

Drugo lice predmetnosti: degradirana zbilja u zbirci pripovijedaka Dućani cimetne boje Brune Schulza

Rakipović, Dora

Master's thesis / Diplomski rad

2021

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:142:286374>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-13**



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Diplomski studij Hrvatskog jezika i književnosti, nastavnički smjer
(jednopedmetni)

Dora Rakipović

Drugo lice predmetnosti: degradirana zbilja u zbirci pripovijedaka
***Dućani cimetne boje* Brune Schulza**

Diplomski rad

Mentorica: izv.prof.dr.sc. Marica Liović

Osijek, 2021.

Filozofski fakultet Osijek

Odsjek za Hrvatski jezik i književnost

Diplomski studij Hrvatskog jezika i književnosti, nastavnički smjer
(jednopedmetni)

Dora Rakipović

Drugo lice predmetnosti: degradirana zbilja u zbirci pripovijedaka
***Dućani cimetne boje* Brune Schulza**

Diplomski rad

Humanističke znanosti, filologija, teorija i povijest književnosti

Mentorica: izv.prof.dr.sc. Marica Liović

Osijek, 2021.

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravila te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni.

Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasna da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, datum
5.10.2021.

Dora Rakipović, 0009078255
ime i prezime studentice, JMBAG

Sažetak

Temeljni ciljevi i zadatci diplomskog rada bit će usmjereni na detektiranje načina na koji je oblikovana zbilja u pripovijetkama Brune Schulza *Dućani cimetne boje*. Istraživanju konstrukcije Schulčeve (degradirane) zbilje posvetit ćemo se usredotočujući se ponajprije na sljedeće sastavnice: na konstrukciju likova (prije svega pozornost će biti usredotočena na pripovjedača kao nužan okvir u kojem fantastika zadobiva svoje racionalno rješenje te knjižene strategije dominantne pri gradbi lika oca. Ostali likovi, Adela, lika koji pokazuje najveći stupanj povezanosti sa stvarnošću), majke (atipičan lik posve na rubu pripovjedačeva emotivnoga interesa zbog njegove općinjenosti očinskom figurom i majčine pasivnosti), književnoga prostora i vremena.

Ključne riječi: Bruno Schulz, *Dućani cimetne boje*, avangarda, autobiografija, pripovijetke

Sadržaj

1. Uvod	2
2. Bruno Schulz i njegovo djelo	3
1.1 Autobiografizam u zbirci pripovijedaka <i>Dučani cimetne boje</i>	5
3. O avangardnoj poetici	8
3.1 O liku, vremenu i prostoru.....	Error! Bookmark not defined.
4. Likovi u djelu <i>Dučani cimetne boje</i>	13
4.1 Otac Jakub	13
4.2 Adele: mjera stvarnosti – korektiv ekscentričnosti.....	17
4.3 Lik majke	18
5. Tematizacija prostora u pripovijetkama <i>Dučani cimetne boje</i>	19
5.1 Dualnost unutarnjeg i izvanjskog svijeta.....	20
5.2 Opisi grada u pripovijetkama <i>Dučani cimetne boje</i> , <i>Ulica krokodila</i> i <i>Traktat o manekenima</i> , <i>Svršetak</i>	22
6. Izmaštano vrijeme u <i>Dučanima cimetne boje</i>	25
7. Zaključak	28
8. Literatura	30

1. Uvod

Dućani cimetne boje ili izvorno *Sklepy cnamonowe*, jest zbirka pripovijedaka iz 1934. godine. Nastala je u vrlo konfuzno vrijeme pod književnom palicom poljskog pisca Brune Schulza. Autor pred recipijenta donosi niz specifičnih opisa, fantastičnih elemenata dok se pod okriljem groteske našla tadašnja zbilja. Schulzov tekst svoje temelje traži na leđima mitologije s biblijskim motivima koje je autor vješto implicirao u očevu figuru gradeći tako, degradiranu zbilju židovske obitelji, lokalizirane u dućan cimetne boje. Schulzova zbilja temelji se na perspektivi dječaka. Mnogi su se kritičari složili kako termin autobiografija stoji uz rame ovom djelu. Naime, kritičari smatraju kako je riječ o autobiografskom djelu te vuku paralele između dvije zbilje (Schulzov život i život likova u pripovijetkama), dakako sličnosti postoje o čemu ćemo se detaljnije baviti u uvodnom dijelu rada kao i o životu autora. O pojmu avangarde, njenom nastanku i utjecaju na kategorije lika, vremena i prostora pojasnit ćemo u poglavlju O avangardnoj poetici. Središnji dio rada bavi se tematizacijom zbilje kroz karakterizaciju likova te realizaciju prostora i vremena, sve to kroz tematsko-motivski sloj avangarde. Sve je dodatno podcrtano mitološkom folijom te biblijskim motivima s pomoću kojih je autor gradio zbilju. Završni dio rada posvetit ćemo osvrtu ističući ključne spoznaje i promišljanja o pripovijetkama i degradiranoj zbilji koja se unutar njih reprezentira.

2. Bruno Schulz i njegovo djelo

Bruno Schulz rođen je 12. srpnja 1892. u Drohobyczu, u današnjoj zapadnoj Ukrajini, gdje je proveo cijeli život sve do trenutka kada ga je ustrijelio jedan nacistički oficir. Povijest (ona razarajuća) obgrlila je, prema mnogima, najvećeg poljskog autora međuraća. Schulz je bio sin Jakuba, trgovca suknom i Henriette r. Hendel Kuhmarkeri, rođen je kao treće, posljednje dijete, o čemu piše Dalibor Blažina u svojem radu koji nosi naslov *“Grešne manipulacije“ Brune Schulza* (Blažina 2005b:143). Odrastavši u židovskoj obitelji Bruno je razvio poseban senzibilitet za život zatvorene zajednice galicijskih Židova. Na vlastitoj je koži iskusio kako je to biti dijelom zajednice koja se teško asimilirala na području tadašnje Poljske. Društveno-političko ozračje kraja 19. stoljeća nije im išlo u korist. Njegova obitelj bila je židovska i u njoj se nje govala mojsijevska religijska tradicija, no služili su se poljskim jezikom. Najpoznatije Schulzove pripovijetke su *Dućani cimetne boje (Sklepy cynamonowe)* iz 1934. godine i *Sanatorij pod klepsidrom (Sanatorium pod klepydra)* iz 1937. godine. (Blažina 2005b:143) Iako je još kao dječak pokazao interes za likovnu umjetnost, njegov crtački talent nikada nije prošao neku veću akademsku potvrdu.

Dalibor Blažina je u svojoj knjizi *U auru Dušnog dana* posvetio poglavlje Bruni Schulzu nazvavši ga *Dimenzija groteske*. Autor navodi kako je izlasku *Dućana cimetne boje* prethodilo poznanstvo Brune i književnice Deборе Vogel. Štoviše, spisateljica je svoja poznanstva iskoristila te Schulzu omogućila ulazak na velika vrata u svijet poljske književnosti. Nedugo nakon toga iza Schulza ostaje neuspjelo vjenčanje s Józefinom Szelińskom. (Blažina 2005a:150). Razlog raspada braka uvjetovan je odbijanjem katoličke vjere koju je Schulz morao prihvatiti izabravši Józefinu za svoju suprugu. Neuspjesi su se tako nizali i na književnom planu pa će Austrijsko izdanje *Dućana* biti odbijeno. „Nakon ulaska sovjetskih trupa u istočnu Galiciju, u rujnu 1939.godine (kad su svi Schulzovi izdavački planovi unaprijed bili osuđeni na propast), te nakon ulaska Nijemaca u Drohobycz, ljeti 1941., steže se obruč oko galicijskih Židova.“ (Blažina 2005a:150) Schulz je svoj život skončao na ulici ubijen od strane gestapovca Günthera.

Zdravko Malić u knjizi *Polonica : ogledi o Sienkiewiczu, Iwaszkiewiczu, Gombrowiczu, o ferijalnoj književnosti i o poljskoj prozi 20. stoljeća*, piše o nizu društvenih problema koji su obilježili život Poljaka u devetnaestom i dvadesetom stoljeću. Ondje navodi kako je devetnaesto stoljeće bilo stoljeće velikih poraza i neuspjeha. Život ljudi bio je egzistencijalno ugrožen. Ljudima nije preostalo ništa drugo, nego da se okrenu kulturi koja je kao neprofitna grana tadašnjeg društva imala mogućnost dovesti čovjeka do vjerovanja u bolju životnu sudbinu. Sfera kulture, kako navodi Malić, značila je područje nade za bolje sutra. Ovakav odnos prema kulturi i umjetnosti omogućio je nizu autora da se književno etabliraju u društvu. Među velikanima toga vremena

našao se i Bruno Schulz za kojeg će Malić napisati iduće : „Daleko od prijestolničkog književnog poprišta, na krajnjem jugoistoku ondašnjeg poljskog državnog teritorija, u Drohobyczu (danas: Drogobyč), živio je Bruno Schulz (1892-1942, gimnazijski nastavnik crtanja, ali i jedan od najznačajnijih proznih avangardista svoga vremena.“ (Malić 1973:18) Schulz se tako svrstao među poljske prozaiste.

Dućani cimetne boje je zbirka od petnaest pripovijedaka zanimljivih naslova. Zbog njenog specifičnog sadržaja razvili su se različiti pristupi tumačenja ovog djela. Blažina u pogovoru djela otvara problematiku tumačenja ustvrdivši iduće: „U hermeneutičkoj perspektivi bit će to vrijeme u kojem će se smjenjivati različita »modernistička« motrišta: na mjesto realističko-marksističkog obrasca stupit će egzistencijalistički, pa zatim razne inačice komparatističkog pristupa [...], da bi se – kako naglašava Jerzy Jarzębski, [...] sredinom sedamdesetih pojavila skupina mladih interpretata koja će pribjeći simbolističkim i mitografskim hermeneutičkim obrascima.“ (Blažina 2005b: 149) Ističući raznovrsnost pristupa nužno je naglasiti kako modernisti svoje interpretativno tumačenje pronalaze u Schulzovu teorijskom tekstu koji nosi naslov *Mitizacija stvarnosti* (1936.).

Njegov život i stvaralaštvo ostavilo je veliki trag kako na svjetsku tako i na hrvatsku književnu scenu. Iako utjecaj Schulza na druge autore nije predmetom ovoga rada smatramo ga važnim kada je riječ o autorovoj biografiji. U radu *Prisutnost Brune Schulza u hrvatskoj književnosti* Blažina ističe da je Bruno Schulz u svijet naše književnosti ušao zbog svoje tragične životne sudbine. „Ponajprije, riječ je o prizivanju mračne legende o piščevoj smrti, o lociranju njegova lika u prostor još svježega kolektivnog pamćenja Drugoga svjetskog rata i holokausta[...]“ (Blažina 2013:119) Potkraj sedamdesetih godina prošlog stoljeća na hrvatskoj književnoj sceni pojavila skupina autora poznata pod nazivom fantastičari, mlada proza ili hrvatski borhesovci. Schulzovo stvaralaštvo poslužilo im je kao književni model što potvrđuje i činjenica da se Schulz po prvi put u hrvatskoj književnosti našao kao lik u fikcionalnoj prozi osječkog autora Drage Kekanovića, pod naslovom *Osječka priča sa 7 fusnota*. (Blažina 2013: 123) Od svjetske književne scene značajan utjecaj na književno stvaralaštvo ostavio je i na Daniela Kiša, a pronalazimo ga i kao lik u Grossmanovu romanu *Vidi pod: ljubav*.

2.1 Autobiografizam u zbirci pripovijedaka *Dućani cimetne boje*

Sam autor naziva *Dućane cimetne boje* autobiografskima, istaknuvši to u pismu Witkacyju: „Dućane“ 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) Recipijenta u radnju uvodi sveznajući pripovjedač. Prepoznajemo kako se radi o djetetu čime je njegova perspektiva jednim djelom i ograničena. Dijete ne poznaje svijet odraslih u potpunosti. Tako će ova, nazovimo ju dječja spoznaja, postati za recipijenta jedina perspektiva iz koje će se otvarati i promatrati svijet odraslih. Zbog toga će sve ono neobično za recipijente postati još neobičnije.

Naime, autodijagetički¹ pripovjedač donosi niz situacija kojima je svjedočio u svojem djetinjstvu. Njegova perspektiva postaje naša:

U srpnju moj je otac odlazio u toplice i ostavljao me s majkom i starijim bratom na milost i nemilost...(Schluz 2005:5)

Pronalazimo i mjesto gdje je pripovjedač izravno obraća recipijentu svjestan njegove prisutnosti, provjeravajući tako komunikacijski kanal i recipijentovu posvećenost tekstu:

A ipak- a ipak, moramo li odati posljednju tajnu te četvrti, brižno čuvanu tajnu Ulice krokodila?... Pozorni čitalac neće biti nespretnan za takav konačan obrat stvari. (Schulz 2005:105)

Radnji se pristupa uvijek iz iste perspektive, a to je perspektiva pripovjedača. Nadalje, Subotin u svojem radu *Život i književno stvaralaštvo Bruna Šulca*, iznosi iduće: „Dućani cimetne boje također su inspirirani tada galicijskim rodnim mjestom Drohobycz 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) Mnogo je toposa gdje se mogu pronaći paralele između autorova života te života likova u djelu.

Sami ustroj *Dućana cimetne boje* (kao prisjećanje) odaje dojam pripovjedačeve nepouzdanosti, a sve to naglašava fikcionalnost. Naime, ne možemo u potpunosti sa sigurnošću

¹ Prema Genetteovoj tipologiji pripovjedača. Pripovjedač u 1. licu, svjedok ili protagonist.

vjerovati svemu što se dogodilo, a upravo to nepovjerenje proizlazi iz pripovjedačeve nesigurnosti. Opis očeva straha uzrokovanog žoharima:

Već tada ne bih umio reći jesu li mi te slike ucijepile Adeline priče, ili sam i sâm bio njihov svjedok.
(Schulz 2005: 112)

Vidimo kako je od trenutka događaja i njegova prepričavanja prošao izvjestan dio vremena što bi značilo da recipijent prati odrastanje pripovjedača. Upoznajemo ga kao dijete (točne godine ne znamo), a zatim svjedočimo o njegovim mladenačkim godinama. Opis pripovjedačeva viđenja svojih vršnjakinja :

Čak i školske djevojčice nose ovdje kokarde na karakterističan način, s istinskom manirom pružaju vitke noge i u pogledu imaju onu nečistu manu u kojoj leži preformirana buduća pokvarenost.
(Schulz 2005:105)

Razdoblje u kojem upoznajemo pripovjedača naziva se još i genijalnom epohom. To je razdoblje djetinjstva. Pisac će tijekom godina nastojati “dozrjeti do djetinjstva“ kako bi se ponovno vratio u genijalnu epohu u kojoj vlada mitizirani lik oca. (Blažina 2005b:143) Zbog toga će pisac u svojim djelima nastojati rekonstruirati vrijeme djetinjstva u kojem su duboko utisnuti motivi doma, oca, rodnog grada. Ovakav odnos prema književnom djelu govori o povijesnim činjenicama s jedne i poetizaciji s druge strane zbog čega je teško razlučiti jedno od drugog. (Blažina 2005b:144) Svjesni smo kako djelo nastaje u peru zrelog autora koji je već negdje pogođen materijom i razočaran poviješću dok nastoji rekonstruirati djetinjstvo.

Većina kritičara smatra kako Schulz stvara nadrealistički svijet unutar svojeg djela. Ovaj izrazito kreativan, književni virtuoz, ne pristaje na političku ideologiju toga vremena. Je li Schulzov svijet zbog toga zapravo utopija? Imajući na umu kako se pod pojmom utopija² podrazumijevamo misaonu konstrukciju koja podrazumijeva odmak od političkih teorija te odbacivanja postojećeg političkog i društvenog stanja, nameće nam se zaključak da je Schulzov svijet nije onaj utopijski jer je pripovjedač svjestan društveno-političkog ozračja u onolikoj mjeru koji on kao dijete može imati. Drugačije rečeno, pripovjedač opisujući svoje djetinjstvo puni taj

² U političkoj filozofiji, politologiji i sociologiji, misaona konstrukcija i politička teorija kojima se želi odbaciti postojeće političko i društveno stanje (politički sustav, političke institucije itd.) i uspostaviti novo, idealno; također, naziv za književnu formu, najčešće u obliku fikcionalnoga putopisa, u kojoj se opisuje nastanak i funkcioniranje nekoga idealnog društvenog poretka, te mišljenje ili zamišljanje boljega svijeta, koji bi se bitno razlikovao od postojećega. – sadržaj preuzet s mrežne stranice www.enciklopedija.hr

sadržaj degradacijom vlastite zbilje. Možemo zaključiti kako on tvori kontrast jedne stvarnosti zrcaleći u njega sve ono fantastično.

Autobiografizam u Schulzovoj prozi Malić smatra višestruko obrazloživ. Navodi kako je mnogo podudarajućih elemenata s pripovjedačevim svijetom te piščevim biografskim podacima. (Malić 1973:120) Uz to i sam pisac u pismu navodi kako je njegovo djelo autobiografsko. Zanimljiva je autorova konstatacija kako se autobiografizam zapravo realizira na opreci mitološke matrice te suprotstavljene joj psihološke. (Malić 1973:120) Schulz je svoje djelo polarizirao na dvije izrazito jake veze. Tu vezu čini ona mitološka koja tvori svijet sam za sebe te on pomoću takvoga svijeta iskazuje sve ono duboko ukorijenjeno u čovjekovu nutrinu i psihoanalitičku preradu koja dovodi u vezu odnos autora, teksta i čitatelja.

Zdravko Malić zaključuje: „S Uniłowskim, 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). Schulzovo pismo tako ostaje osebujno balansirajući na granicama realnosti i marginalnosti. Problematika autobiografizma provlačit će se i u danjoj analizi književnog djela jer je veza između teksta i autora u ovom slučaju neraskidiva, no ne možemo poistovjetiti pripovjedača i autora tako da ovdje govorimo tek o sličnostima jednog s drugim. Poglavlje posvećeno autoru i autobiografizmu smatramo nužnim za tumačenje degradiranosti zbilje. Važna nam je pozicija pripovjedača te njegova prisutnost u samome djelu jer se pomoću njega naglašava i sama fikcionalnost. Razdoblje u kojem se nalazi pripovjedač jest razdoblje odrastanja i kao takvo samo po sebi donosi značajne promjene u svakodnevnici. Recipijent će tako dobiti uvid u stvarne, ali i izmišljene događaje. Sandauer će u *Degradiranoj zbilji* zaključiti da Schulzovi ljudi igraju svoje male drame, dok se iza njihovih leđa u isto vrijeme odvija drama za koju nisu niti svjesni. (Sandauer 1992:29)

3. O avangardnoj poetici

Pojam avangarda nastao je od francuske riječi *avant-garde* što bi značilo prethodnica. Najprije pojam vojne terminologije kasnije metafora u drugim područjima, a zatim i terminološka oznaka u povijesti književnosti. Naziv je to za razdoblje nakon modernizma na početku 20. stoljeća čije trajanje obuhvaća razdoblje od 1910. do 1930. godine. (www.enciklopedija.hr) Termin avangarde danas predstavlja operativni pojam, književnopovijesno i teorijski utemeljen, takvim ga smatra Gordana Slabinac. Neki od istraživača kao što je Aleksandar Flaker, u *Stilskim formacijama*, termin avangarde podrazumijevaju i kao stil, ali i kao periodizacijski pojam. Početkom 20. stoljeća dolazi do novog shvaćanja umjetnosti. „Bila je to pobuna protiv malograđanske estetike ljepote i petrificiranog malograđanskog dvočlalnog morala uopće, i istodobno protiv svih kanona, propisa i poetika sumnjivih autoriteta, tradicije u cjelini.“ (Šicel 1997: 131) Avangardni su pisci u svojoj književnosti nastojali obuhvatiti najdublje dijelove čovjekove osobnosti tražili su ono nevidljivo običnim okom. Tragali su za najdubljim sferama ljudske intime negdje na granicama sna i jave odnosno realnog i irealnog sve to svedeno na mozaike ili fragmente ljudskog života, tipične za tada raspadnut svijet. (Šicel 1997:131)

Avangarda se najprije pojavila kao pokret likovne umjetnosti, zatim se proširila i na druge umjetnosti. Avangardu Flaker vidi kao formaciju koja prije svega ruši ili osporava ruski, ali i svaki drugi realizam. (Flaker 1986:211) Ovakvim se pristupom narušava do tada poznata hijerarhija književnih rodova i vrsta, odmičući se od tradicije. Ona se zbog toga javlja kao poetika novoga ili poetika osporavanja kako ju naziva Flaker. Slabinac ističe kako avangarda iako narušava tradiciju ona ipak ucrtava književna razdoblja gdje možemo pronaći crte tradicionalnosti. (Slabinac 1988:7) Među prvima su avangardu svijetu predstavili članovi umjetničke skupine „Der Blaue Reiter“ (Plavi jahač), među kojima se ističu imena Franz Marc i Wassily Kandinsky. Članovi skupine (slikari) u Münchenu su objavili jedan od najvažnijih programa umjetnosti XX. st. koji simbolizira novu, »duhovnu« umjetnost, koju je materijalizam XIX. st. odbacivao. (www.enciklopedija.hr) Ovakva umjetnost daleko je od stvarnosti ona teži preobraziti čovjeka. Nova antropologija temelji se na ničeanskoj paroli o ³Nadčovjeku. Milanja će tako izreći tvrdnju da je antitradicionalizam odraz općeg nihilističkog duha vremena. (Milanja 2000:4) Nadčovjek je okrenut novom viđenju umjetnosti u skladu s antiestetičkim i antitradicionalističkim zahtjevima. Važan izvor tematsko-motivskog sloja avangardnih djela je uplitanje biblijske mitologije. Biblija je kanon književnosti, kroz niz književnih razdoblja ostavila je svoj utjecaj kako na pisce tako i na njihova djela, avangarda nije iznimka. Ovo razdoblje razvilo je tako i afirmativni, ali i odnos osporavanja. Slavko

³ Nadčovjek je u filozofiji, čovjek koji se oslobodio svih predrasuda o nad osjetilnom svijetu i koji svoju egzistenciju gradi jedino na samome sebi, tj. na svojem neposrednom životu u svijetu. (www.enciklopedija.hr)

Ježić promišljajući o Bibliji zaključuje da je čovjekovo traganje za Bogom zapravo potraga za ljudskom biti pomoću koje čovjek putem umjetnosti dokinuti granice između ljudskog i nebeskog. Biblijsku tematiku pronalazimo i kod Schluza. Osim što je lik oca poistovjećen s Demijurgom, stvaraocem, i njegov će se dućan pod udarcem Mojsijeva štapa pretvoriti u fantastični Kanaan, ovakvo čitanje upozorava i na motive židovstva koje autor upotrebljava u djelu. Još jedna od odrednica ključnih za razdoblje avangarde je intertekstualnost. „Prema francuskom teoretičaru L. Jennyju intertekstualnost je općenito postupak remećenja reda, poretka, konvencije te potječe iz stajališta suvremenih teorija da se književna istina može prikazati tek iz više kutova. Prema R. Barthesu svaki je tekst intertekst, jer se u njemu nalaze elementi prijašnjih tekstova i okolišne kulture.“ (www.enciklopedija.hr) Avangardni tekst tako nastaje prožet međusobno isprepletenim prošlim citatima što znači da tekst nije izoliran od drugih tekstova, ali ga ne možemo smatrati kao zbroj drugih tekstova. Flaker će zaključiti kako načelo avangardne književnosti nije stabilizacija oblika i stvaranje novih književnih normi i kanona, nego njezina stalna promjena, dekanonizacija, u biti razvijanje revolucionarnosti jer u trenutku kada dolazi do stabiliziranja oblika, uvodeći ga kao norme, kanonizirajući postupaka, avangarda prestaje biti avangardom. (Flaker 1986:252)

Artur Sandauer opisuje odnos ljudi prema umjetnosti 20. stoljeća. Ističe kako se odnos prema umjetnosti u 20. stoljeću promijenio. „[...] upravo u XX. stoljeću koje je stvorilo naturalističku prozu, daleko od svake općenitosti – upravo u XX. stoljeću, u stoljeću nove zajednice, javljaju pokušaji da se iznova stvori umjetnost širokog odjeka, da se ukine suprotnost između općenitosti psihičkog života u detaljizma anegdote; između djela kao izraza osobnosti i djela kao slike svijeta; između njegove lirske i epske funkcije, riječju, između umjetnika i društva.“ (Sandauer 1992:17) Umjetnost će pružiti mogućnost umjetniku da pred svoje, sada mnogobrojne recipijente, iznese goruće probleme tadašnje svakodnevice. Umjetnost, kao jedna duhovna djelatnost koja za zadaću ima prije svega estetsko iskustvo, neće u potpunosti biti shvaćena u svojoj novoj ulozi, zbog čega će se i Schulzovo djelo na početku kritizirati.

2.3 O liku, vremenu i prostoru

Prostor nije opterećen stvarnošću baš kao ni vrijeme. U avangardi je naglasak stavljen na tri anti-, antimimetizam, antitradicionalizam i antiracionalizam. Kroz niz stoljeća unazad umjetnost

je tražila svoj put k zbilji. Fascinacija njenim utjecajem na čovjeka i njegovo djelovanje traje sve do danas. Odnos čovjeka prema zbilji opisao je još i Aristotel u svojem djelu *O pjesničkom umijeću*. On ondje navodi kako je ljudima zapravo prirodan nagon za oponašanjem. Ljudi putem oponašanja dolaze do spoznaje, a to postižu preko svakodnevnog iskustva. No, Aristotel mimezu⁴ vidi kao preradu stvarnosti koja već negdje postoji, a pjesnik se njome služi samo kako bi donio ono univerzalno iz postojeće mu prirode. Odnos avangardne stvarnosti kreće u obrnutom smjeru. Ona ne pokušava opisati/oponašati zbilju kakva ona zaista jest već ju dovodi do narušavanja. Antimimetizam razvija drugo motrenje stvarnosti. „Avangardist ne želi izmijeniti svijet, on ga stvarno, pred našim očima mijenja, čak kada svoje htijenje u iskazu ne manifestira.“ (Flaker 1986:242) Schluzovim svijetom vladat će psihološki zakoni, a ne fizikalni baš kao i u snu. Ovakvim se postupkom napušta uobičajen doživljaj stvarnosti i okreće se unutarnjem stanju duha. Umjetnost potaje glasan krik, krik psihološke krize, lošeg društvenog stanja i nemoći. Teži se prikazati nutrina odmičući se tako od stvarnosti. Antiracionalizmom se prodire u podsvjesno čim je naglašena slučajnost zbivanja. (Flaker 1986:246)

Već smo istaknuli kako se avangarda nastoji odmaknuti od tradicije, rušeći tako postojeće književne rodove i vrste. „Dehijerarhizacija književnih rodova i vrsta, kao jedno od bitnih načela na kojima izrasta avangardna formacija, znači također dehijerarhizaciju stilova, pa stvara mogućnosti dovođenja u isti red različitih stilskih osobina, odnosno različitih fragmenata nekadašnjih stilova.“ (Flaker 1986:216) Takvo shvaćanje književnosti koje se manifestira kroz negiranje tradicije Šicel vidi kao put novih sintaktičkih odnosa, simultanosti misli i osjećaja te pokušaja oslikavanja potpuno iskrivljene slike svijeta. (Šicel 1997:131) Antitradicionalizam stoga pronalazimo i u Schluzovu djelu. Fabulu autor svodi na iskaz pripovjedača o potpuno iskrivljenoj slici svijeta koji je u svojoj biti zapravo groteska⁵. Bratoljub Klaić u svojem rječniku uz pojam groteske navodi lekseme čudan, pretjeran, smiješan, neprirodan, isceren odnosno on ga opisuje kao onaj koji prelazi iz krvavo ozbiljnog u čudnog i smiješnog. Na granici ozbiljnog i smiješnog balansira i Schulz. Avangardističku estetiku Gordana Slabinac prepoznaje kao hiperboličku. Ovakav pristup podrazumijeva avangardu kao onu koja teži izaći izvan okvira, autorica zaključuje da je hiperbolički strukturiran diskurs, koji se u svom grozničavom patosu zapravo služi svim raspoloživim retoričkim sredstvima, novoizumljenim kombinacijama i promicanjem tema i motiva dotad nezamislivim u umjetnosti, zapravo jedini koji je mogao iznijeti prevratničke ideje

⁴ (grč. *μίμησις*: oponašanje, nasljedovanje), www.enciklopedija.hr

⁵ **groteska** (tal. *grottesco*: čudesan, prekomjeren, iskrivljen, prema *grotta*: špilja < vulgarnolat. *crūpta* /usp. srednjovj. lat. *grūpta*/ za klas. lat. *crypta* < grč. *κρύπτη*) – sadržaj preuzet s mrežne stranice www.enciklopedija.hr

avangarde. (www.ffzg.hr) Antitradicionalizam, antimimetizam pa i hiperbolički diskurs u vezi su s groteskom.

Kada Tamarin u svojoj knjizi pod naslovom *Teorija groteske* kaže da je groteska na granici rastvaranja oblika koji zatim prelaze u obezličjenje te kako se takvim postupkom postiže dekompozicija tih objekata i njihovo sažimanje, onda za nas kao recipijente pripovijedaka, postaje jasno zašto dolazi do degradiranosti zbilje. Naime, Schulzova zbilja niz je postupaka koji sažimaju jedan od životnih procesa (proces odrastanja) te ga pomoću groteske dovode do izobličjenja. Groteska ovdje postaje instrumentom kojim će se ono uobičajeno podvrgnuti čuđenju, tako da će se deformacijom objekata, ljudi ili situacija naglasiti surovost i disharmoničnost zbilje. Ovdje treba naglasiti kako groteska ne znači prekomjerno iskrivljenje stvarnosti jer kada dolazi do toga onda ono više nije samo groteskna prerada zbilje već potpuna kaotična slika koja se na svojim rubnim dijelovima u potpunosti raspršuje i prelazi u nihilizam. Drugačije rečeno, svakodnevica u pripovijetkama ne može nadržati kontekst mjesta i vremena jer se u tom slučaju njena veza sa zbiljom gubi u cijelosti. Zbog ovog razloga recipijent ima uvid u fabulu, može pratiti njen razvoj, ali sve to čineći tek na osnovnoj razini, razumijevanja same radnje. Slabinac u tekstu *Metatekstualne funkcije ironije i groteske u avangardi* zaključuje da se grotesknost ostvaruje kroz stav autora, opis lika ili situacije, a moguće ju je ostvariti i određenim jezično-stilskim strategijama. (Slabinac 1996:11)

Govoreći o ironiji, Dalibor Blažina u pogovoru djela, dolazi do zaključka kako je mitizacija stvarnosti zapravo ironijski postupak. Naime, susrećemo se s epizodama gdje je mit gotovo pijedestalo uzdignut te kao takav dominira nad radnjom pripovijedaka. Na primjer, Blažina navodi kako je lik oca zapravo ispunjen biblijskim gnjevom te nakon svojeg razmatranja o velikoj herezi otac biva pogođen papučom sobarice te ona postaje okidač. Zbog toga otac iskaljuje svoj gnjev na kupce, a njegov dućan počinje ličiti, na povijesni Kanaan. Promatrajući tako ontološku razinu teksta možemo doći do zaključka kako se mitom pokušava obuhvatiti svaki dio svakodnevnice. Svakodnevica će tako biti propitivana, a pitanje čovjekova bivstva u prvome planu. Što se najbolje prikazuje u pripovijetki *Manekeni*.

Šicel će navesti kako pisci opisujući kaotičnu sliku svijeta pokušavaju doprijeti do neprotumačivih i tajnovitih psihoemocionalnih manifestacija osobnosti. (Šicel 1997:131) Likovi se nalaze na rubu svijesti naginjući prema snovima. Zaključujemo kako avangardni svijet na zbilju motri groteskno i ironijsko preoblikovanim svijetom. Stvarnost je determinirana ludilom koje se u ovom slučaju najbolje reprezentira kroz lik oca.

4. Likovi u djelu Dućani cimetine boje

Likovi u Schluzovu djelu na prvi pogled obični su ljudi s vrlo neobičnim navikama i međusobnim odnosima. Likovi su to u kojima je duboko utisnuta kaotična slika svijeta. U razdoblju avangarde ne pronalazimo karaktere u tradicionalnom smislu kakve ih poznaje realizam, ondje se nalaze uvjetni likovi kao nosioci piščevih koncepcija. (Flaker 1986:236) Ovaj dio rada bit će posvećen samo nekim likovima. Dječak (pripovjedač) svjedoči sam o svakodnevnicima vlastite obitelji. Ona je polarizirana na dvije strane, na onu mušku (otac, gospodin Karol, profesor crtanja...) te onu žensku (Adela, majka, teta Agata, švelje...). Neki od autora smatraju kako je odnos muških likova spram ženskih prikazan kao mazohistički. Schulzovi likovi ne obavljaju svoje primarne zadatke oca, majke, sluškinje, njihove su uloge zamijenjene. Majka obavlja očev posao dok njega obuzima ludilo, sluškinja Adela "glava" je obitelji. Autor često u radnju uvodi motiv lutke/manekena, govoreći tako o duhovnom stanju svojih likova. „Schulz dakle pod lutkom shvaća duh zauzdan u tjelesnost, čovjeka koji je od subjekta postao predmetom. Najčešće na isti način kreira svoje likove.“ (Sandauer 1992:28) Schluzovi likovi nisu savršeni oni teže materiji:

Shvaćate li – pitao je moj otac - duboki smisao te slabosti, te strasti za šarenim papirićima, za papier-macheirna, za lakastim bojama, za pramenjem i trupcima? To je [...] naša ljubav za materiju kao takvu, za njenu mekoću i šupljikavost [...] za njezinu jedinu, mističnu konzistenciju. (Schluz 2005:48)

3.1 Otac Jakub

Uz pripovjedača Jozefa najaktivniji lik u pripovijetkama je otac. Groteska se najjače očituje u liku oca Jakuba⁶ koji je, između ostalog, i poveznica svim pripovijetkama u djelu. Ovaj će lik postati poveznica kulturološkog i povijesnog svijeta. On će širi spektar čovječnosti vezati uz

⁶ Ime Jakub je staro hebrejskog porijekla. Ime označava onoga koji je vezan uz Boga. Drugi oblik ovog imena je Jakup, www.knjigaimena.com

mikrokozmos koji se gradi između samih likova u pripovijetkama. Drugačije rečeno, otac će imati svijest i stav prema društvu te će svoja razmišljanja i uvjerenja prezentirati svojoj obitelji i zajednici u kojoj se nalazi i kreće. Lik oca tražit će tako smisao života, baviti će se različitim pitanjima. Takav postupak pronalazimo u idućem navodu:

– *Riječju – zaključivao je moj otac – želimo po drugi put stvoriti čovjeka, na sliku i priliku manekena.* (Schluz 2005:49)

Oca Jakuba upoznajemo kroz pripovjedačevo sjećanje. Ovaj židovski trgovac tkaninama na trenutke podsjeća gotovo na amorfno biće. On je konstantno metamorfozan. Za njega je forma samo naziv ne i primjerna. Neobičan čovjek, kako ga pripovjedač voli nazvati, donio je pred recipijenta cijeli spektar svojih osobnosti. „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) Česta su mjesta gdje se otac identificira sa starozavjetnim motivima, a samim time i motivima židovske tradicije. Na takvim se mjestima osjeća ironija spram tradicije i spiritualnosti:

Nikad nisam vidio proroke Starog Zavjeta, ali vidjevši tog junaka, oborenog božjim gnjevom , kako široko raskrečen sjedi na porculanskoj noćnoj posudi, zaklonjen vihorom ruku, oblakom očajničkih kretnji iznad kojih se podizao njegov tuđi i tvrdi glas- shvatio sam božji gnjev svetih junaka. (Schluz 2005:21-22)

„Ironiju spiritualnosti mogli bismo povezati s očevim preobrazbama u žohara ili kondora. 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) Mogli bismo se složiti kako je Schluz među prvima donio ironiju samog mita, a samim time i ironiju tradicije čime se podcrtava antitradicionalistički odnos prema zbilji, a Schluz opravdava, titulu jednog od najboljih poljskih međuratnih pisca. Blažina pak smatra kako se mit kao Drugo, koristi da bi se zbilja dodatno obezvrijedila. „Stoga piščev »recept« pruža nadu: mit je smisao, i izvan mita nema ničega što zaslužuje da se re-kreira. Njegovo je prepoznavanje smisao sam.“ (Blažina 2005b:156)

Recipijent doznaje za očevu bolest, no kroz danji tijek radnje njegova bolest nije tjelesna već mentalna, otac je obolio gledajući društveni kaos:

Moj otac je polako nestajao, naočigled venuo. Sklupčan ispod velikih jastuka, s divlje naježenim busenima svoje kose, poluglasno je razgovarao sam sa sobom, čitav uronjen u neakve komplicirane unutarnje sfere. (Schluz 2005:22-23)

Neki autori smatraju kako je lik oca zapravo simbolično, lik umjetnika. Takav je slučaj kod Sandauera koji shvaća umjetnost devetnaestog i dvadesetog stoljeća kao onu koja ne imitira, ne uprizoruje predmete i osjećaje, nego je ona tvorba sama za sebe. Ako se odlučimo na ovakvo tumačenje lika oca, dolazimo do zaključka kako on zaista jest svojevrsan umjetnik lišen nepotrebnog ukalupljivanja u dosadašnje civilizacijske norme. Uloga oca nije jednoznačna. On je trgovac tkaninama, čudnovati otac, svojevrsan mag, božanski vitez, predavač o materiji i ljubitelj ptica. Otac postaje opčinjen ptica, on ih skuplja iz različitih dijelova svijeta te u jednom trenutku i sam potpuno prelazi u njihov svijet s čime se gubi njegov kontakt sa životom njegove obitelji. Ova bizarnost upravo podcrtava Schulzov umjetnički svijet mašte gdje ništa nije jednodimenzionalno, gdje ništa nije nebitno i gdje je sve pa i sam otac čudnovato.

Značajno mjesto gdje nastupa ono fantastično u velikoj mjeri jest u pripovijetki pod naslovom *Traktat o manekenima ili Druga knjiga postanka*. U njoj otac iznosi svoje viđenje društvenog stanja. Zašto je važno napomenuti da otac donosi fantastičnost? Upravo zato što otac eliminira negativnost kroz svoju grotesku, a sve to zajedno djeluje ludističko i parodijsko čime opisi postaju dodatno podcrtani fantastikom. Lachmann navodi iduće: „Fantastički svjetovi koje kreira Bruno Schluz pričinjavaju se ukidanjem negativnog svijeta što su ga sačinili demijurzi gnoze⁷, ali je istovremeno gnostička kosmologija paradigma fantastičkih kozmogonija... U *Traktatu o manekenima ili Druga knjiga Postajanja* u kojoj groteskni Schluzov pripovjedač stupa na “područja velike hereze“ kako bi obznanio “ekstremno otpadničku doktrinu (sv.1,35) očituju se podjednako parodija Geneze i ludistički pristup gnostičkom pojmu demijurga. Gnostički je demijurg vladar materije, stvoritelj manje vrijedne, nedostatne konstrukcije.“ (Lachmann 2007:262) Ovaj poduži citat može nas dovesti do zaključka kako Schluz preko materijalnog pokušava doći do živog. On opisima materijalnog oživljava ili bolje rečeno stvara. Ovdje Schluz ne stvara ponovno, nego on stvara grotesknu preradbu mitološke folije o kojoj govori Lechmann iscrpno. Drugačije rečeno, polemikom tadašnjeg društvenog stanja, Schulz pomoću lika oca eliminira sve ono materijalno kako bi se propitalo sve povijeno.

-Demijurg- govorio je moj otac- nije donio monopol na stvaranje- stvaranje je privilegija svih duhova. Materiji je dana beskonačna plodnost, neiscrpna životna moć i ujedno zavodljiva sila

⁷ grč. γνῶσις: spoznaja

kušnje koja nas mami da nešto formiramo... Materija je najpasivnije i najnezaštićenije biće u svemiru. Svatko je može gnjeti, formirati, svakome je poslušna. (Schulz 2005:45)

U *Traktatu o manekenima* će otac ustanoviti svoj poseban odnos prema zbilji. Na primjer, otac promišlja o smrti iduće:

Ubojstvo nije grijeh. Ono je nužno nasilje nad tvrdoglavim i okamenjenim formama bitaka koje su prestale biti zanimljive. (Schulz 2005:46)

Njegova apologija materiji dolazi do idućeg zaključka:

- Nema mrtve materije – podučavao je – mrtvilo je samo privid iza kojega se kriju nepoznate životne forme. Skala tih formi beskonačna je, a tančine i nijanse neiscrpne. Demijurg je posjedovao važne i zanimljive stvaralačke recepte. (Schulz 2005:46)

Razvijajući tako vlastiti groteskno-ezoterični svijet, otac postaje geneza novog viđenja svijeta i umjetnosti. Schulz koristi figuru oca kako bi utjelovio vlastitu ideju umjetnosti.

Demijurg je jedan od središnjih motiva u izgradnji lika oca. Nekoliko je mogućih inačica definicije demijurga. Mi ćemo najprije posegnuti za Klaićevim rječnikom gdje pod pojmom demijurg pronalazimo kako je to leksem grčkog podrijetla nastao od *demos* – zemlja, svijet, narod te *ergon* što bi značilo djelo pa tako demijurg tvorac, majstor, umjetnik, autor, no ono je i ime boga tvorca, kod grčkog filozofa Platona riječ je o graditelju svijeta. Vidimo kako je i sama etimologija riječi raznovrsna, stoga jednoznačna definicija pojma demijurg nije moguća. Pozvat ćemo se i na Jarzębskog koji pojam *demijurga* vidi kao utjelovljenje čovjeka s jedne i Boga s druge strane. Ondje čovjek prerađuje već postojeću materiju, kako navodi Jarzębski dok je Bog tvorac nove materije. Kako smo u polemiku uveli pojam materije trebamo ga i objasniti. Materija, može predstavljati tvar ili građu, no filozofski gledano ona ne posjeduje svojstvo, ali ima sposobnost primiti ili preuzeti neki oblik. Materija je tako lišena bilo kakvog djelovanja, ona je pasivna. Sada kada materiju prepoznamo kao pasivnog nositelja u nju možemo upisati smisao. Zašto nam je sve ovo važno? Otac iznoseći svoj traktat o manekenima⁸ kritizira čovjeka koji prepoznaje tek osnovnu razinu stvari i pojava.

Otvoreno priznajemo: nećemo nastojati na trajnost, niti na solidnosti izvedbe, naše će tvorbe biti odnekud porovizorne, izrađene u jedan mah. (Schulz 2005:49)

⁸ Bolji prijevod bi bio lutke o čemu pišu pojedini autori. Manekeni bi tako bile lutke koje pronalazimo u izlozima.

Svijetu će otac zamjeriti bezvrijednost i plastičnost, riječ će postati stegnuti jezik, njime se neće stvarati novo, već će se staro rekonstruirati, umjetnost će tako biti lišena svoje profinjenosti i kreacije. Demijurg je za oca veliki meštar i umjetnik. Razmislimo li o demijurgu kao umjetniku, a umjetniku kao produžetku Božje ruke (jer on stvara nadahnut inspiracijom) onda dobivamo gotovo nerješivu jednadžbu. „A ipak, kao što rekosmo, ljudima je prisposobiva vjera u nekakvu univerzalni zakletvu, u Božju formulu koja objavljuje smisao svijeta; i premda bi bilo nerealno reproducirati je, oni neprestance iznova pokušavaju shvatiti — poredak stvari i same sebe. Štoviše, ograđujući se sve više putem jezika od svijeta “po sebi, upravo u tom jeziku traže recept kako da do njega stignu.“ (Jarzębski 1992:62) Ljudima je lakše vjerovati u već postojeće forme i materije, nego tragati za njihovom mogućom vizijom/idejom. Dolazimo do zaključka kako je autor svoju viziju svijeta stavio pod maske upisao u njih mitske priče i groteskne prerade zbilje, sve to kako bi negdje duboko ispod njih tragao za vlastitom vizijom svijeta jer se nije htio suočiti s degradiranom zbiljom koju je u stvarnosti pronalazio i svijeta kojeg se bojao. „Kako tvrdi Schulz, čovjek je uvijek težio da stigne do prvotnog značenja, do univerzalnog smisla u svijetu. U stvarnosti prvi smisao istoznačan je s božanskom “djelatnom riječi”, s Logosom koji — pokrećući kozmos na postojanje — posjeduje status svojevrsta “super-performativa”. U tom isključnom stadiju materija još ne upućuje izvan sebe, tek je inkarnacija božanske ideje.“ (Jarzębski 1992:62) Sve je poprilično zamršeno pa lik oca možemo shvatiti kao čovjeka koji svjedoči gradnji novog/materijalnog svijeta s nastojanjima da se pomoću svojeg mitskog prostora i vremena odmakne od kaosa koji polagano zahvaća njegovu zbilju.

3.2 Adele: mjera stvarnosti – korektiv ekscentričnosti

Lik sluškinje Adele najbolji je prikaz Schluzova mazohizma. Otac stoga drhti nad njezinom rukom. O ovome piše i Malić u *Polonici* navodeći kako je upravo lik Adele onaj prema kojem se osjeća idolopoklonstvo prema ženama. (Malić 1973:122) Sandauer će zaključiti da trenutci u kojima otac pada na koljena pred prizemnom Adelom nije samo prikaz mazohizma već odmak od devetnaestostoljetne poetičnosti i okretanje novome vremenu. (Sandauer 1992:25) Ona ima autonomiju nad kućom što članovi obitelji odobravaju :

Adeli nije ništa prebačeno zbog njezina nepromišljena i tupa vandalizma. Štoviše, osjećali smo nekakvo nismo zadovoljstvo, sramotnu satisfakciju što je ukroćena nabujalost kojom smo se hranili do zasićenja, da bismo zatim perifidno izbjegli odgovornosti za nju. A možda je u toj izdaji bio i tajni poklon Adeli-pobjednici kojoj smo nejasno pripisivali nekakvu misiju i poslanstvo od strane sila višeg reda. (Schulz 2005:36)

Ona je jedini lik koji se suprotstavlja ocu, radikalna je za razliku od drugih članova obitelji:

Adela je imala nad ocem gotovo neograničenu vlast. (Schulz 2005:29)

Djevojke su ustale, Adela je prišla ocu i ispruženim prstom učinila pokret koji označava golicanje. Otac se zbunio, zašutio i, pun straha, stao povlačiti pred Adelinim prstom koji se mrdao. (Schulz 2005:60)

Zanimljivo je u vezu dovesti lik sluškinje Adele i lik oca. Lik Adele može djelovati kao realističan lik služavke koja ima svoju zadaću te ju u svojoj zadanoj svakodnevnici ispunjava. No, u Schulzovom svijetu ništa nije simplificirano. Imajući u vidu činjenicu da autorova zbilja supostoji u izravnom odnosu s mitom možemo zaključiti kako će i jednog od rijetkih realističnih likova pripovijedaka recipijent propitivati. O ovakvom odnosu piše i Jarzębski ističući iduće: „Nije teško objasniti zašto se ono što je obično i zdravorazumsko može u Schulza podvrgnuti sumnji: jer, ono što postoji mora se prije svega legitimirati svojom “mitološkom“ pravovaljanošću, ukazati na svoje mjesto u nekakvom metafizičkom “kozmičkom planu“. Zato će otac-demijurg sa svojim fantazijama biti vjerodostojniji od prozaične Adele.“ (Jarzębski 1992:53) Svijet u pripovijetkama je zasićen groteskom i mitom u toliko mjeri da je sve ono realno postalo upitno, a ono iracionalno vjerodostojno.

3.3 Lik majke

Majka je jedan od najpasivnijih likova u pripovijetkama. Naime, lik majke zapostavljen je pred likom drugih žena jer u razdoblju odrastanja u kojem se nalazi pripovjedač pažnja mu je usmjerena na žene u Ulici krokodila, na žene zločesta i pokvarena lica. „Schulzovska antiteza između muške i ženske psihe dobiva nove perspektive, prva je romantična, druga — klasična; prva se pomalja iz sebe, otvorena prema beskonačnosti, puna suprotnosti; druga nosi svoj immanentni ideal u sebi, njena snaga leži u mudru samoograničenju, u oštroj disciplini s kojom odižava “

vlastite ljepote.“ (Sandauer 1992:15) Dječakov život je polariziran na arkadijsko djetinjstvo gdje obitava majka i na njegove muške godine u dobu sazrijevanja gdje ona gotovo ne postoji. Majka nije tipična žena, ona ne provodi dane boraveći u kući niti obavlja kućanske poslove. Ona odlazi raditi u dućan:

Ali kad bi se majka kasno uvečer vraćala iz dućana moj bi otac živnu, pozivao ju k sebi i s ponosom pokazivao sjajne šarene izreske kojima je brižno izlijepio stranice glavne knjige. (Schluz 2005:23)

Mogli bismo reći kako je majka zapravo prikazana kao androgina žena. Ona se najmanje reprezentira kroz ulogu majke. Neimenovana je što dodatno podcrtava pripovjedačevu zanemarenost prema majci. Oca će tako nazivati junakom dok će uz majku vezati epitete bespomoćna, spora, nemarna. Majka nema autoritet nad ocem, ona obavlja poslove koje otac više zbog svoje bolesti ne može:

Majka nije imala nikakva utjecaja nad njim, ali je veliko poštovanje i pažnju iskazivao Adeli. (Schul 2005: 28)

Lik majke prikazan je kao nedominantan ženski lik iako su ostala žene dominantne u odnosu prema muškim likovima.

5. Tematizacija prostora u pripovijetkama *Dućani cimetne boje*

Prostor u pripovijetkama je prividan, on se nalazi na marginama normalne zbilje. Jarzębski takav prostor naziva i subjektivnom kategorijom. On je determiniran perspektivom pripovjedača. Takva perspektiva će se često puta izobličiti. Prostor je teško izolirati od činjenično-povijesnog okvira djela, stoga će nam povijesni kontekst biti važan dio za percepciju djela iako nije temeljni predmet rada zbog čega ćemo spomenuti tek crtice iz povijesti. Gledajući na prostor s pozicije avangarde zaključujemo da se teži negiranju sadašnjosti. Prostor nužno ne mora biti konkretan on može postati i prostor “snenih svjetova“. On je tako i rodni grad i dućan i kuća, ali i fantastični

Kannan i tavan u oluji. Prostor je zapravo simbolička ekspresija načina na koji lik vidi svijet. Prostor kao takav prelazi u univerzalnost čime su dokinute jasne granice prostora.

4.1 Dualnost unutarnjeg i izvanjskog svijeta

U pripovijetki *Ulica krokodila* nailazimo na opis gradske mape, stara jezgra grada detaljno je nacrtana dok njeni rubni dijelovi koji prikazuju područje Ulice krokodila prelaze tek u shemu čime se vidi pripovjedačeva odbojnost prema moderniziranom dijelu grada, gotovo da se prostor raspršuje:

Obješena na zidu zauzimala je gotovo čitav prostor sobe i otvarala daleki vidik na cijelu dolinu Tysmienice koja se valovito izvijala bljedozlatnom vrpcom, na čitavo Pojezerje široko razlivenih močvara i bara, na naborane bregove koji su se prostirali prema jugu, najprije rijetko, a zatim u sve brojnijim lancima, u šahovnici oblih brdašaca, sve manjih i sve bljeđih što su se sve više udaljavali prema zlaćanoj i zadimljenoj izmaglici obzorja. (Schulz 2005:95)

Prostor kojim se lik kreće utjelovljenje je vječitog labirinta, on nam može djelovati kao neidentificirani beskraj:

Neoprostiva je lakomislenost poslati u takve noći mladoga dječaka u važnoj i hitnoj misiji, budući da se ulice u njezinu polusvjetlu umnožavaju, isprepliću i međusobno zamjenjuju mjesta. U dubini grada otvaraju se, da tako kažemo dvostruke ulice, ulice dvojnici, ulice lažne i varljive. (Schulz 2005:83)

Motiv labirinta česta je pojava u djelu. Pripovjedač opisuje ulice grada kao beskonačni labirint. Prostor labirinta često nam djeluje kao halucinacija o lažnoj izvanjskoj percepciji stvarnosti koja okružuje pripovjedača.

Grad se sve dublje granao u labirinte zimskih noći, koje je kratko svitanje s naporom prizivalo svijesti. (Schulz 2005:108)

Prostorom je i uobičajena hijerarhija između likova zanemarena. Tako da recipijenta neće iznenaditi što vlast u kući drži sluškinja Adela koja ima legitimno pravo suprotstaviti se ocu. Zašto je to tako? Schulzovi likovi su likovi duboko oslikani groteskom pa tako i sam prostor oko njih supostoji zajedno s njima. Oni nisu podređeni prostoru već je ta granica fluidna. Ovdje

podrazumijevamo to da stvarnost postoji, ali tek prividno. Važno je ono što je kreacija, a ne konkretizacija. Nećemo se pitati zašto otac odlazi sjediti na porculanskoj noćnoj posudi ili zašto se krevet djevojčice Tluje nalazi na sredini dvorišta. Blažina navodi kako sam Bruno Schulz u pismu Witkacyju piše iduće: „ Dućani cimetne boje pružaju stanovit recept za zbilju, ozakonjuju neku posebnu vrstu supstancije. Supstancija tamošnje zbilje u stanju je neprestane fermentacije, zrenja tajnoga života. Nema mrtvih, tvrdih, ograničenih predmeta. Sve difuzira izvan svojih granica, tek na tren traje u svom obliku da bi ga u prvoj prilici napustilo.“ (Blažina 1992:52) Recipijent će dobiti informaciju o tome gdje se lik nalazi, ali često će se puta ta veza gotovo zanemariti. Pozivajući se na Hermana Mayera, Jarzębski zaključuje kako lokalizaciju određuje spoj faktičkog i empiričkog karaktera. (Jarzębski 1992:24) Prvo bismo mogli povezati s nazivima ulica koje pronalazimo u pripovijetkama. No, ovo faktičko zapravo je tek prividno. „U Schulza sve su lokalizacije prividne: imena ulica rije su šifre za priznavanje određenih emocija nego li precizno upisivanje događaja u mapu.“ (Jarzębski 1992:37) Empiričko bi se odnosilo na ekspresiju ljudskih osjećaja što ju pobuđuje prostor. Drugačije rečeno, prostor će recipijentu “slati signale“ o tome kako se lik unutar njega osjeća. Na primjer, česte su epizode gdje se radnja smješta unutar prostora kuće koja će za likove biti skrovište, ne samo fizičko već i psihičko.

Nasuprot beskrajnom izvanjskom prostoru intiman prostor kuće postaje utjeha i sigurna zona:

Nakon pospremanja Adela je, povlačeći platnene zavjese, spuštala tamu na sobe. Boje su tada silazile oktavu dublje, soba se ispunjavala tamom kao da je uronjena u svjetlo morske dubine, još mutnije odražena u zelenim zrcalima, a čitava vrelina dana odmarala se na zavjesama, lagano ustreptalim od popodnevnih snova. (Schulz 2005:6)

Topos kuće osim što je siguran prostor on je prostor čudesnih dogodovština, kao što je primjer u pripovijetki *Oluja*:

Tavani, istjerani iz tavana, širili su se jedni iz drugih i izbijali u crnim špalirima, a njihovim prostranim odsjecima potrčavale su kavalkade tramova i greda, poskakivali drveni kozlići što su klečali na koljenima od jelovine, [...] Schluz (2005:115)

Zaključujemo da je prostor prikazan kao univerzum unutar kojeg se individua pokušava pomiriti s neskladom vlastite zbilje, utjehu ponekad osjeća unutra prostora kuće. „Ta nesigurna pozicija čovjeka koga kaos odasvud okružuje i minira iz središta, u Schulza najbolje oslikava kuća čiji krov i fasada odbacuju napade Kozmosa, a “unutarnja koža” — tapete, a i namještaj odaju nervoznu

želju da je dignu u zrak iznutra uz pomoć fantazmagorična tkiva “pseudostvarnosti”.“ Jarzębski (1992:65)

4.2 Opisi grada u pripovijetkama *Dućani cimetne boje*, *Ulica krokodila* i *Traktat o manekenima*, *Svršetak*

Topografija u djelu vezana je za svakodnevnicu urbanog gradskog područja. Ne navodi se ime točno ime grada osim nekih ulica kao što je na primjer ulica Stryjske.

Sve dok najzad na uglu ulice Stryjske nismo ušli u sjenu ljekarnice. (Schulz 2005: 8)

Uzimajući u obzir prethodne navode o autobiografskom i znanje o geografskom jasno se nameće zaključak kako se zaista radi o gradu Drohobycza koji posjeduje prije imenovanu ulicu. Spominje se i ulica Podwalm:

U takvoj noći nije moguće prolaziti Podwalom, niti ijednom mračnom ulicom koje su naličje, nekakva podstava četiriju pravaca trga... (Schulz 2005:83)

Kada pripovjedač opisuje grad u pripovijetki *Ulica krokodila*, on ga ondje okarakterizira kao moderan izrazito kapitalistički obojen grad. U takvim opisima prostora recipijent prepoznaje odbojnost pripovjedača prema gradu. Pripovjedač gradu zamjera pasivnost o čemu čitamo iduće:

Recimo to bez ograda: prokletstvo te četvrti je u tome što u njoj ništa ne dovodi do rezultata, ništa ne stiže do svog definitivuma, svi započeti pokreti zaustavljaju se u zraku, sve geste iscrpljuju se prerano i ne mogu prijeći određenu mrtvu točku. (Schulz 2005:106)

Iako je pripovjedač tek dječak koji spoznaje svijet i stanje oko sebe, on osjeća i vidi društvenu propast koja ga okružuje, ne može se pomiriti s cirkularnosti vremena koje dodatno podcrtava ugroženost i nemogućnost:

Nigdje kao ovdje ne osjećamo se toliko ugroženi mogućnostima, potreseni blizinom ispunjenja, poblijedjeli i onemoćali od divnog straha pred ispunjenjem. (Schulz 2005: 106).

On će stoga, razviti senzibilnost prema ljudima, ulicama, nepravdi i svemu onome što ga u djetinjosti dobi ne bi trebalo okupirati u tolikoj mjeri. „Romanesknji junak neprestance osjeća krhkost svijeta kojega je za sebe izgradio – i to bez obzira gdje se skrio. Stihija ga napada dok prolazi ulicama

grada, dok prebiva u rodnom dvorištu, dok sjedi kod kuće, čak će i postelja u kojoj traži skrovište – tek što položi glavu na jastuk – otploviti poput krhke brodice na uzburkane oceane sna.“ (Jarzębski 1992:38) Malić pak navodi kako je Schulzov svijet onaj romantičarski. „Nepomirljivost čovjeka i svijeta. taj ključni motiv romantičara, u Schulzovu se djelu, posredstvom realija galicijske provincije, oblikuje u simbole svijeta na umolu.“ (Malić 1973: 119) O Schulzu možemo govoriti kao o autoru koji će svoj periferni svijet okarakterizirati kao svijet duboko otisnut u čovjeka. On će svoje likove duboko ukorijeniti u prostor, njegov će svijet biti sveden i shematiziran, a s druge strane beskrajn i koloritno fino istančan. Stoga, kada govorimo o prostoru govorimo o toposima pred kojima je čovjek dovoljno bespomoćan da prepozna pasivnost, a opet dovoljno senzibilan da prepozna njegovu inferiornost.

Pripovjedač opisujući grad govori o predindustrijskom židovsko-poljskomu gradu:

Redovi malih prigradskih kućica pretvaraju se u višekratne zgrade koje su, izgrađene od kartona, konglomerat cimera, slijepih uredskih prozora, staklenastosivih izloga, reklama i brojeva... Ulica je široka poput velegradskog bulevara, ali je kolnik poput seoskih trgova... (Schulz 2005:102)

Radnja većim dijelom obuhvaća područje grada gdje su stanovali pripadnici židovskog podrijetla. Aleksandar Flaker govoreći o židovskim štetlima⁹, gdje je i sam ugledao svijetlo dana, o čemu saznajemo u njegovu intervjuu s Darkom Pavičićem, spominje Brunu Schulzu koji je svoje *Dućane cimetne boje* posvetio upravo takvome gradiću (prema: Flaker, u: Pavičić, 2008). Flaker kaže : „Dućani su se u takvim gradićima zatvarali drvenim poklopcima, nisu mogli biti na bijelo i šareno ofarbani, jer je okolo vladalo siromaštvo i prljavština.“ 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 (Schulz 2005: 12)

Citat u nastavku donosi opis četvrti u živi pripovjedač:

U tom povjerljivom starom vonju, u čudesno jednostavnoj sintezi smjestio se život tih ljudi, esencija rase, krvna grupa i tajna njihove sudbine, neopazivo sadržane u svakodnevnom protjecanju njihova vlastita posebna vremena...Sjedili su kao u sjenici svoje sudbine i nisu se branili... (Schulz, 2005:12)

⁹ Štetl- povijesni gradić obično u Ukrajini, Bjelorusiji i Poljskoj s isključivo židovskim stanovništvom u kojem se govorio jidiš i poštivala židovska tradicija; više ne postoje, nestali u holokaustu, jezikoslovac.com

Opisu dućana se pridaje velika pozornost jer ono je za pripovjedača posebno mjesto koje djeluje tajnovito. Dućani su opisani kao orijentalni, nesvakidašnji i vrlo posebni:

Njihova unutrašnjost, slabo osvijetljena, mračna i svečana, odisala je dubokim mirisom boja, lakova, tamjana, aromama dalekih zemalja i rijetkih materijala...čarobnjačke kutije , poštanske marke davno nestalih zemalja, kineske preslikače, indigo, kalafonij iz Malabara, jaja egzotičnih kukaca, papiga, tukana, žive salamandere i zmajeve, korijen mandragore, nirnberške mehanizme, homunskuluse u teglama...(Schluz 2005:83)

Ondje se nalazi cijeli niz specifičnih i egzotičnih predmeta. Zbog čega možemo reći kako je i u danom primjeru eksterijer (brončan/ cimetni dućani) suprotstavljen bogatom i šarenom interijeru. Dućani bi mogli predstavljati određen oblik eskapizma od sivila grada. Oni su utjeha kako ocu tako i stanovnicima štetla.

Zanimljivo je napomenuti kako se narod Židovi spominju tek jednom u djelu dok recipijent zapravo tijekom cijele recepcije prati židovsku obiteljsku svakodnevicu to jest opise koji prate život židovskog trgovaca, oca Jakuba. Pred recipijenta se donosi i opis Ulice krokodila. Možemo primijetiti kako su opisi grada usko povezani s bojama. Boja je ta koja stvara atmosferu. Izrazito monokromatski „obojena“ Ulica krokodila odaje dojam pripovjedačeve odbojnosti prema njoj:

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)

Boja tako postaje književno sredstvo koje konstantno prožima djelo u cijelosti. Pripovjedač njome oslikava svoje opise grada i dočarava pobuđene osjećaje. Ne iznenađuje nas to da je boja izrazito dominantna pojava u djelu, što nas ponovno vraća na činjenicu da je sam autor, inače i profesor crtanja, upisao crtice iz svojeg života u radnju pripovijedaka.

U pripovijetki *Traktat o manekinima* recipijent se upoznaje s izrazito intimnim opisom prostora kuće:

—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)

U ovakvim opisima Schulz prodire u ono najintimnije, a njegovi toposi postaju cijela jedna metafora i personifikacija. O čemu piše i Jarzberski : „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) Prostor će tako poprimiti mitološku preradu zbilje. Jarzębski napominje kako govoreći o Schulzu trebamo imati na umu da je razdoblje njegova stvaralaštva bilo pod izrazitim utjecajem Freuda i Junga zbog čega će kuća biti skrovište, ali i simbol čovjeka i njegove psihe. Iz svega navedenog da se zaključiti kako je prostor važna okosnica prilikom izgradnje zbilje. Čovjek će se u odnosu prema zbilji polarizirati. On će tako imati nagon za ekspanzijom, ali i za otkrivanjem novog svijeta te kada ga on kao takav unesreći težit će regresiji u svoj siguran, intiman od prije dobro poznati prostor.

6. Izmaštano vrijeme u *Dućanima cimetne boje*

Govoreći o vremenu u djelu, dolazimo do idućih spoznaja. Vrijeme u djelu, kako navodi Blažina u knjizi *U auri Dušnog dana*, ima otvorenu formu, ono se grana na bočne kolosijeke postajući tako simboličko. U takvim trenucima dopire se do najdubljih slojeva mita. (Blažina 2005a:166) Mogli bismo se složiti kako takav odnos prema vremenu ne poznaje kronološki tijek u cijelosti. Naime, vrijeme donekle prati uobičajen raspored godišnjih doba, no kao takvo djeluje nam tek simbolično. Uzrok bismo mogli tražiti u činjenici da se i na razini vremena isprepleo mitološki svijet. Stoga će na primjer u pripovijetki *Kolovoz* recipijent svjedočiti mitološkom ljetu. Odnosno, ljetu će tako postati prazno vrijeme, o čemu piše i Blažina. (Blažina 2005a:170) Ljetu će se zbog toga opisivati kao disharmonija harmonije, drugačije rečeno, to će vrijeme biti predstavljeno i kao izuzetno lijepo i harmonijsko, ali i kao ružno i narušeno. Schulz to ponovno postiže grotesknim opisima zbilje:

Isprepleteni gustiš trava, korova, bilja i bodljika plamti u vatri poslijepodneva. Bruji rojevima muha poslijepodnevni vrtni drijemež. Zlatno strnište viče u suncu poput crvene najezde bogomoljki; u obilnoj kiši ognja vrište cvrčci; stručci sjemena eksplodiravaju tiho, poput poljskih skakavaca. (Schulz 2005: 9)

Njegova zbilja i na razini vremena balansira između realistične i apsurdne. No, kako i Jarzębski navodi u svojem radu *Vrijeme i prostor mita i mašte u prozi Brune Schulza*, postoji i drugo vrijeme. Ono se karakterizira kao sretno vrijeme ili vrijeme mita. (Jarzębski 1995:43) U takvom će se vremenu tematizirati smisao svijeta zbog čega će recipijent ostati i više nego ekstatičan pred potpuno novom dimenzijom vremena koje se pred njim nalazi. Schulz razlikuje godišnja doba na način da ona odgovaraju stanju duha. Smjenom godišnjih doba mijenjat će se i pripovjedačevo stanje duha. „Schulzov panbiologizam strogo konzekventno utječe na tvorbu slika: u svijetu kojim upravlja drohobyczki pisac prije svega ciklus biljne vegetacije kao model kojem se prilagođavaju ostali ciklusi.“ (Jarzębski 1992:44) Tako će na primjer zima biti usko vezana opozicijama sna i jave ili dana i noći. Zima će biti opozicijom ljeta, no ne kao godišnjeg doba, nego kao čežnje za sretnim (ljetnim) vremenom. U nastavku slijedi opis zimske noći u pripovijetki *Dućani cimetne boje*:

Hodali smo duž tog maljavog ruba tame, otirući se o medvjede krzno grmlja što je pucketalo pod našim nogama u svijetlu noć bez mjesečine, u lažni mliječni dan, kasno poslije noći. Raspršena bjelina tog svjetla što se rosila iz snijega, iz blijeda zraka, iz mliječnih prostranstava bila je nalik na sivi papir gravire na kojemu su se dubokim crnilom ispreplitale crte i sjenke gusta žbunja. (Schulz 2005:87)

Vrijeme će u simbiozi s vegetacijom sačinjavati potpunu povezanost s intimnim svijetom pripovjedača. No, vrijeme nije samo kategorija, ono dobiva i nadrealne karakteristike čovječnosti pa se tako opisuje rast i ludilo vremena:

Bio je to onaj trenutak kada se vrijeme, poludjelo i divlje, otkida od ustaljene kolotečine događaja i poput odbjegle skitnice, vičući, juri prečicom preko polja. Tada ljeto, lišeno nadzora, raste bez mjere i računa u čitavu prostor, raste divljinom žestinom na svim točkama, dvostruko, trostruko, u neko drugo izrođeno vrijeme, u neznanu dimenziju, u ludilo. (Schulz 2005:69-70)

Vidimo kako je vrijeme (mislimo na tek prividno vrijeme) postalo apsolutno irealno. Ono više nema svoju primarnu zadaću već zalazi u potpuno nove dimenzije. Osim što se vremenu pristupa gotovo kao fizičkoj osobi, zanimljivo je primijetiti kako se vrijeme ne odnosi jednako na sve

likove. Najrealističnije se vremenu pristupa kada se opisuje lik Adele o čemu pišu autorice Marica Liović i Sonja Smojver u radu koji nosi naslov *Groteskni elementi u pripovijetkama Brune Schulza*. Autorice ističu kako je lik Adele, a i lik majke, jedan od rijetkih koji nije podvrgnut grotesknim učincima, a samim time i iracionalnome vremenskom slijedu. U trenucima kada se opisuje svakodnevnicu služavke Adele, vrijeme se vraća svojoj primarnoj zadaći, ali nedugo zatim kada ga “obgrli” mitska stvarnost ono se raspršuje i postiže svoju neuhvatljivu fluidnost. U takvim trenucima nemoguće je razgraničiti što se i kada se događa. No, ono i kao takvo funkcionira i gradi određene okvire unutra koji recipijent i dalje može smjestiti radnju pripovijedaka. Sami dani bit će predstavljeni pod okriljem groteske. Ovakav postupak pronalazimo u pripovijetki *Pan*:

Dani su otvrdnuli od hladnoće i dosade, poput prošlogodišnjih štruca kruha. Rezalo ih se tupim noževima bez apetita, s lijenom pospanošću. (Schulz 2005:27)

U pripovijetki *Noć velike sezone* pripovjedač opisuje trinaesti, lažni mjesec uspoređujući ga s grbavcem:

Kažemo lažni, budući da on rijetko doseže svoj puni razvoj. Kao kasno začeta djeca zaostaje rastom, taj mjesec-grbavac, napola uvenuio izdanak i prije domišljen negoli stvaran. (Schulz 2005:123)

Groteska će tako supostojati u gotovo svim odnosima sa zbiljom. Sve bi ovo dovelo do zaključka kako je kategorija vremena, u odnosu sa stvarnošću, izrazito dinamična i promjenjiva. Ono na trenutke nadrašta sebe s povremenima epizodama potpune marginalizacije svojega prvotno stanja dok će se u drugom trenutku vratiti primarnoj funkciji kako bi se događaji u pripovijetkama pribrali i uokvirili u zadani vremenski kontekst. Možemo zaključiti kako vrijeme nije linearno već ciklično. Ono se obnavlja jedno okružuje drugo, ne teče nego se nadograđuje.

Jedna od funkcija vremena jest i to što podsjeća na svršetke snova, on se iznenadnim prekidima raspršuje u zaborav. „I vrijeme u Schulza, kao što smo rekli, podliježe mehanici sna: rasteže se i steže, svezuje u čvorove i reverzije, cijepa na “bočne rukavce” i slijepe uličice.“ (Jarzębski 1995:41) To bi značilo da Schluzove mitske priče gotovo uvijek podliježu univerzalnim vremenskim ciklusima, ovdje nema idealnih poredaka. Vrijeme tako balansira na oprekama kaosa i poretka, odnosno sna i jave.

7. Zaključak

Analizirajući Schluzove pripovijetke došli smo do idućih spoznaja: autobiografizam se razvija na opreci mitološkog s jedne strane i psihološkog s druge. Najaktivnija figura u djelu, uz pripovjedača, jest otac Jakube. Figura oca najbolji je primjer Schulzove groteske. Osim što je predstavnik groteske, otac je i posrednik dvaju svjetova. Prvi od njih okarakterizirali smo kao mitološki dok bi drugi trebao biti utjelovljen na biblijskim motivima dovodeći tako u pitanje psihološka načela. Njegova neobičnost parodira sve ono duboko ukorijenjeno u povijest. Otac/umjetnik u recipijentovim očima postaje genij iznoseći tako kritiku materije. On je simbolom slobode umjetnika pa i same umjetnosti. Schulz će u njega upisati ideje vlastite avangardne umjetnosti kojom je težio zasititi zbilju. Biblijska tematika kao jedna od karakteristika avangarde našla je mjesto i u Schluzovu djelu najeksplicitnije u likovima pripovjedača i oca. Samo ime oca Jakub, pronalazimo etimološki kao hebrejsko. Ime pripovjedača u *Dućanima* ne pronalazimo, no čitajući druge Schluzove pripovijetke saznajemo kako se pripovjedač zove Józef što nas može podsjetiti na biblijsku priču o Józefu tumaču snova, čime je veza oca i sina dodatno podcrтана. Sam motiv sna obilježje je avangardnog djelu. Schluz tako nije napisao ispovijest o obitelji, već je rekonstruirao jedno djetinjstvo tematizirajući u njemu pitanje vlastite egzistencije u velikom kozmosu. Jer samo putem sna čovjek može zagaziti ponovno u djetinjstvo. U svoj san Schluz je upisao mitske priče zrcaleći u njima degradiranu zbilju. Govoreći o odnosu prostora i zbilje zaključili smo da je prostor u velikoj mjeri vezan za psihologiju likova. Likovi će tako imati reminiscencije na određene trenutke zbog čega će prostor postati okidačem. Prostorom će se (re)kreirati nova zbilja spram tradicije. Prostor prelazi u univerzalnost njegove granice nisu jasne i omeđene. Vrijeme je također dobilo novu funkciju. Ono više neće imati ulogu kronološkog slijeda već se težiti regresiji tražeći tako put sretnom vremenu. Takvo će se vrijeme još nazivati i mitskim vremenom. Zima će biti suprotstavljena ljetu, no ne na način godišnjeg doba, nego kao oblik čežnje za sretnim ljetnim vremenom. Zima se uglavnom predstavlja opozicije sna i jave, dana i noći. Vrijeme u pripovijetkama nije linearno, nego je ciklično. Bruno Schulz stvara u razdoblju gdje umjetnost nema više samo estetsku funkciju. Umjetnost je postala ideja, svoje misaone konstatacije Schulz je putem umjetnosti implicirao u svoje likove. Njegova ekstatičnost prema marginalnosti ispunjava gotovo svaku stranicu njegova djela. Ovaj specifičan avangardist osjeća probleme čovjeka te propituje njegovu bespomoćnost pred svijetom. Neki od autora tako

zaključuju da je on razvio interes za kultom sporednog. Čitajući *Dučane cimetne boje* “stojimo“ na rubu jednog empirijskog svijeta kako bismo spremno i s potpunim povjerenjem u autora koraknuli u apsurd života. Deduktivno zaključivanje nas dovodi do shvaćanja kako čovjek kroz niz stoljeća nije došao do odgovora o bitu smisla pa samim time i shvaćanjem vlastite zbilje. Na put prema shvaćanju krenuo je i Schulz izmičući tako shematiziranju i ukalupljivanju unutar društvenih normi. Ono što je nepoznato postaje začudno pa se čudom u početku smatrala i zbirka *Dučani cimetne boje*. Sam autor će zaključiti kako čovjek tijekom života teži smislu, a on je usko vezan s riječju. Koristeći se riječju čovjek opisuje zbilju, no ta riječ tijekom godina izblijedi pa joj treba tražiti novi smisao. Duh nove riječi autor je našao u njenoj mitološkoj preradi, degradirao je svijet na njegovoj osnovnoj razini kako bi otvorio put svemu onome što se nalazi ispod primarne površine, oslobodio je tako dugo čuvani svijet novih ideja. Antimimetičkim putem predstavljena je zbilja, ne mogavši doprijeti do istine o smislu Schluz je kreirao vlastitu viziju stvarnosti. Očima djeteta i jezikom odraslog čovjek predstavio je recipijentu *Dučane cimetne boje*.

8. Literatura

Predmetna literatura:

1. Schulz, Bruno. 2005. *Dučani cimetne boje*, Zagreb: Litteris

Stručna literatura:

1. Blažina, Dalibor. 2005a. Bruno Schulz: Knjiga, u: *U auri Dušnog dana*, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, Biblioteka Književna smotra, str. 147.-168.
2. Blažina, Dalibor. 2005b. „*Grešne manipulacije*“ *Brune Schulza*, u: *Dučani cimetne boje*, Zagreb: Litteris, str. 143.-156
3. Blažina, Dalibor. 2013. *Prisutnost Brune Schulza u hrvatskoj književnoj svijesti*, Književna smotra: časopis za svjetsku književnost, 2013, XVI, str. 119.-129.
4. Blažina, Dalibor. 2015. *Republika mašte: pogled s margina književnog stvaralaštva Brune Schulza* u: Bruno Schulz,; *Republika mašte*, Zagreb: Litteris, str. 5.-23.
5. Flaker, Aleksandar. 1982. *Poetika osporavanja*, Zagreb: Suvremena misao
6. Flaker, Aleksandar. 1986. *Stilske formacije*, Zagreb: Sveučilišna naklada „Liber“ str. 246.
7. 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.
8. Ježić, Slavko. 1993. *Hrvatska književnost od početka do danas 1100-1941*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, str. 400.
9. Klaić, Bratoljub. 1968. *Veliki rječnik stranih riječi i izraza i kratica*, Zagreb: Zora, str. 475. i 262.
10. 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
11. Liović, Marica; Smojver, Sonja. 2013. *Groteskni elementi u pripovijetkama Brune Schulza*, u : *Sanjari i znanstvenici*, Zbornik u čast Branke Brlenić-Vujić, Osijek: Filozofski fakultet u Osijeku, str. 403.-412.
12. Malić, Zdravko. 1973. *Polonica: ogledi o Sienkiewiczu, Iwaszkiewiczu, Gombrowiczu, o ferijalnoj književnosti i o poljskoj prozi 20. stoljeća*, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta, str. 7.-123.

13. Milanja, Cvjetko. 2000. *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*, Zagreb: Matica hrvatska, str. 4.
14. 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.
15. 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.
16. Slabinac, Gordana. 1996. *Matetektualne funkcije ironije i groteske u avangardi*, u knjizi *Zavođenje ironijom*, Zagreb: L-biblioteka, str. 11.
17. Subotin, Stojan. 1961. *Život i književno stvaralaštvo Bruna Šulca*, u: Prodavnice cimetine boje, Beograd: Nolit, str. 5.-16.
18. Šicel, Miroslav. 1997. *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*. Zagreb: Školska knjiga, str. 131.
19. Tamarin, G. R. 1962. *Teorija groteske*, Sarajevo: Svjetlost, str. 11.-17.

Mrežni izvor:

1. Pavičić, Darko. 2008. *Štetl – svijet koji je zauvijek nestao* (intervju s Aleksandrom Flakerom), Jutarnji list (11. 10. 2008.), <https://www.jutarnji.hr/naslovnica/stetl-svijet-koji-je-zauvijek-nestao-3904770> (Stranica posjećena 1.12.2020.)
2. Slabinac, Gordana. *Hiperbolički diskurs avangarde*, <http://www.ffzg.hr/kompk/TEKSTOVI%20NASTAVNIKA/Slabinac%20Hiperbolicki%20diskurs%20avangard> (Stranica posjećena 23.9.2021)
3. Avangarda, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=4808> (Stranica posjećena 22.9.2021.)
4. Der Blaue Reiter, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=8104> (Stranica posjećena 23.9.2021)
5. Intertekstualnost, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=27671> (Stranica posjećena 22.9.2021)
6. Mimeza, <https://www.enciklopedija.hr/mimeza> (Stranica posjećena 10.8.2021)
7. Nadčovjek, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=42729> (Stranica posjećena 22.9.2021)

8. Utopia, <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=63513> (Stranica posjećena 3.5.2021.)
9. Groteska, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=23517> (Stranica posjećena 20.5.2021.)
10. Jakup, <https://www.knjigaimena.com/?znacenje-imenajakub> (Stranica posjećena 1.12.2020.)
11. Štetl, <https://jezikoslovac.com/word/lkg2> (Stranica posjećena 3.5.2021.)