

Oblici metatekstualnosti u romanu Gloria in excelsis M. Jergovića

Tadić-Šokac, Sanja

Source / Izvornik: **Umjetnost riječi : Časopis za znanost o književnosti, 2017, 61, 263 - 286**

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:341473>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-28**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Sanja TADIĆ - ŠOKAČ (Odsjek za kroatistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Rijeci)

stadic@ffri.hr

OBLICI METATEKSTUALNOSTI U ROMANU *GLORIA IN EXCELSIS* M. JERGOVIĆA

Primljeno: 19. 5. 2017.

UDK: 821.163.42.09-31Jergović, M.

... *Slaba je pamet ljudska, nestaje sve što nije zapisano...*

M. Jergović, *Gloria in excelsis*

U romanu *Gloria in excelsis* razotkriva se priroda samoga romana koji još jednom svjedoči o svojoj protejskoj naravi. U radu se analiziraju metatekstualni postupci (prema teorijskom sustavu Linde Hutcheon) kojima ovaj tekst skreće pozornost na svoju načinjenost. Cilj je rada uočiti oblike i načine aktualizacije metatekstualnosti u literarnom diskursu, pri čemu je posebno naglašena aktivna uloga čitatelja u kreiranju tog literarnog univerzuma. Detektiraju se oblici otvorene i aktualizirane samosvijesti na dijegetske i oblici otvorene samosvijesti na lingvističkoj razini romana.

Ključne riječi: metatekstualnost, M. Jergović, *Gloria in excelsis*

Miljenko Jergović (Sarajevo, 28. svibnja 1966) u književnosti se javio 1988. godine vrlo uspješnom knjigom poezije *Opservatorija Varšava* za koju je dobio Goranovu nagradu i Nagradu “Mak Dizdar”. Nakon toga piše knjige poezije, novele i romane među kojima se ističe posebno *Sarajevski Marlboro* (objavljen 1994. godine) o životu u ratom zahvaćenom rodnom gradu, za koji dobiva Nagradu “Ksaver Šandor Gjalski” i Nagradu za mir Ericha Marije Remarquea. Za svoj bogat opus (poezija, pripovijetke, romani, kolumne) nagrađen je još nagradama “Grinzane Cavour”, “August Šenoa”, Kočićevo pero, “Premio Napoli”, “Meša Selimović”, “Angelus”, Nagradom *žutarnjeg lista*, Nagradom Društva bosanskih pisaca te Nagradom “Veselko Tenžera” za novinarstvo. Živi u Zagrebu i radi kao književnik i novinar.

Roman *Gloria in excelsis* objavljen je 2005. godine, kada je M. Jergović bio već afirmiran književnik. O njemu je pisala Katarina Luketić u članku pod naslovom *Hipertrofija pripovijedanja* (Luketić 2005). Ona smatra da su na tri narativna tijeka prelabavo nanizane brojne pripovijetke (*grozdovi različitih*

priča) koje mogu egzistirati i posve samostalno. Takvim postupkom, tvrdi Luketić, Jergović urušava konstrukciju romana, te on nije ništa drugo do *pripovjedni mozaik* kojem prijete *rastakanje i gubitak cjelovitosti*. Nešto poslije zaključuje da "višak materijala [...] nije tek vezan za broj stranica, niti ga je moguće jednostavno odrezati; on je uvjetovan unutarnjom strukturom djela..." (Luketić 2005). Što se tiče čitatelja, utvrdila je da mora imati izuzetnu motivaciju kako bi se probio kroz brojne stranice romana, a kao nagrada na koncu ga očekuje samo velik zamor i gubitak pomisli i želje da se ikada više vrati čitanju te proze. Jagna Pogačnik (Pogačnik 2005) posve je suprotnog mišljenja i u romanu vidi "ne samo zbog složenosti svoje strukture, do sada najkompleksniji roman ovoga autora, u kojem se s nevjerovatnom zrelošću [...] prihvatio [...], čak metafizičkih tema" (Pogačnik 2005).

U ovome se radu roman *Gloria in excelsis* M. Jergovića motri kao metatekstualno organizirana proza. Metatekstualnost, tj. romanesknu samosvijest domaća i strana književna kritika dotiče u brojnim poetološkim pregledima u kojima nesustavno identificira postupke i strukture metatekstualnosti te pri tome uglavnom ne uspostavlja kompaktne teorijske okvire unutar kojih se ta književna pojava motri kao dio širih promjena u kulturološkom okruženju današnjice.¹ Kao metodološka podloga za interpretaciju odlika metatekstualnosti u tekstu, među velikim brojem studija raznih autora² odabran je teorijski *procede* L. Hutcheon zbog sustavnosti i cjelovitosti kojima se odlikuje. Svoju je teoriju autorica izložila u knjizi *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, objavljenoj 1983. godine.

Autorica nastoji prikazati oblike i načine aktualizacije metatekstualnosti u književnom pismu. Poziva se na dva teorijska modela koja su odavno zaživjela u kritičkoj praksi: na saznanja o čitateljevoj poziciji u okvirima Iserove

¹ L. Hutcheon u knjizi *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. gradi teorijski kontekst historiografske metafikcije na primjeru djela J. Fowlesa, S. Rushdieja, D. M. Thomasa, U. Eca i drugih. Ona nastoji metahistorijski osvjestiti tekstualnost historiografskog diskursa i upozorava na približavanje historiografije i književnosti. Iskazuje sumnju u pokušaj rekonstrukcije prošlih zbivanja i svodi ih na činjenice u tekstu koje su redovito obilježene ideologijom i subjektivnošću pripovjedača. U romanu se to odražava u kolažnom pripovijedanju, miješanju fikcije i faksije, uporabi brojnih metatekstualnih postupaka i sl. (usp. Hutcheon 1988: 5–133). Prošlost se motri kao konstrukcija koju ljudi razvijaju prema potrebama i mogućnostima svoje aktualne stvarnosti (usp. Assmann 2011: 45). Brojni se povijesni događaji u književnim djelima reinterpetiraju, i to kroz prizmu službene povijesti, ali i iz intimne perspektive pojedinih junaka.

² Usp. studije: Alter 1978, Waugh 1990, McHale 1987, Nemeč 1993, Pavličić 1988, Oraić-Tolić 1993, Medarić 1988, Moranjak-Bamburać 1991a, Moranjak-Bamburać 1991b, Zlatar 1998, Zlatar 2000, Čale Knežević 1995, Užarević 2003.

hermeneutike i na De Saussureove spoznaje na području strukturalne lingvistike, posebice u analizama lingvističko-narativnih struktura. Ona tvrdi da se metatekstualnošću pozornost usmjerava na autora koji je prisutan tek kao tekstualna funkcija i svoj puni smisao dobiva čitateljevom aktivnošću, pa je uloga čitatelja izrazito naglašena.

Hutcheon luči dvije vrste metanarativnih romana: (1) metanarativne romane u kojima su problemi pisanja i procesi nastanka teksta postali njihova tema, pa se i sustav romanesknih konvencija dekonstruira na razini prisutnih fabularnih elemenata i pripovjednih razina i (2) radikalnije vrste metafikcije koje u većoj ili manjoj mjeri rastaču sam književni znak. Tako uspostavljena distinkcija između dviju temeljnih vrsta metafikcije u romanesknom pismu osigurava konzistentno metodološko polazište za razradu pregleda metanarativnih tekstova s obzirom na poetološki aspekt, ali i status te pojave raširene u književnom stvaranju u okvirima teorijskog promišljanja književnosti.

L. Hutcheon dijeli *dijegetsku* od *lingvističke* samosvijesti i na temelju tog kriterija uspostavlja svoju podjelu romaneskne metatekstualnosti. *Dijegetska* se samosvijest (*diegetic selfconsciousness*) referira na proces izgradnje priče, tj. na narativni proces, a *lingvistička* (*linguistic selfconsciousness*) na jezičnu prirodu književnog teksta, tj. na gradbene elemente književnog diskursa. Tekst se predstavlja kao pripovijedanje (*dijegetska* samosvijest) ili kao jezik (*lingvistička* samosvijest). U okvirima svakog od tih dvaju modela metatekstualne romaneskne proze dvije su vrste oblika: otvoreni (*overt forms*) i prikriveni, tj. aktualizirani oblici (*covert forms*). O otvorenim metatekstualnim oblicima govorimo kada se samosvijest izražava eksplicitnom tematizacijom ili alegorizacijom njihova dijegetskog/lingvističkog identiteta unutar samoga teksta. Aktualizirani oblici pak sadrže potpuno isti proces, s razlikom što je taj proces sada pounutrašnjen, tj. aktualiziran u svojoj dijegetskoj/lingvističkoj strukturi.

U *otvorene dijegetske oblike* ubrajaju se parodija, *mise en abyme*, alegorija i raznovrsni načini praćenja procesa nastajanja romana. Parodija je, podsjeća autorica, jedan od najznačajnijih oblika za razvoj romaneskne samosvijesti. Kao radikalne i kompleksne primjere parodijske svijesti navodi Cervantesov nadaleko poznat roman *Don Quijote* i Sterneova *Tristrama Shandyja*. Iako stoje na samom početku razvoja romana, u njima parodija nije svediva tek na puku satiru izvanliterarnoga svijeta, nego, kao samosvojan žanr, postupcima snižavanja i kritiziranja naglašava literarne konvencije i autonomiju književnog teksta. Vrlo je čest postupak u metatekstualnim romanima i *mise en abyme*, za koji autorica tvrdi da se sastoji u odrazu koji povezuje dijegetsku cjelinu i neki njezin dio. Više je tipologija mogućih podvrsta takvog odražava-

vanja, a L. Hutcheon se odlučuje za onu Luciena Dällembacha uspostavljenu u tekstu *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (Dällembach 1977) koju i citira. Kada se *mise en abyme* protegne na cijelu strukturu teksta, govorimo o alegoriji, a zorne primjere za svjedočanstva o nastajanju romana, ponajčešće baš toga koji čitatelj upravo čita, L. Hutcheon nalazi u romanima Gideovim, Calvinovim, Nabokovljevim...

Aktualizirani su dijegetski oblici u biti aktualizirani narativni modeli koji su najčešće sukladni sa žanrovskim obrascima pripovijedanja. Pisac redovito očekuje od čitatelja da je upoznat s dotičnim pripovjednim konvencijama i u tekst unosi neizravne recepcijske upute. Čitatelju se nudi uočavanje pripovjednih pravila i zakonitosti fikcionalnog svijeta romana, pa sam čin čitanja postaje ponajprije čin aktualiziranja tekstovnih struktura. Među brojnim pripovjednim modelima metatekstualna se paradigma rado inkorporira u *detektivsku priču*, u *fantastiku*, u *igru* i *kombinatoriku*, u *erotske modele*.³ Metafikcija se u tim žanrovima najčešće ostvaruje dvojako: (1) istodobno upozorava na već prisutne metatekstualne elemente i, podvrgavanjem repetitivnih i jednostavnih obrazaca tih narativnih modela analizi, (2) dovodi do stvaranja postmodernistički proturječnih i ontološki upitnih otvorenih struktura.

266

Lingvistička se samosvijest romana realizira u tri *otvorena oblika lingvističke samosvijesti* i pritom se čitatelja navodi na uočavanje kreativnog lingvističkog čina. Prvi je od njih, ujedno i najjednostavniji oblik, parodiranje neke vrste ili stila pisanja. Drugi je uvođenje bilježaka, komentara i inih autorskih intervencija u romaneskno tkivo, a treći, najuočljiviji oblik, jest tematizacija verbalnih igara i anagrama. Svi ti oblici tematiziranja raznih problema književnog jezika i jezika uopće prisutni su i u romanesknoj tradiciji, ali L. Hutcheon novinu pronalazi u njihovoj ulozi koju namjenjuju čitatelju. *Otvoreni oblici lingvističke samosvijesti* tematiziraju probleme književnog jezika i jezika uopće. Oni čitatelju izravno upućuju pitanja i pozivaju ga na razmatranja povezana s jezikom. Time nastoje srušiti referencijalnu iluziju i podastrijeti što veći broj argumenata za potvrdu strukturalističke teze o posredovanosti našeg iskustva svijeta putem jezika. Na taj način metatekstualno orijentirani

³ Metatekstualnost u *detektivskoj priči* iskorištava njezinu snažnu konvencionalnost u strukturi i njezinu utemeljenost na modelu hermeneutičkih praznina (Simeon, Borges, Robbe-Grillet), u *fantastici* pak paradigmu autonomnog svijeta fikcije metatekstualnost rabi u svojstvu alegorijskog modela (Borges, Calvino). Model *igre* i *kombinatorike* metatekstualna proza poistovjećuje s činom pisanja i čitanja (Sanguineti, Calvino, Coover), dok će se *erotikom* poslužiti ne bi li izjednačila čitanje i zavođenje (Nabokov, Fowles).

romani zahtijevaju od čitatelja da proces čitanja shvati kao proces stvaranja fikcionalnog svijeta. Hoće li taj svijet stupiti u interakciju s povijesnim svijetom, ovisi o stupnju čitateljeva razumijevanja teksta.

Razni oblici lingvističke samosvijesti mogu biti aktualizirani u književnom tekstu, pa govorimo o *aktualiziranim oblicima lingvističke samosvijesti*. Često se u tekstu aktualiziraju i brojni teorijski postulati o nereferencijalnosti literarne tvorevine, a u radikalnim slučajevima oni postaju implicitno tvorbeno načelo diskursa. U svom pregledu Hutcheon kao primjere za takav tip proze navodi tekstove *Nouveau nouveau romana* koji teorijsku bazu ima u sustavu *telquelovaca* i u tekstovima radikalne struje talijanske neoavangarde. U takvoj je lingvistički dezintegriranoj prozi izjednačen čin čitanja s činom pisanja, pa je čitatelju izrazito otežana recepcija i od njega se očekuje maksimalan recepcijski angažman. Ta proza s upadljivo slabim interesom za pripovijedanje i za priču u prvi plan ističe nereferencijalnost, tj. programatsko neprikazivanje koje se redovito postiže nauštrb uobičajena suživota dijegetskih i metatekstualnih elemenata. L. Hutcheon tvrdi da postupci utemeljeni na shvaćanju književnog teksta kao slobodne igre označitelja dovode do jačeg ili slabijeg proboja romanesknog oblika i, na koncu, do njegova napuštanja. U takvim lingvističkim igrama kritičarka vidi pokušaj nadilaženja raznovrsnih verzija mimeze i potencijal za razvoj novog žanra, u čemu romaneskna praksa, po njezinu mišljenju, nije još dovoljno napredovala. Tu je posljednju kategoriju u svom sustavu autorica definirala kao granicu romanesknog žanra, pa bi njezino ubrajanje u područje metafikcije zahtijevalo proširenje definicije metanarativnosti ili romaneskne samosvijesti. Zato je pripadnost aktualiziranog oblika lingvističke samosvijesti metafikcionalnim oblicima upitna.

U kritičkom su sustavu Linde Hutcheon uspostavljeni jasni kriteriji za razlikovanje suvremene metafikcije u odnosu na tradicionalne metatekstualne oblike. Prvi je od njih važnost čitateljeve uloge: metafikcionalna se proza postmodernističkog razdoblja, naime, razlikuje od prethodnih joj oblika metatekstualnosti upravo po aktivnoj ulozi čitatelja koji je izložen eksplicitnom ili implicitnom imperativu sudjelovanja u stvaranju fiktivne zbilje romana u svoj njezinoj raznovrsnosti. Drugi, ujedno i najznačajniji argument za razlikovanje tradicionalnih metatekstualnih oblika i današnjih metafikcionalnih tekstova jest kritička priroda samosvijesti, tj. pounutrašnje interpretacije teksta. Književni tekst koji sadrži svoj vlastiti kritički referencijalni okvir uvjetuje promjenu i racionalnih oblika recepcije i tradicionalnoga kritičkog pristupa tekstu. Upravo je to razlog za nemogućnost uspostave globalne teorije metafikcionalnog žanra. Istodobno je ta činjenica poticaj teorijskim

implikacijama, jer svaki metatekstualni roman implicitno ili eksplicitno sadrži i vlastiti kritički komentar. Kritika koja se bavi suvremenom metafikcijom mora uzeti u obzir, tvrdi Hutcheon, od teksta joj ponuđeno samotumačenje. U poslije nastaloj knjizi *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (Hutcheon 1988) ustvrdit će kako postmodernizam jasno pokušava suzbiti ono što se počelo razumijevati kao modernistički potencijal hermetičkog, elitističkog izolacionizma koji odvaja umjetnost od svijeta, književnost od povijesti. To se najčešće čini upotrebom istih tehnika modernističkog esteticizma, kako i kaže u tekstu *Intertekstualnost, parodija i diskurzi povijesti* protiv njega samog. Pritom "pažljivo je očuvana autonomija umjetnosti: metafikcionalna samorefleksivost to čak i naglašava" (Hutcheon 1994: 111).

II. OTVORENA DIJEGETSKA SAMOSVIJEST

268

U romanu *Gloria in excelsis* Miljenka Jergovića radnja je smještena u Kreševo, Zagreb i Sarajevo. Roman započinje motom Czesława Miłosza.⁴ Grafička oprema teksta nameće se i svraća pozornost na sebe već pri prvom susretu s romanom. Početni je dio poput uvertire: u njemu su označene osnovne narativne linije u romanu. One započinju eksordijalnim formulama, izdvojenim kurzivom, pa se upotrebom tog metatekstualnog oblika u romanu komentira njegova priroda. Eksordijalna formula kojom se otvara roman – "Požar u samostanu Svete Katarine u Kreševu, na Uskrs godine Gospodnje 1765, kako ga opisuje fra Marijan, riječima dijelom izgovorenim a dijelom i napisanim, onako kako se može u časovima koji slijede" (Jergović 2005: 7) – nagovještuje mjesto, vrijeme radnje i pripovjedača te narativne linije. Zatim slijedi formula kojom se najavljuje druga narativna linija u romanu, također odvojena bjelinama i tiskana kurzivom: "Bombardiranje Sarajeva, u zoru 2. aprila 1945, kako ga iz svoje nebeske perspektive vidi Željko Ćurlin, pilot RAF-a, dok avionom kruži iznad Darive i vraća se prema gradu" (Jergović 2005: 10). Junak će za vrijeme svog boravka u Zagrebu preispitivati svoju obiteljsku povijest, ali i svoju situaciju moren grižnjom savjesti zbog bombe koju je ispuštio nad Zemljoradničkom štedionicom u Sarajevu u akciji bombardiranja koja je netom bila otkazana. Radnja posljednjeg fabularnog tijeka, također izdvojenog bjelinama i tiskanog u kurzivu – "Početak bombardiranja

⁴ "Čak da Boga i nema, čovjeku nije sve dopušteno. Čuvar je brata svojega, i nema pravo brata svojega žalostiti pripovijestima kako Boga nema" (Jergović 2005: 5).

Sarajeva na dan 2. aprila 1945, kako ga doživljava predratni računovođa a sada ključar i pouzdanik podrumskog skloništa Šimun Paškvan” (Jergović 2005: 11) – smještena je u ratno sklonište grada na Miljacki u kojem se okupljaju ljudi različitog porijekla u strahu za goli život. U tijeku daljnjeg pripovijedanja pripovjedač gradi prozu prepunu analeptičkih i proleptičkih⁵ osvrtu na biografije likova s kojima je povezana njihova prošlost, ali i budućnost. Tako u svakom narativnom tijeku pripovjedač brojnim analeptičkim dionicama izgrađuje sliku prostora i vremena, sliku Kreševa u razdoblju od tri godine, sliku Zagreba u trajanju od četiri mjeseca, sliku Sarajeva u osamdeset (ratnih) minuta i u svakoj je pripovjednoj dionici prisutan homodijegetski pripovjedač: fra Marijan, Željko Ćurlin i Šimun Paškvan. Fra Marijan pripovijeda o brojnim događajima i likovima koji posredno, poput kamenčića u mozaiku, svjedoče o primitivizmu i neznanju, lakovjernosti i promućurnosti, surovosti i blagosti, dobrohotnosti, ali i zluradosti puka, o vremenu i prostoru, o vjeri i međusobnoj (ne)snošljivosti, o ljudskom udesu, o pripovijedanju i priči. Šimun je Paškvan u tom kratkom vremenu svog posljednjeg boravka u skloništu u misao dozvao cijelu svoju obiteljsku povijest, progovorio je o svojim nadanjima i strahovima, svjedočio je o ravnodušnosti koja ga je obuzela, ali i ispričao tečno životne priče ljudi koji s njime dijele istu sudbinu vremena provedenog u skloništu, otkrio je njihove najmračnije tajne i strahove, sumnje i vjerovanja. Željko Ćurlin kroz svoju životnu priču, obilježenu neodlučnošću i skretanjima sa zacrtanog puta, oslikava i povijest i mentalitet svojih roditelja, svoje obitelji, svoga rodnog kraja, ali i Zagreba u kojem se zatekao, slobodan u sjećanju i posve shrvan stvarnošću koja ga je opteretila besmislenim ispuštanjem bombe u operaciji bombardiranja Sarajeva. Na razini cjeline romana svaka se od tih narativnih linija promatra kao priča u priči.

Nadalje, svaka narativna linija u romanu obilježena je brojnim umetnutim pričama u priči koje zrcale roman u njemu samome, istovremeno priječeći njegov daljnji tijek, ali i nadopunjujući ga. O svom postupku svjedoči i sam pripovjedač: “Tu se prvi put nasmijao, [...], pa mi ispriča ovu priču, koju ću jednom zapisati, jer je u njoj nešto što ni ja, a ni druga braća, nismo vidjeli, iako nam je stalno bilo pred očima” (Jergović 2005: 338). U priči o snalažljivosti puka koji ubire namet od francuskih trgovaca jer iza njih s grana skuplja ostatke pamuka i pravi od njega odjeću naglašava se snaga naroda u

⁵ U dijelu rada posvećenom *kategoriji vremena* Genette govoreći o *Redu/Poretku (Ordre)* razlikuje pogled u prošlost, odnosno u budućnost i rekonstrukciju prošlosti, tj. budućnosti te uvodi termine *analepsa* i *prolepsa* (usp. Genette 1984: 258).

preživljavanju u izrazito surovim prilikama, pa je po tome on i postao poznat. U kreševskoj priči pripovjedač kao poučnu priču najavljuje priču u priči o ovci koju svojataju dvojica ljudi i ne mogu se dogovoriti čija je, pa je prisvaja kadija, a oni dobivaju batine i praznih ruku odlaze kućama. Nakon što ju je ispričao, pripovjedač svjedoči o poanti koju je priča trebala proizvesti: "[...] a ja upamtih dok ne zapišem, pa velim kako je počesto teško razabrati šta je u nas gore: turski kadiluk bez pravde i poštenja ili naš, aman!, budalast svijet. I onda se nevolji svojoj sam počinje smijati [...]" (Jergović 2005: 96). Slično i u umetnutoj priči o dvije djevojke, katolkinji Kati i muslimanki Emimi (usp. Jergović 2005: 182–187) pripovjedač opisuje niz događaja koje je pokrenulo njihovo prijateljstvo i Katin prelazak na muslimansku vjeru te na koncu iznosi pouku priče. Bez ikakvih grafičkih oznaka – ali unaprijed najavljena u tekstu romana ("Zapisujem ovo, neka se pouka o dobru pamti" /Jergović 2005: 205/) – donesena je i priča o imamu Aliji kojom opet pripovjedač poziva na vjersku snošljivost. U brojnim umetnutim pričama u sve tri narativne linije, poput navedenih koje svjedoče o fleksibilnosti romana, pripovjedač redovito iskorištava priliku i sam unutar teksta iznosi pouku koju donosi priča.⁶ Umetnute priče u priči, tzv. *mise-en-abyme* unutar teksta romana zauzimaju hijerarhijski nižu narativnu poziciju od one primarnog dijegetskog svijeta romana. Redovito su povezane s nekim elementom iz primarnog dijegetskog svijeta i sadržavaju važan aspekt toga svijeta, tako da "umetnuta reprezentacija reproducira primarnu reprezentaciju kao cjelinu" (McHale 1987: 124). Pripovjedač nije samo istaknuo razlike između tih narativnih svjetova, već i sličnosti. Tako roman tijekom izgradnje svog literarnog univerzuma čitatelju nudi ključeve za vlastito tumačenje. I Susan Rubin Suleiman u knjizi *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre* tvrdi da je žanr ustrojen kao "lanac implikacija: priča podrazumijeva ("poziva na") tumačenje, a ovo opet podrazumijeva – ali je i podrazumijevano njome – zaključnu uputu" (cit. prema Biti 2005: 207). Dakle, nizanje priča u priči provodi se s ciljem upućivanja čitatelja na poruku teksta.⁷ Tako pripovjedač vješto čitatelju daje upute za interpretaciju teksta,

⁶ Hayden White u tekstu *Vrijednost pripovjednosti u predstavljanju zbilje* tvrdi da ako je svaka dovršena priča vrsta alegorije, ako poučava i ako zbiljskim ili imaginarnim događajima pridaje značenja koja oni ne posjeduju, "moguće je zaključiti kako je latentna ili jasno izražena namjera svakog povijesnog pripovjednog teksta da ispuni moralnom svrhom događaje što su njegov predmet" (White 1989: 137).

⁷ Istim se postupkom koristi Ivan Aralica u svojim prozama u kojima parabole donose jasnu moralnu poruku (usp. Biti 2005: 191–209), pa su Jergovićevi tekstovi po tom postupku bliski Aralicičinima. Naime, Vladimir Biti – pozivajući se na S. R. Suleiman koja kaže da je

pri čemu su tumačenje priča i pouka međusobno ovisni: "Ne postoji slučaj priče koja 'hitro rezultira jednim značenjem'. Da bi se priča pročitala kao da ima jedinstveno značenje, ili je pripovjedač mora tumačiti na dosljedan i nedvosmislen način ili mora postojati u kontekstu koji je snabdijeva intencionalnošću", smatra S. R. Suleiman (cit. prema Biti 2005: 207). Brojne priče u priči u romanu *Gloria in excelsis* M. Jergovića upozoravaju na činjenicu da se povijest više ne promatra kao svrhovito kretanje prema boljem. Ona je poprište sumnje u napredak, zrcalo ludosti ljudskih postupaka i zla, uzaludnosti pokušaja da se dokuči smisao i ostvari sreća.

Umetnuta priča o Emilu Harniju i njegovoj psini kada je varao narod anegdotalnog je karaktera i svjedoči o statusu priče, ali i praznovjerju neukog puka. Naime, kada je objavljeno u novinama da Emil širi nemir jer tvrdi da: "[...] na ledu drži oči na smrt osuđenog razbojnika Ostoje Ostojića, a zapravo je podvalio prijesne teleće oči, narod je bio uvjeren da Švabo laže ko pas i da sud i redarstvo nastoje sakriti istinu o dugom i mučnom vješanju glasničkog ubojice" (Jergović 2005: 269). Fra Marijan, koji se unutar diskursa nerijetko osvrće na vlastite literarne težnje i na sam proces pisanja, također, kada su njegovi fratri zbog svoje naivnosti prevareni za novac, zapisuje: "Ne daj Bože da se sazna, ili da koji iz pizme zapiše, pa da se pamti" (Jergović 2005: 31). Ironične opaske vrlo su česte u romanu.

U svakoj od fabularnih linija unutar romana u više se navrata raspravlja o raznim aspektima priče. Osim navedenih oblika otvorene dijegetske samosvijesti u roman su uneseni brojni komentari o priči/pričama. Već na samom početku problematizira se status priče: "Bože mi prosti i Bog dušu da oprosti ujnama skretničara Drage, Lujizi i Roziki, ako ih konobar Franjo, kao i cijelu priču, nije izmislio" (Jergović 2005: 13). U jednoj epizodi priča se prikazuje kao nešto što mora ostati cjelovito i što se ne smije ni u najmanjem detalju mijenjati, čak ni usmenom predajom jer i ona može sama sebi postaviti korektive. Istovremeno, sam fra Marijan iznosi posve oprečno mišljenje: "Ovo zapisujem da se zna kako je zapisano, a ne kako je kazano" (Jergović 2005: 116). Priča o sluškinji Ruži Štajger i o primarijusu Hudovičkom donesena je u romanesknu liniju o Željku Čurlinu na kajkav-

"prije nego što je postao pričom, roman [...] bio pouka, učenje, znanje" (cit. prema Badurina 2012: 23) – tvrdi da roman Ivana Aralice *Duše robova* pripada monološkom romanu s tezom. Natka Badurina u članku *Kraj povijesti i hrvatski novopovijesni roman* smatra da je Biti detaljnom analizom romana utvrdio da redundantnost i mizenabimsko umnožavanje struktura likova u paru učitelj-učenik onemogućuju definiranje poruke, pa tekst ostaje višeznačan i zaključuje da "ako se u svakom raspadu velikih priča krije njihov povratak, onda, čini se, vrijedi i obratno" (Badurina 2012: 23).

skom dijalektu pa je odabirom jezika već markirana unutar samoga romana. Nakon što je ispričana, pripovjedač kaže: "Žena koja je to pričala došla je na tramvajsku stanicu kad i ja, živcirala se što tramvaja tako dugo nema i nije znala, kao ni ja, zašto ne dolazi. Ali kad se okupilo svijeta, [...] ona je izmislila cijelu priču o sluškinji Ruži Štajger i o primarijusu Hudovičkom" (Jergović 2005: 224). Slično, o moći priče, ali i o potrebi da se pričom sačuva sjećanje na sebe svjedoči ulomak: "Nitko ne zna kako je zapravo bilo, ako je i ovako bilo kako je pričala baba Mara. Ako sve nije izmislila da bi priča živjela nakon što ona umre" (Jergović 2005: 119). Upravo u izmišljanju događaja pripovjedač vidi građu za dobru priču i o tome progovara: "Samo ljude treba sekundu-dvije ostaviti u neizvjesnosti i već izmišljaju svakojake laži. Da ih je bilo sve zapisati, mogla se od toga načiniti dobra knjiga" (Jergović 2005: 169). Isto tako, eksplicitno se svjedoči o mukama pri pisanju kada piscu nije posve jasan predmet obrade: "U zoru odložih pero i hartiju, odužilo mi se pisanje, jer nisam, pravo znao kako kreševskog imama Aliju ubilježiti u sjećanje, pa sam se mučio da me budući razumiju" (Jergović 2005: 207), a ponekad je piscu nemoguće opisati junaka onako kako želi, izmiče mu: "Nema knjige u kojoj će taj dječak ostati zapisan onakav kakav je nama bio" (Jergović 2005: 16). Priča je za pripovjedača ono što čovjeka čini živim: "Ali dok god je živ, čovjeku se nešto u glavi događa. Dok god je živ, kroz misli teče nekakva priča. Bez priče nema ni misli, čak ni kada je čovjek mrtav pijan, ili je na samrti" (Jergović 2005: 306). Priča omogućuje pripovjedaču da se izdigne i komentira svoje bivstvovanje: "Znao sam da ovo nije moj život, nego je samo misao koja sama od sebe stvara priču, pa mi ni vrag u njoj ne može ništa" (Jergović 2005: 307).

U romanu *Gloria in excelsis* pripovjedač eksplicitno određuje vrijeme u životu pojedinca kao izrazito subjektivnu kategoriju: "Privid je da se u isto vrijeme nalazimo na istome mjestu, [...] moje vrijeme je, uglavnom, drugi april, sedam sati i trideset osam minuta, nekoliko sekundi nakon što sam ispustio bombu iznad bivše Zemljoradničke štedionice" (Jergović 2005: 151–153). Takvim se iskazom upozorava čitatelja u ranoj fazi romana o neminovno lošem završetku glavnog junaka Ž. Čurlina, opterećenog zbog ispuštanja bombe nad Sarajevom. O svemoći vremena koje se može i zaustavljati svjedoči na posve drugačiji način u podrumu-skloništu i Šimun Paškvan: "upitam li ga baš tako, pa Đino vidi da znam i da je ubio Platona Jeftanovića i da je njegovo zlato zakopavao na groblju Svetoga Josipa, vrijeme će se zaustaviti, i još jedan će život proći prije nego što se poubijamo" (Jergović 2005: 261). A da nas vrijeme oblikuje, pripovjedač će jasno izreći u romanu: "Nije Šimun Paškvan onaj koji je još jučer bio. Ili do jutros, do

maloprije, do prije petnaest minuta kada je logornik Skrovatzy zaspao u Andinom krilu” (Jergović 2005: 271). Čak će tumačiti i poimanje vremena među narodnim masama: “Sve što nije bilo jučer i prekjučer, sve od čega su prošle godine, i od čega su minule dvije do tri kuge, narod premješta u jako daleku prošlost” (Jergović 2005: 309).

U fokus interesa pripovjedača unutar samog romana ulazi i leksik koji se u romanu upotrebljava, pa tako kaže: “Jest, vala baš – nafaku! Nisam tu riječ izgovorio do ovoga rata i ovih uzbuna. [...] Ali otkako se okupljamo u ovom podrumu, [...] zafalilo mi riječi i ne znam kako se nafaka drukčije zove” (Jergović 2005: 13). U toj specifičnoj ratnoj situaciji i uporaba jedne riječi svjedoči o posve novom poimanju svijeta, ali i o međusobnoj snošljivosti kulturno različitih entiteta.

Povijest će se pripovjedaču činiti kao mučiteljica⁸ i pomisao da bi se nešto moglo ponoviti baca ga u očaj: “Ruke zarobljenika su umjesto lisičinama sapete vunom, damskim pokretom dlanovi propuštaju nit, klupko se namotava, i sve će još jednom, Bože moj, krenuti ispočetka” (Jergović 2005: 358). Progovara se o nametljivosti politike-povijesti i nemogućnosti da se od nje pobjegne: “Već nam se i politika upetljala u priču” (Jergović 2005: 327) pa se i definira žanr romana pred čitateljem.

III. AKTUALIZIRANA DIJEGETSKA SAMOSVIJEST

U romanu *Gloria in excelsis* istražuje se način na koji diskurs zasijeca u priču, razrađuju se tri aspekta odnosa teksta i priče te pitanje pripovijedanja (*narration*). Iz romana je vidljivo da se pred čitateljem ogoljuje kako naracija proizvodi priču i tekst: *story* (*bistoire*), *narrative* (*récit*), *narrating* (*narration*) prema teorijskom sustavu G. Genettea (usp. Genette 1992). Tom se shemom nastoji razbiti shvaćanje priče kao nečeg unaprijed zadanog što prethodi tekstu i što pripovjedač (autor) prenosi čitateljima u tijeku pripovijedanja (naracija), a problematizira se i pitanje referencijalnosti. Razvijanjem triju narativnih nizova tijekom romana preispituje se kategorija vremena u pripovjednom tekstu i poziva se čitatelja da sudjeluje u izgradnji smisla teksta.

⁸ U ovom se romanu povijest personificira u mučiteljicu, a u ostalih je autora novopovijesnih romana (npr. Fabio) ona i demonska žena, pakosna vila i krvava furija, za razliku od, za povijesni roman tipične, “učiteljice života”. Takva je metamorfoza poimanja povijesti vezana “za gubitak smislenosti povijesnog tijeka”, tvrdi Natka Badurina (usp. Badurina 2012: 14).

Početnim eksordijalnim formulama pripovjedač je označio osnovno/početno vrijeme u svakoj od priča. Tijekom daljnjeg razvoja romana izmjenjivat će se poglavlja, tj. priče o Kreševu, Zagrebu i Sarajevu s naglaskom na različitom organiziranju vremena u tim dionicama teksta. Autor propituje poredak događaja izmjenom osnovnog vremena i brojnih analeptičkih i proleptičkih epizoda koje varira. Upravo tim postupkom svjesno se odmiče od realistički oblikovanog *procedea*.

Trima pričama problematizira se unutar samoga teksta još jedna odlika romana, tj. narativna kategorija vremena koja svjedoči o njegovoj fleksibilnosti. Uspostavlja se razlika između *vremena* priče (događaja, zbivanja), tzv. *erzählte Zeit* i *trajanja* samog teksta, tj. čina pripovijedanja, tzv. *Erzählzeit* (usp. Genette 1984: 278). Dobro je znano da u diskursu postoji razlika između dvije vrste vremenskih poredaka: događaj koji se "u stvarnosti" zbivao pola sata u romanu može biti opisan na recimo pedesetak stranica, za čitanje kojih je nužno utrošiti otprilike dva sata. Tako nastaje raskorak između *vremena priče* i *vremena pripovijedanja* od čitavih sat i pol. *Nulti stupanj*, tj. potpuno podudaranje između *vremena teksta* i *vremena priče* bio bi tek iluzijom, pa su svi oblici nepodudarnosti između *trajanja*, *poretka* i *učestalosti* događaja u priči i diskursu (koje Genette inače naziva *anakronizmima*) postali sami sebi svrhom, oni privlače pozornost čitatelja na same sebe i unutar romana svjedoče kako je moguće događaje koji su odvijali u tri godine, četiri mjeseca ili osamdeset minuta ispričati na način da zauzimaju gotovo jednak broj stranica u romanu. Još je Genette na temelju hipotetičnog, *izokroničnog* teksta, tj. teksta u kojem bi postojala podudarnost između pripovjednog vremena (zapravo vremena potrebnog za čitanje) i pripovijedanog vremena (tj. vremena zbivanja radnje o kojoj se pripovijeda),⁹ zaključio da estetski zahtjevi redovito diktiraju neku promjenu tempa, tj. da oni nameću neku potrebu ritma u tekstu. U izradi slike varijacija efekata ritma u Jergovićevu

274

⁹ Nedostaje polazna točka ili *nulti stupanj*, koji je u pogledu protoka poklapanje između dijegetskog slijeda i narativnog slijeda i koji bi ovdje bio stroga *izokronija* između teksta i priče. Genette zaključuje da se *izokronija* nekog narativnog teksta može definirati kao neko njihalo koje se odlikuje stalnošću brzine. Pod brzinom razumijevamo odnos između vremenske i prostorne mjere; pa brzinu narativnog teksta Genette definira odnosom između trajanja priče, mjerene sekundama, minutama, satima, danima, mjesecima i godinama, i dužine teksta, mjerene crtama i stranicama (kao što su već činili npr. Miller i Barthes). "Izokroni narativni tekst, naše hipotetično osnovno polazište, bio bi, dakle, ovdje narativni tekst iste brzine, bez ubrzavanja i usporavanja, gdje bi odnos trajanja priče i trajanja narativnog teksta uvijek bio stalan" (Genette 1984: 257). Nepotrebno je isticati, rezimira Genette, da ne postoji takav narativni tekst te da on ne može egzistirati, osim kao laboratorijsko iskustvo.

romanu *Gloria in excelsis* bilo bi potrebno izdvojiti narativne artikulacije (na temelju prisutnosti vremenskog i/ili prostornog prekida) i imenovati ih te na taj način usustaviti razmjer vremena priče, tj. *internu kronologiju*. Naime, detaljnom analizom i pobrojavanjem ulomaka došlo bi se do navedenog zaključka. Razrađena analiza tih efekata bila bi iscrpljujuća i bez ikakve prave strogosti (dijegetsko vrijeme nikad nije točno označeno), ali bi na makroskopskoj razini (na razini cjeline romana) pokazala da je svaka priča – iako pokriva posve različit vremenski period – u romanu zastupljena gotovo podjednakim opsegom. U tekstu je vidljivo i poigravanje pojmom *trajanja* (*Durée*) koje označava brzinu pripovijedanja i događanja, a u Genetteovu teorijskom sustavu razlikuju se stanka, sažetak, prizor i elipsa.¹⁰ Naime, u romanu se uglavnom pravilno izmjenjuju poglavlja u kojima je radnja smještena u Kreševo, zatim u Sarajevo i u Zagreb i, kao što je već rečeno, svaki se *locus* problematizira u različitom vremenskom periodu – od tri godine do osamdeset minuta. Prethodno smo utvrdili da se pripovjedač u svakoj od priča udaljuje od idealne narativne izokronije uporabom uglavnom analeptičkih i rijetko proleptičkih postupaka. U kreševskoj priči pripovjedač uglavnom upotrebljava brojne sažetke u kojima je vrijeme koje obuhvaća priča znatno duže od vremena teksta. Taj je dio romana organiziran u skladu sa zahtjevima tradicionalne, realističke poetike: uz sažetke u kojima se u nekoliko odlomaka ili na nekoliko stranica pripovijeda o više dana, mjeseci ili godina, bez pojedinosti radnji ili riječi, prisutni su opisni i dramatski dijelovi. O tome svjedoči i sam pripovjedač unutar teksta romana kada izvještava da dugo već nije ništa zapisao jer nije bilo nikakvih važnih promjena kojima će se podučiti čitatelj: “kako da postupa u slučaju ako sazna da mjeseci u knjigama prolaze brzo, pa se od jedne do druge godine bez pola muke prede. Okreneš list, i već je novo godišnje doba, kao da ljudske patnje

¹⁰ Ta četiri kanonska oblika tempa romana, koja je uspostavila narativna tradicija, napose tradicija romana, Genette imenuje *narativnim pokretima* i shematski ih (dva ekstrema: *elipsa* i *stanka* i dva posrednika: *prizor* i *sažetak*) prikazuje ovako (VT – vrijeme narativnog teksta; VP – vrijeme priče; n – neodređeno):

Stanka: VT = n, VP = 0, dakle: VT > VP

Prizor: VT = VP

Sažetak: VT < VP

Elipsa: VT = 0, VP = n, dakle: VT < VP

Dakle, u narativnom tekstu *stanku* nalazimo u *opisima*, pri čemu vrijeme priče stoji, a vrijeme teksta nužno je duže od vremena priče. U *prizoru* se pak oba vremena podudaraju; u *sažetku* je vrijeme priče duže od vremena teksta, koji je sveden na kratak sažetak/pregled, dok *elipsa* znači prolaz, tijek vremena, pa vrijeme teksta može pokrivati bilo koje razdoblje (usp. Genette 1984: 259).

i nesreće nije ni bilo" (Jergović 2005: 177). Takav način pripovijedanja, karakterističan u cijeloj ranijoj povijesti romana, progovorio je sam o sebi u sarajevskoj i zagrebačkoj priči gdje se uglavnom upotrebljavaju prizori u kojima se podudaraju vrijeme priče i vrijeme teksta te stanke, tj. opisi u kojima vrijeme priče stoji, a buja vrijeme teksta. Ulaskom u misli likova o samima sebi i o svijetu koji ih okružuje pripovjedač usporava napredovanje radnje te tako modernistički organiziran tekst pokazuje odmak od idealne narativne izokronije. Sve tri fabule obilježene su pravocrtnim pripovijedaњem, a vrijeme je na koncu priče još jednom posve obrnuto: jer narativna linija o pilotu Željku Ćurlinu završava prva opisom njegova samoubojstva avionom ("Gasim motore i ponirem prema snježnim vrhovima. Gledam u bijelo i naglas brojim: Jedan, dva, tri" /Jergović 2005: 358/), zatim slijedi opis smrti protagonista u skloništu i na koncu se zaključuje ljetopis o samostanu u Kreševu.

276

U dijelu romana koji se odvija u Zagrebu, a pripovijeda ga avijatičar Željko Ćurlin, na zanimljiv je način osvijetljeno još jedno književnoteorijsko pitanje koje leži u osnovi izgradnje svakog romana. Naime, u romanu redovito imamo fokalizatora, tj. lik iz čije perspektive autor opisuje događaje i doživljava u romanu. U priči o Kreševu fokalizator je fra Marijan, u sarajevskoj priči Šimun Paškvan, a u priči o sudbini avijatičara ratnog zrakoplovstva Željka Ćurlina prisutna je unutarnja fokalizacija: junak promatra svijet oko sebe, ali i samoga sebe. Tek u ponekim sekvencama romana junak prepušta gledašće nekom drugom liku, i s tog je aspekta zanimljiva priča o daidži Pepiju koji je napustio amidžinicu Jelu i otišao iz Sarajeva u poznim godinama života u zagrebački hotel "Esplanade" gdje je proveo ostatak života. O njegovu boravku u Zagrebu i konačnom kraju Željko saznaje iz priča triju svjedoka koji su boravili uz njega (sobarica Karolina Kornhauzer, ložać Markan i časna sestra Paulina). Svatko od njih postaje nakratko pripovjedač i iznosi mu svoju priču o sudbini amidže Pepija. Dakle, jedna se ista sudbina evocira više puta iz različitih očišta pa je taj primjer mnogostruke fokalizacije unutar romana progovorio još jednom o moći diskursa. "I tako završih priču o amidži. Na kraju sam nazvao dunda Franju u Sarajevo, pa ga upitao zna li se kako je umro Pepi. Bolje o tome ne misliti, odgovorio je, [...] ali dobro, ako je neka priča završena, onda neka tako i bude" (Jergović 2005: 187).

Ovaj novopovijesni roman u svakoj od priča problematizira jedno političko okruženje. U kreševskoj priči prikazuje se osmanska vlast u Bosni koja je strogo organizirana. U sarajevskoj i zagrebačkoj priči pripovjedač se osvrće na totalitarne sustave, kritizira se ustroj Nezavisne Države Hrvatske, prikazuje se ratno Sarajevo i poratni Zagreb obilježeni malograđanštinom.

Stvarni junaci (Luburić, nadbiskup Stepinac, putopisac Alberto Fortis) i brojne epizode o načinu života u sadašnjosti, ali i u bliskoj povijesti junaka u Kreševu, Sarajevu i Zagrebu vrlo vjerno oslikavaju niz kulturoloških činjenica (npr. opisi funkcioniranja brakova, školovanja, obiteljskih scena i događaja, suživota, ljubavi i patnje, straha i bolesti, nesretnih sudbina, smrti i rođenja, neukosti puka; detalji iz svakodnevice kao što su principi gradnje samostana, navođenje ustanova, novina i nogometnih klubova i sl.) i prikazuju malog, običnog čovjeka čije je življenje u vlasti politike i povijesti. U romanu se prošlost ne daje, nego se stalno mora izgrađivati i predstavljati, kako tvrdi Astrid Erll (usp. Erll 2010: 9). Brojni povijesni događaji reinterpreteraju se, i to kroz prizmu službene povijesti, ali i iz intimne perspektive pojedinih junaka romana.

Unutar samoga romana priču o Kreševu u formi ljetopisa pripovijeda fra Marijan i definira ga kao žanr.¹¹ Pripovjedač preuzima dijelove "Ljetopisa kreševskog samostana" čiji je autor fra Marijan Bogdanović i unosi ih u tekst romana *Gloria in excelsis* (usp. Luketić 2005, Beljan 2011: 235). Usmjeren je na opis suvremenosti i koristi prve tri godine (1765–1768)¹² u kojima ljetopisac unosi događaje kojima je svjedočio i u čijem se opisu osporava kroničarska konvencija pisanja po godinama i omogućava da zapisi budu dulji i složeniji. Roman započinje opisom uzroka požara i samog požara u samostanu u Kreševu¹³ te detaljno opisuje što je sve s ostalim fratrima prola-

¹¹ Iva Beljan u knjizi *Pripovijedanje povijesti. Ljetopisi bosanskih franjevac iz 18. stoljeća* definira žanr ljetopisa. Smatra da je ljetopis "zbornik raznovrsnih materijala u kojem samostanski kroničarski zapisi imaju središnje mjesto. Oni građu dosljedno organiziraju prema godinama, u maniri kronika i anala, i to je vanjski znak pripadnosti historiografiji" (Beljan 2011: 51). Također naglašava da unutar ljetopisnih zapisa pronalazimo različite tipove diskursa u kojima prepoznajemo obilježja većine žanrova franjevačke književnosti toga doba (usp. Beljan 2011: 51). Autorica ističe njegovu sposobnost da obuhvati sve oblike pismenosti svoga doba, čak i raspon pismeno/usmeno, sve stilove, sve načine izražavanja, sve žanrove i različita područja znanja (znanost, književnost, praktično znanje) (usp. Beljan 2011: 51–93) te zaključuje da je ljetopis "zbornik sveukupne pismenosti" (Beljan 2011: 93).

¹² Te su prve tri godine u ljetopisu zabilježene retrospektivno, možda čak prema bilješkama nakon što se životna situacija u samostanu normalizirala, a strukturirane su vrlo sustavno u skladu sa zakonitostima pripovijedanja. Opisuje ono što je proživio, a prema svim ostalim informacijama koje dopiru do njega izrazito je sumnjičav. Zanimljivo je da se u ljetopisu nakon obnove crkve i samostana, tj. nakon 1768. godine mijenjaju obilježja diskursa jer se smanjuje vremenska udaljenost između odvijanja događaja i njihova bilježenja (usp. Beljan 2011: 203).

¹³ Pripovjedač poseže za *Ljetopisom kreševskog samostana* Marijana Bogdanovića koji prikazuje mali vremenski odsječak, tek sedam godina (1765–1771), dakle – u odnosu na širinu koju zahvaćaju ljetopisi o Fojnici N. Lašvanina i sutješki ljetopis B. Benića – odlikuje

zio pri ishodu dozvole za gradnju novoga samostana od trenutne (turske) vlasti. Pri tome nerijetko pravocrtna fabula biva prekidana digresijama u kojima se opisuju životi junaka (npr. Didaka i njegove supruge) koje on susreće u svojoj misiji. Odmah na početku romana, ali i svoje priče bilježi: "Znam jer sam ih gledao spreman zapisati, jer zapisano će ostati upamćeno, za korist budućim generacijama da znaju kako u ovakvim prilikama valja postupiti" (Jergović 2005: 8) ili "[...] a ja ostadoh budan uz svijeću da zapišem ne bi li se upamtilo" (Jergović 2005: 8), otkrivajući smisao ljetopisa koji želi napisati. Doživljavajući brojne nevolje pri ishodu dozvole za gradnju i sakupljanju novca za materijal i plaće radnika, fra Marijan ni u jednom trenutku ne gubi vjeru u izgradnju samostana, baš kao što ne gubi vjeru ni u važnost ljetopisa koji želi ostaviti budućim pokoljenjima kako bi im pomogao u sličnim poslovima: "Zapisao bi sve kako je tekla gradnja, što joj je prethodilo, i kako bolje čuvati sagrađeno. Sjetio bi se svakoga kamena i svake grede, komšije koji nas je u dobru obišao, i onih koji su iskali novac da nam ne bi odmogli" (Jergović 2005: 362). Sve što je on sa svojom braćom fratrima prošao smatra važnim i o tome želi pisati jer jedino u što vjeruje jest da treba pomoći i poučiti narod, i očinski se odnosi prema svim generacijama koje će tek doći, uvjeren da će ih moriti iste brige i problemi: "Još ništa ne zapisujem, nego pamtim i čekam da radovi dođu kraju, a onda će biti vremena da zapišem kako su tekli, da budući naraštaji ne lutaju kad grade manastir i crkvu..." (Jergović 2005: 346). Na samom kraju romana, kada je manastir ponovno izgrađen, fra Marijan ipak prihvaća biskupat i jedino za čim žali jest što "će veći dio toga ostati nezapisan" (Jergović 2005: 362). Osim opisa događaja povezanih s nastojanjem da se ponovno izgradi samostan i prikaza njegove gradnje (pripovijeda se o sudskim parnicama, o kaznama, o odnosu s Turcima i susretima s pašom, o poteškoćama pri dobivanju dozvole za gradnju crkve i samostana), važni su opisi načina života u samostanu (rad na zemlji i oko stoke, bilježenje atmosferskih prilika i sl.). Zanimljivo je, i neuobičajeno za ljetopis, da pripovjedač u 1. licu jednine¹⁴ (ili u 1. licu množine pri identificiranju sa samostanskom zajednicom) pred čitateljem ogoljuje sve svoje emocije, i one povezane sa zajednicom: brigu, strah, i one osobne: nedoumice, smetenost, vlastite trzavice, čime se

se prikazom parcijalnog predmeta i započinje, netipično za ljetopis, *in medias res*: opisom požara u samostanu u Kreševu 7. travnja 1765. koji je izmijenio život samostanske zajednice.

¹⁴ Treba naglasiti da u opisu prve godine, 1765. pripovjedač nastoji zadržati objektivnost kroničara, kako navodi Beljan, pa o sebi piše u 3. licu, ali vrlo brzo o sebi – akteru počinje govoriti u 1. licu, pri čemu na početku dodaje svoje ime i dužnost (usp. Beljan 2011: 199).

ističe njegov istančan senzibilitet, tankočutnost i boležljiva priroda (usp. Beljan 2011: 196–216). Kako bi rekao Genette, radi se o “fokalizaciji kroz pripovjedača, koji u trenutku pripovijedanja ima više informacija u odnosu na sebe-aktera u trenutku doživljavanja, što često i nagovještava davanjem viška obavijesti, paralepsom”¹⁵ (Beljan 2011: 203). Na taj se način u prve tri godine *Ljetopisa kreševskog samostana* sužava pripovjedačev interes s općeg na osobno, što je i žarište pripovjedačeva interesa u romanu *Gloria in excelsis*. Unutar samoga romana pripovjedač žanrovski definira vrstu svoga spisa, pred čitateljem je ogoljen postupak prepletanja romaneskne fikcije i ljetopisa, pa i na taj način roman unutar samoga sebe promišlja o sebi i o svojoj funkciji. Nadalje, pripovjedač je uvođenjem ljetopisnog žanra i lika fra Marijana iskazao svoje mišljenje o tradiciji bosanskog pripovjedaštva, ali i, u ironijskom modusu, uspostavio most s Andrićevim prozama koje su također reinterretirale ljetopisni žanr.

Narativni tijek o Željku Ćurlinu i o Šimunu Paškvanu građeni su kao roman toka svijesti. Priča o Šimunu Paškvanu retrospektivno donosi brojne detalje iz njegova života, života njegovih najbližih, ali i sugrađana koji s njim dijele prostor u skloništu. U trenutku kada ga bomba zahvaća, njegove se misli “sele” u područje snovitosti, u fantastiku, a metatekstualnost se rado koristi upravo fantastikom. Sam će junak opisujući svoje stanje reći: “Živ sam, ali na nekom drugom mjestu i u drugom vremenu” (Jergović 2005: 307). Šimun Paškvan u skloništu doživljava epizodu u kojoj mu je cijeli život proletio pred očima i bolno je svjestan svoje istine: leži na podu skloništa, a oko njega su ljudi koji su mu činili zlo a da im se on nije mogao suprotstaviti. U tim trenucima osjećao se “kao da bi naglo oživio iz mrtvih ljudi, pa se uvlačio u mene, kao što vrag uvlači u čiste duše. Ali nisam se uplašio” (Jergović 2005: 307). Svjestan je da nije mrtav, osjeća samo silnu žeđ i u takvom stanju između života i smrti misli da sanja, ne boji se smrti, ali nikako da utaži svoju ogromnu žeđ. U svom je snu u potrazi za vodom, onom s izvora Kreševice, jer je Miljacka odavno zagađena, i u toj potrazi susreće fratre, saznaje za požar i kugu koja je zadesila kraj, svjestan je da su fratrima mjeseci prošli, a on je i dalje žedan i ne zna koliko je njemu vremena proteklo. I tako luta Stambolom s fratrima koji traže dozvolu za izgradnju novog samostana, vraća se s njima u Kreševo, proljeće je davno prošlo, a on i dalje treba vodu za piće. Sluša fratra Marijana i samo razmišlja “da mi se vode napiti” (Jergović 2005: 310), uvida promjene u fratrovj fizionomiji

¹⁵ Beljan zaključuje da se u tom dijelu ljetopisa diskurs približava memoarskom (usp. Beljan 2011: 203) i dnevničkom (usp. Beljan 2011: 204).

te shvaća da je fra Marijanova bolest znatno napredovala. "U taj me mah počela hvatati strava, naježio sam se i zamucao, bio je to prvi strah otkako sam pao u mrak i u ovu jednu priču i misao, jer sam pomislio da više nisam živ. Umro sam, a pakao nije ništa drugo nego vječna žeđ" (Jergović 2005: 310) – ponovno pripovjedač nudi čitatelju ključ za razumijevanje teksta unutar samoga teksta. U potrazi za vodom, u snovitom stanju njegova se misao/priča susreće s fratrima iz Kreševa i na taj se način spajaju te dvije fabularne linije pa dašak fantastike čitatelja vodi u davnu prošlost, među pretke i manje znane. U tom trenu Šimuna probudi Đino Vukov polijevajući mu glavu rakijom, a javlja se i Anda koja traži da mu dadu vode. Da se radi o fantastici, unutar romana svjedoči sam lik svojim iskazima: "Ušutjeh, jer vidim da fratri ne znaju ono što ja znam. Nema me u njihovim životima, nisam smrtnik ni besmrtnik, samo mi je misao ostavljena bez svakog sjećanja, pa mi oni dođoše u priču" (Jergović 2005: 307). Sam će pak opis smrti u skrovištu pripovjedač svjesno istaknuti fingiranjem stiha, pa pjesma u prozi opisuje Andinu ruku koja leti na drugi kraj skloništa, a poglavlje se zaključuje: "Presporo padaju, / dragi Bože, / sporije od straha, / mraka / i misli o tome" (Jergović 2005: 359).

280

Na fantastično u životu Željka Ćurlina unutar romana upozorava agent Čajkanović koji je zadužen za nadzor Ćurlinovih aktivnosti za vrijeme njegova boravka u Zagrebu. Sam junak nakon Ćurlinovih upozorenja u nevjerici provjerava boravišta i razgovara sa susjedima o obitelji Schleicher ne bi li razbio zabunu u koju je doveden. "U prirodi je ljudske fantazije da se izmisli neki odgovor, ali ga se nikada ne provjerava, i rijetko kad odgovor je blizu istini" (Jergović 2005: 234), iskaz je kojim pripovjedač unutar romana objašnjava fantazije lika Željka Ćurlina. Tu se fantastika inkorporira u priču i metatekstualnost se koristi njome kao paradigmom autonomnog svijeta fikcije u svojstvu alegorijskog modela. Agent Čajkanović spojiti će sve tri fabularne linije u iznošenju svoje verzije sudbine Željka Ćurlina. On tvrdi da "postoji samo jedna istina, cijela kao stijena, a ipak sastavljena od tri dijela. Nema na svijetu više od tri čovjeka, tri sudbine i tri priče" (Jergović 2005: 349). Tako unutar romana pripovjedač objašnjava zašto je odabrao tri paralelne fabule: onu o kreševskoj priči u kojoj fratar ima potpuno ispunjen život jer poučava svoj narod vjeri i gradi novi samostan, onu o skloništu gdje Šimun Paškvan u osamdeset minuta preispituje svoj životni put i mirno odlazi u smrt, pomiren sa svim zlima koja su mu ljudi nanosili, i onu treću, o Željku Ćurlinu koji je u ratu lako mijenjao uniforme, tragao za vjerom i, nažalost, nije ju našao, pa mu u životu preostaje još jedino da kao ubojica nedužnih civila sam sebi oduzme život survavši se avionom

negdje u bosanska brda. Čitatelja ne čudi agentova moć i sveznanje. Ne čudi ga kada agent upozorava Ćurlina da je praćen otkako je u Zagrebu i da priče o Feliksu Schleicheru i gospođi Faniki Draganović nisu ništa drugo do izmišljotina, da ih je stvorila njegova mašta. Kaže Čajkanović: "Jedna obična laž, ali ja vas zbog laži neću osuđivati" (Jergović 2005: 350), ne zato što to ne smije, nego zato što ne želi komplicirati odnose s Englezima čiji je Ćurlin aktivni oficir. Čitatelja ne čudi što agent zna za postojanje i priče o Kreševu i priče o sarajevskom skloništu – na tom jednom mjestu u tekstu u vezu su dovedene sve tri priče, toliko različite, a opet objedinjene u istom romanu. Inspektor tako postaje demijurg, sveznajući je i ruši dotadašnju iluziju njegovanu u romanu da svaka priča teče za sebe bez saznanja o postojanju drugih dviju.

IV. OTVORENA LINGVISTIČKA SAMOSVIJEST

U romanu *Glorija in excelsis* posebna je pozornost posvećena jeziku kojim je tekst napisan, pa ga se i ogoljuje pred čitateljem u postupku nabiranja. Kao primjer za takav postupak kojim jezik skreće pozornost na sebe unutar diskursa iz priče o kreševskom samostanu neka posluži ovaj citat: "Vukodlak je u lošoj rakiji, daskovači, govnovači, brezovači, bukovači, krumpirovači, grahovači, lozovači, trnovači, u neurednom vrenju i u kazanima koji su obloženi otrovnima metalima, u arsenu [...]" (Jergović 2005: 270). Pripovjedač sam svjedoči da "se zadnjih dana i mjeseci izvještio u popisivanju, bilo građe za crkvenu i samostansku zgradu, bilo isprošenog novca i svakojakih vrijednosti" (Jergović 2005: 313), pa nabraja i ukratko opisuje koliko su se puta pojavili u pričama: Duh sultana Mehmeda El Fatiha, Vukodlak Ostoja, Karakondžula s licem žene, Anadolska ala, Anadolski šejtan, Duh sultana Osmana, tri divlja kozoroga, Džini, Duh fra Ante Saskog (usp. Jergović 2005: 313–314), no vidjevši da nabiranje neće biti lako privesti kraju, zaključuje da mu "je mrsko dalje ih brojati, a nema ni vremena za takve dangube" (Jergović 2005: 314), čime jasno iskazuje svoje stajalište prema tim praznovjermima. Vrlo detaljno nabraja i nove radnike koji im se priključuju u gradnji samostana tako što ih imenuje, zatim obavezno navede iz kojeg su grada, a uz poneke dade i karakterne osobine ("Petar Dembić, Fojničanin, koji će biti glavni predvodnik i neimar građevine. Trezven i sabran čovjek, šutljiv taman koliko i treba biti, ali svi mu vjeruju i njega pitaju. Za njim idu Anto Čapić sa sinom Martinom, [...]" /Jergović 2005: 340/).

Također, u fra Marijanovu ljetopisu pripovjedač se izravno obraća čitatelju: "Napisah kao kršćanin, a ti štioče prema riječi mojoj budi mudar i blag" (Jergović 2005: 206) ili "Pa me i zato, oprosti štioče, boli [...]" (Jergović 2005: 207).

U priči koju pripovijeda Željko Ćurlin postupak nabranjanja proveden je na razini rečenica. Naime, prilikom opisa smrti Štefana Schleichera Feliks u formi izvještaja pripovijeda razne događaje nakon što je Štefan izgubio vid koje redovito prati rečenicom koja započinje "Tata ne vidi:" npr. "Tata ne vidi kako tonu Zdenčicine buhtle; Tata ne vidi prazni pogled Kvaternikov, [...]" (Jergović 2005: 298–300), a pripovjedač objašnjava da "Feliks nikada nije dovršio taj dugi niz rečenica" (Jergović 2005: 298).

Pripovjedač želi pokazati, ogoljeti mogućnost funkcioniranja različitih jezičnih diskursa unutar romana, pa u svoje pripovijedanje često intervenira umetanjem npr. pisama, novinskih članaka, pjesama, izvještaja, poruka i sl., pri čemu ih katkad grafički označava, a katkad ne. Tako je u tekst romana unesena primjerice poruka kojom Markan obavještava Željka Ćurlina da će mu ispričati priču o Pepiju (usp. Jergović 2005: 153) ili tekst Paulinina pisma Pepiju koje je poslala u Zenicu i u kojem ga kori što joj piše o događajima u Zenici, a ništa ne piše o svojoj ženi i djeci, i to bez ikakvog grafičkog izdvajanja (usp. Jergović 2005: 157). U pripovjednu liniju o kreševskom samostanu isto je tako unesen, i prethodno najavljen u tekstu romana ("Ali sjedoh, pa dalje zapisah:" /Jergović 2005: 315/), zapis o početku gradnje samostana bez grafičkog isticanja, kao i izvještaj o opisu prilika u Sarajevu kojima su svjedočili pouzdani ljudi Jozo Ubojčević i Marko Kordić. U narativno tkivo romana uključena je i pjesma koju je dundo Vilko pjevao na uho dječaku Željku: "Jedan, dva, jedan dva, a Regimenta bosanska / Jedan nema ruku, drugom fali noga / Za cara i kralja, pade luda glava" (Jergović 2005: 357). Priča o ključaru i čuvaru skloništa Šimunu Paškvanu završava rečenicama koje su pisane u formi stihova: "Anđa ga više nije čula, / Zabavljena svojom desnom rukom / [...]" (Jergović 2005: 358–359), pa roman još jednom skreće pozornost na svoju načinjenost na tom semantički važnom mjestu.

U pripovijedanju Željka Ćurlina nailazimo i na dva različita autocitata kojima tekst progovara sam o sebi i svjedoči o moći diskursa. Naime, nekoliko puta u romanu se pojavljuje iskaz njegova dunda: "Puno je sati, ubit će nas tetka ako zakasnimo na ručak!" (usp. Jergović 2005: 11, 20, 329) kojim se vjerno dočarava intimna situacija u obitelji, a potaknut je Ćurlinovom mišlju da je bomba koju je izbacio srušila sat kod štedionice. Slično će pripovjedač sam unutar narativnog teksta propitivati status svoje izjave koja se tom prilikom pojavljuje u dva navrata: "Šteta, rekao je Alban, [...]" i nešto poslije

“Šteta, rekao je Alban, [...] Nisam siguran je li to već rekao ili mi se samo čini” (Jergović 2005: 16). U potrazi za odgovorom junak se pita: “Zašto me muči ta jedna (bomba, op. S. T.-Š.)? Ne znam to. Bogu se prispalo, [...]” (Jergović 2005: 32). Autocitatom drage osobe koja je kao uzrečicu upotrebljavala “Bogu se prispalo” kao da jednom za svagda potvrđuje valjanost tog iskaza, ali uskoro svjedoči da ni njemu samom nije jasno što se time htjelo reći, pa prepušta čitatelju da sudjeluje u pronalazaženju značenja: “Bogu se prispalo pa ljudi ne znaju! Prevedi to” (Jergović 2005: 33).

V. ZAKLJUČAK

I u romanu *Gloria in excelsis* Miljenka Jergovića, kao i u najvećem dijelu hrvatskog novopovijesnog romana, prisutno je “nepotpuno ostvarenje postmodernističkih postupaka (...)”, što “se pripisuje činjenici da u Hrvatskoj povijest još nije završila. Zahtjev za postmodernističkim transformacijama žanra dovodi se u vezu s etičkim pitanjima s kojima se hrvatski roman o povijesti susreće” (Badurina 2012: 9). Upravo je to razlog što izostaje ironija i njezina subverzivna snaga tipična za postmodernistički roman kako ga tumači L. Hutcheon. Ovaj je roman metatekstualno organizirana proza, razvedena i opsežna, s očitom semantičkom i lingvističkom usmjerenošću na proces pripovijedanja, ali i na samu priču. Umetnute su brojne priče u priči koje istovremeno osporavaju, ali i svraćaju pozornost na priču u tekstu, a u ironijskom su tonu prokomentirana brojna pitanja o životu. Često su, izravno pred čitateljem, osvještavani brojni problemi s kojima se susreću pisci pri stvaranju, a u fokus pripovjedačeva interesa nerijetko ulazi i praćenje raznovrsnih procesa nastanka teksta. Narativna struktura teksta, posebno kategorija vremena postala je njegova tema, pa se, sukladno tome, i sustav romanesknih konvencija dekonstruira na razini prisutnih fabularnih elemenata i pripovjednih razina. Unutar samoga romana čitatelj je izravno upućen i na žanrovske odrednice teksta, pa se on motri i kao ljetopis, i kao novopovijesni roman, i kao fantastični roman. Istovremeno se, dakle, pred čitateljem tematizira tehnologija pisanja romana, kao i pisanja uopće, te iskazuje uvijek aktualna tema odnosa književnosti i vlasti, književnosti i povijesti. Tri narativna slijeda s brojnim dodanim pričama o raznim temama kojima se dodatno upućuje na temeljnu poruku teksta teku paralelno. Tek na samom kraju romana spajaju se dva od njih u priči o Šimunu Paškvanu, tj. sva tri u iskazu agenta Čajkanovića i tako unutar teksta dolazi do “lo-

mljenja okvira", kako bi rekao Brian McHalle (1987: 17), čime se podcrtava ontološka nesigurnost. Na taj se način u romanu još jednom svjedoči o moći diskursa, o njegovu nadvijanju nad sebe sama. U radu se nastojalo prikazati brojne načine na koje su ključevi za interpretaciju romana i na dijegetskoj i na lingvističkoj razini ponuđeni čitatelju unutar teksta. Čitatelj je taj koji dešifrira od teksta mu ponuđeno samotumačenje i snosi punu odgovornost za konstruiranje značenja.

LITERATURA

- Alter, Robert. 1978. *Partial Magic – The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Assmann, Aleida. 2011. *Druga sjenka prošlosti: kultura sjećanja i politika povijesti*. Beograd: Knjižara Krug.
- Badurina, Natka. 2012. "Kraj povijesti i hrvatski novopovijesni roman". U: *Slavica Tergestina* 14: 8–37.
- Beljan, Iva. 2011. *Pripovijedanje povijesti. Ljetopisi bosanskih franjevaca iz 18. stoljeća*. Zagreb/Sarajevo: Synopsis.
- 284 Biti, Vladimir. 2005. "Historia magistra vitae: Ivan Aralica i egzemplarna pri/povijest". U: *Doba svjedočenja. Tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi*. Zagreb: Matica hrvatska: 191–209.
- Bobaš, Krešimir. 2013. "Bosna kao *lieu de mémoire* u djelima Miljenka Jergovića". U: *Croatia et Slavica Iadertina* 9/2, 9: 467–479.
- Bogdanović, Marijan. 2003. *Ljetopis kreševskoga samostana*. Ur. Ignacije Gavran. Zagreb/Sarajevo/Tomislavgrad: Synopsis, Svjetlost riječi, Naša ognjišta.
- Čale Knežević, Morana. 1995. "Intertekstualnost i autoreferencijalnost u radovima mladih teoretičara". U: *Trag i razlika. Čitanja suvremene hrvatske književne teorije*. Ur. Vladimir Biti, Nenad Ivić i Josip Užarević. Zagreb: Naklada MD/HUDHZ: 57–85.
- Dällembach, Lucien. 1977. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil.
- Erl, Astrid. 2010. "Cultural Memory Studies: An Introduction". U: *A companion to cultural memory studies*. Ur. Astrid Erl i Ansgar Nünning. Berlin/New York: De Gruyter: 7–23.
- Genette, Gerard. 1974. "Granice priče". U: *Teka* 6: 1403–1416.
- Genette, Gerard. 1984. "Trajanje (anisokronije)". U: *Polja* 30, 304–305: 257–230.
- Genette, Gerard. 1985. "Učestalost". U: *Gordogan* 7, 17–18: 64–82.
- Genette, Gerard. 1992. "Tipovi fokalizacije i njihova postojanost". U: *Suvremena teorija pripovijedanja*. Ur. Vladimir Biti. Zagreb: Globus: 96–115.
- Hutcheon, Linda. 1983. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York/London: Methuen.
- Hutcheon, Linda. 1985. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York/London: Routledge.

- Hutcheon, Linda. 1994. “Intertekstualnost, parodija i diskursi povijesti”. U: *Republika* 50, 1–3: 96–113.
- Jergović, Miljenko. 2005. *Gloria in excelsis*. Zagreb: Jutarnji list.
- Luketić, Katarina. 2005. “Hipertrofija pripovijedanja”. U: *Zarez*. Internet. 26. kolovoza 2016.
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist fiction*. London/New York: Routledge.
- Medarić, Magdalena. 1988. “Ono što upućuje na sebe”. U: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Ur. Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić-Tolić i Pavao Pavličić. Zagreb: ZZOK: 97–104.
- Moranjak-Bamburač, Nirman. 1991a. “Intertekstualnost/metatekstualnost/alteritet. Integralna metodologema i njeni teorijski eksplikati”. U: *Književna smotra* 23, 84: 27–35.
- Moranjak-Bamburač, Nirman. 1991b. *Metatekst*. Sarajevo: Studentska štamparija Univerziteta u Sarajevu.
- Nemec, Krešimir. 1988. “Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest”. U: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Ur. Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić-Tolić i Pavao Pavličić. Zagreb: ZZOK: 115–123.
- Oraić-Tolić, Dubravka. 1988. “Autoreferencijalnost kao metatekst i ontotekst”. U: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Ur. Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić-Tolić i Pavao Pavličić. Zagreb: ZZOK: 135–147.
- Pavličić, Pavao. 1988. “Čemu služi autoreferencijalnost?”. U: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Ur. Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić-Tolić i Pavao Pavličić. Zagreb: ZZOK: 105–114.
- Peruško, Tatjana. 2000. *Roman u zrcalu. Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti*. Zagreb: Naklada MD.
- Pogačnik, Jagna. 2005. “Miljenko Jergović, Gloria in excelsis”. U: *Moderna vremena*. Internet. 26. kolovoza 2016.
- Suleiman, Susan Rubin. 1983. *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre*. New York: Columbia University Press.
- Škvorc, Boris i Nebojša Lujanović. 2009. “O ‘piscima između’: Od Ive Andrića do današnjih pisaca stiješnjenih između dva (ili više) jezika i kultura”. U: *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu*. Ur. Nikica Mihaljević. Split: Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu: 2/3: 45–64.
- Udier, Sanda Lucija. 2011. *Fikcija i fakcija: rasprava o jeziku književnosti na predlošcima tekstova Miljenka Jergovića*. Zagreb: Disput.
- Užarević, Josip. 2003. “Problem ponavljanja prekinutoga ponavljanja”. U: *Književna smotra* 35, 1: 37–44.
- Waugh, Patricia. 1990. *Metafiction – Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London/New York: Routledge.
- White, Hayden. 1989. “Vrijednost pripovjednosti u predstavljanju zbilje”. U: *Rival* 2, 1–2: 130–143.
- Zlatar, Andrea. 1998. *Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Zlatar, Andrea. 2000. *Ispovijest i životopis. Srednjovjekovna autobiografija*. Zagreb: Anti-barbarus.

Abstract

METATEXTUALITY IN MILJENKO JERGOVIĆ'S NOVEL *GLORIA IN EXCELSIS*

This paper analyzes metatextual procedures in *Gloria in Excelsis*, a novel by Miljenko Jergović, based on Linda Hutcheon's distinction between diegetic and linguistic mode of self-consciousness or narcissism of the text, and its two forms, overt and covert.

In *Gloria in Excelsis*, there are many overt diegetic forms of self-consciousness (exordial formulas, *mise en abyme*, commentaries on various aspects of the story, its purpose, form, characters, irony), which means that the narrative becomes self-reflexive and draws attention to the way it is created. In terms of its diegetic forms, the paper argues that the novel especially questions narrative time and focalization. The paper also focuses on the novel's different genre determinants, as a chronicle, a new historical novel, a stream-of-consciousness novel, and a fantasy novel. The text also abounds in the forms reflecting overt linguistic self-consciousness (listing, auto-quotation, insertion of letters, newspaper articles, poems, report, etc.), which are not always graphically indicated. However, actualized forms of linguistic self-consciousness are not present in the novel.

286

In conclusion, the novel's distinctiveness lies in its diegetic and linguistic modes and in the ways of actualizing metatextuality, while the reader actively participates in decoding and creating this fictional world.

Key words: metatextuality, M. Jergović, *Gloria in Excelsis*