

Pripovjedni modeli u prozi Daše Drndić

Bojić, Lucija

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:992219>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-06**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Odsjek za komparativnu književnost

PRIPOVJEDNI MODELI U PROZI DAŠE DRNDIĆ

DIPLOMSKI RAD

23 ECTS-boda

Lucija Bojić

Zagreb, rujan 2023.

Mentori

dr. sc. Anera Ryznar, doc.

dr. sc. Luka Bekavac, izv. prof.

Sažetak

Predmet ovog rada je prozni opus Daše Drndić, odnosno opis njegovih prepoznatljivih pripovjednih strategija. Prateći razvoj autorskog rukopisa od njegove najranije faze, preko zapaženijih romana devedesetih pa sve do znamenitih dvijetisućitih, nastojimo istaknuti značajke koje bi se mogle smatrati reprezentativnima za cjelokupni korpus. Polazišta su nam pri ocrtavanju komplementarnih tendencija pritom dokumentarno-autobiografska svojstva, izrazita formalna rješenja i sadržajna težišta. Ispitivanjem nadležnosti pripovjednih subjekata upućujemo na propusnost raznovrsnim tipovima izlaganja, a uzorke prepoznajemo u razmjernom jačanju dokumentarnih ambicija kojima historiografske obrasce podvrgavaju metafikcijskoj obradi. Kako bismo pokazali da je za pismo Daše Drndić nosivi princip diskontinuitet, posebnu pozornost posvećujemo unutar tekstualnim i izvan tekstualnim šavovima želeći pritom ukazati na njihove pojedinačne i ulančane učinke. Upućujemo stoga na mjesta kontinuiteta, obilate intertekstualne relacije te nastojimo skicirati složen metatekstualni lanac koji se uspostavlja među pripovjednim subjektima. Iz navedenih se aspekata nadamo locirati provodne niti njezinih romana, a na temelju njihova presijecanja i prepoznatljivih klizišta pokazati kako je riječ o dosljednome i relativno stabilnom romanesknom modelu.

Ključne riječi: Daša Drndić; autobiografski subjekt; pripovjedač; dokumentarna fikcija; povijest; metafikcija; intertekstualnost.

Abstract

This paper focuses on the prose of Daša Drndić, more specifically on distinctive narrative strategies implemented throughout her body of work. By outlining the development of her writing, starting from its earliest stages, extending into better-known novels of the 1990s and finishing with her most notable works, those of the 2000s, we aim to highlight features that can be considered representative of her entire oeuvre. Our starting points for demonstrating these complementary narrative tendencies include documentary and autobiographical properties of the novels in question, their distinct formal solutions and preferred thematic focal points. From there, we expand into the question of narrative authority and point to a certain „permeability“ to various discourse types, identifying a proportional increase in documentary ambitions, usually by means of an extensive metafictional aggregate. In order to clearly underline discontinuity as a central principle of Drndić's writing, special attention is paid both to intratextual and extratextual seams, underlining both their individual interpretative impact and broader implications for the corpus. Additionally, we draw attention to moments of continuity and abundant intertextual contacts while aiming to trace the complex metatextual relationship of Drndić's narrators. With these insights, we hope to pinpoint typical narrative techniques, while convergence points and recognizable shifts will help reveal a consistent and relatively stable narrative model.

Keywords: Daša Drndić; autobiographical subject; narrator; documentary fiction; history; metafiction; intertextuality.

Sadržaj

Uvod	1
1. (Auto)biografske tendencije: uvod u pripovjednu strukturu ranijih romana.....	3
Osobni zapisci <i>Putu do subote</i>	6
<i>Kamen s neba</i> : biografsko zaleđe.....	8
Prve izbjegličke storije: <i>Marija Chęstochowska još uvijek roni suze ili Umiranje u Torontu</i>	10
Druge izbjegličke storije: <i>Canzone di guerra: nove davorije</i>	15
2. Kraće pripovjedne forme: <i>Totenwände</i> i <i>Doppelgänger</i>	18
3. Fugiranje u <i>Leica formatu</i>	27
4. Dokumentarni trijumf <i>Sonnenscheina</i>	33
5. Nasljeđe <i>Aprila u Berlinu</i>	43
6. Tron Andreasa Bana: razvrgnuće teksta	54
Pripovjedne korelacije u <i>Belladonna</i>	54
<i>EEG</i> : preslika i preobražaj pripovjednog subjekta	60
Zaključak	66
Kazalo pojmova.....	68
Literatura	69

Uvod

Prozni opus Daše Drndić korpus je tekstova koji se u književnoj historiografiji uglavnom određuje kao rubni ili izmješten, provizorno smješta u okvire egzilantske proze i ženskog pisma, a zamjetno podudara s poetikama dokumentarno-autobiografske proze karakteristične za književnost devedesetih (usp. Ryznar 2017: 107-108). Krećući s njegovom najranijom fazom u osamdesetima, proznim knjigama *Put do subote* (1982) i *Kamen s neba* (1984), razvoj autorske kondicije pratit ćemo kroz naredno desetljeće – razdoblje prevage fakticiteta u tekstu i naglašenije referencije na izvanknjiževno polje (usp. Zlatar 2001: 170). *Marija Chęstochowska još uvijek roni suze ili Umiranje u Torontu* (1997) i *Canzone di guerra: Nove davorije* (1998) jasniji su pritom potisak za ono što danas prepoznajemo kao autoričinu unikatnu poetiku, a potpuni zamah doseže u novome mileniju. Najprije kraćom prozom *Totenwände* (2000) i *Doppelgänger* (2002), a onda zamjetnim romanesknim dosezima u kojima se prepoznaje relativno stabilan i dosljedan romaneskni model: *Leica format* (2003), *Sonnenschein* (2007), *April u Berlinu* (2009), *Belladonna* (2012) i *EEG* (2016).

Izložimo prvo metodološki okvir. Dokumentarno-autobiografska svojstva rukopisa poslužit će nam kao intuitivni orijentir za opis njegovih prepoznatljivih postavki, no konkretan doseg tih svojstava propitat ćemo u odnosu na njihov pripovjedni učinak te ukazati na interpretativne posljedice za tumačenje tih tekstova, s posebnim naglaskom na njihove rubove i napukline koje sami uprizoruju. To u prvom redu znači pozabaviti se njihovom diskurzivnom raslojenošću, ponajviše zato što će rahlost strukture jasno istaknuti *fragmentarnost* i *pripovjedni diskontinuitet* kao poetičke temelje autoričina pisma. Ispitivanjem autobiografskog modela pokazat ćemo u kojoj se mjeri njegove taktike fingiraju, razmotriti nadležnost pripovjednih instancija i podcrtati opću narativnu kolebljivost koja u pripovjedni prostor pripušta građu koja uokvirujuću vizuru u pravilu premašuje. Ambiciozni pripovjedači-kompilatori dokumentiranu stvarnost oblikuju i posreduju na čvrstoj historiografskoj podlozi, što će nam istovremeno omogućiti da naznačimo složene odnose fikcije i faksije te konkretnije zahvatimo interakciju raznovrsnih pripovjednih blokova okupljenih pod krovnom instancijom. Tomu ćemo pridružiti dobro razvedenu citatnu knjižnicu, koja podrazumijeva veze s drugim autorima i autointertekstualnost, odnosno spona koje ti romani uspostavljaju među sobom. Složen metatekstualni lanac koji se, dakle, među njima šaroliko zapliće implicitno će i eksplicitno problematizirati stabilnost pripovjedne hijerarhije.

Da bismo preciznije prikazali reprezentativne autorske postupke, ono što ove romane čini homogenima premda se iznutra opiru strogoj formalizaciji, nastojat ćemo čim pomnije popratiti njihove diskurzivne, stilske, tematske i motivske sklopove. To u prvom planu znači čitati te tekstove služeći se resursima koje oni sami nude, pratiti njihove zasebne i ulančane učinke ne bismo li u njima nakraju iznašli uzorak za poetički luk koji je Daša Drndić, čini se, dosljedno iscrtavala.

1. (Auto)biografske tendencije: uvod u pripovjednu strukturu ranijih romana

S obzirom na to da je u kritici jedna od najučestalijih i najzapaženijih odrednica romanesknog opusa Daše Drndić njegova autobiografičnost, najprije ćemo ispitati na koje se tekstualne značajke odnosi te kako pojedini tekstovi podnose primjenu te oznake.¹ Kao i mnogi prije nas, za nju nalazimo povoda, ali paušalno proglasiti taj okvir krovnim brzo bi se ispostavilo promašenim ili barem nedovoljnim za precizniji uvid u poetičke konstante. Za ulaz u teme koje nam se za pismo Daše Drndić čine ključnima mogu poslužiti i neke postavke izravno povezane s autobiografskim praksama, recimo: organizacija pripovjedačkih instancija, fingiranje ustaljenih žanrovskih obrazaca i tekstualna kolebljivost koja u pripovjedni prostor pripušta biografije koje nadilaze osobnu perspektivu.

Autobiografske ćemo karakteristike prepoznati u gotovo svakome od ovih tekstova, a posebno će doći do izražaja u ranijoj prozi, koju ćemo ovdje provizorno smjestiti u osamdesete i devedesete godine kako bismo obuhvatili prva četiri romana: prvijenac *Put do subote* (1982) i *Kamen s neba* (1984) te prozu iz „faze egzila“, *Marija Chęstochowska još uvijek roni suze ili Umiranje u Torontu* (1997) i *Canzone di guerra* (1998). Premda bi pretpostavka o autobiografskome obrascu, osnažena biografskom faktografijom iz autoričina života, mogla izazvati više nesporazuma nego rješenja, veza s tim pripovjednim modusom – a ne želja da tekstovima pristupi direktno kao autobiografijama – može poslužiti da bi se jasnije istaknuli pripovjedački postupci koji obilježavaju cijeli romaneskni korpus. Sklonost (auto)biografskim procedurama u ovim romanima dolazi do izražaja točno onoliko koliko se one (samo)osporavaju, a to će nam ujedno biti i dovoljan razlog da se toj odrednici pristupi uvjetno, a konkretnoj tekstualnoj situaciji prida osobina rubnoga pisma, dovoljno slabog da u sebe pripusti te komponente, dovoljno jakog da ih istovremeno razgradi.²

¹ Autobiografske se karakteristike redovito naznačuju izvedenicama temeljnoga pojma, spominju se, primjerice: „autobiografski kodovi“ (Beronja 2020: 26), „autobiografski elementi“ (Luketić 2018: 14), „autobiografski oblici pripovijedanja“ (Lukić 2018: 32), „autobiografska metafikcija“ (Sorel 2018: 84), (pseudo)autobiografski roman (Tadić Šokac 2022: 73).

² Najkonkretniji povod za to pronalazimo upravo u kasnijim romanima gdje pripovjedači unazad navigiraju strategije čitanja romana koji su im prethodili. Konkretno, *April u Berlinu* i *EEG* ne iskazuju samo svijest o žanrovskoj zapremnini autobiografije nego se s tim terminom i eksplicitno spore, strukturalno ga podrivaju, a tekstualnim strategijama ga i preosmišljavaju (dnevnik, sakato skakutanje kroz vrijeme, multigrafija, pa čak i ne-roman).

Kronologija objavljivanja romana podudara se i s izraženijim znanstvenoteorijskim i književnopovijesnim istraživanjima autobiografije kao književnoga žanra, odnosno prozних tekstova označenih autobiografskim diskurzom (usp. Sablić Tomić 2002: 15), koji posebno naglašavaju autorske i čitateljske pozicije kao i važnost konteksta u kojemu određeni tekstovi nastaju. To je, međutim, nedvojbeno ukazalo i na nejedinstvenost formalnih obilježja zbog kojih se autobiografija kompromisno određuje kao hibridan književni žanr (usp. *isto*), teorijsko polje koje ju proučava smatra osjetljivim samim po sebi, a čitanje s tim zaprekama dodatno komplicira – ide se hibridnim u hibridno. Znamo načelno, autobiografija je pripovijest o vlastitu životu, naspram biografije koja podrazumijeva bavljenje tuđim. Čak je i uobičajeno jedno definirati pomoću drugoga: autobiografija je biografija koju piše ili govori taj što se postavlja kao subjekt (usp. Starobinski, cit. prema Velčić 1991: 39).

Bez ambicije da nadugo izlažemo kompleksnu teorijsku raspravu o statusu autobiografije, priklonit ćemo se na trenutak Lejeuneovim postavkama na kojima se ionako zasnivaju daljnja tumačenja. Lejeuneova je ambicija uspostaviti red među tekstovima kojima je „zajednički sadržaj prepričavanje nečijeg života“ (Lejeune 1999a: 202), odnosno, razmrsiti niz teorijskih aporija koje proizlaze iz pokušaja definiranja žanra, poglavito u odnosu prema biografiji (usp. *isto*: 201). Punokrvne autobiografije za Lejeunea počivaju na *autobiografskome sporazumu*, konvenciji koja pretpostavlja znak jednakosti između autora (čije se ime odnosi na stvarnu osobu) i pripovjedača³, pripovjedača i glavnog lika te retrospektivu pripovjednog teksta (usp. Lejeune 1999a: 202). U skladu s time, uvjeti koji razdvajaju autobiografiju od biografije ili osobnog romana su: identičnost autora i pripovjedača te identičnost pripovjedača i glavnog lika.⁴ Kaže Lejeune da se autor „za čitatelja, koji ne poznaje stvarnu osobu, iako vjeruje u njezino postojanje [...] definira kao osoba koja je sposobna stvoriti diskurs, pa je i zamišlja na

³ Lejeune autora poistovjećuje s imenom uz naslov knjige na tiskanim tekstovima, odnosno podrazumijeva osobu čije je izvantekstualno postojanje u osnovi neupitno jer ju ovjeravaju provjerljivi podaci. Pod njegovim je imenom sažeto postojanje onoga što se uvriježeno smatra autorom i uvriježeno smatra pripovjedačem. Upitnost će njegova tumačenja podertati de Man, kritizirajući ga među ostalim upravo zbog izjednačavanja vlastitoga imena i potpisa, pri čemu potpis na naslovnoj strani može imati pravni, ali nikako epistemološki autoritet (usp. de Man 1988: 121).

⁴ Ta se izjednačenost tradicionalno osnažuje uporabom prvoga lica, međutim, Lejeune će – nadovezujući se na Genetteovu klasifikaciju *glasova* u pripovjednom tekstu i razliku između autodijegetske i homodijegetske naracije – naglasiti kako ona može postojati, a da se ne rabi prvo lice (usp. *isto*). S time ćemo na umu pokazati kako se u opusu Daše Drndić tretira vlastito ime, a kako vlastita priča, kako se u naraciji ti (auto)biografemi ponašaju, a pripovjedne pozicije s obzirom na njihovo „dijeljeno prvo lice“ usložnjavaju.

temelju onoga što stvara“ (*isto*: 212). I čini se da je baš to povuklo interpretativne posljedice zbog kojih je pismo Daše Drndić – na temelju podudarnosti s njezinom biografijom – olako dobivalo oznaku autobiografičnosti. No što ako se uporište u autoričinu životu otpiše – kako nam i izravno nalažu romani?⁵ Odgovor bismo mogli pronaći u čitanju izvan okvira, odnosno Genetteovu *epitektu* kao „medijacijskoj zoni“ koja – podrazumijevajući i druge tekstove – u širem luku povezuje pripovjedače i protagoniste (usp. 2001: 344). U ovome slučaju, romana koje međusobno ne vezuje samo ime na koricama nego i dijeljena povijest pripovjedača, prozno povezana faktografija, ponovljene priče o članovima obitelji, a nakraju i njihovo putničko – i egzilantsko – iskustvo.

Zaključak je Lejeunovih – a i svih ostalih – razmatranja fundamentalna diskurzivna labilnost, zbog čega je, odbacujući namjeru o izmišljanju i učvršćivanju žanra, zadao prepoznatljive faktore klasifikacije (sporazum, oblik, sadržaj), sustavno ih razlučujući i ustanovljujući njihovu hijerarhijsku preraspodjelu (usp. Lejeune 1999b: 266). Drugim riječima, autobiografsko se prepoznaje u smislu čitateljske strategije i općega konteksta koji ju podržava, a zadanosti se žanra izmještaju na sam rub teksta. I de Manova logika također podcrtava odnos između subjekta teksta i subjekta čitanja, pa odbacujući ideju autobiografije kao žanra ili modusa uvodi *figuru čitanja* koja se u određenom stupnju pojavljuje u svim tekstovima – a po istoj osnovi, u nijednome (usp. 1988: 121). Time se približavamo kategoriji *autobiografskoga romana*, oznaci koja više – a za naš predmet i preciznije – tendira fikciji nego potpisivanju sporazuma koji bi sve ostale pripovjedne momente zaobišao.⁶ Neki tekstualni sklopovi Daše Drndić „usložnj[uj] mehanizme autobiografske strategije pripovijedanja raznim postupcima oblikovanja diskursa“ (Zlatar 2004: 139; isticanje naše), pri čemu se isticala autobiografska

⁵ Autorskih istupa kojima je cilj takva tumačenja opovrgnuti također je moguće naći, za primjer ovdje navodimo rječit paratekstualni dodatak *Leica formatu* (2003): „Daša Drndić rodila se 1946. u Zagrebu. Imala je nekoliko sasvim različitih života, u različitim gradovima, različitim zemalja, uz različite ljude. Studirala je medicinu, udala se za zubara, diplomirala je anglistiku, razvela se od zubara, magistrirala je dramaturgiju. Bavila se dokumentarnom radiofonijom, napisala je tridesetak radio-drama, prevodila, podučavala, plivala, ličila stanove, lakirala parkete, pravila namještaj, družila se sa svojim djetetom trinaest godina intenzivno, onda je ponovno počela pisati. Ne zna plesti ali zna kuhati. Više joj se ništa ne radi. Ne voli pisati svoju biografiju“.

⁶ I Genette će zapaziti da se Lejeuneova početna dijagnoza povlači u korist manje rigidne definicije autobiografije – one koja se više oslanja na „glas naratora“ i pseudoautobiografsku fikciju koja prenosi iskustvo nekog lika (usp. 2002: 55).

vizura, autobiografski impuls i naposljetku diskurz – kao i diskurzivni otpor autobiografskih subjekata (usp. Ryznar 2017). Krenut ćemo od toga kako bismo u ovim četirima romanima unutar razjedinjenih i objedinjenih pripovjedačkih perspektiva razložili u kojoj mjeri one naginju biografiji subjekta, a u kojoj biografijama drugih, najavljujući u najranijoj fazi pisma neke njegove zrelije i zaoštrenije postupke.

Osobni zapisci *Put do subote*

Premda smo već s imenom – vidjeli smo, osnovnim indikatorom autobiografskog – iznevjerili ustanovljene kriterije, *Put do subote* (1982) će nam svejedno poslužiti kao početna točka za trasiranje autobiografskih tendencija autoričina rukopisa. U njemu, naime, pripovjedačica i protagonistica Darija Glavan raspolaže eksplicitnim referencama na autoričinu biografiju u formi razvedenih intimnih zapisa. Nije, međutim, izvrnut tek kriterij potpisa, nego i kronologije – pripovjedna je struktura romana nelinearno podijeljena na tri poglavlja – *Zima; Pre zime; Kraj zime*. Najjednostavnije, autobiografsko pripovijedanje trebalo bi govoriti o vlastitome životu, odvijati se *ab ovo*, pokrivajući formativne životne etape subjekta koji bi se nakraju ispostavio kao nadređena i ovlaštena pripovjedna instancija, no zamršeni analeptički skokovi unutar romana takvu reprezentaciju onemogućuju. Tim više što se to „osobno“ iskustvo izmiče iz njegove osnovne funkcije – središnjice – i zamjenjuje ga pripovijedanjem o širem potezu obiteljske povijesti: „Zamišljam ih, te svoje pretke, slikam ih [...] i čini mi se – uhode me. Mene i meni bliske“ (*isto*: 24). Pripovjedačica dakle izrijekom tvrdi da činjenice, koje bi tradicionalno zahtijevao žanr autobiografije, ovdje gube na kredibilitetu. Štoviše, sirova životna faktografija (koju nema smisla popisivati) postaje materijal šire naracije, a zbog toga joj se dodjeljuje status krajnje fikcije. Ona ih zamišlja, a naposljetku umjetnički obrađuje – i to dvostruko; jednom kao sliku, a drugi put kao pripovijedanje.⁷ Pogotovo kada se kasnije u romanu obiteljska povijest stopi u razgovor s jednim od likova kojeg pripovjedačica ujedno pokušava naslikati, pitajući se pritom „[k]ako ovo sliti u sliku, u lice isključano prošlošću, u lice na kojem vise dronjci leta? Koje se ledi, tu, preda mnom. Zaroni, govorila sam sebi. Ispod

⁷ Darija Glavan je slikarica, a s time bi se analogija između slikanja i pripovijedanja uvjetno dala i zaoštriti; pripovjedačica na mjestima ističe boje i najavljuje slikarski proces, u maniri kasnoga odjeka europskog *Künstlerromana*.

mora da ima uvala neka netaknuta, u penu umotana, pod prstima topla kao obraz snenog deteta“ (Drndić 1982: 66).

Ni u kojem od sljedećih romana govor o ranijim životnim razdobljima neće se toliko obilato narativno obrađivati. Životna se priča razlaže na fragmente koji sežu od djetinjstva, preko tinejdžerskih dana, a značajan broj ih otpada – također netipično za naredne knjige – na razne i brojne ljubavne preokrete. A s tim fragmentima nastupa i pripovjedna infleksija u kojoj izlaganje prekida epizoda s niže pripovjedne razine. Glavan tako, primjerice, prepričava susret s jednim od svojih ljubavnika ispred rodne kuće, ali sadržaj tog razgovora direktno određuje kao autobiografsku narativnu šetnju – u čemu se načinje i paralela za pripovjedni tijek. Naime „[b]rbljala [je] mnogo, svako zrno djetinjstva u belutak [je] pretvarala, Davidu stazu da [postavi] od svojih dana“ (*isto*: 43). Taj je razgovor pritom grafički neobilježen te kamufliran u ostatak teksta kao da je riječ o kontinuitetu, a ne premašivanju pripovjedne granice.

Opis švicarske emigracije podržan je brakom sklopljenim u ranim dvadesetima, a Švicarska se – indikativno – ispostavila „veoma pitoreskna. *Zgodna za kičicu. Za vežbanje*“ (*isto*: 80; isticanje naše). Emigracijsko je iskustvo pritom poduprto opisom osjećaja nostalgije i nepripadanja, gestom tipičnom za diskurzivno oblikovanje identiteta u gabaritima autobiografske proze (usp. Sablić Tomić 2002: 33). Analogija slikanja i pripovijedanja se postepeno zaoštrava: „Ono što radimo, što nam se događa, naši su lični crteži, skice, remek-dela, katastrofe. Da su nam životi slučajnosti, ne bi nas bilo“ (Drndić 1982: 93), a vrhunac doseže u povratnoj sprezi s pripovjednom strukturom. Rekli smo, naracija je nelinearna – umjesto logičnog redoslijeda *Pre zime, Zima, Kraj zime*, prva su dva poglavlja invertirana, a posljednje se ne zove ni *Nakon zime* ni *Posle zime*, nego *kraj*, čime se sugerira da proces pripovijedanja, opsežno popraćen središnjim poglavljem i strukturno ključan za konstituciju autobiografskog subjekta – nije dovršen. Dalje, na završnoj stranici poglavlja *Zima* nalazi se samo opis slike (*isto*:13). S obzirom na njezin položaj – postavljena je na vrhu stranice, ispod nje je bjelina – ona ostavlja dojam eksponata ovješnog na galerijski zid. Pri završnici poglavlja *Kraj zime* pripovjedačica pak „[bulji] u svoju snežnu sliku. U otvor u moru zaleđenom i dolazi [joj] glavu u njega da [gurne]“ (*isto*: 148). Drugim riječima, slika je trebala nastati između drugoga i trećeg poglavlja (*zimus*), a pojavljuje se u prvome i trećemu, zaposjedajući ostatak teksta koji se referira na prošlost. Pripovijedanje je podvedeno pod okvir slike, a vrijeme teksta strukturno svedeno na njezinu statičnost pa stoga – baš kako se uspostavlja razlika između inertnih i progresivnih umjetnosti (usp. Biti 2000: s.v. *mimeza*) – ni ne može biti dovršeno.

Naracija svoj vrhunac doživljava kapitulacijom pred ekfrazom, materijalizirana i suspendirana u tekstu kao slika nastala *prije zime* – kao biografija i njezina nuspojava.

Kamen s neba: biografsko zaleđe

U prvome je licu pisan idući roman *Kamen s neba* (1984), iz pripovjedačke perspektive liječnika Ivana koji dolazi raditi u Veli Lošinj, na otok za koji tvrdi da s njim nema izravne veze, da bi se ispostavilo ipak suprotno: „Nisu to bile baš neke bitne veze, postojale su davno, s majčine strane, ali posisao ih je otac i nametnuo svoje. Porodične veze, naravno“ (Drndić 1984: 32). Neće niti ovaj pripovjedač propustiti niz osvrta na obiteljsku, a onda i vlastitu biografiju koja se općenito izvodi iz njegove trenutačne izmještenosti, a ustvari upečatljivo prerasta u bavljenje poviješću tog otoka. S jedne je strane dakle individualna, pripovjedačeva biografija, koja će u nekoj mjeri uspostaviti uzorak dijeljene faktografije za dalje, a s druge brojne naznake dokumentarističkih ambicija zbog kojih je opća pripovjedna faktura dosljedno prožeta tim dvama pogledima u prošlost.

Retrospektivna vizura i ovdje – nepravilnim analeptičkim skokovima – onemogućuje dosljednu autobiografsku reprezentaciju, ali objedinjuje ju stabilna pripovjedačka ingerencija. Fokus je ovoga romana pripovjedačeva životna faktografija i rasplitanje obiteljske pozadine – ustvari upadljiva ugradnja tuđih biografema. Ponovno se evocira i djetinjstvo pedesetih, a dijelovi narativno obrađuju kao izranjanje potisnutih događaja. Primjerice, incident koji se „zavukao u jednu nenaseljenu komoricu“ i „izazivao mučninu“, a koji se pripovjedač sprema izložiti, usko je fokusiran na biografiju njegovih roditelja. (Drndić 1984: 83). Pritom je pripovjedaču izvor za pripovijedanje dokument: „Tamo sam na tavanu, u oguljenom crnom sanduku, našao stare časopise, feljtone, ljubavnu prepisku mojih roditelja (1941-1945) i, u posebnoj fascikli, hrpu izjava i isečaka iz novina“ (*isto*). A to već uvjetuje rastakanje strukture specifičnim tipom inserta, poput kurziviranoga teksta koji je „izvorno“ pisao otac, ranije naglas roditeljima čitao pripovjedač, a svemu je nakraju okvir pripovjedna situacija u kojoj se Ivan sada prisjeća – ujedno i polazište za opsesivno rasplitanje dijelova obiteljske povijesti. Dokumenti pritom katkad služe kao nadomjestak pripovjedačevu slabom sjećanju – upotpunjuje se i pričanjima drugih – katkad pri zauzdavanju pripovjednog kontinuiteta, poput: „Bilo je tu još svačega, ne mogu detalje da pričam, spopadne me muka“ (*isto*: 210).

Ključan je dokument pritom biografija njegova oca, Borisa Radana, koja će se postupno rasplitati, obrađujući kompleksan odnos oca i sina koji vodi ka odluci o trajnom izmještanju i konačnome raskidanju biografskih utega. Identitetsku potragu koja se prevaljuje na šire relacije pri sredini romana znakovito komentira Zoja: „Ne znaš uživati, čeprkaš po sebi stalno. Okreni se malo drugima. Bit ćeš sretniji, vidjet ćeš“ (*isto*: 167). Pripovjedačeva se pasivnost uvjetno premošćuje konačnim pristankom na izolaciju, pri čemu se on sa spornim prostorom poistovjećuje: „Otoci su kao i neki ljudi, izgnanici“ (*isto*: 33).⁸ Upitno je međutim u kojoj se mjeri takvom odlukom razvrgava njegovo problematično zaleđe, jer kad se konačno ispostavi da svi troje ostaju na otoku, pripovjedač se sjeti *jedine rečenice iz Biblije koju zna* i izgovara znakovito: „više da mi nitko ne dosađuje, jer ja rane Borisa Radana na tijelu svom nosim“ parafrazirajući biblijski citat koji se nalazi na uvodnoj stranici romana – a čime se i na ovome mjestu mogućnost izmaknuća iz zadanosti biografskoga zaleđa konačno i eksplicitno dovodi u pitanje.⁹ Tako je roman uokviren čvrstom „autobiografskom vizurom“ i jasnim pripovjedačkim glasom koji posreduje različite izvore i dokumente, a pripovijedanje također podvedeno pod širi kompleks *vlastitih priča* koje se upadljivije podvrgavaju fikcijskoj obradi.

⁸ Metaforika naznačena u jednome od dvaju uvodnih citata ovoga romana: „'OTOK, dio kopna okružen sa svih strana vodom. Otoci se javljaju: u skupinama, u nizovima, i osamljeni, pojedinačni, daleko od kopna [...]’ (*Enciklopedija leksikografskog zavoda, Zagreb, 1968, tom 4, str. 695*)“ (Drndić: 1984).

⁹ „'Više da mi nitko ne dosađuje, jer ja rane Gospodina Isusa na tijelu svojem nosim’ (*Novi zavjet, 'Galaćanima poslanica', glava 6, 17*)“ (*isto*).

Marija Chęstochowska još uvijek roni suze ili Umiranje u Torontu (1997)¹⁰ roman je omeđen kontekstom kanadskoga egzila, možda najočitijom referencom na autoričinu biografiju, a čine ga fragmentirani zapisi gradske svakodnevice Toronta.¹¹ Autobiografski sporazum po prvi put ratificira ime pripovjedačice, Daše Drndić, odnosno paraf *D.D.* (usp. Drndić 1997: 113, 115). Lejeuneova kategorizacija primijenjena na autodijegetske tekstove prema kriteriju imena za ovakvo izjednačenje mogućnost fikcije posve isključuje (usp. Lejeune 1999a: 219), tvrdeći doduše i „kako roman ima sposobnost da oponaša autobiografski sporazum“ (*isto*: 216). Iako pražnjenje kućica razrađenog sustava tu kategoriju čini nemogućom, istovremeno ju proglašava i potencijalno interesantnom začkoljicom jer se ne bi mogla čitati ni kao autobiografija ni kao roman, nego kao kakva dvosmislena igra (usp. *isto*: 220-221).

Pripovjedačica je u ovome romanu i spisateljica. To se eksplicitnije naglašava, primjerice, u dijelovima koji se bave izvještajima o emigrantskome iskustvu koje šalje u domovinu. Štoviše, na kraju se romana tvrdi da je pojedinim izdavačima stanovita *D.D.* slala izbjegličke storije „nomada s kraja dvadesetog stoljeća, a koji su te storije odbili jer nisu imali para, a jesu imali aktualnijih tema“ (Drndić 1997: 189). Drugdje navodi da bi u Vijencu eventualno bili zainteresirani za male napise o kulturnim događajima u Kanadi, i pita se o čemu bi mogla pisati (usp. *isto*: 123). Radna bi pretpostavka – u slučaju strogoga autobiografskog čitanja – mogla biti da su dijelovi odbijenih *storija* lako mogli završiti u ovome tekstu, pogotovo jer tema ovog romana nisu kulturni događaji. Naprotiv, na pitanje o čemu bi mogla pisati, pripovjedačica rezimira vlastito egzilantsko iskustvo i odgovara: „Emigracija je talog. Emigracija nije lepršava i lagodna kao turizam [...] Emigracija ne obilazi izložbe, koncerte, kazališne predstave i filmske projekcije. Emigracija (ova nova, ostarjela), dobro razmisli hoće li kupiti autobusnu kartu ili pak špartati satima prometnim ulicama Toronta prije negoli stigne do tržnice“ (*isto*: 123). Potonje se pritom ispostavlja zornim primjerom ne samo onoga o čemu

¹⁰ Naslov romana kako ga bilježi prvi izdavač *Adamić* (1997). Na naslovnici je *umiranje u Torontu* stavljeno u zagradu. Ponovljeno izdanje romana u nakladi *Partizanske knjige* naslovljeno je isključivo *Umiranje u Torontu* (2018).

¹¹ Prethodnoj paratekstualnoj napomeni u prilog, a kanadskome pripovjednom kontekstu unatoč, riječki izdavač na poleđinu – također biografski znakovito – tiska panoramu Rovinja.

bi mogla pisati, već i o čemu piše. Primjerice, pasusu o kanibalističkom piru hrčaka koji su u nekom trenutku ljubimci njezine kćeri slijedi: „Ne znam zbog čega ovo pišem. Ne znam kakve to veze ima s mojim djelomično samovoljnim progonstvom. Ne znam zašto me ti hrčci podsjećaju na život u ratu i život u miru“ (Drndić 2007: 39). S jedne se strane naglašava da teme o kojima pripovjedačica potencijalno može pisati nisu zadane, s druge da pripovjedačica piše što je trenutno izloženo kao tekst, a s treće da se među njima traži povratna veza s vlastitim životom, odnosno biografijom.

Roman je organiziran trodijelno u poglavlja *Ljeto*, *Zima* i *Epilog*. Ona se granaju u tematski uokvirena potpoglavlja, potpomognuta raznovrsnim insertima iz kanadske svakodnevice – primjerice, grafički obilježenim i izdvojenim citatima novinskih tekstova i reklamnih slogana, tzv. *transsemiotičkim verbalnim citatima* (usp. Oraić Tolić 1990: 21). Dokumentiranje realiteta, s prodornim ironijskim odmakom – koji će u opusu postajati sve intenzivniji – simultano podcrtava složenost emigrantskog konteksta. To iskustvo proizvelo je i socijalnu identitetsku dihotomiju – u jednu ruku pokušaj približavanja intelektualnim krugovima, u drugu identifikaciju sa socijalno marginalnim grupama (usp. Drndić 1997: 121), a implicira se i psihološki rascjep prošloga i sadašnjega *ja*. U vezi se s fotografijom provlače kurzivirani navodi Susan Sontag („*Prijevod D.D.*“): „*Čini se da su ljudi kojima je prošlost oduzeta, upravo oni koji najviše fotografiraju*“ (Drndić 1997: 162), „*Jer čovjek koji se umjesto za život opredjeljuje za fotografiju čovjek koji bilježi, ne može ni intervenirati i sudjelovati*“ (*isto*). Dalje razlaže pripovjedačica, fotografiranje podrazumijeva pseudoprisustvo, odnosno neprisustvo, zaoštavanje ideje da onaj koji fotografira, bilježi, odnosno dokumentira – ovdje pripovijeda – metaforički priziva iskustvo emigracije: „*Mazohističko prizivanje prošlosti iz koje su emigranti izbačeni, ma koliko bolno bilo popunjavanje mentalnih praznina nadomjestkom realiteta*“ (*isto*: 163). Pripovjedačica koja fotoaparat ne nosi sa sobom, prema tome, odbija pseudoprisustvo, odnosno suočava se s neprisustvom – kako u novome kanadskome kontekstu, tako i u odnosu prema porijeklu i domovini. Jedinu je pripadnost zapravo iskazala deklarirajući se Istrijankom (usp. Drndić 1997: 16). S druge strane, kada ju pitaju zašto ne piše na engleskom, ona im pročita Kiša, da se piše: „*[...] svim onim što se kroz zamah ruke pretvara u automatizam, u slučajnu metaforu, u asocijaciju, u književnu aluziju, u idiotizam, u nesvesni ili namerni citat*“ (*isto*: 114). Ne samo da uvodi citat, nego ga prepoznatljivo i blisko znanstvenom stilu razjašnjava fusnotom.¹² Ne samo da iznosi vlastito

¹² Za ilustraciju: „*Progonstvo (bilo samovoljno ili nametnuto) osakaćuje i obogaljuje upravo zbog toga što dvojna vizura, koja je njegova suština, ne oslobađa nego tlači; ona je neka vrsta lingvističke smrtne presude...Zato*

egzilantsko iskustvo nego ga zatim i analizira, oslonce pronalazi u intertekstualnoj mreži, dodatno raslojavajući ionako raslojenu pripovjednu fakturu.

Zanimljivo je i spominjanje montaže radiodramskog dokumentarca: „Ponekad prosanjam mali san – kako se igram s vrpcama u jednom tamo studiju, kako montiram, kako kroz tekst provlačim glazbu [...] (Drndić 1997: 87-88). Prvo, manje važno, ali ne i nevažno, sretno podudaranje radiodrame i biografije. Drugo, postupak će se montaže dokumentarnog materijala prometnuti u strukturni princip ne samo ovog romana nego i svih nadolazećih. U tom je smislu znakovita kratka biografija Marcela Ophülsa, čiji su filmovi „svjedok i svjedočanstvo suvremene povijesti Europe“, a koji iz svake sekvence vičući *j'accuse!* prstom upire u moralnu apatiju, suučesništvo u zločinu i namjernu indiferentnost (usp. *isto*: 98-100). Iako se ovdje dokumentira mahom emigrantsko iskustvo iz osobne perspektive, ugledanje na Ophülsa – ako znamo što u opusu slijedi – dobro najavljuje kasnije dokumentarističke ambicije.

Ponavljanja se i ulančavanja na temelju eksplicitnih podudaranja daju uočiti već među prvim trima romanima. Uglavnom se pritom ponavljaju pasusi koji se čitaju kao umetnuti, odnosno koji izvorno prevladavaju dijegetički svijet pripovjedača, a upadljivo naglašavaju pripovjedni proces koji nastaje kompiliranjem i komentiranjem: pogotovo umetanjem raznih biografskih priča. Kao što kaže na jednome mjestu: „Zavirimo površno (jer, ikako drugačije odvelo bi nas u sasvim drugu priču), u povijest jedne od mnogih obitelji Busančić s otoka Lošinja. Dopustimo mašti da tu umiješa prste i nadajmo se da nam neće biti zamjereno. Dakle, na otoku Lošinju, krajem devetnaestog stoljeća, živjela tri brata i sestra [...]“ (*isto*: 66). Ta je priča upotpunjena povijesnim pripomenama o Lošinju o kojima se pisalo u romanu *Kamen s neba*, a ovdje se njezin izvor – kronika lošinjskoga notara Martina Botterinija – naznačuje fusnotom (usp. *isto*: 67). U prethodnome romanu isti je izvor uveden kao dokument koji pripovjedač nalazi na tavanu, a koji se ispostavlja također presudnim za ugradnju tuđih biografija u maketu autobiografije (usp. Drndić 1984: 30-31).

Dalje: „Posljednjih dana opsjedaju me dvije male priče. Ona o Mariji Czestochowskoj (Čenstohovskoj), zaštitnici slavenskoga roda, i priča o buntovniku fra Baldu Lupetini. Obje napuštaju svoje vrijeme (i svoj prostor – Istru), i negdje u krajnjim točkama bezvremenosti,

Brodsky, ni kod sebe ni kod drugih kolega u progonstvu ne opravdava fetišizaciju položaja u kojemu se nalaze jer, njihova agonija, samo stoga što je agonija pisaca, ne čini je nimalo aktualnijom agonijom od svakog drugog Gastarbeitera. (David M. Bethea: *Joseph Brodsky and the Creation of Exile*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1994. *Moj prijevod.*)“ (Drndić 1997: 114; isticanje naše).

stapaju se“ (Drndić 1997: 168-169). I zatim: „Priča se kako su pavlini, da bi uvjerali seljane u čudotvornost svojih relikvija, 1721. donijeli ikonu Majke Božje Czestochowske iz Poljske. Ikona Marije Czestochowske cijelog je božićnog tjedna tu ronila suze. Zaprepašteni svijet darivao je crkvu kako bi što bolje ukrasio hram za vrijeme boravka (ikone), Marije Czestochowske, zaštitnice slavenskoga roda, u Svetom Petru u Šumi“ (Drndić 1997: 170). U Svetom Petru u Šumi boravila je i Darija Glavan u *Putu do subote*, gdje se nalazi identičan pasus o Mariji Chęstochowskoj (usp. Drndić 1982: 108), ali ovdje se proširuje: „Danas, Marija Czestochowska, ta zaštitnica slavenskoga roda [...] s juga Poljske, gleda dolje daleko *na Balkan* i plače. Njezina nemoć tu je golema, njezino čudotvorstvo nedjelotvorno“ (Drndić 1997: 171; isticanje naše). Ponovljena je i povijesna priča o pavlinskome samostanu u Istri, a umetnuta priča o tragičnoj sudbini vjerskoga buntovnika fra Balda Lupetine, koji protiveći se papinstvu i rimokatoličkim ustanovama biva utamničen i naposljetku osuđen na smrt, izravno je popraćena fusnotom: „Priču sam našla među papirićima koji sa mnom preletješe ocean. Prvi put sam je pročitala prije više od petnaest godina i učinila mi se aktualnom. Poslije toga, kad god bih je čitala, činila mi se aktualnom. Zabilježio ju je Mirko Breyer, a ovdje je u nešto skraćenoj verziji“ (Drndić 1997: 171). Duža verzija nalazi se u *Kamenu s neba*, umetnuta kao pismo koje je don Silvio – od koga ondje najčešće dolaze povijesne priče i izvori – dobio od Mirka Breyera (usp. 1984: 187).¹³ Vidimo da se već u najranijim fazama opusa narativno protežu te – u drugim tekstovima – drugačije objašnjavaju ustvari isti izvori, opsesivno razrađuju slične ili iste teme, elementi prebacuju i preosmišljavaju, ističući u ove pripovjedačice – a vidjet ćemo, i ne samo u nje – dokumentarno-kompilatorske sklonosti za čijom rukom ostaju „pabirci, obrisi, fragmenti, sve prilično neuredno“ (Drndić 1997: 189).

Zapitala se Mirna Velčić – tražeći metodološku osnovu za intertekstualno proučavanje autobiografije – kako autobiograf oblikuje cjelovitu pripovijest o pojedincu o čijem životu može imati tek manjkavo i bitno posredovano znanje? Kako od prošlosti u fragmentima on uspijeva stvoriti povijest jednog života?“ (1991: 99). U ovim se romanima otvara niz problema direktno vezanih za autobiografije, a o njima je govorio i Lejeune. Činjenica da pisac prebire, odabire, imaginira i uobličuje građu temeljni je teorijski problem potvrde žanra (usp. 1999b: 259), a kako vidimo iz dosad obrađenih romana, i oni se sami strukturno opiru strogoj formalizaciji. Selekcija materijala i pomno aranžiranje uporno mu odriču status „neposrednog

¹³ „Pored pisma, na stolu je stajala i ceduljica: *Nadam se da ćeš, kad pročitaš ovo, neke stvari shvatiti*“ (usp. 1984: 187). Ta je priča u prethodnome romanu iskorištena za *aktualizaciju* previranja vezanih uz očevu biografiju koju Ivan raspetljava uz Silvijevo pomoć.

svjedočanstva“, odnosno sve ga očitije čine klimavim retoričkim konstruktom koji je „više posljedica namještanja u procesu pripovijedanja nego otisak zbiljske osobe u određenom pripovjednom modusu“ (Velčić 1991: 28). Podsjetit će Velčić, nadovezujući se na de Mana, za kojega autobiografija ne nalazi uporište u izvantekstualnom prostoru nego u jeziku, kako je kroz najbolju retoričku masku – *ja* – moguće proturiti drugog (ili čak druge) (usp. *isto*). Kod Daše Drndić srodni, ali ne identični obrasci, uspostavljeni iz perspektive *kvazi-autobiografsko/fiksijske* pripovjedne ingerencije dosljedno uprizoruju i ovu tezu: „Nikakvo JA ne može proizvoditi povijest svoga života a da se pritom ne umiješaju druge priče i druge sudbine“ (Velčić 1991: 43).

Za kraj ćemo istaknuti još jednu točku s koje se građa ovoga romana prelijeva preko njegovih rubova – uvodni citat Jeana Giono-a kaže: „[...] *Poslije rata, onaj koji živi to je onaj koji nije bio u ratu. | Poslije rata, svi zaboravljaju rat i one koji su ratovali. | I to je pravo. | Jer rat je nekoristan, a ne treba odavati nikakav kult onima koji se posvećuju beskorisnom*“. Osim što će uskoro postati citatni refren, ovdje se odnosi na izbjeglištvo – dakle tematski korespondira sa sadržajem romana, pričama u kojima danas „svoje poglavlje nalaze i oni iz bivše Jugoslavije ovdje doseljeni“ (Drndić 1997: 54), pričama koje su „kičma Kanade“ (*isto*) – ali anticipira i predstojeću zaokupljenost temom rata koju će konkretnije zahvatiti već sljedećim romanom, a opsesivno svim ostalim.

Druge izbjegličke storije: *Canzone di guerra: nove davorije*

Nastavljajući s razradom „izbjegličkih storija“, naglašeno fragmentaran, fusnotiran, pripovjedno ispresijecan i podobno naslovljen roman *Canzone di guerra: nove davorije* zaoštrit će neka već poznata svojstva rukopisa, a druga najaviti. Obilje tekstualnog materijala koje smo netom istaknuli automatski skreće pozornost na artifičijelni status teksta, a fusnote još izraženije upućuju na prisutnost onoga koji nadzire pripovijedanje, posve u skladu s pitanjima fikcionalnosti i tekstualnosti vezanih za „samosvjesne narative“ (engl. *self-conscious narratives*) (usp. Rimmon Kenan 2002: 101).

Pripovjedačica ovog romana je Tea Radan koja će sama za sebe reći da se „tako u ovoj priči [zove]“ (1998: 106; isticanje naše) što je konstatacija koja također upućuje na namještanje pripovjednih okolnosti. Naime ako pripovjedačica tvrdi da se ovdje zove tako, pretpostavka je da se drugdje zvala drugačije, kao da nedvosmisleno – iz priče u priču, odnosno romana u roman – mijenja imena. Međutim ako joj se biografija u mnogočemu poklapa s pripovjedačicom prethodnog romana – rekli smo, Dašom Drndić – te nadovezuje na period njezine kanadske emigracije, izgleda da su sve preostale, a upečatljive karakteristike, „nesvodivi ostatak“ ostalih tekstova, postojane. Nadležna se pripovjedna instancija, dakle, izbacila iz područja jednog teksta na epitekstualnu poziciju između njih nekoliko.¹⁴ Više se, dakle, ne radi o sretnom preklapanju raznorodnih motiva, citata, okolnosti, likova ili priča nego o jasnoj strategiji dijegetičkog ulančavanja, preuzimanja i preosmišljanja repertoara. A takva će se igra višeglasjem, naratološka kakofonija, nastaviti i dalje, sve naglašenijim pripovjednim procjepima, onomastičkim obratima i intertekstualnim zaokretima, pridonoseći tim raspadom, paradoksalno, sve koherentijem stilskom potpisu.

U priče je o obiteljskoj povijesti uključen i Boris Radan – kojeg se sjećamo iz *Kamena s neba* – a za biografsku pozadinu važan je i insert iz majčinog dnevnika, prikaz intimnoga žanra u punom smislu riječi. Rasplitanje biografije u ovome romanu dolazi na red kada se susreću Tea Radan i stanoviti Konrad Koše. Pripovjedačica nam posreduje njegovu biografiju, želeći pritom razložiti vlastitu; nakon njihova je ljubavnog odnosa počinje opsjedati potencijalna isprepletenost biografija njihovih roditelja. U skladu s time, ona traga za

¹⁴ Tako bi se mogao konkretnije osporiti autobiografski legitimet: ako se *isti* biografemi vežu za *različite* pripovjedne instancije, pitanje je koliko oni mogu biti logički prethodnik pripovijedanja, a koliko su ustvari njegov učinak.

odgovorima koje joj nitko nije mogao dati, a tiču se režimskih pripadnosti njihovih obitelji: je li njegova majka imala udjela u hapšenju njezine, što je bila njegova majka i zašto Košeov otac 1941. bježi u Brazil (usp. *isto*: 73). Fokus se s bavljenja vlastitom biografijom ubrzo rasipa na obradu obiteljske prošlosti, ali i općega povijesnog konteksta: „U mašti, pitajući se je li to sad samo mašta, koračala sam ulicama svog rodnog grada u vremenu u kome mene u njemu uopće nije bilo“ (*isto*: 74). Zanimljivo, pitanje se prepričavanja vlastita života podrugljivo otpisuje i s obzirom na spomenuti ljubavni odnos: „Partneri pitaju, stalno pitaju, pričaju o prošlosti, oslikavaju, klasificiraju, uspoređuju, u povijesne, osobne, profesionalne, emotivne pretince slažu svoj i život svog novog suputnika. Kako to zamara, kako to malo čemu vodi“ (Drndić 1998: 73). Pripovjedačica dakle odbacuje pripovijedanje vođeno biografskim mrvicama, no klasificiranje prošlosti u privatne pretince kasnije će se ispostaviti kao redovita pripovjedna tehnika, konstitutivna za pripovijedanje: „Uhvatila sam se u klopku. Mene je prošlost Konrada Košea i njegove obitelji do te mjere počela opsjedati da sam zaboravila na Konrada“ (*isto*).

U slučaju *Canzone di guerra* zanimljivo je da biografski okvir pripovjedačice forsira dokumentarističku znatiželju, inače nezaobilaznu značajku pisma Daše Drndić. Radan na jednome mjestu ustanovljuje kako bi u kanadskoj sveučilišnoj knjižnici Robarts mogla pronaći odgovore koji bi zadovoljili njezinu znatiželju vezanu uz Košeovu prošlost, ali da za to nema vremena (usp. Drndić 1998: 65). Nekoliko stranica dalje, ipak, podastire podatke iz ovjerenoga izvora – knjižnice Robarts – koji naznačuje u fusnoti (usp. *isto*: 71). Brzo zatim izjavljuje kako ju je obuzela „opsesija“ tim materijalom koja ju je vodila u drugo vrijeme, među druge ljude, i naposljetku s druge strane razuma (*isto*: 73). Slijedi katalog i raščlamba dokumentarnih umetaka i materijala, prostora u kojima su se krili ilegalci, skladišta za sortiranje propagandnog materijala, popisi antifašističkih organizacija, a zatim Pavelić, Stepinac i Vatikan: „Metri i metri papira, plahte naslova izlazile su iz kompjutoriziranog kataloga u knjižnici Robarts [...] Onda, dnevne, tjedne i dvotjedne novine, pa časopisi, pa dnevници. Vukla sam sve to kući i čitala, gledala, uspoređivala, učila i – ludila“ (*isto*: 76-77).

Canzone di guerra zahvalan je predložak pomoću kojeg smo locirali zasad konzistentne odlike rukopisa, ali i napipali neke nadolazeće. Pojednostavljeno, pripovjedačica – iz natkrovljene „autobiografske vizure“ – ovdje linearno razrađuje dokumentarističke porive i razjašnjava vlastito pisanje. Situacija bitno urednija od one koja nam predstoji; svi će pitomi elementi kojima smo se dosad bavili postepeno evoluirati u prilično divlju, ali konciznu romanesknu poetiku koja će se na različite načine željeti obračunati s razmjerima fašističkih zločina. Dokumentaristički će se impulsi, recimo, već s idućim „romanom“ *Totenwande*

formalno posve drugačije zaodjenuti, u velikoj mjeri izdvojiti iz autobiografskog modusa, oštrije zasjeći u „veliku temu“ povijesti i „male priče“ koje ju podnose te naglašeno poremetiti pripovjednu hijerarhiju. No ni takva protuslovlja neće značiti potpuni raskid s pripovjednim i tematskim ambicijama, dapače – kako kaže zadnja rečenica *Canzone di guerra* – „nije kraj“ (Drndić 1998: 161).

2. Kraće pripovjedne forme: *Totenwände* i *Doppelgänger*

U oblikovanju rukopisa prijelomno mjesto pripada romanu *Totenwände* (2000), koji s jedne strane djeluje kao logičan nastavak prethodnih tekstova, a s druge pak kao najava onih postupaka koji će se u narednim tekstovima prometnuti u ključne autorske oznake. Za početak će u tematski fokus sve eksplicitnije dospijevati povijesno nasljeđe Drugoga svjetskog rata, a s njime na razne načine poticati i impulsi dokumentarne fikcije, u obliku pripovjednoga mozaika s uporištem u povijesti. Pedantni se popisi, dokumenti i činjenice pritom u velikoj mjeri stiliziraju, a oštrija formalna rješenja i općeniti kompozicijski nered izazvan narativnim kolažiranjem općenito oslabljuju pretpostavljeni ne-književni kredibilitet. Osim toga, od ovoga romana dalje hirovitija će kretanja među pripovjednim razinama u (auto)intertekstualnoj maniri postupno podržavati i zajedničke sadržajne, formalne, stilske, žanrovske i općenito poetičke relacije.

Ključan je pritom odmak od relativno pitoma i fiksno omeđenoga pripovjednog okvira: pripovjedačka instancija pripisana uvjetno autobiografskom subjektu ovdje mutira u punokrvnog pripovjedača-kompilatora koji pomno kombinira i nadzire razne pripovjedne razine, pozicije i materijale, istovremeno se svojim postupcima objavljujući i razgrađujući. Kaže Detoni Dujmić (2011: 20) da je taj roman „zapravo fiktofakcijski prozni panoptikum u kojem se kontrapunktiraju dijelovi pojedinačna i kolektivna pamćenja i tako slaže povijesna i duhovna slika 20. stoljeća“. Unutar takvog se ambicioznog interpretativnog zamaha možemo složiti da svakako pogađa odrednice koje se, ne bez jakih razloga, smatraju reprezentativnima za ovaj opus.

Što se pripovjedne linije tiče, Konrad Koše – lik s kojim smo se sreli u *Canzone di guerra*, a čija je biografija za Teu Radan postala opsesija – transponiran je u novi kontekst, ovaj put s drugačijim ovlastima. Ovdje, naime, donekle eksplicitno preuzima odgovornost za pripovijedanje, i to kako bi ispričao svoju priču.¹⁵ Drugim riječima, izmaknut je iz prvotnog sklopa i ugrađen u ovaj, otvarajući također autorski prepoznatljivu pripovjednu spiralu. Prvo poglavlje, *In memoriam*, dobrim je dijelom organizirano kao ispitivanje, točnije dijalog Konrada Košea i Istražitelja, kojim se nastoji razriješiti misteriozna smrt Jacqueline

¹⁵ Usputna bi pitanja mogla biti pripovijeda li baš on, na kojoj se razini nalazi, je li „njegova zadnja“ ili biva usisan u pripovjedni tok, a ponajviše kako uopće postaviti temeljnu pripovjednu situaciju koja je umetnuta u posve ne-pripovjedni okvir i neprestano između to dvoje oscilira?

Heissmeyer. Međutim, nakon uvodnih 14 replika – podržanih svim signalima koji signaliziraju dramski tekst (pozicija; ime lika; dvotočka) – Istražitelj zaključuje: „*Napišite sve to*“. Ostatak poglavlja sastoji se od pisanog iskaza koji je od svoga matičnog dramskog konteksta odijeljen *dinkusom* (usp. Drndić 2009: 9). Košeov je ulaz pritom također znakovit:

Gospodine istražitelju, ne znam za koga ovo pišem. Ako pišem za vas, nema potrebe objašnjavati tko je Jacqueline Heissmeyer. Ako pišem u svoju obranu, također nema potrebe objašnjavati tko je Jacqueline Heissmeyer. Ako kanite objaviti ili javno čitati ovo što pišem, onda moram paziti na stil. Onda je to posve druga priča. Onda će ovo potrajati. [...] Ovo je komplicirana priča. Rekli ste da se držim činjenica, ali činjenica ima mnogo. Bojim se da ih nećete moći povezati. Da vam nacrtam ovu priču?

Koš: *Gospodine istražitelju, da vam nacrtam ovu priču? (isto: 9-10).*

Materijalnost Košeova teksta – odnosno svijest o njegovoj proizvedenosti, na rubu aporije u kojoj empirijska knjiga *Totenwande* gotovo završava povučena na nultu pripovjednu razinu kao predmet u nastanku i u rukama lika – dodatno je naglašena kontinuiranom grafičkom intervencijom, križanjem i precrtavanjem pripovjednih „viškova“, dakle kao naknadno revidiranje iskaza. Na istražiteljevo upozorenje: „*Nemojte zalaziti u detalje*“ Koše odgovara: „*Detalje ćemo kasnije precrtati*“ (isto: 12), a na mjestima u tekstu nalaze se i metatekstualne upute poput: „(Gornje naknadno prekrižiti)“ (isto: 22). Koše, inače slikar, nekoliko stranica redaka kasnije *cрта*, i to ni manje ni više nego vlastito obiteljsko stablo (usp. isto: 18), a unatoč istražiteljevu susprezanju, između ostaloga, s jakim osloncem na izvore prebire po obiteljskoj prošlosti. Svojem iskazu prilaže i dokumente iz maloga smeđeg kofera; najprije izvlači obiteljski arhiv pa pismovnu prepisku svoje majke (Golde Weiss, preimenovane u Zlatu Koše) i njezinih sestara (Lile i Eleonore), a nakraju i razglednicu koju je poslao majci, na kojoj ona podcrtava ime Jacqueline Heissmeyer i njezine galerije *L'Étoile du matin*, dopisujući „*Morgenstern*“, ustvari nagoviješta vezu koja će se uspostaviti između Košeove i Jacquelinine obiteljske prošlosti.

Pripovjedna je krivulja koja vodi do razrješenja pritom pozamašna, ponajviše zbog Košeove tendencije da u tekst ugradi sve što bi iole ocrtalo širi kontekst, koji pritom dobro premašuje okvire njegove biografije i prisilu iskazivanja. Pritom je tekst snažno obilježen citatima, poput umetnutoga *kratkoga životopisa Aarona Appelfelda* koji mu potom priča „malo o sebi, malo o Czernowitzu, malo o gospođi Fischer (koja s ovim nema nikakve veze) i puno o

Paulu Celanu (u čiju je poeziju zaljubljen)¹⁶ Segment je Appelfeldova svjedočanstva amputiran i dvostruko izmješten; prvo kao epigraf, a onda promaknut i na mjesto naslova knjige: „[...] Tad, te kasne jeseni '41 rodila se nova riječ – *Totenwande. Zidovi smrti. Totendwande, Totenwande, Totenwande, odjekivalo je zaleđenim prostranstvima nepostojeće Transnistrije* (Drndić 2000: 33). Povlašteni pozicija teksta u nekoj se mjeri oslabljuje Koševom uputom u tekstu: „(Kratki životopis Aarona Appelfelda prekrižiti ili pri čitanju preskočiti)“ (*isto*). Zanimljiva uputa koja bi za posljedicu mogla imati križanje ukupnog teksta.

Dalje, Koše unutar uprizorenoga istražnoga postupka predočuje i numerirane priloge, jasno naznačenih izvora. Dokumentaristički otisak koji putuje od Aarona Appelfelda koji Košeu izgovara „*Moram vam nešto pokazati*“ (*isto*: 35), prometnut će se u prepoznatljivu autorsku maniru – katalog žrtava holokausta, izveden iz jeruzalemskoga memorijalnoga centra Yad Vashem (*isto*: 36). Nakon umetnutog popisa, Koše ponavlja: „*Gospodine istražitelju, moram vam nešto pokazati*“ (*isto*: 37). Međutim „[g]ospodin istražitelj spava. Klupko se počelo odmotavati“ (*isto*). Netom nakon popisa u ulomku koji razmatra širi kontekst nastanka memorijalnog centra, Koše naznačuje: „Ovo o čemu (u svoju obranu) pišem, samo je mala priča, mikroskopski jedva vidljiva u odnosu na svemir užasa koji je tamo uskladišten“ (*isto*: 37-38), no taj je kompletni pasus indikativno prekrižen – izbačen je iz općeg govora, poništen kao ispovjedna redundancija i etički balast. „Malim pričama“ u enormnoj logoreji Povijesti, imenima i prezimenima, sitnim biografijama čiji se putovi tektonski susreću ponovno smo blizu prepoznatljivim autorskim potezima. Preslagivanju materijala kojim ispisuje širi povijesni kontekst dodaje i abecedni popis satelita logora Neuengamme, sve kako bi nastavio priču koja neplanski buktu iz dokumentarnih izvora, a artificijelnost vlastita teksta podcrtava zahtjevom Istražitelju: „*Treba mi još papira*“ (*isto*: 42).

Grafički iskrižani viškovi teksta obuhvaćaju one dijelove koji se tretiraju kao opći Košev zanos i udaljavanje od teme, a neka ih – nadređena ili podređena, hetero- ili homodijegetička – instancija obradom neprestano preusmjerava u priču o Jacquelininu ocu. Dr. Heissmeyer je pod upravom logora Neuengamme provodio eksperimente nad djecom ispitujući toleranciju na žive bacile tuberkuloze, među kojima umire čak i Eleonorina Jacqueline Morgenstern. Privatni se i javni izvori potom kombiniraju: *Izjavama svjedoka*, slijedi pismo

¹⁶ Priča će se o gospođi Fischer uvesti tek u *Doppelgängeru*, a prometnuti upadljivo i u *Sonnenscheinu* i *Aprilu u Berlinu*.

Crvenoga križa upućeno njegovoj majci, a u prepoznatljivoj formi ispitivanja prenosi stenogram sa suđenja u Nürnbergu (usp. Drndić 2000: 65-68).¹⁷

U trenutku u kojemu se locira vrijeme priče – a ustvari i nesinkronizirano vrijeme Košeova pripovijedanja – saznajemo da ispitivanje traje već dva dana, Koše šetajući gore-dolje recitira Celanovu *Fugu smrti*: „Crno mlijeko zore pijemo ga uvečer Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends [...]“ (isto: 73). Istražitelj ga ne razumije i ustvari se ispostavlja dvostruko neprilagođenim kôdu – osim što ne razumije njemački uporno se pita je li to za slučaj relevantno (usp. isto: 77), a Koše mu – ne bez razloga, jer narativnih paralela je s Jacqueline Morgenstern mnogo – odgovara Celanovom biografijom dopisujući: „Za istražitelja, da mu se nađe“ (isto: 78-81). U dvama se izvještajima o razgovorima s likovima koji posjećuju Košev pripovjedni kontekst, *izvještaj o razgovoru s psihijatrom Kohnom* i *izvještaj o razgovoru s Eduardom Rheimsom* uz pripadajuću *ispovijed Eduarda Rheimsa (s upadicama K. Košea)* također tematizira Košeova naknadna intervencija u vlastiti pisani materijal. Naposljetku arbitar koji nemošto usmjerava Košev iskaz, čiji dijaloški okvir teče tobože istovremeno s Koševim ispisivanjem vlastita tekstualnog iskaza, okončava pripovijedanje. Rješenje ustanovljuje Istražitelj; Jacqueline Heissmeyer umrla je od infarkta, a Koše će nato: „*Ja sam sve napisao. Sve. Malo je neuredno, ali brzo ću ja to srediti...*“ (isto: 97). Koše pred sam kraj, u jedanaest točaka rezimira raznorazna presijecanja obitelji Weiss-Morgenstern i Heissmeyer, a Istražitelja zaključno i sasvim neslužbeno zanima jedino je li on Židov. Pripovijedanje staje netom prije nego što Koše izgovori ono o čemu je za početak trebao svjedočiti. „*Jacqueline Heissmeyer umrla je u mom ateljeu kad...*“, Istražitelj naredi: „Vodite ga“ – ne u kurzivu kao što je ispisan ostatak dijaloga, i upućujući na nedostatak, bez točke – a priča ostaje nerazriješenom.

Na koncu je priču bilo moguće dovršiti jedino kraćenjem, tako da se sumira, rezimira, precrtava i križa, odjeljuje viškove. Rekli smo, time je fokus postavljen na materijalnost teksta, na njegovo nastajanje – ujedno i pripovjedno trajanje, ali i njegovo potencijalno nestajanje koje se također konstantnim intervencijama uprizoruje simultano, a najveći zamah dobiva konačnim onemogućenjem pripovijedanja. Nedovršenost je Košeove priče posljedica intervencije iz više pripovjedne razine. Konkretnije, pripovjedna faktura otpočетка je postavljena tako da zaposjeda Košeovo pripovijedanje: onemogućujući njezin tijek, a naposljetku i rasplet. Rješenje koje se doima uvijek nadomak, ustvari trajno izmiče, a petlja pripovijedanja ne zatvara dokraja. Čak i

¹⁷ Za ilustraciju: „Prilog br. 6 *DOKUMENT F321* upućen Međunarodnom ratnom vijeću u Nürnbergu Izjave svjedoka (*Neuengamme*) Odlomci [...]“ (Drndić 2000: 56).

on sam komentira – ispisujući naoko sporednu digresiju – da je ovo „druga priča, ali samo naizgled“ (usp. Drndić 2000: 12).

U ranijem stadiju istrage najavljujući vezu između života i smrti obitelji Weiss-Morgenstern sa životom i smrću Jacqueline Heissmeyer, Koše utvrđuje da nadolazeća priča o Lili Weiss s tim nema nikakve veze (usp. Drndić 2000: 27), a s time prelazimo na drugo poglavlje „romana“ – stihijski dramolet *Zubalo Lile Weiss* koji od prve replike podriiva ingerenciju za prethodni pripovjedni iskaz: „KOŠE: Zovem se Konrad Koše i ne postojim. Izmislili su me drugi. Onda su me ostavili da tragam. Ja sam fusnota“ (*isto*: 97). Znakovita uloga tragača sasvim ga sigurno svrstava u niz instancija koje uporno balansiraju između pripovjedača i lika, kompilatora i kompilacije, materijala i svjedočanstva, odnosno posrednika tekstualnog materijala koji mahom dobiva oznaku pridodanoga dokumenta. Međutim, to eksplicitno upućuje i na postojanje nekih nadređenih funkcija i pozicija koje tekst proizvode, a s njime i zonu metafikcije kojoj Koše pripada. Pritom se ionako klimava kontrola koju je u ulozi zapisničara teksta u tekstu uspostavljao izjalovljuje, a zaposjeda ga sveopća polifonija (ako ne i kakofonija) glasova svojstvena dramskom diskursu.

S time dolazimo do temeljnoga genološkog nesporazuma: status teksta *Totenwande* nije dokraja jasan, iako empirijski bode u oči. Klasifikacijski mehanizmi svrstavaju ga među romane, novele, pripovijetke (usp. npr. katalog KOHA; katalog KGZ-a) unatoč činjenici da konkretna tekstualna situacija od romana odudara. Ako nema paratekstualnih indikacija da je riječ o romanu, ako počinje kao dramski tekst, ako se i prvo poglavlje cijepa na pripovjedne i dramske pasaže, a naročito ako je kompletno *Zubalo Lile Weiss* u formi dramskog teksta – pa su ulazni i izlazni punktovi omeđeni parametrima drugog književnog roda – možda bi tu *Möbiusovu vrpcu* lakše bilo tretirati kao dramu u koju je umetnuta proza, umjesto kao pripovjedni tekst s (pseudo)dramskim dijaloškim rješenjima (usp. Tadić-Šokac 2022: 81). Te dvije ravni interferiraju, ali su diskurzno objedinjene i ustvari podređene drami. Možda je baš zato temeljni narativni zalog priče iznevjeren; jer katalizator pripovijedanja tražimo u sustavu koji tu funkciju tradicionalno nema, a klackalica između drame i proze podržava pripovijedanje.

Čini se da je ovdje upravo dramski prosede proizveo ono za što Daši Drndić kasnije neće trebati miješanje rodova: raspršivanje i ukrštavanje podataka, ispovijesti, imena, prozних i poetskih tekstova, raznih dokumenata na planu jednog teksta. Izvod koji nudi Zlata kad kaže da su „glasovi niza povijesnih i fikcionalnih osoba izjednačeni tekstem“ (2004: 147) čini nam se u tom smislu precizan i indikativan. S jedne strane, princip „druga priča, ali samo naizgled“ suptilno je postavljen kao povratna sprega između „činova“. Lila Weiss, sporedni lik u prvom

poglavlju samo naizgled postaje protagonisticom koja nastoji izložiti neku drugu (ustvari vlastitu) životnu priču, no izlaganje joj remeti raznovrsna građa; od tuđih monologa (npr. Hitler, Staljin, Rimma, Koše) i Szymborskinih pjesama, do židovskih leksema, povijesnih činjenica i arhivskih izvadaka. S druge je pak strane takva implozija logična posljedica povlačenja središnje pripovjedne instancije, ako nema funkcije ni pozicije koja bi sve te elemente držala na okupu, gravitacijsko polje se raspušta zbog genološkog skoka. Zato se materijal urušio i raspršio u naizgled nasumične monologe koji se konfuzno prekidaju i nadopunjuju, odnosno međusobno si kontriraju. Naposljetku upravo dramski poligon nivelira narativni primat i uspijeva objumiti raznorodnu građu na planu jednoga teksta; sve što može govoriti, doista i govori.

Vidjeli smo da kraća proza neke zasad utvrđene pravilnosti dijeli s prethodnim romanima, a od nekih jasno odstupa. Tako je i s *Doppelgängerom*. Kao i *Totenwände*, sastoji se od dviju tekstualno odvojenih pripovijesti objedinjenih širim narativnim potezom, a s njime dijeli i „diskurzivno počelo“. Oba su romana svojevrsni kuriozum jer pripadaju i pozamašnoj autoričnoj (radio)dramskoj produkciji, s time da su u ovom slučaju poglavlja romana prilagođena, za radio pripremljena i emitirana odvojeno; kao *Artur i Isabella ili patvorene Mozart kugle* (usp. Drndić 2001) te *Pupi* (2003), a pripovjedni univerzum počinju dijeliti tek ukoričenjem.¹⁸ Podudarnost medijskog dvojništva tih dvaju romana mogla bi objasniti njihovu „izmještenost“ iz ustaljenoga proznog prosedea. Motiv dvojništva, odnosno njegov pozamašni zalag u povijesti književnosti ocrta se također pomoću oprečnih pojmova, kao „kalkulirani ansambl dualnih, opozitnih ili komplementarnih oblika čiji uzajamni odnosi, sklonosti ili odbojnosti, transmutacije ili permutacije, isključenja ili uključenja, *konstituiraju narativni diskurz*“ (Lachmann 1987: 261; isticanje naše). Aspekt dvojništva može se ovdje odnositi na nadopunjavanje protagonista prvog poglavlja (*Artur i Isabella*) na tematiziranu brojnost identiteta unutar jednog subjekta ili pak na karakteristično metanarativno redefiniranje prvog poglavlja drugim (*Pupi*). Junakinja prvog poglavlja Isabella Fischer spomenut će se kao dodatak priči drugog, i to kao digresija iz Pupijeva života, dok će Pupi biti u složenom pripovjednom odnosu sa sebi nadređenom instancijom. Konkretnije poveznice mogli bismo

¹⁸ To je razmjerno tipično jer romani Daše Drndić često nastaju okupljanjem tekstualnog tereta (fragmenata ili opsežnijih blokova proze, igrane i dokumentarne radiofonije, pasaža iz kolumni, intervjua, prepiske ili eseja). Svi će se ti razjedinjeni elementi postupno ulančavati i zatvarati u jedincatu semiozu.

dakle tražiti u već motivu dublera koji će se eksplicitnije razraditi u *Leica formatu*, a implicitno i u kasnijim romanima.

Prvo se poglavlje *Artur i Isabella* otvara skatološki – „Oh, usrao se“ (Drndić 2002: 11), a skatologija će ostati i njegov lajtmotiv. Pripovjedač nastavlja opisom ambijenta u kojemu se nalazi stanoviti *on*: „Običan dan, sunčan. Blago sunčan, zimski. Pogled na prugu. [...] ON gleda. ON sluša. Vrlo je miran dok gleda i sluša kako sve to drhti. Na staklo polaže dlan. Provjerava što zapravo drhti, drhti li malo ili mnogo, sitno ili krupno, kako drhti, ne drhti li možda ON?“ (usp. *isto*). Kasnije će se razviti obilat fokus na izobličeno tijelo obaju protagonista, i ostati dominanta koja će se razvijati prema grotesknom i nastranom. Zatim se pojavljuje i *ona*: „ONA oprezno ulazi u kadu jer je stara. Kada je puna pjene, voda je topla. Rukom prelazi preko mlohavog kože, ima višak kože, rukom prelazi preko mlohavog trbuha, sise samo smetaju, kapilare pucaju, neka pucaju, ah, piša u kadu. Voda je topla“ (usp. *isto*: 12). Isabellino tijelo opisano je kao oklop, njegov se raspad i nesinkroniziranost sa subjektom razrađuje pri susretu s ogledalom: „Kakva je to iskrivljena slika?“ (usp. *isto*: 14), nakon čega se pripovjedački najavljuje: „ON i ONA će se sresti. [...] Novogodišnja je noć. Sad će se sresti, sad“ (usp. *isto*), a stvar se prepoznatljivo razvija. Inkorporirani su dokumenti – usko vezani za tipične autorske tendencije – izvaci iz *policijskih dosjea* koji prenose biografije Artura Biondi(ć)a i Isabelle Fischer. Kaže Zlatar: „Dvoje beckettovski parodiziranih staraca, koji se slučajno susreću, podudaraju se u biografijama – u prethodnoj su državi bili osumnjičeni kao nacionalisti, dok su novim policijskim snagama sumnjivi zbog svojega nejasnoga srednjoeuropskoga podrijetla“ (2004: 153). Ostatak je poglavlja obilježen, u manjku bolje riječi, živopisnim izlaganjem tijela u raspadu koje će eskalirati u seksualnu priču o *ljubavi na način groteske* (usp. *isto*), a odabiremo izvadak: „Starac položi dlan na staričin trbuh, prsti podrhtavaju kao da umiru, kao da se trzaju pred smrt. Onda živnu, starcu prsti ožive i pokrenu se, *imate debeli prst*, kaže starica“ (usp. Drndić 2002: 19). Navodimo ga jer se, simulacijom masturbacije, otvara i asocijativni leksikon pojmova izravno povezanih s nacizmom.¹⁹

Pred rastanak Artura i Isabelle pretpostavit će se, i momentalno poništiti, mogućnost njihova dvojništva, poglavito zbog Isabelline traume: „Izgleda, Artur i Isabella skladno se dopunjuju. *Mi se skladno dopunjujemo*, kaže Artur. *Ja se ne mogu dopunjavati*, kaže Isabella. *Ja sam prazna*“ (usp. *isto*: 31). Isabellino je židovsko podrijetlo izloženo analepsom u kojoj kao

¹⁹ Od „A“/ Abwehr/dolje/ Adolf/ gore/ Anschluss/ dolje [...] “B“/ Blut und Boden/ dolje gore dolje/ [...]“J“/ Jude/ Judenfrei/ Judengelb - žuto, žuto [...] još malo, gore dolje dolje dolje“ sve do „Zyklon B“ (Drndić 2002: 20-22).

trinaestogodišnjakinja, a onda petnaestogodišnjakinja, boravi u rodnome Chemnitzu i najprije gleda smrskavanje kipova židovskih dječaka, a onda spaljivanje sinagoge te iz biografskih razloga inzistira na čitanju Borowskijeva *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen*. Trauma je razvrgnula njezin subjekt, ispraznila ju i za njom ostavila degenerirani oklop. Iz policijskih se dosjea uvrštava izvještaj o istovremenom pretresu njihovih stanova, pri čemu se u prvome nalaze vrtni patuljci obilježeni imenima preminulih članova Isabelline obitelji i gomila otvorenih bombonijera, a drugome kolekcija od 274 kape i šešira s „fotografijama u prilogu“. Fotografije u ovoj fazi rukopisa ipak još nisu dometnute tekstu, no kasnije ćemo ih kao sirove dokumente nalaziti posvuda. U obama se izvještajima naznačuje da su pretresi prekinuti zbog dojave da se stanari vraćaju kući, a razlaz likova popraćen je još jednom intervencijom, prijenosom *dnevnih novosti*, a onda i zaključnih *dosjea* u kojima se otkriva da su u ranim jutarnjim satima oboje počinili samoubojstvo.

Poglavlje *Pupi* supostavlja pripovjedača i naslovni lik, dvije dakle hijerarhijski odvojene funkcije, no njihove će se odvojene pripovjedne dionice učestalo pretvarati u dijalog (s naznačenom promjenom lica i kurziva): „Sipi a on se ukopao. *Ukopao sam se*. [...] Nestaje i on. *Ja nestajem*, kaže Printz. On se zove Printz“ (Drndić 2002: 41). Printz pritom ne odgovara isključivo po diktatu, nekad se i spori s pripovjedačem: „Printz spava. *Ne spavam*“ (isto: 58), a ponekad čak podcrtava njihov naizgled istovjetan status: „Printz ima brata. *To smo rekli. Imam brata*“ (isto: 62). Udvajanje, premašivanje i podrivanje pripovjednih razina, osobito u formi dijaloga gdje identitetsku pomutnju podržava i formalni sraz u nadolazećim će romanima Daše Drndić postati česti postupci.

Pupijeva je biografija popraćena analepsama u djetinjstvo koje su pritom naznačene simbolom škara: „U njegovoj glavi rastu male prošlosti, kobne. One se miješaju sa sipljivom kišom koja je sadašnjost“ (isto: 41). Sadašnjost je pritom i Printzevo uporno poistovjećivanje s nosorozima koje promatra u zoološkom vrtu, koji se u gradovima stapaju poprimajući boju okoline: „*Ja se stapam*, kaže Printz“ (isto). „*Moja samoća pupi*, kaže Printz. *Osjećam kako moja samoća pupi, zato dišem duboko*“ (isto: 42) podcrtava rascjep koji Printz evocira u pripovjednoj sadašnjosti: infantilizirani subjekt koji ne voli svoj nadimak, sve ga više koristi. „Printz ponekad ima eksplozije u glavi. To su male eksplozije koje ne bole. Kad dođu, te male eksplozije svjetlucaju i tada Printz postaje Pupi. Te eksplozije su kao tiho 'p' u Pupijevoj glavi, kao tiho 'p' koje puca, a iz njega lete slike i svjetlucaju. Pupi tada trepće. Pupi trepće jer u glavi pucaju mu male priče“ (isto: 73), a njegova se udvojenost tematizira izravno. „Printz u glavi ima groteskni nesklad. *Kakav nesklad? Nema nesklada*“ (isto: 86). Infantilnu poziciju podcrtava

i ispijanje litara i litara mlijeka, što kulminira u mazohistički napad na vlastito tijelo: „Kad stare rupe zarastu, on škaricama pravi nove. On čeka da iz njega poteče mlijeko. *Ostavi me na miru. Ostavi me*“ (isto: 86). Grafički se katkad naznačuju i dijelovi koji se Printza uopće ne tiču, ili ga se tiču posredno; možda metaforički, poput još jednoga od mnogih pasusa o nosorozima koji „žive u pustim krajevima, u izoliranim krajevima i lutaju“ (isto: 61). U pripovjednoj se sadašnjosti događa i sprovod majke koja je ponovno povod za govor o grotesknome i bolesnom tijelu o kojemu je Prinz donedavno brinuo, a sada ostaje sam.

Neki su potencijalno zanimljivi dijelovi i izvaci Printzevih bilješki, primjerice transkribiran sadržaj crne bilježnice u kojoj se nižu stupci i stupci namirnica, nasumičnih brojeva, godina i sporadičnih faktografija. Printz sjeda u fotelju i kida list po list: „*Čistim prošlost. Pravim praznost za moje misli, imam nove misli*, kaže Printz u noći“; staje na 1946. i pedantno bilježi smaknuća nacističkih zločinaca. A epizoda u kojoj se rješava srebrnine, gdje mu trgovac Ugo Tutzman u detalje izlaže genealogiju obitelji Leder – čiji je potomak Isabella Fischer – znakovita je jer Printza „ne zanima storija židovske obitelji“ iako mu se „ta mala biografija čini poznata. Ne želi više slušati, apsolutno ne. Zato Printz Ugu Tutzmanu kaže: *Pobrkali ste živote. To je nečiji tuđi život*“ (isto: 98), a ovaj odgovara: „*Možda nitko od nas nema svoj život. Je li vaš život pouzdano vaš?*“ (isto). Printzevom se opsesijom pri kraju ispostavlja knjižnica, a onda nastupa logorejična bujica citata. Vidimo na manjem uzorku neke od tendencija koje smo već zapazili i neke koje još čekaju na svoju punokrvnu kulminaciju. Drugim riječima, rukopis se zgušnjava i tematski zatvara, a u konkretnim postupcima postaje sve odlučniji i definiraniji.

3. Fugiranje u *Leica formatu*

Pripovjedne strategije koje nasljeđuje *Leica format* (2003), a i razlozi zbog kojih se i njega smatra primjerom rubnog pisma (usp. Ryznar 2017) u prvom se redu tiču njegove raslojenosti, formalne (ne)uređenosti te fragmentarne kompozicije koja za sobom povlači i pitanja o pripovjednoj nadležnosti. Tematska i kompozicijska okosnica romana, njegov preduvjet i okvir, ponovno je sami početak. Grafički stiliziran unedogled i značenjski prezasićen, pojam fuge u uvodnoj se bilješci redom definira kao „poremećaj izgubljenog sjećanja, dugotrajna amnezija pri kojoj nisu narušene čovjekove mentalne sposobnosti“; „polifona muzička kompozicija u kojoj se partije ponavljaju po određenim pravilima“; „spoj između kamenova i pločica“ (usp. Drndić 2003: 5-6) i upravo svaka od tih sastavnica presudno ustanovljuje nosive elemente teksta. U romanu, naime, likovi fuganti progovaraju kao prognanici iz vlastite domovine, a muzička se kompozicija *tema-odgovor* povezuje s formalnim „crticama“ u romanu koje „ne sadrže odgovor, niti se uvijek ponavljaju prema pravilima“ (*isto*: 5). Posljednja definicija „namjerno ostavljenoga razmaka u gradnji“ pritom izravno upućuje na metaforu pukotine unutar pripovjedne konstrukcije – a preokupacija se fugom s ruba teksta promiče u njegovu narativnu dominantu, krpariju sačinjenu od mnoštva umetnutih „crtica“ i svjedočanstava. Početak i kraj romana tematski su vezani likovima fuganta – započinje biografijom Antonije Host (alias Lydia Paut), a završava dionicom o Lei Moser (alias Tessa Koller). Osim prisvajanja novoga imena, povezuje ih bijeg od vlastita života i poremećaj izgubljenoga sjećanja – na taj je način roman uokviren identitetskom pomutnjom, smješten unutar fuge, a istovremeno njezino uprizorenje i simptom.²⁰

Pripovijedanje je ovdje premreženo brojnim citatima te autopoetičkim komentarima koji tematiziraju vlastiti pripovjedni proces, ponekad ga remeteći *metalepsom autora* (usp. Genette 2006: 7-8). Na početku romana je indikativna i literarna paralela s Pessoaom, za kojega pripovjedačica najprije tvrdi: „Pessoa često ide mi na živce. Kao kad zubar svrdlom ruje oko ogoljenog nerva, tako on kopa. Čačka po sebi i oko sebe“ (*isto*: 15), a u grafički dislociranom pasusu pita: „Tko to govori, on ili ja?“ (*isto*: 16). Pessoa, koji je vlastite pjesme potpisivao

²⁰ U tom je smislu interesantna etimološka veza *fuge* s latinskim glagolom *fugere* – pobjeći. Osim što se uklapa u motivsku mrežu bijega, pa možda i izbjeglištva, sigurno se podudara i sa završnicom gdje Tessa Koller (alias Lea Moser) doslovno bježi iz neizravno imenovane Rijeke u Helsinki, a njezina se priča rasipa u citate, ispresijecane fragmente, tekstualne kadrove, nedosljednu biografiju i nedosljedan identitet – što je uostalom i provodni pripovjedni postupak romana.

različitim heteronimima – od kojih se neki ovdje i pojavljuju kao pripovjedni glasovi – napaja i podcrtava raslojenost, odnosno ilustrira pripovjednu i identitetsku fluktuaciju.²¹ S druge pak strane, za Prousta *ne dolazi u obzir da ga čita*: „Zato ga neću citirati“ (*isto*: 17), a u razvedenu se citatnu mrežu često zapliću i preferirani sugovornici proze Daše Drndić, kao što će podcrtati i ova pripovjedačica, unatoč posljedicama oslabljena sjećanja: „Zaboravila sam da se Bernhard zove Thomas i Wisława da se preziva Szymborska. Poslije sam se sjetila, kako bih inače ovo napisala?“ (*isto*: 54). Pripovjedni je autoritet dan subjektu rascijepljena identiteta, maksimum ovlasti povjeren je deklarativnom minimumu sposobnosti – s poremećajem sjećanja koje nastupa kao posljedica kontinuiranih okršaja s okolinom.

Na tom se tragu roman izraženije bavi pitanjima kolektivnoga identiteta koji se pojedincu stavlja na raspolaganje kao sredstvo za samoizgradnju (usp. Kaufmann 2006:27), doduše s negativnim predznakom: subjekt pripovijedanja nalazi se izvan njega i tom urbanom ansamblu ne pripada. Slične se strategije primjenjuju i na reprezentaciju grada, u kojemu se posredno aktivira i sekundarna pripovjedačka vizura, predočena povijesno i retorički: u obliku ulomaka, komentara i refleksija o gradu koji, iako je hrom, bezimen i virtualiziran, ipak prepoznajemo kao Rijeku. Grotesknim opisima truljenja i bolesti, grad kao odumirući subjekt uvlači svoje stanovnike u mrežu malograđanštine i lišava ih individualnosti, a oni postaju prazni identiteti, zatvoreni u polju besmislenih rituala i retoričkih klišeja (usp. Ryznar 2017: 116). Zbog toga se redovito prepliću sfere privatnoga i kolektivnoga, a tako se otvaraju teme egzila, krnjeg mentaliteta i istrošenog jezika. „Neoprostivo neuklapanje“ zbog obilježenog leksika pripovjedačice s jedne joj strane omogućuje identitetsko raslojavanje, a s druge pak potiče izravne sukobe sa stanovnicima. Pritom, pripovjedačica naglašava: „život ovdje život je (okamenjene) forme“ (Drndić 2003: 115), suprotstavljajući tomu i vlastitu diskontinuiranu pripovjednu formu. Kako razlaže Ryznar, interdiskurzivnost u ovome romanu ovisi o diskurzu grada koji podržava širenje granica književnog teksta sastavljenog od fragmenata stvarnosti – pri čemu su veze koje se među njima uspostavljaju nedvojbeno literarne: uglavnom asocijativne, katkad začudne, a nerijetko i poetizirane (usp. 2017: 119). Fragmenti se tako neuredno ubacuju, grafički razmještaju i poravnavaju po lijevom, odnosno desnom rubu

²¹ „Jedne noći u Fernandovoj lubanji oglasio se Alberto Caeiro [...] Kad je Alberto Caeiro umro, Pessoa nije plakao, vodio je ljubav s Ophelijom Quéiroz, malom tajnicom iz firme u kojoj je radio. *Evo ti jedna pjesma*, rekao je Álvaro de Campos, dekadentni futurist i nihilist s kojim Pessoa je povremeno pio, najčešće u malom restoranu po imenu 'Pessoa', gdje je Bernardo Soares na salvetama i istrošenim autobusnim kartama krišom bilježio svoje nemire“ (Drndić 2003: 16-17).

stranice, katkada kurzivirani, katkada i otvoreno istaknuti, primjerice: „Fusnota. Mala ispovijed. [...] I ja sam bila besprizorna u ovome gradu, otuda dio uzajamne netrepeljivosti između gradića i mene“ (usp. *isto*: 2003: 61). Taj se raznovrsni tekstualni materijal narativno i grafički povezuje i objedinjuje naslovnim formatom. On se odnosi na fotografsku vrpču – a vidjeli smo već kako se Drndić i Sontag odnose prema fotografijama i fotografima – k tome na jedan od prvih standardiziranih fotoformata, što pridonosi kinematografskoj, mehanicističkoj iluziji romana po kojoj je zbilja sastavljena od međusobno odvojenih trenutaka (usp. Mijatović 2010: 28).²² Konkretnije, moglo bi se umjesto kinematografskog kontinuiteta odnositi na fotografsku statičnost gdje se kadrovi jedan na drugi metonimijski povezuju tekstem.

Istaknuta je tema romana opsesija raznovrsnim spletom priča koje pripadaju i različitim vremensko-povijesnim okolnostima, a susreću se na planu jednog teksta. Dojmljiva je pritom dionica o Ludwigu Jakobu Fritzu (koji će tri dana šetati gradom) u kojoj se supostavljaju dvije vremenske razine: današnji riječki lokaliteti prepliću se i kombiniraju s onima iz 1911. Pomoću prikupljenih podataka pripovjedačica s jedne strane (re)konstruira grad s početka dvadesetoga stoljeća, s druge umeće zasebnu povijesnu priču, a s treće ih pak sve povezuje s vlastitom obiteljskom prošlošću, katkad inzistirajući na biografskim i historiografskim uporištima, katkad ih uskraćujući; ili ne nalazi izvor ili više nema koga pitati (usp. npr. Drndić 2003: 239). Ti su izvori izdvojeni i „preslikani“ u tekst ili opravdani predajom drugih likova, ali se i neupitno književno nadograđuju. Uz sva predočena pisma, sličice, brošure i pamflete – koje je također u tkivo teksta ugradila pripovjedačica – priča se širi informacijama koje kapacitete izvornika uvelike premašuju. S time faktografija ponovno gubi na legitimitetu i postaje simptom fikcije s kojom interferira.

Autobiografske strategije pripovjedačice šire sad već poznata posredovanja biografema i iskustava drugih, posebno onih marginaliziranih i obespravljenih. Znatno dio romana čine i potresne priče o medicinskim eksperimentima i zločinima totalitarnih sistema, pri čemu „šezdeset godina nakon rata savjest i dalje vrši premetačinu vlastitih skrovišta, nikako da se smiri, kopa po arhivima i dosjeima, po sjećanjima preživjelih“ (Drndić 2003: 294). *Leica format* se u pravom smislu približava žanru historiografske metafikcije, u kojemu se slojevi fiktionalne priče spajaju s povijesno provjerljivim činjenicama također konstruiranih pričama, dostupnih isključivo pomoću njih (usp. Hutcheon 1996: 163 *i dalje*). U tekstu nam se jasno daje do znanja

²² Što je sugerirano naslovom i pripovjednim diskontinuitetom, drugdje će se pojavljivati kao očitija grafička intervencija: poput ilustracije otvorene, odnosno zatvorene fotografske leće u *Belladonna* (2012).

da su neki „očišćeni“ od informacija koje pripovjedačica nadomješta posredno i periferno, drugim izvorima, poput *male nove biografije doktora Franje Kogoja*, u kojoj nema ni riječi o onome što joj nekoliko stranica ranije pričala njegova kći (usp. 2003: 225). Simulacijom se sudskih svjedočenja iznosi nekoliko perspektiva – s jedne su strane nadležni za silne pothvate provedene radi civilizacijskog napretka, s druge statistika i ispovijesti njihovih žrtava – mučenih, ubijenih i nestalih. Pretpostavljeni se napredak temelji na nikad sankcioniranim zločinima, preko leđa žrtava čija imena nisu upamćena.²³ Stilska je dominantna njihovih iskaza prozopopeja – davanje glasa onomu što glasa (više) nema – a mučan se i jeziv talog povijesti ističe pomoću fiktivnih ispovijesti i nesuglasjem između prirodne i diskurzivne logike (usp. Ryznar 2017: 122).²⁴

Tu uglavnom prevladavaju autodijegetski osvrti na vlastito iskustvo, a glas pripovjedačice potire se kako bi ustupio mjesto umetnutim pričama, biografijama – namještanje pripovjedne perspektive tako doseže čak i razinu heterodijegeze, što posebno dolazi do izražaja pri ustupanju pripovjednoga prostora različitim *glasovima*. Pripovjedačka se pozicija može učiniti poravnata s njima, ali je jasno odvojena od upravnoga govora – u tekstu grafički istaknutog uvučenim retkom, ispisanog posebnim fontom i kurzivom. Pripovjedačica u takve iskaze naizgled ne intervenira, ali ih vrlo koherentno kompilira i preslaguje – praznine se između njih popunjavaju komentarima i opaskama, a katkad i sudjelovanjem u hinjenim dijalozima pri čemu različite pripovjedne glasove zaziva ili im postavlja pitanja. Ona njihove iskaze povezuje, ali su mehanizmi popunjavanja „pukotina“ – stvaranja šavova i fugi – istovremeno u funkciji eksplicitnog rastavljanja različitih iskaza. Tako njihove priče čine polifonijski raster mnoštva glasova, za razliku od bahtinovskog romana i pripovjednih glasova kod Dostojevskog – uvriježenog trijumfa, snage i izjednačenosti pripovjedačkog autoriteta – ovdje ostaju na razini bestjelesnog kakofonog impulsa u potrazi za vlastitim pravom na priču (usp. Ryznar 2017: 109). Raslojenost pripovjedne fakture već upućuje na nestabilnu pripovjedačku poziciju, a pretpostavka se o Lei Moser kao pripovjedačici romana posljednjim poglavljem izjalovljuje: „otkazujući na samom kraju autobiografski sporazum i pretvarajući

²³ Za evidenciju će se nekih od njih pobrinuti i drugdje – vidjet ćemo već u *Sonnenscheinu*.

²⁴ Najzračudniji primjer „svjedočenja“ ustupanje je glasa prekooceanske bodu Saxonia, „Ja sam ta Saxonia, čekam. Utroba mi se trese. Moji vijci miruju, ljuljam se kao kolijevka ili lijes, ne znam.“, a poravnato prema desnome rubu: „Škripi vitki željezni most. Četiri tisuće ruku hvata se uz sleđen osmijeh, uz suze i dah“ (Drndić 2003: 194-195). Nekoliko se stranica dalje i Saxonia *raspada na milijune sitnih čeličnih čestica*, a pripovjedni prostor preuzima grafički dislocirana polifona prozivka njezinih putnika (usp. *isto*: 197 i dalje).

autobiografski subjekt u samo još jedan fikcionalizirani lik, autobiografska priča koja tvori okosnicu romana razvlašćuje se i izjednačava s tuđim pričama i biografijama“ (*isto*: 111-112). Nadležna se pripovjedačka pozicija, dakle, posve prepušta anonimnom pripovjedaču koji se, govoreći o Lei Moser u trećem licu, na kraju i sam pita o kome uopće govori: Lei Moser, Tessi Koller, ili nekom trećem? (Auto)biografski subjekt tek je tada neosporivo doveden u pitanje, no navodimo i nekolicinu pukotina u fugama koje su ranije poljuljale pripovjedni autoritet. Prije svega, pitanje „tko to govori“ ne postavlja se samo na stilski obilježenom kraju nego se protiskuje duž roman kao pripovjedna strategija. Pripovjedačici se ponekad događa da ne zna zašto nešto piše ili da dijelovi „uplove u priču iz skrivenoga meandra“ (usp. Drndić 2003: 29-30), kao da tekst nenadzirano teče ili ga nadzire netko drugi, dok se za neke dijelove naglašava da za priču nisu bitni ili „nisu dobri za pisanje“ (usp. *isto*: 96). Takve se formulacije mogu povezati i s uvodnom napomenom o „pukotinama“. Upečatljivo se i uspoređuje sfera priče i života uopće, koji je sav „sazdan od nebitnosti“, „klizi i izmiče“ a to što se ne raspe imamo zahvaliti „stegnutim čvorovima“ koji ga drže na okupu (*isto*: 29-30). *Leica format* spretna je ilustracija tih podudarnosti, ponajprije jer ga upravo pripovjedački čvorovi neminovno stežu i fiksiraju. Tako se potvrđuje najprije postojanje prvoga, ekstradijegetičkoga pripovjedača, koji čak i kada tekst cijepa na dijaloške odlomke ili predočene rukopise, viši narativni autoritet uspostavlja barem citiranjem ili transkripcijom posredovanog materijala (usp. Rimmon Kenan 2002: 89).

Pripovjedačica ovdje hini da nema apsolutni nadzor nad tekstom, dok je istovremeno njezin iskaz jedini narativni trag koji paradoksalno tematizira proces vlastita nastanka i nestanka. Tako u dionici o Ludwigu Jakobu Fritzu saznajemo i što mu sve prolazi kroz glavu i čega se sve sjeća ili ne sjeća, a postoji i problem kronologije – priču smo iz njegove perspektive čuli prije nego što pripovjedačica nalazi izvore na temelju kojih bi mogla pripovijedati ili barem umetnuti njegovu priču.²⁵ Možemo se zapitati i tko je ispriповjedio prethodnu dionicu, a zatim, čak i ako je odgovor ona, tko je invertirao redosljed? A osnovno je pitanje za poziciju „slabog pripovjedača“ koliko nepouzdan on u stvari može biti ako smo cijelo vrijeme podvrgnuti isključivo njegovim mehanizmima regulacije teksta – odustajanju od linearne naracije, zaokruženih likova ili zauzimanju objedinjujuće pripovjedačke pozicije. Tobožnja je nepouzdanost samo jedan od alata kojim se objavljuje još viša instancija, „svemogući

²⁵ Među Fritzovim se razglednicama i romanima nađe primjerak Stevensonova *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* – koji dodatno podcrtava psihološku strukturu (ili fugu) u kojoj je pojedinac podijeljen između jasno konstituiranih, više-manje zatvorenih osobnosti (usp. Kaufmann 2006: 115).

pripovjedač“ koji je direktnim intervencijama osigurao da fokus ostane isključivo na njegovu iskazivanju. Onaj koji je postavio pitanje „tko govori“ demonstrirao je istovremeno i svoju nadležnost za odgovor.

Put pripovjedačice prema vanjskom drugom i njegovom predočavanju vodi se obilaznicom preko unutarnjeg drugog čija je mogućnost predočavanja upitna, a zbog čega se *Leica format* može tretirati i kao pripovijest o nestajanju – ne onoga što nepovratno nestaje, već o stvarima i ljudima u stanju nestajanja (usp. Mijatović 2010: 26-27). Daša Drndić i u ovome romanu, prebirući po povijesnim činjenicama i dokumentima, supostavlja sveznajuće pripovijedanje izvan prostora i vremena s ograničenom perspektivom pojedinca (usp. Zlatar 2004: 157). Tako je opći diskurz romana metafikcionalan, a posredovani se društveni, politički i svjetonazorski slojevi javljaju i kao reakcija na zbiljsku povijesnu nepravdu i kao otpor kulturi koja ju nastoji potisnuti, zaboraviti, izbrisati ili strogo neutralno supostaviti. Skicirajući kronotop Rijeke i njezinu simboličku zapremninu, pripovjedačica naposljetku ne pristaje na srastanje s gradom jer bi ono označilo odustajanje od vlastite biografije (usp. Ryznar 2017: 116), direktni usis u njegovu „kolektivnu povijest“, odnosno još jednu neprepričljivu „veliku priču“.

4. Dokumentarni trijumf *Sonnenscheina*

Sonnenschein sažima ambicije ranijih romana, kako u smislu tematskih okvira, tako i dokumentarnih pripovjednih strategija koje u ovome romanu posebno naglašeno proizlaze iz čvrstih historiografskih oslonaca. Dopuna je tom *fakcijskome* naboju i podnaslov s jakom žanrovskom indikacijom *dokumentarni roman*²⁶, koji na samom početku podcrtava temeljnu ambivalenciju dokumentarne književnosti – između autonomnog književnog pristupa i neposrednog naslanjanja na izvanknjiževnu realnost – pri čemu autentični dokumenti integrirani u književni sklop otvaraju niz poetičkih pitanja, usmjerenih na problematiziranje odnosa zbilje i fikcije, odnosno njihovih granica (usp. Car 2016: 10-11). Indikativno je za otvaranje i Borgesov uvodni citat: „Jedan jedini trenutak dovoljan je da se otključa tajna života, a ključ svih tajni samo i jedino je Povijest, to vječno ponavljanje i to lijepo ime užasa“ (Drndić: 2007) jer u prednji plan dovodi privilegiranu temu povijesti – preciznije, holokausta – kao narativno nerazmrsive tapiserije.

Širi je povijesni zahvat u *Sonnenscheinu* izveden iz točke gledišta Haye Tedeschi, a razlaganje njezine osobne prošlosti temeljni okvir i provodni pripovjedni fokus ovoga romana. Uvodni ulomak započinje ovako: „Šezdeset i dvije godine čeka. Ona sjedi pokraj visokoga prozora u sobi na trećem katu austrougarske zgrade u starom dijelu Stare Gorizije i ljulja se“ (*isto*: 7), a zatvara ga: „Ona sjedi i ljulja se, njena tišina nepodnošljiva je. Ponedjeljak je, 3. srpanj 2006. HURRY UP PLEASE IT'S TIME“ (*isto*: 9).²⁷ Precizno vremensko-prostorno lociranje podržano je i njezinim psiho-fizičkim kontekstom: „Ona čuje glasove iako glasova nema. Njeni su glasovi mrtvi. Svejedno, s tim mrtvim glasovima ona razgovara, s tim mrtvim glasovima svađa se, katkad im se baca u naručje tromo, a oni joj šapću i vode je kroz krajolike koje je zaboravila“ (*isto*: 8). Dokumentarni sloj materijalizira se u uvodnome ulomku unutar goleme crvene košare: „Iz nje ona vadi svoj život i vješa ga na imaginarnan konop stvarnosti. Vadi pisma, poneka preko stotinu godina stara, fotografije, razglednice, isječke iz novina,

²⁶ Iako tu pododrednicu romanu nije dodijelila Daša Drndić, nego *Fraktura*. Da se nju pitalo, „knjigu ne [bi] nikako obilježila osim kao tekst“ (Rakovac 2018: 41), a ovo je zanimljiva zamka koja nastoji anticipirati i pripitomiti raskalašene silnice teksta tako što ih podvodi pod interpretativno stabilan (?) sustav.

²⁷ Referenca će na *Pustu zemlju* zaokružiti *Sonnenschein*, a Eliotove ćemo citate pronaći i na rubnim mjestima idućih romana.

časopise, sve to lista, po toj hrpi mrtvog papira prebire pa ponovno slaže, sad na pod ili na stolić pod prozorom“ (*isto*).

Pripovijedanje je otpočetak natkrovljeno naizgled sveznajućom instancijom, a fokus mahom lociran na Hayinu perspektivu te naznačenu vremensko-prostornu točku iz koje se pripovijeda – 2006. u Goriziji – iz koje se izvode analeptičke pripovijesti o njezinoj prošlosti, apstrahirane u opći povijesni kontekst. U idućem ju se ulomku, uz detaljan osvrt na njezinu biografiju, ujedno i prvi puta imenuje: „Zove se Haya Tedeschi. Rođena je 9. veljače 1923. godine u Goriziji [...]“ (*isto*: 10). Zadani će se biografski ulaz ilustrativno podržati i prikazom obiteljskoga stabla Baar i Tedeschi (usp. *isto*: 11). Međutim, fokus ovoga romana ipak nije obiteljska genealogija, što se kaže i eksplicitno: „Danas su udovi, kraci njene obitelji, toliko ispreturani, toliko porazmjешteni, da je nemoguće saznati gdje leže. [...] Ali, životi njenih predaka sve manje su bitni za njezinu priču, za njezino čekanje“ (*isto*: 13). Već je vidljivo i važno – Hayi se ne ustupa pripovjedni glas, nema ovlast nad iskazivanjem – štoviše, izjednačuje ga se s *mrtvim glasovima* – ali ona je ta koja u iskazu prebire po arhivi prošlosti. Pripovjedna se vjerodostojnost uspostavlja i olabavljuje oslanjanjem na njezina sjećanja. „Ima mala sjećanja, brza sjećanja, istrzana. Njiše se na nitima prošlosti. Na nitima povijesti. [...] Gorizia ima povijest, ona ima povijest“ (*isto*). Pripovjednoj perspektivi koja predstavlja Hayinu, privatnu povijest – i koja se na mjestima ispostavlja manjkavom – pridružuje se, dakle, povijesni kontekst koji pretpostavlja čvrst oslonac na dokumente. Pripovijedanje se o povijesti tematizira i komplicira, na pojedinim mjestima izravno uprizorujući problem njezine reprezentacije. Takvi su mehanizmi bliski McHaleovu pojmu *apokrifne povijesti*, povijesti za koju tvrdi da proturječi službenoj verziji tako da povijesni zapis nadopunjuje – ono što je historijska fikcija činila čim diskretnije, postmoderna fikcija postavlja u prvi plan: kršeći ograničenja „klasične“ povijesne fikcije i vidljivo proturječeći zapisima službene povijesti te čineći integraciju među različitim poljima reference – a onda i njihove šavove – što vidljivijima (usp. 2004: 90).

Problematičnost narativne organizacije povijesti, a s time i njezine fikcionalizacije – dostupne u tekstualnom obliku, u dokumentima, opisima svjedoka i arhivima – zaoštrena je širenjem polja subjekta kojim se ujedno izražava nerazmrsivost kolektivnog i povijesnog s privatnim i biografskim (usp. Hutcheon 1996: 163-165). I ovaj će roman, posve u skladu s historiografskom metafikcijom, podcrtati ovisnost povijesti o narativnim konvencijama, otkrivajući konstruiranu i nametnutu prirodu značenja (usp. *isto*: 189), odnosno preispitujući znanje o povijesti i mogućnost njezina predstavljanja u jeziku (usp. *isto*: 200). Ta se pripovjedna

zavrzlama često eksplicira: „Povijest ne želi okvir, povijest želi ostati otvorena, kako bi se upotpunjavala i umnožavala“ (Drndić 2007: 34), a uprizoruje složenim pripovjednim kolažiranjem, uglavnom individualne perspektive i kolektivne povijesti. Da bi se Hayino čekanje okončalo, obje se moraju razriješiti, unatoč tomu što se obje kontinuirano pokazuju dvojbena.

Prve se stranice romana posvećuju Prvome svjetskom ratu, u kojemu sudjeluje Hayin djed Bruno Baar, koji mnogo godina poslije unucima priča, kao i Adi Baar, udanoj Tedeschi, Hayinoj majci „kako je to bilo na Soči, jer unuci uvijek pitaju, *Što si radio u ratu, djede? jer i djeca pitaju, Što si radio u ratu, oče?*“ (isto: 28). Popraćen kurziviranim pričanjem Bruna Baara, pad u fikciju je očit:

Priča Bruno Baar a Haya opet pita, *Što si TI radio u ratu, djede?* pa kaže, *Sve izmišljaš, to je Hemingwayeva priča, to nije tvoja priča. Priča je priča,* kaže Bruno Baar. *Može biti svačija.* Ali priča ne ide tako. Ona krivuda. Bruno Baar ne odlazi na ratište. Ni na kakvo ratište. Nikada. *Tako je s ratom,* kaže Haya Tedeschi. *U ratu postoje civili koji se ne bore. Civili žive. Civili se trude živjeti kao da se ništa ne zbiva. Kao da je život lijep. Kao da su djeca* (Drndić 2007: 30).

U prethodnome se pasusu sažima Hayina perspektiva: život obitelji Tedeschi, koji za Hayu teče „sasvim obično, posve zaboravljivo kao što običnosti i jesu, zaboravljive [...] Do dana kada Florian nakon večere šapatom i konspirativno, kao da izgovara kakvu prljavštinu, izjavljuje *mi smo Židovi*, a ona pita *što to znači?*“ (Drndić 2007: 56). No primarni fokus Drugoga svjetskog rata rastvara odmakom od materije koju nastoji dokumentirati; Hayu se, unatoč židovskome porijeklu, naziva *bystanderom*: „*Bystandera* ima mnogo, oni su većina. [...] *Bystanderi*, to smo mi. Šezdeset godina ti slijepi promatrači busaju se u prsa vičući *nevini smo jer nismo znali*, a s dolaskom novih ratova i novih nevolja, naviru novi promatrači, rađaju se armije mladih i snažnih *bystandera* s povezima preko očiju [...]“ (isto: 96). Pripovijedanje je o tim događajima višestruka rekonstrukcija; Haya prebirući po dokumentima rekonstruira vlastitu prošlost, ali ne pripovijeda. Pripovjedač, međutim, oslanjajući se na njezinu perspektivu – i njezine dokumente – uspostavlja red među Hayinim saznanjima u rasponu od vremena o kojemu pripovijeda do vremena u kojemu pripovijeda. To će se podcrtati na raznim mjestima, primjerice: „naci-plan za osvajanje svijeta sazdan je sav od *tajnosti*, od skrivenih institucija, od povjerljivih dokumenata“ (isto: 95), i protežirati pripovjedno: „Tiho, gotovo konspirativno teretni vlakovi prolaze kroz Goriziju, noću, kad mjesec na lice navlači crni veo“ (isto: 114). Ono što u tim trenucima glavna junakinja romana ne zna postupno se raspliće informacijama koje je u međuvremenu otkrivala – jednako kao što se postupno razotkrivala – i konstruirala – povijesna

slika tog doba. „Male priče neprestano izvire“ (*isto*: 96). Jedna od njih je i Hayina, premda ona nije subjekt vlastitog svjedočanstva – Agambenovim rječnikom, nije ni *testis* ni *superstes* – nego otpočetak predmet (objekt) tuđeg pripovijedanja (usp. Božić Blanuša 2020: 56, 66), i unatoč činjenici da se kroz njezinu perspektivu provlače raznorazni izvori i iskazi, uključujući i njen vlastiti.

Pasivnost je promatrača implicirana pripovjednim gledištem, a kontekst Hayine – a po produžetku i obiteljske – prošlosti služi kao kanal kojim se lovi u koštac s nizom biografija onih koji su u punom smislu riječi povijesni akteri holokausta, i žrtve i zločinci. Međutim, „promatračka“ će se pozicija obitelji Tedeschi postupno također pokazati suspektnom, s jedne strane: „Obitelj Tedeschi civilna je obitelj, *bystanderska* i šutljiva, a kad ne šuti, učlanjuje se u fašizam“ (Drndić 2007: 99), a s druge: Kurt Franz. *Lijepi njemački potporučnik, SS-Untersturmführer*, pojavljuje se u Hayinoj trafici i označuje „početak novog života, cin-cin, početak nove ljubavne priče u obitelji Tedeschi, također ratne“ (*isto*: 134). Strastveni fotograf-amater²⁸, kuhar, ljubitelj glazbe koji priča raznorazne lijepe priče i – jedan od zapovjednika logora Treblinka. Kada na svijet dolazi Antonio Tedeschi, Kurt Franz svog sina vidi dvaput, jer on zna: *Tedeschi ist ein jüdischer Name*, pa ih napušta, a onda jednog jutra „kao da se dogodio mađioničarski trik [...] pet mjeseci nakon što se rodio, Antonio Toni Tedeschi naglo i tiho nestaje kao da nije ni bio“ (*isto*: 151). Otud Hayino čekanje: „Povijest odlučuje pritajiti se, otići u kratku ilegalu. *Moram se odmoriti*, kaže povijest, okrene leđa sadašnjosti, skupi svoje zvečke i, ostavljajući za sobom strašan nered, golemi rusvaj, brda smeća, bljuvotine na sve strane, uz sotonski kikut, kao kakva vještica, vine se u nebo“ (*isto*).

Na tragu dokumentarnih izvora o povijesnome ratnome neredu, 1991. Hayi u sandučić, uz jednu malu moćnu knjigu²⁹ stiže pismo njezina bivšega učenika Roberta Piazze:

[...] kad je pročitao tu malu ali moćnu knjigu koju svojoj bivšoj profesorici Hayi Tedeschi ovim putem, poštanskim, poklanja, shvatio je da svih onih pet godina kojih im je ona, Haya Tedeschi, predavala, od 1971. do 1976, je l' tako? ona, njihova profesorica Haya Tedeschi nijednom nije spomenula ni rat ni ljude koji su tokom tog rata, Drugog svjetskog, je li, nestajali iz njihovog grada, iz njihovog susjedstva, je li? piše Roberto Piazza. Također, piše Roberto Piazza, čudi ga da ona, njihova profesorica matematike, Haya Tedeschi, nikada njima, svojim đacima iz

²⁸ Priložene su fotografije iz albuma *Schöne Zeiten*, naznačene: „Iz albuma Kurta Franza, fotografije poklonjene Hayi Tedeschi u Goriziji 1944. godine“ (usp. Drndić 2007: 136-137).

²⁹ *Un altro mare* Claudia Magrisa.

generacije 1971 – 1976. nije pričala o čuvenom matematičaru Renatu Caccioppoliju [...] koji je bio antifašist, je li, kojeg su fašisti hapsili pa se morao skloniti u nekakvu ludnicu, piše Roberto Piazza, ali kako je ona, profesorica Haya Tedeschi, tada bila obična srednjoškolka koja je možda tek kasnije odlučila postati matematičarka, je li, uslijed možda nekih nezgodnih životnih okolnosti, je li, *možda* nije čudno što o profesoru Caccioppoliju *možda* ništa nije znala (Drndić 2007: 125-126).³⁰

Roberto Piazza tada upire prstom u „nerazmrsive niti u čijem klupku leži čitava mala začahurena povijest“ (*isto*: 126) i Hayi šalje debelu napuhnutu omotnicu, u kojoj „leže sami mrtvaci“ pa ju Haya te 1991. smješta na dno crvene košare, sve do sada, kada „ta omotnica isplivava, ona je smješta u krilo, i ljulja je kao da je mrtvorodenče“ (*isto*: 133). Iz te omotnice isplivava i smješta se u središnji dio *Sonnenscheina*, čuveni dokumentaristički moment – popis imena oko 9000 Židova koji su od 1943. do 1945. deportirani u nacističke logore ili ubijeni u Italiji, „ima ljudi iz Gorizije, možda će se njegova profesorica nekih od njih sjetiti, piše Roberto Piazza, na popisu su i 43 osobe s prezimenom Tedeschi“ (*isto*: 127). Stotini perforiranih stranica pri sredini romana prethodi Adin iskaz: „[...] jer vidiš, rekla sam ti,“ koji ostaje nedovršen, ustvari upotpunjen bjelinom do kraja stranice te refrenom *iza svakog imena krije se priča*, koji Ada ponavlja do smrti (usp. *isto*: 278) te koji bi mogao premašiti korice. Perforacije su, naime, dozvola i uputa čitatelju, strategija naglašena materijalnom intervencijom u stranice. One nisu fiksirane uvezom kao i ostale, nego dostupne preosmišljanju i raspolaganju. Može ih se čitati kontinuirano ili napreskokce, može ih se preskočiti, a može ih se i otkinuti, tako da za njima ostane vidljiva praznina.

Dokumenti se postupno gomilaju sukladno s aktivnostima Haya Tedeschi koja svoju početnu pasivnu poziciju nakon omotnice Roberta Piazzze u dobroj mjeri prevladava. U tom pismu stoji i kako se njegov stric Bruno Piazza izvukao iz Rižarne San Sabba, gdje se u dokumentaristički pothvat s fotoaparatom (!) upućuje Haya Tedeschi. Dalje, iz novina isijeca nepotpun popis esesovaca, koji bi trebao biti nepregledan, ako se u obzir uzmu nevidljivi ratni suučesnici, među kojima bi mogla biti i ona (usp. *isto*). Haya se, požurujući vlastito čekanje, pita može li se to vječno ponavljanje presjeći (usp. *isto*: 278), a tomu slijedi *Nepotpun popis bivših pripadnika Akcije T4 1943. premještenih u Trst i okolicu (OZAK)*. Od potencijalno nepreglednog broja, ovdje ih je 46, među njima i Kurt Franz. Druga intervencija u tiskani materijal, koja također razdvaja dokument od ostatka teksta, broji pedesetak stranica oštećenih

³⁰ Pozamašan citat ilustrira stilski potpis sklon uspostavljanju ritma bjesomučnim ponavljanjima, mahom imena, posebno naglašeno pri pripovijedanju u trećem licu kao što je ovdje i kao što će se pokazati u *Belladonna*.

po vanjskome rubu u koje su uključene biografije i ispitivanja SS-ovaca.³¹ Haya „pravi malu kartoteku, posve besmisleno. Ispisuje kartončiće, slaže ih, premeće, miješa, kao da miješa špil karata, *mogla bih s njima igrati pasijans*, kaže, što u neku ruku i čini“ (Drndić 2007: 329).³² Tu se očituje njena sklonost kompiliranju, preslagivanju, na kraju i intervencijama u polazišni materijal, a njezini su postupci pritom uokvireni pripovjedačkom instancijom koja vlastite zahvate također ne skriva, naprotiv, kako roman odmiče, sve radikalnije uprizoruje njihov uzajamni raspad. Raznovrsne i premetnute dokumentarne činjenice ustvari su formativni princip romana, dosljedno protkanog materijalom koji – kao rezultat pripovjedačke opsesije – ne prestaje izvirati i razlijeće se u arhive, izvatke, citate, intervjuje, „multimediju“ slično kao zbirka u Bad Arolsensu „ta najveća zbirka dokumentiranog užasa, čuva krpice, isječke, otpatke sedamnaest, i brojkama 17 milijuna života na 47 milijuna listova papira pokupljenih iz dvadeset i dva koncentraciona logora i njihovih satelitskih organizacija“ (*isto*: 341). Za Hayinu – naznačeno umnoženu – perspektivu:

Jedan dosje Haya nikako da zatvori. Jedno ime preskače, trideset je godina prošlo [...] Kurt Franz ne može u Hayinu arhivu. Njegova priča ne završava 1976. Priča Kurta Franza ne završava ni smrću Kurta Franza, štoviše, smrću Kurta Franza priča Kurta Franza, priča o Kurtu Franzu, proširuje se, teče u čekanje, u ovo Hayino čekanje, današnje, u naše čekanje (Drndić 2007: 330-331).

Kao što je slučaj bio s pismom Roberta Piazzze, dokumentarni se izvori izravno navode – primjerice, u džepu se nosi Morellijev članak: „*kaže mi Leo Levi, priča Alfonso Morelli*“ (*isto*: 381) – no važnije nam je da se direktno prenose i stepenice među pripovjednim razinama kojima ti izvori putuju do Haya: „[...] *ali Umberto kaže, priča Ada, Umberto kaže da doktor Weiss kaže, a doktoru Weissu vjerujem, kaže Umberto, doktor Weiss kaže, ludilo je san iz kojega se čovjek ne budi, tako kaže doktor Weiss, kaže Umberto*“ (*isto*: 158).³³

³¹ Implicirana je veza s dokumentarnim filmom *Shoah* (r. Claude Lanzmann, 1985) i pripadajućim transkriptima, na mjestima se ispitivača oslovljava s *Lanzmanne* (usp. 2007: 323).

³² Poseban je tip bliskosti dviju pripovjedačkih instancija prepoznat u pretapanju glasova pri prijenosu Hayinih misli i govora. O tome je pisala Božić Blanuša: „S vremena na vrijeme, umetanjem Hayinih riječi u kurzivu, održava se dojam dijalogičnosti pripovjedne tehnike, ali i dopušta osamostaljivanje lika, njegova glasa, stajališta i svega onoga što u etičkom (i političkom) smislu iza toga stoji“ (usp. Božić Blanuša 2020: 62-63).

³³ (Kaže Haya), kaže pripovjedač. Tu su pripovjedne razine ozbiljno usložnjene: Dr. Weiss – Umberto – Ada – (Haya) – pripovjedač.

Naznačili smo već Hayinu „pripovjednu ograničenost“, no važan kontraargument možemo pronaći u njezinoj ozbiljnoj intertekstualnoj zapremnini i književnim utjecajima (*crescendo* će pričekati do samog kraja romana) koji citatnim umecima umnaža izviruće pripovjedne glasove.³⁴ Haya Tedeschi, matematičarka, zavidno je pritom načitana:

Dugo nakon rata i gotovo sve do nedavno, Haya Tedeschi čita svakojake spise, pa i one Michelstaedterove, čita djela Heideggerova i Wittgensteinova, proučava slike Kokoschkine, Kirchnerove i Heckelove, tražeći u njima, u tim djelima, potvrdu za vlastiti bijes prema jeziku, za svoje gađenje prema evropskoj logocentričnoj tradiciji koja se pokazala duboko ispraznom [...] Godine 1991. Haya Tedeschi već je u mirovini ali posve *in gamba*. Odlazi u šetnje jer šetnje skraćuju njeno čekanje. Sluša simfonijsku muziku jer simfonijska muzika nema riječi, sve što nema riječi Hayi Tedeschi godi. Igra se matematičkim formulama, obrće ih i premeće, izmišlja nove, sjeća se starih, pokušava od znamenki skrojiti nov jezik, *riječi se ubrzano prazne*, kaže Haya Tedeschi, *više ne znam s njima što bih*, kaže, [...] i naglas izgovara riječi Pierra Goldmana kao da su njene (Drndić 2007: 131-133).

Pri kraju romana pripovijedanje naglašenije preuzimaju citati, mrtvi glasovi. S jedne strane, na Kierkegaardove upadice Haya odgovara: „*Ostavi me, Kierkegaarde. Zar ne vidiš da se vrijeme složilo u kružnicu. [...] Previše pričaš, Kierkegaarde. Meni više ni jezik ne treba. Dovoljne su mi brojke i nešto slova, jer sve je u formulama, sve*“ (isto: 347-348). „Razgovoru“ se pritom upadicom *May I say something?* pridružuje i Pound, *the crazy poet* (usp. isto: 348). A srest ćemo se i s već poznatim citatom: „*Nakon rata nema heroja, mrtvi su odmah zaboravljeni*, oglašava se Jean Giono. [...] *Poslije rata, svi zaboravljaju rat i one koji su ratovali. I to je pravo*, kaže Giono. *Jer, rat je nekoristan, i ne treba odavati nikakav kult onima koji se posvećuju beskorisnom*, kaže“ (isto: 152).

„Tako, Haya uglavnom prestaje govoriti, uglavnom sluša duhove. I čeka“ (isto: 349). S druge strane, „ubacuju“ se u naraciju i svjedočanstva, konkretno onih koji su bili u doticaju s Kurtom Franzom, sve do prekida koji se eksplicitno označuje kao „Pauza.“ (usp. isto: 355), koji ponovno uvodi u Hayinu perspektivu. S treće se pak nemogućnost njezina govora postupno prerađuje u nemogućnost prijevoda u jezik, mišljenjem u matematičkim formulama. Pri kraju romana nastupa drastična stagnacija i rezignacija: „*Dani se ne odmotavaju, ali se i ne zapliću. [...] Hayino čekanje raste i ona se plaši da će se to njeno čekanje izliti u ni u što, da će isteći, da će joj ubrzo šapnuti ja sam čekanje koje se umorilo, ja sam mrtvo čekanje i sad odlazim*,

³⁴ Time ćemo se detaljnije pozabaviti u sljedećem poglavlju, ovdje ih spominjemo da bismo ukazali na još jednu poetsku konstantu.

ciao. HURRY UP PLEASE IT'S TIME“ (isto: 392). Hayina pripovjedna ograničenost dakle devalvira i raspada se u matematičke formule: „*Svaki konvergentan niz ograničen je*“ (isto: 396). Za razliku od divergentnoga, teži istome broju: formule se ovdje pretaču u Eliotove reference koje označuju ujedno početak i kraj Hayina čekanja, naposljetku i uz promjenu pripovjedne perspektive. Naposljetku se Hayinu snu pridružuje i stihovani pasus: „*Sad ih mogu zaboraviti. Stižem k svojem središtu, | svojoj algebri i svojoj odgonetki, | svojem zrcalu. | Sad (mislim da) znam tko sam. | Stišćem beskapne oči (lidless eyes) | i čekam*“ (isto: 397-398).

Promjena pripovjedne pozicije iz trećega lica u prvo događa se u posljednjim poglavljima kad se za pripovjedača – putujući 2006. godine vlakom iz Salzburga u Goriziju – razotkriva Hans Traube, alias Antonio Tedeschi. A ta je igra imenima preduvjet njegovu identitetskom rascjepu i povod za krajnje nepovjerenje u status dokumen(a)ta: „Zovem se Hans Traube. [...] U svim dokumentima piše da se zovem upravo tako, Hans Traube, i da sam rođen u Salzburgu 1. listopada 1944. Kad netko kaže Hans, ja se trgnem“ (Drndić 2007: 403). Hans, kao i Haya, traga za Antonijem: „traži tog Antonija koji se zametnuo, a koji se nije zametnuo, koji se pola stoljeća krio, a nije se krio – sve vrijeme taj Antonio čučao je u meni i promatrao me“ (isto). Između ostalog, Hans Traube/Antonio Tedeschi profesionalni je fotograf, a u citatnu se igru upliće i epizoda u kojoj fotografira Thomasa Bernharda s kojim razgovara i prolazi pokraj dvorca *Oberweis*: „Zašto mi Bernhard tada, 1988. nije rekao najvažnije podatke o dvorcu Oberweis, ne znam, ali sve valjda ima svoje vrijeme i svoj tok. [...] I onda, deset godina poslije, kad je moja majka Martha Traube na samrti rekla, *uzeli smo te iz Oberweisa*, počeo sam gledati kako ta smrtonosna igra egzistencije započinje“ (isto: 405-406). Sada, Hans Traube/Antonio Tedeschi sjedi u svojoj hotelskoj sobi u Goriziji okružen *papirima, arhivskim dokumentima, pismima, prepiskama, fotografijama, knjigama*, svime što je unutar osam godina traganja *sakupio, slagao, preslagao, razgledao, čitao* (usp. isto: 406). Uz dokumentarno razlaganje o Lebensborn-domovima, Hans Traube/Antonio Tedeschi preuzima Hayinu perspektivu – i njezino šezdesetdvo godišnje čekanje – a preuzimajući i dozu njezine rezignacije otkriva mogući poticaj za pripovijedanje: „Danas mi je *sve svejedno*. Onu koja me rodila želio sam saslušati, njoj sam želio oprostiti, jer ona bi mogla oživiti onog čovječuljka, onog zakržljalog kepeca Antonija Tedeschija koji u meni šezdeset i dvije godine čeka da odraste, da dobije nekakvu biografiju, makar nezanimljivu i šturu“ (isto: 443).

Tako se ispostavlja ono što se uporno demonstriralo i pripovjedno: cjelovita slika u obliku zaokružene (pri)povijesti izostaje, a gomila se malih priča kontinuirano premrežuje i usložnjava. Pripovijedanje se ispostavlja za prijevod u fikciju, konkretnije pripovjedačevu

konfabulaciju. Time *Sonnenschein* uprizoruje i ono što je za dokumentarnu književnost presudno: „autentični materijal [je] temelj, a ne svrha dokumentarizma“ (Berghahn, cit. prema Car 2016: 13-14). Kao što se pokazalo s autobiografskom, dokumentarna se metoda razmatra kao strategija koja referencijalnu ili osvjedočenu zbilju estetski i diskurzivno obrađuje (usp. *isto*: 14). Ako se arheologizirana povijest ne može prikazati bez problema, onda se naposljetku uprizoruje i posvemašnja mogućnost da se o njoj svjedoči. Kada se na kraju ispostavlja da Hans Traube/Antonio Tedeschi pokušava ispričati svoju priču, ta se autentičnost pokazuje dvostruko problematičnom. Prvo i otpočetak podržano pripovjednim ustrojem, Hans Traube uvid u Antonija Tedeschija može imati samo posredno. Drugo, na samome kraju se uvlači u narativnu petlju iz koje se ne da izvući jer je postao njezin sastavni, intradijegetički dio. Višeslojno pripovijedanje u ovome romanu otpočetak podcrtava nedostižnost osobnog iskustva, a da se stvar dodatno zaoštri – i opću nemogućnost autentičnoga svjedočenja. Ako pripovjedač o Hayi nije ni mogao znati više, logičnim se ispostavlja i jaki oslonac na ono što ima – tekstualni trag dokumenta. Međutim, nakraju se i njegova pripovjedačka pozicija može uzeti sa zrnom soli, u trenutku u kojemu tek najavljuje pisanje, a ključan trenutak njihova susreta predviđa:

Kad budem pisao o ulozi svoje majke u povijesti sveopćeg beščašća, neću znati tko je šetao Rižarnom San Sabba, tko je fotografirao Rižarnu San Sabba, moja majka ili ja [...] tko je proučio detalje iz života SS-Untersturmführera Kurta Franza, Haya Tedeschi ili ja, Hans Traube-Antonio Tedeschi, tko je posjetio Treblinku. Zajedno, preoblačit ćemo se u tuđe prošlosti vjerujući da su te prošlosti i naše prošlosti i sjedit ćemo tako i čekat ćemo da nam te prošlosti padnu u krilo kao debela mrtva mačka (*isto*: 476-477).

Ostaje nepoznato čija su to sjećanja ispisana, ostaje naglašen potencijal da se zapliću unutar razvedene tekstualne mreže. Ovo samo je jedna od mogućih linija koja se može ocrtati zaposjedanjem povijesnog sloja fikcijom, ili samo „tekstom“, čime se naposljetku demonstrira i da sve o čemu se pripovijedalo trajno ostaje u njezinoj domeni – unutar toga razvedenog polja referencije. Hans Traube, predviđajući kako će se sresti sa svojom majkom, konačno uprizoruje njihov razgovor: još jednu citatnu mrežu koja se po svemu sudeći može i dalje zaplitati. Između ostalog: „Tapkat ćemo *Pustom zemljom* [...]“ (Drndić 2007: 477). Aludirajući na beskrajnu citatnu mrežu, i ovaj roman započinje i završava autorom cijeloga citatnog pjesničkog idiolekta, koji je međutim citatne izvore razotkrivao u parazanstvenim bilješkama na kraju teksta (usp. Oraić Tolić 162 *i dalje*). Daša Drndić će tako – eliotovski – demistificirati citatne postupke prilaganjem popisa korištene literature na pragovima teksta u posljednjim dvama romanima, a s njihovim tiskanjem korespondira i englesko izdanje *Sonnenscheina*, naslovljeno *Trieste*

(2014), u kojemu se osim popisa izvora unutar autorskih bilješki razlučuju i naznačuju izvori, fakti među fikcijom.³⁵

³⁵ „Prvi dio [knjige], rani život Haje Tedeschi, temelji se na priči Franka Genta o životu Fulvie Schiff i njezine obitelji (*Priča moje majke*, 1996). U mojoj knjizi, afera s časnikom SS-a i posljedično rođenje sina su fikcija. U stvarnosti, Schiffovi su pobjegli iz Sicilije u Albaniju 1938. godine nakon Nürnberških rasnih zakona i tamo živjeli prije povratka u Italiju preko Jugoslavije, Mađarske i Austrije. Fulvia Schiff upoznala je britanskog vojnika, Franka Dennisa Genta u Milanu 1945. godine. Vratila se s njim u Englesku gdje žive i dalje oženjeni i sa šestero djece“. (Trieste, 2014; prijevod naš).

5. Nasljeđe *Aprila u Berlinu*

April u Berlinu potvrđuje stabilnosti opusa Daše Drndić, u jednu ruku iznutra podupire koherentan romaneskni model, a u drugu ga usmjerava i širi izvana, sve više naginjući pripuštanju drugih tekstova u svoju strukturu.³⁶ Roman je ispričovijedan u trećem licu i započinje ovako: „Kad više nije mogla hodati, krenula je obilaziti ambulante. [...] Tako, sada dok hoda, klati se. Kao jarbol, rekao bi Kiš“ (Drndić 2009: 7). Početni je okvir zaokupljen bolešću i smješten u malo provincijsko mjesto za koje je „mislila da je nekako degenerativno, da je – ne zna se kako i kada, *degeneriralo*, neki su za nju govorili da se *infiltrirala*, što je moglo značiti da nije bila u pravu, da mjesto *uopće* nije degenerirano nego da je *ona* degenerirana jer pogrešno prosuđuje o životu u tom mjestu [...]“ (*isto*: 11). Pitanje prilagodbe, infiltracije, (ne)pripadanja i krivog srastanja s gradom opsežno se obradilo u *Leica formatu*, a taj grad – i ovdje i tamo – ostaje bezimen ili određen posredno kao „taj grad“ u kojemu inače živi (usp. *isto*: 30). No do obrata u pripovijedanju, odnosno preslagivanja hijerarhije, nimalo slučajno dolazi promjenom mjesta boravka u jasno imenovani grad. Nakon što je „tako degenerativna doputovala u Berlin“ (*isto*: 14), na umjetničku rezidenciju u vili na obali jezera Wannsee, pripovjedačica-spisateljica preuzima već poznatu autobiografsku vizuru te iz prvoga lica pripovijeda o svojem boravku u Berlinu te kontaktu sa sugovornicima-piscima, tematizirajući redovito i vlastiti kreativni proces.

Izjednačenost pripovjedača i glavnoga lika u takvom pripovjednom kontekstu otvara teme koje smo vidjeli u ranijim romanima: razgovore o korijenima i domovinama, pripadanju i nepripadanju s jasnim biografskim uporištima: „[...] u glavi mi se otvorio album i rasule su se slike istarske. Bio je mrkli mrak, kroz prozore nadzemne željeznice nije se ništa vidjelo, nikakav krajolik, a putovanje do Wannseea trajalo je gotovo sat“ (Drndić 2009: 158). Pripovjedačica putujući berlinskim ulicama njima supostavlja istarske lokalitete i vlastite priče: „Istra i ja, to nije susret ni proputovanje, Istra je uporište, dio mog temelja. Istra je sva od kamenčića sazdana koji u meni razmještaju se kao kakve magične slike sadašnjosti i prošlosti, moje i tuđe, tuđe, a zapravo moje, i one, ma gdje bila, ma što radila, ma koga upoznivala, uvijek su tu – u središtu ili na rubu“ (*isto*: 159). Produžetak su tih strategija lajtmotivi, lokaliteti i likovi koji pripadaju „dijeljenoj povijesti pripovjedačica“ ranijih romana: „[...] u srcu Istre iz koje

³⁶ Potvrda i jednog i drugog je ponovno spajanje proznih rubova – *Sonnenschein* završava *Pustom zemljom*, *April u Berlinu* počinje *Ljubavnom pjesmom Alfreda J. Prufrocka*.

zrakasto, kao strijele bježe putovi i sjećanja, danas više ne znam da li samo moja ili i sjećanja mog oca Ljubomira i mog djeda Eda, moje bake Marije, moje prabake Žvane, mog pradjeda Petra Ujčića, priče rasute u meni koje čekaju da ih povežem u obiteljsku sagu“ (*isto*). Na te se biografske elemente oslanja i ova pripovjedačica, poznatog i imena. Povratkom u Wannsee reći će: „Auf Wiedersehen. Laku noć, *Dašo*“ (*isto*: 175; isticanje naše).

Autopoetičkih komentara – o vlastitu pisanju i čitateljskim strategijama – poput: „Kaže mi prijateljica, nemoj pisati samo o davnim stvarima, mlađe generacije to neće moći zamisliti. Moći će, kažem joj, ali drugačije. Zamišljat će *svoju* prošlost, ne moju“ (Drndić 2009: 191) sve je više, a ovdje su popraćeni i autoanalizom. Pripovjedačica se ironično postavlja prema nostalgiji – tako i vlastitoj prošlosti i sjećanjima – čime ponovno pripovjedno nadilazi osobnu perspektivu. Citatno uporište najprije ušutkava s „[p]iši svoj dnevnik, Gombrowiczu“ (*isto*: 295), a onda iz Gombrowicza izvodi osvrt na pisanje dnevnika: „[...] *hoću da budem sposoban sebe prevesti na običan jezik. Ali – traduttore, traditore*“ (*isto*). A potom se osvrće i na vlastito poimanje *rubnog pisma*: „Ovo moje nije dnevnik. Nije ni putopis, ni roman. To je nešto između. To je šepavo, sakato skakutanje kroz zgusnuto vrijeme, kroz čestice vremena koje su se od sebe otkaçile pa plutaju pothodnicima sadašnjosti. Skakutanje između. April je mjesec između, i Berlin je između, i Beč i Beograd su između, i Rijeka. Ja sam između“ (*isto*: 295-296).

Spomenimo i ovo, u jednoj je vili u Wannseeu, koji je bio „nacistička četvrt, što je djelomično ostao do danas“ (*isto*: 22) održana konferencija na kojoj je doneseno „konačno rješenje“ po pitanju Židova općenito, a pedeset godina kasnije postavljena je memorijalna izložba za koju pripovjedačica tvrdi da ne pruža priliku za adekvatno „uhodavanje“ u ono vrijeme:

Vila na Wannseeju iznutra je očišćena od povijesti, one opipljive i teške povijesti koja razara utrobu, pred kojom sadašnjost pleše poput poludjelih muha pred kišu. Kao i postav memorijalnog centra u Jasenovcu, izložba u vili na Wannseeu svoje posjetioce želi podučiti, informirati, nikako potresti [...] Izložba u vili Wannsee *dovršena* je izložba, a svaki dovršeni spomenik zatvara priču, nudi *konačno rješenje*. Kustosi memorijalnih izložbi brinu o svojim gostima. Oni ne žele da se njihovi gosti pretjerano uzrujaju, malo može, tek toliko da njima prostruji krv kao pri laganim vježbama parterne gimnastike za okoštale i stare. Vila na Wannseeju nije ni muzej ni spomen-mjesto, jer pokušava biti oboje (Drndić 2009: 23).

Pripovjedni je kontekst pripovjedačice ponovno alibi za ulaz u historiografiju s prepoznatljivim fokusom na nasljeđe holokausta. Ovaj je ulaz ujedno i implicirani manifest autorske poetike; pripovjedačica se u vlastitim prikazima povijesti odmiče od modela kojima je prioritet opća

stabilizacija znanja o prošlosti, dapače otvoreno ih kritizira. Nekoliko stranica dalje povijest ponovno figurativno izranja ispod površine, dok pripovjedačica promatra stare požutjele listove: „Primakla sam se i vidjela, slova su zaplesala poput tanadi i iznutra počela ključati po staklenoj ploči kao da vrište pustite nas, hoćemo van“ (Drndić 2009: 23), a u centar pozornosti upada – dokument. Konkretnije, katalog država koje sudjeluju u konačnom rješenju europskog židovskog pitanja s posebnim naglaskom na zločinački doseg NDH, koji sadrži samo brojeve. „Kraj navoda. Gdje su imena, *gdje su imena!*“ (isto: 26). Prva dokumentaristička intervencija završava opaskom koja je ustvari prava opsesija Drndić – širenje statistike imenima i narativno pospješenje resursima iz biografija i svjedočanstava. Vidjeli smo stotinjak perforiranih stranica u *Sonnenscheinu* – vidjet ćemo nešto slično i u *Belladonna* – a ovaj roman te preokupacije razrješava pripovjedno. Antropomorfizirana povijest iskače iz zasjede kao samovoljni organizam te opstruira izvorne namjere pripovjedačice:

Došla sam u Berlin da bih nakratko uživala u berlinskoj spojenoj, zakrpanoj sadašnjosti, da bih odgledala jednu „Majku Hrabrost“, da bih bar nakratko promijenila vizuru, pa umjesto na željezničku prugu, skladišta i kontejnere gledala prema bulevarima, šetala pod kestenima i tako dalje. Kad tamo, za mnom je stalno i svuda, od početka do kraja mog boravka u Berlinu, trčala raspamećena Povijest urlajući: Slušaj! Gledaj! (Drndić 2009: 109).

Povijest, dakle, u pismu Daše Drndić svrgava pozornost na samu sebe i doslovno zahtijeva ispisivanje, u skladu s odlikama postmoderne fikcije koja inzistira i na preispisivanju i na zaštiti od toga da bude konačna i teleološka (usp. Hutcheon 1996: 186). Povijesni kontekst, mahom detaljan opis fašističkih zločina, na mjestima je kronološki dokumentiran, pobrojan, popisano i predočeno, svi su događaji evidentirani – recimo, masovne deportacije (usp. Drndić 2007: 66-70) – a završavaju, odnosno ne završavaju, ovako: „I tako dalje i tako dalje (nema točke) [...] Ima li kraja?“ (isto: 70-71). Preciznost fragmentarnih popisa koji pretendiraju na vjerodostojnost značajno se olabavljuje, a tako se i ukazuje na manjkavost povijesnog prikaza koji ne može biti egzaktno, a da istovremeno nije cjelovit. Na sličan problem reprezentacije pripovjedačica će nabasati sa spomenicima: „Spomenici, najviše oni monumentalni, nemaju sjećanje. [...] Didaktička logika spomenika, njihova demagoška krutost i njihovo neupitno tumačenje povijesti, podsjeća na osobine tijesno vezane za fašizam (i totalitarizam), rekao je netko, ne sjećam se tko“ (isto: 203).

Povijest, rekli smo, izvire iz različitih izvora: „Poput pare kuljala je Povijest iz berlinskih travnjaka oko jezera Wannsee, iz asfaltiranih avenija, iz monumentalnih građevina [...] zavrćući stvarnost u kovitlace strave – prekrila je (moje) berlinsko nebo“ (isto: 109), a opet

se nameće kako u razgovorima s piscima – „Nakon razgovora s Hartmutom, apetit mi je odjezdio u aprilsku berlinsku noć. Nakon razgovora s Evom, na ramena mi se spustila izbezumljenost“ (*isto*) – tako i njihovim tekstovima. Primjerice, kada Eva Diamantstein spomene svoj dramski tekst u kojemu se bavi upisivanjem žena u povijest u kojoj je vladala i još uvijek vlada „feministička historiografska amnezija“, pripovjedačica nadovezujući se na taj razgovor prenosi tekst u kurzivu koji izgovara *Trimmerfrau*. Osim toga, pripovjedačica i sama odlazi na mjesta iz kojih izvlači podatke. Posjećuje primjerice, Otto Wagner Spital – tražeći najprije paviljone u kojima su ležali Thomas Bernhard i Paul Wittgenstein – da bi se izravno nadvezala na dosege nacističkih medicinskih eksperimenata obavljenih „u ime napretka čovječanstva“. Ti su ekskursi popraćeni i presijecani kaznenim ispitivanjem (usp. *isto*: 133), dakle isto kao i u *Leica formatu*, Pernkopfova je *Anatomija* prozvana i ovdje; ne samo da bi se utvrdila krivnja za provedene zločine, nego i pokazalo da se znanstvena postignuća i napredak civilizacije temelje na nikad procesuiranim zločinima i kronologiji zla čiji se kontinuitet može pratiti do danas (usp. Ryznar 2017: 123).

Osim Berlinom, pripovjedačica oslikava šetnju Bečom i *škljoca* (usp. Drndić 2009: 207). Obilazi ulice u kojima su živjeli Židovi i sastavlja popis pisaca židovskog porijekla koji su boravili u „Crvenoj Vijeni“ (usp. *isto*: 208), a navodi i dodatne izvore, recimo:

O tome piše i Ivo Goldstein u *Holokaustu u Zagrebu*, daje mnoge podatke, imena nasilno „nogiranih“ i popis ulica u kojima su živjeli, ali ja bih da vidim *lica* tih ljudi, da saznam kada su rođeni i da imam njihove *kućne brojeve i brojeve njihovih stanova* pa, kad bivam u belome Zagrebu gradu, da mogu zakucati na neka od tih vrata, eto tako – da provjerim. Da pitam, znaju li ti koji su sad tamo što je sve bilo i kako (*isto*: 209).

Tako šetajući, ona izražava i želju za sastavljanjem slikovnice s fotografijama iseljenih i umorenih bečkih Židova, s njihovim kratkim biografijama i snimkama zgrada u kojima su živjeli, najprije *zamišlja* kako bi takva „slikovnica“ izgledala, zatim njezin insert umeće u pripovjedni lanac, a naposljetku se pita tko bi joj takvu slikovnicu tiskao: „Ljudi mi ionako govore da gnjavim s imenima, *s nabranjem, s listanjem* imena [...]“ (*isto*: 230).

Pripovjedačica će također citirati umjetnike koji se zaokupljaju istim temama; od slikovnice odustaje kad saznaje da je takvu jednu, samo „živu“ instalirala jedna umjetnica „u Berlinu ili Beču, svejedno“, projicirajući na prozore secesijske zgrade fotografije bivših stanara, od kojih su se neke našle i unutar ove knjige. Osim toga, kupuje Lanzmannov *Shoah*, a naposljetku će pripovijedanjem o umjetničkim instalacijama zaključiti: „Nisam samo *ja* opsjednuta imenima, ne mislim samo ja da treba prodrmati usnula sjećanja [...]“ (*isto*: 231).

Misle to i Jochen Gerz i Gunter Demnig, čija je umjetnička vizualizacija u obliku „kamenova spoticanja“ (njem. *Stolpersteine*) dospjela na naslovnici *Aprila u Berlinu*. Objašnjenje se tog postupka iščitava iz teksta: „Da su Demnigovi kamenovi za spoticanje postojali u Beču 2004., ne bih onoliko tumarala gradom i fotografirala arijanizirane zgrade. Ne bih maštala o slikovnici koja mi se danas čini mlakom opomenom, jer, općenito što je sabijeno među korice, ono što je ispisano, svoj eho odašilje u plitke rezervoare sadašnjosti u kojima odjekuje muklo i tupo“ (*isto*: 236). Iskorištavanjem pozicije parateksta fotografija na naslovnici je iskočila na sam prag teksta, prometnula se u njegov prvi i materijalni okvir. Kao što narativ uporno dokazuje, pripovjedačicu u običnoj šetnji ulicom salijeću ostaci fašizma, a s njima se otkrivaju i rukavci raznovrsnih povijesnih priča koji postaju pripovjedni materijal, obrađuju se unatoč upućivanim prigovorima, a postaju okidač za autopoetičke komentare nalik: „Svi oni umjetnici [...] svjetski su renomirani umjetnici, ja nisam. [...] Za mene gotovo nitko ne zna, zato mi poznanici koji rijetko putuju i koji ne prate što se zbiva izvan granica njihove krasne nove domovine [...] kažu, okani se te povijesne rabote, stalno gudiš po istoj žici, piši ljubavne priče. A ta žica po kojoj gudidim, vidim, čvrsta je struna, neuništiva“ (*isto*: 246). Ambicija se pripovjedačice koja organizira raznovrsni dokumentarni materijal i u ovome romanu kontinuirano izjalovljuje i dovodi do aporije: s jedne joj je strane nemoguće ne pripovijedati o povijesti, a s druge ju je nemoguće temeljito zahvatiti. Pripovjedačica dakle trajno zapinje među raznovrsnim tekstualnim fragmentima, a skokovima među pripovjednim razinama tu napetost i nemogućnost čini narativnim resursom.

Analogno s dokumentarnim materijalom koji naizgled nenadzirano izvire, redoviti su i ovdje raznovrsni citatni upadi koje ipak posreduje pripovjedačica. Drugim riječima, unatoč tomu što se gdjekad svrstava u niz pripovjedača koji hine pasivnost – i ovdje pripovjedač-kompilator upravlja redosljedom, zaziva, odabire, intervenira i prekida citatne upadice, nadzirući materijal koji u tekstu odabire uspostaviti kao diskontinuiran. Privremeni je literarni dom u vili na obali Wannsee pritom prikladan pripovjedni kontekst za uklapanje upadljivih citatnih ambicija. Rekli smo, reference se ubacuju tijekom razgovora koje pripovjedačica u toj „kući za pisce“ vodi s piscima – s kojima čita i piše – a povremeno razgovara i s literarnim uzorima. Unutar pripovjedne situacije koja figurira kao stvarnost, dokumenti i citati prepliću se ustrajnije i na više razina, a autopoetički komentari zaoštravaju. Tako pripovjedačica, primjerice, s rumunjskom pjesnikinjom Norom razgovara o Herti Müller i Aglaji Veteranyi (usp. *isto*: 90), a pri druženju sa slovenskom pjesnikinjom Marušom Krese naznačuje znakovito: „Maruša je nomad, apsolutno [...] pozovi Marušu na Sajam u Pulu, sad je prilika kad je tema

'Literarni nomadi', ma što to značilo jer literatura ionako trebala bi biti nomadska, pokretna, fluidna, putujuća i neomeđena“ (Drndić 2009: 204). Komentirajući književnu scenu i kritiku, pripovjedačica ustanovljuje: „Krugovi. Orbite u kojima postaje dosadno, čije šestarenje izaziva mučninu, iz kojih treba izletjeti. Udaljila sam se. Rekao bi Robert Perišić, ona misli da u svoj neoavangardistički prozni model može ubaciti bilo što“ (*isto*: 51).

Nešto su od toga i dijaloški oblikovani *interliterarni citati* (usp. Oraić Tolić 1990) koji se grafički ravnaju prema lijevom, odnosno desnom rubu, a za razrješenje ili jaku poantu Daša Drndić u svoje pismo šije česte zakrpe: Szymborsku, Eliota, Gombrowicza, a pogotovo i neosporivog favorita Bernharda. Szymborska pritom potpisuje i refren „Povijest zaokružuje leševe na nulu. Tisuću i jedan, to je i dalje tisuću“ (*isto*: 245).³⁷ Gombrowicz se, vidjeli smo, javlja ili odaziva pripovjedačici, a poslužuje i za još pokoji autopoetički komentar: „*Meni, uostalom, umjetnost gotovo uvijek jače govori kada se otkriva na nesavršen, slučajan i fragmentaran način*“ (Drndić 2009: 51). Književni se osvrti njih dvoje smjenjuju pa pripovjedačica odgovara „O, Witolde, grozna nam je književna situacija. Literatura se rastače“ (*isto*: 51), ili „Ostani u blizini, Witolde. Vrzmaj se okolo i doleti kad nastupi sitna izbezumljenost“, na što on odgovara: „*Pričaj ću ti o smrti i o Berlinu, o smrti u Berlinu*“ (*isto*: 52). Oslonac će na Gombrowicza drugdje značiti i rasap subjektivnosti u citate, netom nakon što se znakovito u dijegezu uvedu Hilbigov „*Ich*“ te Beckettov *Ne ja* (usp. *isto*: 258 i dalje).

Preplitanje pripovijedanja i citata negdje se i intenzivnije odvija kao stilizirani *randevu*: „Prije nego što sam došla u Beč [...] planirala sam obilaziti mjesta koja posjećivao je Bernhard i voditi s njim, tako, male neobavezne razgovore preko dnevnih novina i šalica ispijenih kava“ (Drndić 2009: 114). Kao apostrofa i dozivanje: „Reci, Bernharde“, a nekada i kao citat amputiran iz primarnog teksta, a kurzivom prenesen u ovaj (usp. *isto*: 142). Pokazalo se i da se tijekom boravka u Beču pripovjedačica doticala i Bernhardu poznate teme: austrijskoga pročešljavanja ratne prošlosti (usp. *isto*: 211), a složenije intertekstualne relacije duž cijeloga opusa mogle bi se ustanoviti ne samo citiranjem Bernharda, nego i nasljedovanjem njegova stilskog rukopisa, tona te ponajprije ritmičkog učinka postignutog ponavljanjem.³⁸ Na rubu fantastike je predodčen prizor u kojemu se pri kraju romana pojavljuju dvojica autora: „Za malim

³⁷ Isti citat Szymborska *izgovara* u *Totenwande* (usp. 2000: 117)

³⁸ Ponavljanja su i varijacije iz jedne rečenice u drugu posebno uočljiva nizanjanjem imena, a posebno imena protagonista u romanima pisanima u trećem licu – kao što smo vidjeli u *Sonnenscheinu*, a vidjet ćemo u *Belladonna*.

okruglim stolom nazirale su se siluete dvojice muškaraca. Obojica su podigli svoje čaše. Prost, rekao je jedan, onaj punašan, na zdrowie, rekao je drugi, onaj stariji“ (*isto*: 354) čemu slijede tekstovi Gombrowicza i Bernharda grafički poravnati po suprotnim rubovima (usp. *isto*: 354-355). Mimo eksplicitnih citatnih dijaloga i inserata, mogu se naznačiti i implicitne citatne tendencije. Primjerice, označena je kurzivom, ali bez oznake autora Celanova *Fuga smrti* (usp. *isto*: 143). Onda, umetnutoj pjesmi Tadeusza Różewicza, ispod koje je osim autora naznačen i prevoditelj, grafički neobilježen i bez oznake autora slijedi citat iz narativne pjesme Lewisa Carrolla: „Došlo je vrijeme, rekao je morž, za razgovor o mnogim stvarima; o cipelama i brodovima – o pečatnom vosku – o kupusu i kraljevima“ (*isto*: 266).³⁹

Zamah prepoznatljivih pripovjednih oznaka – od autobiografske vizure, preko dokumentarizma, do uspostavljanja eksplicitnih relacija s drugim autorima u obliku citata i parafraza – u ovome romanu kulminira uspostavljanjem izravnih međutekstualnih poveznica s prethodnim romanima, a ispostavit će se i narednim. Upadljivim se metaleptičkim probojima zadana pripovjedna hijerarhija razlojava, mrsi slojeve fikcije i faksije, ali i ojačava status pripovjedne perspektive. Najprije:

Onda je prišao vrlo zgodan, zapravo *lijep* muškarac, stasit, sijed i visok, tako, šezdesetak godina star, i počeo je fotografirati sve to, nas, glazbu [...] Zovem se Hans, rekao je lijepi muškarac u odlično skrojenom odijelu. Zovem se Hans Traube i dolazim iz Salzburga. Ne možete se zvati Hans Traube, rekla sam, Hans Traube izmišljen je lik, *ja* sam izmislila Hansa Traubea iz Salzburga, Hans Traube *moj* je lik i Hans Traube ne može biti ovdje, Hans Traube može živjeti isključivo među koricama jedne knjige koja se upravo tiska. Onda je „Hans Traube“ rekao, *ispričaj ću vam svoj život*, a ja sam rekla, ne dolazi u obzir, nemojte mi pričati svoj život, vaš život već znam. Ne znate sve, rekao je. Onda se Hans Traube nasmiješio i pokazao svoje lijepe zube, prave, ne porculanske, naklonio se i nestao (Drndić 2009: 86).

Deiksa „ovdje“ pritom pretpostavlja pripovjedni svijet *Aprila u Berlinu*, dakle fingira da je nadrazina u odnosu na *Sonnenschein* koji se tobože „upravo tiska“. Kada pripovjedačica Hansa Traubea ocijeni proizvodom fikcije, smješta ga jednu pripovjednu razinu niže, pri čemu se – Genetteovim rječnikom – fikcijska dijegeza javlja kao „stvarna“ u odnosu na drugu fikcijsku (meta)dijegezu (usp. 2006: 21). A može se ustvrditi i obratno, fiktivni lik s hipodijegetičke razine probija granicu prema onome što ova pripovjedačica predočava kao stvarnost, približavajući se izravno onomu što Genette naziva *antimetalepsom* (usp. *isto*: 22). Ono što se

³⁹ Izvadak iz *The Walrus and the Carpenter*, a Carrolla ćemo moći pronaći i pri kraju *Leica formata* kada s Tessom Koller razgovara Češirska Mačka.

time ustvari podcrtava jest sudar fikcionalnih svjetova i njihovo progresivno ulančavanje u pripovjedni (dis)kontinuum na razini opusa. Ne samo da u ovu priču Hans Traube može uredno ušetati, nego i ukazati na nedovršenost priče *Sonnenscheina* te mogućnost da se ona neometano pretoči u hipodijegezu ove, štoviše da se u njoj razriješi.⁴⁰ Kronološko čitanje romana međutim jasno pokazuje da je Hans Traube – u ovako postavljenoj shemi fikcije i faksije – u skladu s narativnim proporcijama novog romana spušten s nadređene pozicije na podređenu te da pripovjedačica svjesno odabire ne saznati sve, nego nastaviti s trenutnim pripovjednim tijekom.

Daljnje bismo nesuglasice mogli tražiti u autopoeitičkim iskazima pripovjedačice: „Da, pisci se kad-tad pretoče u protagoniste vlastite mašte, uvuku se među korice svojih knjiga i tamo trunu. Ponekad se njihovi likovi otmu, iskoče iz fikcije, nalegnu piscu na prsa i šapnu mu, mat! Sad si moj. *Tako* pisac prestane živjeti svoj život, jedan život, i počne se umnožavati. *Zato* se ukorjenjuje u iskorištenost. Dok ne zanimi. Dok ne ispari“ (Drndić 2009: 256). Drugdje će pak reći: „Moja veza s Hansom Traubeom za neku je drugu priču. Ta priča pretvorila se u opasnu igru šaški u kojoj smireno i mučno micali smo dvije vrste figura po crno-bijeloj ploči. Bila je to igra otjelovljenih duhova, igra poludjelih pravila, igra iz čijih zatomljenih dubina cijedili smo ostatke naših obiteljskih povijesti“ (*isto*: 273), a vezama s vlastitim romanima nije kraj.⁴¹ Pripovjedačica će se prisjetiti: „Kad mi je bilo dvadesetak godina, zamišljala sam sebe kako vozim golemu transeuropsku hladnjaču kao što to činila je Lea Moser, alias Tessa Koller djelomice iz Rijeke, djelomice niotkud, odasvud“ (Drndić 2009: 303). Pasus koji slijedi ponovljen je pasus iz *Leica formata*, uz promjenu u pripovjednome licu (*usp.* 2003: 342 i 2009: 303). Osim toga, pripovjedačica okuplja otprije poznate motive i eksplicitno nad poznatim opusom preuzima nadležnost⁴², uspostavlja veze autocitatom⁴³, ili im pridružuje autopoeitički

⁴⁰ A možda i u nekoj drugoj. Vidjeli smo već, a vidjet ćemo i dalje, ovakvi metanarativni skokovi nisu iznimka, nego pravilo. Pomak je to – doduše obratnog predznaka – koji je između *Canzone di guerra* i *Totenwande* doživio Konrad Koše, a sa sličnom će se okolnosti susresti i Andreas Ban u *EEG-u*.

⁴¹ Tako se i Haya u ovome romanu pojavljuje posredno. Haya je izvor i ovoj pripovjedačici, neka njezina saznanja o biografijama onih koji su također zahvaćeni Lebensborn projektom: „Odgovorila sam Hayi Tedeschi da ću je posjetiti kad se vratim iz Berlina, da i ja imam novosti. Hansa Traubea nisam spomenula (*isto*: 328).

⁴² „[Sveti Petar u Šumi] trebao je biti naslov moje prve knjige i dvadeset sedam godina žalim što nije“ (Drndić 2009: 172).

⁴³ „Priča se kako su pavlini, da bi uvjerali seljane u čudotvornost svojih relikvija, 1721. donijeli ikonu Majke Božje Częstohowske iz Poljske i Marija Częstohowska cijelog je božićnog tjedna tamo ronila suze“ (*isto*: 173).

komentar. Istovjetnome je pasusu iz *Totenwande* (usp. 2000: 55 i 2009: 241-242) pridružen ovaj: „U knjizi *Totenwande* ima poluizmišljena priča o djevojčici Jacqueline Morgenstern“ (Drndić 2009: 242). I dalje, opet u slučaju u kojem ne stiže uvrstiti podatak do kojega se dolazi naknadno, iz naznačenoga izvora: knjiga *Totenwande* je bila tiskana kad je primila pismo u kojem je opisan život dječaka Sergija de Simonea, čije se ime također nalazi na tom popisu, i koje je – stoji u pismu – urezano na Spomeniku žrtava fašizma u Rijeci: „Tako je jedna polufikcija, jedna izmišljotina (knjiška) postala stvarnost zakopana u mom susjedstvu“ (*isto*: 244). Pripovjedačica ponavlja inicijalni pasus iz *Totenwande*, a njegova se revidirana verzija našla i u *Leica formatu* (usp. 2003: 39-42).⁴⁴ S druge strane, na izložbi u sklopu bolnice Otto Wagner na fotografijama umorene djece, pridružujući tekstu fotografiju, kaže: „ugledala sam „mog“ Friedla čiju sam priču u *Leica formatu* poluizmislila“ (Drndić 2009: 114).⁴⁵ Kako se pokazalo ranije, čini to u oba smjera: fikcionalizirajući stvarnost, i ovdje: kada fikcija preskače u stvarnosnu razinu, ponovno u maniri zaoštrene metalepse.

Da situacija bude još složenija, Hans Traube je ovdje posrednik ugrađenim dijelovima, a koji su ujedno dijelovi ranijih romana:

U jednom od mojih kasnijih susreta s Hansom Traubeom (Antoniom Tedeschijem), Hans Traube (Antonio Tedeschi) donio mi je pričicu. Ovo sam našao u „zaostavštini“ Isabelle Fischer, rekao je. Pošiljatelj je nepoznat jer koverta nema, a priča je nepotpisana. Svejedno, to malo otkriće stiglo je prekasno. Evo vam ga, rekao je: *Trgovac kojeg je Printz zadužio da sazna ima li živih potomaka obitelji Leder, izvornih vlasnika srebrnih pladnjeva iz konfiscirane vile „Nora“, zove se Ugo Tutzmann. [...]* (Drndić 2009: 193).⁴⁶

⁴⁴ Na tom mjestu također znakovito uveden: „Ponekad, znaju se dogoditi neobične podudarnosti, ali te podudarnosti nemaju veze s ovim gradom, to su podudarnosti općenite, životne podudarnosti, preklapanja, ukrštanja [...].“ (Drndić 2003: 39).

⁴⁵ Pripovjedačicu ovoga romana, pritom i nadovezujući se na u najvećoj mjeri stravične priče iz prethodnih romana, ne zaokuplja ona polovica koja je *izmišljena*, već ona za koju se tvrdi da nije. To se pitanje može protegnuti i na potencijalnu čitateljsku strategiju, bez čvršćih teorijskih zaloga: kako čitati priču koja u novome kontekstu dodatno podcrtava zbiljski sloj koji se – zbog iste pretpostavke o stvarnosnome ulogu – niti u prethodnome nije mogla toliko olako otpisati kao fikcija.

⁴⁶ Tekst koji se proteže na idućih pet stranica nalazi se i u *Doppelgängeru* (usp. Drndić 2002: 94-98), s jednom preinakom: „Napolju je proljetni mrak. Neki bi rekli – blaga proljetna noć“ (*isto*: 98). U *Aprilu*: “[...] – blaga aprilska noć“ (Drndić 2009: 197).

U *Doppelgängeru* o Hansu Traubeu još nema govora; a ovo je izvadak iz priče koja se i ne tiče izravno Isabelle Fischer, ali spominje se u kontekstu srebrnine koja je dopala Printza/Pupija, odnosno Uga Tutzmanna.⁴⁷ Isabella Fischer prelazi dakle razine od poglavlja *Artur i Isabella* do *Pupi* u *Doppelgängeru*, do *Sonnenscheina* u kojemu se razlaže kako je od nje naukovao Hans Traube koji sad skuplja podatke i preskače u *April u Berlinu* gdje predaje „pričicu“ pripovjedačici koja se zove Daša. Na drugome mjestu Isabella toj pripovjedačici „priča“ o cipelama (usp. Drndić 2009: 261), što je ustvari odlomak iz *Doppelgängera*, ali s razlikom u pripovjednome licu (usp. Drndić 2002: 17-18). Kada u šetnji Berlinom pripovjedačica naiđe na čokoladarnicu, Pupija kojeg je Hans Traube donio unutar „pričice“ odjednom prisvaja i evocira neki tip izravnoga kontakta, oslovljavajući ga – ali pod navodnim znakovima – „Moj' Printz Dvorski, zvan Pupi“ koji joj također „priča“ o najprije o čokoladama i tortama, čemu slijedi pasus ekvivalentan tekstu u *Doppelgängeru* (usp. Drndić 2002: 82-84; Drndić 2009: 336-339). Isto tako: „I 'moja' Isabella, velika *connaissanceuse* i potrošačica čokoladnih bombona, ima zamršenu čokoladnu priču, iako nešto drukčiju od Pupijeve i iz drugog vremena“ (Drndić 2009: 339). Slijedi pasus gotovo identičan (Drndić 2002: 26-28; Drndić 2009: 339-341).⁴⁸ Mimo uprizorene metalepse, konkretnijega zaoštavanja hijerarhije pripovjednih razina prisvajanjem likova i njihovim uvođenjem u ovaj dijegetički univerzum, pripovjedačica uspostavlja vezu u formi autocitata – i to također tako da ih prisvaja, podvodi pod novi tekst, naizgled neproblematično i rijetko naznačeno kako joj je ipak običaj činiti s citatima drugih autora. Drugim riječima, tretirajući prethodne tekstove kao *ne-druge*, ustvari kao iste, naposljetku ih privodi jednakoj pripovjednoj vertikali.

Već također prepoznatljivi raspad u citatni nered pri krajevima romana ovdje pripušta i temu bolesti: „Po dolasku u Berlin Gombrowicz već *jest* (fizički) bolestan, bolest se pritajila u meni, kaže [...]“ (*isto*: 381). „U trenucima bolesti, kaže Proust, primorani smo shvatiti da ne živimo sami; prikovani smo za biće iz drugog carstva, biće svjetovima od nas udaljeno koje nikakvih spoznaja o nama nema i kojemu ostajemo neobjašnjivi. Prikovani smo za vlastito tijelo“ (*isto*). Naznačili smo ranije, posljednje poglavlje uokviruje roman, a temu nastavlja još eksplicitnije:

⁴⁷ Da su se Traube i Isabella poznavali saznali smo već u *Sonnenscheinu*, ali nejasna je pritom putanja kojom priča iz poglavlja *Pupi* završava u Isabellinoj ostavštini.

⁴⁸ Artur je iz pasusa izbačen, Isabella ovdje „priča“ pripovjedačici i s važnom razlikom u pripovjednom vremenu: kao nešto što je bilo, dakle u perfektu (Drndić 2009: 339-341).

Izletjela je iz dućana, spotakla se i tresnula koliko je dugačka, a dugačka je. Znači, stopalo joj je ponovno palo. Kad stopalo padne, vuče se i zapinje. Klizila je širinom Korza kojim ionako teče život, riječki, pa je tekla i ona. Ručni zglob iskrivio joj se pod kutom od 45 stupnjeva. [...] U ordinaciji za mamografiju rekli su joj, snimke ćete dobiti poštom, kakva vam je to ruka? Snimke su stigle nakon četrdeset dana. O tim snimkama *drugi put* (Drndić 2009: 383-384; isticanje naše).

Prvo što je pripovjedačica rekla doktoru bilo je: „treba mi ova ruka za pisanje, skrpajte mi ju nekako“ (*isto*: 384), a ležeći na spravi iz *Kažnjičke kolonije* na onom zastrašujućem crtežu ugledala sebe, *raspolućenu, raslojenu* i također u opasnosti od odskoka u beskonačnu citatnu mrežu zaodjevenu u Eliota:

Onda se raspolutila. Raslojila se. Integritet joj se rasuo. [...] Onda se pojavio Eliot. Stao je pred nju i rekao, ne unosi nemir u svemir. [...] Dosta je, Eliote, rekla je. Nestani. Ali Eliot je, onako star i kočat, poskakivao za njom, govorio je i govorio i govorio, sve glasnije, sve glasnije, zapravo vikao je, slušaj, više ne usuđujem se u svemir unositi nemir, kao iglom proboden koprcam se nemoćno na zidu, kako onda da počnem javno izvrtati sav talog svojih dana, svojih stanja, kako? (*isto*: 385-386).

6. Tron Andreasa Bana: razvrgnuće teksta

Pripovjedne korelacije u *Belladonna*

Razgovor ćemo o posljednjim dvama romanima otvoriti citatom iz *Aprila u Berlinu*: „Kažu mi, dosadna si s tim holokaustom, što će ti to, piši o Hrvatskoj i o ljubavi. Sada mogu pisati i o starosti koja se primiće, ali neću. Čekam da se još malo primakne“ (Drndić 2009: 54). Pripovjedač *Belladonna* pritom sumira biografske koordinate protagonista na uvodnim stranicama: „Ni o čemu više ne razmišlja. Sve je već promislio, svoj život. U gomilice, u hrpice, posložio je dane, godine, rođenja i smrti, ljubavi [...] sve je to uredno klasificirao, i svu tu bagažu, taj sad *nepotreban teret*, vezao špagom i rasporedio po uglovima prostranih soba kao da ga čeka još jedna velika selidba“ (Drndić 2012: 10; isticanje naše). Andreas Ban, protagonist posljednjih dvaju romana, na pragu je starosti i u prisilnoj mirovini – „Psiholog je koji više ne psihologizira. Pisac je koji više ne piše. Turistički je vodič koji više nikamo ne vodi. Plivač je koji odavno ne pliva“ (*isto*: 16). Njegova je nedjelotvorna pozicija – na tragu Haye Tedeschi – posredovana u trećem licu, dakle ponovno je roman zaokupljen protagonistom koji ne piše, ali se eksplicitnije bavi čitanjem:

Ono što mu je bilo važno bilježio je i u mašti doticao na daljinu, iz daljine: stara prijateljstva, umrle ljubavi, napuštene gradove, knjige, knjige, likove stvarne i nestvarne, sve više družeći se s piscima uglavnom pokojnim i s nešto živih [...] Našao je likove, muške i ženske, koji nose dijelove njegove povijesti koju on sada briše [...] Čuče stiješnjeni među koricama, batrgaju se, migolje se, katkada poput drvotočaca ruju kroz papir, i on ih pušta da mu sjedaju za stol, da s njim liježu, da ga prate u njegovim rijetkim šetnjama [...] (Drndić 2012: 21).

Uspostavljanje veze s likovima koji nose dijelove njegove povijesti na nekoliko se mjesta može čitati kao metatekstualni istup – Andreas Ban želi se odvojiti od pripovjednih instancija i likova prethodnih romana, ali se ovom gestom autobiografski element zapravo ojačao: isticanjem i eksplicitnim nadovezivanjem na zadani niz gotovo se ispostavlja da je spušten na istovjetnu pripovjednu razinu te da je njegova biografija u određenoj mjeri analogna njihovoj. *April u Berlinu* suptilno je najavio tematski okvir ovoga romana; Andreas Ban naslijedio je slomljenu ruku pripovjedačice i objavio nalaze pretraga: karcinom dojke (usp. *isto*: 26 i dalje). „Počeo se urušavati. Urušavalo se njegovo tijelo, a s njime su se zatirali dani“ (usp. *isto*: 30), i još eksplicitnije: „Nakon dvanaest mjeseci srastao je sa svojim teškim degenerativnim promjenama, pretvorio se u veliku degenerativnu promjenu [...] čeka da se ta degenerativna promjena osificira, da se utabori, učvrsti u njegovu tijelu koje će postati sve krivlje i

iskrivljenije, posve degenerirano. Pa će ga htjeti ukloniti“ (Drndić 2012: 88), što je s promijenjenim rodnom očiti autocitat.

Unatoč naslijeđenim bolestima protagonistice prethodnoga romana, Andreas se Ban na sadržaj središnjega dijela *Aprila u Berlinu* referira ovako: „Nedavno je pročitao tekst u vezi sa židovskim ušima“ parafrazirajući njegovu završnicu: „U tom tekstu sve tri žene uspoređuju svoje uši, ali ne uočavaju značajna odstupanja iako je samo jedan par ušiju bio židovski. Na kraju ona Židovka izvadi ratne iskaznice nekolicine svojih rođaka umorenih u Treblinku i na svim se fotografijama, doista, jasno vidi lijevo uho“ (Drndić 2012: 14). No privatna knjižnica seže i dalje: „Puno godina poslije, u knjizi naslovljenoj *Sonnenschein*, Andreas Ban nalazi poglavlje o životu jedne talijanske obitelji u Albaniji u vrijeme Drugoga svjetskoga rata“ (*isto*: 38) raskrivajući vezu između Andreasa Bana i obitelji Ketz koja se spominje u *Sonnenscheinu* (usp. Drndić 2007: 69). Ponovljena je i antimetaleptička interakcija koju Andreas – kao i pripovjedačica *Aprila u Berlinu* – uspostavlja s prethodnim likovima:

Slučajno, ukoliko slučajnosti postoje, na izložbi upoznaje Hayu Tedeschi, onu iz knjige *Sonnenschein*, jer netko šapatom reče – *Eno lude Haje; izgleda da je pronašla sina i iskajala grijeh*. Andreas Ban poziva staricu Hayu Tedeschi u Café Joy da mu priča o Albaniji i o tom Rubenu Ketzu koji je imao džepove crnih oblutaka i govorio albanski bolje od nje (Drndić 2012: 41).

Dodirna se točka s prethodnim romanima tako ostvaruje s dvama predznacima. S jedne strane biografije i pripovjedni postupci prethodnih pripovjedača i protagonista koreliraju, a s druge se pak Ban iz njih jasno izmiče, čitajući ih kao tekst.

U poglavlju se *Opsesivne misli Andreasa Bana* upravo *Sonnenschein* spominje kao izvor i poticaj za bavljenje nacističkim zločinima. Započet će s Niklasom Frankom, čija je biografija potanko opisana i ondje (usp. Drndić 2007: 456 *i dalje*), a nastaviti izlaganjem o filmu u doba NDH. Uz opsesiju zadanim temama nasljeđuje, naravno, i sklonost kompiliranju. Unatoč tomu što ne pripovijeda, Andreas Ban – kao i Haya Tedeschi – traži činjenice i dokumente: „Muči se Andreas Ban sa svim ovim podacima koje iskopava, po kojima ruje, koji se čine kao nevažni podaci, kao usahli podaci istrulili u vremenu, ali oni mu ulaze u sobe, sjedaju mu za stol, s njima se na ulici sudara, pa i zbog toga odlučuje sve manje izlaziti, sve manje slušati“ (Drndić 2012: 73). A jednom kad ih skupi i one postanu dio dijegeze „pokušava vremena ljudske opstojnosti spojiti, približiti, stegnuti i svezati ne bi li u njihovu ludilu našao smisao“ (*isto*: 163). Dokumentaristički je izvod koji slijedi prepoznatljivo nadopunjen fusnotama o biografskim pojedinostima, a oznaka za kraj tog poglavlja, *requiescat in pace*, upisana je na jednu od kuverti

priloženih koricama *Belladonne*, u koje su ubačena dva presavinuta papira pozamašnih formata s popisom imena ubijenih.⁴⁹ Varijanta postupka koji je u *Sonnenscheinu* pri sredini romana zauzeo stotinjak perforiranih stranica, ovdje je prebačen na marginu teksta; kao što u *Sonnenscheinu* stiže u omotnici Roberta Piazzze, ovdje se fizički umeće u pretince na koricama knjige. Priča će Rudolfa Sassa, čiji je otac povezan s ustaškim režimom, ujedno načeti i temu generacijske krivnje i traume – kakvu su proživljavali Konrad Koše i Antonio Tedeschi – a koja će se prevaliti i na biografiju Andreasa Bana. Andreas bi pitao Kaplana još ponešto o tome, ali Kaplan se 1998. ubija pištoljem svoga oca. „Što sad? Da i on, Andreas Ban napiše štogod o svome ocu. Ili – o sebi kao ocu? Zaludna zavaravanja. Tu slagalicu donekle je sastavio, male rebuse riješio, trajalo je, kapalo je, da bi se nakon previše godina slike složile u panoramu koja mu više ne treba, koju od sebe odmiče i ponovno zakopava. *Ali*.“ (Drndić 2012: 180; isticanje naše). „*Nije kraj*“ gesta najavljuje poglavlje u kojemu izranja mutna prošlost Andreasove obitelji, a dokumentarne ambicije još jednom svode i na rasplitanje biografskih krimena.

Pripovjedni je fokus na razvrgavanju vlastite biografije: morao je ostarjeti da bi neke kopče pohvatao (usp. *isto*: 196). Pripovjedni skokovi u prošlost pritom najzornije pokazuju razliku između Andreasa ranije koji je – naspram trenutnome *stasisu* – imao „snagu i korak za polijetanje“.⁵⁰ *Opsesivne teme* i kontrast o temi tijela objedinjuje pitanje: „Je li to Adorno napisao, ili Horkheimer, da nacisti tijelo vide kao pokretni zglobni mehanizam, kao skelet prekriven mesom. Kao oklop. Da nacisti iznad svega veličaju tijelo, ono sjajno nadčovječno muško mišićavo tijelo u pokretu, nauljeno za fotografiranje, i ono gipko žensko tijelo u skoku, također nago“ (*isto*: 130). Primjer Andreasove knjižnice koja se uvrštava naizgled asocijativno, u ovome slučaju kao nepouzdan izvor, po produžetku uspostavlja analogiju s tijelom kao tekstom. Konkretnije, uspostavlja opreku prema Andreasovoj oslabljenoj tjelesnosti: „To fašističko isklesano tijelo (teretane, fitness-centri), ono drugo tijelo, tijelo drugoga, čini slabim, ružnim, dekadentnim tijelom, nepoželjnim. To “moćno” tijelo obrana je od svega što je

⁴⁹ U prednjim koricama; popis šabačkih Židova i Židova izbjeglica koji su ubijeni u Zasavici u listopadu 1941. (*popis sastavljen u Beogradu 24. prosinca 1945. čuva se u Jevrejskom istorijskom muzeju u Beogradu*), u stražnjim; nenumerirani popis imena 2061 djeteta deportiranog iz Nizozemske i ubijenog u koncentracijskim logorima od 1938. do 1945. (*popis je 1985. sastavila Kitty Coster, a tijekom godina nadopunili su ga Izraelsko veleposlanstvo u Nizozemskoj i Museon*).

⁵⁰ Tu je i biografski uskladiva emigracijska eskapada u Toronto.

fragmentarno, nekompaktno, fluidno i neuhvatljivo, pa stoga jer je moćno, sve što je razlomljeno to oklopljeno tijelo poništava, otuđuje i destruiru (ubija)“ (Drndić 2012: 130).

Andreasovo *fragmentarizirano* tijelo s tekstom korelira eksplicitnije: „Da, Andreas Ban, sav u fragmentima, u dronjcima od kojih pokušava sklepati cjelinu. Onda, te njegove, Andreasove knjige u kojima nekako, možda i traljavo, čvrstim crnim vrpčama nastoji ideju krvi i tla vezati za danas, kao da steže kakav zastrašujući korzet u kojem je teško disati, te njegove knjige čitaocima već idu na živce“ (*isto*: 132). Upadljiva analogija uvjetuje ujedno i raspored tijela i identiteta: „Andreas Ban uvjeren je da između njega i njegova tijela vodi se stalna borba, tko će koga“ (2012: 30),⁵¹ i identiteta i okoline: „Grad u njemu se urušio, njegov grad, njegovi gradovi. [...] Leži pod razvalinama, vrti glavom i hvata dah koji je sve plići. Andreas kao razrušeni grad. Kao srušeni grad“ (*isto*: 152-153). Kako roman odmiče, svi se navedeni planovi sve više urušavaju, sve dok se i Ban, sav u fragmentima, ne odmakne od vlastite biografije i zaokupi se drugima: „Čita, čitucka, prelistava tuđe misli, svoje zakopava“ (*isto*: 151). I pronalazi dvojnike – „Nijedan Andreas Ban ne diše. Nijedan Andreas Ban ne miče se. Odmjeravaju se stari i mladi Andreas Ban dok po obojici padaju čestice bijele prašine koja u polumračnoj sobi svjetluca. Oni svjetlucaju, oba Andreasa Bana, prošli i sadašnji, svjetlucaju“ (Drndić 2012: 239). Kada pred njega iskaču raznovrsni izvori, popisi, naslovi i citati, on – pripuštajući ih na vlastitu razinu – postupno razmišlja o vlastitom, tjelesnom i literarnom poništenju:

Andreas Ban otvara prozor svoje sobe na visokom četvrtom katu (bez lifta) i s najbližeg mu kupa nabacanih knjiga uzima jednu po jednu pa iz njih krene trgati listove. Odlazi Dostojevski, odlazi Bernhard, odlazi Montaigne, čereći tako Andreas Ban svoje dotadašnje kompanjone, filozofe, psihologe, psihijatre, pjesnike, ode Cvetajeva, ode Gombrowicz, ode Kafka, poput lakih bijelo-crnih ptica svi oni lete prema zagađenom nebu, onda se hitro strmoglavljuju na plato s kontejnerima pred njegovom kućom. Mogao bi Andreas Ban poletjeti za njima, letjeti s njima, ali davno, tamo dvadesetih godina prošloga stoljeća u zadimljenom pariškom kabaretu “Lapin

⁵¹ Baveći se konkretnije tijelom i identitetom, Zlatar utvrđuje i da se Ban otpočeka dijeli po logici binarne opozicije: „tijelo koje jest nije identično tijelu koje ima“ (usp. 2018: 21). S jedne strane, figura muškarca-starca ogoljena je od tradicionalnih epiteta muškosti, s druge, Ban je medicinski, dakle, socijalno, tretiran kao objekt koji ima žensku bolest (ali odbija narušiti svoj subjektivitet, pogotovo u onoj mjeri u kojoj zauzima poziciju subjekta-promatrača), a bolest, siromaštvo i starost konačno poništavaju rodne razlike – konstruirajući novo rodno biće: isključeno, dezintegrirano i fragmentarno (usp. *isto*: 20-21).

Agile” Pierre Mac Orlan šapnu očajnom Utrillu, *Dragi moj Maurice, melankolici se ne ubijaju*, pa Andreas Ban odustaje (Drndić 2012: 247).

Pri citatnomu se dijalogu s raznim autorima – od Seneke, preko Kierkegaarda, do Kafke – Andreas Ban zaoštreno i ponovno odlučuje da neće više pisati, pogotovo kad mu ti silni prozopopejski glasovi mrtvih nalegnu na mozak (usp. *isto*: 281). Vidjeli smo, tjelesno rastakanje, koje vodi ka raspadu u citate, zaoštava mislima o samoubojstvu koje su „puke histerične kvazi-filozofske ispraznosti“ (*isto*: 280). Unatoč romantičarskim razglabanjima o tome kako je život fikcija, a samoubojstvo literarni čin – ili možda baš zbog njih – Andreas najprije taj literarni klišej utjelovljuje trovanjem bobicama belladonne, a naposljetku i ponovno od njega odustajući povraća i poziva hitnu pomoć.⁵²

Posljednje poglavlje, uz promjenu lica iz trećega lica u prvo – čime se otvara nova pripovjedna situacija – potpisuje Leo Ban. Naime, pronalazi crni fascikl na kojem piše *Belladonna* i tvrdi: „Andreasov rukopis nisam ispravljao. Mnogih događaja i činjenica u tom rukopisu nema. Taj rukopis po meni ima rupa. [...] Sve te priče dugo muče Andreasa Bana, ne uspijeva ih rasplesti do *happy enda*, kao da je to nekom igrom sudbine njemu ostavljeno u amanet – to, da raspetljava tuđe živote“ (*isto*: 301-302). Leo naznačuje i trenutak u kojemu mu Andreas prvi i posljednji put spominje slučaj Rudolfa Sassa: „*ako budeš gledao, vidjet ćeš [...] Rudolf Sass, i ne samo on, mogli bi se prepoznati u nama ili mi u njemu, u drugima. Nekako*“. Andreasovim pojmovima, uspostavlja se beskonačni paralelizam, neprekidna povijesna ponovljivost, podudarnost u paralelnim biografijama, raznovrsni domino-efekti koji koincidiraju na planu *Belladonne*. Osim toga, najavljujući izravno i ono što slijedi: „Andreas Ban mora se negdje pojaviti, ne može me ostaviti s tolikim teretom. Taj teret sada me pritišće, to Andreas zna, radi mene će se vratiti, da meni bude lakše. Povijest i pamćenje teško je potpuno izbrisati, povijest i pamćenje vole se vraćati“ (*isto*: 305). Posljednji fragment o fragmentarnosti – uspostavljen kao i ranije na razini teme i postupka – ponovno će označiti upad u citat: „*Život je pun rezova, kaže Földényi, iako mnogo snage trošimo pri pokušajima da te rezove učinimo neprimjetnima. Željeli bismo vjerovati da nam je život cjelovit, bešavan, sačinjen od nevidljivih spojeva i da je sve naizgled izglađeno i logički sazdano*“ (*isto*: 306).

⁵² Belladonna je lijek ako se ispravno dozira, Andreas na kraju proždire otrovnu količinu. Izaziva međutim i sljepilo, a unatoč tomu ih renesansne žene uzimaju kako bi im oči svjetlucale, kako bi postale *lijepo žene, ali poluslijepo* (usp. 2012: 290). Motiv korespondira s naslovom koji je na uvodnoj stranici romana ispisan i na brajici, a mogao bi implicirati i širi metaforički zahvat.

Neki se spojevi daju prometnuti u opću pripovjednu fakturu, a neki postaju vidljivi tek kada se supostave drugim tekstovima. Pasuse izvorno tiskane u *Doppelgängeru*, Antonio Tedeschi – izvorno lik iz *Sonnenscheina* – dalje pripovjedačici *Aprila u Berlinu*, čije pak dijelove Andreas Ban čita kao knjigu, a za sobom ostavlja vlastiti rukopis u trećem licu koji prenosi Leo Ban. Zamršena se narativna mreža ovdje zapliće i raspliće potpisanim epilogom: „Za one koji su zakoračili u zrcalo, koji su ušli u zaslon, vanjsko vrijeme više ne postoji. Smrt, kada dođe, riskira da nikoga tamo ne nađe“ (usp. *isto*).⁵³ Koga je pronašla s onu stranu odraza, vidjet ćemo u posljednjem romanu.

⁵³ Na posljednjim stranicama ovoga romana nalazi se paratekstualna *autorska* bilješka, koju čine *Zahvale* na korištenju izvora koji sežu od povijesnih arhiva do popisanih djela *mnogih cijenjenih pisaca*. Takvu smo intervenciju naznačili u tisku engleskoga izdanja *Trieste* (2014), a vidjet ćemo i u *EEG* (2016). Također upadljivo i potencijalno sugerirajući nešto što nedostaje, tisak je *Belladonne* dovršen s nekoliko praznih stranica.

EEG: preslika i preobražaj pripovjednog subjekta

Naslijedivši stilske i tematske okosnice *Belladonne*, odnosno naslanjajući se na već očigledne narativne geste, *EEG* konačno zaokružuje opus grandioznim pripovjedinim podvigom. Zakoračivši u vlastito zrcalo, Andreas Ban preuzima nadležnu pripovjednu poziciju, postaje autodijegetički pripovjedač koji se smješta na sami vrh spirale među tekstovima uspostavljenih pripovjedinih razina. Cioranov je citat o samoubojstvu paratekstualni most koji *EEG* povezuje s *Belladonnom* pa uvodne stranice figuriraju kao njezina prirodna ekstenzija. Roman započinje s „[n]aravno da se nisam ubio“ (Drndić 2016: 9), a tema samoubojstva razrađuje se anegdotalnim zapisima s raznovrsnim citatnim umecima.⁵⁴

Andreas Ban, psiholog – i još važnije, pisac – nastavlja, dakle, ondje gdje je stao, ovaj put izraženije problematizirajući vlastiti pripovjedni postupak. Iako će deklarativno tvrditi da „za ovo skraćeno, osakaćeno doba nema smisla širiti sliku [...] uživati, krpiti, sastavljati, u naš panoramski kadar ubacivati fragmente, jer svi su djelići truli, u stanju raspadanja, nespojivi“ (*isto*: 21), čini se da će baš u takvom postupku i takvoj strukturi pripovijedanje pronaći svoj smisao, baš stoga što pukotine vjerodostojnije simuliraju raslojenost stvarnosti i pripovjedača, u širem smislu skupno određenih tjelesnom slabošću, bolešću, starošću i drugim odrednicama marginalnosti. Drugim riječima, i *EEG* je obilježen identitetskom pomutnjom, već na početnim stranicama tvrdi: „Sad skupljam ostatke (sebe) [...] sad sam kaša koja se rastače, koja bježi od forme“ (*isto*: 12), a promjenu se pripovjednoga glasa može tumačiti kao podatniji način ispisivanja *beskonačne sadašnjosti*, kako tvrdi Zlatar, kao strategija priređivanja tekstualnoga prostora jednome *ja* koje ispisuje *sebe*. (usp. 2018: 18; isticanje naše).

Autobiografske značajke romana pronaći ćemo kako u ujednačenosti pripovjedača i protagonista tako i u izravnoj reakciji na promjenu pripovjednoga lica: „pisanje *Belladonne* bila je igra [...] istrzana ispovijed koju je kako-tako uobličila *D.D.*“ (Drndić 2016: 16; isticanje naše). No probijanju je tekstualnih granica ustvari namjera otkloniti takva tumačenja, rad metalepse ovdje je usmjeren prema recepciji: „Trebalo je to napomenuti. Radi sprečavanja čitateljskih zabluda. Radi *istinitosti*. Ovako, nastajale su pomutnje [...] Kažu, napisao sam

⁵⁴ I ovdje oni pripadaju razvikanim autorima, od teksta jasno odijeljenima kurzivom i uvučenim retkom, koji probijaju tekstualnu granicu fingiranim dijalogom i preispisivanjem, a zbog razuzdanog obilja materijala (od Goethea pa sve do reklamnih *jingleova*) nastaje prezasićeno referentno polje u kojemu je katkad teško razlikovati stvarne reference od fiktivnih.

autobiografsku knjigu, tu *Belladonnu*, odnosno, to je autobiografska knjiga D.D., kažu, ali nije. Svaki je roman, roman o spasenju, tvrdi Béla Hamvas, nema romana bez konfesije“ (Drndić 2016: 16; isticanje naše). Pozivajući se na istinitost Andreas Ban konačno izbjegava potpis autobiografskoga ugovora koji bi podrazumijevao tekst kojim stvarna osoba pripovijeda o vlastitome životu (usp. Lejeune 1999a: 202), a za razrješenje mogućega nesporazuma alibi, među ostalim, pronalazi u citiranju fikcije. Autobiografska se odrednica dakle eksplicitno odbacuje, a par redaka kasnije slijedi i propitivanje njezine opće održivosti: „ne postoje autobiografije, postoje multigrafije, biografski miksevi, biografski kokteli, sveukupni *mélange* života“ (Drndić 2016: 16).

Da se nadovežemo na nekoliko prethodnih uporišta, iz romana izvedena pretpostavka o autobiografičnosti *Belladonne* podrazumijeva i mogućnost njezine organizacije u trećem licu, unatoč tomu što u pravilu počiva na tjelesnom i vremenskom kontinuitetu. Kako je s naglaskom na aspekt tjelesnosti ustanovljeno, posve je drugačiji pripovjedač „klasične, tj. kvaziautobiografske forme Ich-romana“ čiji je *ja* konkretan s tijelom, na temelju pretpostavljene sveze doživljaja i pripovjednog postupka (usp. Stanzel 1992: 189-190). Stanzel ističe da pripovjedač u trećem licu zbog svoje bestjelesnosti, ne može izgraditi jasan orijentacijski sustav, odnosno da mu predstoji kontinuirana i razgovijetna signalizacija orijentacijskoga sustava u *sada* i *ovdje* romanesknog lika (usp. *isto*: 192). Pripovjedači u trećem licu neprestanim imenovanjem održavaju distancu od protagonista i fokus na njemu, što učestalo čini i Daša Drndić izbjegavajući deiktičke konstrukcije i zamjenice općenito. U tom smislu izabrana *ja*-perspektiva još manje podrazumijeva tjelesnost, a više upućuje na problematiku ispisivosti i uprizorivosti subjekta, radilo se o autobiografiji ili ju se aktivno podrivalo. To se posebice tiče Banova „utjelovljenog *ja*“ za koje je itekako upitno koliko će točno *sebe ispisati*, odnosno sastavljati, a u kojoj rastavljati na sklisko uspostavljenom zaleđu. Odbacujući pripovijedanje u realnom vremenu u zamjenu za ono pokretljivo i fleksibilno – „jer realno vrijeme nikakvo je vrijeme, jer ne postoji“ (usp. Drndić 2016: 106) – odlučuje se upravo za sveukupni *mélange*, biografski koktel, multigrafiju.

Ban, dakle, u *EEG-u* progovara iz pripovjedne sadašnjosti, referirajući se na svoju i obiteljsku prošlost, emigraciju, putovanja, ali i sadašnjosti vlastita pisanja – dok istovremeno piše, preslaguje i kompilira mnoge druge. Drugim riječima, preuzimajući ulogu kompilatora – kako god ju on nazivao i koliko god ju osporavao – Ban preuzima pripovjednu odgovornost za vlastitu biografiju, a i niz tuđih; za živote koji se mogu „sabiti u nekoliko kratkih pasusa“ (Drndić 2016: 58). Slijedeći vlastite asocijativne poluge Ban – zadržavajući pritom polemički i

ironični ton, očit već iz naslova romana – iznosi niz kritičkih dijagnoza, ponajprije o taštini, narcisoidnosti i grandomaniji svakodnevice (usp. npr. *isto*: 106), zbog čega se ponovno odlučuje „multigrafirati“ živote marginaliziranih i obespravljenih. Neuravnotežena poglavlja među kojima izostaje pravocrtna logika organizacije narativno se (de)stabiliziraju nizom umetnutih dokumenata, fotografija i grafičkih intervencija. Umetnutih je biografija kojima Andreas Ban ustupa pripovjedni prostor napretek, pri čemu se nedosljedno grafički izdvajaju oznake otvorene, odnosno zatvorene, kuverte za „digresijske pričice“ koje koristi kako bi čitatelju sugerirao da proizvoljno odluči koju će od tih hipodijegetičkih pripovijesti „otvoriti“, odnosno kako će sam sebi sklopiti priču (usp. *isto*: 267 i dalje).

Dokumentarni se sloj napaja faktografijom, biografijama, popisima, kartografijama i transkriptima koji postaju i svojevrsni narativni stabilizator. Primjerice, pripovjedna zbilja u kojoj Ban igra šah s Adom i prisjeća se vlastite šahovske garniture širi se u precizan dokumentaristički prikaz povijesti šaha, biografija šahista koji su od njega psihički oboljeli, a zatim pravila igre metonimijski primjenjuje na pripovijedanje o Drugom svjetskom ratu i ondašnjim totalitarnim predstavnicima i žrtvama šahistima. Naizgled nasumična digresija, asocijativni fragment tako je promaknut u izravni poticaj za središnju priču romana: „I tako krenuh proučavati živote šahista, što mi je, neočekivano, krenulo vraćati slike iz jedne davne ljubavne veze“ (Drndić 2016: 72).⁵⁵ Potraga u koju se upušta kako bi otkrio je li moguće da je otac njegove tadašnje djevojke, bavarski Latvijac s Hitlerovim odličjem, izravno sudjelovao u eliminaciji Fride Landsberg, neprežaljene ljubavi njegova ujaka, čini središnji i ujedno najpregledniji dio romana. Ta se potraga ne razrješava dokraja, ali drugi dio romana otvara potencijal priči širih – ispostavit će se, i preširokih – razmjera, onoj obitelji Adama Kaplana. Nakon smrti prijatelja i kolege, Andreas Ban preuzima oprostajno pismo koje sadrži Adamovo obiteljsko stablo i dosjee ljudi koje je liječio. Unatoč tomu što se obiteljsko stablo inkorporira u tekst, Adamova se priča posreduje u svega par crtica, a Ban se radije posvećuje „razlaganju i klasifikaciji“ njegove kartoteke i povijesti bolesti pacijenata.

Boraveći u Bruxellesu, Sarajevu i, najvažnije, Parizu, Andreas ne samo da raščlašava vlastitu obiteljsku prošlost, nego ga također zaokupljaju i salijeću spomenici i ploče, dokazni

⁵⁵ Ranije je kritizirao autobiografski sentiment, a sada se pri prijelazu na ljubavnu priču poigrava čitateljskim očekivanjima ograđujući se od *hercig*-ljubavne tragedije i pripremajući ga na priču znatno širih razmjera. Ta će sentimentalnost, međutim, vrlo brzo prerasti u temu „velike povijesti“ - holokaust.

materijali o ratnim zločinima. Najzorniji je primjer iscrpna tablica premetnutih stanova hrvatskih Židova – priložena u grafički označenoj „kuverti“ – koja popisuje šifru fundusa, konfiscirane predmete, ime vlasnika, datume zapljene te razne bilješke i napomene. Ona je otisnuta neposredno nakon Andreasove „šetnje“ zagrebačkim ulicama, a supostavljanjem se dvaju vremenskih razdoblja uspostavlja mučan kronotop koji se naglašenim pripovjednim angažmanom nastoji spasiti od zaborava. Nakon što iznese detaljnu kartoteku konfisciranih predmeta i lokacija na kojima mašinerija Trećega Reicha masovno pljačka, precizno zaključuje: „pripovijedanje i prostor su u permanentnom klinču“ (Drndić 2016: 321). Ban svoju uzastopnu borbu s oslabljenim sjećanjem i okrnjenim predodžbama – u nemogućnosti da dovrši vlastiti *puzzle* – proteže na borbu protiv zaborava izrabljivanih i stradalih na tom području, tražeći način kako o njima svjedočiti posredno.

Kaplanove i vlastite „dosjee“ – mahom depersonaliziranih ljudi, obilježenih fragmentacijama ličnosti i sklonošću za samoozljeđivanjem – posreduje u obliku odijeljenih kratkih pripovijesti, a potrebu da pripovijeda i o njihovu životu naposljetku opisuje prodorom tuđega iskustva u vlastito psihičko stanje; Andreasu se – još jednom, vrlo beketovski – obraćaju glasovi koji ga nagovaraju da iznese i njihovu priču (usp. npr. Drndić 2016: 200). U nastojanju da opiše vlastiti spisateljski proces, Ban se poziva na čitav niz pripovjednih poticaja koji se, osim različitih tipova dokumenata, odnose i na njegov sveukupni realitet. Njegova se uloga sekundarnoga svjedoka pritom ne svodi isključivo na posredovanje pojedinih biografija, već i na temeljitu kontekstualizaciju, opise povijesnih silnica i posredovanje šire slike u kojoj se prostor ne ustupa isključivo žrtvama nego i zločincima čija se (ne)procesuirana nedjela problematiziraju u poznatoj i preferiranoj formi dijaloškog transkripta suđenja. Već se iz čuvena refrena o povijesti koja uporno „pamti imena zločinaca, dok imena žrtava zaboravlja“, implicira uloga koju bi u svrhu kolektivnoga pamćenja mogla imati – a sudeći po stanju rukopisa i imala – književnost, a ovdje bismo mogli ići i korak dalje. Upravo se pripovjednim usustavljivanjem svjedočanstva i transkripta, odnosno prožimanjem aspekata fikcije i zbilje – koje neiskazivo čine predočivim – može iznaći etički adekvatan medij za iskazivanje kolektivne traume (usp. Luketić 2018: 12). Unatoč naporima za jezičnim iskazivanjem inherentno neiskazivoga; zla nakon kojega se, po Adornu, može tek šutjeti (usp. *isto*: 12) – Banova naracija ustraje u pokušaju da traumatičnu proturječnost zahvati, predoči i pomiri.

Ako povijesni i autobiografski iskazi govore u ime zbilje samo u onoj mjeri u kojoj nas navode da zaboravimo onu koja ih proizvodi (usp. Velčić 1991: 112), Andreas Ban na tom fonu uporno demonstrira vlastitu nadležnost za usustavljivanje pripovjedne vertikale, ali i upućuje

na arbitrarnost cijelog postupka, često preispitujući tekst koji ispisuje: „Što je tok moje priče? Što je tema?“ (Drndić 2016: 233). Unatoč tomu što različitim komentarima naracije upadljivo ukazuje na konstruiranost teksta i unatoč tomu što se odlučuje za nelinearnu selekciju materijala te inzistira na njegovim šavovima, Andreas Ban se nerijetko ironično usmjerava prema cikličnim učincima, preskakanju i odstranjivanju pripovjednih viškova. Naposljetku se i iz svoje nadređene pripovjedne pozicije grubo obrušava na ideju sveznajućeg pripovjedača – tvrdeći da se sveznajućih kloni i u životu i u literaturi (usp. *isto*: 220). Sve bi te postupke, simulaciju „slabog pripovjednog sustava“, međutim, trebalo tumačiti kao dosljedan postupak; to da je dijegetički sustav naizgled labavo ustrojen u zakrpama i trzajima (usp. *isto*: 221) ipak ne mijenja činjenicu da je ustrojen, a Banovi ekscentrični i suzdržani istupi demonstriraju da je upravo njegova pozicija nadležna za pripovjednu strukturu. Kao i u prethodnim romanima, ta se fragmentarnost ispostavlja kao glavna poetička okosnica.

Osim navođenja inicijala autorice, metaleptički se proboji manifestiraju i nešto suptilnije; Ban redovito upućuje na reakcije čitatelja i književnih kritičara (koje premašuju granice teksta tako što se, osim na *Belladonna*, referiraju i na raniji i zbiljski opus Drndić, a odlučno zaključuje da se „kad se piše, najbolje ponavljati“ (Drndić 2016: 18), pa čak i „čitave pasuse prebacivati iz jedne knjige u drugu“ (*isto*). Tako izravno demonstrira svijest o pripovjedačkom postupku, istovremeno simptomatičnom za fiktionalni i stvarni opus pod parafom D.D, na koji se naslanja i koji uporno preslaguje.⁵⁶ Spomenut ćemo zato zaključno nekoliko međutekstualnih poveznica kako bismo pokazali krajnji autoritet koji Andreas Ban zauzima u pripovjednoj hijerarhiji. Ponajviše stoga što se čini da je provodne metanarativne niti svjestan:

[...] [M]ožda ja nisam Andreas Ban, možda sam i ja neka žena iz svog prethodnog ili budućeg ili postojećeg života, a možda sam neki muškarac kojeg još nisam upoznao. Možda u meni čuče razni ljudi, pomislio sam već tada, i odlučio to istražiti. U vili na Wannseeu upoznajem i Hansa Traubea, odnosno Antonija Tedeschija, što u meni rađa dodatne sumnje, moglo bi se reći (iako još uvijek blagu, ali svejedno) – konfuziju (Drndić 2016: 208).

⁵⁶ Nigdje to remećenje pripovjednih granica ne dolazi bolje do izražaja koliko u paratekstualnom probijanju na samome kraju. Na posljednoj stranici *Frakturina* izdanja – tamo gdje bismo neovisno o diskurzivnom kontekstu romana očekivali faktografiju i pravne regulacije – stoji da su „fotografije u knjizi iz osobnog arhiva Andreasa Bana“ (usp. Drndić 2016).

Za kraj ističemo nekoliko začkoljica. Prvo, pod uvjetom da *Belladonna* i *EEG* čitamo ulančano: ako je Hans Traube izmišljen, a s time ocijenjen problematičnim – zašto nije problematično u *Belladonna* komunicirati s Hayom Tedeschi? Drugo, pod uvjetom da taj lanac proširimo i na prethodne tekstove, pripovjedni je kontekst njihova susreta vila u Wannseeu, iz čega bi se dalo izvesti da Andreas Ban, osim protagonistice okvira, preuzima i poziciju središnje pripovjedačice *Aprila u Berlinu* – one o kojoj je čitao u jednoj knjizi. Treće, pripovjedačica *Aprila u Berlinu* nedvosmisleno kaže: „ja sam izmislila Hansa Traubea iz Salzburga, Hans Traube *moj* je lik“ (isto: 86), iz čega je pak pozicija Andreasa Bana tim sumnjivija. On će pak tvrditi: „Ne možete se zvati Hans Traube, rekao sam, Hans Traube izmišljen je lik, Hansa Traubea iz Salzburga izmislio je jedan pisac prema tome Hans Traube ne može biti ovdje, Hans Traube može živjeti isključivo među koricama jedne knjige“ (Drndić 2016: 208). Andreas Ban evidentno nema ingerenciju nad tekstom u kojemu se ispostavlja da Hans Traube nije samo lik, nego i raskriveni pripovjedač – tko je za njega onda taj jedan pisac, pitanje je. Ako se pak okrenemo protagonistici *Aprila u Berlinu*, onoj koja Daši upućuje *laku noć*, onoj koja se raspolučuje, pomutnji nije kraj, naprotiv. Tko se ustvari tamo na koga raspolutio, pripovjedačica i/ili protagonistica, jedna na drugu? Je li ijedna od njih uopće izvjesna Daša? Najavljuje li njezino udvajanje i uspavljivanje nasljednika, Andreasa Bana? Tko je uopće ispriповijedao okvir *Aprila u Berlinu*, odnosno tko ga je uobličio, kao što je to za *Belladonna* – Andreasovu *istrzanu ispovijed* koju nepromijenjenu posreduje Leo Ban – *kako-tako* učinila *D.D*?

Naposljetku i najvažnije, Andreas Ban se na kratki spoj pripovjednih razina pri susretu s Hansom Traubeom osvrće ovako: „Čudno, pomislio sam, taj muškarac prilično je nalik meni“ (Drndić 2016: 208). Možda je najsigurnije zaključiti da čak ni on ne preuzima konačnu nadležnost za svoje prethodnike, nego da se svrstava među njih, kao još jedan član tog kakofonog skupa. Njegovim dometanjem u lanac odnosi su se ponovno poremetili, ali njegova je izgleda ostala zadnja. Ako nije, što sa svim okolnim, a istovjetnim pripovjednim gestama, sa silnim podudarnim interesima pripovjedača i njihovim dijeljenim znanjem, što sa njihovom ujednačenom biografijom, povijesti i „tekstogenezom“, a što sa upornim srozavanjem prethodnika na nižu pripovjednu poziciju? Na primjeru Andreasa Bana vidimo da se pripovjedni subjekti ovih tekstova mogu stabilizirati jedino preskakanjem razvedenih tekstualnih okvira, tako da među sobom nastoje uspostaviti veze, a ujedno se zatvaraju u razvedeni, ali fluidni koloplet kojemu su – barem u ovom radu – granice postavljene unutar autoričina proznog opusa.

Zaključak

Koliko god se proza Daše Drndić opirala strogoj formalizaciji, obrascima pripovjednih postupaka u isti mah potvrđuje raspoznatljiv autorski rukopis. Drugim riječima, opus koji se u kontekstu suvremene hrvatske književnosti tradicionalno drži izoliranim ili rubnim zapravo je u dobroj mjeri stabilan i opisiv sustav. U ovome radu smo privilegirani dokumentarno-autobiografski model ispitali nastojeći istaknuti one odlike koje ga, pripuštajući druge tekstualne moduse, u različitim njegovim etapama nadopunjuju ili razgrađuju. Pokazalo se pritom kako ovi tekstovi uprizoruju ambivalenciju vlastita žanrovskog zaleđa, koje se *a priori* zaokuplja problemom izvanknjiževne referencije, a zbog toga i redovito opisuju kao uslojavanje različitih pripovjednih obrazaca, odnosno čitaju kao *sraz* o kojemu je najspretnije govoriti u oprekama fikcionalnog i faktualnog, osobnog i dokumentarnog (usp. Zlatar 2004: 83, 139).

Na tom ćemo tragu zaključno sumirati one tendencije iz kojih se izvodi dosljedan poetički luk. Prvotna je implementacija autobiografskog diskurza prepoznatljiva u nadležnosti pripovjedačke instancije ranijih romana, instancije koja iz osobne vizure natkrovljuje pripovijedanje i fingira žanrovske obrasce, trasirajući pritom biografeme i za one nadolazeće. Rasap će jasne pripovjedne ingerencije prirediti prostor formalnoj inovaciji, razvijenoj sukladno sa zaoštrenijim dokumentarnim ambicijama. U tom je smislu kraća proza važan punkt, poglavito *Totenwände* koji simulirajući dramski diskurz oštrije zasijeca u velike teme povijesti i priprema teren za slojevitije formalne, stilske, žanrovske i općenito poetičke relacije među romanima. *Leica format* destabilizira pripovjedni autoritet povjerenjem ovlasti subjektu/subjektima rascijepljena identiteta čija se formalna rješenja profiliraju u kasnije tipičan kompozicijski model: pripovjedni diskontinuitet osnažuje diskurzivnu raslojenost, dok pak kontinuitet iskazuje osobitim grafičkim intervencijama i tematsko-motivskim sklopovima o ratnome zločinstvu totalitarnih sistema. Iscrpna je obrada te teme *Sonnenschein*, ambiciozni pothvat punokrvnog pripovjedača-kompilatora koji raznovrsne i premetnute dokumentarne činjenice promiče u strukturni princip, metafikcijski obrađuje njihovo historiografsko zaleđe, a načinje i intertekstualnu zapremninu za *April u Berlinu*. Iz obnovljene se autobiografske vizure u tom romanu nastavlja dokumentarističke opsesije, a posebno ističu citatne relacije i metatekstualni lanac koji propituje hijerarhiju prethodnih pripovjednih razina, postupno ju zaplićući na razini cijeloga opusa. U posljednjim dvama romanima prepoznatljivije koordinate prethodnika permutiraju, dodatno potvrđujući (ne)stabilnosti unutar opusa. Promaknuvši se od protagonista *Belladonne* u pripovjedača *EEG*-a, Andreas Ban lavira između pripovjedača i lika,

posrednika tekstualnog materijala i njegova nusproizvoda, preosmišlja vlastito nasljeđe, destabilizira njegove okvire i navigira čitateljske strategije. Naposljetku nije čudno što kao pripovjedač pronalazi analogon u drugim pripovjedačima, nivelira pripovjedne pozicije i time potvrđuje opću pripovjednu uravnoteženost tvoreći od ovih tekstova manje niz, a više skup.

Pripovjedačkim se transformacijama, istovjetnim pripovjednim strategijama, razradom opsesivnih tema i naposljetku metaleptičkim skokovima unutar opusa rastvara homogenizirana pripovjedna petlja koja omogućuje „neproblematično“ klizanje, preplitanje i dohvaćanje tekstualnih elemenata među pripovjedačima, odnosno njihovim ingerencijama za jednu priču, a potencijalno i sve okolne. U želji da istaknemo najprije jedinstvenosti ovih romana te njihove zasebne pripovjedne vertikale, a zatim ukažemo na mjesta kontinuiteta, naposljetku u njima i među njima prepoznamo strukturni negativ, *pars pro toto* pripovjednih modela u vidu križanja, presijecanja i zaplitanja fragmenata koji se – protiveći zatvaranju u formu – otvaraju potencijalnom preslagivanju.

Kazalo pojmova

analepsa	6, 8, 24, 25, 34
autobiografija	1, 3–10, 12–18, 29, 31, 41, 43, 49, 54, 60–63, 66
citati	1, 9, 11, 14, 15, 19, 26–28, 33, 37–41, 44, 47–50, 52–55, 57, 58, 60, 66
dokumentarnost	1, 5, 12, 13, 16, 18, 20, 23, 33, 36–38, 40, 41, 47, 56, 62, 66
historiografska metafikcija	29, 34
identitet	7, 9, 11, 23, 25, 27, 28, 40, 57, 60, 66
intertekstualnost	1, 12, 13, 15, 18, 39, 48, 66
kronotop	32, 63
metalepsa	27, 49, 51, 52, 55, 60, 64, 67
paratekst	5, 10, 22, 47, 59, 60, 64
polifonija	22, 30
povijest	12, 13, 16–18, 20, 22, 23, 28–30, 32, 33–37, 41, 44–48, 58, 59, 62, 63, 66
prispovjedač	1, 3–13, 15, 16, 18, 22, 24, 25, 27–32, 35, 38, 40, 41, 43–55, 59–61, 64–67
svjedočanstvo	14, 20, 22, 27, 36, 39, 45, 63
žanr	3–6, 13, 15, 18, 29, 33, 36, 66

Literatura

- Beronja, Vlad. 2020. Shards of broken glass: Daša Drndić's archival poetics. *Fluminensia*, XXXII, 1. 11–38.
- Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Drugo, izmijenjeno i dopunjeno izdanje. Zagreb: Matica hrvatska.
- Božić Blanuša, Zrinka. 2020. Svjedočanstvo i bliskost Sonnenschein Daše Drndić. *Fluminensia*, XXXII, 1. 53–71.
- Car, Milka. 2016. *Uvod u dokumentarnu književnost*. Zagreb: Leykam international.
- De Man, Paul. 1988. Autobiografija kao raz-obličjenje. *Književna kritika*, XIX, 1. 119–127.
- Detoni Dujmić, Dunja. 2011. *Lijepi prostori: hrvatske prozaistice od 1949. do 2010*. Zagreb: Ljevak.
- Drndić, Daša. 1982. *Put do subote*. Beograd: Prosveta.
- Drndić, Daša. 1984. *Kamen s neba*. Beograd: Prosveta.
- Drndić, Daša. 1997. *Marija Chęstochowska još uvijek roni suze ili Umiranje u Torontu*. Rijeka: Adamić.
- Drndić, Daša. 1998. *Canzone di guerra*. Zagreb: Meandar.
- Drndić, Daša. 2000. *Totenwände*. Zagreb: Meandar.
- Drndić, Daša. 2002. *Doppelgänger*. Beograd: Samizdat B92.
- Drndić, Daša. 2003. *Leica format*. Zagreb: Meandar.
- Drndić, Daša. 2007. *Sonnenschein*. Zaprešić: Fraktura.
- Drndić, Daša. 2009. *April u Berlinu*. Zaprešić: Fraktura.
- Drndić, Daša. 2012. *Belladonna*. Zaprešić: Fraktura.
- Drndić, Daša. 2016. *EEG*. Zaprešić: Fraktura.
- Genette, Gerard. 2002. *Fikcija i dikcija*. Prev. Goran Rukavina. Zagreb: Ceres.
- Genette, Gerard. 2006. *Metalepsa: od figure do fikcije*. Prev. Ivana Franić. Zagreb: Disput.

- Genette, Gerard. 1997. *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Prev. Jane E.Lewin. Cambridge University Press: Cambridge i New York
- Hutcheon, Linda. 1996. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. Prev. Vladimir Gvozden, Ljubica Stanković. Novi Sad: Svetovi.
- Kaufmann, Jean-Claude. 2006. *Iznalaženje sebe: jedna teorija identiteta*. Prev. Marko Gregorić. Zagreb: Antibarbarus.
- Lachmann, Renate. 1987. Dvojništvo. Prev. Truda Stamać. *Umjetnost riječi: časopis za znanost o književnosti*, XXXI, 3. 261–272.
- Lejeune, Philippe. 1999a. Autobiografski sporazum. Prev. Lada Čale-Feldman. *Autor; Pripovjedač, Lik*. Prir. Cvjetko Milanja. Osijek: Svjetla grada: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Pedagoški fakultet. 200–236.
- Lejeune, Philippe. 1999b. Autobiografija i povijest književnosti. Prev. Sanja Šoštarić. *Autor, Pripovjedač, Lik*. Prir. Cvjetko Milanja. Osijek: Svjetla grada: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Pedagoški fakultet. 237–270.
- Luketić, Katarina. 2018. Pobuna u pisanju. *Književna republika*, XVI, 5-8. 10–15.
- Lukić, Jasmina. 2018. Politika memorije u prozi Daše Drndić. Prev. Miloš Đurđević. *Književna republika*, XVI, 5-8. 23–32.
- McHale, Brian. 2004. *Postmodernist fiction*. Routledge, Taylor & Francis Group: London i New York.
- Mijatović, Aleksandar. 2010. Sjećanje, film i fotografija u romanu Leica format Daše Drndić. *Fluminensia*, XX, 1. 25–44.
- Oraić Tolić, Dubravka. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Rakovac, Milan i dr. 2018. *Daša: spomenar*. Prir. Milan Rakovac. Zaprješić: Fraktura.
- Rimmon Kenan Shlomith. 2002. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. Routledge: London i New York.
- Ryznar, Anera. 2017. *Suvremeni roman u raljama života: studija o interdiskurzivnosti*. Zagreb: Disput.

- Sablić Tomić, Helena. 2002. *Intimno i javno: suvremena hrvatska autobiografska proza*. Zagreb: Ljevak.
- Sorel, Sanjin. 2018. Daša ili o našim kontroverzama. *Književna republika*, XVI, 5-8. 83–86.
- Stanzel, Franz. 1992. Pripovjedni tekst u prvom i pripovjedni tekst u trećem licu. Prev. Srebrenka Iveković. *Suvremena teorija književnosti*. Ur. Vladimir Biti. Zagreb: Globus. 178–199.
- Tadić Šokac, Sonja. 2022. Metatekstualni podaci u romanu Totenwande. Zidovi smrti Daše Drndić. U: *Croatica et Slavica Iadertina*, XVIII, 1. 65–87.
- Velčić, Mirna. 1991. *Otisak priče: intertekstualno proučavanje autobiografije*. Zagreb: August Cesarec: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Zlatar, Andrea. 2001. Književno vrijeme: sadašnjost. U: *Časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja Reč*, 61/7. 169–173.
- Zlatar, Andrea. 2004. *Tekst, tijelo, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*. Zagreb: Ljevak.
- Zlatar, Andrea. 2018. Iscuriti u jezik, otplivati kontra plime. *Književna republika*, XVI, 5-8. 16–22.