

Oblikovanje regionalnih identiteta u Simurgu Stanka Andrića i Dućanima cimetne boje Brune Schulza

Markač, Maja

Master's thesis / Diplomski rad

2014

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:989779>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-06**



Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet u Osijeku

Diplomski studij Hrvatskoga jezika i književnosti

Maja Markač

Oblikovanje regionalnih identiteta u *Simurgu* Stanka Andrića

i

***Dućanima cimetne boje* Brune Schulza**

Diplomski rad

Mentorica: doc. dr. sc. Dubravka Brunčić

Osijek, 2014.

Sažetak

U diplomskom se radu istražuje manifestiranje geografsko-geološko-kulturalnoga prostora u oblikovanju identiteta autobiografskih pripovjedača u romanu *Simurg* Stanka Andrića i zbirci pripovijedaka *Dučani cimetne boje* Brune Schulza. Rad analizira kako prostor sa svim svojim značajkama utječe na identitete, kako se takvi identiteti pokazuju regionalnima, te se konačno analizira njihovo oblikovanje u književnome diskursu. Pritom je naglasak stavljen na suodnos prostorne i egzistencijalne iskustvenosti. Rad polazi od realizacije autobiografizma u navedenim djelima, u čemu se pokazuje isprepletenost autobiografskoga diskusa s historiografskim u Stanka Andrića te isprepletenost autobiografskoga diskursa s fantastičnim u Brune Schulza, kao i različito shvaćanje mitološkoga s obzirom na postmodernističku Andrićevo i modernističku Schulzovu orijentaciju. Komparativna analiza oblikovanja regionalnih identiteta kreće od geografskih označitelja prostora koji najtransparentnije odaju autobiografski, Andrićev slavonsko-šokački, te Schulzov galicijsko-poljski, prostor. Uočava se različitost pripovjednoga interesa za ruralni i gradski prostor, pri čemu se nadalje ruralni prostor kod Stanka Andrića problematizira u odnosu na gradski, a provincijski gradski prostor kod Brune Schulza u odnosu na gradske sfere. Zapažaju se pripovjedačeve razapetosti u takvim dvoprostornostima te težnja za njihovim pomirenjima. Nadalje se u analizi geografskim označiteljima prostora nadopisuju društveni i kulturalni označitelji koji se pokazuju kao duhovna nadgradnja nad konkretnim geografskim zavičajnim prostorom, u oblikovanju pripovjedačevih regionalnih identiteta. Zaključuje se pritom o zajedničkoj identitetskoj oznaci srednjoeuropskoga identiteta u Andrićevo i Schulzovu tekstu koja se u dvojice autora različito manifestira. Budući da je prostor usko vezan i uz vrijeme, kao što na oblikovanje pripovjedačevih identiteta utječu i drugi entiteti, pri kraju se analize rad i toga dotiče.

Ključne riječi: regionalni identitet, Stanko Andrić, Bruno Schulz, *Simurg*, *Dučani cimetne boje*.

Sadržaj

1. UVOD	3
1. 1. Književna jedinstvenost Stanka Andrića i Brune Schulza	4
2. OBLIKOVANJE REGIONALNIH IDENTITETA U SIMURGU STANKA ANDRIĆA I DUĆANIMA CIMETNE BOJE BRUNE SCHULZA	6
2. 1. O identitetu.....	6
2. 2. Autobiografizam u <i>Simurgu</i> Stanka Andrića i <i>Dućanima cimetne boje</i> Brune Schulza.....	9
2. 3. Prostor u <i>Simurgu</i> Stanka Andrića i <i>Dućanima cimetne boje</i> Brune Schulza.....	18
2. 3. 1. Geografski prostor u <i>Simurgu</i> Stanka Andrića i <i>Dućanima cimetne boje</i> Brune Schulza.....	18
2. 3. 2. O selu i šokaštvu u <i>Simurgu</i> Stanka Andrića.....	24
2. 3. 3. O provincijskome gradu u <i>Dućanima cimetne boje</i> Brune Schulza.....	29
2. 3. 4. Odnos sela i grada u <i>Simurgu</i> Stanka Andrića i <i>Dućanima cimetne boje</i> Brune Schulza.....	33
2. 4. Vrijeme u <i>Simurgu</i> Stanka Andrića i <i>Dućanima cimetne boje</i> Brune Schulza.....	38
2. 5. Obitelj u <i>Simurgu</i> Stanka Andrića i <i>Dućanima cimetne boje</i> Brune Schulza.....	41
3. ZAKLJUČAK	46
4. Literatura.....	48

1. UVOD

Stanko Andrić¹ i Bruno Schulz² doista su osebujne književne ličnosti čije stvaralaštvo ne treba stavljati u ladice jer, naime, njihov književni uradak ne trpi stroge generičke odrednice, već svojevrsno stvara svoju poetiku. Međutim, iako je svaka klasifikacija manjkava, ona je i potrebna zbog organizacijskoga snalaženja. Iako se Andrićevo djelo *Simurg* klasificiralo i kao autobiografsko-esejističku prozu, a Schulzove *Dučane cimetne boje* kao autobiografski roman, u ovome će se radu prihvatiti da je *Simurg* autobiografski roman, a *Dučani cimetne boje* autobiografska zbirka pripovijedaka. Ovaj će se diplomski rad baviti proučavanjem oblikovanja regionalnih identiteta u navedenim djelima, odnosno prepoznavanjem zavičajnih prostornih odrednica kojima se pripovjedači identitetno osvješćuju. Pritom će biti riječi o interaktivnoj povezanosti geografskoga prostora s identitetom u društvenom i kulturalnom pogledu u kojemu će i književna aktivnost oblikovati različite signale regionalnosti. U prvim će se poglavljima rada sažeto objasniti pojmovi identiteta i regionalnoga identiteta te nešto detaljnije opisati autobiografizam navedenih djela koji nije neznačajan u osvjetljavanju naslovne teme diplomskoga rada. Glavni dio komparativne analize počiva na analizi utjecaja i geografskih, i geoloških, i kulturalnih značajki prostora na pripovjedačeve identitete, što se proširuje suodnosom prostora s vremenom i ostalim entitetima.

¹ **Stanko Andrić** rođen je 27. 1. 1967. u Strizivojnoj. Osnovnu školu završio je u Strizivojnoj, a gimnaziju u Slavanskom Brodu. Diplomirao je francuski i latinski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, a magistrirao i doktorirao na Odsjeku za srednjovjekovne studije Srednjoeuropskog sveučilišta u Budimpešti. Zaposlen je u Hrvatskom institutu za povijest – Podružnici za povijest Slavonije, Srijema i Baranje u Slavanskom Brodu. Svoju iznimnu talentiranost za istraživački rad, kao i upućenost u različite discipline, kao što su filologija, povijest, antropologija, književnost, pokazuje u djelima: *Povijest Slavonije u sedam požara* (1992.), *Enciklopedija ništavila* (1995.), *Čuda svetoga Ivana Kapistrana* (1999.), *Dnevnik iz JNA i druge glose i arabeske* (2000.). Autobiografski roman *Simurg* objavljen je 2005. i odmah je naišao na pohvale kritika, što potvrđuje i njegovo objavljivanje u Austriji.

² **Bruno Schulz** (1892.-1942.). Poljski pisac židovskoga podrijetla, slikar, književni kritičar i nastavnik crtanja, po općem sudu jedan od najvećih stilista poljskoga jezika u 20. stoljeću. Bruno je Schulz cijeloga života živio u malenom Drohobyczu gdje ga je 1942. ustrijelio jedan nacistički oficir. Premda je objavio samo dvije knjige (*Dučani cimetne boje*, 1934., i *Sanatorij pod klepsidrom*, 1937.) te za sobom ostavio ciklus grafika *Knjiga idolopoklonstva* i nedovršeni roman *Mesija*, ostao je upamćen kao jedan od najpoticajnijih modernističkih pisaca Istočne Europe.

1. 1. Književna jedinstvenost Stanka Andrića i Brune Schulza

Iako Stanka Andrića prešućuje većina suvremenih pregleda nacionalne književnosti, on je osobita pojava unutar suvremene hrvatske književnosti, zaključuje Leo Rafolt (Rafolt, 2003: 53). Tu tvrdnju potvrđuje i Slobodan Prosperov Novak, koji smatra da je Stanko Andrić najveći prozni talent među mlađim esejistima (Prosperov Novak, 2003: 686), te Sanja Jukić i Goran Rem koji Andrićev *Simurg* određuju kao jedan od najboljih romana suvremene prozne scene (Jukić, Rem, 2012: 366). Slobodan Prosperov Novak individualnosti pisca nadopisuje i gipkost njegove rečenice i izvrsnu obrazovanost kojom su prožeta sva njegova djela (Prosperov Novak, 2003: 686). O Brunu Schulzu također se redovito govori kao o jedinstvenoj književnoj pojavi. Artur Sandauer Schulzovu individualnost ocrtava kao čudesnu jedinstvenost: *najrazličitiji kompleksi problema – obiteljskih, seksualnih, društvenih, književno-povijesnih i estetskih – skupljaju se oko nje – poput godova oko srži debla – u savršeno koncentrične krugove* (Sandauer, 1992: 23). Kritičari redovito Brunu Schulza smatraju jednim od najznačajnijih avangardista i najutjecajnijih modernističkih pisaca Istočne Europe. Iako se njegov stil opisuje kao mješavina avangardnih pravaca, većina ih pristaje na klasifikaciju njegove poetike kao nadrealističke. Bruno Schulz piše o osobnim događajima svoga djetinjstva ne pristajući uz vladajuću književnu ideološku praksu toga vremena koja je na svojim stranicama ispisivala političke i društvene aspekte. Schulzovo stvaralaštvo naišlo je zbog toga na pravo prepoznavanje svoje vrijednosti i jedinstvenosti tek mnogo godina nakon njegove smrti. Njegova visoko originalna umjetnost, prepuna živopisnih slika i metafora, nije naišla na veliku čitateljsku publiku svoga vremena te je pala u sjenu Schulzovih suvremenika, Witolda Gombrowicza i Stanisława Ignacyja Witkiewicza (Witkacya). No, najvažnije je to da je Schulzova osobita književna pojava ipak prepoznata onako kako joj to i dolikuje te ga se danas smatra jednim od najznačajnijih pisaca poljskog međuraća, u trijadi s Witkiewiczem i Gombrowiczem (Blažina, 2005b: 146). Kritičke reakcije na tek objavljene *Dućane cimetne boje* bile su protuslovne, tumači Dalibor Blažina. Znakovito je da su negativne reakcije stizale najčešće s motrišta ideologizirane kritike – npr. vodeći marksistički kritičar Ignacy Fik predbacivao je tako bijeg u san, podsvijest ili metafiziku, „bolesnu potragu za egzotičnošću i neobičnostima“ jer sve to udaljava pisca od željenoga realističkog obrasca – s druge mu strane pak predbacuju da svijet napada kao „Židov“. Umjerena, neideologizirana pak kritika pronalazila je u Schulzovoj prozi neobično vrijedna otkrića: „posjeduje tako napregnute živce da podsjeća na telepata ili radiestezista, koji dopire do novih dimenzija stvarnosti“, ili: „u

toj prozi sve kipti od života, a groteska i deformacija stvarnosti daju efekt naglašene i prijeteće istinitosti, pružajući primatelju mogućnost 'višesmjernog' čitanja“ (Blažina, 2005a: 151-152). Za razliku od Schulzova poetičkoga definiranja, u Andrićev postmodernizam nema sumnje. Identitet pojedinca, subjekta, spoznaja o *težini* povijesti i gotovo bolesna potreba za *otekstovljenjem* – to su osnovne razvojne linije Andrićeva postmodernoga tekstovnog tkiva, osvjetljava Leo Rafolt (Rafolt, 2003: 53). Slobodan Prosperov Novak vidi Andrićevu književnu osobitost i u sljedećem: *Stanko Andrić pisac je koji na materijalu prošlosti istražuje funkcioniranje simboličnih sustava. Umjesto po standardnim izvorima, prebire po dodirima svjesnog i nesvjesnog, prebire po kolektivnoj i privatnoj povijesti, izučava oblike davno zaboravljenih ponašanja, njega interesiraju verbalne jednako koliko i neverbalne poruke prošlosti* (Prosperov Novak, 2003: 686). Stanko Andrić nikad nije krio svoj književni uzor u Bruni Schulzu te je sam rekao da se smatra višestrukim marginalcem u hrvatskoj književnosti, baš poput Brune Schulza za kojega se tvrdi da je provincijalnost obilježje ne samo njegova Drohobycza već se ona prožela i u Schulzovo stvaralačko biće (Blažina, 2005a: 149). U ovome će se radu pitati u čemu se postmodernistički Stanko Andrić inspirira modernističkim Brunom Schulzom. Pritom će se naglasak staviti na oblikovanje regionalnih identiteta jer je Slavonija nadahnuće i predmetnoistraživački prostor Andrićevih literarnih i znanstvenih tekstova (Jukić, Rem, 2012: 366), a kod Brune je Schulza to lokalni galicijski kolorit.

2. OBLIKOVANJE REGIONALNIH IDENTITETA U *SIMURGU* STANKA ANDRIĆA I *DUĆANIMA CIMETNE BOJE* BRUNE SCHULZA

2. 1. O identitetu

Pitanje identiteta jedno je od „vječnih pitanja“ na koje se odgovor traži u različitim znanstvenim disciplinama. Znanstveni interes za proučavanjem identiteta upisao se tako u brojne radove sociologa, psihologa, kulturologa, antropologa, filozofa, ekonomista, povjesničara, politologa i geografa. Naravno, tome valja pridružiti i znanost o književnosti koja se bavi proučavanjem upisivanja i reprezentacije identiteta u književnome diskursu.

U ovome će se radu naglasak staviti na oblikovanje regionalnoga identiteta u književnome diskursu, i to u djelu *Simurg* Stanka Andrića i *Dućanima cimetne boje* Brune Schulza, no prije dakako valja ponešto reći o samome identitetu, kao i objasniti pojam regionalnoga identiteta.

Stuart Hall u radu *Kome treba „identitet“?* raspravlja o pojmu identiteta te njegovim shvaćanjima i nadopisivanjima kroz vrijeme. Identitet je u znanstvenome i javnome diskursu postao „opće mjesto“ koje znači sve i ništa, a budući da se pojam identiteta nalazi između različitih prirodnih i društvenih znanosti te je bio podložan kritici i dekonstrukciji, Stuart Hall smatra da je pojam identiteta *jedan od takvih pojmova koji djeluju dok je „prekrižen“, u intervalu između dokidanja i pojavljivanja: ideja koju se ne može misliti na stari način, ali bez koje određena ključna pitanja uopće ne možemo promišljati* (Hall, 2006: 358). To nikad dokraja riješeno pitanje identiteta Stuart Hall sumira odgovorom da se identiteti konstruiraju kroz razlike, a ne izvan njih, stvaraju se samo preko odnosa s Drugim, u odnosu prema onome što nisu (Hall, 2006: 361).

Jonathan Culler u *Književnoj teoriji* napominje sljedeće: *Brojni se tekući prijepori tiču identiteta i funkcije subjekta ili jastva. Što je taj „ja“ koji jesam – osoba, djelatni subjekt ili akter, jastvo – i što ga čini onim što jest? Dva pitanja leže u osnovi modernog mišljenja o ovome predmetu – prvo, je li jastvo nešto dano ili nešto proizvedeno, i drugo, treba li ga razumijevati kroz pojedinca ili kroz društvo?* (Culler 2001: 127). Polazeći od tih pitanja, Jonathan Culler razlikuje četiri temeljne niti moderne misli o tvorbi identiteta. Prva nit o tvorbi identiteta, odlučujući se za danost i pojedinca, pristupa jastvu kao nečem unutrašnjem i jedinstvenom što prethodi činovima koje izvodi, kao unutrašnjoj jezgri koja se na različite načine izražava (ili ne

izražava) riječju i djelatnošću. Druga nit o pitanju tvorbe identiteta, spajajući danost i društvo, naglašava kako je jastvo određeno svojim podrijetlom i društvenim značajkama. Sljedeća, koja spaja pojedinca i proizvedeno, naglašava promjenjivu prirodu jastva koje postaje onim što jest svojim pojedinim činovima. Četvrta nit moderne misli o tvorbi identiteta, prema Culleru, jastvo promatra kao spoj društvenog i proizvedenog, odnosno – ono što jesam postajem kroz različite subjektne položaje koje zauzimam (Culler, 2001: 127).

Ovaj rad držat će se teze o konstruiranosti identiteta, identiteta kao proizvoda identifikacija (Culler, 2001: 134). Umjesto, dakle, o identitetu kao objektivnoj kategoriji, govori se o konstrukciji identiteta ili procesu identifikacije, a ovaj će se rad pritom držati poimanja pojma identiteta kao Ja koje se određuje nasuprot nekom Drugom, naglašavajući takav relacijski karakter. Za daljnju analizu, međutim, potrebna je diferencijacija pojma identiteta. Dok je primarna podjela identiteta na individualni i kolektivni, daljnjim se raščlanjivanjem, ovisno o dominantnom identifikacijskom obilježju, identitet može podijeliti na spolni ili rodni, dobni, seksualni, rodbinski, profesionalni, jezični, vjerski, klasni, politički, nacionalni, regionalni, lokalni itd., od kojih su neki podijeljeni ili višestruki, dok su drugi isključivi.

Kada je riječ o prostornoj identifikaciji, valja napomenuti da je ona često višestruka, što znači da se istodobno može odvijati na više razina i biti jednom od bitnih sastavnica u oblikovanju različitih vrsta identiteta. Tako se netko može smatrati Osječaninom, Slavoncem, Hrvatom i Europljaninom, s podjednako izraženim identifikacijskim osjećajem za sve četiri razine ili pak s jače izraženom jednom prostornom razinom identiteta u odnosu na druge. Sukladno tomu, u stručnoj se literaturi često razlikuju nacionalni, regionalni i lokalni identitet. Nacionalni se identitet, s obzirom na kategoriju prostora, može od drugih vrsta identiteta razlikovati po svojem opsegu jer nadilazi lokalnu i regionalnu vezanost, pripadnost društvenim slojevima, političkim strankama ili religijskim uvjerenjima. Poistovjećivanje pak s nekom regijom i izražavanje osjećaja vezanosti uz nju upućuje na postojanje regionalnoga identiteta. Budući da se upravo geografi najviše bave pojmom regije, pojam regije definirat će se prema geografskom rječniku, prema kojem regija podrazumijeva specifičan skup kulturnih odnosa između skupina stanovništva i pojedinih mjesta. Ti se odnosi temelje na svijesti pripadnika regije o njihovoj zajedničkoj kulturi i različitosti spram ostalih skupina. Regija je, prema tome, simbolično određen dio prostora jedne takve skupine (prema: Vresk, u: Crljenko, 2008: 69-70). I Vinko Brešić prepoznao je osjetljivost geografa za ne samo geografske značajke prostora kada ističe: *Kako se uz pojam prostora i njegovih značajki povezuje i pojam identiteta, baš kako to odavna rade geografi, koji su ga prvi tako upotrijebili uvrstivši među osobine prostora ne samo*

geološke i topografske značajke terena već i kulturne i društvene značajke stanovnika na njemu, govoru o „nekakvoj“ književnosti nužan je i govor o „nečijoj“ književnosti (Brešić, 2004: 49). Pritom valja istaknuti da je odnos prostora i identiteta dvosmjernan jer se na prostor s jedne strane može gledati kao na osnovni element formiranja identiteta, a s druge kao na medij u kojem se on manifestira. Valja naglasiti i sljedeće: ako se ne može jasno i jednoznačno opisati ili definirati regije, to ne znači da regije ne postoje (Brešić, 2004: 107). Ovaj se rad neće zadržati među geografijom, sociologijom i kulturologijom u problematičnome definiranju regionalnoga identiteta, već će se usmjeriti na geografsko-kulturološko upisivanje određenoga prostora u identitet te njegovo manifestiranje u književnosti.

U ovome se radu, naime, postavlja pitanje kako određeni prostor sa svim svojim značajkama (geografskim, geološkim, povijesno-kulturalnim) može utjecati na oblikovanje identiteta te kako se takav regionalni identitet oblikuje u književnome tekstu jer, naime, govor o književnosti nekoga prostora ujedno je govor o karakteristikama toga prostora (Brešić, 2004: 49). Na takvo su pitanje odgovarali brojni razlikujući najčešće kopneni i sredozemni prostorni milje, odnosno panonistički i mediteranistički, iz kojih su izvodili svjetonazorske i poetološke karakteristike tih dviju regionalno uvjetovanih književnosti. Sukladno tomu, govori se o mediteranizmu i panonizmu u hrvatskoj književnosti kao nazivnicima dviju kulturno-antopoloških dominantni nacionalne književnosti (sjeverne i južne). Ovaj rad držat će se, dakle, shvaćanja regionalne književnosti kao prijenosa geografskih i geoloških te povijesno-kulturalnih značajki tipičnih za određeni prostor u prostor književnoga teksta (Jukić, Rem, 2012: 24). Nastavljajući se na dosadašnja istraživanja o regionalnoj književnosti te proširujući ih u svjetlu tumačenja identiteta prema „nema Ja bez Drugoga“, uzimajući pritom u obzir i moguću višestrukost identiteta, u ovome će se radu promotriti relacijski odnosi određenoga geološko-geografsko-kulturalnoga prostora koji utječu na oblikovanje identiteta.

2. 2. Autobiografizam u *Simurgu* Stanka Andrića i *Dučanima cimetne boje* Brune Schulza

Ako će se u ovome radu analizirati relacijski odnosi određenoga geološko-geografsko-kulturalnoga prostora koji utječu na oblikovanje identiteta, nužno je naglasiti da će pritom biti riječ o identitetima Andrićeva i Schulzova pripovjedača. Pritom valja prvotno odrediti tip pripovjedača koji se pojavljuje u navedenih autora, i to prema Genetteovoj tipologiji. Pripovjedač unutar *Simurga* i *Dučana cimetne boje* ujedno je i glavni lik svoje priče. Riječ je, dakle, o autodijagetičnome pripovjedaču (Biti, 1997: 439). S obzirom na to te s obzirom na naraciju u prvome licu, ukazuje se mogućnost na autobiografsko čitanje takve proze. No, prvotno valja odrediti odnos takvoga pripovjedača-lika prema autoru. U *Simurgu* i *Dučanima cimetne boje* pripovjedač, koji je ujedno i glavni lik, nije imenovan. Postavlja se pritom pitanje je li pripovjedač-lik identičan autoru. Čini se da se ovdje dolazi do odgovara jer, naime, i kad je riječ o *Simurgu*, i *Dučanima cimetne boje*, čitatelj ovjerava identičnost pripovjedača-lika s autorom, i to kada autori sami izjavljuju da su identični pripovjedaču (Lejeune, 2000: 219). Naprimjer, sam Bruno Schulz naziva *Dučane cimetne boje* autobiografskima, kako je istaknuo u pismu Witkacyju: „*Dučane*“ smatram autobiografskim romanom. Ne samo zato što su pisani u prvom licu i što se u njemu mogu vidjeti stanoviti događaji i doživljaji iz autorova djetinjstva. Oni su autobiografija ili prije duhovna genealogija, genealogija kat'exohen, budući da upućuju na duhovno rodoslovlje sve do psihičke dubine gdje ono prelazi u mitologiju, gdje se gubi u mitološkom haluciniranju. Oduvijek sam osjećao da se korijeni individualnog duha, potjerani dovoljno duboko, gube u nekakvoj mitskoj guštari. To je krajnja točka iz koje se više ne može izaći (Blažina, 2005b: 150). Čini se da to isto čini i Stanko Andrić u intervjuu kada kaže: *Tema djetinjstva uvijek mi je bila zanimljiva, pa sam i sam pokušao napisati prozu u tom stilu, a budući da sam odrastao na selu, bilo je normalno da ću o tome i pisati* (prema: Andrić, u: Laušić, 2005). Drugim riječima rečeno, autobiografski sporazum u djelima bio bi ovjeren identičnošću autora i pripovjedača u prvome licu, a posredne informacije vezane za ime i zanimanje pripovjedačeva oca (Jakub, trgovac suknom, u *Dučanima cimetne boje*) te odrastanja u Strizivojnoj i školovanja u brodskoj gimnaziji (*Simurg*) ukazuju da je i lik identičan s autorom. Prepoznavanje autobiografskih žanrova ne proizlazi iz samoga teksta, nego iz veze između autora što ga tekst imenuje i njegova društvenoga položaja. To je u zgusnutoj verziji teza za koju se zalaže Philippe Lejeune (Velčić, 1991: 59). Mirna je Velčić, međutim, prigovorila

Lejeuneovoj tezi da se na temelju analize imena autora, naslova, podnaslova, izdavačke naljepnice, predgovora i slično može ući u trag posredovanom i time povezati autobiografski tekst s ideološkim kontekstom u koji se on nužno upisuje. Naime, Lejeuneova teza prevladava konkretnost osobe kao autora, ali se pritom ne dovodi u pitanje dokučivost društvenih okolnosti (konteksta) (Velčić, 1991: 62). Mirna Velčić u nastavku objašnjava: *Shvaćanje „autobiografskog pakta“ kao veze između autora i osobe koja navodno počiva na društvenim konvencijama i ne treba dovoditi u pitanje. Ako, naime, treba vjerovati da je spomenuta veza zajamčena ugovorom o identitetu, pitati se valja o razlozima radi kojih smo u to dužni vjerovati* (Velčić, 1991: 65). Odgovor se krije u zakonima tržišta, odnosno u društvenoj ovjeri tekstova jer recepijent autobiografskog diskursa nije doveden samo da prepozna što čuje ili pročita nego također traži verifikaciju svoga slušanja, odnosno čitanja. Njegova je sudbina isto toliko vezana uz zakone tržišta kao i sudbina govornog subjekta u položaju iskazivanja, koji je pak doveden u položaj da svoju verziju za javnost izloži društvenoj ovjeri (Velčić, 1991: 73). I dok je govorni subjekt u položaju iskazivanja opsjednut adekvatnošću predstavljanja svojeg i tuđeg života te ga ne muči jednostavna potreba da sazna tko je on, recepijent je pak opsjednut adekvatnošću čitanja ili slušanja, manje željom da (raz)otkrije autora i njegovo pravo lice (Velčić, 1991: 74). U svjetlu takva tumačenja valja se osvrnuti na Schulzove *Dućane cimetne boje*. Naime, Jerzy Jarzębski dotaknuo se pitanja zavodljiva diskursa u Brune Schulza. Zavođenje je oblik kazališne aktivnosti koje računa proizvesti javni rezultat, što je vjerojatno najčešći ishod u Schulzovim tekstovima, navodi Jerzy Jarzębski (Jarzębski, 2009: 335). Napori su prodavača da privuku klijente u *Ulici krokodila* javni, dok su također javni i nastupi oca u *Traktatu o manekenima*. Čovjek koji se bori za priznanje, za divljenje, ili za nečije tijelo, obično to radi u prisutnosti drugih, pod njihovim pogledima. Pisci, čije su knjige dostupne na tržištu i koje postaju predmetom čitateljevih kritičkih ocjenjivanja, također djeluju u javnosti. Bruno Schulz shvaća pritom da je pisac zavodnik koji potiče svoje čitatelje do beskrajnog ponavljanja "čulnog tekstualnog užitka". Bruno je Schulz svjestan toga, kao i činjenice da se prilikom zavođenja on mora pretvarati i na neki način nadmašiti sam sebe, a to je istaknuo u jednom pismu gdje progovara o tome da je tip pisca poput njega najviše stvorenje na zemlji jer mora neprekidno lagati, mora predstaviti kao valjano i stvarno nešto što je zapravo u jadnom stanju dezintegracije i kaosa unutar njega (Jarzębski, 2009: 330).

Autobiografija se definira kao retrospektivni prozni tekst kojim neka stvarna osoba pripovijeda vlastito življenje, naglašavajući svoj osobni život, a osobito povijest razvoja svoje ličnosti (Lejeune, 2000: 202). Retrospektivno pripovijedanje susreće se u *Simurgu (Te dvije*

djevojčice nosile su neobične, kitnjaste frizure koje su nam se tada činile „gradskim“, a danas bih ih smatrao simpatično staromodnim. 15), kao i u *Dućanima cimetne boje: Tada još nismo shvaćali tužnu pozadinu tih ekstravagancija, jasnoga kompleksa koji je sazrijevao u dubini.* 28). Da je u oba djela riječ i o povijesti razvoja ličnosti, potvrđuju citati koji svjedoče o sazrijevanju autobiografskih pripovjedača. U *Simurgu* se tako, primjerice, svjedoči o postajanju govedarom pa od govedara k učeniku (*Ubrzo nakon što sam promaknut u službu govedara, krenuo sam u školu.* 35), dok je u *Dućanima cimetne boje* pripovjedačev razvoj vezan uz lik oca, i to uz razvoj očeva ludila, no o tome više u nastavku rada. Autobiografizam Andrićeva i Schulzova djela očituje se, dakle, u podudarnosti mnogih elemenata pripovjedačevih svjetova s piščevima biografskim podacima. Sve što se događa u romanu *Simurg* ovako ili onako povezano je s rodnim selom, Strizivojnom, autobiografskoga pripovjedača – prva sjećanja, ljudi, priroda, osnovna škola, vjerski život, intelektualno i emocionalno sazrijevanje. Sa Slavonskim su Brodom pak povezane dionice koje se tiču gimnazijalstva, ističe Josip Užarević u radu *Tko je Simurg?* (Užarević, 2012: 242). *Dućani cimetne boje* također su inspirirani tada galicijskim rodnim mjestom Drohobycz³ autobiografskoga pripovjedača, kao što su i junaci, o kojima Bruno Schulz piše, osobe uzete iz sredine u kojoj je prolazilo njegovo djetinjstvo. Prije svega, riječ je o Schulzovu ocu Jakubu koji je i u stvarnosti bio trgovcem tkanina te bio lošega zdravlja, dok književni lik Adele svoj prototip ima u dugogodišnjoj služavci Ruhli obiteljske kuće Schulzovih (Subotin, 1961: 12). Ono što još povezuje *Simurg* i *Dućane cimetne boje* jest pripovjedna usmjerenost na razdoblje djetinjstva. Naime, prvih dvanaest poglavlja romana *Simurg* obuhvaćaju najranije godine djetinjstva, razdoblje osnovne – te u manjoj mjeri – srednje škole (Užarević, 2012: 251). *Dućani cimetne boje* također se usredotočuju na pripovjedačevo djetinjstvo (*Mi, dječaci, učinili smo ostalo i iz ležišta izbili, izvukli tešku, mahovinom obraslu dasku.* 67), no i oblikuju stvarnost koja je viđena i gledana očima djeteta, stvarnost u kojoj snovi ničim nisu izrazito razgraničeni i odvojeni od jave (Subotin, 1961: 8).

Na ovome mjestu došlo se do problematične pozicije autobiografizma u *Simurgu* i *Dućanima cimetne boje*, i to u odnosu faksije i fikcije. *Dućane cimetne boje*, naime, naziva se fantastičnom autobiografijom (Sandauer, 1992: 23). Autobiografski diskurs isprepleten je s fantastičnim, između čega je fantastično tipično za avangardnoga Schulza. No, budući da se u *Dućanima cimetne boje* i tematsko-motivski progovara o kreaciji te da fantastično postaje stvaralačkom instancom, ne može se ne primijetiti svojevrsna metaosjetljivost jer najviša kreacija jest upravo fikcija proizvedena jezikom, fantazija vezana jezičkim znakom (Lachmann,

³ Ondašnji je Drohobycz u Istočnoj Galiciji (Poljska) danas Drohobyč u zapadnoj Ukrajini.

2007: 291). Razumljivo je u ovome trenutku kako Stanko Andrić u svojem postmodernističkom opusu također i u osjetljivosti za instancu metatekstualnosti pronalazi uzor u Bruni Schulzu. Stanko Andrić pak u *Simurgu* isprepleće autobiografski i historiografski diskurs te se propituje o istinitosti ispriповijedanoga: *(Kazujući to, možda već pretjerujem, zacijelo već iznevjeravam rekonstrukciju istine. Ova priča koja je, možda, otpočela dopuštajući nadu u uzbudljiv zaplet, kao tolike izmišljene priče – za trenutak će se naprosto prekinuti)* (Andrić, 2005: 15). Stanko je Andrić, dakle, svjestan „autobiografskoga sporazuma“, tj. svojega plesa na granici između fikcije i zbilje. Na pitanje je li *Simurg* autobiografija, Stanko Andrić u intervjuu u časopisu *Aleph* progovara: „*Simurg*“ je zaista nekakva autobiografija, doduše više literarna negoli faktografska. Štošta je tu prešućeno ili uljepšano, unatoč tome što, kao što primjećuješ, mjestimice izgleda grubo i nemilosrdno. No, ja si i nisam postavio zadatak da napišem objektivni prikaz vlastita djetinjstva i mladih dana, nego da o njima ostavim posve subjektivni dokument (Andrić, 2006: 14). Stanko Andrić pak u objašnjavanju nadijevanja romana imenom *Simurg* govori o kvaziautobiografiji te je svjestan autobiografske fikcije i pretvaranja životne građe u proznu građu: *I onda kad pišeš neuvijeno autobiografsku prozu, zapravo prerađuješ, dopunjuješ, uvećavaš, mitologiziraš, manje ili više uspješno umjetnički mistificiraš građu koju ti servira vlastiti život, ili sjećanje na njegove pojedine dijelove. Tako bi književne autobiografije bile fikcijom nadograđene istinite životne priče* (prema: Andrić, u: Grgić, 2006: 9). U Andrićevim riječima potvrđuju se zapažaji Mirne Velčić. Budući da je autobiografija diskurs, ona je utemeljena u fikciji, a autobiografska se fikcija ne sastoji u izmišljanju sebe, drugih ljudi i događaja, nego u njihovu pretvaranju u predmet pripovijedanja (Velčić, 1991: 30). Ako se zadrži koncept fikcionalnosti autobiografskog, uz to je potrebno izvesti distinkciju između „autobiografske fikcije“ i fikcije u prvom licu. Da bi fikcija u prvom licu postala autobiografska, potrebna je podudarnost subjekta na tri razine. Potrebno je da autor, pripovjedač i glavni lik uđu jedan u drugog, da im životi postanu jedan život pa bilo koji da progovori, činit će se da govore sve tri instancije istodobno (Velčić, 1991: 35). S razlikovanjem autobiografske fikcije od fikcije u prvom licu, potrebno je istaknuti i pomak od klasične autobiografije prema autobiografskoj prozi. Naime, *kritika je primijetila da u devedesetima ne možemo govoriti o autobiografiji u klasičnom smislu, nego o autobiografskoj prozi* (Oraić Tolić, 2005: 196). U klasičnoj autobiografiji, kao i u mimetičkom realizmu i drugim oblicima modernih realizama, autor vjeruje u referentnu presliku autentične osobne zbilje. Nasuprot tomu, *Simurg* je autobiografska proza jer pisac više ne vjeruje u mogućnost vjernoga preslika vlastitoga života pa razigrava različite oblike fikcionalizacije i manipulacije biografskim činjenicama (Oraić Tolić, 2005: 196). U

svojem stvaralaštvu Stanko Andrić tematizira fenomene opće i vlastite povijesti i kulture. Naime, u Andrićev se *Simurg* uz autobiografski diskurs uvodi i historiografski. Historiografski diskurs iščitava se u eksplicitnome tematiziranju čina pisanja historiografskoga teksta. Autobiografski pripovjedač tako predstavlja početke svojega „profesionalnog“ historiografsko-istraživačkog rada kada istražuje uglednu mjesnu obitelj Brandaffy u gimnazijskim danima (*U posljednjoj godini gimnazije, moje istraživanje dobiva neku vrstu službene potpore. Stavljani su mi na raspolaganje zapisnici iz arhiva škole i župne matice. Na osobno traženje, odobren mi je uvid u ostavštinu izumrle i nekoć ugledne mjesne obitelji Brandaffy...* 65) ili kada traga za vlastitom obiteljsko-povijesnom dokumentacijom. Kao što pripovjedač svoje istraživanje temelji na *knjigama, starim pismima i predmetima, građevinama, predajama, mjesnim anegdotama* (Andrić, 2005: 77), tako i sam Stanko Andrić gradi svoje pripovijedanje. Mirna Velčić opaža da krizu u kojoj se već dugo nalazi historiografija pogađa upravo problem povijesnih izvora. *Izvori, kao ni život po sebi, neće nam moći reći gdje počinje i završava prošlost i odakle počinje sadašnjost. Oni nam neće reći ni gdje je tzv. predmet povijesnog znanja jer su izvori uvelike već interpretacija i društveno ovjerena verzija prošlosti. Oni nisu prošlost „kakva se zbivala“, već „kakva nam je ponuđena da pamtimo“* (Velčić, 1991: 121). Budući da postmodernizam pomirljivo priznaje svoju prošlost i orijentira se na tradiciju i kulturu, u takvome svjetlu i Stanko Andrić nastupa kao pisac sakupljač, kako je jednom sebe nazvao: *Ja sam u njoj još uvijek među piscima koji najradije poput mrava skupljaju razne zanimljive i čudnovate stvarčice pa ih dovlače u svoju nastambu, vjerujući da će ih već za nešto iskoristiti* (prema: Andrić, u: Piteša, 2006). Pritom autor nastoji ne samo istražiti povijest jedne istočne hrvatske regije nego istodobno dovesti u pitanje modele izgradnje vlastitoga teksta kao *pisanja* o povijesti (Rafolt, 2003: 55). Tako se npr. pronalaze literarne dimenzije historiografskih tekstova. Stanko je Andrić, naime, i u svojem znanstvenopovijesnome radu osobita pojava jer literarnost stilski senzibilizira i njegove znanstvene tekstove, tako da se u njima, umjesto uobičajene hermetičnosti, čita tečna i uzbudljiva informacija (Jukić, Rem, 2012: 366). Autorova osoba u takvoj historiografiji, koja se znatno približava književnoj matici, zadobiva poseban značaj jer i sama postaje predmetom teksta, diskretnim doduše, ali i njegovim nosivim dijelom (Prosperov Novak, 2003: 686). Za velik broj suvremenih povjesničara odnos je, naime, između fikcije i historiografije kompleksan, imaju mnogo sličnosti. Postmoderna teorija tako dovodi u pitanje razdvojenost književnog i historiografskog jer oba načina pisanja svoju snagu u većoj mjeri izvode iz vjerojatnoće nego iz neke objektivne istine. Odnosno, moderna historiografija oblikuje svoj istraživački rukopis ili, točnije – svoje *pisanje*, koristeći iste mehanizme kao i književnost (Rafolt, 2003: 58). Na

mnogobrojnim se mjestima u suvremenoj teoriji književnosti i kulture ističe sveza historiografije s književnosti upravo u vidu naratološkog usredotočavanja na makrostrukturalna organizacijska načela pripovjednih tekstova (Crnjac, 2005: 63). Ovdje se nanovo dotičemo pitanja izvora na kojima zapravo počiva odnos historiografskog i autobiografskog. Naime, historiografija je znanost o prošlosti i zato što je znanost mora moći objasniti na temelju kojih svjedočanstava ona pruža sasvim određenu verziju povijesti. (Auto)biografija je pripovijest o životu pojedinca i mora moći pokazati na temelju kojih događaja, vremenskih razdoblja, prekida i praznina ona predstavlja povijest jednog života. Odatle i u jednim i u drugim oblicima ne samo briga za datume i lokalizaciju događaja nego i obveza da se u interesu znanosti, odnosno povijesti života, zaborave uvjeti proizvodnje iskaza kojima se ti oblici otvoreno koriste (Velčić, 1991: 121-122). Čini se da su se autobiografija i historiografija našle na pola puta jer se u u autobiografskim tekstovima upisuje opća povijest, ali i u historiografskim tekstovima osobna povijest, jer se govoreći o vlastitom životu, govori i o ekonomskim, ideološkim i društvenim dimenzijama određenoga razdoblja, i obrnuto. Toga je dobro svjestan Stanko Andrić kada *na margini* povijesnoga istraživanja proizvodi *književnu* (ili beletrističku, ne-znanstvenu) dionicu stvaralačkog opusa (Rafolt, 2003: 70). Autobiografske diskurse u kojima autobiografski i historiografski oblici komuniciraju i tvore međuprostor Mirna Velčić naziva radikalnim autobiografijama, a takva bi bila i *Simurg*. U radikalnim se autobiografijama, naime, povjesničar približuje autobiografu tako što pripovijest o pojedinim događajima, vremenskim razdobljima ili društvima pretvara u pripovijest o mogućnostima i ograničenjima historiografskog pripovjednog modusa, dakle, u krajnoj instanciji pripovijest o vlastitoj egzistenciji. Autobiograf se pak približuje povjesničaru tako što povijest o ljudskom životu pretvara u diskurs o mogućnostima i ograničenjima pripovijedanja ljudske povijesti, dakle, u krajnjoj instanciji, u pripovijest o pripovijedanju povijesti općenito. Ta dva djelatnika mogu se u svojoj praksi jedan drugome približiti pod uvjetom da su spremni probiti granice svojih uloga i razinu koja ih trajno razdvaja. Oni se približuju pod uvjetom da su sposobni snositi posljedice (materijalne, duhovne, moralne, društvene) kakve na komunikacijskom tržištu proizvode spomenuti i slični „žanrovski poremećaji“ (Velčić, 1991: 128). Takvih tržišnih diktiranja itekako je svjestan i sam Stanko Andrić kada u jednome intervjuu, na opasku da je više cijenjen nego čitan i da je u Hrvatskoj malo onih koji imaju senzibiliteta za njegove tekstove, odgovara: *Pa, nadam se da su me čitali barem ti koji me cijene. U kontekstu suvremene hrvatske književnosti sebe vidim kao višestrukog marginalca, i to je što se mene tiče posve u redu* (prema: Andrić, u: Piteša, 2006). U vlastitom pisanju „žanrovskih poremećaja“ Stanko Andrić ipak vidi svoju svojevrsnu reformatorsku ulogu:

Možda pisanju o vlastitom djetinjstvu ne mora prethoditi uvjerenje da je ono zanimljivo. Možda se može biti svjestan njegove nezanimljivosti i pisati o njemu kako bi ga se iskupilo iz tog ropstva običnosti (prema: Andrić, u: Grgić, 2006: 9).

Dučani cimetne boje također su autobiografska proza jer su u zbirci istaknute strategije fikcionalizacije, kao i razigravanje različitih oblika fikcionalizacije: *Ta stvarnost tanka je poput papira i svim pukotinama odaje svoju imitativnost* (Schulz, 2005: 102). Imitativna priroda papira postoji i u prirodi grada: *veliki sivi prozori mnogostruko su išpartani poput araka trgovačkoga papira*, prodavačice su *sive i papirnate poput crteža*, dok su *kola načinjena od papier-mâchéa*. Čini se da je *Ulica krokodila papirnata imitacija, kao na fotomontaži sklopljenoj od odležalih, prošlogodišnjih novinskih isječaka* (Schulz, 2005: 107). Odnos pripovjedača prema naslovljeniku pripovijedanja naziva se *kontaktom*. Kontakt podrazumijeva način odnosa prema naslovljeniku, stav prema njemu i stanovit sklop pretpostavki o njegovoj jezičnoj, književnoj i kulturalnoj kompetenciji (Biti, 1997: 440). Pripovjedač *Dučana cimetne boje* uspostavlja izravan odnos obraćanjem naslovljeniku, a u tom odnosu traži ovjeru svojega mišljenja o problemu fikcionalizacije: *Nekoliko smo puta tijekom našeg izvještaja davali određene znakove upozorenja, na blagi smo način željeli izraziti naše ograde. Pozorni čitalac neće biti nespreman za takav konačan obrat stvari. Govorili smo o imitativnom i nestvarnom karakteru te četvrti, no te riječi imaju odveć kranje i decidirano značenje da bi odredile polovični i neodlučni karakter njezine stvarnosti. Naš jezik ne posjeduje određenja koja bi nekako dozirala stupanj realnosti, definirala njezinu gustoću* (Schulz, 2005: 105-106). Faktor koji računa na pripovjedačeva nevjerojatna iskustva je ustrojstvo *Dučana cimetne boje* kao prisjećanja. Izravan je pristup onome što se zaista dogodilo nemoguć. Pripovjedač, štoviše, ukazuje na vlastitu nepouzdanost, pridonoseći fikcionalnosti. Opisujući očev strah od žohara, on kaže: *Već tada ne bih umio reći jesu li mi te slike ucijepile Adeline priče, ili sam i sâm bio njihov svjedok* (Schulz, 2005: 112). Modernistički Bruno Schulz na takav način raskida s „realističkom iluzijom“ i obnaža fikcionalnost svojih tekstova (Biti, 1997: 286). Sve dosad rečeno pokazuje da su *Dučani cimetne boje* kao autobiografska proza priča o autorovu životu, ali i ujedno komentar autobiografskom pisanju. Za književnu teoriju autobiografije su upravo zanimljive zato jer su one navodno rubni žanrovi. U njima se miješa pripovijedanje o zbiljskim i izmišljenim događajima (Velčić, 1991: 18).

Zdravko Malić u pregledu poljske proze 30-ih godina 20. st. izdvaja pisce te generacije koji ulaze u javni život kao privatni ljudi i unose u književnost ton svakidašnjice i običnosti. S Uniłowskiim, s Gombrowiczem, a također i sa Schulzom nastaje „novi književni personalizam“.

Svoju književnu riječ ti pisci pišu u svoje osobno ime, a ne u ime nekog kolektivnog ideala, i zato njihovo stvaralaštvo ima vrijednost autentičnog individualnog svjedočanstva, vrijednost registra životnih problema Poljaka druge četvrtine 20. stoljeća (Malić, 1973: 105). Autobiografizam Schulzove proze višestruko je obrazloživ: podudarnošću mnogih elemenata pripovjedačeva svijeta s piščevim biografskim podacima i stvaralačkom genezom djela, koje je prema vlastitom piščevu priznanju postupno nastalo iz njegovih privatnih pisama (Malić, 1973: 120). *Pisao sam pisma poznanicima*, rekao je Bruno Schulz. *Govorili su da su interesantna i da njihov stil prelazi kamerne zahtjeve. Nagovarali su me da ga iskoristim u književnim djelima. Tako su nastali „Dućani cimetine boje“* (Subotin, 1961: 6-7). No, kako se moglo primijetiti iz Schulzova pisma Witkacyju, autobiografizam Schulzove proze ima još jedno obilježje: mitološko. Prenoseći na stranice svoje proze lica iz svoje najbliže okoline, Bruno Schulz uključuje ih u takvu mrežu odnosa koja se neopazice udaljava od empirijske stvarnosti i približava idealnom modelu ne stvarnih, nego mogućih odnosa. Autobiografizam se Schulzova djela, prema tome, realizira na prividno oprečnim planovima: mitološkom i psihološkom. Opreka mitološkoga i psihološkoga zasniva se na ambivalentnom karakteru otkrivanja istine o svijetu, otkrivanja putem prisjećanja, dakle introspektivno, psihološki izravno, i otkrivanja okolišnim, posrednim putovima, razgrtanjem mitskog omotača čovjekove stvarnosti. U svome jedinom filozofskom eseju *Mitizacija stvarnosti* Bruno je Schulz smisao poezije tražio u pomirenju metafizičke i mitološke ambivalencije govora, u remitologizaciji stvarnosti (Malić, 1973: 121). Gradeći novu mitologiju pisanjem svojega djela, rekonstrukcija prošlosti, o kojoj se govori u *Mitizaciji stvarnosti* – prebacuje svoj most s općeg na pojedinačno, i postaje „privatnom biografijom“, potragom za vlastitim mitskim vremenima. Schulzova rekonstrukcija vremena djetinjih inicijacija, isprepletana je, dakle, s doživljajem Oca, Doma i rodnoga Grada te je podvrgnuta snažnoj poetizaciji i dubokoj mitizaciji (Blažina, 2005b: 144).

I u *Simurgu* odjekuje mitološko koje valja razumijevati upravo u kontekstu potrage za (pra)iskonom (Užarević, 2012: 249). Dok je kasni modernizam bio sklon mitu, postmodernizam je nekako udaljen od mita (Solar, 2008: 313). Ono što približava postmodernističke romane mitu je samo čežnja za mitom kao izvorom, iskonom i temeljem iskustva na kojem je izgrađena europska kultura, čežnja koja se ostvaruje jedino kao traganje za onim što bi moglo biti bezuvjetno i konačno (Solar, 2008: 313). U postmodernizmu zbilja biva uništena, a kao njezin nadomjestak ostaje samo "tekst", "rukopis", "biblioteka" i "zrcalo u kojem se zrcale druga zrcala" (Solar, 2008: 325). U Andrićevu je romanu susret ptica i Simurga opisan ovako: *Napokon ugledaju Simurga, koji je neka vrsta zrcala. Vide Simurga: sebe same* (Andrić, 2005: 84).

Postmodernistički roman više ne vjeruje velikim metanaracijama te priznaje nastavljanje i gomilanje tradicije tvrdeći da svakom tekstu u poznatoj nam povijesti uvijek već prethodi neki drugi tekst, pa je *Simurg* takva vrsta spoznaje: (...) *priča o Simurgu varirana je kroz povijest književnosti (...) i alegorija je za tu moju kvaziautobiografsku priču koja je zapravo sadržaj knjige. Osim toga, činilo mi se zgodno da knjigu nazovem nekim bizarnim imenom, tako da se gotovo ne radi o naslovu koji bi nešto govorio o sadržaju knjige, nego više o imenu*, istaknuo je u jednome razgovoru Stanko Andrić (prema: Andrić, u: Laušić, 2005). Ta prepričana legenda iskazuje, dakle, i autorovo shvaćanje autobiografskoga teksta kao iscrpljujuće potrage za samim sobom. Projekt je potpune autobiografije neostvariv jer tek pisanje (ispisivanje) života uspostavlja i sam život shvaćen kao umjetnost, ili makar kao osviještenost ili možda suvislost. Drukčije rečeno: ne stvara pisac svoj tekst, nego tekst, kada on već jest, stvara pisca, zaključuje Josip Užarević *čitajući Stanka Andrića* (Užarević, 2011).

2. 3. Prostor u *Simurgu* Stanka Andrića i *Dučanima cimetne boje* Brune Schulza

2. 3. 1. Geografski prostor u *Simurgu* Stanka Andrića i *Dučanima cimetne boje* Brune Schulza

U ovome poglavlju vidjet će se kako se geografske i geološke značajke prostora nekadašnjega Panonskoga mora, koje se prostiralo većinom današnje Panonske nizine, manifestiraju u *Simurgu* Stanka Andrića i *Dučanima cimetne boje* Brune Schulza te kako se pritom može govoriti o oblikovanju pripovjedačevih regionalnih identiteta. Sanja Jukić i Goran Rem u *Panonizmu hrvatskoga pjesništva* ističu da Panonska nizina zauzima prostor cijele Mađarske, Bosanske Posavine, sjevernoistočne Hrvatske (Slavonija i Baranja), zapadne Rumunjske, južne Slovačke, istočne Slovenije, sjeverne Srbije (Vojvodina, tj. Srijem, Banat, Bačka), neznatnih rubnih dijelova južne Češke i zapadne Ukrajine, uži pojas rubnih dijelova istočne Austrije (Gradišće), zapadne Rumunjske i Bosanske Posavine u Bosni i Hercegovini (Jukić, Rem, 2012: 24). Sukladno tomu, o Andrićevu panonizmu, koji uključuje autobiografski prostor Strizivojne i Slavnskoga Broda, nema sumnje, dok se Schulzov autobiografski provincijski gradski prostor Drohobyzca u današnjoj zapadnoj Ukrajini, ondašnjoj Galiciji, nalazi na granici panonističkoga obuhvaćanja. No, daljnjom analizom promotrit će se može li se govoriti o panonizmu i unutar *Dučana cimetne boje*, pri čemu je pritom panonizam shvaćen kao očitovanje geografsko-geološko-kulturalnih značajki panonskoga prostora u prostoru književnoga teksta.

Valja pri analizi elemenata panonizma poći od tematsko-motivske razine. Prvotno se to odnosi na eksplicitne toponimske označitelje panonskoga prostora. Panonski prostor u *Simurgu* upisan je, doduše, u neimenovan seoski prostor u kojemu je, međutim, pomoću hidronima Brežnice (*Brežnica je mala nizinska rijeka koja vijuga ravnicom.* 30), imenovanih pašnjaka (*Svaki od tih podivljalih pašnjaka imao je vlastito ime.* 30) Lizovice, Selca, Stupišća, Zvrtka te susjednoga sela Svetog Jurja (*Iz krošnje velikih hrastova mogli smo dogledati i susjedna sela, naročito staro selo Svetog Jurja čija se crkva bijeljela na hrptu Središnjeg ravnjaka, u pravcu sjeveroistoka.* 32) moguće iščitati prostor Andrićeve rodne Strizivojne. Za razliku od seoskoga prostora, gradski je prostor eksplicitno imenovan toponimom Slavnskoga Broda (*U to sam vrijeme već svakodnevno putovao vlakom u obližnji grad, Slavonski Brod, u kojem sam pohađao*

gimnaziju. 113). Potrebno je pritom istaknuti očitovanje pripovjedačeva regionalnoga identiteta: autobiografsko Ja, naime, osjeća vezanost za mjesto u kojem živi (*Vežanost za mjesto objavila mi se kao jedna od snažnih crta moje naravi*. 7), dok se takva vezanost ne javlja i kad je riječ o gradskome prostoru Slavenskoga Broda: *Moje uspomene na taj provincijski grad iz tih godina oskudne su*. 113). Međutim, s vremenom autobiografskoga pripovjedača zaokupljaju i odlasci u grad: *Ipak, malo-pomalo, pažnju mi zaokupljaju i slikovite pojedinosti gradskog života*. 113), da bi se takvi odlasci proširili na putovanja: *Tijekom gimnazijskih godina, postupno sam proširio domete svojih putovanja poduzimanih iz radoznalosti. Odlazio sam na jednodnevne izlete u Osijek, Požegu, Vinkovce, Našice;...* (Andrić, 2005: 114).

U *Dučanima cimetne boje* susreće se topografija urbane dokolice neimenovanoga provincijskog gradskog područja, i to u spominjanju ulice Stryjske (*Sve dok najzad na uglu ulice Stryjske nismo ušli u sjenu ljekarnice* (Schulz, 2005: 8). Iako se eksplicitno u *Dučanima cimetne boje* ne javlja ime Drohobycza, u literarnome svijetu Brune Schulza mogu se prepoznati paralele sa Schulzovim rodnim mjestom. Takav je slučaj i spominjanje ulice Stryjske koja je s ljekarnom na svojem uglu doista glavnom ulicom u Drohobyczu. Smatra se da je Ulica krokodila, na koju se nailazi u daljnjem čitanju *Dučana cimetne boje*, zapravo artistska rekreacija ulice Stryjske (Śliwa, 2009: 138). U daljnjem čitanju *Dučana cimetne boje* javlja se motiv plana pripovjedačeva grada koji visi na zidu i koji otvara pogled na cijelu dolinu Tyśmienice koja se valovito izvija bljedozlatnom vrpcom, na čitavo Pojezerje široko razlivenih močvara i barâ, na naborane bregove koji su se prostirali prema jugu, najprije rijetko, a zatim u sve brojnijim lancima, u šahovnici obliha brdašaca, sve manjih i sve bljeđih što su se više udaljavali prema zlaćanoj i zadimljenoj izmaglici obzorja (Schulz, 2005: 95). Iz ovoga se citata mapa može vidjeti kao panorama širega područja Drohobycza iz ptičje perspektive jer, naime, sam je Bruno Schulz živio pokraj rijeke Tyśmienice koja prolazi Drohobycem (De Moor, 2011-2012: 57).

Ovdje je, dakle, bilo riječi o motivskim, autobiografskim, prostornim označiteljima. Međutim, valja primijetiti da je u romanu *Simurg* Stanka Andrića iskustvo grada prilično reducirano jer pripovjedno Ja svakodnevno putuje vlakom iz sela u školu (i natrag) pa selo i priroda u čitavome romanu ostaju u žarištu pripovjednoga interesa (Užarević, 2012: 242), za razliku od *Dučana cimetne boje* gdje iskustvo provincijskoga grada jest u središtu pripovjednoga zanimanja. O tome kako takav seoski i provincijski gradski prostor utječe na oblikovanje pripovjedačevih identiteta više će biti rečeno u narednim poglavljima.

Još se valja zadržati na panonističkoj motivici. Panonističku orijentaciju teksta karakterizira, naime, i tipična motivika flore i faune. Sljedeći citat iz djela *Simurg* objedinjava

karakteristični panonistički zoomorfni motiv ševe i fitomorfni motiv kukuruza: *Kasnije smo krenuli dalje. Dok napredujemo kroz polja usjeva, iznad nas prelijeću šumne eskadrile ševa i nestaju u okolnim kukuruzima* (Andrić, 2005: 26). Pobrojiti valja još neke od panonističkih motiva iz *Simurga*, poput zoomorfnih motiva *fazana* i *jarebica*, kao i *srne*, te fitomorfnih motiva, kao što su *hrast* i *jasen*, *gljive* te *jabuke* i *šljive*, koji implicitno označavaju zemljinu učinkovitost, a krajnja se posljedica zemljine učinkovitosti mjeri ostvarivošću čovjekove egzistencije (Jukić, Rem, 2012: 30). Dok se, dakle, zemlja u spomenutim primjerima vidi kao plodna, motiv zemlje unutar *Simurga* viđen je i na druge načine. Ako se zemlja povezuje s tri rubne točke čovjekove tjelesne egzistencije: s postankom, rađanjem (rođenjem) i smrću (Jukić, Rem, 2012: 31), u primjeru koji slijedi s motivom se zemlje isprepleću i postanak, i rođenje, i smrt. Naime, *Simurg* započinje rečenicom *Vrt je oaza drevnog poretka svijeta*. (Andrić, 2005: 5), nakon čega se pripovijedanje nastavlja na vrt pripovjedačeve obitelji. U prvoj rečenici u kojoj se priziva edenski vrt prepoznaje se vezanost uz postanak, dok se nadalje u pripovjedačevu vrtu prepoznaje rođenje, odnosno vrt kao kolijevka pripovjedačeve svijesti, kako to ističe Josip Užarević (Užarević, 2012: 247). Međutim, valja uočiti da u tome istom vrtu umire i pripovjedačev mačak Mujo s kojim je pripovjedač bio emocionalno povezan: *Mnogo me se snažnije dojmila smrt koja je uslijedila: smrt starog kućnog mačka s kojim sam se bio zbližio. Mačak se zvao Mujo i uginuo je od starosti, među cvjetnim gredicama u vrtu. Taj me neponovljivi događaj zbunio. Svima sam ponavljao tu dramatičnu vijest o smrti koju ni sam nisam shvaćao. Ljudi iz susjedstva su mi dosađivali i ja sam im odvrćao grubošću čiji smisao oni nisu mogli dokučiti: „Idi u bašču umrt!“ (Tako je ta rečenica doslovce glasila u našem mjesnom govoru.)* (Andrić, 2005: 6). U zemlji se, koja je u ovome primjeru označena polisemantičnim motivom vrta, spaja biblijsko mitološko u postanku, osobno u rođenju koje postaje kolektivnim u svijesti o smrtnosti. Čovjek je stvoren od zemaljskoga praha prema kršćanskoj mitologiji, a zemlji se čovjek sahranjivanjem tijela i vraća, čime se odigrava cikličnost vremena, odnosno životnoga procesa (Jukić, Rem: 2012, 31). Zemlja je motivsko-tematska okosnica panonizma. No, uz zemlju valja spomenuti i motiv panonističke vode s obzirom na povijesno uvjetovanu geodvojnost Panonske nizine. *Zemlja* i *voda* pojedinačno i u različitim interakcijskim varijantama, pokazuju se tematsko-motivskim konstantama koje se nadograđuju geografskim, povijesnim, antropološkim, etnološkim i lingvističkim označiteljima i značenjima (Jukić, Rem, 2012: 29). Svijest o takvoj geodvojnosti Panonske nizine, o postojanju nekadašnjega Panonskoga mora, kao da čitamo u ovim Andrićevim rečenicama: *Kasno popodne, sunce bi ponovno granulo i sušilo našu pokislu odjeću. Preplanulih mršavih udova mirisali smo*

po vjetru širokih poljana. Nad šumom, sunce se bližilo zalasku u daleka mora (Andrić, 2005: 31). Uz zemlju, voda je, kako se već napomenulo, druga relevantna motivska točka panonizma. Panonistička voda je, napominje se u studiji *Panonizam hrvatskoga pjesništva*, za razliku od prisutne, prostrane i statične vodene mase mora, dezintegrirana na manje površine, dinamična pa stoga i privremena. Budući da panonistička voda ulazi u i miješa se s kopnom i subjektivim prostorom, kontakti vode i subjektivog tijela za subjekt su najčešće iskustvo traume (Jukić, Rem, 2012: 32). Citat koji slijedi opisuje upravo takvo negativno iskustvo tonuća u kontaktu s vodom te dječaračka radovanja nadolazećem ljetu: *Trčali smo u stražnja dvorišta; noge su nam tonule u meku zemlju prekritu mladom travom. U plitkim jarcima na međi, u usjecima kolskog puta, ljeskali su se rukavci vode. Bili su to zaostaci proljetnih poplava, nastalih od kiša i kopnjenja snijega. Vode su se svakim danom vidljivo povlačile. Uskoro će na mjestima gdje je ležala voda zemlja ispucati u neke nepravilne višekutne opeke, prekrivene zelenkastom korom. Unaprijed smo se radovali žarkom, ustreptalom ljetu, ljetu-prostranstvu, ljetu-indijanskoj preriji naših pustolovina* (Andrić, 2005: 12).

U ovome se dijelu valja usredotočiti na ravničarsku melankoliju. Naime, za sjevernjake je jedina prava zbilja ona prirodna. Zemlja, klima, vlastita krv i temperament određuju sjevernjaka, tj. vlastita priroda na koju se ne može utjecati, pa su oni skloniji tragediji (Brešić, 2004: 46). U oblikovanju se pripovjedačeva regionalnoga identiteta takva tragičnost može vidjeti u unutarnjoj dramatici autobiografskoga pripovjedača u *Simurgu*, na što upućuje s jedne strane njegova vezanost za mjesto, njegova fizička i duhovna stopljenost s prostorom u kojem živi, a s druge – osjećaj da neodgodivo treba sudjelovati u dalekim, zanimljivim, važnim zbivanjima velikoga svijeta (Užarević, 2012: 245): *Dlanom možete osjetiti mlaku suhoću brazde, raspucale od doskorašnje studeni. (...) Kako priopćiti taj osjećaj velikog početka, otpočinjanja novog eona, novog velikog Ljeta sa svim njegovim izazovima i uzbuđenjima? I, istodobno, osjećaj da se negdje daleko zbivaju potresni i strašni događaji koji neodgodivo traže vašu prisutnost? (...) I istodobno osjećate da nemate kamo, da se već nalazite na kraju svijeta, na najvećoj udaljenosti od svih svjetskih pozornica, u pustoj ravnici, u zemlji u kojoj nema ničega osim vjetra i jasnog sunca u kojem lokve šutke uzvraćaju njegove odbleske* (Andrić, 2005: 89-90). Iz takvoga ambivalentnoga doživljavanja ravnice iščitava se i njezina metafizika, i lirika, i kritika te iste ravnice, kako to vješto imenuje Josip Užarević (Užarević, 2012: 245): *Što je uopće ravnica? U čemu je njena bit? Koja je riječ najtočnije pogađa, koja još neotkrivena veza, koji retorički obrat definira ravnicu? Mnogo svjetla. Prazan vjetrovit prostor. Zemlja je pala sasvim dolje. Svijet leži na dnu. Taj veliki slobodni prostor probijen je nebrojenim tijelima koja njime krstare od iskona.*

Tijekom mnogih stoljeća, svijet je potrošen, pojeden, oglodan kao kost. Zemlja je ugažena bezbrojnim kopitima, tabanima, papcima. Nema nijedne stope tla na koju možemo stupiti prvi put. Zemlja tone pod teretom Vremena. (...) Svaka stopa preorana je i pretražena. Nema ničeg novog pod suncem: eto punokrvne ravničarske misli! Ma kako bila napučena, ravnica se uvijek čini praznom, jer je ništa ne može ispuniti. Iako ispresijecana putovima – ona je bespuće (Andrić, 2012: 90-91).

Iako se o panonizmu u Schulzovu djelu ne može govoriti, ono što veže Schulzovo djelo s Andrićevim jest srednjoeuropski identitet koji se u Brune Schulza oblikuje unutar predindustrijskoga patrijarhalnoga svijeta židovsko-poljskog malog grada kao što je Schulzov rodni Drohobycz (Gauss, Karl-Markus, 1994: 140). Riječ je o židovskome gradiću, tzv. štetlu (od njem. umanjence *Steadtl* (prema *Stadt*) ili *shtetl* u fonetskoj transkripciji prema jednom tumačenju, ili od riječi *shtetlekh* na jidišu prema drugome tumačenju), provincijskome siromašnom, blatnjavom gradiću. Aleksandar Flaker govoreći o židovskim štetlima, gdje je i sam ugledao svijet, spominje Brunu Schulzu koji je svoje *Dućane cimetne boje* posvetio upravo takvome gradiću (prema: Flaker, u: Pavičić, 2008). Dućani su se u takvim gradićima zatvarali drvenim poklopcima, nisu mogli biti na bijelo i šareno ofarbani, jer je okolo vladalo siromaštvo i prljavština, nastavlja Aleksandar Flaker. Oni su bili cimetove boje, baš poput Schulzovih naslovnih: *Zovem ih dućanima cimetne boje zbog tamne lamperije kojom su obloženi* (Schulz, 2005: 83). U hrvatskome prijevodu Dalibora Blažine dućani su *cimetne boje*, dok su u poljskom izvorniku *cimetovi dućani*, pri čemu se Aleksandar Flaker, kad je riječ o hrvatskome prijevodu, malo ljutio, kako je sam rekao u jednome intervjuu, jer kod cimeta imate i njegov oštri miris, a ne samo boju, kad ulazite u takav dućan, objasnio je u nastavku. No, nisu samo dućani bili cimetove boje već i kuće (*U jednoj od tih kućica okruženih daskama brončane boje koje su tonule u bujnom zelenilu vrta stanovala je teta Agata. 12*), čije su se fasade zbog toga teško mogle razlikovati⁴. Autobiografski *Dućani cimetne boje*, dakle, donose sjećanja iz djetinjstva te predratnog života i kulture u židovskom štetlu. Štetl je jedan od važnih kulturnih simbola i obilježja židovskoga identiteta. Iako se u *Dućanima cimetne boje* samo jednom eksplicitno pojavljuje motiv židovstva (*Drugdje su stajale skupine Židova u šarenim halatima, u velikim krznenim kalpacima pred visokim vodopadima svijetle materije. 133*), židovstvo je ocrtano u motivima štetlovskog lokaliteta kao malog trgovačkog mjesta u suživotu najmanje dviju kultura.

⁴ Usp. *Koliko je danas još ostalo onih starih kuća oličenih toplom narančastožutom bojom, bojom bundeve? Kamo se djenula vječna jesen tih narančastih i zlatnih pročelja?* (Andrić, 2005: 86).

Schulzov rodni Drohobycz, koji se može prepoznati u *Dućanima cimetne boje*, predstavljao je, naime, sretnu simbiozu Poljaka, Ukrajinaca i Židova (Blažina, 2005a: 148). Aleksandar Flaker naglašava da se Židove moglo prepoznati po stilu odijevanja: *I na glavnoj ulici moglo se vidjeti Židove u crnim halatima (kaputima) i obaveznim čizmama. Imali su malu kapicu sa šiltom, dugu bradu, a mlađi su svakako imali uvojke, "pejse", na zaliscima. Srednja klasa i sirotinja se tako nosila i svi su bili gotovo jednako odjeveni. Razlikovali su se, primjerice, od galicijskih Židova, koji su imali velike šešire i krzno oko vrata, a zimi krznene kape. Toga u Lodžu niste mogli vidjeti* (prema: Flaker, u: Pavičić, 2008). Takve je galicijske Židove portretirao i Bruno Schulz u prethodno navedenom citatu. Upravo je progonom Židova uništena ona skupina naroda koja je bila „cement“ Srednje Europe koji je vezivao, spajao različite nacije, regije, provincije: Židovi (Gauss, Karl-Markus, 1994: 140). Središte provincijskoga grada, o kojemu je bila riječ, bilo je zaposjednuto sitnom židovskom trgovinom, što je u Brune Schulza oslikano motivom oca kao vlasnika sitnog dućana suknom. Karl-Markus Gauss objašnjava pojam provincije ističući: *„Provincija“ Rimskom Carstvu nije označavala nikakvu pravno povlaštenu regiju, već podčinjenu zemlju, a u podčinjenoj zemlji niče, kao što je poznato, i otpor prema podčinjavanju. U provinciju ne spada samo prostorna udaljenost od središta moći sa skupinama u suparništvu oko utjecaja nego i duhovna distancija prema promjenjivim modama što ih pronalaze u metropolama* (Gauss, Karl-Markus, 1994: 18). U portretiranju života u provincijskome gradiću Bruno Schulz u svojem literarnom svijetu prikazuje tonuće predindustrijskoga grada u industrijalizam, u čemu se takva društvena i prostorna promjena pokazuje bitnom za oblikovanje pripovjedačeva regionalnoga identiteta. Naime, propast lika oca kao sitnoga židovskog trgovca odjek je širih društvenih i gospodarskih promjena, pri čemu se duhovna distancija prema promjenjivim modama metropola, o kojoj progovara Karl-Markus Gauss, manifestira u pripovjedačevoj odbojnosti prema „novovjekoj“ četvrti. Ali čak i ondje, u „novovjekoj“ četvrti prikazanoj odbojno, Bruno Schulz pušta svog pripovjedača da smjesta ponovno zapadne u oduševljenje za svijet stvari (Gauss, Karl-Markus, 1994: 141). Schulzova umjetnička veličina pritom je upravo u sljedećem: *Ipak, Bruno Schulz koji je sebe umanjio pred velikom silom industrijalizma, koji je nanjušio otuđenje i prikazao ga u blistavim bojama kako ne bi umro u sivilu njegove svakidašnjice, Bruno Schulz nije kudio taj razvoj, nije ga moralno odbacio niti politički kritizirao: ne, Bruno Schulz je duboko ironično zapjevao pjesmu nad pjesmama predaje, utapanja u moru stvari kako bi na jedinstven, paradoksalan umjetnički način izazvao u čitatelju strah* (Gauss, Karl-Markus, 1994: 135-136).

U svemu dosad rečenome posvjedočilo se o prožimanju prostorne motivike i identitetnoga označavanja pripovjedača, što svjedoči o uskoj povezanosti prostorne i egzistencijalne iskustvenosti, pri čemu se dakako govori i o oblikovanju regionalnoga identiteta. Pritom dakako valja uzeti u obzir i autobiografsko. Dosad se vidjelo da se kod Stanka Andrića srednjoeuropski identitet manifestira kroz panonizam i ruralno, a kod Brune Schulza galicijsko i provincijsko, pri čemu štetl neodvojivo uključuje i židovski identitet.

2. 3. 2. O selu i šokaštvu u *Simurgu* Stanka Andrića

Dok se u prijašnjim poglavljima više govorilo o geografskim i geološkim značajkama prostora koje utječu na pripovjedačeve identitete i oblikuju regionalne identitete, u ovome će dijelu biti riječi i o sociokulturalnim značajkama prostora. Budući da je tzv. šokačka problematika unutar *Simurga* vezana uz tradicionalne socijalne, političke i antropološke karakteristike jedne specifične skupine nazvane Šokci, u ovome joj se poglavlju posvećuje zaseban prostor.

Ružica Pšihistal u djelu *Satir nije divji čovik* progovora, između ostalog, o šokaštvu kao identitetskoj oznaci i pita se kako se ono upisuje u književnost, dok nadalje postavlja pitanje: je li šokačka književnost identitetska iskaznica slavonsko-srijemske književnosti ili u njoj treba vidjeti poseban potkorpus sa specifičnim identitetskim obilježjima. Autorica navodi da se u znanosti o književnosti šokačka književnost smatra posebnom inačicom panonske nacionalne književnosti nasuprot mediteranskoj (autori Goran Rem i Helena Sablić Tomić određuju šokačku književnost kao podregionalnu kulturnu specifikaciju, dok Vinko Brešić, uz šokačku književnost, razlikuje i druge modele slavonske književnosti: osječko-budimski kulturni krug, ratničku književnost 18. st., slavonski barok i slavonsku usmenu književnost). Šokačka bi književnost u takvu okviru dijelila s panonizmom kao kulturnom konstantom tog tipa književnosti zajednička kulturno-antropološka obilježja, ali bi morala sadržavati i neka dodatna diferencirajuća obilježja koja bi joj jamčila identitet (Pšihistal, 2011: 367). Autorica zapaža ambivalentnost u poimanju naziva *šokačka književnost*: s jedne je strane *šokačka književnost* postala oznakom duhovnoga etimona slavonsko-srijemske književnosti, ekvivalent ponajprije za *literarnu Slavoniju*, upravo njezinom identitetskom iskaznicom, kojom se nasuprot preširoku pojmu „slavonska književnost“ upućuje na najsvjetlije dijelove slavonske književne riznice, dok je u isto vrijeme mogla poslužiti kao *graničnik* između šokačke i nešokačke slavonsko-srijemske književnosti, označujući njezin

poseban korpus s posebnim identitetskim značajkama (Pšihistal, 2011: 371). Ružica Pšihistal naposljetku sugerira da bi se *šokaštvo* moglo prihvatiti kao ekstremni izričaj općih obilježja slavonsko-srijemske književnosti s naglašenim ruralnim motivsko-tematskim blokovima i etno-faktografskim stilskim obilježjima (Pšihistal, 2011: 375). Kada je riječ o šokačkoj problematici u *Simurgu* Stanka Andrića, onda valja analizu započeti opisom života u slavonskome selu. U *Simurgu* Stanka Andrića javljaju se, naime, brojni mikroprostorni fenomeni šokaštva. Ne ostaje se pritom samo na motivima polja i pašnjaka već u opis šokačkoga života ulaze i prostorni motivi vrta, kuće, dvorišta, ali i pomoćnih zgrada: *Uz kuću je stajao žitni ambar, načinjen od debelih hrastovih dasaka i podignut na velike kocke čudnovatog rupičastog kamena. (...) Malo dalje nalazio se štagalj s kravljim i konjskim stajama i šupom za kola* (Andrić, 2005: 8). Ružica Pšihistal, u usredotočavanju na ključna obilježja šokaštva koja se preko samosvojnih modela simboličke komunikacije u književnim tekstovima mogu opisati kao identitetska, donosi „definiciju“ Josipa Matasovića: *Šokci-graničari podalje su živjeli od gospode i majstora i uporeko provodili strog život kršćansko-zadrugarski-vojnički*. Identitetsko polje kršćanstva u opisu šokačke kulture, točnije katoličku vjeroispovijest kao jezgru šokačkoga kulturnog identiteta (Pšihistal, 2011: 391), prepoznajemo i u mikroprostornim fenomenima šokaštva, i to u motivima crkve i župnoga dvora unutar romana *Simurg*. Međutim, mikrofenomeni šokačkoga života nisu samo prostorni već u njih spadaju i hrana, domaće i divlje životinje (među kojima prvo mjesto zauzimaju krave, primjećuje Josip Užarević (2012: 251), *ti zdepasti anđeli čuvari našega djetinjstva*, biljke, vjerski blagdani i obredi. *Važno je međutim reći da svi ti „fenomeni“ nisu dani kao nešto zasebno, izvanjsko, tj. odvojeno od emocionalnoga i misaonoga subjekta, nego su pounutreni, te kao simbioza psihičkoga i materijalnoga grade umjetnički svijet*. Pritom je jasno uočljiva dominacija *Ja-perspektive* (Užarević, 2012: 251-252). Već ovdje valja primijetiti da šokački identitet uključuje i vjerski identitet⁵. O vjerskome identitetu progovara sljedeći citat: *Ujesen, za posljednjih sunčanih dana, provodio je cijela popodneva na stolici među ružama, pjevušeći naizmjenice nabožne crkvene pjesme i „šokačke pismice“* (Andrić, 2005: 7-8). Autobiografski pripovjedač pripovijeda pritom o svojem pradjedu koji svjedoči o suživotu svetog i profanog u redu nabožnih pjesama i redu *šokačkih pismica*. Uporabom pak se ikavice govori i o jezičnome identitetu jer Šokci drže da je štokavska ikavica njihova jedinstvena

⁵ U narodu se etimologija riječi *Šokac* tumači na sljedeći način, ističe se u djelu *Šokci u povijesti, kulturi i književnosti*: Šokac je onaj koji se krsti šakom (šaka-šakac-šokac), a ne sa tri prsta kao pripadnici pravoslavne vjeroispovijesti.

specifičnost. Jezik se pritom nameće kulturi kao sredstvo kojim se izražava kultura, ali se i svaka kultura temelji na svojem jezičnom izričaju. Zajednička međuovisnost kulture i jezika sadržava točno određene specifičnosti koje se očituju u jezičnom identitetu nasuprot drugim kulturama i jezicima, odnosno drugim jezičnim identitetima, a u ovome je slučaju to slavonska ikavica kao označitelj slavonskoga regionalnog identiteta, točnije šokačka ikavica kao označitelj šokačkoga identiteta. Ružica Pšihistal progovarajući o simboličkim figurama i autosterotipima *šokaštva* u slavonsko-srijemskoj književnosti navodi i primjer šokačke ikavice kao svojevrsnog hrvatskog *felibriža*. Naime, šokačka ikavica, uz svjesno zanemarivanje ekavskih zona šokačkih govora, kulturni je graničnik sa snažnim diferencirajućim obilježjem kako prema standardnome hrvatskom jeziku govoru, tako i prema jeziku najbližih susjeda. Za kulturni je identitet šokaštva posve irelevantno pokriva li *šokačka rič* sve šokačke govore na dijalektološkim kartama jer je šokačka ikavica jednostavno odabrana kao odlučujući čimbenik konstrukcije identiteta te čini simbolički sustav identifikacije i potvrde različitosti od Drugih (Pšihistal, 2011: 393). Da je vjerski šokački identitet čvrst i strog (*Svakodnevno smo odlazili na misu*. 35) te da ne propušta sve profano, ocrta ovaj navod: *Roditelji su nam zabranjivali da čitamo takve bezvrijedne stvari kao što su stripovi. Ako bi se koji odnekuda pojavio, majka se okomljivala na nj kao na kukavičje jaje sotonske opakosti i prvotni uzrok sveopće pokvarenosti* (Andrić, 2005: 51). Unutar *Simurga* prati se i vjerski razvoj autobiografskoga pripovjedača: od njegove dužnosti ministranta (*U crkvi sam godinama obnašao dvije dužnosti, onu ministranta i onu čitača*. 37) do sumnje u vjerske istine: *Moje filozofske spekulacije rasklimale su stameno zdanje moje dječačke vjere, a djelovanje nagona bilo je ono rastvaralo, koje ga je konačno pretvorilo u zarđalu i nerazpoznatljivu ruševinu* (Andrić, 2005: 103). Matasovićeva „definicija“ šokaštva upliće i identitetsko polje života u zadrugama kao najpoželjnijeg oblika obiteljsko-socijalnoga i društvenoga života Šokaca. Takvi tradicionalni pokazatelji sela i sociokulturne tvorevine motivom su zadruge ostvareni u *Simurgu* implikacijama prošlosti (*Kada se rodio, pradjed je bio dvadeset i deveti član zadruge. Svi osim njega bili su sada mrtvi*. 8), čime se osvještava nostalgična svijest o vlastitoj prošlosti: *Nostalgično sam slušao priče o nekadašnjem životu govedara. Naše sadašnje stado nikada nije prelazilo deset krava* (Andrić, 2005: 27). Međutim, ni selo nije lišeno suvremenosti i promjena koje ona nosi: *Stariji ljudi su sumnjičavo gledali na modernu rastrošnost skopčanu s blagdanima* (Andrić, 2005: 38), dok se odnos između tradicionalnoga i suvremenoga primirio u korist poljodjelskog napretka: *Oni koji su dolazili sa strane jasno su vidjeli što smo mi: seljačići koji se ne usuđuju udaljiti od svog dvorišta. Pa ipak, naš otac nije bio skučen duh i prvi je u selu prihvaćao moderne ideje u području poljodjelstva,*

želeći po svaku cijenu unaprijediti taj stoljetni mukotrpan posao (Andrić, 2005: 16). Matasovićeve „definicija“ šokaštva naposljetku donosi i još jednu identitetsku oznaku šokačke kulture koju se može prepoznati u *Simurgu*. Riječ je o životu Šokaca „podalje od gospode i majstora“ s dominantnim ruralnim karakteristikama te stanovitim odklonom od građanskih kulturnih modela (gospode i obrtnika!) (Pšihistal, 2011: 391): *Bilo je nekog osobitog užitka u pomisli da je mi promatramo sa svoje njive, preko šumaraka i jaraka zaraslih u šiprag, i da se istog tog časa u njenu podnožju odvija sav onaj šarolik život općinskog i biskupskog gradića, vrznanje kanonika i bogoslova, kao i one značajne transakcije u radnjama krojača, postolara, urara, fotografa i drugih obrtnika ...* (Andrić, 2005: 88). U *Simurgu* se može susresti i satirično-karikaturalno crtanje šokaštva (Užarević, 2012: 252). Naime, ako se identitet ogleda u odnosu s drugim, razlikovanje se identiteta neke zajednice može zasnivati na subjektivnim temeljima, čiji je nastanak potaknut težnjom zajednice da se razlikuje, a ti se temelji vrlo često pojavljuju u obliku stereotipa ili vrijednosnih prosudbi koje skupine stvaraju jedne o drugima. Takvo je uspoređivanje u *Simurgu* dovedeno do ironijskih i autoironijskih trenutaka, i to u primjerima kada slavonski Šokci⁶ sebe vide kao *neporočan ekstrakt narodnog bića i najvjernije ogledalo narodne duše*, dok su Dalmatinci *lijeni i razmetljivi*, Ličani *škrti i pomalo pogani*, Hercegovci *pohlepni i vlastoljubivi*, a Bosanci *prljavi i nepouzdan* (Andrić, 2005: 38). Moderna pak rastrošnost skopčana s blagdanima nije naišla na odobravanje starijih ljudi, čije je pretjerivanje u preduskrasnome postu, paradoksalno, ipak prešlo u uskrasno prežderavanje, što karikaturalno oslikava Stanko Andrić: *Ljudi su malaksavali iščekujući Uskrs. Napokon bi se, jednog lijepog proljetnog dana, dokopali tog obilja slane bravetine, začinjjenih kobasica, šunki, kulina, slanine; gušili bi se tim mesom, blažeći utrobe kuhanim jajima, sirom, mladim lukom i hrenom u kajmaku* (Andrić, 2005: 39). Ružica Pšihistal govori da je *velika priča* o „raspojasanoj“ Slavoniji u kojoj se samo „jede, pije i griješi“ bila privlačna koliko nešokcima u neprijeporno jakoj kognitivnoj potrebi kategorizacije kulturnoga iskustva u ograničene razrede mentalnih mapa toliko i samim Šokcima, jer bi u protivnome ona s vremenom jednostavno nestala i izbljedjela iz kulturnoga pamćenja. Valja se složiti s njezinom tvrdnjom da je raspojasana Slavonija/Šokadija postala autoidentifikacijskim modelom koji sažima i vrijednosti i nedostatke *šokaštva* kao identitetske oznake. Kao sredstvo kategorizacije kulturnoga iskustva, stereotipi ulaze u ukupni semantički

⁶ Pojam *Šokac* sadrži tri osnovne regionalne komponente: bosansku, slavonsku i podunavsku, napominje se u djelu *Šokci u povijesti, kulturi i književnosti*. U *Simurgu* se to razrješava izričitim spominjanjem slavonskih Šokaca. Pritom je Šokac vjersko-nacionalna i kulturna identitetska oznaka, a Slavonac regionalna.

prostor kulture te unatoč i baš upravo zahvaljujući redukciji i simplifikaciji sudjeluju u konstrukciji identiteta (Pšihistal, 2011: 389). Priznali to ili ne, *raspojasana Slavonija* postala je simboličkom legitimizacijom posebnosti i razlikovnosti šokačkoga kulturnog identiteta. Autorica zaključuje: *Stereotipi su tako u isto vrijeme tragovi povijesno nedostupnoga identiteta, koliko s promjenjivim aksiološkim predznakom, pokazatelji djelatnih identitetskih konstukcija. Konačno, stereotipi su po svojoj primarnoj ulozi upravo, „okamenjene identifikacijske točke“, a njihov nastanak nije plod „ontologija“ već „imagologija“. Učinkovitije bi stoga bilo umjesto uzaludna pokušaja njihova iskorjenjivanja, iskorisiti njihovu spoznajni kapacitet i naprosto ih „ohlađene“ „uvesti u igru“. Promatramo li ih u temporalnome horizontu kulturnoga iskustva, tada stereotipi nisu prepreka razumijevanju već poziv na samoosvješćivanje* (Pšihistal, 2011: 390). Na kraju valja još istaknuti da se šokaštvo u *Simurgu* metaoznačava donošenjem govora pripovjedačeva pradjeda na ikavici, koji je, prema autorovu svjedočenju, potpuno doslovan i čini jedan od dokumentarnih fragmenata pripovjedačeve rodoslovne povijesti (Užarević, 2012: 254). Historiografičnost se nadalje postiže i tekstualnom strategijom fusnota, kada se, primjerice, upućuje na drugi bibliografski izvor o šokačkim piscima, pri čemu bi takva fusnota bila redukcijjskoga tipa: *O svemu se tome čovjek može obavijestiti kod naših starih (čudotvoran i vrlo rastezljiv pridjev) šokačkih pisaca (naravno, nepriznatih i omalovaženih u službenoj književnosti), koji jedini bijahu kadri proniknuti u dušu slavonskih starinaca. Čitajte Maru Švel, Vladu Kovačića, Antuna Matasovića, sve samo zaboravljene veličine: ondje ćete saznati tko smo mi, „otmjeno ali umorno pleme našeg naroda“* (Andrić, 2005: 38). Međutim, valja primijetiti da fusnota uključuje i emotivno deskriptivno, pri čemu je granica između historiografičnosti i književnoga diskursa vrlo propusna. To nimalo ne začuđuje jer je za postmodernizam karakteristično brisanje modalnih i žanrovskih granica među tekstovima (Biti, 1997: 286).

Ovo poglavlje usredotočilo se na podregionalnu šokačku specifikaciju i pokazalo da se konkretan prostor i vrijeme pripovjedačeva života duhovno nadograđuju razmišljanjima, sjećanjima, doživljajima te emocijama (Užarević, 2012: 255), u čemu je zemlja viđena kao sociokulturna tvorevina, a panonizam ostvaren kroz implikacije prošlosti i šokačke tradicije naglašene jezikom (Jukić, Rem, 2012: 448). Pokazalo se da je identitet dinamičan proces sa zadanim relacijskim odnosom prema sebi (vlastitoj prošlosti), kao i prema drugima. Identitet uključuje složene sociokulturne mehanizme identifikacije i diferencijacije pojedinaca ili skupina te u konačnici uz objektivni „kulturni kapital“ jedne identitetske skupine pretpostavlja subjektivnu autopercepciju i imagološke konstrukcije „drugih“ (Pšihistal, 2011: 359). Valja zaključiti da šokačka književnost podrazumijeva poseban potkorpus slavonske književnosti s

posebnim tradicijsko-socijalnim, političkim i antropološkim obilježjima upisanim u jedinstvenu poetičku matricu tematski usredotočenu na Šokce i *šokaštvo* kao identitetsku oznaku. Šokačka je problematika, dakle, podregionalna kulturna specifikacija, koja je ujedno i tipično slavonska, a da ju u svojem romanu *Simurg* oblikuje i Stanko Andrić, najbolje pokazuje uvrštenje dijela romana *Simurg* u *Šokačku čitanku*.

2. 3. 3. O provincijskome gradu u *Dućanima cimetne boje* Brune Schulza

Radnja *Dućana cimetne boje* događa se u neimenovanome provincijskom gradu koji otkriva brojne paralele sa Schulzovim rodnim Drohobyczem, čega se rad dotaknuo već na početku. Baš poput Schulzove obitelji, pripovjedačeva trgovačka obitelj živi u kući na trgu: *Stanovali smo na trgu, u jednoj od onih mračnih kuća pustih i slijepih fasada koje se tako teško mogu međusobno razlikovati* (Schulz, 2005: 17). Iako Bruno Schulz nikad nije koristio ime Drohobycza u svojoj prozi (Śliwa, 2009: 138), autobiografske karakteristike dopuštaju da je grad iz *Dućana cimetne boje* viđen kao fikcionalizirana verzija Drohobycza i njegove malograđanske sredine trgovaca i njihovih obitelji (De Moor, 2011-2012: 57), baš kao što i zaključuje Anna Śliwa kada napominje da nema sumnje u važnost gradskih prostora u Schulzovoj prozi, kao što ni njegova umjetnička inspiracija nije proizašla iz idiličnih ruralnih krajolika, već izravno iz svakodnevnoga života: ulice, kuće ili gradskoga trga (Śliwa, 2009: 138). Međutim, valja napomenuti da se u čitanju *Dućana cimetne boje* susreće lirska priroda, ali ponajviše u opisima kada grad u Schulzovoj prozi prolazi kroz proces derealizacije (Gall, 2009: 159). O tome da je Bruni Schulzu samo rodni grad pružao literarnu hranu i poticao njegovu maštu, govori Jerzy Jarzębski: (...) *sve spoznaje koje prostorno izlaze iz mikrokozmosa grada gube svoju semantiku i rasplinjuju se u kaosu; one pak koje su usidrene u toplom krajoliku rodne grude smjesta se pretvaraju u mitologiju, obrastaju mnoštvenošću značenja i tumačenja* (Jarzębski, 1992: 36), kao i Stojan Subotin kada priča o slučaju kad je Bruno Schulz bio pozvan u Varšavu s molbom da napiše priču o varšavskim bibliotekama. *Schulz je doputovao, dane je provodio u razgledavanju starih biblioteka i arhiva, upoznao se s atmosferom tih institucija i – vratio se u Drohobycz ne napisavši ništa* (Subotin, 1961: 12). No, valja se usredočiti na prikaz provincijskoga grada u *Dućanima cimetne boje* i na njegov utjecaj na pripovjedača te, dakako, oblikovanje pripovjedačeva regionalnoga identiteta. Bruno Schulz svoje *Dućane cimetne boje* započinje prikazom panorame grada da bi se poslije usredotočio na specifične prostore, tj. na Ulicu

krokodila (Śliwa, 2009: 144). To bi korespondiralo s mijenom javnih (*Trg je bio pust i žut od jare, vrući su mu vjetrovi pomeli prašinu, kao u biblijskoj pustinji.* 6) i privatnih prostora. Dževad Karahasan u radu *Pripovijedati grad* tako ističe: *Roman je nezamisliv bez javnih prostora za koje se vezuju događaji, preokreti u razvoju i kretanju zbivanja, vanjska perspektiva i objektivno saznanje, ali je isto tako nezamisliv bez zatvorenih privatnih prostora za koje se vezuje unutrašnji, emotivni život junaka. Samo ravnoteža ovih dvaju ambijenata, međusobno suprotstavljanje unutrašnjeg i vanjskog u svim smislovima i na svim planovima, čini roman mogućim* (Karahasan, 2008: 158-159). Ako je zatvoren prostor intiman prostor junaka, motiv kuće nudi se tada kao središnji značenjski motiv. U *Traktatu o manekenima* nailazi se na sljedeći opis: —*Vi, moje dame, znate — govorio je moj otac — da u starim stanovima postoje sobe na koje zaboravljamo. Neposjećene mjesecima, venu u napuštenosti između starih zidova i događa se da se uvlače u sebe, zarastaju u ciglu i, jednom zauvijek izgubljene za naše pamćenje, polako gube svoju egzistenciju* (Schulz, 2005: 57). Kao što se i vidi, u Schulzovome se slučaju susreće teza da prostor mora biti nastanjiv, mora imati tijelo koje ga posjećuje da bi egzistirao. Tijelo je, naime, prvo utočište identiteta osobe, a proces je formiranja identiteta dvosmjernan: od tijela kao središta ljudskoga postojanja prema okruženju u kojemu ono postoji, i povratno, utjecajima tog istog okruženja natrag prema tijelu samome. Jerzy Jarzębski, govoreći o toposu kuće, zapaža da se u Schulzovoj prozi kuću metaforizira ili personificira (Jarzębski, 1992: 39). Kuća će se tako uspoređivati s katedralom (tavan u *Oluji* koji raste *poput gotičkih svodova*) ili s *Noevom arkom* u pripovijetki *Ptice*. Riječ je pritom o mitskim, posvećenim azilima, odnosno o metaforama i personifikacijama koje se odnose na zbir simbolički obilježenih ljudskih skrovišta (Jarzębski, 1992: 39). Jerzy Jarzębski u radu *Vrijeme i prostor mita i mašte u prozi Brune Schulza*, sukladno prethodno navedenom, zaključuje da je *autorov cilj bio u izazivanju dojma uzajamnog pronicanja kuća i njihovih stanovnika, identifikacija čovjeka i njegova skrovišta*. Jerzy Jarzębski proširuje tvrdnju, ojačanu snažnim utjecajem psihoanalize u Poljskoj u Schulzovo vrijeme: *kuća ne samo da je skrovište već i simbol čovjeka ili tek njegove psihe* (Jarzębski, 1992: 39). No, nadalje valja primijetiti da će pripovjedač u *Dućanima cimetne boje* težiti prekoračenju toga svog zatvorenog intimnog prostora: *No očaj smrdljiva prolaza tako je dugo udarao glavom u tu pregradu dok najzad nije olabavio jednu od vodoravnih, snažnih dasaka. Mi, dječaci, učinili smo ostalo i iz ležišta izbili, izvukli tešku, mahovinom obraslu dasku. Tako smo napravili prolaz, otvorili prozor na sunce. Stupajući nogom na dasku prebačenu poput mosta preko kaljuže, zatočenik dvorišta mogao se u vodoravnu položaju progurati kroz pukotinu koja ga je propuštala u nov, prozračan i prostran svijet. Nalazio se tamo veliki, podivljali, stari vrt* (Schulz, 2005: 67-

68). Schulzovski se čovjek, naime, stalno koleba između dva elementarna nagona: nagona ekspanzije te sklonosti prema regresiji (Jarzębski, 1992: 40), odnosno između otvaranja u javnom te zatvaranja u intimnom svijetu. Pritom Bruno Schulz taj dualitet želi nadvladati gestom koja spaja duhovno s materijalnim i fantastično s realnim. Navedeno o odnosu zatvorenosti i otvorenosti neodoljivo podsjeća na ulomak unutar *Simurga* kada se pripovjedač prisjeća *provlačenja ispod ambara, među krhotinama posuda i otpacima, četveronoške*. U trenutku kada Ja leđima dodirne pod ambara *zgrada odgovara strašnom nepomičnom težinom*. Ta se situacija poopćuje kao odnos Ja i Svijeta, a zaključak je više nego deprimirajući: *Užasna pomisao da je odjednom cijeli svijet takav, s neumoljivim stropom malo iznad visine koljena, i da se nikako i nigdje ne možemo uspraviti* (Andrić, 2005: 111). S druge pak strane, kada pripovjedač govori o bezdanu nebeskih prostora, dakle prostoru u kojem bi se itekako moglo uspraviti, to se Ja ne osjeća nimalo bolje, zapaža Josip Užarević (Užarević, 2012: 244). Za Andrićeva je pripovjedača svijet ili krajnja skučenost koja ne dopušta ni primisao o vertikali, ili beskrajna otvorenost koja zastrašuje svojom dubinom i prazninom i u kojoj se Ja osjeća izgubljenim i ništavnim (Užarević, 2012: 245).

Sa Schulzovim esejem *Mitizacija stvarnosti* mitografska kritika zauzela je središnje mjesto u interpretaciji: mitologija postaje univerzalnim ključem za otkrivanje smisla svijeta, u čemu je poezija trenutačna regeneracija prvotnih mitova. Na taj način uspostavljena je metapovijesna konstrukcija: pjesništvo (književnost) pokušaj je rekonstrukcije prvotnih mitova (Blažina, 2005a: 154). Mnogi kritičari primijetili su i mazohizam u Schulzovome stvaralaštvu, prvotno u likovnome pa onda i u književnome, odnosno idolo-poklonstvo prema ženi (Adela!), koje opisuje i Zdravko Malić u *Polonici* (Malić, 1973: 122). No, taj mazohizam u Brune Schulza nešto je više od eroticizma. Mazohizam proširuje odnos djetinjstva i zrelosti antitezama muškog i ženskog. Naime, Artur Sandauer primijetio je da zrelijeg pripovjedača fasciniraju stanovnice Ulice krokodila, *zločestih i pokvarenih lica* (Sandauer, 1992: 26). Artur se Sandauer nadalje pita je li lik oca simbolom umjetnika te kreće u argumentaciju razlikujući različita shvaćanja umjetnosti 19. i 20. st. Umjetničko djelo – kako ga shvaćaju dvadesetostoljetni inovatori – prestaje bilo što imitirati, postaje pak samostojnom tvorbom. Umjetnik više ne nastoji predočavati predmete ili izražavati osjećaje, već se stvaralački izigrati; realizmu i psihologizmu 19. st. suprotstavlja svoj kreacionizam (Sandauer, 1992: 33-34). U *Traktatu o manekenima*, potpunom izlaganju svojih estetskih pogleda, devetnaestostoljetnom imitativnom realizmu Bruno Schulz suprotstavlja stvaralačku fantastiku; umjetnosti koja preslikava „Demijurgovo djelo“ ili prirodu – autonomnu umjetnost (Sandauer, 1992: 34): *–Odveć smo dugo živjeli pod teretom*

Demijurgove savršenosti... (koja) je paralizirala naše vlastito stvaralaštvo. (...) Nemamo ambiciju da ga dostignemo. Želimo biti stvaraocima u vlastitoj, nižoj sferi, žudimo za stvaralaštvom za sebe, žudimo za stvaralačkim užitkom, žudimo, jednom riječju, za demijurgijom (Schulz, 2005: 47). Toj dvadesetostoljetnoj estetici schulzovska koncepcija umjetnosti ne bi dodala ništa novo kada ne bi bilo njegova mazohizma koji materiju izjednačava s grijehom. U tom shvaćanju moderna umjetnost postaje prestupničkim eksperimentom, „velikom herezijom“, „demijurškom manipulacijom“ i – u suprotnosti spram „klasičnih metoda kreacije“ – „heretička i ilegalna metoda“. Umjetnik je u Brune Schulza „veliki heretik“, „opasni zavodnik i magnetizer“, svećenik koji je iznevjerio svoj asketski poziv, odnosno, intelektualac koji duh vara s materijom. Lik oca oscilira između dvoga: ponegdje (*Noć velike sezone*) predstavlja vječni nemir, brigu za sutrašnjicu, odnosno – duh, drugdje pak – (*Traktat o manekenima*) – umjetnika, duboko uronjena u probleme materije; uostalom, karakteristično je da se svako poglavlje *Traktata* završava udarcem koji Adela zadaje ocu, što je još jedan dokaz kako se u Schulzovoj mašti umjetnost snažno identificira s mazohizmom (Sandauer, 1992: 34-35). Dakle, ovdje se govori o odnosu između „visokog“ načela demijurgije i „niskog“ materije, što se podvrgava mitizaciji stvarnosti koja je zapravo ironijski postupak: Otac, ispunjen biblijskim gnjevom, lamata rukama dok sjedi na porculanskoj noćnoj posudi (Schulz, 2005: 21-22); On, nadahnuti *herezijarh*, u nastupu genijalnosti, biva pokoren papučicom sobarice Adele; ostavši u dućanu bez pomoćnika, *krasnih kerubina*, u navali gnjeva baca s visina polica bale sukna na kupce, *kao pod udarcem Mojsijeva štapa*, a čitav dućan postaje nalik na *fantastični Kanaan*. Ovdje valja zapaziti židovske motive kojima se koristi Bruno Schulz. Andrea Meyer-Fraatz smatra da Bruno Schulz u *Dućanima cimetne boje*, kreirajući ezoterični sloj, piše za židovsku skupinu, ali da istovremeno predstavlja i židovsku avangardu široj publici. Drugim riječima rečeno, s jedne strane Bruno Schulz izbjegava otvoreno ocrtavanje židovstva kad koristi takve motive koji su poznati samo onima koji su upoznati sa židovskom tradicijom, dok s druge otkriva židovske motive koji su poznati svima, primjerice kad oca zove *starozavjetnim prorokom*. Kombinirajući židovske motive sa svijetom umirućeg oca, koji je često prikazan komično, takav način izlaganja židovstva dostiže ironičnu notu. Pritom valja naglasiti da je autoironičan odnos prema tradiciji zapravo dio židovske tradicije. Autorica navodi primjer očevih preobrazbi u žohara i kondora koje se mogu interpretirati kao komična aluzija prema spiritualnom židovstvu i transformaciji duša (Meyer-Fraatz, 2009: 59). Dakle, Bruno je Schulz odabrao privatno židovstvo s poljskim ili europskim težnjama. Bilo da je ezoteričan sloj njegovih tekstova razumljiv samo židovskoj skupini za koje je on židovski autor, nekonvencionalna poetika koja je rezultat njegovih *internih šala* pretvara ga

u avangardnog autora za širu publiku (Meyer-Fraatz, 2009: 63). Svi ovi slučajevi govore o degradaciji mita – u degradiranoj zbilji. Pristajanje uz stvaralačku fantastiku i ironizacija mita zapravo su promocija mita: „oživljavanje silaskom u prozu svakodnevice“ (Blažina, 2005b: 155), a djelo su „drugotne demijurgije“ i pokušaji „sazrijevanja do djetinjstva“ sami *Dučani cimetne boje*. Tematika i problematika Schulzova stvaralaštva nisu nove, no novost je mitologizacija kao ironijski postupak. S takvom je metafizičkom komedijom Bruno Schulz krenuo putem suvremenosti.

2. 3. 4. Odnos sela i grada u *Simurgu* Stanka Andrića i *Dučanima cimetne boje* Brune Schulza

U prethodnim poglavljima govorilo se o selu unutar *Simurga* i provincijskome gradu unutar *Dučana cimetne boje* te njihovim utjecajima na Andrićeva i Schulzova pripovjedača u oblikovanju regionalnih identiteta. U ovome će se dijelu rada govoriti o odnosu sela i grada unutar *Simurga* te primijetiti parceliziranje provincijskoga grada u *Dučanima cimetne boje*, kao i utjecaji takvih dviju zona grada na Schulzova pripovjedača.

Već se spomenulo da su u romanu *Simurg* selo i priroda u žarištu pripovjednoga interesa, dok je iskustvo grada prilično reducirano. Međutim, u romanu se ipak može pratiti i gradsko iskustvo pripovjedača. Iako su svakodnevni odlasci u grad i boravci u gimnaziji isprva pripovjedaču značili neopisivu muku, s vremenom ga ipak zaokupljaju i pojedinosti gradskoga života. Pripovjedač u nastavku opisuje iskustvo posjeta Zagrebu: *Nekoliko sam puta posjetio i Zagreb, gdje bi me zapuhnuo drukčiji svijet, samouvjeren, rječit, gonjen ambicijama, učen na moderan i duhovit način, zaokupljen brzim zastarijevanjem svega i neprestanim izumljivanjem novosti, šaren i u neumornoj mijeni (poput kaleidoskopa), užurban u potrebi da drži korak s vremenom, s velikim svijetom čija je huka i ovamo dopirala* (Andrić, 2005: 114). Iz ovoga se, dakle, može zaključiti da se gradski prostor vidi kao otvoren prostor, dok bi se selo vidjelo kao zatvoren, intiman pripovjedačev prostor. Pripovjedač se, kako se moglo vidjeti i u prethodnim navodima iz djela, koleba između ta dva svijeta, a primirje se između njih, kao i jedinstvo bliskoga i dalekoga, prirodnoga i kulturnoga, fizičkoga i metafizičkoga, profanoga i svetoga, može oprimjeriti u tzv. *velikoj sobi* župnoga dvora – koja je *tečaj otmjenosti, primjer blagodati i dekadencije civilizacije*, i u kojoj je smještena bogata biblioteka župnika-učenjaka (Užarević, 2012: 246). No, ona nas – čim otvorimo prozore – spaja sa *silovitom ravnicom, sa svijetom polja*

i mračnih šuma, svijetom poljskih koliba i svinja u oborima (Andrić, 2005: 45). Josip Užarević izdvaja i sljedeći primjer: *Na sličan integrativan i harmonizirajući način djeluju u ravnici visoke, goleme građevine, kao što je npr. đakovačka katedrala* (Užarević, 2012: 246). Valja se složiti s klasifikacijom Sanje Jukić i Gorana Rema u *Panonizmu hrvatskoga pjesništva* gdje se Stanka Andrića uvrštava među predstavnike onih tekstova u kojima je panonizam ostvaren kroz sučeljavanje prostorno nasuprotnih točaka – sela i grada. Autori zaključuju: *Stanko Andrić fiksira komadiće pejzaža u gradskoj arhitekturi te perspektivom gledanja koja monumentalizira prirodu u odnosu na urbanost, taj odnos simbolizira* (Jukić, Rem: 2012: 449).

Mnogi kritičari smatraju da Bruno Schulz u *Dučanima cimetne boje* ocrta Drahobyč na prijelazu u 20. st. kada je otkriće nafte⁷ dovelo do industrijalizacije i modernizacije toga provincijskoga grada (Blažina, 2005b: 144). U fantastično-somnambulnoj Ulici krokodila pronaći ćemo potpuno realističnu sliku promjena koje su u godinama 1901. – 1914. zahvatile Schulzov gradić, smatra Artur Sandauer. Schulzove pripovijetke stalno sadrže aluzije na borbu koju su učmali trgovci imali povesti s tim imigracijskim elementom: stare trgovačke metode, „pune svečane ceremonijalnosti“, nisu se mogle oprijeti primitivnoj reklami, solidna roba pak jeftinom boflu (Sandauer, 1992: 24). Moderni je komercijalizam potkopao dobrobit Schulzove obitelji pa su pojmovi poraza, izdaje i jeftina užitka na prodaju u njegovoj mašti bili otada nerazdvojivi. Svijet se raspao na dvije polovice: jedna – devetnaestostoljetna, tradicionalna i skrupulozna – bila je domenom oca, druga – pak – ciničnih mešetara, ili „krokodila“ (Sandauer, 1992: 25), kako se to može i iščitati iz *Dučana cimetne boje: Dok je u starom gradu još uvijek vladala noćna, polutajna trgovina, puna svečane ceremonijalnosti, u novoj četvrti istom su se razvile moderne, trezvene forme komercijalnosti. Pseudoamerikanizam⁸, nakalamljen na stare, naborane gradske temelje, ovdje je strelovito rastao bujnom, ali praznom i bezbojnom vegetacijom tričave, bijedne pretencioznosti* (Schulz, 2005: 97). Može se, dakle, uočiti pripovjedačeva odbojnost prema tom novom dijelu grada u kojem je smještena Ulica krokodila jer modernizacija potkopava očevu poziciju i time ugrožava obiteljski dom (Gall, 2009 : 159).

⁷ Zanimljivo je usporediti motiv nafte u *Simurgu: Sve što je iza tragača Nafte ostalo bila je jedna masna blatnjava bara, okružena zemljanim nasipom na kojemu je bila podignuta ograda od pletene žice* (Andrić, 2005: 58). Sve što, dakle, ostaje iza tragača Nafte je bara koja, prema Sanji Jukić i Goranu Remu, kao inačica panonističke vode, nosi negativno iskustvo za subjekt.

⁸ Valja primijetiti da je ulica Stryška, koju se smatra literarnom Ulicom krokodila, dobila nadimak „Kalifornija Galicije“.

Nasuprot tomu, može se zapaziti da se preferira star, autentičan dio grada, koji je povezan s pripovjedačevim ocem. Nasuprot dućanima u Ulici krokodila, magični, *plemeniti* (Schulz, 2005: 83) dućani cimetne boje, koji nude mnoge stvari poput *bengalske vatre, čarobnjačke kutije, poštanskih maraka davno nestalih zemalja*, predstavljeni su kao objekti pripovjedačevih *najskrivnijih želja*. Taj je dio grada, međutim, opisan u vrlo nostalgичnom tonu, te predstavlja prošao svijet (prema: Wurth, u: De Moore, 2011-2012: 59). Bruno Schulz slika s riječima, što nije začuđujuće s obzirom da je djelovao i kao likovni umjetnik. Pritom je bitno istaknuti da boju zapošljava i kad opisuje Ulicu krokodila. Pripovjedačeva je odbojnost prema Ulici krokodila tako obojena u sivo: *Malo tko je – među onima koji prethodno ne bi bili upozoreni – primjećivao čudnu osobitost te četvrti: nedostatak boja. Kao da u tom jeftinom, na brzinu izraslom gradu nije bilo moguće dopustiti sebi luksuz šarenila. Sve je tamo bilo sivo kao na jednobojnim fotografijama, kao u ilustriranim prospektima* (Schulz, 2005: 98). Valja proučiti sljedeći citat: *Gradski starosjedioci držali su se podalje od te okolice koju je nastanjivao ološ, prostaci, kreature bez karaktera, bez gustoće, istinska moralna bijeda, jeftina inačica čovjeka koja se rađa u takvim efemernim sredinama. Ali u danima pada, u satima niskih iskušenja događalo se da ovaj ili onaj stanovnik grada napola slučajno zaluta u tu sumnjivu četvrt. Katkad ni najbolji nisu lišeni iskušenja dobrovoljne degradacije, niveliranja granica i hijerarhija, utapljanja u tom plitkom blatu zajednice, lake intimnosti, prljave izmiješanosti* (Schulz, 2005: 97-98). Pripovjedač, kao što se prethodno kazalo, osjeća odbojnost prema novom dijelu grada. Međutim, među tima koji nisu odolijevali toj sumnjivoj četvrti jest i on sam. Artur Sandauer, naime, smatra da pripovjedač, premda po prirodi pripada prvom dijelu grada, ipak nije ostao ravnodušan na otrovnu fascinaciju drugim (Sandauer, 1992: 25). Naime, Ulica krokodila, ulica modernog komercijalizma, ima za pripovjedača erotski naboj. Zahvaljujući tome, antiteza između oca i mešetara, između 19. i 20. st., biva bogatija za novo protuslovlje: protuslovlje između muškog i ženskog (Sandauer, 1992: 26). Antiteza između staroga dijela grada i novoga dijela grada proširuje se na niz antiteza: *Schulzovski se dualizam sastoji, kao što smo vidjeli, od čitavog niza suprotnosti. Od početne, u djetinjstvu duboko ukorijenjene antiteze između patrijarhalnog gradića i Ulice krokodila, razvio se, u sve širim krugovima, njihov čitav sustav: između starog morala i moderne pokvarenosti, između svijeta oca i svijeta majke, muškarca i žene, vječnog nemira i samozadovoljstva, askeze i čulnosti, duha i tijela, mašte i životne proze, istinske ljepote i bofla, mita i njegova degradirana utjelovljenja* (Sandauer, 1992: 29-30). Ulica krokodila mogla bi se poistovjetiti s Augeovim pojmom nemjesta. Upravo se na prekomjernosti prostora, uz koju se vežu pojave poput urbanih koncentracija te premještanja stanovništva, temelji čitav niz

prostora koji se ne mogu odrediti ni identitarno, ni odnosno, ni povijesno. Marc Augé takve prostore naziva *nemjestima*, a ona podrazumijevaju *zračne, željezničke i cestovne putove, pokretne komore zvane prometnim sredstvima (zrakoplove, vlakove, automobile), zračne luke, kolodvore, svemirske postaje, velike hotelske lance, zabavišta, trgovačke centre i naposljetku složen splet kablovskih i bežičnih mreža koje iskorištavaju izvanzemaljski prostor u svrhu komunikacije koja je tako tuđa da pojedinca često dovodi u vezu s pukom drugom slikom njega samoga* (Augé, 2001: 74). Bitno je istaknuti da su *nemjesta* prostori ustrojani s određenom svrhom (poput prijevoza, trgovine) te stvaraju zajedničke identitete, primjerice identitete kupaca u trgovačkim centrima ili korisnika javnoga prijevoza. Tome valja pridodati i to da se Schulzov pripovjedač ponaša poput flâneura⁹, koji označava aktivnost gradskoga lualice koji promatra i bilježi *dehumaniziranu geometriju grada*, primjećuje Andrej Mirčev (Mirčev, 2007). Takav je identitet fragmentaran, fluidan, a pomalo i sumnjiv, poput dama s kojima dijeli prostor pasaža¹⁰ (Oraić Tolić, 2005: 99). *Nemjestima* su suprotstavljena mjesta koja se, za razliku od *nemjesta*, mogu odrediti kao identitarna, odnosna ili povijesna. Marc Augé ističe da *mjesta stvaraju organsku društvenost, a nemjesta samotnjačku ugovornost* (Augé, 2001: 86). Navedeno priziva Schulzovo pismo Witkiewiczu: *Na stanovit su način te priče istinite, predstavljaju moju životnu maniru, moju posebnu sudbinu. Dominanta te sudbine duboka je osamljenost, izoliranost od problema svakodnevnog života* (Jarzębski, 1992: 66-67). Piščeva će se strategija, dakle, temeljiti na prevladavanju osjećaja osamljenosti i izoliranosti, koje je donijelo moderno vrijeme, rekonstrukcijom svijeta na osnovi individualne mitologije (Jarzębski, 1992: 67). Dakle, ako stari dio provincijskoga grada predstavlja duhovno, novi dio grada materijalno, ako se prvi može shvatiti kao djetinjstvo, drugi kao zrelost, onda se primirje sastoji od vraćanja u djetinjstvo, individualnome mitu: *Čini mi se da je upravo regresija, povratak u djetinjstvo ona vrsta umjetnosti koja mi leži na srcu. Kada bi se razvoj mogao povratiti, nekakvim oklonim putem ponovno dosegnuti djetinjstvo, kada bi se još jednom mogla posjedovati njegova punina i neizmjerje – bilo bi to ostvarenje „genijalne epohe“, „mesijinih vremena“ koje nam sve*

⁹ Usp. gradsko iskustvo u *Simurgu*: *Svi poslovi, napori i talenti pojedinaca tu su se ugrađivali u opći smisao toga mjesta, koji kao da je bio: neprestano iznova iznenađivati promatrača, preplaviti ga obiljem ponude, ne dati mu da odahne* (Andrić, 2005: 114-115).

¹⁰ Pasaž je pritom ambivalentan prostor između interijera (kuća) i eksterijera (ulica). Pasaži su i radno mjesto nečasnih žena (Oraić Tolić, 2005: 99-100). Usp. *Ulica (...)* *ponovno postaje vidljiva, širi se i kroz svoje korito opet propušta bezbrižnu jednoličnu gomilu šetača koja luta u žamoru duž dućanskih izloga, tih prljavih, sivih kvadrata punih jeftine robe, velikih voštanih manekena i frizerskih lutaka. Prolaze prostitutke, izazovno odjevene, u dugim čipkastim haljinama* (Schulz, 2005: 104-105).

mitologije obećavaju i na koje se zaklinju. Moj je ideal „sazrijeti“ za djetinjstvo. Tek bi to bila istinska zrelost, kaže sam Bruno Schulz (Jarzębski, 1992: 56). Već se prije govorilo o razapetosti između ekspanzija i regresija. Ekspanzije su obično djelo djece, dok su regresije djelo zrelih ljudi (Jarzębski, 1992: 41). Sukladno tomu, da bi došlo do regresije u djetinjstvo, mora se sazrijeti, a to ne bi bilo moguće bez marginalne Ulice krokodila, jer središte se određuje marginom, a identitet razlikom (Blažina, 2005b: 154). Povratak u djetinjstvo je mit, a mit je sam tekst jer je svekolika poezija mitologiziranje, teži obnavljanju mitova o svijetu (Schulz, 1992: 14). No, kao što nema margine bez središta, tako nema ni središta bez margine: „marginalna“ Schulzova pojava ne bi bila moguća bez provincijskog Drohobycza, za njega „jedinoga mitorodnog mjesta na zemlji“, a poljska je književnost, ostavši bez svoga ruba, ostala – zapravo – bez svoga središta (Blažina, 2005a: 151).

2. 4. Vrijeme u *Simurgu* Stanka Andrića i *Dučanima cimetne boje* Brune Schulza

Helena Sablić Tomić u djelu *Intimno i javno* izdvaja tipove autobiografske proze s obzirom na odnos autobiografskoga subjekta prema kategoriji vremena. Pod kategorijom vremena podrazumijeva se vrijeme pripovijedanja i vrijeme zbivanja. Ukoliko je dominantna razlika iskazana na razini fikcijskog vremena, onda je riječ o asocijativnim autobiografijama (Sablić Tomić, 2002: 39). Prema takvoj klasifikaciji, i *Simurg*, i *Dučani cimetne boje* pripadaju asocijativnoj autobiografskoj prozi, odnosno a-kronološkome prisjećajućem pripovijedanju u kojemu je povod fragmentarnom samoprikazivanju osoba, predmet ili događaj, koji je bio značajan za autorov osobni život (Sablić Tomić, 2002: 24).

Iako je *Simurg* smješten u objektivan kronologijski kostur (dakle, prati se razvoj pripovjedačeva karaktera), događaji prvoga dijela romana odriču se i nadilaze mehaničku strukturu kronologijskoga vremena tako što aktiviraju logiku crkvenoga kalendara i ritmova ruralno-prirodnoga života, uočava Josip Užarević (Užarević, 2012: 243). Vrijeme se „mjeri“ vjerskim blagdanima (Tijelovo, listopadske pobožnosti, Advent, Božić, korizmeni post, Uskrs) te smjenama doba dana (jutro, dan, večer, noć) i „gramatikom godišnjih doba“ (proljeće, ljeto, jesen, zima): *Brzo sam i pohlepno učio gramatiku godišnjih doba, to uzbudljivo gradivo koje s pravom zauzima središnje mjesto u programima pučkoškolskih razreda, tu fundamentalnu četverostruku razdiobu raznolikosti svijeta: proljeće, ljeto, jesen, zima, podjednako važno i neopozivo kao i istok, zapad, sjever, jug, ili pak Ivan, Matej, Marko, Luka* (Andrić, 2005: 11). Blagdan zadržava pritom metaforički odnos s prirodom i s poviješću jer je vjera pozvana ponavljati i onda kada priznaje da je njezin predmet neponovljiv. I na tom se mjestu upisuju prirodni ciklusi: kako bi se moglo bilo što ponavljati ako ne bi postojao kružni model vremena? I gdje pronaći kružnu mjeru vremena ako ne u prirodnim ciklusima, bilo kozmičkim, bilo ljudskim? (Bonaccorso, 2007: 191) Navedeno se čita i u Stanka Andrića: *Nakon što bi prošao Uskrs sa svojim svečanostima, kao da je bila probijena posljednja barijera prema velikim prostranstvima ljeta. Dok se nalazio na obzoru, Uskrs nam je zaklanjao svaki dalji vidik: taj veliki blagdan bio je kao neka posljednja granica, najdalji međaš zimskog razdoblja; on nas je zatvarao u zimu, i sve dok ga ne bismo napokon prevalili, mi nismo mogli izaći iz nje* (Andrić, 2005: 25). Takav kalendar blagdana odražava kolektivno doživljeno vrijeme i oblik je kulturalnoga pamćenja (Assmann, 2006: 68). Zanimljivo je da su makrovremenska životna

razdoblja (najranije djetinjstvo, školski dani, pastirska faza, adolescentska faza, gimnazija) dana bez jasnih granica, ponajprije iz unutarnje (psihičke) pripovjedačeve perspektive, s čestim vremenskim pomacima u prošlost ili budućnost (Užarević, 2012: 243). Pritom je kontinuitet retrospektivnoga pripovijedanja moguće slijediti na razini jedne takve faze, dok je na razini sveukupnoga autobiografskog diskursa osnovna strategija prisjećajuće pripovijedanje bez čvrstih kronoloških signala. Dakle, vrijeme zbivanja, kronološki slijed, odnosno siže (Peleš, 1999: 13) u *Simurgu* podrazumijeva sazrijevanje pripovjedača, dok fabula označuje niz i raspored događaja u priči te u navedenom djelu ona nije čvrsto podudarna sa sižeom, a sličan je slučaj i s *Dućanima cimetne boje*.

U *Dućanima cimetne boje* povod je fragmentarnome pripovijedanju lik oca. No, *gramatiku godišnjih doba* poznaju i *Dućani cimetne boje*, a to oprimjeruje povezivanje motiva knjige s godišnjim dobima. Jerzy Jarzębski tako razlikuje prvu, proljetnu fazu, koja je faza pojedinačnog teksta i u njoj tekst nije jasan, nije dešifriran. U drugoj fazi, ljetnoj, već je riječ o knjizi: primjerice *velika knjiga praznika* (Schulz, 2005: 5). U trećoj pak fazi, jesenskoj, knjiga postaje višeznačnom, sve su brojnije interpretacije. Nakon nje moguće je još samo razrastanje u biblioteku. Zima ne ulazi u igru – ona je „stanka“, za njena trajanja zamire i biljna vegetacija, dakle i sve što je živo spava. Zima pripada drugom tipu opozicije, opoziciji jave i sna (Jarzębski, 1992: 44). Proljeće bi, dakle, podrazumijevalo pojedinačan tekst, ljeto knjigu, a jesen biblioteku. Proljeće bi podrazumijevalo nedočitan tekst, ljeto pokušaje čitanja, a jesen mnogostruke interpretacije. Proljeće bi podrazumijevalo ekspanziju, ljeto maksimalno proširenje, a jesen regresiju. I konačno, proljeće bi podrazumijevalo mladost, ljeto zrelost, a jesen starost. A ako se javlja želja za vraćanjem u djetinjstvo, u individualnu mitologiju, pisac je svoje stvaralaštvo morao oblikovati tako da nalikuje na san. Jer samo san dopušta odraslu čovjeku da po drugi puta proživi djetinje godine (Jarzębski, 1992: 44). Motiv se takvih knjiga-kalendara, koje postaju materijalnim sponama pretopljene stvarnosti u kojoj je vrijeme komprimirano u prostor, završava upisivanjem privatnoga mita u djelo. U razdoblju se modernizma koriste tipovi naracije koji razbijaju tradicionalnu unutrašnju ravnotežu književnoga djela i traže drukčiji, nov izbor književnih postupaka. Bruno je Schulz pobornik tzv. usporenoga pripovijedanja. Takav tip naracije podrazumijeva zanemarivanje fabule te oslabljenu fabulu energično približava esejističkom načinu izlaganja. Usporedno s razbijanjem fabularnog jedinstva dolazi i do dekonstrukcije naslijeđene organizacije mjesta akcije, a otvaraju se i nove mogućnosti organiziranja unutrašnjeg vremenskog toka pripovjednih cjelina. Vrijeme i mjesto akcije dobivaju u usporeno ispričanim djelima istaknut, motivski položaj, postaju svojevrsna

tematska čvorišta (Malić, 1973: 110). Da je vrijeme, uz prostor, svojevrsno tematsko čvorište, potvrđuje svođenje svih Schulzovih antiteza na antitezu između njegova djetinjstva, oslobođena kompleksa, i njima zatvorene zrelosti, ili – shvaćajući stvari općenitije – između 19. i 20. st. (Sandauer, 1992: 30). U *Dučanima cimetne boje* javlja se, dakle, vrijeme zbivanja koje nije linearno, nije nepovratno vrijeme redovnih događaja; nije jednodimenzionalno, podijeljeno u segmente unutar kojih su povijesne činjenice i vidljivi događaji ugrađeni u posljedični poredak prirode i pripovijesti (prema: Kuprel, u: De Moor, 2011-2012: 61). Vremenu su kod Brune Schulza dana i fizička svojstva: ono se može razvući, proširiti, smanjiti. Vrijeme je u Brune Schulza *poludjelo i divlje, otkida se od ustaljene kolotečine događaja i poput odbjegle skitnice, vičući, juri prečicom preko polja* (Schulz, 2005: 69). I konačno, u Brune se Schulza i ne samo vrijeme obdaruje nadrealističkim karakteristikama jer je u 20. st. avangardna umjetnost htjela svijet očuditi, nanovo vidjeti i tako oživjeti (Oraić Tolić, 2005: 39). Na zamjerke da su *Dučani cimetne boje* suviše smjela proba interpretacije stvarnosti i da se ona vrlo razlikuje od dotada uobičajenih, Bruno je Schulz u pismu S. I. Witkiewiczu odgovorio: *Kad bi umjetnost imala samo da potvrđuje ono što je već na drugoj strani utvrđeno – bila bi nepotrebna. Njezina uloga je da bude sonda spuštena u bezimeno. Umjetnik je aparat koji registrira procese u dubini, gdje se stvara vrijednost* (Subotin, 1961: 9). Ako mitovi pričaju o početku, onda se ujedno prihvaća i zahtjev da se doista tako živi, što se potvrđuje u *Dučanima cimetne boje* korespondencijom fantazije pripovjedača-dječaka, za kojeg vrijeme nije pravocrtno, i fantastičnosti autora koji u nepravocrtnome vremenu stvara mit, u mitskom vremenu *sada* koje ustanovljuje književnost.

Autobiografski roman „Simurg“ ima kronologiju kao svoj diskretno naznačen kostur, ali se taj kostur u danome slučaju obljepljuje (hrani) mnoštvom nenarativnih i mikronarativnih fragmenata, napominje Josip Užarević (Užarević, 2012: 242). Naime, kronologičnost se izlaganja u *Simurgu* dokida *dokumentarnošću*: iščitane knjige, pisma, dnevници, bilješke, mjesne anegdote, predaje, opisi predmeta i građevina osnovni su gradbeni elementi Andrićeva pripovijedanja (Užarević, 2012: 241-242). Ovdje u priču ulaze elementi historiografskoga diskursa, o čemu je već bilo riječi. Stanko Andrić kao postmodernistički autor isprepleće više paradigma: nostalgiju za originalom, ali i igru pa tako kada i citira Brunu Schulza: *Bila je jesen, „aleksandrijsko godišnje doba“...* (Andrić, 2005: 65). Jesen se u Brune Schulza povezuje s bibliotekom, ali bibliotekom koja vraća na pojedinačan tekst, mit, dok je biblioteka u Stanka Andrića spremište krhotina tradicije.

2. 5. Obitelj u *Simurgu* Stanka Andrića i *Dučanima cimetne boje* Brune Schulza

U ovome će se poglavlju promotriti kako članovi obitelji utječu na oblikovanje pripovjedačevih identiteta jer se identitet poima kroz relacije s drugima. *Narav ili sudbina autobiografskog akta je da pripovijest o sebi, svojem životu ili osobnim događajima podrazumijeva također i pripovijedanje o drugima. Takva biografska ovisnost ne oblikuje se samo zato što drugi neprekidno utječu na naše vlastite živote, nego prije svega zato što u portretima ljudi mi nalazimo modele za sebe, za vrednovanje svog i društvenog i etičkog ponašanja. Život drugih treba nas uvjeriti u smisao vlastitog života* (Velčić, 1991: 38). Mirna Velčić pritom smatra da su u autobiografijama upisane biografije, odnosno da se biografija kao pripovijest o tuđem životu, a iz perspektive svog govornog subjekta razvija i kao njegova autobiografija. Jedna se dakle kroz drugu neprekidno ispisuje jer pretpostavka da subjekt predstavi sebe ili drugog je diskurs koji ostavlja tragove naših i tuđih povijesti, diskurs koji se sam razvija kao otisak tuđih i vlastitih priča (Velčić, 1991: 41). Budući da su *Simurg* i *Dučani cimetne boje* autobiografske proze, tragovi autobiografskog otkrivaju se u biografskom i obratno, što će biti predmetom bavljenja ovoga poglavlja.

Dučani cimetne boje prozno su prisjećanje na djetinjstvo i očev pad u ludilo. Kombiniraju autobiografske s fantastičnim elementima. Sam je Bruno Schulz rekao da je pokušao predstaviti fikcionalnu obitelj koja potječe iz realne obitelji (prema: Taylor, u: De Moor, 2011-2012: 45). Jakub, otac u *Dučanima cimetne boje*, predstavljen je kao trgovac tekstilom koji pati od lošega zdravlja. Zbog bolesti otac više nije sposoban za rad, stoga provodi dane u krevetu, proučavajući knjige računa svoga dućana suknom. Kako se djelo razvija, postaje jasno da Jakub boluje od duševne, a ne fizičke bolesti: *Sada se često glasno i cvrkutavo smijao, naprosto se previjao od smijeha, ili kucao o krevet i sâm sebi odgovarao „molim“, u različitim tonalitetima, čitave sate. S vremena na vrijeme silazio je s kreveta, uspinjao se na ormar i sklupčan pod stropom sređivao nešto u starudiji punoj rđe i prašine* (Schulz, 2005: 23-24). Čitatelji su informirani o očevom putu do ludila preko njegova sina, koji je pripovjedačem. Spominjući da se *njegova osoba raspala na mnoštvo međusobno posvađanih i suprotnih jastava* (Schulz, 2005: 23), pripovjedač sin portretira svoga oca, čini se, kao shizofreničara. U *Pticama*, nadalje, pripovjedač ilustrira očevu povećano stanje ludila kad govori o Jakubovoj opsesiji s pticama: nakon dobavljanja ptica iz različitih mjesta na svijetu (Hamburg, Nizozemska, Afrika), otac pretvara tavan, *ispunjen veselim žamorom, treptavim cvrkutanjem novih stanovnika, u istinsko ptičje svratište*. Jakub ne

samo da počinje priređivati ptičje svadbe nego i on sam završi živjeti među njima, tako da je *rijetko silazio u stan*. U djelu se prati pogoršanje očeve bolesti, tako da se *u razdoblju najkraćih, sanjivih zimskih dana otac već izgubio, prodao, prisegnuo drugoj sferi* (Schulz, 2005: 79). Jakub je na taj način sve više u svojem svijetu, što će na kraju dovesti do toga da će biti isključen iz normalnoga svijeta koji nastanjuju ostali članovi obitelji: *Naprostu smo prestali na njega računati, tako se jako udaljio od svega što je ljudsko i stvarno. Čvor za čvorom, odvezivao se od nas, točka za točkom gubio je kontakte koji su ga vezivali s ljudskom zajednicom* (Schulz, 2005: 25). Pripovjedač, koji opisuje svog oca kao *neškodljivu prisutnost*, ne smatra da je očevo ludilo prijeteće: bilo da Jakub sakuplja i njeguje svoje ptice ili pak strastveno izlaže predavanja o postojanju i stvaranju (*Traktat o manekenima*), uvijek se čini da zarobljava fascinaciju i uvažavanje svoga sina. Dakle, bez obzira na pad u ludilo i unatoč uskraćenju ozbiljnosti ili statusu, Jakub još uvijek funkcionira kao kreativni genij i uzor (prema: Brown, u: De Moor, 2011-2012: 46). Jakubov je sin pripovjedač *Dučana cimetne boje*. Kroz njegove se oči čitatelji susreću s ekscentričnim, čarobnim svijetom u kojem stvarnost i snovi, život i smrt postaju nejasni jedno od drugog. Pripovijetka *Dučani cimetne boje*, u kojoj se susreće pripovjedačeva šetnja gradom, vjerojatno je najbolji primjer magičnoga svijeta koji je tipičan za Schulzov stil. Dok je pripovjedač u šetnji gradom te prolazi kraj starih trgovina, iznenada se svjedoči o nadrealnim iskustvima: snijeg miriše poput ljubičica, zimska noć donosi dahove nekakva prividna proljeća, a konj koji govori postaje malenim poput drvena konjića. Takvi „lutajući događaji“, međutim, ne završavaju: u *Žoharima*, naime, pripovjedač vjeruje da se njegov pokojni otac vratio u formi žohara¹¹. Bizarni događaji ne izazivaju strah ili strahopoštovanje *mladoga dječaka*, nego se, nasuprot tomu, dječak suočava *s divljenjem i poštovanjem prema svoj toj raskoši*. Još je u početku pripovjedač kao dječak otkrivao *nezasitnu radoznalost* za stvari koje pokreću njegovu fascinaciju i *izbavljaju ga od muka dosade*. Kako se djelo razvija, jasno je da ekscentričnost funkcionira kao pripovjedačev protulijek dosadnoj, sivoj stvarnosti koja kao da ga tlači: *Ta ptičja predstava moga oca bila je posljednja eksplozija šarolikosti, posljednji i sjajni protumarš fantazije koju je taj nepopravljivi improvizator, taj mačevalac mašte doveo na nasipe*

¹¹ Ovo ilustrira zašto kritičari često zovu Brunu Schulza *poljskim Kafkom*. Međutim, Jerzy je Ficowski između Franza Kafke i Brune Schulza prepoznao bitne razlike: dok Kafka ogoljava svijet, Schulz ga oblači u maštu; Kafkini likovi, iako bespomoćni i zbunjeni, nisu u dvojbi o razlici između sebe i svijeta te je njihova borba – borba za očuvanje te razlike, dok Schulzov pripovjedač nastoji uništiti tu barijeru i stvoriti stvarnost koja bi bila bešavno miješanje ega i svijeta; razlika je i u jeziku – dok je Kafkina rečenica suzdržana i konkretna, teži za semantičkom preciznošću, Schulzova je bujna i maglovita.

i rovove jalove i puste zime. Tek danas shvaćam samotno junaštvo kojim je sâm samcat objavio rat neizmjerne stihiji dosade u kojoj se kočio grad (Schulz, 2005: 35). Pripovjedačev otac, dakle, također poput pripovjedača, sudjeluje u protumaršnome nastupu protiv *dana punih dosade*, što objašnjava zašto očevi luđački postupci ne izazivaju strah kod dječaka. Jasno je da *Dućani cimetne boje* ne prikazuju objektivnu stvarnost, već svijet dječje fantazije i znatiželje. To zrcali Schulzovu filozofiju da je umjetnik neovisan kreator koji gradi u svojem djelu stvarnost različitu od vanjske stvarnosti, tako da umjetnost nije reprodukcija stvarnosti, već dodatak, dopuna (prema: Taylor, u: De Moor, 2011-2012: 48). Schulzovo stvaralaštvo spaja djetinju jednostavnost, ali i filozofiju, što i Bruno Schulz naziva istinskom zrelošću (prema: Brown, u: De Moore, 2011-2012: 48). Pripovjedačeva majka, koja ostaje neimenovana, ispunjava svoje dane radeći u trgovini tekstilom zbog muževe bolesti. Ona ostaje u pozadini i općenito je pasivno opisana, kao *spora, bespomoćna, prazna*. Čitajući *Dućane cimetne boje*, postaje jasno da je Bruno Schulz zainteresiraniji za odnos oca i sina negoli majke i sina. Dok pripovjedač opisuje svojeg oca riječima hvale, npr. *junak* (Schulz, 2005: 35), odnos s majkom predstavljen je kao ravnodušan: *za majku se nisam brinuo* (Schulz, 2005: 92). Pripovjedač je čak potajice predbacivao majci lakoću s kojom je prešla na dnevni red nakon gubitka oca. To ga navodi na to da majka oca *nikad nije voljela*. U takvoj su fiksaciji pripovjedača na oca mnogi kritičari prepoznali biblijsku priču o Jakovu i Josipu u *Knjizi postanka*, u kojoj Jakov voli svog sina više od ostale djece¹². Majka je, dakle, ponajviše predstavljena kao figura bez autoriteta. U *Pticama*, pripovjedač, naprimjer, spominje sljedeće: *dok majka nije imala nikakva utjecaja na Jakuba, veliko je poštovanje i pažnju iskazivao Adeli* (Schulz, 2005: 28). Suprotno onom što se očekuje, nije otac taj koji posjeduje najviše autoriteta u kući, već sluškinja Adela. Iako je Adela, sluškinja obitelji, zadužena „samo“ za kućanstvo, ona je predstavljena kao lik koji utjelovljuje autoritet i *željeznu disciplinu*. Njezina moć nad obitelji – nad Jakubom osobito – može se objasniti u mnogim primjerima. Pripovjedač, naprimjer, spominje očevo rumenilo i poniženje koje je izazvala Adela pred dvjema šveljama. Kada prisutnost žohara čini Jakuba prestrašenim, ona je ta *koja bi stizala tada u pomoć ocu*. Ulomak u kojem Adela vraća red i čistoću oslobođanjem Jakubove cijenjene kolekcije egzotičnih ptica iz potkrovlja – *čin nepromišljena i tupa vandalizma* koji čini oca slomljenim čovjekom, *kraljem iznanikom*, također pokazuje njezinu

¹² Iako u *Dućanima cimetne boje* pripovjedač-lik ostaje neimenovan, iz ostalih se pripovijetki saznaje da je njegovo ime Józef, očigledno dodijeljeno prema biblijskome prorocatelju snova, što još snažnije ocrtava odnos s ocem Jakubom.

dominaciju nad njim: *Podigao se pakleni oblak perja, krila i vriske u kojemu je Adela, nalik na pomahnitalu Menadu zaštićenu vrtnjom svoga tirsra, plesala ples uništenja. (...) Krilati se oblak polako rijedio, sve dok na bojištu nije preostala sama Adela, iscrpljena i zadihana, kao i moj otac, zabrinuta i postićena lica, spreman potpisati svaku kapitulaciju* (Schulz, 2005: 32-33). Uostalom, saznaje se da Adela nije ni na kakav način kažnjena zbog toga čina, što ponovno ilustrira – kako to ističe pripovjedač – da je *Adela imala nad ocem gotovo neograničenu vlast* (Schulz, 2005: 29). Osim majke, svi su ženski likovi u djelu predstavljeni kao dominantne žene. U *Kolovožu* se, naprimjer, svjedoči o *velikoj i bujnoj* tetki Agati te *malenom i pogrbljenom* ujaku Mareku. U sljedećem je pak ulomku ujak Marek opisan kao podređen, dok autoritativni pridjevi označavaju Agatinu dominaciju: *Katkad je slabim pokretom pokušavao dati neke primjedbe, oprijeti se, ali je val samozadovoljne ženstvenosti odbacivao tu gestu bez značenja, trijumfalno ju je zaobilazio, svojom je širokom rijekom zalijevao slabe drhtaje muškosti* (Schulz, 2005: 13). Mnogi su kritičari primijetili prisutnost seksualne konotacije u Schulzovoj uporabi boja u djelu. Dok je teta Agata obojana rumenilom, ujak je Marek obojan u sivo. To ne odražava samo nadmoćno prikazivanje žena već i plodnost (prema: Taylor, u: De Moor, 2011-2012: 65).

U *Simurgu*, budući da u cijelom djelu Stanko Andrić isprepleće povijest vlastite intime i povijest Slavonije, govor o obitelji podrazumijeva i govor o Slavoniji, dok je kod Brune Schulza samo govor o ocu povezan sa sociokulturnom sferom prostora. Stoga će se u ovome poglavlju *Simurgu* posvetiti manje prostora jer se toga rad dotaknuo već u poglavlju *O selu i šokaštvu u „Simurgu“ Stanka Andrića*. Kad Andrićev pripovjedač govori o pradjedu i majci, on govori o povijesti Slavonije: pradjed ga podsjeća na šokačku tradiciju, a majka na šokački katolički autoritet. Kad Andrićev pripovjedač govori o ocu, govori o sudaru modernog i starog te se Andrićev otac kao eksperimentator razlikuje od Schulzova jer potonjeg čuda modernizacije potiskuju u zaborav. Dok lik župnika igra ulogu u intimnoj pripovjedačevoj povijesti (pripovjedač tako s godinama odustaje od same pomisli na svećeničko zvanje, počinje čitati filozofe i pisce-otpadnike, postupno napušta okrilje vjere i bira vlastiti put kojim će kročiti kroz život, primjećuje Miroslav Cmuk (Cmuk, 2006)), u karakterima bake Šumarove i bake Mušulinove pripovjedač shvaća da je svijet urođen po načelu suprotnosti. Dok Bruno Schulz naveliko pripovijeda o manijama svojega oca, Stanko Andrić na sličan način progovora o kobnim pogreškama i felerima svojih rođaka: *Na časnom stablu predaka postoje, također, suhe i okresane grane. To su stranputica genealogije, napol zaboravljeni ćorsokaci, bezumne i nasilno prekinute životne priče nekog zalutalog brata ili polubrata* (Andrić, 2005: 80). Na to se nadovezuje autoironična, pa i satirična, potraga za plemenitim rodoslovnim korijenima, koja se

pokazuje kao alibi za promašenost i prazninu života u sadašnjosti (Užarević, 2012: 252). Tako čiča Fila Mušulinov, pripovjedačev rođak, svodi svoj život na šture podatke i jalovo pričanje o jednome od uspješnih predaka – o šukundjedu Josipu Glavačeviću, majoru u austrijskoj carskoj vojsci. *To je napokon jedan predak kakvog si čiča Fila priželjkuje, predak po mjeri njegovih potreba, i on ne može prema njemu ostati ravnodušan. (...) Čiča Fila se zadovoljava otegnutim pričama, punim pauza i domišljanja, usporenim brojnim dvojbama i uzgrednim umovanjima – sve to kako oskudni kapital pouzdanih činjenica ne bi bio prebrzo potrošen* (Andrić, 2005: 63). Na takvo prisvajanje zajedničkoga pretka infantilni (ili hinjeno infantilni) pripovjedač reagira pojačanom autoironijom koja u sebi nosi i dozu stvarnoga protesta (Užarević, 2012: 253): *Plemenito porijeklo se ne dijeli. Ako ga ne mogu prisvojiti samo za sebe, radije ću zaboraviti na nj. (...) Za razliku od njih* (rođaka koji pretendiraju na aristokratskoga šukundjeda), *ja sam nitko i ništa. Moji korijeni? Gube se u mraku šume. Ako ne mogu imati blistave i jedinstvene pretke, radije ću biti Nitko. Moje podrijetlo je tamnije od puke građanske anonimnosti. Ja dolazim iz šume* (Andrić, 2005: 64). I na rodoslovno-genetskome području uočava se pripovjedačeva sklonost da se daje u potragu za iskonom (prapočetkom). Pritom on iz sfere civilizacijskoga i ljudskoga odlazi u tamu precivilizacijskoga i gotovo anorganskoga – šumu (Užarević, 2012: 252-253). Josip Užarević primjećuje da ironijska igra vlastitim podrijetlom dolazi do izražaja i u etimologijsko-kulturalnopovijesnome povezivanju seoskoga nadimka – Mušulinovi – s vrstom fine istočnjačke tkanine, *muslin*. Lingvističko-povijesna kombinatorika odvodi pripovjedača u daleke prostore i isto tako daleka vremena. Riječ je o Mosulu, iračkome gradu na gornjem Tigrisu, gdje je 627. godine bizanstki car Heraklije *slomio snagu Perzije* i po kojem je (gradu) *muslin* dobio svoje ime. Vidi se kako se daleki i egzotični bliskoistočni grad Mosul elegantno ubacuje u obiteljsku povijest (Užarević, 2012: 253): *Jedan od mojih predaka s majčine strane vratio se iz nekog rata s novostečenom navikom da oko vrata nosi rubac od muslina. Njegovi suseljani, oduvijek osjetljivi na takve ekstravagancije, prozvaše ga stoga Mušulin. Nadimak se kasnije ustalio kao obiteljski pridjev. Tako je, igrom slučaja, taj stari šokački rod postao u neku ruku prezimenjakom Benita Musolinija* (Andrić, 2005: 59).

3. ZAKLJUČAK

Prostor se sa svojim geografsko-geološko-kulturalnim značajkama upisao i u književni prostor *Simurga* Stanka Andrića i *Dučana cimetne boje* Brune Schulza, utjecavši na oblikovanje pripovjedačevih regionalnih identiteta. U *Simurgu* takve geografsko-geološko-kulturalne značajke prostora supostojе u privatnoj povijesti i povijesti Slavonije, pri čemu je postmodernistički Stanko Andrić svjestan upisavanja povijesnog u osobno, ali i osobnog u povijesno. U Andrićevu je romanu panonizam, kao jedna od odrednica u oblikovanju regionalnoga identiteta, višestruk: od očitovanja tradicionalnih strategija panonističkih toposa zemlje i vode, biljaka i životinja u suživotu sa slavonskim ruralnim prostorom, preko naglašavanja slavonskoga ruralnog prostora kao prostora pripovjedačeve nazočnosti, ali i propitivanja o odsutnosti, pri čemu je takva ambivalentnost problematizirana odnosom sela i grada, do običajnoga panonizma koji oživljuje zemlju kao šokačku sociokulturnu tvorevinu. Konkretni prostor i vrijeme podliježu razmišljanjima i doživljajima, a poetične sentimentalne dionice romana *Simurg* kritičkim i ironijskim dionicama, što je rezultat autorove potrage da individualnu i lokalnu poziciju shvati sudionikom svjetske pozornice. Zavičajni prostor doživljen je kao pejzaž natopljen prošlošću, u sinkronitetu povijesnih i kulturoloških naslaga, pri čemu neodoljivo podsjeća na muzejsku i arhivarsku postmodernističku orijentaciju. S obzirom na Andrićevu postmodernističku poetiku, Schulzova avangardna poetika nešto drukčije doživljava prostor i oblikovanje regionalnoga identiteta. Rijetki geografsko-geološki označitelji prostora u njegovu djelu rezultat su fantastičnih slojeva, no ipak su očuvani kako bi posvjedočili autentičnost rekonstrukcije mitologije djetinjstva. Pripovjedačev regionalni identitet snažnije se očituje kroz društvene i kulturalne aspekte prostora zalazećeg predindustrijskoga svijeta – svijeta koji je usko vezan uz lik oca kao predstavnika sitnoga štetlovskeg trgovačkog okružja. Pripovjedač je pritom razapet između intimnog prostora staroga dijela provincijskoga grada te ekspanzije prema javnom prostoru nove industrijske četvrti prema kojoj osjeća odbojnost, ali i svekoliku privlačnost. Takva pripovjedačeva ambivalentnost naposljetku navire i iz čina pisanja jer je Bruno Schulz istodobno pronalazio svoju genijalnu metodu i primijenjivao ju, mitu se vraćao degradacijom mita, odnosno vlastitu je modernu umjetnost kao griješno uživanje u eksperimentima opravdao povratkom u prošlost, vrijeme djetinjstva.

Zajednička je identitetska oznaka Stanku Andriću i Bruni Schulzu srednjoeuropski identitet, koji se kod Stanka Andrića manifestira kroz panonizam, ruralno, šokaštvo i katoličku kršćansku tradiciju, a kod Brune Schulza kroz galicijsko, poljsko, provincijsko i židovsku

tradiciju. Budući da je zajednička odrednica Andrićeva i Schulzova djela srednjoeuropski identitet, ono na što *Srednja Europa* već topografski upućuje jest to da ne leži ni na istoku ni na zapadu. U takvom položaju *između* nalaze se i oba pripovjedača, dok Stanko Andrić i Bruno Schulz žanrovsku rubnost svojih književnih djela pokušavaju uvrstiti u sredinu srednjoeuropske književnosti. *Ako čovjek treba imati zavičaj da bi mu on prestao trebati*, Stanko Andrić i Bruno Schulz pokušali su to učiniti upisivanjem zavičaja u svoje autobiografske tekstove.

4. Literatura

Predmetna literatura:

Andrić, Stanko. 2005. *Simurg*, Zagreb: Durieux

Schulz, Bruno. 2005. *Dućani cimetne boje*, Zagreb: Litteris

Schulz, Bruno. 1992. *Mitizacija stvarnosti*, preveo Zdravko Malić, u: *Gordogan: časopis za književnost i sva kulturna pitanja*, 13 (1992), 36, preveo Dalibor Blažina, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta, Sektor kulture, str. 13.-14.

Stručna literatura:

Assmann, Jan. 2006. *Kultura sjećanja*, u: *Kultura pamćenja i historija*, priredile i prevele Maja Brkljačić, Sandra Prlenda, Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, str. 45.-78.

Augé, Marc. 2001. *Nemjesta: uvod u moguću antropologiju supermoderniteta*, Karlovac: Naklada Društva arhitekata, građevinara i geodeta

Biti, Vladimir, 1997. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska

Blažina, Dalibor. 2005a. *Bruno Schulz: Knjiga*, u: *U auri Dušnog dana*, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, Biblioteka Književna smotra, str. 147.-168.

Blažina, Dalibor. 2005b. „*Grešne manipulacije*“ *Brune Schulza*, u: *Dućani cimetne boje*, Zagreb: Litteris, str. 143.-156.

Bonaccorso, Giorgio. 2007. *Blagdan. Vrijeme bez vremena*, u: *Služba Božja 47*, preveo Ivica Žižić, Makarska: Franjevačka teologija, str. 183.-201.

Brešić, Vinko. 2004. *Slavonska književnost i novi regionalizam*, Osijek: Matica hrvatska, Ogranak Osijek

Crljenko, Ivana. 2008. *Izraženost identiteta u gradskoj toponimiji kvarnerskih i istarskih gradova*, u: *Hrvatski geografski glasnik*, 70/1, Zagreb: Hrvatsko geografsko društvo, str. 67.-90.

Crnjac, Maja, 2005. *Historiografija u postmoderni: figurativnost diskursa*, u: *Pro tempore* (časopis studenata povijesti), No.2., Zagreb: ISHA-Zagreb - Klub studenata povijesti, str. 61.-72.

Culler, Jonathan. 2001. *Književna teorija: vrlo kratak uvod*, Zagreb: AGM

Gall, Alfred. 2009. *Mythopoetic Traditions and Inserted Treatises: Bruno Schulz and Danilo Kiš*, u: *(Un)masking Bruno Schulz: New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegration*, priredili Dieter De Bruyn i Kris Van Heuckelom, Amsterdam-New York: Rodopi, str. 153.-172.

Gauss, Karl-Markus. 1994. *Uništenje Srednje Europe*, Zagreb: Durieux

Hall, Stuart. 2006. *Kome treba „identitet“?*, u: *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija*, priredio Dean Duda, Zagreb: Disput, str. 357.-374.

Jarzębski, Jerzy. 2009. *Bruno Schulz and Seductive Discourse*, u: *(Un)masking Bruno Schulz: New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegration*, priredili Dieter De Bruyn i Kris Van Heuckelom, Amsterdam-New York: Rodopi, str. 327.-338.

Jarzębski, Jerzy. 1992. *Vrijeme i prostor mita i mašte u prozi Brune Schulza*, u: *Gordogan: časopis za književnost i sva kulturna pitanja*, 13 (1992), 36, preveo Dalibor Blažina, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta, Sektor kulture, str. 36.-67.

Jukić, Sanja; Rem, Goran. 2012. *Panonizam hrvatskoga pjesništva*, Budimpešta/Osijek: Filozofski fakultet Univerziteta Eötvösa Loránda/ Ogranak DHK slavonskobaranjskosrijemski/Filozofski fakultet u Osijeku

Lachmann, Renate. 2007. *Metamorfoza. Druga morfologija – proza Brune Schulza*, u: *Metamorfoza činjenica i tajno znanje: o ludama, mostovima i drugim fenomenima*, priredio i preveo Davor Beganović, Zagreb-Sarajevo: Naklada ZORO, str. 253.-291.

Lejeune, Philippe. 2000. *Autobiografski sporazum*, u: *Autor, pripovjedač, lik*, priredio Cvjetko Milanja, Osijek: Svjetla grada, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, str. 201.-236.

Malić, Zdravko. 1973. *Polonica: ogledi o Sienkiewiczu, Iwaszkiewiczu, Gombrowiczu, o ferijalnoj književnosti i o poljskoj prozi 20. stoljeća*, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta

Meyer-Fraatz, Andrea. 2009. *Exposing and Concealing Jewish Origin: Bruno Schulz and Bolesław Leśmian*, u: *(Un)masking Bruno Schulz: New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegration*, priredili Dieter De Bruyn i Kris Van Heuckelom, Amsterdam-New York: Rodopi, str. 49.-66.

Oraić Tolić, Dubravka, 2005. *Muška moderna i ženska postmoderna: rođenje virtualne kulture*, Zagreb: Naklada Ljevak

Peleš, Gajo, 1999. *Tumačenje romana*, Zagreb: Artresor

Prosperov Novak, Slobodan. 2003. *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb: Golden marketing

Pšihistal, Ružica. 2011. *Satir nije divji čovik*, Osijek: Ogranak Matice hrvatske u Osijeku

Rafolt, Leo. 2003. *Tekst, povijest, identitet: književni rad Stanka Andrića*, u: *Književna republika*, 1 (2003) 9-10, Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca, Profil, str. 53.-71.

Rem, Goran; Rem, Vladimir. 2009. *Šokci u povijesti, kulturi i književnosti*, Osijek: Grafika

Sablić Tomić, Helena, 2002. *Intimno i javno: suvremena hrvatska autobiografska proza*, Zagreb: Biblioteka Razotkrivanja

Sablić Tomić, Helena; Rem, Goran. 2003. *Slavonski tekst hrvatske književnosti*, Zagreb: Matica Hrvatska

Sablić Tomić, Helena; Rem, Goran. 2006. *Šokačka čitanka*, Osijek: Ogranak Matice hrvatske u Osijeku

Sandauer, Artur. 1992. *Degradirana zbilja (O Bruni Schulzu)*, u: *Gordogan: časopis za književnost i sva kulturna pitanja*, 13 (1992), 36, preveo Dalibor Blažina, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta, Sektor kulture, str. 15.-35.

Śliwa, Anna. 2009. "I Drew a Plan of an Imaginary City". *The Phenomenon of the City in Bruno Schulz and Miron Białoszewski*, u: *(Un)masking Bruno Schulz: New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegration*, priredili Dieter De Bruyn i Kris Van Heuckelom, Amsterdam-New York: Rodopi, str. 135.-172.

Solar, Milivoj, 2008. *Edipova braća i sinovi*, Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga

Subotin, Stojan. 1961. *Život i književno stvaralaštvo Bruna Šulca*, u: *Prodavnice cimetove boje*, Beograd: Nolit, str. 5.-16.

Užarević, Josip. 2012. *Tko je Simurg?*, u: zbornik *Šokačka rič 9*, Vinkovci: Zajednica kulturno-umjetničkih djelatnosti Vukovarsko-srijemske županije, str. 239.-257.

Velčić, Mirna. 1991. *Otisak priče: intertekstualno proučavanje autobiografije*, Zagreb: August Cesarec, Institut za etnologiju i folkloristiku

Internetski izvori:

Anders, Jaroslaw. 2009. *Bruno Schulz: The Prisoner of Myth, Between Fire and Sleep: Essays on Modern Polish Poetry and Prose*, URL: <http://103.9.88.89/app/2013-10-22/iphone/Between%20Fire%20and%20Sleep%20%20Essays%20on%20Modern%20Polish%20Poetry%20and%20Prose.pdf> (stranica zadnji put posjećena 23. svibnja 2014.)

Andrić, Stanko. 2006. *Knjige mi zauzimaju puno mjesta u životu* (intervju u *Alephu*, 22.5. 2006., str. 13.-17.), URL:

<https://www.google.hr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CCkQFjAA&url=http%3A%2F%2Foziz.ffos.hr%2Faleph%2Findex.php%2Faleph%2Farticle%2F>

[2Fdownload%2F167%2F162&ei=-](#)

[JiDU_v7FrCM4gSRloDYAQ&usg=AFQjCNEbBPWmbNalh3o7_gEY_2Jzlx_y](#) (stranica zadnji put posjećena 25. svibnja 2014.)

Cmuk, Miroslav. 2006. *Postupno razotkrivanje, Kolo 3*, Matica hrvatska, URL: <http://www.matica.hr/kolo/302/Postupno%20razotkrivanje/> (stranica zadnji put posjećena 23. svibnja 2014.)

De Moor, Eva. 2011-2012. *Rewriting as an Act Of Remembrance: Jonathan Safran Foer's Tree of Codes as Third - Generation Fiction* (Master Thesis), URL: https://www.google.hr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CCwQFjAA&url=http%3A%2F%2Fedoqs.net%2Fdownload%2F86aae89266916e4c2bae041ee02eda90&ei=UtyCU_WVEuWJ7AaG7YAO&usg=AFQ (stranica zadnji put posjećena 23. svibnja 2014.)

Grgić, Dario. 2006. Razgovor sa Stankom Andrićem: *Što bih sve dao za djeda Prousta, Zarez* (23. 2. 2006., godište VIII, broj 174, str. 9.-10.), URL: <http://www.zarez.hr/clanci/razgovor-sa-stankom-andricem> (stranica zadnji put posjećena 24. svibnja 2014.)

Karahasan, Dževad. 2008. *Pripovijedati grad, Sarajevske sveske*, br. 21/22, str. 156.-178., URL: <http://www.sveske.ba/bs/content/pripovijedati-grad> (stranica zadnji put posjećena 24. svibnja 2014.)

Laušić, Vesna. 2005. *Pišem o selu, a urbanu prozu prepuštam drugima* (intervju sa Stankom Andrićem), *Slobodna Dalmacija* (2.12. 2005.), URL: <http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/20051202/kultura01.asp> (24. svibnja 2014.)

Mirčev, Andrej. 2007. *Topografije urušavanja, Kolo 4*, Matica hrvatska, URL: <http://www.matica.hr/kolo/305/Topografije%20uru%C5%A1avanja/> (stranica zadnji put posjećena 24. svibnja 2014.)

Pavičić, Darko. 2008. *Štetl – svijet koji je zauvijek nestao* (intervju s Aleksandrom Flakerom), *Jutarnji list* (11. 10. 2008.), URL: <http://www.jutarnji.hr/stetl---svijet-koji-je-zauvijek-nestao/262483/> (stranica zadnji put posjećena 10. lipnja 2014.)

Piteša, Adriana. 2006. *Stanko Andrić: Višestruki sam marginalac u našoj literaturi*, *Jutarnji list* (21. 2. 2006.), URL: <http://www.jutarnji.hr/stanko-andric--visestruki-sam-marginalac-u-nasoj-literaturi/19000/> (stranica zadnji put posjećena 25. svibnja 2014.)

Užarević, Josip. 2011. Čitajući Stanka Andrića: *Projekt povratka*, *Vijenac* 459 (6. 11. 2011.), URL: <http://www.matica.hr/vijenac/459/Projekt%20povratka/> (stranica zadnji put posjećena 25. svibnja 2014.)

Hrvatska enciklopedija, URL: <http://www.enciklopedija.hr/> (stranica zadnji put posjećena 23. svibnja 2014.)