

Univerzitet u Sarajevu
Filozofski fakultet
Odsjek za književnosti naroda Bosne i Hercegovine

Poetika dokumentarizma u „Grobnici za Borisa Davidoviča“ Danila Kiša, „Vratima od utrobe“ Mirka Kovača i „Davidovoj zvijezdi“ Zuvdije Hodžića

Završni magistarski rad

KANDIDATKINJA :
Nermana Arnautović

MENTOR:
prof. dr. Enver Kazaz

Sarajevo, 2022.

Univerzitet u Sarajevu
Filozofski fakultet
Odsjek za književnosti naroda Bosne i Hercegovine

Nermana Arnautović

Indeks br. 3383/2020; redovna studentica

Poetika dokumentarizma u „Grobnici za Borisa Davidoviča“ Danila Kiša, „Vratima od utrobe“ Mirka Kovača i „Davidovoj zvijezdi“ Zuvdije Hodžića

Završni magistarski rad

OBLAST: Interkulturalno izučavanje južnoslavenskih književnosti

KANDIDATKINJA:

Nermana Arnautović

MENTOR:

prof. dr. Enver Kazaz

Sarajevo, 2022.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Povijest i književnost u postmodernizmu	3
3. Poetika dokumenta(rizma).....	5
3.1. Kišov dokumentarizam	8
3.1.1. Primjeri iz „Časa anatomije“	11
3.2. Kovačev dokumentarizam.....	13
3.3. Hodžićev dokumentarizam.....	17
4. Metafikcija.....	19
4.1. Metafikcija u „Grobnici“	20
4.2. Metafikcija u „Vratima od utrobe“	24
4.2.1. „Molba“, „Uvod književnika“ i „Jamstvo“	24
4.2.2. Ostali primjeri metafikcije iz romana	26
4.3. Metafikcija u „Davidovoj zvijezdi“	31
5. Vrsta dokumenata i hronologija događaja	34
5.1. Vrsta dokumenata i hronologija u „Grobnici“	34
5.2. Vrsta dokumenata i hronologija u „Vratima od utrobe“	37
5.3. Vrsta dokumenata i hronologija u „Davidovoj zvijezdi“	43
6. Upotreba naučnog stila	49
6.1. Naučni stil u „Grobnici“	49
6.2. Naučni stil u „Vratima od utrobe“	54
7. Zaključak	58
8. Literatura	61

1. Uvod

Ovaj završni magistarski rad bavit će se istraživanjem dokumentarističkog postupka u zbirci priča „Grobница za Borisa Davidoviča“ Danila Kiša te u romanima „Vrata od utrobe“ Mirka Kovača i „Davidova zvijezda“ Zuvdije Hodžića, koji u književnoj kritici važe za predstavnike postmodernističkog književnog stvaralaštva. Dokumentarizam u ovom završnom radu definirat će se kao postupak / metod koji prepoznaje, analizira i propituje dokumentarnu građu u književnom djelu. Pod dokumentarnom građom podrazumijevat će se ne samo dokument kao neknjiževni žanr nego i sva ostala građa koju autor u tekstu integrira u vidu ostataka ili svjedočanstava zasnovanih na naraciji, bila ona književna ili ne. Bitna je karakteristika te građe stvaranje privida istinosti, svjedočanstva i objektivnosti. U tekstu se autor poziva na nju kao na vrijednost utemeljenu i prihvaćenu kao „pravu“ da bi je zapravo opovrgnuo i doveo u sumnju, a time stvorio dokumentarnu fikciju. Dokumentarizam je postupak karakterističan za postmodernističku poetiku. Zadatak rada jeste kroz analizu triju navedanih djela pokazati kako su se Danilo Kiš, Mirko Kovač i Zuvdija Hodžić koristili dokumentarizmom, koju su građu unijeli u svoja djela i zbog čega. Radna je hipoteza sljedeća: sva su tri autora koristila faksiju – u vidu dokumenta ili nekog drugog (ne)historijskog zapisa – za stvaranje fikcije u svojim književnim djelima s ciljem da relativiziraju povijest, odnosno da stvore dokumentarističku fikciju kojom bi izvršili tu relativizaciju.

Završni rad se, izuzev uvoda i zaključka, sastoji iz pet dijelova. Najprije će se dati teorijski osvrt na povijest i književnost iz ugla postmodernizma kako bi se ukazalo na preokret koji postmodernizam donosi u odnosu na prethodna shvatanja pojmova dokumenta i dokumentarizma. U postmodernizmu povijest i književnost bit će u neraskidivoj vezi budući da se preko književnosti nastoji propitati povijest. Teorijski dio, osim navedenog, tematizira dokument i dokumentarizam kao književni postupak. Dokumentarizam je metod, način pisanja i funkcioniranja književnog postmodernističkog djela – dokumenti su osnova za stvaranje fikcije. Osim toga u teorijskom dijelu ukazuje se i na značajne odlike Kišovog, Kovačevog i Hodžićevog odnosa prema postmodernizmu, književnosti, povijesti i dokumentima.

Analiza primjera bazira se na trima zasebnim dijelovima – metafiksiji, vrsti upotrijebljene dokumentarističke građe, hronologiji događaja i upotrebi naučnog stila. Primjeri iz djela bit će

promatrani u kontekstu iznesenog o povijesti, postmodernizmu, dokumentarizmu te Kišovoj, Kovačevoj i Hodžićevoj poetici kako bi se pokušala dokazati radna hipoteza.

Tema završnog magistarskog rada odabrana je jer pruža široko polje istraživanja, a „Grobница“, „Vrata od utrobe“ i „Davidova zvijezda“ pružaju dovoljan broj primjera na kojima se može izvršiti proučavanje, analiza i klasifikacija fikcijske i fakcijske građe. Promatranje književnog djela kao neknjiževnog i obrnuto primamljivo je za rad te može poslužiti u svrhu daljeg istraživanja postmodernizma, dokumentarizma te Kišove, Kovačeve i Hodžićeve poetike, ali i jasnije pokazati da njihova analizirana djela sadrže različite stavove u vezi s istinom o historijskim događajima.

2. Povijest i književnost u postmodernizmu

Carr definira povijest kao pokušaj razumijevanja i interpretiranja prošlosti, objašnjavanja uzroka i porijekla pojava (isp. Koren u Carr, 2004: IV). U odnosu na prošlost povijest je užeg značenja jer u prošlosti povijest pravi izbor koji onda sama oblikuje, odnosno interpretira. Prošlost čine činjenice koje povijest objašnjava, što ujedno predstavlja glavni zadatak povjesničara. Židovi, a potom kršćani, prvi su postavili cilj prema kojem se kreće povijesni proces i zbog teleološkog razumijevanja povijest je dobila religijski karakter budući da je crkva imala monopol nad cjelokupnim ljudskim stvaralaštvom. Renesansa je obnovila klasičnu predodžbu o antropocentričnom svijetu i prvenstvu razuma, dok su prosvjetitelji zadržali židovsko-kršćansko teleološko viđenje uz sekularizaciju cilja. Najveći odmak u tumačenju povijesti tiče se napretka kojeg su u 19. st. dovodili u vezu s povijesti. Naime, 1920. godine hipoteza o napretku povijesti biva odbačena, mada sam Carr odvaja napredak od povijesti smatrajući ga apstraktnim pojmom koji „ne znači vjerovanje u neki automatski ili neizbježni proces, već u progresivni razvoj ljudskih potencijala“ (Carr, 2004: 99). Marksističko viđenje povijesti podrazumijeva utopijsko besklasno društvo. Marksistička teorija ujedno predstavlja i prve najave moderne povijesti koja počinje onda kada veći broj ljudi stekne društvenu i političku svijest, odnosno „postane svjestan svoje vlastite grupe kao povijesnog entiteta koji ima prošlost i budućnost“ (isto: 127).

Period moderne u 19. st. proizveo je tri velike metanaracije – emancipacija čovječanstva (u prosvjetiteljstvu), teleologija duha (u idealizmu) i hermeneutika smisla (u historizmu)¹ – kojima se postmoderna suprotstavlja. Lyotard navodi da postmodernizam nastupa nakon kraha što su ga doživjeli svi presudni postulati modernizma na političkom polju, što bi se odnosilo na pripovijest, odnosno na „prosvjetiteljsku dogmu“ emancipiranja te na „krah“ totalizirajućeg ekonomskog diskursa u velikim ekonomskim krizama. (isp. Krivak u Lyotard 2005: 103) Prosvjetiteljska dogma nakon historijskih dešavanja – slomova humanizma u Prvom i Drugom

¹ Metanaracija moderne o emancipaciji čovječanstva podrazumijevala je da je moderna megakultura emancipatorna i da vodi humanijim oblicima društva. Međutim pokazalo se da su razvijena društva surovija i da na globalnoj sceni imamo ratove. Teleologija duha u postmodernizmu podrazumijeva da duh čovječanstva nije linijski usmjeren, nego se mijenja u vremenu, pri čemu ima više ciljeva, a nijedan od njih nije konačan. Hermeneutika smisla počiva u jeziku zbog čega je podložan interpretaciji. Jedini način da dođemo do smisla jeste dekonstrukcija na osnovu koje će se ustanoviti da postoji bezbroj vremenskih i prostornih smislova.

svjetskom ratu – nije moguća. Postmoderna odbija uspostaviti bilo kakvu strukturu, kao što su umjetnost ili mit, koja bi modernistima dala utjehu (isp. Hutcheon, 1996: 21). Postmodernisti sve analiziraju kao da se radi o tekstu i retorici, odnosno diskursu, pa bi tako i historija bila samo jedna naracija, i to manje-više društveno prihvatljiva, a koja se nadmeće za našu pažnju i odobravanje. Postajući u tom slučaju pričom u njenu se vjerodostojnost ne mora nužno vjerovati. Postmodernisti tvrde da nijedna naracija ne može biti prirodna „velika“ naracija, a ne postoje ni prirodne hijerarhije, nego samo one koje sami stvaramo (isp. isto: 33). Takva stvorena historija nastoji se rekonstruirati, a pristup njoj uvjetovan je tekstualnošću, što znači da se ne poriče njeno postojanje (isp. isto: 37).

Postmoderna ne traži istinu, nego svojevrsno svjedočenje o događaju kojem ne može biti pripisana apsolutna istinitost, tj. koji ne može biti objektom pojmovne reprezentacije (isp. Krivak u Lyotard, 2005: 104). Takva historija predstavlja samo jedan od načina da se stvari, koje će možda preživjeti, izlože i rasprave (isp. Butler, 2007: 35). Ali historija tako postaje i nepovjerljiva i upitna. Svaki historičar, prateći priču koju piše ne može tvrditi da je upravo ona prava priča jer ono što je on vidio kao značajno u nekom trenutku ne mora biti značajno za nekog drugog. Tačnije taj događaj nijedan čovjek ne može vidjeti isto, pa će svako interpretirati ono što vidi na svoj način. U postmodernizmu se smatra da kultura sadrži jedan broj priča koje se stalno između sebe natječu, a čija djelotvornost zavisi od njihove privlačnosti u zajednicama u kojima su u optičaju. Postmodernizam se odnosi kritički i prema svakoj filozofskoj ili političkoj doktrini koja uspostavlja poredak, odnosno prema onoj koja kroz svoj diskurs može kontrolirati okolinu. Promatrajući sve kao tekst ili diskurs postmodernizam nastoji ukloniti granice koje se nalaze u intelektualnom poretku, nametnutom kroz jezik, a koji stoji u osnovi historije svakog društva. Foucault zaključuje da „uvjeti razdoblja ,omeđuju sveukupnost iskustva u nekoj oblasti znanja‘, definiraju oblik postojanja objekata u toj oblasti, a usto ,čovjeku njegovim svakodnevnim percepcijama daju teorijsku moć“ (Butler, 2007: 47).

Kritizirajući ujedno i kapitalizam Lyotard ukazuje na kapitalističko masovno podređivanje spoznajnih tvrdnji svrsishodnosti: „Igre znanstvenog jezika postaju igre bogatih u kojima najbogatiji ima najveću šansu da bude u pravu“ (Lyotard prema Kramarić, 1998: 74). Ako jezik prenosi znanja i vrijednosti koje konstituiraju neku kulturu, onda postojeća značenja nisu prepuštena našim odlukama, nego o tome odlučuju ideologije, čiji je opstanak uvjetovan

opstankom kulture kojoj pripada (isp. Belsey 2003: 4–5). Tako nas značenja kontroliraju na svim nivoima i u svim segmentima postojanja. Poststrukturalisti ne tragaju za povijesti iskustva, nego za povijesti značenja iz koje se očituje povijest borbe, dakle politička povijest, tačnije povijest moći. Time tekst postaje mjesto gdje se susreću književnost, povijest i politika.

U svojoj knjizi *Poetika postmodernizma* L. Hutcheon definira pojam “istoriografske metafikcije” kao naročit oblik romanesknog žanra, koji se odnosi na romane koji su “duboko samorefleksivni, a uz to, pradoxalno, polažu pravo na istorijske događaje i ličnosti” (Hutcheon, 1996: 19). Historiografska metafikcija temelji se na promatranju i fikcije i historije kao društvenih konstrukcija, zbog čega je stvorila osnove za preispitivanje i preradu formi i sadržaja prošlosti. U tom kontekstu naracija se nalazi u središtu pažnje u trima područjima – književnosti, historiji i teoriji. Historiografska metafikcija sama je po sebi protivrječna, kao i cijeli postmodernizam, budući da djeluje unutar konvencija poetike koju želi urušiti, npr. osporava dominantnu, liberalno-humanističku kulturu unutar njenih sopstvenih postavki. (isp. isto: 20–21) U kontekstu umjetnosti historiografska metafikcija poništava razdvojenost života i umjetnosti. Historiografija prelazi s vrjednovanja na značenje, odnosno na način na koji sistemi diskursa proizvode smisao prošlosti koja se sastoji od tekstualiziranih ostataka (dokumenata, arhivskih dokaza, svjedočanstava svjedoka) (isp. isto: 169).

Zadatak historiografske metafikcije jeste preko fikcije preispitati historijske narative, pri čemu nijedan ne predočiti kao istinit. Proces kritičkog ispitivanja i analiziranja zapisa i ostataka prošlosti jeste historijski metod. Imaginativna rekonstrukcija tog metoda jeste historiografska metafikcija. Objašnjavajuća i narativna izlaganja o prošlim događajima konstruiraju „historijske činjenice“ – historiografska metafikcija dovodi u pitanje zasnivanje historijskog znanja u prošloj realnosti. (isp. isto: 162–163)

3. Poetika dokumenta(rizma)

Philip Rosen navodi da je riječ dokument ušla u engleski jezik sredinom 15. st. iz latinskog i starofrancuskog jezika (isp. Rosen, 1993: 66). Jedno njeno značenje povezuje semantičke skupine u vezi s poučavanjem i upozorenjem, a drugo s dokazom i uviđajem. U 18. stoljeću pojam dokumenta uspostavlja vezu s pisanim dokazima, kao što su isprave i rukopisi, ali obuhvata i artefakte, kao što su nadgrobni spomenici i novčići te službene, pravne i trgovačke artefakte, poput

terenica ili polica osiguranja. Dokument se nalazi u osnovi riječi dokumentarno koja se u 19. st. sve više počinje upotrebljavati. Prema Oksfordskom engleskom rječniku (Oxford English Dictionary) dokumentarno je prvi put upotrijebljeno kao pridjev koji se izravno odnosi na dokumentaciju i stoji uz primjer: “posjedovali su dokumentarne dokaze da bi zbunili krivce” (Macaulay prema Rosen, 1993: 66). Danas, dobivši historiografsko proširenje, taj termin ima značenje vraćanja do originala i dokumentarnih autoriteta. Griersonianism daje drugačiju, proširenu definiciju dokumentarnog: “činjenično, realistično; uključuje film ili književni rad zasnovan na realnim događajima ili okolnostima namijenjen za poučavanje ili snimanje” (Rosen, 1993: 67). Ova definicija ukazuje na pojam dokumentarnosti kao oznake za fiktionalnu stvarnost unutar filma ili knjige, ali ujedno i na njenu suprotnost: dokumentarističku fikciju.

Irina Kasje u svom tekstu „Certificate of What? Document and Documentation in Contemporary Russian Literature“ kaže da se dokument prije definirao kao antonim fikcije, kao činjenična pripovijest, što se danas smatra sumnjivim, uvjetnim i neutemeljenim (isp. Kasje, 2010: 563). Međutim, dokument se može promatrati izvan shematske i konvencionalne opozicije fikcije i činjenica. Dokumentiranje je autonomna kulturna praksa. Vještina razlikovanja i čitanja teksta kao dokumenta stvara repertoar kulturnih reprezentacija koje možemo zvati dokumentarnost (dokumentnost) analogno Jakobsonovom pojmu literarnost (literaturnost). Da bi postao dokument, tekst mora proći određenu proceduru, odnosno mora se prilagoditi normama dokumentarnog štiva - objektivnosti, tačnosti, preciznosti, informativnosti, vjerodostojnosti tipične za naučni i administrativni stil koji se prenosi i u književnost. To ukazuje na iluzornost standardnog mišljenja prema kojem je dokument „pravo“, „stvarno“, „prirodno“, „dato“, čime se isključuju pitanja tipa: Šta mi to zapravo ovjeravamo? Šta dokumentiramo? (isp. isto: 564). Interakcija književnosti i dokumentarnosti nije ograničena samo na žanrovske okvire: književnost se bavi idejom dokumentiranja i često apelira na koncept arhiva, na povijesni pa i birokratski dokument. Istraživanje statusa dokumenta u kulturi navodi nas na pitanje da li se dokument može smatrati književnošću i obrnuto, može li književnost dobiti status dokumenta. Ako je odgovor potvrđan, šta bi bio književni dokument? Najznačajniji problem uključuje komunikacijski učinak dokumenta: ulogu koju ima u strukturi komunikacije.

Anlizirajući dokumentarac, kao vrstu filma, Renov dijeli sve diskurzivne forme s obzirom na njihov figurativni karakter, te tako koristi mnoge metode fiktionalnog pandana (isp. Renov, 1993:

3). Zamjena jednog drugim upućuje na zaključak da se ove dvije domene – fikcionalna i dokumentaristička – međusobno dopunjavaju, odnosno nastanjuju jedna u drugu. Dokumentarac nudi dekonstruktivnu procjenu u kojoj pojmovi hijerarhije, fikcije i nefikcije najprije bivaju obrnuti pa zamijenjeni jedni drugima. Nefikcija ima mnogo fiktivnih elemenata ili momenata pri čemu objektivna predstava svijeta zahtijeva nužnost kreativne intervencije.

Osvrt na dokumentarac kao filmsku vrstu važan je zbog toga što dokumenti kao neumjetnička tvorevina najprije ulaze u filmsku produkciju. Upliv dokumenata u književnost najviše do izražaja dolazi u postmodernizmu. Kako je već navedeno prema riječima Hutcheon, i historija i fikcija jesu diskursi koji uspostavljaju sisteme značenja na osnovu kojih stvaramo smisao prošlosti (isp. Hutcheon, 1996: 157). Dokument kao svjedočanstvo „historijskih“ dešavanja nije ništa do naracija. Hayden White upravo narativnost vidi kao poveznicu između historiografije i književnosti te opisuje kako to zapravo historičar oblikuje siže svoje „historijske“ priče: „istoričar se suočava sa stvarnim haosom već konstituiranih događaja na osnovu kojih mora izdvojiti elemente priče koju želi pripovijedati“ (Lukić, 2001: 71). Nastanak svakog historijskog oblika / žanra nije ništa drugo do poetski čin preko kojeg historičar oblikuje svoje područje kao potencijalni predmet saznanja i niz događaja o kojima se govori u dokumentu.

U knjizi „Uvod u dokumentarnu književnost“ Car raspravljaajući o odnosu fikcije i fakcije navodi da nefikcionalna književnost, ona koja u sebi sadrži upliv dokumenata, za sobom povlači niz problema koji se moraju promatrati kroz odnose stvarnosti i fikcije, istine i laži, društva i književnosti te književnosti i historiografije: postavlja se pitanje autonomije književnosti kao umjetnosti budući da dokumentarna književnost ruši granice tradicionalnog promatranja književnih žanrova (isp. Carr, 2016: 13–20). Osim toga tu se nalazi i pitanje o „organski“ i „neorganski“ shvaćenom tekstu, što podrazumijeva materijalnu vrijednost dokumenta u književnosti te narativne i tehničke metode upliva dokumenta u književnost (isp. isto).

Na osnovu ovoga dokumentarizam možemo označiti kao postupak / metod koji prepoznaje, analizira i propituje dokumentarnu građu u književnom djelu, s tim da dokumentarna građa podrazumijeva ne samo dokument kao neknjiževni žanr nego i svu ostalu građu koju autor u tekstu preuzima od drugih kao ostatke ili svjedočanstva zasnovana na naraciji, bila ona književna ili ne. Bitna karakteristika te građe jeste pružanje privida istinosti, svjedočanstva i objektivnosti te da se

autor u tekstu na njega može pozvati kao na vrijednost utemeljenu i prihvaćenu kao „pravu“ da bi je zapravo opovrgnuo i doveo u sumnju, odnosno stvorio dokumentarnu fikciju. Zbog toga je književni dokument fikcionalni tekst ili djelo koje je napisano tako da čitalac ima dojam da je ono istina i stvarnost.

3.1. Kišov dokumentarizam

„Grobница za Borisa Davidoviča“ prvi je put objavljena 1976. u izdanju BIGZ-a i nosi podnaslov „Sedam poglavlja jedne zajedničke povesti“. Zbog korištenja „poznatog fenomena modernog književnog postupka – korištenja paraliterarne i dokumentarne građe u književne svrhe“ (Kiš, 1979b: 11), koji od Flobera postaje jedan od najdominantnijih, Kiš je optužen za plagijat, odnosno prisvajanje ili kopiranje tuđeg pisanog, umjetničkog ili drugog kreativnog rada u svoj vlastiti. U kontekstu „Grobnice za Borisa Davidoviča“ taj se plagijat odnosio na prisvajanje kako historijskih dokumenata tako i svih književnih, političkih i dr. tekstova različitih autora. Polemika s književnom scenom u Srbiji i regionu trajala je od septembra 1976. do marta 1977. Kao obračun s književnom kritikom koja nije razumjela ovakav način umjetničkog stvaranja, Kiš je svoje misli i ideje obrazložio i objavio u knjizi „Čas anatomije“ 1979. U njoj se nalaze odgovori na mnoga pitanja i nedoumice u vezi s korištenjem dokumenatarističke građe u književnosti te razlozi i načini na koji je upotrijebljena. Osim toga knjiga otkriva koliko u samom književnom postupku zaista ima dokumentarističke građe za koju određeni autor može biti optužen za plagijat.

Kišov dokumentaristički postupak inspiriran je Borhesovim radovima, s tim da postoji razlika u upotrebi dokumentarističkih proseada iako obojica proširuju intelektualne i mitske asocijacije u navođenju izvora (isp. Kiš, 1979b: 123).² „Grobница“ je zasnovana na historičnosti koju teži otkriti preko dokumenata. Dokument postoji da bi se izbjegla proizvoljnost na subjektivnom planu budući

² Sličnosti koje postoje između ovih dvaju autora jesu: kombiniranje dokumenata i mašte te upotreba faksije umjesto fikcije, postupak uspostavljanja vremenskih i prostornih analogija, predilekcija za paradoks, uobličavanje dramatičnog zbivanja povezanog s ubistvima, paralogičan način zbivanja te zgusnuta autentičnost iskaza (isp. Kulenović 1976, u Krivokapić 1980: 86). Međutim Kiš ne bira motiviku koja je izrazita fikcionalnost, nego je preuzeta iz zbilje. To ne nalazimo kod Borgesa, kao ni etičke dileme poput: problema savjesti, raspolućenosti lika između vlastitog projekta slobodne ličnosti i podvrgavanja monstruoznom ubilačkom birokratskom stroju (isp. Visković 1976, u Krivokapić 1980: 84).

da dokument kao antipoetičan vodi tačnu i jasnu evidenciju o građi. Kišov inventar – ogroman broj dokumenata i činjenica – treba ispitati splet okolnosti, stanje društvene, kulturne, političke i historijske scene, ali bez nametanja nekog novog dominantnog viđenja.

Koristeći se ironijom Kiš već na početku „Grobnice“, u prvoj priči pod nazivom „Nož sa drškom od ružinog drveta“ propituje te historijske istine: „Priča koja sledi, priča koja se rađa u sumnji i nedoumici, ima jedinu nesreću (neki to zovu srećom) što je istinita: ona je zapisana rukom časnih ljudi i pouzdanih svedoka“ (Kiš, 1979a: 7)³. Kako Kiš objašnjava u „Času anatomije“ pisac želi čitaocu dati do znanja da ta priča nije izmišljena, nego da je zasnovana na nekakvim „vražjim činjenicama“, na nekakvim „vražjim svedočanstvima“, „dokumentima“ (Kiš, 1979b: 91). Iz ovoga čitamo da je piscu stalo da preko svoje književnosti preispita historijske podatke, odnosno podatke koji su nazvani „historijskim“ i da na osnovu njih propita istinitost onoga što oni sa sobom donose. U „Grobnici“ se kritiziraju dva sistema opresije, dva politička, totalitaristička sistema: socijalistički i fašistički. Stoga korišćenje dokumenata u „Grobnici“ za glavni funkciju ima propitivanje vrijednosti totalitarističkih istina, postavki i djelovanja, njihove identičnosti ili potpune različitosti, istinitosti svega što je ostalo kao svjedočanstvo o njima. Iako konačnih odgovora na ta pitanja nema, Kiš će u „Grobnici“ propitati te sisteme stavljajući u fokus podanike, odnosno žrtve tih sistema. Samo knjiga koja svjedoči protiv države kao institucije nasilja, laži i bezakonja, daje smisao cjelokupnom pisanju (isp. Kiš, 1990: 100), a Kišova „Grobnica“ determinira prostor u kojem je nasilna smrt skandal.

Likovi u „Grobnici“ jesu individualci koji se izdvajaju iz kolektiva. To su pojedinci koji „žele da sačuvaju jasan znak i belegu svoje individualnosti“, odnosno oni kojima je „sumnja osnovni kompas“ (Kiš, 1979b: 57). Svaka od sedam priča – izuzev posljednje priče „Psi i knjige“, koja govori o srednjovjekovnoj katoličkoj inkviziciji⁴ – tematski, direktno je ili posredno vezana za

³ U nastavku rada za primjere iz tri analizirane knjige navodit će se samo broj stranice. Izvore pogledati u literaturi na kraju rada.

⁴ Njen je glavni lik Jevrej koji strada od kršćanske, a ne od komunističke ideologije, mada se u suštini ova priča ne razlikuje od ostalih jer je riječ o nevinom stradanju pojedinca intelektualca od strane vladajuće diktature. Na tom tragu nalazi se filozofski diskurs o cikličnom kretanju vremena kojeg Kiš uvodi u Napomeni na kraju priče. Najprije se navodi citat Marka Aurelija iz „Misli“, knj. VI, 37: „Ko je vidio sadašnjost vidio je sve: ono što se dogodilo u najdaljoj

tridesete i četrdesete godine XX v. kada se pojavljuje staljinizam⁵. Likovi su u ostalim pričama nedvojbene pristalice sovjetskog socijalizma, njegovi oduševljeni igrači, koji su ujedno i opasna prijetnja takvom režimu jer znaju njegove najmračnije strane – oni su iskreni revolucionari, proleter koji stoje u suprotnosti s buržoazijom koja se formira na vrhu socijalističke vlasti. Njihova je krivica, zapravo, u djelovanju; oni su „u matici historijskih zbivanja“, ali ujedno „i *poluga* tih zbivanja“ (isto: 58). Tako postaju prijetnja i bivaju uništeni od partije, sistema kojem i sami pripadaju. U knjizi su opisana mučenja izdvojenih pojedinaca koje vlast tjera da na sebe preuzmu lažnu krivicu samo da bi imala razlog zbog nečega ih osuditi i ubiti. Optužbe su različite prirode, a najčešće su optuženi za rad na strani neprijatelja. Naslovna priča ujedno opisuje i najbrutalnije mučenje glavnog lika Borisa Davidoviča Novskog koji do kraja želi ostati etičan i principijelan, za razliku od vlasti koja za svako njegovo odbijanje prihvatanja lažne krivice ubija jednog čovjeka.

Pri optužbi za plagijat književni kritičari pokušali su otkriti izvore Kišove dokumentarističke građe u „Grobnici“. Međutim iz ugla postmodernizma iako postoje slični narativi u vremenskom slijedu, nije moguće napisati nijedan identičan narativ jer unutar svakog pokušaja objektivnosti, autor / historičar⁶ unosi dio sebe i tako kreira vlastitu priču i još jednu novu „istinu“. S druge strane „Grobnica“ postavlja pitanje koliko su i dokumenti koje Kiš ili bilo koji drugi autor koristi intertekstualno ili na neki drugi način autentični ako jedino kreatori priča raspolažu građom koju koriste te je mogu oblikovati onako kako žele. Koristeći se dokumentima autor postaje i arhivar, zapisničar, povjesničar, istražitelj, polemičar, te tako, promatrano s aspekta književnosti, autor sa sebe skida odgovornost za postupke svojih junaka ili za događaje koje navodi u tekstu. Pitanjem „Kako citirati nešto što nije citat?“ (Kiš, 1979b: 111) Kiš želi ukazati da u povijesnoj mreži

prošlosti i ono što će se zbiti u budućnosti” (Kiš, 1979a: 135–136), da bi potom dao Borgesov osvrt na teoriju stoičara. Ovdje se mora ukazati i na tehniku koju Kiš koristi prilikom navođenja citata – oponašajući naučni stil, o kojem će biti više riječi u posljednjem potpoglavlju rada: narator naglašava svoje vjerodostojno navođenje podataka do kojih je mogao doći, čime se dalje, na neki način paradoksalno za čitaoca kreira iluzija stvarnosti.

⁵ Staljinizmom se označava period vladavine Josifa Visarionoviča Staljina od 1922. do 1953. u SSSR-u.

⁶ U nastavku rada koristit će se termini „autor“ i „historičar“ kao sinonimni oblici, gdje god je to moguće, budući da su u kontekstu postmodernizma i autor i historičar podjednako naratori i učestvuju u kreiranju svjetske povijesti.

intertekstualnosti i citatnosti ništa nije autentično i da se s obzirom na to ne bi moglo zaista plagirati.

Navođenje dokumenata u književnosti ima cilj čitaoca uvjeriti u istinost priča koje su napisane ne samo na nivou fabule nego i na nivou sižejne obrade. To bi najprije značilo da postupak dokumentarnosti, ironično se koristeći „pravim“ dokumentima i oblikujući ih na proizvoljan način od strane autora, ima za cilj njihovim nechronološkim metodom zbuniti čitaoca kako bi postavio pitanje: Je li se sve ovako desilo? Istinitost jednog bi trebala povući i istinitost drugog, međutim to nije moguće u postmodernizmu jer osnovne postavke nisu sigurne. Ovdje do izražaja dolazi postmodernistički paradoks – djelovanje unutar konvencija koje želi opovrgnuti tako što se istinom želi postići istina ili neistinom neistina u naraciji. Takvo postizanje objektivne, historijske istine ruši konvencije hijerarhijskih postavki jer sižejna obrada fabule u priči ne mora pratiti historijske podatke.

Objektivnost u postmodernizmu ne postoji. Kiš u „Grobnici“ koristi obrnutu perspektivu – nije više autor taj koji ima sposobnost ispričati priču onako kako je vidi, nego koristeći različita svjedočanstva želi izbaciti sveznajućeg naratora, tj. omogućiti da se jedna pojava, jedan lik sagledaju iz raznih aspekata, najprije iz pozicije žrtve. Zbog toga dolazi do relativizacije historijskih događaja. Naime traganjem za građom Kiš traga za onim što se prešutjelo u historiji, a što je bilo i više nego bitno: čovjek i njegovo stradanje koje se nikada i ne može zabilježiti nikakvim tekstualnim niti bilo kojim načinom jer ono nestaje zajedno sa žrtvom koja strada. Unutrašnji život pojedinca tako ostaje neispitan, a iz perspektive postmodernizma istina pojedinca jeste samo njegova, stoga ju je nemoguće otkriti u bilo kakvim historijskim dokumentima. Koristeći se njima književnost želi upozoriti na to, a nikako ponuditi neku novu istinu.

3.1.1. Primjeri iz „Časa anatomije“

U svom eseju „La part de dieu“ Kiš otkriva kako je u knjižari „Molat“ u Parizu pronašao knjigu o inkviziciji i u njoj otkrio povijest o nekom Baruhu o kojem je prethodno napisao priču „Psi i knjige“ (isp. Kiš, 1995: 147). Podatak o pronalasku naveo je na samom kraju te priče, koja je u izvjesnoj vezi s naslovnom o Borisu Davidoviču: „Slučajno i iznenadno otkriće ovog teksta, otkriće koje se vremenski podudara sa srećnim završetkom rada na povesti pod naslovom ‚Grobnica za Borisa Davidoviča‘, imalo je za mene znančenje ozarenja i mirakla: analogije sa

pomenutom pričom u tolikoj su meri očigledne da sam podudarnost motiva, datuma i imena smatrao božjim udelom u stvaralaštvu, „la part de Dieu“, ili đavljim, „la part de Diable“ (Kiš, 1979a: 135).

U oba teksta – navedenom eseju i priči „Psi i knjige“ – Kiš navodi da je priča o Borisu Davidoviču napisana prije nego je pronađena priča o Baruhu (isp. Kiš, 1979a: 135 i Kiš, 1995: 147). Važno je izdvojiti dio u kojem narator kaže da se u pronađenoj priči o Baruhu krije „razvijena metafora jedne ofucane istorijske (i političke) metafore i parabole“ (Kiš, 1995: 148) jer nas to direktno vodi k postmodernizmu i dokumentarizmu. U književnost ovog perioda politika se indirektno upliće kroz historiju, a sve se ostvaruje kroz dokumentaristički postupak. U ovom kontekstu riječ je o historijskoj i političkoj metafori dvaju spomenutih totalitarističkih sistema. U navedenom pasusu Kiš nastoji pokazati kako njegova priča o Baruhu nije nastala na osnovu dokumenta budući da ga je pronašao naknadno. To je važno jer razgraničava fikciju, odnosno priču od fakcije, tj. pronađenog dokumenta i svjedoči prevlasti fikcije nad dokumentom. U svrhu odbrane od optužbi za plagijat Kiš je ovu konstataciju naveo da bi pokazao kako njegov tekst nije kopija pronađenog. S druge strane za dokumente i historiju važno je to što Kiš koristi ono što je moguće da bude „historijsko“, a što njegova književnost želi i propitati.

U istom eseju Kiš nam predstavlja svoje pisanje povijesti o Svetoj Sofiji iz priče „Mehanički lavovi“. Nekada ugledna pravoslavna kijevska crkva sada je pretvorena u pivaru, sušaru i stovarište, dakle socijalistička vlast ju je desakralizirala, tako da bude pogodna za različita ovosvjetska dešavanja. U poglavlju „Prošlost“ (41–43) navedene priče Kiš je dao historijski razvoj ove crkve kako bi ukazao na njen značaj. To je učinio na osnovu fotografije i šturih podataka zbog čega je stvorena uvjerljivost te historije, tako da čitalac zaista stiče dojam da je istinito sve što je napisano o njoj. Međutim u eseju Kiš otkriva da je taj opis njegova kreacija: „Dok pišem, gledam da se oduprem omamljujućoj snazi dokumenata, da se prepustim tkanju proze kojoj su ‚dokumenta‘ samo potka“ (Kiš, 1995: 148–149). Dakle splet fikcije i stvarnih dokumenata, koje je koristio kao osnovu za svoju priču ovdje je očigledna. Cilj ovakvog pisanja, odnosno posljedica upliva dokumenta jeste da tekst liči na dokument, na istorijski izvor. I na kraju kada napiše svoj „dokument“, Kiš ga upoređuje s polaznim, takoreći „stvarnim“ i otkriva koliko oni imaju sličnosti i razlika (isp. isto). To mu je potrebno kako bi relativizirao pokušaj objektivnost i historiju.

Navedeni esej donosi još jedan podatak koji je važan kako za priču „Mehanički lavovi“ tako i za cjelokupnu „Grobnicu“. Podudarnost dokumenata i fikcije ogleđa se i u korištenju imena Sokolov, za kojeg Kiš kaže da ga je kao i priču o Baruhu pronašao nakon što je napisao svoju priču: „I. A. Sokolov (1890), slikar i graver, zaslužni umetnik SSSR-a, itd., koji je poznat po svojim portretima, među kojima i po portretu J. V. Staljina!“ (Kiš, 1995: 149). Očigledno je da su Kišovi tekstovi imali određenih podudarnosti s dokumentima koje je pronalazio i prije nego je pisao svoje priče. Međutim ovakva saznanja donose još jednu bitnu činjenicu, kao i u prvom navedenom primjeru o Baruhu, a to je da je Kiš zaista bio arhivar i povijesničar koji je istraživao historiju, posjećivao različite ustanove i institucije kako bi svoje priče zasnovao na dokumentima.

Postizanje uvjerljivosti i istinosti pomoću dokumenata Kiš još jednom potvrđuje u eseju „Tražim mesto pod suncem za sumnju“ kada se ponovo poziva na Borhesovo pisanje: „Ono što me privuklo, dakle, Borhesu, jeste u prvom redu ta tehnička inovacija upotrebe citata, ‚dokumenta‘, koja omogućava sažimanje građe do maksimuma“ (Kiš, 1990: 145). Čitaočeva je recepcija tada takva da mu pisac može podmetati „‚dokumenta‘ koja je sam fabrikovao, i da time ostvari učinak ne samo uverljivosti nego i istinitosti onoga što pripoveda“ (isto). Ta uvjerljivost jeste zapravo „iluzija istinitosti“ (isto: 152), što znači da je nema ni u onome što je Kiš sam napisao, niti u onome što je koristio kao osnovu za svoju građu.

3.2. Kovačev dokumentarizam

„Vrata od utrobe“ peti je roman Mirka Kovača, prvi put objavljen 1978. u Zagrebu kad je dobio i NIN-ovu nagradu. Kovačevi učestali tematski krugovi predstavljaju porodične udese izazvane društvenim, političkim i ekonomskim previranjima, a sama njegova djela okrenuta su putovanjima kroz sjećanje, označenim modernim narativnim tehnikama (isp. Kalezić-Đuričković, 2014: 319). Roman se bavi temeljnim egzistencijalnim i etičkim pitanjima: svrha čovjekovog postojanja, odnos između pojedinca i drugih osoba te složeni opis djelovanja emocije likova, prepreka tom djelovanju i podsticanja čitalačke imaginacije, kritičkog razmišljanja o važnosti ljudskog djelovanja apelom na saosjećajno razumijevanje i odbranu ljudskog dostojanstva (isp. Bajraktarević, 2021: 162). Radnja romana odvija se u mjestu L. u istorijskom ambijentu između dva velika zla – Prvi svjetski rat i početak informbirovske čistke, čime se najavljuje ideološka isključivost (isp. Kalezić-Đuričković, 2014: 323).

„Vrata od utrobe“ određen je kao polimorfna romaneskna struktura koja objedinjuje i fikcionalno i faktografsko / historijsko, odnosno kao roman-hronika koja prati propadanje porodice Stjepana K. (isp. Kazaz, 1986: 161). Svijet je romana kontekstualno uslovljen historijskim zbivanjima, pri čemu se pripovjedač M., sin Stjepana K., poziva na autentične historijske izvore, i pričom u formi memoara budući da se glas pripovjedača javlja i kao glas pisca koji sjećanjem na prošle događaje oblikuje svijet djela kojim problematizira „smisao egzistencije svijeta i sebe u njemu u sadašnjosti“ (isto: 164). Tema stradanja i smrti u romanu naglašena je idejom da se stradanje ponavlja pred kružnim tokom historije, što je predstavljeno epizodama stradanja likova u Prvom svjetskom ratu (stradanje Stjepanove majke i oca, vješanje Rosinog oca Gavrila), tokom Drugog svjetskog rata (potresna epizoda o nasilju i žrtvama) i u događajima vezanim za 1948. i Rezoluciju Informbiroa.

Kovač / narator M. u romanu predstavio je i poslijeratnu sliku – sliku vremena kad se sudilo izdajnicima, kad se nacionalizirao privatni kapital i obrnuto, sliku vremena formiranja radnih zadruga i Informbiroa te sliku porodičnog rasula. Historijski događaji i političke okolnosti koje su bile rezultat tih historijskih zbivanja uzrokovala su rasulo porodice. Životi likova dovedeni su u teške situacije patnje i stradanja. Stjepan u prvom ratu gubi oca i majku, u drugom biva jedva spašen, nakon Drugog svjetskog rata njegova je trgovina zaplijenjena i pretvorena u državno vlasništvo. Pomagao je revolucionarni pokret, brinuo se o porodici, smirivao sukobe i osvetničke strasti. Za razliku od Stjepana K. koji pronalazi smisao života u etičnosti i ljudskosti, njegov brat Tomislav smisao života nalazi u političkim ideologijama lenjinizma i staljinizma. On će podstaknuti Dimitrija V. na bratoubistvo pretpostavljajući humanističkim idejama ideološke. Dimitrij V. se dokazao kao partizan, ali višestruko ranjen, ostaje invalid. Politička previranja predočena su kroz likove političkih nasilnika i njihovih žrtava. Glavni lik Stjepan ni tada ne gubi svoje ljudsko lice, stoički podnosi i trpi nasilje vlasti. On podnosi sve i nastoji svakom zlu da se odupre umnošću koja se pokazuje uzaludna.

Roman se sastoji iz više dijelova: polazne maksime / mota u obliku citatnog starozavjetnog iskaza, molbe fiktivnog autora čitatelju (bez naslova i bez potpisa), kratkog dijela pod naslovom Uvod književnika, trinaest poglavlja romana i završnog dijela pod naslovom Jamstvo. Molba i Uvod književnika, zajedno s Jamstvom na kraju romana, predstavljaju okvir pričama iz poglavlja u formi

hronike⁷. Pripovijedanje u romanu odvija se pomoću dva uzajamno isprepletena nivoa. Na prvom, vanjskom nivou pripovijedanja, ekstradijagetskom, pojavljuje se neimenovani, homodijagetički pripovjedač, koji je ujedno i fikcionalni autor. U unutarnjem dijelu romana, u poglavljima, pripovijedanje je uspostavljeno većim dijelom po uzoru na tradicionalno, hroničarsko, realističko pripovijedanje iz perspektive heterodijagetičkog autora / pripovjedača koji pripovijeda s distance, iz vanjske perspektive. Kazaz tvrdi da se fiktivni i aktuelni autor mogu poistovijetiti, na temelju izvantekstovnih podataka i stavova, uključenih u svijet djela i istovjetnih tehnika pripovijedanja u formiranju tog svijeta (isp. Kazaz, 1986: 167).

Narator M. bavi se objektivnom poviješću na način političkog romana koji politiku poima kao ontološku mrežu čovjekove egzistencije, a historiju vidi u stalnom kruženju njenog rušilačkog zla. I sam se Kovač u eseju „Shvaćanje fabule” osvrće kako na pojam stila tako i na formu romana “Vrata od utrobe“ pri čemu navodi da njegovu fabulu čini „niz svežnjeva“ budući da svaka fabula treba postati materijal koji se razvrstava, odnosno mora biti „zagonetna, preosmišljena i pokrenuta radnjama“ (isp. Kovač, 2008: 55). Kada govori o tehnici svog pisanja, u eseju „U znaku romana“ Kovač kaže da je želio stvoriti pripovjednu različitost i to ne samo tehnikom pisanja nego i svim drugim raspoloživim sredstvima unutar te tehnike kako bi njegova djela pokretala njihova sopstvena energija (isp. Kovač, 2008: 54). U romanu postoje dvije naracije – priča o Stjepanu K. i njegovoj porodici te priča o procesu nastanke priče – koje se smjenjuju. Osim toga u poglavljima hronike pojavljuju se i drugi pripovjedači: fratar Inocencijo, Stjepan K. i Paulina, a centralna je tema život Stjepana K. od njegovog rođenja 1898. do smrti njegove žene Rose, u martu 1950. Oko te teme zapliću se i životi drugih likova, pa roman postaje originalna struktura više paralelnih priča (priča o Stjepanu i Rosi, Dimitriju i Milutinu, Paulu Menze, Tomislavu, o Biskupu), koje povezuju ljudske sudbine, sudbinske određenosti, a to sve događaje u vremenu.

Kovač zajedno s Kišom, Pekićem i Filipom Davidom pripada grupi beogradskih postmodernista, koja je išla u smjeru preispitivanja diskursa moći u društvenom polju, povezala političko s

⁷ Prema Nolitovom Rečniku književnih termina hronika je književni rod bizantijske historiografije, u kojem se historija čovječanstva ili sopstvenog naroda promatra u svjetlu ideje o božanskom providenju i svrhovitoj moralnoj zakonitosti društvenih zbivanja. U novijoj književnosti hronika označava i neki roman s naglašenom historijskom tematikom, što je u skladu s tematikom koju obrađuje Kovačev roman. (isp. Nolit, 1986: 250)

historijskim, pa tako decentrirala ideološku moć. Ta grupa postmodernista odustajala je od ideoloških utopijskih konfiguracija, ali ne i od etike i moralne vrijednosti književnosti. Proza šezdesetih žanrovski se proširuje na polju fantastike, intime i dokumentarizma. U ponovnom razvoju prošlih slika sve se podvrgavalo propitivanju, a istovremenu tragalo za onim što je mitsko: „Nastojao sam kroz to revolucionarno spoznati dubinu zla, kroz povijesno dosegnuti ono iskonsko, a sve to skupa posmatrati s Biblijom. Možda je to bio način da se odškrinu vrata Istine. Ali što je istina?“ (Kovač, 2008: 47). Pitanje istine pitanje je koje ujedno postavlja i postmodernizam. Kao dokaz Kovačevog statusa postmodernog pisca navode se u kritici sljedeće narativne tehnike i postupci pripovijedanja u opusu: intertekstualnost, korištenje dokumentarizma kao pripovjedačkog postupka, autoreferencijalnost, fragmentarnost, naglašena ironija, podražavanje starozavjetnih ljetopisa, enciklopedijska forma (isp. Ahmetagić, 2007: 7). Na osnovu njih Kovačevi romani i pripovijetke pripadaju historiografskoj metafikciji. Osim ovih karakteristika Bajraktarević izdvaja i hibridnost, prisutnost tema koje književna kritika određuje postmodernističkim, tj. „mala“ priča prema „velikoj“ priči, obespravljeno te poniženje kao elemente Kovačeve poetike na osnovu kojih ga označavamo postmodernističkim (isp. Bajraktarević, 2021: 81).

O upotrebi dokumentarističke građe Kovač piše u eseju “Dokumentarnost je postupak” gdje navodi da “samo mašta može uspješno upotrijebiti svaki, pa i slučajni pronalazak” (Kovač, 2008: 49–51). Ti pronalasci obogaćuju jezičku cjelinu, pretvaraju je u fikciju, a fiktivni pasusi u stvarnost. Izmjena materijala izjednačava krajnosti fikcije i stvarnosti ili ublažava razmak tog spajanja pri čemu se onda komadi narativa više ne razlikuju, a jedinstvo je neočekivano.

Dokumentarizam je u vezi s intertekstualnošću zbog čega rizik preuzimanja i unošenja pozajmica uvijek postoji jer “umetanje bilo kakvog dokumenta u pripovijest s kojom ima malo stilske ili semantičke veze predstavlja nasilno ili nemotivirano umetanje“ (isto: 51). Kovač piše kako dokument koji se unosi u pripovijest ne smije biti izoliran, odnosno ne mogu se unositi podaci bez prerade: autor može prikriti svoje izvore ili uputiti na njih kako bi čitateljima pokazao da su oni bili bezvrijedni do njegove stvaralačke intervencije. S tim da postoji mogućnost da pisac uputi i na lažne izvore, koji su tada zamka za čitatelja u vidu novih iznenađenja u argumentaciji stvarnosti. U suprotnom tekstovi koji su u djelo uneseni neprerađeni jesu zapravo mrtvi: sam roman bez

podataka nije dovoljan, pa zbog toga dokumentaristički postupak jeste visok stupanj imaginacije. (isp. isto)

Kovač u eseju „I šezdeset osma, što da ne“ ističe važnost književnosti budući da je ona razrješavala pitanja u vezi s historiografijom, kulturom i naukom (isp. Kovač, 2008: 57–61). Zbog političke scene šezdesetih faktografija je bila čuvana i nedostupna široj javnosti. Tako su te godine, o kojima bi književnost i govorila, predstavljale stvarnost onako kako je politička elita željela da je predstavi, a ne onakva kakva je zaista bila. Za pisca faktografija i kada je dostupna nije dovoljna jer dokumentacija se ona složenim postupcima sublimira do smisla romana, do konkretne forme. Zbog toga Kovač kaže da je forma mnogo bitnija od same priče u djelu, jer dobar pisac treba imati dobar alat za rad (isp. isto).

3.3. Hodžićev dokumentarizam

Knjiga “Davidova zvijezda” prvi je put objavljen 1991. godine. U romanu Hodžić “gradi simboličku hroniku Gusinju, grada s albansko-jugoslavenske granice koji u tragički intoniranoj viziji svijeta postaje simboličkim graničnim toposom među različitim kulturama i civilizacijama, ideološko političkim sistemima i historijskim projekcijama” (Kazaz, 2000: 5). Vrijeme je radnje u uslovima tek završenog rata i nesigurnog mira, u bijedi i siromaštvu. Roman je koncipiran po formi priče u priči po uzoru na istočnjački način pričanja koji je započela Šeherzada u “Hiljadu i jednoj noći” (isp. Duraković, 1999: 10). Na početku romana otvaraju se kapije jednog grada ili, jednako kapije, jedne bajke, kao u drevnim pričama iz “Hiljadu i jednoj noći”, a dok posljednji odlomak romana predstavlja simbolički izlaz iz tog grada, pošto identificiramo sami sebe, i nosi naziv “Hiljadu i jedan dan” (isp. Capriqi, 2004).

Knjiga se tematski nadovezuje na analizirana djela Kiša i Kovača⁸ budući da je u pitanju povijest o tragičnoj sudbini Jevrejina Kalmija, koji nedužan strada u bezumlju političko-sudske tiranije

⁸ Kada ovaj roman upoređuje s Kovačevim, Kazaz navodi da je razlika u tome što Kovačev “ostaje unutar dokumentarističko-realističkog obrasca naracije, dok Hodžićevo djelo slijedi postulate mitskog realizma” (Kazaz, 2000: 13). Zbog toga ga je moguće komparativno čitati s Markesovim romanom “Sto godina samoće”: u njima se miješaju stvarnosno i fantastično, snovido i dokumentarno, mistično i faktografsko, prošlo i sadašnje. Ono što je dječak

nastale u komunističkoj Jugoslaviji nakon Rezolucije Informbiroa (isp. Kazaz, 2000: 7).⁹ David Šahan, glavni lik i fiktionalni narator romana, traži istinu o svom ujaku Kalmiju dok putuje prema Bagdadu, zbog čega se radnja romana odvija u vozu u kojem se susreće sa Strahinjom Dragašem. Budući da je poznao Kalmija, Dragaš priča Davidu o Kalmiju, a između ostalog izvještava ga i kako je stradao. “Davidova zvijezda” historijski je roman budući da obuhvata proces historizacije i estetizacije tradicije, tj. prošlosti, dok je ujedno i traženje i otkrivanje problemskog individuuma. Roman nastoji odrediti osnove identiteta i porijekla kao egzistencijalne granice te smislove čovjekovog historijskog usuda. Osim što ostaje u okvirima historije, “Davidova zvijezda” otvara granice svog fiktivnog svijeta prema udaljenim istočnim zemljama. Zahvaljujući ukinutoj književnoj distinkciji između realizma i fantastike te tematiziranju važnog događaja iz nacionalne historije, roman pripada tipu psihološkog novohistorijskog romana. Okvirna je pripovijest fantastičnog karaktera i simbolizira narativni svijet unutrašnje priče kao i historiju. U polju fantastike, od historije i velikih događaja ostaje samo priča i mit. Historija koja se tvori ovim djelom nije historija fakata već estetska historija, koja historijsku činjenicu gubljenja državnih i identitetskih granica pretvara u književno-historijsku činjenicu.

Roman je ispričan iz dviju osnovnih narativnih perspektiva. Prva pripada Davidu Šahanu, a dijeli se na dvije tačke: tridesetogodišnjeg Davida koji rekonstruira stradanje svoje porodice, i David Šahan kao dječak koji oživljava svoje sjećanje na djetinjstvo. Druga osnovna perspektiva pripada spomenutom Strahinji Dragašu koji Davidu otkriva istinu o Kalmiju. Te dvije narativne priče

smatrao čuvenim ili sanjanim pokazat će istinitim, a ono što je izneseno kao istina, pokazat će se izmišljenim (isp. Bašić, 1993: 781).

⁹ Rezolucijom Informbiroa 1948. godine započinje raskol u KPJ, zato toga što je na osnivačkom sastanku kritizirana politika pojedinih komunističkih partija, što je rezultiralo sukobom Informbiroa sa KPJ i socijalističkom Jugoslavijom. Da bi odbranila svoje interese i napravila otklon od staljinističkih imperijalističkih pretenzija, i u opasnosti od spoljnih intervencija, u toku te nepredvidljive situacije UDB-a, tajna policija provjeravala je idejna izjašnjenja pojedinaca, ali bez uvida u istinitost optužbi, i to često neopravdanim metodama djelovanja, prekoračenjem ovlašćenja, primjenjujući nasilje, falsifikujući dokaze, namještajući optužbe. Ovo vrijeme obilježili su ekonomska blokada od socijalističkih zemalja, politička izolaciji, incidenti na granici i vojne prijetnje. Te pedesete godine “počinje da funkcioniše ‘jugoslavenski Gulag’, jedno pusto kamenito ostrvo na Jadranu, po zlu čuveni Goli otok, sabirno mesto svih kolebljivaca i sumnjivih” (Kiš, 2007: 142).

razlikuju se i u načinu pripovijedanja, pa je Davidova priča poetski bolno intonirana s preplitanjem snovidnog i stvarnog, a Dragaševo kazivanje precizno, dokumentarno notiranje zbivanja (isp. Kazaz, 2000: 14–15). Iako su koncipirane tako, sve priče neprestano vraćaju prema tragediji porodice Davida Šahana nastojeći da otkriju mehanizme političke tiranije i nasilja vlasti nad pojedincem.

Hodžićeva je proza nikla iz narodnog kazivanja, na svježim izvorima legendi i lokalne leksike, ali pročišćena, disciplinovana, a opet raskošna i spontana (isp. Rotković, 1973: 775). To su izvori iz daleke prošlosti za kazivanje sveznajućeg naratora o zbivanjima iz prošlosti. Mozaik koji grade priče u romanu zamjenjuju linearnost hronološkog toka historije idejom ciklične refreničnosti vremena, pa historijskom vremenu suprotstavlja mističku koncepciju simboličkog bezvremena. To je razlog da historiju vidi kao ciklično vraćanje iste sadržine zla koje se ponavlja u različitim sudbinama i međusobno veoma udaljenim prostorno-vremenskim relacijama (isp. Kazaz, 2000: 9). U simboličkim dimenzijama romana i simbolici njegovog naslova stapaju se i prepliću mitsko i dokumentarno-historijsko, mistično i realno, da bi se simbol „Davidove zvijezde“ iz mistično-religijskog pretočio u estetski kontekst s uvjerenjem da se tragični i apsurdni tok historije može nadvladati pričom koja prevazilazeći granice u vremenu i u prostoru dostiže univerzalnost svoje semantike (isp. isto: 17).

4. Metafikcija

Postmodernizam je jedan od autoriteta u kojem metafikcija pronalazi svoj opstanak budući da metafikcija problematizira vlastitu fikcionalnost istražujući uplitanje fenomena fikcionalnosti na izvanknjiževni prostor gdje fikcija projicira naš opis stvarnosti (isp. Alihodžić-Hadžialić, 2008: 63). Pojam metafikcije može se koristiti kao oznaka za transhistorijsko izravno sredstvo unutar književnosti ili za historijski precizno lociranu pojavu unutar savremene proze postmoderne. Metafikcijska proza nastaje u procesu kritičkog preispitivanja dva izrazita načina književnog oblikovanja, gdje pisac traga za pravom pričom, odnosno gdje se fikcija dekonstruira direktnim skretanjem pozornosti na njene trikove kroz implicitnu ispovijest o svom književnom stvaralačkom postupku. To se najprije ogleda kroz postojanje teksta-koda ili teksta-komentara na osnovu čega se uočava autotematiziranje kao značajna metatekstualna operacija (isp. isto: 70–71).

U metafikcijskim tekstovima kreira se privid stvarnosti tako što se prilikom pokušaja predočavanja stvarnosti ne može izbjeći osjećaj fiktivnosti svake pojedinačne perspektive realnosti ili povijesti jer tekst u sebi sadrži model naracije koji teži preispitivanju. To je i zadatak postmodernog romana i savremenog autora koji teži ne da ukloni ili u potpunosti označi svakodnevnicu nebitnom, nego da je preispita, odnosno da se njeno formuliranje približi mitskom ili filozofskom. Umijeće postmodernog pisca metafikcijske proze ogleda se u tome da čitatelj tokom čitanja romana bude istovremeno svjestan da je sve napisano fikcija, ali i da je temeljeno na stvarnim događajima. Iz toga proizlazi i termin historiografske metafikcije čiji je zadatak istaknuti paradoks vjerodostojnosti prošlosti tako da istakne povijest kao tekstualni konstrukt naracije koja gotovo nikad nije originalna jer se oslanja na intertekstove prošlosti (isp. isto: 80–81).

Intervencije pripovjedača jesu materijali drugog reda, koji su u ovom romanu proizvod ljudske patnje i zatočenosti. Autor sam sebe uvodi u tekst, navodno se potčinjavajući nekoj paradigmi koju on sam uspostavlja. Autor ukazuje koliko su tekstovi krhka i ranjiva istinitost istorije i empirije, a tekst se uspostavlja kao osnovni ontološki oblik postmodernog modela svijeta. Kosinski postmoderni oblik pisanja naziva „autofikcijom“ (Kosinski prema Hutcheon, 1996: 28): fikcija jer je celokupno sećanje fikcionalizovano; auto jer književni žanr dopušta autoru usvajanje prirode njegovih fikcionalnih junaka. Tako bi i kada autor citira nekoga u svom tekstu govorio autojezikom, odnosno unutrašnjim jezikom pripovjedača. Pošto je metafikcija svjesna vlastite fikcionalnosti, nikako je ne možemo odvojiti od autoreferencijalnosti.

4.1. Metafikcija u „Grobnici“

Komentiranje teksta u „Grobnici“ u direktnoj je vezi s dokumentima jer tu priliku narator / autor koristi kako bi čitaoca upoznao s građom koju koristi.¹⁰ U tim primjerima narator / autor čitaoca

¹⁰ Komentiranjem upotrebne građe u „Grobnici“ autor / narator istovremeno postaje interpretator te građe. Prema Nolitovom Rečniku metatekst se definira kao tekst koji je nastao pod utjecajem nekog drugog teksta, a sam primalac postaje drugi autor, prevodilac, naučnik, editor, kritičar itd. (isp. Nolit, 1986: 429). U slučaju ove zbirke priča, u kojoj je zastupljena metafikcija možemo govoriti o „Grobnici“ kao o metatekstu. S jedne strane autor / narator Kiš interpretira druge tekstove koje je iskoristio za pisanje svog djela, dok s druge strane tim djelom ujedno poziva čitaoca da i sami postanu interpretatori kako te korištene građe tako i „Grobnice“. Prema definiciji prototekst je svaki tekst koji predstavlja objekt i osnovu stvaranja metateksta (isp. isto: 614). U ovom slučaju sva dokumentaristička građa iskorištena u ovoj zbirci priča jeste prototekst.

podsjeca da se ne radi o fikciji, nego o (potencijalnoj) istini. Zbog toga u pričama izostaju tzv. postupci dramatizacije, potisnuta je psihologizacija, dok je narator koji pripovijeda neuključen u zbivanja i tek naknadno, na temelju raznih dokumenata, zapisa i iskaza svjedoka nastoji rekonstruirati zbivanja (isp. Visković, 1976: 29).

Metafiksijski su komentari naratora / autora u „Grobnici“ različiti. Jedna od njegovih uloga jeste komentiranje pouzdanosti dokumenata pri čemu se čitaocu daje do znanja da su dokumenti različitog nivoa autentičnosti. To čitaocu ostavlja prostor da sam ocijeni te dokumente, ali i komentare naratora / autora. U priči „Mehanički lavovi“ pronalazimo: „O drugom važnom učesniku ove priče, A. L. Čeljustnikovu, znamo pouzdanije samo toliko da je [...]“ (34); „Ostala svedočanstva o njemu jako su protivurečna, pa stoga i nevažna“ (34) ili „I ja to činim ovdje dakle zato što u njenu verodostojnost teško može da se sumnja“ (35), „Čeljustnikov je sanjao (ako mu je vjerovati)“ (36)¹¹. Rečenica „No ja ih zapisujem, iako neki izvori navode na opravdanu sumnju“ (34) upućuje nas na zaključak da je Kišovo neselektivno inkorporiranje dokumenata u „Grobnicu“ imalo za cilj predočiti čitaocu svu protivurječnost „historijske“ građe kako bi sam došao do saznanja da izvori u koje vjeruje nisu pouzdani. Kako historija može biti istinita ako postoji toliko nesaglasnosti u tekstualnim tragovima koje su povjesničari ostavili? Konstatacija da Kiš koristi ove dokumente iako su sumnjivi jeste postmodernističko nastojanje da u književno djelo uvede čitaoca u tekst i njemu ostavi priliku da tumači djelo.¹²

U istoj priči narator / autor komentira vlastiti odnos fikcije i faksije, stavljajući sve u zagradu. To je Kišova potreba da podsjeti čitaoca na dvije stvari: prvo da je riječ o fikciji, dakle postoji autor koji piše tu priču s izmišljenim likovima, događajima i svim drugim književnim elementima, a

¹¹ Na leksičkom i sintaksičkom nivou upotreba riječi i fraza kao u navedenim primjerima kojima se bilježe emocionalno-ekspresivna sredstva, sredstva i ocjene/vrjednovanja pripadaju žanru naučne diskusije, o kojem će više biti govora u posljednjem poglavlju (isp. Katnić-Bakaršić, 2001: 82–83).

¹² Kako vidimo iz navedenih citata, uloga naratora koji se javlja u prvom licu jeste neophodna da bi ukazala na dokumente i historiju kojoj oni svjedoče. Zbog toga Ahmetagić, između ostalog, ističe i ovaj postmodernistički paradoks: “U postmodernističkom pismu, tekst nikada ne uspeva da se nametne: čineći u njemu šta god želi, razarajući njegovu logiku, postmoderni autor (inače mrtav) postaje najvidljivija instance u tekstu” (Ahmetagić, 2006: 26).

drugo da ukaže kako se usmena svedočanstva ne mogu smatrati dokumentima – svjedočenje jednog čovjeka jeste svjedočenje samo njegove istine, zbog čega izostaje objektivnost (35 –36):

(Možda je bilo pametnije da sam se opredelio za neki drugi oblik saopštavanja, esej ili studiju, gde bih sva ova dokumenta mogao da upotrebim na uobičajeni način. Ali dve me stvari sprečavaju u tome: nepogodnost da se živa, usmena svedočanstva pouzdanih ljudi navode kao dokumentacija; a kao drugo: nisam mogao da se lišim zadovoljstva pripovedanja koje daje piscu varljivu ideju da stvara svet i, dakle, kako se to veli, da ga menja.)¹³

Ovaj dio ujedno je i jedan od najbitnijih u „Grobnici” jer se u njemu čita upravo Kišov odnos spram fikcije i faksije: koliko god nas autor / narator nastojao uvjeriti u knjizi da je riječ o stvarnosti, ipak je sve to izmišljeno.

Slično tome jeste i autorova / naratorova opaska iz prve priče u zbirci: “Dokumenta kojima se služimo govore strašnim jezikom činjenica i u njima reč *duša* ima prizvuk bogohuljenja” (14) jer ona osim što je opaska autora u vezi s korištenjem dokumenata za sopstvenu građu, ukazuje i na razliku u onome što ti dokumenti nude i šta im nedostaje. Dokumenti koji donose objektivna gledišta ne mogu nositi i istinu svakog čovjeka. Upravo zbog toga Kiš ovim književnim djelom ukazuje na istinu koju je svaki književni junak imao, a koja nije zabilježena. Autor / narator se u ovu priču upliće i svojim komentarima o ubici tako što u zagradi napominje da je ubicu još rano takvim nazivati: “Mikša (zovimo ga zasad tako)” (7), “Ubica (koga još ne bismo smeli zvati tim imenom)” (15).

Primjere o neprovjerenim dokumentima pronalazimo i u drugim pričama, npr. ime Goulda Verskojlsa, pogrešno je zavedeno “među stotinjak irskih republikanaca palih u bici kod Brunete” (32). Naslovna priča „Grobnica za Borisa Davidoviča“ počinje iskazivanjem sumnje: „Istorija ga je sačuvala pod imenom Novski [...] No, ono što odmah izaziva sumnju jeste pitanje: da li ga je istorija zaista sačuvala?” (79). Zbog obilja dokumenata koji “postoje” nije lahko otkriti ko je

¹³ Slično tome nalazi se u priči “Mehanički lavovi”: “(No izvesna stvaralačka potreba da se živom dokumentu dodaju možda nepotrebne boje, zvuci i mirisi, to dekadentno sveto trojstvo modernih, ne dozvoljavaju mi da ne zamislim i ono čega u Čeljustnikovom tekstu nema [...])” (50). Takav je i cijeli odlomak u priči “Kрмаča koja proždire svoj okot” pod naslovom “Oprezno domišljanje” (24–25).

Novski, čime se bavio i kako je proživio svoj život. Za ono što je “pronađeno” nema dokaza da je zaista istinito. O Novskom navodi izvore iz enciklopedija, hronika revolucije koje obiluju literarnim asocijacijama, svjedočenja njegove sestre itd. Čitaoca dodatno zbunjuje hronologija događaja „(koju samo još više otežavaju lažna imena i vrtoglavo smenjivanje mesta zbivanja)“ (83) budući da se datacija dokumenata prepliće. Ako pogledamo sačuvani životopis Novskog, njegovo stalno premještanje s jednog mjesta na drugo, različita zaposlenja: sa četrnaest radi kao šegrt, kroz godinu i po pere suđe u nekoj kafani, u šesnaestoj je u arsenalu municije u Pavlogradu, u sedamnaestoj u Rigi, iste godine u fabrici kutija (82–84) itd. postavlja se pitanje je li moguće da jedan čovjek promijeni toliko mjesta boravka za kratko vrijeme? Kiš navodi sve informacije koje ima o Novskom jer njegov posao nije da sudi o dokumentima, nego da ih kao arhivar skupi i iznese pred čitaoca. Granatova Enciklopedija iz priče o Novskom predstavlja historijski enciklopedijski rječnik koji su sastavila braća Granat u periodu od 1910. do 1948, čiji je jedan od urednika bio sam Lenjin¹⁴. U kontekstu priče autor / narator navodi da Novskog ta tako značajna Enciklopedija nije zapamtila, čime se aludira na kontradiktornost – kako Enciklopedija revolucije nije zapamtila jednog od najvećih revolucionara.

Komentar autora / naratora posebno je značajan i u priči „Psi i knjige“ jer kazuje da je priča o Baruhu svojevrsan prijevod trećeg poglavlja inkvizitorskog registra, a koji se nalazi u „Latinskom fondu Vatikanske biblioteke pod rednim brojem 4030“ (134). Ovakav podatak s datacijom i mjestom čuvanja rukopisa još više uvjerava čitaoca u postojanje i istinitost dokumenta. Međutim takav je rukopis „neznatno“ prepravljen, odnosno skraććen. Usto je bitno i da je rukopis preštampan i da do čitaoca dolazi kao „trostruki eho jednog dalekog glasa“ (135). Naizgled uvjerljiva priča o Baruhu – jer dokument „zaista“ postoji – postaje neprovjerljiva jer se njena vjerodostojnost nužno mora izgubiti u mnogobrojnim preštampanjima i komentarima koji uz njega idu, ako imamo u vidu da je svaki komentator u tekst upisao nešto svoje. Iako ju je narator pronašao u arhivi, priča nije u potpunosti zasnovana na tim podacima. Konstatacija u priči samo je osvrt autora / naratora na činjenicu da je historičar taj koji stvara naraciju onako kako želi. Relativnost utiska objektivnosti i mijenjanje smislova kroz vrijeme ovdje se stavlja na prvo mjesto.

¹⁴ V.: granat (založba) (pflaghamiltonbitterroot.org). Pristupljeno 26. 08. 2022.

Autorovom / naratorovom opaskom počinje i priča „Mehanički lavovi“: „Jedina istorijska ličnost u ovoj priči [...] zauzeće ovde možda nedovoljno značajno mesto. [...] Ne zaboravimo: Eduar Erio bio je i sam pisac i memorijalista*, političar od velikog ugleda, čija se biografija može naći u svakoj iole pristojnijoj enciklopediji” (33). Iz ovog odlomka najprije možemo iščitati konstataciju da je u priču uključena historijska ličnost, na osnovu čega se uspostavlja veza između književnosti i historije. Druga bitna informacija u navedenom citatu jeste da se Erioova biografija može naći u „pristojnijoj enciklopediji“ (33). Iz ovoga možemo zaključiti da je autor / narator ocijenio enciklopedije prema nekim kriterijima koje ovdje ipak ne navodi, ali znamo da je njegovo istraživanje obuhvatalo veću građu koju je komparirao. Istovremeno autor / narator nas upućuje na dodatnu literaturu.

Iznenadni i nagli nestanci ljudi, praznine u svjedočanstvima, nepouzdana hronologija, neotkrivanje porijekla dokumenata, malobrojna svjedočanstva samo su neki od razloga zbog kojih čitalac ne bi trebao vjerovati u pouzdanost dokumenata kojima se Kiš koristio. Već spomenuti komentari naratora / autora prisutni su u cijeloj zbirci kroz upečatljive sintagme ili rečenice koje su ispunjene sumnjom u pronađene dokumente: „omogućuje nam da barem naslutimo, u nedostatku pouzdanih izvora“ (22), „evo nekih tehničkih pojedinosti, možda nevažnih za dalji tok priče“ (27), „Čeljustnikov je sanjao (ako mu je vjerovati)“ (36), „jedna činjenica [...] remeti čistotu njegovih utisaka“ (54), „neka svjedočanstva navode“ (65), „poznato nam je“ (67), „najverovatnija je pretpostavka“ (74) itd.

4.2. Metafikcija u „Vratima od utrobe“

4.2.1. Molba, Uvod književnika i Jamstvo

Kako je rečeno, roman “Vrata od utrobe” sastoji se, osim od trinaest poglavlja, od Mota iz Starog zavjeta, Molbe čitatelju, Uvoda književnika i Jamstva. Budući da se, kako je ranije rečeno, između autora i naratora u romanu može staviti znak jednakosti, možemo reći da se autor / narator u Molbi, Uvodu i Jamstvu obraća direktno čitatelju. Kritika je već primijetila da Molba, koja je primjer i autoreferencijalnosti, dovodi u pitanje istinitost događaja i podataka implicirajući njihovu fiktivnu prirodu (isp. Bajraktarević, 2021: 169). Autor se obraća čitatelju kao fiktionalan moleći odbacivanje vjerodostojnosti kazivanja: „Molim čitatelja da uvaži onu već ustaljenu ogradu da je svaka sličnost s postojećim osobama slučajna, te da mi sklonost prema raspadljivom životu uzme dobronamjerno. Također, objavljujem da sam se ovom knjigom želio preispitati, kako bih se lišio

napasti i svega ranjivog u sebi, pa se uzdam da će čitatelj istinitost događaja i točne podatke primiti kao zamku za duševnu vjerodostojnost“ (7).

U Molbi autor / narator otkriva razloge pisanja ovog romana pokušavajući pronaći opravdanje za to. Osim toga autor se ograđuje od vjerodostojnosti i istinitosti svega što će napisati. Budući da postoje sličnosti ne samo u ličnostima nego i u događajima u fikciji i stvarnosti, autor se ograđuje da sve što bi moglo biti slično, nije nužno i namjerno uzeto kao takvo. Drugim riječima, napominje da je sve napisano zapravo fikcija i da ga čitatelji ni kritika nemaju pravo optužiti za navođenje netačnih podataka, opisa ili hronologije. To se čita i iz posljednje rečenice – radi se o zamci ili o lukavstvu, koje autor vješto kreira poigravajući se s fikcijom i sa stvarnosti, pri čemu to poigravanje u romanu ne treba predstavljati problem jer su autorove namjere za pisanje lične. “Lično” predstavlja konekciju između autora i naratora, ali i protagoniste (što svjedoči postojanosti autofikcije u romanu) budući da je riječ o ispovijesti glavnog lika M. Time se postiže dnevnička dokumentarnost priče. U skladu s dnevnikom i hronikom koriste se podaci datiranja, lokaliziranja ili personaliziranja koji su upravo subjektivni. Tako kao i u „Grobnici“ u prvi plan izbija lična priča i lični doživljaj napisanog što implicitno povlači činjenicu da je to zapravo samo jedno viđenje i jedna istina. Ta je priča autentična i zbog propitujuće uloge autora / naratora: konstatacija da se M. ovom knjigom “želio preispitati“ (7) jeste nastojanje da se samorazumije traganjem za vlastitom prošlošću.

U Uvodu književnika autor / narator nas objavještava o svom posljednjem viđenju glavnog lika Stjepana K.: “pred crkvom sv. Arh. Mihaila negdje ožujka 1950. [...] Odmah iza večernje ušao je u crkvu i užgao svijeću za dušu dobre Rose koja već sedamnaest mjeseci počiva u tmini pravoslavnog, arhandeovskog groblja“ (9). U ovom je dijelu i obavještenje da je roman “Vrata od utrobe” pročitao Gabrijel K. i obilježio ga svojim znakom prijateljstva te napomena da roman nije napisan radi slave, nego radi odavanja počasti patnji Stjepana K., čime roman postaje „samo uspomena“. Uspomena je i simbol konačnog ukopa: kenotaf je prazna grobnica nestalim i zaboravljenim ljudima, konačni smiraj njihove duše koja ne smije biti zaboravljena s obzirom na životne priče. U Uvodu autor / narator još se jednom brani od mogućih nasrtaja na njegovo djelo, ovaj put zbog slave, stavljajući time u prvi plan sadržaj djela, a ne sebe kao autora, čime romanu daje višu, humaniju dimenziju, onakvu kakvu je imao Stjepan K. u svom životu.

U Jamstvu autor / narator kaže: „Jamčim za vjerodostojnost knjige i šaljem vijest prijateljima da je završena. Raspoznajni znak je pozdrav mojom rukom. / Tako ja pišem“ (316). Autor komentira i jamči za vjerodostojnost svoje knjige. Čitateljima daje jednu vrstu zakletve da je govorio istinu, ali se postavlja pitanje o kakvoj istini je riječ. Da bismo ovaj dio razumjeli na pravi način, potrebno ga je promatrati u kontekstu cijelog djela. Tekst je vjerodostojan na osnovu kriterija koje je autor odredio: za njega je vjerodostojnost ono što je preživio i ono čemu je svjedočio, pri čemu će i to i sve do tada što je globalno određeno kao „historijsko“, a što je uvrstio u svoj roman otvoriti i problematizirati s aspekta istinitosti. Tako: vjerodostojnost jeste izbor i autora i čitatelja, svakog pojedinačno; kriterija nema jer će svako u napisanom označiti istinitim ono što želi. Jamstvo je posljednji pečat autorov i posljednje obraćanje čitatelju, i nije slučajno da tada govori o vjerodostojnosti: nakon svega što je želio reći, on staje i prepušta čitatelju na tumačenje i ocjenjivanje teksta.

4.2.2. Ostali primjeri metafikcije iz romana

Fikcijski autor / narator u romanu komentira vlastiti tekst da bi čitaocu dao određene napomene, upute ili upozorenja, npr.: „O *Kalendarima* će još biti govora u poglavlju devetom” (16). Te napomene autor / narator koristi i za samog sebe: „Umalo pripovjedač zaboravi opisu trgovine pridodati i sedam drvenih greda [...]“ (38), pri čemu za sebe, najčešće, koristi treće lice jednine. Narator se u „Vratima od utrobe“ opravdava i plaši teškoća u pripovijedanju: kad god pomisli da ga fabula ograničava, on promijeni smjer pripovijedanja, a fabulu počinje parodirati služeći se svakovrsnim komentarima (ispitati Kazaz, 2008: 56). Ovakve napomene imaju dvojako značenje: najprije se stiče dojam da je narator toliko unijet u pričanje da postoji mogućnost zaboravljanju određenih detalja: detalji imaju funkciju da čitaoca uvjere u objektivnost, opreznost i vjernost pripovijedanja i prenošenja informacija od izvora do djela. Osim toga pripovjedaču je bitno da preko tih napomena prokomentira vlastitu nepažnju, odnosno da se prekori ako nekada postane zaboravni narator. Gledajući takav odnos s pozicije čitaoca, možemo reći da je to ujedno i naratorov način da održi pažnju čitaoca kada je posrijedi njegovo prisustvo u tekstu: narator je prisutan i kao ličnost koja griješi.

Na kraju prvog poglavlja romana napisana je ZAHVALA (30) u kojoj se autor / narator direktno obraća čitaocu komentirajući ono što je dotad napisao, ali i ono što će uslijediti u sljedećim poglavljima. U ZAHVALI je autorova / naratorova Kovač kaže da je koristio Porodični arhiv iz

kojeg će se rodoslovci „sporiti oko jedne ili druge činjenice“. Sporenje oko činjenica odlika je postmodernističke poetike: šta je istinito napisano, a šta ne. Autor / narator kaže da se nije mnogo niti u potpunosti služio dostupnim podacima iz Porodičnog arhiva budući da je kao dio porodice o kojoj piše, morao „umanjiti prošlost“. Kada kaže da je njegova briga „porodična ljubav“, a ne historija ili povijest, to znači da roman nije napisao da podatke o svojoj porodici predstavi javnosti, nego da bi se prisjetio porodice i pisao šta je s njom proživio. „Porodična ljubav“, suprotno od povijesti, lična je stvar: „A sve što sam naumio kazati, bit će izrečeno s ljubavlju“.

Autor / narator dotiče se i povijesti: „Preostaje još zahvala ljudima i knjigama, točno navedenim podacima i poredanim po značenju; uzimao sam ih stoga što mi se čini da su dani na korist. Činjenica može više vrijediti ako se unese u promjenjiv život, povijest je sama po sebi neuređena, tek se shvaća i nadolazi kroz očajni ljudski krik“. Ovaj dio kazuje da se autor / narator koristio „tačnim“ podacima koji su u hronologiji i imaju značenje samo ako imaju vezu s ljudskim životom, s onim što je ljudsko. Da bi takvi šturi, objektivni podaci, brojke i navodi zaista bili od značaja, oni moraju biti proživljeni ili oživljeni. Cilj je romana, kako je bilo napomenuto i u Molbi čitatelju, oživjeti uspomenu na žrtvu, ljudsko postojanje koje svi drugi zaboravljaju. Sintagma „neuređena povijest“ ima vrijednost ako se promatra u vezi sa sintagmom „očajni ljudski krik“, tj. kroz povijest vane ljudski odzivi i zapomaganje, koje su zbrkani i zatrpani međusobno da ih niko ne uspijeva prepoznati.

O odnosu subjektivnog i objektivnog u romanu može se govoriti u primjeru kao što je ovaj: „Pripovjedač se upleće i dodaje razloge sjeći hrastova. Doduše bijahu već i oronuli, ali svakog proljeća ozelenjeli bi kad i ostala gora [...]“ (43). Nakon iznesenih pronađenih podataka iz arhiva o sjeći hrastova, M. zapisuje svoje viđenje toga, što pokazuje smjenu objektivnog i subjektivnog pripovijedanja u romanu. Iako su autorova / naratorova objašnjenja lična, nisu i bespotrebna jer se u njima kriju stavovi koje M. otkriva kao dio porodice K. One nisu bezazlene ni kada zvanični podaci nisu dovoljni za pričanje jedne priče jer: može li se objektivno smatrati subjektivnim kada je u pitanju vjerodostojnost? Pripovjedač unosi svoja zapažanja i o drugim mjestima, kao što je slika večeri koja „spaja pripovjedačevu maštu s historijom i podacima, tako se u objedinjenom postupku pripovijest sretno dovršava“ (83). Koliko god postojala opreznost o neuplitanju subjektivnog, M. joj ne može ostati vjeran do kraja: mašta je potrebna da se prekroji, ali i kreira povijest, pa ostaje pitanje istinitosti dokumentarističke građe.

Nastavljajući pripovijedanje o starom hrastu M. piše: „Ni pripovjedač nema uvida što ju je navelo da zavuče ruku u šupljinu starog hrasta, zli jezici o tome imaju svoj sud“ (43). „Zli jezici“ jesu ljudi koji pričaju o tome, a što također nije pouzdano zbog čega ih, iako postoje, autor / narator nije ni navodio u romanu. Šupljine (igra riječi) u arhivima i dokumentima autor / narator ne sakriva od čitaoca, želeći ga u skladu s postmodernističkom poetikom navesti na detaljnije analize i kritičko promatranje poznate mu građe. Pripovjedač sebe ne karakteriše kao sveznajućeg pripovjedača, najprije zbog toga što je ograničen dostupnom arhivom, a potom jer to sebe (naizgled) nastoji držati dalje od komentiranja. Takav je sljedeći primjer: „Na sastanku Mjesnog odbora pala je ozbiljna sumnja u zdravlje Stjepana K., to pripovjedač ne uzima kao gotov dokaz, niti može i umije proniknuti u njegovu dušu, ali može imati toliko opreza da u svojim sudovima ne prengli“ (46).¹⁵ Pripovjedač sam sebe opominje i upozorava kada je riječ o distanciranju od onoga o čemu piše. Prema tome, zadatak autora / pripovjedača jeste da iznese pred čitaoca i njemu ostavi na kritiziranje svega što je zabilježio, a što se nastavlja kroz cijeli roman: “Pripovjedač ne ide dalje, nema kad ulaziti u historijske pojedinosti [...] niti izricati svoju osudu [...] dovoljno je ako prikaže stanje koje Tomislav K., [...] zatječe u L.” (63).

Komentiranje vlastitog teksta kad je u pitanju izvještavanje o izostanku ili dostupnosti određene građe pronalazimo i u ovom primjeru: “Za daljnji tok biografije Dimitrija V. raspolaže se oskudnim podacima ili barem samo ovlašnim, bez pojedinosti koje ulaze u pripovijesti iznenađujuće, tvore je i izdvajaju; malo se da postići redanjem suhoparnih činjenica” (84). Ovaj je odlomak značajan jer se autor / narator M. osvrće i na način pisanja djela: za njega suhoparne činjenice bez detaljnijih podataka nisu toliko korisne kada je riječ o pisanju romana, koji treba biti i literarno oblikovan. To je suprotno onome što je autor / narator dotad pisao o izbjegavanju subjektivnosti i estetike budući da je zadatak postmodernističkog autora / naratora da bude jedna vrsta novinara. Tako ovaj roman u sebi pomiruje historijsko i književno te upotrebljava postmodernistički paradoks za stvaranje privida faksije u svom tekstu, jer je autorov cilj da čitalac povjeruje u njegovu igru s dokumentarističkom građom. M. samo naizgled želi uvjeriti čitaoca da je sve što piše faksija; to je njegov metod, odnosno igra kojom će čitaoca navesti da se zapita: “Da

¹⁵ Osim toga, dotiče se i pitanja žrtve – da li se može ili ne razumjeti žrtva, osjetiti i napisati sve što je u vezi s njom, što je jedno od pitanja postmodernizma koje se ovim citatom postavlja.

li je ovo sve zaista ovako bilo? ili “Šta je u romanu istina?” Uspjeh M.-a kao naratora / autora ogleda se upravo u njegovoj lakoći da istovremeno stvori privid fikcije i faksije.

Pisac mora biti sposoban protumačiti i izvagati sav dostupan materijal kako njegov roman ne bi bio pretrpan dokumentarističkom građom: “Još da unesemo i to: potresan je kad se listovi duhana [...] Ovo što smo odabrali dovoljno je da se pokaže da Đurica nije posve odvojen od svega [...]” (129). Objektivno pripovijedanje i distanciranje autora od događaja o kojima izvještava i dokumenata koje koristi nije moguća, što se, promatrano u cjelokupnoj povijesti, smatra diskutabilnim. Autor / narator izbjegava i materijal koji nije pogodan za stvaranje fikcije – on vara čitaoca jer se trudeći djelo predstaviti dokumentarističkim, sve više udaljava od njega, pa kaže: “Njegova su pisma pripovjedaču bila dostupna, dvoumio se da ih unese u rukopis, najzad je odlučio i odbacio ih, jer to nikamo ne vodi, prepuno je u njima gorčine, zloće i kletvi, a premalo tjeskobnog na čemu pripovjedači mahom tvore svoja djela” (134). Samo oko pažljivog čitaoca može primijetiti da se autor / narator s njim poigrava – roman je fikcija jer je zasnovan na fikciji budući da istinitih, autentičnih dokumenata koji pričaju pravu istinu nema, pa čak i kad bi postojali, oni su samo polazište za priču koju će autor / narator da ispriča. Pažljiv čitalac mora čitati pažljivog autora: “To može da opazi samo oko kakvo je pripovjedačevo” (129). Zbog svega navedenog, možemo reći da roman obiluje namjernim kontradiktornostima i proturječnostima, toliko da čitaoca zbunjuju stalne napomene, pa se pita šta autor / narator njima zapravo i želi postići.

Da postoje takva odstupanja, autor / narator indirektno navodi u rečenici: „Ovdje smo prošlost objedinili i sve naveli samo da pokažemo [...]” (139) jer ponekad M. napominje da je sve zapisano kako je bilo, odnosno da se on sam nije upleo u priču i u nju dodao nešto svoje. Međutim, pokazali smo validnost M.-ovo autorstvo budući da on zapliče i odpliče radnju kako mu pogoduje: “Odatle, pa dalje, vodi se, nenametljivo i suhoparnim stilom, povijest njenog straha, tek ovlašno, kad pripovjedaču pogoduje, jer ostali događaji, nametnuti redosljedom, požuruju ga” (149). Ovim citatom M. kazuje da će se zadržati na, za njega, manje bitnim opisivanjima. Takav način pripovijedanja precizira u sljedećem odlomku: “Nije od važnosti redati popisane artikle u samoj trgovini mješovitom robom, već, uz pripovjedački oprez, svesti događaje na konačno mirovanje, polako im izmicati, a istaći još samo toliko da se nadopuni znatiželja čitateljeva, blago opažati, bez žara, ali s naklonošću pisati o svima, ne previše hvaliti, ni kuditi mnoga svojstva, [...] ne likvidaciju, već uvid u stvarnost” (152).

Govoreći u trećem licu o načinu pravilnog pisanja književnog djela, odnosno dajući piscima upute za pravilno pisanje, autor / narator M. zapravo opisuje i komentira svoj način pisanja čime daje jasan primjer jednog uspješno napisanog književnog djela. Tako iz ovog odlomka čitamo da je za uspješno napisan roman potrebno: (1) ne navoditi detalje nebitne za tok radnje, (2) imati jasan cilj / kraj prema kojem ide radnja, (3) misliti na čitaoca i staviti se u njegovu ulogu u tumačenju i domišljanju radnje (“Sad i čitatelj sluti da je to Rosino djelo” (179)), zbog čega je autor ujedno i čitatelj vlastitog djela¹⁶, (4) biti (naizgled) objektivan, odnosno ne stajati ni na jednoj predstavljenoj strani u djelu i (5) što preciznije pisati o stvarnosti. Zbog toga je prihvatljivo da se pripovjedač ovakvog romana opominje kada skrene s centralne teme, tj. kada suviše piše o detaljima. Ne treba zaboraviti da su te opomene u tekstu namjerne jer svaki detalj koji autor / narator navede ima svoj značaj za sadržaja djela. Govoreći čitaocu da je napisao bespotrebne detalje M. upravo upućuje na njihovo čitanje. Time se postiže isti efekat kao i ovakvim komentarom: “Sad ćemo obazrivo i pripovjedački, što kraće i s manje pojedinosti, donijeti događaj koji ju je izmijenio [...]” (183) budući da je to, kako smo napisali, jedan od elemenata uspješnog pisanja.

Sumiranje svega napisanog pronalazimo u odlomku:

Rosa je sjela na jutarnji vlak, sama, u lakom kostimu, zabrađena rupcem, kao skrivena od svijeta, a pisac se obavezuje da će čitatelja o svemu obavijestiti, ali ne više onako opširnom kao do sada, nego tek u naznakama i gotovo uzgred, jer uskoro se okončava i priča o Tomislavu. Prije toga pripovjedač će dati sebi oduška i pristupiti radosno i s užitkom Kalendarima Stjepana K. To je čitavo jedno poglavlje, to su događaji koji sežu sve tamo do konca 1949. Pripovjedač ih je sam odabrao i poredao po svojem, čak se odvažio uzimati iz tih Kalendara mjesece različitih godina, jer je birao ono što mu se činilo dragocjenim, i što je sam volio, pa je tako nastalo deseto i ponajbolje poglavlje [...] (184–185) (bold N. A.).

¹⁶ Pisac metafikcije ujedno je i kritičar jer komentira vlastiti tekst. Takav pisac u sebi objedinjuje fikciju i kritiku, a istovremeno upravlja i recipijentovim dekodiranjem teksta budući da takvom kritikom upućuje na određena tumačenja, ponekad ih zabranjujući. To je interpretacija koja pored procesa dekonstruiranja čini metafikcijsku prozu.

4.3. Metafikcija u „Davidovoj zvijezdi“

Fikcionalni narator David Šahan jedan je od glavnih likova u romanu, ali, kako saznajemo u posljednjem poglavlju, on je ujedno i piščev alter-ego. Pisac izlazeći iz kapije Bagdada otkriva da su David i on rođeni “gotovo istog časa” (257) i da iza njih “ne ostaju četiri, već dvije stope” (272). Takav odnos omogućava metatekstualnu dimenziju djela, zbog čega “Davidova zvijezda”, pored priče o porodičnoj tragediji i usudu ukupne ljudske historije, “dobija značenje romana koji priča priču o tuđem romanu, ali i romana koji komentira i obrazlaže osnove proznog postupka na kojima gradi mozaik svojih priča” (Kazaz, 2000: 8). Na taj način roman postaje i “himna posvećena umjetnosti, daru pripovijedanja” (isp. Basri, 2004).

Na početku romana narator preispituje da li postoji neki određeni način pisanja koji je trebao upotrijebiti za pisanje, da bi onda zaključio da je samo jedan način: onaj koji sam pisac izabere (34). O pisanju romana autor / narator David Šahan govori i poslije: “Poželio je i da roman počne kao film koji je vidio u ratu” (65). Međutim, značajan dio u vezi s metafikcijom jeste komentiranje romana “Hiljadu i jedan dan” pisca Zuvdije Hodžića od strane Strahinje Dragaša kada Dragaš vidi roman u rukama Davida Šahana u vozu na relaciji Beograd-Bar. Tu se razvija priča kako o romanu tako i o samom autoru Hodžiću kojeg Dragaš poznaje još dok je bio dijete. U razgovoru se dotiču i odnosa fikcije i dokumentarnog u “Davidovoj zvijezdi”: „Rekao mi je da piše knjigu o granici i vremenu koje sam proveo na njoj, podsjetio me na tadanje događaje, oživio uspomene. Zbunjivao me: odakle je i kako sve dokučio, otkud zna za ponešto što je samo meni ili glavnijima poznato, što se čuva i taji?“ (99)

Dragaš otvara vrlo značajno pitanje izvora informacija koje Hodžić koristi u svojoj knjizi budući da postoji očigledno ono što nikome nije poznato. Time se dovodi u pitanje istinitost onoga što je Hodžić napisao: pošto ne poznaje detalje bitnih događaja, autor ih domišlja kroz književnost. Takvo domišljanje Dragaš povezuje s karakterom autora, koji je još od djetinjstva bio sklon izmišljanju priča: “Sve je povezao, mozak mu je upijao svaku sitnicu, sve je razmrsio i sredio. Dok je bio dijete, znao je da izmišlja i tuđe doživljaje priča kao svoje. (A sad svoje priča kao tuđe!) Nijesu ga mogle uvjeriti da je drugačije” (99). Iz ovog odlomka možemo pročitati tri konstatacije. Prva je, kako je navedeno, to što ne iznenađuje izmišljanje onoga što nedostaje zbog toga što je Hodžić bio i ostao poznat još od djetinjstva kao vičan tome. Drugo je u vezi s uspješnosti onoga što je napisao jer Dragaš kaže da je Hodžić sve povezao, razmrsio i sredio, zbog čega Dragaš ostaje

začuden nad njegovim književnim umijećem. Dragaš je svjedok da napisano ne mora biti istina jer su samo njemu i drugim rijetkim ljudima poznati detalji. I treći bitan podatak jeste da Hodžić svoju priču piše kao da je tuđa, na osnovu čega dolazimo do potencijalne objektivnosti ako se uzme činjenica da je ovaj podatak u zagradi i zbog veznika “a” u kontrastu s prethodno napisanom konstatacijom da Hodžić tuđe priče doživljava kao svoje: ako Hodžić tuđe doživljava kao svoje, tj. subjektivno, s emocijama, privrženo, onda svoje neće. Dolazimo do zaključka da je ovaj roman ispričan s distance od strane pisca.

Metafikcija postoji i na onim mjestima u romanu gdje se pojavljuju odvojeni glasovi Davida Šahana i pisca Hodžića, kada pisac izvještava šta David Šahan radi, odnosno šta će se dešavati u romanu u vezi sa Davidom. Takva je situacija na početku romana: “Baš o tome je i mislio David Šahan, koji kazuje ovu priču, uvjeren da ona govori o njemu a ne o drugima, što će se vidjeti. [...] Čitalac će ubrzo saznati kako se David obreo u Bagdadu, osjećajući se kao da je ponovio ranije putovanje” (24). Čitalac stiče dojam da pisac promatra Davida i vidi ga jasnije nego David samog sebe. Tako je sve do kraja romana kada saznajemo da su pisac i David isto, zbog čega tada možemo staviti znak jednakosti između njih i naratora. Na osnovu toga sve ono što David u romanu komentira, zapravo su i riječi pisca, zbog čega takav tekst postaje metatekstom.

U posljednjem poglavlju kao i u prvom najjasnije se očituje piščev glas (257–272). Tu pisac izvještava kako je sreo Davida u Bagdadu, kako su se rastali i nisu se vidjeli više od decenije, kako se David nije vraćao u Gusinje te kako je David napisao pjesmu o gusinjskim poljima. Pisac govori i o samom sebi i o svom djedu od kojeg mu je ostalo prezime Hodžić, ali i o romanu “Davidova zvijezda”. Naime kada su se David i pisac sreli nakon mnogo vremena u Bagdadu, David mu je povjerio da piše roman za koji mu je pisac predložio da se zove “Davidova zvijezda” te ga je podsjetio da je nekada u osnovnoj školi napisao pjesmu o zvijezdama koja je nagrađena knjigom “Hiljadu i jedna noć”. Osim toga David ga je zamolio da pročita rukopis njegovog romana te ga podsjetio da mu je sin jednom za neki njegov roman rekao da je izmišljen (268). Tu je uspostavljen odnos fikcije i dokumentarističkog: David kao pisac “Davidove zvijezde” teži da njegov roman bude priznat kao istinit, a ne kao fikcionalan, ali to će razumjeti samo odrasli jer će za djecu ono što ne razumiju uvijek ostati izmišljeno. Tako se na kraju romana otkriva i način na koji je nastao naslov, ali i njegova simbolika koja je u vezi ponovo s piščevim životom, a što je itekako važan segment kada je u pitanju odnos fikcije i faksije u romanu.

Metafikciju dalje čitamo iz dviju rečenica koje izgovara David Šahan o Šabetaju Cviji. Naime prva je izrečena dok se David sprema održati predavanje, a problematizira Šabetajevu biografiju u kontekstu historije i istine o njemu: “[...] Šabetaj Cvi, jedna od onih ličnosti čiju burnu biografiju, kustosi svode na oglodane rečenice, koje, bezbroj puta prevrnutе i istim redom izgovorene, ne kazuju ništa ni onome ko ih izgovara, još manje onima što ih čuju” (113). Ili u nastavku kako stoji: “Ako im je istorija stijesnila mjesto, ona, sigurno, za to ima i svoje razloge... Nepravde su i tu moguće. Nije naše da ih ispravljamo... Mi, jednostavno, želimo da ispričamo priču, jednu od mnogih, o čovjeku koji je dio historije ovog grada, pa se zato i valja upoznati s njegovim životom” (113). Pisac i narator David Šahan u ovom odlomku komentira vlastiti tekst i vlastite namjere pisanja, pritom polemizirajući s biografskim i historijskim podacima junaka o kojem priča, tj. o Šabetaju Cviji¹⁷. Kao što je to bilo riječi i u prethodnim analizama dviju knjiga, i ovdje pisac objektivno nastoji iznijeti podatke o Cviji, one koji su mu dostupni pri čemu izdvaja ono što je njemu relevantno pa tako nesvjesno kreira još jednu priču o njemu, jednu od mnogih, za koje se ne zna da li je istinita. Iz obog odlomka još izdvajamo konstataciju da Šabetajevi biografski podaci kao ni njegova ličnost neće utjecati ni na onoga koji priča niti na one koji slušaju priču o njemu jer on kao pojedinac nije značajan za historiju. Njegova je biografija „bezbroj puta prevrnutа“ (113) pa se više ne može pouzdano znati šta je iz tih verzija biografije istinito i ko je Šabetaj zaista bio. Sve rečeno i napisanog o njemu ostat će u sjeni jer mnogim ispričanim pričama jedna nova neće mnogo toga promijeniti. David navodi da su u historiji moguće greške i u svojoj se priči ne

¹⁷ Priča o Šabetaju Cviji može se dovesti u vezu s pričom iz “Grobnice za Borisa Davidoviča” “Psi i knjige” jer obje imaju arhetip u jevanđeljskoj priči koja se prema Borgesu može čitati na dva načina: jedan je kako ih čita vjernik, kao čudnu priču o čovjeku-bogu koji okajava grijehove čovječanstva; drugi je onaj na koji su i date priče o Šabetaju Cviji ili priče iz “Grobnice”, tj. kao priče o darovitu čovjeku “koji smatra da je bog i koji na kraju shvata da je samo čovjek, a da ga je bog – njegov bog – zaboravio. (isp. Borges, 2012: 52)

Šabetaj Cvi rođen je u Izmiru 1626. godine. Cvi se u potpunosti posvetio izučavanju kabale Išaja Lurije. Izazvao je veliko komešanje nakon što je objavio kako je baš njemu suđeno da izbavi jevrejski narod. Za života je stekao mnogo sljedbenika. Rabini Izmira izopacili su Šabetaja Cvija, pa je napustio Izmir, obišao mnoge zemlje, uključujući Palestinu i Egipat i svugdje širio poruku o svojoj božanskoj misiji. Kada se 1655. godine vratio u Izmir, dočekali su ga uz povike „Živio naš kralj mesija!“. Naredne je godine Cvi otišao u Carigrad, gdje je bio uhapšen i zatvoren u jednu od galipoljskih tvrđava. U tom previranju Cvi je prihvatio islam i postao sluga u jednoj od carskih palata u Jedrenu, u današnjoj Bugarskoj. (isp. Kern, 2015)

ograđuje od njih. Suprotno: napominjujući takvu mogućnost on je potencira i navodi čitaoca da i njegovu priču uzme s kritikom.

David Šahan ne staje s Šabetajevom biografijom samo na ovom mjestu, nego polemiziranje o njoj nastavlja i dalje u romanu, navodeći da je ona „isuviše nevjerovatna da ne bi bila istinita“ te da je isprepletana „legendama nastalim prije i poslije njegove smrti. Smrt nije metnula tačku na njegov život. Naprotiv: pretvarajući ga u zlatnu pređu pamćenja, mašte i sna plela je gnijezdo iz kojeg će se vječito, kao čudesna tica, iznijeti priča [...]“ (115). U tom kontekstu autor ne kazuje ni da je njegova verzija o Šabetaju posljednja u nizu jer je istinita i najvjerojatnija, nego se priče o Šabetaju neće ni prestati pričati samo zato što je mrtav. O njemu će se nastaviti pričati postajući sve čudasniji i nevjerovatniji u zavisnosti od snage ljudske mašte. Pitanje istine i fikcije u biografiji jednog lika pitanje je istine i fikcije u biografiji svakog pojedinog čovjeka koja nastaje i u toku i nakon njegovog života.

5. Vrsta dokumenata i hronologija događaja

5.1. Vrsta dokumenata i hronologija u „Grobnici“

Različiti su dokumenti koje narator koristi u „Grobnici“. To su: bibliografije, rasprave i članci, biografije, enciklopedije, hronike revolucije, autobiografske knjige, pisma, inkvizitorski registri, književna djela, kazivanja, bilježnice, govori, isječci iz novina, policijski arhivi, izjave, anali, časopisi, komentari, zapisnici ispitivanja, pjesme, liste, fotografije i snimci. Osim navedene Granatove Enciklopedije, Kiš u svoju knjigu uvrštava i druga poznata djela, ili samo pravi aluziju na njih spominjujući njihove autore. Najznačajnija karakteristika svih korištenih svjedočanstava jeste njihova protivrječnost. Protivrječnost se ogleda najmjernim komentarima naratora koji odražavaju nedovršenost i otvorenost historije, ali i mogućnost saznanja o prošlosti i njenim protagonistima.

Pronašli smo svjedočanstva samih likova, kao što je to slučaj s dokumentom koji je ostavio Čeljustnikov u priči „Mehanički lavovi“, ali se većina primjera tiče svjedočanstva ličnosti izvan priča: ti primjeri imaju neknjiževnu, „historijsku“ odliku. Postoje i slučajevi u kojima su navedena imena autora ili svjedoka, ali ne i njihovo djelo, npr. opis Taubea od strane biografa dr. Tamaša

Ungvarija, historijska ličnost, mađarski pisac¹⁸ (61) i kazivanje Djetmara od Merzeburga (42), princ-biskup od 1009. do 1018, hroničar koji je bilježio vladavine njemačkih kraljeva i svetih rimskih careva iz saksonske dinastije¹⁹. Tako je i s Karlom Fridrihovičem (Tianderom), književnikom i povjesničarem iz Sankt Petersburga²⁰, koji također izvještava o Novskom (116) te o Dalmatovu o kojem izvještava Olga Forš, ruska sovjetska spisateljica²¹, u posljednjoj priči (141). Korištenje historijskih ličnosti i njihovih djela u fikciji postupak je koji doprinosi “autentičnosti” književne građi te lakšem ubjeđivanju čitatelja da su se opisani događaji zaista desili.²²

Kišovi su likovi u „Grobnici“ i pisci, autori različitih djela i članaka. Za Taubea iz priče „Magijsko kruženje karata“ vezan je „jedan nepotpun i sasvim nepouzdan spisak njegovih radova iz tog razdoblja“ (61) koji obuhvata „nekih sto trideset rasprava i članaka“ (61), od kojih narator / autor navodi samo nekoliko: „Religiozni kapital“, „Crveno sunce ili o nekim principima“, „Nasleđe Bele Kuna“, „Beli i krvavi teror“, „Credo“ (61). Kada izvještava o A. A. Darmolatovu, također se dotiče njegovog književnog stvaranja, pa navodi da su njegove pjesme štampane u revolucionarnom časopisu „Život i škola“ te u prijestoničkim časopisima „Obrazovanje“, „Savremeni život“ te

¹⁸ V.: Ungvári Tamás – Wikipédia (wikipedia.org). Posjećeno: 26. 08. 2022.

¹⁹ V.: Thietmar of Merseburg - Wikipedia. Posjećeno: 26. 08. 2022.

²⁰ V.: About Karl Fridrikhovic Tiander: Born:1873[died:1938]; Tiander, K. (Karl); Тиандер, К. Ф. 1873-1938 Карл Федорович; Tiander, Karl Fedorovič; Tiander, Karl Friedrichovič 1873-1938; Tiander, Karl; Tiander, Karl Fridrihovič.; Тиандер, К. . (Карл); (1873 - 1938) | Biography, Facts, Career, Life (peoplepill.com). Posjećeno: 26. 08. 2022.

²¹ V.: Olga Forsh - Wikipedia. Posjećeno: 26. 08. 2022.

²² Velika polemika vodila se oko djela „Ruska umjetnost“ Luja Reoa i “Staljinizam” Roja Medvedeva. U dvama tekstovima Dragoljub Golubović donosi fotokopije tekstova ovih dvaju autora kako bi ukazao na inkrimirana mjesta u Kišovoj knjizi (isp. Krivokapić, 1980: 57). Međutim u svojoj odbrani Kiš navodi da se Reova knjiga pojavila 1934. godine, a događaj opisan u njegovoj knjizi pada u 1922. Svjestan da to nije dovoljan dokaz o neplagijatorstvu, Kiš dalje navodi da nije uvijek upotrebljavao navodnike za odlomke koje je “preuzimao” iz te knjige te da ne bi ni bilo dobro da se knjiga i pojavila poslije 1934. jer ne bi ni bila relevantna za osnovu “Grobnice”. (isp. Krivokapić, 1980: 48–49)

„Apolon“, dok je njegova „prva i bez sumnje najbolja zbirka „Rude i kristali““ iz 1915 (138). Radove Eduarda Eriosa Kiš navodi u fusnoti na francuskom jeziku (33). Tu se pojavljuju i drugi časopisi, poput londonskog „Tajmsa“ koji 1956. štampa o ponovnom pojavljivanju Novskog (117), „La Monde“ (34) i „Hlasatel policejni“ (16). O ovim časopisima i sadržajima koji su iz njih korišteni, Kiš govori u eseju „Niska od niskih pobuda“ (ispitati Kiš, 1976: 48). Budući da Kiš u svojoj odbrani poziva kritičare da sve te časopise slobodno provjere u londonskim, pariškim i moskovskim arhivama, možemo zaključiti da oni i postoje. U romanu se pojavljuju i pisma u kojima saznajemo o odnosu između Novskog i Zanaide (92), dok jedno „nosi pečat Kema u blizini Solovjejskih otoka“ pisano rukom samog Novskog (116). Ta pisma kao „jedino autentično svedočanstvo te ljubavi“ (92) jesu zapravo kreacija autorova budući da ona ne postoje kao dokumenti. Kada je riječ o bibliografijama, treba spomenuti i upliv književnih djela kao svjedočanstava koje Kiš koristi kao podlogu za svoje pisanje. Takva je autobiografska knjiga „Talas za talasom“ Majsnerove (94) ili roman „Ulisk“ Dž. Džojisa u priči „Krmača koja proždire svoj okot“, čiji se protagonist spominje pod imenom „Dedalusov dvojnik“ (21)²³.

Slična je situacija i s datiranjem dokumenata i događaja. Izostanak hronologije značajan je jer ukazuje na historijsku neprovjerljivost dokumenata. Postoje navodi koji jasno upućuju da se neki događaj odigrao: „Krajem septembra 1934. Antonovska policija hapsi izvesnog Ajmikea“ (16), „Mihail Hantesku umro je od pelagre u logoru Izvestkovo, uoči nove godine 1941“ (19), ili u danima: „Putovanje je trajalo osam dana“ (28). Da bi se čitaoci uvjerali u istinitost ispričanog, Kiš navodi i sate kada se neki događaj odvija: „Kada je stigao pred Sofijski sabor bilo je tačno dvanaest sati“ (41). Hronološko pisanje imamo u priči „Magijsko kruženje karata“ kada se opisuje Taube. Počev od njegovog rođenja 1899. u Estergomu u Mađarskoj, narator / autor nas izvještava da je potom 1920. otišao u Beč na studije, gdje je proveo četiri godine, a odakle je otišao u Berlin (57–62). Međutim, od 1924. do 1934. nema nikakvih podataka, tj. postoji praznina u historijskim izvorima. Potom se ponovo javljaju izvori koji kažu da je 1935. prešao litvansko-sovjetsku granicu, tačnije u Moskvu je stigao 5. septembra ili, kako „jedan drugi izvor navodi nešto poudaniji datum: 5. oktobar“ (63).

²³ Potvrdu da je riječ o ovoj knjizi i autoru, imamo u „Času anatomije“ (isp. Kiš, 1979b: 102–103).

5.2. Vrsta dokumenata i hronologija u „Vratima od utrobe“

U romanu M. se koristio dokumentarističkom građom kako bi čitaocima dao privid istinosti, objektivnosti i realnosti onoga o čemu piše, ali i kako bi ih, koristeći se ironijom i metafikcijom naveo da posumnjaju i u istinitost tih dokumenata. Tu dokumentarističku građu možemo podijeliti na nekoliko vrsta: književnu, administrativno-pravnu, religijsku, političku, novinarsku. Ovoj građi M. pristupa različito, što podrazumijeva da ponekad samo navodi vrstu dokumenta, a ponekad daje njegove podatke te ga komentira.

U administrativno-pravne dokumente spadaju oni koje M. naziva samo “dokumentima”, potom spisi, naredbe, zapisnici, obavijesti, zakoni, izvještaji. Sljedeće primjere M. koristi samo kao reference za svoje pisanje, odnosno ne komentira ih: “[...] pa čak ni onda kad je netko donio dokument *Lige za zaštitu djece* na kojemu je potpisan kao *tajnik [...]*” (13); “[...] a o toj smrti bit će govora u *Spisu m. Vavedenja Presvete Bogorodice*, iz pera igumanija Voskresije [...]” (17); “[...] njezina će izjava ući u logorski zapisnik i biti pročitana kneginji Mariji* kad je obišla logor [...]” (22); “[...] dok je Nacrt programa o slobodi mišljenja i štampe, kretanja i zanimanja, o pravima na udruživanje i štrajk, zanemarivao” (34); “[...] bilo da krene kao potok ili se ustavi i metne pod pečat shvaćen prema *Ponovljenom zakonu*²⁴ (32, 34) ‘Al’ nije li on u mene poput dragulja, zapečaćen u mojim riznicama?’, a *Migdalski spis* ističe da i surov datum ima opravdanja, jer je izveden da se obistini u ,ljudskoj punini i slije u čas otkupljenja“ (64). Pozivajući se na ove dokumente i spise, M. ih izdvaja od ostalih „vjerujući” u njihovu vjerodostojnost, odnosno smatrajući da su oni dovoljni da bi se njegovi opisi čitali kao argumentirani. Da takvim dokumentima ne treba u potpunosti vjerovati, čitamo iz ovog dijela: “Sudeći prema izvještajima što ih je slao, još uvijek je 9. i 10. rujna 1941. godine boravio u Dubrovniku [...]” (231), pri čemu uz ovaj dio treba napomenuti da dodatnu (ne)vjerodostojnost pronalazimo u komentaru autora / naratora zbog riječi “sudeći” koja u sebi nosi određene uslovnost: “ [...] ako bismo sudili prema izvještajima što ih je slao [...]”. To bi značilo da ako M. kaže da se nešto tumači ili sudi na osnovu „Ponoljenog zakona“ ili „Migdalskog spisa“, onda bi takvo nešto trebalo biti vrijedno te u krajnoj mjeri i tačno s obzirom da su takvi dokumenti u povijesti okarakterisani kao takvi. Ista je svrha i političkih zakona, s tim da na osnovu njihove datacije možemo pratiti i hronologiju događaja. U romanu se mogu pročitati i politički zakoni: “Paolo Menze već bijaše rasturio trgovinu, nešto

²⁴ Ponovljeni zakon naziv je pete knjige Starog zavjeta te posljednje knjige Petoknjžja, tj. Tore.

rasprodao, a više uništio i tako pretekao, 1948. godine, zakonsku nadopunu Zakona o nacionalizaciji privatnih privrednih poduzeća iz 1946. godine [...]” (159)²⁵.

U ovu vrstu dokumentarističke građe ne možemo uvrstiti pisma budući da su ona iz privatne arhive, tj. ona sadrže subjektivne elemente pošiljaoca zbog čega se ne mogu tumačiti kao pouzdani, objektivni i vjerodostojni izvori. Forma pisma pripada i administrativno-pravnom i književno-umjetničkom funkcionalnom stilu, što znači da pripada graničnim književnim žanrovima. Stjepan u svojim pismima izvještava majku Anicu o stanju u Mostaru za vrijeme Prvog svjetskog rata (12), a Stjepanov otac Ivan K. šalje dvadesetak pisma različitim ustanovama ne bi li saznao o sinovljevoj sudbini (13). M. donosi i cijelo pismo koje je Stjepan K. pisao Rosi kada ju je prozio (17), što daje dodatnu autentičnost romanu kako s aspekta dokumentacije tako i s aspekta psihologizacije Stjepana. Na osnovu pisma koje Stjepan K. upućuje ONF-u povodom nerušenja kapelice podignute u čast Gospe od Zdravlja (42) saznajemo da je Stjepan K. bio vrlo religiozan. Pismo prvog učitelja u L. pronađeno u „Školskom glasniku“ opisuje L. kao malo mjesto, “za proći jako ugodnom, za kratku ostati privlačno, a za živjeti teško, pogotovu što se čini da je ovdje svako godišnje doba dulje no igdje na svijetu” (120). Iz Paulininog pisma ocu čitamo o njenom stanju izvan mjesta L. (266–267), a ono otkriva i druge važne detalje za roman, kao što su njena krađa zlatnog križa biskupa fra Inocencija i njenu krivicu zbog toga. Sadržaj pisama u pripovijedanju donosi svježinu jer mijenja poziciju naratora – pripovijedanje preuzima pošiljalac pisma, što ujedno nije ništa drugo do uvid u unutrašnjost lika, spoznaju o njegovom odnosu spram događaja te žrtvu koju svaki od njih podnosi zarad nečega. Pisma su svjedočanstva o proživljenom i kao takva trebaju omogućiti i čitateljevo suočavanje s drugom stranom tog događaja budući da je svaki od njih viđen i očima drugih ljudi.

Četvrto je poglavlje romana (94–103) u potpunosti sastavljeno od pisama fra Inocencija, biskupa mostarske Gospine crkve, Stjepanu K. u kojima ga Inocencije izvještava o svom lošem zdravlju te mu se tuži na odnos tadašnje politike spram crkve i religije. Njegova pisma bitna su za postmodernističku poetiku propitivanja povijesti, a u kontekstu nastanka djela za propitivanje jugoslovenskog socijalističkog režima.

²⁵ Ovaj je Zakon postojao (isp. Anić, 2007: 49). Dostupno na: 24485 (srce.hr). Posjećeno: 27. 5. 2022.

Kalendari koje piše Stjepan K. Kalendarima Stjepan K. pripadaju graničnim književnim vrstama. Njima Stjepan zaustavlja vrijeme bilježeći najbitnije događaje koji su se desili određenog dana: “No, ipak je rat u njemu otkrio, ne kroničara, nego onoga koji zapisuje protjecanje vremena i to u *Kalendarima* tvrdo uvezanima; mnoge je i sam ukoričio ili ih ostavio praznima ili tek s nekoliko ispisanih i mahom nejasnih podataka, kao što je u džepnom izdanju *Dobrog pastira* iz godine 1917. ubilježio [...]” (16). Stjepan je hroničar, pa je i cijeli roman jedna vrsta hronike koju M. stvara. U njima Stjepan piše o sebi i o drugima: kalendari su slika njegove ljudskosti, ali i slika ponora u koji je bačen i koji želi da prevlada zapisivanjem. Pisanjem Stjepan K. i njegov sin M. nastoje prevazići zlo, nedaće i probleme s kojima se susreću u životu, sačuvati od zaborava najbitnije te spoznati sebe i druge. Stjepan pišući Kalendare pokušava savladati vrijeme, uvesti red u neuredan svijet i nametnuti se kao biće poretka, stabilnosti i sistema; to je njegov način za utvrđivanje stabilnih tačaka čime će se oduprijeti prolaznosti i besmislu. Književnost, odnosno pisanje jedan je od vidova umjetnosti koji želi poništiti neravnine svijeta, metamorfozirati nesreće i bol. Stjepanovi Kalendari ujedno su i dnevници, pa iz njih čitamo o ličnosti Stjepana K. i žrtvi koju on podnosi cijeli život u različitim segmentima. Kalendari su značajni za temporalnu organizaciju teksta budući da su datirani po danima i godinama te, pa dok ih čitamo, uočavamo hronologiju u romanu. To dodatno doprinosi uvjerljivosti pisanja autora / naratora M. i autentičnosti sadržaja djela. Kada se čitaocu predoči ovakva datirana dokumentacija, onda se stiče dojam da djelo koje ih sadrži nosi u sebi određene elemente faksije. Osim toga, gledajući s formalne strane, izdvajanje Kalendara, kao i pisama i druge dokumentarističke građe u zasebne paragrafe stvara iluziju o osamostaljivanju dijelova teksta, što je postmodernistički postupak fragmentacije.

Da su zapisivanja bliska dnevničkim, saznajemo na osnovu Stjepanovih komentara u nekim zapisima iz Kalendara: „A dodaje: *ukoliko ne budemo crpli iz Evrope, dospjet ćemo na njezinu periferiju*, tj. ne umije kazati: *ostat ćemo gdje jesmo*“ (32); ili: „Pišem što bih htio, ne znam hoće li to biti. Dozivam želje, unosim ih ovdje, oslobađam tako misli i stegu, uzdišem nad prošlim, uspoređujem ovu i lanjsku jesen, o narednoj ne smijem pomisliti, o budućnosti još manje, to me rastužuje i tek kroz nju sagledavam sve što je prošlo i kako – nikako“ (281). Dnevnik kao granična književna vrsta jasno se spominje povodom kritike komunističke partije jer je Munib Grčić izbačen iz nje budući da pred svaku bitku čitao Kur’an. Njegovi zapisi ostali su u dnevniku “Putem ibadeta”

(78), a iz kojeg M. izdvaja jedan citat o ibadetu u cilju dokazivanja da je za Grčića borba bila ista vrsta ibadeta kao i čitanje svete knjige.

Od ostalih književnih djela izdvajamo knjižicu „Regule o ponašanju“, za koju M. napominje da ju je izdao „Tisak“ 1904. (32), „Mehr Freunde“ Kepplera²⁶ (102) te Kulenovićeve poema „Stojanka majka Knežopoljka“ (104). „Regule“ Stjepan K. spominje u svojim Kalendarima zbog negativnog odnosa spram Isusa Krista, odnosno zbog kritike načina na koji je pisac „Regula“ olahko uzimao Kristove riječi i odnosio se prema njima kao da je Krist njegov dugogodišnji poznanik. Tu Stjepan koristi priliku da kritikuje i njegov način pisanja. To sve služi da bismo Stjepana K. doživljavali kao književnog kritičara i religioznog čovjeka. Kepplerovu knjigu uzgred spominje Inocencije: “Čas čitam Kepplerovu knjigu Mehr Freunde, osobito poglavlja Galerija veselih ljudi [...]” (102).

Iz romana izdvajamo i religijsku bibliografiju, u obliku citata ili samo kao reference. Tako, npr. iz Rukopisa igumanija Voskresija, za koji ne postoji dokaz da je postojao, čitamo o sestri Božici, vavedenskoj crkvi, ocu Filarionu (23–24). Biblijska građa služi i za dobivanje različitih informacija o svakodnevnim aktivnostima i upotrebi različitih stvari, kao što je službi magarca kako piše u knjizi *Postanka*: “nekad je magarac služio za karavanski promet” (124).

U religijsku dokumentarističku građu spadaju i slike na zidu u trgovini Stjepanovog oca Ivana. Posebno mjesto bilo je za sliku za koju se vjeruje da je rad italijanskog slikara Antonija Vivarinija²⁷, a koja prikazuje Isusa dok leži u slami okružen Marijom, Josipom i anđelima: “M. nosi u sjećanju: klisuru, desno od Marije koja kleči nad djetetom, dva pastira sa stadom ovaca, zelena stable s makijom i zrake zalazećeg mediteranskog sunca, one upotpunjuju misterij rođenja, a repatica i krilati anđeli dominiraju plavetnilom više sjetno nego radosno” (36). Tu su i religijske crkvene pjesme, poput: “Hriste Bože blagovjernij i hristoljubivij pravoslavnij rod naš,

²⁶ Riječ je o knjizi “Mehr Freunde“ njemačkog teologa Paula Wilhelma von Kepplera koja je objavljena 1910.

²⁷ Antonio Vivarini bio je jedan od prvih venecijanskih renesansnih slikara, živio je u periodu od 1415. do oko 1480. V.: Antonio Vivarini – Wikipedija (wikipedia.org). Posjećeno: 27. 5. 2022.

hristoljubivoje voinstvo [...]” (76), potom pjevanje stihira iz “Trioda i Mineja” te “Slava i ninje”²⁸ (140) ili “Ininja, glas 8” (141). Pjesma i slika nisu autentične.

Na prijelazu između religijske i administrativno-pravne građe s povijesnim elementima nalaze se crkvene ploče s natpisima, kao što je natpis u temelju apside stare crkvice, na čijem je mjesto sazidana današnja Crkva sv. Ilije: “HIC IACET M. HEROS PETAR DULETICH AN: 1694 NATUS ET CAESIS TURCARUM 67 CAPITIBUS AN: 1748 SEPULTIS”²⁹ (120). Sličan tome jeste i natpis na pečatu Kustodija: “SIGILLUM CUSTODIAE ERCEGOVINAE MISSIONIS REGULARIS OBSERVANTIAE S. P. N. FRANCISCI” (157).

U okviru religijske dokumentarne građe bitan je i časopis “Ilustovani list”³⁰ iz Beograda 1937. (19) koji je zaista postojao i izlazio u periodu od 1914. do 1918, što znači da se podaci navedeni u romanu ne poklapaju s podacima iz stvarnosti. Roman se referira i na druge časopise, među kojima su i politički: letak “Živjela Jugoslavija” (22), “Mladi Hercegovac” i “Sloboda” koje je pokrenuo “Oblasni NOF”, “Borba” (193) te politička knjiga “Lenjin, seoskoj sirotinji” iz 1946. (34). Svi časopisi kao i Lenjinova knjiga postoje ili su postojali kao takvi u stvarnosti. Naime, “Mladi Hercegovac” ili “Koledar hercegovački novi i stari” jeste časopis koji je izlazio u periodu od 1880. do 1881. u Mostaru³¹, “Sloboda” je bila tijelo Narodno-republikanske seljačke stranke, a izlazila je nakon Prvog svjetskog rata do 1921. godine kada se spojila s časopisom “Slovenska vlast”³², a “Borba” je list koji je u prekidima izlazio od 1922. do raspada Jugoslavije³³. Izvještaj koji je donesen u romanu iz „Borbe“ ironijskog je karaktera i proizvodi humor u vezi s Staljinom koji se

²⁸ “Posna triode i Mineja” te “Slava i ninje” jesu svetačke službe u crkvama.

²⁹ U slobodnom prijevodu natpis govori da tu leži Petar Duletić, rođen 1694. i umro 1748. Predstavlja vrstu natpisa na nadgrobnom spomeniku, tj. epitaf.

³⁰ V.: Ilustrovani list « 1914 (nsk.hr). Posjećeno: 27. 5. 2022.

³¹ V.: Stari hrvatski časopisi - pregledavanje - naslov (nsk.hr). Posjećeno 27. 5. 2022.

³² V.: Sloboda (časopis) – Wikipédia (wikipedia.org). Posjećeno 27. 5. 2022.

³³ V.: Borba (novine) – Wikipedija (wikipedia.org). Posjećeno 27. 5. 2022.

našao s Černekovim, predsjednikom Bugarske, i dao mu pun kofer različitog sjemena da posije u svojoj državi. Ironija je što su se dvojica predsjednika sastala da raspravljaju o tako važnim pitanjima kao što je uzgoj voća i povrća, a u direktnoj je vezi s odnosima koje je imao predsjednik Jugoslavije Tito sa Staljinom. “Vjesnik hrvatskog arheološkog društva” (29), koji u stvarnosti izlazio od 1896. do 1942,³⁴ “Tribunie”, koji nije postojao (29) jesu arheološki časopisi koji u romanu stoje samo kao reference.

Roman je ispričan retrospektivno: M. se već kao odrastao čovjek prisjeća događaja koji su obilježili njegovo djetinjstvo i odrastanje. Jednom kada krene s pričanjem – od porodičnog stabla svoje majke i oca – radnja ostaje u hronologiji, s tim da ta hronologija, kako navodi Kazaz, ne može zadovoljiti njegovu priču, kao što “historijski perspektivizam i filozofija vremena ne nude odgovore na smisao historije“ (Kazaz, 2019)³⁵. Zahvaljujući dokumentaciji – kako porodičnoj tako i drugim javnim arhivama – kojom raspolaže M., osiguran je sadržaja romana u kojem nema isprepletenosti u radnji, te se može pratiti politička scena te odnos Stjepana K., njegovih prijatelja i porodice prema njoj budući da je roman prevashodno oslikavanje političkih previranja, odnosno dokidanje svake mogućnosti ničeanski shvaćenog monumentalizma, ali i svaku vrstu ideološkog optimizma uvjerenog u dolazak utopije s uspostavljanjem socijalističkog režima. Stjepan K. i M., u zavisnosti kad je koji pripovjedač, u romanu prate dešavanje na osnovu religijskih, političkih i povijesnih događaja. Tako nije strano da čitamo: “Utanačen je i dan prstena, a potom i svadba o Velikoj Gospi” (18), “odmah po ilindanskim pokoljima 1941. godine” (61), “Arandelov dan 1943. godine pao je u nedjelju 21. studenog [...]” (76), “Mlad mjesec izašao je 26. studenog, na sv. Jovana Zlatoustog, u 16.40 h, a Dimitrije V. zatekao se na osmatranju (k. 883)” (77), “U veljači 1944. godine, Dvanaesta brigade pomognuta Šestom crnogorskom, ovladala je dolinom Trebišnjice [...]” (77) ili: „[...] Rosa je začela i [...] lako se porodila u svom domu, uz nadzor milosrdne sestre Leonije i stručne babice Petrane V., dan po Božiću, na sv. Stjepana Prvomučenika, 26. prosinca 1938. godine“ (29). Budući da je M. svjedok svih dešavanja, a i praćenjem bilješki Stjepana K. svjedočimo romanu “Vrata od utrobe” kao subverzivnom djelu

³⁴ V.: Katalog Knjižnica grada Zagreba - Detalji (kgz.hr). Posjećeno: 26. 8. 2022.

³⁵ Dostupno na: Ivan Lovrenović - Enver Kazaz, O poetikama Mirka Kovača (ivanlovrenovic.com). Posjećeno 27. 5. 2022.

prema ideologiji iz koje izlazi niz žrtava kao što su Stjepan K. Ne izostaju ni detaljni opisi bitki koje imaju zadatak uvjeriti čitaoca u istinitost napisanog: “Nakon prvih neuspjeha operacije Sonentich, neprijatelj se osnažio u rajonu Gacka gdje je držao 2. Bataljun 370. Grenadirskog puka, uz pregrupaciju novih snaga iz Metkovića i jedinica 369. Topničkog puka, te podršku avijacije i dijelova puka Brandenburg. [...] Negdje u zoru 21. srpnja počele su oštre borbe na širokoj fronti. [...]“ (79).

5.3. Vrsta dokumenata i hronologija u „Davidovoj zvijezdi“

Priče se međusobno asocijativno prizivaju, prate i nadovezuju ili komentiraju, a cjelina djela pritom kroz odnos fiktivni-aktuelni autor dobiva i semantičku funkciju tekstualnog dokumenta kojeg aktuelni autor direktno preuzima, bez bilo kakvih intervencija u tekstu, od fiktivnog pisca i u formi romana izlaže pred čitaoca (isp. Kazaz, 2000: 9). Jezgru romana čin Davidov pokušaj da dopre do istine o Kalmijevom životu i uzrocima njegovog tragičnog kraja, a građena je na principima porodične hronike u kojoj se sjećanja na djetinjstvo, dokumenti i ispovijesti svjedoka i učesnika tragičnih zbivanja kroz glas sveznajućeg naratora stapaju u složen narativni niz (isp. isto: 10). Hodžić koristi mitološko kao postament za svoju mozaički isprepletenu priču s potpuno poništenom linearnom hronologijom. Prvo i posljednje poglavlje prati dolazak, odnosno povratak iz Bagdada Davida Šahana, dok ostale priče imaju različite vremenske i prostorne odrednice. Hronologija je potčinjena poetici mitskog realizma i istočnjačkom načinu pričanja zbog koje se priče dobivaju univerzalno značenje i mitsku simboliku. Tome doprinosi način pripovijedanja priče u priči iz poglavlje u poglavlje po uzoru na „Hiljadu i jednu noć“, zbog čega se kontinuitet gubi. Osim toga, dokumentaristička građa koju koristi Hodžić za kreiranje svog romana doprinosi stvaranju mitskog i bezvremenskog buduću da kao izvore svojih podataka najviše koristi sjećanje glavnog lika Davida Šahana i narodne predaje i legende koje same po sebi nemaju stalnog i pouzdanog izvora. Sa stanovišta odnosa fikcije i faksije ovakva građa uveliko doprinosi da se roman uzdigne na viši nivo, daleko od istinitog, a bliže fiksijskom. U tom kontekstu roman koji piše David prije svega da spozna sebe zasniva se na netačnim podacima, literarnim i književnim koji će mu pomoći da svoj život i život svog ujaka rekonstruira i okarakterizira kao potencijalno kakav je mogao biti. Hodžićev mit temelji se na fantastičnosti istočnjačke priče u kojoj se legenda i istorija prepliću. Priče nisu date hronološki, povezane su tako da sve djeluje kao da se dešava sinhronijski, simultano. U tome se ogleda napuštanje realističke, hronološke povezanosti događaja, te je redosljed priča u „Davidovoj zvijezdi“ duhovni, a ne historijski konstrukt. Vremeski odnos

između sekvenci pričanja važan je element u samoj percepciji priče kod čitalaca, u Hodžićevom romanu teško je odrediti vrijeme pripovijedanja jer glavna pripovjedačeva svijest nije vremenski ni prostorno jasno određena, već se nalazi u mitskom, fantastičkom prostoru i vremenski na granicama romana. Pričanja koja se odvijaju u realnome hronotopu, tj. događaji u pripovijedanom vremenu dati su retrospektivnom tačkom gledišta, pa je centralni dio romana smješten u vozu Beograd-Bar-Ulcinj.

Materijal u romanu ima uporište u narodnoj predaji, koja je postala dijelom mitske stvarnosti. Taj materijal čine anegdote i legende koje dobivaju pravi oblik fikcionalne naracije, tj. nadržavaju historijsku realnost i faktičnost koju žanr historijskog romana nameće. Prožno folklorno naslijeđe oslobođeno je utilitarno-moralno-didaktičke funkcije, pri čemu zadržava princip detaljizacije. Anegdota je centralni kompozicioni element fabule; ona je ovdje situacija ulančana u narativni tekst i nezavisna je od drugih događaja te služi da bi se određena individualnost pokazala u nekoj konkretnoj situaciji. Anegdota ima rudimentarni narativni oblik i u njoj se obično govori o jednoj zgodi iz života historijske ličnosti, zgodi koja je malo poznata, a vrijedna je da se pamti i prepričava jer je neobična, smiješna ili poučna (isp. Lešić, 2010: 387). Anegdote se kao usmeni oblik pripovijedanja kod Hodžića ulančavaju da bi tvorile književnu zbilju, fiktivni svijet, koji predstavlja sliku kompleksnosti povijesnih događaja. Zbog toga se u takvom narativnom svijetu nijedna ličnost ne izdvaja dominantno po svojim karakternim osobinama ili po svojoj povijesnoj ulozi ili po zastupljenosti u samom narativnom svijetu, već su svi jednaki dijelovi velikog mozaika povijesnog događaja. Likovi iz anegdota nadržavaju u toj mozaičkoj strukturi anegdotsku rudimentalnost dobivajući kompleksnost književnog, odnosno fikcionalnog lika, a s druge strane ističu istinitost fiktivnog svijeta jer anegdota kao podtekst ipak zadržava svoj prirodni oblik. Prirodni oblik je u tome da se za nju pretpostavlja da je istinita, tako da onaj koji o njoj priča nema razloga da je odveć literarizira (isp. isto).

Takav je primjer suživota dvaju fratara iz Albanije koji hodžu Šefketa zovu ocem. Kako je do toga došlo, izvještava čitaocu lik Jolande: „Evo, ovako... Maljitori digli bunu a Turci je u krvi ugušili. Stradali i roditelji te djece. Hodža naišao, uzeo ih, pazio ih bolje nego one te mu je žena rodila“ (82). Osim toga usmeno kazivanje vezuje se i za druge likove, poput Tomaša Vučevića, koji prepričava svoju situaciju uoči Prvog svjetskog rata u Turskoj. Njegovo kazivanje proteže se na nekoliko stranica, a značajno je na tematskom, historijskom i idejnom nivou romana budući da

govori o suživotu Albanaca, Crnogoraca i Turaka (67–73). U romanu nije stran ni govor Kalmija, kojeg se David Šahan prisjeća iz djetinjstva: „Kalmi mi je pričao da iz ‚italijanke‘ nije opalio ni metka“ (42). O Kalmiju saznajemo i iz pjesama koje je učio Davida, a koje su u romanu donesene intertekstualno. Svaka druga pojedinačna priča jeste anegdota, pa tako i ljubavna priča o Janši i Jolandi u kojoj glavni junaci zbog rastanka umiru jedno za drugim (93), ali i priča o životu Zike, za kojeg se pričalo da je „da je prohodao dva dana po rođenju“, a da ni te dane nije proveo u bešici. Nije, kao drugi ni zaplakao kad je došao na svijet. Povukli su ga za uši i podigli, kao štene, da vide hoće li zacičati“ (211). Ovdje možemo uvrstiti i kratak govor Hodže na putu za Beograd: “[...] Granica nas nikad nije razdvajala, a sada nas i spaja... Bili smo prijatelji i komšije, a sada smo braća. Crnogorci i Albanci imaju iste običaje, u sličnim smo uslovima živjeli, ista nam je sudbina’ [...]” (105). Od narodnih umotvorina izdvajamo i izreke koje je Hodžić pisao u italicu, odnosno smatrao ih citatima. Takve su izreke “šenurog” Hamida Rušine: “I juče je bilo sutra, Jaje je najveće čudo, Odavde dovre je najdalje, Niz rijeku nije izvor” (110) ili “Meljem, a žita nemam” (111) i “Pamet je kao voda” (111).

Osim anegdota iz naroda je Hodžić iskoristio i različiti predskazanja u kojim se ogleda narodna naivnost i lakomislenost. Ta predskazanja u romanu se ne obistinjavaju skoro nikada, ali su dobar pokazatelj šta se odvijalo u svijesti naroda. Narodna predskazanja jesu i svjedok dešavanja, ali i potvrda ili opovrgavanje onoga što se desilo: „Sve što je Hanka rekla, tako je bilo. Daj Bože da joj se i ova potvrdi“ (88) ili Abu-Mašarovo predskazanje, a koje se nije ostvarilo: “[...] naveo je i Abu-Mašaravo predskazanje – u koje vjeruju svi koji klanjaju – da bi ‘i najmanji udar na bedeme Bagdada poremetio cijeli svemir’” (29–30).

Takva su i proročanstva koju su ljudi izmišljali i vjerovali da se trebaju ostvariti: „Prema drevnom proročanstvu, carevinu će iza pomračenja, ustresti bune i neredi, vjerska previranja, zavjere, poraz na bojnopolju, gubitak gradova i čenara, borbe za prijesto i tugove [...] Tada će se javiti Spasitelj... Jevreji ga zovu Mesija, muslimani Mehdi“³⁶ (117). Čekajući da se neka druga predskazanja i proročanstva obistine ili ne, ovaj je roman jedan vid polemiziranja o takvim

³⁶ Isto proročanstvo pojavljuje se i na 122. str.: “Primicala se i 1666. godina, kad će se, po drevnom predskazanju, javiti Mesija. Pojaviti će se kad je najteže”.

vjerovanjima, što je i prilika autoru da uđe u narodnu svijest i iskoristi građu za svoj roman, koji tako postaje i sam jedna vrsta mita i legende. Parafraziranje je rijetko u romanu, a pronalazimo primjer na početku romana, kada Među proročanstva koja su se obistinila, kada se pojavio Šabetaj u ulozi Mesije, jeste njegovo predskazanje za sultanovog sina. Naime Šabetaj mu je predskazao da će se u noći kada ga je osuđivao roditi sin, princ Mustafa, zbog kojeg ga je predskazanja sultan i oslobodio (125). S obzirom na izvore u kojima je navedeno predskazanje ipak se u njegovu vjerodostojnost ne može vjerovati jer postoje dva izvora.

U navedenom odlomku o biografiji Šabetaja Cvija David kaže da je njegova biografija isprepletana legendama nastalim prije i poslije njegove smrti, što znači da je njegov život postao legenda koja se provlači kroz svijest naroda i da kao takva živi u njemu i da će živjeti. Prema Nolitovom Rečniku legenda je spis o životu i delima svetaca, dok se u francuskoj, engleskoj i italijanskoj folklornoj terminologiji ona izjednačava s predajom (isp. Nolit, 1986: 402). Legenda tokom usmenog prenošenja počinje činiti folklornu vrstu, puni se motivima iz usmene tradicije, daje etnografske podatke i lokalizira radnju, a njena se vjerodostojnost pretpostavlja. Zbog toga što je načinjena s tendencijom da se u nju vjeruje, približava se predanju. U legendi se natprirodno saznaje postepeno i ne predstavlja iznenađenje kao što je to slučaj s predajom (isp. isto). U kontekstu legende o Šabetaju ovakva definicija legende u potpunosti je relevantna budući da je Šabetaj lik koji je za sebe vjerovao da je Mesija te onda uvjeravao i druge. Davidovom konstatacijom da su se oko njegove ličnosti ispreplele legende značilo bi da se on vremenom približio karakteristikama sveca ili svete ličnosti u narodu, dok je forma legende kao i anegdote zadržana jer se njena vjerodostojnost pretpostavlja. Način na koji je David iznio predavanje o Šabetaju i s obzirom na sve izneseno o njegovoj biografiji, a u suprotnosti s formom legende postaje upitna i legenda i biografija lika: legenda je svjedočanstvo ljudske potrebe da „sve što je neobično učine još nestvarnijim, a time i uvjerljivijim“ (115). To je i Davidova potreba da oživi lik Šabetaja, odnosno produži mu život: „nadahnuto i uvjerljivo, David je oživljavao ličnost Šabetaja Cvija“ (114).

Iz usmenog narodnog blaga potječu i pjesme, od kojih u romanu izdvajamo: narodne crnogorske junačke pjesme, narodne crnogorske ljubavne pjesme, pjesme koje je Kalmi pjevao o prirodi te dvije pjesme iz perioda komunističke Jugoslavije. Potonje dvije pjesme imaju samo nekoliko stihova, a nose pozitivnu konotaciju. Jedna se odnosi na Milovana Đilasa, kojim se Crnogorci ponose jer je iz Crne Gore: „Oj, Đilase, Milovane, / iz Crne si Gore male...“ (102), a druga

spominje tri narodna sina: „Enver Hodžu, Tita i Staljina” (105). I Kalmi je Davida naučio jednoj pjesme dok je bio dječak (59). S druge strane crnogorsku ljubavnu pjesmu, odnosno sevdalinku pjeva Jolanda za svojim Janšom, ali u nekoliko verzija – mijenja je onako kako joj odgovaraju stihovi u određenom trenutku (88–90), isto kao što svoju ljubavnu pjesmu mijenja druga djevojka koju Dragaš sreće (143). Crnogorske junačke pjesme mogu se podijeliti u dvije grupe: one koje pjevaju o Gusinju i one koje pjevaju o Prokletijama. Pjesme su ili rodoljubive, o miru u tim mjestima, zatim o snazi Prokletija i njihovoj odbrani (168, 170) te o junaku iz Prokletija Sokolj-Ujku (172, 181, 184, 186): „Kroz planinu Prokletije, / crveni se barjak vije, / Sokolj-Ujka borbu bije / za slobodu Albanije...“. Jedina pjesma koja ima naziv jeste pjesma „Mali Alkar“, koju deklamuje istoimeni junak kao mali, a koja se također može svrstati u junačke pjesme (213). Osim ovih Hodžić u roman uvrštava i autorizirane stihove. To su stihovi Jude Halevija: “Gdje da nađem krila? / Svoje slomljeno srce prenijeću / Daleko, daleko u tvoja opustošena brda [...]“ (128), ali i Davidova pjesma o zvijezdi (268) i Rumijev katren: „Iznenada, u mojim grudima, / zasja zvijezda jasno i sjajno, / sva sunca nebeska, u njenom sjaju iščezoše...“ (269). Pronalazimo i upotrebu riječi iz molitve za mrtve “Jizkor” (207).

David Šahan javlja se u ulozi bilježnika priča, pa tako na početku romana čitamo kako je on zabilježio „jednu od mnogih priča“ (31) o ubogom gnjičaru Abu-al-Atajahu, pjesniku „koji je odbio sve Al-Rašidove ponude“ (31). Priča koju je zabilježio David Šahan prilika je da se David okuša u ulozi zapisničara, a izdvajamo je jer se u priču o Abu-al-Atajaha upliče priča o mapama na kojima nisu ucrtana određena mjesta, poput Skadarskog jezera: „na staroj karti okačenoj u katoličkoj crkvi u njegovom zavičaju, nije bilo Skadarskog jezera, najvećeg na Balkanu. Nema ga ni u zapisima krstaša (...)“ (33). To uplitanje istinosti o geografskim mjestima, odnosno vjernog prikazivanja mjesta čak i na geografskim kartama odnosi se na propitivanje njihovog zapisivanja.

U dokumentarističku građu ovog romana uvrštavamo i pisma koje je Šabetaj slao drugima, a za koja saznajemo iz Davidovog predavanja o njemu. Riječ je o jednom neposlatom pismu Sari Elah, najmlađoj od njegovih triju žena koje je ostavio u Smirni (128), dok su pisma koja je namjenjivao prijateljima, ne kaneći da ih šalje sačuvana i objavljena u zagrebačkom “Gideonu” 1924. Ova pisma, kako navodi David, “proširuju naša saznanja o Šabetajevoj protivurječnoj ličnosti, sklonostima da iz nebeskog zanosa padne u kaljugu potištenosti, njegovim osjećanjima i osjetljivoj duši, ali i pomažu da dođemo do dragocjenih saznanja o prošlosti Ulcinja” (128).

Prije nego David održi predavanje o Šabetaju, on opisuje sultanovu ljubav prema pisanju, pa tako spominje hroniku Abdije, svog odanog čovjeka kojem je zapovjedio da “kao stari istoričar Ali, vjerno zapisuje sve što mu se čini pogodnim (i što mu se ne sviđa)” (121). Međutim i sultan je pisao uporedo s Abdijem sve što je smatrao bitnim, ali nikada to nikome nije otkrio. Tako da su istovremeno nastajale dvije hronike neovisne jedna od druge, a “obje pouzdanih svjedoka”: “kao da su jedan drugoga prepisivali, što im, poređujući hronike s drugim izvorima i stvarnošću, čini čast” (121). David spominjući i referirajući se na ove dvije hronike u svom predavanju, budući da obje sadrže podatke o Šabetaju, također ostavlja važne podatke o samim ovim djelima jer ih je koristio kao građu. Naime, konstatacija da su obojica “pouzdaní svjedoci” koji su zapisivali i što im se ne sviđa, tj. u velikoj mjeri i objektivno, ukazuje da su ovi izvori “istiniti”, a nama za analizu korisni kada je riječ o odnosu fikcije i dokumentarizma jer su to izvori kojima se treba vjerovati pogotovo ako se ima na umu njihova komparacija koja svjedoči da se sve zapisano podudara. Mogućnost da je sultan naređivao šta će se zapisivati mora se izostaviti jer je sve zapisano kod Abdija bilo tajna čak i za sultana. Istinitost napisanog ipak treba kritički sagledati jer je u pitanju roman, dakle književnost, a pokušaj autora da ukaže na pravu pouzdanu građu predstavlja njegov pokušaj obmane čitaoca.

Kao odrastao David se prisjeća Kalmija i njegove fotografske radnje. Te fotografije prizivaju u sjećanje mnoge ličnosti među kojima je i njegov otac. David je volio boraviti u fotografskoj radnji i volio je fotografije i mnoge je ljude poznavao samo s njih. To mu ipak nije smetalo jer je smatrao da fotografije žive duže od ljudi: „Jednog dana svi će umrijeti. Samo će slike ostati. Možda zato ljudi i vole da se slikaju, pa su smeteni pred Kalmijevim aparatom” (53). Zbog toga su fotografije jedan od izvora za roman, s tim da su i one iskorištene za kasnija domišljanja i rekreiranja u sjećanju onda kad ono počne blijedjeti: “Godinama docnije, sjeća se navike da, gledajući nečije ruke, zamišlja kako taj izgleda” (54). David je na fotografijama pamtio ljude po detaljima. Fotografija je svjedok poput čovjeka ili dokumenta koji priča neku priču. Slikom se zabilježi trenutak, momenat koji će ostati kao svjedočanstvo sljedećim generacijama. A o njenoj vjerodostojnosti da se polemizirati s aspekta poziranja ljudi, tj. da li se ljudi na fotografijama mogu pokazati kao što su zaista ili pozirajući pokušavaju pokazati najljepšu verziju sebe? S druge strane kada se fotografira neki događaj, i on će da bude fotografiran samo iz onih perspektiva za koje

fotograf smatra da je najpogodnije. Zbog toga je i fotograf kao i pisac samo kreator različitih priča jednog te istog historijskog događaja.

Fotografije su u romanu svjedoci i ratnih dešavanja: “S obje strane neobičnog predmeta, ukazale su se slike. Vidjele su se jasno. Na jednoj žena, drži dijete u naručju, obučena je u crvenu, zlatom protkanu haljinu. (...) Pred njom anđeo, ispružio ruku, podigao krilo, nešto joj zbori” (157). Ali na osnovu fotografija David rekonstruirao i Kalmijevu porodicu: “Eto, ta velika fotografija ispod koje piše mišpaja, to je njegova šira familija (po majčinoj liniji), snimljena 1921. godine, u Sarajevu. Taj starac, u sredini, s bradom kao slap, to mu je prađed, Isidor Altarac, ugledni učitelj (...)” (196) ili “To su uglavnom grupni snimci s proslave Purima, Roš hosanna, s teferiča i izleta, članova ‘Matatje’ (...) Ostale su izgubljene. Rat je pomeo i fotografije i većinu s njih“ (197). A kao autentičnost fotografija, neke su na poleđini imale i „jajast žig i natpis FOTO TEMPO, snimio: Kalmi Altarac – Gusinje“ (250).

6. Upotreba naučnog stila

Stilističari naučnom stilu pripisuju svojstva objektivnosti, preciznosti, tačnosti te racionalnosti. Objektivnost i neemocionalnosti jesu posljedica korištenja različitih stilističkih postupaka kojima se nastoje ukloniti tragovi emocionalnosti i ekspresivnosti. Zadatak naučnog stila jeste donošenje novih informacija, a ima i konotativnu (ubjeđivačku, argumentativnu) i ekspresivnu funkciju. S obzirom na zastupljenost definicija, često se sreće i metajezička funkcija, a ponekad i fatička (ustaljeni izrazi, fraze, konektori koji signaliziraju da je riječ o naučnom stilu iako sami po sebi ne nose informacije). (isp. Katnić-Bakaršić, 2001: 75–77) Osim toga upotreba dosad navedene građe: naučni rad, izvorni znanstveni članak, pregledni članak, naučna knjiga, monografija, referat te enciklopedije pripadaju naučnom funkcionalnom stilu (isp. isto: 82).³⁷

Historiografske metafikcije posjeduju dva načina naracije koji problematiziraju cjelokupnu predstavu o subjektivnosti: višestruke tačke gledanja i otvoreno kontroliranje naratora. Zajedničko

³⁷ S druge strane ne može se zanemariti ni upotreba administrativnog stila koji se također odlikuje preciznošću, tačnošću i faktografijom. Unutar njega Katnić-Bakaršić izdvaja pet podstilova, a građa koju Kiš koristi u svojoj zbirci priča mogu se pronaći u društveno-političkom (saopćenja i izjave) i personalnom (autobiografije i lični dokumenti) stilu (isp. Katnić-Bakaršić, 2001: 91).

im je da ni u jednom ne nailazimo na uvjerenost subjekta u njegovu mogućnost da sa sigurnošću poznaje prošlost, što predstavlja problematizirano upisivanje subjektivnosti u historiju. (isp. Hutcheon, 1996: 198)

6.1. Naučni stil u „Grobnici“

Nastojeći biti što objektivniji Kiš se u „Grobnici“ približava naučnom diskursu, a zbog čega se (prividno) udaljava od književnosti. To je namjeran postupak budući da postmodernizam djeluje unutar konvencija žanra kojeg želi i opovrgnuti – objektivnost je karakteristična za realizam i modernizam, protiv kojeg se Kiš i buni kada je riječ o tadašnjoj književnoj sceni u Jugoslaviji (isp. Kiš, 1974: 9–12). Jedna od odlika naučnog diskursa zastupljena u „Grobnici“ jeste upotreba fusnota koje kroz dodatne informacije pružaju detalje bitne za samu srž priča. Fusnota u prvoj priči „Nož sa drškom od ružinog drveta“ objašnjava smrt lika Ajmikea (17). Njena vrijednost je u tome što, u kontekstu cijele priče i zbirke, nudi dokaze da je Ajmike bio njemački špijun i provokator, ili policijski doušnik, što je zapravo i trebalo biti uzrok njegove smrti budući da je optužen da je u SSSR-u radio na strani neprijatelja iako je bio pripadnik komunističke partije. Naratorovi / autorovi komentari u vezi s izvještajima: „neki istraživači smatraju“ (17) i „po drugima“ (17) te „pretpostavka koju navodi Gul [...] nije međutim za odbaciti“ (17) ukazuju na nesigurnu smrt Ajmikea i njegovu žrtvu koja nikada neće biti ispitana budući da je on svoju istinu odnio u grob.

Još jedna bitna fusnota nalazi se u naslovnoj priči, a u vezi je s istražiocem Fedjukinom i njegovim književnim radom (98–99). Iza Fedjukina ostali su odlomci njegovih memoara pod naslovom „Drugi front“ koji otkriva da se bavio „ljudskim duhom i njegovim tajnama“, a istovremeno ostavio zanimljive opise prirode. Da je ovdje u pitanju naratorova / Kišova ironijska intervencija, čita se iz konstatacije da je Fedjukin „izvan žive prakse, teorijska nula“ te svi ti tekstovi govore „o njegovom nesumnjivom književnom daru“ (98). Ironija se odnosi na lik Fedjukina koji je književno mogao pisati o ljepotama prirode i o ljudskoj psihi, a s druge strane stavljati B. Davidoviča na strahovite muke. Ova Kišova metapriča o književnosti upozorava još jednom da opisi prirode ne čine dobrog pisca, nego da su važne moralne i etičke karakteristike onoga ko piše. Književnost je moralan čin, ona treba podučavati, a Fedjukin, kako smo vidjeli iz njegove prakse, to sigurno ne radi.

Jedna od najznačajnijih fusnota koje stoje u vezi s dokumentarizmom jeste fusnota u priči „Psi i knjige“ u kojoj nas autor / narator izvještava o načinu na koji je stradao Talmud u doba inkvizicije (120). U fusnoti je donesena čitava jedna priča počev od spaljivanja Talmuda do Bernarda Gija, zvanog „od Gvožđa“. U fusnoti je bitna napomena da je ona zapravo prijevod translatora. To bi značilo da je Kiš vjerno prenosio sve što je dolazilo u dokumentima koje je koristio. To ima istu funkciju kao i ostala navođenja historijskih podataka. Prijevod translatora još se jednom pojavljuje u istoj priči, a sadržaj se odnosi na dekret o pravima Jevreja u 13. vijeku. Narator je dosljedan u svom poslu arhivara i sakupljača dokumentarne građe. Sličnu situaciju imamo u nastavku priče, kada je u fusnoti naveden komentar o događaju koji se dešava u glavnoj radnji priče. U ovoj priči nije u pitanju metafikcija, nego se navode dosljedno zanimljivi komentari drugih zapisivača koje je autor / narator pronašao prilikom svog istraživanja, pokušavajući da proširi samu sliku onoga što opisuje: „Jedan od modernih komentatora (Divernoa) povodom ove rečenice navodi sledeće objašnjenje: „Mada nam arhivi ne daju nikakvih podataka o tome, skloni smo da ovu izjavu Baruhovu protumačimo [...]“ (126), a što svjedoči slobodi tumačenja.

Osim toga fusnote naratoru služe za navođenje književnih djela likova o kojima piše (Eduardo Erio u „Mehanički lavovi“ (33)), izvore svoje građe (časopis „Le Monde“ iz 1957. (34)), za autorov / naratorov komentar o čitanju i tumačenju građe: „Mi u ovoj leksičkoj dvojnosti vidimo u prvom redu primer sudara i prožimanja dva idolopoklonstva“ (41), dodatne napomene o likovima: „Čeljustnikov uvek upotrebljava ovu reč“ (51) ili u naslovnoj priči kada se daje napomena o Lavu Mikulinu – istovremeno su navedeni izvor citata i način njegove smrti (101).³⁸

Ovakav pristup književnom djelu označava i intertekstualnost, koja se u naučnom stilu prepoznaje na osnovu korištenja navodnika, citata, parafraziranja, po dijelu teksta poznatog kao „historija pitanja“, spisku korištene literature te fusnota (isp. Katnić-Bakaršić, 2001: 77)³⁹. Osim korištenja

³⁸ U pričama „Magijsko kruženje karata“ i „Kratka biografija A. A. Darmolatova (1892–1986)“ nema fusnota.

³⁹ Da je to ujedno i jedna od odlika postsmoderne književnosti, saglasna je i Katnić Bakaršić: „Otuda postmoderna književnost poseže i za elementima naučnog stila (fusnotama i citatima) kao sredstvima oneobičavanja svoga teksta i kao sredstvima koji na sjajan način ogoljavaju intertekstualnost tih književnoumjetničkih tekstova“ (Katnić-Bakaršić, 2001: 78).

ovakvih dokumenata i fusnota, u posljednjoj priči „Kratka biografija A. A. Darmolatova“ naslovom se aludira na objektivnost kroz termin „biografija“ budući da on pripada graničnoj književnoj vrsti i donosi činjenice, podatke o nekoj osobi, u ovom slučaju glavnom liku Darmolatovu. Gledajući u cjelini priče i zbirke, ta biografija ipak nije toliko objektivna jer ona sadrži u sebi razne sumnje, opaske naratora / autora, nehnološke podatke i druge elemente koji upućuju na njeno preispitivanje .

Intertekstualnost je presjecište većeg spleta tema, kodova i postupaka. Prema L. Jennyju intertekstualnost je postupak remećenja reda, poretka i konvencije. Prema Barthesu svaki je tekst intertekst jer se u njemu nalaze elementi prijašnjih tekstova.⁴⁰ Nemoguće je stvoriti novi tekst bez oslanjanja na prethodne tekstove, zbog čega cijela kultura, kako je vidi postmodernizam, predstavlja „mrežu citata“, koja čini ogroman dijalog između stvarnosti i fikcije. Julija Kristeva definirajući intertekstualnost preradom bahtinovskih predstava o polifoniji, dijalogizmu i heteroglosiji razvija teoriju o nesvodivom pluralitetu tekstova unutar i izvan bilo kojeg drugog teksta (isp. Hutcheon, 1996: 211).

Književnost parodira “historijske” intertekste. Postmodernizam koristi parodiju kako bi osporio modernističke metanaracije i propitao sve oko sebe. Parodija služi postmodernizmu da uspostavi distancu u odnosu na diskurs koji želi osporiti budući da se parodija, prema Nolitu oštro i radikalno suprotstavlja idejno-estetskoj suštini i strukturi originala (isp. Nolit, 1986: 528). Parodija može postati kritika ne samo poetike pisca, knjiga ili književnih navika nego i širih područja kulturnog i javnog života. To je upravo funkcija parodije koju joj daje i Hutcheon: “takva parodija, na paradoksalan način, donosi i promenu i kulturni kontinuitet” (Hutcheon, 1996: 55), jer onda nije ismijavajuća imitacija standardnih teorija, nego ponavljanje s kritičkom distancom. Postupak intertekstualnosti kroz parodiju povlači pitanje autentičnosti historijskih tekstova budući da se citati na kojima ti tekstovi počivaju stalno prepisuju i upisuju u nove tekstove u novim kontekstima. Na taj način, u skladu s postmodernističkom teorijom dolazi do preispitivanja svijeta. Otvorenost koju intertekstualnost implicira u književnosti omogućava rasipanje centra i historijske i književne naracije budući da svaki citat u svakom tekstu povlači i rubne tekstualne, ali i vantekstualne kontekste koji onda omogućavaju čitaocu da propita njihova stara i upiše nova

⁴⁰ Izvor: Hrvatska enciklopedija: intertekstualnost | Hrvatska enciklopedija. Posjećeno: 8. 3. 2022.

značenja. Takvo cirkuliranje tekstova dovodi u pitanje vrijednost historijskog znanja kao skupu pojedinačnih znanja koji je određen prema mogućnostima upotrebe i prisvajanja koje nudi diskurs.

Kada je riječ o citatnosti, u knjizi je mnogo primjera u kojima Kiš citira druge autore. U drugoj priči "Krmača koja proždire svoj okot" nalazi se aluzija na knjigu "Uliks" Dž. Džojisa (21). Ona se odnosi na opis Irske, koji se u nastavku upoređuje s drugim citatima anonimnih autora. Ta komparacija ukazuje na različite poglede opisivanja jedne države – jedan je od njih "manje sklon mitu a više tegobnoj zemaljskoj prozi" (21), poslije kojeg se nastavljaju opažanja naratora: "i kod ovog drugog izvesna lirska izveštačenost nije, čini se, u skladu sa surovošću predjela" (21). Citati koji su uneseni u knjigu popraćeni su određenim komentarima. U priči „Mehanički lavovi“ postoji citat iz knjige Konstantina Porfirogeneta, koji govori o Ceremonijama na vizantijskom dvoru (44). Poslije njega navedeno je cijelo svjedočanstvo Čeljstnikova o osposobljavanju crkve Sv. Sofije za bogoslužjenje (47). Ovaj citat predstavlja svjedočanstvo o događaju u crkvi zbog kojeg Čeljstnikova hapse. Odlomak „Kadionica“ (50), kao i ostali dijelovi iz ove priče, skoro je u potpunosti ispričan na osnovu svjedočanstva istog lika, a u obliku citata, uz stalno prekidanje autora / naratora, s ciljem da se ubace njegovi komentari. Odlomci „Credo“ (61) i „Čortik“ (69) iz priče „Magijsko kruženje karata“ u vidu su citata iz knjige dr. Tamaša Ungvarija o Taubeu.

Kada se spominje forma priča, potrebno je navesti da „Psi i knjige“ na kraju posjeduje „Napomenu“ u kojoj autor / narator izvještava gdje je pronašao motiv za pisanje, šta je izmijenio te kakve podudarnosti ima s naslovnom pričom (134–136). O povezanosti tog dijela s dokumentarizmom već je bilo riječi. Sličan je slučaj i s „Post scriptumom“ u posljednjoj priči koja predstavlja svojevrsnu kritiku glavnog lika Dermolatova (145). Naime autor / narator upozorava kako je loša kanonizirana ruska književnost ukoliko je u njoj Darmolatov jedan od pisaca. Ismijavajući se s veličinom njegovih mošnji u kontrastu s veličinom književnog ostvarenja koje ostavlja iza sebe, cijela se knjiga završava potenciranjem na književnoj etičnosti i talentu koji svaki pisac treba imati. „Napomena“ i „Post scriptum“ važne su za dokumentarizam i postmodernizam zato što ne pripadaju književnom stilu, odnosno njima se narušava granica između književnosti i formi drugih funkcionalnih stilova, najprije naučnog i administrativnog.

6.2. Naučni stil u „Vratima od utrobe“

Višestruke tačke gledišta (fokalizacija) u romanu „Vrata od utrobe“ očituju se kroz različite vrste naratora⁴¹ zbog toga što svaki od njih daje vlastite osvrtne na iste ili slične događaje. Gledano s postmodernističke pozicije to bi značilo da pratimo subverzivan odnos prema političkom sistemu. „Samosvjesni“ narator u ovom romanu pokušava ostati objektivn i precizan u predočavanju dokumentarističke građe, pa se svaki put opominje ako unese dio sebe. S druge strane ako posmatramo način na koji je u roman obrađena dokumentaristička građa, dotaći ćemo se intertekstualnosti, metatekstualnosti i citatnosti, kao jedan od načina vjernog prenošenja teksta iz jednog u drugi. Primjer za citatnost jesu pisma koja likovi u romanu šalju jedni drugima. U pitanju su cijela pisma ili odlomci iz njih. Već na početku romana čitamo pismo Petra Bradarića svećeniku Papcu – tako prvo poglavlje romana i počinje: „Čuo sam naime da i med njekom od gg. Bogoslovaca još traje nekakva nesloga iz gimnazije baštinjena. Meni zaista ne može pod kapu kako si jedan čovjek koji se pripravlja danas-sutra pristupiti k oltaru Gospodnjem [...]“ (11). Kada citira, M. unosi citate navodeći ili ne navodeći njihove izvore, pa tako imamo: “No i toliko je bilo dovoljno da se na Gavrilov dosje stavi poseban znak [...] kada je rekao: „– Čitah naredbu o ukidanju srpskih društava, paragraf 14, pa imam i prigovor Potioreku*. Sve je lijepo navedeno i tačno. [...]“ (20). Ovaj citat nije naveden s izvorom, pa ne znamo na osnovu čega ga autor / narator navodi, pogotovo kad je riječ o usmenom govoru, kao što je navedeni Gavrilov. Objašnjenje tome možemo pronaći na dvije strane. Prva je u vezi s Molbom koju autor / narator M. piše na početku djela, a drugi u vezi sa sadržajem citata. Ako uzmemo u obzir autorovu / naratorovu konstataciju iz „Molbe“ u kojoj za istinitost događaja i tačne podatke kaže da su „zamka za duševnu vjerodostojnost“ (7), onda se kao čitatelji ne moramo ni pitati da li je ovakav citat postojao ili je on samo literarno ostvarenje koje je M. potrebno da bi preispitao sebe i zabilježio uspomenu na svoga oca. „Zamka za duševnu vjerodostojnost“ najbolje se očituje ako ovakvu postavku – potencijalnu neistinitost pisanja – posmatramo u odnosu na sadržaj napisanog: riječ je o ukidanju srpskih društava, o paragrafu 14. Ukoliko je i postojao ovakav jedan dokument, M. je

⁴¹ U „Vratima“ se ukršta nekoliko narativnih perspektiva: autodijagetičkog i metadijagetičkog naratora, potom perspektiva književnika iz „Molbe“, „Uvoda književnika“ i „Jamstva“. V.: Kazaz: 2019. Dostupno na: Ivan Lovrenović - Enver Kazaz, O poetikama Mirka Kovača (ivanlovrenovic.com). Posjećeno 27. 5. 2022.

izostavljao navođenje izvora svojih citata da ne bi opterećivao svoje čitaoce bespotrebnim informacijama.

M. se služi i parafraziranjem: Sudski pristav Fahrija N. bilježi da je Sava preslušan kod Kotarskog suda, u sobi koja gleda na dvorište i betonske kaznene stupove izliveni i učvršćeni kao da će vješanje postati svakodnevna mjera i običaj [...] i da mu je više puta zaredom postavljeno isto pitanje: / - Da li je *Srpsko-hrvatska nacionalistička omladina* ogranak tajne organizacije *Ujedinjenje ili smrt?*“ (22) Nastavak je također prepričavanje zapisa Fahrija N., s tim da ne znamo gdje i kada Fahri (ne znamo ni ko je on!) zapisuje ovakve podatke, što znači da oni nisu potpuni i da ih s fikcijsko-dokumentarističkog aspekta ne treba uzimati kao tačne. Ovakvi dokumenti i načini pisanja u kontekstu cijelog djela jesu ujedno i način preispitivanja političkih previranja, života stanovništva, historijskog ponavljanja zla i propitivanja žrtve. Slično parafraziranju i citatnosti stoji sljedeći primjer: „[...] a zadržao se samo na onome što je Tomislav podvukao: *uništenje staleža, te oduzet ćemo svu zemlju, sve tvornice i urediti socijalističko društvo...*“ (34). Važno je spomenuti da nijedan citat kojeg M. unosi u svoj roman nije citiran na potpuno pravilan način – s navedenim djelom, autorom djela, izdavačem knjige / teksta, mjesta i godine izdanja i broja stranice, osim u rijetkim slučajevima, kao što je citiranje biblijskog sadržaja: „[...] točno ili preuveličano, na neki način svede i izmire u svjetlu praštanja i ustrpljenja, „u zajednici smo jedan s drugim“ (1 Iv 1, 7)“ (60). Suživot među stanovnicima Trebinja, ali i svuda na zemlji treba biti onakav kako je zapisano u Bibliji. Zbog toga svi upotrijebljeni citati i parafraze služe samo kao polazište za pisanje i kreiranje sadržaja koji će biti podvrgnut preispitivanju. Citati su i pisma, natpisi na crkvama, odlomci iz listova, novina i časopisa, zakoni, uputstvo iz udžbenika.

M. u roman unosi i izreke iz naroda i stavlja ih pod navodnike: “Ako ne rodiš treće godine po udaji, onda ćeš sedme“ (29). Ako je vjerovati M.-ovom citiranju, što, kako smo vidjeli na prethodnim primjerima, nije opravdano, ipak možemo promatrati ovu rečenicu kao autorovo uočavanje ustaljenog narodnog govora, što znači da je ovakva praksa narodnih vjerovanja i tumačenja bila itekako prisutna u svakodnevnom životu ljudi hercegovačkog kraja.

Roman „Vrata od utrobe“ obiluje fusnotama, od kojih razlikujemo tri vrste – primjedbe nakladnika, primjedbe pisca i objašnjenja bez preciziranja ijednog od navedenih izvora. Primjedbe nakladnika služe za predstavljanje ličnosti o kojima autor / narator M. u tekstu govori (kao što su

Oksar Potiorek (20) i kneginja Marija, žena nadvojvode Otona i majka Karla IV (22)) tj. objašnjava i donosi nove informacije za koje smatra da im autor / narator M. nije posvetio dovoljno pažnje u svom tekstu, a što bi čitaocu moglo ostati nejasno. Tako, npr. M. u tekstu koristi sintagmu „*okrećenih grobov*“ (62), za koju na osnovu „italica“ znamo samo da je preuzeta iz nekog djela, ali ne i nešto više o njoj: zašto ju je i odakle M. preuzeo i sl. Tada nakladnik, kao onaj koji se sa strane upliće i upada u tekst, u fusnoti pojašnjava čitaocu da je to „Kristova usporedba kojom je osuđivao frazejstvo“ (62), nakon čega donosi citat iz Mateja kao dokaz tome. Zbog toga je nakladnik ujedno i jedna vrsta korektora za M.-ov tekst budući da mora dodavati sve ono što je M. zaboravio, kao što je i objašnjenje riječi iz arapskog jezika i islamske prakse (118) ili ispravljati ako je u nečemu pogriješio. Intervencije nakladnika u vezi s ispravljanjem i ukazivanjem na greške autora / naratora čitamo i iz objašnjenja o Gospinoj crkvi iz pisma Inocencija Stjepanu. U pismo samo stoji: „Blгодарим ti na pomoći što si je priložio za obnovu Gospine crkve [...]“ (94). Primjedba nakladnika odnosi se na iznošenje povijesti te crkve kako u imenu tako i posvećenju, ali najbitnije tiče se kritike piscu: „Obasuta je legendama i čudesima, ali to je pisac izostavio“ (94) jer, pošto nije mogao u pismo dodati objašnjenje budući da je u potpunosti u obliku citata, nije u fusnoti dao dodatno objašnjenje. S obzirom da se ne ustručava komentirati i objašnjavati podatke u pismima, nakladnik to čini i u Kalendarima kada za to osjeti potrebu (213).

Riječ nakladnika dolazi izvan djela, referira se ili komentira određene informacije koje M. daje u osnovnom tekstu te ukazuje na određene nepravilnosti ili na promjene koje M. unosi u tekst – to je glas ili pero osobe koja objektivnije od M. sagledava činjenice i zna više od njega. Takav je primjer sljedeće fusnote: „Prema nekim izvorima sv. Vasilije rođen je 28. prosinca 1610. godine, u Popovom polju u Hercegovini, a kršteno mu je ime bilo Stojan. Pisac je vjerovatno upoznat s podacima, ali ih je po volji promijenio, posebice kad zna da je rukopisna knjiga sa žitijem sv. Vasilija nestala u vrijeme pohoda Omer-paše na Crnu Goru, pa su tako i mnogi navodi postali sporni“ (21)⁴². U ovoj fusnoti nakladnik preuzima glavnu riječ i kritizira autorovo prikrivanje znanja i očigledno mijenjanje činjenica koje i sam zna. Drugim riječima nakladnik čitaocu napominje da to što čita nije tačno, odnosno da je napisano fikcija autora, pa ga savjetuje da bude

⁴² Takva je i fusnota na 137. str. u kojoj saznajemo o da je K. Porfirogenet u svojoj knjizi „O upravljanju carstvom“ pisao o pokrštenju i doseljenju naroda u krajeve današnje Hercegovine i Dalmacije.

oprezan. Nakladnik ima uvid u isti materijal kao i autor / narator M., zapravo u kontekstu cijelog djela nakladnik je sam M. koji koristeći ovakve fusnote dodatno relativizira sve napisano u romanu te tako produbljuje svoju igru fikcije i faksije. Nakladnik je fikcionalan i ovakvim ulaskom u tekst želi oduzeti autorstvo M. i sebe postaviti kao onoga koji će čitaoca upozoravati da je M. nešto pogrešno napisao ili zaboravio.

Primjedbe pisca tiču se objašnjenja riječi ili fraza iz naroda čiaocu kojem, budući da ne poznaje običaje i kulturu Hercegovaca ili hercegovačkih pravoslavaca, mogu biti zbunjujuće: „stati na stolicu“ znači „doći na red za udaju“ (16), a „dijete rođeno u košuljici“ vezano je za vjerovanje u narodu da takvo dijete „nosi znak sreće i vidovitosti“, košuljica se čuva kao hamajlija, a hamajlija čuva dijete u utrobi majke, te dalje u životu (25). Pisac u fusnotama daje napomene čitaocu i kada je u pitanju njegovo pisanje kako bi mu sugerirao da će se u nekom drugom poglavlju više govoriti o određenoj temi: „Dobar dio stvari bit će prikazan u podrumskom inventaru pri kraju poglavlja šestog, stoga su ovdje izostavljene“ (37). Tek od 96. stranice M. pisac preuzima inicijativu i usuđuje se komentirati određene pojmove u svom tekstu, a koji otkrivaju da je dodatno istraživao građu, poput narodnih predaja i biblijskih kazivanja: „Advokatski pripravnik iz Travnik i ustaški povjerenik za srez Gacko. Vele da je skupljao izvađene dječje oči i čuvao ih u srebrenom kaležu koji je dobio na dar [...]“ (96) ili „Edhem je pjesničko ime Ibrahima bega Bašagića rođenog u Nevesinju 1841. godine“ (186).

Ne znamo direktno ko je dodao fusnote iz treće kategorije – ni pisac Mirko Kovač niti nakladnik. Budući da je pisac / autor ujedno i narator te da je u njegovom vlasništvu tekst, onda za njih vrijedi da su udio naratora M. koji je želio da čitaocu dodatno objasni značenja pojedinih riječi. Njegovi komentari u fusnotama slični su komentarima pisca u fusnotama jer obojica objašnjavaju nepoznate riječi. Ovakvih „neautoriziranih“ fusnota nema mnogo – ukupno tri i to su objašnjenja riječi „Kozara“ (42), titovka (83) i tolomaš (108). Objasnjenja su kratka i jasna: „vrsta cigareta“, „vojnička kapa s crvenom petokrakom, nazvana po maršalu Josipu Brozu Titu“, odnosno „autonomaš“.

7. Zaključak

Ovaj završni diplomski rad bavio se dokumentarizmom kroz analizu triju književnih djela – zbirka priča „Grobница za Borisa Davidoviča“ Danila Kiša te romani „Vrata od utrobe“ Mirka Kovača i „Davidova zvijezda“ Zuvdije Hodžića. Dokumentarizam smo definirali kao postupak / metod koji pronalazi, analizira i propituje dokumentarističku građu u književnom djelu, s tim da dokumentaristička građa podrazumijeva ne samo dokument kao neknjiževni žanr nego i svu ostalu građu koju autor u tekstu preuzima od drugih kao ostatke ili svjedočanstva zasnovana na naraciji, bila ona književna ili ne, u smislu da pripadaju drugim funkcionalnim stilovima. Bitna karakteristika te građe jeste da ona pruža privid istinosti, svjedočanstva i objektivnosti te da se autor u tekstu na njega može pozvati kao na vrijednost utemeljenu i prihvaćenu kao „pravu“ da bi je zapravo opovrgnuo i doveo u sumnju, odnosno stvorio dokumentarnu fikciju. Dokumentaristička građa u romanu promatrana je s četiriju aspekata: metafikcije, vrste dokumenata, hronologije događaja i upotrebe naučnog stila.

„Grobница za Borisa Davidoviča“ propituje vrijednosti totalitarističkih istina, postavki i djelovanja, da li su ona u krajnjoj mjeri identična ili potpuno različita, da li je istina sve ono što je ostalo kao svjedočanstvo o njima. Iako konačnih odgovora na ta pitanja nema, Kiš će u „Grobnici“ propitati te sisteme stavljajući u fokus žrtve tih sistema. „Čas anatomije“ predstavlja odbranu Kišovog dokumentarizma u „Grobnici“ nakon plagijata za kojeg su ga otužili te je na primjerima iz „Časa“ pokazano da je cilj korištenih dokumenata da zbirka priča liči na dokument, na istorijski izvor. O Kovačevom dokumentarizmu saznali smo iz njegovog eseja „Dokumentarnost je postupak“. Tu je pisao kako dokument korišten u pripovijesti ne smije biti izoliran, odnosno da se ne mogu unositi podaci bez prerade. Slično govori i u eseju „I šezdeset osma, što da ne“: za pisca faktografija i kada je dostupna (ako nije, onda je on domišlja!), nije dovoljna jer se složenim postupcima mora sublimirati do smisla romana, do konkretne forme. „Davidova zvijezda“ dokinula je književnu distinkciju između realizma i fantastike te tematizirala važan događaj iz nacionalne historije koji želi propitati. Historija koja se tvori ovim djelom nije historija fakata već estetska historija, koja historijsku činjenicu gubljenja državnih i identitetskih granica pretvara u književno-historijsku činjenicu.

U metafikcijskim tekstovima kreiran je privid stvarnosti tako što se prilikom pokušaja predočavanja stvarnosti ne može izbjeći osjećaj fiktivnosti svake pojedinačne perspektive realnosti

ili povijesti jer tekst u sebi sadrži model naracije koji teži preispitivanju. Umijeće postmodernog pisca metafizijske proze ogleda se u tome da čitatelj tokom čitanja romana bude istovremeno svjestan da je sve napisano fikcija, ali i da je temeljeno na stvarnim događajima. Metafizijski su komentari naratora / autora u „Grobnici“ različiti. Jedna od njegovih uloga jeste komentiranje pouzdanosti dokumenata pri čemu se čitaocu daje do znanja da svi dokumenti nisu jednako autentični. Kišova je potreba podsjetiti čitaoca na dvije stvari: prvo da je riječ o fikciji, dakle postoji autor koji piše tu priču s izmišljenim likovima, događajima i svim drugim književnim elementima, a drugo da ukaže kako se usmena svedočanstva ne mogu smatrati dokumentima.

Mirko Kovač u Molbi svog romana otkrio je razloge pisanja ovog romana te se ogradio od vjerodostojnosti i istinitosti svega što će napisati. U Jamstvu je komentirao i jamčio za vjerodostojnost svoje knjige. Čitateljima je dao jednu vrstu zakletve da je govorio istinu, ali je postavljeno pitanje o kakvoj istini je riječ: vjerodostojnost jeste izbor i autora i čitatelja, svakog pojedinačno; kriterija nema jer će svako u napisanom označiti istinitim ono što želi. ZAHVALA je autorova / naratorova napomena da je koristio Porodičnim arhivom iz kojeg će se rodoslovci sporiti oko jedne ili druge činjenice. Sporenje oko činjenica odlika je postmodernističke poetike – šta je istinito napisano, a šta ne.

Metafizičku u „Davidovoj zvijezdi“ omogućila je jednakost između naratora, autora Hodžića i lika Davida Šahana. Roman ima značenje priče o tuđem romanu, ali i romana koji komentira i obrazlaže osnove proznog postupka na kojima gradi mozaik svojih priča. Na početku romana narator je preispitao da li postoji neki određeni način pisanja koji je trebao upotrijebiti za svoj roman, da bi onda zaključio da je samo jedan način: onaj koji sam pisac izabere. značajan dio u vezi s metafizikom jeste komentiranje romana “Hiljadu i jedan dan” pisca Zuvdije Hodžića od strane Strahinje Dragaša: Dragaš vidi Hodžićev roman kod Davida Šahana u vozu na relaciji Beograd-Bar. Metafizička je uočena i na onim mjestima u romanu gdje se pojavljuju odvojeni glasovi Davida Šahana i pisca Hodžića, kada pisac izvještava šta David Šahan radi, odnosno šta će se dešavati u romanu u vezi sa Davidom. Metafizičku čitamo i iz predavanja Davida o Šabetaju Cviji.

Sva tri autora koristila su različitu dokumentarističku građu u svojim djelima s ciljem da čitaocima daju privid istinosti, objektivnosti i realnosti onoga o čemu pišu, ali i kako bi ih, koristeći se

postupcima, poput ironije i metafikcije naveli da posumnjaju i u istinitost tih dokumenata. To su: bibliografije, rasprave i članci, biografije, enciklopedije, hronike revolucije, autobiografske knjige, pisma, inkvizitorski registri, književna djela, kazivanja, bilježnice, govori, isječci iz novina, policijski arhivi, izjave, anali, časopisi, komentari, zapisnici ispitivanja, pjesme, liste, fotografije i snimci te usmena građa, poput anegdota, legendi i narodnih pjesama. Građi su pristupili različito, što znači da su ponekad samo navodili vrstu dokumenta, a ponekad dali njegove podatke te ga komentirali. Izostanak hronologije značajna je jer ukazuje na historijsku neprovjerljivost dokumenata i izostaje u sva tri romana.

Stilističari naučnom stilu pripisuju svojstva objektivnosti, preciznosti, tačnosti te racionalnosti. Zadatak naučnog stila jeste donošenje novih informacija, a ima i konotativnu (ubjeđivačku, argumentativnu) i ekspresivnu funkciju. Historiografske metafikcije posjeduju dva načina naracije koji problematiziraju cjelokupnu predstavu o subjektivnosti: višestruke tačke gledanja i otvoreno kontrolisanje naratora. Kao jedna od odlika naučnog diskursa zastupljena u „Grobnici“ i „Vratima od utrobe“ prepoznata je upotreba fusnota. U „Davidovoj zvijezdi“ nismo pronašli primjere kojima bismo pokazali da se autor koristio naučnim stilom. Ovakav pristup književnom djelu iziskuje i korištenje intertekstualnosti, koja se u naučnom stilu prepoznaje na osnovu korištenja navodnika, citata, parafraziranja, po dijelu teksta poznatog kao „historija pitanja“ i spisku korištene literature. Uvođenje dokumenata u književno djelo za sobom povlači intertekstualnost: podaci se prenose iz jednog teksta u drugi i miješaju se. Većina citata koji su unoseni u djela nisu citirani na potpuno pravilan način – s navedenim djelom, autorom djela, izdavačem knjige / teksta, mjesta i godine izdanja i broja stranice, osim u rijetkim slučajevima, kao što je citiranje biblijskog sadržaja. Višestruke tačke gledišta (fokalizacija) u djelima očituju se kroz različite vrste naratora zbog toga što svaki od njih daje vlastite osvrte na iste ili slične događaje.

Analizom ovih triju književnih djela dokazan je cilj rada – Kiš, Kovač i Hodžić koristili su dokumentarističku građu kao osnovu za kreiranje priče, a da bi stvorili fikciju u svrhu relativiziranja povijesti i propitivanja dotad utvrđenih istina. Dokumentaristička je građa prerađena i nosi pečat poetike pojedinačnih autora.

8. Literatura

1. Ahmetagić, J., 2006. *Unutrašnja strana postmodernizma: Pavić*, Beograd: Raška škola.
2. Alihodžić-Hadžialić, N., 2008. *Postmoderni roman i metafikcija*, Sarajevo: RABIC.
3. Anić, T., 2007. *Normativni okvir podržavljenja imovine u Hrvatskoj/Jugoslaviji 1944.-1946.*, Hrvatski institut za povijest, Zagreb, god. 39, br. 1, str. 25–62.
4. Bajraktarević, A., 2021. *Književno djelo Mirka Kovača u svjetlu etičke književne kritike: (doktorska disertacija)*, Sarajevo: Filozofski fakultet
5. Bašić, H., 1993, *Sjaj zvijezda: Zuvdija Hodžić, Davidova zvijezda*, u: Duraković, E. (prir.), *Bošnjačka književnost u književnoj kritici*, knj. 4. novija književnost – proza, Sarajevo: Alef, 1998, str. 781–782.
6. Belsey, C., 2003. *Poststrukturalizam: kratak uvod*, Sarajevo: Šahinpašić.
7. Borges, Luis Horhe, 2012. *Umeće stiha*, Beograd: Službeni glasnik.
8. Butler, C., 2007. *Postmodernizam*, Sarajevo: Šahinpašić.
9. Capriqi, B., 2004. *Lutanja za svojom zvijezdom*, Sarajevske sveske, br. 5, str. 449–451. Dostupno na: LUTANJE ZA SVOJOM ZVIJEZDOM | Sarajevske Sveske.
10. Carr, E. H., 2004. *Što je povijest?*, Zagreb: Srednja Europa.
11. Duraković, E., 1999. *Univerzum Hiljadu i jedne noći: Priča kao vrhovni princip univerzuma*, u: Duraković, E. (prir.) *Hiljadu i jedna noć*, knj. 1., str. 7–24.
12. Foucault, M., 1998. *Arheologija znanja*, Beograd: PLATΩ; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
13. Gillet, V. (ur.), 2010. *The Novelist's lexicon: Writers on the Words That Define Their Work*, Columbia University Press.
14. Hutcheon, L., 1996. *Poetika postmodernizma*, Novi Sad: Svetovi
15. Jenkins, K., 2008. *Promišljanje historije*, Zagreb: Srednja Europa.
16. Kalezić-Đuričković, S., 2014. *Romani Mirka Kovača*, *Croatica et Slavica Iadertina*, god. 10/2, br. 10, str. 319–330, url: ROMANI MIRKA KOVAČA (srce.hr). Posjećeno: 27. 05. 2022.
17. Kasper, I., 2010. *Certificate of What? Document and Documentation in Contemporary Russian Literature*, Wiley Subscription Services, Inc.: *The Russian Review*. 69(4): 563–584. Dostupno na: <https://www.jstor.org/stable/40927433> . Posjećeno: 12. 2. 2022. u: 12:28.

18. Katnić-Bakaršić, M., 2001, *Stilistika*, Sarajevo: Ljiljan.
19. Kazaz, E., 2000, *Hronika i simbolika granice u romanu* Davidova zvijezda, u: Hodžić, Z. Davidova zvijezda, Sarajevo: Publishing, 2000, str. 5–17.
20. Kazaz, E., 2018. *O poetikama Mirka Kovača*, Ivan Lovrenović, url: Ivan Lovrenović - Enver Kazaz, O poetikama Mirka Kovača (ivanlovrenovic.com). Posjećeno: 27. 05. 2022.
21. Kern, I., 2015, *Šabetaj Cevi i Servantes: Slavni robovi i izgnanici, ulcinjske tajne pod naslagama vjekova*, Podgorica: Pobjeda.
22. Kiš, D., 1974. *Za pluralizam*, u: *Po-etika*, knjiga druga, Novi Beograd: Predsedništvo Konferencije Saveza studenata Jugoslavije, str. 5–13.
23. Kiš, D., 1976. *Niska od niskih pobuda*, u: Krivokapić, B., *Treba li spaliti Kiša*, Zagreb: Globus, 1980, str. 47–51.
24. Kiš, D., 1979b. *Čas anatomije*, Beograd: Nolit.
25. Kiš, D., 1984. *Tražim mesto pod suncem za sumnju*, u: Kiš, D., *Život, literatura*, Sarajevo: Svjetlost, 1990, str. 133–157.
26. Kiš, D., 1986. *Buridanov magarac ili pisac u haosu svijeta*, u: Kiš, D., *Život, literatura*, Sarajevo: Svjetlost, 1990, str. 97–100.
27. Kiš, D., 1995. *La part de Dieu*, u: Kiš, D., *Skladište*, Beograd: BIGZ, str. 147–151.
28. Kovač, M., 2009. *Vrijeme koje se udaljava*, Književna republika, časopis za književnost, 07+09, str. 3–22, url: CEEOL - Journal Detail. Posjećeno: 27. 05. 2022]
29. Kovač, M., 1979. *Dokumentarnost je poetika*, u: Kovač, M., *Evropska trulež*, Zagreb: Fraktura, 2008, str. 49–52.
30. Kovač, M., 1980. *U znaku romana*, u: Kovač, M., *Evropska trulež*, Zagreb: Fraktura, 2008, str. 53–55.
31. Kovač, M., 1980. *Shvaćanje fabule*, u: Kovač, M., *Evropska trulež*, Zagreb: Fraktura, 2008, str. 55–57.
32. Kovač, M., 1980. *I šezdeset osma, što da ne*, u: Kovač, M., *Evropska trulež*, Zagreb: Fraktura, 2008, str. 57–61.
33. Kulenović, T., 1976. *Kiš i Borhes: Sličnosi i razlika*, u: Krivokapić, B., *Treba li spaliti Kiša*, Zagreb: Globus, 1980, str. 86–91.
34. Lešić, Z., 2010, *Teorija književnosti*, Beograd: Službeni glasnik.

35. Lukić, J., 2001. *Metaproza: čitanje žanra: Borislav Pekić i postmoderna poetika*, Beograd: Stubovi kulture.
36. Lyotard, J. F., 2005. *Postmoderno stanje*, Zagreb: Ibis grafika.
37. *Rečnik književnih termina*, 1986. Beograd: Nolit.
38. Renov, M., 1993. *Introduction: The Truth About Non-Fiction*, u: Renov, M. (ur.), *Theorizing documentary*, New York: Routledge, 1993, str. 1–11.
39. Rosen, P., 1993. *Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts*, u: Renov, M. (ur.), *Theorizing documentary*, New York: Routledge, 1993, str. 58–89.
40. Rotković, R., 1973, *Na izvorima: Gluva zvona, pripovijetke Zuvdije Hodžića*, u: Duraković, E. (prir.), *Bošnjačka književnost u književnoj kritici*, knj. 4. novija književnost – proza, Sarajevo: Alef, 1998, str. 776.
41. Visković, V., 1976. *Nasljedovanje ili plagiranja*, u: Krivokapić, B., *Treba li spaliti Kiša*, Zagreb: Globus, 1980, str. 80–85.

Izvor:

1. Hodžić, Z., 2000, *Davidova zvijezda*, Sarajevo: Publishing.
2. Kiš, D., 1979a. *Grobnica za Borisa Davidoviča*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
3. Kovač, M., 2014. *Vrata od utrobe*, Zagreb: Večernji list, knjiga 15.

Internetski izvori:

1. Antonio Vivarini: Antonio Vivarini – Wikipedija (wikipedia.org). Posjećeno: 27. 5. 2022.
2. Borba: Borba (novine) – Wikipedija (wikipedia.org). Posjećeno 27. 5. 2022.
3. Dietmar od Merseburga: Thietmar of Merseburg - Wikipedia. Posjećeno: 26. 08. 2022.
4. Granat: granat (založba) (pflaghamiltonbitterroot.org). Pristupljeno 26. 08. 2022.
5. Ilustrovani list: Ilustrovani list « 1914 (nsk.hr). Posjećeno: 27. 5. 2022.
6. Intertekstualnost: Hrvatska enciklopedija: intertekstualnost | Hrvatska enciklopedija. Posjećeno: 8. 3. 2022. u 16:00.
7. Karl Fridrihovič: About Karl Fridrikhovic Tiander: Born:1873|died:1938|; Tiander, K. (Karl); Тиандер, К. Ф. 1873-1938 Карл Федорович; Tiander, Karl Fedorovič; Tiander,

Karl Friedrichovič 1873-1938; Tiander, Karl; Tiander, Karl Fridrihovič.; Тиандер, К. (Карл); (1873 - 1938) | Biography, Facts, Career, Life (peoplepill.com). Posjećeno: 26. 08. 2022.

8. Olga Forš: Olga Forsh - Wikipedia. Posjećeno: 26. 08. 2022. Tamaš Ungvari: Ungvári Tamás – Wikipédia (wikipedia.org). Posjećeno: 26. 08. 2022.
9. Stari hrvatski časopisi: Stari hrvatski časopisi - pregledavanje - naslov (nsk.hr). Posjećeno 27. 5. 2022.
10. Sloboda: Sloboda (časopis) – Wikipédia (wikipedia.org). Posjećeno 27. 5. 2022.
11. Vjesnik hrvatskog arheološkog društva: Katalog Knjižnica grada Zagreba - Detalji (kgz.hr). Posjećeno: 26. 8. 2022.