

Italijanska književnost po koncu postmodernizma na primeru romana *Un uomo che forse si chiamava Schulz*¹

Uga Riccarellija

*Italian literature after the end of Postmodernism presented through the novel Un uomo che forse si chiamava Schulz by Ugo Riccarelli*²

Meta Černigoj³

Povzetek

V pričujoči razpravi so predstavljene glavne smernice razvoja italijanske književnosti po koncu postmodernizma na primeru romana Uga Riccarellija, *Un uomo che forse si chiamava Schulz*, ki predstavlja edinstveno delo v italijanski književnosti zadnjega obdobja. Roman se zaradi stilistične obdelave dejstev o življenju poljskega pisatelja Bruna Schulza, osrednje osebe v romanu *Un uomo che forse si chiamava Schulz*, in subjektivnega pristopa loči od tradicionalnega biografskega romana. Zaradi načina, s katerim interpretira iracionalne dogodke, je roman mogoče uvrstiti v okvir magičnega realizma, ki je skupen Ugu Riccarelliju in tudi Brunu Schulzu. Riccarellijev roman s Schulzovim opusom poleg stilističnih povezuje tudi več jezikovnih in simbolnih elementov, skupna jima je tudi motivika. Čeprav se Riccarelli sicer v veliki meri naslanja na Schulzov opus, uspe ustvariti povsem avtonomen roman, prežet z elementi magičnega realizma.

¹ Moški, ki se je mogoče imenoval Schulz (prevod avtorja).

² Italian literature after the end of Postmodernism presented through the novel A man whose name was maybe Schulz by Ugo Riccarelli.

³ Meta Černigoj je mlada raziskovalka na Institutu za novejšo zgodovino.

Ključne besede: italijanska književnost, postmodernizem, magični realizem, Ugo Riccarelli, Bruno Schulz.

Abstract

*The study discusses the main guidelines in the development of Italian literature after the conclusion of postmodernism, taking as an example the novel by Ugo Riccarelli *Un uomo che forse si chiamava Schulz*, which represents a unique moment in the Italian literature of the last decade. Due to a stylistic treatment of facts from the life of the Polish writer Bruno Schulz, the main character of the abovementioned novel, and a subjective approach, the novel takes a leap from the traditional biographical novel. By the manner of interpreting irrational events, the novel is classified within the frames of magical realism which associates both Ugo Riccarelli and Bruno Schulz. Apart from stylistic elements, Riccarelli's novel and Schulz's opus are also bound by different linguistic, symbolic elements and the themes. Although notably trending towards Schulz's opus, Riccarelli still manages to create an autonomous novel, imbued with elements of magical realism.*

Keywords: Italian literature, postmodernism, magical realism, Ugo Riccarelli, Bruno Schulz

Uvod

Vsakomur, ki se je ukvarjal z obdobjem sodobne italijanske književnosti po Italu Calvinu, je še kako znana problematika pomanjkanja virov in študij, na katere bi se bilo mogoče opreti. Italijanska akademska literarna kritika se s temi vprašanji skoraj ne ukvarja in sodobnim avtorjem ne posveča večje pozornosti. V pričujoči razpravi bi rada opozorila na glavne smernice razvoja italijanske književnosti po koncu zadnjega velikega

literarnega obdobja, tj. postmodernizma. Glavna pozornost bo usmerjena na roman Uga Riccarellija, *Un uomo che forse si chiamava Schulz*, ki predstavlja edinstveno delo v italijanski književnosti zadnjega obdobja in je bil prav zaradi svoje izjemne zgradbe nerazumljen in skoraj prezrt. Poskušala bom prikazati, da se roman razlikuje od tradicionalnega biografskega romana ter da ga je mogoče uvrstiti v literarno smer magičnega realizma, predvsem pa bom poskušala prikazati elemente, ki Riccarellijev roman povezujejo z deli poljskega pisatelja Bruna Schulza, osrednje osebe v romanu *Un uomo che forse si chiamava Schulz*. Prav s to primerjavo bom poskušala dokazati, da se Riccarelli sicer v veliki meri naslanja na Schulzov literarni in umetniški opus, da pa kljub temu ustvari povsem avtonomen roman, prežet z elementi magičnega realizma, ter da gre v svojem delu preko navadnega posnemanja.

Od modernizma k postmodernizmu, kaj pa potem?

Poskusi, da bi določili natančno trajanje različnih stilističnih obdobj v literarni zgodovini in zgodovini umetnosti nasploh, niso obrodili omembe vrednih sadov. Termini, kot so romantika, dekadenca in mogoče še bolj modernizem in postmodernizem, so namreč zgolj literarno-zgodovinski konstrukti, ki so jih ustvarili kritiki, založniki in včasih celo avtorji sami (Štoka, 2006: 64).

Preden je torej mogoče definirati pojem postmodernizem, je potrebno definirati termin modernizem, saj je v komparativistiko vnesel precejšnjo zmedo. Vse prevečkrat se namreč meša pojma moderna v literarnem pomenu in moderna v zgodovinskem. Dodatno problematiko pa ustvarja tudi dejstvo, da skuša vsaka generacija avtorjev proglasiti lasten stil za modernega v nasprotju z literaturo predhodnikov (Ceserani, 2006: 71). Moderno dobo ali moderno, tj. novi vek, lahko tako danes delimo na tri obdobja: zgodnjo moderno, ki jo postavljamo v obdobje zgodnje

renesanse 14. in 15. stoletja, nato moderno v pravem pomenu besede, ki se začne z visoko renesanso v 16. in sega še v 17. stoletje, tej pa sledi t. i. pozna moderna, ki se začne okoli leta 1700 in traja skoraj do konca 19. stoletja, ko naj bi se začela postmoderna (Kos, 1995a: 13).

Na literarnem področju je prav v zadnjem obdobju moderne prišlo do največjih premikov, saj se je takrat rodil moderni roman (Calabrese, 2005: 4). Dela velikih pripovednikov, Prousta, Kafke, Joycea in Musila iz začetka 20. stoletja, torej ne predstavljajo prvih del tega nekega novega literarnega obdobja, temveč zadnje mojstrovine stila, ki je že bil v zatonu (Calabrese, 2005: 22). Pripovedništvo je že v 19. stoletju doseglo izredno visoko raven, kar je zagotovo vplivalo na zapozneli in težavnejši razvoj romana v 20. stoletju (Calabrese, 2005: 33). Problematika pri uporabi pojma modernizem pa izhaja tudi iz dejstva, da značilnosti tega obdobja niso lahko prepoznavne, ter seveda dejstva, da nemški modernizem ni enak ameriškemu ter da modernizem v literaturi nima enakih karakteristik kot modernizem v drugih vejah umetnosti, npr. v arhitekturi (Dolfes, 2000: 107). V pripovedništvu so se v času moderne zagotovo zgodili veliki premiki, pripovedovalec ni več vseveden, vseskozi se zaveda subjektivnosti in hipotetičnosti lastnega stališča, nič, kar ga obdaja, nima več trdnega in dokončnega pomena. Dojemanje časa se je spremenilo, pripovedovani čas je omejen, modernisti so namreč povsem opustili tradicionalno dojemanje časa in postavili osebno izkušnjo nad kronološki čas. Dogodki so prikazani in občuteni iz pripovedovalčevega zornega kota, kar nedvomno prinaša subjektivnost sodb. Opisi oseb in značajev temeljijo samo še na psihologiji in ne več na socialni stvarnosti, iz katere so izhajali realisti. Pripoved se vse bolj meša s tokom zavesti, osebe lahko poljubno prekoračijo prostorske omejitve. Popolnoma se spremeni tudi dojemanje časa, saj bolj kot časovna linearnost postane pomembna osebna izkušnja, opisi okolja in prostora skoraj izginejo, manj je poudarka na dejanjih in več na refleksiji. Jezik, ki ga uporabljajo, je poln

lingvističnih eksperimentov (Kos, 1995a: 55–56). Z epistemološkega vidika je moderni roman povezan tudi s krizo razuma in razumskega dojemanja sveta.

Po mnenju večine kritikov je do preloma med moderno in postmoderno prišlo v petdesetih letih prejšnjega stoletja zaradi vsesplošnih sprememb, ki jih je v svet prinesla nova industrijska revolucija, ki jo je omogočil Marshallov načrt (Ceserani, 1997: 16). Ideja o koncu moderne pa se je dokončno uveljavila v šestdesetih in sedemdesetih letih in sovпада s hitrim razvojem masovnih medijev in s težnjo, da bi inovativnost in unikatnost nadomestili s kopiranjem in posnemanjem, kar bi umetnost naredilo dostopnejšo tudi širšim množicam (Ceserani, De Federicis, 1988: 754). Spremembe v tem obdobju so bile za sodobnike težko razumljive, zato niti ne preseneča, da se je večina kritikov postavila v bran starih in tradicionalnih idej o literaturi. Italija velja ob tem za eno od držav, kjer je postmodernizem v literaturi skoraj takoj prinesel velike rezultate, čeprav je italijanska književnost ostala nekoliko zaprta zunanjim vplivom in zaverovana v lastno literarno tradicijo (Kos, 1995b: 117). Kljub temu so mnogi strokovnjaki prepričani, da je prav italijanski postmodernizem uspel v največji meri zapolniti praznino, ki se je ustvarila ob koncu šestdesetih let 20. stoletja ob padcu pomena velikih ideologij in po koncu angažirane književnosti (Virk, 2000: 99). Jameson vidi glavno razliko med modernizmom in postmodernizmom v nekakšni novi površinskosti in banalnosti (Ciampitti, 2006a: 110), ki jo je prinesel povsem spremenjen način razmišljanja in dojemanja sveta. Nicola Ciampitti vidi glavne idejne in formalne značilnosti postmodernizma v razbitju in shizofreničnosti prvoosebnega pripovedovalca, kar je zmanjšalo njegovo moč, na eksistencialnem nivoju pa prinaša polom ideologij, onemogočeno avtoanalizo in tvorbo koherentne pripovedi ter seveda vstop parodije, ludizma ter *pastiche*, ki prinaša mešanje vseh mogočih stilov. Dokončno se uveljavi pomen vizualnosti, podobe in privida. Dela so samonanašalna, konec je dolgih zgodb, podobe, jezik in vsebina so vse

bolj hollywoodski, kar pa pomeni tudi dokončen konec evropske hegemonije na področju literature in kulture nasploh (Ciampitti, 2006b: 12). Izraz postmodernizem se v Italiji uporablja redko. Celo danes se mu nekateri kritiki načrtno izogibajo in raje uporabljajo druge izraze, kot je „La giovane narrativa“ (Virk, 2000: 100). Nekateri so mnenja, da bi termin postmodernizem morali nadomestiti z izrazom *postavanguardia*, saj bi se tako izognili težavam pri ločevanju med moderno in postmoderno književnostjo (Schulz-Buschhaus, 2000: 34). Večinoma sicer prevladuje prepričanje, da se je fenomen postmodernizma v Italiji začel v osemdesetih letih z Italom Calvinom in Umberto Ecom, in to kljub temu, da nobenega od teh dveh avtorjev ni mogoče preprosto označiti za postmoderna. V primeru Calvina so mnogi celo prepričani, da je mogoče kot postmoderna označiti le njegov zadnji roman *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Med glavne predstavnike italijanskega postmodernizma sicer ponavadi prištevamo Andrea De Carla, Alda Busa, Vincenza Consola, Stefanna Bennija, Antonia Tabuccija, ki mu je od vseh verjetno uspel največji preboj, ter še nekatere druge avtorje (Virk, 2000: 100).

Nove smernice v italijanski književnosti od 90. let 20. stoletja do danes

Prave razprave na temo postmodernizma so se v Italiji začele šele v devetdesetih letih, ko se je poskušalo ugotoviti, ali italijanska postmoderna književnost sploh obstaja. Razprava se je tako začela prepozno, saj je bil postmoderna italijanski roman takrat že v zatonu in so njegove glavne značilnosti, kot sta intertekstualnost in *double coding*, že prešle v oglaševalski jezik in postale nepogrešljivi del televizijske satire (Calabrese, 2005: 20). Aktivna faza italijanske postmoderne se je tako iztrošila, še preden so strokovnjaki v resnici doumeli njen fenomen in ji našli primerno ime. Po mnenju Stefana Calabreseja so se namreč takrat

že začeli kulturni, založniški, identitetni in antropološki mehanizmi, ki so ustvarili novo zvrst romana, ki je neposreden produkt globalizacije in ki ga Calabrese tudi poimenuje *global novel*. Calabrese trdi, da se je roman v zadnjih dvajsetih letih ponovno polastil svoje zgodovinske funkcije in se tako uprl nihilistični atmosferi, ki je vladala med postmodernizmom, ko je pripovedništvo postalo žrtev prepričanja, da na svetu ne obstaja ničesar več, kar bi bilo vredno ubesediti (Calabrese, 2005: VIII). Po njegovem mnenju je novi globalni roman zgolj oblika *sight – seeinga* (Calabrese, 2005: 55), ki so ga po njegovem mnenju najbolj ubesedili Don Delilo, Isabel Allende, Stephen King, Salman Rushdie in Michael Crichton, italijanskih avtorjev pa ne omenja (Calabrese, 2005: 60).

Sodobnih italijanskih avtorjev ni več mogoče umestiti znotraj neke enotne literarne smeri, saj se v svojih delih naslanjajo na različne tradicije, ustvarjajo dela različnih zvrsti in stilov, ki se pogosto tudi mešajo med seboj. Tako lahko opazujemo avtorje, kot je Sandro Veronesi, ki v svojih romanih *La forza del passato* (Veronesi, 2000) in *Caos calmo* (Veronesi, 2005) s pogosto uporabo *flash back-a*, razcepljenosti pripovedi, toka zavesti, subjektivnega spomina, zamolka in aluzij na svet mode in televizije, ustvari dela, ki jih lahko brez težav uvrstimo poleg postmodernističnega opusa Antonia Tabucchija. Po drugi strani pa srečamo med literarnimi nagrajenci zadnjih let tudi avtorje, kot so Ernesto Ferrero, ki z romanom *N.* (Ferrero, 2006) posega v čas Napoleona Bonaparteja in njegovega bivanja na otoku Elbi, Marca Santagata z romanom *Il maestro dei santi pallidi* (Santagata, 2005) ter Salvatoreja Niffoja, ki v romanu *La vedova scalza* (Niffoi, 2006) slika sardsko družbo na začetku 20. stoletja.

Ugo Riccarelli in Bruno Schulz med čudežnim in magičnim realizmom

Izjemen predstavnik zadnje generacije italijanskega pripovedništva je Ugo Riccarelli, ki se je z opuščanjem ludizma in intertekstualnosti že povsem odmaknil od postmoderne tradicije. Edina postmodernistična značilnost, ki jo je mogoče pri njem opaziti, je nagnjenost k *remake* tehniki, ki jo lahko opazimo v romanih *Stramonio* (Riccarelli, 2000), *Un uomo che forse si chiamava Schulz* (Riccarelli, 2004a) in v zbirki kratkih zgodb *I pensieri crudeli* (Riccarelli, 2006a). Riccarellija lahko uvrstimo celo v skupino avtorjev, ki se vračajo k velikim družinskim zgodbam. Poleg Marioline Venezie in Melanie G. Mazzucco je namreč prav Riccarelli ustvaril dve najpomembnejši družinski sagi v italijanski književnosti zadnjega obdobja: *Un mare di nulla* (Riccarelli, 2006b) in *Il dolore perfetto* (Riccarelli, 2006c), za kar je bil tudi nagrajen z eno najpomembnejših literarnih nagrad v Italiji, nagrado Strega za leto 2004. Je tudi avtor zbirk kratkih pripovedi *Le scarpe appese al cuore* (Riccarelli 2004b) in *L'angelo di Coppi* (Riccarelli, 2004c). Kljub njegovi nedvoumni kvaliteti in različnim priznanjem, ki jih je prejel, pa o njegovem delu, razen nekaj recenzij, ni bilo napisanega še nič, kar še dodatno dokazuje nezainteresiranost italijanske akademske kritike za novejšje avtorje in sodobno italijansko književnost nasploh.⁴

Njegov najpomembnejši roman *Un uomo che forse si chiamava Schulz* je lažna biografija Bruna Schulza, poljskega pisatelja in slikarja judovskega rodu, ki je bil rojen leta 1892 v Galiciji, umrl pa je leta 1942 pod streli nekega nacista. Bruno Schulz nam je zapustil dve literarni deli: *Cimetove*

⁴ Riccarelli je prejel nagrado Chianti že za svoj prvenec, *Le scarpe appese al cuore*. Za roman *Un uomo che forse si chiamava Schulz* je prejel nagradi Campiello in Prix Wizo Européen, za roman *Stramonio* pa nagrado Pisa. Najpomembnejše priznanje, nagrado Strega, je prejel za roman *Il dolore perfetto*. Njegov zadnji roman, *Un mare di nulla*, je izšel leta 2006, Riccarelli pa je tudi avtor dveh zbirk kratkih pripovedi *L'angelo di Coppi* in *Pensieri crudeli*.

prodajalne in *Sanatorij pri Klepsidri* ter precej ilustracij. Riccarelli se je pri svojem delu oprl na celoten Schulzev opus, saj je želel poustvariti njegov intimni svet, ki nam je dosegljiv samo skozi njegovo delo. Roman je poleg tega napisan v prvoosebni obliki in retrospektivno, kar ustvarja vtis, da beremo avtobiografijo glavne osebe. Potrebno pa je poudariti, da zaradi odlične zgradbe, načina pripovedovanja in simbolike, ki se v romanu pojavi, ne moremo trditi, da je delo zgolj biografski roman ali kopija Schulzevih pripovedi.

Bruno Schulz na stopnicah domače hiše v ulici Floriańska v mestu Drohobycz, 1935.

Vir: Marchesani, Pietro (ur.) (2000): *Bruno Schulz - il profeta sommerso*. Milano: Libri Scheiwiller, str. 65.



Roman *Un uomo che forse si chiamava Schulz* se povsem razlikuje od tradicionalne oblike biografskega romana, saj je bralec že takoj na začetku soočen z nenavadnim glavnim junakom, ki pripoveduje o sebi in o neverjetnih dogodkih iz svojega otroštva. Takoj je treba sprejeti odločitev, kako interpretirati dejstvo, da se prvoosebni pripovedovalec spomni trenutka lastnega rojstva, interpretirati je potrebno njegove vizije živali in nenavadne osebe, ki se v romanu pojavljajo, saj vse to ruši mit o objektivnosti, ki jo sicer pričakujemo od biografije. Romana poleg tega tudi ni mogoče preprosto umestiti med fantastično pripovedništvo, saj bi v tem primeru, po Tzvetanu Todorovu, ob nenavadnih in fantastičnih prizorih morali biti priča čudenju tako pri bralcu kot tudi pri glavni osebi, ki pa v tem primeru ne čuti neverjetnosti v svoji pripovedi, ter o njih

govori hladno, brez vsakega čudenja, dojema jih kot nekaj povsem vsakdanjega in normalnega (Todorov, 1980: 7). Če sledimo teoriji Tzvetana Todorova, bi lahko Riccarellijev roman umestili znotraj polja čudežnega (Todorov, 1987: 59–62), s katerim izraža mitično vsebino, ki je globlja od pripovedi o vsakdanjiku neke družine. Pravo usodo poljskega pisatelja in njegove družine tako razberemo iz vrste fantastičnih podob, sanj in vizij (Ficowsk, 2001: 319). Delo Uga Riccarellija lahko uvrščamo v magični realizem, ki se po mnenju Amaryll Beatrice Chanday od fantastičnega loči prav po načinu, kako interpretira iracionalne dogodke. Schulzev način izražanja, ki ga je prevzel tudi Riccarelli, je tako zelo soroden Kafkovim metamorfozam, kjer so absurdne preobrazbe tudi izražene kot nekaj vsakdanjega (Chanday, 1985: 27). Naravno in nadnaravno sta predstavljena skupaj brez dodatnih komentarjev ali interpretacij. Bralec pa nadnaravne elemente v pripovedi sprejema prav zaradi načina, na katerega je delo napisano, saj se ves čas poudarja verjetnost in resničnost napisanega (Chanday, 1985: 89). Angelo Maria Ripellino loči med preobrazbo Kafkovega Samse, ki jo spremljata topa bolečina in občutek tesnobe, od preobrazb, ki jih doživlja Schulzev oče Jakub, ki spominjajo bolj na burke ali na delo kakšnega iluzionista. Družina Gregorja Samse čuti poleg tega precejšnje olajšanje po njegovi smrti, medtem ko Jakubovi družinski člani ne čutijo popolnoma ničesar (Ripellino, 1964: XXV). Riccarelli se v primerjavi s Schulzem manj posveča očetovim zunanjim preobrazbam – ta se pri Schulzu preobrazi v lisico, ščurka, muho, raka in škorpijona (Cataluccio, 2001: 397) – bolj se posveča njegovim notranjim preobrazbam in tako tudi na ta način vzdržuje razmerje med naravnim in nadnaravnim, daje vsakdanjim dogodkom globlji in bolj univerzalen značaj ter spreminja realnost v mit.

Primerjava med Ugom Riccarellijem in Brunom Schulzem: jezik, simboli, motivi

Schulza in Riccarellija torej povezuje magični realizem (Tabucchi, Altaras, 2009), čeprav je Riccarellijev ritem pripovedi hitrejši, njegovo besedišče ni tako večplastno, raba pridevnikov pa je bolj omejena. Jezik, ki ga uporablja Bruno Schulz, za njim pa tudi Riccarelli, je izrazito poetičen, poln metafor in neologizmov, simbolov, prenesenih pomenov, primerjav, družijo ju kombiniranje proze in poezije (Zagajewski, 2000: 200). Pri Brunu Schulzu lahko v originalu zasledimo tudi več besednih iger, ki prinašajo aluzije na fašizem in nacizem, ki pa se v prevodu izgubijo in jih zato Riccarelli ne poskuša poustvariti (Šalamun – Biedrzycka, 1990: 160). Tako Schulz, npr. v svoji pripovedi *Obisk duhá* (Schulz, 1990: 16) govori o „kronični sivini mraka“, ki naj bi obdajala njegovo rojstno mesto, obraščali pa naj bi ga „sence ko lišaj, plesen in mah železne barve“, najbolj zgovorno pa, ko govori o „rjavih dimih“, kar ne pri italijanskem ne pri slovenskem bralcu ne ustvari posebnih aluzij. Če pa vemo, da Schulz v originalu namesto nevtralne poljske besede za rjavo barvo „brązowy“, uporabi besedo „brunatny“, ki se v poljščini uporablja le v besedni zvezi „brunatne koszule“ in se nanaša na barvo srajc pripadnikov nacističnih enot SA (Šalamun – Biedrzycka 1990: 156), potem je jasno, da je prevod osiromašen prav zaradi pomanjkanja jezikovnih sredstev, da bi v slovenščini ali italijanščini v celoti ubesedili Schulzeve misli. Podobnih primerov je mogoče opaziti še več, na primer v pripovedi *Noč velike sezone* (Schulz 1990: 98–109), ko Schulz za skupino ljudi, ki uniči očetovo trgovino, uporabi izraz „rzesza“, ki je uporabljen tudi v uradnem poljskem imenu za Tretji rajh - „Tretja rzesza“ (Šalamun – Biedrzycka, 1990: 160). Čeprav podobne besedne igre pri Riccarelliju izginejo, pa ta uspe nadomestiti te namige na nacizem predvsem s pogosto uporabo sive in rjave barve, ki ustvarjata tipično pesimistično in tesnobno vzdušje. Riccarelliju uspe tudi v celoti ohraniti metafizični in domišljijiški pogled na svet, ki je bil v nasprotju s konkretno družinsko in zgodovinsko-

geografsko realnostjo, ki ji je Schulz pripadal.

V romanu *Un uomo che forse si chiamava Schulz* srečamo vrsto dogodkov, ki jih je Riccarelli zgolj prevzel iz Schulzovega opusa. Riccarelli ne povzema zgolj manjših dogodkov in podatkov iz Schulzevih pripovedi, kot je prizor očeta, ki sinu opisuje domače mesto in mu ob mestnem zemljevidu našteva imena ulic in trgov, ali odhod Adele/Danute v Ameriko. Ponovi se opis rojstnega mesta, ki v obeh primerih tone v sivino. V pripovedi *La repubblica dei sogni*, ki ni prevedena v slovenščino, lahko preberemo naslednji opis: „Mentre le altre città si sviluppavano nel senso dell'economia, si accrescevano nelle cifre statistiche, nel numero, la nostra città scendeva nell'essenzialità.“⁵ Rojstno mesto Bruna Schulza se torej povsem odseva v mestu, ki ga ustvari Riccarelli, saj je prav tako prežeto z monotonijo in sivino in je torej kraj, kjer ni mogoče živeti, ampak le preživeti (Šalamun – Biedrzycka, 1990: 156–157). Schulzevo sanjsko mesto tako v realnosti kot tudi v Riccarellijevi fikciji je Pariz, ki pa se nato v obeh primerih izkaže za precejšnje razočaranje. Schulz ga v pripovedi *Patria*, ki prav tako ni prevedena v slovenščino, opiše z naslednjimi besedami: „Dopo parecchie peripezie mi trovai finalmente all'estero, nel paese vagheggiato con ardore nei sogni della mia giovinezza. Troppo tardi furono esauriti i lunghi sogni e in circostanze del tutto diverse da quelle che mi ero immaginato.“⁶ Tudi v Riccarellijevem romanu je Pariz torej razočaranje in simbol razblinjenja mladostnih sanj ter soočenja s sivo realnostjo, ki ji ni mogoče ubežati. Bruno se v Parizu

⁵ „Medtem ko so se ostala mesta ekonomsko razvijala, rasla v statistikah, se širila in množila, je naše mesto drselo na raven eksistencialnosti.“ V: Schulz, Bruno (2001): *La repubblica dei sogni*. V: Schulz, Bruno: *Le botteghe color cannella: tutti i racconti, i saggi e i disegni*. Torino: Einaudi, str. 303–308, str. 303.

⁶ „Po precej zapletih, sem se končno znašel v tujini, v deželi, po kateri sem v mladostnih sanjah tako goreče hrepenel. Dolge sanje so se uresničile prepozno in v povsem drugačnih okoliščinah, kot sem si predstavljal.“ V: Schulz, Bruno (2001): *Patria*. V: Schulz, Bruno: *Le botteghe color cannella: tutti i racconti, i saggi e i disegni*. Torino: Einaudi, str. 309–313, str. 309.

ne počuti dobro in komaj čaka, da se vrne v varno zavetje pod sestrino nogo (Riccarelli, 2004a: 120).

V romanu *Un uomo che forse si chiamava Schulz* se ponovijo tudi natančni opisi hiše, v kateri živi Schulz z družino in spominja na labirint nešteti sob, ki pa se vedno bolj krči okrog družinskih članov in se vse bolj spreminja v zapor (Riccarelli, 2004a: 92). Riccarelli po Schulzu prevzame motiv svakovega samomora, ki se pri Schulzu pojavi v pripovedi *Gospod Karol*, v kateri si njegov svak zaradi neozdravljive bolezni odloči prerezati grlo (Šalamun – Biedrzycka, 1990: 159). Riccarelli ta način samomora nadomesti s še bolj bizarnim: z obešenjem na elastiki (Riccarelli, 2004a: 84).

Tudi živali, ki se pojavljajo v Riccarellijevem romanu, niso izbrane naključno, saj gre večinoma za ptice in insekte, ki imajo močan simboličen pomen že v Schulzevih delih, saj pticam posveti celo eno od svojih zgodb, v kateri njegov oče na podstrešju goji kondorje, pave, fazane in čaplje. Način, kako Bruno Schulz opisuje očeta, ki zbira ptičja jajca s celega sveta (Schulz, 1990: 27), seveda spominja na način, kako Brunov oče v Riccarellijevem romanu zbira različne vzorce soli (Riccarelli 2004a: 60). Insekti, ki jih je mogoče srečati v več zgodbah poljskega avtorja, ki naseljujejo celotno hišo in uničujejo pohištvo, se pojavijo tudi pri Riccarelliju, pri katerem so pogosti zlasti ščurki in uši, ki poosebljajo vse, kar je nizkotnega in umazanega. V Riccarellijevem romanu insekti korakajo v urejenih kolonah in spominjajo na urejene pruske vojake, katerih prihoda se Brunov oče tako boji (Riccarelli, 2004a: 16–20). Prav insekti so tisti, ki odločilno vplivajo na usodo družine, počasi uničujejo hišo, pohištvo, trgovino in so simbol sil, proti katerim se ni mogoče boriti in njihova življenja spreminjajo v prah. Poleg tega se ponavljajo tudi druge živali, voli, konji, ovni, bivoli in celo afriški gnuji, najmočnejši vtis pa ustvari prisotnost severnega jelena, simbola žrtve, ki trepeti pred

krvnikom in je utelešenje Bruna Schulza.

Bruno prvič opazi jelena v očetovi trgovini, žival ima prerezan vrat in krvavi. Nato ga še večkrat vidi v tropu, ki se poskuša rešiti pred lovcem. Ko vsi ostali bežijo, njegov jelen ostaja v ozadju, ponižno sklanja ranjeni vrat, potrpežljivo opazuje praske na njegovih čevljih in v tišini čaka na milostni strel (Riccarelli 2004a: 70). Enak prizor se ponovi v trenutku Brunove smrti, ko ta niti ne poskuša reagirati in na enak način čaka na zadnji strel, ob čemer Riccarelli položi Brunu v usta naslednje besede: „La mi testa è pesante e gli occhi guardano gli stivali lustrati. Vi scorgo graffi, linee, fregi che poggiano su questa strada, dove ci sono tutte le cose del mondo. [...] Ora mi drizzo, sollevo leggermente il capo fino a sentire la canna della pistola che Günther mi appoggia alla tempia [...]“⁷ Jelen, ki se mu neprestano pojavlja tudi v sanjah, je simbol njegove pasivnosti in skrite želje po samouničenju. Pietro Citati pravi o Schulzu: “Nessun scrittore del nostro secolo ci ricorda, più di lui, la grande figura simbolica del servo, dello schiavo, del reietto kafkiano: ultima cratura, ultimo insetto, ultimo lichene, ultimo grigio verme della scala della creazione,”⁸ In to je figura, ki jo je Riccarelliju uspelo utelesiti.

Riccarelli ohrani vse tisto, kar je pri Schulzu tipično judovskega: motiv kulta knjige in motiv očetove avtoritete (Błoński, 2000: 183). V Schulzevih pripovedih spoznamo očeta, ki se ukvarja s številnimi znanstvenimi projekti, predvsem s primerjalno meteorologijo, kar je prisotno v

⁷ „Moja glava je težka in oči gledajo bleščeče škornje. Opazim praske, linije, čačke, ki so položene na to cesto, kjer se nahajajo vse stvari tega sveta. [...] Sedaj se zravnjam, rahlo privzdignem glavo, dokler ne začutim cevi, ki mi jo Günther naslanja na sence [...]“ V: Riccarelli, Ugo (2004): *Un uomo che forse si chiamava Schulz*. Casale Monferrato: Piemme, str. 153.

⁸ „Noben pisatelj iz našega stoletja ne pooseblja na tak način velike simbolične figure sužnja in kafkovskega zavrženca: je najnižje bitje, najnižji insekt, najnižji lišaj in najprimitivnejši črv na lestvici stvarjenja. V: Citati, Pietro (2000): *Bruno Schulz*. V: Marchesani, Pietro (ur.). *Bruno Schulz – il profeta sommerso*. Milano, Libri Scheiwiller, str. 176–180, str. 176.

priповedi *Druga jesen* (Schulz, 1990: 121–125, 121), ter z raziskovanjem ptic, o čemer lahko preberemo v priповedi *Ptiči* (Schulz, 1990: 25–29, 25). Tako kot oče v Riccarellijevem romanu se ukvarja z vprašanjem usode sveta, je pionir na vseh področjih, zbira žuželke in škorpionje, v Schulzevi priповedi *Ščurki* (Schulz 1990: 86–90) se nato oče celo prelevi v škorpionja. Očetova podoba je postavljena ob figuro Franca Jožefa, očeta naroda, ki pooseblja red, moč in stabilnost (Marchesani 2000: 68), oče pa je tudi tisti, ki poskuša rešiti svet pred dolgčasom, prozaičnostjo in sivino (Riccarelli, 2004a: 58).

Motiv očeta, ki išče modrost sveta, torej ni Riccarellijev izum, ampak izhaja neposredno iz Schulzovega opusa. Celo to, da Brunov oče ne spi skoraj celo leto (Riccarelli, 2004a: 52–57), izhaja iz Schulzevega priповedništva, natančneje iz zbirke priповedi *Sanatorij pri Klepsidri*, kjer očeta srečamo v sanatoriju, ki je namenjen bolnikom, ki se poskušajo vrniti nazaj v čas in ponovno podoživeti pretekla leta (Schulz 2001: 213). Ti motivi temeljijo na relativnostni teoriji, saj se oče pretvarja, da eno leto traja en dan ter s tem skuša podaljšati trajanje časa (Riccarelli, 2004a: 54), kar se navezuje na realna dejstva iz življenja Bruna Schulza, predvsem na izredno dolgo obdobje, ko je bil njegov oče razpet med življenjem in smrtjo (Marchesani, 2000: 46).



Podoba Brunovega očeta Jakuba.

Vir: Ficowski, Jerzy (1992): Bruno Schulz: *Ilustracje do własnych utworów*. Warszawa: Wydawnictwo RePrint.

Zelo pomemben simbol, ki povezuje oba avtorja, je simbol knjige. Ta se navezuje na prastaro tradicijo, ki je prisotna v mnogih kulturah in verskih tradicijah kot simbol božje besede. Pri Riccarelliju se pojavita dve knjigi, ki pritegneta Bruna: knjiga strank in blaga v očetovi trgovini ter knjiga v sinagogi. Prva vsebuje vedenje o očetovem zemeljskem svetu, druga vsebuje božje nauke, obe pa sta simbol prve Knjige, ki je vsebovala modrost vsega sveta in v kateri je zapisana usoda vseh in vsega. Banalizacija sveta, ki drsi iz tečajev, je razvidna tudi pri novi vsebini knjig in je po mnenju Citatija simbol padca celotne civilizacije (Citati, 2000: 180). Knjiga je namreč še vedno prisotna, le da so se božji nauki zvulgarizirali do skrajnosti ter se skrili med reklame za neverjetni balzam Anne Csillag, ki povzroči neverjetno rast las ter zgodbe čarovnika Don Bosca iz Milana.⁹ Tako Anna Csillag kot tudi Don Bosco se tudi pri Riccarelliju pojavita kot simbola lažnega napredka, ki lahko pripelje le do uničenja civilizirane družbe (Riccarelli, 2004a: 33–34).

Reklama za magični balsam Anne Csillag, ki je bila dejansko objavljena v takratnih časopisih.

Vir: Eco del Litorale, 16/ 12/ 1898, n. 146, Giornali 56 DEL LITORALE, Biblioteca statale isontina, Gorizia.



⁹ Verjetno gre za literarno predelavo figure katoliškega svetnika Don Bosca, utemeljitelja salezijancev. V: Schulz, Bruno (1990): Knjiga. V: Schulz, Bruno: Cimetove prodajalne. Ljubljana: Mladinska knjiga, str. 130, 134.

Riccarellija in Schulza povezuje tudi nenavaden odnos do žensk, ki je viden predvsem iz Schulzevih likovnih del, kjer večkrat upodablja prizore ženskega sadizma in moškega mazohizma ter dominacijo ženske nad moškimi (Cataluccio, 2001: 387), ki so vedno ob ženskih nogah kot ponižani in mučeni sužnji (Cataluccio, 2001: 384). V delih Bruna Schulza to idejo pooseblja hišna pomočnica Adela. Uničuje sanje in upe njegovega očeta in je simbol vsega pritlehnega in slabega, zna pa izkoriščati svojo ženstvenost in vedno znova poniža očeta, ki je prisiljen pasti na kolena ter ji poljubiti noge (Marchesani, 2000: 77). Adela z močjo lastnih nog neprenehoma trpinči očeta, ki vdan v usodo vedno znova pade na kolena in ji kot v starodavnem obredu, imenovanem *proskýnesis*, poljubi noge (Schulz, 1990: 41). sta smrtonosno orožje tudi v Riccarellijevem romanu, kjer je Bruno služabnik sestre Hanije (Riccarelli, 2004a: 21), ki je Schulz skoraj ne omenja, Riccarelli pa ji nameni izredno pomembno vlogo Brunove kraljice, muze in tiranke obenem. Bruno v Riccarellijevem romanu pa se vendar ne čuti žrtev, ampak se v skladu z mazohistično miselnostjo samo pod težo njene noge počuti varnega pred grožnjami sveta, ki ga obdaja. Njegova težnja po podrejanju je jasno izražena že v uvodu, v katerem so predstavljene njegove sanje, v katerih si odreže penis in se s tem dokončno odreče svoji moškosti ter sprejme dejstvo, da ostali odločajo o njegovi usodi.

Podoba ženske prevlade nad moškimi, na kateri sloni lik Brunove sestre Hanije.

Vir: Marchesani, Pietro (ur.) (2000): *Bruno Schulz - il profeta sommerso*. Milano: Libri Scheiwiller, str. 124.



Dodan je tudi Hanijin zdrs v norost, s čimer nadomesti figuro psihično motene sestrične iz Brunovega resničnega življenja. Popolnoma se spremeni tudi vloga hišne pomočnice. Iz zlobne in pritlehne Adele Riccarelli ustvari dobro in skrbno Danuto, ki v Brunovem življenju prevzame materinsko vlogo, zato niti ne preseneča, da je edina, ki se ji uspe še pravočasno rešiti pred nacističnim nasiljem. Zanimivo je, da posveča Riccarelli veliko pozornosti Brunovemu otroštvu, medtem ko ga Schulz redko omenja. Ta izbira Riccarelliju omogoči, da skozi otroške fantazije in vizije predstavi deformiran in domišljjski pogled na svet, ki je prisoten tudi v drugih Riccarellijevih romanih.¹⁰



Podrejanje moči ženskega čevlja.

Vir: Marchesani, Pietro (ur.) (2000): Bruno Schulz - il profeta sommerso. Milano: Libri Scheiwiller, str. 125.

Riccarelli pa se v svojem romanu ne naslanja zgolj na Schulzevo literarno in likovno zapuščino, ampak gre še korak dlje, saj uporabi tudi njegovo delo Mesija, ki je izgubljeno in nam njegova vsebina ni znana. Riccarelli je vlogo mesije dodelil Emramu, grbastemu in deformiranemu ciganu, ki vsako pomlad obišče Bruna skupaj s plešočim medvedom Giuseppejem. V mesto prideta prvič v času vsesplošnega ekonomskega razcveta, prihajata pa tudi še potem, ko se vsi upi meščanov o boljšem življenju spremenijo v prah. Brunu prepeva pesmi, ki so polne življenjske modrosti

¹⁰ Spomin na lastno rojstvo je prisoten pri glavnih junakih v romanih *Un uomo che forse si chiamava Schulz* (1998) ter *Il dolore perfetto* (2004), medtem ko se junak v romanu *Un mare di nulla* (2006) spominja celo lastnega spočetja.

človeka, ki razume pravi ustroj sveta. Emram je prerok, ki ga vsi pričakujejo, nihče pa ga ne prepozna, niti Bruno, ki celo zbeži, ko mu Emram razodeva njegovo prihodnost. Bruna poskuša spodbuditi k reakciji, poskuša ga opozoriti na nevihto, ki se bliža z zahoda, ter ga svari pred lovci, ki jih privlači vonj po krvi. Ne prenesejo nikogar, ki je drugačen od njih in ki ne ustreza njihovim merilom (Riccarelli, 2004a: 122). Vendar pa v času, ko so ljudje spet pričakovali odrešenika – bojvnika, nihče ni želel poslušati besed deformiranega cigana. Edini, ki ga prepoznajo, so pravzaprav nacisti, ki mu s palico naravnajo hrbet, ga obesijo in mu za vrat pritrdijo napis: "Questa è la fine dei vagabondi, degli zingari, dei falsi profeti e dei deformi, resi poi dalla giustizia del bastone del Reich, Messia della pace."¹¹ Ko Bruno vidi ta prizor, se odloči, da ne bo bežal. Vrne se domov, čakajoč lastno smrt, kot poškodovana zver, ki se zaveda, da ji ni več rešitve.

Dejstvo, da Riccarelli doda prizore z Emramom, dokazuje, da se pri svojem delu sicer opira na del poljskega avtorja, da pa ga predeluje na povsem sebi lasten način s tem, ko dodaja motive in simbole, ki se pri Schulzu ne pojavljajo.

Zaključki

Po koncu postmodernizma je v italijanski književnosti mogoče opaziti precejšnjo stilistično in slogovno razbitost, saj avtorji ne sledijo več enotnim smernicam ustvarjanja, temveč se naslanjajo na različne tradicije in kulturne vzorce. Čeprav je še vedno mogoče zaslediti posnemanje postmodernističnih slogovnih značilnosti, je pri vse več avtorjih opazna težnja po vrnitvi k velikim zgodbam in poseganju v

¹¹ „To je konec potepuhov, ciganov, lažnih prerokov in deformirancev, očistila jih bo palica pravice Reicha, Mesije miru.“ V: Riccarelli, Ugo (2004): *Un uomo che forse si chiamava Schulz*. Casale Monferrato: Piemme, str. 151.

tradicijo. Kljub vsej ustvarjalni pestrosti se uradna kritika na te pojave odziva medlo, površno in s precejšnjim časovnim zamikom.

Ugo Riccarelli, predstavnik zadnje generacije italijanskih pripovednikov, je prešel okvire postmodernistične tradicije in prinesel v italijansko pripovedništvo novo svežino s svojim povsem novim pristopom. Biografski romani, ki bi bili stilistično napisani na podoben način, kot je *Un uomo che forse si chiamava Schulz*, so redkost ne samo v italijanski književnosti, ampak tudi v svetovnem merilu, zato ni mogoče trditi, da je Riccarelli zgolj posnemovalec, saj se pri njem izraža povsem spremenjen odnos do literature in sveta, kot smo mu bili priča v obdobju postmodernizma. Z uporabo nadnaravnih elementov ustvari edinstveno prozno delo, ki temelji bolj na simboliki kot na realističnem prikazovanju dogodkov, in tako uspe dodati kanček lahкотnosti v pripoved o sicer tragičnih zgodovinskih dogodkih, ne da bi pri tem zmanjšal težo tragedije Bruna Schulza in celotnega judovskega ljudstva.

Skozi perspektivo magičnega realizma, skozi sanje in vizije nam Riccarelli predstavi svojo vizijo Bruna Schulza, ki pa ima še vedno izredno močne povezave z realno figuro. Riccarelli nam pripoveduje več kot le življenjsko zgodbo tega poljskega pisatelja, pripoveduje nam zgodbo o celotnem judovskem ljudstvu pred izbruhom druge svetovne vojne, o ljudeh, ki niso želeli slišati opozoril in ki so povsem dezorientirani in nemočni čakali na masaker, kot ranjena jelenjad, ki pričakuje milostni strel.

Riccarelli je prevzel Schulzev način in stil pisanja, njegov način izražanja, simboliko in motiviko, vendar uspel kljub vsemu temu ustvariti povsem avtonomno literarno delo. Razlog, da njegov roman v širši javnosti ni doživel večjega odmeva, pa se verjetno skriva v dejstvu, da je za povprečno občinstvo, vajeno *instant* literature, precej nerazumljiv, saj ga ni mogoče brati in še manj razumeti, ne da bi prej spoznali celoten opus

Bruna Schulza, ki pa širšemu krogu bralcev ostaja večinoma, žal, neznan. Riccarellija pa je povsem spregledala tudi akademska kritika, ki zaradi njegove drugačnosti in odklona od tradicije, na katero tako zelo prisega, ni sposobna prepoznati njegovih nedvomnih kvalitete.

Literatura:

Błoński, Jan (2000): Autoritratto ebraico. V: Marchesani, Pietro. (ur.): *Bruno Schulz – il profeta sommerso*. Milano: Libri Scheiwiller, str.: 183 – 184.

Calabrese, Stefano (2005): www.letteratura.global – *il romanzo dopo il postmoderno*. Torino: Einaudi.

Catalucio, M. Francesco (2001): Maturare verso l'infanzia: Introduzione a Bruno Schulz. V: Schulz, Bruno: *Le botteghe color cannella: tutti i racconti, i saggi e i disegni*. Torino: Einaudi, str. : 381 – 402.

Ceserani, Remo (1997): *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri.

Ceserani, Remo (2006): Il postmoderno e gli autori degli anni ottanta e novanta: analisi della postmodernità e l'inizio del postmoderno in Italia. V: Ciampitti, Nicola (ur.): *La letteratura italiana dal 1970 al 2004 e il postmoderno*. Venezia: Marsilio, str.: 67 – 82.

Ceserani, Remo, De Federicis, Lidia (1988): *La ricerca letteraria e la contemporaneità*. Torino: Loescher.

Chanday, Amaryll Beatrice (1985): *Magical Realism and The Fantastic. Resolved Versus Unresolved Antinomy*. New York: Garland Publishing.

Ciampitti, Nicola (2006a): Il postmoderno e gli autori degli anni ottanta e novanta: analisi della postmodernità e l'inizio del postmoderno in Italia. V: Ciampitti, Nicola (ur.): *La letteratura italiana dal 1970 al 2004 e il postmoderno*. Venezia: Marsilio, str.: 96 – 100.

Ciampitti, Nicola (2006b). Introduzione. V: Ciampitti, Nicola (ur.). *La letteratura italiana dal 1970 al 2004 e il postmoderno*. Venezia: Marsilio, str. 11 – 20.

Citati, Pietro (2000): Bruno Schulz. V: Marchesani, Pietro (ur.): *Bruno Schulz – il profeta sommerso*. Milano: Libri Scheiwiller, str. : 176 – 180.

Dolfes, Gillo (2000): Equivoci architettonici del Postmoderno. V: *Petronio, G., Spanu, M., (ur.): Postmoderno?: Atti del convegno tenuto a Trieste nel 1998*. Roma: Gamberetti, str. : 107 – 113.

Eco del Litorale, 16. 12. 1898, št. 146, Giornali 56 DEL LITORALE, Biblioteca statale isontina, Gorizia.

Ferrero, Ernesto (2006): *N*. Torino: Einaudi.

Ficowski, Jerzy (1992): Bruno Schulz: Ilustracje do własnych utworów. Warszawa: Wydawnictwo RePrint

Ficowski, Jerzy (2001): La lettura de »Le botteghe color cannella«. V : *Schulz, Bruno: Le botteghe color cannella: tutti i racconti, i saggi e i disegni*. Torino: Einaudi, str. : 319 – 321.

Kos, Janko (1995a): *Na poti v postmoderno*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Kos, Janko (1995b): *Postmodernizem*. Ljubljana: DZS.

Marchesani, Pietro. (ur.) (2000): *Bruno Schulz – il profeta sommerso*. Milano: Libri Scheiwiller.

Niffoi, Salvatore (2006): *La vedova scalza*. Milano: Adelphi.

Riccarelli, Ugo (2000): Stramonio. Casale Monferrato: Piemme.

Riccarelli, Ugo (2004a): *Un uomo che forse si chiamava Schulz*. Casale Monferrato: Piemme.

Riccarelli, Ugo (2004b): *Le scarpe appese al cuore*. Milano: Mondadori.

Riccarelli, Ugo (2004c): *L'angelo di Coppi*. Milano: Mondadori.

Riccarelli, Ugo (2006a): *Pensieri crudeli*. Roma: Giulio Perrone editore.

Riccarelli, Ugo (2006b): *Un mare di nulla*. Milano: Mondadori.

Riccarelli, Ugo (2006c): *Il dolore perfetto*. Milano: Mondadori.

Ripellino, Angelo Maria (1964): Introduzione. V: *Schulz, Bruno: Le botteghe color cannella*. Torino: Einaudi, str. XXV. V: Cataluccio M., Francesco (2001): *Maturare verso l'infanzia: Introduzione a Bruno Schulz*. V: *Schulz Bruno: Le botteghe color cannella: tutti i racconti, i saggi e i disegni*. Torino: Einaudi, str. : 381 – 402.

Santagata, Marco (2005): *Il maestro dei santi pallidi*. Parma: Ugo Guanda.

Schulz-Buschhaus, Ulrich (2000): *Postmodernismo o post-avanguardia?*. V: Petronio, Giuseppe, Spanu, Massimiliano (ur.): *Postmoderno?*. Roma: Gamberetti, str. : 33 – 45.

Schulz, Bruno (1990):. *Cimetove prodajalne*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Schulz, Bruno (2001): *Le botteghe color cannella: tutti i racconti, i saggi e i disegni*. Torino: Einaudi.

Šalamun – Biedrzycka, Katarina (1990): Bruno Schulz in cimetove prodajalne. V : Schulz, Bruno, *Cimetove prodajalne*. Ljubljana: Mladinska knjiga, str. :155 – 169.

Štoka, Tea (2006): *Kralj v labirintu: pripovedništvo Itala Calvina med fantastiko in postmodernizmom*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete.

Tabucchi, A., Altaras, A. (1998): Bruno Schulz: la fantasia fini' nel ghetto di Varsavia. V:
[Http://archivistorico.corriere.it/1998/maggio/18/Bruno_Schulz_fantasia_fini_nel_co_0_9805184524.shtml](http://archivistorico.corriere.it/1998/maggio/18/Bruno_Schulz_fantasia_fini_nel_co_0_9805184524.shtml) , (februar, 2009).

Todorov, Cvetan (1987): *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: RAD.

Todorov, Tzvetan (1980): Opredelitev fantastike. *Problemi. Literatura*, št. 5/6, l. 18, str. 6 – 12.

Veronesi, Sandro (2000): *La forza del passato*. Milano: Bompiani.

Veronesi, Sandro (2005): *Caos calmo*. Milano: Bompiani.

Virk, Tomo (2000): *Strah pred naivnostjo*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Zagajewski, Adam (2000): Drohobycz e il mondo. V: Marchesani, Pietro (ur.): *Bruno Schulz – il profeta sommerso*. Milano: Libri Scheiwiller, str. : 198 – 200.