

Historiografska fikcija u romanu Kaija Meyera "Dedalova kuća"

Novokmet, Nikolina

Undergraduate thesis / Završni rad

2011

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:697880>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-06**



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet u Osijeku

Preddiplomski studij Hrvatskog i Engleskog jezika i književnosti

Nikolina Novokmet

Historiografska fikcija u romanu Kaija Meyera *Dedalova kuća*

Završni rad

Doc. dr. sc. Kristina Peternai Andrić

Osijek, 2011.

Sažetak

Autori povijesnih romana današnjice svjesni su “hijata” povijesti i fikcije te žele, na osnovi njezine podložnosti različitim interpretacijama, naglasiti upravo tu neodređenost, nepouzdanost i varljivost povijesne građe. U radu se raspravlja o varijanti postmodernističke proze koja upravo kroz naraciju o povijesti radikalno preispituje vlastitu poziciju. Riječ je o historiografskoj metafikciji čiji termin je kritički legitimirala knjiga Linde Hutcheon *Poetika postmodernizma: povijest, teorija, fikcija* iz 1988. godine. Hutcheon teži odrediti cjelokupnu poetiku postmodernizma kroz naraciju koja se upravo provlači kroz autoričin naslovni trokut povijesti, teorije i fikcije. Vladimir Biti, također, želi dvoznačnim pojmom “historiografske metafikcije” istaknuti “rascijepljenu” narav dviju jezičnih uporaba – činjenicu da se historiografija očituje kao “ujedno presupozicijski”, a književnost kao “ujedno propozicijski” diskurs. Naime, u historiografiji se referencijska “iluzija” ostvaruje preobražavanjem “performativa” u “konstativ”, objašnjava Peternai, što će reći da se i na tlu historiografije “konstativ”, tj. pitanje istinitosti, napušta u korist “performativa”, tj. pitanja učinka teksta. Rad promatra glavne karakteristike historiografske metafikcije u romanu *Dedalova kuća* koji razvija od samog početka, Nemecovim riječima, “antiiluzionističku” pripovjednu strategiju svojstvenu postmodernističkoj historiografskoj metafikciji koja odgovara današnjem “skepticizmu” kakav prati pisanje povijesti, jer u osnovi ona briše granice povijesti i fikcije. Budući da je ustrojen na novim, istančanim formama “igre” prošlosti i sadašnjosti te historije i fikcije, Nemeč ističe kako je novi povijesni roman otvoren za različite poticaje i “kontaminacije” upravo zato što nema precizne “žanrovske granice”.

ključne riječi: postmodernizam, historiografska metafikcija, Linda Hutcheon, *Dedalova kuća*, povijest i fikcija

SADRŽAJ

Uvod.....	4
1. Književnost kao fikcija.....	5
2. Postmodernistički prikaz.....	5
2.1. Historiografska (meta)fikcija	7
2.1.1. Glavne karakteristike historiografske fikcije	10
3. <i>Dedalova kuća</i>	11
3.1. Historiografski elementi u <i>Dedalovoj kući</i>	13
3.2. Fikcijski elementi u <i>Dedalovoj kući</i>	14
3.3. Vizija povijesti kao prostora stradanja, zla i opomene.....	15
3.4. Elementi pripovijesti po Culleru	17
3.4.1. Pripovjedač.....	17
3.4.2. Kada tko govori.....	17
3.4.3. Varijable fokalizacije	17
Zaključak.....	19
Literatura	20

Uvod

Na području historiografskog istraživanja u posljednjim su se desetljećima poljuljale mnoge samorazumljivosti. Predodžba o historiografiji kao strogoj i objektivnoj znanosti duboko je uzdrmana, a u prednji je plan izbila njezina figurativna strana te ću u ovom završnom radu govoriti upravo o varijanti postmodernističke proze koja kroz naraciju o povijesti radikalno preispituje vlastitu poziciju. Riječ je o historiografskoj (meta)fikciji, zasigurno jednom od najzavodljivijih pojmova suvremene književne teorije.

Kai Meyer jedan je od najčitanijih suvremenih njemačkih autora povijesnih romana s kojim je upoznata i hrvatska čitateljska publika prijevodima romana *Alkemičarka* i *Božica pustinje*, a *Dedalova kuća* predstavlja, kako to Nemeć (2003.) opisuje, još jedan u nizu izvanrednih primjera “starog” žanra u “novom ruhu” i premošćivanja “jaza” između prošlosti i čitateljeve sadašnjosti, kao i čežnje za ponovnim ispisivanjem prošlosti u novom kontekstu. Upravo na Meyerovom djelu *Dedalova kuća* pokušat ću objasniti glavne elemente i karakteristike historiografske fikcije, tog starog žanra u novom ruhu koji je doživio nova poimanja i preobrazbe u suvremenim interpretacijama i to u skladu s promjenama u poimanju povijesti. “Mogli bismo to izraziti i ovako: kako su se mijenjala shvaćanja povijesti, tako se mijenjala i koncepcija povijesnoga romana.” (Nemeć, 2003: 265) Nadalje, na istom predlošku objasnit ću i elemente pripovijesti po Culleru, a to su: pripovjedač, varijable fokalizacije i kada tko govori.

Na samom ću početku reći nešto o poimanju postmodernističkog prikaza i književnosti kao fikcije, tj. o njezinom fikcionalnom odnosu prema svijetu koje je i omogućilo nastajanje ovakvog jednog žanra.

1. Književnost kao fikcija

Prema Culleru, jedan od razloga zbog kojeg se čitatelji različito odnose prema književnosti jest taj što njezini iskazi imaju poseban odnos prema svijetu – odnos koji nazivamo “fikcionalnim”. “Književno je djelo jezični događaj koji donosi fikcionalan svijet s govornikom, likovima, događajima i publikom (koju djelo oblikuje svojim odlukama o tome što joj se treba objasniti, ili što joj je već poznato).” (Culler, 2001: 40) Iako se u književnim djelima češće susrećemo s imaginarnim nego s povijesnim osobama, Culler ističe kako “fikcionalnost” književnosti nije ograničena isključivo na likove i događaje.

Deiktici¹ su pokazivački segmenti jezika koji, poput zamjenica (ja, ti) ili mjesnih i vremenskih priloga (ovdje, ondje, sada, jučer, tada), upućuju na smještaj iskaza te u književnosti djeluju na osobit način. U pjesmi se *sada* ne odnosi na trenutak kada je pjesnik zapisao tu riječ ili objavio pjesmu, nego na vrijeme u pjesmi, odnosno, na zbivanja u njezinu “fikcionalnom” svijetu. Culler napominje kako se i taj “ja”, koji se pojavljuje u lirskoj pjesmi, odnosi na govornika u pjesmi koji može biti u potpunosti različit od autora, dakle stvarne osobe, odnosno, lik koji prilikom izlaganja priče kaže “ja” može imati iskustva i gledišta posve različita od autorovih. Na temelju toga, Culler zaključuje kako je u fikciji odnos onoga što pripovjedač kaže i onoga što autor misli uvijek stvar interpretacije, a tako je i s odnosom ispričovanih i stvarnih događaja. “Nefikcionalni diskursi” obično su duboko usađeni u kontekst koji nas potom upućuje na činjenicu kako ih trebamo shvatiti – novinsko izvješće, upute za uporabu, itd., kaže Culler. Međutim, kontekst fikcije izriječkom ostavlja otvorenim pitanje o čemu se zapravo u toj fikciji radi. Referencija prema svijetu nije toliko svojstvo književnih djela, koliko funkcija koja im se pridaje interpretacijom, tvrdi Culler te napominje kako “fikcionalnost” književnosti izdvaja jezik iz drugih konteksta u kojima bi se mogao upotrijebiti, dok odnos djela prema zbilji ostavlja otvorenim interpretaciji.

2. Postmodernistički prikaz

Parafrazirajući Gibsona, svaka pripovijest je “geometrijski proporcionalna” i ispričana “fikcijska građevina”, a čitatelj je zadatak rekonstrukcija pripovijesti kao takve, kaže Peternai. Usmjerenost isključivo na prostor teksta kao jedinstvenu i homogenu cjelinu, organiziranu unutar strogo određenih granica, “naratologija” je načelno razdjeljivala svijet umjetnosti i

¹ Vidi više Culler, 2001.

zbijski svijet te nije postavljala pitanje “referencijalnosti” pripovjednog teksta prema izvanjskom. Štoviše, takvim zanemarivanjem “reprezentacijske dimenzije” pripovjednog teksta, izvan naratološkog interesa našao se i njegov “etičko-politički naboj”. Suvremeni teoretičari okreću se upravo toj zanemarenoj, “reprezentacijskoj dimenziji” pripovjednog teksta čime “političnost” i “etičnost” postaju neizostavnim dijelom njihova diskursa. Hutcheonova smatra neprihvatljivim stav da je postmoderna, s obzirom na svoj politički angažman, diskvalificirana zbog “narcističkih” i “ironičnih” određenja postojećih umjetničkih tvorevina, te ističe da postmoderna umjetnost ne može biti drugačija negoli “politična”², a najveći razlog tomu je činjenica što su njezina djela daleko od “neutralnosti”. Nadalje, ističe kako su danas u žarištu promatranja pitanja ideološke vrijednosti i interesi koji oblikuju svaki prikaz te načini na koji pripovjedni tekstovi “strukturiraju” poimanje “subjekta”, nas samih pa time i ostalih, kako u sadašnjosti tako i u prošlosti. Drugim riječima, postmoderna teorija pripovijedanja zamjenjuje pitanje “konstativa/priče/istine” pitanjem “performativa/diskursa/učinka” te tako politika i etika postaju ključne za “performativni obrat” teorije pripovijedanja.³

Prema Hutcheon, postmodernistička teorija i praksa zajedno upućuju na činjenicu da je sve oduvijek bilo “kulturalno”, odnosno uvijek posredovano pomoću prikaza. Sugeriraju da “pojmovi istine” te “referencije nekulturalnog stvarnoga” nisu prestajali postojati, kao što tvrdi Baudrillard, nego da više nisu “neproblematična” pitanja za koja se pretpostavljalo da su očita, jasna i da sama sebe opravdavaju. Postmoderna, na način koji ju Hutcheonova definira, nije “degeneracija” u “hiperrealnost”, nego ispitivanje onoga što stvarnost može značiti i kako to možemo saznati te tvrdi kako nije istina da prikaz sada dominira “referentom” ili ga pak potiskuje, nego on jednostavno, ne nudeći pritom izravan i brz pristup do njega, priznaje svoje postojanje kao interpretatora svoga referenta, Hutcheonovim riječima “problematizacijom i dedoksifikacijom realističke referencije i modernističke autonomije, postmodernistički prikaz otvara i druge moguće odnose između umjetnosti i svijeta” (2002: 36): izostaje “benjaminska aura” sa svojim pojmovima originalnosti, autentičnosti te jedinstvenosti, a samim time i svi “tabui” što se tiče strategija koje se oslanjaju isključivo na parodiju i ponovno prisvajanje već postojećih prikaza. Granice između “diskursa umjetnosti” i “diskursa svijeta” (osobito povijesti)

² “Književnost se pokazuje uvijek već i teorijskim, a teorija uvijek već i književnim govorom. Upravo ciljajući na tu njihovu međusobnu upletenost, Linda Hutcheon prikazuje postmodernu teoriju književnosti i kulture kao “kolaboracijsku kritiku”. Za nju je svaka reprezentacija politički obilježena, jer je politika toliko utjelovljena da se ne može u potpunosti prikazati, a isto je tako svaka politika već reprezentirana, jer se reprezentacija ne da dokraja politizirati. To pretvara postmodernu teoriju u stalno obnavljani etički rad na granicama kao crtama istovremenog spajanja i razdvajanja s predmetom kritike.” (Biti, 2002: 33)

³Vidi više Peternai, 2005.

u postmodernističkoj teoriji i praksi redovito bivaju prijeđene, tvrdi Hutcheon, međutim, mora se priznati da se to prelaženje granica rijetko odvija bez znatne “granične napetosti”.

Nadalje, Peternai navodi kako je naratologija počela problematizirati i historiografiju - diskurs povijesti, tako što je postavila pitanje razlikovanja “povijesnog” i “fiktionalnog” pripovijedanja. Iz uvida da historiografija ne raspolaže prošlim događajima nego tek izvorima o njima, proizašao je zaključak da su književnost i povijest prikupljanje “označitelja” a ne “činjenica”, a Peternai smatra da je jedina razlika u tome što historiografija želi ostaviti dojam stvarnog i istinitog. U historiografiji se referencijska “iluzija” ostvaruje preobrazbom “performativa” u “konstativ” te se zbog toga i historiografija počinje promatrati kao “retorička praksa” i čitati kao “autoreferencijalna struktura” o “etičko-političkom” diskursu povjesničara, a ne radi upoznavanja zbilje u prošlosti. To upućuje na činjenicu da se i na tlu historiografije “konstativ”, tj. pitanje istinitosti, napušta u korist “performativa”; tj. pitanja učinka teksta, tvrdi Peternai.

2.1. Historiografska (meta)fikcija

Prema Jukić, historiografska metafikcija predstavlja jedan od najzavodljivijih pojmova suvremene književne teorije, vrlo slično kao i pojam intertekstualnosti, s kojim je u bliskoj vezi. Ta zavodljivost manifestira se dvojako. “Prvo, historiografska metafikcija predstavlja rastezljivu i podatnu žanrovsku odrednicu, koja se promiskuitetno i lako veže uz suvremenu pripovjednu prozu, kao formativni atribut romana postmodernizma. Drugo, podatnost i protejska rastezljivost historiografske metafikcije zavodničke su, ali često i za-vodeće karakteristike, jer se određenja i opisi ovog (pod)žanra često služe suvremenim teorijama povijesti i diskursa kao legitimirajućim pokrićem za prozno-analitičku “stranputicu” na nesigurnim teorijskim temeljima.” (Jukić, 1998: 59)

Naime, Biti (1991.) poručuje kako su se na području historiografskog istraživanja u posljednjim desetljećima poljuljale mnoge “samorazumljivosti”. Predodžba o historiografiji kao strogoj i, prije svega, objektivnoj znanosti duboko je uzdrmana, a u prednji je plan izbila njezina fiktionalna strana što je bilo potpomognuto uvidom da je svaka historiografija, u načinu kojim uspostavlja “događajne sveze”, ipak prinuđena na prilagodbu određenim i nesvjesnim “epistemološkim obrascima”, unatoč svom reflektivnom naporu. Štoviše, donedavno se “sveta granica” između historiografije i književnosti iznenada premjestila u korist drugačije oblikovane “interdiskurzne sveze” jer isti ti obrasci, vrijede i za fiktionalne diskurse, makar i na drugačiji

način, kaže Biti (2000.) te dalje navodi kako su se sredinom osamdesetih godina odazvali teoretičari književnosti ističući pravo književnosti na istinu. Upozoravalo se na to kako su npr. ep, tragedija i roman, koji su oduvijek uživali današnju “estetičku samodostatnost”, igrali aktivnu i, moglo bi se reći, dominantnu ulogu u oblikovanju povijesne svijesti svojih suvremenika. Biti želi zapravo istaknuti tu rascijepljenu narav dviju jezičnih uporaba dvoznačnim pojmom “historiografske fikcije”, odnosno, želi istaknuti tim pojmom činjenicu da se historiografija očituje kao “ujedno presupozicijski” a književnost kao “ujedno propozicijski” diskurs.

Sam termin - historiografska metafikcija - kritički je legitimirala knjiga Linde Hutcheon *Poetika postmodernizma: povijest, teorija, fikcija* iz 1988. godine, navodi Jukić. Naime, Hutcheonova je težnja odrediti cjelokupnu poetiku postmodernizma kroz naraciju koja se upravo provlači kroz autoričin naslovni trokut povijesti, teorije i fikcije, a riječ je o “historiografskoj metafikciji” jer historiografska metafikcija predstavlja upravo onu varijantu postmodernističke proze koja kroz naraciju o povijesti preispituje svoju poziciju. Nadalje, parafrazirajući Lindu Hutcheon, Jukić navodi da historiografska metafikcija inkorporira sva tri područja (povijest, teoriju, fikciju). Naime, “teorijska samosvijest” povijesti i pripovjedne proze kao “ljudskih konstrukta” pretvorena je u proces ponovnog promišljanja i prerade forme i sadržaja prošlih vremena, što je u posljednje vrijeme zajedničko i književnoteorijskom i historiografskom diskursu. Hutcheonova stoga spremno citira Michaela de Certeaua⁴ te ustvrđuje da čin kazivanja o prošlim vremenima ili pak čin pisanja povijesti u oba slučaja pretvara “dano” u “konstruirano”, a ta granica između prošlog događaja i sadašnje prakse mjesto je “sebesvjesne lokacije” historiografske metafikcije. Tatjana Jukić primjećuje i da je uredni, konstatirajući opis historiografske metafikcije u tekstu Linde Hutcheon tome terminu oduzeo njegovu “performativnu” teorijsku moć, jer, jednom kad ustvrdimo da se nekom romanu dogodila historiografska metafikcija, mi zapravo podržavamo “rankeovsku događajnost” jer smo “prenevini” i “prenaivni” za dalekosežne trikove referencijske iluzije.

Pojedinim se autorima fikcija ponekad ispostavila boljim medijem za izlaganje ideja negoli teorija, kaže Peternai te ustvrđuje kako se terminom “metafikcija” pokriva žanr postmoderne proze koja naglašenom “autoreferencijalnošću” problematizira vlastitu fikcionalnost. Drugim riječima, predmet interesa više nije to o čemu pripovjedni tekstovi govore (“konstativ”), nego što čine (“performativ”) kako bi se spojili s teorijom. Teorijska fikcija je “prije performativna no konstativna naratologija, u smislu da ne pokušava dokazati istinu o predmetu pripovjednog teksta nego radije donijeti ili izvesti to što želi reći o pripovijestima dok

⁴ Certeu, Michael de, 1988. *The Writing of History*. New York: Columbia UP.

je i sama pripovijest” (Peternai, 2005:118?). Granična crta između fikcije i teorije zapravo predstavlja “točku” u kojoj su poimanja fikcije i teorije uzajamno “asimilirana”, prilikom čega dolazi do inventivnije vrste teorije i nove vrste romana ideja, navodi Peternai. Currie⁵ zaključuje da je jezična barijera između akademskog proučavanja književnosti i fikcije porušena s obje strane i da je “postmoderni diskurs” dva desetljeća “plesao” u tom “međuprostoru” teorije i fikcije.

Nadalje, Jukić ukazuje i na aspekt historiografske metafikcije koji se vrlo često prešućuje ili pak pretpostavlja, a to su politika diskursa i strategije njezina iskazivanja. U opasnoj definiciji, kako kaže Jukić, koju nudi Linda Hutcheon, a preuzimaju ostali autori, politika historiografske metafikcije može se svesti na “subverzivnost” u odnosu na jake i općeprihvaćene povijesne naracije jer njezina moć je moć parodije, plagijata, otvorenog falsificiranja, razotkrivanja i svega što teži “totalizaciji”. “Totalizacija” je tako za Hutcheonovu, navodi Jukić, u uskoj povezanosti s konceptom kraja, urednoga okončanja priče, koji ukazuje ne samo na “određeno nasilje” nad građom (romana, povjesnice), već i na “žudnju povjesničara” za prevlašću nad diskursom. Uvelike citirajući historiografsku teoriju Dominicka LaCapre, Hutcheonova će je primijeniti i na političku dimenziju historiografske metafikcije, te će reći da usredotočavanje na tekstualnost pripomaže “de-dogmatizaciji” koncepta “realnosti”, jer upućuje na činjenicu da je svatko uvijek već upetljan u probleme iskorištenja jezika i diskursa, tvrdi Jukić. “Ova diskurzivno-politička samosvijest dovela ju je do zaključka da su prošli događaji iskustveno postojali, međutim, danas ih znamo samo preko tekstova te njihovim prikazivanjem u povijesti mi im pridajemo značenje, ali ne i postojanje.” (Jukić, 1996: 63)

Parafrazirajući Lindu Hutcheon, Peternai ističe da je historiografska fikcija “opsjednuta” pitanjem mogućnosti poznavanja prošlosti⁶. Naime, danas pristup prošlosti imamo samo preko tragova povijesti, preko dokumenata, svjedočanstava svjedoka, raznovrsnih arhivskih, odnosno, imamo samo prikaze prošlosti pogodne za konstruiranje vlastitih pripovijesti ili objašnjenja⁷,

⁵ Vidi više Peternai, 2005.

⁶ “Pitanjem prikaza u fikciji i u povijesti obično se bavilo u epistemološkim okvirima, tragajući za odgovorom na koji način spoznajemo prošlost. Prošlost nije nešto od čega se bježi, izbjegava ili nadzire - kao što to sugeriraju razni oblici modernističke umjetnosti svojim implicitnim pogledom na povijest kao “noćnu moru”. Povijest je nešto s čime se moramo sporazumjeti, a takva konfrontacija uključuje priznanje ograničenja kao i moći.” (Hutcheon, 2002: 55)

⁷ “U historiografskoj metafikciji sam proces pretvaranja događaja u činjenice putem interpretacije arhivskih svjedočanstava prikazan je kao proces pretvaranja tragova prošlosti u povijesni prikaz. Radeći to, takva postmodernistička fikcija ističe shvaćanje da “prošlost nije “ono” u smislu konkretizirane cjeline koja može biti ili neutralno prikazana u sebi i za sebe, ili projekcijski ponovno procesuirana putem naših usko “prezentističkih” interesa” (LaCapra, 1978: 10). Iako su ovo riječi povjesničara koji piše o povijesnom prikazu, dobro opisuju i postmodernističke lekcije o fikcionaliziranom povijesnom prikazu.” (Hutcheon, 2002: 55)

objašnjava Hutcheon. Postmodernistička umjetnost istovremeno priznaje i prihvaća izazov tradicije jer se povijesti prikazivanja ne može pobjeći, međutim, može ju se upotrijebiti i kritički komentirati pomoću ironije i parodije što dovodi do još jednog “paradoksa” postmoderne: unatoč činjenici da je prošlost postojala, mi ju danas možemo pokušati spoznati samo kroz njezine tekstualne tragove. Između zapisivanja povijesti i pisanja fikcije, drži Hutcheon, mnoge su sličnosti. Parafrazirajući Barbaru Foley, ističe da je postmodernističko stajalište to da se govori istina, potkrijepljena činjenicama koje tu istinu podupiru; međutim, same činjenice odabire, štoviše stvara, sam pripovjedač, te događajima daje određena značenja tako što te “fragmente prošlosti” pretvara u “diskurzivnu cjelinu”.

2.1.1. Glavne karakteristike historiografske fikcije

Stari žanr doživio je u suvremenim interpretacijama nove mijene i preobrazbe sukladno promjenama u poimanju povijesti, navodi Nemeč (2003.). Nemoguće je opisati sve stupnjeve u razvoju ovog žanra, kaže Nemeč (2003.), no očite su “homologije” promjena na području historiografije i povijesnih rekonstrukcija u paradigmatiskim povijesnim romanima 20. stoljeća, a kao primjere navodi sljedeće romane: *Vergilijeva smrt* Hermanna Brocha, *Hadrijanovi memoari* Marguerite Yourcenar, *Žena francuskog poručnika* Johna Fowlesa, *Ime ruže* Umberta Eca. “Ako je tradicionalnom historizmu odgovarao klasičan Scottov tip povijesnoga romana, onda današnjem skepticizmu kakav prati pisanje povijesti odgovara postmodernistička historiografska metafikcija sa svojstvenom antiiluzionističkom pripovjednom strategijom.” (Nemeč 2003: 265) Takva historiografska metafikcija u osnovi briše granice povijesti i fikcije pokazujući da su u oba slučaja posrijedi “verbalne konstrukcije” temeljene na jednakim “diskurzivnim strategijama”. Svojim djelom *Metahistory* (1973.) Hayden White pokazao je kako historiografija primjenjuje pripovjedne strategije i kako u istraživanju nekog događaja poseže za uzorcima i formulama “narativne organizacije”, tvrdi Nemeč (2003.). Štoviše, Nemeč (2003.) ističe kako se između pisanja romana i pisanja povijesti može reći da i nema bitnijih razlika budući da obje aktivnosti rabe “konvencije” pripovijedanja te su i jednako “intertekstualne” jer upotrebljavaju tekstove prošlosti unutar vlastitog “kompleksa tekstualnosti”. Na tragu takvih promišljanja novi je povijesni roman današnjice, umjesto težnje za autentičnošću, zaokupljen prvenstveno problemom “tekstualnosti” našega znanja o povijesti, dakle “posredničkim karakterom” teksta. “On upozorava na konceptualnu i intertekstualnu narav prošlosti: sve što znamo o prošlosti potječe od diskursa te prošlosti; uvijek je posrijedi iskustvo posredovano jezikom.” (Nemeč,

2003: 266) Kao primjer može se navesti Kai Meyer koji svojim romanom stvara intertekst u kojem koristi i djela drugih spisatelja (Alexander Kupfer, Bernhard Hülsebusch, Mary Barnett), ali i djela iz povijesti (leksikoni, religijski tekstovi, kronike). Dakle, postmoderna intertekstualnost predstavlja formalnu manifestaciju “čežnje” za premošćivanjem “jaza” između prošlosti i čitateljeve sadašnjosti kao i “čežnje” za ponovnim ispisivanjem prošlosti u novom kontekstu, zaključuje Peternai. Drugim riječima, postmoderna intertekstualnost predstavlja izravno suočavanje s prošlošću književnosti i historiografije, koje i same potječu iz drugih tekstova, odnosno dokumenata.

Autori povijesnih romana današnjice svjesni su “hijata” povijesti i fikcije i žele naglasiti upravo tu “nepouzdanost” i “varljivost” povijesne građe što je podložna različitim interpretacijama te zbog toga često i inzistiraju na kontradikcijama i/ili na raskoracima događaja prikazanih u djelu i službene povijesne verzije, kaže Nemeč (2003.). Nadalje, ističe i zanimljivost povratka “apokrifnosti”, odnosno postupka falsifikacije poznatih povijesnih činjenica radi isticanja mogućih propusta pamćenja u “protokoliranju povijesti”. “Ironično se poigravajući istinama i lažima povijesnog bilježenja, relativizirajući naše znanje o prošlosti, suvremena historiografska fikcija želi u čitatelja izazvati nedoumicu i nesigurnost.” (Nemeč, 2003: 266) Dakle, točnost ili istinitost detalja zapravo je nevažna, tvrdi Peternai, jer se historiografska metafikcija “poigrava istinom/laži” povijesnog zapisa.

“Piranesi se povukao iz javnosti negdje sredinom osamnaestoga stoljeća, vjerojatno četrdesetih godina, između 1745. i 1749. godine.

Opat ju je prodorno pogledao. – Nekako u to vrijeme počeli su radovi na grobnici.

Govorila je sve brže. – Zar ne vidiš? Sve se slaže! Piranesi se povukao oko 1745. i sišao u gradsko podzemlje, ali nije se zadovoljio katakombama. Uz pomoć fragmenata pronašao je sporedan ulaz u Dedalovu kuću, ovdje u samostanu! Sišao je dolje i ubrzo se vratio kako bi ono, što je dolje vidio, prenio na bakrorez. Znamo da se bojao nečega što je ondje vidio ili doživio. Zbog toga više nikad nije silazio dolje.” (295)⁸

Osim navedenih karakteristika historiografske fikcije, bitna su i sljedeća obilježja: slabi subjekti i male životne priče umjesto velikih aktera povijesti, povijest kao prostor stradanja, zla i opomene, etika pojedinca i etnosa, mali anonimni ljudi kao svjedoci vremena, analogije i povijesne usporedbe: “jučer” i “danas”. O tim obilježjima reći ću više u sljedećem poglavlju završnog rada i potkrijepiti ih primjerima iz djela *Dedalova kuća*.

⁸ Citirano prema Meyer, Kai, 2004. *Dedalova kuća*, Zagreb: Mozaik knjiga d. o. o., priredio Zoran Maljković.

Sve citate iz navedena djela u seminaru donosim tako da na kraju citata u zagradu stavljam broj stranice na kojoj se citat nalazi.

3. *Dedalova kuća*

Roman *Dedalova kuća*⁹ razvija od samog početka “antiiluzionističku pripovjednu strategiju koja je svojstvena postmodernističkoj historiografskoj metafikciji” (Nemec, 1996: 50). Naime, inzistira i na svojoj autonomnosti, kako fikcionalnoj tako i lingvističkoj, ali istodobno želi pokazati i, prema Nemecu, posredovanje kontekstualnih diskurzivnih sila. Kad je riječ o poimanju povijesti, ovaj roman demonstrira ono što Linda Hutcheon naziva “a sense of the presence in the past”, tj. shvaćanje da se prošlost može razumjeti samo iz vlastitih tekstova i diskurzivnih tragova, bili oni književni ili povijesni. Prema Nemecu, tradicionalni povijesni roman (npr. Scottov ili Šenoin roman) temeljen je na “duhu historicizma” i na “empiricističkoj epistemologiji”, što je zahtijevalo pomnu rekonstrukciju “autentične” povijesne “atmosfere”, međutim, roman *Dedalova kuća*, bez obzira na prividnu kronologičnost i uvođenje povijesnih osoba, razvija koncepciju povijesti koja, kako to Nemec (1996.) opisuje, u osnovi briše granice između historiografije i “fikcionalizacije”. Posrijedi su verbalne konstrukcije koje operiraju sličnim zapletima, konvencijama i diskurzivnim tehnikama; u ovom romanu radi se o pripovijedanju koje producira događaje. Kao što je poznato, objašnjava Nemec (1996.), već je Hegel držao da se povijest može promatrati kao književno djelo jer se, u retrospektivi, čita kao roman budući da joj je kraj poznat. Teorijski okvir takva tumačenja povijesti i prirode pisanja povijesti kao “narativizacije” razradio je u novije vrijeme Hayden White u svojim djelima *Metahistory* (1973.) i *Tropics of Discourse* (1978), navodi Nemec (1996.).

⁹ *Dedalova kuća* predstavlja kriminalističko-povijesno-umjetničku slagalicu u kojoj će se naći dvoje mladih ljudi čiji zadatak je spasiti vrijedan spomenički relikv. Naime, mlada Talijanka Coralina radi kao restauratorica jedne stare rimske crkve u čijoj niši otkriva nevjerojatno vrijedne bakrene ploče s otiscima poznatog talijanskog bakropisca Giovannija Battiste Piranesija. No u cijelom otkriću zanimljivo je to što je dotad bilo poznato šesnaest bakrenih ploča, a sad ih ima sedamnaest. Coralina, kako bi mogla platiti liječenje svoje bake Shuvani, odlučila je prodati sedamnaestu ploču na crnom tržištu, a za pomoć se obratila Jupiteru, detektivu koji se bavi nestalim umjetninama. Međutim, Coralina i Jupiter ubrzo otkrivaju da ne znaju samo oni za sedamnaestu ploču, već da za svojim petama imaju vrlo neobične ljude, neke povezane s Vatikanom, koji silno žele da prizor s ploče nikada ne ugleda svjetlo dana.

3.1. Historiografski elementi u *Dedalovoj kući*

Historiografski elementi, kao što su *Carceri*, serija bakroreza talijanskog bakropisca G. B. Piranesija¹⁰ ili kosturnica kapucinskog samostana u Via Veneto, opisano Piranesijevo umjetničko stvaralaštvo, zapravo su stvarne povijesne činjenice o kojima svjedoče brojni dokumenti, tj. prošlost je često složen i indirektan prikaz u sadašnjosti sačinjen od tragova dokumenata, fotografija, arhitekture, filmova, arhiva i, naravno, književnosti. Nemeč postavlja pitanje kako do nas dopiru glasovi iz povijesti i istovremeno odgovara na to pitanje: “dakako, samo pomoću tekstova ili tekstualiziranih ostataka” (1996: 50). I sama Hutcheon upozorava kako ne smijemo zaboraviti da je prošlost tvorevina podložna interpretaciji. “Paratekst” (fusnote, ilustracije, podnaslovi, epilozi) često upozorava čitatelja da se pojedini događaj doista i dogodio, ali su činjenice preoblikovane, a slično je i s pogovorima i predgovorima koji uokviruju romane, kaže Peternai te tvrdi da takva djela, iako imaju dokumentarne temelje, predstavljaju “kreirane oblike” i na primjeru historiografske fikcije može se dobro vidjeti kako “istinito” i “lažno” nisu ključni pojmovi “književnoteorijskog diskursa”¹¹, što je vidljivo i u sljedećem Meyerovom metafikcionalnom paragrafu, odnosno pogovoru:

“Piranesijev silazak u rimsko podzemlje povijesno je dokazan i povezuje se s njegovim privremenim povlačenjem iz javnosti. Kad se vratio, imao je sa sobom gotove ploče bakroreza zbirke *Carceri*.

Onaj tko želi posjetiti kosturnicu kapucinskog samostana u Via Veneto, može to učiniti u uobičajeno vrijeme kad je otvorena. Redovnik na ulazu potvrdit će vam da se gotovo ništa ne zna o nastanku te mračne građevine kao ni o njezinu graditelju. Posjetite li kapucine, divit ćete se

¹⁰ Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) talijanski je grafičar, arhitekt i arheolog, jedan od najutjecajnijih prethodnika neoklasične i romantičarske arhitekture te predstavlja i izrazito utjecajnog bakropisca, navodi Marija Buzov. Rođen je u selu Mogliano, u blizini Venecije gdje se i školovao, ali se 1740., postavši arhitektom, preselio u Rim gdje je projektirao crkvu *Sia Maria del Priorato* u duhu Palladijevog klasicizma, svoje jedino arhitektonsko djelo. Vrhunskom tehnikom crtao je i izrađivao grafičke listove s prizorima rimskih ruševina (*Rimske starine*, 1756.), a radio je i grafičke listove baroknih spomenika (*Vedute Rima*) koje predstavljaju njegovu najpopularniju seriju rimskih veduta velikog formata na kojima je radio kontinuirano do kraja svog života. Bakropisi imaginarnih tamnica pod naslovom *Invenzioni capric di carceri*, odnosno *Tamnice*, objavljeni su u nakladi knjižara Giovannija Boucharda te predstavljaju subjektivan prikaz izmišljenih tamnica u kojemu oživljava svijet priviđenja i noćnih mora, kaže Buzov.

¹¹ “Fikcija i povijest se pripovjedno razlikuju po svojim okvirima koje historiografska metafikcija prvo uspostavlja, a potom krši, pretpostavljajući žanrovski sporazum fikcije i povijesti. Postmoderni su paradoksi ovdje složeni. Međuodnos historiografije i metafikcije podjednako ističe odbacivanjem tvrdnji “autentične” reprezentacije i “neautentične” kopije, te je i samo značenje umjetničke izvornosti snažno uzdržano, baš kao i transparentnost povijesne referencijalnosti.” (Hutcheon 1995: 109)

ukrasima od kostura četrdeset tisuća ljudi. Objećavam vam da nikad nećete zaboraviti ono što ste vidjeli.” (323)

Iz ovog primjera može se primijetiti Meyerova svjesnost “apriornosti“, kako to zove Nemeč (1996.), i slobodne raspoloživosti već oblikovanog materijala, kako fikcionalnog tako i nefikcionalnog. Meyer se vraća tom zajedničkom diskurzivnom vlasništvu i ugrađuje ga u vlastiti narativni tekst te pritom, kako kaže Nemeč, “raskida sa zadanim kontekstom stvarajući nove konfiguracije i konotacije” (1996: 50). Njegov roman potvrđuje Nemečovu (1996.) “tekstualiziranost” povijesti koja se priziva “citiranjem” i “prerodom” velikog broja “intertekstova”¹². Tim je postupkom prozna cjelina diskontinuirana te komponirana iz različitih fragmenata koji razbijaju narativni slijed. U čitateljevoj svijesti se tako uklanja konvencionalna iluzija o “cjelovitosti književnog djela kojemu je uporište zbivanja zapravo negdje u zbilji”¹³. Osim toga, pridaje se pažnja konceptualnoj i intertekstualnoj prirodi prošlosti: sve što “znamo” o prošlosti potječe od diskursa te prošlosti te Nemeč (1996.) navodi da je uvijek posrijedi iskustvo posredovano jezikom. Pritom se postiže “višestruki efekt”, tvrdi dalje Nemeč (1996.): stvara se “napetost” između svjetova “fikcije” i “fakcije”, a “interpolacijom”/“rekontekstualizacijom” intertekstova razotkriva se “konceptualnost” i “provizornost” same naracije te se istovremeno tematizira i sam čin “pravljenja” fikcije. *Dedalova kuća* samo je jedan u nizu primjera koji pokazuje da “literarna fikcija nikada ne može imitirati ili pak predstavljati svijet, nego ona imitira ili predstavlja diskurse koji konstruiraju taj svijet” (Nemeč, 1996: 51).

3.2. Fikcijski elementi u *Dedalovoj kući*

Carceri, serija bakroreza talijanskog bakropisca G. B. Piranesija, kosturnica kapucinskog samostana u Via Veneto, opisano Piranesijevo umjetničko stvaralaštvo samo su neki od stvarnih povijesnih činjenica koje su nadahnule Kaija Meyera u stvaranju ovog djela, a sve te povijesne činjenice prožete su fikcijskim elementima kao što su 17. ploča, Sljedbenici kaleža, Dedalova

¹² “Intertekstovi mogu biti različitog karaktera, od faktocitata (“tekstovi života”), kao što su npr. članci iz raznih novina, pisma, leksikografske natuknice, izvješća, parole, govori, radijske vijesti, razni dokumenti i sl. Tu su zatim književni i paraknjiževni citati (npr. molitve, zaklinjanja, odlomci iz psalama, itd.) sve do metafikcionalnih komentara i autocitata kada se isti odsječci diskursa javljaju na različitim tekstualnim pozicijama i figuriraju kao svojevrsni provodni motivi. Intertekstovi, dakle, pokrivaju široko referencijalno polje, od pozivanja na “službenu povijest” i “otiske” službene povijesti do ugrađivanja različite civilizacijske građe. Tradicionalni povijesni roman nastojao bi intertekstove što više asimilirati, a na izvore bi redovito upozoravao u predgovorima, međutim, postmodernistička fikcija ih namjerno ostavlja vidljivima, štoviše, upravo naglašava njihovu prisutnost.” (Nemeč, 1996: 50-51)

¹³ Nemeč podatak preuzeo iz: Žmegač, Viktor, *Tipovi intertekstualnosti i njihova funkcija*. U: *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, ur. Dubravka Oraić Tolić i Viktor Žmegač, Zagreb 1993. str. 28.

kuća, umiješanost Vatikana, likovi poput Coraline, Jupitera, Shuvani, Janusa, Domovoi Trojana itd. Svi ovi navedeni elementi predstavljaju dinamičke motive i glavne pokretače radnje i napetosti u samom djelu:

“Ako ćemo ostati kod Piranesijeva nazivlja, da. Najveći labirint koji je ikad napravljen, podzemni, neopisivo velik, a bezbrojnim razinama. Toliko velik da ga je Crkva mogla smatrati paklom (...).

Janus se lukavo nasmiješio Coralini. – Ali, točno je tako kao što vi kažete, to je samo priča. I to jedna od mnogih koje su tijekom stoljeća ispredene oko vrata. Pakao, Carceri, Dedalova kuća... na kraju krajeva, nema nikakve razlike, ako uspijemo pronaći druga vrata i učinimo ih pristupačnima za javnost.

– Je li ime Dedalova vrata službeni naziv? – upitao je Jupiter.

– Ima još nekoliko drugih, ali većina ljudi, koji znaju za njih, nazivaju ih tako. Jedna legenda kaže kako Dedalov duh još kruži podzemnim labirintom i čeka da ga netko oslobodi.

– I što će se onda dogoditi? – upitala je Coralina. – Opet propast svijeta?

Janus je odmahnuo glavom. – Preoblikovanje svijeta. Svijet će biti preoblikovan po nacrtu graditelja. Bit će uređen, ako tako hoćete, kao labirint.” (200)

“Ali, ne zaboravite da su Sljedbenici danas na strani Vatikana. Ono što čine, čine na neki način za održanje Katoličke crkve. Što ako je Crkva već stoljećima znala za postojanje tih prastarih građevina, daleko prije nego što je Piranesi naišao na njih? Što ako je ona, kao što sam već rekao, u njima vidjela fizičko očitovanje pakla? Imajte na umu, mi sad govorimo o srednjem vijeku, o idealnom tlu za praznovjerje i vjerski fanatizam. U ono vrijeme otkriveni su pravi *Carceri* i netko je odlučio zatajiti njihovo postojanje i zapečatiti ulaz pokopavši ga pod najraskošniju kršćansku građevinu, pod golemu baziliku koja je trebala zasjeniti sve što je do tada bilo sagrađeno, katedralu takvih razmjera koja će svojim sjajem izbrisati svako sjećanje na pogansku građevinu ispod njezinih temelja.” (183)

3.3. Vizija povijesti kao prostora stradanja, zla i opomene

Vizija povijesti kao prostora stradanja, zla i opomene otvara romanu s povijesnom tematikom nove mogućnosti “narativne kombinatorike”, kaže Nemeč (2003.) te ističe kako povijesni roman našega vremena uvodi tzv. “slabe likove” (npr. Coralina, Jupiter, Shuvani, Domovoi Trojan, Estacado..), umjesto nacionalnih junaka, uzoritih vitezova i mudrih muževa,

uglavnom “subjekata povijesti” koji su do tada jedini činili junačke pothvate. Ako se pak u ulozi protagonista još pojave i “lučonoše monumentalne povijesti”, napominje dalje Nemeć (2003.) riječima Friedricha Nietzschea, njih se nastoji tada prikazati u svakidašnjem ljudskom obličju, s vrlinama i manama običnih ljudi, ljudi “poput nas”. Drugim riječima, nastoji ih se prikazati daleko od bilo kakve idealizacije. Dakle, polje interesa premješta se s tzv. “velike povijesti” i njezinih poznatih i nepoznatih pokretača na male “životne priče”, na sudbine skromnih pojedinaca i njihovih obitelji, kako to opisuje Nemeć (2003.), pri čemu se redovito nastoji pokazati kako povijesni događaji “agresivno” osvajaju njihovu privatnu sferu i “zarobljavaju” pojedinačnu egzistenciju.

“Coralinine su oči zasjale. Bile su tamne, gotovo jednako crne kao i njezina kosa i uske obrve. Roditelji su joj bili Romi, Cigani. Još dok je bila dijete ostavili su je kod bake koja nije bila nomad. I Shuvani je bila Romkinja, dušom i tijelom, ali je već dvadeset pet godina živjela u glavnom gradu, a njezin je narod govorio da grad ljudima pije krv. U očima njezina naroda Shuvani je napustila cestu i više nije bila prava Romkinja, iako je, nedvojbena, još uvijek tako izgledala i odijevala se u upadljive nošnje i tkanine.” (13)

“ – Moraš nam reći sve što znaš.

Jupiter je vidio suze u očima stare Romkinje. Međutim, sad se nije mogao obazirati na njezine osjećaje.

– Otada je prošlo mnogo vremena – umorno je odgovorila.

– Dvadeset pet godina, odmah nakon što sam došla u Rim. Bio je tu netko, jedan češki arhitekt. On i ja, mi smo bili... vrlo bliski prijatelji. Poslije sam saznala kako pripada nekoj vrsti tajnoga društva koje se nazivalo Sljedbenicima kaleža. Bio je vrlo ljutit kad je doznao da ja to znam. Ubrzo potom prekinuli smo vezu.” (138)

Mali anonimni ljudi, u ulozi svojevrsnih “svjedoka vremena”¹⁴, svojim sudbinama i životnim pričama “dekonstruiraju” mitove i “ideologeme” povijesti. U modelu povijesne fikcije prisutno je sučeljavanje “žive” prošlosti i aktualne današnjice te je u nekih pisaca ostala i “snažna nota” didaktičnosti, prosvjetiteljskog žara i moralizma. Najčešće je kao “protuteža” bezumlju povijesti suprotstavljena etika pojedinca ili etosa.

¹⁴ Vidi više Nemeć, 2003.

3.4. Elementi pripovijesti po Culleru

“Što su osnovni zahtjevi neke priče?” – zanima Cullera te parafrazira Aristotela koji kaže kako je zaplet temeljno svojstvo neke priče, kako dobre priče uvijek moraju imati početak, sredinu i završetak te da isto tako pricinjaju zadovoljstvo zbog ritma njihova redosljeda, dok teoretičari nude različita objašnjenja za ono što stvara dojam da neki niz događaja ima taj oblik. Mora postojati neko početno stanje, tvrdi Culler, a zatim i promjena koja uključuje neku vrstu preokreta te rasplet kojim se označuje važnost promjene.

3.4.1. Pripovjedač

“Prema konvenciji, svaki pripovjedni tekst trebao bi imati svog pripovjedača koji može stajati izvan priče ili biti likom unutar nje.” (Culler, 2001: 101)

U *Dedalovoj kući* imamo pripovijedanje u trećem licu, gdje ne postoji “ja”, odnosno, pripovjedač nije prepoznatljiv kao lik u svojoj priči. O svim likovima u djelu govori se u trećem licu, po imenu ili kao “ona” ili “on”: “Jupiter je mislio da zna prilično točno gdje se nalaze, negdje u blizini Via Pelegrino, nedaleko od Campo dei Fiori, međutim, krajolik mu je bio nepoznat.” (10)

3.4.2. Kada tko govori?

Pripovijedanje u *Dedalovoj kući* smješteno je u vrijeme u kojem se zbivaju događaji: “Santino je duboko uzdahnuo, ustao i počeo šetati po sobi. Video vrpca se nastavila okretati, ali trenutačno se nije čulo ništa osim Remeova disanja, isprekidano nečim što bi se moglo nazvati jecanjem. Santino se vratio pred zaslon. Svjetlost svijeće je nestala, ali odmah se ponovno pojavila; vjerojatno je Remeo prošao između svijeće i kamere.” (79)

3.4.3. Varijable fokalizacije

Rasprave o pripovjednim tekstovima često govore o “točki gledišta” s koje se priča kazuje, ističe Culler, međutim, ova uporaba riječi “točka gledišta” brka dva različita pitanja: tko govori i čiji je pogled prikazan? “Fokalizator se može, ali i ne mora podudarati s pripovjedačem

te postoje brojne varijable: vremenska varijabla, udaljenost i brzina, granice znanja.” (Culler, 2001: 104)

Kada pripovijedanje u trećem licu “fokalizira” događaje kroz određeni lik, ono može koristiti slične mogućnosti prikazujući kako je lik doživljavao i poimao stvari nekada, a kako ih doživljava poslije. U sljedećem se citatu očituje vremenska varijabla: “Coralina mu se okrenula licem tek kad je s pretposljednje prečke skočila na pod. Smiješila se. Postala je još ljepša odonda. Možda je to zbog toga što je danas smio priznati da je lijepa; onda je još bila dijete, nije imala ni petnaest godina.” (12)

Udaljenost i brzina predstavljaju drugu varijablu fokalizacije. “Priča može biti fokalizirana kroz mikroskop, dakle, onakva kakva je bila, i kroz teleskop, odvijajući se polagano sa svim pojedinostima, ili ukratko kazujući što se događa.” (Culler, 2001: 104) *Dedalova kuća* je primjer teleskopske priče: “Pokazala je udesno, na mjesto gdje se krov njezine kuće naslanjao na kosinu susjedne zgrade. *Zamalo!* Između dvije kuće nalazio se dubok razmak, ne širi od metar i pol. Coralina se nije obazirala na to, zastala je i čekala da Santino pođe za njom.” (226)

Granice znanja su treća varijabla fokalizacije. Culler smatra kako pripovjedno djelo, u jednoj krajnosti, može “fokalizirati” priču kroz vrlo suženu perspektivu – perspektivu “nadzorne kamere” ili “muhe na zidu” – odnosno, prikazati djelovanje nekog lika, a da pritom ne ulazi u njegove misli. U drugoj je krajnosti ono što se naziva “sveznajućim pripovijedanjem” u kojem je “fokalizator bogolika figura koja ima pristup najskrivenijim mislima i motivima likova” (Culler, 2001: 105). U *Dedalovoj kući* imamo drugu krajnost, tj. sveznajuće pripovijedanje: “Jupiter nije bio siguran zbog čega mu se Trojan više gadio: zbog onoga što je učinio Shuvani ili zbog ponižavajućeg načina na koji je govorio o svojoj bivšoj ljubavnici. Sve drugo odjednom je postalo nestvarno i sporedno.” (309)

Zaključak

Iz svega gore navedenog možemo zaključiti kako točnost ili istinitost detalja zapravo je nevažna, jer se, kako navodi Peternai, historiografska metafikcija poigrava “istinom/laži” povijesnog zapisa. Ističe i činjenicu da veći dio historiografske metafikcije, u odnosu prema prošlosti, ne upada u “nostalgiju” budući da je preispisivanje prošlosti u fikciji, kao i u povijesti, usmjereno prema sadašnjosti te se istovremeno postiže da se historiografska metafikcija ne prikazuje “konačnom” i “teleologijskom”. Ono što čini je “de-naturalizacija” tog vremenskog odnosa jer historiografska teorija i postmoderna fikcija imaju duboku teorijsku i tekstualnu “samosvijest” o samom činu pripovijedanja pri predstavljanju događaja iz prošlosti. Nadalje, Peternai napominje kako i u povijesnom i u književnom postmodernom prikazu ostaje dvostrukost. Dakle, “ni književno ni povijesno ne uspijeva reducirati nepoznatu prošlost na realističnu sadašnjost” (Peternai, 2005: 120).

Budući da je ustrojen na novim, istančanim formama “igre” prošlosti i sadašnjosti te historije i fikcije, Nemeč (2003.) ističe kako je novi povijesni roman otvoren za različite poticaje i “kontaminacije” jer nema precizne “žanrovske granice”. Štoviše, njegovo se tematsko-motivsko polje očividno širi, uključujući prostore i “kompetencije” drugih srodnih žanrova.

U *Dedalovoj kući*, “čitatelj je neprekidno suočen s problemom tekstualnosti našeg znanja o povijesti, dakle s posredničkim karakterom teksta” (Nemeč, 1996: 52). Između ostalog, njemu se povjeravaju tajne “pravljenja” fikcije, odnosno proizvodnje teksta, te sugerira “arbitrarnost” i “provizornost” samog čina pripovijedanja, objašnjava Nemeč (1996.) i tvrdi da se stvarnost teksta prikazuje kao jedina prava stvarnost iako referencijalna funkcija slabi i to bez obzira na “interpolirani” dokumentarni materijal i na “aluzije” na tu stvarnost, odnosno historijski kontekst.

Literatura

1. Biti, Vladimir, 2000. *Historiografska fikcija*, u: *Strano tijelo pripovijesti: etičko-politička granica identiteta*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada d. o. o.
2. Biti, Vladimir, 1991. *Historiografska fikcija kao izazov genologiji i teoriji diskurza*, u: *Filozofska istraživanja* 11, 3(42), Zagreb, str. 693-703.
3. Buzov, Marija, *Giovanni Battista Piranesi*, u: *Prilozi Instituta za arheologiju u Zagrebu*, 21/2004., Zagreb: Institut za arheologiju, str. 215-222.
<http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=1477>, 11. srpnja 2011.
4. Culler, Jonathan, 2001. *Književna teorija: vrlo kratak uvod*, Zagreb: AGM.
5. Hutcheon, Linda, 2002. *Postmodernistički prikaz*, u: *Politika i etika pripovijedanja*, ur. V. Biti, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
6. Jukić, Tatjana, 1998. *Priče iz davnine: hrvatska historiografska metafikcija?*, u: *Republika* 54, br. 5/6, Zagreb, str. 59-73.
7. Meyer, Kai, 2004. *Dedalova kuća*, Zagreb: Mozaik knjiga d. o. o.
8. Nemeč, Krešimir, 2003. *Historiografska fikcija*, u: *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, Zagreb: Školska knjiga.
9. Nemeč, Krešimir, 1996. *Historiografska fikcija Nedjeljka Fabrija: (promišljanje povijesti u "jadranskoj duologiji")*, u: *Republika* 52, br. 1/2, Zagreb, str. 49-53.
10. Peternai, Kristina, 2005. *Povijest, teorija, fikcija*, u: *Učinci književnosti*, Zagreb: Disput d. o. o.