

Julia Głombik

Uniwersytet Jagielloński

julia.glombik@student.uj.edu.pl

ONIRYZM W OPOWIADANIU *CRVENI ĐURĐIN* ISAKA SAMOKOVLJI – GRANICA POMIĘDZY SNEM A RZECZYWISTOŚCIĄ

Onirism in the short story *Crveni đurđin* by Isak Samokovlija – The boundary between dream and reality

Summary

The article analyzes the role of onirism in Isak Samokovlija's short story *Crveni đurđin*, focusing on how the boundary between dream and reality shapes the narrative. The analysis emphasizes the oniric construction of the protagonist Idriz, whose character emerges gradually through the perspective of the narrator. Idriz, his home, garden, and family members are depicted in an almost dreamlike atmosphere of mystery, beauty, and harmony, which is later disrupted by the revelation of his tragic love story with Malka and the symbol of the red dahlias (*Crveni đurđin*), representing memory, love and loss. The story intertwines subjective perception, symbolic imagery and multiple narrative voices, culminating in a contrast between the narrator's idealized vision of Idriz and the townspeople's view of him as a madman. This polifonic structure questions truth, memory, and the reliability of narration, making *Crveni đurđin* a rich example of how onirism can serve as both a literary technique and a philosophical reflection on human experience.

Keywords: Isak Samokovlija, onirism, polifonic character construction, Motif of longing, suffering, and memory

Istnieją stany, które wymykają się prostym definicjom – obszary zawieszone między świadomością a nieświadomością, między rzeczywistością a marzeniem. Takie zjawiska od zawsze były dla ludzi fascynujące, były czymś, co trudno wytłumaczyć, budziły zatem grozę lub wręcz przeciwnie – ciekawość i podziw. Sięgając do najstarszych przykładów, a więc do Biblii, można wymienić kilka miejsc, w których pojawia się motyw snu – Józef w Księdze Rodzaju tłumaczy faraonowi nocne wizje, którymi ten jest zaniepokojony (Rdz 40-41). Jest to pewnego rodzaju przepowiednia – sen jest tu traktowany jako prorocstwo, które nie każdy potrafi odczytać. Sen w Biblii pojawia się też w Nowym Testamencie – Bóg objawia się Józefowi z Nazaretu, gdy ten śpi i tą drogą przekazuje mu wiadomości (Mt, 1, 20-22). Sen w tym przypadku jest zatem drogą kontaktu pomiędzy światem fizycznym a nadprzyrodzonym. To także motyw obecny w mitologii – u Greków istniał nawet sam bóg snu, Hypnos. To jedynie parę przykładów pojawienia się snu w tekstach stanowiących matrycę kulturową.

Oniryzm, bo o nim tu mowa, to motyw przejawiający się w sztuce od wieków. Sny, jako część egzystencji nie do końca zrozumiała, stawały się obiektem różnych dociekań i namysłów, próbujących rozwikłać tę tajemnicę. To także motyw literacki i technika narracyjna, która polega na wprowadzaniu do utworu elementów charakterystycznych dla snu, takich jak iluzoryczność, deformacja rzeczywistości i zaburzona logika zdarzeń. W literaturze oniryzm pełni różne funkcje – estetyczną, psychologiczną i filozoficzną. Sięgnięcie do topiki snu umożliwia więc autorom głębsze wniknięcie w świat wewnętrzny bohaterów, aż do ich podświadomości. Elementy oniryczne nadają utworowi specyficzną atmosferę tajemniczości, często wywołując u czytelnika uczucie niepewności, lęku lub fascynacji. Zapewne właśnie to jest jednym z powodów ponadczasowości i popularności motywu snu.

Przekraczanie zasad rządzących rzeczywistym światem paradoksalnie umożliwia wyrażanie tematów trudnych i złożonych, takich jak lęki egzystencjalne, ukryte pragnienia, konflikty wewnętrzne, a nawet problemy społeczne. Opis bezpośredni często nie ujmuje całej głębi problemu lub ją wypacza. Nie tylko w Biblii czy mitologii, ale także w literaturze XX wieku, szczególnie w nurtach takich jak surrealizm czy ekspresjonizm, oniryzm zyskał na znaczeniu, stając się narzędziem wyrażania złożonych stanów emocjonalnych i psychicznych. Oniryzm umożliwia nie tylko zerwanie z konwencjonalnymi zasadami narracji, ale też poszerzenie przestrzeni wyobraźni, która nieustannie balansuje między jawą a snem.

Można zatem stwierdzić, że oniryzm, choć wydaje się być błahy i niepoważny, może odgrywać istotną rolę w przedstawianiu tematów niełatwych. Ukrywa bowiem pod powierzchnią marzenia sennego inne warstwy. Do takiego

rozumienia snów przyczynił się Zygmunta Freud i jego kontynuatorzy – Carl Gustav Jung, Melanie Klein i Jacques Lacan. Freud jako pierwszy postawił tezę o tym, że sen zawiera coś więcej, aniżeli tylko marzenia i naukowo zajął się tą tematyką. Ludzką psychikę podzielił na trzy aspekty: przedświadomość, świadomość, nieświadomość¹. Człowiek w swoim codziennym życiu zwykł ukrywać pewne treści nieakceptowane przez kulturę, w jakiej się wychował i w której żyje. Te treści według Freuda mogą pojawić się w snach. W momencie śnienia człowiek nie ma żadnych ograniczeń, czy to kulturowych, czy racjonalnych. Ukrywane w nieświadomości treści dochodzą do głosu.

Psychoanaliza Freuda jest także wykorzystywana w literaturoznawstwie – tekst literacki można bowiem interpretować tymi samymi narzędziami. Ma to kluczowe znaczenie dla odczytywania tekstów onirycznych, ponieważ sprowadza uwagę interpretatora na problemy zaznaczone jedynie delikatnie w tekście lub ukryte.

Isak Samokovlija, bośniacki pisarz żydowskiego pochodzenia, niewątpliwie znał teorię Freuda – kiedy Samokovlija rozpoczął studia medyczne w Wiedniu w 1910, Zygmunta Freud miał już 54 lata i zdążył opublikować wiele swoich znaczących dzieł, jak np. *Objaśnianie marzeń sennych*, *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*, *Pisarz a fantazjowanie*. W tym ostatnim bezpośrednio odnosi się do literatury, stawiając tezę, że *fantazja ma swoje źródło w niezaspokojeniu pragnień i zbiega się z marzeniem sennym*². Można przyjąć, że miało to jakiś wpływ na powstawanie dzieł Samokovliji, natomiast określenie dokładnie jego zakresu może być trudne. W omawianym tu opowiadaniu *Crveni đurđin* w jednym miejscu pisarz bezpośrednio odwołuje się do określenia podświadomości: *u mojoj podsvijesti živio taj čovjek*³. Jest to bardzo ciekawe stwierdzenie, które może poprowadzić interpretację zupełnie innym torem – może wszystko, co opisuje narrator wydarzyło się tylko w jego umyśle i jest wyrazem pewnych tęsknot i lęków? Jest to z pewnością ciekawy temat na kolejne badania.

Wcześniejszym przykładem pisarza posługującego się oniryzmem w serbskiej literaturze, którego zapewne znał sam Samokovlija, jest Laza Kostić, którego najsłynniejsze utwory to *Santa Maria della Salute* czy *Među javom i med snom*. Jasmina Knežević dokonała analizy motywu snu w dorobku Lazy Kosticia i wyróżniła tematykę, którą poeta wyrażał przez oniryzm:

¹ A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006.

² Ibidem, s. 69.

³ I. Samokovlija, *Sabrana djela 2*, red. M. Bogićević, Sarajevo 1967, s. 54.

У случају Лазе Костића, три су тематска стожера око којих се сабирају песме у којима је централни мотив сан: а. национално-романтична идеја српства; б. митолошко-религиозна тематика; в. емотивни, осећајни живот.⁴

Wszystkie te tematy (serbska idea narodowo-romantyczna; mitologiczno-religijna tematyka; życie ematywne i wrażliwe) charakteryzują się wspólnymi cechami – są w jakiś sposób nieuchwytnie, przynależą do porządku duchowego. Kostić zatem wykorzystywał oniryzm do przekazania czegoś, co trudno ująć w proste kategorie i wyrazić bezpośrednio.

Na gruncie polskim nie da się pominąć twórczości Brunona Schulza. Wiera Maniok porównując dorobek Schulza z innym autorem korzystającym z poetyki snu, Arthurem Schnitzlerem, tak charakteryzuje indywidualne podejście pisarza z Drohobycza:

To właśnie w samym stylu Schulza zawarty jest oniryzm rozumiany jako zdolność widzenia i postrzegania świata w odmienny sposób; oniryzm, który nie musi już łączyć się ze snem ani śnieniem [...]. Schulzowski oniryzm to przede wszystkim wolność wyobraźni, która nie wiąże się z fabułą ani układami czasoprzestrzennymi, to swobodne fantazjowanie, ciągle zacieranie granic między świadomym i nieświadomym, oczywistym i ukrytym, rzeczywistym i nierealnym⁵.

To ważne stwierdzenie mogłoby posłużyć także do określenia opowiadania *Crveni đurđin* Samokovliji. Przedstawia on tam konkretny świat bośniackiego miasteczka, który jest bardzo charakterystyczny dla większości jego opowiadań. *Crveni đurđin* jednak ma zupełnie inną poetykę od pozostałych utworów w jedynym dotychczas przetłumaczonym na język polski tomie *Kadisz, modlitwa za umarłych i inne opowiadania*. Choć do snu i śnienia odwołuje się zaledwie w kilku miejscach, to cała fabuła podlega tej konwencji. Można to zauważyć na kilku poziomach opowiadania: konstrukcji narracyjno-kompozycyjnej, kreacji głównego bohatera i jego historii, kreacji pobocznych bohaterów, symboliczności wielu elementów opowiadania, jak i przedstawienia samej tematyki. Analiza tych elementów w opowiadaniu *Crveni đurđin*, czy innych opowiadaniach Samokovliji, takich jak *Gavriel Gaon*, *Davokova priča o Jahijelovoj pobuni* pozwala uzyskać odpowiedź na pytania, dlaczego autor zrezygnował z tradycyjnej dla wielu swoich opowiadań kreacji bohaterów i świata. W tym referacie, skupię

⁴ J. Knežević, „Корифеј ониризма српске помантичарске књижевности, Лаза Костић”, Баштина, 44, 2018, s. 30.

⁵ W. Maniok, „Modernistyczny oniryzm w dylogii Brunona Schulza i w noweli *Jak we śnie Arthura Schnitzlera*”, tłum. A. Firlej, *Schulz/Forum*, 19–20 (2022), s. 122–123.

się jedynie na pierwszym wymienionym opowiadaniu i jedynie na zagadnieniu kreacji głównego bohatera.

Już samo przedstawienie głównego bohatera – Idriza – jest niezwykle oniryczne. Narracja pierwszoosobowa jest prowadzona przez mieszkańca kasaby (miasteczka), o którym właściwie niewiele wiadomo. Miejsce opowiadania wygląda podobnie jak w większości opowiadań Samokovliji – jest to swego rodzaju uniwersalna przestrzeń miasteczka bośniackiego. Narrator pewnego dnia poznaje Idriza, który zachwyca go swoją tajemniczością i niezwykłością. Całe opowiadanie jest właśnie o nim z perspektywy zwykłego mieszkańca kasaby. Samo zapoznanie się z Idrizem następuje stopniowo – najpierw dociera do narratora wieść o dziwnym mieszkańcu, potem zaczyna go zauważać i obserwować, a dopiero później poznaje go przez rozmowę. Już na pierwszym etapie w oczach narratora Idriz urasta do pewnej legendy, tajemnicy, którą ten chce odkryć. Najpierw narrator poznaje jego zewnętrżność, która nie różni się szczególnie od aparycji pozostałych mieszkańców miasteczka:

Bio je mršav i dugačak. Imao je oboren brk, a ruke je nosio malo pokupljene u lak-tima. [...] Jednako i njegova košulja, duboko izrezana na prsima, sa rukavima, širokim i zagnutim, obična kao u svakog drugog čovjeka, kazivala je da je to samo radenik koga vjetrovi biju u polju a sunce prži na gumnu⁶.

Największą uwagę jednak przykuwają jego oczy, które zaskakują narratora: *I što sam češće gledao u njih (oči su bile sive, bistre i mirne), sve mi se jasnije u njima ukazivao drugi čovjek, čovjek koji mi se činio, ne znam zašto, da nosi i neko druge ime.*⁷ Oczy Idriza, zaraz po pogłoskach o nim usłyszanych, wywołują jeszcze większe poczucie zaintrygowania u narratora. Oczy zupełnie odstawały bowiem od reszty jego ciała; niosły ze sobą jakiś sekret. Narrator także utwierdza się w przekonaniu, że patrzy przez te oczy jakiś inny człowiek, który ma z pewnością inne imię. Gra imionami, będącymi wierzchem tożsamości bohaterów, jest częsta w opowiadaniach Samokovliji. Wraz z momentem zmiany imienia bohater zmienia także swoją osobowość (*Gavriel Gaon, Davokova priča o Jahijelovoj pobuni*). Imię odgrywa tu zatem bardzo ważną rolę. Narrator poznaje prawdziwe imię Idriza dopiero wiele lat po rozpoczęciu tej znajomości, jakby przechodził pewne stopnie wtajemniczania. Czytelnikowi natomiast wyjawia imię na samym końcu opowiadania, trzymając go w takim samym napięciu, jakie narrator odczuwał poznając Idriza, który naprawdę nazywał się Zorlak. Na potrzeby tej pracy będą

⁶ I. Samokovlija, *Sabrana djela...*, s. 53–54.

⁷ Ibidem, s. 53.

się posługiwać pierwszą wersją imienia lub określeniem „bohater“ (w odróżnieniu od „narratora“, który opowiada historię o bohaterze).

Oczy w opowiadaniach Samokovliji odsyłają do innej rzeczywistości. Wobec świata który tłamsi marzenia i potrzeby bohatera, w oczach zawsze kryje się wolność i prawda, tam znajduje się jego prawdziwa osobowość. Stąd narrator powątpiewa w Idriza, którego widzi za pomocą zmysłów. Oczy bohatera odsyłają go do sfery przeczuć, która naprowadza go na trop prowadzący do odkrycia tajemnicy. Odrzuca tym samym warstwę powierzchowną i poszukuje głębiej ukrytej prawdy.

Idriz jest utożsamiany przez narratora ze swoim otoczeniem: *Prvi sam put osjetio u njegovoj kući koliko je čovjek jedno sa stvarima oko sebe, sa kojima živi*⁸. Dom i ogród bohatera były niezwykle zadbane. Narrator parokrotnie zwraca uwagę na czystą, białą kostkę brukową, na starannie wypielegnowane grządki, bujny, acz przyjazny ogród. Sama postać Idriza, jego niezmałony spokój, pociągają narratora i wywołują poczucie utraconej arkadii. Nawet uciekający rój pszczoł nie jest w stanie zburzyć stoickiej postawy bohatera – wręcz przeciwnie, wprowadza go w stan uspienia: *Ostah onako na izduženim nogama da slušam i da se čudim kako se pijuk matičin provuče kroz nebo. Kad se prenuh, učini mi se da sam sve to usnio*⁹. Dom i ogród są wspaniałe, ale jednocześnie odizolowane od reszty miasteczka. Tylko czasami rzeczywistość przedziera się przez dźwięki dochodzące z zewnątrz czy wspomnienie ciężkiej pracy.

Także bratanice Idriza przedstawione są jako efemeryczne, ulotne istoty pełne piękna: *Iako ih nisam nikad vidio, jer su se od mene krile, osjećao sam prisustvo dviju radosnih sestara i gledao ih u šarenim dimijama i u njima sreato dvije ljepotice*¹⁰. Bratanice ukrywają się przed wzrokiem gości, pozostają sferą domysłów i wyobrażeń narratora, co jeszcze bardziej wzmacnia atmosferę tajemniczości i wzniosłości. Kiedy narrator pije kawę z Idrizem, one śpiewają ze swojego ukrycia, roztaczając swój magiczny wdzięk, którego niepodobna zobaczyć. Zupełnie jak Idriz, nie przystawały do realiów bośniackiego miasteczka, były inne. Przedstawiane są w wyobraźni narratora jako ubrane w tradycyjne bośniackie stroje – to także odnosi się do asocjacji bezpiecznej, znanej przestrzeni. Roztaczały piękny, kwiatowy zapach. Ich oniryczna kreacja stawia wiele pytań, na które jednak brak odpowiedzi: dlaczego się ukrywają? kim są? Z ust Idriza czytelnik dowiadyuje się jedynie, że są córkami jego zaginionego na wojnie brata.

⁸ Ibidem, s. 54.

⁹ Ibidem, s. 55.

¹⁰ Ibidem, s. 54–55.

Podniosłość i tajemniczość, a nawet idealizacja wykreowane wokół postaci Idriza i jego domu stwarzają wokół niego pewien nieuchwytny, piękny i nieskończenie dobry świat. Takim przynajmniej jawi się w oczach narratora, z którego perspektywy czytelnik poznaje tę historię. Narrator jest zapałtrony w to miejsce i w tego człowieka, ponieważ nie dociera tam zło, jest spokojnie, wszystko wydaje się być na swoim miejscu: *Sve je prestajalo da bitiše tu među krošnjama u kojima je sazrijevalo zdravo voće i u kojima se zaustavljao vjetar da ne pokida i ne povalja cvijeće u Idrizovim lijehama*¹¹.

Izolacja ta jednak okazuje się być pozorna. Wszystko to prowadzi do odsłonięcia tajemnicy, którą skrywa w sobie Idriz. Jej wyjawienie ma także miejsce w podniosłych, magicznych okolicznościach. Po długiej chorobie na jaką bohater zapadł zimą, zaprasza on narratora na kawę do siebie, żeby odwdziżyć się za to, że ten doglądał go w czasie niemocy. Daje mu w pewnym momencie podarunek: trzy bulwy dalii. Od nich też rozpoczyna swoją opowieść o zmarłej żonie, Malce. Czerwone dalie (tytułowy *crveni đurđin*) są dla niego niezwykle istotne. Zmarła Malka hodowała owe dalie, a czerwoną upodobała sobie najbardziej. Idriz poprzez utrzymywanie tej tradycji, a także rozdawanie dalii wszystkim wokół, sadzenie ich w całej dzielnicy, utrzymuje symboliczny kontakt ze zmarłą żoną. Kwitną teraz w całej mahali i bohater prosi narratora, aby i u siebie posadził ten cenny kwiat. Opowiada przy tym swoją tragiczną historię miłości.

Malka również była postacią efemeryczną. Jest przedstawiona jako piękna, ale wątła i rachityczna dziewczyna. Miłość pomiędzy nią a Idrizem była naznaczona wielkim cierpieniem choroby. Dom Malki był przeciwieństwem domu Idriza z poprzedniej części opowiadania – rozpadał się, grasowała tam śmierć i nieszczęście. Moment zakochania się jest wielkim uniesieniem dla obojga, trwa jednak niezwykle krótko. Malka umiera dwa tygodnie po ich ślubie. Cała ta historia, choć bardzo przejmująca, wydarza się w bardzo krótkim odstępie czasowym, piętnując jednocześnie całe życie Idriza. Bohater pozostaje myślami w przeszłości, nie dopuszczając do swojego podwórka upływu czasu.

Narrator od tego momentu nie spotykał się już z Idrizem, choć nie wyjawia czytelnikowi dlaczego – jest to również zajmujący wątek, któremu warto przyrzeć się w innym badaniu. Posadził czerwone dalie w ogrodzie, jednak jego dzieci zdeptały kwiat i zniszczyły korzenie – to również symboliczne wydarzenie. Pielegnowane pieczołowicie przez Idriza kwiaty, подарowane w wielkim uniesieniu przyjacielowi, towarzyszące wyjawieniu tajemnicy, zostają zniszczone w sposób błahy i szybki. Parę lat później narrator usłyszał o śmierci Idriza od znajomego. Z jego ust czytelnik dowiaduje się o zgoła innym obrazy tej postaci: zwariowany,

¹¹ Ibidem, s. 56.

zdziecinniały dziadek, który zwabia w swoje kwiaty nimfy, który tracił coraz bardziej kontakt z rzeczywistością po zamążpójściu bratanic, chodził i wrzucał całe naręcza kwiatów do wody. Rozpada się tu cała idylla i oniryzm budowany w percepcji narratora:

Moj poznanik kao da je gledao Idriza na neko neravno, jevtino staklo: vidio ga je izlomljena, izdužena i unakažena. Možda sam ja jedini koji sam imao prilike da mu poglegam malo dublje u oči. U dušu. I napisao sam ovo da mu se odužim za povjerenje, ili pravije za njegovo gledanje u moje oči¹².

Brutalne zderzenie idyllicznego świata z tym rzeczywistym następuje stopniowo: najpierw narrator wyczuwa pewną nierealność tego, co doświadcza, kiedy przychodzi do ogrodu Idriza: *Bijaše mi nekako žao da se raspe ta ljepota što je bila tu tako na okupu*¹³. Później w opowiadaniu Idriza o swojej miłości całe to piękno nabiera innego znaczenia, bo okazuje się być naznaczone cierpieniem. I na samym końcu czytelnik dowiaduje się o perspektywie, z jakiej reszta miasteczka postrzegała Idriza – jako niegroźnego szaleńca. Tu kończy się oniryczny świat, a narrator czuje potrzebę opowiedzenia tego, żeby dać pozostałym inne spojrzenie na staruszkę. Przeczuwa, że być może tylko on miał szansę spojrzeć na Idriza inaczej. Ten motyw także jest często obecny w opowiadaniach Samokovliji – opowiedzenia jakiejś historii, która nie miała dotychczas prawa głosu, lub opowiedzenia jej z perspektywy osoby niezrozumianej (*Hanka, Mirjamina kosa*). Wiele tych opowiadań zbudowanych jest na empatii do człowieka pokrzywdzonego. Pojawia się zatem zagwozdka, którą zaznaczyłam we wstępie – czy narrator nie wymyślił całej opowieści, nie wymyślił Idriza, który był w rzeczywistości Zorlakiem; a jeżeli tak, to jaki był tego cel? To pytanie na dalsze rozważania o opowiadaniu.

Kreacja postaci Idriza w opowiadaniu *Crveni đurđin* stanowi istotny element onirycznej kompozycji, która zdominowała strukturę utworu. W skład tej kompozycji wchodzi jednak nie tylko przedstawienie bohatera, lecz także opisy jego otoczenia, bujnej i pulsującej życia przyrody, struktura narracyjna, czy charakterystyka innych postaci, takich jak Malka. Idriz, ze swoją złożoną charakterystyką – od detali fizycznych po bogate tło psychologiczne – jest centralnym punktem narracji, nadającym opowiadaniu emocjonalną głębię i wieloznaczność.

Elementy polifoniczności, pojawiające się w wypowiedzi kolegi narratora, stanowią interesujący kontrapunkt wobec idealizującego spojrzenia narratora. Jego subiektywna, oniryczna wizja Idriza zostaje zestawiona z brutalnie

¹² Ibidem, s. 74.

¹³ Ibidem, s. 55.

realistycznym, a jednocześnie bardziej pragmatycznym obrazem przedstawionym przez drugą perspektywę. Ten dialog między narracjami prowadzi do zaskakującego efektu – zamiast podważać idealizację Idriza, uzupełnia ją, stawiając czytelnika przed dylematem: komu wierzyć i która z wersji jest prawdziwa? Ta gra różnych perspektyw staje się nie tylko kluczowym elementem konstrukcji utworu, ale także głębszym pytaniem o naturę ludzką i sposoby jej przedstawiania w literaturze.

Wspomniani we wstępie Arthurs Schnitzler czy Bruno Schulz pokazują wyraźne różnice w podejściu do oniryzmu. Obaj twórcy, choć również kształtowali swoje światy w zwierciadle snu i marzenia, nie konfrontowali ich z brutalnym realizmem innych postaci. W opowiadaniu *Crveni đurđin*, ta konfrontacja jest kluczowym elementem. Dodatkowo polifoniczność narracji – częste zmiany narratora, odwoływanie się do opowieści zasłyszanych lub świadomie deformowanych – wzmacnia poczucie subiektywności i ulotności świata przedstawionego.

Przykłady z innych opowiadań, takich jak *Hanka*, gdzie narrator poszukuje prawdy o śmierci bohaterki, *Davokova priča o Jahijelovoj pobuni*, czy *Gavrijel Gaon*, gdzie narrator zmienia swoją tożsamość, pokazują, jak istotnym zabiegiem w twórczości Samokovliji jest rozbitcie narracyjnej jedności. Te techniki podważają wiarygodność jednej wersji wydarzeń, podkreślając subiektywny charakter ludzkiego doświadczenia. W ten sposób Samokovlija nieustannie zmusza czytelnika do refleksji nad istotą prawdy, pamięci i narracji, co sprawia, że jego twórczość, pomimo widocznego w wielu miejscach schematyzmu, jest wielowymiarowa.

Bibliografia

- Burzyńska A., Markowski M. P., *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006.
- Knežević J., „Korifej onirizma srpske pomantičarske književnosti, Laza Kostić”, *Baština*, 44, 2018.
- Meniok W., *Modernistyczny oniryzm w dylogii Brunona Schulza i w noweli Jak we śnie Arthura Schnitzlera*, tłum. A. Firlej, „Schulz/Forum”, 19–20 (2022), s. 122–123.
- Samokovlija I., *Sabrana djela* 2, red. M. Bogićević, Sarajevo 1967.