

Joanna Barska

**GRA W ŻYCIU, ŻYCIU W GRZE.
DODEKAFONICZNE „OBOWIĄZKI”
GEORGES’A PERECA – LA VIE MODE D’EMPLOI**

Tytuł referatu zawiera piętnaście słów, przecinek, kropkę, cudzysłów, myślnik i dwa apostrofy; ogółem – siedemdziesiąt dziewięć znaków bez spacji. Statystyka jednak nie wystarcza, nie wystarcza również sam tytuł, nie mówi on bowiem niczego o grze w *La vie mode d’emploi* Pereca. Cały ten 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 skrócie 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 ograniczenia (tzw. przymusy – fr. *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 znane *35 variations sur un thème de Marcel Proust* Pereca), mamy wreszcie zbiory dziesięciu sonetów pociętych na jednowierszowe paski, które czytelnik może dowolnie układać, tworząc własne utwory (mowa o *Cent mille milliards de poèmes* Queneau: pomysł prosty, dający 10^{14} możliwych kombinacji, a więc tytułowe sto tysięcy miliardów sonetów – przy

czym każdy śmieszny¹). W gronie Oulipijczyków triumfy święcił Perec (1936-1982), który wniósł do tych igraszek nie tylko inwencję, lecz również powagę².

„Moje nazwisko rodowe to Perec. Wywodzi się z Biblii. Po hebrajsku oznacza to «dziurę»³ – mawiał pisarz. Urodzony w Paryżu (w 1936 r.), należał Perec do rodziny żydowskiej. Jego ojciec, Icek Judko Perec, pochodził z Lubartowa; matka, Cyrla 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...”

„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 przekazane⁴ – pisał Perec, po raz kolejny akcentując brak śladów, zakorzenienia, tożsamości. Tradycja żydowska była dla twórcy martwym zbiorem znaków, przypominała o rozproszeniu.

Celowo wskazuję na pewne aspekty Perecowskiej biografii, jest ona bowiem kluczem do zrozumienia koncepcji literatury francuskiego pisarza, koncepcji literatury jako ucieczki, przekleństwa, namiętności, wygnania, wreszcie – zbawienia⁵. Dzieła Pereca pełne są inwencji i śladów (nie)obecności, braku – śladów niezatartych, pozostawionych czytelnikowi implikowanemu. Nie chodzi jednak o to, by odrywać je teraz od tkanki fikcji.

Pisanie nie jest możliwe – powiada Markowski⁶ – 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 źródła pisania nie pełnia tkwi, lecz pustka, w której trzeba się przeżyć i wytrzymać moment, w którym nie odnajdzie się tam własnego oblicza. (...) U źródła pisania tkwi poczucie wykorzenia, któremu miałyby zaradzić czernienie papieru, najprostszą formą opanowywania przestrzeni.

Odzyskiwanie przeszłości przybrało w utworach Pereca postać osobliwą, polegało bowiem na znaczeniu przestrzeni nieistniejącej, ocalaniu śladów, których

¹ Por. J. Gondowicz, *Perec instrukcja obsługi*, „Przekrój”, nr 17-18/2002, s. 88.

² Por. ibidem, s. 88.

³ G. Perec, *W, albo wspomnienie z dzieciństwa*, cyt. za: M.P. Markowski, *Georges Perec: zapisywanie pustki*, „Tygodnik Powszechny”, nr 28/2002, s. 17.

⁴ Ibidem.

⁵ Por. M.P. Markowski, op. cit., s. 17.

⁶ Ibidem.

nie ma. Coś, co istnieje, może być na chwilę utrwalone w pisaniu jako ślad, choć właśnie zniknęło. Ocalanie ma polegać na mnożeniu owych śladów, wypowiedzianiu wszystkiego – choć i to może okazać się zatajeniem⁷. Powtarza więc Perec wciąż te same wspomnienia, przywołuje analizowane setki razy twarze, nakłada upragnione na niemożliwe, tworząc palimpsesty tęsknoty i rozpacz. Pragnie detali, bezustannie ćwiczy słabnącą wyobraźnię. Z owego panicznego strachu przed zapomnieniem rodzi się potrzeba porządkowania⁸. Marząc o klasyfikacji, która wypełniłaby jego życie, pisze Perec *Próbkę skatalogowania wszystkich płynnych i stałych pokarmów, jakie pochłonąłem 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”⁹. Pisze więc o codzienności, rutynie i przedmiotach czy gestach ją konstruujących. Na ile jest to jednak obserwacja obiektywna, na ile zaś „pozycja oka” – wybór przedmiotów, anegdot – podporządkowana zostaje intencji autora? Wydaje się, że tworzenie fikcji jest dla Pereca sposobem interpretacji świata, a przez to – panowania nad nim. Gra fikcji z autobiografią, ich wzajemne dopełnianie się, mają pomóc „oswoić” rzeczywistość, nadać jej sens.

Konstruuje więc Perec swoje miejsce początkowe, punkt wyjścia; buduje skomplikowane struktury, które – traktowane autonomicznie – dopasowuje do oulipijskiego pojęcia formy rygorystycznej¹⁰. 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* (Jakiż to mały rower o chromowanej kierownicy stoi w głębi podwórza), taki numer ma kamienica z *La vie mode d'emploi*. Zbiór *Alphabets* (Alfabety) składa się z jedenastu jedenastowersowych wierszy, po jednaście 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*

⁷ Por. ibidem.

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

⁹ M.P. Markowski, op. cit., s. 17.

¹⁰ Por. ibidem.

*Jusqu'au front borné de ma page chétive.
Je ne demande qu'au hasard cette fable en prose vague,
Vestige du charme déjà bien flou qui
Défit ce champ jusqu'à la ligne brève¹¹.*

Pragnę obszaru, podbitego dwudziestoma pięcioma strzałami z ołowiu
aż po kres zwięzłej linii,
aż po granicę mojej marnej kartki.
Żądam tylko ryzyka tego zmyślenia mglistą prozą,
resztki dobrze już wytartego uroku,
co rzuci temu obszarowi wyzwanie aż po kres krótkiej linii.

Strzały z ołowiu to czcionki, litery; „krótka (lakoniczna) 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 Perc swoisty „hołd negatywny”¹². W oczy rzuca się nieproporcjonalna długość wersu czwartego – aż jedenaście słów i czterdzieści trzy litery. Przestaje to dziwić, gdy odkrywamy, że te właśnie liczby – widniejące w dokumencie wystawionym przez władze obozu dla Żydów w Drancy – są datą śmierci Cyrli Perc (11 lutego 1943 r.). Jest to swoiste wyznanie Pereca, jak bliskie mu i drogie jest OuLiPo – jedyne miejsce, w którym brak stanowi akceptowalną formę istnienia¹³.

Mam w sobie poczucie pustki. – Mówił 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»¹⁴, palindromami etc. Przymusy konstrukcyjne – owe niewidoczne rusztowania dzieł – są nie tylko obroną przed przypadkiem natchnienia, lecz przede wszystkim lekiem na pustkę¹⁵.

Ruchem konika szachowego

W sztuce XIX wieku niezwykle popularnym motywem stał się przekrój domu, rysowany zazwyczaj w intencji ośmieszenia społeczeństwa¹⁶. Oparty na tym po-

¹¹ Cyt. za: J. Gondowicz, op. cit., s. 88. Poniżej podaję w tłumaczeniu własnym.

¹² Por. ibidem.

¹³ Por. ibidem.

¹⁴ Koncept *La Disparition (Zniknięcia)* polega na braku „e” w całej powieści. Jest to posunięcie o tyle ekwilibrystyczne, że „e” jest najczęściej występującą głoską we francuszczyźnie. Gondowicz zwraca dodatkowo 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, op. cit., 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.

¹⁵ Por. M. P. Markowski, op. cit., s. 17.

¹⁶ Motyw ów był obecny również w wiekach wcześniejszych, wystarczy przywołać XVIII-wieczną powieść

myśle rysunek amerykańskiego satyryka Saula Steinberga stał się inspiracją dla Pereca do napisania jego największego 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, 99 rozdziałów, preambuła, epilog, plan miejsca akcji, indeks nazwisk, tytułów i nazw wraz z kalendarium.

23 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 akwarel w 500 portach) i wysłać do Paryża, gdzie z kolei sąsiad-rzemieślnik ma przerobić ją na układankę. Kiedy miliarder 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, który rozumiał sens przedsięwzięcia Bartlebootha.

W dziesiątce biografii¹⁷ i egzystencji wplecione zostają właśnie te trzy historie: ekscentrycznego miliardera Percivala Bartlebootha¹⁸, jego nauczyciela malarstwa Serge'a Valèna oraz rzemieślnika Gasparda Wincklera. Zatrzymanie czasu w pół gestu, pustka. Zapelnianie owej pustki zyciami, a może jednym życiem, lecz w różnych terażniejszościach. Rekonstruowanie, by potem zdekonstruować.

Czas zostaje więc zatrzymany, a my przechodzimy przez wyłaniające się pomieszczenia (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 matematyczno-szachowych, a cała kamienica została rozpisana na planie poszerzonej

Lesage'a *Diabeł kulawy*, w której Mefistofeles podnosi dachy, by bohater mógł przyjrzeć się życiu.

¹⁷ Stu lokatorów, jacy w ciągu niemal stulecia (1885-1975) przewinęli się przez trzydzieści 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, Perce – dziewięć lat. Spojrzenie tego drugiego nie sięga nadto wszcz, lecz w głąb.

¹⁸ Warto zwrócić uwagę na samo nazwisko Bartlebootha. Perce nawiązuje tu do Barnabootha – 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 postać Raymonda Roussela (1877-1933) – ekscentrycznego pisarza-miliardera, wędrującego po świecie w luksusowych kabinach transatlantyków, wagonach Orient Expressu i wykwintnej przyczepie samochodowej, której nie opuszczał. Cały swój czas poświęcał na układanie niebywale zawikłanych książek, pisanych według własnej, maniackalnie mozolnej receptury. Por. J. Gondowicz, op. cit., s. 88.

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, lotrzykowska, szpiegowska, kafkowska, biurowa, romansowa...¹⁹. Puzzle skojarzeń i brakujące elementy.

Przedmioty wyznaczają ramy życia mieszkańców, odsłaniając, zdradzając pełny obraz właściciela. Sama kamienica – zbiór owych przedmiotów, ściśle zespolonych z mieszkańcami – więzi, ale i umożliwia życie. Urzeczowieni zostają też ludzie-marionetki. Pytanie tylko (częściowo na planie metatekstowym), kto pociąga za sznurki – sterujący całym przedsięwzięciem Bartlebooth czy już Perec, uwidaczniający przypadkowość i niekonieczność postaci, by potem odtworzyć je na nowo, zgodnie z przyjętymi, narzuconymi sobie regułami gry?

Jakie są jednak owe reguły? Na to pytanie jesteśmy w stanie odpowiedzieć, dopiero gdy zajrzemy do *Cahier des charges de „La vie mode d'emploi”*, a więc do słynnej *Listy obowiązków*. Wymyślił bowiem Perec swoistą serię elementów (dwadzieścia list po dziesięć punktów każda²⁰), które miał umieścić w powieści. Zastosował też algorytm (łaciński bikwadrat logiczny rzędu 10¹⁶), według którego „wkładał” w powieść założone z góry elementy, w porządku ściśle określonym i wyliczonym. I tak np. 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, uzyskiwali kompozytorzy całkowitą równoważność, autonomię i systematyczne wykorzystanie wszystkich dwunastu dźwięków (odrzućcie tonalności 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, po niem. *Reihe*) nie jest jednak odpowiednikiem tradycyjnie pojmowanej melodii, lecz czynnikiem całościowo porządkującym zarówno melodykę, jak i harmonikę²¹. Jeżeli weźmiemy pod uwagę

¹⁹ Por. ibidem.

²⁰ 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 wiązanych z sobą po dwa, co daje dziesięć kolumn po dziesięć elementów każda i dwadzieścia elementów z kategorii par. Wybór konkretnego elementu i zawarcie go w opowiadaniu dyktuje przyjęty algorytm.

²¹ Ale serializm to też rygor nakładany barwie czy czasowi. Pierwszy krok należał do Weberna, teoretyczne

dwanaście dźwięków skali, maksymalna możliwa liczba szeregów wynosi aż 479 001 600!

I tak jak seria²² nie jest przeważnie tematem utworów dodekafonicznych, lecz stanowi podstawę struktury całej kompozycji, tak też „obowiązki” składające się na szkielet dzieła skrupulatnie ukrywa Perek przed czytelnikiem. Dodatkowo ów Perekowski 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 które nanizana zostaje tradycyjnie rozumiana narracja. Co jednak, gdy struktura okaże się zbyt zakłócona, 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” puzzle. Miliarder umiera, trzymając w ręku ostatni, 439., element układanki, którego nie sposób już ułożyć. 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.²³. W epilogu Valène umiera, nie dokończym-

zasady sformułował Boulez, inspirować się etiudą Messiaena, swoje interpretacje dołożyli Stockhausen i Nono. Por. E. Orzechowska, *Bez tytułu*, „Glissando. Magazyn o muzyce współczesnej”, nr 1(1), 2004, <http://www.glissando.pl/index.php?s=czasopisma_opis&id=25&t1=25&t=1>, 12 lipca 2007.

²² 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.

²³ Jest to tzw. iluzjonizm, sztuczki *trompe l'oeil*, czyli łudzenia oczu: *mise en abyme* (obraz w obrazie przedstawiający ten sam pomniejszony obraz). Perekowska gra powiązań nie kończy się jednak na jednej książce, lecz kontynuowana jest w *Gabiniecie 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 obłożonym przez wojska Północy Richmond, przyniesiona zwałonym 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 przybarami niezbędnymi w razie

szy 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 Valèrèowi, doprowadza do końca Perec. Zapisuje pisarz 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”²⁴. *Życie...* jest księgą, której pisanie ma być zaklinaniem nieistnienia, egzorcyzmem. „Skoro całą pamięć świata można potencjalnie umieścić w granicach książki zawierającej (potencjalnie) wszystkie inne książki, to ryzyko wykorzenia «Ja» maleje do zera. Tylko w obliczu Całości mogą być sobą, nawet jeśli skazany jestem na istnienie pokawałkowane. Pisanie dla Pereca jest nie tylko – choć także – przyszywaniem świata do języka lub parodiowaniem Encyklopedii”²⁵. To re-cytowanie świata: powtórne zacytowanie – nie kopia, lecz tworzenie, budowanie fikcji na patrzeniu, które, chcąc nie chcąc, również jest fikcją²⁶. 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 Pereca. 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 motywuje koncepcję, iż ta sztuka jest, ze swą wewnętrzną spójnością, tworem czysto matematycznym, tak Oulipijczycy udowodnili, że literatura, umieszczona w algorytmicznej foremce, nie traci nic ze swej świeżości. Przebranie Pereca – gry słów, szyfry, sztuczki narracji, zabiegi przywodzące na myśl malarstwo ludzające wzrok, wyrafinowana i granicząca z mistyfikacją erudycja – staje się, oswojone, prywatną mitologią. *Życie...* nigdy nie

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 100 wymyślonych obrazów, 98 wymyślonych we wcześniejszej powieści historii oraz tyleż zaszyfrowanych łączników, gwarantuje zawrót głowy. Por. J. Gondowicz, *Gabinet luster*, „Przekrój”, nr 12, 2003, s. 80-81; G. Perec, *Gabinet kolekcjonera*, tłum. M.P. Markowski, w: M.P. Markowski, *Perekreacja*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003.

²⁴ Cyt. za: M.P. Markowski, *Georges Perec...*, op. cit., s. 17.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Por. ibidem.

zostanie odczytane (prze-czytane) do końca, samo jest bowiem misterną układanką, a każda próba ułożenia wszystkich elementów na swoim miejscu jedynie przybliży nas do Perecowskiej idei. Więc zakończmy te rozważania, pozwalając zatrzeć się śladom – Wincklera i Pereca; zakończmy z ostatnim puzzlem w dłoni, będąc o krok od rozwiązania zagadki.

Literatura

- Brzozowski W., 1995, *Maszyna do produkcji arcydzieła*, „Literatura na Świecie”, nr 11-12.
- Gondowicz J., 2002, *Pereca instrukcja obsługi*, „Przekrój”, nr 17-18.
- Gondowicz J., 2003, *Gabinet luster*, „Przekrój”, nr 12.
- Markowski M.P., 2002, *Georges Perec: zapisywanie pustki*, „Tygodnik Powszechny”, nr 28.
- Mathews H., 1995, *Ta rzecz efemeryczna*, tłum. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie”, nr 11-12.
- Orzechowska E., 2004, Bez tytułu, „Glissando. Magazyn o muzyce współczesnej”, nr 1(1), <http://www.glissando.pl/index.php?s=czasopisma_opis&id=25&t1=25&t=1>, 12 lipca 2007.
- Perec G., 1995, *Cahier des charges de „La vie mode d'emploi”*, CNRS Éditions / Zulma, Paris / Cadeilhan.
- Perec G., 1995, *Co pobudza moje bajczarstwo?*, tłum. A. Wasilewska, „Literatura na Świecie”, nr 11-12.
- Perec G., 1995, *Robienie fikcji*, tłum. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie”, nr 11-12.
- Perec G., 2002, *Życie. Instrukcja obsługi*, tłum. W. Brzozowski, Fundacja Literatura Światowa, Warszawa.
- Perec G., 2003, *Gabinet kolekcjonera*, tłum. M.P. Markowski, w: M.P. Markowski, *Perekreacja*, Wydawnictwo KR, Warszawa.