




Jerzy Franczak

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

 <https://orcid.org/0000-0001-8789-7241>

Zwierciadła pisarza. Wokół *Wielkiego palindromu* Georges'a Pereca

The Writer's Mirrors: On Georges Perec's *Le grand palindrome*

Abstract: The article presents reflections on Georges Perec's *Le grand palindrome*. The work is situated in the perspectives of poetology (an analysis of the effects generated by sign symmetry and the more general paradoxes of the mirror figure), historical and literary (the presentation of the palindrome form as a "constraint," with reference to the manifestos and programmatic texts of the *Ouvroir de Littérature Potentielle*), and biographical (its place in the French writer's oeuvre, its reception, and interpretation). The specificity of palindrome interpretation proves to be a separate issue: firstly, its subject is as much a specific work as the generative rule behind it; secondly, it inevitably projects meaning onto a text whose shape is determined by a hidden "axiom." Comparisons of the original *Le grand palindrome* with English translations and a philological translation into Polish reveal textual incoherence and a characteristic flickering of meaning, as well as the wealth of intertextual references. At the point of arrival, the emphasis shifts to the philosophical problems implied by the work, in particular those related to an unstable, performatively created subjectivity, entangled in a mirrored *mise en abyme*.

Keywords: palindrome, avant-garde, conceptualism, Oulipo, Georges Perec

Abstrakt: Artykuł przynosi rozważania o *Le grand palindrome* Georges'a Pereca. Utwór ten usytuowany zostaje w perspektywach poetologicznej (analiza efektów generowanych przez symetrię znakową i ogólniejszych paradoksów figury lustrzanej), historycznoliterackiej (prezentacja formy palindromu jako „przymusu”, z odniesieniem do manifestów i tekstów programowych *Ouvroir de Littérature Potentielle*) oraz biograficznej (miejsce w dorobku francuskiego pisarza, recepcja i interpretacja utworu). Osobnym zagadnieniem okazuje się specyfika interpretacji palindromu: po pierwsze, jej przedmiotem jest tyleż konkretne dzieło, co stojąca za nim reguła generatywna; po drugie, nieuchronnie dokonuje ona projekcji sensu na tekst, o którego kształcie decyduje ukryty „aksjomat”. Zestawienia oryginału *Le grand palindrome* z przekładami angielskimi oraz tłumaczeniem filologicznym na język polski ukazują zarówno tekstową niezbornosć oraz charakterystyczne migotanie znaczeniowe, jak i bogactwo nawiązań intertekstualnych. W punkcie dojścia akcent przesuwają się na problemy filozoficzne implikowane przez utwór, w szczególności te związane z niestabilną, kreowaną performatywnie podmiotowością, uwikłaną w zwierciadlane *mise en abyme*.

Słowa kluczowe: palindrom, awangarda, konceptualizm, Oulipo, Georges Perec

Palindrom (gr. *πάλιν/pálin* – ‘wstecz’, *δρόμος/drómos* – ‘droga, szlak’) to niezwykła figura stylistyczna. Proste założenie wyjściowe – odwracalność sekwencji literowej, czyli możliwość czytania w obu kierunkach bez modyfikacji znaczenia – generuje swoistą, skomplikowaną i paradoksalną formę niby-gatunkową. Jej podstawowe parametry najlepiej dają się uchwycić za pomocą dynamicznych antynomii: harmonia o klasycznym rysie – eksperymentalność, zewnętrzny ład – wewnętrzna aleatoryczność, forma czysta – efekt niezborności i niesamowitości, zdublowana linearność – rekursywność, struktura werbalna – wyzwanie wizualne, czytanie – kontemplacja, figura transformacji (metamorfozy, rewolucji) – figura powtórzenia (powrotu, cykliczności), autofagiczność – *perpetuum mobile* (Franczak, 2026).

Wydawałoby się, że palindrom powinien stanowić jedną z uprzywilejowanych figur literackich awangard, tymczasem ów prastary „wteiwewtyzm” (Tuwim, 1950, s. 96) nie łączył się w sposób bezproblemowy z artystycznym progresywizmem, z odrzuceniem odziedziczonych wzorów pisania i naciskiem na tworzenie innowacyjnych konstrukcji na miarę współczesnej epoki. Awangardy sięgały po formę lustrzaną sporadycznie i na własnych warunkach. Nieraz inspirowały się matematyczną symetrią czy ideą kwadratu magicznego, jednak głównie po to, by uzasadnić rygor kompozycji, malarską abstrakcję bądź muzykę dodekafoniczną (Kmieciak, 2016, s. 314 i nn.), a następnie rzucić się w przygodę nieskrępowanej wynalazczości, czyli kreowania rzeczy nowych i niebywałych. Jeśli komponowano palindromy, to na ogół w mikroskali, jako część większych układów czy gier.

Wyjątkiem na tym tle pozostaje Wielimir Chlebnikow. Nie tylko bawił się on regularnym rezonansem brzmieniowym w poezji *zaimnego języka*, lecz także eksperymentował z formą o strukturze lustrzanej, którą nazywał *перевёртень* (*pierewiertień* – słowo to oznacza tyleż istotę zmiennokształtną, co zdrajcę, odmieńca lub wilkołaka), i pisał dłuższe konstrukcje fonetyczne zamknięte w pętlach brzmieniowych, jak choćby poemat o Stieńce Razine, zbudowany z czterystu sześciu wersów palindromicznych (Imposti, 2016). Fascynacja palindromem nie była u Chlebnikowa przypadkowa: w jego światopoglądzie artystycznym figura ta intensyfikowała immanentną muzyczność mowy, pozwalała cofać się do korzeni słów, a także niosła za sobą obietnicę przełamania linearności myślenia i języka. Sergiej Birjukov zauważył, że „[d]la Chlebnikowa palindrom to skrócenie drogi do podświadomości z poziomu świadomości. Skrócenie to dokonuje się właśnie dzięki podwójnemu ruchowi wersu – według zasady uderzenia i odzewu (tak działa serce)”¹ (Birjukov, 1997, s. 18).

1 Wszystkie cytaty z tekstów obcojęzycznych, które nie zostały opublikowane w polskim przekładzie, podaję w tłumaczeniu własnym – J.F.

Owe eksperymenty znalazły kontynuatorów w latach dwudziestych i trzydziestych (Aleksiej Kruczonych, Ilja Zdaniewicz) oraz po wojnie, w ramach moskiewskiego konceptualizmu (Gienrich Sapgir, Dmitrij Prigow). Później powracały w postaci odległych ech i swobodnych nawiązań, by wymienić twórczość Mikołaja Ładygina i Gleba Sedelnikowa czy *verbal circus* Vladimira Nabokova (Oleszczyk, 2013, s. 54, 60–66).

Kariera palindromu, jaką odnotowuje historia rosyjskiej awangardy, nie miała oczywistych odpowiedników w innych kulturach i językach. Drugim równie wyrazistym przykładem – acz całkiem odmiennym, jeśli chodzi o genezę, sformułowanie tematu i dynamikę rozwoju – pozostają działania Ouvroir de Littérature Potentielle. Założyciele OuLiPo od samego początku wskazywali na palindrom jako istotny element tradycji rygorystycznego *écriture*. Nie tylko wykorzystywali go do uzasadniania metody – czyli badania reguł generatywnych stojących za tekstami oraz systematycznego wynajdywania nowych skryptów – lecz także testowali jego możliwości i prokurowali spektakularne realizacje. Zanim przejdę do *Le grand palindrome* Georges'a Pereca, spróbuję zwięźle przypomnieć, na czym polegała idea *contrainte* oraz w jaki sposób uzgadnia się ona z tradycją *versus diabolicus*.

Zagadka przymusu

Pojedyncza reguła kompozycyjna, na której opiera się palindrom, pociąga za sobą zawrotną komplikację materii tekstu – wystawia na próbę tradycyjny model komunikacji, a możliwe do zrekonstruowania sensy podaje w postaci zdeformowanej i szczątkowej. Co więcej, ona sama – zapośredniczona w realizacji słownej – wystawia się na odbiór kontemplacyjny. Nic dziwnego, że Pracownia Literatury Potencjalnej doceniła tę formę, opartą na prostej, mocnej i wyrazistej zasadzie generatywnej, czyniąc ją wzorcowym przykładem przymusu tradycyjnego (tak nazywano „funkcjonujące w tradycji literackiej struktury, które pozwalają na generowanie tekstów według ściśle określonych reguł” – Olczyk, 2019, s. 19).

Przypomnijmy, co w kręgu OuLiPo nosiło miano przymusu. Pojęcie to ukuto na początku lat sześćdziesiątych podczas debaty, w toku której rozważano również inne terminy, takie jak „reguła” czy „rygor”, a ponadto „forma” i „struktura”. Te dwa ostatnie wydawały się szczególnie obciążone w okresie hossy artystycznych formalizmów i teoretycznych strukturalizmów. Wybór słowa *contrainte*, niezbyt popularnego w tradycji retorycznej, miał sygnalizować nowość przyjętej perspektywy. Oznacza ono zasadę organizującą tekst, jego aksjomat, analogiczny do aksjomatów matematycznych stojących za obliczeniami (Roubaud, 1988, s. 55–59). Takie ujęcie przecinało na skos dotychczasowe kategorie poetologiczne, budowało bowiem osobną klasę tekstów, poddaną bardzo

różnym zasadom formalnym (gatunkowym, stylistycznym itp.), odziedziczonym, przejętym z tradycji i zmodyfikowanym lub wymyślonym od zera, oraz przeciwstawiało ją literaturze opartej na swobodzie twórczej, natchnieniu, inspiracji lub impulsie. Towarzyszyło temu znamienne przewartościowanie: już Raymond Queneau dowodził fałszywości koncepcji, „że pomiędzy inspiracją, badaniem podświadomości i wyzwoleniem, a także pomiędzy przypadkiem, automatyzmem i wolnością zachodzi znak równości”. Posłuszeństwo impulsowi jest zamaskowaną niewolą, gdyż „poeta, który zapisuje wszystko, co mu przychodzi do głowy, pozostaje niewolnikiem reguł sobie nieznanych” (cyt. za: Calvino, 2009, s. 135), podczas gdy podążanie za eksplicitnymi regułami otwiera niezmiarzone obszary wolności. Podobne ujęcie tematu proponowali inni członkowie grupy, również Georges Perec, który dowodził: „Przymus nie jest tym, co pozbawia wolności, wolność nie jest odwrotnością przymusu. Przeciwnie, przymus jest tym, co pozwala na wolność, wolność zaś wyłania się z przymusu” (Perec, 2012a, s. 280).

W efekcie przyjęcia takiej perspektywy skomplikowały się relacje między formą a treścią, intencją a tekstem, lekturą a interpretacją. Jak pisał Jacques Jouet, „aby zaistniał oulipijski przymus, musi zostać wykorzystana pewna jawna procedura, aksjomat porządku formalnego, którego implikacje i następstwa logiczne utworzą tekst. Przymus jest problematem, tekst – jego rozwiązaniem. Lub też, by tak rzec, przymus jest sformułowaniem zagadki, a tekst – odpowiedzią, czy raczej jedną z wielu możliwych odpowiedzi” (Jouet, 2006, s. 18). Aksjomat formujący (i deformujący!) tekst poprzedza go i warunkuje jego powstanie. To on – jako problemat – stanowi punkt wyjścia pracy pisarskiej i powinien stanowić punkt dojścia interpretacji, lektura zaś podąża za logiką rozwiązania matematycznego. To ostatnie okazuje się jedną z wielu zrealizowanych możliwości, podczas gdy pozostałe, niezrealizowane, wciąż przynależą do domeny „literatury czysto potencjalnej”². Tekst daje się czytać jako zachęta do ponowienia całej procedury, czyli napisania innego tekstu.

Jak w tym układzie współrzędnych umiejscowić palindrom? Oulipijczycy chętnie powoływali się nań, katalogowali jego realizacje, badali potencjał. Zgodnie z przyjętą linią obrony *mathématiques amusantes* bronili go przed zarzutem jałowej „akrobatyki” i uznawali za narzędzie generowania nowych znaczeń oraz odkrywania modeli poznawczych. François Le Lionnais w *Drugim manifestie Oulipo* wymienia go, obok lipogramu i holorymu, jako formę, która odsłania ukrytą logikę języka (Le Lionnais, 1973b, s. 20–21).

2 Jak choćby idea *palindromo di funzioni*: Italo Calvino proponował, by sporządzić odwracalną wersję *Hamleta*, która miałaby udowodnić, „że była to fundamentalnie palindromiczna historia” (Becker, 2012, s. 194).

Dopiero poza sferą tych ogólnikowych deklaracji zaczynają się mnożyć problemy.

Zacznijmy od teoretycznych. Jak dowodzi Jouet, członkowie OuLiPo „nie tyle tworzą literaturę wedle jakichś przymusów (to dość rozpowszechnione przekonanie), co szukają odpowiednich przymusów, aby ich użyć do pisania literatury. Te przymusy Oulipo czerpie z przeszłości (niekiedy wręcz je ekshumuje), czasem importuje je z daleka, innym razem w całości je wymyśla, nierzadko uciekając się przy tym do matematyki” (Jouet, 2006, s. 18). Widać wyraźnie, co w tej kombinatorycznej pracy podlega szczególnemu dowartościowaniu: wymyślanie przymusu, tropienie jego śladów w historii literatury, ewentualnie ekshumowanie jakiejś dawno pogrzebanej reguły. Najniżej waloryzowane jest tworzenie według przymusu istniejącego i cieszącego się estymą – przypomina ono ilustrowanie powszechnie znanych i uznawanych aksjomatów. Co prawda program OuLiPo od samego początku zakładał dwutorowość: ścieżka analizy (wynajdywanie i opisywanie struktur zrealizowanych, czyli „plagiatów przez antycypację”) biegną równoległe do ścieżki syntezy (projektowanie nowych rygorów). Anaoulipizm współistniał zatem z syntoulipizmem (Roubaud, 1988, s. 54), ale ten ostatni – jak czytamy już w pierwszym manifestie grupy – określano jako ambitniejszy (Le Lionnais, 1973a, s. 17). Hierarchię tę zresztą odzwierciedlał porządek cyklicznych obrad OuLiPo, które zaczynały się od wymyślenia przymusów (*création*) i rozważania wstępnych projektów realizacji (*ruminaton*), natomiast sprawozdanie z lektur, wymianę inspiracji oraz reinterpretację historii literatury (*éru-dition*) przesuwano na koniec każdego spotkania (Wasilewska, 2017, s. 86).

Palindrom należy do przymusów tradycyjnych. Jest to niezwykle szeroka kategoria, którą teoretycy oulipijscy traktują z dużą dezynwolturą; jeden z nich wylicza na przykład „przymusy słownictwa i gramatyki, przymusy reguł powieściowych (podział na rozdziały itp.) albo tragedii klasycznej (reguła trzech jedności), ogólne przymusy wersyfikacji, przymusy ustalonych form (jak w przypadku ronda lub sonetu)” (Le Lionnais, 1973a, s. 16). Nieco precyzyjniej rzecz ujmuje Raymond Queneau. Zgodnie z jego typologią palindrom należy do klasy kombinacji literowo-znakowych i realizuje, wraz z anagramem i akrostychem, typ regulacji porządku (*ordre*)³. Nie zmienia to jednak faktu, że jego atrakcyjność pozostaje czysto teoretyczna. OuLiPo wszak „bada i klasyfikuje dzieła starożytnych oraz współczesnych według ich stopnia potencjalności (z tego powodu zapisuje się w historii

3 W tej części systematyki można odnaleźć jeszcze działania związane z długością (utworu), liczbą (liter) oraz naturą tekstu (lipogram, tautogram; tutaj wymieniony zostaje palindrom wertykalny) (Queneau, 1988, s. 74-75).

literatury eksperymentalnej), wydobywa z nich widoczne lub ukryte struktury i przymusy, eliminuje te, które wyczerpały swą zdolność reprodukcji, zachowuje zaś te, które mogą jeszcze się przysłużyć, i zajmuje się ich odświeżeniem” (Bens, 1988, s. 9).

Palindrom można uznać (lub nie) za formę produktywną, ale nie można go (ponownie) odkryć; można próbować go odświeżyć (co nie jest łatwe w przypadku tak prostych a ścisłych reguł); można wreszcie pokusić się o sporządzenie oryginalnej realizacji. To ostatnie nie wydaje się najważniejszym wyzwaniem. Jak pisze Italo Calvino, „w metodzie OuLiPo liczy się w pierwszym rzędzie jakość obranych reguł, ich pomysłowość i elegancja; jeśli towarzyszyć jej będzie jakość rezultatów, jakość utworów dzięki temu powstałych, tym lepiej, jednakże dzieło jest zaledwie przykładem potencjalności osiągalnych wyłącznie po sforsowaniu drzwi owych reguł [...]. Chodzi zatem o to, aby przeciwstawić rygor dobrowolnie obrany rygorom nabytym, narzuconym przez środowisko (rygorom językowym, kulturowym etc.)” (Calvino, 2000, s. 231).

Jaką regułą byłby palindrom? Z pewnością elegancką, ale czy pomysłową? Tekst napisany według jej wskazań miałby jedynie ilustrować potencjalność przymusu. Oto centralny paradoks palindromu rozpatrywanego z tej perspektywy: nie wyczerpuje się on w swojej własnej literze, stanowi lepszą lub gorszą emanację minimalistycznego aksjomatu. Dobitnie wypowiedział to Jacques Roubaud: „Jedność tekstu oulipijskiego aktualizującego pewien przymus (teza 16: »Przymus idealny rodzi tylko jeden tekst«) może być rozważana wyłącznie pod warunkiem, że ów tekst zawiera w sobie wszystkie możliwości danego przymusu – teksty oraz lektury wirtualne, potencjalne; jest to więc wciąż pewna wielość, lecz inna niż ta, która w tradycji wynika z mnożenia przykładów: wielość implicytna [*multiplicité implicite*], a w skrajnym sensie wyobrażona (teza 16a: »Przymus musi 'dowodzić' przynajmniej jednego tekstu«); wielość wyczerpana samym gestem, który ową strukturę wypowiada lub zapisuje” (Roubaud, 1988, s. 69).

Oulipo. Atlas de littérature potentielle traktuje palindrom dość swobodnie – jako ogólną zasadę otwierającą się na rozmaite wariacje. Odpowiedzialny za to hasło Luc Étienne przedstawia podział na palindromy literowe naturalne i sztuczne, po czym wzbogaca go o urozmaicony zestaw wariantów, uwzględniający palindromy sylabowe, słowne, zdaniowe, dwujęzyczne, wertykalne, częściowe i fonetyczne (Étienne, 1988, s. 218–226). Wszystko to ilustruje tradycyjnymi przykładami tekstów lustrzanych, cytatami z *Księgi rekordów Guinnessa*, jednozdaniowymi tekstami swojego autorstwa, wyimkami z dzieł Paula Brafforta, Raymonda Queneau i Georges’a Pereca. Nie bez przyczyny ten ostatni pojawia się najczęściej. Pomimo różnych realizacji owej figury – od

Annette et l'Etna Jacques'a Joueta po *Londres (London)*, *aller, retour* Dominique Gonzalez-Foerster i Jacques'a Roubauda – to właśnie autor *Życia instrukcji obsługi* okazał się niekwestionowanym mistrzem formy. Co więcej, potrafił subtelnie odświeżyć jej reguły i uczynić z niej wehikuł swoich pisarskich obsesji.

Zdeterminowana przypadkowość

Dołączenie Georges'a Pereca do OuLiPo w 1967 roku było momentem przełomowym i do dziś stanowi punkt orientacyjny dla badaczy literatury potencjalnej (co sugeruje palindrom monozgłoskowy Luca Étienne'a: „Ce repère Perec”). Reprezentował on w Pracowni „drugą falę” – bardziej otwartą na rozmaite inspiracje, refleksyjną wobec własnej praktyki i świadomą filozoficznie. Autor *Zniknięć* potrafił w sposób mistrzowski połączyć realizację karkołomnych przymusów z medytacją nad losem, przypadkiem, historią i pamięcią oraz ze specyficzną odmianą pisania autobiograficznego (Lejeune, 1991). W słynnym eseju porządkującym różne dziedziny własnej aktywności wskazał cztery pytania, którym podlega jego pisanie: socjologiczne, autobiograficzne, związane z tworzeniem awanturnych fabuł oraz ludyczne. To ostatnie „odnosi się do mojego upodobania do przymusów, »bohaterskich wyczynów«, »gam«, do wszystkich pomysłów i środków zaczerpniętych z dorobku Oulipo: palindromów, lipogramów, pangramów, anagramów, izogramów, akrostychów, krzyżówek itd.” (Perec, 2012b, s. 11).

Konkretne dzieła stanowiły jednak odpowiedzi na wszystkie pytania równocześnie, wymykały się tej mechanicznej klasyfikacji. Część dorobku, którą można uznać za *stricto* kombinatoryczną, cieszyła się nieporównanie mniejszym zainteresowaniem czytelniczym aniżeli głośne i bestsellerowe powieści w rodzaju *Rzeczy* lub *Życia instrukcji obsługi*, przyciągała natomiast uwagę literaturoznawców. Ci na ogół opisywali ją w kategoriach radykalnej przygody skryptycznej, poprzez którą autor buduje dystans do tekstu spójnego, czytelnego i przechodniego. Jacques-Denis Bertharion (1998, s. 61) przedstawiał ją na przykład jako typ manipulacji językiem służący temu, aby słowu (*parole*) przeciwstawić grę (*jeu*), a złudnej pełni semantycznej (*plénitude sémantique*) – pismo-w-zerwaniu (*écriture en rupture*). Zastanawiano się też nierzadko, do czego pisarzowi potrzebne były oulipijskie przymusy. Prócz zamiłowania do żywiołu ludycznego i potrzeby odkrywania nowych narzędzi (mających docierać do „podzwyczajności”) wskazywano na moc zdejmowania blokady twórczej i uruchamiania pracy autobiografii, promowanie własnej etyki na przekór ustalonym normom czy konieczność przeciwstawiania reguł chaosowi (Béhar, 1995, s. 57–66; van Montfrans, 1999, s. 131–137). To ostatnie wydaje się

zgodne z samą mechaniką *contrainte*, która niesie ocalenie od losowości: „Członkowie OuLiPo nigdy nie ukrywali swej odrazy do wszystkiego, co losowe [*horreur de l'aléatoire*] – do salonowych wróżbitek i do tego całego »a może się uda« rodem z podrzędnej knajpy. »OuLiPo to antyprzypadek« [*l'anti-hasard*] – oznajmił kiedyś z pełną powagą oulipijczyk Claude Berge, nie pozostawiając najmniejszych wątpliwości co do wstrętu, jaki budzi w nich rzut kostką” (Bens, 1988, s. 25).

Przejście do praktyki literackiej komplikuje poważnie sprawę. Mimo powtarzanych twierdzeń, iż „potencjalność jest niepewna [*incertaine*], ale nie przypadkowa [*hasardeuse*]” (Bens, 1988, s. 25), odpowiednio rygorystyczna zasada generatywna działa dwukierunkowo: w planie całości ustanawia rządu arbitralnej konieczności, w planie wypowiedzi natomiast wymaga losowości, materia tekstu musi bowiem pofałdować się tak, aby zadośćuczynić quasi-matematycznemu aksjomatowi. Perec był w pełni świadom tej sprzeczności. Gdy przeżywał fascynację kwadratem magicznym, nazwał go (w liście do matematyczki Indry Chakravarti) „najbardziej adekwatną ekspresją zdeterminowanej przypadkowości” (James, 2009, s. 149). Sformułowanie to zachowuje oba człony antynomii: *determinatio*, czyli arbitralne wyznaczenie granic, potęguje aleatoryczność i sprawia, że jeszcze mocniej ujawnia się niemożliwa do okiełznania *contingentia*.

Palindrom wydaje się jednym z przypadków granicznych tego rodzaju pisarstwa. Perec słynął z upodobania do owej figury: tworzył palindromy zdaniowe, a w powieściach – od *Zniknięć* po *Gabinet kolekcjonera* – rozsiewał lustrzane znaki, zdania i liczby (Magné, 2022, s. 46–49, 242–244). Jednak największym „bohaterskim wyczynem” w tej dyscyplinie pozostaje tzw. *Le grand palindrome*. Tekst miał pierwodruk czasopiśmienniczy („Change” 1970, n° 6) oraz znalazł się w antologii (*Oulipo. La Littérature potentielle*, 1973), potem został wkomponowany w zbiór wierszy *La clôture et autres poèmes* (1980). Stanowi znakomity przykład twórczości poetyckiej tego autora, która z racji swojej nieprzekładalności jest stosunkowo mało znana poza światem francuskojęzycznym. Perec traktował ją jako domenę pisania maksymalnie zdeterminowanego, oferującego zarazem wolność i ratunek przed dowolnością: „Ogromna trudność – wyznawał w wywiadzie – jaką stwarza tego typu twórczość, i cierpliwość, jakiej wymaga ułożenie na przykład jedenastu »wersów« po jedenaście liter każdy, wydają mi się niczym w porównaniu z przerażeniem, jakie wzbudziłoby we mnie pisanie »poezji« swobodnie” (Perec, 2003, s. 99).

Na *La clôture* składa się między innymi dwadzieścia osiem wierszy heterogramatycznych ułożonych w dwa cykle, cztery heterogramatyczne sonety, sześć wierszy napisanych po frangielsku (czyli w hybrydowym języku powstałym z pomieszania francuskiego z angielskim) i palindrom sylabiczny *El Desdichado*

według Gérarda de Nerval (Perec, 1980; Poucel, 2004; Ribière, 2015). Mimo to właśnie *Wielki palindrom* bywa przedstawiany jako tekst wygenerowany przez *surcontrainte*, czyli nadprzymus (Magné, 2022, s. 66). Może to się wydać zadziwiające, jeśli weźmiemy pod uwagę zawrotną komplikację reguł wymyślanych przez pisarza – tych, które znamy z *Życia instrukcji obsługi* (Brzozowski, 2010), i tych stosowanych w poezji⁴. Joachim Daniel Dupuis (2022, s. 67–107) wyróżnia w kombinatoryce Pereca teksty rozgwieżdżone (w kształcie gwiazdy lub drzewa), zawierające czarne dziury (kieszenie, gniazda, luki, szkatułki) i oparte na krzyżujących się prostych (*entrecroisements*, struktury labiryntowe, migotania, podwojenia, projekcje wsteczne). Palindrom to z pozoru prosta figura inwersji i symetrii, niemniej stanowi nieporównywalne z niczym wyzwanie pisarsko-czytelnicze.

W poszukiwaniu arcydzieła

Le grand palindrome składa się z 5566 znaków (nie licząc tytułu). Napisawszy go, Perec ustanowił przez długi czas niepobity rekord długości palindromu i udowodnił, że jest genialnym szaradziwą, nawet na tle innych członków OuLiPo⁵. Jego palindrom jest parzysty, z wyraźnie zasygnalizowanym środkiem: w pierwszej edycji pojawia się tam podwójna biała strona, w następnych – konwencjonalna gwiazdka (Perec, 1973, s. 100) lub trzy gwiazdki⁶. Autor ucieka się nierzadko do skrótów, drobnych niepoprawności ortograficznych i neologizmów, dzięki czemu udaje mu się zachować dokładną ekwiwalencję znaków po obu stronach osi symetrii.

4 Niech skalę komplikacji zilustrują rygory stosowane już w *Alphabets*. Jest to zbiór stu siedemdziesięciu sześciu wierszy heterogramatycznych, z których każdy składa się z jedenastu wersów i stu dwudziestu jeden liter, czyli dziesięciu liter najczęściej używanych w języku francuskim (E, S, A, R, T, I, N, U, L, O) oraz jedenastej, wybieranej losowo z drugiego zestawu (B, C, D, F, G, H, J, K, M, P, Q, V, W, X, Y, Z). Książka zawiera jedenaście wierszy na „B”, jedenaście na „C” itd. Niektóre z nich podlegają dodatkowym przymusom: dwa operują rymami końcowymi, a trzy początkowymi, siedem to akrostychy pionowe, osiem to akrostychy diagonalne, a sześć nakłada na siebie akrostychiczne ograniczenia (wciąż respektując te podstawowe, heterogramatyczne) (zob. Perec, 1976; Ribière, 1992).

5 Jak pisze jeden z badaczy, „podczas gdy geniusz Queneau tworzy teksty, których nigdy nie musiał faktycznie napisać, Perec mozolnie walczy, litera po literze, pracując jednocześnie od dwóch końców” (Clemens, 2017, s. 56).

6 Bernard Magné twierdzi, że centrum palindromu jest „typograficznie pełne, a przy tym semantycznie puste” (Magné, 2003, s. 74), niemniej te drobne różnice bywają interpretowane jako istotne (Bellos, 1994, s. 450–452). W niniejszym artykule odsyłam do najpopularniejszego wydania (Perec, 1973), korzystając ze skrótu „GP” z podaniem numeru strony.

Opis struktury bywa rozbudowywany pod kątem statystycznym – policzono na przykład skrupulatnie frekwencję konkretnych liter i liczbę majuskuł (Brasseur, 2002, s. 95–97) – nie sędzę jednak, by przynosiło to jakąś korzyść. Wydaje się, że to rodzaj uniku wykonanego w obliczu podstawowego problemu interpretacyjnego: nie potrafimy rozstrzygnąć, co stanowi pochodną woli znaczenia, a co – znakowej inercji. Nie ma też pewności, czy da się przejść ponad tym dylematem, aby porzucić pieczołowitą egzegezę i użyć tekstu tyleż pragmatycznie, co demonicznie (Markowski, 2003, s. 402–409). Bez wątplenia każda interpretacja palindromu musi konfrontować się z regułami własnego uprawomocnienia (Reggiani, 2010, s. 49). Musi także odnosić się i do konkretnych partii utworu (zawsze w kontekście palindromicznego ograniczenia), i do samego przymusu. „Perec uniemożliwia uzyskanie poczucia interpretacyjnego panowania nad tekstem. [...] Przymus jest sposobem zadawania pytania o sens – na różnych poziomach: zarówno w odniesieniu do wyboru samego ograniczenia, jak i w odniesieniu do tekstu, który jest mu poddany” (De Bary, 2005, s. 57–58). Jednocześnie należy dostrzec w utworze coś więcej aniżeli szaradowy popis i uniknąć pułapki, na którą wskazywał pisarz: „[...] ryzyko przymusu polega na tym, że w chwili kiedy się go dostrzeże, nie sposób już dostrzec nic ponadto” (Perec, 1995, s. 107).

Perec swoim zwyczajem (jak choćby w *Zniknięciach*) tematyzuje przymus, zaczynając od słów: „Trace l'inégal palindrome” (GP, s. 97; „Śledź nierówny palindrom”). Sugeruje w ten sposób, że forma – związane z nią wyzwanie językowe i poznawcze – jest zarazem głównym tematem. Aby zyskać pojęcie, w jaki sposób rozwija się ów zadziwiający tekst, zestawmy ze sobą oryginał, dwa przekłady angielskie (cyt. za: Gardner, 1997, s. 83) oraz tłumaczenie filologiczne na język polski:

Zestawienie oryginału i tłumaczeń początku *Le grand palindrome*

| Le grand palindrome | Georges Perec | David Bellos | Harry Mathews | Przekład własny [J.F.] |
|------------------------------------|---|---|--|--|
| [Pierwszy akapit] | Trace l'inégal palindrome. Neige. Bagatelle, dira Hercule. Le brut repentir, cet écrit né Perec. L'arc lu pèse trop, lis à vice-versa. Perte. Cerise d'... | Trace the uneven palindrome. Snow. A trifle, says Hercules. Unadorned repentance, this piece born [of] Perec. [If] the bow of reading is too heavy, read back-to-front. Loss. Cherry... | Trace the unequal palindrome. Snow. A trifle, Hercules would say. Rough penitence, this writing born as Perec. The read arch is too heavy: read vice-versa... | Śledź nierówny palin- drom. Śnieg. Bagatela, powie Herkules. Suro- wa skrucha, ten zapis zrodził się [jako] Perec. Łuk czytany nazbyt cięży, czytaj na wspak. Utrata. Wiśnia z... |
| [Pierwszy akapit – czytany wstecz] | Désire ce trépas révé : Ci va ! S'il porte, sépulcral, ce repentir, cet écrit ne perturbe le lucre : Hari- delle, ta gabegie ne mord ni la plage ni l'écart. | Desire this dreamt-of death: Here goes! If it bears, entombed, this repentance, this writing bears not on lucre. Strumpet, your trickery has no bite on range or space! | Desire this dreamed-of decease: Here goes! If he carries, entombed, this penitence, this writing will disturb no lucre: Old witch, your treachery will bite into neither the shore nor the space between. | Pragnij tej wyśnionej śmierci: Idź! Jeśli niesie, sepulkralny, tę skruczę, ten zapis nie zakłóca zy- sku: Szkapo, twa rozrzut- ność nie gryzie ani plaży, ani odstępu. |

Wielki palindrom okazuje się jawnie refleksyjny, a nawet metarefleksyjny: zawiera instrukcję własnego użycia („czytaj na wspak”) i mówi, czym jest – „nierównym palindromem”. Na czym miałyby polegać jego nierówność, skoro idealnie aranżuje symetrię znakową? W punkcie wyjścia, który stanowi też punkt dojścia, pojawia się anagramatyczna para *trace – ecart* („śledź” lub „śląd” – „luka, rozstęp”), można zatem przypuszczać, że w grę wchodzi nieprzyleganie znaku do desygnatu, słowa do rzeczy. Zresztą fragmentów tematyzujących (a nie tylko ilustrujących) kłopoty artykulacyjne jest więcej:

Idiome étiré, hésite, bâtard replié, l’os nu. Si, à la gêne secrète – verbe nul à l’instar de cinq occis – rets amincis, drailles inégales, il, avatar espace, caresse ce noir Belzebuth, ô il offensé, tire ! L’écho fit (à désert): Salut, sang, robe et été. Fièvres (GP, s. 98).

[Idiomie rozciągnięty, wahaj się, zgięty bękartcie, naga kości. Jeśli, przy skrytej niezręczności – słowo żadne, na wzór pięciu zabitych – sieci przeredzone, ścieżki nierówne, on, rozproszony awatar, pięści tego czarnego Belzebuba, o on obrażony, strzelaj! Echo uczyniło (na pustyni): Witaj, krwi, szato i lato. Gorączki?]

Perec mnoży intertekstualne aluzje, odsyłające nieodmiennie do klasyków literatury nowoczesnej, w szczególności do Stéphane’a Mallarmégo – od „śniegu” białej strony w pierwszym akapicie po bardziej czytelne nawiązania:

Macédoine d’axiomes, sac semé d’École, véniel, ah, le verbe enivré (ne sucer ni arrêter, eh ça jamais !) lu n’abolira le hasard? (GP, s. 99)

[Sałatka aksjomatów, worek wysiany Szkołą, powszedni, ach, upojony czasownik (ani ssać, ani przerywać, ech, tego nigdy!) czytany nie zniesie przypadku?]

Nawiązanie do *Rzutu kośćmi* – arcywzoru kombinatoryki lirycznej – powraca w wersji, który wywołuje również skojarzenia z liryką Charles’a Baudelaire’a: „Livre si aboli, tes sacres ont éreinté, cor cruel, nos albatros” (GP, s. 97; „Księga tak [jeśli] zniesiona, twoje świętości wycieńczyły, okrutny rogu, nasze albatrosy”). Pożegnaniom z mitem Księgi i z tradycją ezoterycznej mowy poetyckiej towarzyszą fragmenty brzmiące jak niewyraźna parodia poetyki symbolistycznej i dekadencckiej estetyki: „O, grog,

7 Wszystkie cytaty z *Wielkiego palindromu* podaję we własnym przekładzie filologicznym, w pełni świadom, że oferuję jedynie przybliżenie oryginalnego tekstu.

ale d'elixir perdu, ô, feligrane! Eh, cité, fil bu! ô! l'anamnèse, lai d'arsenic!" (GP, s. 100; „O, grogu, piwo eliksiru utraconego, o, feligranie [sic]! Ech, miasto, nić wypita! O! anamnezo, pieśni miłośna arszeniku!”).

Tekst pozwala się jednocześnie czytać jako zapis rozterek epistemologicznych – sprowokowane przymusem „majaczenie języka” wywołuje stany poznawczego splątania, dające niekiedy efekty humorystyczne:

Ce rêve se mit – peste ! – à blaguer. [...] Adam, rauque; il écrit: Abrupt ogre, eh, cercueil, l'avenir tu, effilé, genial à la rue (murmure sud eu ne tire vaseline séparée; l'épeire gelée rode: Hep, mortel ?) lia ta balafre native (GP, s. 98).
[Ten sen zaczął – cholera! – żartować. [...] Adam, ochrypli; pisze: Gwałtowny ogrze, ech, trumno, przyszłość zabijasz, wysmukła, genialna na ulicy (południowy szmer miał nie ciągnąć osobno wazeliny; zlodowaciały krzyżak krąży: Hej, śmiertelniku?) związała twoją wrodzoną bliźnię.]

Duże partie utworu układają się natomiast w ciągi narracyjne obfitujące w przygody i tajemnicze zmagania (co zresztą stanowić może pewną regułę rozrostu tego rodzaju tekstów, opartą na poszukiwaniu spoiwa fabularnego)⁸. Dominuje atmosfera niebezpiecznej wyprawy, pełnego *tremendum* kontaktu z tajemnicą, mistycznej ekstazy:

Ressac. Il frémit, se sape, na! Eh, cavale! Timide, il nia ce sursaut. Hasard repu, tel, le magicien à morte me lit. Un ignare le rapsode, lacs ému, mixa, mêla: Hep, Oceano Nox, ô, béchamel azur! Éjaculer! Topaze! (GP, s. 98)
[Fala wsteczna. Dygocze, stroi się, ha! Ech, szkapo! Nieśmiały, zaprzeczył temu wzdrygnięciu. Przypadek nasycony, taki, magik do śmierci mnie czyta. Niewiedzący rapsod, wzruszone jeziora, mieszał, splatał: Hej, Oceano Nox, o, błękitny beszamelu! Wytrysnąć! Topaz!]

Interteksty (jak „Oceano Nox”, który przywołuje, *via* wiersz Victora Hugo, *Eneidę* Wergiliusza) wiodą w głąb archiwów kultury, a ciemna logika opowieści przechodzi raz za razem w nie mniej zagadkową mitologikę: „Arbalète (bêtes) en nocte du Tell ivre-mort, émeri tu: O, trapu à elfe, il lie l'os, il lia jérémiade lucide. Petard!” (GP, s. 99; „Kusza (bestie) w weselu pijano-martwego

⁸ Stanisław Barańczak w listownym komentarzu do jednego ze swoich palindromaderów (złożonego z 1193 liter) pisał: „Mój palindrom-gigant rozrasta się jak polip i robi się właściwie bardzo tajemniczą i dramatyczną nowelką grozy i zarazem historyczną (z dziejów wojen z Kozakami)” (Barańczak, 2017, s. 125).

Tella, ścierniony ty: O, krępy przy elfie, wiąże kość, związał lucyferyczną jeremiadę. Petarda!”). Te szczątkowe minifabuły bohaterские realizują się w poetyce wywiedzionej jakby z *Pieśni Maldorora* Comte de Lautréamonta, ale przefiltrowanej przez tradycje nonsensu, patafizyki Alfreda Jarry’ego i dadaistycznego kolażu:

Nu, ottoman à écho, l’art su, oh, tara zéro, belle Deborah, ô, sacre ! Pute, vertubleu, qualité si vertu à la part tarifé (décalitres ?) et nul n’a lu trop s’il séria de ce basilic Iseut. Il à prié bonzes, Samaritain, Tora, vilains monstres (idolâtre DNA en sus) rêvés, évaporés (GP, s. 99).

[Nagi, ottomański w echu, znana sztuka, och, świrdrze zero, wy, piękna Deboro, o, świętości! Kurwo, do kroćset, jakość, jeśli cnota częściowo taryfowana (dekalitry?) i nikt nie czytał zbyt wiele, jeśli seryjnie z tej bazylii Izolda. Modlił się do bonzów, Samarytanina, Tory, nikczemnych potworów (idolatrów DNA ponadto) wyśnionych, rozwiązanych.]

Raz za razem, mam wrażenie, tekst palindromu odnosi się nie tylko do determinacji (czyli ogólnej zasady porządkującej), lecz także do własnej losowości, przejawiającej się w dryfowaniu znaczeń, hipnotycznych rytmach i obłądnych zapętłaniach. W samozwrotnym ruchu wskazuje na swój niesamowity kształt, prezentuje się jako „pieśń dla potwora owłosionego, ani anioła, ani bestii, sucha na pseudodelirium” („lied à monstre velu, ange ni bête, sec à pseudo délire”; GP, s. 99).

Podstawowym tematem *Wielkiego palindromu* pozostaje dialektyka ładu i chaosu, reguły i przypadku. Panowanie nad tym, co losowe, do którego miałyby dążyć Perec (Le Tellier, 2006, s. 62), ujawnia swoją iluzoryczność. Można odczytywać ten obsesyjny lejtmotyw jako – skazaną na porażkę – próbę odwrócenia determinizmu Historii. Wówczas pusty środek utworu, analogicznie do znaku graficznego umieszczonego w centrum *W albo wspomnienia z dzieciństwa*, uruchamia konteksty biograficzne (Perec, 2014, s. 77; Sirvent, 2007, s. 96). W szczelinie oddzielającej odwrotnie symetryczne partie tekstu – niczym pomiędzy dwoma zwierciadłami – odnajdujemy brak, ciszę, niemotę. W lipogramatycznej powieści Pereca w grę wchodziła śmierć rodziców – czyżby tutaj było podobnie? Czyżby ów „zegarmistrz nieobecności” (Mathews, 1995, s. 139) po raz kolejny próbował zakodować w tekście rodzinną traumę?

Bernard Magné (2022, s. 261–283) analizuje technikę *oulibiographie*, czyli zagadkowego i dyskretnego opowiadania o sobie pod przymusem, i w sposób systematyczny porządkuje przenikające to dzieło autobiografem nacechowane przymusem strukturalnym. Są wśród nich: luka, wyrwa (*la cassure*), brak (*le manque*),

gra liczb (w tym kwadraty literowe), bilingwizmy i niestabilności onomastyczne (Magné, 2022, s. 217-251), a także – szczególnie nas interesujące – symetrie bilateralne. Badacz przedstawia konflikt lub niełatwe uzgadnianie się dwóch typów pisma (*écritures*) i odpowiadających im diagonal (hebrajskiej oraz łacińskiej), tworzących X (Magné, 2022, s. 240). Mógłby to być przypadek palindromu. Hipotezę taką wzmacnia uruchomienie innego jeszcze wątku, wywiedzionego z historii figury, a konkretnie z epoki poetów aleksandryjskich. Tego rodzaju sztuczki formalne, obce literaturze ateńskiej, cieszyły się popularnością w kosmopolitycznych środowiskach, w których rozpowszechniały się „alfabety o odwrotnym kierunku czytania” (Grzędzielska, 2006, s. 505). W grę wchodziłby zatem kontekst mniejszościowy, w szczególności żydowski. Odwracalność palindromu można postrzegać jako ślad pisma hebrajskiego, które ujawnia się w retrogradacji. Idzie ono na wspak nawykowi większościowej kultury: podczas tej fazy czytania widzimy, jak wsteczny kryptotekst jest cenzurowany przez nawyki kulturowe (Magné, 2022, s. 44-45). Musimy go rekonstruować na przekór składni, delimitacji ciągu znaków na leksemie oraz interpunkcji.

Mankamentem owej interpretacji jest to, że na końcu odnajdujemy po raz kolejny żydowskość, potwierdzającą swój status „archiautobiografemu” (Magné, 2022, s. 255-259). Perec wskazuje nam drogę ucieczki z tej pułapki. Otóż zamiast tytułu, który sugerowałby realizowaną figurę (*Wielki palindrom* to nazwa wtórna, dodana później), albo takiego, który sam włączałby się do rachuby znaków, buduje oryginalną klamrę tekstową. Składają się na nią asemantyczny tytuł: „9691 / Edna D’Nilu / O, mû, acéré, Pseg Roeg” (GP, s. 97) oraz końcowy dopisek: „Georges Perec, Au Moulin d’Andé, 1969” (GP, s. 102). Palindrom zostaje zatem – inaczej aniżeli w tradycji gatunku – usytuowany w ramie anacyklicznej: ramuje go tekst odwrócony, choć nie symetryczny. Co to oznacza? Nasuwa się taka teza: tylko to, co podzielne i wspólne, podlega inwersji, podczas gdy ciąg nazw własnych (imię, nazwisko, miejsce) i data nie podpadają pod rządy symetrii, wymykają się władzy przymusu. Czytane na wspak i rzutowane wstecz na nagłówek, zmieniają się we właściwą enigmę: nieprzenikniony szyfr pojedynczości, czyli czasowo-przestrzennej unikatowości oraz podmiotowej nieprzechodniości. O ile palindrom miałby się wpisywać w „magiczną wizję uzdrowienia pierwotnej rany – asymetrii” (Norrman, 1999, s. 62), o tyle pojawienie się w nim samego Pereca przywraca nas światu, w którym rany tej nie sposób uleczyć. Można więc powiedzieć, że Georges Perec – konkretna osoba, osadzona w konkretnym miejscu i czasie – stanowi rozwiązanie tytułowej zagadki. Instancja zwana autorem emanuje na tekst, a w rezultacie rozszczelnia jego palindromiczność i generuje asemantyczny tytuł. Ale możliwa jest też argumentacja

odwrotna: ponieważ dane osobowe autora występują w końcowej adnotacji, to on sam jest w pewnym sensie powoływany do życia przez tekst. Pisanie staje się nieprzechodnie (Barthes, 2002, s. 617–626) w tym znaczeniu, że przestaje być ekspresją czegoś wobec niego uprzedniego i niezależnego, stanowi natomiast proces, w którym „pisze się” autor, czy szerzej: domenę podmiotowej performatywności.

Gra odbić

W 1989 roku w Manchesterze rozdano zanonimizowaną wersję *Wielkiego palindromu* nauczyciel(k)om i student(k)om języka francuskiego i zachęcono ich do analizy tekstu. Pierwsza grupa miała skłonność do uznawania tego dzieła za nieudolne wypracowanie kogoś, kto nie zna dobrze języka, albo za surrealistyczny okaz *écriture automatique*, druga natomiast snuła domysły, że jest to psychotyczny monolog paranoika lub osoby odurzonej psycho delikami (Bellos, 1994, s. 450–452). Eksperyment ten, przywodzący na myśl scenę pierwotną neopragmatystycznej teorii literatury (Fish, 2007, s. 81–98), obrazuje potęgę potrzeby sensu i całościowego wyjaśnienia oraz nośność projekcji czytelniczych. Trudno jednak zrównać utwór Pereca z przypadkowym zestawem nazwisk zapisanych na tablicy czy uznać za tekst doskonale aleatoryczny. Tak znacząco różni się od standardowej produkcji palindromicznej, obliczonej zwykle na określone efekty komiczne (Morawski, 2013), że domaga się uspojnającej lektury – a zarazem skutecznie się jej opiera. W ten sposób jednak kieruje nas w stronę ogólniejszych refleksji teoriopoznawczych. Przed wszystkim potęguje *ad extremum* gry słowne i uzmysławia nam dwuznaczność wszystkich gier językowych, w których jesteśmy zanurzeni. Jak pisze Jean-Yves Pouilloux, „zabawa słowami nie ma tej szczęśliwej niewinności co inne gry. Miesza się w niej zapach nieprzyzwoitości, oszustwa, a nawet czaru. Pewnego rodzaju święty pakt zabrania bawić się bezkarnie kamieniem probierczym sensu, ucieleśnieniem więzi między ludźmi, manifestacją porządku świata. Ta gra zbliża się chyba zanadto do ludzkiej rozkoszy [*jouissance humaine*], by mogła być tolerowana” (Pouilloux, 2005, s. 152).

Projektując doskonałą formę lustrzaną o niebywałych gabarytach, Perec dokonuje dezartykulacji powszechnych powiązań między słowami – tworzy monstrum budzące grozę i melancholię (w związku z utratą całościowego sensu i niemożliwością domknięcia interpretacji) (Pouilloux, 2005, s. 153). Na tym jednak nie poprzestaje, gdyż włącza ten majstersztyk w kompozycję anacykliczną, w której wydaje na pastwę gry własne imię i nazwisko. W ten sposób uzyskuje nader problematyczny status podmiotowy: tyleż przegląda się w ustawionych naprzeciw siebie zwierciadłach, co stanowi ich projekcję, a efekt *mise en abyme*

powoduje, że osoba pisarza gubi się w nieskończonej serii powtórzeń i odwróceń.

Bibliografia

- Barańczak Stanisław, 2017: *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*. Wydawnictwo Agora, Warszawa.
- Barthes Roland, 2002: *Écrire: verbe intransitif?*. W: Idem: *Œuvres complètes III. Livres, textes, entretiens. 1968–1971*. Seuil, Paris, s. 617–626.
- Becker Daniel Levin, 2012: *Many Subtle Channels: In Praise of Potential Literature*. Harvard University Press, Cambridge.
- Behar Stella, 1995: *George Pérec: écrire pour ne pas dire*. Peter Lang, New York–Paris.
- Bellos Davis, 1994: *Georges Perec. Une vie dans les mots*. Seuil, Paris.
- Bens Jacques, 1988: *Queneau oulipien*. W: *Oulipo. Atlas de littérature potentielle*. 2^{ème} éd. Gallimard, Paris, s. 22–33.
- Bertharion Jacques-Denis, 1998: *Poétique de Georges Pérec*. Librairie Ni-zet, Saint-Genouph.
- Birjukov Sergej, 1997: *Palindrom kak ustrojstvo sticha, Velimiru Chlebnikovu*. „Vizual'naja poezija”, t. 1, s. 18–19.
- Brasseur Roland, 2002: *Le grand palindrome en chiffres*. „Agora” 2002, n° 4, s. 95–97.
- Brzozowski Wawrzyniec, 2010: *Maszyna do produkcji arcydzieła. W: Perec instrukcja obsługi*. Ha!art, Kraków, s. 32–67.
- Calvino Italo, 2000: *Filozofia Raymonda Queneau*. Przeł. Anna Wasilewska. „Literatura na Świecie”, nr 6, s. 225–242.
- Calvino Italo, 2009: *Wielorakość*. W: Idem: *Wykłady amerykańskie*. Przeł. Anna Wasilewska. Świat Literacki, Warszawa, s. 113–136.
- Clemens Justin, 2017: *Apoetic Life: Perec, Poetry, Pneumatology*. W: *Afterlives of Georges Perec*. Eds. Justin Clemens, Rowan Wilken. Edinburgh University Press, Edinburgh, s. 45–68.
- De Bary Cécile, 2005: *Le palindrome a-t-il un sens?*. „Formules”, n° 9, s. 49–58.
- Dupuis Joachim Daniel, 2022: *Dédales. Essai sur l'écriture de Georges Perec*. L'Harmattan, Paris.
- Étienne Luc, 1988: *Les palindromes*. W: *Oulipo. Atlas de littérature potentielle*. 2^{ème} éd. Gallimard, Paris, s. 218–226.
- Fish Stanley, 2007: *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*. Przeł. Adam Grzeliński. W: Idem: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. Andrzej Szahaj. Universitas, Kraków, s. 81–98.
- Franczak Jerzy, 2026: *Palindrom: morfologia, filozofia, interpretacja*. „Forum Poetyki” [w druku].
- Gardner Martin, 1997: *Penrose Tiles to Trapdoor Ciphers... And the Return of Dr. Matrix*. The Mathematical Association of America, Washington.

- Grzędzińska Maria, 2006: *Palindrom*. W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska. Universitas, Kraków, s. 504–505.
- Imposti Gabriella, 2016: *Il palindromo in Velimir Chlebnikov: „specchio del suono”*. W: *Mosty mostite. Studi in onore di Marcello Garzaniti*. Red. Alberto Alberti, Maria Chiara Ferro, Francesca Romoli. Firenze University Press, Firenze, s. 349–360.
- James Alison, 2009: *Constraining Chance. Georges Perec and the Oulipo*. Northwestern University Press, Evanston.
- Jouet Jacques, 2006: *Z przymusami (ale i bez)*. Przeł. Jerzy Franczak. „Nowy Wiek”, nr 10, s. 18–34.
- Kmieciak Michalina, 2016: *Drogi negatywności. Nurt estetyczno-religijny w poezji i muzyce awangardowej w XX wieku*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Lejeune Philippe, 1991: *La mémoire et l’oblique. Georges Perec autobiographe*. P.O.L., Paris.
- Le Lionnais François, 1973a: *La Lipo (le premier Manifeste)*. W: *Oulipo. La littérature potentielle (créations, re-créations, récréations)*. Gallimard, Paris, s. 15–18.
- Le Lionnais François, 1973b: *Le Second Manifeste*. W: *Oulipo. La littérature potentielle (créations, re-créations, récréations)*. Gallimard, Paris, s. 19–23.
- Le Tellier Hervé, 2006: *Esthétique de l’Oulipo*. Le Castor Astral, Bordeaux.
- Magné Bernard, 2003: *Tentative d’inventaire de quelques-unes des choses inexactes qui ont été trouvées dans Georges Perec, une vie dans les mots au fil des ans*. „Cahiers Georges Perec”, n° 7, s. 71–83.
- Magné Bernard, 2022: *Perecollages II. Anthologie d’articles de Bernard Magné sur l’oeuvre de Georges Perec*. Red. Jean-Luc Joly, Christelle Reggiani. Presses Universitaires du Midi, Toulouse.
- Markowski Michał Paweł, 2003: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Homini, Kraków.
- Mathews Harry, 1995: *Ta rzecz efemeryczna*. Przeł. Andrzej Sosnowski. „Literatura na Świecie”, nr 11/12, s. 136–146.
- van Montfrans Manet, 1999: *Georges Perec, la contrainte du réel*. Rodopi, Amsterdam–Atlanta.
- Morawski Tadeusz, 2013: *Palindromy i inne zabawy słowne*. Sorus, Warszawa.
- Norrman Ralf, 1999: *Creating the World in Our Image: A New Theory of Love of Symmetry and Iconicist Desire*. W: *Form Miming Meaning*. Eds. Olga Fischer, Max Nänny. John Benjamins, Amsterdam, s. 59–82.
- Olczyk Jacek, 2019: *Literatura polska w świetle przymusów OuLiPo*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Oleszczyk Krzysztof, 2013: *Palindrom*. Krzysztof Oleszczyk, Konstancin.
- Perec Georges, 1973: *Palindrome*. W: *Oulipo. La littérature potentielle (créations, re-créations, récréations)*. Gallimard, Paris, s. 97–102.
- Perec Georges, 1976: *Alphabets. Cent soixante-seize onzains hétérogrammatiques*. Éditions Galilée, Paris.

- Perec Georges, 1980: *La Clôture et autres poèmes*. Hachette, Paris.
- Perec Georges, 1995: *Co pobudza moje bajczarstwo?*. [Rozmowę przeprowadzili Claudette Oriol-Boyer i Harry Mathews]. Przeł. A. Wasilewska. „Literatura na Świecie”, nr 11/12, s. 98–115.
- Perec Georges, 2003: *Entretiens et conférences. Textes rares et inédits*. Vol. 2. Editions Josep K., Nantes.
- Perec Georges, 2012a: *Rzecz*. W: Idem: *Urodziłem się. Eseje*. Przeł. Jan Gondowicz et al. Red. Jacek Olczyk. Lokator, Kraków, s. 279–286.
- Perec Georges, 2012b: *Uwagi o tym, czego szukam*. W: Idem: *Urodziłem się. Eseje*. Przeł. Jan Gondowicz et al. Red. Jacek Olczyk. Lokator, Kraków, s. 11–12.
- Perec Georges, 2014: *W albo wspomnienie z dzieciństwa*. Przeł. Wawrzyniec Brzozowski. Lokator, Kraków.
- Poucel Jean-Jacques, 2004: *The Arc of Reading in Georges Perec's „La clôture”*. „Yale French Studies”, no. 105, s. 127–155. <https://doi.org/10.2307/3182522>.
- Pouilloux Jean-Yves, 2005: *L'amour de l'œil. Georges Perec*. Inculte, Paris.
- Queneau Raymond, 1988: *Classifications des travaux de l'OuLiPo*. W: *Oulipo. Atlas de littérature potentielle*. 2^{ème} éd. Gallimard, Paris, s. 73–77.
- Reggiani Christelle, 2010: *L'éternel et l'éphémère. Temporalités dans l'œuvre de Georges Perec*. Rodopi, Amsterdam–New York.
- Rivière Mireille, 1992: *Alphabets déchiffré*. „Cahiers Georges Perec”, n° 5, s. 87–150.
- Rivière Mireille, 2015: *La poésie en question dans „La Clôture et autres poèmes” de Georges Perec*. „Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perrecciennes”, mai. https://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/mriviere_3.pdf.
- Roubaud Jacques, 1988: *La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau*. W: *Oulipo. Atlas de littérature potentielle*. 2^{ème} éd. Gallimard, Paris, s. 42–72.
- Sirvent Michel, 2007: *Georges Perec ou le dialogue des genres*. Rodopi, Amsterdam–New York.
- Tuwim Julian, 1950: *Pegaz dęba*. Czytelnik, Warszawa.
- Wasilewska Anna, 2017: *Te skomplikowane maszyny napędzające narrację*. W: *Życie. Instrukcja*. Red. Jadwiga Sawicka. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, s. 84–91.