

[paralele i konteksty]

Irena Chawrilaska: Rzeźba czy ruina? O Schulzu Foera

W czasach, kiedy książka bywa przeżytkiem lub formą artystyczną, a coraz rzadziej zwyczajnym nośnikiem tekstu, szczególnie mocno przykuwają uwagę te przykłady woluminów, które uwodzą uwypukloną cielesnością, a jednocześnie opatrzone są numerem ISBN i dostępne w księgarni. Książka staje się dziś symbolem wykorzystywanym na różne sposoby, żeby wywołać określone reakcje estetyczne ze strony odbiorcy mającego kontakt z obiektem nawiązującym do idei książki. Zjawiska tego rodzaju doczekały się prób opisu za pomocą języka humanistyki, a kluczową rolę odegrało tu pojęcie *bookishness* ukute przez Jessicę Pressman. Amerykańska badaczka uznaje „książkowość” za strategię estetyczną ery cyfrowej, która uobecnia się w rzeczywistości kulturowej, począwszy od wystaw księgarni czy przestrzeni miejskiej i galeryjnej, przez pisanie eksperymentalne i przedmioty codziennego użytku, aż po teksty cyfrowe. Książka nie stanowi w tym ujęciu tylko nośnika informacji. W dobie remediacji jest raczej fetyszem, wciąż nadającym znaczenie naszemu życiu – jak przekonuje Pressman w książce *Bookishness. Loving Books in a Digital Age*¹.

1 Zob. J. Pressman, *Bookishness. Loving Books in a Digital Age*, New York 2020. Pressman pisze: „I use the term «bookishness» to describe an aesthetic practice and cultural phenomenon that figures the book as artifact rather than as just a medium for information transmission and, in so doing, presents the book as a fetish for our digital age”. J. Pressman, *Jonathan Safran Foer's „Tree of Codes”: Memorial, Fetish, Bookishness*, „ASAP/Journal” 2018, Vol. 3, No. 1, January, s. 97.

W kategoriach estetyki książkowości amerykańska badaczka opisuje również *The Tree of Codes* Jonathana Safrana Foera². W twórczości pisarza utwór uformowany w tak niecodzienny sposób jest również ewenementem, choć nie można wykluczyć, że artysta podejmie się kontynuowania przygody z eksperymentami literackimi, a i we wcześniejszych jego tekstach można odnaleźć pewne znamiona wizualności³. Jonathan Safran Foer przyzwyczaił jednak polskiego czytelnika do podejmowania tematów istotnych z perspektywy globalnej, poruszając kwestię produkcji mięsa w *Zjadaniu zwierząt* czy katastrofy klimatycznej w zbiorze esejów *Klimat to my. Ratowanie planety zaczyna się przy śniadaniu*, uznanym za najlepszą książkę roku 2019 przez „Financial Times” i „The Guardian”. Nie można nie wspomnieć o bestsellerze *Wszystko jest iluminacją*, którego akcja rozgrywa się na Ukrainie wokół losów polsko-żydowskich przodków Foera.

Co skłoniło pisarza zatroskanego o losy planety do zainteresowania się książką polskiego autora napisaną blisko sto lat wcześniej?

Foer, zafascynowany ideą książki, która eksponowałaby swą materialność w dobie wznoszącej rangi literatury cyfrowej, od dawna nosił się z zamiarem zbudowania utworu wyciętego z innego tekstu, w którym narracja konstytuowałaby się w procesie usuwania słów z tekstu źródłowego. Podejmował próby formowania książek za pomocą techniki wymazywania, wykorzystując w tym celu słowniki, encyklopedie, książkę telefoniczną, prozę fikcyjną i niefikcyjną oraz własne powieści. Prace te okazały się jedynie wprawkami, ponieważ żadne z działań tego typu nie zostało zwieńczone powstaniem nowego tekstu. Wreszcie twórca dokonał wyboru i postanowił pracować z *The Street of Crocodiles* Brunona Schulza⁴, ale decyzja wcale nie była łatwa. Wiele zdań w opowiadaniach polskiego autora jawiło się Foerowi jako elementarne i nieredukowalne, których piękno powinno się ocalać, a nie rozczłonkować i usuwać.

Ruina: (The) (S)tree(t) of (Cro)cod(il)es

Co pozostało z Schulzowskiego pierwowzoru w *Tree of Codes* i na czym polegała praca Foera z opowiadaniem Schulza?

Pisarz wymazał część tekstu Schulza, ale nie naruszył jego linearnego porządku. Zachowała się mniej niż jedna dziesiąta słów, ale w książce znajdziemy wszystkie opowiadania *The Street of Crocodiles*⁵. Pozbawione zostały one przy tym

2 Ibidem.

3 Na przykład materiał wizualny, którym opatrzone jest *Zjadanie zwierząt*.

4 Zob. J. S. Foer, *This Book and The Book*, w: idem, *Tree of Codes*, London 2010, s. 137.

5 Za celowe należy uznać używanie w artykule tytułu angielskiego tłumaczenia *Sklepów cynamonowych*, ponieważ Foer posłużył się w swoim działaniu artystycznym tłumaczeniem *Sklepów cynamonowych* Celiny Wieniewskiej.

tytułów. Twórca usunął również część bohaterów, zostawiając tylko troje: I, Mother i Father. Sam tekst został pozbawiony licznych opisów, ale składnia została utrzymana. Poniżej przedstawiam dwa przykłady z opowiadania *Sierpień*. Zdanie A stanowi cytat zaczerpnięty z książki Foera, zdanie B to jego anglojęzyczne źródło, zdanie C natomiast – źródło polskojęzyczne, czyli *Sklepy cynamonowe*.

A. Hours pass in coughs (Tree of Codes, s. 13)⁶.

B. H o u r s p a s s, filled with heat and boredom; Touya chatters i n a monotone, dozes, mumbles softly, and c o u g h s (*The Street of Crocodiles*, s. 14)⁷.

C. M i j a j ą g o d z i n y pełne żaru i nudy, podczas których Tłuja gaworzy półgłosem, drzemie, zrzędzi z cicha i chrząka (*Sklepy cynamonowe*, s. 31)⁸.

A. We passed the chemist's large jar of pain (*Tree of Codes*, s. 9)⁹.

B. And finally on the corner of Stryjska Street w e p a s s e d within the shadow of t h e c h e m i s t ' s shop. A l a r g e j a r of raspberry juice in the wide window symbolized the coolness of balms which can relieve all kinds o f p a i n (*The Street of Crocodiles*, s. 15).

C. Wreszcie na rogu ulicy Stryjskiej w e s z l i ś m y w cień apteki. W i e l k a b a n i a z sokiem malinowym w szerokim oknie aptecznym symbolizowała chłód balsamów, którym każde c i e r p i e n i e mogło się tam ukoić (*Sklepy cynamonowe*, s. 29).

Już na pierwszy rzut oka widać, że odnalezienie polskich odpowiedników konkretnych słów składających się na zdania w *Sklepiach cynamonowych* nie przyniesie tłumaczenia tekstu Foera, ponieważ w języku polskim, zaliczającym się do języków flekcyjnych, niemożliwe jest powiązanie poszczególnych części zdań, jeśli nie przybrały one odpowiednich form będących ze sobą w licznych nadrzędno-podrzędnych relacjach. Gdybyśmy chcieli poznawać historię opowiedzianą w wyciętym przez Foera tekście Schulza w języku polskim, należałoby w całości przetłumaczyć *Tree of Codes*. Niezwykle interesującym doświadczeniem artystycznym i badawczym mogłoby się okazać porównanie tłumaczenia *Tree of Codes* z fragmentami *Sklepiów cynamonowych* wybranymi zgodnie z biegiem narracji stworzonej przez Foera.

6 „Godziny mijają w kaszlu / na chrząkaniu”. Wszystkie robocze tłumaczenia z *Tree of Codes* są mojego autorstwa. Cytaty za wydaniem: *Tree of Codes*, London 2010.

7 B. Schulz, *The Street of Crocodiles and Sanatorium under the Sign of the Hourglass*, transl. C. Wieniewska, London 1988.

8 B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 2: *Sklepy cynamonowe*, wstęp, oprac. i dodatek krytyczny S. Rosiek, oprac. językowe M. Ogonowska, Gdańsk 2019.

9 „Minęliśmy wielką banię cierpienia aptekarza”.

Sam pisarz nie podejmuje kwestii przekładu w swojej książce ani w posłowie, a nie można zapominać, że tekst Foera jest zapośredniczony przez angielskojęzyczne tłumaczenie Schulza z 1963 roku, które zostało wydane jako *The Street of Crocodiles*. Rebecca L. Walkowitz zauważa, że Foer: „jak większość anglojęzycznych pisarzy zapomina o języku polskim, przez co pozwala zapomnieć o polskim również swoim czytelnikom”¹⁰. Autor pomija przy tym fakt, że przepisał *The Street of Crocodiles* jednostronnie, uczyniwszy z każdej strony *recto* interfejs, który następnie stał się przestrzenią jego pracy artystycznej. Czytelnik zabierający się za lekturę *Tree of Codes*, otwierając książkę, zostaje postawiony przed pierwszą stroną tekstu wypadającą na stronie siódmej, na której nie znajdziemy żadnego słowa, jedynie dziury, luki po zdaniach Schulza, wycięte za pomocą precyzyjnej maszyny. Pierwsze zdanie rozpoczyna się blisko połowy strony ósmej od słów: „The passersby had their eyes half-closed”¹¹. Dalsza treść *Tree of Codes* nie jest kontynuowana w przestrzeni książki w trybie *recto-verso*, tekst pojawia się jedynie po prawej stronie, strony *verso* natomiast za każdym razem tworzą nową sytuację semiotyczną – układ prostokątnych okienek.

Linearny czy nielinearny tryb lektury?

Jonathan Safran Foer, wyciąwszy poszczególne fragmenty książki Schulza, nie zrezygnował jednak z warstwy narracyjnej swojej prozy. Opowieść autorstwa amerykańskiego pisarza wciąż dotyczy relacji rodzinnych. Ograniczona jest do trojga bohaterów: I, Mother, Father. Podłożenie białej kartki pod każdą stronę podczas lektury linearnej sprawia, że wyrazy przedzielone pustymi okienkami układają się w historię o stosunkach między matką a chorym ojcem, a także o doświadczeniach syna: jego dojrzewaniu, zmieniającym się sposobie przeżywania świata, kataklizmie uderzającym w świat bohaterów i finalnym uspokojeniu sytuacji, kiedy życie wraca do normalnego biegu („[...] life returned to its normal course”, s. 94). Tytuł książki ma również swoje uzasadnienie w jej porządku narracyjnym. Ojciec bowiem posiada piękną mapę miasta, d r z e w o k o d ó w. Mapa sprawia, że bohater szuka i błądzi, odczuwając jednocześnie fragmentaryczność drzewa kodów.

W początkowej fazie tekstu mamy do czynienia z sytuacją rodzinną. Nie najlepsza relacja między matką a ojcem unieruchomionym w łóżku znajduje swoje odzwierciedlenie w przestrzeni świata przedstawionego – bliżej

¹⁰ „[...] but, like most anglophone writers, he forgets about Polish, and thus he allows his readers to forget about Polish, too”. R. L. Walkowitz, *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*, New York 2015, s. 233.

¹¹ „Przechodnie mieli półprzymknięte oczy”.

nieokreślonego miasta. Ojciec nieczęsto zabiera głos, a jego poglądy zawarte zostały we fragmencie wyciętym z cyklu o manekinach: „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)¹².

W dalszej części tekstu narrator wkracza w świat otwierających się możliwości i czyhających w nim pułapek: „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)¹³.

Narratorowi książki Foera, bogatszemu o doświadczenie życiowe, przyjdzie zmierzyć się z katastrofą w oczekiwaniu na „fatal comet” (s. 132). Razem z innymi bohaterami przygotowuje się na „simply incredible chance – an honorable end” (s. 130). Honorowy koniec nadchodzi, ale kometa omija Ziemię, nie siejąc zniszczenia i nie kończąc życia narratora i innych. Życie wraca do normalnego biegu („life returned to its normal course”, s. 134). Po tym zdaniu następuje ostatnie w całej książce: „my father alone was awake, wandering silently through the rooms”¹⁴, a po nim (podobnie jak na początku lektury) pojawia się wycięte okienko. Ta prostokątna przestrzeń zdaje się znacząca, nawet jeśli nie ma w niej ani jednego słowa, wskazuje bowiem na sztuczność i umowność tworu artystycznego, który odbiorca ma przed sobą, a jednocześnie jest ściśle związana z twórczością samego Brunona Schulza. Książki drohobyckiego pisarza również ukazują swój ułomny charakter, eksponują swoją wtórność i drugorzędność, stanowią zdegenerowany substytut autentycznej Księgi¹⁵.

Historia syna, będącego świadkiem powolnego rozpadu ojca, jest opowieścią zarówno o końcu starego świata, jak i o budzeniu się do własnej tożsamości przez pierwszoosobowego narratora. Niebagatelną rolę w tym procesie odgrywa mapa

12 „Powiedział, że nie jesteśmy istotami wieloletnimi. ani bohaterami romansów w wielu tomach. za jeden gest, za jedno słowo, dołożymy trudu”.

13 „zacząłem rozumieć scenierię życia, hałaśliwy zgiełk, szurgocące niebezpieczeństwo uspokojone i na powrót w swoim kącie, słodko przywróconą normalność i pragnienie radości. Coś się we mnie poruszyło. Poczucie braku trwałości w życiu przekształciło się w próbę wysłowienia cudu, ostatniej ostateczności, poza którą nie można było zobaczyć więcej. Desperacko pukając w ślepy, mały świat, poluzowałem jedną z jego desek, otwierając okno na nowy, rozległy świat, profuzję geografii, atmosfery, nadętego pustego powietrza”.

14 „tylko mój ojciec nie spał, wędrując po cichu po pokojach”.

15 Zob. K. Van Heuckelom, *Artistic Reflexivity and Interartistic Contamination in Polish Modernism. The Graphic and Literary Works of Bruno Schulz*, „Symposium” 2008, No. 62, s. 175–192.

miasta o specyficznej strukturze, którą dysponuje ojciec¹⁶. Wyróżnia się ona fragmentarycznością: „honeycomb 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 out city” (s. 88)¹⁷. Fragment ten odczytać można zarówno w odniesieniu do świata przedstawionego, jak i samej książki jako artefaktu. Ulice wyglądające jak plastry miodu to okaleczone i zrujnowane fragmenty tekstu *The Street of Crocodiles*. Jako odbiorcy *Tree of Codes* trzymamy w rękach drzewo kodów, konfiguracje tekstu i wyciętych okienek, które na każdej stronie stają się inną semiotyczną konstelacją tekstu i nie-tekstu. Błądzenie między literami, słowami, lukami staje się doświadczeniem odbiorcy, podobnie jak narrator opowiada o mapie: „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)¹⁸. Mapa miasta niekoniecznie jest użyteczna w procesie poruszania się po mieście, ponieważ nie sposób wyznaczyć za jej pomocą żadnego kierunku: „And yet, and yet – the last secret of the tree of codes is that nothing can ever reach a definite conclusion” (s. 95)¹⁹.

Kiedy czytelnik pozbędzie się białej kartki podczas lektury *Tree of Codes*, doświadczy nieustannie zmieniających się konfiguracji białych stron, tekstu i luk. Nie otrzymuje również żadnego drogowskazu czy scenariusza lektury, który umożliwiłby nawigację na kolejnych stronach wśród piętrzących się wyrazów i pustych przestrzeni. Zostaje zaangażowany w proces konstruowania przebiegu narracji, może współdecydować o jej ostatecznym kształcie, na przykład o kolejności fragmentów, o tworzeniu nowych ustępów, o wydobywaniu słów, które początkowo wydają się nieczytelne albo niewidzialne pod warstwami nakładających się na siebie prostokątów z tekstem i luk. To one umożliwiają wejście w głąb tekstu, który jest już nie tylko narracją przebiegającą w trybie linearnym, lecz także spektaklem rozgrywającym się przed czytelnikiem. Przez liczne dziury przeświecają skrawki tekstu, podczas lektury konstytuują się znaczenia współdziałające z pustą przestrzenią w tekstowo-wizualnym spektaklu, który wydaje się mieć niezwykle potężny potencjał interpretacyjny wraz z nieskończoną liczbą możliwości popełnienia błędu w procesie konstruowania sensu.

16 Nietrudno się domyślić nawet bez uprzedniej lektury *Tree of Codes*, że ta część książki opiera się na opowiadaniu *The Street of Crocodiles*.

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

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

19 „Jeszcze, a jednak – ostatnią tajemnicą drzewa kodów jest to, że nic nigdy nie może dojść do definitywnej konkluzji”.

Interakcja czy interpretacja?

Niezależnie od tego, czy odbiorca czyta *Tree of Codes* z wykorzystaniem białej kartki czy nie, utwór wytrąca go z przyzwyczajęń lekturowych. Nieuchronnie czytelnik doświadcza zagubienia. Można uznać, że utwór Foera, jako przykład *constrained writing*, jest efektem modernistycznego zabiegu, unaoczniającego po raz kolejny zapośredniczony charakter tekstu. *Tree of Codes* wydaje się dziedzicem aporetyczności i konfliktowego statusu dzieł modernistycznych, pragnienia dzieła totalnego z jednoczesnym dążeniem do autodestrukcji i świadomością, że projekt modernizmu jest niemożliwy do realizacji. Książka amerykańskiego pisarza niewątpliwie wymaga zaangażowania czytelnika, aktywnie współuczestniczącego w nadawaniu utworowi ostatecznego kształtu. Interakcja to kluczowy element lektury ergodycznej, opisaną przez Emilię Branny za pomocą dwóch kategorii: pragnienia i obietnicy w odniesieniu do cybertekstu, za który można uznać utwór Foera, choć nie jest tekstem zaprojektowanym cyfrowo²⁰. „Pragnieniem” Branny nazywa proces mający na celu odkodowanie znaczenia tekstu przez odbiorcę, natomiast „obietnica” jest odpowiedzią utworu na działanie odbiorcy. Pierwszy etap procesu lektury stanowi tu próba odkrycia znaczenia dzieła, w której odbiorca „wchodzi [...] w przestrzeń znakową, oferowaną przez cybertekst, i przekłada swoje pragnienie na te znaki, przekształcając się w operatora. Siłą napędową procesu cybertekstowego staje się dążenie operatora do wywołania zmiany, która jest odkrywaniem i doznawaniem nowych znaków przynależących do poszukiwanego tekstu”²¹.

A zatem odbiorca oddziałuje na tekst, a w konsekwencji dochodzi do sprzężenia zwrotnego i cybertekst odpowiada na oddziaływanie odbiorcy – i tym samym mogą ujawnić się wygenerowane elementy utworu. Odpowiedź jednak może być tylko złudzeniem i pobudzać odbiorcę do następnych ruchów oraz generowania kolejnych elementów. Zdarza się również, że odbiorca jedynie łudzi się, iż generuje cybertekst, a tak naprawdę jest on zaprogramowany i jego odpowiedzi byłyby takie same dla każdego czytelnika/odbiorcy/użytkownika.

Interaktywne obcowanie z *Tree of Codes* – zburzenie porządku czasowego i przyczynowego świata za sprawą symultaniczności lektury na kilku poziomach, próby łączenia i rozłączania prostokątów wyciętych i zadrukowanych tekstem, przesłoniętych sobą nawzajem – szybko może doprowadzić do wniosku, że obietnica sensu nigdy nie zostanie spełniona w kontakcie z książką, podobnie jak jest w świecie w niej przedstawionym. Aporia na poziomie czytelniczym byłaby tu

20 E. Branny, *Dlaczego klikamy? Lektura a pragnienie*, w: *Tekst (w) sieci*, t. 2, red. A. Gumkowska, Warszawa 2009, s. 159.

21 *Ibidem*, s. 158.

efektem nieokreśloności rzeczywistości ponowoczesnej, w której nie można jednoznacznie uchwycić żadnego zjawiska? Aporetyczność utworu Foera ujawnia się w tekście zintegrowanym z nie-tekstem, w wizualności połączonej ze słowem. Eksperyment amerykańskiego pisarza ukazuje bogactwo doświadczenia tekstowo-wizualnego charakterystycznego dla eksperymentów literackich. Pisarz rzeźbi tekst Schulza, pracując na powracających motywach czasu, marzeń i pamięci, kluczowych dla bazowego *The Street of Crocodiles*. Formując tekst, Foer zdaje sprawę z głębokiej lektury opowiadań Schulza. Jego utwór nie może przybrać formy klarownych słów opisujących jakieś zjawiska, ponieważ rzeczywistość jest wielopoziomowa, niejasna i hybrydyczna. Komentarz Foera rozgrywa się jak *performance* w przestrzeni książki, która za sprawą swojej negatywności i odarcia pozwala namacalnie doświadczyć straty.

Status *Tree of Codes* jest zbliżony do książek liberackich, w których typografia i wizualność zostają podniesione do rangi środka stylistycznego, a materialny wolumin jest integralnym nośnikiem znaczenia²². Jednocześnie liberackie książki są opatrzone numerem ISBN i dostępne dla czytelnika. Liberatura nie jest jednak koncepcją, która jasno określałaby, czym to zjawisko – będące jednocześnie nurtem literackim ze skomplikowaną tradycją, nazwaną protoliberaturą, ruchem literackim, serią wydawniczą, projektem edytorskim, a także przestrzenią na mapie Krakowa: czytelną liberatury czy nade wszystko kategorią genologiczną (w rozumieniu anglosaskiego *genre*) – się charakteryzuje²³. Nietrudno znaleźć punkty wspólne *Tree of Codes* z przedsięwzięciami liberackimi, ale jeśli skoncentrujemy się na prototypie liberackim, od którego zaczął się namysł teoretyczny twórców *Oka-leczenia*, bez trudu zauważymy odmienną trójksięgu duetu Zenkasi od realizacji amerykańskiego pisarza. W przypadku *Oka-leczenia* podczas lektury dotykamy zapisu doświadczenia, które przybrało formę trójksięgu i narracji emanacyjnej, wykorzystując w tym celu słowa i anektując materię trzech woluminów. Czytamy jednocześnie za pośrednictwem słów, obrazów, architektоники tomu, żeby dotrzeć do punktu spełnienia i poczucia, jakby *Oka-leczenie*

22 K. Bazarnik, *Czas na liberaturę*, w: *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010, s. 7.

23 Katarzyna Bazarnik wyróżnia następujące cechy liberatury: użycie niewerbalnych i typograficznych środków wyrazu, przestrzenna organizacja tekstu, ikonizacja, autorefleksyjność czy meta-tekstualność, hybrydyczność czy polimedialność, interaktywność i ergodyczność, materialność, specyfika medium. Cechy liberatury nie muszą dotyczyć tylko dzieł liberackich, a po drugie – poszczególne dzieła liberackie nie muszą również odznaczać się wszystkimi cechami przypisywanymi liberaturze. Przedsięwzięcia liberackie mogą zatem znacznie różnić się od siebie, a nawet nie mieć cech wspólnych. Możemy sobie bowiem wyobrazić dzieło, które spośród wymienionych cech liberatury będzie odznaczało się interaktywnością, i takie, które jedynie prowadzi grę z odbiorcą za pomocą swojej przestrzenności. Obydwa te dzieła będziemy mogli zaliczyć do liberatury. Zob. I. Chawrińska, *Hybrydy i hybrydyczności. Z pogranicza literatury i sztuk wizualnych*, Pelplin 2020, s. 213.

było monumentem wzniesionym na cześć doświadczenia, które bez końca może stawać się naszym udziałem. Przejścia te zostały oczywiście wyselekcjonowane, jak w każdym akcie twórczym, który zawsze jest selekcją doświadczenia przed przeniesieniem go do sfery *textum*.

Zrujnowana książka Foera nie pozwala zapomnieć o ranach, braku, wycięciu słów i obiektów Schulzowskich, których pisarz nie unicestwił i nie odesłał w zapomnienie. Pociąwszy i poszarpawszy zdania Schulza, paradoksalnie wystawił im pomnik. Przywołując kontekst liberacki, w którym *Tree of Codes* bywa czytane²⁴, czy postmodernistycznych książek eksperymentalnych²⁵, nie można zapomnieć o umieszczaniu utworu Foera w perspektywie zjawiska książki artystycznej²⁶. Czy odbiorca zyska nowy kontekst interpretacyjny dzięki temu, że Jessica Pressman uzna *Tree of Codes* za *bookish object* lub *bookwork*? Długo można zastanawiać się nad definicją książki artystycznej²⁷, ale niewątpliwie dzieło Foera należy uznać za tego rodzaju przedmiot artystyczny, mimo że zostało wydane seryjnie, a nie tylko w jednym egzemplarzu umieszczonym w przestrzeni muzealnej. *Tree of Codes* świetnie wpisuje się w projekt publikowania książek, jaki reprezentuje wydawnictwo Éditions Incertain Sens założone w 2000 roku z inicjatywy Leszka Brogowskiego z Uniwersytetu w Rennes. Książki wydawane w Rennes przekraczają granice sztuki i odzęgują się od tradycji książki pięknej, unikatowej, dostępnej tylko kolekcjonerom czy książki obiektowej, zamkniętej przed odbiorcą za szkłem w muzeum. Leszek Brogowski uznaje, że właśnie na zmianie sposobu percepcji polega radykalizm książki artystycznej, ponieważ sztuka pojawia się nagle w dłoni przeciętnego odbiorcy, który w każdej chwili może zabrać ją ze sobą do domu²⁸.

Sens i bez-sens

Podczas pracy nad książką Foerowi towarzyszyło przeświadczenie, że musi istnieć źródło inspiracji, większa Księga, z której także *The Street of Crocodiles* zostało wymazane, wycięte. Opowiadania Schulza nie są wedle Foera tą Księgą, ale znajdują się jeden krok bliżej Sensu niż jakakolwiek inna znana mu

24 K. van Heuckelom, (*S*)tree(t)of (C*ro*)co(dil)es. Jonathan Safran Foer „okalecza” Brunona Schulza, w: *Literatura polska w świecie*, t. IV: *Oblicza świadomości*, pod red. R. Cudaka, Katowice 2012, s. 15–29.

25 P. Gosnell, *Don't Know What You've Got Till It's Gone: A Postmodern Study of Tree of Codes*, <https://static1.squarespace.com/static/54389b7ce4b032cd80f1abf7/t/54593d4be4b0d8d8aa3cdf6b/1415134539517/treeofcodes.pdf> (dostęp: 6.10.2021).

26 Jessica Pressman posługuje się na przykład określeniem *bookwork*, żeby odróżnić *artist's book* jako typ książki artystycznej, którego praktyki czytelnice niewiele się różnią od tradycyjnych. J. Pressman, *Jonathan Safran Foer's „Tree of Codes”*, s. 102.

27 S. Klima, *Artists books: a Critical Survey of the Literature*, New York 1998, s. 21.

28 *Les Éditions Incertain Sens. A Survey of Artists' Books*, Warszawa 2007.

książka²⁹. Pisarz w posłowie do *Tree of Codes* zaznacza, że proces wymazywania w utworze symbolizuje losy samego Brunona Schulza podczas II wojny światowej. Dorobek Schulza zostaje przez niego porównany do Ściany Płaczu w Jerozolimie, której zdobywcy Świętego Miasta nie byli w stanie zdobyć. Tekst Foera na każdej stronie daje metaforyczne świadectwo losu Żydów w czasie Zagłady³⁰. Jeśli wyobrazimy sobie za Foerem, że Księga to Świątynia Jerozolimska, a dzieło Schulza to Ściana Płaczu, wówczas *Tree of Codes* staje się modlitwą wciśniętą w jedną z niezliczonych jej szczelin. Opowiadania Schulza są ocalałym świadectwem jego działalności artystycznej. Nigdy nie poznamy tych książek, rysunków, obrazów, myśli i uczuć, które stałyby się udziałem artysty, gdyby udało mu się przetrwać wojnę.

Dosłownie książka amerykańskiego pisarza to okaleczony i pełen dziur wolumin. Podczas lektury czytelnik dotyka materialnych dziur, taktownie obcuje z ruiną. Czy dziury są nadwyżką bytu, pustym miejscem po bycie, który zniknął i przestał istnieć? *Textum* Foera niesie w sobie materialną pamięć o tekście Schulza, jakby niosło za sobą zwłoki jego języka. *Tree of Codes* stanowi jednocześnie kondukt pogrzebowy dla wytartego, wyciętego i pogrzebanego tekstu oraz nowy byt postawiony na ruinie. Palimpsesty, pisanie na innym nie jest nowością we współczesnej kulturze, ale wznoszenie świata, tworzenie narracji napisanej na skrawkach Schulzowskiego *œuvre* okazuje się nie lada wyzwaniem z uwagi na chwiejność ontologiczną świata wykreowanego przez drohobyckiego pisarza oraz jego mglisty i niepewny siebie język. Obcowanie z utworem Foera nie uwalnia czytelnika znającego *The Street of Crocodiles* od aury Schulzowskiego świata, która rozpościera się nad drzewem kodów. Okaleczona nadwyżka bytu domaga się brzytwy, ponieważ podczas lektury w umyśle odbiorcy może powstawać hybryda, będąca zlepkiem obydwu światów, niemogąca oderwać się od swojego pierwotnego wcielenia i przybrać adekwatnej formy. Wyrobinny czytelnik, który pamięta zdania z *The Street of Crocodiles*, może głęboko odczuwać niedowcielenie bohaterów Foera i ich świata, ich powierzchowność i niedomknięcie. Czy jednak zastosowanie techniki wymazywania uprościło świat przedstawiony przez Schulza? Czy doprowadziło do ontologicznego ujednoznacznienia poszczególnych bytów Schulzowskiego świata? Czy metamorficzność materii Schulza została ujednoznaczniona za sprawą materialności *Tree of Codes*? Nie.

Niewątpliwie *Tree of Codes* przenika, formalnie i w przenośni, poczucie utraty ludzi wymordowanych podczas II wojny światowej, a także poczucie utraty zniszczonych w Zagładzie książek i straumatyzowanej pamięci kulturowej, odczuwalne dla czytelnika zwłaszcza w kontakcie z wyciętymi prostokątami. Czy przez luki

²⁹ Zob. J. S. Foer, *This Book and The Book*, s. 137.

³⁰ Foer nie pozostaje jednak na poziomie eksperymentów literackich, które symbolizowały losy Żydów podczas wojny, jak w *La Disparition* Georges'a Pereca.

w książce prześwieca Heideggerowska aletheia, do której nie mamy dostępu, bo jest zbyt odległa historycznie lub nieosiągalna? Jednocześnie luki te sygnalizują pamięć, są swego rodzaju hołdem, który w anglojęzycznych badaniach określany jest mianem *memorial* w opozycji do *monument*, ponieważ „*memorial (memorial)* oznacza sposób upamiętniania, który dopuszcza nieuchronność zapomnienia i który stara się zachować nie to, co zostało utracone, ale raczej jego zapamiętany obraz”³¹. W *Tree of Codes* doświadczamy procesu pamiętania na różnych poziomach, przedmioty pamięci się multiplikują: obraz ulicy Krokodyli, ofiary Holokaustu, materialność książki kodeksowej w erze cyfrowej, obawy o losy książki w zdigitalizowanym świecie. Odłupywanie, wycinanie fragmentów *The Street of Crocodiles*, aby stworzyć *Tree of Codes*, jest procesem rozmontowywania książki kodeksowej. Łacińskie słowo *codex* określało drewniane deski używane jako okładki do prostowania pergaminowych stron starożytnych ksiąg. A zatem Foer rzeźbi swoje *Drzewo kodów* w sensie materialnym i figuralnym z Schulzowskiego kodeksu.

Rzeźba: *Tree of Codes*

Ruina będąca monumentem na cześć Schulza i jego twórczości wydaje się bardzo nowoczesną rzeźbą, otwierającą wiele pól interpretacyjnych i możliwości lektury. Jest jednocześnie monumentem i rzeźbą, wyraża stratę, a przy tym oddaje cześć w zaskakującej artystycznie formie. Rzeźba ta może być zarazem odczytywana w dużo szerszym kontekście, mianowicie jest ona upamiętnieniem książki kodeksowej w 2010 roku. Od przełomu tysiącleci nasilały się procesy remediacji i coraz wyraźniej mówiło się o śmierci książki kodeksowej. Foer uwypukla zagadnienia obecności i straty, koncepcji mocno wykorzystywanych w literaturze cyfrowej, ale czyni to za pomocą narzędzi analogowych. W erze cyfrowej amerykański twórca nie konstruuje cyfrowego tekstu, ale drukuje swoje dzieło metodą cyfrową. Materiał audiowizualny dokumentujący pracę nad książką w drukarni³² ukazuje produkcję z wykorzystaniem stosownej technologii, a nie pracę jednego twórcy. Foer więc rzeźbi swoje dzieło, które jest hołdem dla epoki przedcyfrowej, za pomocą nowoczesnych metod drukarskich, tworząc co prawda książkę opatrzoną numerem ISBN, ale jednocześnie trudno dostępną dla zwykłego czytelnika z uwagi na małą liczbę egzemplarzy oraz wysokie ceny, jakie osiągała na popularnych portalach aukcyjnych. Nośnikiem *Tree of Codes* pozostaje wolumin, co

31 „[...] memorial stands for a mode of commemoration that admits the inevitability of forgetting and that seeks to preserve not what has been lost, but rather its remembered image”. M. Sode-man, *Sentimental Memorials: Women and the Novel in Literary History*, Stanford 2014, s. 14.

32 *Tree of Codes by Jonathan Safran Foer: Making Of*, <https://www.youtube.com/watch?v=r0GcB0PYKjY> (dostęp: 18.09.2021).

świadczy o przywiązaniu do epoki przedcyfrowej albo o potraktowaniu książki jako swego rodzaju fetyszu w epoce cyfrowej.

Tree of Codes, upamiętniając ofiary Holokaustu i *œuvre* Schulza, staje się zarazem medium służącym archiwizacji procesów zachodzących w kulturze współczesnej. Jest przykładem tego, jak literatura współczesna, która jest uzależniona od technologii, radzi sobie ze zmieniającymi się praktykami czytania. Znaleźliśmy się w takim momencie ery cyfrowej, w którym cyfrowość stała się atrybutem niemającym większego znaczenia, ponieważ właściwie wszystkie media są elektroniczne, oparte na cyfrowym przetwarzaniu informacji. Nowe technologie są naturalnym środowiskiem dla społeczeństwa, a nasza fascynacja mediami cyfrowymi i gadżetami nie jest już tak wielka³³.

Rozważania dotyczące statusu ontologicznego utworu Foera nie wydają się istotne w kontekście idei postmedialności, tym bardziej że książka Foera nie jest ostatnią odsłoną wyciętego tekstu Schulza. Przykładem kolejnego wymazania/wycięcia/przeniesienia jest balet *Tree of Codes* w reżyserii Wayne'a McGregora z 2015 roku, w którym konstelacje światła, cieni, ciał, obiektów na scenie, dźwięku i tańca na progu ciemności tworzą nowy sposób wyrazu straty i są, posługując się metaforą Foera, kolejną modlitwą włożoną w szczelinę Ściany Płaczu. Tym razem jest to wersja sceniczna. Historia bohaterów *Tree of Codes* zostaje opowiedziana za pośrednictwem kolejnej platformy, wprowadza książkę Foera do ery transmedialności i postmedialności.

Zmiana w postrzeganiu medium jako materialnego nośnika (postmedialność) skutkuje połączeniem mediów w taki sposób, że zaciera się między nimi granica i trudno jednoznacznie określić, z jakiego rodzaju materiału zostało uformowane dzieło artystyczne. Postmedialne realizacje nie akcentują konwergencji. Tworzą nową narrację, która domaga się od odbiorcy zmienionego procesu odbioru. Granice mediów zostają przesunięte tak, że jedno medium płynnie przechodzi w drugie i nieuzasadnione wydaje się pytanie o genologiczny rodowód twórców artystycznych. Powstaje niezależna jakość, w której najistotniejsze są jej znaczenie, sposób oddziaływania na odbiorcę i próba opisu doświadczenia poszczególnych zjawisk. Postmedialne twory artystyczne stanowią dowód na to, że transgresja staje się podstawowym materiałem kulturotwórczym. Dlatego dzisiejsza twórczość artystyczna, prowadząca dialog ze współczesnością, jest polifoniczna, wielotwórczykowa, inter- i multimedialna, nieustannie próbująca oddać doświadczenie współczesnego świata. Nowe rozwiązania niekoniecznie wypierają wcześniejsze, lecz wpływają na ich przeformułowanie.

33 F. Cramer, *What is 'Post-digital'*, https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137437204_2 (dostęp: 18.09.2021).

Książka Foera jest doskonałym przykładem osadzenia w erze przedcyfrowej, cyfrowej i postcyfrowej jednocześnie. Metamorficzność materii Schulza i materialność *Tree of Codes* zostają rozlane na różne platformy medialne, co prowadzi do pytania o dalsze wcielenia świata Schulzowskiego. Istotą człowieka, jak twierdzi Olga Tokarczuk, jest „niesamowita metamorficzność i dążność do zmiany”³⁴. Skomplikowany status ontyczny postaci zamieszkujących światy Schulza, Foera i McGregora skłania do pytania o przyszłe losy hybryd, które być może będą rozwijały się w kierunku posthumanistycznym.

■

Każda kolejna lektura *Tree of Codes* potwierdza niesłabnącą aktualność książki Foera. Księga Schulza, książka Foera, balet McGregora – czy będą nowe wcielenia tej opowieści?

Paradoksalnie Foer jednym gestem twórczym żegna marzenie o dziele totalnym i domyka projekt modernistyczny, żeby – wykorzystując jego formę – zaprzeczyć postmodernistycznej aporii i wskazać na erę cyfrową i postcyfrową. Rzeźbiąc tekst Schulza, przekracza dyskursy i buduje nową opowieść. Staje się ona źródłem kolejnych wcieleń Schulzowskiego tekstu, odpowiadających aktualnemu doświadczeniu świata. Być może następnym razem będzie to przekroczenie granicy i stworzenie symbiotycznej wspólnoty w ramach realizacji bio-artowej, jeszcze inaczej przekraczającej postmodernistyczną aporię?

Rzeźbienie w stracie, metamorficznej materii i jej nieuchwytności w obliczu zmieniającego się świata, kulturowej i medialnej transformacji musi prowadzić do nadziei, choć to niełatwe w dobie antropocenia³⁵, zmian klimatycznych i poczucia nadciągającej katastrofy. Oby po raz kolejny słowa *Tree of Codes* okazały się aktualne, a kometa ominęła Ziemię, żebyśmy o naszej współczesności mogli powiedzieć: „It was the age of exaggerated hopes. The symbol of times was the noisy mob” (s. 124)³⁶.

34 O. Tokarczuk, *Ja już jestem takim trochę robotem*, rozmawia E. Padoł, <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/olga-tokarczuk-ja-juz-jestem-takim-troche-robotem-wywiad-artykul/6zknwet> (dostęp: 10.12.2018).

35 A. Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Warszawa 2021.

36 „Był to wiek przesadnych nadziei. Symbolem tych czasów był hałaśliwy tłum”.