violet. Młoda Amerykanka czuła się nieco skonfundowana i bąkała słowa przeproszenia, ale hrabina uratowała sytuację krzycząc ochryple z kanapy:

- Qu (e) (')est ce que tu me fiches par là, (F)oi, Hein? Va -t-en [p]ma pétite poule!

[karta 78]

- 78 -

Violet odwróciła się z przerażona, a Japończyk, widząc niesmak na jej twarzy, przeprosił ją grzecznie:

- Niech pani wybaczy, ale doprawdy hrabina Pichigi ma nieco dziwny sposób zachowania. Trzeba się do niego najpierw przyzwyczać. Zresztą jest to kobieta o złotym sercu...

Violet oceniła uprzejm [fn]o)ść złotolicego towarzysza i Japończyka i (,) czując się trzeźwą i opuszczoną (,) na tle tego rozpasania żywi olów zdała się na łaskę i niełaskę [t]swego, bądź co bądź uprzejmego (kulturalnego), złotolicego towarzysza.

U [i]siedli w [pokoju] sąsiadującym z ateli pracownią. Był to gabinet pa artysty, w którym służył mu za miejsce do załatwiania interesów i korespondencji. Małe (,) gustowne biurko, maszyna do pisania, stolik z aparatem do czarnej kawy, kilka książek i koszulek z akatami (kilka szkicowników). Kilka obrazów na ścianach. I kilka par tulących się do siebie na otomanie.

Koku Yamaga, - tak nazywał się Japończyk - okazał się bardzo sympatycznym towarzyszem. Bezustanne przebywanie w towarzystwie artystów wyrobiło w połączone z wrodzoną kulturą umysłową, wyrobiło w nim specjalny pogląd na sztukę, który wypowiadał z zapałem i z siłą przekonania: T

- Paryż jest jednak dla artysty wymarzone miastem. Pomimo niezmiernej konkurencji (jest (many) w Paryżu 40.000 artystów- malarzy) jest tu jednak o wiele łatwiej wybić się (,) aniżeli w jakimkolwiek innym (t) m mieście. Zarazem dla nas, Azjatów, kontakt z kulturą europejską jest zbawienny. Pomimo iż od lat kilkudziesięciu zreorganizowaliśmy nasz kraj na modłę europejską - pobyt w Europie, a w szczególności (ci)ci w Paryżu, wywiera na nas og (or) mne wrażenie. Posiadamy bowiem wprawdzie wszystkie udoskonalenia techniczne spotykane w krajach europejskich,

[karta 79]

- 79 -

ale brak nam tej atmosfery, tego jedy (y) nego w swym rodzaju powietrza, unoszącego się nad tym mia [ts] stem. Znam (Byłem w) Berlin (ie) i (w) Londyn (ie), ale żadna z-wymienionych (ze) znanych mi stolic nie posiada tyle u [t] roku co Paryż.

- Naturalnie, pę powiedziała Violet - toż samo o (e)dczuwamy i my Ameryka (ie)

nie. I dlatego przyjeżdżamy do Europy. Nie ciągnie nas tu jedynie można wyłamani się z pod ostrych ~~ustaw~~ (praw) prohibicji, ale właśnie ta atmosfera, o której pan w wspomina.

- O tak, Paryż jest jedynym miastem na świecie (!) Czy pani wie, że ja żyję tu jak we śnie, zatraca że nie odczuwam granic między rzeczywistością a złudą. A zwłaszcza, gdy patrzę na panią, tak piękną, jak bogini przechadzająca się po ziemi w św[ia]to(//)wiśni, - odczuwam jakieś dziwne uczucie, kt z któ[re]go sam nie zdaję sobie dobrze sprawy... Pragnąłbym, by chwila ta stała się wiecznością, jak daleka linja w bezkresną dale dal [...]

Koku Yamaga zbliżył się do Violet i zaczął szeptać głosem, który budził w dziewczynie młodej Amerykance, jakieś odległe echa, jakieś niedobrze skrytalizowane wspomnienie:

- O, Miss Violet, gdyby pani zechciała odrzucić na chwilę ciężar i dziedzictwo przeszłości, gdyby pani zechciała zapomnieć o różnicy krwi!

Violet spojrziała na z pod rz niepokojem na Japończyka. Twarz jego wykrzywił jakiś dziwny grymas, na tle którego uwydatnił się niezwykle ostro grube, zbyt rozwinięte wargi. Nieco spłaszczony nos nie harmonizował z ogolonemi brwiami, gładko narysowanemi ołówkiem na żółtem tle. Nagle w Violet wzbudził się niepokój (jakieś podejrzenie). Jakieś niespre bliżej nieokreślone //

uczucie owładnęła nią i nagi prz(y)kry dreszcz przeszedł jej ciało.

- Trzeba wracać do domu! Chodźmy poszukać mego towarzysza. - rzekła Violet przechodząc do atelier i przeszła do pracowni.

[karta 80]

- 79bis-

Przez ten czas zabawa zdołała osiągnąć swój punkt kulminacyjny. Violet za ledwie poznała tak wytworną ~~do niedawna~~ (jeszcze przed godziną) pracownię, która wyglądała jak po przejściu nieprzyjaciela. Po wschodnich dywanach sacyły się strugi czerwonego wina, na fotelach, krytych cennym brokatem, znajdowały się niedopałki papierosów i resztki majonezowej sałatki. Po Szkło potłuczonych lamp chrzęścił pod nogami przy przejściu. W półcieniu zalegającym pracownię majaczyły pary, złączone (w) miłosnym uścisku. Namiętne szepty, pijackie monologi i dzikie [spazmatyczne] śmie //

chy łączyły (zlewały) się razem w jakiś dziwny, odrażający akord. W przejściu czepiały się sukni Violet jakieś (nieznane) brutalne ręce. Tylko dzięki pomocy Japończyka zdołała Violet precyzyjnie przejść przez to pijackie pobojuwisko. Nie zastanawiając się długo weszła nacisnęła klamkę pierwszych (z brzoju) drzwi, było tylko kierowana jedynym pragnieniem, byle tylko jak naj[dy]szybciej opuścić t[em]ę pijan[ą] zmysłami i alkoholem pracownię.

Pokój do którego weszła, robił dziwnie makabryczne wrażenie. Był cały wybity był cz[arna]nym atlasem, (a) w kandelabrach paliły się duże żółte świece, które (r) Rzucaly (one) migotliwe światła na czar (gipsową) maskę t[ę] opielicy //

wyłowi[+]onej z Sekwany, uśmiechając(ej)ą się nad wezglowiem tapczanu przypominającego katafalk. (Na tapczanie) (±)leżała na nim półnaga kobie[y]ta z g[ɔ]łowa odrzucona//

w[ry]ł (wstecz), z zamkniętymi oczyma i rozdetymi nozdrzami. Rece jej (0*)Obok leżał przyrząd do palenia opj[+]um, który wypadł z jej bezsilnych rak. Violet rozpoznała w tej kobiecie Verę Wierę Basiliew, która (boldująca) widocznie nietylko holdowała kokainie (!)Mdły zapach (maku) odurzył Violet, która czempredzej opuściła (wybiegła z) te(n)go ponur(y)ego pokoju.

- Ach Boże, żebym tylko mogła odnaleźć Boba i uciec stąd - pomyślała młoda dziewczyna.

[karta 81]

-80-

Ale Bob zaszył się jak szpilka w bróg(+) siana i okazał się prawie nie doznalezienia. Wreszcie, po długich szukaniach, zobaczyła go Violet w jednym z dalszych pokojów, wczułem „tęte-à-tęte” z jakąś dziewczynką z Montparnassu.

Naturalnie Bob był już po kilku (wielu) cocktailach i z trudnością trzymał się prosto na nogach. Na [i]widok Violet usiłował powstać i rozlewając po fotelu swój „cocktail-champagne”, zaczął ją zapraszać:

- Hurra (b) Violet! Świetnie się składa (!) Musisz się napić z nami. Mówię ci, nie uwierzysz jaka z niej morowa dzie(w)czyna! Nie do uwierzenia! Niech żyje Violet! Niech żyje Solange!

Violet widziała, że ze strony Boba nie może się spodziewać żadnej pomocy. W tej chw(i)ili (po raz pierwszy) pożałowała, że nie usłuchała rady Krzemienia (Antka Wolskiego,) który// odra(fa)dział jej pójście na tę fetę.

- Gdyby tu był Krzemień (Wolski), nat(r)uralnie wsz(ty)stko byłoby inaczej. (Odtąd) zawsze go będę służyć (!)

- Id(zie-my)ę do domu - zwróciła się do Koku-Yamag(+)i - Dowidzenia.

- Pani pozwoli, że odprowadzę ją do auta - rycersko oświadczył Japończyk.

Violet chciała (p)ozegnać się z gospodarzem, ale o tej godzinie on również było niedo znalezienia. Zabrała więc swe rzeczy i w towarzystwie Japończyka wy[ze]szła do ogrodu, znajduj(+)ącego się przede domem.

Zaczęły padać ranne kro pierwsze [duże] krople deszczu. Violet zastanawiała się własnie nad tem, czy przejść przez og szybko przez ogród i wsiąść do taksówki, czy też przeczekac zaczekać chwili(a)ę, gdy Japończyk oświadczył usłudnie, że pójdzie na górę przynieść parasol.

Violet została sama. Smętnym wzrokiem patrzyła na zamglony ogród i przeżywała raz jeszcze dziwne, niepojace wrażenia wieczoru. Stawały jej przed [i]oczyma dopiero co widziane sceny i jeszcze raz do[+]wiadczyła uczucia, że źle zrobiła, idąc na tę zabawę.

Z tego odręt(m)wienia obudził ją odgłos krokw (ci)ącego stapania po żw[ol]irze. Odwróciła głowę sadząc, że to wraca Koku Yamaga z parasolem.

- Bardzo pan uprzejmy - zaczęła, gdy wtem nagle zarzuc[ono] jej na głowę i ramiona jakąś ch[ustkę], która skr[ę]powała jej ruchy. Violet zaczęła rozpaczliwie krzyczeć, ale głos nie przechodził przez gęstą tkaninę. Jakieś obce, brut[alne] (zw[ymne]) ręce skrępowały ją i zawięły dokładnie w pled. Violet poczuła jeszcze jakieś drobne ukłucie w lewą rękę, usłyszała jak przez sen jakiś głos, mówiący: („)Udało się (!) Już po zastrzyku! („), - i straciła zupełnie przytomność.

II

Wersja zmodernizowana

Gdy Bob zjawił się u Violet, by ją zabrać na bal u Yoshiwy Kanato, młoda dziewczyna wybuchnęła nieprzemyślnym śmiechem. Poczciwy „Bobo” (tak nazywano go w klubie) miał niezwykle komiczny wygląd.

Bob postanowił przebrać się za gejszę (jako że należy obserwować koloryt lokalny), ale ponieważ wstydził się paradować po Paryżu w tym stroju, narzucił angielskie palto w kratę na wystającą spod niego kobiecą japońszczyznę. Całość robiła niesłychanie komiczne wrażenie i Violet, mająca duże poczucie humoru, nie mogła się oprzeć żywiołowemu śmiechowi na widok tej maskarady.

- *How are you, Bob?*⁸ - powiedziała po opanowaniu śmiechu.

- Żle! Nie widziałem cię już trzy dni i pięć godzin!

- Co za nieszczęście! Ale skąd ten strój? Nie wiedziałam, że obowiązują jakieś egzotyczne przebrania. Zamierzałam iść w zwyczajnej sukni balowej, tak jak jestem - dodała kokieteryjnie, pokazując Bobowi piękną toaletę z kremowej gazy, przybraną pąsowymi różami, która uwydatniała jej kształty młodej Diany.

- Ależ jesteś cudowna! Zaraz poproszę cię o zadatkowego całusa tytułem *à conta* na szaleństwa dzisiejszej nocy! Co do kostiumu, to jest on obowiązkowy tylko dla panów. Kobiетom nie wolno dziś nosić żadnego przebrania (tylko przybranie), gdyż ta zabawa stoi pod znakiem odwrócenia ról; kobiety mają zdobywać mężczyzn.

- Wielka mi nowość! Tak jak gdyby było inaczej w życiu. No, ale mniejsza o to! Jedziemy szaleć, choć otwarcie ci to z góry mówię: nie z tobą! I proszę cię, Bob, nie męcz mnie sentymentalnymi oświadczeniami, bo w tym wypadku wolę już zostać i wysłuchać tego w domu.

- Jakaś ty niedobra, Violet! Ale już słucham cię i przyrzekam zająć się jakąś żółtolicą kobietą, bylebyś tylko mogła się dobrze bawić. Ale teraz trzeba jechać, bo spóźniłem się już po ciebie...

Violet narzuciła na ramiona płaszcz z szafirowego aksamitu, pożegnała się z Mrs. Ray-Spencer i wraz z Bobem wsiadła do auta.

Yoshiwa Kanato zajmował wytworne *atelier*, wybudowane przez Le Corbusiera⁹ na Avenue des Ballons¹⁰. Wspaniale urządzone modernistyczne wnętrze lśniło białym kolorem ścian, na tle

⁸ Jak się masz, Bob? (ang.)

⁹ Le Corbusier (właśc. Charles-Édouard Jeanneret-Gris, 1887–1965) – architekt, malarz i rzeźbiarz, związany z ruchami awangardowymi, czołowy teoretyk stylu nowoczesnego w budownictwie. Autor wielu nowatorskich projektów architektonicznych, m.in. willi Stein w Paryżu, willi Savoye w Poissy, a także domu i pracowni awangardowego malarza Amédée Ozenfanta w Paryżu.

¹⁰ Aleja Balonów (fr.)

którego odcinały się ciemną plamą meble samego Bourgeois¹¹. Na ścianach wisały obrazy współczesnych mistrzów malarstwa, które jednak nie harmonizowały ze sobą. Picasso sąsiedował tu z Van Dongenem¹², Léger z Matissem¹³, Fougita z Arpem¹⁴.

Lokaj w liberii zaprowadził przybyłych na pierwsze piętro, gdzie u wejścia do pracowni podejmował gości złotolicy gospodarz. Yoshiwa Kanato był młodym, zaledwie trzydziestokilkuletnim mężczyzną. Dzięki kobietom i sprytowi zdołał w krótkim czasie zdobyć sobie markę na paryskiej giełdzie malarskiej i osiągnąć bardzo wysokie ceny. Ogólna dezorientacja na rynku malarskim oraz sława rozpustnego życia działająca na snobów i kobiety pozwoliły mu na wyśrubowanie cen swych obrazów i na wśrubowanie się do najbardziej wybrednych kół eleganckiego Paryża.

Yoshiwa Kanato stał na progu i z uśmiechem na ustach witał wchodzących gości. Skłonił się uprzejmie Violet i wypowiedział płynną francuszczyzną prawie bez akcentu kilka komplementów, po czym podał rękę Bobowi i wprowadził ich do atelier.

Pracownia malarza zavalona była sofami, kanapkami, poduszkami i bibelotami. Na małych stoliczkach stały kieliszki z likierami i *cocktaile*, które skośnooki *boy* roznosił na tacy. W półmroku, jaki szedł od ciemno świecących się lampionów, można było rozeznać leżące i siedzące na sofach kobiety, które śmiały się, krzyczały i mówiły wszystkie naraz, wydając od czasu do czasu donośne piski zadowolenia. Na galerijce otaczającej pracownię stało kilka osób koło gramofonu, który zawodził smętne argentyńskie tanga i pełne nieukojonej tęsknoty murzyńskie śpiewy.

Prawie wszystkie narodowości były tu reprezentowane. Słychać było obok francuskiego także angielski, hiszpański, niemiecki, polski i japoński. Mężczyźni byli poprzebierani w egzotyczne kostiumy i w maski. Kobiety usiłowały podstępnie dowiedzieć się, co za twarz kryje się pod maską, poznać po głosie lub ruchach, ale zazwyczaj nadaremnie. Mężczyźni mieli zdjąć maski dopiero o trzeciej rano.

Violet czuła się nieco obco i chciała, wbrew swym stanowczym zapowiedziom, trzymać się blisko Boba. Ale młodego Amerykanina uprowadziły szybko dwie mało ubrane kobiety, korzystając z chwilowej nieuwagi Violet, i młoda dziewczyna została sama. Przez jakiś czas usiłowała zorientować się w nastroju, obejrzeć toalety i rzucić krytyczne spojrzenie na rozbawione kobiety. Większość z nich była w sukniach balowych, ale kilka przyszło w *pyjamach* plażowych, a nawet w kostiumach kąpielowych. Niektóre z nich miały nogi pomalowane w różne desenie, co stanowiło ostatnią modę paryską, która miała być lansowana w najbliższych tygodniach.

W głębokim klubowym fotelu siedział jakiś Hindus i trzymał na kolanach pulchną blondynkę, która śpiewała ostatnią piosenkę z Folies Bergère¹⁵, nadając sobie umyślnie pozory pijanej. Znana

¹¹ Djo-Bourgeois (właśc. Georges Bourgeois, 1898–1937) – francuski dekorator, projektant mebli oraz ilustrator, reprezentant stylu *art déco*.

¹² Pablo Picasso (właśc. Picasso Ruiz Biasco, 1881–1973) – hiszpański malarz, rzeźbiarz i grafik, twórca i czołowy reprezentant kubizmu; Kees van Dongen (właśc. Cornelis Theodorus Marie van Dongen, 1877–1968) – holenderski malarz i rysownik, u progu XX w. związany z fowistami, w latach międzywojennych znany głównie jako autor portretów osób z wyższych sfer społecznych.

¹³ Fernand Léger (1881–1955) – francuski malarz, rzeźbiarz, projektant, związany z kubizmem, w międzywojniu twórca obrazów „mechanicystycznych”; Henri Matisse (1869–1954) – francuski malarz i grafik, współtwórca fowizmu.

¹⁴ Tsuguharu Fougita (1886–1968) – japoński malarz i grafik, od 1913 roku mieszkał w Paryżu, był blisko związany z tamtejszą bohemą artystyczną. W swoich dziełach łączył stylistykę japońską ze sztuką europejską; Hans Arp (lub: Jean Arp, 1886–1966) – malarz, rzeźbiarz i poeta pochodzenia niemieckiego, w latach międzywojennych związany z dadaizmem i surrealizmem.

¹⁵ Folies Bergère – paryska sala koncertowa, istniejąca od 1869 roku, w latach międzywojennych znana z występów artystów całego świata oraz skąpo ubranych tancerek.

malarka Aufwieser siedziała okrakiem na krzeselku i wymachując ręką w takt muzyki, gwizdała fałszywie ostatnie tango. Emilita Cuneldia, młoda hiszpańska tancerka o bardzo podkrążonych oczach, chwyciła w ręce kastaniety i zaczęła tańczyć na środku *atelier*. Wiera Basiliew, znana dekoratorka teatralna, oparta o ramię oturbanionego Marokańczyka, leżała bez ruchu, bezmyślnie patrząc w sufit. Violet znała tajemnicę poliszynela, że Vera używa *drogue*¹⁶; widocznie teraz znajduje się w momencie, w którym kokaina przestaje działać. W rogu sali Erika Hochberg tuliła się nerwowo do Beatrix Razmiatin, żony popularnego rzeźbiarza.

Violet znała te wszystkie osoby z Montparnasse'u. Większość z nich prowadziła życie pełne ekstrawagancji, życie bogatych snobek, i dzięki temu zajmowano się nimi powszechnie. Ale co innego jest widok tych osób w Café du Dôme¹⁷ lub w Coupoli, a co innego widzieć je w rzeczywistości, w czasie jednego z takich wieczorów, o którym długo będą rozpowiadać na Montparnassie, komentując na ucho upiększone przez wyobraźnię skandaliki.

Inne, nieznanne jej osoby starały się dotrzymać tonu wymienionym znakomitościom. Szczególnie damy z plutokracji dbały o to, by nie dać się prześcignąć artystkom w okazywaniu pogardy dla utartych w dobrym towarzystwie zwyczajów. Podstarzała włoska hrabina śmiała się chrypliwie i usiłowała przyciągnąć do siebie przystojnego Japończyka, który zdołał się jej wyrwać i uciekając, wpadł na Violet. Młoda Amerykanka czuła się nieco skonfundowana i bąkała słowa przeproszenia, ale hrabina uratowała sytuację, krzycząc ochryple z kanapy:

– *Que-est-ce-que tu me fiches par la, toi, hein? Va-t-en ma petite poule!*¹⁸

Violet odwróciła się przerażona, a Japończyk, widząc niesmak na jej twarzy, przeprosił ją grzecznie:

– Niech pani wybaczy, ale doprawdy hrabina Pichigi ma nieco dziwny sposób zachowania. Trzeba się do niego najpierw przyzwyczać. Zresztą jest to kobieta o złotym sercu...

Violet oceniła uprzejmość Japończyka i, czując się trzeźwą i opuszczoną na tle tego rozpasania żywiołów, zdała się na łaskę i niełaskę swego, bądź co bądź kulturalnego, żółtołitego towarzysza.

Usiedli w pokoju sąsiadującym z pracownią. Był to gabinet artysty, który służył mu za miejsce do załatwiania interesów i korespondencji. Małe, gustowne biurko, maszyna do pisania, stolik z aparatem do czarnej kawy, kilka książek i kilka szkicowników. Kilka obrazów na ścianach. I kilka par tulących się do siebie na otomanie.

Koku Yamaga – tak nazywał się Japończyk – okazał się bardzo sympatycznym towarzyszem. Bezustanne przebywanie w towarzystwie artystów, połączone z wrodzoną kulturą umysłową, wyrobiło w nim specjalny pogląd na sztukę, który wypowiadał z zapałem i z siłą przekonania:

– Paryż jest jednak dla artysty wymarzonym miastem. Pomimo niezmiernej konkurencji (mamy w Paryżu czterdzieści tysięcy artystów malarzy) jest tu jednak o wiele łatwiej wybić się aniżeli w jakimkolwiek innym mieście. Zarazem dla nas, Azjatów, kontakt z kulturą europejską jest zbawienny. Pomimo iż od lat kilkudziesięciu zreorganizowaliśmy nasz kraj na modłę europejską, pobyt w Europie, a w szczególności w Paryżu, wywiera na nas ogromne wrażenie. Posiadamy bowiem wprawdzie wszystkie udoskonalenia techniczne spotykane w krajach europejskich, ale brak nam tej atmosfery, tego jednego w swym rodzaju powietrza, unoszącego się nad tym mia-

¹⁶ narkotyki (fr.).

¹⁷ Café du Dôme – restauracja w paryskiej dzielnicy Montparnasse, przy bulwarze Montparnasse 109, w międzywojniu popularne miejsce spotkań intelektualistów. Pojawiała się w tekstach wielu pisarzy, m.in. w napisanej kilka lat po *Czarnym Paryżu* powieści Brzękowskiego *24 kochanków Perdity Loost* (która miała ukazać się w roku 1939, a ostatecznie została wydana przez londyńską Oficynę Poetów i Malarzy w 1961).

¹⁸ Co to za kpiny? Uciekaj stąd, kurczaczku! (fr.).

stem¹⁹. Byłem w Berlinie i w Londynie, ale żadna ze znanych mi stolic nie posiada tyle uroku co Paryż.

– Naturalnie – powiedziała Violet. – Toż samo odczuwamy i my, Amerykanie. I dlatego przyjeżdżamy do Europy. Nie ciągnie nas tu jedynie możliwość wyłamania się spod ostrych praw prohibicji, ale właśnie ta atmosfera, o której pan wspomina.

– O tak, Paryż jest jedynym miastem na świecie! Czy pani wie, że ja żyję tu jak we śnie, że nie odczuwam granic między rzeczywistością a złudą? A zwłaszcza gdy patrzę na panią, tak piękną jak bogini przechadzająca się po ziemi w święto wiśni, odczuwam jakieś dziwne uczucie, z którego sam nie zdaję sobie dobrze sprawy... pragnąłbym, by chwila ta ciągnęła się w wieczność, jak daleka linia w bezkresną dal...

Koku Yamaga zbliżył się do Violet i zaczął szeptać głosem, który budził w młodej Amerykance jakieś odległe echa, jakieś niedobrze skryształizowane wspomnienie:

– Miss Bradley, gdyby pani zechciała odrzucić na chwilę ciężar i dziedzictwo przeszłości, gdyby pani zechciała zapomnieć o różnicy krwi!

Violet spojrzała z niepokojem na Japończyka. Twarz jego wykrzywił jakiś dziwny grymas, na tle którego uwidatniły się niezwykle ostro grube, zbyt rozwinięte wargi. Nieco spłaszczony nos nie harmonizował z ogolonymi brwiami, gładko narysowanymi ołówkiem na żółtym tle. Nagle w Violet zbudziło się jakieś podejrzenie. Jakieś bliżej nieokreślone uczucie owładnęło nią i przykry dreszcz przeszedł jej ciało.

– Trzeba wracać do domu! Chodźmy poszukać mego towarzysza – rzekła Violet i przeszła do pracowni.

Przez ten czas zabawa zdołała osiągnąć swój punkt kulminacyjny. Violet zaledwie poznała tak wytworną jeszcze przed godziną pracownię, która wyglądała jak po przejściu nieprzyjaciela. Po wschodnich dywanach sączyły się strugi czerwonego wina, na fotelach krytych cennym brokatem znajdowały się niedopałki papierosów i resztki majonezowej sałatki. Szkło potłuczonych lamp chrzęściło pod nogami. W półcieniu zalegającym pracownię majaczyły pary złączone w miłosnym uścisku. Namiętne szepty, pijackie monologi i spazmatyczne śmiechy zlewały się razem w jakiś dziwny, odrażający akord. W przejściu czepiały się sukni Violet jakieś nieznanne, brutalne ręce. Tylko dzięki pomocy Japończyka zdołała przecisnąć się przez to pijackie pobojoiwisko. Nie zastanawiając się długo, nacisnęła klamkę pierwszych z brzegu drzwi, kierowana jedynym pragnieniem, byle tylko jak najszybciej opuścić tę pijaną zmysłami i alkoholem pracownię.

Pokój, do którego weszła, robił dziwnie makabryczne wrażenie. Był cały wybity czarnym atłasem, a w kandelabrach paliły się duże żółte świece. Rzuciły migotliwe światła na gipsową maskę topielicy wyłowionej z Sekwany, uśmiechającą się nad wezglowiem tapczanu przypominającego katafalk. Na tapczanie leżała półnaga kobieta z głową odrzuconą wstecz, z zamkniętymi oczyma

¹⁹ Akapit ten koresponduje z opublikowanym 5 lutego 1931 r. na łamach „IKC-u” artykułem Jana Brzękowskiego *Miasto artystów. Ciekawa idea francuskiego malarza*. Mowa w nim o pomyśle Le Courbusiera i Roberta Delaunaya, by wybudować w pobliżu stolicy Francji przeznaczoną dla artystów enklawę: „Jest dziś faktem niezaprzeczalnym, że Paryż stał się jedynym w swoim rodzaju ośrodkiem życia artystycznego w Europie, a nawet na świecie. Olbrzymie rzesze malarzy, rzeźbiarzy, literatów, muzyków, dziennikarzy itp. ściągają tu ze wszystkich stron świata. [...] Na skutek tego Paryż posiada dziś około dwudziestu tysięcy artystów malarzy, którzy obrali sobie to miasto za teren działalności. Wszystkie narody są tu reprezentowane: od Niemców i Hiszpanów, aż do Rosjan, Amerykanów, Chińczyków i Japończyków. Pomimo to wielu artystów twierdzi, że warunki pracy w samym Paryżu nie sprzyjają twórczości, gdyż to olbrzymie miasto nie pozwala na skupienie się. Stąd przed kilku laty powstała myśl założenia w najbliższych okolicach Paryża miasta przeznaczonego wyłącznie dla artystów”.

i rozdętymi nozdrzami. Obok leżał przyrząd do palenia opium, który wypadł z jej bezsilnych rąk. Violet rozpoznała w tej kobiecie Wierę Basiliową, hołdującą widocznie nie tylko kokainie! Mdły zapach maku odurzył Violet, która czym prędzej wybiegła z tego ponurego pokoju.

– Ach, Boże, żebym tylko mogła odnaleźć Boba i uciec stąd – pomyślała młoda dziewczyna.

Ale Bob zaszył się jak szpilka w brogu siana i okazał się prawie nie do znalezienia. Wreszcie, po długich szukaniach, zobaczyła go Violet w jednym z dalszych pokojów w czułym *tête-à-tête*²⁰ z jakąś dziewczynką z Montparnasse'u.

Naturalnie Bob był już po wielu *cocktailach* i z trudnością trzymał się prosto na nogach. Na widok Violet usiłował powstać i rozlewając po fotelu swój *cocktail champagne*, zaczął ją zapraszać:

– *Hurrah*, Violet! Świetnie się składa! Musisz się napić z nami. Mówię ci, nie uwierzysz, jaka z niej morowa dziewczyna! Nie do uwierzenia! Niech żyje Violet! Niech żyje Solange!

Violet widziała, że ze strony Boba nie może się spodziewać żadnej pomocy. W tej chwili po raz pierwszy pożałowała, że nie usłuchała Antka Wolskiego, który odradzał jej pójście na tę fetę.

– Gdyby tu był Wolski, naturalnie wszystko byłoby inaczej. Odtąd zawsze będę go słuchać! Idę do domu – zwróciła się do Koku Yamagi. – Do widzenia.

– Pani pozwoli, że odprowadzę ją do auta – rycersko oświadczył Japończyk.

Violet chciała pożegnać się z gospodarzem, ale o tej godzinie on również był nie do znalezienia. Zabrała więc swe rzeczy i w towarzystwie Japończyka zeszła do ogrodu znajdującego się przed domem.

Zaczęły padać pierwsze duże krople deszczu. Violet zastanawiała się nad tym, czy przejść szybko przez ogród i wsiąść do taksówki, czy też zaczekać chwilę, gdyż Japończyk oświadczył usłużnie, że pójdzie na górę przynieść parasol.

Violet została sama. Smętnym wzrokiem patrzyła na zamglony ogród i przeżywała raz jeszcze dziwne wrażenia wieczoru. Stawały jej przed oczyma dopiero co widziane sceny i jeszcze raz doświadczyła uczucia, że źle zrobiła, idąc na tę zabawę.

Z tego odrętwienia obudził ją odgłos cichego stąpania po żwirze. Odwróciła głowę, sądząc, że to wraca Koku Yamaga z parasolem.

– Bardzo pan uprzejmy – zaczęła, gdy wtem nagle zarzucono jej na głowę i ramiona jakąś chustę, która skrępowała jej ruchy. Violet zaczęła rozpaczliwie krzyczeć, ale głos nie przechodził przez gęstą tkaninę. Jakieś obce, zwinne ręce skrępowały ją i zawinęły dokładnie w pled. Violet poczuła jeszcze jakieś drobne ukłucie w lewą rękę, usłyszała jak przez sen jakiś głos mówiący: „Udało się. Już po zastrzyku!” – i straciła zupełnie przytomność.

Iwona Boruszkowska and Aleksander Wójtowicz

A FORGOTTEN NOVEL BY JOLANTA FUCHSÓWNA AND JAN BRZĘKOWSKI,
OR TWO TYPESCRIPTS OF AN INTERWAR THRILLER *THE BLACK PARIS*

Summary

Czarny Paryż [*The Back Paris*] is a crime novel written by Jolanta Fuchsówna, journalist and writer, and Jan Brzękowski, leading poet of the Cracow Avant-garde who lived in Paris, and serialized in the Cracow daily *Ilustrowany Kurier Codzienny* in 1932, but not published as a book.

²⁰ Tu: sam na sam (fr.)

In this article two typescripts of the novel are analyzed and compared with the printed text, taking note of all the corrections and amendments introduced by the authors. An integral supplement to this textual study is an extract from Chapter XIII 'A Party in the Studio of the Japanese Man' reproduced in two versions, 1) with footnotes and modernized spelling, and 2) the original text from the typescript with all annotations.

Słowa kluczowe: *Czarny Paryż*, powieść kryminalna, Jolanta Fuchsówna, Jan Brzękowski, edycja genetyczna.

Key words: Polish literature of the 20th century – crime novel – novel published in serial form – sensation fiction and modernism – genetic criticism – Jolanta Fuchsówna (1899–1944) – Jan Brzękowski (1903–1983).