

Marta Szymor-Rólczak\*

## Od...czytanie *Świata według T. S. Spiveta* Reifa Larsena Część II: punkty węzłowe dwóch perspektyw interpretacyjnych – liberackiej oraz koncepcji świata jako gry

### Reif Larsen – liberat

W pierwszej części artykułu, opatrzonej podtytułem „Wybrane szczegóły anatomiczne tekstu liberackiego”<sup>1</sup> dowodziłam, iż optyka liberacka pozwoli na optymalne odczytanie powieści Reifa Larsena. Analiza formy tego dzieła, jego „cielesności”, została przeprowadzona w odniesieniu do postulatów Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik – twórców teorii liberatury<sup>2</sup>, stawiającej w centrum zainteresowania materialność książki jako fizycznego obiektu, skupiającej się na integralności formy zapisu z przekazywaną treścią. Wybrane szczegóły anatomiczne tekstu liberackiego to cechy „zewnątrzne”, ujawniające się przede wszystkim w kształcie i budowie książki, a także w jej sferze intermedialnej. Ustaliłam, że nośnikami sensu *Świata według T. S. Spiveta* są: tekst i materialna forma książki,

\* Dr, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej, Katedra Edytorstwa, ul. Pomorska 171/173, 91-404 Łódź; e-mail: martaszymor@wp.pl

<sup>1</sup> M. Szymor-Rólczak, *Od...czytanie „Świata według T. S. Spiveta” Reifa Larsena. Część I: wybrane szczegóły anatomiczne tekstu liberackiego*, „Prace Polonistyczne” 2016, t. 71: *Klasycyzm i sentymentalizm jako ponadczasowe zjawiska kultury europejskiej*, s. 221–236.

<sup>2</sup> Pojęcie „liberatura” po raz pierwszy pojawiło się w opublikowanym w 1999 roku w „Dekadzie Literackiej” esejju-manifeście Zenona Fajfera *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, zawierającym między innymi postulat wyodrębnienia osobnego rodzaju literackiego, nazwanego przez pisarza liberaturą (od łacińskiego liber – ‘książka’, ‘wolny’). Katarzyna Bazarnik, rozwijając myśl Z. Fajfera, podjęła próbę wskazania wyznaczników gatunkowych liberatury, a jej ujęcie okazało się zbieżne z prowadzonymi na Zachodzie badaniami nad ikonoczością dzieła literackiego. Zob. A. Przybyszewska, *Liberackość dzieła literackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015, s. 60.

Zob. też m.in.: *Od Joyce’a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, pod red. K. Bazarnik, Universitas, Kraków, 2002; Z. Fajfer, *Po czym odróżnić liberaturę od literatury (wybrane szczegóły anatomiczne)*, w: idem, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, pod red. K. Bazarnik, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 81–84.

tworzące organiczną całość, a wszelkie elementy, w tym również niewerbalne, są tutaj nośnikami znaczenia. Do elementów znaczących należą między innymi format imitujący kształt i wymiary amerykańskiego popularnego kołonoatnika; powiększona interlinia naśladująca poligraficzne liniowanie; wielotematyczne marginalia; niewielki rozmiar fontu – oddający charakter pisma młodego kartografa; wartości numeryczne (na przykład wymiary tomu, ilość rozdziałów, numeracja zawarta w infografikach, numeracja eksponatów prezentowanych na okładce i stronie internetowej); zabiegi transtekstualne<sup>3</sup> (na przykład intertekstualny cytat-motyw, hipertekstualne graficzne nawiązania do *Moby Dicka* Hermana Melville’a czy metatekstualne nawiązanie do myśli Platona).

## Liberackość i inne konteksty

Istotą liberackości według Fajfera jest „refleksja twórcy” nad takimi formalnymi elementami publikacji jak: „kształt okładki, kształt i kierunek pisma, format, kolor i liczba stron, słów, a może nawet liter”<sup>4</sup>. A co więcej – zgodnie z postulatem tego pisarza właściwe jest „podniesienie graficznego aspektu słowa do rangi pełnoprawnego środka stylistycznego, na równi z figurami retorycznymi i tropami”<sup>5</sup>. Ponadto, opierając się na manipulacjach formalnych, teoria liberatury wykazuje głębokie sprzężenie z jedną z kategorii opisu tekstów narracyjnych – koncepcją tekstu jako gry. Podążając tym tropem, zaliczyć można w poczet zabiegów związanych z formą, czyli liberackich, także wszelkie gry słowno-literowe<sup>6</sup>. Przede wszystkim jednak należy podkreślić, że te dwie perspektywy interpretacyjne – liberacka oraz koncepcja tekstu jako gry – zastosowane do pewnej grupy zabiegów artystycznych, doskonale się uzupełniają, dając pełniejsze, wieloaspektowe wyjaśnienie tekstu literackiego. Słuszność takiej strategii badawczej potwierdzają słowa swoistego „testamentu naukowego” Jurija Łotmana (1922–1993), wybitnego humanisty rosyjskiego, współtwórcy tartusko-moskiewskiej szkoły semiotyki kul-

<sup>3</sup> Gerard Genette określa terminem „transtekstualność” wszystko, co łączy dany tekst z innymi tekstami. Wyróżnia pięć typów transtekstualnych relacji: inter-, para-, meta-, hiper- i architekstualność. (G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia* [*Palimpsestes. La littérature au second degré*], przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, pod red. H. Markiewiczza, t. 4, cz. 2, Wydawnictwo Liberackie, Kraków 1992; por.: *Teoria literatury i metodologia badań literackich*, koncepcja, wybór, wstęp i red. nauk. D. Ulicka, Uniwersytet Warszawski Wydział Polonistyki, Warszawa 1999, s. 107–115).

<sup>4</sup> Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Liberacka” nr 5/6 (153/154), 30 czerwca 1999 r., [http://www.slideshare.net/mik\\_krakow/zenon-fajfer-liberatura-aneks-do-sownika-terminow-literackich](http://www.slideshare.net/mik_krakow/zenon-fajfer-liberatura-aneks-do-sownika-terminow-literackich); dostęp: 12.12.2015 r.

<sup>5</sup> Postulat z: K. Bazarnik, *Liberatura, czyli literatura w formie książki* (2008); cyt. za: tejsze, *Liberatura, czyli literatura...*, s. 23.

<sup>6</sup> Zob. A. Przybyszewska, dz. cyt., s. 26.

tury, zawarte w rozdziale *Funkcje sztuki* jego ostatniej książki *Nieprzewidywalne mechanizmy kultury* (Tallin 2010):

[...] mając do czynienia z dostatecznie złożonym tekstem – interpretatorzy rzadko zadowolają się jakimś jednym przekładem semantycznym. Powstaje wiązka interpretacji, która – kiedy mamy przed sobą wystarczająco skomplikowany tekst – może się włączać do wielowiekowej tendencji samorozwoju. Przy czym wartość kulturowa tekstu wyjściowego zawiera się właśnie w różnorodności interpretacji [...].<sup>7</sup>

Nazwisko Łotmana zostało tu przywołane zdecydowanie nieprzypadkowo. Jeśli bowiem przyjmujemy, że Fajferowska teoria została stworzona jako „antidotum na duchową anoreksję”<sup>8</sup> współczesnej literatury, to naturalnie nasuwa się skojarzenie z myślą Rolanda Barthesa na temat kryzysu nękającego komunikację literacką, ze spostrzeżeniami Erazma Kuźmy na temat zjawiska znudzenia czytelnika<sup>9</sup>, a nawet z efektu atrakcją, to jest zjawiskiem „udziwnienia” skodyfikowanym przez formalistów rosyjskich. Zabiegi tekstowe i formalne stosowane przez Reifa Larsena można bowiem postrzegać także przez pryzmat chwytu literackiego czy udziwnienia, a nazwany tutaj umownie „chwyt” należy rozumieć jako szeroko pojętą konceptualność czy grę z czytelnikiem. Jednakże w tym miejscu pomijamy zarówno poststrukturalistyczne ujęcie zakładające współistnienie zróżnicowanych sposobów odbioru literatury, jak i teorię chwytów literackich w rozumieniu rozwiniętego przez Łotmana za Wiktorem Szklowskim „udziwnienia”, „formy utrudnionej”, eksperymentu, innowacji, przedłużających percepcję dzieła<sup>10</sup>, pamiętając zarazem, że zarówno zagadnienie samego kryzysu literatury, jak i jego diagnostyka mają już bogatą historię.

## Tekst jako gra – typologia zagadnienia

Poszukiwanie pierwiastków gry w modelu narracji *Świata według T.S. Spiveta* należy rozpocząć od rozpoznania paradygmatu tekstu jako gry ze wskazaniem na heterogeniczność definicyjną w tym zakresie. Pierwsza zewnętrzna cezura ty-

<sup>7</sup> Cyt. za: J. Łotman, *Funkcje sztuki* [rozdział ostatniej książki *Nieprzewidywalne mechanizmy kultury*, Tallin 2010], przeł. B. Żyłko, „Migotania, przejaśnienia” 2010, nr 4 (29), s. 29; zob. też B. Żyłko, *Testament naukowy Jurija Łotmana*, „Acta Neophilologica” 2012, t. 14, z. 2, s. 259–273.

<sup>8</sup> Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks...*

<sup>9</sup> Zob. np. K. Bartoszyński, *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Universitas, Kraków 2004, s. 14 i nn.

<sup>10</sup> Zob. m.in. A. Skubaczewska-Pniewska, *O różnych rozumieniach dzieła literackiego. Wybrane dwudziestowieczne kierunki literaturoznawcze wobec faktyczności dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2006, s. 57 i nn.; R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000.

pologicznych ujęć dotyczy wyboru poziomu czy też obszaru badawczego i przebiega na linii język – tekst literacki. Jako że interesować nas będą tylko te typologie, które odpowiadają dyskursowi literackiemu, pomijam w rozważaniach aspekt języka jako gry w najbardziej ogólnym znaczeniu. Katarzyna Prajzner, która w książce *Tekst jako świat i gra. Modele narracyjności w kulturze współczesnej* dokonała przeglądu prac poświęconych temu zagadnieniu, dostrzegła, że „część prezentowanych przez kolejnych teoretyków kategorii w dużym stopniu się pokrywa, a jednocześnie poszczególne klasy gier językowych i tekstowych wydobywają nieco inne cechy wielorako interpretowanego pojęcia”<sup>11</sup>. Struktury poszczególnych typologii i akcentowane aspekty zależne są od perspektywy interpretacyjnej badacza.

Elżbieta Chrzanowska-Kluczevska swoją klasyfikację oparła na dychotomii autor lub tekst – czytelnik, wyróżniając semantyczne gry autora lub tekstu i pragmatyczne gry czytelnika<sup>12</sup>, których elementy składowe zaprezentowano w tabeli 1.

TABELA 1: *Tekst jako gra – typologia Elżbiety Chrzanowskiej-Kluczewskiej*

<b>semantyczne gry autora lub tekstu (nadawcze)</b>	<b>pragmatyczne gry czytelnika (odbiorcze)</b>
gra imaginacji i tworzenia światów możliwych	gra interpretacji (przewidywanie, formułowanie hipotez, dedukcja)
gra figur stylistycznych	
gra środków retorycznych (jako odkrywanie innowacji semantycznych i składniowych oraz przekazywanie dodatkowego ładunku informacji w nich zawartego)	
gra zapożyczeń leksykalnych z innych języków	
gra naśladowania rzeczywistości	gra dystansowania się wobec tekstu
gra zapraszania czytelnika do „dzielenia się wyobraźnią” z autorem	gra „dzielenia się wyobraźnią” z autorem
gra empatii (identyfikowania się z uczuciami bohaterów) <sup>13</sup>	

<sup>11</sup> K. Prajzner, *Tekst jako świat i gra. Modele narracyjności w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009, s. 67.

<sup>12</sup> E. Chrzanowska-Kluczevska, „Gry językowe” w teoriach naukowych, w: *Gry w języku, literaturze i kulturze*, red. E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczuk, Energeia, Warszawa 1997, s. 15.

<sup>13</sup> Gra empatii autora wydaje się teorią kontrowersyjną, gdyż sfera uczuć realnego autora pozostaje niedostępna poza przekazem werbalnym, a na potrzeby analizy dzieła literackiego i jego odbioru – nieistotna poznawczo. Za tę celną uwagę dziękuję Prof. Jackowi Wójcickiemu.

semantyczne gry autora lub tekstu (nadawcze)	pragmatyczne gry czytelnika (odbiorcze)
gra intertekstualności (jako zapożyczenie z innych tekstów literackich i nieliterackich pomysłów, stylów, językowych środków ekspresji)	gra rozpoznawania i interpretacji intertekstualności
gra metatekstualności (jako używanie dyskursu do opisu tworzenia innego tekstu)	gra interpretacji metatekstu

Źródło: oprac. własne na podst. E. Chrzanowska-Kluczevska, dz. cyt., s. 15, cyt. za: K. Prajzner, dz. cyt., s. 68–69.

Ewa Jędrzejko, odwołując się do pojęć konotacji asocjacyjnych oraz nawiązań intertekstualnych i intersemiotycznych, wyznacza trzy zasady gry językowej w tekście literackim<sup>14</sup>: (1) transformację i (2) modyfikację elementów struktury formalnej i semantycznej tekstu oraz (3) wszelkie „osobliwe lub przewrotne” nawiązania pozajęzykowe. Badaczka dokonuje podziału tych ostatnich na przywołania (a) intertekstualne (na przykład cytaty, aluzje), (b) intersemiotyczne (na przykład symbole naukowe, kulturowe, filozoficzne, „naruszające potoczne wyobrażenia, wiedzę o świecie, utrwalone poglądy, oceny”), by zaproponować szereg zabiegów językowych, które wpisują się w perspektywę jej ujęcia. Wyróżnia zatem grę z systemem języka, grę z normą i konwencją gramatyczną, grę z tradycją i konwencją literacką i szerzej – grę z tradycją kulturową.

Natomiast propozycja Marie-Laure Ryan<sup>15</sup>, na którą składają się cztery ujęcia interpretacyjne, stanowi po pierwsze powrót do ludycznych korzeni pojęcia gry w znaczeniu dosłownym – jako zabawy warstwą słowną, która polegać ma na stawianiu lub przewyciężaniu przeszkód na drodze do uzyskania informacji. Do reguł tej gry badaczka zalicza na przykład: rym, anagram, kalambur, palindrom, akrostych. Ujęcie drugie łączy grę z zaoferowanym czytelnikowi do rozwiązania problemem, na przykład zagadką, krzyżówką, językowym łamańcem<sup>16</sup>. Jako trzecią z interpretacji Ryan wymienia zawody słowne, polegające na uzupełnianiu, dopisywaniu dalszych partii tekstu przez kolejnych czytelników lub autorów. Na poziomie zaś „metonimicznej interpretacji tekstu jako gry manipulowanie tekstem odbywa się wedle standardowych reguł niejęzykowej gry, czyli

<sup>14</sup> E. Jędrzejko, *Strategie tekstotwórcze a mechanizmy gry językowej w literackich nazwach własnych*, w: *Gry w języku...*, s. 67.

<sup>15</sup> M.-L. Ryan, *Narrative...*, s. 179–180, podają za: K. Prajzner, dz. cyt., s. 70–72.

<sup>16</sup> Wewnątrz tej kategorii znalazłaby się także konstrukcja powieści kryminalnych, zakładająca naprzemienny ruch graczy, jakimi stają się autor i czytelnik, czyli stawiający pytania i odpowiadający na nie.

poprzez przeniesienie zasad zachowania w określonej grze na sposób poruszania się po tekście<sup>17</sup>.

W dalszej części artykułu odwoływać się będziemy także do klasyfikacji gier Rogera Caillois, który wyróżnia cztery ich typy: 1) *agon* – jako rywalizacja wewnątrztekstowa, polegająca na zmierzeniu się przez bohatera tekstu z trudnym zadaniem, przeszkodą, próbą; 2) *alea* – losowość i przypadkowość, wolność artystyczna, odrzucenie reguł przez twórcę; 3) *mimicry* – gra w naśladowanie, koncepcja immersji, czyli zanurzenia, wrażenia przebywania w innej rzeczywistości; 4) *ilinx* – „w tę kategorię – podaje Prajzner – można wpisać wszelkie chaotyczne struktury, interpretacyjną anarchię, parodię, absurd, wynalazczość słowną, tworzenie nowych wersji tradycyjnego znaczenia, mieszanie gatunków, przekraczanie ontologicznych granic, destabilizację wszelkich struktur, włącznie z tymi, które tworzy sam tekst”<sup>18</sup>.

## Reguły gry w świecie T. S.-a

Zagadki, gry i rywalizacja są na poziomie narracji nieodłącznym elementem świata T. S. Spiveta<sup>19</sup>, dwunastolatka parającego się kartografią i naukami empirycznymi. Polem jego eksperymentów jest rodzinne ranczo w stanie Montana, gdzie dorasta w dość nietypowym środowisku – pod okiem ojca uosabiającego archetypiczny obraz ranczera-kowboja i matki, określanej konsekwentnie mianem „dr Clair” z racji jej naukowej profesji. Relacje T. S.-a z rodzicami w niczym nie przypominają rodzinnej sielanki. Naukowa pasja chłopca i jego konstrukcja psychologiczna stanowią przeszkodę w nawiązaniu bliższych relacji z ojcem, zaś matka, niegdyś obiecujący badacz entomolog, wydaje się zbyt zaabsorbowana poszukiwaniami (najpewniej nieistniejącego) gatunku żuka mnicha tygrysięgo, by aktywnie uczestniczyć w procesie wychowawczym. Nastoletnia siostra T. S.-a, Gracie, mentalnie dawno już opuściła dom rodzinny, stanowiący dla niej *locus horridus*, w marzeniach przeżywając blaski kariery aktorskiej. Na stosunkach tej rodziny kładzie się cień także tajemnica, którą czytelnik odkrywa stopniowo – okoliczności śmierci młodszego z braci Spivetów, Laytona. Skutkiem tej tragedii jest ogarniają-

<sup>17</sup> K. Prajzner, dz. cyt., s. 71. Do takiego odczytania wydaje się zapraszać np. B. S. Johnson, autor *The Unfortunates*, którego zamknięte w osobnych zeszytach rozdziały można tasować jak talię kart i czytać w losowej kolejności.

<sup>18</sup> K. Prajzner, dz. cyt., s. 73–74.

<sup>19</sup> Pojęcie „gry” pojawia się w tekście zarówno *explicite*: „gra z Gracie w kocia kołyskę” (s. 125); braterskie rozgrywki w Oregon Trail na Apple IIGS (s. 94, 94–96 – ilustr.); gra w Boggle (s. 103, 213, 214, 218, 219, 236), gry słowne T. S. irtujące jego matkę, polegające na przekręcaniu wyrazów i zniekształcaniu fraz (np. „pasikoń zamiast pasikonik”, „szczyp worek zamiast szczypiorek”, „plewiła jej obierki” zamiast „obierała plewy kukurydzy” (s. 20); jak i kontekstowo: np. gry słowne ukryte w mianach rodzinnych T. S.-a; pokonywanie labiryntu domowych pomieszczeń i korytarzy, w których „czaił się gdzieś” ojciec.

ce głównego bohatera dojmujące poczucie niezrozumienia, odrzucenia i obwiniania o śmierć brata. Dlatego też, korzystając z okazji, jaką stworzył zbieg sprzyjających okoliczności, T. S. postanawia wyruszyć w samotną podróż do Waszyngtonu. Czeka tam na niego stypendium ufundowane przez sławny Instytut Smithsona. Instytucja ta zainteresowała się genialnym kartografem z Zachodu – nie wiedząc wszelako o jego niepełnoletności – wskutek działania przyjaciela i partnera matki, doktora Yorna, który prace T. S. Spiveta wysyłał do różnych czasopism i towarzystw naukowych. Jako laureat prestiżowego wyróżnienia, T. S. zostaje poproszony o wygłoszenie mowy w trakcie uroczystej gali. Chłopiec nie wie, co go spotka w podróży, ale jest gotowy podjąć to wyzwanie, byle tylko znaleźć się w mitycznym świecie idei, jakim jawi się bohaterowi Wschód, byle tylko przekroczyć próg Instytutu Smithsona – Alma Mater, naukowego eldorado, które ostatecznie staje się dla bohatera źródłem zawodu. Podjęta przez T. S.-a decyzja o samotnym wyruszeniu w podróż nosi znamiona wewnątrztekstowej rywalizacji, nazwanej przez Caillois *agon*, i w tym przypadku polegającej na zmierzeniu się przez bohatera z trudnym, niekiedy przekraczającym jego siły, zadaniem.

T. S. podejmuje zatem ogromne ryzyko, niczym pionek rozpoczyna wędrówkę, nie znając reguł gry. Już wcześniej samego siebie, jak i bliskich, widział czasem jako graczy rozmieszczonych na ranczu jak na polach planszy (s. 47), a w końcowym fragmencie powieści zmuszony jest „uznać otaczający świat za zagadkę”.

Pojęcie gry w znaczeniu dosłownym, realizujące się w ujęciu Marie-Laure Ryan między innymi jako zabawa warstwą słowną, polegająca na stawianiu i przewyciężaniu przeszkód na drodze do uzyskania informacji, czy też problem zaofiarowany czytelnikowi do rozwiązania, możemy odnieść do najważniejszej cechy konstrukcyjnej omawianej powieści – licznych dygresji. Zostały one umieszczone głównie na przewymiarowanych marginesach książki, które Reif Larsen „odkrył jako plac zabaw umysłu T. S.-a”<sup>20</sup>. Owe marginalia stanowią liberacki ekwiwalent zabaw językowych (takich jak rym, anagram, kalambur, palindrom, akrostych) oraz zagadek, krzyżówek, językowych łamańców etc. Są zatem elementem dodatkowym, komplikującym proces percepcji tekstu, ale zarazem uważne zapoznanie się z nimi okazuje się niezbędne dla głębokiego odczytania powieści.

Niektóre graficzno-typograficzne realizacje zabaw językowych stanowią zarazem właściwe liberackie tworzywo. Mowa o typograficznych fragmentach tekstu, których forma prezentacji przestrzennej została podporządkowana warstwie znaczeniowej. Przykładowo są to: metonimicznie zastępująca prezentację postaci wizytówka (s. 31), o której szerzej mówić będziemy w paragrafie poświęconym grze w naśladowanie; angielskie słowo „why” kalamburowo naniesione na rysunek-mapę skrzydeł cykady i imitujące znajdujące się na nich żyłki (s. 48); przygo-

<sup>20</sup> M. Filgate, *An Interview With Reif Larsen*, Bookslut (June 2009), [http://www.bookslut.com/features/2009\\_06\\_014543.php](http://www.bookslut.com/features/2009_06_014543.php); dostęp: 12.12.2015 r.

towana przez bohatera lista spraw, na które nie ma on wpływu, a zatem powinien „o to się nie martwić” została tak umieszczona na marginesie, że jej krawędzie schodzą na spad, co metaforycznie odczytujemy jako usuwanie danego zagadnienia ze świadomości (s. 99); myśl, że „ubikacja = bezpieczeństwo”, przedstawiona w formie rebusu skonstruowanego z połączenia grafiki przedstawiającej miskę ustępową z glifem – krzyżem (s. 128); graficznie przekształcone – zdynamizowane, „rozdmuchane” – słowo „wiatr” należące do konstrukcji opisującej „rzeczy, o których nie myśli się wiele, dopóki nas nie dopadną [...] [takie] jak zatrucie pokarmowe albo potężna burza śnieżna, albo... wiatr [...]” (s. 186); rycina przedstawiająca wyimaginowany przepływ substancji zawartych w kroplówce do krwioobiegu, uzupełniona ukształtowanym typograficznie opisem „Moje ramię jadło wszystkie pysznieutkie substancje odżywcze” (s. 292–293).

Dodajmy, iż marginalia – rozwijające, uzupełniające tekst główny – zostały w publikacji graficznie powiązane z kolumną tekstową. Notka połączona jest niemal każdorazowo z fragmentem tekstu, do którego się odnosi, za pomocą strzałek. W ten sposób, zgodnie z ujęciem Ryan, w procesie lektury na poziomie metonimicznej interpretacji tekstu dochodzi do manipulowania tekstem wedle standardowych reguł gry pozajęzykowej, czyli poprzez przeniesienie zasad zachowania w określonej grze na sposób poruszania się po tekście. Gracz-czytelnik podąża śladem pozostawionych przez wiodącego gracza-autora strzałek, a schemat ten przypomina na przykład reguły gry w podchody.

Charakterystyczne cechy omawianych dygresji – ich pokaźna ilość, różnorodność tematyczna oraz urozmaicenie zastosowanego układu graficznego – czynią z powieści Larsena strukturę dość chaotyczną, anarchiczną, a tym samym pozwalają odwoływać się do interpretacyjnej kategorii nazwanej przez Caillois *ilinx*. Za przejaw interpretacyjnej anarchii ze strony czytelnika uznać można na przykład każdy potencjalny akt lektury polegający na odrzuceniu zaprojektowanego przez Larsena schematu sieci powiązań marginaliów z narracją. To jednak autor jest głównym twórcą chaosu struktury dzieła i ponosi w tym ujęciu odpowiedzialność między innymi za:

1. Tworzenie nowych wersji tradycyjnego znaczenia. Na przykład na poziomie narracji są to współczesne odwołania do mitu jaskini Platona: sposób umieszczania na ścianach narzędzi kartograficznych – „Wszystkie moje przyrządy wisiały na haczykach; na ścianie za każdym instrumentem umieszczałem jego obrys, coś, co przypominało echo prawdziwego przedmiotu, po to, by zawsze wiedzieć, czego brakuje i gdzie trzeba to odłożyć” (s. 14); krytyka władz, ciemnych stron polityki i machinacji rządu – „To wizualny opis istniejących w tym kraju granic uniemożliwiających społeczeństwu dostęp do potajemnych machinacji własnego rządu oraz sygnał, że gdybyśmy chcieli, moglibyśmy zlikwidować te granice, lecz wbrew rozsądkowi wybieramy ich podtrzymywanie, i właśnie ten wybór jest w tym wszystkim najważniejszy.



Wolimy patrzeć na cienie marionetek w jaskini, niż pozwolić, by słońce rozświetliło nam twarze” (s. 370–371).

Na poziomie języka są to zaś przykłady użycia pojęć naukowych w odniesieniu do realiów codzienności – na przykład „Bez przerwy walczyłem z dziwnym naporem entropii [dosł. stopniowalnego nieuporządkowania układu; tu: bałaganu – przyp. M. S. R.], w moim maleńkim pokoiku wypchanym po brzegi przez osady, jakie nanosi życie kartografa [...]” (s. 13); „hermeneutyka [...] salunu [sic][ojca]” (s. 25, 26) czyli pełen dysharmonicznych zestawień sposobów kolekcjonowania i prezentowania pamiątek (tu związanych z Dzikim Zachodem).

2. Mieszanie gatunków. Powieść ta wymyka się genologicznym klasyfikacjom. Zawiera elementy powieści drogi, *Bildungsroman*, tekstu popularno-naukowego, eseju filozoficzno-teologicznego, czy nawet *campus novel*. Konstrukcja tekstu w tekście zbliża powieść Larsena do powieści szkatułkowej, zaś zapis niezwykłych skojarzeń i przemyśleń bohatera – do strumienia świadomości (choć do pełnej realizacji obu tych typów omawianemu tekstowi daleko). Wyraźnie wyczuwalna jest także postawa ironicznego dystansu autora wobec świata i dzieła, której konsekwencją jest traktowanie twórczości literackiej jako gry. Nie dziwi więc, że w odniesieniu do dygresyjnej, nieheterogenicznej budowy powieści Larsena, realizującej koncepcję ironii romantycznej, wypracowanej przez filozofów niemieckich, powieść ta nazywana jest niekiedy „amerykańskim Beniowskim”. Bywa też określana mianem *boundary-leaping novel*, co można rozumieć jako ‘powieść przekraczająca granice’ – także w znaczeniu granic genologicznych.
3. Przekraczanie ontologicznych granic. W tej, notabene bardzo liberackiej, kategorii można – jak się wydaje – zawrzeć identyfikowane w konstrukcji utworu, a omówione poniżej: *mimicry* – grę w naśladowanie oraz koncepcję immersji, czyli zanurzenia. Zaś w płaszczyźnie treściowej rozpatrywać można opisane w powieści uskoki w inne porządki czasoprzestrzenne, którym poddaje się bohater w trakcie swej podróży.
4. Destabilizację struktur, na przykład zaburzenie linearnego procesu pisania i czytania<sup>21</sup> przez liczne marginalia.

Określenie „powieść przekraczająca granice” może stanowić zarazem skrajnie lapidarną prezentację problematyki tekstu, którego głównym wątkiem jest podróż. Podróż ponadprzeciętnie uzdolnionego dwunastoletniego chłopca podążającego za marzeniami, na którego po przekroczeniu przeszło trzech i pół tysiąca kilometrów oraz dziesięciu granic stanowych, w stolicy kraju leżącej na mitycznym niemal Wschodzie, czekają bliżej nieokreślony splendor naukowy i fascynujące nowe wyzwania w Insty-

<sup>21</sup> Według Michaela Heima w, sprzężonej z rozwojem technologii, współczesnej kulturze dominacji komunikatów audiowizualnych zmienia się struktura mózgu, stąd też wzorzec linearnej kultury logocentrycznej staje się niewspółmierny do możliwości człowieka; zob. tenże: *Virtual Realism*, Oxford University Press, New York 1998, s. 3–32.

tucie Smithsona. To zarazem podróż w głąb siebie, w krainę własnych lęków i pragnień, a także podróż do korzeni rodziny Spivetów, czy – jak woli T. S., zafascynowany od dziecka zagadnieniem systemu rzeczynego USA i wododziału kontynentalnego, nieopodal którego rozciągało się jego rodzinne ranczo – do jej źródeł (s. 184). Dzieje się to za sprawą lektury zabranego w podróż jednego z notatników matki, który okazuje się zapisem jej mentalnej podróży w czasie. Tym samym archetypiczny wzór naukowca, jaki reprezentowała dr Clair, bo tak o swej matce konsekwentnie wyrażał się T. S., w wyobraźni syna przeobraża się we wrażliwą wskrzesicielkę rodzinnej legendy, opiekunkę historii rodu. Wówczas to bohater, choć jeszcze nie do końca sobie ten fakt uświadamia, przekracza kolejną granicę – stopniowo zaczyna wychodzić z roli genialnego kartografa i dojrzewać (sic) do roli dziecka. Świadectwem tego psychicznego procesu, wyrażonym *explicite* na kartach drugiej i trzeciej części powieści, jest zmiana zachodząca w zakresie słownictwa charakteryzującego matkę chłopca. Od chwili gdy bohater w drodze na Wschód sięga po lekturę notosu doktor Clair, kięlkują w nim nieznane dotąd myśli i uczucia: „Czytałem dalej, odnosząc wrażenie, że **matka** zmienia się na moich oczach, jakbym po raz pierwszy widział jej najintymniejsze chwile. Podglądałem przez dziurkę od klucza” (s. 161; [wszystkie podkr. M. S. R.]). Oddalając się od rodzinnego rancza, bohater zarazem zbliża się do poznania historii swej rodziny, w której odnajduje analogie do własnych losów. Stopniowo wizerunek matki projektowany w jego umyśle ulega ociepleniu: „Na marginesie **mama** nagryzmoła mały rysunek” (s. 171); „Podniosłem wzrok. W świetle latarki zobaczyłem, że moje łyzy zrobiły dwie podobne do pereł plamy na okładce. – Och, **mamusiu** – powiedziałem [...]” (s. 219), by utrwalić się zanim wątki powieści zostaną przerwane: „Poczułem, jak umysł mi pęka i przesuwają się, aby zrobić miejsce dla kolejnej wersji doktor Clair. Nie tylko była pisarką i naukowcem, ale przypuszczalnie była też **prawdziwą matką**, z prawdziwymi planami dotyczącymi przyszłości jej dzieci. [...] To ta matka wychowała mnie na osobę, którą teraz jestem” (dygresja o diaforycznym i dilogicznym tytule *Moja matka jako moja matka*, s. 364).

Każdy z członków tej rodziny przechodzi na kartach powieści (lub też w jej zakamuflowanym epilogu na stronie internetowej) transformację; przekracza granicę, a właściwie burzy mur swej archetypicznej izolatki. Genialne dziecko staje się dzieckiem niemal bezbronny, podążającym „ręka w rękę” z ojcem w stronę rodzinnego azylu; matka-naukowiec uwalnia się z kokonu nieprzerwanie prowadzonych badań i podejmuje próby oswojenia się z faktem, że jej kariera dawno straciła impet; nade wszystko zaś odnajduje w sobie pokłady matczynej troski i miłości. Nieokazujący uczuć ojciec-kowboj, po odnalezieniu syna wygłasza z ulgą „najdłuższą mowę [...] w ciągu dwunastu lat” życia chłopca. W tej rodzinie pojawia się jeszcze jedna archetypiczna postać – Layton, typowy chłopiec z rancza, duma swego ojca. I jego postać przechodzi przemianę, tyle że w umyśle T. S.-a. Taka konstrukcja powieści, której motorem napędowym jest nieustanna transpozycja, stanowi zarazem – zgodnie

z typologią Jędrzejko – intersemiotyczną, bo naruszającą potoczne wyobrażenia i utrwalone poglądy, grę z tradycją i konwencją literacką oraz szerzej – grę z tradycją kulturową.

## Gra w naśladowanie

W tym miejscu skupimy się na interpretacji niektórych werbalnych i znacznej części niewerbalnych elementów powieści Larsena, omówionych w części pierwszej artykułu, odwołując się do teorii tekstu jako gry. Na przykład sam projekt kodeksu – jego format wymiarowany na wzór amerykańskiego popularnego kołonotatnika, liniaturę przypominającą interlinię czy niewielki rozmiar czcionki mający oddać charakter pisma młodego kartografa – odnieść można do jednej z klas gier opisanych przez Caillois – *mimicry*, zwanej też grą w naśladowanie. Zgodnie z koncepcją immersji, takie ukształtowanie bloku książki ma sprawiać wrażenie przebywania w innej rzeczywistości – świecie T.S.-a – i obcowania z jej fizycznymi wytworami.

Do naśladowczych należą także zabiegi formalne polegające na typograficzno-graficznym kształtowaniu fragmentów tekstu. Są to zazwyczaj pewne autonomiczne całości treściowe uzupełniające tok narracji. Ciekawym, a zarazem zdecydowanie liberackim, przykładem takiego zabiegu jest ilustracja nosząca wizualne oraz typograficzne cechy wizytówki. Przy czym element ten nie pełni jedynie funkcji ilustracyjnej ani dygresyjnej. Został on bowiem włączony w tok narracji, choć umieszczony poza kolumną tekstową:

– Mieszkamy pod adresem 48 Crazy Swede Creek Road – powiedziałem – i natychmiast tego pożałowałem, bo przecież mogło się mimo wszystko okazać, że człowiek ten nie jest

[tekst na wizytówce:]

Instytut Smithsona

Skr. poczt. nr 37200, p. 122

20–013 Waszyngton

Gunther W. Jibsen

Podsekretarz ds. ilustracji i wzornictwa

lecz na przykład porywaczem dzieci z północnej Dakoty. [...]

W innych miejscach powieści pojawiają się, ale już w formie ilustracji do tekstu, „mała fantazyjna karteczka” z logo skupiającego wybitnych intelektualistów elitarnego

Klubu Megaterium, którą bohater otrzymuje od tajemniczego „pracownika ubikacji”: „Wróć za 5 minut... Można zostawiać napiwki. / Karma podąży za nami wszędzie, nawet do kibelka” (s. 306) oraz wizytówka firmowana przez tenże klub z numerem telefonu do rozpalającej wyobraźnię czytelników Gorącej Linii Włóczęgów (s. 367). Typograficznie wyróżniane są w powieści również różnego typu komentarze i teksty postaci drugoplanowych, które narrator przytacza w dosłownym brzmieniu, na przykład: najpewniej załączone do tekstu jako skan pisma odręcznego marginalia ewaluacyjne na szkolnym sprawozdaniu T. S.-a, pisane ręką pana Stenpocka, nauczyciela przyrody (s. 57–58); złożony czcionką imitującą pismo odręczne i graficznie opracowany jako wycinek kserokopii wklejony do brulionu doktor Clair fragment starego pamiętnika (s. 152); podobnie, choć inną czcionką, sformatowany list doktora Terrence’a Yorna do tytułowego bohatera, dla wzmocnienia efektu *mimicry* uzupełniony wkomponowanymi kleksami z wiecznego pióra (s. 330–331). Na tle grafiki imitującej list wyjęty z koperty złożony został fontem oddającym pismo doktor Clair jej lakoniczny list do syna, zamykający rozdział 13 (s. 349). Ponadto znajdujemy w książce powiększenia odręcznie zapisanych fragmentów tekstu notatnika doktor Clair (s. 154, 161, 164, 175, 189, 199, 203, 220, 251, 252, 253 – w funkcji ilustracyjnej na wakatowej s. 297) oraz jej bazgrołów na marginesach brulionu (s. 171, 178 – jako finalik w funkcji ilustracyjnej) czy rysunków (s. 159, 162, 165, 173, 176, 190, 196, 204), a nawet graficznie odwzorowaną przerwę w tekście brulionu doktor Clair (s. 245). Włączona w tekst narracji została także odręczna informacja o spotkaniu Klubu Megaterium, doręczona T. S.-owi na odwrocie artykułu dotyczącego wróbli: „Poniedziałek o północy / SALA PTA-KÓW D.K.” (s. 334). Niekiedy zamiast zawartego w toku narracji opisu treści notosów T. S.-a, w tekst włączane są ilustracje typograficznie i graficznie imitujące notatki spisane w kratkowanym brulionie (na przykład s. 181), choć zdecydowana większość takich wyimków została zamieszczona w powieści w formie marginaliów. W funkcji przede wszystkim wizualizacyjnej pojawiają się w książce także podobizny tablicy informacyjnej „WODODZIAŁ KONTYNENTALNY / 6820 STÓP NAD POZIOMEM MORZA / ZLEWISKO OCEANU ATLANTYCKIEGO / ZLEWISKO OCEANU SPOKOJNEGO / GRANICA STANÓW / MONTANA I IDAHO” (s. 133) czy znaku „STACJA / BENZYNOWA / RED DESERT” (s. 188).

Owa naśladowicza semantyczna strategia nadawcza utrudnia zarazem czytelnikowi podjęcie innej gry – dystansowania się wobec tekstu, skoro tylko odniósł on wrażenie bliskiego kontaktu z dziełem tworzonym przez samego bohatera. A potrzeba zachowania tegoż dystansu została wyraźnie kilkakrotnie wyartykułowana w kodeksie, na przykład wewnątrz grafik otwierających i zamykających tom oraz w spisie rzeczy, o których mowa w książce, wkomponowanym nietypowo na stronie redakcyjnej, gdzie 27 razy w odniesieniu do treści pada określenie „fikcja literacka”.

W kontekście gry w naśladowanie ulokować można także językowy eklektyzm charakterystyczny dla wypowiedzi tytułowego bohatera i stanowiący zarazem ważny rys jego złożonej osobowości dziecka o predyspozycjach wybitnego

empirysty. Stopień nasycenia wypowiedzi młodego kartografa językowymi elementami stylu naukowego jest tak wysoki, że czytelnik niejednokrotnie zostaje zmuszony do sięgnięcia po pomoc leksykograficzną. Oto kilka przykładów ilustrujących językową kreatywność Larsena: „[...] zagłada nastąpiła przez przypadek, w wyniku działania sprzątaczk, która uznała, że obejmuje go jej definicja śmiecia” (s. 355); „Wydawało się, że małe kawałki betonu, kabli z gumową izolacją, a nawet cząsteczki szisz kebabu wyparowały i rozeszły się w powietrzu, porywając zmęczone molekuly miejskiego tlenu” (s. 258); „[...] dowody zbiorowej obsesji na punkcie kojącej logiki kątów prostych” (s. 257); „[...] widziany na własne oczy obraz tej konfluencji szybujących dróg był wręcz oszałamiający” (s. 256); „[...] celownik losu umieścił nas wszystkich w tym momencie triangulacji” (s. 70).

Grę konstytuuje w tym przypadku ukształtowanie wypowiedzi bohatera w sposób imitujący dyskurs naukowy. Przed czytelnikiem postawione zostały różnorodne zadania pragmatyczne: na poziomie eksplikacji tekstu (pokonanie leksykalnych barier profesjolektu, odczytanie literalnego sensu wypowiedzi bohatera) oraz interpretacji. O ile początkowo czytelnik wyczuwa nienaturalność w sposobie wypowiadania się dwunastoletniego bohatera, o tyle oswajając się z tą jego cechą w trakcie lektury, może uznać, iż specyficzny język T. S.-a został uwarunkowany genetycznie albo został mu wpojony niejako „naturalnie” w procesie wychowawczym przez matkę-naukowca. Dopiero lektura rozdziału dwunastego (z czternastu) owocuje przekonaniem, że sposób mówienia młodego kartografa jest wyćwiczoną pozą czy raczej starannie zaaplikowaną maską, mającą chronić, ale przede wszystkim – w mniemaniu bohatera – zbliżyć go do matki. Do demistyfikacji dochodzi w trakcie przemówienia młodego laureata na gali odbywającej się w Instytucie Smithsona. Okazuje się, że bohater – na co dzień posługujący się wysoko wyspecjalizowanym językiem w sposób tak naturalny, iż gotowi jesteśmy przyjąć za pewnik, że inaczej wypowiadać się nie potrafi – w sytuacji oficjalnego, akademickiego wystąpienia, a zatem w okolicznościach, w których język dyskursu naukowego jest jedynym adekwatnym, próbuje uchwycić splątane i uciekające wątki, których zarówno treść, jak i forma językowa przestają zaskakiwać w ustach dwunastolatka. Nawet w najbardziej zintelektualizowanych fragmentach przemowy tytułowa postać nie wykracza poza poziom elokwentnego i solidnie wyedukowanego nastolatka. Okazuje się zatem, że język, którym bohater opowiadał swą historię na trzystu stronicach powieści, był mistyfikacją, a stresująca sytuacja publicznego wystąpienia w świątyni mądrości, za jaką uważał instytut, nadto wygłaszanego w stanie fizycznego wycieńczenia doznanymi podczas peregrynacji na Wschód ranami, nie tylko ewokowała w jego wyobraźni dziecięce wspomnienia, ale również sprowokowała rekonstrukcję osobniczego, właściwego dla wieku, języka. Co ciekawe, szczerą, emocjonalną, ale zarazem logiczną wypowiedź laureata nie zyskała poklasku wśród publiczności, dopóki w schematycznych formułach, utrzymanych w poetyce wiecowych obietnic, nie złożył on hołdu naukowej próżności.

## Świat pomiędzy tekstami – intertekstualność, intersemiotyczność

Wyraźnie zasugerowana w tekście geneza układu treści z szerokimi marginesami przeznaczonymi na marginalia w formie rycin i dopisków sięga do realnie istniejących źródeł. Należało do nich osiemnaście kieszonkowych dzienników dokumentujących ekspedycję (1804–1806) Meriwethera Lewisa i Williama Clarka, badaczy kolonizowanego amerykańskiego lądu i niekwestionowanych autorytetów T. S.-a. Drugim źródłem inspiracji mogły być przywołane w powieści pamiętniki Karola Darwina (s. 66), a nawet notatki Leonarda Da Vinci. Zatem zastosowany przez Larsena układ można interpretować według typologii Chrzanowskiej-Kluczewskiej jako grę intertekstualności, rozumianą wąsko – jako zapożyczenie nieliterackich (a dodajmy: zarazem liberackich) pomysłów z innych tekstów.

Elementem gry, której zasadą jest – zgodnie z propozycją Jędrzejko – zamieszczanie w płaszczyźnie tekstowej wszelkich „osobliwych lub przewrotnych” nawiązań pozajęzykowych, będą także w analizowanej powieści wewnątrztekstowe przywołania intertekstualne i intersemiotyczne.

W wielu warstwach powieści pojawiają się wyrażone *explicite* bądź też zakamuflowane odwołania do *Moby Dicka* Hermana Melville’a. Pierwsze z nich, w postaci graficznie opracowanego motto, znalazło się już na stronie przytytułowej. Na ostatnich zaś stronach zamieszczona została grafika przedstawiająca, jak należy się domyślać, mapę *Moby Dicka*, o której tworzeniu opowiada sam bohater (s. 46–47). Rycina naprowadza czytelnika na jeden z interpretacyjnych tropów – zbieżność losów T. S.-a i Izmaela, bohatera i narratora powieści Melville’a, jedyne ocalałego z katastrofy Pequoda. Paralela dotyczy ukształtowania kręgosłupa moralnego obu młodzieńców w pełnej niebezpieczeństw podróży<sup>22</sup>.

Ponadto każde z intertekstualnych przywołań *Moby Dicka* dopełnia refleksja na temat poczucia zawieszenia pomiędzy rzeczywistością a fikcją. Do tego tematu Larsen powraca wielokrotnie, niemal obsesyjnie, nawet w bardzo nietypowych miejscach (jak na przykład strona redakcyjna), podkreślając, że wszystko, co znalazło się na prawie czterystu stronach powieści, jest fikcją literacką. Wydaje się, że w ten sposób Reif Larsen anonsuje własny program literacki. Powierzając powieści nadrzędną funkcję eskapistyczną, ma zarazem głęboką świadomość tworzenia fikcji, zastawiania na czytelnika sidła w postaci zagadek, nawiązań intertekstualnych, elementów maskujących czy imitacyjnych.

Także przywołanie dzieła Karola Darwina w powieści można interpretować w kontekście losów jej głównego bohatera. T. S. bowiem poszukiwał w pracach angielskiego przyrodnika i geologa przełomowego momentu. Doszedł do wniosku, że takiego punktu zwrotnego w badaniach Darwina nie było, a cała koncepcja badacza osadzona jest na ewolucji procesu doświadczenia. Bohater *Świata według*

<sup>22</sup> Zob. szerzej: M. Szymor-Rólczak, dz. cyt.

T.S. Spiveta wyraźnie dostrzegał tę paralełę pomiędzy metodologią prac najznajmniejszego ewolucjonisty a ścieżkami własnej biografii (s. 66).

Reif Larsen przywołuje również teksty kultury popularnej – pierwszą z cyklu czterech powieści science-fiction Arthura C. Clarke’a *Odyseja kosmiczna 2001* i filmu Stanleya Kubricka o tym samym tytule. Kontekst tej ewokacji budowany jest przez surrealistyczny ciąg myślowo-wyobrażeniowy tytułowego bohatera, zaś jej potoczno-dygresyjny język wyraża głębokie poczucie porozumienia autora z odbiorcą w zakresie czytelniczych doświadczeń: „[...] zastanawiałem się, czy drzwi mogą być hermetyczne – czy, jeśli je otworzę, nie zostanę wyssany przez portal i porwany w pozbawiony tlenu świat pustki, co przytrafiło się temu facetowi, którego załatwił Hal w *Odysei kosmicznej 2001*”. Gra pragmatyczna czytelnika polegać będzie zatem na dopowiedzeniu fragmentu aktualnie czytanej powieści właściwymi elementami fabuły innego tekstu literackiego – co zarazem stanowi trzecią z interpretacji gry Ryan.

Metatekstualny zaś charakter mają opisane powyżej passusy, w których T.S. analizuje fragmenty z dzieł Platona, zwłaszcza te dotyczące alegorii tak zwanej jaskini platońskiej – stanowiącej metaforyczną interpretację kondycji ludzkości oraz wpływu idei na świat, w którym ludziom przyszło żyć.

Intersemiotyczną odmianą gry będzie natomiast w tym przypadku inkrurowanie tekstu elementami innych kodów, zastępującymi lub uzupełniającymi opis. Najczęściej pojawiają się w powieści symbole naukowe, takie jak na przykład: współrzędne geograficzne określające położenie nie tyle nawet rodzinnego rancza, co samego pokoju T.S.-a (s. 13); wartości i wykresy akustyczne opisujące dźwięki intrygujące bohatera (s. 21, 52, 108, 317, 322); symbole i twierdzenia matematyczne (s. 70, 179) oraz fizyczne, takie jak zasady dynamiki Newtona (s. 181, 257), którymi T.S. opisuje obserwowane zjawiska; notacja muzyczna „Tańca węgierskiego” nr 10 Johannesa Brahmsa (s. 87); wykresy EEG półkul mózgowych delfinów butlonosych podczas snu (s. 151) czy fazy księżyca (s. 204). Najciekawszymi przykładami przekładów intersemiotycznych zawartych w dziele są te fragmenty, które świadczą o fascynacji T.S.-a różnymi niealfabetycznymi językami kodowania. Jedną z notek umieszczonych na peryferiach tekstu głównego stanowi zaproszenie czytelnika do odszyfrowania wiadomości zakodowanej znakami alfabetu Morse’a (s. 146). W innym miejscu pojawia się grafika „w języku Logo<sup>23</sup>”, informująca w jaki sposób bohater uciekał przed „gliniarzem kolejowym”, zaty-

<sup>23</sup> Logo (gr. λόγος [logos] – słowo, myśl) to język programowania stworzony na potrzeby nauczania informatyki i matematyki. Składa się z gotowych procedur pierwotnych, które służą do definiowania procedur użytkownika. Powstał w Laboratorium Sztucznej Inteligencji w Massachusetts Institute of Technology w latach siedemdziesiątych XX w. Został opracowany przez grupę uczonych pod kierownictwem Seymoura Paperta, a w pracach nad nim wykorzystano wyniki badań szwajcarskiego pedagoga i psychologa, profesora Jeana Piageta (1896–1980). Początkowo język Logo służył do sterowania robotem zwanym „żółwiem”, który wyposażony był w specjalne pióro, za pomocą którego mógł kreślić ślad swej wędrówki, zwany „grafiką żółwia” (ang. *turtle graphics*).

tułowana „T. S. jako żółw Logo” (s. 267). Ponieważ zagadnienie owo nie zostało w książce objaśnione, czytelnik musi wiedzę na temat tego języka programowania uzupełnić samodzielnie, a zatem podjąć kolejną z pragmatycznych gier. Wśród ukrytych na kartach powieści symboli kulturowych znalazły się: znaki włóczęgów służące komunikowaniu się trampów (s. 118); system numerowania wagonów kolei stanowych (s. 265) a także symbole religijne na mapie prezentującej miejsca narodzin głównych religii świata (s. 376).

## W intersemiotycznym świecie zmysłów

Innym przykładem intersemiotycznych zabiegów Reifa Larsena jest odwoływanie się do percepcji zmysłowej świata poprzez sugestywne opisywanie zapachów i dźwięków<sup>24</sup>. Oba zmysły, węch i słuch, odgrywają ważną rolę w procesie zapisywania wrażeń, wspomnień i skojarzeń bohatera. Szczególnie ważne są wówczas, gdy T. S. ma opisać przestrzeń pomieszczenia, w którym się znajduje, bowiem chłopiec chłonie otoczenie wielozmysłowo, wręcz synestetycznie. Jedną z pierwszych notatek na marginesie powieści nosi tytuł „Każdy pokój ma swój nastrój” (s. 24). Opisując „salun” swego domu rodzinnego, stanowiący ekshibicjonistyczną przestrzenią ekspozycję kowbojskiej pasji ojca bohatera, wyróżnia właśnie zapach jako główny komponent atmosfery tego miejsca:

[...] Nastój jaki odczuwało się, wchodząc do salunu, można określić jako nostalgiją za Dzikim Zachodem [...]. W części składał się na niego zapach: stara poplamiona whiskey skóra, jakaś część tego martwego konia spod indiańskiej derki, nieco stęchlizny ze zdjęć – lecz to wszystko przenikała woń czegoś, co mogło być świeżo osiadłym pyłem prerii [...] (s. 24)

Mimo, a może właśnie z powodu chłodnych relacji chłopca z ojcem, ten ostatni często gości w sferze rozbudzanych zapachami wyobrażeń syna. Jego mata do spania ma „zapach koni i wody po goleniu [...] ojca” (s. 85). Należy zauważyć, że bohater ma doskonały węch, a opisy wrażeń utworzone pod wpływem tego zmysłu wykorzystuje na przykład do konstruowania charakterystyki postaci: dłonie ciotki ojca, którą razem odwiedzali, „śmierdziały mysimi kupami i nawilżaczem” (s. 120). W trakcie podróży na Wschód węch stanowi dla T. S.-a ważne narzędzie geolokacyjne, pozwala także opisać „wyczuwalny nosem krajobraz” (s. 121). Jedną z ilustrowanych notek poświęconą została nieprzekładalności intersemiotycznej

<sup>24</sup> Więcej na ten temat zob. E. Szperlik, *Zapach i kolor słów, czyli o próbach intersemiotycznego przekładu i synestezji w utworach Damira Miloša „Smetlar” i „Bijeli klaun”, „Poznańskie Studia Slawistyczne” 2012, nr 2, s. 313–331; cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.../Szperlik\_Ewa.pdf; dostęp: 2.02.2016 r.*



zapachu: „Zapachy są sugestywne, ale trudne do opisania” – wynotował T. S., próbując „rozparcelować poszczególne składniki zapachu [tunelu – przyp. M. S. R.]: ukłucie zardzewiałego żelaza i wyściełany chłód starej ziemi, i być może przypalony posmak lampy naftowej” (s. 308).

W innym miejscu zmysły czytelnika zwracają się ku intelektualno-duchowej atmosferze biblioteki, gdzie „roznosi się [...] zapach zatęchłych gazet oraz bardzo szczególnych, nieco drażniących perfum, którymi dość obficie spryskiwała się pani Tathertum, leciwa dama zatrudniona jako opiekunka zbiorów” (s. 55). T. S. przyznaje, jak silne było to wrażenie sensualne:

Woń tych perfum wywoływała we mnie odruch warunkowy: ilekroć wyczułem ją u innych kobiet, niezależnie od tego, gdzie byłem, natychmiast przenosiłem się w atmosferę odkryć, doznawałem wrażenia, że koniuszkami palców dotykam starego papieru o delikatnej jak błona skrzydła ćmy, przypominającej puder powierzchni (s. 55).

W umyśle bohatera zachodzi więc podwójny proces – dekodowania znajomego wrażenia zmysłowego oraz przetransponowania go na inny kod semiotyczny. Charakterystyczną cechą sensualnych skojarzeń jest podprogowość tego zjawiska, a „Indywidualny bagaż zmysłowych doświadczeń – jak tłumaczy znaczenie tego zjawiska Ewa Szperlik – stanowi archetypiczną wędrówkę w głąb własnych wspomnień, polega na przywoływaniu i kreowaniu subiektywnej rzeczywistości dzięki zachowanym w pokładach pamięci dźwiękom, obrazom i zapachom”<sup>25</sup>.

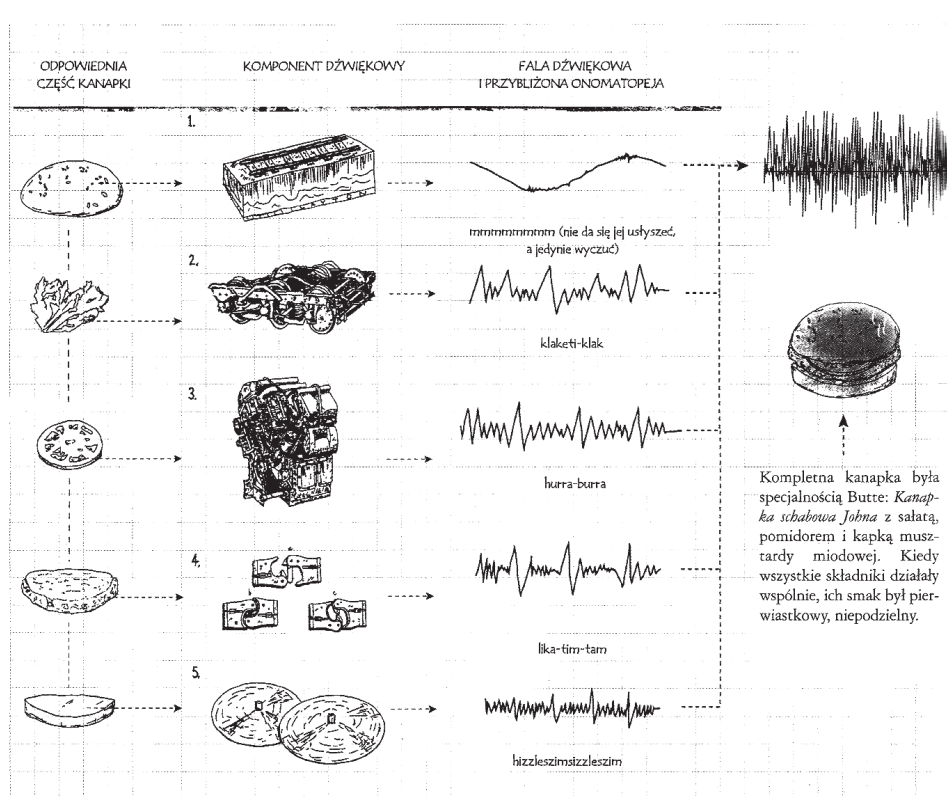
Nieco inny charakter mają w powieści opisy wrażeń audialnych. Przede wszystkim dokumentują one fascynację bohatera światem dźwięków i analityczny sposób ich rejestrowania. W telefonicznej rozmowie z podsekretarzem do spraw ilustracji i wzornictwa w Instytucie Smithsona, G.H. Jibsenem, T. S.-owi już pierwsza fraza wypowiedziana przez rozmówcę („ – Czy pan T. S. Spivet?”) wystarcza do przeprowadzenia analizy jego wymowy. Dodajmy: analizy szczególnej, gdyż spajającej pojęciowy aparat fonetyki z wielosensualnym, łączącym doznania słuchowe z dotykowymi i wzrokowymi, opisem wrażeń:

Głos z drugiej strony linii delikatnie seplenił, łagodnie wplatając „f” w każde „s”, **niczym piekarz lekko** – właśnie tak, jak należy – **wciskający kciuki w surowe ciasto**. [...] Między wargami tego człowieka nasze nazwisko nabrało śliskiego, **zwarto-wybuchowego brzmienia**, jak coś, co można by syknąć do kota, by zgonić go ze stołu. Bez wątplenia **do jego słuchawki przyłgnęły krople śliny**. Bez wątplenia. [...] (s. 27 [podkr. M. S. R.]).

<sup>25</sup> Tamże, s. 329–330.

T. S. próbuje również opisać dźwięk mowy swego ojca, stosując szereg obrazowych porównań: „[...] [powiedzenia ojca – przyp. M. S. R.] brzmiały [...] jak tupnięcie kopyta na pokrytej kurzem ziemi, ciche stukanie chochli o brzeg dzbanka z lemoniadą” (s. 102).

W oczekiwaniu na pociąg, którym miał udać się na Wschód, T. S. nasłuchuje odgłosów niosących się po torach i z właściwą sobie drobiazgowością rozkłada je na czynniki i klasyfikuje przestrzennie, w układzie wertykalnym (by na koniec zaprezentować zagadnienie na graficznym schemacie – s. 108):



Ryc. 1 Pociąg towarowy jako kanapka dźwiękowa Z notatnika G101

Źródło: s. 108.

Dźwięk powoli narastał, a ja zacząłem dzielić go na poszczególne składniki: dudnienie było podbudowane głębokimi, prawie niesłyszalnymi wibracjami ziemi (nr 1), ale od góry nakładały się na nie – jakby były to warstwy pysznej kanapki, której wyśmienitości nie dało się wytłumaczyć po prostu jako sumy jej składników – klaketi-klak kół uderzających w złącza (nr 2), mruczące hurra-burra turbin diesla (nr 3) oraz nieregularne lik-tim-tam zaciśniętych sprzęgów

(nr 4). A do tego dochodził wszechobecny jazgot metalu drapiącego o metal, coś podobnego do dźwięku szybko pocieranych o siebie czyneli (nr 5), wysokie *hizzleszimsizzleszim-hizzletimslizzlelim*, powstające wskutek ciągłego stykania się i rozchodzenia pociągu i torów, ich dopasowywania się do siebie i reagowania na wzajemny impet. Łącznie wszystkie te odgłosy idealnie zespały się w jednym dźwięku nadchodzącego pociągu, należącym do około tuzina pierwiastkowych dźwięków naszego świata (s. 107).

Innymi dźwiękami podstawowymi są: grom, *tik tik tik* zapalarki do kuchenki gazowej, skrzypienie i zwolnienie trzeciego od góry stopnia schodów; śmiech (może nie tyle śmiech w ogóle, co śmiech Gracie [...]); wiatr dmuchający przez żleby na łąki, zwłaszcza jesienią, kiedy liście wydawały ten miękki łaskotliwy dźwięk, omiatając pierzaste kłoski traw; wystrzały; zgrzyt stalówki gilgoczącej na świeżym papierze (s. 107, notka *Zgrzyt stalówki*).

Dźwięk jest także niezwykle ważnym elementem świata wyobrażeń bohatera. Dodajmy, że powieść obfituje we fragmenty opisujące galop jego myśli i skojarzeń.

Jednym z nich jest opis finału rozmowy z siostrą Gracie, która – znużona naleganiem brata, by podjęła współpracę przy jednym z eksperymentów – reaguje w sposób, przywołujący T. S.-owi na myśl obrazy z filmu przyrodniczego o pawianach. Dokonuje więc przekładu niewerbalnej odpowiedzi siostry na język narracji dokumentu: „Uderzony samiec wydał wtedy z siebie dźwięk podobny do tego, który wydobywał się z ust Gracie; dźwięk ten narrator zinterpretował jako wyraz «niechętnego uznania dominacji krewniaka»” (s. 45).

W innym miejscu powieści bohater wspomina leniwe późne popołudnia na ranczu, kiedy, leżąc na plecach w wysokiej trawie, „można było znaleźć się wszędzie”: „Zamykałem oczy, słuchałem łagodnego szelestu podłużnych liści i udawałem, że na dworcu Grand Central słucham dźwięku ocierających się o siebie płaszczy przechodniów spieszących, by złapać pociąg do Connecticut” (s. 47).

Świadectwem synestetycznego odbierania bodźców dźwiękowych przez tytułowego bohatera powieści są także epitety, którymi opisane zostały różne otaczające go odgłosy: „**miękki, pluszowy** odgłos odbijania **czerwonej** piłki od asfaltu” (s. 59); „**miękki łaskotliwy** dźwięk, **omiatając[y] pierzaste** kłoski traw” (s. 107); „**grubo tkana faktura** głosu” (s. 163); „**welwetowe muśnięcia** samochodów na zewnątrz” (s. 317)<sup>26</sup>.

Niekiedy dźwięk zostaje przedstawiony w sposób liberacki – przestrzennie, graficznie, a zarazem owo formatowanie nie stanowi wyłącznie otoczki estetycznej, gdyż niesie ładunek semantyczny. W ten sposób przedstawiona została reakcja bohatera na dźwięk telefonu:

<sup>26</sup> Niekiedy synestetyczny odbiór dotyczy także barw, np.: „miękkiej palecie zmierzchu” (s. 72).

Telefon wciąż dzwonił. [...]

Czekałem. Tak jak podczas badania rezonansem czułem, że synapsy w mojej korze słuchowej zaczynają dopasowywać się do rytmu telefonu:

*dryń dryń dryń dryń dryń dryń*  
 (ulegałem hipnozie)  
*dryń dryń dryń dryń*

Przy czym część tego ciągu onomatopeicznego została przeniesiona na margines, a nawet włączona do towarzyszącej wypowiedzi ryciny zatytułowanej „Trzęsą się pałeczki w słoiku; telefon rekwiruje kuchnię. Z notatnika G101” (s. 357). Taki rozedrgany zapis, zaburzający zarówno wertykalny, jak i horyzontalny układ kolumny tekstowej imituje sposób odbierania przez układ nerwowy fal dźwiękowych, a zarazem oddaje hipnotyzującą monotonię dźwięku.

Innym przykładem jest dwupostaciowy opis dźwięku wydanego przez bohaterę w chwili bezsilności: „Wydąłem z siebie pełen przestachu dźwięk, który mógłby opuścić na przykład wargi sarny w momencie, kiedy zdaje sobie ona sprawę, że zaraz zostanie zastrzelona” uzupełniony typograficzno-graficzną ilustracją dźwięku „łit-łii!”, w której elementy liternicze przypominają ociosane kamienne figury rozbijane przez romboidalny czy raczej o kształcie ostrosłupa element graficzny, i która to ilustracja nakierowuje wyobraźnię czytelnika na ścieżkę semantycznego odszyfrowania tegoż odgłosu.

## Świat języka – gra w warstwie systemu językowego

Autor powieści, jak już zasugerowano we wcześniejszym paragrafie, prowadzi też z czytelnikiem ciekawą grę w warstwie systemu językowego, na poziomie leksykalnym, a zarazem grę z normą i konwencją gramatyczną. W tekst wplecione zostały dziesiątki terminów naukowych, w tym nazwy specjalistycznych przyrządów używanych w zawodzie kartografa (na przykład sekstant, oktant, heliotrop, teodolit, łańcuch mierniczy Gunthera), pojęcia z dziedziny nauk przyrodniczych (na przykład entropia, wododział, taksonomia, triangulacja, irygacja, teleportator, drzewo filogenetyczne, ekspansjonizm, deterioracja, rachityzm, batolit, asymptota, superpozycja, wystrzał synaptyczny, glikoliza, burza cytokinowa) oraz nauk humanistycznych i społecznych (na przykład eskapizm, intelektualna dyslokacja, racjonalizacja, predestynacja, zmaskulinizowany, transhumanizm). W świecie T. S. Spiveta nie gania się po łące za owadami, a „lustruje się trawy”; by nazwać swe zawodowo-hobbystyczne zbieractwo, sięga on do teorii termodynamiki, skąd wyławia pojęcie entropii – „Bez przerwy walczyłem z dziwnym naporem entropii w moim maleńkim pokoiku wypchanym po brzegi przez osady, jakie nanosi

życie kartografa [...]”; zaś uwolnienie wyobraźni pod wpływem lektury nazywa „eskapizmem”.

To słownik nietypowy dla dwunastoletniego chłopca, jednakże właśnie na poziomie leksykalnym wykreowana została jego charakterystyka intelektualna. Takie nagromadzenie leksyki specjalistycznej w wypowiedziach dorastającego na ranchu w Montanie nastolatka służy podkreśleniu jego wyjątkowości, pozwala na zbudowanie dychotomii tej kreacji – genialnego, ale jednak (tylko i aż) dziecka. Nader często dochodzi na kartach powieści do zderzenia tych dwóch poziomów umysłowości, wyrażających się z jednej strony w precyzji eksploracji i empirycznej dociekliwości, z drugiej – w tematyce niektórych obserwowanych zjawisk<sup>27</sup>, a nade wszystko motywacji działań, która nierzadko okazuje się podsztyta dziecięcymi lękami, pragnieniem akceptacji i dziecięcą naiwnością. Istotą tej gry jest zatem, z punktu widzenia jej autora, spotęgowanie wrażenia obcowania z jednostką ponadprzeciętną, stawianie przeszkód w procesie lektury. Rolą gracza będącego odbiorcą tekstu jest przewyciężenie leksykalnych przeszkód na drodze do odczytania sensu dzieła, przeszkód – dodajmy – niekiedy kłopotliwych nawet dla gruntownie wykształconego czytelnika<sup>28</sup>.

W pewnym sensie kontynuacją i uzupełnieniem gry na poziomie leksykalnym jest gra prowadzona w warstwie normatywności języka postaci. Budowaniu kreacji bohaterów powieści służy, obok stylizacji na odmianę funkcjonalną (język naukowy), zastosowanie żargonu środowiskowo-zawodowego rancherów północno-zachodnich stanów Ameryki Północnej. Tu warto zwrócić uwagę na trudności translatorskie związane z oddaniem w języku tłumaczenia oryginalnych cech językowych rdzennego mieszkańca rancha w Montanie. Tym charakterystycznym, cechującym się potocznością, lapidarnością, a wręcz dużą niechlujnością<sup>29</sup>,

<sup>27</sup> Np. „Ojciec z niewiarygodną regularnością pije whiskey” (s. 26); „Szkic rzutu jajka ze szczytu Empire State Building [...]” (s. 35); „Gracie obiera kukurydź cukrową nr 6” (s. 41); „Odległość pomiędzy *tu* i *tam*” (s. 42); „Skrzypienie bram Chigginsów i naszej” (s. 52); „Triangulacja Śmierdziela [kozła – przyp M. S. R.] i Gada [grzechotnika]” (s. 70); „Wariacje na temat Pisanych Groszkiem Kręgów Zła” (s. 78); „Gracie i ja gramy w kocią kotłuskę [rodzaj gry polegającej na naprzemiennym przeplataniu dłońmi cienkiego sznurka] w czasie śnieżycy” (s. 125); „Ubikacja = Bezpieczeństwo” (s. 128); „Niesamowity McTrójzab pragnień” (s. 144); „Synchronia z orzechowo-miodowymi płatkami cheerios” (s. 211); „Samochód z czarnymi oknami, który jechał do tyłu, przemieszczając się do przodu” (s. 257); „Kiedy szorty stają się długimi spodniami? (oraz inne współczesne dylematy)” (s. 259); „Mięśnie szczęki pana Jibsena są pływowe” (s. 334).

<sup>28</sup> Na temat problemów z określeniem intencjonalnego odbiorcy i wydawniczego targetu pisałam w: M. Szymor-Rólczak, *Literatura w krótkich spodenkach... ale pod krawatem. O niemasowych wytworach rynku wydawniczego dla dzieci i młodzieży w kontekście problemów z określeniem adresata intencjonalnego* (przygotowany do druku w tomie będącym pokłosiem Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Być w mniejszości, być mniejszością” Łódź, 2–4 marca 2016 r.).

<sup>29</sup> Co ciekawe, językiem bardzo potocznym, a nawet chwilami wulgarnym, posługuje się w powieści także nauczyciel T. S.-a, pan Stenpock (s. 59), co w konstrukcji fabuły stanowi element krytyki systemu edukacyjnego.

językiem posługuje się w powieści ojciec T. S.-a, brat Layton (w przytoczonych z przez T. S.-a dialogach), a także – ale wyłącznie w dialogach z rodzicem – sam tytułowy bohater. W nielicznych epizodach słownych interakcji tych dwu postaci, gdy T. S. naśladuje sposób mówienia swego ojca, ujawnia się wspomniana już wyżej cecha głównego bohatera – jego wewnętrzna potrzeba przypodobania się i akceptacji:

– Chcesz mi chwilę pomóc? **Zajęty żeś?** – spytał [ojciec – przyp. i podkr. M. S. R.].

– Mam chwilę, ojczy – odrzekłem. – Co **trza** robić? (s. 53)

– I jak? – powiedziałem [pokazując ojcu wyrysowane mapy lustra wód gruntowych rancza – przyp. i podkr. M. S. R.]. – **Bo na mój rozum, to nie powinni my** tak bardzo opierać się na Feelym [jeden z ranczerów z sąsiedztwem]. [...]

– **Bzdety** – powiedział [ojciec].

[...]

– **Co?** – spytałem. Straciłem czucie w opuszkach palców.

– **Bzdety** – powtórzył. – Na obrazku to mi możesz narysować, jak się przeluzi wodę z Three Forks przez góry, i nawet zrobić, żeby to bardzo ładnie wyglądało, ale jak dla mnie to jest **szczanie w banie**. Numery dobre dla **elyty**. [...] (s. 66)

## Poza światem powieści – w stronę interaktywności i intermedialności

Typem gry z czytelnikiem, a zarazem elementem liberackim są także takie cechy powieści jak jej interaktywność i intermedialność<sup>30</sup>. *Świat według T. S. Spiveta* to bowiem nie tylko książka, to multi- i intermedialny produkt, którego integralną częścią jest strona internetowa zawierająca między innymi dopełnienia tekstowe – rodzaj podzielonego na głosy i opatrzonego didaskaliami epilogu, który poprzez swoją konstrukcję przełamuje schematy rodzajowe i wkracza w przestrzenie zarezerwowane dla dramatu. Autor wykorzystał ponadto twórczo (i marketingowo zarazem) tajemnicze przedsięwzięcie nazwane infolinią dla włóczęgów, a na kanwie powieści nakręcony został film fabularny (*The Young and Prodigious T. S. Spivet*, 2013, reż. Jean-Pierre Jeunet).

Reif Larsen, występujący jako kreator i rozgrywający w grze z czytelnikiem, wyznaczył mu wiele zadań percepcyjnych. Wyraźnie widoczne jest duże zaufanie, jakim autor obdarza potencjalnego odbiorcę w zakresie jego intelektualnych

<sup>30</sup> O czym szerzej pisać będę w trzeciej części artykułu.

możliwości. To zaś w dyskusji nad ustaleniem wieku grupy odbiorców intencjonalnych stanowiłoby ważny argument za jego podniesieniem. Z drugiej strony w proces czytania *Świata według T. S. Spiveta* wpisana jest obligatoryjna interakcja na poziomie postrzegawczo-manualnym, która szczególnie może przypaść do gustu czytelnikowi młodszemu<sup>31</sup> (podążanie za strzałkami, wykonanie połączenia z Gorącą Linią Włóczęgów, obracanie kodeksu w celu odczytania map i notatek umieszczonych poprzecznie do kolumny tekstowej, a nade wszystko pasjonujące poszukiwanie imienia Laytona ukrytego przez T. S.-a we wszystkich grafikach, które wykonał po tragicznej śmierci brata).

\*\*\*

*Świat według T. S. Spiveta* okazuje się dostatecznie złożonym tekstem, by odrzucić możliwość jego interpretacji z zastosowaniem jednego przekładu semantycznego. Poza odczytaniem liberackim słuszne wydaje się poszukiwanie w powieści elementów gier językowych i semantycznych, w tym w szczególności: semantycznych gier autora czy tekstu i pragmatycznych gier czytelnika; konotacji asocjacyjnych oraz nawiązań intertekstualnych i intersemiotycznych; gier w pierwotnym, dosłownym znaczeniu ludycznym czy też gier sklasyfikowanych według kryterium Rogera Caillois: *agon*, *alea*, *mimicry* oraz *ilinx*.

## Bibliografia

### Podmiotowa

Larsen Reif, *Świat według T. S. Spiveta*, przełożył Jarosław Włodarczyk, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2009, ss. 392.

### Przedmiotowa

Bartoszyński Kazimierz, *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Universitas, Kraków 2004.

Bazarnik Katarzyna, „Książka jako przedmiot” Michela Butora, czyli o literaturze przed literaturą, w: *Od Joyce’a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, pod red. K. Bazarnik, Universitas, Kraków 2002, s. 188–194.

Chrzanowska-Kluczevska Elżbieta, „Gry językowe” w teoriach naukowych, w: *Gry w języku, literaturze i kulturze*, red. E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczyk, Energeia, Warszawa 1997, s. 9–16.

Fajfer Zenon, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka” nr 5/6 (153/154), 30 czerwca 1999 r., [http://www.slideshare.net/mik\\_krakow/zenon-fajfer-liberatura-aneks-do-sownika-terminw-literackich](http://www.slideshare.net/mik_krakow/zenon-fajfer-liberatura-aneks-do-sownika-terminw-literackich); dostęp: 12.12.2015 r.

Fajfer Zenon, *Po czym odróżnić liberaturę od literatury (wybrane szczegóły anatomiczne)*, w: tegoż, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, pod red. K. Bazarnik, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 81–84.

---

<sup>31</sup> Zwłaszcza w elektronicznej wersji powieści (interaktywność technologiczna), bowiem aplikacja umożliwiła dokonywanie na marginaliach różnych operacji manualnych.

- Fajfer Zenon, *Liberatura czyli literatura totalna (Aneks do Aneksu do słownika terminów literackich)*, „FA-art” 2001, nr 4 (46), s. 10–17.
- Filgate Michele, *An Interview With Reif Larsen*, Bookslut (June 2009), [http://www.bookslut.com/features/2009\\_06\\_014543.php](http://www.bookslut.com/features/2009_06_014543.php); dostęp: 12.12.2015 r.
- Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia [Palimpsestes. La littérature au second degré]*, przeł. Aleksander Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, pod red. H. Markiewicza, t. 4, cz. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 107–155.
- Hayles Katherine, *Writing Machines*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2002.
- Heim Michael, *Virtual Realism*, Oxford University Press, New York 1998.
- Jędrzejko Ewa, *Strategie tekstotwórcze a mechanizmy gry językowej w literackich nazwach własnych*, w: *Gry w języku, literaturze i kulturze*, red. E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczuk, Energeia, Warszawa 1997, s. 65–76.
- Lotman Jurij, *Funkcje sztuki* [rozdział ostatniej książki *Nieprzewidywalne mechanizmy kultury*, Tallin 2010], przeł. Bogusław Żyłko, „Migotania, przejaśnienia” 2010, nr 4 (29), s. 29–30.
- Nycz Ryszard, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000.
- Prajzner Katarzyna, *Tekst jako świat i gra. Modele narracyjności w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009.
- Pressman Jessica, *The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First-Century Literature*, „Michigan Quarterly Review” 2009, vol. XLVIII, issue 4, s. 465–482.
- Przybyszewska Agnieszka, *Liberackość dzieła literackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.
- Skubaczewska-Pniewska Anna, *O różnych rozumieniach dzieła literackiego. Wybrane dwudziestowieczne kierunki literaturoznawcze wobec faktyczności dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2006.
- Szperlik Ewa, *Zapach i kolor słów, czyli o próbach intersemiotycznego przekładu i synestezji w utworach Damira Miloša „Smellar” i „Bijeli klaun”*, „Poznańskie Studia Slawistyczne” 2012, nr 2, s. 313–331, [cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.../Szperlik\\_Ewa.pdf](http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.../Szperlik_Ewa.pdf); dostęp: 2.02.2016 r.
- Szymor-Rólczak Marta, *Literatura w krótkich spodenkach... ale pod krawatem. O niemasowych wytworach rynku wydawniczego dla dzieci i młodzieży w kontekście problemów z określeniem adresata intencjonalnego* (przygotowany do druku w tomie będącym pokłosiem Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Być w mniejszości, być mniejszością” Łódź, 2–4 marca 2016 r.).
- Szymor-Rólczak Marta, *Od...czytanie „Świata według T.S. Spiveta” Reifa Larsena. Część I: wybrane szczegóły anatomiczne tekstu liberackiego*, „Prace Polonistyczne” 2016, t. 71: *Klasycyzm i sentymentalizm jako ponadczasowe zjawiska kultury europejskiej*, s. 221–236.
- Teoria literatury i metodologia badań literackich*, koncepcja, wybór, wstęp i red. nauk. D. Ulicka, Uniwersytet Warszawski Wydział Polonistyki, Warszawa 1999.
- Żyłko Bogusław, *Testament naukowy Jurija Lotmana*, „Acta Neophilologica” 2012, t. 14, z. 2, s. 259–273.



Marta Szymor-Rólczak

**The Reading of *The Selected Works of T.S. Spivet* by Reif Larsen  
Part II: nodal points of two perspectives of interpretation – the literary perspective  
and the concept of the world as a game**

(Summary)

In the second part of the paper devoted to the multidimensional analysis and interpretation of the novel by Reif Larsen, I present another perspective of interpretation – the category of the description of narrative texts related to the concept of the text as a game, manifesting a strong feedback relationship with the theory of literature. I argue that both these approaches applied to a certain group of artistic operations complement each other perfectly, providing a more comprehensive, multi-faceted explanation of a literary text. The part that comprises the analysis and interpretation of verbal and non-verbal elements of the novel by R. Larsen is preceded by the exploration of the paradigm of the text as a game, indicating definitional heterogeneity in this regard.

Keywords: Reif Larsen; *The Selected Works of T.S. Spivet*; Katarzyna Prajzner; text as a game; intertextuality; intersemantics

Słowa kluczowe: Reif Larsen; *Świat według T.S. Spiveta*; Katarzyna Prajzner; tekst jako gra; intertekstualność; intersematyczność