

**Agnieszka Stanecka**  
**Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy, Kielce**  
**Filia w Piotrkowie Trybunalskim**

## **Wizualne zamysły Zadie Smith - literacka wojna wypowiedziana lenistwu**

Literatura postkolonialna zyskała na popularności w latach osiemdziesiątych XX wieku. Mimo obecności na rynku czytelnicy wielu liczących się pisarzy reprezentujących byłe kolonie dopiero lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte okazały się podatnym gruntem dla rozwoju i szerszego zainteresowania tym rodzajem pisarstwa. W przypadku Wielkiej Brytanii nie bez znaczenia była odwilż polityczna i osoba Margaret Thatcher, która dała zielone światło mniejszościom narodowym i licznym subkulturom. Obok takich nazwisk jak V.S. Naipaul czy Salman Rushdie pojawili się młodzi pisarze reprezentujący drugie pokolenie emigrantów. Zaliczamy do nich między innymi Hari Kunzru, Monikę Ali, Gautama Malkaniego czy, najpopularniejszą pośród nich, Zadie Smith.

Pisarka urodziła się w Londynie w 1975 roku. Jej matka wyemigrowała z Jamajki do Anglii w 1969 roku, jej ojciec jest rodowitym Anglikiem, a sama Zadie, według teorii Homi Bhabha, nie jest „ani jednym ani drugim”<sup>1</sup>. Smith ukończyła Cambridge i rozpoczęła swą karierę pisarską w wieku lat 25, gdy jej pierwsza z trzech dotychczas opublikowanych powieści „Białe zęby” przyniosła jej sukces i, jak twierdzi Claire Squires, „stała się bestsellerem, a jednocześnie najczęściej chwaloną przez krytyków powieścią ostatnich lat”<sup>2</sup>. Dwa lata później pojawił się „Łowca autografów”, a trzy lata później, w 2005 roku „O pięknie”. Tak więc na przestrzeni kilku lat Zadie Smith osiągnęła niebagatelny sukces, a każda następną publikowaną powieść utwierdzała czytelników i krytyków w świadomości, że oto narodził się niezwykle talent pisarski.

Poza nowatorskim językiem, który zdaje się być wypadkową wielu kultur i ras zamieszkujących Londyn, Zadie Smith wprowadza jeszcze jeden ciekawy punkt do swoich powieści, mianowicie element wizualny. Patrząc na tekst jako całość czytelnik od razu „wyławia” obce słowa, od których roi się w tekstach pisarki. W powieści „Białe zęby”, której akcja rozgrywa się w wielokulturowym Londynie, dominują wpływy kultur azjatyckich, szczególnie kultury hinduskiej oraz kultury jamajskiej. W tej wyjątkowo rozbudowanej powieści mamy trzy odmienne rasowo, kulturowo i religijnie

<sup>1</sup> Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London 1994, s. 33 (tłumaczenie moje).

<sup>2</sup> Claire Squires, *Zadie Smith's 'White Teeth'*, Continuum Contemporaries, London 2007, s. 8 (tłumaczenie moje).

rodziny, które żyją obok siebie a ich losy się splatają. „Białe zęby” to „saga kilku pokoleń, która sięga do dwudziestego wieku”, a „bohaterowie podróżują do i z Bangladeszu, Bułgarii, Jamajki, Włoch i Skandynawii”<sup>3</sup>. Czytelnik odnajduje tutaj różnorodność języków, akcentów i tradycji. Wymieszane klasy i rasy ludzkie tworzą niezwykle barwną opowieść, ale jednocześnie jest to powieść wymagająca od czytelnika skupienia i uwagi. Łatwo zagubić się w treści kilkusetstronicowej powieści. Szczęśliwie autorka ucieka się do ciekawych, choć nie do końca nowatorskich technik upraszczających życie czytelnika.

Do zapisu obcych słów autorka najczęściej używa pochyłej czcionki, często mniejszej lub większej od standardowej. Słowa typu *bhuna*, *curry*, *sari*, *pandies*, *halal*, *haraam*, *hadith*, *chutney* to tylko nieliczne wyrazy które ubarwiają treść powieści „Białe zęby”. Większość z nich dotyczy potraw lub elementów stroju czy kultury. Znaczenie wszystkich możemy wywnioskować z kontekstu, jednak opisywanie składników kuchni hinduskiej byłoby zbyt banalne i mało interesujące bez wprowadzania ich nazewnictwa w języku hindi. Oczywiście nie jest nowatorstwem wprowadzanie obcych słów do tekstu, często jednak Smith używa drukowanych liter i dużej czcionki dla podkreślenia emocji czy kłótni pomiędzy bohaterami.

Poza eksperymentowaniem z czcionką powieści Smith przyciągają uwagę licznymi rysunkami i ozdobnikami tekstu sporządzonymi w większości przez samą autorkę. Przypominają one poezję konkretną, której wiodącym przedstawicielem w Polsce był Stanisław Dróżdź. Ryciny i karykatury umieszczone w tekście prozy Smith skłaniają nas do zastanowienia się, jak twierdzi Lawrence R. Sipe, „nad sposobem, w jaki tekst i ilustracje wchodzą w relacje między sobą”<sup>4</sup>.

Gdy Samad Iqbal, jeden z bohaterów bengalskiego pochodzenia, kłóci się z synem, gdyż ten zamiast Magid Mahooz Murshed Mubtasim Iqbal nalega, aby nazywano go Mark Smith, w tekście pojawia się duża czcionka. Oprócz tego dla wzmocnienia efektu pewne wyrazy są też podkreślone.

W jednej z wypowiedzi bohatera pojawia się ponadto wzmocnienie wizualne: „Nie odezwiemy się już nigdy, nigdy, przeningdy. A jak umrzemy, to wszyscy powiedzą, że to przez ciebie, przez ciebie, przez ciebie”<sup>5</sup>. Poza tym, że cała wypowiedź jest drukowana, to słowa „nigdy, przeningdy” są dodatkowo podkreślone. Czytelnik ma wrażenie, że już bardziej wykrzyknąć się tego nie da, a sam tekst zalewa nas całą falą emocji i natężeniem głosu bohatera.

Grzegorz Grochowski przywołuje innych autorów, którzy w prozie używali elementów wizualnych. W latach czterdziestych dwudziestego wieku był to Antoine de Saint Exupéry, autor *Małego księcia*, w latach siedemdziesiątych Kurt Vonnegut

<sup>3</sup> Tamże, s.7.

<sup>4</sup> L. R. Sipe, *How Picture Books Work: Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships*, „Children's Literature in Education” 1998, tom 29, nr 2, str.97 (tłumaczenie moje).

<sup>5</sup> Z. Smith, *Białe zęby*, tłum. Z. Batko, Kraków 2002, s.148.

*Breakfast of Champions*, a na gruncie polskim w 1998 Manuela Gretkowska w utworze *Podręcznik do ludzi*<sup>6</sup>. Pomimo kilku tytułów i autorów wspomnianych przez Grochowskiego, przyznaje on, że „tego typu książki wciąż stanowią mniejszość”<sup>7</sup>, chociaż Smith nie jest wyjątkiem stosując tego typu techniki. Ponadto Kenneth Kong przypomina, że „środki wizualne były używane na długo przed wynalezieniem słów w każdym języku”<sup>8</sup>.

Zagłębiając się w tekst Smith, docieramy do intrygującego równania, którego poważna i zobowiązująca forma okazuje się służyć banalnej problematyce. Jeden z bohaterów powieści układa równanie, aby dotrzeć i zrozumieć przyczynę uwielbienia dla baru O'Conella.

$$\frac{\text{CZAS SPĘDZONY W BARZE}}{\text{CZAS, KTÓRY MÓGLBYM SPĘDZIĆ Z POŻYTKIEM GDZIE INDZIEJ}} \times \text{PRZYJEMNOŚĆ} \times \text{MASOCHIZM} = \text{PRZYCZYNA, DLA KTÓREJ JESTEM STAŁYM BYWALCEM}$$

Według cytowanej przez Grochowskiego, a stworzonej przez Jenny teorii, obrazki, ryciny i wykresy stają się „substytutem słów pozwalającym na bezpośrednie tłumaczenie”<sup>9</sup>. Zamiast więc szczegółowych opisów autorka wprowadziła element wizualny ułatwiający zrozumienie zjawiska.

Brnąc dalej w tekst, czytelnik zostaje zapoznany z powojenną historią rozbudowy baru. Pozornie rzetelne sprawozdanie okazuje się zawierać dodatkowe, humorystyczne i nieistotne fakty w formie spisu kronikarskiego:

- 1980 Pamiętny rok. Abdul-Mickey przejmując interes. Uruchamia podziemny dom gry, żeby nadrobić to, co stracił na kielbaskach. Wstawia dwa stoły, „Stół Śmierci” i „Stół Życia”. Ci, którzy grają na pieniądze, mają do dyspozycji „Stół Śmierci”. Ci, którym nie pozwala grać na forsz religia lub stan kieszeni, mogą grać przy niewinnym „Stole Życia”. Taki układ okazuje się strzałem w dziesiątkę. Samad i Archie grają przy „Stole Śmierci”.
- Grudzień 1980 Archie uzyskuje najwyższy w historii baru O'Connella wynik na flipperze – 51 998 punktów.
- 1981 Archie znajduje w domu towarowym Selfridges poniewierającą się, kartonową sylwetkę Viv Richards i przynosi ją do O'Connella. Samad domaga się, żeby zawiesić na ścianie baru portret jego pradiadka Mangala Pande. Mickey odmawia, stwierdzając, że Mangal „ma zbyt blisko osadzone oczy”.
- 1982 Samad rezygnuje z gry przy „Stole Śmierci” ze względów religijnych. Nadal nalega, żeby zawiesić portret.

Według Kenneth Kong istnieją trzy podstawowe sposoby wprowadzania wizualnych elementów do tekstu. Po pierwsze są to obrazy, które „w niewielkim stopniu

<sup>6</sup> G. Grochowski, *Images in Texts*, [w] *Words and Images Iconicity of the Text*, red. T. Dobrzyńska, R. Kuncheva, Warszawa 2008, s.322-323, 333.

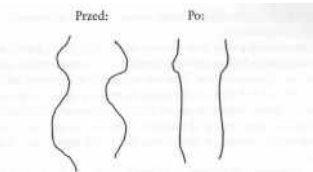
<sup>7</sup> Tamże, s. 323.

<sup>8</sup> K. Kong, *A Taxonomy of the Discourse Relations Between Words and Visual*, „Information Design Journal” 2006, tom 14, s.208.

<sup>9</sup> G. Grochowski, *Images in Texts*, s.344.

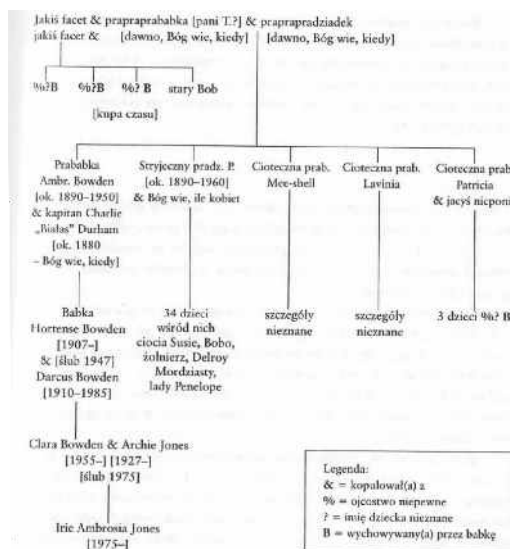
wiążą się z tekstem, ale go ubarwiają i wywołują pewne emocje”. Druga grupa to takie obrazy, które są „ściśle powiązane z tekstem, a ich rolą jest powtórzenie pewnych emocji lub poparcie ich przykładem”. Trzecia grupa to wizualne dodatki, które „wychodzą poza tekst: interpretują go, rozwijają albo mu zaprzeczają”.

Zadie Smith wprowadza trzeci rodzaj ilustracji, gdy umieszcza w tekście „Białych zębów” ogłoszenie o firmie oferującej cudowny lek na utratę wagi. Tekst przyjmuje formę typowego ogłoszenia, a jedna z głównych bohaterek, nastolatka Irie, rysuje swoją figurę przed wymarzoną dietą i po ewentualnej utracie wagi.



W tym przypadku mamy do czynienia ze swoistym „poszerzeniem” zakresu tekstu. Autorka dodaje informacje poprzez element wizualizacji pewnych sytuacji. Można tutaj śmiało zacytować Virve Sarapik, który twierdzi, że tego typu „reprezentacja oparta jest na naturalnym i konwencjonalnym systemie oznaczenia, i jest łatwiej i szybciej rozumiana niż wiadomość werbalna”<sup>11</sup>.

O ile inni pisarze postkolonialni także wprowadzali dodatkową czcionkę czy rysunki dla zaakcentowania pewnych istotnych wydarzeń, o tyle Zadie Smith idzie o krok dalej i zamiast opisywać koligacje rodzinne wprowadza szkic drzewka genealogicznego. Poza suchym przedstawieniem powiązań rodzinnych odnajdujemy tam jednak dodatkowe informacje operujące na granicy plotki:

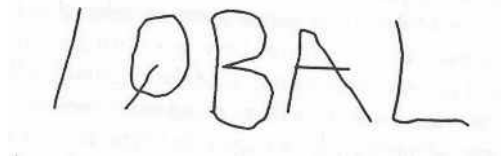


<sup>10</sup> K. Kong, *Taxonomy of the Discourse Relations Between Words and Visual...*, s. 210.

<sup>11</sup> V. Sarapik, *Picture, text and imagetext: Textual polylogy*, „Semiotica” 2009, vol.4, s. 279.

Według Grochowskiego, tego typu drzewko genealogiczne zaliczamy do „użytecznych rysunków”<sup>12</sup>, pośród których autor umieszcza także mapy, plany czy instrukcje techniczne. Rysunek w tym przypadku jest poważnym uzupełnieniem tekstu. Wyjaśnia także w dość niekonwencjonalny sposób powiązania rodzinne w domu bohaterki powieści. Mamy więc tutaj, według teorii Lawrence R. Sipe, klasyczny „duet pomiędzy tekstem i obrazem”.<sup>13</sup>

Następnym interesującym graficznym ozdobnikiem jest wyryte na ławce imię bohatera „Białych zębów”, Samada Iqbal. Gdy po wielu latach jego syn, próbując odnaleźć przejawy wandalizmu swojego ojca, odszukuje właściwą ławkę w parku, a na niej odnajduje wyryty nożem napis „Iqbal” Zadie Smith przedstawiła napis graficznie w taki sposób, iż rzeczywiście przypomina on nieporadną rycinę w drewnie.



Klasyfikując ten element wizualny według teorii Sipe można stwierdzić, iż jest to przykład „zgodności” (*congruency*), gdzie „tekst i obraz są w harmonijnej relacji”.<sup>14</sup>

W drugiej powieści Zadie Smith „Łowca autografów” (2002) odnajdujemy wiele elementów kultury żydowskiej, jako że główny bohater, Alex Li Tandem, jest pół Żydem pół Chińczykiem. Alex klasyfikuje świat według dwóch kategorii: żydowskiej i gojowskiej. Jego przyjaciele to czarnoskórzy Żydzi wprowadzający do powieści elementy kultury Harlemu. Po śmierci ojca Alex próbuje poukładać swój świat wartości, a ma mu w tym pomóc rozrysowywanie na ścianie dziesięciu sefirot, czyli stopni poznania Boga, oraz umieszczenie tam liter alfabetu hebrajskiego.

---

<sup>12</sup> G. Grochowski, *Images in Texts*, s.325

<sup>13</sup> L. R. Sipe, *How Picture Books Work: Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships*, s. 97.

<sup>14</sup> L. R. Sipe, *How Picture Books Work: Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships* s. 98



Z czasem okaże się, że bohater uzupełnia sefiroty dochodząc do stanu nirwany i odnajdując na końcu, przy ostatniej sefirocie, spokój ducha i sens życia. W tym przypadku mamy do czynienia z ilustracjami, które uzupełniają tekst „wybiegając do przodu i popychając akcją naprzód”<sup>15</sup>. Czytelnik musi uważnie przeanalizować rysunek, aby pojąć do jakiego celu zmierza bohater i czego mu jeszcze brakuje do wypełnienia sefirot. Co ciekawsze, według Sipe, czytelnik staje się „współtwórcą” powieści „dostarczając tych elementów, które nie są napisane albo zasugerowane”<sup>16</sup>.

Z kolei wizje Alexa po zażyciu narkotyków przedstawione są w chmurce przypominającej teksty umieszczane w komiksach.

<sup>15</sup> L. R. Sipe, *How Picture Books Work: Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships*, s.98.

<sup>16</sup> Tamże, s. 99.

Pamiętaj, proszę. Zapamiętaj to sobie. Życie to coś więcej niż chińska układanka (TO NIE TELEWIZJA). To coś więcej. Złócisz się, bo nawalam, ale ja ci mówię, że życie jest czymś więcej, niż myślisz, czymś więcej niż...

Proszę. Sprawy nie mogą pasować do siebie tak, jak pasują opisane przeze mnie sytuacje – pamiętaj o tym, proszę. Ten lunch nie był taki... taki uładzony; nie poszedłem tą ulicą, żeby było ciekawiej, poszczególne sceny nie wynikały jedna z drugiej, nieskazitelne i nabrzmiałe znaczeniami – pamiętaj, proszę, że to moje życie (A NIE TELEWIZJA). To opis walki. Osądź to odpowiednio. Jedna sekunda tego życia jest tak długa jak wszystkie książki, jakie kiedykolwiek napisano. A jednocześnie tak krótka jak imię Boga. Proszę cię, pamiętaj o tym. Wybacz podwójne oszustwo rozświetlania i bawienia (TO NIE TELEWIZJA); pamiętaj, proszę, że właśnie przeszedłem, tak jak ty, z rękami zgiętymi w łokciach, zgarbiony tak, że dotykałem końcami palców szwów moich dzinsów, nękany od czasu do czasu atakami grozy na myśl o śmierci i innych sprawach, które ani cię nie rozbawią, ani nie oświecą – pamiętaj, że nie mogę poukładać dla ciebie wszystkiego w taki sposób, w jaki byś sobie życzył. Pamiętaj, proszę, że szedłem po prostu bez celu; to było wszystko, co mogłem zrobić, bo życie jest czymś więcej, znacznie więcej niż chińską układanką, pamiętaj, proszę, że nie jesteś – że ja nie jestem...

że to tylko ja idę totalnie naćpany (ta trawa jest mocna, ta trawa jest mocna jak psychotrop) wąską uliczką i znajduję kolejne miejsce, w którym powinienem się znaleźć, i pukam do okna...

Według Kenneth Kong, odczytywanie elementów wizualnych nie powinno stanowić przeszkody w odczytywaniu tekstu pisanego. Wręcz przeciwnie, elementy te „uzupełniają się nawzajem”<sup>17</sup>. Tak też dzieje się w tym przypadku. Sposób wizualizacji tekstu sprawia, iż szybko orientujemy się, jaki chaos ma w głowie Alex. Powtarzane słowa, chaotyczny tekst i pomieszane, fragmentaryczne myśli szybko naprowadzają czytelnika na właściwy trop.

Zadie Smith, idąc z duchem czasu, wyposaża swoich bohaterów w laptopy i najnowsze sposoby prowadzenia rozmów, w tym czat. Gdy skłóćeni bohaterowie siadają do swoich komputerów, oczom czytelnika ukazują się następujące symbole:

<sup>17</sup> K. Kong, *Taxonomy of the Discourse Relations Between Words and Visual*, s.208

**lowcaautografów wszedł na czat (02.03)**  
**lowcaautografów:** Es, widzę twoją ikonkę. Jesteś tam?  
**lowcaautografów:** Esther?  
**lowcaautografów:** Chyba nie gardzisz mną totalnie, co?  
**lowcaautografów:** Nie chcesz ze mną rozmawiać? Mogłabyś przynajmniej odpisać?  
**Pannatiktak:** Mogę z tobą porozmawiać.  
**lowcaautografów:** Cześć!  
**Pannatiktak:** Cześć.  
**lowcaautografów:** Coś długo nie śpisz.  
**lowcaautografów:** Puk, puk.  
**Pannatiktak:** Nie interesuje mnie to.  
**lowcaautografów:** Przychodzi koń do baru...  
**Pannatiktak:** Ads mówi, że widział cię dzisiaj i że zachowywałeś się jak...  
**lowcaautografów:** barman pyta: co ci się tak gęba wydłużyła?  
**Pannatiktak:** kompletny wariat.  
**lowcaautografów:** Hmmm...  
**Pannatiktak:** Muszę się położyć.  
**Pannatiktak:** jestem zmęczona, mam wszystkiego potąd.  
**Pannatiktak:** przez Adama gapię się całą noc na ścianę  
**Pannatiktak:** wszyscy jesteście świrami  
**lowcaautografów:** chwilczkę...  
**Pannatiktak:** dobranoc Alex  
**lowcaautografów:** zaczekaj!  
**lowcaautografów:** PROSZĘ!

W tym przypadku można zastosować teorię Nodelmana, który twierdzi, że tekst i obraz ograniczają się nawzajem, ponieważ „słowa i obrazy przyjmują znaczenie, którego żadne z nich nie posiada bez tego drugiego”<sup>18</sup>. Innymi słowy, tekst czatu wprowadza informację niezbędną, której nie ma w tekście i bez której nie zrozumiemy treści. Brak tekstu ograniczy nam dostęp do treści rozmowy na czacie, a jednocześnie brak odbioru i zrozumienia czatu prowadzonego współczesnym językiem, doprowadzi do niezrozumienia treści tekstu zwartego powieści.

Gdy zaś Alex przebywa w hotelu w Stanach Zjednoczonych dostaje do wypełnienia kwestionariusz. Pytania są napisane czcionką druku, jednak odpowiedzi Alexa przypominają pismo odręczne, choć zadziwiająco kaligraficzne.

<sup>18</sup> P. Nodelman w L.R. Sipe, *How Picture Books Work: Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships...*, s. 98.



Czy liczba kanałów telewizyjnych jest dla Ciebie wystarczająca?  
Telewizji jest zawsze pod dostatkiem.

Jak oceniasz jakość noclegu?  
Oczuję się osamotniony.

Jakie sugerowałbyś zmiany w menu?  
Mniej jedzenia.

Jaka zmiana podniosłaby standard obsługi?  
Służba złożona z małp.

Czy odpowiadają Ci grupowe rozrywki zaplanowane dla Ciebie i współmieszkańców na czas pobytu?  
Potrzebowałbym więcej szczegółów, zanim odważyłbym się wygłaszać opinie na ten temat.

W sieci hoteli Burns Baldwin hołdujemy prostej, wymyślonej na własny użytek zasadzie, która jest jednocześnie propozycją dla naszych gości:  
*Każdy dzień to nowy początek.*

Uważamy, że każdy pokój hotelowy powinien zostać codziennie przywrócony do idealnego stanu. Pracujemy usilnie, żeby się wywiązać z tego zadania. Chcemy też dowiedzieć się jak najwięcej o naszych gościach, ich opiniach i potrzebach – bo w ten sposób możemy je lepiej zaspokoić! Poświęcając czas na wypełnienie moich rubryk, pomagasz życzliwemu personelowi Burns Baldwin pomóc Tobie. Prosimy o ewentualne przedstawienie poniżej własnej filozofii życiowej.

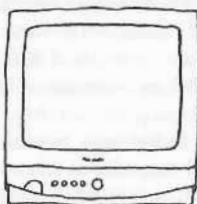
Żałować wszystkiego i zawsze żyć przeszłością.

Czytelnik ma więc wrażenie, że czyta formularz wypełniony przez gościa hotelowego. W naszym pojmowaniu i odbiorze tego tekstu „słowa zmieniają obrazy a obrazy zmieniają słowa”<sup>19</sup>.

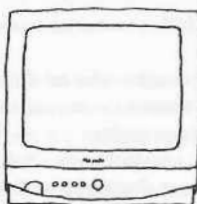
Pod koniec powieści, gdy Alex znów pod wpływem narkotyków ogląda telewizję, Smith opisuje, co widać na ekranie. Jednak ryciny odbiornika telewizyjnego wskazują na ograniczony odbiór treści przez bohatera. Tym samym przekaz zostaje zakłócony i czytelnik odbiera tylko to, co widzi Alex.

<sup>19</sup> L.R. Sipe, *How Picture Books Work: Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships...*, s. 98.

Tymczasem telewizja, doskonale świadoma tego, jaki jest średni wiek jej widzów, poświęciła zaledwie minutę temu nowemu zgonowi, sto pięćdziesiąt dwa tysiące czterysta sześćdziesiątemu tego dnia. Oto zdjęcie aktorki z lat młodości.



Oto jeden z mężczyzn, których kochała (obecnie sparaliżowany, porusza się na wózku):



W tej powieści chaotyczna grafika odzwierciedla nieuporządkowaną rzeczywistość i świadomość bohaterów pobudzoną narkotykami lub lekami. Ich odbiór świata jest zagłuszany i jest odzwierciedleniem chaosu wewnętrznego bohaterów. Grafika pozwala uwolnić tekst stylistycznie: to czego nie można wyjaśnić słowami, pojawia się w formie rysunku.

Warto zastanowić się, dlaczego proza Smith pełna jest dodatkowych ozdobników i niestandardowych pomysłów takich, jak czcionka, równania, rysunki sporządzone odręcznie przez autorkę itd. Wszystko wskazuje na to, że autorka traktuje formę tekstową jako źródło komunikacji z czytelnikiem nie tylko poprzez drukowane wyrazy, ale także to, co Nick Bentley nazwał „postmodernistycznymi dodatkami”. Należy zauważyć, że owe „dodatki” to nie jedynie próba bycia oryginalnym w celu przyciągnięcia wzroku i uwagi czytelnika, ale także jest to przykład współczesnego tekstu wykorzystującego środki obrazowe jako medium do przekazywania myśli i wyobrażeń autorki. Do pewnego stopnia wykorzystywanie elementów wizualnych ma na celu zbliżenie tekstu do realizacji filmowej. Współczesny czytelnik znacznie częściej jest widzem, a opasłe powieści Smith mogą odstraszyć rozmiarem, gdyż każda z nich ma powyżej pięciuset stron. Możliwe więc, że ryciny i obrazki mają służyć zachęce do przeczytania powieści.

Kenneth Kong twierdzi, iż środki wizualne „są niezbędne do przekazywania informacji”<sup>20</sup> we współczesnym świecie. Jeśli zaś zgodzimy się, że czytelnik w erze globalizacji jest częściej otwarty na kanał wizualizacji niż poznania werbalnego to

<sup>19</sup> K. Kong, *Taxonomy of the Discourse Relations Between Words and Visual*, s.208.

prawdziwa zdaje się teoria Sipe, która głosi, iż czytelnik jest „zachłanny” (*narrative lust*). Jest według Sipe „napięcie pomiędzy impulsem, aby patrzeć na obrazy i (...) nie przerywać procesu narracji. Tekst werbalny przyciąga nas, byśmy czytali w nieprzerwany sposób, podczas gdy ilustracje uwodzą nas byśmy przerwali czytanie i popatrzyli na nie”.<sup>21</sup> W tej ciągłej walce o czytelnika- odbiorcę tekstu pisanego i czytelnika-odbiorcę elementów wizualnych Zadie Smith staje po stronie samego tekstu a nam pozostawia wybór formy.

### **Visual elements in Zadie Smith's works – a battle against laziness**

#### Summary

Zadie Smith, a famous postcolonial writer, introduces a very interesting idea of visual elements in her novels, i.e. drawings, generation trees and tables. The article discusses the reasons for introduction of such elements. The author of the article tries to answer the question if it is only a battle with the readers' laziness or maybe a step towards answering the needs of the generation used to visual aids and pictures facilitating the process of assimilation of reality. The two most famous novels are discussed in the article, i.e. "White Teeth" and "The Autograph Man". Visual elements play an important role in both of them and constitute integral parts of the texts. Introducing drawings, Zadie Smith helps the readers to understand and follow her complex stories. Their role, however, is not only to entertain, but most of all, to complement the plot.

---

<sup>20</sup> L.R. Sipe, *How Picture Books Work: Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships*, s.101.