

Odredivši Marinkovićevu novelu menipejom – žanrom koji se slijedom Bahtinova shvaćanja “može smatrati i prethodnikom hibridizacije žanrova” (*ibid.*: 254) – Morana Čale istražuje do-dirna mjesta Marinkovićeve distopijske novele i dviju fantastičnih pripovijetki F. M. Dostojevskog, *Bobok* i *San smiješnog čovjeka*. Osim što nailazi na istovjetna pripovjedna propadanja fikcionalnih razina u kojima se dokumentarnost urušava sama u sebe pa počinje nalikovati na fikciju, autorica se zadržava na opsesiji ponavljanjem riječi, odnosno brojeva koju dijele pripovjedač novele *Benito Floda fon Reltib* i Ivan Ivanovič iz *Boboka*. Iako se njihov opsesivno-kompulzivni poremećaj može smatrati znakom ludosti, autoričino tumačenje ide prema zaključku da je čovjek neubrojiv kad su u pitanju slova, odnosno da se književna (d)jela i sama hrane ljudskom nerazudnom, nerazboritom i neuračunljivom

prirodom. Ili, riječima Marinkovićeva pripovjedača:

“Uostalom, neka i drugi malo pripaze kad neprestano ponavljaju riječi ‘onda’, ‘znate’, ‘je li’. Ne bi li i njih upitao liječnik zašto to govore? Konačno i on sam neprestano govori ‘ja’, ‘ja’, kao da i nema nikoga drugoga na svijetu osim njega” (Marinković, cit. prema Čale: 261).

Vraćajući nas na kraju na početak svojih čitanja – do čete “podzemljara” čiji ritam odzvanja čitavom studijom *O duši i tijelu teksta* – autorica u konačnici daje naslutiti kako ono što prividno ostaje u simboličkom podzemlju, nedostupno i izvanjsko poretku označitelja, nije drugo do igra tekstualne površine koja zaigranim tumačima omogućuje – da se poslužimo Krležinim riječima koje autorica navodi – da na ovozemaljskom svijetu plešu, poskakuju i smiju se (*usp. ibid.*: 215).

Ana Tomljenović

140

POVIJESNA POETIKA DOKUMENTARIZMA

Milka Car, *Uvod u dokumentarnu književnost*. Zagreb: Leykam International. 2016. 388 str.

Ljudski mozak i duša ne reaguju jednako na priče koje recipiramo kao ‘stvarne’ i na one koje recipiramo kao ‘izmišljene’. O tome svjedoče nejednaki neurokognitivni efekti povezani s distribucijom

pažnje, autobiografskim pamćenjem, razinom empatije i modulacijom socijalnih vještina (*usp. Ulrike Altmann i dr.: “Fact vs fiction – how paratextual information shapes our reading processes”, Social Cognitive and Affective Neuroscience 9/1, 2014, str. 22–29*). Binarna tipologija ne znači da se tekstualna stvarnost može uredno smjestiti u dvije ladice: faktično ili fikcionalno. Jedan od aspekata literarnosti upravo je mogućnost slobodna modeliranja u modusu alternacije ili ambivalencije, uz produktivnu iritaciju čitateljskih očekivanja. Pritom su i zbilja, i fikcija, i njihovo razgraničenje podložni

kulturnopovijesnim i poetološkim mijenama koje ukupno tvore nešto poput historijske antropologije 'stvarnosti'. Njezin se ontološki status temeljito zaljuljao u mnogo navrata, od kojih doba medijske revolucije početkom 20. stoljeća nije najbezazleniji. Iz toga razdoblja datira i književni postupak demonstrativne montaže autentičnoga tekstualnog ili inog materijala u proznom, dijaloškom ili stihovanom tekstu: središnji postupak književnog dokumentarizma.

Zagrebački izdavač Leykam International objavio je u biblioteci *Uvodi* monografiju o književnom fenomenu koji na domaćim i srodnim jezičnim prostorima do sada nije bio predmetom pregledne literature. Dapače, termin 'dokumentarna književnost' i njezine žanrovske izvedenice, iako bez sumnje spadaju u etablirano genološko nazivlje (tako *Veliki rječnik hrvatskoga standardnoga jezika* iz 2015. kao primjere za 'dokumentaran' navodi i dokumentarnu dramu i dokumentarni roman), ne dobivaju natuknicu u svakom, nego tek u opsežnijem ili pak genološki usmjerenom rječniku struke (npr. u beogradskom *Rečniku književnih termina* Tanje Popović, za razliku od zagrebačkoga *Književnog leksikona* Milivoja Solara, oba iz 2007. godine). Pritom treba imati na umu da je i leksikografski diskurs odraz književne povijesti i historiografije konkretnoga kulturnog prostora, pa činjenica da natuknice nema, primjerice, u *Hrvatskoj književnoj enciklopediji* (za razliku od 'domoljubne književnosti' ili 'romana'), ali je zato ima u njemačkim općim enciklopedijama ('Dokumentarliteratur', 'Dokumentardrama') govori ponešto o zastupljenosti i utjecaju dokumentarne metode u pojedinim književnostima.

Za razliku od tipološkog dokumentarizma kojega elemente nalazimo, primjerice, već u Goetheovu *Wertheru*,

dokumentarizam kao obuhvatan poetološki koncept usko je povezan s perspektivama angažirane književnosti i javlja se tek u međuratnome razdoblju, u ranoj sovjetskoj te naročito u njemačkoj književnosti. Stoga nije slučajno što će u monografiji Milke Car – sveučilišne profesorice na Odsjeku za germanistiku zagrebačkoga Filozofskog fakulteta – "fokus u prikazu dokumentarne književnosti biti na njemačkoj književnosti, ne samo zbog primarne germanističke vokacije, nego jer je [dokumentarizam] ondje sustavno razvijan kao teorija i snažno je utjecao na kasnije pojave oblike dokumentarnosti u drugim zemljama" (20). U globalnoj vizuri, nužno selektivnoj, autorica progovara i o drugim žarištima dokumentarne književnosti od 1920-ih godina naovamo, kao što su 'non-fiction' u anglofonom svijetu ili srednjoamerička testimonijalna književnost, a vezu s hrvatskim kontekstom uspostavlja poglavljem o hrvatskom dokumentarnom romanu te povremenim ekskursima i paralelama s domaćim stanjem stvari.

Monografija kombinira teorijsku raspravu, povijesni pregled i ogleadne interpretacije pojedinih tekstova dokumentarne literature. Teorijskim raspravama o određenju dokumentarizma i dokumentarne književnosti posvećeno je prvo poglavlje (80 str.). Ključna pitanja autorica predstavlja već u uvodu monografije: odnos zbilje i fikcije, odnos istine i laži, autonomni status književnosti, odnos društva i književnosti, odnos književnosti i historiografije, organsko i neorgansko poimanje književnog teksta te medijski karakter znaka. Tako se dokumentarna književnost u užem smislu – iako povijesno uglavnom ograničena na 20. stoljeće, s vrhuncem u međuratnom razdoblju te u šezdesetim i sedamdesetim godinama – u teorijskoj vizuri pokazuje kao vrlo poticajna pojava,

obnavljajući raspravu o nekim temeljnim književnoteorijskim pitanjima. U prvom, teorijskom poglavlju monografije autorica sažimlje i sistematizira povijesne i suvremene rasprave o dokumentarizmu koje sežu od poetoloških refleksija samih aktera ranoga dokumentarizma do suvremene književne teorije: od Brechta i Piscatora do Gérarda Genettea ili Barbare Foley. Povijesna poetika dokumentarizma pritom je utkana u sustavni pregled koji polazi od najapstraktnijih pitanja (određenje i status dokumenta, kategorija fikcionalnosti i dr.), potom se osvrće na montažu kao ključni postupak, a završava osvrtnom na mijenu paradigme u poimanju dokumentarnosti: od ranog, angažiranog, 'operativnog' dokumentarizma koji montažom dokumenata nastoji korigirati društvenu zbilju ka 'konstruktivističkom' dokumentarizmu koji montažom dokumenata nastoji 'zbilju' prokazati kao društveni konstrukt i medij kolektivne manipulacije.

Nakon teorijske rasprave slijedi književnopovijesni pregled dokumentarizma u 20. stoljeću. Pregled je organiziran prema književnim rodovima, čime poštuje okolnost da su teorijske premissa, poetološke paradigme i recepcijski modeli dokumentarizma bitno različiti u prozi, u drami i u poeziji. Opseg i težišta pojedinih poglavlja pritom nisu odraz jednoobrazne sistematizacije, već dijelom slijede težišta nesimetrična književnopovijesnog razvoja, a dijelom autoričnih preferencija i polja interesa. Tako makropoglavlje o dokumentarnoj prozi (65 str.) započinje geografski vrlo širokim povijesnim pregledom koji seže sve do australske domorodačke književnosti, no razmjerno je kratak jer je šira rasprava o dokumentarizmu međuratnoga razdoblja ostavljena za makropoglavlje o dokumentarnoj drami. U 'proznome' dijelu knjige slijede tri potpoglavlja o

paradigmatiskim autorima njemačke i austrijske poslijeratne književnosti (H. M. Enzensberger, A. Kluge, Ch. Ramsay) te jedno o novijem hrvatskom dokumentarnom romanu (A. Mirković, D. Drndić, D. Ugrešić).

Makropoglavlje o dokumentarnoj drami (140 str.), 'najizdašnjem' rodu na području teorije i prakse dokumentarizma, naročito u njemačkoj književnosti, započinje raspravom o općem određenju i dramaturgiji dokumentarnoga kazališta, pri čemu kombinacija teorijske vizure, povijesne poetike žanra i osvrta na kazališnu praksu od Njemačke do Australije ukazuje na složenost predmeta, ali ne ide uvijek na ruku široj čitateljskoj publici kakvu implicira monografski uvod u znanstveno polje. Slijedi ekstenzivan povijesni pregled teorije i prakse žanra koji seže od devetnaestostoljetne anticipacije iz pera Georga Büchnera (*Dantonova smrt*) preko kazališnih eksperimenata međuratnoga razdoblja (Brechtovo 'epsko', Piscatorovo 'političko' kazalište), avangardnih oblika kazališta u Sovjetskom Savezu do 1934. godine (V. Mejerholjd, S. Tretjakov i dr.), ekskursa o njemačkoj 'raspravi o ekspresionizmu' vođenoj tridesetih godina, ekskursa o 'proleterskoj književnosti', prikaza dokumentarnog vala u njemačkom kazalištu šezdesetih godina te osvrta na dokumentarne oblike u anglofonom kazalištu od tridesetih godina naovamo; sve do osvrta na dokumentarni teatar današnjice.

U makropoglavlju o dokumentarnoj poeziji (40 str.) autorica pokazuje neočekivanu žanrovsku toleranciju, baveći se književnim oblicima koji su "naslonjeni [...] na faktografsko i referencijalno" (304), bez nužne integracije dokumenata u užem smislu. Tako uz Handkeov *Postav 1. NK Nürnberg od 27.1.1968.*, doslovni 'prijepis' nogometnog postava i kao takav nedvojbeno ogledni primjer

dokumentarne metode u 'poetskom' tekstu, pregled dokumentarnih oblika u ovome poglavlju obuhvaća 'uporabnu liriku' (*Gebrauchslyrik*) iz razdoblja međuratne 'nove objektivnosti' (*Neue Sachlichkeit*), a iz poslijeratnog korpusa prije svega angažiranu poeziju šezdesetih, artistsku 'konkretnu poeziju' te pop-liriku. Razvidno je da se radi o tendencijama radikalnog mimetizma, od neorealističkog do eksperimentalnog, no pitanje razgraničenja između 'zbiljske' referencije i dokumentarne montaže – između brojnih oblika 'stvarnosne' poezije s jedne i dokumentarne metode s druge strane – ostaje otvoreno. Poglavlje završava lucidnom analizom teksta Petera Waterhousea *E71. Zapisi iz Bibaća i Krajine* (1996) kao primjera "dokumentarne transgresije poetskog putopisa": jer fizičke praznine u tome tekstu (prazni središnji dijelovi stranice) "preuzimaju ulogu dokumentiranja nemoći jezika pred ratom" (342).

Autorica svom predmetu dosljedno dodjeljuje status nestabilne genološke kategorije, počevši od prvoga mota cijeloj knjizi koji glasi: "Documentary is what we might call a 'fuzzy' concept" (Bill Nichols). Određenje predmeta, teorijska rasprava i povijesni pregled polaze s pozicija suvremene poetike i referencije dokumentarizma, što znači s pozicija 'konstruktivističkog' pristupa koji zbilju shvaća kao društveni konstrukt,

dokument kao medij suštinski varljive autentičnosti, a dokumentarnu metodu kao propitivanje odnosa između književnosti i izvanknjiževne zbilje. Produktivna skepsa spram ontološkog statusa 'zbilje' i njezinih umjetničkih medija kada ne može a da ne ostavi traga u njihovoj znanstvenoj refleksiji: jer bi jednoznačna definicija, nedvosmisleno genološko razgraničenje i dosljedna deduktivna sistematika implicitno porekli premise istraživanja, trpajući magmatičan, transgresivan žanr u fiksne konvencionalne kalupe.

Odnos između prikazanoga žanra i njegova monografskog prikaza, između 'otvorenog' predmeta i 'zatvorene' tekstne vrste namijenjene temeljnoj orijentaciji za širu stručnu publiku sigurno je podložan raspravi. S druge strane, bez oklijevanja možemo istaknuti nesumnjive zasluge ove monografije, važnoga doprinosa hrvatskoj znanstvenoj publicistici. Riječ je o prvom sustavnom prikazu dokumentarne književnosti u nas, koji uz obuhvatan pristup temi, utemeljen na intenzivnoj i ekstenzivnoj recepciji dokumentarizma u teoriji i praksi, uz smještanje u širi europski i globalni kontekst, prikazuje međusobne utjecaje, prožimanja i poveznice u razvoju ove koli zanemarene toli središnje književne pojave 20. stoljeća.

Svjetlan Lacko Vidulić