

Kseniya Tsiulia: Defamiliaryzacja w *Skleпах cynamonowych* Brunona Schulza i *Tree of Codes* Jonathana Safrana Foera

W 1916 roku literaturoznawca Wiktor Szklowski (Виктор Шкловский) wprowadził takie pojęcie jak *udziwnienie* (остранение), które oznaczało wytrącenie czytelnika z „automatyzmów percepcyjnych” za pomocą opisu zjawisk w niezwykle, zadziwiający sposób. Później Bertolt Brecht wypracował *efekt obcości* (Verfremdungseffekt) – jedną z podstawowych kategorii w koncepcji teatru epickiego, która pełniła analogiczną funkcję jak *efekt udziwnienia* a Szklowskiego. Celem efektu obcości jest przedstawienie dobrze znanego zjawiska z innej, niespodziewanej perspektywy i tym samym przełamanie stereotypowości percepcji. Jak mówił sam Bertold Brecht: „efekt obcości polega na tym, że rzecz, którą chcemy uczynić zrozumiałą, na którą winna być zwrócona uwaga, ze zwyczajnej, znanej, bezpośrednio nam przedłożonej, robimy wyjątkową, uderzającą i nieoczekiwaną. To, co jest zrozumiałe samo przez się, robimy w pewien sposób niezrozumiałym, jednak tylko w tym celu, aby później okazało się tym bardziej zrozumiałe”¹.

Należy jednak zauważyć, że z punktu widzenia Szklowskiego udziwnienie (czy inaczej mówiąc, efekt obcości) rozumiane jako zabieg artystyczny istniało w sztuce na długo przed pojawieniem się tego określenia (występowało na przykład w folklorze). Z tych chwytów literackich aktywnie korzystali w swojej twórczości Bruno Schulz i Jonathan Safran Foer.

W jednym ze swoich najbardziej znanych dzieł, *Wartość mosiądzu* (*Messingkauf*, 1940), Brecht pisał: „Jak wczuwanie się czyni powszednim jakieś osobliwe zdarzenie, tak efekt osobliwości czyni osobliwą powszedniość. Najpowszedniejsze zdarzenia, przedstawione jako osobliwe, przestają być nudne. Widz nie ucieka już od terażniejszości w historię: terażniejszość staje się historią”².

1 B. Brecht, *Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu obcości*, tłum. Z. Krawczykowski, „Dialog” 1959, nr 7, s. 125.

2 Idem, *Wartość mosiądzu*, tłum. M. Kurecka, Warszawa 1975, s. 116.

Rozwiązania literackie zbliżone do pomysłów niemieckiego teoretyka można odnaleźć w literackiej spuściznie Brunona Schulza, w której zatarciu ulega granica między elementami świata przedstawionego ujętymi w sposób realistyczny i komponentami utrzymanymi w konwencji fantastyki, na skutek czego codzienne zjawiska podlegają uniezwykleniu, niezwykle zaś zaczynają jawić się jako przeciętne.

W zbiorze opowiadań *Sklepy cynamonowe* powracają motywy samotności i wyobcowania obecne w całej twórczości Brunona Schulza. Ich pojawienie się w prozie drohobyckiego twórcy miało konkretne przyczyny historyczne i kulturowe. Były wśród nich między innymi: konsekwencje I wojny światowej oraz polityka ograniczenia praw mniejszości narodowych. Innym czynnikiem sprzyjającym wyobcowaniu mogło być towarzyszące Schulzowi, człowiekowi twórczemu, poczucie niezrozumienia przez ludzi myślących inaczej niż on. Warto przyrzeć się więc wspomnianemu efektowi obcości w prozie Schulza nie tylko w izolacji, lecz także w ujęciu porównawczym, to jest w zestawieniu z powieścią Johnathana Safrana Foera *Tree of Codes*, która wyrosła z inspiracji spuścizną Schulza. Nowy utwór został wykreowany przez amerykańskiego autora z dzieła polskiego pisarza w dość nietypowy sposób. W konsekwencji do rąk czytelnika trafił utwór ukazujący tekst i biografię polskiego autora z niespodziewanej strony. Ów gest kreacji jednocześnie pozwolił Foerowi zdystansować się od *Sklepow cynamonowych* podczas pisania własnego dzieła.

Na efekt obcości wskazują już sama historia i sposób stworzenia tomu. *Tree of Codes* jest powieścią hipertekstową, która powstała podczas przetwarzania ulubionej książki amerykańskiego pisarza – *Sklepow cynamonowych*, przetłumaczonych w 1963 roku przez Celinę Wieniewską na język angielski. Jednak tytuł dzieła Schulza został zmieniony: zamiast *Cinnamon Shops* (*Sklepy cynamonowe*) angielskojęzyczny zbiór opowiadań zatytułowany został *The Street of Crocodiles* (*Ulica Krokodyli*)³. Oprócz oryginalnego dzieła Brunona Schulza, które składa się z trzynastu opowiadań, Celina Wieniewska dodała do *The Street of Crocodiles* czternaste opowiadanie pod tytułem *Kometa*, opublikowane przez Schulza dopiero w 1938 roku w czasopiśmie „Wiadomości Literackie”.

3 W związku z tym pojawia się pytanie: dlaczego Celina Wieniewska zdecydowała się zaczerpnąć tytuł tomu z opowiadania *Ulica Krokodyli*, które, jeśli chodzi o wpisane w nie treści, sytuuje się na antypodach opowiadania *Sklepy cynamonowe*? Według amerykańskiego badacza Briana R. Banksa mieszkająca w Wielkiej Brytanii tłumaczka uznała, że język Shakespeare'a i Donne'a nie jest w stanie oddać swoistości Schulzowskiej leksyki, dlatego tekst oryginalnego utworu został przez nią nieco skrócony i uproszczony. W konsekwencji tłumaczenie *Sklepow cynamonowych* (podobnie jak większość tłumaczeń utworów Schulza) w opinii polskich badaczy nie należy do najbardziej udanych. Jeśli jednak pamięta się, że fraza „sklep cynamonowy” była używana wyjątkowo w Polsce okresu międzywojennego (zwłaszcza w Galicji), można zrozumieć decyzję Wieniewskiej.

Jonathan Safran Foer przetwarzał anglojęzyczną wersję *Sklepów cynamonowych* następująco: wycinał znaki interpunkcyjne, słowa, frazy, zdania, a nawet całe linijki z anglojęzycznego tłumaczenia, tak aby powstało całkowicie nowe dzieło. Jednak amerykański autor nie zdecydował się na typowy sposób „redagowania” tekstu, określanym mianem *erasure* albo *blackout poetry*, polegający na tworzeniu utworów poetyckich na podstawie istniejącego materiału prasowego lub książkowego, w którym pewne słowa są zakreślane/zaklejane/zamalowywane, a z pozostałych modeluje się gotowe dzieło⁴. Można również stwierdzić, że dla autora ważna jest nie tylko semantyczna wartość tekstu, lecz także jakość materiału, z którego powstała książka (papier) oraz wzornictwo. Materialna osobliwość tego tekstu wyraża się w kosztach i specyfice druku (tylko belgijskie wydawnictwo Die Keure zgodziło się wydrukować książkę), w konkretnym gatunku papieru oraz we współpracy Foera i belgijskiej artystki Sary De Bondt. Ważne wydaje się też to, że *Tree of Codes* jest, zdaniem autora, opisem ostatniego dnia życia Brunona Schulza. Omówiony sposób powstania utworu i jego wygląd znajdują swoje odzwierciedlenie w tytule dzieła amerykańskiego pisarza:

Sklepy cynamonowe – The Street of Crocodiles – The Street of Crocodiles –
*****tree* of ***cod**es – Tree of Codes*⁵

Tree of Codes, będące wynikiem artystycznego przetworzenia tomu opowiadań Brunona Schulza, jawi się jako wyraźny znak defamiliaryzacji: autor próbuje zdystansować się tu od oryginalnego tekstu, wycinając z niego „niepotrzebne” elementy. Dążenie do uzyskania efektu obcości widać również w formie dzieła. Dzięki możliwości czytania powieści na różne sposoby czytelnik niezależnie

-
- 4 Jednym z najbardziej znanych i ciekawych przykładów wykorzystania chwytu *erasure* jest książka angielskiego malarza Toma Phillipa *A Humument: A Treated Victorian Novel*, opublikowana w 1970 roku. Za podstawę nowego utworu posłużyła zapomniana powieść wiktoriańska, której większa część została zamalowana przez brytyjskiego artystę, a z pozostałych słów powstał zupełnie inny tekst.
 - 5 Warto zauważyć, że Jonathan Safran Foer przejawiał znacznie wcześniej zainteresowanie twórczością Brunona Schulza. Kilka lat przed wydaniem *Tree of Codes* amerykański autor napisał wstęp do książki *The Street of Crocodiles and the Other Stories*, z motywem charakterystycznym dla posłowania jego powieści hipertekstowej (dotyczącym „wyrobu nagrobków ze *Sklepów cynamonowych*”): „At times I felt that I was making a gravestone rubbing of *The Street of Crocodiles*, and at times that I was transcribing a dream that *The Street of Crocodiles* might have had. I have never read another book so intensely or so many times. I’ve never memorized so many phrases, or, as the act of erasure progressed, forgotten so many phrases” („Czasami czułem, że robię nagrobek, wycierając *The Street of Crocodiles*, a czasami, że rozszyfrowywałem sen, który *The Street of Crocodiles* mogło zobaczyć. Nigdy nie czytałem żadnej innej książki z takim zaciekawieniem i tak często. Nigdy nie zapamiętywałem tyłu zwrotów albo tyłu nie zapomniałem jak wówczas, gdy postępował akt wymazywania”). Zob. B. Schulz, *The Street of Crocodiles and the Other Stories*, transl. C. Wieniewska, New York 2008.

się od konieczności rekonstrukcji intencji autora w procesie lektury. Warte uwagi są także „luki” na stronach – z ich powodu powieść jest często nazywana „powieścią-rzeźbą”⁶. Niezwykły, dziwny wygląd książki oraz forma utworu wyróżniają ją spośród „zwykłych” tomów, które napisane zostały w tradycyjnej formie i których publikacja nie wymaga zastosowania specjalnych technik drukarskich i dodatkowych nakładów finansowych.

Jak można zobaczyć na przykładzie *Tree of Codes* Jonathana Safrana Foera, głównym celem autora jest modelowanie nowego tekstu na podstawie dzieła już istniejącego. Ten eksperymentalny chwyt, chętnie stosowany przez postmodernistów, wykorzystuje się zwykle z myślą o ujawnieniu pośredniczącego charakteru jakiegokolwiek tekstu. Jednak amerykański pisarz podkreślał w wywiadach, że jego dzieło nie sytuuje się w opozycji w stosunku do Schulzowskich *Sklepków cynamonowych*⁷. Z tego wynika, że podczas procesu stwarzania własnej książki Jonathan Safran Foer występował przede wszystkim jako czytelnik/odbiorca dzieła drohobyckiego twórcy, a jednocześnie zademonstrował własną wizję przeczytanego utworu, który wcześniej został przez niego przeanalizowany i opracowany. Tak oto doświadczenie czytelnicze amerykańskiego pisarza znalazło bezpośrednie odzwierciedlenie w stylu i idei jego utworu.

Istotną funkcję w kreowaniu efektu defamiliaryzacji pełni specyficzny sposób lektury projektowany przez książkę Foera. Czyta się ją w następujący sposób: pod jedną ze stron podkłada się białą kartkę, żeby nie było widać kolejnych stron, które – jeśli nie zostaną zasłonięte – wyzierają przez otwory powstałe w procesie wycinania fragmentów Schulzowskiego tekstu przez Amerykanina. Ta niezwykła strategia czytania ukazuje aktywną rolę odbiorcy i jego większe niż zazwyczaj zaangażowanie fizyczne w proces lektury. Z wywiadów z Jonathanem Safranem Foerem można dowiedzieć się, że wybór kształtu książki nie był przypadkowy. Autor od dawna nosił się z pomysłem stworzenia dzieła tego formatu: „One is the book *The Street of Crocodiles* by Bruno Schulz. It’s a book I’ve always loved. Some things you love passively, some you love actively. In this case, I felt the compulsion to do something with it. Then I started thinking about what books look like, what they will look like, how the form of the book is changing

6 H. Wagner, *Jonathan Safran Foer Talks „Tree of Codes” and Conceptual Art, „Vanity Fair”* 2010, <https://www.vanityfair.com/culture/2010/11/jonathan-safran-foer-talks-tree-of-codes-and-paper-art> (dostęp: 28.01.2019).

7 „This book is mine. His book is a masterpiece, this was my experiment. My story has nothing to do with his story. There’s the sense that every book every written is like this, if you use the dictionary as a starting point. This is a more limited palette, but it’s the same idea” („To jest moja książka. Jego książka jest arcydziełem, a to był mój eksperyment. Moja historia nie ma nic wspólnego z jego historią. W pewnym sensie każda napisana książka okaże się podobna do tej, jeżeli wykorzysta się słownik jako punkt wyjścia. Tu paleta jest bardziej ograniczona, jednak pomysł pozostaje ten sam”). Ibidem.

very quickly. If we don't give it a lot of thought, it won't be for the better. There is an alternative to e-books. And I just love the physicality of books. I love breaking the spine, smelling the pages, taking it into the bath" („Jedną z książek, które zawsze kochałem, jest książka Brunona Schulza *Sklepy cynamonowe*. Są rzeczy, które kocha się biernie, są też takie, które kocha się aktywnie. W tym wypadku odczułem przymus, żeby coś z tym zrobić. Potem zacząłem myśleć o tym, jak wyglądają książki, jak będą wyglądać, o tym, jak bardzo szybko zmienia się ich forma. Jeśli nie będziemy się nad tym dużo zastanawiać, nie zmienią się one na lepsze. Istnieje alternatywa w postaci książek elektronicznych. A ja po prostu lubię materialność książek. Uwielbiam łamać, rozrywać książki, wachać strony, brać je do wanny”)⁸.

Warto również zauważyć, że korzystanie z elementów wizualnych, charakterystyczne dla poprzednich dzieł pisarza, nie jest innowacyjnym chwytem w jego twórczości. W najpopularniejszej książce amerykańskiego twórcy, *Extremely Loud and Incredibly Close*, zostały wykorzystane następujące elementy wizualne: na niektórych stronach powieści zostały rozmieszczone zdjęcia ilustrujące opisywane wydarzenia (atak terrorystyczny z 11 września 2001 roku w Stanach Zjednoczonych) oraz obrazki odpowiadające treści książki; przeniesienie kluczowych zdań na osobne puste strony i wyodrębnienie najistotniejszych słów innym kolorem lub innym rodzajem czcionki w celu zwrócenia na nie uwagi. Poza tym w tekście zaszyfrowane zostały detale, bez odnalezienia których dalsze czytanie ze zrozumieniem okazuje się niemożliwe.

W *Sklepowach cynamonowych* Brunona Schulza strategii defamiliaryzacji przybierają nieco inny kształt. W latach trzydziestych ubiegłego wieku twórczość polskiego pisarza wywołała wiele pytań ówczesnych badaczy literatury, a także trudności z określeniem rodzaju narracji (używano w tym celu rozmaitych fraz, począwszy od prozy poetyckiej, na słownym malarstwie skończywszy). Krytycy literaccy nierzadko formułowali na temat dzieła Schulza przeciwstawne oceny. Kolejne dyskusje wokół klasyfikacji gatunkowej jego prozy są potwierdzeniem tego, że twórca nie uległ pokusie zastosowania zastanych schematów gatunkowych.

Bruno Schulz, podobnie jak inni przedstawiciele modernizmu, dystansuje się przede wszystkim od poetyki realizmu. Nie można założyć, że wszystkie elementy wykreowanego przez niego świata przedstawionego są odrealnione, jednak w jego utworach istnieją liczne odstępstwa od tej konwencji. Potwierdzeniem tego może być stwierdzenie autora *Sklepów cynamonowych*, który w liście do Anny Płockier zaproponował własne rozumienie tego terminu: „Wydaje mi się, że realizm, jako wyłączna tendencja do kopiowania rzeczywistości – jest fikcją. Nigdy

8 Ibidem.

nie było takiego. [...] Proponowałbym dla określenia realizmu [użyć] czysto negatywnego: jest to metoda, która stara się pomieścić swe środki w obrębie pewnych konwencji, postanawia nie łamać pewnej konwencji, którą nazywamy rzeczywistością lub zdrowym rozsądkiem lub prawdopodobieństwem”⁹.

Krzysztof Stala, badacz prozy Schulza, potwierdza istnienie odstępstw od konwencji realizmu w jego rzeczywistości artystycznej: „Opisowość Schulzowskiej prozy różni się radykalnie od opisowości powieści realistycznej. W tej ostatniej narrator «odmalowywał» przestrzeń, poprzez mnożenie szczegółów, zapełnianie świata rzeczami, tworzenie iluzji pełni, totalność przedstawiania. Narrator Schulzowski «mnoży» wersje rzeczywistości, jej metaforyczne warianty, odsłaniając panowanie (demiurgiczne) słowa nad rzeczami, jego wszechwładną magię kreacyjną”¹⁰.

Dokładniejsze przyjrzenie się tym odstępstwom pozwoli pokazać, na czym polega defamiliaryzacja wybranych zjawisk w prozie twórcy *Sklepow cyrnonowych*.

Do głównych wskaźników realizmu w prozie zaliczyć można:

- dążenie do obiektywizmu w opisie świata przedstawionego;
- obecność narratora trzecioosobowego, nierzadko wszechwiedzącego;
- typowe charaktery bohaterów;
- dążenie do ukazania typowych sytuacji, okoliczności i konfliktów;
- zgodność konstrukcji postaci z zasadą prawdopodobieństwa psychologicznego;
- ukazanie postaci na tle społeczeństwa;
- dokładność w opisie szczegółów;
- koncentracja na problematyce społecznej, dążenie do ukazania mechanizmów rządzących życiem społecznym;
- zbliżenie języka postaci literackich do mowy naturalnej.

W prozie Schulza przeważają odstępstwa od konwencji realizmu. Należy do nich prowadzenie narracji w pierwszej osobie. Jeszcze większe rozbieżności dostrzegalne są w konstrukcji postaci literackich. Perspektywa w tej prozie jest pozornie dziecięca. Z jednej strony w roli narratora opowiadań został obsadzony chłopiec - Józef (takie zabiegi stosowane były już w prozie XIX wieku, czego potwierdzeniem są nowele *Antek* Bolesława Prusa czy *Janko muzykant* Henryka Sienkiewicza), z drugiej zaś w warstwie stylistycznej pojawiają się sygnały jego nadświadomości: posługiwanie się skomplikowaną leksyką, w tym terminami naukowymi. Ponadto Schulzowski narrator ujawnia związki pomiędzy rzeczami/

9 Bruno Schulz do Anny Płockier-Zwillich, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do składu J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2013, s. 435–436.

10 K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 157.

zjawiskami, które na pierwszy rzut oka nie są widoczne i nie mogą wydać się logiczne. Co więcej, skupia się on nie na przebiegu zdarzeń, lecz na opisach zjawisk statycznych. W tekście częściej występuje on jako świadek pewnych wydarzeń niż jako główny bohater (*Traktat o manekinach*), a rola głównego bohatera przenosi się na inne postacie literackie – najczęściej na Jakuba, który wprowadza w zorganizowane życie prowincjalnego miasteczka „niezdrowy ferment twórczy” i sytuuje się w opozycji do postaci Adeli i matki. Jednocześnie Jakub jest poszukiwaczem prawdy, filozofem, dąży do zmiany „fałszywego” porządku współczesności.

Warto zwrócić uwagę także na język opowiadań. Jeśli przyłożymy do prozy Schulza kryterium zbliżenia języka postaci literackich do mowy naturalnej, to okaże się, że utwory drohobyckiego autora są w wysokim stopniu poetyckie, pełne metafor, katachrez i peryfraz, czym różnią się od mowy potocznej. Jednym z podstawowych środków deformacji/zmiany rzeczywistości za pomocą języka staje się tu metafora i jej różne typy. Jak trafnie zauważył Krzysztof Stala, polscy badacze twórczości Brunona Schulza, jeśli chodzi o podejście do niej, dzielą się na dwie grupy różniące się przekonaniami na temat roli i stosunku metafory do rzeczywistości. Pierwsze stanowisko jest ontocentryczne, drugie – logocentryczne¹¹. Według przedstawicieli pierwszej grupy (w której znaleźli się Artur Sandauer i Jerzy Speina) w prozie Schulza mamy do czynienia z „bankructwem”/degradacją rzeczywistości na skutek manipulacji językowych dokonywanych przez autora, zwłaszcza przy użyciu metafory. W tym przypadku pisarz nie naśladuje rzeczywistości, lecz oddala się od niej, wysuwając na pierwszy plan akt twórczy. Zwolennicy drugiej grupy (wśród których są Włodzimierz Bolecki i Wojciech Wyskiel) uważają, że rzeczywistość istnieje wyłącznie w języku, więc jej zmiany i przekształcenia można prześledzić, badając sensy naddane, semantykę tekstu i struktur wewnętrznych.

Jednakże prawie na pewno można stwierdzić, że istnieje nierozzerwalny związek pomiędzy metaforą a naszą postawą wobec opisywanej rzeczywistości. W Schulzowskiej prozie metafora i jej różne rodzaje pełnią następujące funkcje: po pierwsze, w wyniku oddziaływania metafory na odbiorcę zmienia się jego wizja świata. Metafora i inne środki poetyckie mają właściwość przekształcania rzeczywistości, zatem dosłowne odczytanie utworów Brunona Schulza musi skutkować niemożnością ich zrozumienia. Warto dodać, że rozbudowana metaforyzacja jednego przedmiotu lub zjawiska, którą często spotykamy w Schulzowskim tekście, owocuje wieloznacznością, „przemiennością oglądu świata”. Trzeba też zauważyć, że metafory i porównania są tu używane do opisu konkretnego przedmiotu tylko jeden raz i ciągle zmieniają się w synonimiczne

11 Zob. ibidem, s. 145.

dookreślenia tego samego zjawiska. W ten sposób mnożą się byty, rzeczywistość odsuwa się na dalszy plan, a pomiędzy przedmiotami pojawiają się nowe relacje. Ponadto w prozie Schulza często występują rozbudowane konstrukcje metaforyczne, rozciągnięte na dłuższe partie tekstu, poprzez które „rzeczywistość przedostaje się do świata fikcji w rozmaitych przebraniach”¹².

Badacze twórczości Brunona Schulza twierdzą, że podstawową funkcją Schulzowskiej metafory jest transformacja świata, wyjęcie z rzeczywistości z gotowych form i znaczeń i poprowadzenie jej do nowych obszarów, gdzie tworzy się nie tylko poezja, lecz także osobny świat, będący odpowiedzią na nienazywalną jakość doświadczenia¹³. Z tego wynika, że poprzez metaforyzację tekstu autor zarówno odstępuje od konwencji realizmu, jak i buduje zupełnie inny świat w wyniku odwrotu od „prawdziwej” rzeczywistości. Takie zabiegi pełnią tym samym funkcję defamiliaryzacji – metafora rozluźnia związki słów i rzeczy, dzięki stylistycznej inności ujawnia pewien kontrast, który demonstruje ukrytą na pierwszy rzut oka odmienną rzeczywistość.

Najbardziej rozpowszechnione chwytły, odzwierciedlające defamiliaryzację poprzez metaforyzację, to wplątanie w opisy codzienności „niecodziennych” metafor oraz używanie w opisie rzeczy innych sformułowań niż te, które są ogólnie przyjęte do ich przedstawiania. Takie wykorzystanie metafor pozwala pisarzowi: po pierwsze, zademonstrować nieskończoną ilość możliwych wariantów wyglądu rzeczy, co prowadzi do rozszczepienia rzeczywistości, po drugie, ukazać świat w wymiarze znaczeń symbolicznych. Co więcej, dzięki takim zabiegom czytelnicy odzyskują naturalną świeżość percepcji.

Na odrębność opowiadań Schulza od tradycyjnej prozy realistycznej wskazują również jej opisowość i rola narratora. W odróżnieniu od prozy realistycznej, w której przestrzeń została zapełniona szczegółami i rzeczami, Schulzowski narrator „mnoży” wersje rzeczywistości, odsłaniając dominację słowa nad rzeczami. To zjawisko dobrze ilustrują synonimiczne ciągi skojarzeń narratora, tak zwane przymiarki rzeczywistości, które wywołują wrażenie bogactwa kryjących się w niej znaczeń.

W procesie kreowania efektu defamiliaryzacji trzeba podkreślić, za Krzysztofem Stałą, znaczenie metafor udosłownionych¹⁴, które, jak to wynika z nazwy, dążą do ufaktycznienia dosłowności, czyli zacierają metaforyczne znaczenie opisywanego przedmiotu. To, co oczywiste, przestaje być takie, znika też poczucie rzeczywistości, której istotowy kształt wciąż się wymyka. Wraz ze zmianą modalności opisywanej rzeczywistości naruszeniu ulega poczucie kategoryczności świata.

¹² Ibidem, s. 156.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem, s. 165.

Jedną z ulubionych praktyk Schulza w eksperymentach z rzeczywistością jest zawieszenie wiary w prawdę świata przedstawionego. Autor umiejętnie nadbudowuje nad swoją kreacją dodatkowe, mniejsze rzeczywistości, opierające się na metaforze i wyobrażeniu. W konsekwencji bohaterowie prozy drohobyckiego autora jawą się jako usytuowani pomiędzy światem realnym i irracjonalnym. Mogą oni jednak przemieszczać się między nimi. Postacie literackie oraz przedmioty podlegają metamorfozom, zmieniają się wówczas ich wygląd, funkcja, nierzadko także status ontologiczny.

Efekt defamiliaryzacji współistniejący z efektem obcości realizuje się ponadto w tekstach literackich dzięki zastosowaniu następujących chwytów/technik artystycznych:

- zmiany punktu widzenia danego zjawiska (albo przekształcenia jego otoczenia lub związków z innymi zjawiskami);
- zmiany przestrzennej (zwłaszcza „zmiany rzeczywistości” na skutek spojrzenia na nią od wewnątrz czy przestawienia jej elementów przestrzeni);
- przekształcenia kategorii czasu (przejawiające się w postaci przesunięć w czasie lub kreacji w utworach czasu „rozciągniętego” bądź „ograniczonego”);
- łączenia tego, co na pierwszy rzut oka nie daje się połączyć, dzielenia tego, co wydaje się niepodzielne;
- zmiany punktu widzenia lub sposobu obserwacji (przejawiające się w postaci opisu zjawisk z pozycji obserwatora, „przepuszczenia/filtrowania przez...”, deskrypcji zwykłych rzeczy i procesów, tak jakby były widziane po raz pierwszy, abstrahowania, zmiany jednego sposobu obserwacji na inny, na przykład taki, jaki nie jest przyjęty w danej kulturze);
- zmiany wartości (związane między innymi z podwyższeniem poziomu niebezpieczeństwa przedstawianych zdarzeń, hiperbolizowaniem zjawisk, eksponowaniem brzydoty w konstrukcji postaci literackich);
- zmiany sensu (powstające w wyniku celowo błędnego rozumienia, prezentacji szczegółowego opisu czegoś zamiast podania konkretnej nazwy, deskrypcji metaforycznej oraz innych niestandardowych sposobów wykorzystania języka);
- akcentowania jakiegoś zjawiska, zatrzymywania na nim uwagi odbiorcy (na przykład poprzez jego oksymoroniczny opis).

W *Sklepiach cynamonowych* najczęściej wykorzystywany jest chwyt zmiany sensu. Pojawia się on nie tylko w poszczególnych opowiadaniach (takich jak *Karakony* czy *Ptaki*), lecz także w całym tomie. Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów zastosowania tego zabiegu są opisy metaforyczne, co odzwierciedlają takie frazy, jak: „rzęsisty deszcz ognia”¹⁵, „dziurawy, przetarty obrus śniegu”¹⁶,

15 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Kęty 2015, s. 10.

16 Ibidem, s. 23.

„ciemne płuca wichrów zimowych”¹⁷, „żałobna szarość miasta”¹⁸, „delikatne filigrany dzikich pietruszek i marchwi”¹⁹. Niektóre z tych metafor dokładnie opisują przedmiot, nie nazywając go: zamiast używać słów „nać” albo „łodygi”, autor wykorzystuje przenośnię „delikatne filigrany dzikich pietruszek i marchwi”²⁰.

Trochę inaczej jest w powieści Foera, ponieważ amerykański autor w znacznej mierze zredukował Schulzowskie opisy. Metafory jawią się tu jako składniki chwytu zmiany sensu, jednak w mniejszym stopniu niż w polskim utworze. Za przykłady mogą posłużyć następujące przenośnie, które pod względem stylistycznym zachowały się w tekście Foera prawie w takim samym brzmieniu jak w oryginalnym dziele Schulza: „large jar of pain”²¹ (wielki dzban bólu), „bright silence”²² (jaskrawa cisza), „the secret of private time”²³ (sekret czasu prywatnego), „empty hours”²⁴ (puste godziny), „the emptiness of evenings”²⁵ (pustka wieczorów). *Tree of Codes*, w odróżnieniu od *Sklepow cynamonowych*, to dzieło bardziej dynamiczne, wypełnione zdarzeniami, więc chwyt zmiany sensu nie jest w nim głównym rozwiązaniem artystycznym.

Dość często stosowany w obydwu utworach jest zabieg zmiany wartości, jednak, inaczej niż w przypadku techniki artystycznej zmiany sensu, u polskiego autora spotyka się go znacznie rzadziej i tylko w niektórych opowiadaniach (na przykład w opowiadaniu *Wichura* dominuje chwyt podwyższenia poziomu niebezpieczeństwa prezentowanych zdarzeń): „Przywołane rechem naczyń, rozplotkowanym od brzegu do brzegu, nadeszły wreszcie karawany, nadciągnęły potężne tabory wichru i stanęły nad nocą. [...] I wybuchła ciemność ogromną wzbudzoną wichurą i szalała przez trzy dni i trzy noce...”²⁶; „Pokój drżał z lekka, obrazy na ścianach brzęczały. Szyby lśniły się tłustym odbłaskiem lampy. Firanki na oknie wisiały wzdęte i pełne tchnienia tej burzliwej nocy. Przypomnieliśmy sobie, że ojca od rana nie widziano”²⁷.

Ten sam chwyt pojawia się w powieści Foera w momentach kulminacyjnych związanych ze zniknięciem ojca i matki: „My father became doubtful. «Who knows,» he said, «How much ancient suffering is there in the smiles and glances?» My father's face, when he said that, dissolved into a stillness, a sad expression, sadder than human feeling. «I cannot, I really cannot!» Father became to back

17 Ibidem.

18 Ibidem, s. 28.

19 Ibidem, s. 49.

20 Ibidem.

21 J. S. Foer, *Tree of Codes*, London 2010, s. 10.

22 Ibidem, s. 14.

23 Ibidem, s. 15.

24 Ibidem, s. 41.

25 Ibidem, s. 47.

26 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, s. 82.

27 Ibidem, s. 83.

away. She followed him, driving him, step-by-step, out of the room” („Mój ojciec zaczął wątpić. «Kto wie», powiedział, «ile starożytnego cierpienia jest w uśmiechach i spojrzeaniach?» Twarz mojego ojca, kiedy to powiedział, rozplynęła się w ciszy, smutnej ekspresji, bardziej smutnej niż ludzkie uczucia. «Nie mogę, nie mogę!» Ojciec zaczął się cofać. Ona ruszyła za nim, kierując go, krok po kroku, w stronę wyjścia z pokoju”)²⁸.

W *Sklepiach cynamonowych* z eksponowaniem brzydoty w konstrukcji postaci literackich mamy do czynienia najczęściej w opisach wyglądu kobiet: „Tuja siedzi przykucnięta wśród żółtej pościeli i szmat. Wielka jej głowa jeży się wiechciem czarnych włosów. Twarz jej jest kurczliwa jak miech harmonii. Co chwila grymas płaczu składa tę harmonię w tysiąc poprzecznych fałd, a zdziwienie rozciąga ją z powrotem, wygładza fałdy, odsłania szparki drobnych oczu i wilgotne dziąsła z żółtymi zębami pod ryjowatą, mięsistą wargą”²⁹. „Weszła Łucja, średnia, z głową nazbyt rozkwitłą i dojrzałą na dziecięcym i pulchnym ciełe o mięsie białym i delikatnym. Podała mi rączkę lalkowatą, jakby dopiero pączkującą, i zakwitła od razu całą twarzą, jak piwonia przelewająca się pełnią różową. Nieszczęśliwa z powodu swych rumieńców, które bezwstydnie mówiły o sekretach menstruacji, przymykała oczy i płoniła się jeszcze bardziej pod dotknięciem najobojętniejszego pytania, gdyż każde zawierało tajną aluzję do jej nadwrażliwego panieństwa”³⁰.

Jak już wcześniej wskazano, utwór Jonathana Safrana Foera jest bardziej dynamiczny, dlatego ten komponent chwytu zmiany wartości w ogóle się w nim nie pojawia.

Chwyt zmiany przestrzennej nie należy do najważniejszych rozwiązań literackich w *Sklepiach cynamonowych* Brunona Schulza. Kiedy znajduje zastosowanie w tekstach, sygnalizuje przede wszystkim zmiany, które zachodziły w II Rzeczypospolitej, takie jak: industrializacja, masowa migracja mieszkańców wsi do dużych miast, pojawienie się metropolii, przejście od indywidualnego do zbiorowego (na przykład od lokalnych przedsiębiorstw rodzinnych i małego biznesu rodzinnego do olbrzymich przedsiębiorstw państwowych, wpływ kultury masowej, rozwój środków masowej informacji). To wszystko najbardziej jaskrawo ujawnia się w opowiadaniach *Ulica Krokodyli* i *Sklepy cynamonowe*. Te utwory, jak już wspomniałam, sytuują się w swoistej opozycji do siebie: „Słabo oświetlone, ciemne i uroczyste ich wnętrza pachniały głębokim zapachem farb, laku, kadzidła, aromatem dalekich krajów i rzadkich materiałów. Mogłeś tam znaleźć ognie bengalskie, szkatułki czarodziejskie, marki krajów dawno zaginionych, chińskie odbijanki, indygo, kalafonium z Malabaru, jaja owadów egzotycznych, papug, tukanów, żywe salamandry i bazyliuszki, korzeń Mandragory, norymberskie

28 J. S. Foer, op. cit., s. 87.

29 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, s. 10.

30 Ibidem, s. 13.

mechanizmy, homunculusy w doniczkach, mikroskopy i lunety, a nade wszystko rzadkie i osobliwe książki, stare folianty pełne przedziwnych rycin i oszałamiających historii³¹.

Dla Józefa, który jest głównym bohaterem utworu, sklepy cynameonowe są kluczem do tajemnic tego świata. To miejsce, gdzie spotka on mądrych i ciekawych ludzi z dalekich krajów, może też zobaczyć rzeczy, dzięki którym wyobraża sobie nieznanne ziemie i kontynenty. One również kojarzą się ze światem wewnętrznym człowieka, z jego indywidualnością.

Sklepom zostaje przeciwstawiona ulica Krokodyli, usytuowana w małej przemysłowej dzielnicy na peryferiach miasta. Jest ona całkowicie pozbawiona kolorów i historii, duchowa strona życia zmieniła się tu w materialną. Indywidualność w tej przestrzeni nie jest w cenie. Wszędzie dominuje bezosobowość: „Był to dystrykt przemysłowo-handlowy z podkreślonym jaskrawo charakterem trzeźwej użytkowości. Duch czasu, mechanizm ekonomii nie oszczędził i naszego miasta i zapuścił chciwe korzenie na skrawku jego peryferii, gdzie rozwinął się w pasyżniczą dzielnicę. Kiedy w starym mieście panował wciąż jeszcze nocny, pokątny handel, pełen solennej ceremonialności, w tej nowej dzielnicy rozwinęły się od razu nowoczesne, trzeźwe formy komercjalizmu. Pseudoamerykanizm, zaszczerpiony na starym, zmurszałym gruncie miasta, wystrzelił tu bujną, lecz pustą i bezbarwną wegetacją tandetnej, lichej pretensjonalności...”³².

Oprócz tego na przykładzie opozycji uchwytnych w opowiadaniach *Sklepy cynameonowe* i *Ulica Krokodyli* można przyjrzeć się zastosowaniu zabiegu łączenia jakości i zjawisk, które wydawały się niemożliwe do połączenia – na terenie jednego miasta istnieją bowiem dwa miejsca pełniące przeciwstawne funkcje.

Zarówno u Brunona Schulza, jak i u Jonathana Safrana Foera chwyt zmiany przestrzennej jest jednym z głównych rozwiązań literackich współtworzących efekt defamiliaryzacji. Jest to dostrzegalne nie tylko w treści, lecz także w tytule utworu – *Tree of Codes*. Na transformacje przestrzeni w dziele Foera wpływają również wydarzenia historyczne, ale trochę późniejsze niż te prezentowane w prozie Schulza. O ile polskiego pisarza bardziej niepokoiły industrializacja i utrata tego, co indywidualne, o tyle pisarza amerykańskiego martwiły problemy i katastrofy o charakterze bardziej globalnym, takie jak Holocaust, deprecjacja twórczości i życia człowieka. Podobnie jak w przypadku *Ulicy Krokodyli*, zmiany przestrzenne można zaobserwować dzięki starej mapie, na której nagle pojawiły się nieznanne wcześniej ulice i zaułki: „My father kept in his desk a beautiful map of our city, an enormous panorama. the city rose toward the center of the map, honeycombed streets, half a street, a gap between houses. that tree of codes shone

31 Ibidem, s. 59.

32 Ibidem, s. 68.

with the empty unexplored. only a few streets were marked. The cartographer spared our city. One could see wavily reflected in the display windows. The inhabitants of the city – creatures of weakness, of voluntary, of immersion in easy intimacy, of secret winks, gestures, raised eyebrows” („Mój ojciec miał na swoim stoliku piękną mapę naszego miasta, ogromną panoramę. miasto poszerzyło się do środka mapy, rozsiane ulice, pół ulicy, luka między domami. to drzewo kodów lśniło pustym niewiadomym. tylko kilka ulic zostało zaznaczonych. Kartograf oszczędził nasze miasto. Można było zobaczyć fale kształtnych mieszkańców miasta w gablotkach – istot słabych, które ochotniczo lądowały w lekką intymność tajemnego mrugania ku sobie, gestów, podniesionych brwi”)³³.

W twórczości obu pisarzy wszystkie zmiany przestrzenne powstawały w wyniku działalności człowieka, dlatego nie można tu mówić o ich wzajemnym wpływie.

Podobnie jak w przypadku rozwiązania artystycznego polegającego na zmianie przestrzennej chwyt zmiany punktu widzenia lub sposobu obserwacji można również nazwać jednym z głównych w obu utworach. Józef jest obcym obserwatorem metamorfoz, które zachodzą w rodzinnym miasteczku i którym poddają się jego ojciec i otaczający ludzie. Wszystko ulega przekształceniom, a obserwator w żaden sposób nie może wpłynąć na rozwój wydarzeń. Józef koncentruje się więc na poszukiwaniu przyczyn i skutków, analizie i wnioskowaniu oraz obserwacji historii każdego z bohaterów.

Analogiczną funkcję pełni główny bohater utworu Foera, jednak z małą różnicą: stara się on wpłynąć na działanie i losy innych bohaterów, jednak – jak się okazuje – na próżno. Narrator przeciwstawia się zmianom, które zachodzą w jego rodzinie, próbuje abstrahować od choroby ojca, mimo to nie jest w stanie pogodzić się z jego śmiercią, a potem także ze śmiercią matki. Zadaje pytania, chce zrozumieć sytuację – w przeciwieństwie do Józefa, który zadowala się obserwacją otoczenia i na tej podstawie wyciąga wnioski na jego temat. Konflikt Józefa w większym stopniu ma charakter wewnętrzny, a konflikt bohatera Foerowskiego – zewnętrzny.

Chwyt akcentowania danego zjawiska, koncentrowania na nim uwagi odbiorcy wykorzystywany jest w opowiadaniu *Ulica Krokodyli*. Jako przykład można przytoczyć aluzję, w której zamiast bezpośredniego wskazania na konkretny rodzaj działalności, przeznaczenie, rolę, pojawiają się zawoalowane opisy, pośrednio wskazujące na prawdziwy stan rzeczy: „Mieszkańcy miasta dumni są z tego odoru zepsucia, którym tchnie ulica Krokodyli. Nie mamy potrzeby niczego sobie odmawiać – myślą z dumą – stać nas i na przyzwoitą wielkomiejską rozpustę. Twierdzą oni, że każda kobieta w tej dzielnicy jest kokotą. W istocie

33 J.S. Foer, op. cit., s. 87.

wystarczy zwrócić uwagę na którąś – a natychmiast spotyka się to uporczywe, lepkie, łaskoczące spojrzenie, które nas zmraża rozkoszną pewnością. Nawet dziewczęta szkolne noszą tu w pewien charakterystyczny sposób kokardy, stawiają swoistą manierą smukłe nogi i mają tę nieczystą skazę w spojrzeniu, w której leży preformowane przyszłe zepsucie”³⁴.

Chwył akcentowania wydaje się ważny również dla Jonathana Safrana Foera. Pisarz zrealizował go na kilka sposobów. Po pierwsze, zastosował go w tytule utworu. W ten sposób autor określił, na co warto zwrócić uwagę, aby lepiej zrozumieć cały tekst. Bruno Schulz zrobił to samo, ale w innym celu – polski autor dostrzega wszystko to, co uważa za najcenniejsze, amerykański – wręcz przeciwnie, podkreśla to, co destrukcyjne. Kluczowe są tu wydarzenia historyczne (II wojna światowa, Holocaust). W centrum powieści sytuuje się śmierć autora *Sklepow cynamonowych*, która dzieli świat na przed i po. Dla Brunona Schulza istotne są zdarzenia bardziej pozytywne, bo twórca żyje jeszcze nadzieją, wierzy, że są rzeczy i sprawy warte zachowania. Foer piszący prawie dziewięćdziesiąt lat później zna tragiczne skutki kataklizmów dziejowych. Polski pisarz w swoim utworze przedstawia żydowskie życie przedwojenne, amerykański zaś powojenne (wskazuje na to znacznie skrócony i przetworzony nowy tekst, w którym luki przypominają o zaplanowanej w III Rzeszy masowej eksterminacji Żydów). Ponadto amerykański autor podkreśla powtórzenia w replikach dialogowych ojca, który na ogół milczy: „I cannot, I really cannot!”³⁵ („Nie mogę, naprawdę nie mogę!”); „We wish, We wish”³⁶ („Pragniemy, Pragniemy”); „we want, we want, we want”³⁷ („chcemy, chcemy, chcemy”).

Postać ojca w *Tree of Codes* została wykreowana w zupełnie inny sposób niż w pierwowzorze – pozostaje on amorficzny i bierny. Jest chory i leży w łóżku, można pomyśleć, że albo nie żyje, albo do tego stopnia niczego nie chce, że przekształcił się w mechaniczną lalkę. Wspomniane powtórzenia dowodzą jednak, że ojciec tak naprawdę wciąż żyje i ma jeszcze pragnienia, lęki, myśli.

Również w powieści amerykańskiego pisarza nie można nie zauważyć chwytu polegającego na przekształcaniach czasu (czas „rozciągnięty” i „ograniczony”). W *Tree of Codes* opisany został jeden rok (od sierpnia do sierpnia), ale najbardziej szczegółowo ujęte są początek i koniec dzieła (sierpień). Częściowo uwaga pisarza skupia się na zimie, podczas gdy późniejszy czas został prawie zupełnie zignorowany.

Podsumowując, można stwierdzić, że efekt defamiliaryzacji w tekstach polskiego i amerykańskiego twórcy kształtuje się na różnych poziomach. W *Tree of*

³⁴ B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, s. 74.

³⁵ J.S. Foer, op. cit., s. 62.

³⁶ Ibidem, s. 51.

³⁷ Ibidem.

Codes udziwnienie dochodzi do głosu już w samej materialności książki, która staje się znakiem dystansowania się od *Sklepów cynamonowych* za pośrednictwem metody *erasure* – usunięcia „niepotrzebnych” fragmentów tekstu poprzez ich zakreślanie/zaklejanie/zamalowywanie oraz modelowanie nowego utworu z pozostałych. W *Sklepkach cynamonowych* defamiliaryzacja zachodzi na skutek licznych odstępstw od konwencji realizmu i specyficznych zabiegów artystycznych, charakterystycznych dla modernistycznych eksperymentów z tekstem.