Odnos fikcije i fakcije u dokumentarnim romanima Daše Drndić

Begić, Ana

Master's thesis / Diplomski rad

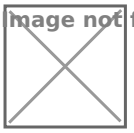
2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:650837

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

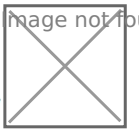
Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**



Repository / Repozitorij:

University of Zadar Institutional Repository





Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Diplomski sveučilišni studij Hrvatskoga jezika i književnosti; smjer: nastavnički (jednopredmetni)

Ana Begić

Odnos fikcije i fakcije u dokumentarnim romanima Daše Drndić

Diplomski rad

Zadar, 2018.

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Diplomski sveučilišni studij Hrvatskoga jezika i književnosti; smjer: nastavnički (jednopredmetni)

Odnos fikcije i fakcije u dokumentarnim romanima Daše Drndić

Diplomski rad

Student/ica:

Ana Begć

Mentor/ica:

doc. dr. sc. Miranda Levanat Peričić

Zadar, 2018.

Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Ana Begić,** ovime izjavljujem da je moj **diplomski rad** pod naslovom **Odnos fikcije i fakcije u dokumentarnim romanima Daše Drndić** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 2018.

SAŽETAK

Odnos fikcije i fakcije u dokumentarnim romanima Daše Drndić

Nakon određivanja obilježja dokumentarne književnosti, rad se fokusira na propitivanje granice izmaštanog (fikcije) i činjeničnog (fakcije) u dokumentarnim romanima autorice Daše Drndić. Pripovjedna građa koja se u njezinim romanima odnosi na zbilju i povijest vezana je uz tematiku Holokausta, stradanja židovskog naroda u Drugom svjetskom ratu i stalnog ponavljanja traume sjećanja. Tako dokumentarni romani Daše Drndić osim teoretskih pitanja odnosa fikcije i fakcije postavljaju i etička pitanja odnosa kulturnog pamćenja i zaborava. Ta tematika povezuje pet izdvojenih romana – *Canzone di guerra* (1998.), *Totenwande* (2000.), *Leica format* (2003.), *Sonnenschein* (2007.) i *April u Berlinu* (2009.) – koji se interpretiraju u središnjem dijelu rada. Faktivni elementi u tekstovima Daše Drndić odnose se i na autobiografske motive vezane uz njezin život u egzilu. Iskustvo egzila posebno je obilježilo roman *Canzone di guerra*, no autobiografski diskursi javljaju se i u romanima *Leica format* i u *Aprilu u Berlinu*. Svaki od obrađenih romana predstavlja ujedno i reprezentativni primjerak angažiranog dokumentarnog romana, koji stradanja vezana uz određeno povijesno razdoblje, precizno potkrepljuje izvorima, spisima i arhivima.

Ključne riječi: *Daša Drndić, dokumentarna književnost, dokumentarni roman, fikcija i fakcija, Holokaust, Drugi svjetski rat*

SADRŽAJ

1. Uvod ... 1
2. Dokumentarna književnost ... 3
2.1. Obilježja dokumentarne književnosti ... 4
3. Dokument u fikcijskom prostoru ... 6
3.1. Postupak montaže kao temeljni postupak u dokumentarnoj književnosti ... 7
3.2. Odnos fikcije i fakcije ... 8
4. Novopovijesni roman u Hrvatskoj ... 10
5. Ratna trauma u romanima Daše Drndić ... 14
5.1. Upisivanje traume Holokausta u fikciju ... 15
6. *Sonnenschein* kao dokumentarni roman ... 17
6.1. Haya Tedeschi i Kurt Franz ... 18
6.2. Ada Baar i Umberto Saba ... 21
6.3. Obitelj Tedeschi u doba fašizma ... 22
6.4. Bystanderski položaj obitelji Tedeschi u doba nacizma ... 23
6.5. Ispisivanje povijesti kroz odnos fikcije i fakcije u romanu ... 25
7. *Leica format* kao dokumentarno autobiografski roman ... 29
8. Fiktivno i faktivno u romanu *April u Berlinu* ... 32
9. *Canzone di guerra* kao roman egzila ... 37
10. Obilježja dokumentarnosti u romanu *Totenwande* ... 39
11. Zaključak ... 42
Popis navedene literature ... 44

1. Uvod

Dokumentarna književnost zasniva se na dokumentu, na „službeno ovjerenom spisu“, dakle na materijalnim dokazima i utvrđenim činjenicama. Takvo štivo čitatelja uvodi u potpuno drukčiji književni svijet u kojemu se susreće sa zbiljom tamo gdje očekuje svijet mašte i izmišljaja. No, dokument, koji bi trebao predstavljati događaj potvrđen u zbilji, umetnut u književni tekst, ima neočekivane učinke jer čitatelja postavlja u nedoumicu u kojoj prosuđuje o nesigurnoj granici na kojoj se sukobljavaju fikcija i fakcija. Naime, kada čitamo roman, očekujemo fikciju, očekujemo da su likovi i radnja u romanu nerealni i zamišljeni, pa tako pristupamo i fakciji, odnosno prosuđujemo da zbilja umetnuta u roman i ne može biti ništa drugo osim imaginarne fikcije. Stoga uplitanjem činjeničnog, povijesnog, provjerenog dokumenta u prostor fikcije, autori dokumentarnih romana svojim djelima navode čitatelja na stalno propitivanje granica fikcije i fakcije. Pri tom, oni se koriste raznim književnim postupcima, poput citatnosti, montaže i kolažiranja. Obilje arhivskih dokumenata koji se odnose na značajne svjetske događaje, ratove i kolektivne traume, upleteni u prostor fikcije zahtijevaju aktivnog čitatelja koji će moći pratiti sve elemente romana, razumjeti angažirani stav pisca i svjesno razvijati vlastiti. Pisci u Hrvatskoj osamdesetih godina, poput Fabrija ili Aralice, pisali su romane o ratnoj prošlosti, u kojima je bila dominantna monološka metoda pripovijedanja. U svojim romanima koristili su postupke montaže, povijesnih spisa i arhivskih dokumenata ističući pritom nepovjerenje prema povijesti, koja više nije *magistra vitae*, već *circulus* u kojemu pojedinci stradaju ne učeći ništa i ponavljajući greške svojih predaka. Takav tip romana zovemo novopovijesnim romanom. Na tragu novopovijesnog romana nastaje i podloga za dokumentarni roman. U dokumentarnom romanu također se koriste postupci montaže i kolažiranja te se povijest ističe kao puko ponavljanje istoga, no ono što je drukčije kod dokumentarnih romana jest gubljenje identiteta subjekta koji pripovijeda te se događa takozvana polifonija glasova koji pripovijedaju u romanu. Najznačajnija predstavnica dokumentarnih romana u Hrvatskoj je Daša Drndić, koja je svoje romane posvetila upisivanju ratne traume Drugog svjetskog rata i Holokausta. Uz tematiku rata, Drndić uspijeva unijeti i autobiografske elemente u kojima progovara o vlastitom iskustvu egzila. Ona živote svojih fikcionalnih likova uklapa u povijesno kronološka ratna zbivanja, koja trenutno prekida na pojedinim mjestima u romanu, uplićući podatkovne spise, biografije povijesnih osoba, plakate, fotografije i notne zapise, kako bi na kraju romana cijeli opus dovela u začarani krug ponavljanja povijesti.

U ovom su radu interpretirani romani *Canzone di guerra* (1998.), *Totenwande* (2000.) *Leica format* (2003.), *Sonnenschein* (2007.) i *April u Berlinu* (2009.). Oni dijele istu povijesnu tematiku koja se odnosi na traumatično iskustvo stradanja židovskog naroda u Drugom svjetskom ratu. Središnji dio ovog rada uključuje interpretaciju „romana epopeje“ *Sonnenschein* u kojemu ispisujući povijest, Daša Drndić odlučno proziva sve sudionike zločina, pa tako iznosi optužbe i suđenja raznim nacističkim oficirima i njihovim pomagačima; znanstvenicima, doktorima, uglednicima i umjetnicima. Posebnu pozornost ona pridaje promatračima rata koji su okretali pogled pred zločinima i ponašali se da ne znaju što se zapravo događa iako je bilo očigledno. Takve promatrače Drndić obilježava nazivom *bystanderi*. Glavni protagonist romana *Sonnenschein* upravo je jedna takva, *bystanderska* obitelj, no uz njih, u ostalim spomenutim romanima prozvala je drugu vrstu *bystendera*, koja se odnosi na sve vodeće europske tvrtke; farmaceutske, automobilske, naftne; koje su svoj financijski status stekle na ekonomskoj ostavštini nacističke Njemačke. Cilj njezinih angažiranih romana zapravo je potaknuti svijest čitatelja o povijesti te potaknuti pitanje o pamćenju zločina i traumi rata, no također skrenuti pozornost i na odgovornost prema tom povijesnom naslijeđu.

2. Dokumentarna književnost

Element koji je presudan kod definiranja dokumentarne književnosti jest upravo uloga čitatelja. Naime, prosudba o tome što je dokumentarno, a što fiktivno u dokumentarnoj književnosti prije svega ovisi o čitatelju i njegovoj procjeni odnosa činjeničnog, tj. zbiljskog i izmišljenog, tj. fiktivnog. U dokumentarnoj književnosti, dokument je uklopljen u neku vrstu igre sa čitateljem koji teško nalazi granicu između fikcije i fakcije. Zbog toga se pojam dokumentarne književnosti promatra kao „klizak" i teško odrediv. U hrvatskoj znanosti o književnosti toj temi posvećena je knjiga *Uvod u dokumentarnu književnost* Milke Car, zasad najiscrpnija studija književne dokumentarnosti u našoj sredini. Autorica se u svom pristupu poziva na Nikolausa Millera i njegovu *Prolegomenu za poetiku dokumentarne književnosti* u kojoj on navodi četiri glavna obilježja u pokušaju određivanja dokumentarne književnosti. Prvo je obilježje „udjel dokumentarne građe", zatim „značenja pripisana građi", određivanje „materijalne vrijednosti dokumentarne građe" te naposljetku „načelo montaže u književnim vrstama i žanrovima" (Car, 2016: 21). Važno je obilježje dokumentarne književnosti i njezina vezanost uz angažiranu književnost. Svjetlan Vidulić ističe povezanost dokumentarne s angažiranom književnosti, poglavito u sovjetskom i njemačkom međuratnom razdoblju (Vidulić, 2017:141).

No, Milka Car upozorava na jedno zanimljivo proturječje. Naime, dokumentarna književnost u opreci je sa stvarnošću koji dokument nosi u sebi. Njezini tekstovi nisu isključivo činjenična svjedočanstva određenog vremena jer se činjenice u dokumentarnoj književnosti koriste kako bi potaknule fikciju i asocijacije te utjecale na svijest čitatelja (Isto: 23). Čitatelj takvog teksta ne smije shvatiti činjenice kao stvarne i istinite, a fikciju kao izmišljotinu. Zato možemo i govoriti o miješanju književnosti i zbilje u dokumentarnim romanima. Nekim dokumentarnim tekstovima cilj je prijeći granicu fikcije i fakcije te tako zauzeti svoj „hibridni status između fikcionalnog i dokumentarnog, odnosno faktografskog" (Isto: 25).

Prateći povijest nastanka i porijekla dokumentarne književnosti Milka Car poziva se na promišljanja Aleksandara Flakera iz njegove rasprave o umjetničkoj prozi iz *Uvoda u studij književnosti,* u kojoj on podsjeća da su Dostojevski, Boris Piljak, Dos Passos i Danilo Kiš koristili ulomke novinskih vijesti i montirali ih u svoje romane. Za takve oblike Flaker je predložio pojam iz engleske kritike *faction*, koja nastaje spajanjem dviju engleskih riječi, izraza za fikciju – *fiction* i riječi za činjenicu – *fact* (Flaker, 1983: 431). Drukčiji naziv

nalazimo u latinoameričkoj književnosti, u kojoj se dokumentarna književnost naziva testimonijalnom književnosti. Porijeklo riječi je *testimonio*, što bi značilo „svjedočanstvo“, „izjava svjedoka“, ali i „svjedok“. Ono što je različito od dokumentarne književnosti jest upravo to što u testimonijalnoj književnosti nema objektivnog pripovjedača nego lik u djelu pripovijeda subjektivno. Ono što im je slično jest angažirani stav pisca koji ukazuje na društvenu zbilju današnjice (Isto: 33). Dokumentarna književnost čitatelju otvara mogućnost novih pogleda na proces povijesnih zbivanja. Dokument koji je integriran u roman predstavlja „zbilju vremena“, ali je ne prikazuje objektivno. Upravo to postaje glavna osobina dokumentarne književnosti – „rascijepljenost između autonomnog književnog pristupa“ i „izvanknjiževne realnosti“. Uloga čitatelja ključna je za dokumentarni roman jer čitatelj varira na granici između fikcionalnosti književnog djela i dokumentarnih izvora. Dokumentarni tekst izravno uvlači čitatelja na stalno propitivanje granica fikcije i fakcije zbog svoje „otvorenosti, fragmentarnosti i neprekidnog prelaženja žanrovskih granica“ (Isto: 11).

2.1. Obilježja dokumentarne književnosti

Osim stalnim preskakanjem granice realnog i izmišljenog, dokumentarna je književnost također obilježena i željom za otkrivanjem istine vječne zagonetke povijesti, ali i manipulacijom iste, te se u njoj otvara prostor razgradnji „efekta realnog“ (Isto: 10). To se događa integriranjem činjeničnog dokumenta u fikcijski prostor romana pa se tako propituje odnos zbilje i umjetnosti, odnosno činjeničnog, faktivnog i imaginarnog, fikcijskog. Kako dokumentarna književnost zbilju ne prikazuje kao objektivnu, tako se i otvara put njezinoj temeljnoj osobini – dihotomiji između faktivnog i fiktivnog, zbog čega Milka Car upozorava da se dokumentarnu književnost treba promatrati kao „hibridnu vrstu“.

Dokumentarizam se kao metoda osvješćuje tek u 20. st. te postaje bitna i u novim medijima, poput filma. Dokumentarna metoda obilježena je stalnim preskakanjem granice teksta i zbilje, zatim otvorenom formom teksta, koja piscu daje mogućnost manipuliranja istinom. Polazeći upravo od smještenosti na poziciji između teksta i zbilje, tj. od te graničnosti dokumentarne književnosti, Milka Car izdvaja sedam bitnih književnoteorijskih pitanja koja treba uzeti u obzir u definiciji. Ta se pitanja odnose na određena obilježja književnog diskursa koja se učestalo javljaju u tom tipu tekstova. Prvo pitanje tiče se već spomenutog odnosa zbilje i fikcije, odnosno „statusa dokumenta u književnom tekstu“.

Drugo pitanje tiče se „odnosa istine i laži“. To pitanje usko je povezano sa statusom dokumenta te s njegovom integracijom u književni tekst. Pitanje o istini postavlja se kao pitanje o iskustvu, o svjedočenjima i traumatičnim povijesnim događajima u 20. st. Kao takvo usko je povezano s ideologijom i odrazima ideologija u književnosti, ali i s pitanjem etike u književnosti (Isto: 12).

Treće pitanje je ono o „autonomnom statusu književnosti“. Naime, dokumentarna književnost ostvaruje se tijekom 20. stoljeća te predstavlja proizvod moderne književnosti. Pritom se Milka Car poziva na mišljenja teoretičara avangarde Petera Bürgera koji smatra da je predodžba o autonomiji umjetnosti plod „historijskog procesa“ i da je stoga „društveno uvjetovana“, te na Adorna koji u autonomiji vidi „moment sljepila“, kojim se umjetnost udaljila od humanističkih ideala, ali je ističe kao „nepovratnu kategoriju“. Adorno je, naime, držeći umjetnost „negacijom društva“, bio izrazito skeptičan prema mogućnostima dokumentarnog teatra, a time vjerojatno i prema umjetničkoj dokumentarnosti uopće (Isto:17).

Četvrto pitanje Milka Car definira kroz „odnos društva i književnosti“. U modernoj književnosti ona uočava dva smjera, jedan se ostvaruje „u angažiranim oblicima koji se jasno referiraju na društvo“, dok se drugi udaljava od mimetičkih načela prikazivanja te ističe načelo potpune autonomije, što rezultira udaljavanjem od tema usko povezanih s društvenim i povijesnim zbivanjima. Dokumentarna književnost upravo je spoj ta dva smjera jer nastaje kao reakcija na određene društvene krize i povijesne traume pa je to čini povezanom s društvom (Isto).

Slijedi pitanje koje se tiče „odnosa književnosti i historiografije“ jer se dokumentarna književnost naslanja na povijesna svjedočanstva i izvore, ali se shvaća kao „nefikcionalni oblik književnosti te time postaje vrsta komentara društvene zbilje i povijesnih izvora“ (Isto:18).

Pitanje koje Milka Car definira kao odnos „organskog i neorganskog poimanja književnog teksta“, dotiče se dviju nepomirljivih koncepcija književnosti. Naime, dok su realistički pisci nastojali predočiti fikciju kao uvjerljivu zbilju, moderna književnost traži „pukotine u zbilji“ i nastoji ponuditi različite mogućnosti interpretiranja zbilje. U modernističkom smislu i književni tekst smatra se dijelom te „poremećene zbilje“ koju ne može urediti na fiktivan način, nego samo može pokušati prenijeti njezinu kaotičnost.

Posljednje, sedmo pitanje koje otvara dokumentarna književnost Milka Car nazvala je „medijskim karakterom znaka“. Ova problematska razina opet nas vraća na status dokumenta u tekstu, odnosno na „specifičnu materijalnu vrijednost“ dokumentarne građe. Ta se

vrijednost u književnom tekstu realizira njegovim izravnim citiranjem koje postiže „književno očuđivanje dokumentarne građe“ te je vezana uz specifične pripovjedne postupke koji se javljaju u dokumentarnoj književnosti (Isto: 19).

3. Dokument u fikcijskom prostoru

Kako je pojam dokumentarnog romana, kao i dokumentarne književnosti, teško odrediv, teoretičari književnosti vezuju ga uz fenomen „krize romana“. Pozivajući se na Žmegača, Milka Car krizu romana opisuje kao prekid s tradicionalnim načinom pripovijedanja te navodi obilježja krize romana kako ih je Žmegač detektirao: a.) „negiranje tradicionalnih književnih postupaka i vrijednosti“, b.) „razaranje epske radnje i vremenskog kontinuiteta“, c.) „razaranje prostornog prikaza i psiholoških zakonitosti“. No, ona potom ističe kako razloge krize možemo uočiti već u naturalizmu, u istaknutim zahtjevima za približavanjem romana i znanosti, pa otada odnos književnosti prema zbilji možemo promatrati iz znanstvene i iz umjetničke perspektive (Car, 2016: 93).

O povijesti značenja riječi „dokument“ zna se kako ona dolazi od latinske riječi *documentum,* koja označava „primjer“ ili „upozorenje“. Kasnije se ona odnosi na službeno ovjerene spise i dokaze. Izraz „dokumentarno“, pak kao pridjev, pojavljuje se tek 1727. godine, a tridesetih godina 20. st. pojavljuje se pojam „dokumentarne fotografije“ (Isto: 39). Vidulić navodi kako se u hrvatskom leksikografskom diskursu kao natuknica, pojam dokumentarne književnosti i ne pojavljuje u svakom rječniku struke, nego tek u onim opsežnim poput *Velikog rječnika hrvatskoga standardnoga jezika* iz 2015. godine, pa zbog toga ona u Hrvatskoj i nije toliko zastupljena kao u drugim književnostima (Vidulić, 2017:141).

Dokument u romanu otvara i problem arhivskog i kolektivnog sjećanja. Arhiv bi, prema Jacquesu Derridi, bio pojam koji označava skladište u kojem se pohranjuju zajednička iskustva i sjećanja. Tako se dokumentarna književnost koristi arhivom kao sredstvom za prevladavanje povijesne distance. No, arhiv je istodobno i mjesto „pohranjivanja sjećanja“, kao i mjesto distanciranja od njih, tj. „potiskivanja sjećanja“. Naime, dokumenti koji tvore arhiv „zakopani“ su u arhivu, a arhiv bi bilo „mjesto odlaganja, virtualno mjesto povijesnih slika i time mjesto zaborava jer otpušta od odgovornosti i sudjeluje u kolektivnoj svijesti i podsvijesti“ (Derrida, nav. prema Car, 2016: 50). U tom smislu, Milka Car poziva se i na rad francuskog povjesničara Nicolasa Offenstadta, koji u tekstu pod naslovom *Arhivska fikcija*

romane nastale tijekom vala zanimanja za Prvi svjetski rat naziva „arhivskim romanima“ jer su oblikovani „slikama i dokumentima epohe“ (Isto: 9). Kako je arhiv „stvaran“, on i u dokumentarnom romanu propituje odnos fikcije i fakcije, imaginiranjem ratnih stradanja uz oslonac na povijesne izvore. Tako zapravo na tragu „arhivskog romana“ nastaju novopovijesni romani obilježeni ratnom tematikom, koji su u hrvatskoj književnosti prevladavali osamdesetih godina dvadesetog stoljeća.

3.1. Postupak montaže kao temeljni postupak u dokumentarnoj književnosti

Obzirom da je glavno obilježje dokumentarne književnosti hibridnost koja nastaje uklapanjem dokumenta u fikciju, temeljni postupak kojim nastaje ovaj tip hibridnog teksta jest postupak montaže. Kako postupak montaže povezuje sadržajno različite dijelove dvaju djela, tako on, kao postupak, zahtijeva aktivnog čitatelja koji te dijelove može povezati u smislenu cjelinu. Milka Car iznosi tipologiju kojom razlikuje postupke „montaže“, „citata“ i „kolaža“. Postupak montaže povezuje dva različita književna djela na temelju istih segmenata. Postupak kolažiranja odnosio bi se na tekstove koji se sastoje isključivo od gotovih dijelova, a citatna montaža prepoznatljiva je na prvi pogled jer je sama označena u tekstu (Car, 2016: 72).

Ogledni primjer dokumentarnog romana, sastavljen od niza povijesnih izvora; slika, pjesama, citata i podataka o povijesnim osobama jest roman *Sonnenschein* (2007.) Daše Drndić. Tako na primjer, postupkom montaže autorica uklapa čak i dijelove iz romana Danila Kiša *Bašta, pepeo*. Dio se odnosi na Eduarda Sama, pisca *Reda vožnje željeznica.* Ovim postupkom Eduard Sam, književni lik iz romana *Bašta, pepeo*, biva uklopljen u radnju romana *Sonnenschein*:

> „Godine 1944. bivši viši inspektor državnih željeznica, tada već *penzionisani železnički nadinspektor*, pisac reda vožnje željezničkog saobraćaja, Eduard Sam, korača u koloni nevoljnika i bolesnika, među užasnutim ženama i prestravljenom decom, idući s njima i uz njih, onako visok i pogrbljen, bez svojih naočara, i bez štapa, koje mu behu oduzeli, gegajući se nesigurnim koracima u toj koloni žrtvovanih, kao pastir među svojim stadom, kao rabin sa svojom pastvom, kao profesor na čelu svojih đaka…“ (Drndić, 2007: 75).

Taj pomno sastavljani red vožnje, uništava SS-službenik Walter Stier i sastavlja vlastiti „Fahrplanordung 587, specijalni red vožnje, za specijalne vlakove“ (Isto). Novi red vožnje željeznica popunjavaju zatvorenici koje nacistički vojnici šalju u koncentracijski logor Auschwitz. U romanu *Bašta, pepeo* pripovjedač opisuje svog oca, Eduarda Sama, ekscentrika i osobenjaka koji je pisao svoj „mesijanski“ red vožnje željeznica:

> „U tom rukopisu bili su povezani svi gradovi, sva kopna i sva mora, sva nebesa, sva podneblja, svi meridijani. U tom rukopisu bili su povezani u jednoj mojsijevskoj, idealnoj crti najudaljeniji gradovi i ostrva“ (Kiš, 1987: 35).

Eduard Sam bio je opsjednut svojom vizijom spajanja svih gradova i živio je na marginama realnosti, njegovu povijest ispisuje njegov sin Andreas Sam, koji navodi kako je povijest cijele njegove obitelji zasjenila povijest njegovoga oca.

3.2. Odnos fikcije i fakcije

Glavno je strukturalno obilježje dokumentarne književnosti unutarnja napetost koja proizlazi iz kreativnog odnosa između fikcije i fakcije. Fakcijom se shvaća ono realno, zbiljsko, činjenično, provjereno, a tek se onda njezinom opozicijom smatra fiktivno, odnosno ono imaginarno i zamišljeno. Pojam fikcije Vladimir Biti prati od „ontologijske perspektive“ Platona i Aristotela koji su postavili posve oprečne okvire razumijevanja pojma „postojećeg“. U jednoj dimenziji ono ima značenje „ispražnjen od zbiljskog sadržaja, nevjerodostojan, privid ili čak obmana“. U drugoj dimenziji ono se shvaća kao „vjeran unutarnjoj istini stvari, cjelovit, općenit“ (Biti, 2000: 134). Vladimir Biti poziva se i na Iserovu teoriju u kojoj je pojam fikcije odijeljen od imaginarnog. On navodi da je ono fiktivno zapravo „ciljno usmjereno kao-da-djelovanje“, a imaginarno kao „predrefleksivan repertorij potisnutih obrazaca preko kojih se provodi potisnuta irealizacija stvarnosti“. Tako pojam fikcije predstavlja dvije koncepcije umjetničke mimeze. Jedna je oponašanje (postojećeg) svijeta, a druga je stvaranje (novog) svijeta. Ovoj Iserovoj teoriji prethodi slična distinkcija koja se javlja još u drugoj polovici 18. stoljeća zajedno s popularizacijom romana. Tada pojam *fiction* predstavlja „izmišljanje pripovjedne književnosti“ koja nije istinita poput historiografije (Isto:135).

Pomoću dokumenta, dokumentarna književnost trebala bi ukinuti fikcionalnost djela i čitatelja navesti na provjerene informacije, no kako je već spomenuto, dokument u djelu ponekad ciljano dovodi u pitanje svoju autentičnost i čitatelju zapravo otvara put u interpretativna čitanja. U razmatranju odnosa fikcije i fakcije, Milka Car osvrnula se na Škrebova zapažanja u kojima on pojam „nefikcionalnosti" zasniva na načelu istinitosti i stvarnosti, a „fikcionalnost" smatra indiferentnom prema načelu istinitosti jer se ne odnosi na stvarnost – izjave književnoga djela nisu ni istinite ni lažne (Car, 2016: 59).

U svojoj studiji o odnosu fikcije i fakcije u Jergovićevoj prozi, Sanda Udier zaključuje kako se jezik književnosti razlikuje od jezika drugih funkcionalnih stilova jer je „fikcionalan", a jezik funkcionalnih stilova je „fakcionalan" (Udier, 2011:14).

U ovom kontekstu važna je i Petersenova „teorija fikcionalnosti" koja nadograđuje teoriju govornih činova uvodeći u nju pojam ljudske svijesti. Ta teorija problem fikcionalnih izjava u književnosti stavlja u psihološki kontekst. Tako Petersen na tragu istraživanja o neuro-kognitivnim temeljima estetike, dokida opoziciju između fikcije i fakcije jer se fikcija ne razvija u dodiru sa fakcijom, nego joj prethodi (Car, 2016: 63).

Milka Car osvrće se također na Iserovu teoriju, no za razliku od Bitija ona se ne bazira na razgraničenju pojma fikcije od imaginarnog, nego na teoriju odnosa fikcije i fakcije. Tako Car tvrdi da Iser ne promatra fikciju kao opoziciju prema fakciji, nego kao njezinu komunikaciju. Fiktivno bi onda bilo rezultat prelaska granica između realnog i imaginarnog, a faktivno bi bilo rezultat relacioniranja (Isto: 65). Na tragu definiranja granice fikcije i fakcije, teoretičar Hartman iznosi činjenicu da je granica koja bi trebala razlikovati činjenične i fiktivne verzije istine vrlo problematična. On tvrdi da je nemoguće razdvojiti historiografiju (povijesno, činjenično) od imaginativnog jer povijest sama po sebi odražava ljudsku maštu. Ne može postojati jedan prihvaćeni način dekodiranja stvarnosti s obzirom na slobodu i domišljatost književno-umjetničkog uma. Pritom se poziva na rečenicu Horgea Sempruna: „Zašto pisati knjige ako se ne izmisli istina?" (Hartman, 2010: 25–26). Dok fikcija prihvaća kontrastne perspektive, povijest kao moderna disciplina nema tolerancije za odstupanja od detalja i kontradiktorna svjedočanstava (Isto: 28). U sukobu između povijesti i pamćenja, fikcija ne smije biti postavljena samo na strani pamćenja. Međutim, pisanje povijesti također uključuje elemente fikcije, čak i ako odbija „izmisliti detalje radi pripovijedanja" (Isto: 34).

Krešimir Šimić navodi kako odnos fikcije i fakcije ruši pojava autobiografskog i novopovijesnog romana. Polazeći od Bitijeve teze ističe da moderni roman poseže za autobiografskim elementima zbog ovjere vlastitog izvještavanja, dok autobiografija razotkriva fikcionalnost vlastita izvještaja. Što se tiče novopovijesnog romana, u njemu se također ističe

odnos fikcije i fakcije. U novopovijesnim se romanima tematizira „sam čin pravljenja fikcije“ metafikcionalnim i autoreferencijalnim komentarima (Šimić, 2008: http). On ističe kako je taj odnos previše zamršen pa uz njega veže riječi sv. Augustina: „Ako me ne pitaš, znam; pitaš li me, ne znam“. Suvremene teorije fikciju i fakciju vežu za promišljanje odnosa književnosti i povijesti, pa nije ni čudno da se ona veže uz autobiografski i novopovijesni roman. Govoreći o fiktivnosti jezika, navodi kako je jezik stvaralački samo kada se nalazi u službi fikcije. Riječ „fikcija“, pozivajući se na Genettea, on izjednačuje s „mimesisom“. Takvo tumačenje polazi od Aristotelove *Poetike*, u kojoj se navodi da se jezikom može stvarati samo ako je on u službi prenošenja „mimesisa“, odnosno u službi predstavljanja ili simulacije zamišljene radnje ili događaja. Tako se fiktivnost jezika otkriva i kao prostor slobode u književnosti zbog toga što otvorenost iskaza može predstavljati novu stvarnost (Isto).

4. Novopovijesni roman u Hrvatskoj

Na tragu teme dokumentarne književnosti i ispisivanja povijesti u hrvatskoj književnosti Natka Badurina u svom članku „Kraj povijesti i hrvatski novopovijesni roman“ polazi od teze o „zaustavljenoj postmoderni“[1] u hrvatskoj književnosti devedesetih godina. Ona tvrdi kako postmoderna u Hrvatskoj ne donosi „raspad velikih priča“, kao što to inače biva, jer se u Hrvatsku vraća „velika priča“ u obliku nacionalizma. U svom članku istaknula je, uz roman *Sonnenschein* i roman *Triemeron,* Nedjeljka Fabria. Ove romane povezuje ratna tematika, koja je u Hrvatskoj ostavila veliki trag u povijesti.

O iskustvu rata piše i Jagna Pogačnik koja također smatra da je rat obilježio devedesete godine prošloga stoljeća tako što je, između ostalog, utjecao na nastajanje novih žanrova proze na hrvatskoj književnoj sceni. Razlog nastajanja novih žanrova bio je u ekonomskom stanju nakladništva, gašenju časopisa i sveukupne situacije u državi. Kao odgovor na politički i ekonomski nestabilno stanje u državi nastajali su novi „prilagođeni“ književni žanrovi poput autobiografske i dnevničke proze te tekstova koji su podsjećali na novinarske članke i varirali na granici fikcije i fakcije (Pogačnik, 2008: 11). Uz nove

[1] Tezu o zaustavljenoj postmoderni u devedesetima, nešto je ranije iznijela i Dubravka Oraić Tolić: „Ništa od Lyotardove postmoderne u kojoj se više ne vjeruje u velike pripovijesti. Upravo suprotno (…) Kao da nova postmoderna priča, ona o Europskoj uniji i globalizaciji, nije mogla otpočeti prije nego završi stara, moderna ideja o naciji. Samo na Balkanu to nije bilo moguće. Moderna se povijest tu još jednom vratila kao krvava pripovjedačica – da dovrši vlastitu priču o naciji koju nije uspjela ispričati ni u pravo vrijeme ni po pravilima naracije“ (Oraić Tolić 2005: 183).

književne žanrove Pogačnik veže i dokumentarizam Daše Drndić te poetiku *patchworka* Dubravke Ugrešić, s kojom je nastala i proza egzila (Isto: 17).

O političkoj situaciji u kojoj su se našli hrvatski književnici i intelektualci piše Dubravka Oraić Tolić te zapaža da Drugi svjetski rat nije donio samo nevolje koje su se odrazile na ekonomsko stanje u državi nego je taj rat značio i „rat između dviju nacionalnih ideologija i dviju imagologija iz 19. stoljeća“, što se odrazilo na rat ideologa vezanih uz nacizam i onih vezanih uz komunizam (Oraić Tolić, 2005: 298).

Za sve novonastale žanrove književnosti karakteristično je tematiziranje povijesti kao ponavljanje istoga, već viđenoga. Naime, povijest više nije „učiteljica života“, nego ona postaje „demonska žena, pakosna vila i krvava furija“, zaključuje Badurina. Takvom preobrazbom autori novopovijesnih romana ukazuju na „gubitak smislenosti povijesnog tijeka“. Povijest je kao demonska žena u modernom shvaćanju lik nacionalizma, a u postmodernom shvaćanju posljedica propasti racionalne vizije povijesti (Badurina, 2012: 11). Argumentirajući razliku između hrvatskih pisaca devedesetih i europskih pisaca koji tada pišu postmodernističke i posthistorijske romane, Badurina navodi riječi Pavla Pavličića iz „Pisma Madoni Markantunovoj“, objavljenog u njegovom *Rukoljubu,* o tome kako su Hrvati još uvijek „u povijesti do grla“:

> „Blago njima, jer mi ne možemo. Mi nismo izašli iz povijesti, za nas povijest još uvijek traje. Mi nismo pojedinci, nego smo zajednica, mi nismo važniji od ideja koje nas pokrivaju, nego smo njihove sluge; zato za ideje i zbog ideje, i dalje usrdno ginemo. Mi nismo ušli ni u postmodernu ni u posthistoriju, mi smo, poštovana konteso, u povijesti do grla (…) Naša je književnost važna, ona ne spada, kao ostale evropske literature, u sferu estetike, nego u sferu povijesti“ (Isto: 14).

Nadalje, poziva se na misao Cvjetka Milanje koji vidi povijest kao besmisleno kretanje pri kojem „iskustvo ne koristi, pamćenje ne opamećuje, jer generacije moraju uvijek trpjeti isto nasilje“ (Isto: 16). U novopovijesnom se romanu mijenja izbor tema, koje više nisu od nacionalne važnosti, a herojskog junaka sada predstavlja „mali“ čovjek. Uz nove motive u hrvatskom novopovijesnom romanu, novitet je i kolažno pripovijedanje, miješanje fikcije i fakcije te uplitanje komentatorskog pripovjedača. Primjer je Nedjeljko Fabrio, koji u tekst kolažira raznovrsne dokumente; novinske vijesti ili pisma, unosi autocitatnost i intertekstualnost (Isto: 17).

Takav postupak koristi i reprezentativni pisac hrvatskog novopovijesnog romana Ivan Aralica, koji u svojim romanima kolažira isječke iz novina te oživljava povijesne legende. Krešimir Nemec dotaknuo se hrvatskog novopovijesnog romana, no njegov fokus zadržava se uglavnom na Fabriju i Aralici. On je novopovijesni roman razvrstao na tri glavne odrednice. Prva se dotiče problematike teksta. Naime, autori su zaokupljeni samim problemom teksta, odnosno čitateljevog znanja o povijesti, zaokupljeni su posredničkim karakterom teksta. Žele naglasiti varljivost povijesne građe koja je podložna različitim interpretacijama. Autori se ironično poigravaju istinom i revitaliziraju znanje o prošlosti, koje kod čitatelja izaziva nedoumicu. Nemec zapaža kako takav pristup dovodi do reprezentacije povijesti u kojoj ona „više nije *magistra vitae*, od nje nitko nije ništa naučio nego, upravo suprotno, svi ponavljaju iste pogreške“, te konačno u tom „beskonačnom cirkulusu uvijek stradavaju pojedinačne egzistencije koje trpe nasilje“ (Nemec, 2003: 268). Stoga se novopovijesni romani pretvaraju u alegorije ili parabole, bilo o ideologiji ili vlasti (Isto: 265).

Druga odrednica novopovijesnog romana bila bi karakterizacija slabih subjekata. Umjesto nacionalnih junaka i vitezova, tzv. subjekata povijesti koji su činili junačke pothvate, u povijesnom romanu središnju ulogu imaju slabi subjekti, žrtve i objekti povijesnih zbivanja. Tako se fokus zbivanja s „velike povijesti“ premješta na „male životne priče“ pojedinaca i na njihove sudbine. Dakle u prvom planu su likovi koji imaju ulogu svjedoka vremena, pasivnog, a ne aktivnog sudionika, koji tu nisu svojevoljno. Treća odrednica novopovijesnog romana bila bi autorov pristup tekstu, odnosno strukturi teksta. Budući da autor novopovijesnog romana ne može napisati djelo bez proučavanja povijesnih izvora i činjeničnog utvrđivanja događaja, to nas dovodi do procesa kolažiranja, montiranja i miješanja imaginarnog i činjeničnog, odnosno fiktivnog i faktivnog (Isto: 267).

Suprotno od Fabrijevih ili Araličinih romana s monološkim tipom pripovijedanja i tematikom nacionalne ideje, pojavljuje se krajem devedesetih godina svojim dokumentarnim romanima Daša Drndić, a njezin najznačajniji roman *Sonnenschein* (2007.) bit će detaljnije analiziran u ovom radu. Roman *Sonnenschein* strukturiran je postupkom kolažiranja dokumentarnih ostataka prošlosti te polifonim pripovijedanjem, kojim autorica razdvaja subjekt na mnoštvo raznih glasova koji pripadaju stvarnim i imaginarnim svjedocima. U njezinom romanu fokus je pripovijedanja na pričama pojedinaca te na tematici Holokausta i kolektivnom sjećanju, odnosno zaboravu. Dokumentarni dijelovi upliću se u roman kao natuknice o povijesnim događajima, kao intervjui i pisma te nisu uvijek u istom toku s pričom, pa čitatelj ne može biti siguran jesu li ti dokumenti stvarni, činjenični ili su fiktivni.

Natka Badurina primjećuje da se to ipak može raspoznati na kraju iskaza svjedoka jer ponegdje svjedok sam navodi kako je već umro (Isto: 24).

Povrh toga, za razliku od predstavnika novopovijesnih romana poput Fabrija i Aralice, koji u svojim tekstovima razvijaju tip autoritativnog pripovjedača koji zadržava kontrolu nad interpretacijom, Daša Drndić svojim narativnim postupcima prepušta čitatelju da sam iz njih izvuče znanje, emocije i etički stav. No, Natka Badurina zamjera Daši Drndić zaziranje od feminističkih argumenata i pribjegavanje patrijarhalnim klišejima o ženama koje se prepuštaju nacističkim vojnicima te iznošenje metafore Europe kao nemoralne žene koja je „raširenih ruku i nogu dočekala fašizam" (Isto: 25). Tako spominjanjem Else Finzi koja je bila poznata po osnivanju antifašističke udruge te je bila optužena za antifašističku propagandu u doba fašizma, Drndić ipak unosi elemente feminizma. No kroz oči protagonista Floriana i Ade, Hayinih roditelja, junakinje *Sonnenscheina,* ona ga potkopava ističući kako se „te žene" bune protiv tko zna čega i bore za „nekakvu" ravnopravnost – „Ada sluša i kaže to je glupa ravnopravnost, zaboravimo Elsu Finzi" (Drndić, 2007:43).

Etičko pitanje kojim se roman bavi jest odgovornost za nacističke zločine i Holokaust, a svjedoci koji nastupaju s testimonijalnim iskazima, uključeni su u predstavljanje prošlosti čitatelju i oblikuju njegov stav prema radnji u romanu. Badurina navodi kako je postupak kojim su se koristili autori poput Borgesa ili Kiša predstavljao suočavanje s najmračnijim i najtežim etičkim pitanjima. Pretpostavljam kako su navedeni autori Daši Drndić predstavljali književni uzor jer je njihove riječi citirala na nekoliko mjesta u romanu, čak je i na samom početku izdvojila Borgesove riječi:

> „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, 2007:9).

Tim citatom autorica predstavlja svoj roman o povijesti i donosi moto romana koji nas uvodi u temu rata dvadesetoga stoljeća (Sorel, Janković-Paus, 2012: 7). Namjera Daše Drndić bila je opskrbiti svoj tekst dokumentima na kojima će se temeljiti prosudba dobra i zla. Upravo zbog toga njezina se postmoderna pripovjedačica ne gubi među glasovima svojih likova, nego prikuplja njihove iskaze i „simulira sudski postupak" (Drndić, 2007: 23). Tako je ona usmjerena prema svojim čitateljima, koje želi šokirati i uznemiriti. Problematično pitanje koje se potiče u djelu je ujedno i pitanje naše uloge; jesmo li i sami *bystanderi,* promatrači tuđih stradanja i usputni prolaznici koji okreću glavu u svrhu vlastite zaštite? (Badurina, 2012: 27).

5. Ratna trauma u romanima Daše Drndić

Dokumentarizam koji prevladava 1990-ih godina u hrvatskoj prozi, javlja se kao posljedica potrebe svjedočenja o ratnoj stvarnosti. Iz korpusa tekstova koji se u tom razdoblju bave ratnim temama Milka Car izdvaja tri hrvatske predstavnice dokumentarnih romana i tri njihova reprezentativna djela (Isto: 137). To su Alenka Mirković i njezin roman *91,6 MHz Glasom protiv topova* (1997.), Dubravka Ugrešić s romanom *Muzej bezuvjetne predaje* (2002.) i Daša Drndić s romanom o kojemu će kasnije biti riječi u ovom radu, *Canzone di guerra,* s podnaslovom *Nove davorije* (1998.). Daša Drndić u hrvatsku je književnost nešto kasnije uvela žanrovsku oznaku „dokumentarni roman" u podnaslovu svoga romana *Sonnenschein* (2007.). No, roman *Canzone di guerra* (1998.) strukturiran je kao kolaž sastavljen od dijaloga, citata iz enciklopedija i refleksija (Car, 2016: 144). Suprotno tom romanu, roman epopeja, *Sonnenschein,* donosi prikaze trauma Drugog svjetskog rata, bazirajući se na traumi Holokausta te na tragediji 250 000 djece nacističkog projekta Lebensborn (Sorel, Janković-Paus, 2012: 7). Naglasak na toj tematici bit će u ovom radu jer se ta tema proteže i na ostale njezine romane poput romana *Leica format* (2003.), *April u Berlinu* (2009.) i *Totenwande* (2000.). Romani Daše Drndić obilježeni su krilaticom, koja predstavlja svojevrsnu glavnu tezu romana. Tako je u *Sonnenscheinu* (2007.) to krilatica „Iza svakog imena krije se priča", u *Leici format* (2003.) to je glavni motiv fuga, a u romanu *Totenwande* (2000.) to su stihovi Paula Celana koje izgovara glavni lik Konrad Koše. Učestali su lajtmotivi njezinih romana motivi nasljeđa i motivi egzila. Uzrok tome leži u autobiografskim elementima koje autorica upliće u fikciju. Naime, Daša Drndić odlazi iz Beograda i dolazi u Rijeku, no u Rijeci zbog problema sa svojim „neispravnim naglascima", koje detaljno opisuje u romanu *Leica format* (2003.), ona se ne uspijeva zaposliti u struci te se odlučuje za odlazak u Kanadu (Alajbegović, 2018: http). Nakon povratka iz Kanade, zapošljava se na Filozofskom fakultetu u Rijeci, gdje postaje profesorica moderne engleske književnosti na Odsjeku za anglistiku. Drndić je bila „najangažiranija spisateljica hrvatske književnosti" koja je u svojim djelima obrađivala teme fašizma, Holokausta, emigracije, egzila, rasne i vjerske nesnošljivosti, pamćenja i zaborava. Tako su njezini romani zapravo „sredstva borbe protiv društvenog zaborava", kojima autorica želi osvijestiti kulturu pamćenja. Tu tematiku prate i njezini romani *Put do subote* (1982.), *Kamen s neba* (1984.), *Marija Częstohowska još uvijek roni suze ili Umiranje u Torontu* (1997.), *Doppelgänger* (2002), *Belladonna* (2012.) i *EEG* (2016.).

Kritičari često ističu etičku dimenziju njezine proze. Tako Božidar Alajbegović zapaža kako je svojim romanima otvorila teške i mračne teme ljudske povijesti koja postavljaju pitanja ljudskosti i morala (Alajbegović, 2018: http). Pored toga, Daša Drndić često proglašavala autoricom ženskog pisma, no ima i onih autora/ica koji tvrde da ona izravno ne upisuje elemente ženskog pisma u svoje romane (npr. Ryznar, 2014: 25). Andrea Zlatar ističe kako je u hrvatsku književnost pojam ženskog pisma prva uvela Ingrid Šafranek, koja je inzistirala na „tri razine prepoznavanja različitosti ženskog pisma“: spolna i kulturalna, tematska različitost i različitost teksta, koje se moraju spojiti u tekstu kako bi tekst mogli odrediti kao žensko pismo (Zlatar, 2008: http). Danas u suvremenoj feminističkoj kritici postoji više pojmova koji određuju žensko pismo, a to su: „ženski tekstovi“, „feminilni tekstovi“ i „feministički tekstovi“ Ženski tekstovi bili bi oni tekstovi koji su napisani samo za žene, feminilni tekstovi su tekstovi koji su napisani iz ženskog iskustva, a feministički tekstovi su oni tekstovi koji su obilježeni aktivističkom odrednicom propitivanja patrijarhalnog autoriteta (Isto). Svrstavanje romana Daše Drndić u okvire ženskog pisma posljedica je učestalog uplitanja egzilnih motiva u pripovijedanje, zbog čega ju se mehanički povezivalo s prozom Dubravke Ugrešić i Slavenke Drakulić. No, njezino se stvaralaštvo dovodilo u vezu i s književnicima drugih regionalnih književnosti, poput Miljenka Jergovića i Josipa Mlakića (Ryznar, 2014: 25).

5.1. Upisivanje traume Holokausta u fikciju

Polazeći od teorije traume Cathy Caruth, Željka Matijašević ističe da su za definiciju traume ključna dva stadija psihičkog stanja žrtve. Jedan se odnosi na „trenutak izvorne nesreće ili užasa“, a drugi je trenutak kada se pojavljuju simptomi „ponovljenog iskustva traume“. Ona dalje navodi kako „puna dimenzija užasa nekog traumatskog iskustva leži u neočekivanosti i nepredvidljivosti“, ali i u njezinom ponavljanju jer onda žrtva ponovno proživljava već doživljenu traumu. Navodeći dalje teorije traume, poziva se na Ruth Wendell koja govori o „prebivanju na granici koja je istovremeno blizina smrti i oporavak od bivanja na granici života i smrti, pri čemu su oba doživljaja nepodnošljiva“. Tako se postavlja pitanje koliko je za žrtvu traumatičan sam doživljaj traume, a koliko sama činjenica da se taj događaj preživio. Uz definiciju traume Wendell veže i „koncept šoka“ jer trauma ima ogromne negativne utjecaje na žrtvino tijelo i duh, što uvjetuje tjelesnu i duševnu rascijepanost žrtve: „jedan dio nedostaje, drugi vrišti od boli, dok ostali zadnjim naporima snage pridržavaju

cjelinu“ (Matijašević, 2017: 215). Nastavljajući ovu temu, Željka Matijašević upućuje i na pojam „drugog holokausta“ koji je uvela Dori Laub. Taj pojam bi obilježavao učinak ponovljene traume koji se prenosi kroz generacije. To se prvenstveno odnosi na ignoriranje žrtve Holokausta kada ista govori o svojim proživljenim iskustvima, a od recipijenta ne dobiva povratnu informaciju. Tako Laub i Felman definiraju traumu kao događaj koji je „izvan parametara *normalne* zbilje“, iako se stvarno dogodio. Prema tome, trauma „nema kraja, nema početka, nema prije, nema za vrijeme i nema poslije“ (Matijašević, 2017: 216).

Pozivajući se na dokumentarni film o holokaustu *Shoah* Claudea Lanzmanna, Matijašević izdvaja tri kategorije svjedoka koji su u filmu davali izjave: preživjeli Židovi kao žrtve, nacističke vojne ličnosti kao zločinci te Poljaci kao promatrači, tj. *bystanderi*. Dotaknuvši se pojma *bystander*, ističe se tipologija svjedoka koju predlaže Shoshana Feldman – „Židovi koji vide“, ali ne spoznaju viđeno, „Poljaci koji gledaju“, ali odbacuju viđeno i „nacisti koji viđeno žele učiniti nevidljivim“. Ono što se događa sa svjedocima traumatičnih iskustava, poput Holokausta, jest osjećaj krivnje zbog preživljavanja te tako žele „ubiti svjedoka u sebi“ jer Holokaust i jest značio upravo to: „brisanje, spaljivanje svjedoka“ (Isto: 217).

U tzv. „logoterapiji“ Viktor Frankl opisuje tri faze psihičkih reakcija na logor. Prva bi bila ulazak u logor i faza šoka. Druga bi bila apatija, odnosno stanje ravnodušnosti zarobljenika koji su ušli u rutinu svakodnevnog mučenja te treća faza koja uslijedi nakon oslobođenja. U trećoj fazi nastupi gorčina i razočaranje koji se javljaju kada nitko nema sluha za njihove patnje i boli, kada ulaze u svijet empatije (Isto: 221 – 222).

Promjenu paradigme kulturnog pamćenja na Zapadu koja se pokrenula 1978. godine Renata Jambrešić Kirin povezuje uz seriju *Holokaust: pripovijest obitelji Weiss,* koja je djelovala katarzično i pokrenula u Njemačkoj nova suđenja za ratne zločine. Ipak promjena paradigme pamćenja na dijelu Istočne Europe trebala je čekati pad Berlinskog zida i novu „filmsku katarzičnu uspješnicu“, *Schindlerovu listu,* 1993. godine. Tako se 2005. godine ustanovio međunarodni Dan sjećanja na Holokaust, što potiče aktivno prikupljanje i objavljivanje osobnih sjećanja preživjelih žrtava (Jambrešić Kirin, 2017: 183-184). Međunarodni dan sjećanja na Holokaust obilježava se 27. siječnja, datumom kada je oslobođen logor Auschwitz (Kukec, 2018: http). Teškoće s prenošenjem pamćenja Holokausta, u smislu da bude potpuno prisutan u kolektivnoj svijesti, vode nas natrag u vrijeme. Osim što se Holokaust promatra kao simbol apsolutnog zla, on predstavlja i vrstu tabua. Tako Hartman donosi pojam koji Primo Levi, kemičar, pisac i žrtva holokausta, naziva *the memory of offense* (Hartman, 2010: 33). Levi je smatrao kako je trauma Holokausta

dovela sve svjedoke, agresore i žrtve do različitih oblika poricanja. Poricanje je često uzrokovano sramom, a ne krivnjom. Ta sramota izazvana je tragedijama koje su pogodile žrtve i vezana je s dubokom potrebom za spašavanjem humane slike čovječanstva (Isto: 34).

6. *Sonnenschein* kao dokumentarni roman

U središtu je ovoga rada roman *Sonnenschein* kao reprezentativni primjer dokumentarnog romana u kojemu se fiktivni i faktivni elementi miješaju postupcima montaže i kolažiranja. Roman se sastoji od tri dijela. Prvi dio romana prati povijest židovskih obitelji Baar i Tedeschi te povijest grada Gorice iz perspektive nepristranoga pripovjedača. Drugi dio romana donosi povijest Židova u Drugom svjetskom ratu između 1943. i 1945. godine te popis esesovaca, iskaze svjedoka na suđenjima u Nürnbergu, Trstu itd., a treći dio romana posvećen je djeci Lebensborna. Taj se nacistički projekt temeljio na otimanju djece roditeljima koji nisu imali „arijevsko“ porijeklo, što je sudbina koju doživljava i oteti sin glavne protagonistice Haye Tedeschi.

Roman započinje prikazom glavne junakinje Haye Tedeschi u svojoj sobi na trećem katu austrougarske zgrade u starom dijelu Gorice, grada koji je kroz povijest bio na geografskom sjecištu pa je tako mijenjao i nazive kroz ratove. Na talijanskom to je Gorizia, na friulanskom Gurize i na njemačkom Görz (Sorel, Janković-Paus, 2012: 7). Već u početku romana postaje nam jasno da se upoznajemo s usamljenom, marginaliziranom, nesvakidašnjom junakinjom:

> „*Cvili li to stolica ili možda cvilim ja?* pita duboku prazninu koja, kao svaka praznina, posvuda širi svoj proziran putridni plašt ne bi li je usisala, nju koja se ljulja, ne bi li je progutala, ne bi li je pokrila, prekrila, obmotala, pripremila za odlagalište na koje ta praznina, njena praznina, gomila sad već ukrućena trupla prošlosti.“ (Drndić, 2007: 7).

Soba puna trulog zadaha, mjesto je u kojem protagonistica čeka nekoga već šezdeset i dvije godine. Onaj koga Haya očekuje čitatelju ostaje nepoznat sve do kraja romana kada se rješava njezino životno traganje. Odnos fikcije i fakcije otvara se uvođenjem čitatelja u glasove mrtvih duša s kojima protagonistica komunicira:

„Ona priziva te nepostojeće glasove, glasove koji su je napustili, zove ih da popune njenu ostavljenost. Iz gomile nekoliko stotina godina starih pisama, fotografija, razglednica, isječaka iz novina, časopisa, koje drži u velikoj crvenoj košari, ona „vadi svoj život i vješa ga na imaginarni konop stvarnosti. Ona uređuje svoje postojanje, a svoje pretke i rodbinu utjelovljuje u gradove i sela u kojima je živjela i u svoje vrijeme u kojemu je živjela, a koje sad u njoj trune i raspada se.“ (Drndić, 2007: 8).

U romanu se određuje i prostor u kojem Haya živi; ulica Via Aprica broj 47, u Gorici, u podnožju Alpa, na sjecištu rijeka Isonzo, odnosno Soče, i Vipave, na granicama propalih carstava. Priča naše junakinje je mala priča, tom odrednicom potvrđuje se roman kao novopovijesni. Određeno je i vrijeme pripovijedanja: „Ponedjeljak je. 3. srpnja 2006.“ (Drndić, 2007: 8). Uplitanjem stvarnog lika Umberta Sabe[2] u roman autorica izjednačuje fikciju i fakciju već u samom uvodu romana. Protagonistica ga smješta u svoje vrijeme, ona zna da je ležao tu, u Gorici u bolnici, ili pak u Trstu s njezinom majkom u psihijatrijskoj klinici. On joj je rekao kako je kraj ludilo, san iz kojeg se čovjek ne budi, on je s njom komunicirao.

6.1. Haya Tedeschi i Kurt Franz

Pripovijedanje započinje heterodijegetskim pripovijedanjem, u er-formi predstavlja se glavna protagonistica: „Zove se Haya Tedeschi. Rođena je 9. veljače 1923. godine u Goriziji“ (Drndić, 2007: 12). Navode se podatci o svećeniku koji ju je krstio, zatim se opisuje mjesto njenog djetinjstva:

„Gorizija je lijep gradić. U Goriziji su se događale zanimljive povijesti, male obiteljske povijesti, kao ova njena. Mnoge članove svoje porodice nije upoznala. Za mnoge nije čula. Obitelj njene majke i obitelj njenog oca velike su obitelji.“ (Drndić, 2007: 12).

U romanu se zatim donosi prikaz obiteljskog stabla, obitelji Baar, njezine majke i obitelji Tedeschi, njezinog oca. Haya ima dvije sestre, Noru i Paula te brata Orestea. Hayina

[2] Umberto Saba bio je talijanski pjesnik. Zbog svoga je porijekla bio izložen antisemitskim progonima u Drugom svjetskom ratu. Iseljava u Pariz, ali vraća se u Italiju 1943. godine gdje se skriva do završetka Drugog svjetskog rata. Bolestan i izmučen, vraća se u Trst. Tematika njegovih djela uključuje Trst, njegovo problematično djetinjstvo, obitelj, prijatelje i patnju proživljenu tijekom Drugog svjetskog rata (*Encyclopaedia Britannica* 1998: http).

obitelj generacijski je prošla kroz dva svjetska rata te ona s kritičkim pogledom promišlja o ratu:

> „Ratovi su velike igre. Razmaženi momci pomiču figurice olovnih vojnika na svojim šarenim kartama. Ucrtavaju dobitke. Onda odlaze na spavanje. Karte lete nebom kao avioni od papira, liježu na gradove, polja, planine i rijeke. Poklope ljude, figurice koje potom veliki stratezi razmještaju, sele, tamo-amo, zajedno s njihovim kućama i njihovim glupim snovima.“ (Drndić, 2007: 15).

Na početku romana opisano je vrijeme Prvog svjetskog rata, točnije 1915. godina. To je vrijeme u kojem je Haya opisala doživljaje svoga djeda Bruna i majke Ade. U romanu se pripovijeda Hayino iskustvo, ali Haya ne pripovijeda svojim glasom i to dodatno oneobičuje fikciju. Time što se vrlo privatna priča pripovijeda na stilskoj razini izvještaja, fiktivno postiže razinu dokumentarnosti. Uključimo li ovdje Genettovo razlikovanje pripovjednih pozicija, tj. razlike između onoga tko vidi i tko govori, možemo zaključiti da točka gledišta pripada Hayi Tedeschi, ali ne i glas. Dakle, 1915. je godina kada Italija pristaje uz Antantu i kada se vode bitke na rijeci Soči, sveukupno njih dvanaest. Opisuje se kako je Italija osvojila Goriziju i kako otvara put prema Trstu. Zatim se opisuje najkrvavija, šesta bitka na rijeci Soči, gdje je poginulo 20.000 talijanskih vojnika, a 31.000 ih nestaje ili završava u zarobljeništvu (Drndić, 2007: 24). Suprotna strana, vojska Austro-Ugarske gubi 71.000 ljudi, što poginulih, što nestalih, što zarobljenih. Žrtve svih dvanaest bitaka na Soči iznose za Talijane – 1.205.000, a za Austrijance – 1.291.000 ljudi. Hayin djed, Bruno Baar ne piše kući s fronte jer se vraća ubrzo nakon što odlazi. On se prilagođava pobjednicima, on je civil u ratu: „Civili se trude živjeti kao da se ništa ne zbiva. Kao da je život lijep. Kao da su djeca“ (Isto: 30). Hayini hobiji su filmovi i kina i najnoviji hitovi talijanske i njemačke produkcije. U pripovijedanje se pritom uz tekst prilažu i priče i fotografije glumica Kristine Söderbaum i Käthe von Nagy, što predstavlja materijalnu potvrdu čitatelju da je u fiktivni sloj romana upleten faktivni. Haya radi u trafici, gdje prodaje duhan i novine. Pritom se naglašava kako je Haya indiferentna prema svim društvenim i političkim događajima u razdoblju rata. Tako u njezinu duhandžinicu ne stižu ilegalne novine; narodnooslobodilački, antifašistički tisak, nego samo službene novine, koje čitaju njemački i talijanski vojnici. Potaknuta radom i djelom matematičara Renata Caccioppolija, Haya postaje profesorica matematike. Tu se uvodi prostor za upisivanje priče o intelektualcu i buntovniku koji je žrtvovao svoju karijeru u borbi protiv fašističkog režima te se donosi njegova izjava o strahu: „Ako se nečega plašite,

izmjerite to čega se plašite i vidjet ćete da je u pitanju sitnica, kaže profesor Caccioppoli, vaš strah je beznačajnost, gotovo neizmjerljiv“ (Sorel, Janković – Paus, 2012: 9).

Godine 1991. Haya u svoj sandučić prima pismo bivšeg učenika Roberta Piazze kojemu je predavala matematiku od 1971. do 1976. godine. U pismu joj učenik zamjera što na svojim predavanjima niti jedan put nije spomenula Drugi svjetski rat niti ljude u ratu koji su nestajali iz njihovog grada, iz njihovog susjedstva. U priloženoj omotnici on joj dostavlja imena oko 9000 Židova koji su od '43. do '45. deportirani u logore ili ubijeni. Roberto u pismu piše kako shvaća da je čovjek jedno pasivno biće koje čitavog života dopisuje vlastitu biografiju, pa zato nju i ne krivi zbog toga što nije znala tko sve radi i ubija u logorima dok odlazi u kina i na ljubavne sastanke (Drndić, 2007: 130). U romanu se čitatelju ne prikazuje Hayina reakcija na učenikovo pismo, no jasno je kako ju je prozvao zbog njezine izabrane sljepoće u vremenima dok je drugim pripadnicima njezina naroda bilo najteže. Drugim riječima, u očima svog učenika bila je *bystander*. Tada, 1991. godine, Hayina reakcija na omotnicu ista je kao i 2006. godine dok je ponovno uzima u ruke iz svoje velike crvene košare. U Hayi omotnica budi osjećaj tjeskobe, za nju popis žrtava u omotnici isto je što i grob pun mrtvaca (Drndić, 2007: 133).

Haya upoznaje njemačkog oficira poljskog podrijetla – Kurta Franza. Njihova ljubavna priča započinje u njezinoj trafici, baš kao što je ljubavna priča njezinih roditelja započela. Osim mjesta na kojem započinje njihova ljubavna priča, ove dvije priče povezuje i to što su obje nastale za vrijeme rata. Kurt je visok i snažan, čvrst i blag te se Haya zaljubljuje u njegovu pojavu naočitog muškarca. S Kurtom Haya uživa u izletima, njegovo društvo i njegove priče gode joj, on joj uglavnom priča o svojoj obitelji i svom psu Barryu. Navodi se kako je Kurt strastveni amaterski fotograf te svoje slike voli pokazivati Hayi. U roman su umetnute četiri fotografije mladog Kurta Franza (Isto: 136). No, Kurt Franz stvarna je osoba umetnuta u fikcijski tekst. Time se u romanu ponovno pred čitatelja postavlja izazov odjeljivanja fikcije od fakcije. Godine 1944. na svijet dolazi njihovo dijete – Antonio Toni. Te iste godine završava i njihova ljubavna priča, Kurtovim riječima:

> „Mala moja Židovko, ovako više ne može. O, da, ja znam, Tedeschi ist ein jüdischer Name. Osim toga, mene kod kuće čeka zaručnica. Od mistera SS Rasse und Siedlungshauptamta, Heinricha Himmlera, napokon sam dobio dozvolu za ženidbu. Za Božić dolazim u Düsseldorf, kad se vratim, neću ti se javljati, nemoj me tražiti.“ (Drndić, 2007: 150).

Haya je Antonia krstila, ali upisala je svoje prezime, za prezime oca nije se znalo, pridodala je to mutnim vremenima. Tragedija ponovno pogađa Hayu, te ona nakon pet mjeseci gubi svoga sina, on jednostavno nestaje. U romanu se ne prikazuje protagonističina emocija. Doznajemo kako je cijela Gorica tražila nestalog dječaka, ali o Hayinoj emociji i slomu ne saznajemo apsolutno ništa. U zadnjem dijelu romana, gdje se za Hayu razrješava cijela povijest, saznajemo kako je Franz Kurt bio voditelj koncentracijskog logora Treblinke te bio jedan od najokrutnijih mučitelja i ubojica. On umire u staračkom domu 1998. godine (Isto: 338).

6.2. Ada Baar i Umberto Saba

Studenog 1917. godine obitelj Baar nalazi se u koloni do Latisane gdje se ukrcavaju u izbjeglički vlak za Bolognu koji ih vodi na jug. Obitelj Hayine majke, Ade, židovskog je porijekla, tako da ih nije zaobišlo izbjeglištvo pod fašističkom paskom. Oni borave u austrijskim i njemačkim logorima, a nakon rata vraćaju se u Goriziju. Zaposlena je u papirnici, u blizini nekadašnjeg židovskoga geta. U njezinu trgovinu sve češće dolazi vojnik Florian Tedeschi. Ta zbivanja se događaju 1920. godine kada je Italija ekonomski i politički nestabilna i kada pola milijuna radnika sudjeluje u štrajkovima, u kojima u prvih šest mjeseci gine 320 ljudi. Baš kao i Haya, Ada je nezainteresirana i o tim događajima ne zna ništa. Ona čita romane, pjesme i pisma talijanskog romantičnog pisca Gabrielea D'Annunzija kojim je opčinjena. Ponovno se stvarni lik, no ovaj put književnik, a ne glumica ili vojnik, montira u fikcijski tekst. Ada živi u vrijeme kada se rađa agrarni fašizam i kada Trstom vladaju „squadristi“. Ona ove dane naziva „sretnim danima mukotrpnog življenja“ (Drndić, 2007: 39).

O kraju obitelji Tedeschi iznosi se nekoliko činjenica. Sestra Paula umire od raka, brat Florian na jezeru, brat Oreste umire nakon priključivanja Crvenim brigadama u rimskom zatvoru, nakon sudjelovanja u atentatu na Alda Mora. Sestra Nora umire kao domaćica u svom domu. Majka Ada završava u psihijatrijskoj bolnici. Tamo upoznaje Umberta Sabu, čija se pojava proteže kroz cijeli roman. S njim vodi duboke razgovore koji su se ticali njihovih dana provedenih u fašističkoj Italiji. Pet godina prije Ade, 1957., umire Umberto Saba. Posjećujući svoju majku u psihijatrijskoj bolnici Haya govori: „Mi smo bježali u fašizam“ (Drndić, 2007: 156), sugerirajući na obiteljsku „bystandersku“ ulogu promatrača u ratu.

Naime, dok su drugi bježali od fašizma, njezina obitelj je, želeći sačuvati svoje živote, bježala upravo prema fašizmu.

6.3. Obitelj Tedeschi u doba fašizma

U romanu se navodi faktivni podatak kako tridesetog listopada fašizam i službeno sjeda na tron (Drndić, 2007: 41). U tom razdoblju Florian, Hayin otac, radi svakojake poslove, a u slobodno vrijeme gleda nogomet i navija za Juventus. U pripovijedanje je umetnuta povijesna činjenica iz 1934. godine kada je nakon Svjetskog kupa u Čehoslovačkoj Mussolini izdao naredbu da predsjednici nogometnih klubova moraju biti članovi fašističke stranke, a već 1927. svaki je strani igrač koji nije bio „talijanski sin", vraćen kući (Isto: 48). Nakon donošenja rasnih zakona, u Italiji se više ne pojavljuju židovska imena. Tako je autorica u svega nekoliko redaka prikazala strah obitelji za vlastitu egzistenciju te priklanjanje dominantnoj političkoj organizaciji, čijoj političkoj ideologiji se protive, ali ju prihvaćaju kako bi spasili vlastite živote:

> „To se zbiva kasnije, kad se obitelj Tedeschi seli na jug i kad ta obitelj više nije mala obitelj nego posve pristojna i poželjna obitelj s četvoro djece, kad Ada Florianu kaže *možda bismo se mogli pokrstiti* i kad Florian Adi odgovara *otišao sam u fascio i učlanio se.*" (Drndić, 2007: 49).

U romanu se zatim prikazuje povijesna osoba Francesci Illy, računovođa mađarskog podrijetla i austrougarski vojnik koji je rat proveo na Soči. Prikazuje se njegov izum espresso-automata za kavu što ga je proslavilo te je krenuo proizvoditi svoj kakao, a zatim i kavu. Zanimljivo je kako autorica upliće u priču o Illyu i njegova potomka zvanog Sonnenschein, baš kao i naslov ovoga romana. Napominje kako je veliki kavopija bio i Saba, književnik s početka romana. Povijesna je činjenica i ta kako se 1937. godine stvara MINCULPOP, odnosno ministarstvo popularne kulture; stvaraju se novi rječnici i pravopisi, zabranjuje se upotreba starih izraza, a strana se imena talijaniziraju, npr. Maksim Gorki postaje Massimo Amaro (Drnić, 2007: 54). Haya je u to vrijeme mala, ima svega osam godina, za nju, sve je obično do trenutka kada joj njezin otac objašnjava obiteljsko porijeklo: „Do dana kada Florian nakon večere, šaptom i konspirativno, kao da izgovara kakvu prljavštinu, izjavljuje *mi smo Židovi,* a ona pita *što to znači?*" (Isto: 56).

6.4. Bystanderski položaj obitelji Tedeschi u doba nacizma

Roman se nakon određenih životnih priča fokusira na razdoblje koje započinje 1943. godine, kada fašizam poprima svoje ekstremno mučne i nasilne oblike i kada u Trst ulaze nacistički vojnici te nacistička administrativna i politička vlast. U romanu se donose isječci intervjua s nacističkim vojnicima, SS službenicima, poput Waltera Stiera, povijesne osobe, koji je organizirao redove vožnje za vlakove koji su Židove i izbjeglice vodile u koncentracijske logore, počevši od Treblinke do Auschwitza:

> „Od ranog proljeća do početka ljeta 1944. krematorij Auschwitza radit će punim kapacitetom i svakoga dana rigati ostatke 6000 umorenih koji će kao sivo paperje odlijetati u nebo“ (Drndić, 2007: 75).

U romanu se pojavljuju neki od najistaknutijih članova Nacionalsocijalističke radničke partije, vojnici, policajci i majori. Jedan od njih je Christian Wirth, prvi komandant logora koji su imali plinske komore s tuševima. U komore se ugrađivao ugljični monoksid kojim su se ubijali zatvorenici, a izumljen je 1939. godine. Uz fizički opis njegova lika umetnuta su svjedočanstva preživjelih logoraša i njegovih kolega SS poručnika. Uz opise ubijanja plinom, umetnuti su i opisi zločina nad djecom i ženama te mnogi primjeri iživljavanja pojedinih oficira. Njegova priča završava 1944. kada ga u zasjedi ubijaju partizani. Životi nacističkih vojnika uz opise njihovih zločina, prikazani su u drugačijem svjetlu, u svjetlu svakodnevnih potreba, nagona i preživljavanja. Tako je na primjer, glumica Kristina Söderbaum trebala biti model za čuvenu „dezinficiranu gumenu lutku u prirodnoj veličini“ (Drndić, 2007: 103). U romanu se opisuju i bordeli koji su nacističkim vojnicima služili za špijunažu redovitih gostiju, a britanskoj vladi za kontrašpijunažu nacističkih pripadnika i korisnika bordela Madame Kitty. Vrijeme je to kada se pojavljuje i bajka za djecu *Bambi*. To je bila knjiga Hayinog djetinjstva, no zabranjena je 1936. godine. Prezime autora bilo je Salzmann[3], prezime židovskog podrijetla, što tadašnja nacistička vlast nije odobrila kao vrijedno štivo.

[3] Siegmund Salzmann, austrijski je pisac, koji je poznatiji pod imenom Felix Salten. Njegova najpoznatija knjiga izlazi 1923. godine pod nazivom *Bambi: Eine Lebensgeschichte aus dem Walde*. Knjiga se kasnije u vrijeme nacizma zabranjuje zbog Salzmannova židovskog porijekla. Prvi koji je tu knjigu pročitao kao alegoriju proganjanja, bio je kritičar Karl Kraus. No, on se 1930. našalio na račun Salzmanna koji je bio lovac, tvrdeći da u njegovoj knjizi zečevi govore židovskim dijalektom (*jüdeln*), kako bi se mimikrijom spasili od proganjanja židovskog lovca. Kasnije su kritičari u knjizi Bambi nalazili alegoriju židovskih progona u Drugom svjetskom ratu, ali u ponešto drukčijim tumačenjima, bez Krausove ironije. Tako se na primjer, lik Salzmannove lisice iz bajke interpretirao kao „šumski Hitler“ te se tvrdilo da u sebi nosi mentalitet mržnje i bijesa, sličan „Goebbelsovu antisemitizmu“ (Reitter 2014: http).

Mladi Nijemci slušaju prije o Snjeguljici, Pepeljugi i Crvenkapici, koje su napisali braća Grimm, „momci fine čiste krvi“ (Isto: 111). Godine 1944. godine u Goriziji, gdje živi obitelj Tedeschi, vode se bitke. Grad je raskomadan i ponovno započinje rat:

> „A evo tu je već novi rat, kao godišnja doba smjenjuju se vojne zapovijedi nevidljivih sila šikljaju u kratkim tromim mlazovima i pohabana povijest poput lave kulja ulicama i trgovinama, uvlači se u sobe i okamenjuje ljude.“ (Drndić, 2007:121).

Obitelj Tedeschi, kao i mnoge druge obitelji, i dalje živi u iluziji neznanja. Oni koji znaju što se događa, o tome ne govore, drugi ne postavljaju pitanja jer na ta pitanja ionako ne bi dobili odgovore: „Tako, jer ne zna, obitelj Tedeschi ne pita, pa ništa ne može ni saznati, pa se ne potresa mnogo (Drndić, 2007: 85). Hayina obitelj svojom se pasivnošću utapa u totalitarnu nacističku vladavinu, njezina obitelj je obitelj *bystandera*, odnosno „promatrača“. Drugim riječima, oni su bili predstavnici mase koja je prešućivala i okretala obraz raznim zločinima te su tako davali svojevrsnu podršku vlasti (Sorel, Janković - Paus, 2012: 10). Haya nije bila svjesna svoje političke i egzistencijalne situacije tijekom Drugog svjetskog rata, njezina je obitelj „običan“ promatrač ratnih zbivanja, oni okreću glave nad strahotama brinući se za vlastitu sigurnost. Autorica navodi kako takvih promatrača pod štitom samoobmane ima svugdje, od neutralnih zemalja, saveznika, okupiranih zemalja, među većinom ili manjinom, među nama:

> „Život je jači od rata. Za većinu, za poslušne i šutljive, za one koji stoje po strani, za *bystandere*, život postaje spakiran kovčežić koji se ne otvara, mala prtljaga tutnuta pod krevet, prtljaga koja nikamo ne odlazi, u kojoj sve je uredno posloženo – dani, suze, smrti i sitne radosti, iz koje se širi miris plijesni. Kod onih koji stoje po strani nikad se ne zna što misle, za koga navijaju, jer oni samo stoje i gledaju što se oko njih zbiva kao da ništa ne vide, kao da se ništa i ne zbiva. Oni žive onako kako svaki i svačiji zakon nalaže, a to im, kad ratovi završe, dobro dođe. *Bystandera* ima mnogo, oni su većina. Slijepi promatrači “obični” su ljudi koji igraju na sigurno, ziheraši. Oni svoje živote žele živjeti neometano. U ratu i mimo rata, ti slijepi promatrači ravnodušno okreću glavu i aktivno odbijaju suosjećati, njihova samoobmana tvrdi je štit, ljuštura unutar koje veselo se baškare kao larve. Ima ih svuda. U neutralnim vladama neutralnih zemalja, među saveznicima, u okupiranim zemljama, među većinom, među manjinom, među nama. *Bystanderi*, to smo svi mi” (Drndić, 2007: 96).

Teza koju nam nameće ovaj, središnji ideološki ulomak romana odnosi se na činjenicu da su slijepi promatrači zapravo oni koji omogućuju zlo. Tvrdnjom „nevini smo jer nismo znali“ hrane zlo svojom nevinošću i neznanjem noseći čitavo vrijeme povez preko očiju samo zato da bi zaštitili sebe.

6.5. Ispisivanje povijesti kroz odnos fikcije i fakcije u romanu

Strukturno izdvojene i u kurzivu, autorica donosi izjave fiktivnih osoba, novinske isječke, kratke biografije i povijesne izvore. Čitatelju su predočene čak i slike geografskih karata s iscrtanim kretanjima talijanskih vojnih jedinica. U kurzivu su ispisane i pjesme koje su talijanski vojnici pjevali dok su u ratu prelazili Soču, a nakon pjesama slijede i njihovi notni zapisi. U roman su ukomponirane i slike, što opisanih osoba, što predmeta iz ratnog razdoblja poput vaza od osamdeset milimetarskih čahura ili naslovnica mjesečnika poput *Rivista delle Famiglie*. Prisutne su i informacije o pojedinim značajnim i uglednim povijesnim osobama. Autorica u fusnoti umetnutoj skoro preko cijele stranice navodi kako je popriličnu skupinu talijanskih intelektualaca fašizam opčinio. Jedan od takvih bio je i Luigi Pirandello koji je stranci pristupio 1923. godine, a Nobelovu nagradu dobio 1934. godine. Nadalje autorica ističe kako se u ožujku 1925. u Bologni održava kongres fašističkih intelektualaca čiji manifest potpisuju mnogi uglednici poput Uga Ojettija[4] i Filippa Tommasa Marinettija[5] talijanskih književnika, mnogih znanstvenika, ali i kipara poput Adolfa Panzinija, slikara, poput Achillea Funija i Giulia Sartorija, likovnih kritičara i povjesničara (Drndić, 2007: 27). Autorica u fusnoti opisuje povlastice koje su članovi stranke uživali, poput mjesečnih naknada, odora akademika i putovanja prvom klasom. Članovi su također imali „apsolutni ugled“ te im se obraćalo s „Ekscelencijo“, no navodi se kako su „neki od njih na kraju i progledali pa stranku napustili“ (Isto: 27).

U romanu je prikazan i život već spomenutog profesora Renata Caccioppolija, popraćen njegovom slikom iz mladih dana. On je na sveučilištu u Napulju predavao teoriju i matematičku analizu, a antifašističkim istupima zadobio je etiketu mentalno poremećenog te

[4] Ugo Ojetti bio je novinar, književnik i povjesničar umjetnosti, osnivač i urednik časopisa *Dedalo, Pegaso, Pan* i *Corriere della Sera*. Tijekom Drugog svjetskog rata zagovarao je fašistički sustav u Italiji te je bio zadužen za zaštitu spomenika i umjetničkih djela. Bio je jedan od potpisnika manifesta fašističkih intelektualaca pod nazivom *Manifesto degli intellettuali fascisti* (Daly, 2015: http).

[5] Fillipo Tomasso Marinetti, književnik, teoretičar i utemeljitelj futurizma, u svojim pjesmama je zagovarao „apstraktnu verbalizaciju izraza“. Bio je pripadnik fašističke stranke te je napisao djelo *Futurizam i fašizam* 1924. godine te posvete B. Mussoliniju (Detoni-Dujmić, 2005: 688).

bio zatvoren u kliniku za duševne bolesnike. Njegova priča popraćena je slikom matematičara pri kraju života. Po njemu asteroid dobiva ime, po njemu Odsjek za matematiku Sveučilišta u Napulju dobiva ime, o njemu Mario Maratone snima film (Isto: 66). Njegova priča završava konstatacijom koja će obilježiti ovaj dokumentarni roman – „Iza svakog imena krije se priča“. Autorica iznosi niz povijesnih činjenica koje su obilježile 1938. godinu; od pojave prvih Gucci torbica, pobjede Italije na Svjetskom prvenstvu do ukidanja građanskih prava talijanskim Židovima te propisivanja rasnih zakona kojima se iz javnih službi protjeruju svi Židovi. U romanu se zatim prikazuje povijesna osoba Francesci Illy, računovođa mađarskog podrijetla i austrougarski vojnik koji je rat proveo na Soči. Prikazuje se njegov izum espresso-automata za kavu što ga je proslavilo te je krenuo proizvoditi svoj kakao, a zatim i kavu. Zanimljivo je kako autorica upliće u priču o Illyu i njegovom potomku zvanom Sonnenschein, baš kao i naslov ovoga romana. Napominje kako je veliki kavopija bio i Saba, književnik koji se u romanu pojavljuje poput lajtmotiva i svojim likom veže ostale likove (Isto: 55).

U središtu je romana poglavlje pod nazivom „Iza svakog imena krije se priča“ u kojemu se donosi popis imena oko 9000 Židova deportiranih ili ubijenih u Italiji između '43. i '45. Moguće je pretpostaviti kako je popis imena upravo isti onaj koji je Hayi proslijedio njezin bivši učenik u omotnici. No, popis je ujedno i popis stvarnih žrtava, dakle, uklopljen je kao povijesna činjenica.

Nakon iznošenja cijelog niza povijesnih okolnosti i činjenica, pripovjedačica se prebacuje na fiktivni lik Haye Tedeschi, smještajući je u San Sabbu, tzv. „Rižarnu“ iz predgrađa Trsta, koja je danas pretvorena u muzej, a od 1943. do 1945. godine funkcionirala je kao fašistički logor. Tamo Haya odlazi s fotografskim aparatom oko vrata u posjet nekadašnjem krematoriju. Fiktivni lik korača u povijest, u nekadašnji stvarni krematorij utemeljen pod nacističkom upravom i fotografira, bilježi svaki trenutak povijesti. U romanu slijede fiktivne izjave nekih preživjelih i nekih umrlih zatvorenika. Izjave i svjedočanstva izdvojeni su strukturalno u kurzivu:

> „Ja sam iz Rijeke. Zovem se Dara Virag. U Rižarni sam bila godinu dana. Strašno su me mučili. Danas zadrhtim na svaki šum. Još uvijek, kad čujem korake u čizmama kako odzvanjanju na pločniku, sledim se i pomislim, evo ih, dolaze.“ (Drndić, 2007: 276).

Uz iskaze i svjedočanstva umetnute su i fotografije krematorija. Iako smo svjesni da je Haya fiktivni lik, fotografije se nude kao moguća pretpostavka kako su upravo to one iste fotografije koje je Haya fotografirala kada je 1976. krenula iz Trsta u San Sabbu. U romanu

slijedi nepotpun popis bivših pripadnika OZAK-a, njemačkih vojnika. To je popis koji Haya sprema u svoju kartoteku i nadopunjuje ga. Kurt Franz spominje se u intervjuu SS-ovog vojnika i neimenovanog intervjuera. Spominje se kao vojnik koji je operirao u logoru Treblinka. Uz opise strahota iz logora, vojnik spominje i to kako je Kurt Franz napisao himnu svog logora: „Htjeli ste povijest, evo vam povijesti. Mislim da je Kurt Franz napisao riječi, a uglazbio ih je Artur Gold, čuveni varšavski glazbenik“ (Drndić, 2007: 323). Tako Drndić Hayinu kartoteku koristi kao način pomoću kojeg ispisuje povijest u romanu:

> „Ta ofucana kartoteka, puna izlomljenih fotografija danas uglavnom nepostojećih ljudi, pretvara se u Hayinu opsesiju; tokom godina ona svoju kartoteku dopunjuje, u nju ubacuje male neobičnosti, škrte vijesti koje tek nakon dva, tri, četiri desetljeća iskopava i lovi, kao da hvata rastresite cvjetove suhog maslačka, kao da lovi paperje na toplom vjetru.“ (Drndić, 2007: 329).

Zaboravljeni dosjei svugdje su oko nje. Svaki navedeni dosje, intervju, iskaz, svjedočenje, stare fotografije, plakati filmova i glazbene note ugrađen je u ovaj dokumentarni roman. U romanu se miješaju povijesne osobe, zbivanja i činjenice te fiktivni intervju, osobe i iskazi. Svaki pojedini djelić Hayine kartoteke zapravo gradi cjelinu ovog romana. Uz dokumentarne elemente, koji prevladavaju, ugrađeni su i fiktivni elementi Hayina života. Posebna poveznica postoji između nje i majke te između Haye i Franza Kurta. Njegov dosje Haya ne može zatvoriti. Strukturno su izdvojeni njegovi fikcijski dijelovi razgovora. U tim fikcijskim dijelovima Franz Kurt priča o sadnji cvijeća i uređivanju vrta u Treblinki. Ističe kako mu je savjest čista te da je on bio isključivo zadužen za čuvanje logora, a ne ubijanje. Njegovim izjavama ipak su suprotstavljeni iskazi sa suđenja Franza Kurta. Optužen je za ubijanje i sudjelovanje u ubijanju. Tijekom suđenja, kao dokazni materijal iznosi se fotografski album koji je pronađen u Kurtovoj garaži iza gumenih čizama u kojima polijeva svoje cvijeće: „Na albumu velikim slovim stoji: 'Schöne Zeiten', što bilo bi 'Dobra, stara vremena' ili 'Sretni dani' ili 'Radost života', o, mladosti“ (Drndić, 2007: 338).

Ključni dio romana, onaj je u kojem Haya odlazi u Bad Arolsen, gdje se čuvaju podatci o nestaloj djeci tijekom Drugog svjetskog rata. Haya će tamo krenuti u potragu za izgubljenim sinom Antoniom. Ona strahuje da će se njezino čekanje izliti ni u što te da će nestati da će se čekanje umoriti. Uz njezine misli prilaže se fraza napisana velikim slovima na engleskom jeziku: „HURRY UP PLEASE IT'S TIME“ (Drndić, 2007: 392). Taj stih, koji se proteže kroz roman, stih je T. S. Eliotove poeme „Pusta zemlja“ *(The Waste Land),* koju je

pisac posvetio Ezri Poundu. Stih se odnosi na metaforičko značenje zatvaranja priče, kruga života i iznošenja istine (Sorel, Janković-Paus, 2012: 8). Ono što Haya sad već šezdeset i dvije godine čeka može se raspoznati iz sljedećeg citata:

„Da zna moliti, Haya bi sad nebu rekla
dovedi kući sve one koje je rat razbacao
da ovce u tor zatvore
djecu svojoj majci
ali Haya ne zna moliti,
O Lord Thou pluckest me out
O Lord Thou pluckest
pa samo kaže,
HURRY UP PLEASE IT'S TIME“ (Drndić, 2007: 395).

Ovim intertekstualnim umetanjem stihova na engleskom jeziku autorica povezuje citate iz knjige *Ispovijesti* svetog Augustina i protagonističino htijenje da već dočeka ono što toliko godina čeka. Moguće je pretpostaviti kako je ono što Haya čeka upravo njezin oteti sin. Zbog njega će ići u Bad Arolsen, zbog njega otkriva sve podatke i dokumente vezane uz sudbinu njegova oca, zbog njega želi da vrijeme što prije požuri. Haya živi u Salzburgu, odakle 2006. kreće za Goriziju. Njezino putovanje ispisano je u prvom licu. Nakon toga poglavlja predstavlja se Hans Traube, Hayin oteti sin. On je s ostalih 250 000 djece koja su bila oteta u Drugom svjetskom ratu boravio u dvorcu Alpenland, današnjem Oberweis. Djeca su se otimala iz poljskih i jugoslavenskih obitelji te su im se krivotvorili dokumenti i izrađivala nova obiteljska stabla (Drndić, 2007: 435). Takvu sudbinu doživjela je i Haya sa svojim djetetom. Time završava Hayina priča, a započinje Hansova, Antonijeva. Isprepleće se pripovijedanje u prvom licu sadašnjeg i budućeg vremena. Hans šeta Gorizijom i on već zna kako će izgledati njegov susret s Hayom. Pri tom odbacuje svaku pomisao da je imalo nalik svom ocu. On ga ne priznaje, nije poput njega. On zamišlja svoju majku i njezinu reakciju:

> „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. (Drndić, 2007: 477).“

7. *Leica format* kao dokumentarno autobiografski roman

Roman *Leica format,* objavljen 2003. godine definira se kao dokumentarni roman s autobiografskim elementima, takozvani „roman fuga“ (Ryznar, 2014: 25). Osim prepoznatljivih obilježja dokumentarnog i autobiografskog diskursa, u njemu su istaknuti postupci citatnosti i kolažiranja. Aleksandar Mijatović zapaža kako ovaj roman također obilježava sukob odnosa pamćenja i zaborava, pa tako pripovjedačica ne otkriva ono čega se sjeća, nego otkriva da se ne sjeća. Time ona zapravo iznosi samo naznake sjećanja koji se očituju kao zaborav (Mijatović, 2010: 27). Na samom početku romana autorica navodi značenja riječi *fuga,* tako bi ono prvo glasilo:

> „*Fuga* – poremećaj izgubljenog sjećanja, dugotrajna amnezija pri kojoj nisu narušene čovjekove mentalne sposobnosti. Fuga ponekad potiče i bezglavi odlazak iz poznate okoline uslijed nesavladive, nekontrolirane potrebe za stvaranjem novog života (u novoj sredini). Nakon povratka „fugant“ ne sjeća se svog prijašnjeg, bolesnog, stanja.“ (Drndić, 2003: 9).

Također se *fuga* definira u smislu bijega iz domovine, progona, te kao polifona muzička kompozicija i zatim kao spoj između kamenova ili pločica (Isto: 9). Autoričin glas, poput fuga koje su uspoređene s polifonom muzičkom kompozicijom, nestalan je i višeglasan. Anera Ryznar uočava kako s autobiografskim elementima višeglasje fuga razara narativnu strukturu romana. Tako pripovjedačicu možemo promatrati kao „dirigenticu“ koja komentira druge izjave i iskaze pa tako i povezuje fragmentarne priče ovoga romana (Ryznar, 2014: 37). Epilog romana o fugama uklapa se u uvodnu priču o Antoniji Host (alias Lydia Paut) i o Lei Moser (alias Tessa Koller). One predstavljaju produžetke autobiografskog subjekta, one su „žene fuge“. Donosi se njezina kratka biografija Antonije Host, koja uzima identitet svoje cimerice Lydie Paut:

> „Fuge – male prijateljice naših stvarnosti, neuništive. Iz tko zna kojih sve skladišta zapravo iskopavamo fuge za koje mislili smo da su mrtve. Netko namigne, zagrli svoju fugu i zaplovi. Netko se namršti, zavuče fugu u njedra i korača dalje kao da se ništa ne zbiva, netko fugi kaže iš, okrene joj leđa i – ugasi se. Ti ugašeni, bezfugi ljudi muvaju se svuda, svuda“ (Drndić, 2003: 12).

Anera Ryznar zaključuje kako čitatelju postaje jasno da roman ruši konvencije klasičnog pripovijedanja nelinearnim tokom pripovijedanja i miješanja identiteta likova i pripovjedača (Ryznar, 2017: 111). Na kraju romana postaje jasno kako se subjekt neće do kraja identificirati, pa se i autobiografska priča spaja s tuđim pričama (Ryznar, 2014: 38). Autobiografske elemente u romanu možemo pratiti kroz motive egzila, izmještenosti, nepripadanja, pamćenja i zaborava. Autobiografski dio prepoznajemo u autoričinim promišljanjima i elementima života koje je opisala u romanu. Pratimo njezin život u neimenovanom gradu, no očito je grad o kojem piše upravo Rijeka, a autorica izbjegava imenovati i prostor Srbije, jer ga doživljava neprijateljskim, pa tako taj prostor u romanu naziva „tamo". Ryznar zaključuje kako je izbjegavanje spominjanja mjesta posljedica toga što se autorica u egzilu ne može potpuno prilagoditi stanovništvu, ona je obilježena kao „njihova", „pravoslavka", a ono što ju odaje je njezin naglasak, vokabular i nepoznavanje običaja (Ryznar, 2014: 39). U pripovijedanju u prvom licu, autorica navodi:

> „Moja sjećanja nisu ovdje, jer, kako rekoh, ovdje ni na groblju nemam ikoga. To je, sad vidim, moje najveće nemanje, to nemanje mrtvih u blizini. Kad bih imala nekoliko vlastitih mrtvaca u blizini, makar u prahu, možda bi bilo bolje. Što ako ovdje umrem?" (Drndić, 2003: 43).

Elemente citatnosti autorica umeće u roman ironizirajući pjesmu Paje Kanižaja, „Zaplakao sam hrvatski". Autorica se pita kako se to plače hrvatski te zatim ironizira i slogane na reklamama i plakate. To je poticaj autorici da progovori o svojim studentima, o studentima prije i sada i ponovno iskazuje svoju frustraciju i nezadovoljstvo položajem u gradiću u kojem živi. To se najviše pokazuje u vrijeme Božića kada od prodavačica u dućanu ne želi prihvatiti šibu, simbol božićne tradicije, te je one odmah prozivaju pravoslavkom. Osjeti se i autoričin strah kada se osjeti ugroženom zbog svog imena. U prvom licu pripovijeda o razdoblju kada je dobila svoju socijalnu iskaznicu:

> „Odmah ih nanjušim. Ne moraju ni otvoriti usta, ja Srbe odmah nanjušim. Tu se sledim, pomislim, možda će nanjušiti i mene i moju kćer, jer obje došle smo odande, pomislit će da smo Srbi, pa kad nas nanjuši, oduzet će nam socijalne iskaznice pa ćemo se zimi smrzavati u mračnoj kuhinji." (Drndić, 2003: 114).

Anera Ryznar povezuje citat Itala Calvina iz njegovog djela *Nevidljivi gradovi* s autoričinom nemogućnosti srastanja s gradom u egzilu (Ryznar, 2017: 120). Da se u romanu

radi o gradu Rijeci, potvrđuje i priča koja zauzima glavninu romana, ona o životu Jakoba Fritza. Dejan Durić zapaža kako se struktura romana „usložnjava jer se gradi na dvije vremenske razine“. Jedna razina veže se uz sadašnjost i autoričinu priču, a druga razina veže se uz priču Ludwiga Jakoba Fritza i njegov doživljaj grada Rijeke (Durić, 2015: 176). Ono oko čega je njegova priča zapravo strukturirana jest grad u kojem se nalaze i pripovjedačica i Fritz. Oni su došljaci u gradu, no pokreću ih drukčije namjere; Fritz je samo u prolazu, a pripovjedačica tu živi (Isto: 183). Rijeka tako postaje poprište mnogih drugih osobnih povijesti. Ona je konstruirana po odnosu fikcije i fakcije. Lana Molvarec uočava kako grad, iako određen geografskim i povijesnim prostorima, postaje i „osobiti tekst kulture kroz koji se neprestano provlači napetost privatnog i javnog, osobnog i kolektivnog“ (Molvarec, 2014: 328). Lajtmotiv koji povezuje cijeli roman jest motiv fuge koji postaje metafora za identitet imigranta, pripadnika niže klase, koji preko Rijeke traže priliku za novi život u Americi (Isto, 2014: 330). S autobiografskim motivima vezani su i motivi velikih tema o kojima Drndić progovara u svojim romanima. Ryznar izdvaja nekoliko motiva koji su podložni za uplitanje dokumentarne građe; poput svjetskih ratova, totalitarnih režima i njihovih zločina – žrtvi i nestalih, povijesti urbanih sredina (osobito grada Rijeke) te antisemitizma (Ryznar, 2014: 39). Tako jedan posebni dio romana čini tema nacističkih zločina i medicinskih eksperimenata nad djecom. U ovom dijelu Ryznar ističe uplitanje fikcije u moru faktivnog iznošenja podataka, na način fiktivnih ispovijesti ubijene djece i njihovih mučitelja (Ryznar, 2014: 44). Iskaze žrtava pratimo kroz niz sudskih svjedočenja o podatcima, imenima i datumima zločina nacista, njihovih liječnika, znanstvenika i promatrača – svjedoka tih zločinačkih pothvata. Sve komentare na te događaje daje pripovjedačica. Ona započinje opis umobolnice, sada nazvane, Otto Wagner Spital, nekad zvane Am Steinhof u Beču, u kojoj su se ispitivali dječji mozgovi. Autorica progovara o eugeničkoj teoriji, ideji o sterilizaciji i eutanaziji ljudi koje su nacisti izvršavali tijekom Drugog svjetskog rata te o ubijanju hendikepirane djece zbog eksperimentiranja nad njihovim mozgovima. Nakon toga ona niže izjave svjedoka, bivših pacijenata doktora Heinricha Grossa. Konstrukcijom su izjave fiktivnih svjedoka i pacijenata odvojene i ispisane u kurzivu. Kada autorica ispisuje povijesne činjenice ona ih ispisuje strukturno uvučene od onih u kurzivu. Tako se navodi kako je Heinrich Gross bio nekadašnji šef dječjeg odjela bolnice Steinhof i tvrdokorni nacist. Sada ga Drndić smješta na optuženičku klupu i suočava s činjenicama (Drndić, 2003: 21). Osim izjava žrtava i optuženika, autorica donosi i potresne izjave majki mučene djece:

„Odveli su me u podrum. Tamo sam našla mozak svoga sina. U staklenki. Rekli su mi, uzmite Friedla. Sada ga možete pokopati.“ (Drndić, 2003: 25).

Navodi se kako su uz suradnju znanstvenika, studenata, medicinskog osoblja i nacističkih dužnosnika, njemački i austrijski liječnici od 1934. do 1945. ubili preko 5.000 djece i 80.000 odraslih psihijatrijskih bolesnika te prisilno sterilizirali 375.000 žena i muškaraca kojima su dijagnosticirani nasljedni psihofizički poremećaji (Drndić, 2003: 26).

Autorica zatim sa zločina počinjenih u stranim zemljama, započinje priču o sudbini djece s Kozare i radnju smješta u 1942. godinu, što je također umetnuto u kurziv kada doktorica Kogoj priča o svojim pacijentima. Donosi se i fiktivna izjava doktora Budickija, koji na početku svoga svjedočenja kaže kako nije više živ i daje izjavu o ubijanju djece u Gradiški. Ove imaginarne izjave svjedoka govore o ubojstvima djece što plinom, ciklonom, što čekićem u logoru Kozari. Nekoliko djevojčica i dječaka sačuvano je procesom selekcije, oni „ljepuškasti i čvršći“ poslani su u Dječji dom (Drndić, 2003: 217). Ovakva selekcija i cijeli proces mučenja i izdvajanja djece opisan je i u romanu *Sonnenschein* (2007.) kroz projekt Lebensborn. Ono što je u romanu bitno jest da autorica, osim što ukazuje i iznosi optužnicu nacističkim zločinima, pokazuje i da se cijeli znanstveni napredak naše civilizacije, poput onoga tvrtke Bayer, temelji na povijesnim ostatcima zločina i ekonomskom bogatstvu nekadašnje nacističke vladavine. Tako autorica na kraju romana donosi kronologiju medicinskih eksperimenata na ljudima koji su se odvijali u vrijeme vladavine nacizma. Anera Ryznar ističe kako završetak romana s rečenicom: „JESTE LI IM UPAMTILI IMENA? NE, BILA JE SUBOTA (razgovor na autobusnoj stanici)”, upućuje na nezainteresiranost javnosti za ovakva teška i mučna pitanja povijesti“ (Ryznar, 2014:44). Lana Molvarec uočava kako se roman zatvara pričom kojom i započinje, izlomljenim identitetom o Lei Moser koja u Helsinkiju postaje vozačica kamiona i preuzima identitet Tesse Koller (Molvarec, 2014: 331).

8. Fiktivno i faktivno u romanu *April u Berlinu*

Ovaj roman tematikom se naslanja na romane *Sonnenschein* (2007.) i *Leica format* (2003.). Tematizirajući „male sudbine“ ljudi koji su prošli kroz ratna stradanja i iskusili iskustva egzila Drugog svjetskog rata, autorica ih dovodi u vezu s „velikom pričom“ dvadesetoga stoljeća. *April u Berlinu,* objavljen 2009. godine, roman je koji istražuje povijest srednje Europe. Radnja je smještena u vili Wannsee u Berlinu. Taj stvarni prostor određuju

sudbine ljudi koji tamo borave i pričaju svoje priče koje se tiču egzila te ekonomske i političke migracije. Autorica opisuje vilu Wannsee i naglašava njezin značaj u prošlosti:

> „Na Wannseeu, u vili u Ulici Am Grossen Wannsee broj 56/58. 1942. godine održana je ona čuvena konferencija na kojoj je doneseno ono čuveno „konačno rješenje“ po pitanju Židova općenito. (Drndić, 2009: 19).“

Sada je vila podsjetnik na nekadašnje vrijeme, muzej u kojem se predstavlja memorijalna izložba. Držeći se faktografskih obilježja autorica u roman umeće popis zemalja, iz njemačkog lista *Völkische Beobachter,* koje su trebale provesti „konačno rješenje“, te tako kolažira u roman faktografski popis iz 1941. godine. Ovaj roman također ima autobiografskih elemenata. Dakle, radnja je inspirirana boravkom pripovjedačice u vili u berlinskom predgrađu s još nekoliko istočnoeuropskih pisaca. Lokacija romana za sobom povlači i temu Holokausta i zločina prošlosti. Pripovjedačica i sama govori kako je proganja vlastita povijest i povijest njezine obitelji. Molvarec uz te motive vezuje i motiv povijesti kolektivnog stradanja u zločinima Drugog svjetskog rata (Molvarec, 2014:323).

Uz tematiziranje odnosa povijesti, pamćenja i zaborava, u romanu se pojavljuje i nezaobilazno preplitanje fikcije i fakcije, a propitivanje te veze najuočljivije je u prizoru autoričine fatamorgane kada joj u Berlinu prilazi „visok i zgodan šezdesetogodišnjak po imenu Hans Traube“ (Drndić, 2009: 86):

> „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, ispričat 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“ (Isto).

To nije jedini citat kojim autorica povezuje svoja djela u dijalošku cjelinu. Ona kroz razgovor s ostalim piscima koje upoznaje u Berlinu komentira svoje fikcionalne likove. U romanu autorica prepričava nastavak priče Haye Tedeschi i njezinog izgubljenog sina Antonia, odnosno Hansa Traubea iz romana *Sonnenschein*. Autorica izravno daje odgovor na pitanje iz navedenoga romana – „što čeka Haya Tedeschi“ i nastavlja njezinu priču nakon pronalaska onoga što je čekala cijeli život:

„Haya Tedeschi, kad je nakon šezdeset i tri godine čekanja i traganja konačno pronašla sina kojeg su joj esesovci u ime Lebensborn projekta ukrali onog za nju kobnog petka 13. travnja 1945., mogla bi rasterećenje savjesti živjeti svoje staračke dane u zelenoj i mirnoj (i europski ujedinjenoj) Gorici – Goriziji“ (Isto: 320).

No, Haya Tedeschi se ne smiruje, ona na internetu pronalazi ostalu izgubljenu i otetu djecu u ratu te kopa po prošlosti svojih poznanika. Autorica se ponovno poigrava s odnosnom fikcije i fakcije komunicirajući s Hayom tedeschi putem *e-maila*:

„U knjizi *The German Trauma* ima priča i podataka koji su mogli upotpuniti pojedine priče u *Sonnenscheinu*, primjerice onu o Lebensborn djeci, ali *Sonnenschein* je već bio u tisku i ništa se nije moglo dodati. Baš tada Haya Tedeschi iz Gorizije šalje mi opširno elektroničko pismo koje započinje rečenicom: Čitam knjigu Gitte Sereny *Germania. Il trauma di una nazione. Riflessioni 1938-2001*“ (Isto: 320).

U romanu se zatim iznose podatci o zločinima počinjenim u logorima Auschwitza, Treblinke i Theresienstadta. Naslanjajući se na tematiku romana koji su prethodili *Aprilu u Berlinu,* autorica nabraja imena deportiranih, mučenih i ubijenih ljudi te donosi fiktivne izjave svjedoka. Zatim umeće slike židovskih žrtava nacističkog režima, donosi njihove slike, kratku povijest i način na koji su umrli. To svoje istraživanje naziva „slikovnicom“ te ističe nerazumijevanje ljudi kada im kaže što zapravo radi pa tako i sama odustaje od daljnjeg izrađivanja svoje „slikovnice“:

„Ali tko bi ovakvu slikovnicu tiskao? Ljudi mi ionako govore da gnjavim s imenima, s nabrajanjem, s listanjem imena, što si navalila, kažu i pitaju, je l' ti to zavitlavaš ?“ (Isto: 230).

Autorica opisuje svoj posjet bolnici Otto Wagner, nekadašnjoj Am Steinhof, koju je detaljno opisala u svom romanu *Leica format*. Ona u ovom romanu komunicira s fikcionalnim likovima svojih prethodnih romana. U roman montira fikcionalni lik dječaka Friedla, čiju sudbinu je opisala u *Leici format*, te priznaje kako ga je „poluizmislila“ (Isto: 114).

„…I na toj izložbi vidjela sam fotografije umorene djece, i ugledala sam 'mog' Friedla čiju sam priču u Leica formatu poluizmislila i čiji mozak šezdeset godina plutao je u formaldehidu da bi

s ostalih 789 dječjih mozgova konačno bio sahranjen, i on me je gledao, a ja sam se ledila“ (Isto: 114 – 115.).

Uz ovaj opis Drndić je umetnula sliku dječaka Friedla s izložbe. Priča je to o eksperimentiranju nad mozgovima djece zatvorenika nacističkih logora. Drndić navodi kako šefovi takve i sličnih bolnica nisu nikada dovedeni pred sud, nego su, naprotiv, bili nagrađivani zbog svojih otkrića i uživali ugled u društvu „u blaženstvu sveopćeg zaborava“ (Isto: 122). Na kraju romana autorica otvara put svojoj prošlosti i mladosti provedenoj u egzilu. Ponovno nastavlja priču iz romana *Leica format* te opisuje dane u Kanadi s dozom ironije prema ponašanju tadašnjih emigranata, koje karakterizira kao neprilagođen kolektiv:

„Kad sam od 1995. do 1997. kao izbjeglica boravila u Kanadi, sretala sam ostarjele emigrante iz vremena endehazijske Hrvatske. Osim što su, kao svaka zatvorena i donekle neprilagođena zajednica, „gubitak“ domovine nadoknađivali pripravljanjem „jela iz kraja“, čuvajući i njegujući lokalnu, ali već arhivsku kulturu i tradiciju, ti emigranti počeli su se suočavati sa za njih bolnim potonućem vlastitih snova“ (Isto: 184).

Autorica u roman unosi lik poljskog pisca Gombrowicza[6] te u roman uklapa njegove citate. Lik toga pjesnika izdvaja se zbog njegove karakterizacije:

„Taj pjesnik tužna je duša, izrešetana i raspadnuta, u njemu veliki nered vlada, dok izvana, sav je ispeglan, ugipsan, uopće ne trepće, a čeljust mu škljoca kao kod drvenog lutka. Njegove riječi, one svakodnevne, fijuču poput metaka. Ali u svojoj poeziji taj pjesnik ipak je netko drugi, jedno malo, ucviljeno i uplašeno ´ja´“ (Isto: 258).

Slijedi prijevod pjesme „Posmrtna rehabilitacija“ autora Tadeusza Różwicza, kojeg uklapa uz povijesnu priču iz 1945. godine kada su vojnici Strelastih križeva pucali u svoje židovske sugrađane, koji su zatim padali u smrznutu rijeku (Isto: 263 – 269.) Osim poljskih pjesnika, autorica donosi likove pjesnika Duška Novakovića i Ljiljane Dirjan koji su povezani s autoricom kroz boravak u Berlinu te autorica umeće njihove stihove u roman. Autorica u

[6] Witold Gombrowicz, bio je poljski prozaist i dramatičar. Od 1963. do 1964. godine boravio je u Berlinu kao Fordov stipendist, što ga dovodi u vezu s autoričinim boravkom u Berlinu. U svojim djelima on donosi teoriju da je čovjek određen „društvenom formom“. Pisao je pikarsku prozu prožetu „groteskном formom“ i destrukcijom konvencija. Njegovo najbolje djelo su *Dnevnici* (1953 – 56., 1957 – 61., 1961 – 66.) u kojima piše o „poljskom nacionalnom kompleksu“ i spoznaje „narav svijeta“ u stalnoj borbi s društvenim i političkim konvencijama te pokušaju da obrani vlastito „ja“, odnosno vlastitu svijest (Detoni-Dujmić, 2005: 402 – 403.).

tekst montira i citate iz djela svjetske književnosti poput *Kažnjeničke kolonije* autora Franza Kafke ili drame *Tri sestre* Antona Čehova:

> „Zaboravila je kako se zove. Olga? Maša? Irina? Koračala je, a u glavi joj je zvonilo,
> U Berlin!
> U Berlin!
> U Berlin! (Isto: 386).

Lana Molvarec zaključuje kako je ovaj roman osim tematike, povezan s romanom *Leica format* i likom Lee Moser, odnosno Tesse Koller te se nadovezuje na priču o „fugi izmještene osobe" koja nastavlja svoj život na fragmentima identiteta – ona nema svoj jezik, svoju domovinu niti nacionalnu pripadnost (Molvarec, 2014: 322). Pripovjedačica se poistovjećuje s likom Lee Moser te navodi kako je kao i ona uvijek htjela voziti „golemu transeuropsku hladnjaču" (Drndić, 2009: 303). Povijest se u romanu očituje kao mračna točka iz koje autorica pripovijeda priču o svojoj obitelji. Povijest njezine obitelji je u Istri koju pripovjedačica ne idealizira, već govori kako nikada nije ni imala svoj grad:

> „Nemam svoj grad. Sad vidim da nikada nisam ni imala svoj grad. Ne znam da li je to dobro ili loše. Ima gradova koji leže na mojoj koži poput *tatouagea*, neizbrisivi su. Ali ti *tatouagei* blijede, oni su ipak površne brazgotine na tijelu koje se smanjuje." (Isto: 251).

Iskustvo egzila autorica veže uz sam naslov romana, pa u skladu s tim zaključuje: „April je mjesec između, i Berlin je između, i Beč i Beograd su između, i Rijeka. Ja sam između" (Isto:296). Autorica je svoj identitet okarakterizirala kao „izhlobljen", „bezdoman" i „iskorijenjen". Ona se poistovjećuje s „nomadima, hibridnim građanima, marginalcima svih vrsta". Molvarec pak zaključuje kako se autorica miri s takvim statusom pa se na kraju romana javlja motiv ozdravljenja, fizičkog od boli i duhovnog. Uz to rađa se i autoričin novi, „izhlobljeni" identitet. (Molvarec, 2014:333). Ovaj roman svakako je nastavak prethodna dva romana, što zbog svoje tematike Holokausta i sudbina žrtava, što zbog montiranja likova iz romana *Sonnenschein* (2007.) i *Leica format* (2003.), koji u *Aprilu u Berlinu* (2009.) nastavljaju svoju priču tamo gdje su stali. Ove romane vežu i elementi autobiografizma i autoričina iskustva u egzilu te neprestano prelaženje granice fikcije i fakcije između stvarnih i izmišljenih, fiktivnih likova s kojima autorica komunicira.

9. *Canzone di guerra* kao roman egzila

Roman *Canzone di guerra* objavljen je 1998. godine i tematizira imigrantski život pripovjedačice Tee u Kanadi. Ovaj roman kompozicijski je jednostavniji od kasnijih romana koje obilježava spoj različitih vremenskih razina i prostora, no u romanu možemo pratiti uvođenje raznih likova, poput Enesa, Marije, Branka, Davida, Almire, Borisa ili Vesne koji su pripovjedačičini poznanici i koji opisuju svoja iskustava u egzilu (Molvarec, 2014: 325). Autorica ponovno miješa fiktivne likove koje smješta u činjenične prostore Kanade i unosi autobiografsko iskustvo: „Ja pišem, jer u stanu je toplo a vani nije i jer nemam kaput i nemam cipele za zimu nego samo jedne svečane lakirane iz Trsta od prije šest godina“ (Drndić, 1998:30). Autobiografske elemente prepoznajemo odmah početku romana gdje pripovjedačica donosi prikaz odnosa prema imigrantima u novonaseljenom gradu: „U Rijeci su mi rekli: *Ublažite taj srpski akcent*“ (Drndić, 1998:7). Ta problematika neprilagođenosti novoj sredini podrobnije je opisana u njenom romanu *Leica format.* Dakle autorica govori o sebi kroz lik Tee Radan, o vremenu kada je radila honorarne poslove, najčešće ilegalne i o vremenu kada je sa svojoj kćerkom Sarom pretrpjela tri migracije i u svakoj se morala prilagoditi novoj sredini, što naglaskom, što običajima:

> „Dok su drugi ćaskali, ja sam upijala intonaciju, izraze, nove riječi, stare riječi, kod kuće sve to naglas ponavljala i tako učila jezik koji će moje prisustvo u vlastitoj zemlji učiniti legitimnim“ (Drndić, 1998: 53).

Drndić tematizira nove imigrante u Kanadi te postupkom ironizacije donosi naslov u romanu koji naziva „Što rade (neki drugi) emigranti u Kanadi nakon raspada Socijalističke Jugoslavije?“ (Drndić, 1998: 32). U tom kratkom, umetnutom poglavlju autorica ističe svu licemjernost imigranata koji su se pokušali što bolje uklopiti među stanovnike njihove nove države. U tom romanu, Drndić donosi osobni pogled na rat, oblikujući tekst u formama kancone i romana. Glavni lik u romanu je Tea Radan i njezin lik pratimo kroz odnos s kćeri Sarom. Radnja je retrospektivna i fragmentarna i opisuje život u egzilu glavne junakinje u Beogradu, Torontu i Rijeci. Roman također opisuje i posljedice rata i njegovo iskustvo (Car, 2016: 144). U romanu se pojavljuje fikcionalni lik po imenu Konrad Koše. Konrad Koše glavni je lik u romanu naslovljenom *Totenwande* iz 2000. godine, u kojem taj lik priča svoju sudbinu proživljenu u Drugom svjetskom ratu. Njega pripovjedačica upoznaje u Torontu i započinje s njim vezu. Ono što je problematično u njihovom odnosu je prošlost Konradove

majke Zlate, koja je radila za UNS-ovu službu. Pripovjedačicu muči pitanje je li majka njezinog novog ljubavnika, Zlata Koše, tadašnja službenica ustaške policije, imala veze sa zatvaranjem njezine majke Timee Katice, tadašnje studentice medicine:

> „Uhvatila sam se u klopku. Mene je prošlost Konrada Košea i njegove obitelji do te mjere počela opsjedati da sam zaboravila na Konrada. A on je pravio divne slike, pričao je Sari bajke, smijao se glasno, on nas je vodio na jezera“ (Drndić, 1998: 73).

Ovom tvrdnjom zapravo se naglašava nemogućnost izlaska iz začaranog kruga povijesti u kojem se sve ponavlja. Lana Molvarec zapaža da u nastavku romana postaje dominantna tematika koja prikazuje način na koji se Kanada odnosi prema Židovima za vrijeme Drugog svjetskog rata (Molvarec, 2014: 327). Dalje se fokus zbivanja premješta na faktografske povijesne podatke o zločinima nacističkih vojnika poput onih Kurta Meyera, Wilhelma Mohnkea i Hermine Braunsteiner. Pobliže se opisuju događaji u tranzitnom logoru Terezin te se donosi prikaz Židova na brodu St. Louis, kasnije nazvanog „Lutajući Židov“, koji su krenuli u nove domovine: „Tri četvrtine onih koji su 9. svibnja 1939. krenuli u bolju budućnost kasnije je nestalo u logorima“ (Drndić, 1998: 82). U romanu se u fusnoti donosi članak Slobodana Šnajdera objavljen u „Novom listu“ iz 1995. godine čime autorica unosi elemente citatnosti u dokumentarni roman. Citirajući Šnajderov članak autorica dovodi u vezu Hrvatsku i Slovačku te njihov odnos prema Židovima tijekom Hitlerove vladavine (Drndić, 1998: 93). Molvarec uočava kako Daša Drndić u svojim romanima otkriva imigrantski položaj iz različitih perspektiva; psihološke, socijalne, ekonomske, kulturne (Molvarec, 2014: 321). Uvođenjem ženskog subjekta, emigrantice, dovodi u fokus drugačiji ženski identitet. Takva žena u sukobu je s rodnom ulogom žene kao majke, a ni domovina više ne daje sigurnost svojoj djeci (Isto: 323). Ono što ovaj roman također čini njezinim reprezentativnim dokumentarnim romanom jest i postupak montaže i citatnosti. Milka Car zapaža kako se na kraju romana ističe rečenica „nije kraj“ što bi predstavljalo ciklično, ponovno ponavljanje povijesti (Car, 2016: 148). Gradovi istaknuti u autoričinom opusu su Rijeka – autoričino mjesto koje je sama izabrala, njezino privremeno boravište, zatim Toronto i Berlin – gradovi s točno određenim trajanjem. Molvarec pronalazi poveznicu tim gradovima, a to je pripovjedačičin osjećaj nepripadanja. Ona se u njima osjeća kao egzilant, ne pronalazi svoje mjesto, osjeća se kao „Drugo“ u odnosu na lokalne stanovnike. Nju obilježava osjećaj gubitka i neprilagođenosti u novoj zemlji. (Molvarec, 2014: 324).

10. Obilježja dokumentarnosti u romanu *Totenwande*

Roman *Totenwande* (2000.), odnosno „Zidovi smrti“ nastavak je autoričinog romana *Canzone di guerra* (1998.) koji je završio rečenicom „nije kraj“. Tako roman *Totenwande* započinje pripovijedanjem o Konradu Košeu, glavnom liku i pripovjedaču, tamo gdje je pripovijedanje stalo u romanu *Canzone di guerra* (Zlatar, 2003: 90). Priča o Konradu Košeu je ipak sporedna priča u ovom romanu jer se fokus odnosi na niz pojedinačnih sudbina koje su prikazane u tragediji rata dvadesetog stoljeća. Na početku romana, uz svjedočenje Konrada Košea koji Istražitelju daje svoj iskaz o smrti Jacqueline Heissmeyer, donosi se i Konradovo obiteljsko stablo (Drndić, 2000: 18). Zlatar uočava kako Drndić gradi priču kroz identitet glavnog lika, provlačeći uz njega niz drugih likova, no priče tih likova postaju „najslabije točka identiteta“ i „mjesto laži i falsifikacije“ (Zlatar, 2003: 90). Pišući svoj iskaz za Istražitelja, Konrad Koše križa neke od napisanih odlomaka, te sam govori kako se ti ulomci trebaju prekrižiti ili pri čitanju preskočiti (Drndić, 2000: 33). Takav način pripovijedanja predstavlja nesigurnost pripovjedača, a s druge daje slobodu pripovjedaču da može u bilo kojem trenutku promijeniti smjer događanja. Zlatar smatra kako takav način pripovijedanja Konrada Košea pred čitatelja otvara razne tipove teksta, počevši od crtanja obiteljskog stabla, zatim iznošenja svojih biografskih podataka do povijesnih dokumenata i leksikografskih natuknica (Zlatar, 2003: 91). U romanu se od biografskih elemenata glavnog lika skreće priča na tematiku stradanja Židova u koncentracijskim logorima i otkrivanje značenja naslova samog romana:

> „Ljudi su stajali, neki su sjedili ili ležali na zaleđenoj zemlji, nitko nije govorio, nitko nije ječao, nitko nije plakao, nitko ništa nije jeo, nitko nije bio ljut, ljudi su naprosto čekali, u stuporu, posve nepomični, čekali su da se stropoštaju, da skliznu niza zid, da se prevrnu do već mrtvog tijela do sebe i da ih više nema. Tad, te kasne jeseni '41. rodila se nova riječ – Totenwande. Zidovi smrti“ (Drndić, 2000: 33).

Roman donosi sudbinu žrtava logora Neuengamme[7], donosi „priloge“ u kojima su dokumentirane izjave svjedoka, žrtava i liječnika koji su izvršavali eksperimente nad odraslima i nad djecom, poput trovanja vode ili namjerno izazvane tuberkuloze (Drndić,

[7] Koncentracijski logor Neuengamme bio je smješten nedaleko od Hamburga. Logor su izgradili prvi zatvorenici koji su u logor stigli u prosincu 1938. godine. Do 1945. godine Neuengamme je imao svojih 70 „pod-kampova“. Otprilike 106.000 zatvorenika poslano je u Neuengamme, a 55.000 ih je tamo ubijeno. Glavni kamp u Neuengammeu je evakuiran krajem travnja 1945. godine (usp. Yad Vashem: http).

2000: 57). Ovaj roman nosi temeljna obilježja dokumentarnosti upravo zbog raznih priloga i dokumenata, neki od njih grafički su odijeljeni u zasebnom kvadratu, poput navođenja firmi koji i danas profitiraju zbog naslijeđene imovine tijekom razdoblja nacizma, poput tvrtke „Bayer“, „Ford“, „BMW“, „Siemens“, „Shell“ i raznih drugih (Drndić, 2000: 47). Tako ono dokumentarno, faktivno, poput dokumenata iz muzeja Yad Vashem i popisa svih logora koji su sačinjavali kompleks logora Neuengamme, čini jedan dio strukture romana, a priča o toksičnom ljubavnom odnosu Konrada Košea i Jacqueline Heissmeyer čini u romanu fikcionalni aspekt. Andrea Zlatar zapazila je kako se time povijesni, dokumentirani događaji spajaju s fikcijom (Zlatar, 2003: 91). Dalje se u priču uvodi doktor Kurt Heissmeyer, doktor opće prakse i Jacquelinin otac, koji je u logorima vršio eksperimente tuberkuloznog liječenja nad djecom. Kasnije se saznaje kako je i on sam zaražen te je zarazio i svoju kćer, čija se bolest dalje prenijela na njegovu unuku, ali i na Konrada Košea. Time se uvodi priča u središnju temu. U romanu se navodi „Prilog br. 8“ donesen iz novina „The New Yorker“ o ubijanju i vješanju zaražene djece i spaljivanju njihovih tijela u logoru Neuengamme (Drndić, 2000: 65 – 68.). Drugi dio romana nosi naziv “Zubalo Lile Weiss”, te je potpuno ispisan u dijaloškoj formi, što bi značilo da je drugi dio romana zapravo drama. Tako se javljaju polifoni iskazi niza povijesnih i fikcionalnih osoba, poput Hitlera, Staljina, Konrada Košea, a posebno Lile i njezinih muževa te njezine kćeri Rimme. Andrea Zlatar zaključuje kako se drugi dio romana ne nadovezuje na prvi dio, no nosi tematsku i motivsku povezanost (Zlatar, 2003: 91). Ono što još povezuje dva dijela romana jest i biografija i pjesnički opus Paula Celana[8]. Konrad Koše recitira na hrvatskom i njemačkom jeziku Celanove stihove, točnije njegovu “Fugu smrti”. Tako se u romanu ističe uokvirena i izdvojena biografija Paula Celana, koju piše Konrad Koše: „Za istražitelja, da mu se nađe“ (Drndić, 2000: 78):

> „Prvo je Sovjetski Savez okupirao Czernowitz 1940. a onda su 1941. Nijemci istjerali Ruse i zajedno s rumunjskim vlastima zaveli strahovladu. Počinje getoizacija, a potom i masovni progon Židova. Do 1944. šetaju ga od logora do logora. Kad su logori raspušteni, Celan se vratio u svoj Czernowitz (…) U prosincu 1947. Celan se ilegalno iz Bukurešta prebacio u Beč i u Beču objavio prvu zbirku pjesama *Der Sand aus den Urnen* ali se iznervirao kad je vidio koliko u njoj ima tipografskih grešaka pa ju je povukao iz distribucije. (…) Na Pesah ili na

[8] Paul Celan rođen je u Rumunjskoj obitelji židovskog porijekla. Pjesnik je pisao na njemačkom jeziku i zagovarao „čistu poeziju“ i nadrealističku težnju poniranja u podsvijest. Svoju pjesmu *Todesfuge* („Fuga smrti“) posvetio je žrtvama židovskog naroda stradalih u nacističkim logorima. Izvršio je samoubojstvo 1970. godine u Parizu (Detoni-Dujmić, 2005: 206).

Hitlerov rođendan, kako se uzme, skočio je u Seinu. Imao je četrdeset devet godina. Napisao je pjesmu koja se zove 'Fuga smrti'“ (Isto: 79).

Celanova biografija ima veliki značaj u romanu jer je on sam bio žrtva nacističkog režima. Njegovi stihovi „Fuge smrti“ predstavljaju svojevrsni lajtmotiv u romanu. Naime, Konrad Koše razgovarajući s Istražiteljem neprekidno ponavlja Celanove stihove:

„Crno mlijeko zore pijemo te noću
pijemo te ujutro i u podne pijemo te uvečer
pijemo pijemo“ (Isto: 91).

Na što mu Istražitelj odgovara: „To ste već rekli“ (Isto). Na kraju romana donosi se sitno ispisana rečenica “ima još”. Ta rečenica ne označava samo „otvoreni“ pripovjedni postupak, nego nastavlja misao romana *Canzone di guerra* (1998.) „nije kraj“ i na roman *Totenwande* (2000.). Ovaj roman, kao i ostali autoričini reprezentativni romani, potkrijepljen je obilnim vremenskim i geografskim istraživanjem građe u koje autorica uspijeva uklopiti svoje vlastito iskustvo, iskustvo egzila, povijest rata i stradanja, svjedočanstva fiktivnih i stvarnih osoba te posebno povijest koja se očituje ne samo kao pamćenje, nego kao i zaborav.

11. Zaključak

Dokumentarizam kao umjetnička metoda aktualizira se tek u dvadesetom stoljeću, a u književnosti se vezuje uz žanrove takozvanih arhivskih i novopovijesnih romana. Fenomen dokumentarnog romana blizak je ovom tipu književnih tekstova, no u većoj mjeri vezan uz izravno integriranje dokumenta u fiktivni okvir. Integriranjem arhivske građe i povijesnih činjenica u fikcionalni prostor nastaje kompleksan tekst koji zahtijeva aktivnog čitatelja koji će moći razumjeti, tj. istodobno povezati i distancirati neprestano previranje izmišljenog, fiktivnog s činjeničnim, faktivnim u djelu. Obilježen stalnom dinamičnom, ali nedovršenom igrom između ta dva polja fikcije i fakcije, dokumentarni roman predstavlja neku vrstu hibridnog žanra.

Kao najznačajnija predstavnica dokumentarnog romana u Hrvatskoj ističe se spisateljica Daša Drndić U ovom se radu interpretiraju njezini romani iz aspekta odnosa fikcije i fakcije u njima. Pripovjedna građa koja se u njezinim romanima odnosi na zbilju i povijest vezana je uz tematiku Holokausta, stradanja židovskog naroda u Drugom svjetskom ratu i stalnog ponavljanja traume. Tematika sjećanja na strahote zločina predstavljena je nizom povijesnih, dokumentarnih i provjerenih podataka kroz imena žrtava pojedinih koncentracijskih logora iz vremena nacizma. U romanima se progovara o strahotama ubijanja i mučenja, o projektu „Lebensborn“, o suđenjima nacističkih vojnika i njihovih pomagača, o izjavama svjedoka i žrtvama rata te o *bystanderima*. Posebna pažnja u njezinu opusu posvećena je upravo njima, promatračima koji su znali za zločine, ali su okretali pogled jer im je bilo lakše glumiti neznanje i kasnije sve pretočiti u zaborav. Kroz sve povijesne detalje Daša Drndić upliće i ljubavne priče, često kaotične i nesretne, koji otvaraju put fikciji. U njezinim romanima pripovijedanje stalno drži otvorenom granicu između fikcije i fakcije, što stvara nerješivu čitateljsku nedoumicu u pogledu odnosa stvarnog i izmišljenog.

Svi autoričini romani povezani su istom tematikom pa tako nije čudno što se nadovezuju jedni na druge. Rečenica koja završava roman *Canzone di guerra* (1998.) „nije kraj“ upućuje i nastavlja radnju romana *Totenwande* (2000.), koji završava rečenicom „ima još“. Tema romana *Leica format* (2003.) naviješta temu *Sonnenscheina* (2007.), koje uz kaotični odnos glavnih protagonista veže i tema otimanja i preodgajanja nearijevske djece – projekt „Lebensborn“. *Sonnenschein* (2007.) tako čini okosnicu ovoga rada jer i sam po sebi predstavlja „roman epopeju“ koja prati cijelo jedno obiteljsko stablo Baar – Tedeschi kroz Prvi i Drugi svjetski rat. Roman *Leica format* (2003.) svakako se izdvaja svojim elementima

autobiografičnosti te se u njemu miješaju elementi autoričina privatnog života i otvoreno prozivanje raznih korporacijskih tvrtki zbog financijskog naslijeđa iz razdoblja nacizma. Ta tematika dalje se nadovezuje na roman *April u Berlinu* (2009.). Ovaj roman možemo promatrati kao svojevrsni nastavak dvaju prethodnih jer autorica u njega izravno montira fikcionalne likove iz romana *Sonnenschein* i *Leica format*. Pripovjedačica se u njemu, u ulozi implicitne autorice, osvrće na tiskanje romana, komentira što je još u romanu trebala napisati, ali također komunicira s fikcionalnim likovima (Hayom Tedeschi i Hansom Traubeom) te se tako sama stavlja na granicu realnog i nerealnog.

Daša Drndić dio je svoga života provela u egzilu što je ostavilo traga na njezinoj prozi. U svoje romane uklopila je iskustvo egzila i tako u pripovijedanje uvela autobiografski diskurs. Iskustvo egzila posebno je obilježilo roman *Canzone di guerra* koji je vezan uz njezin boravak u Kanadi. Autobiografski motivi javljaju se i u romanima *Leica format* i u *Aprilu u Berlinu* gdje autorica priznaje kako nema svoj narod, svoju zemlju, svoj grad.

Svaki od obrađenih romana predstavlja ujedno i reprezentativni primjerak angažiranog dokumentarnog romana, koji za zadaću ima prikazati stradanja vezana uz određeno povijesno razdoblje, što se precizno potkrepljuje izvorima, spisima i arhivima. Pri tome se fikcionalni likovi često lome u pripovijedanju te glas prepuštaju raznim svjedocima, fiktivnim ili zbiljskim, žrtvama ili zločincima, umrlima ili živima. Tako dokumentarni romani Daše Drndić osim teoretskih pitanja odnosa fikcije i fakcije postavljaju i etička pitanja odnosa kulturnog pamćenja i zaborava, a lomljenjem narativnih subjekta, ukazuje na slabe identitete na kojima počiva društvo u cjelini.

Popis navedene literature

1. Badurina, Natka, „Kraj povijesti i hrvatski novopovijesni roman“, *Slavica Tergestina,* (2012.), br. 14, str. 8 – 37.
2. Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije,* Matica hrvatska, Zagreb, 2000.
3. Alajbegović, Božidar, „Odlazak Daše Drndić“, *Vijenac,* god. 26 (2018.), br. 634., 21. 6. 2018. http://www.matica.hr/vijenac/634/odlazak-dase-drndic-28024/ (zadnji pregled 20. rujna 2018.).
4. Car, Milka, *Uvod u dokumentarnu književnosti*, Leykam International, Zagreb, 2016.
5. Daly, Selena, „Ojetti, Ugo“, *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War,* 15. lipnja 2015. https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/ojetti_ugo (zadnji pregled 11. listopada 2018.)
6. Detoni-Dujmić, Dunja, *Leksikon svjetske književnosti – Pisci*, Školska knjiga, Zagreb, 2005.
7. Drndić, Daša, *April u Berlinu*, Fraktura, 2009.
8. Drndić, Daša, *Canzone di guerra*, Meandar, Zagreb, 1998.
9. Drndić, Daša, *Leica format*, Meandar, Zagreb, 2003.
10. Drndić, Daša, *Sonnenschein*, Fraktura, Zagreb, 2007.
11. Drndić, Daša, *Totenwande*, Meandar, Zagreb, 2000.
12. Durić, Dejan, „Od hodanja gradom do mapiranja: *Leica format* Daše Drndić kao topografska proza“, *Fluminensia*, god. 27 (2015.), br. 1, str. 171 – 188.
13. Flaker, Aleksandar, „Umjetnička proza“, *Uvod u studij književnosti*. Ur. Zdenko Škreb i Ante Stamać. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske (1983.), str. 430 – 484.
14. Hartman, Geoffrey, „The Holocaust, History Writing, and the Role of Fiction“, *After Representation?The Holocaust, Literature and Culture.* Ur. R. Clifton Spargo i Robert M. Ehrenreich. Newbrunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2010.), str. 28 – 45.

15. Jambrešić Kirin, Renata, „Ima li holokausta bez filmske glazbe? Tragom jednog hrvatskog i jednog srpskog filma o holokaustu“, *Poznańskie Studia Slawistyczne*, br. 12 (2017.), str.181–195.

16. Kiš, Danilo, *Bašta, pepeo*, Zoro, Zagreb, 1987.

17. Kukec, Tomislav, „Dan sjećanja na Holokaust. Sustavno istrebljenje jednog naroda u najjezivijim 'tvornicama smrti' kakve je svijet dotad i kasnije vidio“, *100posto.hr*, 27.1.2018 https://100posto.hr/news/sest-milijuna-zrtava-kao-posljedica-najveceg-zlocina-u-povijesti-covjecanstva (zadnji pregled 10. rujna 2018.).

18. Matijašević, Željka, „Pregled psihoanalitičkih pristupa holokaustu uz primjer tumačenja Devetog kruga“, *Poznańskie Studia Slawistyczne*, br. 12 (2017.), str. 211–224.

19. Mijatović, Aleksandar, „Vrijeme nestajanja. Sjećanje, film i fotografija u romanu *Leica format* Daše Drndić“, *Fluminensia*, god. 22 (2010.), br. 1, str. 25 – 44.

20. Molvarec, Lana, „Izmješteni identiteti u prozi Daše Drndić“, *Filološke studije*, (2014.) br. 2, str. 318 – 335.

21. Nemec, Krešimir, *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000.*, Školska knjiga, Zagreb, 2003.

22. Oraić Tolić, Dubravka, *Ženska moderna i muška postmoderna*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2005.

23. Pogačnik, Jagna, *Tko govori, tko piše – Antologija suvremene hrvatske proze*, Zagrebačka slavistička škola, Zagreb, 2008.

24. Reitter, Paul, „Bambi's Jewish Roots“, *Jewish Review of Books*, 2014., https://jewishreviewofbooks.com/articles/618/bambis-jewish-roots/ (zadnji pregled 11. listopada 2018.).

25. Ryznar, Anera, „Interdiskurzivne fuge u romanu *Leica format* Daše Drndić“, *Fluminensia*, god. 26 (2014.), br. 1, str. 35 – 46.

26. Ryznar, Anera, *Suvremeni roman u raljama života,* Disput, Zagreb, 2017.

27. Sorel, Sanjin, Janković-Paus, Svjetlana, „Daša Drndić: Sonnenschein“, *Dvostruki kriteriji, knjiga književnih kritika* (2012.), str. 7 – 12.
28. Šimić, Krešimir, „Fikcija i autobiografija“, *Zagrebačka slavistička škola,* 16.8.2008. http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1876&naslov=fikcija-i-faktografija (zadnji pregled 25. rujna 2018.).
29. Udier, Sanda Lucija, *Fikcija i fakcija – Rasprava o jeziku književnosti na predlošcima tekstova Miljenka Jergovića,* Disput, Zagreb, 2011.
30. „Umberto Saba“, Encyclopaedia Britannica, 20. srpnja 1998., https://www.britannica.com/biography/Umberto-Saba (zadnji pregled 13. srpnja 2018.).
31. Vidulić, Svjetlan Lacko, „Povijesna poetika dokumentarizma“, *Umjetnost riječi*, god. 61. (2017.), br. 1 – 2, str. 140 – 143.
32. Zlatar, Andrea, „Tko nasljeđuje 'žensko pismo'? Poetike različitosti suvremene hrvatske produkcije: Irena Vrkljan i Daša Drndić“, *Sarajevske Sveske*, (2003.), br. 2, str. 83 – 93.
33. Zlatar, Andrea, „Predfeminizam, feminizam i postfeminizam u hrvatskoj književnosti“, *Zagrebačka slavistička škola*, 6. prosinca 2008. http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=54&naslov=predfeminizamfeminizam-i-postfeminizam-u-hrvatskoj-knjizevnosti (zadnji pregled 12. listopada 2018.)
34. Yad Vashem, „Neuengamme“, *Shoah Resource Center, The International School for Holocaust Studies*, https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%205954.pdf (zadnji pregled 8. listopada 2018.)

SUMMARY

The role of fiction and faction in documentary novels by Daša Drndić

After defining the characteristics of documentary literature, the paper focuses on questioning the boundaries between the fiction and facts in the documentary novels by Daša Drndić. The narrative material that refers to reality and history in her novels is related to the theme of the Holocaust, the suffering of the Jewish people in the Second World War and the constant repetition of the trauma of memory. So the documentary novels of Daša Drndić, besides the theoretical questions of the relationship of fiction and faction, also lay ethical questions of the relation of cultural memory and oblivion. The theme combines five separate novels - *Canzone di Guerra* (1998), *Totenwande* (2000), *Leica format* (2003), *Sonnenschein* (2007) and *April u Berlinu* (2009) - which are interpreted in the central part of the paper. Elements of faction in Daša Drndić's novels are referred to autobiographical motives related to her life in exile. The exile experience was especially marked by the novel *Canzone di Guerra*, but autobiographical discourses also appears in novels such as *Leica format* and *April u Berlinu*. Each of the novels is an representative example of an engaging documentary novel, which is related to a certain historical period of starvation, and which is accurately substantiated with sources, writings and archives.

Keywords: Daša Drndić, documentary literature, documentary novel, fiction and faction, Holocaust, World War II