

Постколоніальні студії

Тамара Гундорова

УДК [82.0 + 82.091]: 82-3:
[821.111(73) + 821.133.1 + 821.162.1]: “193/201”

ПОСТТРАВМАТИЧНЕ ПИСЬМО І РИТОРИКА ВІДСУТНОСТІ: БРУНО ШУЛЬЦ – ЖОРЖ ПЕРЕК – ДЖОНАТАН ФОЕР

У статті аналізується феномен текстуалізації травми і зразки посттравматичного письма в доробку Б. Шульца, Ж. Перека та Дж. Фоера. Зокрема досліджено риторичну письма Бруно Шульца, а також текстуальне втілення пам'яті у творах наступних генерацій єврейських письменників на тему Голокосту. Риторика пам'яті аналізується в аспекті посттравматичного письма й постпам'яті як одного з актуальних напрямків сучасних культурних студій. Значну увагу приділено аналізу форм посттравматичної нарації в романі “W, або Спомини дитинства” (1975) Ж. Перека і формам інтермедіальності у книзі Дж. Фоера “Дерево кодів” (2010).

Ключові слова: посттравматичне письмо, травма, Каббала, текст, інтертекст, постпам'ять, Бруно Шульц, Жорж Перек, Джонатан Фоер.

Tamara Hundorova. Post-Traumatic Writing and Rhetoric of Absence: Bruno Schulz – Georges Perec – Jonathan Safran Foer

The article deals with a phenomenon of textualization of trauma and analyzes the post-traumatic writing in the works by Bruno Shultz, Georges Perec and Jonathan Safran Foer. In particular, it explores the rhetoric of Bruno Shultz's writing as well as re-textualization and thematization of memory in the works of the next generation of Jewish authors. The rhetoric of writing is analyzed in the aspect of post-traumatic writing and post-memory as one of the actual trends of contemporary cultural studies. Kabbalah myth that refers to the idea of Holy Book is taken as a pretext for thematization of trauma in the works of the author from Drohobych. In particular, his story “Street of Crocodiles” inscribes traces of ‘emptiness’, ‘white spots’ and splits of the modern world and rhetorically marks a figure of the author's absence (D. Goldfarb) in Schultz's writing. The figure of absence refers both to the tragic death of Schulz in 1943 and to the post-Second World War literature on the Holocaust. Using the idea of a double response to trauma, the researcher proposes to consider phenomenon of post-traumatic writing as an analogue to post-memory (the “oscillation between continuation and splitting” in term of M. Hirsch) in the works of the next generation of Jewish writers, in particular the descendants of victims of the Holocaust and migration trauma. Such an intertext is considered through the references to topoi of memory in the works by French writer Georges Perec and American writer Jonathan Foer. The main attention is paid to the analysis of post-traumatic narration form in Perec's novel “W, or Memorial Childhood” (1975) and of intermediality in Foer's “The Tree of Codes” (2010).

Keywords: post-traumatic writing, trauma, Kabbalah, text, intertext, post-memory, Bruno Schulz, Georges Perec, Jonathan Safran Foer.

Розгортаючи кабалістичне уявлення про те, що світ являє собою суцільну криптограму, Жак Дерріда зауважує: “...вся ця зовнішня позиція стосовно книги, вся ця негативність книги твориться у книзі. Ми говоримо про вихід із книги, ми говоримо про “іншого” і про поріг у книзі. “Інший” і поріг можуть бути тільки записані, можуть заявити про себе лише в ній. З книги можна вийти лише у книзі, тому що <...> не книга існує у світі, а світ – у книзі” [2, 150-151]. Ці міркування відомого філософа дають ключ для розуміння письма Б. Шульца, для котрого світ також розгортається як міфологізована книга. “Кожен фрагмент реальності живе завдяки тому, що бере участь у певному універсальному

сенсі. Старі космогонії виражали це сентенцією, що на початку було слово” [14, 19], – твердив Шульц. Значить, сенс уписаний у світ, як у книгу, до того ж слово в повсякденному значенні не має власного сенсу, воно – лише релікт і фрагмент якоїсь усеохопної міфологічної єдності. Зате в космогонічному плані справжнє “життя слова полягає у тому, що воно пнеться, пружинить до тисячі поєднань, як почетвертоване тіло вужа з легенди. Частини якого шукають одна одну в темряві” [14, 19].

На те, що розуміння світу-як-книги має кабалістичну закодованість у творчості дрогобицького автора, указують багато дослідників [8, 113-117; 28; 29]. Зокрема, на думку Божени Шелкрос, ціла концепція “Книги” Шульца – новели-інтродукції до “Санаторію під клепсидрою” – розгортається як “спроба ретекстуалізувати старий кабалістичний міф про космогонію <...>” [29, 275]. А у відповідному персональному довідковому словнику дослідники загалом підсумовують, що “всі найважливіші образи, візії й мотиви” в доробку письменника пов’язані із символікою кабалістичної доктрини Ісаака Лурії. [32, 168].

У сучасних гуманітарних студіях Кабалу дедалі більше сприймають не лише як містичну практику, а і як метафоричну (тропологічну) теорію рецепції та інтерпретації, або, як говорить Гаролд Блум, Кабала є “теорією риторики” [17, 18]. У такій тропологічній формі кожна дія, кожна активність має лінгвістичну природу; слова становлять первісну субстанцію всесвіту, останній же – невпорядкований, хаотичний та складається з розрізнених історій, поєднаних у *Книзі буття*. Тут проявлення містичної книги, що задає сенс світу, і відкриття сенсу, що проливає світло на книгу, постає не лише кодом до семантики, а й певною *риторичною практикою*. Остання оформляє та оречевлює книгу й усенсовнює слова. Риторика в цьому аспекті чи із цього погляду не є наслідкуванням чи відображенням, вона стає самою *діяльністю*. Як така вона дає змогу трансформувати реальне у фантастичне й навпаки, а також через фрагментування й руйнування веде до реставрації первісної міфосемантичної цілісності всесвіту.

Не вдаючись у тонкощі кабалістики, звернімо увагу саме на *риторичну* природу письма Б. Шульца й на те, як це письмо ре-текстуалізується та стає об’єктивацією пам’яті у творчості інших авторів. Я також пропоную поглянути на цю риторику під кутом зору постравматичного письма й постпам’яті як одного з актуальних напрямків сучасної культурної критики.

Багато дослідників зауважують наявність певної травми, яка лежить в основі образності Бруно Шульца, і звертають увагу на метафоричний образ батька, котрий уособлює собою “смерть Бога”, мімікрує до божевільного та перетворюється на рака (чи великого скорпіона), звареного і зрештою з’їденого. Образ божевільного батька децентрує світ і задає риторичні трансфігурації реальності та сприяє появі фантазійних маргіналій у творах Бруно Шульца [27]. Тому для Якуба-сина в “Санаторії під Клепсидрою” “фізіономія вже неприсутнього неначе б розійшлася у покої, в якому він жив, розгалузилася, творячи у певних пунктах предивні вузли подібності з неправдоподібною виразністю” [16, 291]. Зауважимо, що, як твердить Гаролд Блум, у вченні Лурія, з яким пов’язують кабалістичну концепцію Шульца, наголошено на тому, що батьки і діти майже ніколи не мають того ж самого коріння [18, 213].

Бруно Шульц (1892 – 1942) – польсько-єврейський письменник і художник, який мешкав у Дрогобичі, здобув популярність у польській літературі передвоєнного періоду, а під час Другої світової війни перебував у єврейському гетто й загинув від кулі німецького офіцера на вулиці рідного міста. І Шульц особисто, і ціле його письмо сприймаються в сучасній культурі як уособлення

травми Голокосту. Більше того, цей митець стає культовою постаттю для багатьох наступних єврейських прозаїків, а шульцівське письмо належить до золотого віку єврейського письма (Франц Кафка, Йозеф Рот), яке надавало особливого забарвлення міжвоєнному європейському модернізму.

Загалом, інтертекст єврейського письма досить розгалужений і значущий у світовій літературі ХХ ст. Єврейські автори повоєнної генерації, котра мала власний досвід переміщень і пережила Голокост, інкорпують у свої тексти чимало формул травматичного письма передвоєнної генерації, і шульцівських зокрема. Для багатьох, як зауважує Девід Голдфарб, біографічна особа Шульца стає тропом [22], і такі автори, як Девід Гроссман, Сінтія Озік, Філіп Рот, створюють власні легенди навколо постаті дрогобицького митця. І, – що особливо важливо – вони використовують його біографічну постать як *риторичну фігуру відсутності*. Саме її означають і дозаповнюють фіктивні персонажі, подібні до Шульца, а також прямі й непрямі референції до творів дрогобицького письменника та до подій, пов'язаних із його смертю. Дослідники навіть говорять про “посмертні пригоди Бруно Шульца” – своєрідне “дописування” до замкненого життя митця “подальших, гіпотетичних продовжень” [11, 74].

Подібний спосіб рецепції Шульца польський дослідник Александер Ф'ют називає “сфабуляризованою конкретизацією процесу читання творів Шульца” [11, 76]. Я ж пропоную поглянути на ретекстуалізацію “процесу читання творів Шульца” під кутом зору категорії постпам'яті. Поняття постпам'яті пов'язують передусім із працею Маріян Гірш “The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust” (1983), у якій постпам'ять описано як “структуру інтер- і транс-генераційної передачі травматичного знання і втіленого досвіду” [23, 6]. Це феномен нав'язливої чи вигаданої пам'яті, зокрема дітей, про травматичне минуле своїх батьків, які вижили після Голокосту. Часовий розрив супроводжують пропуски в пам'яті, умовчування якихось болючих фактів, нав'язливі повтори в розповідях батьків. Розриви і пропуски – порожні місця, відділяючи дітей від батьківського життя, хоч як це парадоксально, доносять до них щось подібне до пам'яті про життя, яке було без них і до їхнього народження. Хоча нащадки живуть в інший час і в іншому місці, однак розповіді батьків лишаються для них найреальнішою реальністю й вони мусять увійти в цей часопростір, який є майже фізичною щільною, щоб розпочати видужувати від травми минулого; остання яка їм передається від батьків і їх переслідує. Особливо важливо, що постпам'ять оприявлює свою компенсаторну дію не через спогади, а через “образні вкладки, проєкції, творчість”, що реалізуються у формі фотографій, документів, книжок, монументів. Вони виступають своєрідним предметним, матеріалізованим дозаповненням того пропуску, який існує в пам'яті про страшне минуле їхніх батьків. Подібно до інших понять із префіксом “пост”, постпам'ять, як указує М. Гірш, відбиває “коливання між триванням і розривом” [23, 6].

За аналогією з постпам'яттю можемо говорити і про посттравматичне письмо, тобто спосіб інтертекстуальної реакції митців наступних генерацій на творчість попередників, які дали блискучі зразки художньої текстуалізації травми у своєму письмі. Серед таких авторів насамперед згадується Кафка, але поруч із ним – і постать Шульца. Спробуємо поглянути на спадщину дрогобицького письменника як зразок травматичного письма, щоби простежити, як воно зумовлює ефект постпам'яті (й посттравматичного письма) у доробку єврейських авторів наступних генерацій.

Посттравматичне письмо на сьогодні стало одним з актуальних напрямків сучасних гуманітарних досліджень, особливо у сфері літератури і критики. Часто

його пов'язують із інтересом до фрагментації, відчуження, розривів і додатків, що ними позначені образність і текстуальні стратегії постмодерного письма (див.: [34]). Значну роль у розгортанні посттравматичного письма відіграло також перевідкриття теми Голокосту, прикметне для самосвідомості кінця ХХ ст. Водночас посттравматичне письмо тісно пов'язане й із тенденціями до переписування історії та творенням її альтернативних форм. Деякі дослідники натомість розглядають загалом травматичне письмо як післяпостмодерний феномен, породжений самим постмодернізмом.

Що таке травма? Кеті Карут визначає травму в сенсі “місця (механізму?) історичної пам'яті”, а саме – як специфічну відповідь на надзвичайно болісні події – смерть, утрату, знуцання, вигнання. Травма “засвідчує індивідуальні і колективні катастрофічні досвіди” [10, 13, 15], – твердить дослідниця. При цьому діє подвійний механізм пригадування і забування, бо “виникає необхідність реагувати на те, що постійно опирається добровільному прийняттю й усвідомленню” [10, 14]. Як форма людського досвіду, пам'ять про травму є несвідомим історичним свідченням, веде до розривів у пам'яті, дає враження розірваного, фрагментованого тіла, виявляє себе через умовчування, повтори і пропуски в мові. Особливість травми, зазначає Лін Марвен, аналізуючи прозу Герти Мюллер, – передусім те, що “травма не може бути інтегрованою нарративом пам'яті й існує лише як розрив чи пропуск; вона не може бути артикульованою й повертається у формі дослівних повторень, галюцинацій, або снів” [25, 398].

Звернімо увагу на роль пропусків/розривів пам'яті у процесі репрезентації (текстуалізації) травми. Як відомо, значну роль у теорії травматичного письма і травматичної нарації відіграв фрейдівський психоаналіз. Зокрема Зигмунд Фройд зауважував, що травма не виникає разом із самою подією, яка її спричинила, а виявляється своєрідним після-враженням, затриманим у часі. До того ж пропуски пам'яті, залишені травматичним досвідом, можуть бути сильнішими і тривалішими у випадку, коли вони лишаються неусвідомленими. За Фрейдом (“По той бік принципу задоволення”, 1920), поняття травми включає також момент порушення захисту від зовнішнього подразнення, коли індивід виявляється не в змозі стримувати потік емоцій, які руйнують і знищують усі захисні механізми організму. Домінік ЛяКапра, зі свого боку, також називає травматичні події структурами комплексного заміщення або повторення, які можуть відставати в часі, бути нелінійними, перервними, відіграючи роль щита для захисту від повторної травматизації [7].

Особливо виразно сліди травми виявляються в мові. Вони ведуть як до надмірності мовлення, до евфемізмів, так і до мовчання. Виразним у цьому плані стає відсилання Тетяни Вайзер до поезії Пауля Целана, у травматичному письмі котрого “ерозія мови – пропуски, збої, повтори тощо – відтворює ерозивний ландшафт суб'єктивної пам'яті травми: забуття, фіксації, неможливості висловити досвід <...>. У цій руїні мови від суб'єкта не лишається нічого, крім його власних особистих займенників, якими він позначає досвід своєї відсутності” [1]. Руйнування мови, розпадання слів і речень, мовчання або надмірність слів фіксують збої в мовленні про зникання суб'єкта, маркують розпад особистості. Як твердить Джеффі Гартман у розмові з К. Карут, говорячи про травму, “ми уникаємо, ухиляємося від мовчання, але воно завжди присутнє <...>. Німота вказує на те, що дещо надто важко вимовити” [10, 314].

Для розуміння травматичного письма особливу роль має зауважена Жаком Дерріда роль пропусків у наративі повідомлення. Пропуски, або “пробіли” – сліди розрізнування, інакше кажучи, *la differance*, яке, на думку французького філософа, є умовою людського буття й людського письма. Дерріда говорить,

що “ніщо – ніяке абстрактне і безрозрізнюване суще – не передує, таким чином, рознесенню й розташуванню” [4, 45]. Сущє визначається не завдяки присутності суб’єкта свідомості й мови, а через рух і гру присутності/відсутності, тобто продукування самої “різниці” – через постійне зміщення, наздоганання, інтервал. Це стосується й мови. Письмо виникає через постійну відмінність і наздоганання мовлення, що вислизає, і воно підкорене принципу задоволення. Звертаючись до фрейдівського аналізу травми, Дерріда особливу увагу звертає на момент затримки і повтору подразнення. Зокрема його цікавить ефект повторення, або подвійної дії травми, який філософ називає “проміжною зоною затримки або індиверентною зоною”. Саме в ній співвідноситься первісне подразнення в чистому вигляді (міф, названий Traumdeutung) зі вторинним процесом, підкореним принципу задоволення [3, 547-548]. Повторення може підсилювати задоволення або ж стає нав’язливим і загрожує йому. Подібно розгортається й посттравматичне письмо: воно може пояснювати й роз’яснювати, а може ставати нав’язливим і замикає травму в петлях нав’язливих повторень.

Свою працю про поштову листівку й катастрофізм – як зразок травматичного письма – Дерріда пропонує розглядати, як “залишки не так давно знищеного листування, знищеного вогнем чи чимось, що має подібну руйнівну силу, руйнівну такою мірою, що не лишається навіть попелу, якщо він і був” [3, 8]. У цьому тексті він позначає втрачені пасажі “прямо за місцем спалення” пробілами в 52 знаки, що їх називає “мовчазними свідками” [3, 11]. При цьому “може йтися про власне або розділові знаки, про апостроф, який лише замінює пропущену літеру, або про ціле слово, про одну або кілька букв, а також про короткі і довгі фрази, численні і рідкісні, а іноді із самого початку незакінчені” [3, 10-11]. “Мовчазні свідки” на письмі, фіксовані лакунами, незакінченими фразами, аграматизмом, багатослів’ям, засвідчують процеси текстуалізації травми.

Скористаємося методами інтерпретації катастрофічного травматичного письма Ж. Дерріда й поглянемо на мову Б. Шульца в аспекті неповного (або перерваного) повідомлення. Тексти Шульца не існують поза біографією митця, досвідом Голокосту та історією читання творів дрогибицького письменника. Вони вписані в цілу низку попередніх і наступних катастрофічних повідомлень, від яких їх важко відокремити. Такі трагічні повідомлення, безперечно, пов’язані з особистою долею Б. Шульца. Але водночас такі повідомлення набувають сенсу в контексті цілого Голокосту, сягаючи минулої і майбутньої історії, замикаючи її в інтертекст. Такі процеси пере(о)писування травматичного письма часто спостерігаємо в доробку авторів, чиї батьки стали жертвами Голокосту. Звернімося до інтертекстуального ряду творчості письменників, у котрих тема відсутності й втрати є домінантою і яких можна залічити до покоління дітей (чи внуків) жертв Голокосту, зокрема французького письменника Жоржа Перека (1936 – 1982) й американського письменника Джонатана Фоера (народився 1977 р.).

Прикладів матеріалізації травми у формі пропусків та інтервалів у художньому письмі достатньо багато. Так, у ліпограматичному романі “La Disparition” (“Зникання”, 1969) Жорж Перек виявляє віртуозність мага, що грається зі словами, сюжетами, цитатами та характерами. Сам роман є ліпограмою, де з алфавіту цілком усувається літера “e”. Жодного разу в цьому 300-сторінковому тексті не вживається літера “e”, а сюжет значною мірою розгорнений як пошуки романної форми. Літера “e” символізує при цьому пропуск, або білий слід у тексті.

Детективний сюжет роману Перека визначають буквальні “пробілювання” – онтологічні пропуски, що символізують смерть людей, і графічні пропуски,

що маркують стирання літери “е”. Тут також постійно фігурують згадки про якийсь роман: у ньому можна знайти розв’язання загадки зникання, тож читача постійно відсилають до різних текстів, спільними для яких є насамперед поява або зникнення білого кольору (Е – “білий”, писав А. Рембо). Як зауважує Уорен Мотте, “відсутність знака завжди є знаком відсутності, і відсутність “е” у “Зниканні” оголошує про більший, вправно закодований дискурс утрати, катастрофи, горя. Перек не може сказати слова *père* [“батько”], *mère* [“мати”], *parents* [“батьки”], *famille* [“родина”] у своєму творі, він навіть не може написати своє ім’я *Georges Perec*. <...> Французькою фраза “sans e” (“без е”) звучить дуже подібно до “sans eux” (“без них”), і це ще одне відсилання до втрати” [26]. Зауважимо, що сам Перек походив із єврейських іммігрантів, які переїхали з Польщі. Батько Перека був убитий у перші дні війни, а його матір загинула в Аушвіці. Тема зникання – центральна у творчості цього автора. Буквальне проявлення знаків утрати у формі пропусків (вирізування слів і фраз) маємо й у книжці американського письменника єврейського походження Джонатана Фоера “Tree of Codes” (“Дерево кодів”, 2010), що прямо апелює до “The Street of Crocodiles” (1963) – англomовного перекладу творів Б. Шульца. Предки Фоера походять з України, і пошукам слідів пам’яті про свого діда присвячений його роман “Усе ясно” (2002).

Фактично сам Шульц запрограмував переписування наративу шляхом пробілювання тексту. Травматичне письмо Шульца – картографічне. Воно фіксується фігуративно у “Вулиці Крокодилів” як безбарвна пляма на мапі, яка асоціюється і з маргінесами свідомості, і з недоступністю реальності, і з неповнотою тексту. “Наша мова не має визначень, які б дозували міру реальності, визначали б її густину” [12, 84], – коментує свою розповідь про вулицю Крокодилів наратор. Вулиця, що порівнюється із чернеткою тексту й фотомонтажем зі старих вирізок, утілює порожнечу і пропуск у Книзі життя, а також яловість і нездійсненність бажання, властивого урбанізованій і комерціалізованій модерності. “Вся вона є ніщо інше, як ферментація передчасно вибуялих прагнень, і тому безсила та ялова” [12, 84], – знову і знову вклинюється коментатор.

Протиставлення старого рустикального, дотикального на запах світу пропахлих цинамоном вулиць і “вулиці Крокодилів” – утілення нового, американізованого світу, позбавленого смаку й кольору, є лише зовнішньою рамкою розповіді. Насправді ж за нею проглядається метафізична (кабалістична) мандрівка на маргінеси сакральної Книги життя. У післямові до “Процесу” Кафки Шульц зауважував, що “величність божественних законів, за Кафкою, не може бути передана інакше, як силою людського заперечення” [15, 34]. На сторінках “Вулиці Крокодилів” він так само вдається до заперечення, щоб увиразнити величність божественної Книги буття, утіленої мапою міста, що виростає із “зів’ялої даліни периферії” й оглядається з висоти пташиного польоту.

Порожнеча на цій мапі, що світиться білиною, матеріалізує інакшість сучасного світу порівняно з традиційним світом малого містечка й передає травму модерності. Ці вибілені маргінеси фіксують також неможливість завершити саму Книгу буття – тему, до якої апелює ціла творчість Шульца. З погляду Кабали, як одного зі смислових кодів його письма, реальність дописує, наповнює і проявляє космогонічну Книгу буття. Але “вулиця Крокодилів” натякає і водночас вислизає з-під влади сенсовності, тобто, фактично, вона становить пустку, “пробіл” у цій Книзі. Таке уявлення фіксує безбарвна пляма на мапі і її “порожня білина”.

Вулиця Крокодилів – ділянка, яку місто викидає зі свого ансамблю. Це промислово-торговельний район, де панує претензійний дух економіки і

“тверезі форми комерціалізму”. Усе має тут сліди гібридності й маскараду – *дешеві паскудно побудовані кам’яниці з карикатурними фасадами, кривобокі будинки з нашвидкуруч збитими порталами, дефектні мутні та брудні шиби*, включно з населенням – *маріонетками, екіпажами без візників, сірою невиразною юрбою*. Така вулиця існує поруч із містом, що розгортається як сторінка картини-тексту: “із зів’ялої далини периферії виринало місто і росло допереду невиразними іще комплексами, щільними блоками будинків, перетятих глибокими ярами вулиць, ближче вирізняючись в окремі кам’яниці, гравіровані з чіткістю огляданих лорнеткою видів” [12, 76].

Поруч із дотикально-виразною, розгорненою й розбуялою книгою-містом “вулиця Крокодилів” постає символом забуття і водночас матеріальним слідом травми. Ба більше, вона і є самою травмою, бо втілює неможливість реалізації сенсовної, справдженої текстуальності. “На тому плані, виконаному в стилі барокових проспектів, околиця вулиці Крокодилів світилася порожньою білиною, якою на географічних картах звикло позначають околиці полюсів і невивчені та сумнівні країни. Тільки лінії кількох вулиць були вмальовані чорними рисками і супроводжувались назвами простого не оздобного шрифту на відміну від шляхетної антикви інших написів” [12, 76].

Отже, вулиця Крокодилів – це контур іще не написаної книги, або ж матеріали до книги у вигляді поживклих газетних вирізок та посірілих чорно-білих фотографій. Не випадково “тут бракує кольорів – “все там було сіре як на чорно-білих фотографіях, як в ілюстрованих проспектах” [12, 78].

Мандри вулицею Крокодилів нагадують, з одного боку, читання – “виникало враження, що порпаєшся в якомусь проспекті, в нудних рубриках комерційних оголошень, серед яких загіздилися підозрілі анонси, дражливі нотатки, сумнівні ілюстрації” [12, 78]. З другого, – ці маргіналії несправжньої книги приносили задоволення, подібне до порнографії: читання їх супроводжувалося збудженням – безплідним та безрезультатним. Фактично, Шульц говорить про природу масової культури й порнографію як спосіб задоволення, практикований нею. Уся маніпуляція речами й фактами на цій вулиці видається підробленою, а дії людей – комедією, що заслоняє справжні речі, які тут відбуваються. Дії та речі постають лише ширмою сексуальних ігор.

Такі прогулянки зрідні фантазуванню, десь поза межі дозволеного (Фройд сказав би “по той бік принципу задоволення”), вони нагадують еротичну втіху від тексту і зрідні сексуальним сном, бо це мандрування “збудженої фантазії, гнаної шпальтами і колонками порнографічних видань” [12, 78]. Це також мандри серед книжок, – у потенційній бібліотеці, утвореній горизонталями порожніх полиць і великою картотекою, що громадиться вгору аж до горища. Фантазми здаються “фотознімком з ілюстрованої газети”, а життя, укрите накривалом ілюзії, постає несправжнім, як маскарад, що розпадається й ніяк не може розпастися під іронічним поглядом перехожого. Тут життя стає імітацією, таким собі інтер’єром, де вулиці нагадують шпалери, а брудні сірі прямокутники крамниць переповнені великими восковими манекенами й перукарськими ляльками вітрини.

Отже, основну риторичну фігуру “Вулиці Крокодилів” – брак справжності – символізує пробіл, пропуск у Книзі буття. “Паперова імітація”, “фотомонтаж із вирізок злежалих торішніх газет” [12, 85] протиставлені місту-книзі і слову, що постійно виривається поза межі “житейської практики” і прагне стати поезією, у якій відроджуються первинні космогонічні міфи [14, 19]. Така вулиця Крокодилів не стає повноцінним текстом, який би втілював бажання того, хто мандрує сторінками-вулицями Книги, тому повторне повернення до неї не спроможне наповнити її сенсом.

Власне, оця текстуальна й картографічна фіксація пропуску (несправжності, стирання, вибілювання дійсності аж до того, що вона стає тонкою і зраджує свою підробленість) перетворює повноцінну книгу міста на паперову імітацію. Але вона сигналізує також про геніальне передчуття майбутнього, що його несе в собі епоха модерності, – катастрофи, яка в кабалістичній Книзі буття прочитується через загрозу тотальної імітації і стирання слідів справжнього життя. Такою катастрофою у ХХ ст. став Голокост. Отже, можна інтерпретувати розповідь Шульца як *архі-текст*, що, подібно до *differance* (розрізнювання) Ж. Дерріда, становить собою взаємодію присутності/неприсутності, справжнього/підробленого, життя/театру, людей/маріонеток. “Вулиця Крокодилів” кодує зникання онтологічно і фізично, а також текстуалізує риторичну формулу травми.

У романі Ж. Перека “W, або Спогад дитинства” (1975) і “Дереви кодів” (2010) Дж. Фоера текстуалізація втрати стає дедалі виразнішою, але в ній прочитується метафора “вулиці Крокодилів”. Народжений 1936 року, Перека утратив батька в 1940-му, коли той записався до Іноземного легіону й загинув в одній із перших битв. 1941 року малого Жоржа відіслали з поїздом Червоного Хреста у вільну французьку зону до родичів, а його мати, котра залишилася з рідними, 1943 р. була транспортована до Аушвіцу, і з того часу нічого про неї не відомо. Як говорить Гелін Стровсон, “події, які відбулися до того, як Перекові виповнилося сім років, творять основу його біографії”, а мотором його словесної гри-творчості є його минуле – “його втрата, його гнів, його вагата непевної пам’яті. Він мав ірраціональне чуття вини, поширене серед тих, хто пережив катастрофу” [33]. У випадку Перека, зазначає Борис Дубін, говорять, що його твори є “негативною автобіографією”, “автобіографією під знаком небуття, відсутності, зникнення” (Пітер Бейкер); його книжки називають “вправами для пригадування” (Філіпп Лежен) [5].

У своєму квазі-автобіографічному романі “W, ou le Souvenir d’enfance” (1975) Перека розгортає своєрідний спектакль пам’яті. Роман складається з автобіографічних спогадів, історії вигаданого героя Гаспара Вінклера, який носить не своє власне, а чуже ім’я, численних приміток, а також вкрай деталізованої розповіді про острів W, що недвозначно асоціюється з концентраційним табором. Автобіографічний розповідач зізнається, що до 12 років його власна історія складалася з кількох рядків – батька втратив у чотири роки, матір у шість років, війну провів у прикордонних містечках, тобто він не мав власної історії, яка б не перетиналася з великою історією. Із часом, у свої тридцять, він прагне реконструювати власну історію, але робить це не через факти, а через відновлення своїх фантастичних дитячих вражень. Так виникає враження про падіння з парашута і про Чарлі Чапліна на обкладинці журналу, який мати дала йому перед тим, як посадити його в поїзд Червоного Хреста, що мав вивезти хлопця до безпечної зони. Це було останнє побачення з матір’ю, котра зовсім скоро після того загинула в газовій камері в Освенцімі.

Примітки в романі, здавалося б, мали уточнити автобіографічні спогади про батьків і відновити історію, однак, як слушно зауважує українська перекладачка роману Ганна Малець, “кожна з нотаток виконує різну роль – уточнює, заперечує, доповнює сказане в тексті, – й образи батьків, замість прояснитися, стають дедалі розпливчастішими й непевнішими, показуючи безсилля мови в намаганні заповнити порожнечу від втрати” [6, 11].

Книга розділена на дві частини – одну становлять автобіографічні спогади, де розлуку з матір’ю обіграно в різних варіантах і в різних ракурсах сприйняття кілька разів, так що розповідач зрештою зізнається, як важко йому знайти слова, щоб зафіксувати минуле, яке вислизає. Друга частина складається з

фантастичної розповіді, що спочатку нагадує раціональну утопію про острів досконалих людей-атлетів, котрі готуються до участі в Олімпіаді, але із часом стає зрозумілим, що тут життя насправді побудоване як нацистський концтабір, де панують не правило, а винятки й де фізична досконалість і тіло – постійні об'єкти вишуканого насильства та знищення (стирання).

У першій частині Отто Апфельшталь покладає на оповідача місію розповіді про долю справжнього Гаспара Вінклера, чиє ім'я він отримав під час війни, коли врятувався, замість власного. Відомо, що справжній Гаспар нібито таємниче загинув на якомусь далекому й напівфантастичному острові W, про який нікому нічого невідомо. У другій частині нарація різко змінюється, немов фіксує розрив пам'яті, і перетворюється на розповідь про сам острів. Це перемикання викладу відбувається свідомо, наче у відповідь на автобіографічне зізнання в тому, як важко оповісти про жакливе і як небезпечно і страшно фальсифікувати тему Голокосту.

Отже, травматичне письмо провокує дві риторичні фігури: одну – про *невисловленість* досвіду й пам'яті про минуле, пов'язане з травмою. Минуле не можна оживити “з допомогою пожовклих фотографій”, а будь-які спроби говорити про нього ведуть до хаотичного письма, спричиняють повтори, фантазійну гру, перервність, умовчування. Друга риторична фігура – *перенесення* – відбувається тоді, коли реальний досвід заміщується трансперсональним досвідом історії, яка може бути водночас коментарем і фіксатором пропусків та пробілів пам'яті, зумовлених травмою. Такі подвійні форми роботи з пам'яттю служать способом уникнути авторитарної влади автора над своїм персонажем-свідком.

Співіснування двох текстів ілюструє розрізнявальний процес в інтерпретації Ж. Дерріда. Ж. Перек графічно фіксує пропуск із допомогою двох різних текстів. Протилежність двох текстів особливо вражає, і саме вона допомагає зрозуміти характер (сенса) авторського послання. Такий *метатекстуальний варіант* постпам'яті Перека, де одну оповідь коментує інша, увиразнюється в порівнянні з письмом Шульца, котрий фіксує загалом передчуття неспроможності написати Книгу.

У Перека натомість контр-гра і протиставлення текстів виявляють процес риторичної матеріалізації “пробілу” (пропуску). Про це свідчить зокрема семантична “діра” в його прізвищі. “Наше прізвище Перец, – говорить майже автобіографічний розповідач у тексті. – Воно фігурує в Біблії. Гебрейською це означає “діра”, російською – “перець”, а угорською (точніше, в Будапешті), – воно означає те, що ми називаємо “бретель”, а Бретцел, у свою чергу, – не що інше, як пестлива форма (Беретцэле) від Береца, а Берец, так само, як і Барчук чи Барек, походить від того самого кореня, що й Перец – в арабській, як і в гебрайській, звуки “б” і “п” позначаються однією й тією самою літерою” [9, 52–53].

Сама ж книга Перека говорить не лише про розрив у космогонії, як у Шульца, а і про реальне зникнення, тобто про історію Голокосту. Опредмечуючи пам'ять, Перек винаходить діяльну нарративну форму, щоб не мовчати, і тим переборює нову травму – від неспроможності говорити про травму. Ж. Дерріда казав про індіферентну зону, де первісне збудження зустрічається із задоволенням, пов'язаним із текстуальним переборенням травми на письмі. Перек намагається уникнути такого задоволення від тексту, щоб не зрадити пам'яті про Голокост.

Динамічна гра між текстами й перекомбінація стають прикметними ознаками письма Перека загалом, який говорить, що думати для нього значить комбінувати. Перек – один із організаторів групи УЛІДО, віртуоз різного роду

формальних комбінаторик. Зрештою, у своєму романі він також удається до комбінаторики. Це фіксує сама назва “W”, що є символом перемоги (дві графеми v). Подвійна розповідь у романі символізує перетворення X (комбінація двох графем v, що в результаті дає хрест, або X як знак небуття) на подвійне V (як знак перемоги). “Я пишу, бо вони залишили в мені свій незгладимий слід, який відобразився на письмі, – запевняє Перека у своєму романі, – пам’ять про них умирає в письмі; письмо – це пам’ять про їхню смерть і утвердження мого життя” [9, 60]. Дерек Шиллінг говорить про особливу “поетику анамнезу” в Перека, яка нагадує модерністський етос Фрейда, Пруста, Кафки. При цьому поетика стримування, якою загалом прикметна творчість Перека, “є заміщеним виразом справжньої втрати, що прив’язує письмо до минулого через активну роботу пам’яті” [30].

Ще один спосіб роботи з пам’яттю і пропрацювання травми маємо у книзі Джонатана Фоера “Tree of Codes” (“Дерево кодів”). Як зауважував письменник, він давно хотів створити книгу-вирізуку – “книгу, значення якої було б ексгумоване з іншої книжки”. Для цього автор обирає одну зі своїх найулюбленіших книг – англomовний переклад творів Шульца під назвою “Street of Crocodiles”, виданий 1963 року, бо це, на його думку, найбагатший текст, який він знає. Так народжується “Дерево кодів”, що його Фоер називає “малою відповіддю на цю велику книгу” і бачить частиною “Великої Книги”, з якої походять Шульцеві історії, уважає Девід Гольдфарб [22].

“Дерево кодів” Фоера називають мистецьким артефактом, і навіть дослідники не можуть визначитися, чи залічити його до літератури, чи до мистецтва. Це книга, де текст Шульца існує як тло й основа, з якої вирізано слова й речення. Зовні вона подібна до архітектурної споруди – біле тло, чорні літери, квадрати вирізаних ножом пропусків (пробілів). З англomовної “Книги крокодилів” польсько-єврейського автора вилучені окремі слова й цілі рядки. Сторінки мають діри – пропуски зумисне відібраних слів і виразів тексту. Водночас інші слова й вирази залишені в тексті Фоера, який фактично *пишеться, руйнуючи* текст Шульца. Ця складна, майже метафізична і водночас фізична, дизайнерська техніка спрямована на те, щоби показати ефект гри присутності/відсутності Шульца в сучасному світі. Американський письменник матеріалізує сам текст попередника, бо “самі фізичні риси “Дерева Кодів”, контури його зяючих дірок, указують на старий текст” [19]. При цьому Фоер твердить, що хоча всі слова й більшість фраз у “Дереві кодів” належать Шульцеві, проте “це книга його власна” [20].

Фоер фактично переписує переписане, а саме – уже здійснений переклад творів Шульца англійською мовою, бо переклад неминує несе в собі елемент адаптації. Кін Брілленбург Вюрт називає таку роботу з текстом Шульца “подвійним читанням” і стверджує, що американський автор уловлює і проявляє поетичні смисли шульцівського письма. Водночас це також акт його “привласнення”, адже письменник “руйнує, зміщує й децентрує” [19] його, подаючи в інших конфігураціях. Отже, акт письма є, з одного боку, актом читання, перетворюючись на діяльність пам’яті, – Фоер відновлює пам’ять про Шульца й, фактично, повторює його. З другого, – він повністю, навіть фізично руйнує його, вирізаючи рани й перетворюючи на текст-руїну. “Як подвійний читач (читаючи *Tree of Codes* разом із *Street of Crocodiles*) ми бачимо, як ці порожні місця роблять відсутнє присутнім, і відсутні на сторінці слова, відсутнє минуле продираються через присутні” [19].

Можна сказати, що Фоер використовує риторичну формулу картографічного вибілювання (стирання, пропуску), підказану йому самим Шульцем на мапі вулиці Крокодилів. Білі порожні місця на місці чужого тексту приносять

утіху підглядання й водночас постійно нагадують нам про втрату; це й дає змогу Фоєрові говорити, що “Дерево кодів” – “ще один запис, залишений на потрісканій стіні” [21, 139], тобто Стіні Плачу в Єрусалимі – місці оплакування й молитви багатьох поколінь євреїв. Постравматичне письмо Фоєра закрісне на втраті. Його “Дерево кодів” є “лаконічним поетичним наративом про скорботну сім’ю” [24], – твердить Борис Качка, але таким, що не може існувати сам по собі. Саме шульцівське письмо дало змогу Фоєрові експериментувати з текстом. Зрештою, ще Шульц указав у новелі “Книга” на “дивовижну рису шпаргалля”: “під час читання воно розвивається, а кордони має з усіх сторін відкриті для всіх флуктуацій і перепливів [так у публікації. – Т. Г.]?” [13, 120].

У новелі “Книга” Шульц говорить про незакінченість Книги, і про “хисткість реалізації” всієї повноти буття. Отже, у цій Книзі завжди є “білі плями”, “духмяні стигми”, “погублені срібні сліди босих ангельських ніг”, що стають частиною біографії [13, 121]. Вирізаючи цілі фрази, Фоєр ніби проявляє такі “білі плями” Шульцевої автобіографії – сліди його обірваного й несправдженого життя. Із цілого широкого й детального опису (далі цитую англійський переклад) “the untidy, feminine ripeness of August”, де “the sleeping garden was resonant with flies; the golden field of stubble shouted in the sun like a tawny cloud of locusts; in the thick rain of fire the crickets screamed <...> There the untidy, feminine ripeness of August had expanded into enormous, impenetrable clumps of burdocks spreading their sheets of leafy tin, their luxuriant tongues of fleashy greenery” [31, 28–29], Фоєр лишає тільки одне речення: “The sleeping garden screamed. The garden turned in its sleep, its back rising and falling as it breathed. August had expanded into enormous tongues of greenery” [21, 11–12].

Однією з важливих шульцівських тем є тема невловимості часу, відставання часу, розпадання часу батька і часу сина. Пропуски, до яких удається Фоєр, синхронізують час сина і час батька й візуалізують сам час, стаючи тим моментом, котрий і виступає вічністю, як у Книзі, що її шукає герой однойменного твору Шульца. Можливо, говорить сучасний дослідник, “насильницька й невчасна смерть Бруно Шульца блукає, як привид, цим текстом” [19].

Отже, твори цього митця стають претекстом нових риторичних, зокрема посттравматичних практик письма у світовій літературі, що служать також механізмами пам’яті. Посттравматичне письмо не лише оприявлює те, що заховане й не артикульоване в минулих творах, увиразнюючи текстуальні пропуски, діри, пробіли, а й дописує та заповнює їх. Ми бачимо, як “білі місця” стають свідками пам’яті (Ж. Дерріда), синхронізуючи минуле з теперішнім. А механізми інтерекстуальності та гіпертекстуальності стають тими засобами, які допомагають подолати травму модерності, що її гостро переживав Шульц.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Вайзер Т.* Травматография логоса: язык травмы и деформация языка в постсоветской поэзии // Новое литературное обозрение. – 2014. – № 125. – URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/125/26v.html>
2. *Деррида Ж.* Едмон Жабес і питання книги // *Деррида Ж.* Письмо та відмінність. – Київ: Основи, 2004.
3. *Деррида Ж.* О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только. – Минск: Современный литератор, 1999.
4. *Деррида Ж.* Позичії. Бесіди з Анрі Ронсом, Юлією Крістєвою, Жаном-Луї Удбіном, Гі Скарпетта. – Київ: Дух і Літера, 1994.
5. *Дубин Б.* Один из них, или ПЕРЕКройка небытия в литературу/ *Перек Ж.* Темная лавочка. Перевод с французского И. Радченко. Вступление Б. Дубина. Послесловие Роже Бастида // Иностранная литература. – 2003. – № 12. – URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2003/12/perek.html>
6. *Малець Г.* Від перекладача // *Перек Ж.* W, або Спогад дитинства. Роман. – Київ: Пульсари, 2014.
7. *Николаи Ф.* Историописание и “проработка травмы” в работах Д. ЛаКапры // Терминология исторической науки. Историописание: [сборник] / РАН, Ин-т всеобщей истории, Отд. социо-культур. исслед., Центр истории ист. знания; [отв. ред. М.С. Бобкова, С.Г. Мереминский]. – Москва: Изд-во Института всеобщей истории РАН (ИВИ), 2010.

8. Палфалві А. Про натхнення кабалою у прозі Бруно Шульца та Франца Кафки // Współczesna recepcja twórczości Brunona Schulza. Сучасна рецепція творчості Бруно Шульца. – Дрогобич, 2009.
9. Перек Ж. W, або Спогад дитинства. Роман. – Київ: Пульсари, 2014.
10. Почути травму. Розмови з провідними спеціалістами з теорії та лікування катастрофічних досвідів. Інтерв'ю провела Кеті Карут. Переклад з англ. Катерини Диси. – Київ: Дух і Літера, 2017.
11. Ф'ют А. Посмертні пригоди Бруно Шульца // Бруно Шульц і культура Пограниччя: Матеріали двох перших едіцій Міжнародного фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі. – Дрогобич, 2007.
12. Шульц Б. Вулиця Крокодилів // Шульц Б. Цинамонові крамниці. Санаторій під клепсидрою. – Львів: Форум видавців, 2004.
13. Шульц Б. Книга // Шульц Б. Цинамонові крамниці. Санаторій Під Клепсидрою. – Львів: Форум видавців, 2004.
14. Шульц Б. Мітологізація дійсності // Шульц Б. Літературно-критичні нариси. Опрацювання та передмова Малгожата Кітовська-Лисяк; Переклад з польської та післямова Віка Меньок. – Київ: Дух і Літера, 2012.
15. Шульц Б. Післяслово до польського перекладу “Процесу” Франца Кафки // Шульц Б. Літературно-критичні нариси. – Київ: Дух і Літера, 2012.
16. Шульц Б. Санаторій Під Клепсидрою // Шульц Б. Цинамонові крамниці. Санаторій Під Клепсидрою. – Львів: Форум видавців, 2004.
17. Bloom H. Kabbalah and Criticism. New York: Seabury Press, 1975.
18. Bloom H. Omens of Millenium. The Gnosis of Angels, Dreams, and Resurrection. – London: Fourth Estate, 1996.
19. Brillenburg Wurth K. Old and New Medialities in Foer’s “Tree of Codes” // Comparative Literature and Culture / Thematic issue. New Perspectives on Material Culture and Intermedial Practice. Ed. Steven Tötösy de Zepetnek, Asunción López-Varela Azcárate, Haun Saussy, and Jan Mieszkowski. – 2011. – V.13. – Issue 3. [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1800&context=clweb>
20. Faber M. Tree of Codes by Jonathan Safran Foer. Review. – URL: <https://www.theguardian.com/books/2010/dec/18/tree-codes-safran-foer-review>
21. Foer J. S. Tree of Codes. Visual Editions, 2011.
22. Goldfarb D. A. Appropriations of Bruno Schulz // Jewish Quarterly. Contemporary writing, politics and culture. – June 2011. – URL: <http://jewishquarterly.org/2011/06/appropriations-of-bruno-schulz/>
23. Hirsch M. The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust. – Columbia University Press, 2012.
24. Kachka B. Reinventing the Book. Jonathan Safran Foer’s object of anti-technology. – URL: <http://nymag.com/arts/books/features/69635/>
25. Marven L. “In allem ist der Riss”: Trauma, Fragmentation, and the Body in Herta Muller’s Prose and Collages // Modern Language Review. – 2005. – Vol. 100. – Issue 2.
26. Motte W. F. Reading Georges Perec. Context N° 11. – URL: <http://www.dalkeyarchive.com/reading-georges-perec/>
27. Olchanowski T. Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza. – Białystok, Trans Humana, 2001.
28. Panas W. Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona ASchulza // Towarystwo Naukowe, KUL. – Lublin, 1997. – T.III.
29. Shallockcross B. “Fragments of a Broken Mirror”: Bruno Schulz’s Retextualization of the Kabbalah // East European Politics and Societies, 1997, V11(2).
30. Schilling D. Belated Jewish Modernism in France: Georges Perec’s Cult of Memory // Modernism/Modernity. – 2006. – Vol. 13. – Issue 4.
31. Schulz B. The Street of Crocodiles. Translated by Celina Wieniewska. – Penguin Books, 1977.
32. Słownik schulzowski, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzebski, S. Rosiek. – Gdansk, 2006.
33. Strawson G. [book review] Rococo modernism: a user’s manual. Georges Perec: A Life in Words: A Biography. By David Bellos. – URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/book-review-roccoco-modernism-a-users-manual-georges-perec-a-life-in-words-david-bellos-harvill-35-1397430.html>
34. Trauma: zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster, ed. by Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle, and Sigrid Weigel. – Cologne: Bohlau, 1999.

Отримано 17 жовтня 2018 р.

м. Київ

