

KRIS VAN HEUCKELOM

Katolicki Uniwersytet w Leuven
Belgia

(S)TREE(T) OF (CRO)COD(IL)ES.

JONATHAN SAFRAN FOER „OKALECZA” BRUNONA SCHULZA

WPROWADZENIE

NIE ULEGA WĄTPLIWOŚCI, ŻE BRUNO SCHULZ NALEŻY OBECNIE DO NAJBARDZIEJ „światowych” polskich pisarzy, nie tylko ze względu na znaczną liczbę zagranicznych wydań jego opowiadań, ale także ze względu na twórczą recepcję tej prozy na gruncie innych literatur¹. Aby się przekonać o międzynarodowej sławie autora *Sklepów cynamonowych*, wystarczy wejść na witrynę internetową „web-kolekcja Bruno Schulz”, która podaje m.in. obszerną listę tzw. schulzoidów, admiratorów twórczości Schulza z całego świata inspirujących się jego dziełami². Do najbardziej znanych literatów, którzy w ostatnich dekadach nawiązywali do dzieł lub do biografii Schulza, należą m.in. Danilo Kiš, David Grossman, Cynthia Ozick i Philip Roth. Wybitne powieści takie jak *Klepsydra (Peščanik)* Kiša, *Patrz pod: Miłość (Ayen erekh: ahavah)* Grossmana, *Mesjasz ze Sztokholmu (The Messiah of Stockholm)* Ozick oraz *Praska orgia (The Prague Orgy)* Rotha stanowią różne oblicza światowości Brunona Schulza i wskazują na rozmaite konteksty artystyczne i czytelnicze, w których funkcjonuje życie i twórczość drohobyckiego pisarza i grafika.

Od niedawna do kategorii tzw. „Schulzopochodnej literatury” („Schulz-derived literature”) można dodać jeszcze jedno nazwisko: Jonathan Safran Foer. Nowojorski pisarz Foer zadebiutował w roku 2002 głośną powieścią *Wszystko jest iluminacją (Everything is Illuminated)*, której akcja rozgrywa się na Ukrainie

¹ Ciekawie o kategorii „światowości” w kontekście zagranicznej recepcji literatury polskiej pisze B. Paloff, *Czy fraza „Polish literature” oznacza „literaturę polską”?*, w: *Polonistyka bez granic*, red. R. Nycz, W. Miodunka i T. Kunz, Kraków: Universitas, 2010.

² Witryna znajduje się pod adresem www.brunoschulz.org [dostęp: 1.11.2011]. Zob. także B. Stojanović, *Umitycznienie Brunona Schulza*, „Parnasik” 2006, nr 1–2, s. 20–23.

wokół losów polsko-żydowskich przodków pisarza. Trzy lata później ukazała się jego druga powieść *Strasznie głośno, niesamowicie blisko* (*Extremely Loud, Incredibly Close*), poświęcona zamachom na WTC. Głośnym bestsellerem stała się także książka non-fiction *Jedzenie zwierząt* (*Eating Animals*) z r. 2009. Mimo tych kolejnych sukcesów wydawniczych opinie na temat pisarstwa Foera pozostają jednak podzielone. Niektórzy komentatorzy uważają go za wielki talent literacki, inni zaś krytycy mają mu za złe zbytni sentymentalizm, efektywność i brak oryginalnych pomysłów (czy nawet skłonności do plagiatostwa)³. Przy złej woli można by powiedzieć, że najnowsze dzieło Foera – opublikowana w połowie listopada 2010 roku książka *Drzewo kodów* (*Tree of Codes*) – jest dosłownym potwierdzeniem ostatniego z wymienionych zarzutów: tekst owej książki powstał na podstawie angielskiego wydania opowiadań Brunona Schulza *Ulica Krokodyli* (*The Street of Crocodiles*), z którego znaczna część słów i zdań została usunięta⁴. Co znamienne, stosowana przez Foera technika pisarska znajduje swoje odbicie w technice drukarskiej, którą posługiwał się londyński wydawca książki: jest to swego rodzaju „perforowana” książka, z której wykrojone zostały wszystkie usunięte przez Foera wyrazy i zdania z *The Street of Crocodiles*. Nasuwa się przy tym pytanie, w jaki sposób szczególna treść i forma *Tree of Codes* odnoszą się do twórczości i praktyki artystycznej samego Schulza. Aby moja odpowiedź była najpełniejsza, przedstawię w tym artykule najbardziej istotne dla dzieła Foera teksty i konteksty oraz jego rozmaite związki z twórczością Schulza.

TREE OF CODES

WOBEC TRADYCJI LITERACKIEJ I ARTYSTYCZNEJ

Jeżeli uwzględnimy szczególny sposób genezy tekstu *Tree of Codes*, to dzieło Foera można określić jako przykład tzw. „constrained writing” (w wolnym tłumaczeniu to „pisanie z ograniczeniami”). „Constrained writing” to dobrowolnie przez pisarza obrana technika pisania, która nakłada na niego pewne przymusy czy – może raczej – restrykcje. Jeden z najbardziej znanych i skrajnych przykładów takich eksperymentów formalnych to powieść francuskiego pisarza Georges’a Pereca *Pustka* (*La disparition*), utwór trzystustronicowy napisany bez użycia samogłoski

³ Zob. np. H. Siegel, *Extremely Cloying & Incredibly False. Why the author of “Everything is Illuminated” is a fraud and a hack*, „New York Press”, 13.04.2005.

⁴ J.S. Foer, *Tree of Codes*, London: Visual Editions, 2010. Warto tu zaznaczyć, że *Tree of Codes* nie jest pierwszym objawem zainteresowania Foera Schulzem. Kilka lat temu napisał on przedmowę do jednego z angielskich wydań opowiadań Schulza. Zob. B. Schulz, *The Street of Crocodiles and Other Stories*, New York: Penguin Books, 2008. Co znamienne, w przedmowie tej występują pewne wątki, które powracają w posłowniu, które Foer napisał do *Tree of Codes* (m.in. jego koncepcja pisania jako „tarcia nagrobków”).

„e”⁵. Jak widać, w wypadku *Tree of Codes* Foera restrykcja pisarska polegała na tym, aby stworzyć nowy tekst literacki na podstawie istniejącego tekstu. Jak wiadomo, jest to chwyt typowo modernistyczny zazwyczaj stosowany po to, aby unaocznić nieautentyczny, zapośredniczony charakter jakiegokolwiek tekstu: mówiąc językiem intertekstualności, *Tree of Codes* to fenotekst, który składa się z samych cytatów⁶. Można by tutaj wspomnieć o działalności artystycznej Williama Burroughsa, który posługiwał się (zainicjowaną przez Briona Gysina) kolażową metodą „wycinanki” (*cut up*)⁷. W przypadku Foera jednak nie chodzi o dowolne *sampling* jakiegokolwiek materiału słownego, skoro u podstaw nowego tekstu leżało istniejące dzieło literackie, które adaptator poddał częściowemu wymazaniu, (pozornie) nie naruszając linearności kompozycji pierwotnego utworu. W literaturze anglosaskiej istnieje kilka ciekawych realizacji takiego zabiegu edytorskiego (który czasami bywa określane jako „poezja wymazywania” – *erasure poetry*). Tak na przykład w latach 60. ubiegłego wieku brytyjski artysta Tom Phillips zaczął pracować nad książką pt. *Ludument. Traktowana powieść wiktoriańska* (*A Humument. A Treated Victorian Novel*). Wziął on zapomnianą dziewiętnastowieczną powieść wiktoriańską i przekształcił ją w nową książkę, zasłaniając sporą część tekstu rysunkami i obrazami oraz łącząc niezasłonięte słowa różnymi liniami i esami-floresami. Jeszcze kilkanaście lat później powstał poemat *Radi Os* autorstwa Ronalda Johnsona, starannie ułożony na podstawie pierwszych czterech ksiąg *Raju utraconego* (*Paradise Lost*) Johna Milтона. Z wymienionych dzieł to ostatnia książka jest niewątpliwie najbliższa *Tree of Codes* Jonathana Safrana Foera, skoro jako podstawa nowego tekstu nie funkcjonuje tu przypadkowy utwór o wątpliwej wartości artystycznej, ale dzieło należące do światowego kanonu literackiego.

Szczególna jest jednak nie tylko sama geneza *Tree of Codes*, ale także sposób zapisu tekstu powstałego wskutek drastycznej przeróbki opowiadań Schulza. Uwzględniając staranną technikę drukarską, dzięki której zaistniało *Tree of Codes*, można by zaliczyć Foera do pisarzy, którzy wzbogacają znaczenie i walory swojego dorobku literackiego, dbając zarówno o warstwę brzmieniową i semantyczną tekstu, jak i o jego materialny i wizualny charakter⁸. Jak wiadomo, trady-

⁵ W literaturze polskiej technika używania wyrazów, w których brakuje określonej głoski (nazywana także lipogramem), występuje m.in. u Juliana Tuwima w *Pegazie dęba*.

⁶ Warto tu zaznaczyć, że technika *sampling* ma swoje korzenie nie tyle w modernizmie, co w antyku, kiedy to powstał gatunek tzw. *centonu* składającego się w całości z cytatów z innych (zazwyczaj powszechnie znanych) utworów. Jako popularna zabawa literacka, ten „bigos literacki” leżał u podstaw późniejszych modernistycznych eksperymentów kolażowych.

⁷ Zob. na ten temat E.S. Robinson, *Shift Linguals. Cut-up Narratives from William S Burroughs to the Present*, Amsterdam – New York: Rodopi, 2011.

⁸ Świadczy o tym zresztą także wcześniejsza książka Foera *Extremely loud, incredibly close*, w której autor eksperymentuje z różnymi formami fotografii, ilustracji i typografii.

cja ta obejmuje rozmaite (stosowane już w literaturze antycznej i średniowiecznej) figuratywne i emblematyczne formy zapisu tekstu (tzw. *carmina figurata*) oraz późniejsze eksperymenty typograficzne (tak jak modernistyczne kaligrama Guillaume'a Apollinaire'a i dwudziestowieczną poezję wizualną lub konkretną)⁹. W wypadku *Tree of Codes* mamy jednak do czynienia z czymś więcej niż ze szczególnym (ikonicznym) sposobem rozmieszczenia wyrazów i zdań na stronie książki. Fakt, że materialna osobliwość tego dzieła przekracza poziom (typo)graficznego układu tekstu i przenika strukturę książki jako takiej, zbliża *Tree of Codes* do tradycji tzw. książek artystycznych lub niekonwencjonalnych¹⁰. To, co łączy dzieło Foera z „książkami obiektami” lub „książkami dziełami”¹¹, to fakt, że książka jako tradycyjny nośnik literatury pięknej traci u niego swój dwuwymiarowy charakter i zyskuje nową jakość werbalno-plastyczną. W przeciwieństwie jednak do wspomnianych książek artystycznych, które zazwyczaj istnieją tylko w jednym lub kilku oryginalnych egzemplarzach starannie przechowywanych w kolekcjach muzealnych, *Tree of Codes* nie został wyłączony z obiegu czytelniczego i ukazał się w kilkusetnym nakładzie. Innymi słowy, jest to plastyczno-werbalny artefakt, który może być oglądany, dotykany i czytany przez przeciętnego czytelnika. Cechy te zbliżają *Tree of Codes* do koncepcji „literatury”, która została zaproponowana przez polskiego artystę Zenona Fajfera w manifestie literackim „LIBERATURA, czyli literatura totalna”¹². Co znamienne, propozycja artystyczna Fajfera przeciwstawia się zawężeniu problematyki literatury pięknej do domeny tekstu i dąży do bardziej aktywnego przeżywania dzieła literackiego przez czytelnika, eksponując rozmaite przestrzenne i czasowe aspekty książki jako fizycznie doświadczalnego tworzywa literackiego¹³. Jak dodała badaczka tego typu literatury Katarzyna Bazarnik, neologizm „literatura” wiąże się nie tylko z łacińskim wyrazem „liber” („księga”), ale także z czasownikiem „libe-

⁹ Zob. na ten temat P. Rypson, *Obraz słowa. Historia polskiej poezji wizualnej*, Warszawa: Akademia Ruchu, 1989 oraz A. Pająk, *The Polish Way to E-Literature. From the Baroque to the 21st Century*, „Cybertext Yearbook” 2010, <http://cybertext.hum.jyu.fi/articles/133.pdf> [dostęp: 30.10.2011].

¹⁰ Zob. na ten temat P. Rypson, *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna XX wieku*, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej, 2000.

¹¹ Rozróżnienia te zaproponował amerykański krytyk sztuki Clive Phillpot. Zob. na ten temat K. Bazarnik, *Literature: A New Literary Genre?*, w: *Insistent Images*, red. E. Tabakowska, C. Ljungberg, O. Fischer, Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins, 2007, s. 194.

¹² Zob. Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka” 1999, nr 5/6. Swoją koncepcję rozwinął Fajfer w: Z. Fajfer, *LIBERATURA, czyli literatura totalna (Aneks do „Aneksu do Słownika terminów literackich”)*, „Fa-art. Kwartalnik literacki” 2001, nr 4 oraz Z. Fajfer, *W stronę literatury*, w: *Ikoniczność znaku. Słowo-przedmiot-obraz-gest*, red. E. Tabakowska, Kraków: Universitas, 2006.

¹³ Jak zauważył Fajfer w nieco późniejszym tekście, „architektonika i strona wizualna dzieła są nie mniej istotne niż fabuła czy styl”. Z. Fajfer, „~~Liryka – epika – dramat – liberatura~~”, w: *Od Joyce'a do literatury. Szkice o architekturze słowa*, red. K. Bazarnik, Kraków: Universitas, 2002, s. 234.

rare” („uwolnić”): „Liberatura to wolność, otwartość, przekraczanie granic między gatunkami i sztukami, to literatura niespętana ograniczeniami narzuconymi przez reguły, kanony, krytyków”¹⁴.

Nie ulega wątpliwości, że – podobnie jak omawiane przez Fajfera i Bazarnik „dzieła liberackie”¹⁵ – *Tree of Codes* swoim materialnym wyglądem przelamuje dotychczasowe przyzwyczajenia czytelnicze. Różnica pomiędzy tymi książkami a projektem artystycznym Foera jednak polega na tym, że fizyczny sposób zapisu tekstu służy tu uwidocznieniu szczególnych okoliczności powstania tekstu. Będąc – podobnie jak wyżej wymienione dzieła Phillipsa i Johnsona – skróconą wersją konkretnego prototekstu literackiego, *Tree of Codes* ma więc w sobie pewne cechy palimpsestu (powstałego wskutek częściowego wymazania pierwotnego tekstu). Co znamienne, w przeciwieństwie do książek Phillipsa i Johnsona, tekst źródłowy nie został zakryty farbą (*A Humument*) lub skreślony flamastrem (*Radi Os*), ale został on wycięty w sposób jak najbardziej materialny, za pomocą wyszukanej techniki drukarskiej. Cechy te stanowią o artystycznej specyfice *Tree of Codes* i nasuwają pytanie o jego związku z twórczością samego Schulza.

TREE OF CODES MIĘDZY DESTRUKCJĄ A KONSTRUKCJĄ

Jedną z najbardziej znamiennych cech *Tree of Codes* jest natrętna obecność wyciętych w kartkach książki okienek, przez które prześwitują inne okienka, słowa, półsłowa i pojedyncze litery pochodzące z angielskiego wydania *Sklepów cynamonowych*. Mamy zatem swoisty palimpsest (w sensie „wymazany tekst”), który od razu uwypukla swój palimpsestowy charakter. Sam Foer w posłowniu, które napisał do *Tree of Codes*, podkreśla polityczny aspekt tego aktu skreślenia, który ma symbolizować okrutne losy samego Schulza w czasie Holocaustu¹⁶. Gwałtowna jego śmierć – jak twierdzi Foer – miała aspekt zarówno fizyczny, jak i artystyczny, ponieważ razem z autorem w czasie wojny zginęła duża część jego spuścizny artystycznej. Konstatacja ta skłania autora posłownia do przeprowadzenia paraleli między dorobkiem Schulza a ścianą płaczu w Jerozolimie (czyli jedyną częścią Świątyni Jerozolimskiej, której zdobywcy Świętego Miasta nie byli

¹⁴ K. Bazarnik, *Dlaczego od Joyce’a do liberatury (zamiast wstępu)*, w: *Od Joyce’a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, red. K. Bazarnik, Kraków: Univeritas, 2002, s. V. Dalsze wywody badaczki na temat „liberatury” można znaleźć m.in. w: K. Bazarnik, *Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury*, w: *Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M.D. Gryglicka, Kraków: Ha!art, 2005.

¹⁵ W tekstach krytycznych i naukowych Fajfera i Bazarnik padają takie tytuły, jak *Gra w klasy* Julio Cortáзара, *Słownik chazarski* Milorada Pavića i *Out* Ronalda Sukenicka. Warto tu dodać, że Fajfer i Bazarnik mają na swoim koncie kilka własnych dzieł „liberackich” (m.in. *Oka-leczenie* z r. 2000 i *(O)patrzenie* z r. 2003).

¹⁶ Zob. J.S. Foer, *Tree of Codes...*, s. 137–139.

w stanie zburzyć). Sugestywnie nawiązując do Holocaustu, zapelniona wyciętymi okienkami książka Foera na każdej stronie świadczy o podobnym akcie niszczycielskim dokonany na samym Schulzu oraz na jego twórczości. Pod tym względem, stosowany przez Foera chwyt przypomina eksperymentalną technikę stosowaną przez Georges'a Pereca we wspomnianej już książce *La disparition*. Nieobecność samogłoski „e” w całości książki służy u Pereca jako metafora losu Żydów w czasie drugiej wojny światowej (a zwłaszcza tych, którzy zginęli w obozach koncentracyjnych). Fakt, że Foer porusza wątek biograficzny i wątek Holocaustu w swoim nawiązaniu do dzieł Schulza, zbliża go do innych pisarzy żydowskich (takich jak Cynthia Ozick i Philip Roth), którzy inspirowali się tragiczną biografią Schulza. Jak zobaczymy później, autor jednak nie tematyzuje tego wątku bezpośrednio (z wyjątkiem posłowie do *Tree of Codes*), ale dochodzi do swojego celu drogą okrężną, posługując się chwytami artystycznymi, które kryją w sobie pewne elementy Schulzowskie.

Inne skojarzenie kulturowe, które wywołuje destrukcyjna technika stosowana przez Foera, to biblijna symbolika cierpienia wyrażana przez skrzyżowane ręce Chrystusa¹⁷. Aczkolwiek rany te u Foera są papierowe, a nie cielesne, dokonana w księdze Schulza „perforacja” staje się szczególnie wymowna, jeżeli uwzględnimy uprzywilejowany status księgi w kulturze żydowskiej (i w mniejszym stopniu w chrześcijaństwie). Jak pisze Katarzyna Bazarnik

w hebrajskiej Torze „opuszczenie lub dodanie choćby jednej litery groziłoby zniszczeniem świata”. Według tradycji jej tekst miał być przekazywany w jednej, nieziennej formie, jako nieprzerwany ciąg znaków, co w konsekwencji powinno było sprowadzić się do zachowania np. takiego a nie innego układu graficznego¹⁸.

W wypadku *Tree of Codes* paradoksem jest to, że staranne wydanie książki świadczy o wadze przypisywanej kulturze werbalnej w judaizmie, podczas gdy technika wymazania stosowana przez Foera jak gdyby urzeczywistnia w sposób jak najbardziej materialny atak na tę tradycję.

Wydaje się jednak, że taka „polityczna” lektura *Tree of Codes* (w kontekście Holocaustu i biografii Schulza) jest zbyt wąska i jednostronna. Rozszerzając horyzonty interpretacyjne, można by powiedzieć, że sam pomysł stworzenia i wydania półzniszczonej książki znajdującej się gdzieś na pograniczu literatury i sztuk plastycznych, ma wymiar jak najbardziej Schulzowski. Jak wiadomo, koncepcja księgi odgrywa kluczową rolę w dorobku artystycznym Schulza, zarówno we wczesnych grafikach, jak i w jego późniejszej prozie¹⁹. Istotne jest to,

¹⁷ Interpretacja taka nabiera jeszcze więcej mocy, jeżeli bierzemy pod uwagę, że najważniejsze dzieło Schulza, które zaginęło w czasie wojny, miało nosić tytuł *Mesjasz*.

¹⁸ K. Bazarnik, *Dlaczego od Joyce'a do literatury (zamiast wstępu)*..., s. VII.

¹⁹ Zob. na ten temat A. Kato, *Obraz i Księga. O autoreferencyjności w twórczości Brunona Schulza*, w: *Białe plamy w Schulzologii*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin: Wydaw. Katolickiego Uniwers-

że książki u Schulza zazwyczaj mają ułomny charakter i otwarcie eksponują swoją sztuczność i drugorzędność. Tak jest na przykład w przypadku *Xięgi Bałwochwalczej*, teki erotycznych grafik, które stanowią zdegenerowany substytut jakiejś pierwotnej autentycznej księgi. Podobną funkcję w prozie Schulza pełni *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*. W niemal podobny sposób *Tree of Codes* jako perforowana wersja *The Street of Crocodiles* unaocznia własny status bycia wtórnym artefaktem i uwypukla swoją zależność od Schulzowskiego pierwowzoru²⁰. Poza tym ważne jest, że w ujęciu Schulza księga eksponuje swój sztuczny charakter nie tylko poprzez uwypuklenie samego procesu twórczego, ale także poprzez przekroczenie umownych granic między różnymi kodami artystycznymi²¹. Świadczy o tym wspomniana już *Xięga Bałwochwalcza*, a także *Traktat o manekinach*, który można by uznać za tekstowe uzupełnienie i ciąg dalszy *Xięgi Bałwochwalczej*, swoisty manifest artystyczny, według którego tandetny manekin ma być wzorem wszelkiej twórczości²². Z tego punktu widzenia zarówno twórczość Schulza, jak i *Tree of Codes* Foera wykazują pewne cechy „liberatury” jako rodzaju sztuki niespętanej żadnymi barierami między gatunkami i kodami artystycznymi²³.

Poza uwypukleniem procesu genezy książki jako hybrydycznego artefaktu, dzieło Foera eksponuje jeszcze inny kluczowy aspekt Schulzowskiego rozumienia księgi. Warto tu zacytować fragment z opowiadania *Księgi*, w którym zamiast aktu tworzenia na pierwszy plan wysuwa się proces czytania i interpretowania:

sytetu Lubelskiego, 2010; D. De Bruyn, K. Van Heuckelom, *Artistic Reflexivity and Interartistic Contamination in Polish Modernism. The Graphic and Literary Works of Bruno Schulz*, „Symposium” 2008, nr 62, s. 175–192.

²⁰ Konstatacja, że mamy do czynienia z degradowaną i drugorzędną manifestacją jakiegoś tekstu, wynika zresztą nie tylko z jego „tandetnego” materialnego wyglądu, ale również z faktu, że autor nie opierał się na oryginalnych tekstach Schulza, ale na angielskich przekładach.

²¹ Poetyka Schulza przeciwstawia się zatem ideom o czystości ekspresji artystycznej, jakie znajdujemy na przykład w słynnym eseju Gottholda Ephraima Lessinga pt. *Laokoon* (z r. 1766) poświęconym „granicom” dzielącym literaturę (jako sztukę temporalną) od (przestrzennych) sztuk plastycznych. Jak słusznie spostrzegła Katarzyna Bazarnik, poglądy estetyczne Lessinga są raczej trudne do pogodzenia z koncepcją „liberatury”. K. Bazarnik, „*Książka jako przedmiot*” Michela Butora, *czyli o literaturze przed liberaturą*, w: *Od Joyce'a do liberatury...*, s. 172–173.

²² Tak samo jest również w późniejszych opowiadaniach Schulza, m.in. w *Księdze*, gdzie szpargał, którym fascynuje się młody bohater i który zawiera zarówno tekst, jak i obrazki, określony jest jako „Autentyk”, ale „Autentyk w głębokim poniżeniu i degradacji”. Zob. na ten temat D. De Bruyn & K. Van Heuckelom, *Artistic Reflexivity and Interartistic Contamination...*, oraz K. Van Heuckelom, *In Defense of Idolatrous Creativity. Bruno Schulz's „Xięga Bałwochwalcza” and „Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju”*, w: *Bruno Schulz. New Readings, New Meanings. Nouvelles lectures, Nouvelles significations*, red. S. Latek, Kraków – Montréal: Polish Academy of Arts and Sciences – Polish Institute of Arts and Sciences in Canada, 2009.

²³ O związkach między twórczością Schulza a „liberaturą” ciekawie pisze: A. Kato, *Image, Text, and Book: Bruno Schulz's The Idolatrous Book and His Illustrations in “Sanatorium under the Sign of the Hourglass”*, „Slavic Studies” 2010, nr 57, s. 1–25.

Wracamy do Autentyku. Ależ nie opuszczaliśmy go nigdy. I tu wskazujemy na dziwną cechę szpargału, już teraz jasną czytelnikowi, że rozwija się on podczas czytania, że ma granice ze wszech stron otwarte dla wszystkich fluktuacji i przepływów (s. 117–118)²⁴.

Podobne wrażenie odnosi nieraz czytelnik kartkujący *Tree of Codes*. Z jednej strony okienka, którymi zapełniona jest książka Foera, uwidaczniają daleko idącą destrukcję, której uległ angielski przekład Schulza. Z drugiej zaś strony luki te powodują deautomatyzację aktu czytania i otwierają granice – jak to mówi Schulzowski narrator – „dla wszystkich fluktuacji i przepływów”. Jak widać już na pierwszej stronie *Tree of Codes*, perforowane kartki funkcjonują jako swoiste okienka, które dają czytelnikowi wgląd w głąb tekstu, który tym samym traci swój czysto linearny charakter. Technika ta czasami generuje swego rodzaju antycypację (*prolepsis*): czytelnik nieraz widzi, co będzie później²⁵. Daleko idąca deautomatyzacja aktu czytania zbliża *Tree of Codes* do założeń artystycznych wspomnianej już „liberatury”. Jak pisze jej teoretyk Zenon Fajfer, „rola czytelnika nie sprowadza się do biernej konsumpcji tekstu, lecz jest działaniem bardzo aktywnym, polegającym na żmudnym odkrywaniu tego, co zakryte (moglibyśmy proces ten nazwać ‘konkretyzacją’ i być może mielibyśmy większe powody ku temu niż sam Ingarden)”. Co ciekawe, luki, które widnieją na kartkach *Tree of Codes* można by uznać za materialną, papierową realizację Ingardenowskiej koncepcji „miejsca niedookreślenia” (*Unbestimmtheitsstelle*). Z jednej strony, na każdym kroku uświadamiają one czytelnika co do wymazania, któremu został poddany pierwotny tekst Schulza, z drugiej zaś zmuszają go do ciągłego aktu konkretyzacji (czyli wędrowania wzrokiem po kartkach książki i wypełnienia ich „pustych miejsc”). W odróżnieniu od tradycyjnych tekstów dwuwymiarowych, które czyta się od deski do deski, trójwymiarowy charakter *Tree of Codes* jak gdyby ożywia paginy i zmusza czytelnika do bardziej świadomego kontaktu z czytaniem (oglądanym) dziełem. Jest to tryb lektury, który we współczesnych badaniach nad hipertekstem nazwany został „ergodycznym”: normalny (poziomo-pionowy) tok czytania i przewracania kartek, który narzuca konwencjonalna książka, zastępuje tu „nietrywialną” ścieżka czytania wybrana przez samego czytelnika²⁶. Przy każdym przewracaniu strony powstaje inna sekwencja semio-

²⁴ Opowiadania Schulza cytuję według następującego wydania: B. Schulz. *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, red. J. Jarzębski, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Liczba w nawiasie oznacza stronę.

²⁵ Tak na przykład na stronie 86 w jednym z okienek na dole czytamy „presence of mother” („obecność matki”), aczkolwiek w linearnej narracji owa „obecność matki” następuje dopiero na stronie 97. Przypomina to chwyt, którym posługiwał się brytyjski pisarz Bryan Stanley Johnson w swojej eksperymentalnej powieści *Albert Angelo* z r. 1964. Na niektórych kartkach tej książki widnieją okienka, przez które prześwietlają opisy wydarzeń, które mają nastąpić dopiero później.

²⁶ Zob. E. Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1997. Paradoksem jest tu niewątpliwie to, że książki takie jak *Tree of Codes* – jak sam Foer zazna-

tyczna składająca się z prostokątnych luk, papierowej bieli, półzdań, wyrazów i pojedynczych liter, które zmuszają czytelnika do układania jakiejś sensownej całości. Trzeba tu jednak zaznaczyć, że nie zawsze z prześwietlających przez wycięte okienka kombinacji semiotycznych wynika jakiś semantyczny ład. Pod tym względem *Tree of Codes* ma niewątpliwie charakter dadaistyczny, a „otwarte granice”, które czytelnik nieustannie przekracza w czasie czytania i przekartkowania, często prowadzą do rozmaitych kompleksów dźwiękowych, które wymykają się prostej semantyzacji. Możliwa jest jednak także inna, bardziej rygorystyczna i konstruktywna lektura *Tree of Codes*: w czasie czytania można podłożyć pod „okienka” białą kartkę, która na chwilę zasłania głębsze warstwy tekstu i pozwala dotrzeć do linearnego zapisu, który stworzył Safran Foer na podstawie *The Street of Crocodiles*²⁷.

TREE OF CODES WOBEC SKLEPÓW CYNAMONOWYCH

Linearny tekst *Tree of Codes* opiera się na czterestu opowiadaniach Schulza w angielskim tłumaczeniu, przy czym od razu rzuca się w oczy, że Foer jako adaptator zrezygnował z tytułów pojedynczych opowiadań²⁸. Powstał w taki sposób jeden długi ciąg tekstowy pod głównym tytułem *Tree of Codes*. Szczególną redukcję, której poddał Foer angielski tekst Schulza, można opisać ściśle ilościowo: oryginalna wersja *The Street of Crocodiles* liczy około trzydziestu pięciu tysięcy słów, z czego w *Tree of Codes* zostały zaledwie trzy tysiące siedemset czterdzieści cztery wyrazy. Bardziej znaczące są jednak jakościowe zmiany, których dokonał Foer w angielskiej wersji opowiadań Schulza. Po pierwsze, rzuca się w oczy, że autor *Tree of codes* często dosyć skrupulatnie zachowuje składnię oryginału, aczkolwiek znacznie upraszcza Schulzowskie opisy. Tak na przykład na jednej z pierwszych kartek czytamy następujący opis pochodzący z opowiadania *Sierpień* (*August*):

August had expanded into enormous tongues of greenery (s. 12).

Sierpień wyolbrzymiał w ogromne ozory zieleni²⁹.

czył w kilku wywiadach – mają być reakcją przeciwko wzrastającej dematerializacji literatury w dobie mediów elektronicznych, ale jednocześnie dzielą one pewne cechy z tzw. hipertekstami.

²⁷ Por. B. Schwabsky, *Tree of Codes by Jonathan Safran Foer*, „Bookforum”, 14 stycznia 2011.

²⁸ Należy tu zwrócić uwagę na pewne osobliwości związane z angielskim wydaniem *Sklepów cynamonowych*. Od samego początku (czyli od ukazania się pierwszej angielskiej edycji w r. 1963) pierwszy zbiór opowiadań Schulza funkcjonował na rynku anglosaskim pod tytułem *The Street of Crocodiles* (zamiast bardziej wskazanego tytułu *Cinnamon Shops*). Poza tym, w przeciwieństwie do polskich wydań, anglosaska wersja *Sklepów* tradycyjnie obejmuje aż czternaście opowiadań, włączając późniejsze opowiadanie *Kometa* (opublikowane w r. 1938 na łamach *Wiadomości literackich*).

²⁹ W polskim oryginale zdanie to brzmi następująco: „niechlujna, babska bujność sierpnia wyolbrzymiała w gluhe zapadliska ogromnych łopuchów, rozpanoszyła się płatami włochatych blach

Następne zaś zdanie ma zupełnie inny charakter w stosunku do pierwotnego tekstu:

August painted the air with a mop (s. 12).

Sierpień namalował powietrze wiechciem³⁰.

Porównując ten fragment z tekstem źródłowym, trudno nie zauważyć daleko idących zmian syntaktycznych i semantycznych: słowo *August* przejmuje funkcję podmiotu, *painted* zmienia się z imiesłowu biernego w trzecią osobę liczby pojedynczej czasu przeszłego, a *the air* zmienia się w przedmiot, przy czym całość stwarza zupełnie nowy, skondensowany obraz. Nie ulega wątpliwości, że język angielski ze swoimi prostymi deklinacjami i koniugacjami wykazuje dużo większą swobodę w kombinowaniu słów³¹.

Podobne transformacje i redukcje napotykamy na poziomie świata przedstawionego. Podczas gdy w *Skleпах cynamonowych* występuje kilkanaście postaci, w tekście Foera pojawia się tylko trzech bohaterów, mianowicie pierwszoosobowy narrator (*I*), matka (*Mother*) i ojciec (*Father*). Ciąg narracyjny, w którym występują owe postacie, można by podzielić na trzy części. Początkowa część *Tree of Codes* opiera się na pierwszych pięciu opowiadaniach ze *Sklepow cynamonowych* (czyli na: *Sierpniu*, *Nawiedzeniu*, *Ptakach*, *Manekinach* oraz *Traktacie o manekinach*). Na pierwszym planie znajduje się tutaj opis pewnej sytuacji rodzinnej, a mianowicie konfliktu między matką a chorującym i leżącym w łóżku ojcem. Ponura atmosfera znajduje swoje odbicie w słowach-kluczach, które powracają w tej pierwszej części: szarość, cień, cierpienie, choroba, smutek, upadek, koszmary... Atmosfera ta ogarnia nie tylko dom rodzinny, ale także przestrzeń całego, bliżej nieokreślonego miasta, w którym rozgrywa się akcja *Tree of*

listnych, wybujałymi ozorami mięsistej zieleni” (s. 7). Wersja angielska, którą skrócił Foer, brzmi następująco (podkreślenie jest moje): „the untidy, feminine ripeness of August had expanded into enormous, impenetrable clumps of burdocks spreading their sheets of leafy tin, their luxurious tongues of fleshy greenery” (s. 6). Angielskie tłumaczenie opowiadań Schulza cytuję według wspomnianego już wydania: B. Schulz, *The Street of Crocodiles and Other Stories...* Po każdym fragmencie angielskim, umieszczam jego polskie tłumaczenie.

³⁰ Angielski tekst źródłowy brzmi tak (podkreślenie jest moje): „No one knew that there, on that refuse dump, the month of August had chosen to hold that year its pagan orgies. There, pushed against the fence and hidden by the elders, stood the bed of the half-wit girl, Touya, as we all called her. On a heap of discarded junk, of old saucepans, abandoned single shoes, and chunks of plaster, stood a bed, painted green, propped up on two bricks where one leg was missing. The air over that midden, wild with the heat, cut through by the lightning of shiny horseflies, driven mad by the sun, crackled as if filled with invisible rattles, exciting one to frenzy. Touya sits hunched up among the yellow bedding and odd rags, her large head covered by a mop of tangled black hair” (s. 6).

³¹ Gdyby zrekonstruować oba zdania na podstawie polskiego oryginału, to powstałby opis o wymowie czysto dadaistycznej: „sierpnia wyolbrzymiała ogromnych ozorami zieleni. sierpniową pomalowane Powietrze od wiechciem”.

Codes. Co ciekawe, inaczej niż u Schulza, postać ojcowska jest tu w miarę ludzka i normalna: nie jest to bynajmniej dziwny czarodziej, który wygłasza heretyckie teorie, przeprowadza dziwne eksperymenty i ma słabość do kobiet³². Poza tym brak tu wszelkiej demiurgii, brak sadyzmu i masochizmu, brak ptaków i manekinów... Charakterystyczne w porównaniu z barwną postacią Jakuba w *Sklepiach cynamonowych* jest nie tylko to, że ojciec nazywany jest u Foera „ogromną bezpiórą godnością” („an enormous featherless dignity”, s. 38), ale także to, że postać ojca stosunkowo rzadko zabiera głos. Tylko kilka fragmentów zawiera dialogi prowadzone w mowie niezależnej, przy czym kwintesencję poglądów ojca wyrażają następne, oparte na cyklu o manekinach słowa:

We are not, he said, long-term beings. not heroes of romances in many volumes. for one gesture, for one word alone, we shall make the effort (s. 51).

Nie jesteśmy – mówił on – tworamami o długim oddechu, ani bohaterami romansów w wielu tomach. Dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmiemy się trudu.

W następnej części, która opiera się na *Nemrodzie, Panu, Panu Karolu* i *Sklepiach cynamonowych*, pierwszoosobowy narrator jak gdyby usamodzielnia się i przestaje się przejmować problemami domu rodzinnego. Część ta ma dużo bardziej ekstatyczny charakter i toczy się głównie wokół różnych epifanii i rewelacji, których doznaje narrator. Świadczy o tym chociażby następujący fragment:

But the future lay open, a thousand kaleidoscopic possibilities with a small quick heartbeat, delicate and impatient. an awkward undecided direction, a shaky and uncertain line of indefinite basic sadness. the helplessness of an orphan – irrational fits, sad whimpering in the depths of sleep, the feeling of homelessness. But slowly, The world began to set traps: the taste of food, the patch of sunlight on the floor, the movements of limbs, the acceptance of the experiment of life and submission to it. i began to understand The backdrop of life, the noisy bustle, the scraping danger now calm and returned to its corner, the sweetly restored normal and the urge to joy. Something stirred in me. The feeling of no permanence in life transformed into an attempt to express wonder. the farthest ultimate beyond which one could see no farther. desperately knocking against the blind little world, i loosened one of its planks, opening a window to a new, wider world. There, spread out, was a profusion of geography, of atmosphere, of full empty air (s. 63–69).

Ale przyszłość leżała otwarta: tysiąc kalejdoskopowych możliwości, pulsujących małym, pospiesznym sercem, delikatnych i niecierpliwych, nieprzyjemny, niezdecydowany kierunek, chwiejna i niepewna linia nieokreślonej zasadniczej żalości, bezradność sieroty, irracjonalne napady, żalodne skomlenie w głębi snu, poczucie bezdomności. Lecz z wolna świat zaczynał nastawiać pułapki: smak pokarmów, czworobok słońca na podłodze, ruchy członków, akceptacja eksperymentu życia i poddanie się mu. Zaczęłam rozumieć scenierię życia, hałaśliwe krztałanie, szurgoczące niebezpieczeństwo, teraz uspokojone i z powrotem w swoim kącie, mi-

³² Por. M. Faber, *Tree of Codes by Jonathan Safran Foer – Review*, „The Guardian” z dn. 18.12.2010.

ło przywrócić normalność i ochotę radości. Coś we mnie wzbierało. Poczucie braku trwałości w życiu przeistaczało się w próbę wysłowienia cudu, ostatniej ostateczności, poza którą nic nie można było już zobaczyć. Bijąc rozpaczliwie w ślepy mały świat, rozluźniłem jedną z jego desek, otwierając okno na nowy, rozległy świat, profuzję geografii, atmosfery, nadętego pustego powietrza.

Trzecia i końcowa część, która opiera się na opowiadaniach *Karakony*, *Wichura*, *Noc wielkiego sezonu* i *Kometa*, toczy się wokół bliżej nieokreślonego kataklizmu, który nagle uderza w świat, w którym żyje młody narrator. Można by tu dostrzec subtelne nawiązania do losów samego Schulza w czasie drugiej wojny światowej.

Ogólnie mówiąc, *Tree of Codes* jest opowieścią o dojrzewaniu młodego narratora, które odbywa się na tle wydarzeń zarówno mikroskopijnych (rodzinnych), jak i makroskopijnych (światowych). Jak sugeruje tytuł książki Foera, tematyczną osią całego utworu jest jednak ta część, która poprzedza ów dramatyczny finał, mianowicie fragment, który opiera się na opowiadaniu *The Street of Crocodiles*. Wspomina się w tej części książki o pięknej mapie miasta, którą posiada ojciec narratora. Dziwną strukturę tej mapy określa narrator mianem „drzewa kodów” („tree of codes”). Najbardziej znamieny aspekt tej mapy to jej połowiczny, fragmentaryczny charakter:

honeycombed streets, half a street, a gap between houses. that tree of codes shone with the empty unexplored. only a few streets were marked. The cartographer spared our city (s. 88).

ulice jak plastry miodu, pół ulicy, wyłom między domami. To drzewo kodów świeciło pustką niezbadaną. Tylko kilka ulic było wyrysowanych. Kartograf oszczędził nasze miasto.

Jak można się domyślać, fragment ten odnosi się nie tylko do świata przedstawionego w *Tree of Codes*, ale także do samego artefaktu, w którym świat ten jest przedstawiony. Kluczowe znaczenie ma tutaj obraz „honeycombed streets”, czyli perforowanych ulic wyglądających „jak plastry miodu”. Jak ukazuje tytuł dzieła Foera, to m.in. tytułowe słowo „street” padło ofiarą takiej perforacji, zmieniając się w „tree” (czyli „pół ulicy”). Powracające określenie „tree of codes” odnosi się także do konkretnych materialnych skutków tego aktu perforacji. Tu i ówdzie na niemal pustych kartkach książki spostrzega czytelnik rozproszone „drzewa kodów”, to znaczy podłużne serie liter, które występują w rozmaitych architektonicznych konfiguracjach na kolejnych warstwach papieru widocznych przez dziurkowane kartki książki. Nieco dalej narrator wypowiada się o swoim mieście oraz jego mapie w sposób następujący:

The tree of codes suddenly appears: one can see the line transform the street. our city is reduced to the tree of codes (s. 94).

Drzewo kodów nagle się pojawia: można zobaczyć jak linia transformuje ulicę. Nasze miasto jest zredukowane do drzewa kodów.

stanowimy część drzewa kodów. Rzeczywistość jest cienka jak papier. Tylko mały skrawek przed nami jest zdolny wytrwać, za nami rupieciarnia w ogromnym pustym teatrze.

Fragment ten można rozumieć jako sugestywne odniesienie do materialnego wyglądu czytanego i oglądanego dzieła: zapisane strony *recto* („mały skrawek przed nami”) i niezapisane strony *verso* razem stwarzają swoisty perforowany dyptyk, który przypomina „ogromny teatr” („pusty” z lewej strony, „zakodowany” z prawej strony). Podobnie jak proza Schulza, dzieło Foera kryje zatem w sobie pewne elementy autoreferencyjności: tytułowe „tree of codes” nawiązuje nie tylko do zagadkowej mapy, którą opisuje pierwszoosobowy narrator, ale także odnosi się do tajemniczego artefaktu, który kartkuje sam odbiorca.

Wracając raz jeszcze do gatunku tzw. „liberatury”, a konkretnie do jednego z najciekawszych dzieł „liberackich” stworzonych przez samego Zenona Fajfera i Katarzynę Bazarnik, mianowicie trójksięgu *Oka-leczenia* z roku 2000, można by nazwać *Tree of Codes* „okaleczonym” dziełem. Z jednej strony „okaleczenie” odnosi się do kluczowej roli zasady destrukcji w dziele Foera, a drugiej zaś symbolizuje ono także uaktywnienie czytelniczego wzroku w obcowaniu z trójwymiarową „mapą” *Tree of Codes*. Zarówno labiryntowa budowa tego dzieła, jak i powracające w samym tekście elementy autoreferencyjności powodują – jak by określił to sam Schulz – „rozluźnienie tkanki rzeczywistości” i uświadamiają czytelnikowi jego konstruktywną rolę w procesie semantyzacji i semiotyżacji.

PODSUMOWANIE

Jak wykazała powyższa analiza, podstawowa „konfiguracja” językowa i narracyjna *Tree of Codes* Foera jest niewątpliwie podobna do *The Street of Crocodiles* Brunona Schulza. Pewne wątki, zarówno na poziomie obrazowości, jak i na poziomie tematyki, powracają w obu książkach. Paradoksalnie rzecz ujmując, autor *Tree of Codes* jest nieoryginalny w sposób jak najbardziej oryginalny: Foer niby bezwstydnie kopiuje i wycina angielski tekst Schulza, ale to właśnie dzięki wyszukanej technice pisarskiej i drukarskiej angielski przekład *Sklepów cynamonowych* zostaje zakodowany w nowy sposób i zmusza czytelnika do zmiany i rewizji swoich przyzwyczajeń czytelniczych. Tym samym szczególną strategią autorską stosowaną przez Foera można odnieść do koncepcji „liberatury”, której znamiona dają się zaobserwować zarówno w *Tree of Codes*, jak i u samego Schulza. Oprócz tego, fakt, że Foer – z wyjątkiem posłowia – powstrzymał się od ekspozowania wątków biograficznych i zamiast tego sięgnął po Schulzowskie w duchu koncepcje i środki ekspresji artystycznej, niewątpliwie czyni *Tree of Codes* jednym z ciekawszych przykładów tzw. „Schulzopochodnej literatury”.

(S)TREE(T) OF (CRO)COD(IL)ES.
JONATHAN SAFRAN MODIFIES BRUNO SCHULZ

This article deals with Jonathan Safran Foer's *Tree of Codes* (2010), a die-cut novel based on the English-language edition of Bruno Schulz's story collection *Sklepy cynamonowe*. In general terms, Foer's Schulz-inspired artistic project can be linked to a wide variety of literary and artistic techniques: constrained writing, literary cut-up, erasure poetry, iconic typography and experimental book printing... Remarkably, unlike most other authors of so-called Schulz-derived literature, Foer refrains from thematizing Schulz's tragic life. Instead, the author of *Tree of Codes* creates an artifact that displays various Schulzian traits (defectivity, autoreferentiality, hybridity). While, on the one hand, Foer's partial destruction of the Schulzian text might be seen as a reference to the artist's fate during the Holocaust, the die-cut technique reinforces, on the other hand, the reader's awareness of his own reading strategies and his crucial part in the construction of meaning. As such, what seems to link both Foer's and Schulz's artistic projects is their correspondence with a "transgenre" of literature that the Polish artist Zenon Fajfer has called "liberature".

Prof. dr Kris Van Heuckelom – pracownik Instytutu Sławistyki Uniwersytetu Katolickiego w Leuven (Belgia). Autor rozpraw z zakresu literatury i kultury polskiej, tłumacz poezji polskiej. Jego najważniejsze publikacje to: „*Patrzeć w promień od ziemi odbity*”. *Wizualność w poezji Czesława Miłosa* (2004), *Perspectives on Slavic Literatures* (2007, współred. David Danaher), *(Un)masking Bruno Schulz: New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations* (2009, współred. Dieter De Bruyn).