Groteskni elementi u pripovijetkama Brune Schulza

Liović, Marica; Smojver, Sonja

Source / Izvornik: **Sanjari i znanstvenici, Zbornik u čast Branke Brlenić-Vujić, 2013, 403. - 412.**

Conference paper / Rad u zborniku

Publication status / Verzija rada: **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:963394

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-24**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SONJA SMOJVER
studentica III. godine Hrvatskoga jezika i književnosti
Filozofskoga fakulteta u Osijeku

DR. SC. MARICA LIOVIĆ
Filozofski fakultet, Osijek

UDK 821.162.09 Schulz, B.-32

Groteskni elementi u pripovijetkama Brune Schulza

Cilj je ovoga rada iščitavajući zbirku pripovijedaka *Dućani cimetne boje* Brune Schulza detektirati groteskne elemente te njihovu funkciju pri oblikovanju djela. Realizaciju grotesknoga motrit ćemo kroz tri elementa: lik (otac) te vrijeme i prostor. Središnji je lik te zbirke pripovijedaka otac Jakub koji nije donesen mimetičkim instrumentarijem, nego je autor posegnuo za fantastikom koja je argumentirana i ovjerena jer je, na prvi pogled, riječ o dječjoj optici motrenja. No, problem se usložnjava u trenutku kada pisac posve dezintegrira realno vrijeme i prostor te na pozornici, koja je oslobođena logike i zakonitosti stvarnosti, postavi svoje likove koje u tim trenucima postaju i jesu groteskne kreacije mašte.

Ključne riječi: Bruno Schulz, pripovijetke, grotesknost, prostor i vrijeme

O Bruni Schulzu (Drohobycz, 12. srpnja 1892. – Drohobycz, 19. studenog 1942.), poljskome književniku židovskih korijena, danas je, kad je o životopisnim podacima riječ, sve manje-više poznato. Rođen je u obitelji poljskoga židova Jakuba, trgovca suknom, te Henriette r. Hendal Kuhmärker. Bruno je bio njihovo treće i najmlađe dijete. Život u obitelji poljskih židova u kojoj se njegovala mojsijevska religijska tradicija, ali i u obitelji u kojoj se govorilo poljski i koja nije ostala zatvorena za utjecaje koji su u konačnici doveli do »prve faze asimila-

cije dijela židovskoga stanovništva u poljski kulturni korpus«[1] (Blažina 2005: 143), rezultirao je »senzibilnim i povučenim dječakom, uvijek tjelesno krhkim (...) punim strahova i kompleksa« koji će odrasti u »povučenog i osamljenog« mladića i koji će se nakon duljega traganja (nedovršeni studij politehnike u Lavovu [1910.-1913.] nedovršeni studij Akademije lijepih umjetnosti u Beču), pronaći u književnosti.[2] Iako je posrijedi pisac čije je djelo izvršilo snažan utjecaj na europsku književnost druge polovine 20. stoljeća,[3] riječ je o neveliku djelu: napisao je dvije zbirke pripovijedaka (*Dućani cimetne boje* i *Sanatorij pod klepsidrom*) te nedovršeni i izgubljeni roman *Mesija*.

Bruno Schulz poginuo je »crnoga četvrtka« 19. studenoga 1942., na dan velike likvidacije židova iz drohobičkoga geta, ustrijelio ga je gestapovac Günther.

Kao što je tragična i neobična njegova biografija, toliko je neobično, »neukalupljivo« i složeno njegovo književno pismo. Iako je u vrijeme kada su 1934. *Dućani cimetne boje* objelodanjeni u Poljskoj Schulz već član uglednog intelektualno-književnog kružoka,[4] prijam njegova prvijenca dočekan je s mnoštvom upitnika, ali i optužaba ponajprije ideologiziranih kritičarskih struja: oni slijeva osuđivali su »individualnu patologiju, fiziološko-metafizičku motivaciju, tretiranje stvarnosti u kategorijama snena maštanja«, sažeto rečeno, kritika nije prihvaćala Schulzovu grotesku i fantastiku koja se »nije mogla smjestiti u granicama realizma«. Kritika zdesna zamjerala je Schulzu da svijet penetrira »kao Židov« (Blažina 2005: 146). Ostale su struje u Schulzu prepoznavale iznimnu poetičnost i metaforičnost i nastavljačku djelat-

[1] Dalibor Blažina, *»Grešne manipulacije« Brune Schulza*, pogovor u djelu Bruno Schulz, *Dućani cimetne boje*, Litteris, Zagreb, 2005, str. 143.-156. Svi citati su doneseni prema ovom izdanju.

[2] »Schulzov pripovjedački talent rodit će se iz najdublje pasije: iz potrage za 'kongenijalnim partnerom'. Povučen i osamljen, Schulz će 1927. otpočeti korespondenciju s Władisławom Ryfom, talentiranim studentom i neostvarenim piscem, tuberkuloznim bolesnikom iz zakopanskih sanatorija. Iako izgubljena, poznato je da ta korespondencija inicira generativni obrazac piščeva stvaralaštva: iz pisama nastaju prvi narativni pokušaji, prve skice budućih pripovijedaka. I konačno, kada u Schulzov život ulazi spisateljica Debora Vogel, iz *postscriptuma* [!] njegovih pisama nastaju prve dovršene pripovijetke i prvi projekti buduće zbirke (...)« (Blažina 2005: 145)

[3] »Povijest poslijeratne recepcije Schulzove proze, najprije uronjena u šutnju [do 1956.], a zatim iznenadno i trijumfalno osvajačka (...) otvorit će konačno zabravljena vrata svjetskog uspjeha, koji otpočinje 1959. godine (...)« (Blažina 2005: 149)

[4] Riječ je o jednom od najvažnijih varšavskih književnih salona – salonu Zofije Nałkowske, koja je nakraju i inicirala izlazak *Dućana cimetne boje* (Blažina 2005: 146).

nost modernističke (točnije, simbolističke) poetike. No razvoj znanosti o književnosti, poglavito recepcija Schulzovih djela sedamdesetih godina 20. stoljeća, revidirat će stavove njegovih suvremenika te ćemo danas tekstove ovoga književnika motriti kroz optku »simboličkih i mitografskih hermeneutičkih obrazaca«. (Blažina 2005: 149)

1.

Već smo napomenuli da je riječ o složenom književnome pismu koje je veoma teško tumačiti bez autorovih »naputaka za čitanje«, a o *Dućanima* Schulz je napisao sljedeće:

> »*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'exoben* budući da upućuje 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.«[5]

Iako pojmove *groteska* i *groteskno* ponajčešće vežemo uz suvremenu književnost, zanimljivošću je da podrijetlo pojmova ni izbliza nije suvremeno, a isto tako prvotno oni nisu bili vezani uz književnost; riječ je o umjetničkome načinu koji postoji još od ranokršćanskoga razdoblja rimske kulture gdje se razvija specifičan stil u likovnoj umjetnosti, a koji je nastao neobičnom i nesvakidašnjom kombinacijom ljudskih, životinjskih i biljnih elemenata.[6]

Kad je riječ o književnosti, termin se prvi put javlja u 16. stoljeću, a jedan od najznačajnijih inauguratora je François Rabelais.[7] U Njemačkoj i Engleskoj pojam je prvi put upotrijebljen u 18. stoljeću, a posebno je intenzivno promišljan krajem 18. i početkom 19. stoljeća, što je neposredno vezano uz grotesknu književnost romantizma i postromantizma.

---

[5] Preuzeto iz teksta: Dalibor Blažina, isto, str. 150.
[6] http://sl.wikipedia.org/wiki/Groteska
[7] Vidjeti u djelu: Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg vijeka i renesanse*, Nolit, Beograd, 1978.

G. R. Tamarin grotesku definira kao »montažu disparatnih elemenata«. (Tamarin 1962: 32-33) Riječ je o isprepletenosti tragičnih i komičnih elemenata koji kao rezultat daju očekivanu deformaciju, ali s različitim učincima. Postoje dva korijena iz kojih su stariji estetičari izvodili grotesku: element karikature i element fantastičnog. Element fantastičnog dopušta grotesknome da se formira upravo u »gubljenju, deformaciji, rastakanju čvrstih obrisa lika, prostora i vremena«. (G. R. Tamarin 1962: 6)

Nit koja povezuje većinu pripovijedaka u ovoj zbirci lik je oca[8] koji se pojavljuje »kao trgovac tkaninama (što je gospodin Schulz bio u stvarnosti) ili kao fantastični mag koji vodi borbu sa sivilom provincijskih dana, 'otvrdnulih od hladnoće i dosade' kao krivovjerni eksperimentator i heretik, dakle, kao dvojnik samog pisca koji je (…) u vlastitoj umjetnosti vidio elemente grješnoga uživanja u eksperimentima«.[9] (Sandauer 1992: 24)

> *I ne jednom se događalo da oca za vrijeme ručka, kad bismo svi zasjeli za stol, ne bi bilo. Tada bi ga majka morala dugo zvati »Jakube« i udarati žlicom o stol, prije nego li bi sišao s kakva ormara, oblijepljen krpama paučine i prašine, pogleda mahnita i zadubljena u komplicirane, samo njemu poznate stvari koje su ga opsjedale.*
>
> *Katkad bi se verao na karnišu i zauzimao nepomičnu pozu, točno nasuprot velikog prepariranog supa koji je s druge strane prozora bio obješen na zidu. U toj nepomičnoj, sklupčanoj pozi, zamagljena pogleda i lukavo nasmiješena lica trahjao bi satima, da bi iznenada, kada bi netko ušao, zalepršao rukama kao krilima i zakukurikao kao pijetao.*[10]

Iz navedenoga jasno je da Schulza ne zanima nikakvo patetično, sentimentalno sjećanje na djetinjstvo, nego ga ponajprije zanimaju konstrukcije svjetova kakvi su mogli biti (mit, utopija) odnosno dekonstrukcija faktografije i stvaranje forme i njima punjenih sadržaja kakva

[8] »U središtu radnje vidimo 'oca', zagonetan lik, trgovca po profesiji koji, predvodeći hrpu tamnih i riđih pomoćnika, stoji na čelu dućana suknena materijala. Vidimo ga kako se muči u vječnoj jurnjavi, s dubokim nemirom u srcu zbog vječne tajne, kako uz pomoć najriskantnijih eksperimenata neprestance napada i ispituje bit stvari.« Bruno Schulz, *Ekspoze o* Dućanima cimetne boje, u knjizi: Bruno Schulz, *Dućani cimetne boje,* isto, str. 140.

[9] Artur Sandauer, *Degradirana zbilja (O Bruni Schulzu),* Gardogan, br. 36, god. XIII, Zagreb, rujan-prosinac 1992., str. 15.-35.

[10] Bruno Schulz, *Opsjednutost,* u knjizi: *Dućani cimetne boje,* isto, str. 24.

odgovara snoviđenju.[11]

Jedan je dio kritičara, hoteći dekodirati Schulzovu stvaralačku poetiku, pronašao zajedničke uporišne točke s Franzom Kafkom. Dakako, pri tom je, među ostalim, isticana činjenica da je Bruno Schulz svojedobno prevodio dio Kafkina opusa, a svakako da s obzirom na vjersku pripadnost, pripadaju istome svjetonazornome krugu. Iako je riječ o nekim istovjetnim karakteristikama, držimo da zajedničke elemente možemo pronaći u nekim motivima (primjerice, pripovijetka *Žohari*) te na površinskoj razini (u Schulza) neke karakteristike avangardne poetike koju Schultz ne oprimjeruje u onoj mjeri niti onako kako je to činio njegov glasoviti predšasnik. Zapravo, mogli bismo reći da je u stanovitoj mjeri riječ o »dvostrukom prevrjednovanju vrijednosti«. Naime, temeljne su zahtjevi avangarde antitradicionalizam i antimimetizam. Na simboličkoj bismo se razini mogli složiti da Schulz ispunjava oba ova zahtjeva: pomno čitajući *Dućane* jasno je da je riječ o »dezintegriranoj fakciji« (autobiografija). No Schulzu nije cilj »srušiti katedrale, spaliti biblioteke«, dakle, on ne traži prostor »puste zemlje« (niti stanje ex nihilo) za nove početke nego, koristeći se najrazličitijim instrumentarijem, stvoriti svijet kakav postoji u snovima i mašti. Otuda nazivi »sekundarni demijurg«, »herijarzh«, otuda situacije u kojima je očinska figura od tradicionalnoga *pater familiasa* (ostajući ista formom – otac), postala kreatorom i prevrjednovateljem tradicionalnih vrijednosti. Očev groteskni izgled i još grotesknije ponašanje situirano katkad i u okvir sakralnoga,[12] groteskno su preispitivanje smisla i besmisla ljudskog života:

---

[11] »(...) svijetom sna ne vladaju fizikalni, već psihološki zakoni. Kao i u snu ovdje nastaju razlike između znaka i značenja, između slike i raspoloženja koje izaziva: čudovište koje snivamo ne pobuđuje grozu: ono **jest** grozom. Zato je san tako teško ispričati: riječ izražava samo slike, ali ne i smisao koje su za nas imale. Ono što u snu predstavlja identificira se s predstavljenim, ono što je vidljivo – s domišljenim, iz te identifikacije rađaju se dvoznačni predmeti-hibridi (...). On ukida logičku zasadu prema kojoj je svaki predmet samo samim sobom: ovdje iza svakog od njih prosijevaju i drugi predmeti. Na javi je odnos između znaka i značenja proizvoljan i vanjski; ovdje on počiva na unutarnjoj identičnosti. Stupamo na teren u kojem vlada vjera u fizikalno djelovanje misli; gdje se proizvoljan odnos mijenja u realni, označiteljski – uzročni; gdje se djelovanje na simbol prenosi na simbolizirani predmet; gdje – vadeći lutki oko – vadimo ga modelu, gdje su oba u biti isto. Stupamo na teren magije.« (Sandauer 1992: 22-23)

[12] Groteskno preispitivanje sakralnoga možemo pronaći i u mnogim drugim pripovijetkama Brune Schulza. Primjerice u prozi *Noć velike sezone.* U vezi s tim Stanko Andrić je zaključio: »Kao pravi mistik i kao istinski svetac, Schulz je bio bezbrižan.

> *Nikada 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.*
>
> *Bio je to prijeteći dijalog, poput govora munjâ. Kretnje njegovih ruku kidale su nebo na komade, dok se u pukotinama pojavljivalo Jahvino lice, naduto od gnjeva i pljujući kletve. Ne gledajući ga, vidio sam njega, opasna Demijurga koji je, ležeći na tami, kao na Sinaju, oprijevši snažne dlanove na karniši od zavjesa, prislanjao golemo lice uz gornja prozorska stakla na kojima se spljoštio njegov strašno mesnat nos.*[13]

No najdrastičniji zahvat, kad je posrijedi grotesknost i njezin učinak, nije izveden na deskriptivnoj razini (opis lika i njegovih postupaka) nego na djelatnoj. Naime, lamentirajući nad ljudskom (nedjelatnom, objektnom) sudbinom, otac je zaključio da je vrijeme da čovjek uzme sudbinu u svoje ruke i sâm postane Stvoriteljem, ali budući da već posjeduje iskustvo »doline suza« i svijest o Božanskoj nesavršenosti, nudi sljedeće rješenje:

> *– Riječju – zaključivao je moj otac – želimo po drugi put stvoriti čovjeka, na sliku i priliku manekena.*[14]

Grotesknim je instrumenatarijem predstavljena i djevojčica Tłuja:

> *Tłuja sjedi sklupčana u žutoj posteljini i krpama. Velika joj se glava ježi u čupercima crne kose. Njezino je lice zgrčeno, po-put harmonijskog mijeha. Svaki tren plačna grimasa slaže taj harmonij u tisuće poprečnih faldi, a čuđenje ga ponovno ras-teže, izglađuje falde, razotkriva pukotine sitnih očiju i vlažne desni sa žutim zubima ispod mesnate usne, nalik na rilo. (...) Muhe je, nepokretnu opsjedaju u gustom roju. (...) I dok po-derotine klize na zemlju i, poput preplašenih štakora, razilaze se po smetlištu, iz njih izranja (...) napola*

U svojoj umjetnosti (= religiji) živio je kao riba u vodi. Ponajmanje mu je trebalo odanost dokazivati riječima. Njegova vjera bijaše od one orijentalne ili gnostičke vrste u kojoj je vjerniku dopušteno upravo sve, a naručito bogohuljenje.« Stanko Andrić, *Kako sam otkrio »Srednju Europu«*, Gardogan, br. 36, god. XIII, Zagreb, rujan-prosinac 1992., str. 88.

[13] Bruno Schulz, *Opsjednutost*, isto, str.19.-20.

[14] Bruno Schulz, *Traktat o manekenima ili Druga knjiga postanka*, isto, str. 49.

> *naga i tamnoputa luđakinja polako se podiže i ustaje, nalik na pogansko božanstvo (...)*[15]

Tamarin drži, među ostalim, da učinak groteske, ponajviše ovisi o vremensko-prostornome i kulturalnome kontekstu. S tim u vezi većina se proučavatelja djela B. Schulza slaže da autor nije imao namjeru u svom prevrjednovateljskom pohodu likove i prostore koje je volio i poznavao iskarikirati, ismijati i trivijalizirati, nego jednostavno preobraziti zbilju pa u tom kontekstu valja percipirati ne samo preobrazbu oca, nego i ostalih likova (primjerice, »lutkastih« pomoćnica, odnosno slušačica u pripovijetkama *Manekeni* i trilogiji *Traktat o manekenima*).

2.

Kad je riječ o vremenu i prostoru, Jerzy Jarzębski[16] zaključuje da su sve »lokalizacije prividne (…) prostor je subjektivna kategorija, nekako je 'zaokružen oko svijesti', teži prema jedinki koja percipira, podliježe izobličenjima njene osobne perspektive« (Jarzębski 1992: 37), perspektive, u kojoj je sve moguće i kojom dominira besprizivna logika mašte.

Element fantastičnog dopušta grotesknomu da se formira upravo u gubljenju, deformaciji, rastakanju čvrstih obrisa lika, prostora i vremena.

> *Vrt je bio prostran i razgranat u nekoliko rukavaca, i imao je različite zone i klime. S jedne je strane bio otvoren, pun nebeskog mlijeka i zraka, i tamo je prostirao nebu što je moguće mekse, finije, paperjasto zelenilo. (...) Ondje to više nije bio voćnjak, već paroksizam ludila, eksplozija bjesnila, cinična besramnost i razvrat. Tamo su se, pobješnjeli, prepuštajući se svojoj strasti, razgoropadili prazni, podivljali kupusi lepušina – goleme vještice što su za bijela dana skidale svoje široke suknje, zbacujući ih sa sebe, suknju za suknjom, dok im nadute, šuštave, poderane krpe nisu poludjelim cunjama sahranjivale pod sobom to svadljivo pleme kopiladi.*[17]

---

[15] Bruno Schulz, *Kolovoz*, isto, str. 10.

[16] Jerzy Jarzębski, *Vrijeme i prostor mita i mašte u prozi Brune Schulza*, Gardogan, br. 36, god. XIII, Zagreb, rujan-prosinac 1992., str. 36.-67.

[17] Bruno Schulz, *Pan,* isto, str, 69.

Deformacija idiličnog (realnoga) krajobraza gotovo je redovitim književnim postupkom u pripovijetkama B. Schulza. Unoseći fantastične elemente Schulz dezintegrira zbilju (i prostornu i vremensku) proizvodeći na taj način groteskni dojam. Opis vrta koji je isprva idiličan, deformira se fantastičnim elementima, grotesknim motivima poput *paroksizam ludila, eksplozija bjesnila* što u trenu mijenja koncepciju danog prostora. Fantastičnim elementima odmiče se od zbilje te se nečemu ne-ljudskomu, (kupusu), daju epiteti razvratno živog, razvratno humanog koje je prikazano u svjetlu nagonskog i primitivnog. Antropomorfirani pejzaž vise nije zbiljsko, stvarno mjesto, nego postaje imaginarnim prostorom u kojemu dominira groteskna atmosfera. Uvođenjem motiva vještice, koja je u funkciji ekstravagantne hiperbolizacije, ulazi se u prostor fantastičnog, a sama pojava lika vještice koja se može, vodeći se za Tamarinom, opisati kao monstruozni mitološki stvor, nedvojbeno upućuje na groteskno.

3.

> *Svatko zna da u nizu običnih, normalnih godina osebujno vrijeme ponekad iz svoga krila rađa drukčije godine, godine-izrode kojima katkad, poput šestog prsta ruke, izrasta trinaesti, lažni mjesec.*[18]

Kad je riječ o kategoriji vremena u Schulzovim prozama, ona je, baš poput prostorne komponente, irealna i u realno-fizikalnome okviru, irelevantna. Doduše, na površinskoj razini teksta gradeći kakav-takav realan okvir za priču, ona funkcionira: (svakodnevne praktične stvari, ponajviše vezane uz lik služavke Adele koja je, uz majku, jedan od rijetkih likova koje Schulz nije podvrgnuo »estetskim zahvatima« s grotesknim učincima), no na razini je gradbe mitske stvarnosti, ona bez važnosti:

> »Bit je stvarnosti smisao. Što nema smisla, ne smatramo stvarnim. Svaki fragment stvarnosti živi zahvaljujući tome što je sudionik u nekom univerzalnom **smislu**.«[19]

[18] Bruno Schulz, *Noć velike sezone*, isto, str. 123.
[19] Bruno Schulz, *Mitizacija stvarnosti*, Gardogan, br. 36, god. XIII, Zagreb, rujan-prosinac 1992., str.13.

Dakle, prema Schulzovim riječima, vrijeme više nije neuhvatljivo i izvan dosega ljudske mašte: ono postoji kako bi različitim kontekstualizacijama, zajedno s ostalim (procesuiranim) elemenima zbilje, otvorilo prostor za prevrjednovanje. A upravo je o tome riječ kad je posrijedi »genijalna epoha«.

B. Schulz grotesknost ostvaruje ponajčešće rastačući stvarnost, nadređujući prostor i vrijeme mašte onome realnome. U takvome kontekstu stvarnim se likovima i događajima reducira njihova egzekucijska moć u tkanju priče i oni postaju samo polazišnom točkom u stvaranju svijeta u kojem dominira jedinstvena graditeljska moć genijalnoga pojedinca.

Literatura i izvori

1. Stanko Andrić, *Kako sam otkrio »Srednju Europu«*, Gardogan, br. 36, god. XIII, Zagreb, rujan-prosinac 1992., str. 85.-96.
2. Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg vijeka i renesanse*, Nolit, Beograd, 1978
3. Dalibor Blažina, *»Grešne manipulacije« Brune Schulza*, pogovor u djelu Bruno Schulz, *Dućani cimetne boje*, Litteris, Zagreb, 2005, str. 143.-156.
4. Jerzy Ficovski, *Sveta slika s cipelicama ili emanacija sacruma*, Gardogan, br. 36, god. XIII, Zagreb, rujan-prosinac 1992., str. 68.-82.
5. Jerzy Jarzębski, *Vrijeme i prostor mita i mašte u prozi Brune Schulza*, Gardogan, br. 36, god. XIII, Zagreb, rujan-prosinac 1992., str. 36.-67.
6. Artur Sandauer, *Degradirana zbilja (O Bruni Schulzu),* Gardogan, br. 36, god. XIII, Zagreb, rujan-prosinac 1992., str. 15.-35.
7. Bruno Schulz, *Dućani cimetne boje*, Litteris, Zagreb, 2005.
8. Bruno Schulz, *Mitizacija stvarnosti*, Gardogan, br. 36, god. XIII, Zagreb, rujan-prosinac 1992., str. 13.-15.
9. Gordana Slabinac, *Matetekstualne funkcije ironije i groteske u avangardi,* u knjizi *Zavođenje ironijom,* L-biblioteka, Zagreb, 1996.
10. G. R. Tamarin, *Teorija groteske,* »Svjetlost«, Sarajevo, 1962.
11. http://sl.wikipedia.org/wiki/Groteska

Summary

Grotesque Elements in Narratives of Bruno Schulz

Purpose of this work is reading through the collection of narratives by Bruno Schulz *Dućani cimetne boje (Cinnamon Shops; Sklepy Cynamonowe)* and to detect grotesque elements and their function when figurating/shaping the piece. We will be watching grotesque throughout three elements: figure (father), time and space. Central figure of the collection is father Jakub who is not represented by mimetic instruments, but the author uses fantasy which is argumented and verified because, at first sight, it is about child optics of observation. But, problem complicates in moment when the writer disintegrates realistic time and space and on a stage, which is freed from logic and laws of reality, he sets his characters who in those moments become and they are grotesque creations of imagination.

Key words: Bruno Schulz, narrative, grotesque, space and times