

Joanna Barska

## Dodekafoniczne rusztowanie, czyli zaklinalenie nieistnienia W kręgu re-cytacji świata Georgesa Pereca<sup>1</sup>

Tytuł artykułu zawiera jedenaście słów, przecinek, kropkę i myślnik, ogółem dziewięćdziesiąt znaków bez spacji. Taki wstęp mógłby wydawać się pretensjonalny – gdyby dotyczył twórcy, powiedzmy, tradycyjnego. Ale nie dotyczy.

Szaleństwo wymyślnych konstrukcji, logiczno-matematyczne struktury formalne, lipogramy, anagramy, palindromy, nieskończone gry i szarady słowne. Testowanie giętkości i wytrzymałości języka, panowanie nad tworzywem, dziełem i jednocześnie – nad sobą. Wszystkie te praktyki zamknąć by można w skrótce OuLiPo, oznaczającym Warsztat Literatury Potencjalnej (Ouvroir de Littérature Potentielle) założony w Paryżu w 1960 roku. Należeli do niego matematycy, artyści, pisarze i badacze literatury – Raymond Queneau, Italo Calvino, Georges Perec, Marcel Duchamp, François Le Lionnais, Harry Mathews i wielu mniej lub bardziej popularnych twórców, narzucających sobie formalne ograniczenia (*contraintes*). Mamy więc dzieła, w których jedyną samogłoską jest e (np. *Les Revenentes* Pereca), wariacyjne przekształcenia prostego tematu (popularne *Exercices de stylo* Queneau czy mniej popularne *35 variations sur un thème de Marcel Proust* Pereca), mamy wreszcie zbiory dziesięciu sonetów pociętych na jednowerszowe paski, które czytelnik może dowolnie układać, tworząc własne utwory (mowa oczywiście o *Cent mille milliards de poèmes* Queneau: pomysł prosty, dający tysiąc czternaście możliwych kombinacji, a więc tytułowe sto tysięcy miliardów sonetów – przy czym

każdy śmieszny<sup>2</sup>). W gronie Oulipijczyków triumfy święcił Perec (1936-1982), który wniósł do tych igraszek nie tylko inwencję, lecz również powagę<sup>3</sup>.

„Moje nazwisko rodowe to Perec. Wywodzi się z Biblii. Po hebrajsku oznacza to «dziurę»<sup>4</sup> – mawiał pisarz. Urodzony w Paryżu, należał do rodziny żydowskiej. Jego ojciec, Icek Judko Perec, pochodził z Lubartowa, matka, Cerla Szulewicz, z Warszawy. Kiedy Georges miał cztery lata, ojciec zginął od przypadkowego postrzału w brzuch w dniu zawieszenia broni między Francją a Niemcami; niecałe trzy lata później jego matkę i siostrę wywieziono do Oświęcimia. Ochrzczony i zaadoptowany przez siostrę ojca, rozpoczął nowe życie.

### „Mam w sobie poczucie pustki...”

Celowo wskazuję na pewne aspekty Percowskiej biografii, jest ona bowiem kluczem do zrozumienia koncepcji literatury francuskiego pisarza, literatury jako ucieczki, przekleństwa, namiętności, wygnania, wreszcie – zbawienia<sup>5</sup>. „Nie mówię językiem, którym mówili moi rodzice, nie dzielę z nimi żadnych wspomnień. Coś, co należało do nich, co uczyniło z nich tych, kim byli, ich historia, ich kultura, ich wiara, ich nadzieja, nie zostało mi przekazane” – pisał Perec, po raz kolejny akcentując brak śladów, zakorzenienia, tożsamości. Tradycja żydowska była dla twórcy martwym zbiorem znaków, przypominała jedynie o rozproszeniu.

<sup>1</sup> Artykuł jest uzupełnioną wersją referatu wygłoszonego na III Międzynarodowej Konferencji Naukowej z cyklu *Kulturotwórcza funkcja gier*, która odbyła się w Poznaniu 24-25 listopada 2007.

<sup>2</sup> Por. J. Gondowicz, *Perec instrukcja obsługi*, „Przekrój” 2002, nr 17-18, s. 88.

<sup>3</sup> Por. tamże, s. 88.

<sup>4</sup> G. Perec, *W, albo wspomnienie z dzieciństwa*, cyt. za: M. P. Markowski, *Georges Perec: zapisywanie pustki*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 28, s. 17.

<sup>5</sup> Por. M. P. Markowski, dz. cyt., s. 17.

Dzieła Pereca pełne są inwencji i śladów owej (nie)obecności, braku – śladów niezatarzonych, pozostawionych czytelnikowi implikowanemu.

*Pisanie nie jest możliwe – pisał Markowski<sup>6</sup> – bez pierwotnego pęknięcia, które oddziela nas od świata, szukanie śladów nie jest możliwe bez utraconej obecności, słowa nie mogą nakładać się na pełną i doskonałą substancję świata [...]. U źródeł pisania nie pełnia tkwi, lecz pustka, w której trzeba się przejrzeć i wytrzymać moment, w którym nie odnajdzie się tam własnego oblicza. [...] U źródeł pisania tkwi poczucie wykorzenia, któremu miałyby zaradzić czernienie papieru, najprostsza forma opanowywania przestrzeni.*

Odyskiwanie przeszłości przybrało w utworach Pereca postać osobiwą, polegało bowiem na znaczeniu przestrzeni nieistniejącej, ocalaniu śladów, których nie ma. Coś, co istnieje, może być na chwilę utrwalone, choć właśnie zniknęło – ocalanie ma polegać na mnożeniu owych tropów, wypowiedaniu wszystkiego, choć i to może okazać się zatajeniem<sup>7</sup>. Powtarza więc Percec wciąż te same wspomnienia, przywołuje analizowane już setki razy twarze, nakłada upragnione na niemożliwe, tworząc palimpsesty z tęsknoty i rozpacz. Pragnie detali, bezustannie ćwiczy słabnącą pamięć. Z owego panicznego strachu przed zapomnieniem rodzi się potrzeba porządkowania<sup>8</sup>: marząc o klasyfikacji, która wypełniłaby jego życie, pisze Percec *Próbnę skatalogowania wszystkich płynnych i stałych pokarmów, jakie pochłonałem w ciągu roku 1974* oraz *Notatki dotyczące przedmiotów, które znajdują się na moim biurku*. Kolekcjonuje listy wraz z kopertami, bilety do kina, rachunki, wypisane długopisy, tygodniki...

*Perec liczył wypite butelki wina, zjedzone owoce, opisywał ulicę dom po domu, katalogował ruchy kierowców i samochody przejeżdżające przez skrzyżowanie, to, co widać z okna kawiarni, wszystko to, co znika niemal w momencie pojawienia się w polu widzenia lub to, co – jak przedmioty na biurku – trwa niezauważone, przygniecione ciężarem percepcyjnej rutyny. Tym właśnie był dla niego realizm: opis rzeczywistości odarty z jakichkolwiek założeń<sup>9</sup>.*

Pisze więc o codzienności, rutynie i przedmiotach czy gestach ją konstruujących. Na ile jest to jednak obserwacja obiektywna, na ile zaś „pozycja oka” – wybór rzeczy, anegdota – podporządkowana zostaje intencji autora? Wydaje się, że tworzenie fikcji jest dla Pereca sposobem interpretacji świata, a przez to – panowania nad nim. Gra zmyślenia z autobiografią, ich wzajemne dopełnianie się, mają pomóc „oswoić” rzeczywistość, nadać jej sens. Konstruuje więc twórca swoje miejsce początkowe, punkt wyjścia; buduje skomplikowane struktury, dopasowując je do oulipijskiego pojęcia formy rygorystycznej<sup>10</sup>.

Przyjrzyjmy się jednemu ze sposobów zakodowania liczby 11. Z tyłu słów składa się intrygujący tytuł krótkiej powieści *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour (Jakież to mały rower o chromowanej kierownicy stoi w głębi podwórza)*, taki też numer ma kamienica z *La vie mode d'emploi*. Zbiór *Alphabets (Alfabety)* składa się z jedenastu jedenastowersowych wierszy, po jedenaście liter każdy. W rozwiązaniu owego szyfru pomaga krótki wiersz zadedykowany OuLiPo:

*Champ défait jusqu'à la ligne brève,  
J'ai désiré vingt-cinq flèches de plomb  
Jusqu'au front borné de ma page chétive.  
Je ne demande qu'au hasard cette fable  
en prose vague,*

<sup>6</sup>Tamże.

<sup>7</sup>Por. tamże.

<sup>8</sup>Ciekawą postać przyjmuje kolekcja cytatów ulubionych autorów Pereca (m.in. Kafki, Melville'a, Blanchota, Dostojewskiego), bowiem to one, przekształcone, w całości konstytuują *Un Homme qui dort (Człowieka, który śpi)*, tworząc powieść osobistą i przejmującą.

<sup>9</sup>M. P. Markowski, dz. cyt., s. 17.

<sup>10</sup>Por. tamże.

*Vestige du charme déjà bien flou qui  
Défît ce champ jusqu'à la ligne brève<sup>11</sup>.*

*Pragnę obszaru, aż po kres zwięzłej linii  
Podbitego dwudziestoma pięcioma  
strzałami z ołowiu  
Aż po granicę mej marnej kartki.  
Żądam tylko ryzyka zmyślenia mglistą  
prozą,  
Resztek dobrze już wytartego uroku,  
Co rzuci obszarowi wyzwanie aż po kres  
zwięzłej linii.*

Strzały z ołowiu to czcionki, litery; „zwięzła (krótka) linia” dotyczy uproszczonego alfabetu francuskiego (bez K, W, Y i Z). Znaczenie mają też litery umyślnie przez Pereca pominięte: w pierwszym wersie to „o”, w drugim „u”, dalej – „l”, „i”, „p”, „o”. To, czego nie ma, układa się w nazwę „OuLiPo”. Składa więc Perec swoisty „hołd negatywny” jednemu miejscu, gdzie brak jest akceptowalną formą istnienia<sup>12</sup>. Zwraca uwagę nieproporcjonalna długość wersu czwartego – aż jedenaście słów i czterdzieści trzy litery. Już nie dziwi, gdy odkrywamy, że te właśnie liczby – widniejące w dokumencie wystawionym przez władze żydowskiego obozu w Drancy – są datą śmieci Cyriła Pereca (11 lutego 1943 r.).

„Mam w sobie poczucie pustki – mówię w jednym z wywiadów. – Wychodząc od tej pustki, od tego doświadczenia czegoś niemożliwego, próbuję coś stworzyć, posługując się przymusami, regułami, skrajnie archaicznymi strukturami: anagramami w «Alphabets», lipogramami w «La Disparition»<sup>13</sup>, palindromami etc.” Przymusy konstrukcyjne – owe niewidoczne rusztowania dzieł – są nie tylko obroną przed przypadkowością natchnienia, lecz przede wszystkim lekiem na pustkę<sup>14</sup>.

## Ruchem konika szachowego

W sztuce XIX wieku niezwykle popularnym motywem stał się przekrój domu<sup>15</sup>. Oparty na tym pomysle rysunek amerykańskiego satyryka, Saula Steinberga, stał się inspiracją dla Pereca do napisania monumentalnego dzieła – *La vie mode d'emploi. Romans* (1979).

Dziesięciopiętrowa, paryska kamienica Simon-Crubellier nr 11 i jej mieszkańcy. Zawody, zwyczaje, rutynowe czynności, sprzęty, bibeloty. Siedemset stron, dziewięćdziesiąt dziewięć rozdziałów, preambuła, epilog, plan miejsca akcji, kalendarium wraz z indeksem nazwisk, tytułów i nazw.

Dwudziestego trzeciego czerwca 1975 roku, około godziny dwudziestej, czas zastyga. Na schodach stoją kufry pewnej gwiazdy filmowej, która wyrusza w pięćdziesiątą szóstą podróż dookoła świata, na piątym piętrze młoda dziewczyna zmierza nago do łazienki, w swoim gabinecie, z ostatnim puzzlem w dłoni, umiera Bartlebooth, milioner, który całe życie poświęcił na realizację fascynującego projektu. Podejmując skrupulatnie zaplanowaną na dwadzieścia lat podróż, zatrzymuje się co dwa tygodnie w nowym porcie, by tam namalować kolejną akwarelę (500 akwael w 500 portach) i wysłać do Paryża, gdzie z kolei sąsiad-rzemieślnik ma przerobić ją na układankę. Kiedy miliardier wraca do kamienicy, układa akwarelowe puzzle, by na powrót wysłać je w miejsca, gdzie zostały namalowane. Tam zaufani ludzie mają je zniszczyć za pomocą specjalnego rozpuszczalnika. Historia kończy się (wiemy to z epilogu) z chwilą, gdy umiera ostatni lokator, rozumiejący przedsięwzięcie Bartlebootha. W dziesiątki

<sup>11</sup> Cyt. za: J. Gondowicz, dz. cyt., s. 88.

<sup>12</sup> Por. tamże.

<sup>13</sup> Koncept *La Disparition* (*Zniknięcia*) polega na braku „e” w całej powieści. Gondowicz zwraca uwagę (choć jest to być może nadinterpretacja) na wymowę „e”, która jest uderzająco podobna do wyrazu „eux” (oni), co wskazywać ma na nieobecność kultury i mowy rodzinnej w życiu Pereca. Por. J. Gondowicz, dz. cyt., s. 89. Istotniejsza jednak wydaje mi się częstotliwość występowania samogłoski „e” w języku francuskim i wiążący się z tym wysiłek budowania jakby na nowo języka i wiążącego się z nim świata.

<sup>14</sup> Por. M. P. Markowski, dz. cyt., s. 17.

<sup>15</sup> Jego intencją było zazwyczaj ośmieszenie społeczeństwa. Motyw ów obecny był również w wiekach wcześniejszych – wystarczy przywołać XVIII-wieczną powieść Lesage'a, *Diabeł kulawy*, w której Mefistofeles podnosi dachy, by bohater mógł przyjrzeć się życiu.

biografii<sup>16</sup> i egzystencji wplecione zostają właśnie te trzy historie: ekscentrycznego miliardera, Percivala Barthebootha<sup>17</sup>, jego nauczyciela malarstwa, Serge'a Valène'a, oraz rzemieślnika, Gasparda Wincklera.

Urwanie w pół gestu, pustka. Zapełnianie owej pustki zyciami, a może jednym życiem, lecz w różnych terażniejszościach. Rekonstruowanie, by zdekonstruować. Czas zostaje więc zatrzymany, a my poruszamy się po wylaniających się pomieszczeniach (choć to raczej podglądanie przez dziurkę od klucza) ruchem konika szachowego, żadnego z pokoi nie odwiedzając dwukrotnie. Konstrukcja powieści jest bowiem rozwiązaniem jednego z trudniejszych problemów matematycznych-szachowych, a cała kamienica rozpisana jest na planie szachownicy (10×10). Powikłane losy i sekrety lokatorów, subtelne związki, które czytelnik sam musi odkryć, składają się na mistrzowską partię komedii (czy może tragedii) ludzkiej. Sto siedem historii: kryminalna, gangsterska, sensacyjna, gotycka, podróżnicza, łotrzykowska, szpiegowska, kafkowska, biurowa, romansowa...<sup>18</sup>. Skojarzenia i brakujące elementy.

Przedmioty wyznaczają ramy życia mieszkańców, odsłaniając portret właściciela; sama kamienica – zbiór przedmiotów, ściśle zespolonych z mieszkańcami – więzi, ale i umożliwia życie. Urzeczowieni zostają również, traktowani jak marionetki, ludzie – pytanie tylko

(częściowo na planie metatekstowym), kto pociąga za sznurki: sterujący całym przedsięwzięciem Barthebooth czy już Perec, uwidaczniający przypadkowość i niekonieczność istnienia postaci, by odtworzyć je na nowo, zgodnie z przyjętymi regułami gry...

Jakie są jednak te reguły? Na to pytanie jesteśmy w stanie odpowiedzieć dopiero, gdy zajrzemy do *Cahier des charges de „La vie mode d'emploi”*<sup>19</sup>, a więc do słynnej *Listy obowiązków*. Wymyślił bowiem Perec swoistą serię elementów (dwadzieścia list po dziesięć punktów każda<sup>20</sup>), które miał umieścić w powieści. Zastosował też algorytm (łaciński bikwadrat logiczny rzędu 10<sup>16</sup>), według którego „wkładał” w powieść założone z góry elementy w porządku ściśle określonym (przykładowo, w rozdziale szesnastym powinny się znaleźć: czynność „wspinać się”, cytat z Tomasza Manna, marzenie senne, kolor szary, popielniczka...). Gwarancję, że zestaw się nie powtórzy, dawał rachunek matematyczny – tak skomplikowany, że odpowiedni wzór zdołano opracować dopiero w 1967 r.

System ten przywodzi na myśl praktyki awangardy muzycznej, mianowicie dodekafonię czy serializm totalny. Zastępując diatoniczne skale siedmiostopniowymi szeregami dwunastotonowymi, kompozytorzy uzyskiwali całkowitą równowagę, autonomię i systematyczne wykorzystanie wszystkich dwunastu

<sup>16</sup> Stu lokatorów, związanych w ciągu niemal stulecia (1885-1975) z historią trzydziestu mieszkań. *Opus vitae* Pereca nasuwa skojarzenie z dziełem W. Faulknera, z jego 15 611 mieszkańcami 2400 mil kwadratowych hrabstwa Yoknapatawpha w latach 1820-1940. Faulkner poświęcił jednak temu całe swoje życie, Perec – dziewięć lat. Spojrzenie tego drugiego nie sięga dodatkowo wszcz, lecz w głąb.

<sup>17</sup> Warto zwrócić uwagę na samo nazwisko Bartlebootha. Perec nawiązuje tu do Barnaboortha – bohatera cyklu modernistycznych poematów V. Larbauda, miliardera przemieszczającego świat luksusowym pociągiem w celu kolekcjonowania wrażeń, oraz Bartleby'ego, bohatera noweli Melville'a, który uznał, że w życiu nic nie ma sensu. Niewątpliwą inspiracją była dla Pereca również postać Raymonda Roussela (1877-1933) – ekscentrycznego pisarza-miliardera, wędrującego po świecie w luksusowych kabinach transatlantyków, wagonach Orient Expressu i wykwińskiej przyczepie samochodowej, której nie opuszczał. Cały swój czas poświęcał na układanie niebywale zawikłanych powieści, tworzonych według własnej, niemalże maniacko mozolnej receptury. Por. J. Gondowicz, dz. cyt., s. 88.

<sup>18</sup> Por. tamże.

<sup>19</sup> G. Perec, *Cahier des charges de „La vie mode d'emploi”*, Paris 1995.

<sup>20</sup> Wszystkie listy podzielone były na konkretne kategorie związane z osobą czy rzeczą, znajdującą się w danym pomieszczeniu. Były to m.in. kategorie wieku, pozycji, czynności, liczby, tkaniny, mebli, długości, epoki, muzyki, lektury. Osobne miejsce zajmowały kategorie nr 39 i 40 – „metaprzymusy” o mocy większej, niż inne: brak i fałsz, numerowane w kolejności od jednego do dziesięciu. Jeżeli danej grupie przypisany jest fałsz, jeden (dowolnie wybrany) element zostaje w danym rozdziale zamieniony na inny z tej samej kategorii. Brak natomiast powoduje całkowite zniknięcie jednego z elementów. Ostatnią kategorią stanowią pary dwudziestu elementów związanych z sobą po dwa, co daje dziesięć kolumn po dziesięć elementów każda i dwadzieścia z kategorii par. Wybór konkretnego elementu i zawarcie go w opowiadaniu dyktuje przyjęty algorytm.

dźwięków (odrzuć tonalność powoduje zniknięcie tzw. uprzywilejowanych dźwięków, mocnych punktów, np. toniki czy dominanty). Żadnego z nich nie powtarzano też przed wyczerpaniem pozostałych jedenastu. Ciąg dźwięków (za Schönbergiem – szereg, porządek lub seria) nie jest jednak odpowiednikiem tradycyjnie pojmowanej melodii, lecz czynnikiem całościowo porządkującym zarówno melodykę, jak i harmonikę<sup>21</sup>.

I tak jak seria nie jest przeważnie tematem utworów dodekafonicznych, lecz stanowi podstawę struktury całej kompozycji, tak też „obowiązką”, składającą się na szkielet dzieła, skrupulatnie ukrywa Perec przed czytelnikiem. Dodatkowo, ów Perecowski serializm przyjmuje postać dość swobodną – niekiedy poszczególne słowa pojawiają się w tekście pośrednio, a ich tropienie jest zajęciem niezwykle żmudnym i czasochłonnym. Znakomitym przykładem jest, uchwycony przez tłumacza, zwrot *come in* (wchodzić), który przekształcony homonimicznie pojawia się w nazwisku jednej z postaci (*Commine*). Serie losowo wybieranych parametrów tworzą więc konstrukcję-rusztowanie, na której budowana jest tradycyjnie rozumiana narracja. Co jednak, gdy struktura okaże się zbyt zawiślana, by ją rozwiązać?

Dwa pola do przodu, jedno w bok.

Winckler, genialny rzemieślnik, który całe swe życie podporządkował obłądnemu planowi Barthelbootha, knuje zemstę. Puzzle stają się coraz trudniejsze, rzemieślnik zaciera kontury, gra dwuznacznościami, stosuje „puste” pola. Miliarder umiera, trzymając w ręku ostatni, czterysta trzydziesty dziewiąty element układanki, którego nie sposób już dopasować. Podstęp ten przeczuwał stary malarz, Valène, który całe życie próbował zrealizować swój własny projekt – namalować kamienicę wraz z jej wszystkimi mieszkańcami. On sam miałby znaleźć się z boku obrazu, zwrócony przed malowanym przez siebie obrazem, na którym byłby on sam przed malowanym przez siebie obrazem... etc.<sup>22</sup> W epilogu Valène umiera, nie dokończywszy swojego *opus vitae*. Obok łóżka mistrza stoi płótno, na którym widnieje tylko przekrój budynku – naszkicowane węglem kratki, których nic nie wypełnia.

To jednak, czego nie udaje się dokonać Valène’owi, doprowadza do końca Perec – zapisuje klęskę malarza, twórczością zwycięża śmierć, nie pozwala zatrzeć się śladom. Historia o daremności planowania sobie życia i historia o niemożności uchwycenia go przejrzały się w sobie, tytułowa instrukcja wypełnia się.

„Pisać według mnie – mówił Perec – to układać na nowo słowa słownika. Albo książki, które się przeczytało”. *Życie...* jest księgą,

<sup>21</sup> Jeżeli weźmiemy pod uwagę 12 dźwięków dwunastodniowej skali, maksymalna możliwa liczba szeregów wynosi aż 479 001 600! Pojęcie serii niekoniecznie ogranicza się oczywiście do dodekafonicznej serii dwunastu dźwięków – porządkować serialnie można wszak również dźwięki innych skal, struktury harmoniczne, rytmiczne, dynamikę, artykulację etc Pierwszy krok należał do Webera, teoretyczne zasady (inspirując się etiudą Messiaena) sformułował Boulez, natomiast Stockhausen i Nono wzbogacili koncepcję własnymi interpretacjami.

<sup>22</sup> Jest to tzw. iluzjonizm, sztuczki *trompe l’oeil*, czyli ludzenia oczu: *mise en abyme* (obraz w obrazie przedstawiający ten sam pomniejszony obraz). Perecowska gra powiazań nie kończy się jednak na jednej książce, lecz kontynuowana jest w *Gabinecie kolekcjonera*, gdzie niemal cała opowieść składa się z tego, co w Oulipo, grupie entuzjastów literackiego eksperymentu, zwano „trzecim sektorem tekstów”: z wywieszek, instrukcji, inwentarzy. To katalog obrazów odmalowanych przez Heinricha Kürza, przy czym każdy z nich stanowi aluzję do kolejnego z rozdziałów ukończonego rok wcześniej *Życia. Instrukcji obsługi*. Np. numer 35 kolekcji, obraz „Podoficerowie w czasie Wojny Secesyjnej” odsyła do rozdziału 35. *Życia...*, gdzie mowa o pewnym zmarłym po spożyciu gumki ołówkowej sierżancie. Jednak autorka obrazu numer 35 zginęła, jak czytamy, w marcu 1865 roku w obłąconym przez wojska Północy Richmond, przygnieciona zwalonym kominem. I teraz czytelnik implikowany powinien otworzyć *Tajemniczą wyspę Verne’a* na rozdziale drugim, gdzie mowa o ucieczce bohaterów balonem z Richmond podczas huraganu: „Balon uniósł się gwałtownie [...], zawadzając po drodze koszem o dwa kominy, które zwałił w swoim obłądnym pędzie”. W istocie więc numer 35. odsyła do rozdziału 72. *Życia...*, gdzie mowa o kufrze z przyborami niezbędnymi w razie wylądowania na bezludnej wyspie... etc. Przesunięciami tymi znów oczywiście rządzi pewna sekwencja cyfrowa, której tłumacz (M. P. Markowski) nie zdradza – do tego labiryntu wejść trzeba bowiem bez nici przewodniej. Droga przez sto wymyślonych obrazów, dziewięćdziesiąt osiem wymyślonych we wcześniejszej powieści historii oraz tyleż zaszyfrowanych łączników gwarantuje zawrót głowy. Por. J. Gondowicz, *Gabinet luster*, „Przekrój” 2003, nr 12, s. 80-81; G. Perec, *Gabinet kolekcjonera*, przeł. M. P. Markowski; M. P. Markowski, *Perekreacja*, Warszawa 2003.

której pisanie ma być zaklinaniem nieistnienia, egzorcyzmem. Wykorzenienie „ja” przestaje zagrażać, gdy cała pamięć świata zostaje „włożona” w książkę zawierającą – potencjalnie – wszystkie inne<sup>23</sup>. Akt twórczy staje się więc nie tylko „przyszywaniem świata do języka” lub „parodiowaniem Encyklopedii”; to re-cytowanie świata: powtórne zacytowanie – nie kopia, lecz tworzenie, budowanie fikcji na patrze, które *nota bene* również jest fikcją<sup>24</sup>. Stąd zamiłowanie do gier, pastiszu. W autobiografii *W où le souvenir d'enfance (W albo wspomnienie z dzieciństwa)* pisał Perec, że uobecnienie zmarłych w tekście jest jednocześnie aktem nieodwołalnego unicestwienia, jest bowiem wspomnieniem ich śmierci i jednocześnie potwierdzenia życia twórcy. Pisanie rozpoczyna się, gdy rzeczywistość znika, by pojawić się, przekształcona, prze-pisana, odbita w źrenicy, w pragnieniu. Granica między pisaniem a zabawą jest cienka; dzięki złudzie gry literatura może stać się sposobem na wypowiedzenie czegoś, czego inaczej powiedzieć się nie da.

Czy jednak pisarz w swych wymyślnych konstrukcjach pragnie ukryć czy pozwolić czytelnikowi odkryć swoją tożsamość?

Tak jak ukazanie przez dodekafonistów matematycznej i geometrycznej struktury muzyki nasuwa koncepcję, iż jest ona, ze swą wewnętrzną spójnością, tworem czysto matematycznym, tak Oulipijczycy udowodnili, że literatura, umieszczona w algorytmicznej formie, nie traci nic ze swej świeżości. Przebranie Pereca – gry słów, szyfry, sztuczki narracji, zabiegi przywodzące na myśl malarstwo łudzące wzrok, wyrafinowana i granicząca z mistyfikacją erudycja – staje się prywatną mitologią. *Życie...* nigdy nie zostanie odczytane (prze-czytane) do końca, samo jest bowiem misterną układanką, a każda próba ułożenia wszystkich elementów na swoim miejscu jedynie przybliży nas do Percowskiej idei. Zakończmy więc te rozważania, pozwalając zatrzeć się śladom – Wincklera i Pereca; zakończmy z ostatnim puzzlem w dłoni, będąc być może o krok od rozwiązania zagadki.

<sup>23</sup>M. P. Markowski, *Georges Perec...*, s. 17.

<sup>24</sup>Por. *tamże*.