

# Marc DÉCIMO

## BIBLIOTEKA MARCELA DUCHAMPA, BYĆ MOŻE

### Przedmowa

Życie jest cudowną rzeczą do przeżycia, kiedy przeżywa się je z przyjemnością, i na tym, rzecz można, polegał mój humor.

Marcel Duchamp & Alain Jouffroy

*Marcel Duchamp*, Dumerchez / Centre G. Pompidou

Paris 1997, s. 38.

Powiedzieć o jakiejś bibliotece, że się tworzy i rozpada, niekiedy jeszcze za życia właściciela, to dostrzec, jak ściśle są związki czasu z samym pojęciem biblioteki. Rzadkie są kolekcje zastygłe, chyba że jakaś instytucja zdoła zachować część lub całość zbiorów, gdyż dana kolekcja ma jakieś znaczenie historyczne lub estetyczne. Inwentarz pośmiertny pozostaje bardzo często dla potomności jedynym wyraźnym świadectwem tego, że w jakimś domu nie miano oporu przed otaczaniem się książkami. Rozproszenie biblioteki w domu aukcyjnym, antykwariacie czy księgarni jest niemal nieuchronne ku wielkiej radości wszelkiej maści zbieraczy i poszukiwaczy rzeczy rzadkich. Taki bywa najczęściej los bibliotek prywatnych, prestiżowych lub nieznanymi (biblioteki płoną rzadziej, niż o tym się pisze), tak że każdy może znów zacząć gdzie indziej to, co jakiś miłośnik książek zaczął tam. Normalne jest w życiu książek to, że krążą, przechodzą z rąk do rąk, są ofiarowywane, odbierane, wymieniane, pożyczane,

kradzione, oddawane. Marcel Duchamp miał książki i zostały one zachowane. Mówić o jego bibliotece to uchwycić ją w pewnym momencie jej historii. Od roku 1968, w którym Duchamp umarł, biblioteka była przenoszona i z biegiem lat znacznie się wzbogaciła. Historia tej biblioteki nie stanęła w miejscu. Alexina Sattler (1906–1995), zwana „Teeny” (żona Marcela Duchampa), wciąż dokładała do niej w Villiers-sous-Grez własne książki, a pani Jacqueline Matisse-Monnier, przejąwszy spadek po swojej matce, nadal rozwijała zbiory. Istnieje tam naprawdę pewien zasób, bogaty w archiwa i książki, który zawiera nie tylko książki, które należały do Marcela Duchampa, ale również większość dotyczących go publikacji. Dodałem do tego tych parę książek, które dawniej należały do Marcela Duchampa, a dzisiaj są w posiadaniu Paula Matisse’a i Pierre-Noëla Matisse’a. W obecnym kształcie biblioteka ta składa się też ze starych książek, których część pochodzi prawdopodobnie z Rouen; są tam rzadkie książki

dla dzieci, parę podręczników szkolnych czy książek rozrywkowych. Niektóre, których pochodzenie jest wyraźnie oznaczone, należały do jego siostr i braci: do Yvonne Duchamp (1895–1969), do Raymonda Duchamp-Villona (1876–1918), do Suzanne Duchamp (1889–1960) i do jej męża Jeana Crottiego (1878–1958), a przede wszystkim do Gastona Duchampa (1875–1963) alias Jacques’a Villona. Marcel Duchamp nigdy nie dysponował w domu całością tej rodzinnej biblioteki; w posiadanie niektórych książek Teeny weszła nawet po roku 1968, kiedy została uregulowana sprawa spadku po Villonie. A więc ta biblioteka mogłaby równie dobrze być biblioteką Jacques’a Villona jak Marcela Duchampa. Duchamp wiele podróżował po dwóch kontynentach. Często się przeprowadzał. Długo mieszkał w małych mieszkaniach i pomieszkiwał w hotelach. To pozwala przypuszczać, że mógł deponować niektóre ze swych książek u Suzanne Duchamp lub u Jacques’a Villona i że mógł mieć do niektórych pozycji dostęp, gdy tego potrzebował; rodzina była bardzo zgrana. W tych warunkach trudno jest oczywiście poznać dzisiaj dokładną historię niektórych książek czy dokumentów oraz ustalić, które z książek w tej bibliotece należały z pewnością do Marcela Duchampa. Jedynie książkom zawierającym dedykacje lub jakieś szczególne wzmianki możemy przyznać ten bezdyskusyjny status. Można by dodać do nich książki dedykowane Rose Sélavy i R. Muttowi. Czy należałoby jednak wykluczyć niektóre tomy, które należały do Teeny, do Teeny i Pierre’a Matisse’a (1900–1989), nowojorskiego marszanda, za którego wyszła, do Pierre’a i Patricii Matisse’ów (byłej żony Roberta Maty)? Czy nie są one częścią biblioteki małżeńskiej? Domyślny inwentarz, który proponuję, wykracza zatem poza książki, które miały się znajdować u Duchampów na samym początku października 1968 roku, w mieszkaniu w Neuilly-sur-Seine, książki, które – fizycznie dostępne, w zasięgu ręki – były możliwe do przeczytania.

Nie dodaliśmy książek podarowanych przez Duchampa. Na przykład *Almanachu Vermot 1919* ofiarowanego Michelowi Sanouillet 25 lutego 1952 roku.<sup>1</sup> Na przykład książki Kandinskiego (1866–1944) *Über das Geistige in der Kunst*

(O duchowości w sztuce), która wróciła do biblioteki po śmierci Duchampa, w ramach spuścizny Jacques’a Villona. Teeny podarowała ją Pontusowi Hulténowi w trakcie retrospektywy Duchampa w 1977 roku, odbywającej się w ramach inauguracji Centrum Georges’a Pompidou w Paryżu. Są w niej podkreślone, a niekiedy przetłumaczone niektóre ustępy pierwszego, drugiego i szóstego rozdziału. Na przykład również – autorstwa Pierre-Camille Revela – *Le Hasard, ses lois et ses conséquences dans les sciences et en philosophie* (Przypadek, jego prawa i jego konsekwencje w nauce i filozofii), wraz z *Essai sur la métempsychose basée sur les principes de la biologie et du magnétisme physiologique* (Szkic o metempsychozie opartej na zasadach biologii i magnetyzmu fizjologicznego), które ukazały się w wydawnictwie Chacornac & Durville w roku 1909.<sup>2</sup> Ta książka została powierzona Davidowi Gascoyne (1916–2001), angielskiemu poecie surrealisty, związanemu z Éluardem i Erntem, który wielokrotnie mieszkał we Francji... kiedy pewnego dnia została przekazana Jacqueline Matisse-Monnier przez jej sąsiada księgarza, który widział czasem, że Duchamp u niej bywał. Na okładce można przeczytać napisane ręką poety pytanie: „One of the Sources of the Originality of Marcel Duchamp?”<sup>3</sup>

Nie chodziło o to, by wymieniać tutaj książki pożyczone i oddane, zagubione, wypożyczone, książki być może przejrane lub przeczytane gdzie indziej, oraz te zapewne przekartkowane w Bibliotece Świętej Genowefy, w 1912 roku, kiedy Duchamp był tam bibliotekarzem. Ani nawet o to, by dodać do tego domyślnego inwentarza księgozbiór Mary Reynolds (1891–1950), towarzyszkę życia Duchampa przez blisko dwadzieścia pięć lat (poznaje ją w lipcu 1924 roku). Bez czego można by sądzić, że biblioteka jest tylko czymś urojonym. Nie ulega jednak prawie wątpliwości, że spośród 612 książek, które liczy znakomity zbiór Mary Reynolds, żadna nie została przez Duchampa dokładnie przeczytana: była to również biblioteka mniej lub bardziej wspólna. Niektóre książki zawierają dedykacje, w których znamienne jest to, że są skierowane raz do jednego, raz do drugiego z nich dwojga. A na 612 zgromadzonych pozycji 71 tomów zostało oprawionych przez Mary Reynolds, niekiedy z pomocą Duchampa, który

zaprojektował makietę. Jeżeli są one dzisiaj przechowywane w zasadzie w komplecie w bibliotece Ryersona i Burnhama w Art Institute w Chicago, to dzięki wstawiennictwu Duchampa. Cztery dni potem, jak Duchamp zjawia się u jej wezglowia, na rue Hallé 9 w Paryżu, 30 września 1950 roku, Mary Reynolds umiera. Duchamp postanawia wówczas pozostać w Paryżu do 14 października, aby spakować książki zgromadzone przez trzydzieści lat i wysłać je do jej brata Franka Brookesa Hubacheka, który postanowi podarować je Art Institute. Wiadomo, że od roku 1951 aż do opublikowania katalogu Hubachek i Duchamp pracowali pilnie przez prawie sześć lat i że Duchamp napisał przedmowę. Kiedy w końcu katalog, zatytułowany *Surrealism and its Affinities: The Mary Reynolds Collection*, będzie gotowy, w roku 1956, Hubachek upewni się, że każdy z przyjaciół jego siostry będzie mógł otrzymać egzemplarz.<sup>4</sup> Adresy otrzymał nie tylko od Duchampa, ale także od Cocteau, Barnes, Caldera, Flannery i innych. Jedną z najbardziej wzruszających odpowiedzi przysłał Cocteau, który napisał do Duchampa:

My very dear Marcel – It is rare that death leaves warm ashes. Thanks to you, this is what is happening for Mary. I congratulate and embrace you.<sup>5</sup>

Przeglądając katalog tego księgozbioru ma się nieodparte wrażenie, że Duchampa w ogóle nie interesowały te książki, z których niektóre są jemu dedykowane, by przytoczyć tylko parę przykładów. Weźmy Pierre'a de Massot (1900–1969) *Prolegomènes à une éthique sans métaphysique: ou Billy, bull-dog et philosophe* (Prolegomena do etyki bez metafizyki, albo Billy, buldog i filozof), ozdobione sześcioma ilustracjami Tonny'ego Kristiansa (1907–1977).<sup>6</sup> Jest tam napisane:

Już dawno temu podpisałbym tę książkę, gdybym wiedział, że należy do Pani, zwłaszcza od chwili, gdy założyła Pani mojemu buldogowi tak suty i piękny płaszcz; proszę wybaczyć zwłokę, dowodzi ona, że mimo upływu lat nadal się kochamy. Love to you and love to Marcel. Pierre. August 22.<sup>37</sup>

Weźmy książkę Josepha Cornella (1903–1973) *Monsieur Phot (seen through the stereoscope): Scenario for a Film* z 1933 roku, z następującą dedykacją:

Marcelowi Duchamp  
w dowód wdzięczności  
Joseph Cornell  
Jan. 1934.<sup>7</sup>

Albo Jeana Cocteau (1889–1963) *Les Parents terribles: pièces en trois actes* (Strasni rodzice: sztuka w trzech aktach) (Gallimard, Paris ok. 1938) z dołączoną luźną kartką, na której czytamy:

Mój drogi Marcelu, moja droga Mary,  
Sélavy. Ściskam Was (1939).<sup>8</sup>

Czy wreszcie Jeana Crottiego (1878–1958), jego szwagra: *Tabu Dada: poèmes et dessins 1916–1921, Courants d'air sur le chemin de ma vie, 1916–1921* (Tabu Dada: wiersze i rysunki 1916–1921, Przeciągi na drodze mojego życia, 1916–1921) ze wzmianką, że to dla Mary Reynolds i Marcela Duchampa.<sup>9</sup>

Jeżeli większość książek, które figurują w kolekcji przechowywanej w Villiers została opublikowana po roku 1950, to trzeba przyjąć, że biblioteka ta ukształtowała się częściowo po śmierci Mary Reynolds. Duchamp trzymał w niej jednak niektóre spośród swych książek, zwłaszcza te ulubione, których zresztą być może nigdy nie przeczytał.

Tak twierdzą świadkowie: Duchamp czytał niewiele. Dowody rzeczowe wydają się to potwierdzać, ale prawdą jest, że bystry czytelnik może wywąchać książkę po przeczytaniu pięćdziesięciu stron. Wiele tomów nie jest rozciętych, lecz nic nie stoi na przeszkodzie temu, by czytać rozchylając obie kartki od dołu. Niektóre są rozcięte częściowo – lecz na ogół nie dalej niż do strony 50, czy Marcel Duchamp uzbroił się w nożyk do papieru? A co z książkami rozciętymi?

Bliscy artysty kładą mocny nacisk na fakt, że tyle rozmyślał. Zapewniają, że dużo palił i że przez całe życie zajmował się głównie rozmyślania-

mi i problemami szachowymi. Wszystkie te twierdzenia można zaakceptować i zniuansować. Od śmierci Marcela Duchampa minęło trzydzieści pięć lat, a niektóre książki wciąż wydzielają, to prawda, kiedy się je bierze do ręki, delikatny zapach cygar. Zauważa się też czasem u dołu niektórych książek ślady wypalenia pozostawione przez rozproszony popiół. Co się zaś tyczy zapisków na marginesach, podkreśleń, notatek sporządzonych i pozostawionych między kartkami, to znajduje się je wyłącznie i bardzo rzadko w książkach dotyczących szachów oraz w książce hiszpańskiego eseisty i powieściopisarza Ortegi y Gasset (1884–1955), opublikowanej w wydawnictwie Doubleday & Company, Inc., Garden New York 1956, 187 stron: *The Dehumanization of Art*. Można sądzić, że są to ślady uważnej lektury, być może w trakcie przygotowywania odczytu, wygłoszonego w 1957 roku w Houston, na temat „procesu twórczego.” Zakładki, zwyczajne skrawki papieru pozostawione między kartkami, są niezwykle rzadkie. Zostało to dostrzeżone. Konner uznaje być może za budujące ustępy zakreślone w książce Maxa Euwe (1937) na temat szachów. Lub za niepokojące kilka zdań zaznaczonych kreską na marginesie w dziele Maxa Stirnera (1806–1856) *L'Unique et sa propriété* (Jedyny i jego własność) w tłumaczeniu opublikowanym przez Pauwerta w roku 1960. Czy Duchamp sprawdza tam, co pomyślał? Co myśli? Czy znajduje tam sformułowane, skonceptualizowane to, co zilustrował?<sup>10</sup> Czy niepokoi się o te teksty i kupuje je raz jeszcze, ponieważ w latach sześćdziesiątych ludzie zadają mu tyle pytań? Nie trzeba mieszać spraw: żadna rzeczywista biblioteka nie wyczerpuje sumy książek, które ma się w głowie, zarówno tych, które się przeczytało lub przejrzało, jak i tych, o których ma się jakieś wyobrażenie, prawdziwe lub fałszywe, na podstawie wiedzy powszechnej. Podobnie jak żadna biblioteka, którą ma się w umyśle, nie musi pokrywać się z książkami, które ma się do dyspozycji na półkach. Wśród mechanizmów, które uruchamiają się w trakcie tworzenia lub obmyślenia, tryby, które włączają pamięć człowieka wykształconego, otwierają dostęp do labiryntu, którego jeden z korytarzy ma ściany wyłożone książkami. A książkowe reminiscencje wyskakują lub nie i ewoluują

według często też zagadkowych reguł. Wątki gubią się czasem w tej płątanie. Tajne i zapieczętowane archiwa, w których już nie wiadomo, co się znajduje, książkowe lochy niepamięci, z których docierają jedynie wrażenia szukające oddźwięku, by się ujawnić. Co pozostaje z lektur kogoś, kto twierdząc, że poszukuje inspiracji wśród pisarzy, nie czytał lub czytał mało? Czy mamy szansę odkryć w trajektorii jego twórczości odciski, ślady lub nie wiadomo co jeszcze?

Jeżeli nakreślenie portretu Duchampa, z pewnością nieukończony, lecz wyrazisty w swoich konturach, na podstawie listy książek ma pewną szansę powodzenia, to biblioteka Mary Reynolds jest nierozłącznie związana z tą, którą zamierzamy opisać, domniemaną biblioteką Duchampa. Z tych samych powodów nie sposób oddzielić książek Teeny i rzeczywiście nie są one oddzielone, chyba że chodzi o książki na temat szachów, do których, jak się wydaje, Duchamp przywiązywał szczególną wagę. Być może jest to jedyny jego prawdziwy księgozbiór. A jeżeli tak jest, to zgódźmy się, że ten portret Duchampa-bibliotekarza, utrzymany w stylu Arcimbolda, zbudowany iluzorycznie z książek, nabiera pewnych cech prawdopodobieństwa. To, co powinniśmy ukazać czytelnikowi, to ów efekt rzeczywistości, lista książek, które figurowały w 1968 roku w bibliotece Teeny i Marcela. A przecież stojąca na półce książka, nawet opatrzona obfitymi notatkami (co zresztą nigdy się tu nie zdarza), nie świadczy o tym, że została przeczytana, zrozumiana i przyswojona. Znaczyłoby to, że księgozbiór albo niczego nie dowodzi, albo mówi wszystko. To badaczom źródeł, którzy pracują nad egzegezą, przypada w udziale delikatne zadanie odtwarzania tych zarysów. Duchamp niektóre z nich ujawnił, inne ukrył. Wskazał parę nazwisk z biblioteki idealnej, autorów uwielbianych, którzy – na czysto subiektywnej zasadzie – są ozdobą jego regałów mózgowych. Tutaj jednak ‘biblioteka Marcela Duchampa’ (wraz z księgozbiorem Teeny) jest tą, która pod koniec jego życia wypełniała jego półki. Są to współczesne książki o sztuce, powieści, jakieś eseje czy książki starsze, w tym pochodzące ze zbiorów rodzinnych; wszystkie zostały wydane przed październikiem 1968 roku, co potwierdzają

metryczki drukarskie. Są jeszcze książki o szachach. Książki, które Duchamp mógł lub mógłby przekartkować, trzymając je przed oczami. Są to obietnice lektury. Ale gdy tylko to powiemy, przyłapujemy się na fantazjowaniu, a kiedy lista jest już sporządzona (katalog jest tekstem wybitnie faktograficznym), wkrada się spekulacja. Niektóre nazwiska, niektóre tytuły, niektóre książki – weźmy na przykład te autorstwa André Bretona – nie są już tylko książkami, które można znaleźć pod literą B w alfabetycznym wykazie autorów dwudziestego wieku. Wszystkie te książki są uznawane za wypuszczone strzały biograficzne. Przypominają nieuchronnie o więzach przyjaźni, które łączyły tych dwóch ludzi. Teksty okolicznościowe, które ma się nadzieję tam znaleźć, to znaczy dedykacje, należy oczywiście czytać. Dziś są to relikwie, które – jako relikwie – przypominają mimo śmierci, że jest wzruszenie, spotkanie i powinowactwa, życie. Toteż należy oczekiwać, że znajdziemy tam pewnych autorów: Apollinaire’a, André Bretona,<sup>11</sup> Francisca Picabia, Tristana Tzare, Pierre’a de Massot,<sup>12</sup> Henri-Pierre’a Roché,<sup>13</sup> Georges’a Hugneta. Raymonda Queneau...

Mówią one o Duchampie przez pryzmat przyjaźni, a jednocześnie wpisują się w dzieje dadaizmu i surrealizmu (a więc w historię literatury i sztuki). Nie są to już tylko książki Alphonse’a Allais, o których mówi się, że ich autor, podobnie jak Duchamp Normandczyk, radował swoją pomysłowością miłośnika kalamburów. Nie są to już zwykłe książki Roussela (zwykłe jak dla kogo) w wydaniu oryginalnym czy we współczesnych wznowieniach. Odsyłają one niestrudzenie do rzekomej anegdotaly założycielskiej – do Duchampa oglądającego spektakl na podstawie *Wrażeń z Afryki* w Teatrze Antoine’a, w 1912 roku, w towarzystwie Apollinaire’a, Picabii i Gabrielle Buffet-Picabia. Nie są to więc tomy Roussela. To są punkty odniesienia Duchampa. Poprzez nie oraz poprzez domniemane ich odczytanie przez Duchampa (to, co Duchamp z nimi zrobił) rozgrywała się mniej lub bardziej niejasno ‘nasza’ nowoczesność, o której wciąż nie przestaliśmy dyskutować. Książki te, na przykład autorstwa Rimbauda, Lautréamonta, Jarry’ego, Mallarmé’go, lub jego przyjaciół, są rozpatrywane ze względu na oddźwięk, jaki wywołują, oraz dlatego,

że Duchamp raczył je zaszczyścić rzadką wzmianką. Jeżeli nie wspominamy tutaj Jean-Pierre’a Brisseta, do dlatego, że nie ma żadnej jego książki.<sup>14</sup> Jest natomiast jedna, znakomita, wspaniale oprawiona w kolekcji Reynolds: dwie skóry ropuch szarych są winkrustowane w grube kartonowe okładziny, pokryte cielecą skórą, zieloną na zewnątrz, czarną wewnątrz; od wewnątrz kartony są wzmocnione dwoma innymi, tej samej wielkości. Okładka od zewnątrz jest zielona i nosi złoczone napisy (*Jean-Pierre Brisset* na początku książki; *La Science de Dieu* na końcu) oraz dwie złoczone pionowe linie na tomie powyżej wzmianki określającej zawartość książki. Zdobione papierowe kartki imitujące żabią skórę umieszczone są naprzeciwko kartonowych okładek; również strony przedtytułowe ze zdobionego papieru imitują żabią skórę; zarówno na początku, jak i na końcu znajduje się wiele pośrednich czystych stron w rozmaitych odcieniach szarości. Grzbiet jest wykonany z czarnej skóry z pionowymi liniami złożonymi na zimno. Oprawa jest podpisana na wewnętrznej stronie tyłu okładki „MR,” złotymi literami. Okładka pierwotna została zachowana.<sup>15</sup> W Villiers są przechowywane dwie książki w zwykłym wydaniu, które Mary Reynolds zaczęła oprawiać. Nie od rzeczy będzie wspomnieć, że chodzi o wydanie pospolite i ta wzmianka godna jest szczególnej uwagi. Sugeruje ona bez wątpienia, że Mary Reynolds i Marcel Duchamp niewiele sobie robią z bibliofilskich zwyczajów introligatora; oprawia się najczęściej wydania oryginalne lub nakłady luksusowe. Pierwsza książka to broszurowy egzemplarz tomu Alfreda Jarry z 1932 roku, na który składają się *Les Minutes de Sable Mémorial* oraz *César-Antéchrist*, wydanego u Fasquelle’a (Paryż, druk. Kapp, 263 s.). Każę nam to sądzić, że został on wybrany tylko ze względu na tekst i na to, co on reprezentuje w umyśle właścicieli. Oprawa nie została wykonana. Książka ma jedynie oprawę tekturową, na której jest zapisek, że trzeba pozłocić brzeg (i został on faktycznie pozłocony). Jest także pieczętka, która wskazuje datę 30 marca 1950 roku. Grzbiet jest zgodnie ze zwyczajem zachowany i wiele stron, wyciętych z jakiegoś amerykańskiego magazynu jako papier do przekładania, przedstawia amerykańskie domy z lat pięćdziesiątych z zewnątrz

i wewnątrz.

Druga książka też jest Jarry'ego: *Les Jours et les Nuits. Roman d'un déserteur*, wydana w Paryżu przez Mercure de France (druk. Lahure, Paryż). Chodzi o wydanie nieco bardziej luksusowe na weli nie alpha z fabryki papieru w Le Marais, egzemplarz nr 1324/1500; pochodzi ono z roku 1948. Grzbiet został zachowany jak trzeba, a egzemplarz częściowo zszyty. Także jego ochraniają kartki z amerykańskich magazynów. W trakcie oprawy książka została najwyraźniej porzucona, pracę przerwała zapewne choroba i śmierć.

Istnieje wreszcie trzecia pozycja Jarry'ego, wyśmienicie oprawiona. Samo wydanie jest banalne, lecz projekt został sporządzony na podstawie rysunku przekazanego przez Duchampa, jesienią 1934 roku, Mary Reynolds, która wykończyła oprawę. Ten egzemplarz *Ubu roi ou les Polonais. Drame en cinq actes* (przedmowa Jeana Saltasa), wydany przez Librairie Charpentier et Fasquelle, Paris (druk. Kapp, Paryż, 192 s.) jest identyczny z egzemplarzem eksponowanym dzisiaj w Chicago: „Oprawa z marokinu hawana. Okładziny wykrojone w kształcie U. Grzbiet w kształcie B jest mozaikowy. Strony kontrtytułowe są z czarnego jedwabiu. Na awersie karty przedtytułowej jest złożona korona, a na odwrocie złożone nazwisko autora. Brzegi są też złożone. Całość pokrywa oryginalny papier.”<sup>16</sup>

Wydzielenie tego, co było biblioteką Marcela Duchampa, jest – jak rozumiemy – rzeczą bardziej skomplikowaną, niż mogłoby się wydawać. Ta, która znajduje się w Villiers, zawiera książki, o których można powiedzieć, że należały do Teeny, na przykład stare książki dla młodzieży, literatura niemiecka lub anglosaska czy pewne książki dotyczące sztuki czytania z linii dłoni. Te ostatnie pochodzą z czasów, kiedy Virginia Haggard McNeill, towarzyska życia Chagalla, Dorothea Tanning, żona Maxa Ernsta, oraz Teeny były wprowadzane, w latach pięćdziesiątych w Nowym Jorku, przez Angielkę Mrs. Quest Brown, w tajniki chirolologii. Ta rozrywka stała się okazją do wykonania tuszem na papierze odcisków paru dłoni (lewej i prawej) – dłoni Miró, Henri Matisse'a, Chagalla, Bretona, Balthusa, Matty, Yves'a Tanguy i Kay Sage (każde po jednej dłoni), Marcela. Picasso nie oparł się po-

kusie szybkiego sportretowania swych palców palcem wskazującym, a na innej kartce odcisnął czoło. Françoise Gilot przyłożyła dłoń, a Claude dwa ząbki. Giacometti czoło, a Annette dłoń. Oto temat, który Duchampa nie interesował – nie wierzył w to; Teeny zaś porzuciła to zainteresowanie na rzecz szachów. Z wyjątkiem paru książek szachowych, w przypadku których podział jest wyraźny – są tam książki Teeny i książki Marcela – trudno byłoby z pewnością snuć przypuszczenia na temat każdego tomu. Kiedy dzieli się z kimś życie, trzeba wierzyć, że dzieli się też książki, a przynajmniej fasadę, jaką stanowią dla oczu ewentualnych oglądaczy. Duchamp je widział, być może czasem szybko je kartkował.

Czy został kupiony, odzyskany, podarowany, skopiowany – nikt tego nie wie, ale jest. Nie wiadomo, jak znalazł się w bibliotece ten rękopis *La Nègresse blonde* (Jasnowłosa Murzynka), który jednak nie został sporządzony własnoręcznie przez autora. Georges Fourest (1867–1945), poeta, autor opowiadań, zyskuje rozgłos opublikowaniem w 1909 roku tego zbioru (z przedmową Willy'ego, w paryskim wydawnictwie A. Messein (in 16°, XVI-124 s.). Ta książka o niestosownym tytule będzie miała kilka wznowień, z których drugie, u G. Crèsa, pochodzi z 1913 roku. Metryka drukarska podaje rok 1912.<sup>17</sup> Nie jest to data bez znaczenia. Pokrywa się ona z innymi znaczącymi wydarzeniami z życia Duchampa. W 1912 roku Duchamp poznaje swoich braci w nowym świetle: odmawiają oni pokazania *Aktu schodzącego po schodach* na Salonie Niezależnych (20 marca–16 maja). Duchamp odkrywa Roussela (11 maja–5 czerwca). W 1912 roku przebywa od czerwca do sierpnia w Monachium (przywiezie stamtąd pierwsze rysunki do *Wielkiej Szyby*), skąd wróci dopiero we wrześniu (zahaczy jeszcze o Wiedeń, Pragę i Berlin). Przygląda się pracy Kandinsky'ego i czyta jego książkę, której drugie wydanie właśnie się ukazało (pierwsze wyszło w styczniu, drugie w kwietniu). Później odbywa z Gabrielle Buffet, Apollinaire'em i Picabią podróż automobilem do Étival w Jurze, do regionu zwanego Zone, dokąd zaprosili ich rodzice Gabrielle (Duchamp obmyśla tam projekt *Drogi Jura-Paryż*, a Apollinaire miał stamtąd przywieźć tytuł wiersza, który ukaze się w następnym roku w tomie *Alcools*).

W 1912 roku odkrywa Gastona de Pawlowskiego i *Voyage dans la Quatrième Dimension* (Podróż w Czwarty Wymiar, Éditions Fasquelle, Paris),<sup>18</sup> pod koniec roku Brisseta oraz zapewne także ową zadziwiającą książkę Henry’ego Vuiberta o anaglifach geometrycznych (pierwsze wydanie ukazuje się właśnie w tamtym roku).<sup>19</sup> W tym samym roku Duchamp pracuje jako bibliotekarz w Bibliotece Świętej Genowefy, gdzie przegląda pewną liczbę książek traktujących o perspektywie. Jeżeli fakt, że można tam znaleźć ten rękopis – jedyny trzymany w tej bibliotece – może być zaskoczeniem, to nie powinno ono być takie wielkie, jeśli weźmie się pod uwagę klimat wierszy Georges’a Fouresta: swoją sztuką niedorzeczności<sup>20</sup> bliski jest on stanowi ducha Duchampa, jego upodobaniom literackim i jego dążeniom. Cała ironia wierszy Fouresta musi polegać na tym, co ludzie zrozumieją – czy wezmą to, o czym mówi, na serio, czy zauważą, że sobie z nich kpi.

#### Apologie pour Georges Fourest

Je suis mal embouché, dit-on, scatologique,  
„scurrile, extravagant, obscène !...” Et puis après ?  
Pour blaguer le héros langoureux ou tragique  
À moi le calembour énorme, et l’à-peu-près !

Matagrabolisant le pleutre qui me rase,  
Me souciant très peu que l’on m’approuve ou non  
Et laissant aux châtrés l’exsangue périphrase,  
Eh! bien oui! J’ai nommé la Merde par son nom:

En cinq lettres j’ai dit l’horifique vocable  
Sans même l’adorner d’un R comme Jarry;  
Que si pour ce forfait votre courroux m’accable  
Je m’en vante, couillons, loin d’en être marri.

#### Apologia dla Georges’a Fouresta

Mówią, żem impertynent, cham skatologiczny,  
Grubianin, arogant, człek sprośny!... I co z tego?

By wyśmiać bohaterów ekliwych lub tragicznych,  
Kalamburu mi trzeba, najlepiej pieprznego!

Chcąc dupkowi, co mnie mdli, spuścić tęgie razy,  
Mało się troszcząc o to, co pomyśli wielu,  
Kastratom zostawiając blade peryfrazy,  
To prawda, tak, nazwałem Gównno po imieniu:

Z pięciu liter to słowo okropne złożyłem,  
Nie przydając mu, jak Jarry, R od parady;  
A jeśli bezczelnością gniew wasz obudziłem,  
Tom z tego dumny, osły, nie skonfundowany.<sup>21</sup>

Pseudo-sonet, który amatorzy łatwych żartów ogłoszą najpiękniejszym z całego tomiku:

NEMO (Nihil, cap oo)

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX(\*)  
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

(\*) Że się tak wyrażę!  
Przypis autora (G. Fourest)

Czy praca Duchampa nie jest czymś podobnym? Czy w dziedzinie sztuk pięknych i brzydkich Duchamp nie stara się prowokować *uwagi* oglądających, ukazując im przedmiot, co do którego nie są w stanie rozstrzygnąć, czy *intencja* jest poważna czy satyryczna? Podobne pytanie stawia *Ubu król* i cała licząca się literatura utrzymana w podobnym duchu. Na przykład niektóre tytuły nadawane przez Verlaine’a (1844–1896) i Laforgue’a (1860–1887)

(na tego ostatniego autora Duchamp się powoływał), niektóre utwory Charles'a Crosa (1842–1888), Alphonse'a Allais (1885–1905), niektóre wygłupy i niezborności autorów Chat Noir, niektóre *Poèmes amorphes* (Wiersze bezkształtne) Franc-Nohaina (1823–1934),<sup>22</sup> pewne tytuły, aforyzmy i komentarze Erika Satie (1866–1925),<sup>23</sup> pewne tytuły obrazów Magritte'a (1898–1967), którego Marcel bardzo lubił i nieraz odwiedzał w Belgii... Literatura, do której zaliczają się jeszcze Roussel i Brisset, których trzeba umieścić bezdyskusyjnie w tej estetyce, która wymyśla siebie. Czy Duchampowi nie chodzi o to, aby zadziwić z kolei widzów, by przekształcić w siły sprawcze to bierne uczucie zaskoczenia, jakiego doświadcza się czytając tych autorów? Czy nie chodzi o uczynienie atrakcyjnym przez fortel tego, co nie jest atrakcyjne z natury, o nadanie sztucznej ważności rzeczom, które nie mają ważności naturalnej – przy czym przez ważność należy rozumieć to, co utrzymuje umysł w stanie pobudzenia? W rozmowie z Marcelem Duchampem na temat aktualnych konsekwencji Armory Show w Nowym Jorku w roku 1913, zatytułowanej *Co się stało ze sztuką?*, William Seitz przypomina: „Powiedział pan kiedyś, gdy rozmawialiśmy o tym obrazie (*Akcie schodzącym po schodach*), że chce pan wstrząsnąć samym sobą,” na co Duchamp odpowiada: „Tak. W tym cały problem: widzi pan, trudno jest wstrząsnąć sobą samym. I dlatego powiadam, że musiałem być wstrząśnięty, kiedy zdecydowałem, że schodzenie jest ważniejsze od wchodzenia. W ten sposób prowadziłem subtelny grę z zamiarem wstrząśnięcia. Nie tylko publicznością, ale mną samym. Przez całe życie zajmowałem taką postawę. Żadne z nielicznych dzieł, które wykonałem, nie zostało ukończone z poczuciem satysfakcji.”<sup>24</sup> Czym jest *Ubu król*? Sztubacką farsą? Henri Morin twierdzi, że myślał „tyleż o Ubu, co o pierwszej kromce chleba z konfiturą;” „nie ma z czego być dumnym, kiedy zrobiło się coś tak kretyńskiego” – wyznaje.<sup>25</sup> Czy też chodzi – za pośrednictwem Jarry'ego – o prawdziwą sztukę teatralną? Co myśleć na temat Georges'a Fouresta i *Karnawału arcydzieł*? Czyż nie można go skojarzyć z gestem Duchampa retuszującego niektóre bezsporne arcydzieła sztuki – Giocondę, Courbeta, Ingres'a? Weźmy na przykład tę sławną, poprawioną wersję *Cyda*:

Pałac Gormaza, hrabiego i gubernatora, jest pogrążony w żałobie: na zawsze spoczywa pod kamieniem hidalgo, którego krew zacierwieniła rapier Rodryga zwanego Cydem Campeadorem. Zapada wieczór. Przyzywając świętych Piotra i Pawła, Szimena, w czarnych woalach, klęka pod wieżą, a jej oczy, którym łzy wypaliły powieki, patrzą, nie widząc, jak złote słońce umiera... Lecz nagły błysk zapala się w jej źrenicy: Rodryg stoi przed nią na placu! Niewzruszony i wyniosły, okryty swym płaszczem, bohater zabójca wolno się przechadza; „Boże!” – wzdycha na stronie jękliwie Szimena, „Jaki piękny chłopak z mordercy tatusia!”<sup>26</sup>

Fakt, że tak ważny filozof jak Bergson (1859–1941) podjął się pisania o śmiechu, jest cenną wskazówką. Jego dziełko stanowi w tamtym czasie najważniejszy punkt odniesienia, podobnie jak nieco później epokowy stanie się artykuł Freuda o humorze (opublikowany w *Variétés* w 1929 roku). „Nakładanie się na siebie niezależnych ciągów zdarzeń” wydaje się wówczas nie tylko opisywać mechanizmy komizmu, ale może też służyć jako instrukcja obsługi. Duchampowi? Dlaczego nie? Duchamp ma książeczkę Bergsona w swojej bibliotece, co prawda w wydaniu Presses Universitaires de France z 1950 roku, ale nic nie przeszkadza sądzić, że zapoznał się wcześniej z tymi często wznawianymi tekstami, które ukazywały się najpierw jako trzy artykuły w *Revue de Paris*, między 1 lutego i 1 marca 1899 roku, a następnie, od roku 1900, w formie książkowej. Tak jak w przypadku Stirnera i Gastona de Pawłowskiego, można przypuszczać, że Duchamp kupuje ponownie egzemplarz w latach pięćdziesiątych z ciekawości i dlatego, że coraz częściej go o to pytają. Jest to zresztą jedna z niewielu książek filozoficznych.

W tej bibliotece znajdują się trzy maszynopisy. Chodzi o *Miennes*, które ukaże się w książce w 1955 roku, z akwafortami Jacques'a Villona, w paryskim wydawnictwie Caractères, in folio, 40 s. Maszynopis nosi datę 1953 i zawiera wiersze Tristana Tzary zatytułowane: *Pont, Lampes*,



*Hôtel, Neige, Forêt, Grenier, Étendue*. Drugi zbiór obejmuje wiersze Éluarda, Arpa, Bretona, Péreta, Aragona, Ribemont-Dessaignes'a, J. Evoli, Picabii, Crottiego, Soupaulta. Tej listy możemy być pewni, ponieważ sporządził ją własnoręcznie Duchamp: atrament tak bardzo wyblakł, że kartki są nieczytelne. Trzeci i ostatni dokument jest z pewnością najbardziej pasjonujący, a jego autorem jest Georges Herbiet.

Urodzony w Angers w roku 1895, nazywany 'Christianem' alias Georges'em Herbiet, pisarz, krytyk, tłumacz Ezry Pounda i malarz, Herbiet współpracował w latach dwudziestych z *L'Esprit nouveau* Paula Dermée,<sup>27</sup> z *Action Florenta* Felsa,<sup>28</sup> oraz z *Ça ira*, belgijskim czasopismem dadaistycznym. Pod koniec życia, w latach 1963–1967 (Herbiet umiera w roku 1968, kilka miesięcy po Duchampie), pisze i przepisuje na maszynie pracę poświęconą Jacques'owi Villonowi, zaznaczając, że maszynopis został sporządzony w trzech egzemplarzach (jeden został przekazany Marcelowi). Maszynopis ten, zatytułowany *L'Intime Jacques Villon*, ma postać dwóch oprawionych razem tomów. Tom drugi (40 stron) zawiera kalendarium życia i twórczości Villona (s. 1–6) oraz bibliografię książek i czasopism, która dotyczy początków kubizmu i ruchów, które się zeń wywodzą. Do tego dochodzi kalendarium najważniejszych wystawianych dzieł, ówczesnych katalogów i recenzji. Tom pierwszy (93 strony) ma postać monografii poświęconej Jacques'owi Villonowi (zwłaszcza do s. 66), ale jest również próbą odtworzenia atmosfery, w której kształtowała się grupa z Puteaux w latach 1908–1914 (od s. 67 do 93). Herbiet twierdzi, że korzystał z dokumentów użytych przez samego Villona, gdyż Villon, jak zapewnia, interesował się szczególnie pamięcią o tych wydarzeniach, które nazaczyły trzech braci Duchamp (s. 39). Pierwsze strony tej książki są poświęcone wspomnieniom z dzieciństwa Duchampów. Godne uwagi jest to, że Georges Herbiet kładzie na nie mocny nacisk. Choć należą one obecnie do duchampowskiej wulgaty – z pewnością inaczej to wyglądało w latach sześćdziesiątych – fakty te zasługują na wzmiankę jako możliwe przywołania w twórczości spędzonego w Rouen dzieciństwa. Herbiet przytacza na przy-

kład anegdotę o tym, jak baron Huchet de Montgascon, teść Josepha de Pesquidoux i właściciel domu w Blainville-Crevon, w którym urodził się Marcel Duchamp, zarezerwował dla siebie zielony pokój na pamiątkę Les Charmettes i Jana Jakuba Rousseau, który kazał malować swój dom z zielonymi okiennicami (s. 5). Pokój zamknięty, pokój tajemniczy, pokój intrygujący, zielone pudełko.<sup>29</sup> Rodzina Duchampów mieszka tam dwadzieścia dwa lata, zanim przeniesie się do Rouen. Ten sam baron podarował ojcu Duchampa, w roku 1891, oryginalne wydanie utworów Marbota, którego pałac położony jest w odległości paru kilometrów. Chodzi zapewne o *Pamiętniki* wspomnianego generała-pisarza (1782–1854), które akurat wtedy się ukazały. Ten uczestnik i świadek prawie wszystkich dni chwały Pierwszego Cesarstwa uchodzi za człowieka obdarzonego dowcipnym i humorystycznym zdrowym rozsądkiem, za atrakcyjnego i mądrego opowiadacza. Herbiet odnotowuje też zachwyty wywołany przez sklep cukierniczy Pod Zegarem i przez eksponowaną w jego witrynie maszynę do rozdrabniania czekolady (s. 13). Maszynę kojarzącą się nieuchronnie z takimi dziełami, jak *Koń* (1914), który nieustannie ewoluował w kolejnych studiach (mały, bardzo mały, zmechanizowany, duży, największy) Raymonda Duchamp-Villona, czy jak *Akty szybkie* i *Akt schodzący po schodach* Marcela Duchampa<sup>30</sup>. Herbiet przywołuje jeszcze Texiera, profesora retoryki, a zwłaszcza innego nauczyciela, Neubourga, poetę poruszającego się, rzecz niesamowita, na rowerze...

W tej wspomnieniowej książce niepoślednie miejsce przeznaczono Léonowi de Saint-Valéry. Za tym sobowtórem, pseudonimem literackim, kryje się Julia Pillore (28 listopada 1868–21 września 1960). Według Herbieta kobieta ta, matka chrzestna Marcela, wywiera wpływ na rodzinę Duchampów. Jest córką Léona Pillore'a, drukarza z Saint-Valéry-en-Caux, który drukuje gazetę *Le Pays de Caux* oraz rozmaite dziełka: *Naukę pływania w trzech lekcjach* J.-B. Galleta, swoją pierwszą pracę, oraz – pod własnym nazwiskiem – *Les Chemins de fer économiques* (Tanie koleje), 1871, 36 s. [wyd. 3, 1972, 40 s.]; a poza tym *Intérêts locaux. Les améliorations nécessaires, I. L'eau et*

*le gaz* (Interesy lokalne, I. Woda i gaz), 1872, 11 s.; i wreszcie *L'Unirail Larmanjat* (Kolej jednoszynowa Larmanjata), 1874, 16 s. Ale Léon Pillore umiera przedwcześnie (1833–1876). Jego żona, Marie Cary, wyjdzie ponownie za mąż, 1 maja 1883 roku, za Émile'a Nicolle'a (1830–1894), dziadka Marcela Duchampa ze strony matki<sup>31</sup>. Julia zostaje więc jego pasierbicą. Współpracuje jako krytyk sztuki z *La Revue Bleue* i *La Gazette des Beaux-Arts*, pod pseudonimem Léon de Saint-Valéry: imię zapożycza od swego ojca, a nazwisko przyjmuje na pamiątkę portu morskiego z departamentu Dolnej Sekwany, z którego pochodził. Później zostanie sekretarzem i wykonawczynią testamentu Jeana Aicarda (1848–1921), autora powieści *Maurin des Maures*<sup>32</sup>. Jest ona autorką książki zatytułowanej *Tendances d'art. Les formes peintes. Les impressionnistes. Les classiques, Les tourmentés et les aberrés volontaires*, Perrin, Paris 1926, in 16, s. II-278.<sup>33</sup> Wyjdzie za Paulina Bertranda (1852–1940), malarza pejzażystę i rzeźbiarza.

Spośród wydarzeń, które wywarły pewien wpływ na ludzkie umysły, Herbiet przypomina, że po przejściu komety Halleya (w maju 1910 roku) i zaćmieniu słońca (w kwietniu 1911 roku), powstał niejako sprzyjający grunt dla przyjęcia pewnych idei<sup>34</sup>. A w szczególności Jacques Villon opowiadał mu często o pewnej książce „więcej niż ciekawej i odkrywczej,” autorstwa Gastona de Pawlowskiego, pod tytułem *Le Voyage dans la Quatrième Dimension* (Podróż w Czwarty Wymiar), „która zrobiła na trzech braciach mocne wrażenie.” „Była ona przedmiotem długich sporów po ukazaniu się pierwszego wydania w roku 1912. A nowe zmienne wydanie” – dodaje – „które wyszło po wojnie, zawiera niezwykły wstęp, w którym figuruje «manifest antynaturalistyczny», uzasadniający początkową koncepcję utworu” (s. 19). Herbiet pokazuje, jak przechodząc od zainteresowań naukowych do zainteresowań mniej lub bardziej naukowych, doszło się najwyraźniej do zwątpienia i do humoru.”<sup>35</sup> Uznaje on jednak te strony za tak istotne, że przedrukowuje je w jedynym aneksie do swojej książki. Utwór Pawlowskiego wchodzi zatem za sprawą tych wyimków i rozważań do biblioteki Duchampa 25 kwietnia 1968 roku, podczas

pobytu Duchampa w Paryżu, a więc wkrótce po tym, jak Duchamp wymienia to nazwisko, zresztą zniekształcone, w *Entretiens* (Rozmowach) z Pierre'em Cabanne (metryka drukarska pochodzi ze stycznia 1967 roku).<sup>36</sup> Marcel Duchamp umiera wkrótce potem, 2 października 1968 roku. W *Cahier dada surréalisme Association n° 3, Dada et la typographie*, 1969, Christian składa mu hołd: *Du Champ outre-tombe* (s. 8–19), podobnie jak, w tym samym numerze, Yves Poupard-Lieussou żegna Herbieta, który umarł w maju 1969 roku (s. 20–21).

Ukazała się wówczas (1912) pewna książka, która nie stała się na pewno bestsellerem, a jednak nie przeszła niezauważona w środowiskach intelektualnych. Została wydana wkrótce po przejściu komety Halleya, która przecinała niebo Zachodu i sprawiała, że każdego wieczoru wszyscy przechodnie na ulicach Paryża podnosili nosy do góry. Wydaje mi się, że się nie mylę, dodając, że niedługo potem widziano ich, jak spacerowali w samo południe z przydymionym szkłem przed oczami, żeby zaobserwować całkowite zaćmienie słońca.

W następstwie powtarzających się w prasie zapowiedzi bliskiego końca świata, zagadnienia dotyczące przestrzeni międzygwiazdowej, czasu astronomicznego, praw grawitacji, prędkości światła... długo pozostawały na porządku dnia. Każda publikacja miała swego naukowego popularyzatora, który próbował wyjaśniać teorie względności argumentami tyleż nedorzecznymi, co mało przekonującymi. Ze swej strony pamiętam, że przyswoiłem sobie pierwsze wiadomości z astronomii dzięki lekturze czasopisma *Je sais tout*, które publikowało piękne schematy geometryczne, które musiałem przenosić w wyobraźni w przestrzeń, co sprawiało, że zanurzałem się w nieskończoności ruchomych wymiarów, nadymających się i kurczących niczym balony z pęcherza, bez większego związku z klasycznym pojmowaniem świata trójwymiarowego. Przeżywałem koszmar rozproszenia naszego globu, które nastąpi prędzej czy później; wciąż go oczekuję, kiedy mnie już tutaj nie będzie. Kilkoro z nas młodych rozgrzewało do czerwoności mózgi w poszukiwaniu deformacji rzeczy w ruchu, któremu pierwsze projekcje filmowe podsuwały mnóstwo

problemów, jak na przykład ten z samochodem wykrzywionym przez prędkość, którego koła zaczynały się nagle kręcić w kierunku przeciwnym do jazdy. Z każdym dniem trochę więcej życia codziennego stawało się równaniem z wieloma niewiadomymi. Pochłonałem łączywie rozmaite artykuły z gazety, która nazywała się bodajże *Comœdia*,<sup>37</sup> choć nie jestem tego pewny, które dosłownie wzburzyły mi mózg. To wtedy Gaston de Pawłowski wydał jako książkę swą *Podróż do Krainy Czwartego Wymiaru*, która stała się na pewien czas moją biblią hipotez naukowych, która miała mnie przywieść, wraz z wieloma innymi, których jeszcze nie znałem, do wątplenia i do humoru.

Dopiero dwadzieścia lat później, w trakcie rozmów na temat początków Puteaux, Villon zdradził mi, że ta sama książka zrobiła na nim w tym samym czasie wielkie wrażenie, podobnie jak na jego braciach i przyjaciółach, oraz że niektóre z zawartych w niej zapatrywań były podczas ich spotkań tematem długich sporów. Według niego to Marcel Duchamp posunął się w malarskich eksperymentach do skrajności, rezygnując z obiektywnego przedstawiania na rzecz czystej koncepcji świata abstrakcyjnego. Wszyscy wynieśli z tego otwarcia na nieograniczoną przestrzeń poczucie nadrzędności idei nad zwykłym widzeniem rzeczy i uznali, że sztuka powinna polegać przede wszystkim na kreacji, już nie na wrażeniu, analizie i odtwarzaniu wizualnym, lecz na wymyślaniu i wywoływaniu. Dzieła świadczą o tym poszukiwaniu poza granicami świata namacalnego. Wydaje się, że kometa naprawdę zapowiadała koniec pewnego świata.

Wydaje mi się rzeczą niemożliwą oddzielenie indywidualności od zespołu propagatorów uosabiającego pewien zbiorowy stan ducha; różnią się oni jedynie zawodowymi specjalnościami. Nie dostrzegam żadnego rozdźwięku między mechanomorficzną koncepcją *Konia* Raymonda Duchampa, rzeźbiarza, a na przykład *Aktem schodzącym po schodach* malarza Marcela Duchampa. Wszystkie stworzone przez nich dzieła wywodzą się z tej samej myślowej pracy analizy i syntezy, zarówno w kolorystyce, jak i w formie, ruchu oraz przestrzeni rozciągniętej na wielu poziomach głębokości. Nie powinniśmy nigdy tracić z oczu faktu, że wszyscy

przedstawiciele nowoczesności posługiwali się w swojej twórczości trzecim okiem, okiem poznania rzeczy, że wtajemniczeni zarówno w prawo równoczesnego kontrastu barw, jak i w liczby chromatyczne Charles'a Henry'ego,<sup>38</sup> wpadli na pomysł dodania rytmów sił mechanicznych w ruchu. Nie mogę wykluczyć z ich grupy, tak jak oni nie wykluczali, eksperymentów Delaunaya, Légera, Picabii ani nikogo innego. Ich sztuka przewidywała przeobrażenia rzeczywistości, która dopiero się rodziła.

Obok książek o pewnej doniosłości historycznej i teoretycznej, spodziewamy się znaleźć pozycje z księgozbioru podręcznego; są to tomy, które najczęściej kradnie się z magazynów Biblioteki Narodowej, słowniki Larousse'a i zwyczajne książki kucharskie. Duchamp posiadał wydanie Larousse'a z lat trzydziestych i żadnej książki kucharskiej. Kiedy mieszkał w Nowym Jorku na 14. Ulicy, miał zwyczaj jadać posiłki w bardzo skromnej restauracji włoskiej. Lubił frytki i pastrami. Z oszczędności i żeby móc spędzić noc nie będąc głodnym, kiedy zostawał w pracowni, zawsze trzymał w pogotowiu kilka kawalców czekolady Peter-sa. Picie alkoholu, choć zapewne zdarzało mu się go nadużywać w latach dwudziestych z Picabią, też go nie interesowało. A zatem naprawdę nie ma książki kucharskiej w bibliotece Duchampa z wyjątkiem *Plain and Fancy Cook Book* June Platt (The Riverside Press, 1941), oraz tej, w której powstaniu miał swój udział: *The Artists' & Writers' Cookbook*. Jak wielu innych artystów i znanych osób, Duchamp wysłał jeden przepis do tej książki wydanej w 1961 roku.<sup>39</sup> Kiedy przyjeżdżał do Paryża, lubił czasami chodzić z Teeny do Camille'a Renault, restauratora z Puteaux, który wkrótce miał zostać marszandem, aby degustować specjalność szefa, którą był 'kurczak Gauguina'.<sup>40</sup>

Znajdujemy jeszcze parę osobliwych książek, *Słownik imion* i jedną fałszywą książkę. Lub raczej prawdziwą makietę książki Marcela Jeana, *Histoire de la peinture surréaliste*, która wychodzi w listopadzie 1959 roku w wydawnictwie Seuil we współpracy z Arpadem Mezei (Paris, imprimerie Georges Lang, 384 s.). Na brzegu widnieje napis: „egzemplarz tymczasowy, wydany dla Teeny i Marcela Duchamp / Marcel Jean.” Naklejona jest też

na nim fotografia głowy, ząbkowana jak znaczek pocztowy i w identycznym formacie. Wśród ciekawostek warto też zwrócić uwagę na dwie książki poetyckie autorstwa Merana Mellerio.

Ponieważ te książki były wielokrotnie przenoszone, to nie figurują tutaj zgodnie z klasyfikacją, jaką mógłby przyjąć Duchamp (i którą warto byłoby na pewno odtworzyć), lecz zgodnie z logicznym porządkiem, który powinien ułatwić korzystanie z niniejszej książki.

Mamy tu więc takie kategorie jak:

- I. Książki dla dzieci i podręczniki szkolne
- II. Biblioteka literacka i okolice
- III. Zbiór publikacji Kolegium Patafizyki
- IV. Książki o sztuce
- V. Książki o szachach  
(należące do Teeny i do Marcela).

Nie wracaliśmy już do książek czy rękopisów omawianych w niniejszym wprowadzeniu. Na obrzeżach literatury umieściliśmy tych parę dzieł, które traktują o filozofii, psychoanalizie czy semantyce. Oddzieliliśmy publikacje Kolegium Patafizyki, ponieważ tworzą one zwarty zespół. Duchamp, który nigdy nie wstąpił do żadnego stowarzyszenia mimo sympatii do pewnych ruchów, podchodził do poczyznań Kolegium z wielkim entuzjazmem.<sup>41</sup> Będzie otrzymywał wszystkie publikacje i uczestniczył w niektórych wydarzeniach. W korespondencji znajdują się kartki pocztowe i listy wysyłane przez Anne de Latis do Duchampa: kartka z 10 października 1952 roku dotycząca wysyłki wszystkich publikacji;<sup>42</sup> okólnik z czerwca 1965 powiadamiający o śmierci Wicekuratora, barona Molleta;<sup>43</sup> list z sierpnia [1959?] z prośbą o zgodę na zreprodukowanie portretu fotograficznego wraz z artykułem Leirisa o Duchampie;<sup>44</sup> list z sierpnia 1965 roku z prośbą, by Duchamp zechciał być jedynym elektorem w wyborach Wicekuratora Kolegium Patafizyki i żeby zagłosował na Queneau;<sup>45</sup> list z 8 września 1965 zapraszający do Jeana Dubuffeta na przyjęcie na cześć Wicekuratora oraz brudnopis odpowiedzi Duchampa, nieobecnego;<sup>46</sup> list z roku 1973 Kynastona McShine'a, kustosa w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku, zainteresowanego relacjami łączą-

cymi TS Marcela Duchampa z Kolegium.<sup>47</sup>

Potem są książki związane ze sztuką i samym Duchampem, książki, przy których Duchamp współpracował lub które o nim wspominają. Większość z nich dotyczy artystów, których Duchamp znał, czy chodzi o książki samych tych artystów, czy o takie, do których Villon wykonał ryciny, lub też o literaturę krytyczną i katalogi wystaw. W miarę możliwości pogrupowaliśmy te książki według artystów i według głównych nurtów w nich przedstawianych (fowizm, kubizm, dadaizm, surrealizm, pop art), a w obrębie tych rubryk ułożyliśmy je w porządku alfabetycznym: niewiele jest książek poświęconych artystom klasycznym lub dawniejszym.

Źródło: Marcel Décimo, *La Bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*. Dijon: Les Presses du réel, 2002. Seria Relectures, Préface (s. 5–34).

## Przypisy

<sup>1</sup> Okładka tego egzemplarza została zreprodukowana w *Étant donné Marcel Duchamp*, nr 1, pierwsze półrocze 1999, Baby (Seine-et-Marne), s. 27.

<sup>2</sup> Chodzi o trzecie wydanie tej książki. Pokrywa się ono z wydaniem z roku 1905, z wyjątkiem kilku poprawek, format in octavo, 498 stron. Pisząc o wydaniu z 1905 roku, Caillet (Albert Louis, autor *Podręcznika bibliograficznego nauk psychicznych i okultystycznych*, 1912 – przyp. tłum.) wyraża się o nim w samych superlatywach (nr 9344). Pierwsze wydanie tej książki ukazało się w 1890 roku pod tytułem: *Esquisse d'un système de la nature fondé sur la loi du hasard* (Zarys systemu natury opartego na prawie przypadku). Było wiele wznowień: 1891, 1892, 1905, 1909, 1914, 1921, 1926, wszystkie wydane nakładem autora. Ostatnie wydanie jest *Compendium*. P.-C. Revel ogłosił też, w 1887 roku, *Esquisse d'une démonstration scientifique de l'existence de la vie future, suivie d'une courte appréciation des conséquences qu'aurait sur la littérature et les arts une démonstration complète* (Zarys naukowego dowodu istnienia życia przyszłego wraz z krótką oceną konsekwencji, jakie miałyby dla literatury i sztuki dowód kompletny), imprimerie de Mougins-Rusand, Lyon, in octavo, 68 s.; w 1910 roku pisze przedmowę i apendyks do książki Philiberta Neuville'a, *Au Bord de l'Ain. Aperçus historiques, légendes, contes, coutumes, poésies* (Nad rzeką Ain. Uwagi historyczne, legendy, baśnie, zwyczaje, wiersze), Cumin et Masson, Lyon; w 1927 roku ukazuje się *Esquisse d'un essai sur les facultés humaines, suivie de trois petites études indépendantes de cet essai* (Zarys eseju o ludzkich władzach poznawczych wraz z trzema krótkimi studiami niezależnymi od tego eseju), H. Durville, in 16°, VIII-206 s. P.-C. Revel jest także autorem artykułu pod tytułem *L'Aérosome et l'origine solaire des êtres terrestres* (Aerosoma a pochodzenie solarne istot ziemskich).

<sup>3</sup> Jest ona zreprodukowana w: Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art* (Paris: Gallimard, Art et Artistes, 2000), 35.

<sup>4</sup> Hugh Edwards, *Surrealism and its Affinities: The Mary Reynolds Collection* (Chicago: The Art Institute of, 1956), 80; drugie wydanie 1973. Do tego inwentarza można łatwo dotrzeć przez stronę internetową.

<sup>5</sup> Letter from Jean Cocteau to Marcel Duchamp, Feb. 2, 1957 („Najdroższy Marcelu, Rzadko się zdarza, że śmierć pozostawia gorące popioły. Dzięki Tobie tak dzieje się z Mary. Gratuluję i ściskam Cię”). Tłumaczenie na angielski Duchampa, cyt. za: *Warm Ashes*: Susan Glover Godlewski, “The Life and Career of Mary Reynolds,” *Museum Studies*, vol. 22, nr 2.

<sup>6</sup> Éditions de la montagne, dépositaire général Librairie Gallimard, Paris [1930], 74 s., [6] kart z ilustracjami; 24 cm, egzemplarz nr 44, podpisany przez autora i ilustratora; książka jest opisana w: Edwards Hugh, *Surrealism and its Affinities*, 86.

<sup>7</sup> Flushing, L. I., New York, Joseph Cornell, 20 kart, 5 fotografii; 29 cm, egzemplarz nr 12; książka jest opisana w: Edwards Hugh, *Surrealism and its Affinities*, 26–27.

<sup>8</sup> Na innej kartce znajduje się rysunek.

<sup>9</sup> [Paryż?, b. m., 1941], [27] stron, il.; 45 cm, egzemplarz zawierający jeden oryginał. Druk ukończono w Paryżu, 30 marca 1941, w drukarni miedziorytniczej Leblanca i Trautmanna. Miedzioryty zostały wykonane przez Jacques'a Villona a litery przez Louisa Maccarda. Druk typograficzny Féquet et Baudier. Chodzi o egzemplarz nr 14 spośród 50 wydrukowanych na papierze vélin d'Arches, numerowanych od 11 do 60, według opisu Edwardsa Hugh, *Surrealism and its Affinities*, 28.

<sup>10</sup> Pod wpływem lektury Stirnera, przed rokiem 1913–1914, Duchamp miał stworzyć *Trois Stoppages Étalon* (3 wzorcowe upadki: przypadek w konserwie. 1914). *Der Einzige und sein Eigentum* zostało opublikowane w grudniu 1844 roku. Tłumaczenia francuskie ukazały się w roku 1900: Henriego Lasvignes w wydawnictwie La Revue Blanche, a Roberta-L. Reclaire'a u P.-V. Stocka. Wydanie Pauverta jest wznowieniem tego ostatniego.

<sup>11</sup> „Wielka sympatia z Bretonem. Była taka sympatia jak z Picabia. Sympatia między ludźmi, a nie między teoriami” – Georges Charbonnier, *Entretiens avec Marcel Duchamp* (Marseille: André Dimanche, 1994), 72. Poznają się latem 1921 roku; ta deklaracja pochodzi z jesieni 1960 roku.

<sup>12</sup> Odsyłamy do *Étant donné Marcel Duchamp*, nr 2, drugie półrocze 1999.

<sup>13</sup> Henri-Pierre Roché (1879–1959), „Marcel Duchamp,” *La Nouvelle Revue française*, rok pierwszy, nr 6, 1 czerwca 1953, Paris, s. 1133–1136, opowiada o pierwszym spotkaniu w Nowym Jorku w 1916 roku.

<sup>14</sup> Co się tyczy zainteresowania Duchampa i Bretona (oraz pozostałych) Jean-Pierre Brissetem, odsyłamy do Marc Décimo, *Jean-Pierre Brisset, Prince des Penseurs, inventeur, grammairien et prophète* (Dijon: Les Presses du Réel, collection L'Écart absolu, 2001), zwłaszcza rozdział zatytułowany „Histoire d'une lecture,” s. 165–216. W *Marcel Duchamp, vite* Jean Schuster przypomina: „Nie śmiałybym podważać tego, co mówi wówczas Duchamp, a mianowicie, że liczą się wyłącznie dreszcze epoki, albo prawie. Zapewnia on, że nie bardzo rozumie, jak można wciąż być na etapie Rimbauda, Lautréamonta po ogromnej operacji chirurgicznej na semantyce, jaką wykonali Roussel i Jean-Pierre Brisset.” *Le surréalisme, même*, nr 2, 1957, Paris; przedruk w *Archives 57/68*, Éric Losfeld, Paris, s. 8–9. Warto też sięgnąć do: Décimo, „Jean-Pierre Brisset et Marcel Duchamp, deux artistes en leur genre,” 2002. W sieci: <https://hal-univ-orleans.archives-ouvertes.fr/halshs-01503959/>.

<sup>15</sup> Edwards Hugh, 1956, *Surrealism and its Affinities*, il. 13. Binding for Brisset.

<sup>16</sup> Edwards Hugh, *Surrealism and its Affinities*, 84: „Mary Reynolds binding: full tan morocco binding; boards die cut in the shape of U; onlays on spine in shape of B; black silk endleaves; crown stamped in gold on front endleaf; author stamped in gold on back endleaf; gilt edges; original paper covers bound in. Binding designed by Marcel Duchamp.”

<sup>17</sup> To wydanie (in 8°, 143 strony) jest poszerzone o dwa wiersze: *Grisaille* i *Horace*, z których pierwszy nie będzie się pojawiał w następnych wydaniach. Ukaze się ono ponownie w roku 1920, w Éditions de la Connaissance, z portretem i frontysem autorstwa Georges'a Villi, Paris, in 16°, 127 stron, plansza i portret barwne, w dwóch wersjach, jednej na papierze chińskim a drugiej na japońskim. Georges Fourest opublikuje później: *Contes pour les satyres* (1923) oraz *Le Géranium ovipare* (1935).

<sup>18</sup> Gaston William Adam de Pawłowski (1874–1933), literat, dziennikarz, był redaktorem naczelnym *Le Vélo*, *L'Opinion*, a następnie *Comœdia* w latach 1907–1914. Tekst „Le Voyage dans la Quatrième Dimension” ukazał się najpierw w jego gazecie, a rok później w wydaniu książkowym u E. Fasquelle’a, in 12°, 324 strony z rysunkami Léonarda Sarluis (1874–1949); w 1923 roku znów u Fasquelle’a, in folio, 182 strony; w maju 1945 roku w brukselskim Éditions de la Boétie (Duchamp ma egzemplarz tego wydania); to wydanie jest przedstawione jako definitywne (ilustracje Jeana Tauriaca); u Denoëla w roku 1962, seria *Présence du futur*, nr 56, in 16° (18 cm), 256 s. Opublikował: 1897, *Sociologie nationale. Une définition de l'État*. V. Giard et E. Brière, Paris; 1901, *Philosophie du travail*, praca doktorska, Wydział Prawa Uniwersytetu Paryskiego, V. Giard et E. Brière, Paris; 1913, przedmowa do: André Warnod, *Le Vieux Montmartre*, Paris; 1916, *Inventions nouvelles et dernières nouveautés*, E. Fasquelle, Paris; 4 maja 1914, *Les Bleuets*, rysunki Cappiella, Huarda, Gastyne’a, Barceta, Leroy, Villemota, P. La Baïonnette, nr 44, fasc. in 4°, Paris; 20 lipca 1916 *Nos amis les Russes*, rysunki Léandre’a, Gusa Bofy, Ancrenaza, Colombiera, Gallo, Leroy, Roy etc., P. La Baïonnette, nr 55, fasc. in 4°, Paris; 10 sierpnia 1916, *Les Gendarmes*, rysunki Marcela Capy, Fourniera, Genty’ego, Villemota, P. La Baïonnette, nr 58, fasc. in 4°, Paris; 1917, przedmowa do: Henry Decoin, *Jeph, le roman d'un as*, wydanie francuskie ilustrowane, Paris; 1918, *Contes singuliers*, La Renaissance du Livre, Paris; 1918, *Polochon, paysages animés*, La Renaissance du Livre, Paris; 1918, *Signaux à l'ennemi*, E. Fasquelle, Paris; 1923, *Ma voiture de course*, Le Roman de sport, Librairie Olenorff, Paris; 1929, Alfredo Pina, J. Allard (b.d.), *Dans les rides du front*, La Renaissance du Livre, Paris...

<sup>19</sup> W bibliotece Duchampa znajduje się wiele jej egzemplarzy.

<sup>20</sup> Przypisuje się do niej *W moim wydaniu* z czerwca 1940 u José Corti, Paris, s. 26.

<sup>21</sup> *W moim wydaniu*, s. 54.

Ten fragment *Sardines à l'huile* (Sardynki w oleju) zasługuje na przytoczenie, by przypomnieć jeden z najsłynniejszych wierszy z tego zbioru (s. 59):

Dans leur cercueil de fer-blanc  
plein d'huile au puant relent  
marinent décapités  
ces petits corps argentés  
pareils aux guillotins  
là-bas au champ des navets!  
Elles ont vu les mers les  
côtes grises de Thulé,  
sous les brumes argentés  
la Mer du Nord enchantée...  
Maintenant dans le fer-blanc  
et l'huile au puant relent  
de toxiques restaurants  
les servent à leurs clients! (...)

W swojej blaszanej trumience / mocno olejem śmierdzącej / bez głów w marynacie leżą / te małe srebrzyste ciała / podobne do zgilotygowanych / pochowanych na cmentarzu! / One widziały mórz wiele, / szare wybrzeża Grenlandii, / pod srebrzystymi mgłami / zaczarowane Morze Północne... / A dziś w pudełku z blachy / I w cuchnącym oleju / w trujących restauracjach / podają je klientom! (...)

<sup>22</sup> Na przykład ten wiersz, który ukazał się w *Mercure de France* w 1898 roku, zatytułowany „Malheureuse Adèle” w cyklu *Trois chansons à la charcutière* (Trzy pieśni do rzeźniczki), do którego muzykę skomponował Claude Terrasse (1867–1923):

Ni la puissance des monarques,  
La jeunesse ni la beauté,  
Rien n'est donc à l'abri des Parques,  
Tout doit subir la cruauté!  
Malheureuse Adèle,  
Hier, jeune et belle,  
De ses chansons elle charmait les bois :  
Et plus jamais sa chère voix  
N'appellera ses compagnes fidèles.  
Adèle?  
Elle est morte, Adèle !

En vain le ciel de l'Italie,  
Plus d'un célèbre praticien  
Défendirent sa chère vie:  
Contre le sort, nul ne put rien.  
Préparez pour elle  
La pâle asphodèle.  
De tous côtés les funèbres échos  
Répéteront ces tristes mots  
Dont gémiront les blanches tourterelles :  
Adèle?  
Elle est morte, Adèle !

Ani monarchów potęga, / Ani uroda młodości, / Nic władzy Parek nie umknie, / Wszystko ich zagna srogości! / Nieszczęsna Adela, / Wczoraj, piękna i młoda, / Piosnkami swymi lasy czarowała; / I nigdy już głos jej drogi / Nie wezwie wiernych towarzyszek. / Adela? / Umarła już Adela!

Na próżno słońce Italii, / Niejeden słynny lekarz / Walczyli o jej życie drogie: / Z losem nikt wygrać nie może. / Nazbierajcie dla niej / Białego złotowłosu. / Ze wszystkich stron żalobne echa / Będą te smutne powtarzać słowa / Turkawek białych wzbudzające jęk: / Adela? / Umarła już Adela!

- <sup>23</sup> Erik Satie, Duchamp, Picabia i Man Ray współpracowali przy filmie *Entr'acte* (1924) René Claira.
- <sup>24</sup> *Vogue*, vol. 141, nr 4, 15 lutego 1963, przedruk w *Étant donné*, nr 2, drugie półrocze 1999, s. 41–50.
- <sup>25</sup> Charles Chassé, *Dans les coulisses de la gloire. D'Ubu roi au douanier Rousseau* (Paris: Nouvelle Revue Critique, rok), 36 oraz 52–53.
- <sup>26</sup> Fourest, op. cit., s. 101.
- <sup>27</sup> Pseudonim belgijskiego poety Camille'a Janssensa (1886–1951).
- <sup>28</sup> Pseudonim Florenta Felsenberga (1893–?), awangardowego krytyka sztuki, założyciela, a następnie współredaktora pisma *Action*.
- <sup>29</sup> W październiku-listopadzie 1911 roku Duchamp maluje *Portrety szachistów* w świetle lampy gazowej. Duchamp przypomina Cabanne'owi (1995, s. 33), że „światło z gazu, ze starego palnika Auera, jest zielone.” Palnik ten króluje w *Étant donné*: 1) *Wodospad*, 2) *Gaz świetlny* (1946–1966). W ostatnim roku spędzonym w École Bossuet, 1903–1904, Duchamp rysuje palnik Auera z pokoju cichej nauki.
- <sup>30</sup> Patrice Quérel, czerwiec 2000, *Duchamp... à R(r)ouen*, Les éditions page de garde, Rouen. W swego rodzaju topoanalizie P. Quérel pokazuje, jak rroueńska nieświadomość zdaje się powracać w twórczości Duchampa.
- <sup>31</sup> Na temat É. Nicolle'a: François Lespinasse, *Émile Nicolle (1830–1894)* (Rouen: Geda, 1998).
- <sup>32</sup> W archiwum miejskim w Tulonie, gdzie Jean Aicard mieszkał w willi Les Lauriers, znajduje się zbiór dokumentów należących do spuścizny Madame Paulin Bertrand.
- <sup>33</sup> Informacje o tej książce można znaleźć w: Marc Décimo, *Marcel Duchamp, Prince des artistes* (Dijon: Les presses du Réel, seria L'Écart absolu, 2002).
- <sup>34</sup> Poniższe cytaty pochodzą ze stron 19–21.
- <sup>35</sup> Ibidem, 20. Po tej przedmowie reproduujemy „Rozważania krytyczne” zamieszczone przez G. de Pawlowskiego w wydaniu pochodzącym z maja 1945 roku.
- <sup>36</sup> „Tym, co nas wówczas interesowało, był czwarty wymiar. W *Zielonym pudełku* jest mnóstwo zapisków na temat czwartego wymiaru. / Pamięta pan, mówi Duchamp do Cabanne'a (s. 48), kogoś, kto nazywał się chyba Povolowski? (...) Nie pamiętam dokładnie jego nazwiska. Napisał w jakiejś gazecie artykuły o popularyzacji czwartego wymiaru, aby wyjaśnić, że są byty płaskie, które mają tylko dwa wymiary etc. To było bardzo zabawne, nawet w czasach kubizmu i Princeta.” Maurice Princet został wspomniany wcześniej, s. 29.
- <sup>37</sup> Marcel Duchamp powiedział mi w roku 1967, że wycinał je z *Le Journal* [przypis do cytatu].
- <sup>38</sup> Charles Henry, „Introduction à une esthétique scientifique,” *Revue contemporaine*, Paris 1885, 31 s.
- <sup>39</sup> Angel Island Publications, Inc., edited by Beryl Barr and Barbara Turner Sachs, designed by Nicolas Sidjakov, Sausalito, California, 307 s. Wspomniany przepis znajduje się na stronach 138–139: „Steak Tartare. Let me begin by saying, *ma chère*, that *Steak Tartare*, alias *Bifteck Tartare*, also know as *Steck Tartare*, is in no way related to tartar sauce. The steak to which I refer originated with the Cossacks in Siberia, and it can be prepared on horseback, at a swift gallop, if conditions make this a necessity. / Indications: Chop one half pound (per person) of the very best beef obtainable, and shape carefully with artistry into a bird's nest. Place on porcelain plate of a solid color – ivory is the best setting – so that no pattern will disturb the distribution in ingredients. In hollow center of nest, permit two egg yolks to recline. Like a wreath surrounding the nest of chopped meat, arrange on border of plate in small, separate bouquets: / Chopped raw white onion / Bright green capers / Curled slivers of anchovy / Fresh parsley, chopped fine / Black olives minutely chopped in company with yellow celery leaves / Salt and pepper to taste / Each guest, with his plate before him, lifts his fork and blends the ingredients with the egg yolks and meat. In center of table: Russian pumpernickel bread, sweet butter, and tall bottles of *vin rosé*.”
- <sup>40</sup> Jacques Villon, który mieszkał w pobliżu, chodził bardzo często do C. Renault (nie należy go mylić z jego imiennikiem, satrapą Kolegium Patafizyki i rzeźbiarzem z Attigny). Wykonał jego portret akwafortą i rylcem (1947), reprodukowany w: Colette de Ginestet et Catherine Pouillon, *Jacques Villon, les estampes et les illustrations* (Paris: Arts et Métiers graphiques, Les Grands Graveurs, 1979), 333. Catalogue raisonné. Imprimeur-Fabricant, impr. En Suisse, 511 s., il.; 26 cm.
- <sup>41</sup> W roku 1912 Duchamp przysiągł sobie, że nie wstąpi do żadnej grupy, że będzie liczył wyłącznie na siebie, że „będzie sam” w następstwie „incydentu”: odmowy przez Gleuzes'a i jego braci pokazania *Aktu schodzącego po schodach* (Cabanne, 1995, s. 39).
- <sup>42</sup> Anne de Latis, Słuchacz rzeczywisty przed rokiem 86 Ery Patafizycznej, Prywatny Sekretarz Generalny Jego Magnificencji Barona Mollet i Współwiceinspektor od 25 merdre'a 86, Satrapa od 22 absolutu 93, zmarła 23 phalle'a 100.
- <sup>43</sup> Baron Jean Mollet, urodzony 22 haha 79, Satrapa 22 palotina 80, Wicekurator 21 palotina 86, zmarły 12 décervelage'a 91.
- <sup>44</sup> Michel Leiris (1 absolut 83–8 haha 118) został mianowany Satrapą 23 clinamena 84.
- <sup>45</sup> Raymond Queneau urodzony Satrapą 17 gueules'a 77, zmarły 200 haha 104.
- <sup>46</sup> Jean Dubuffet (4 merdre'a 81-zmarły przez rezygnację w décervelage'u 93) został wyniesiony na urząd Satrapy 1 clinamena 87.
- <sup>47</sup> Wraz z Anne d'Harnoncourt Kynaston McShine był w 1973 roku komisarzem wystawy retrospektywnej zorganizowanej przez Philadelphia Museum of Art i Museum of Moderne Art w Nowym Jorku, oraz autorem katalogu zatytułowanego *Marcel Duchamp*, 40 s., il., 26 cm.