



Ivana Žužul

FORMAT BEZ FORMATA

Čitateljsko iskustvo oslabljenih pripovjednih nadležnosti u romanu *Leica format*

*dr. sc. Ivana Žužul, Filozofski fakultet, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku,
izuzul@ffos.hr, Osijek*

izvorni znanstveni članak

UDK 821.163.42.09Drndić, D.-31

rukopis primljen: 24. prosinca 2019; prihvaćen za tisak: 20. veljače 2020.

Roman Leica format (2003) Daše Drndić u domaćoj je znanosti o književnosti i književnoj historiografiji te u široj društvenoj javnosti prepoznat kao izniman kulturni i politički događaj. Brojna dosadašnja čitanja ustrajavala su na njegovoj stilističkoj, žanrovskoj i diskurzivnoj složenosti. Polazeći od tih uvida te prepoznajući u radu romaneskne naracije etički potencijal, u ovom je članku naglasak stavljen na ispitivanje njezinih učinaka. Sukladno tezama postklasične naratologije Leica format se čita kao složen komunikacijski čin čije posljedice po čitatelje i njihovo čitanje mogu biti brojne i raznorodne. Namjera je pokazati da suočavanje s višeslojnim pripovjednim strategijama čitatelja uvlači u rizičnu igru odlučivanja o granicama i podjelama zona u okolnostima kada se čini da je svaka odluka i nemoguća i nužna.

Ključne riječi: *postklasična naratologija; čitateljsko iskustvo; politika i etika pripovijedanja; Daša Drndić; Leica format*

1. Uvod

Složena i višeglasna kompozicija romana *Leica format* (2003) Daše Drndić u hrvatskoj znanosti o književnosti pobudila je zanimanje brojnih književnih povjesničara, teoretičara i kritičara: Primorac (2004), Visković

(2004), Zlatar (2004), Lukić (2006), Mijatović (2010), Ryznar (2014), Durić (2015), Molvarec (2017), Luketić (2018). Polazeći iz različitih perspektiva, spomenuta su čitanja uvjerljivo pokazala da se u nelinearnoj postmodernističkoj naraciji pretapaju različite vrste iskaza, tekstova i diskurza. Čak je i u studijama koje se bave općim književnohistoriografskim pregledima, ne težeći preciznoj tekstualnoj analizi nego kanonizaciji, roman prikazan kao diskurzivni događaj i komunikacijski čin. Slobodan Prosperov Novak tako prepoznaje iskorak romana iz dominantnih okvira tadašnje hrvatske književnosti predstavljajući ga kao glas koji „razglaba urušavanje nekadašnjeg jugoslavenskog kulturalnog identiteta” (Novak 2004: 249). Krešimir Bagić ističe da roman posjeduje feministički potencijal i poetiku proznog dokumentarizma koja „kroz priču o pojedinačnim sudbinama angažirano prikazuje globalne traume 20. stoljeća (totalitarne ideologije, ratove i logore)” (Bagić 2016: 83). Očito je da je u našem javnom prostoru prepoznata politička dimenzija romana i njegova stilistička, poetička, žanrovska i općenito diskurzivna složenost.

Polifona struktura romana što kolažira jezike i medije i u sebe upliće raznorodne literarne i izvanliterarne pripovijesti predmet je moga istraživanja.¹ Analizirat ću ponajprije njihove funkcije koje su, u takvoj otvorenoj i pokretljivoj strukturi romana, višestruke. Unutarpripovjedna složenost romana, između ostalog, iskušava mogućnosti i granice književnosti te logiku njezine proizvodnje i recepcije. Naime, poznato je da je ovaj roman u književnopovijesnim radovima promatran kao žanrovski hibrid; tzv. žensko pismo, egzilantska i dokumentarno-autobiografska proza (Ryznar 2014: 36). Poseban odnos između fikcije i ne-fikcije nagoviješten je i samim podnaslovom romana, *fuge*², otisnutim na unutarnjoj naslovnici.

¹ Kao što napominje Anera Ryznar, upravo zbog toga „u podnaslovu i ne stoji fuga nego fuge, brojne priče polegnute jedne preko drugih u prostoru i vremenu, polifonijski raster u čijem se presjeku oblikuje narativ koji ne pokušava to mnoštvo glasova prvesti u simfonijsko suzvučje nego ih, upravo suprotno, potiče na međusobno sučeljavanje. Riječ je, dakle, o polifonijskom romanu bahtinovskog tipa u kojem logika središnje pripovjedačke svijesti nije nadređena ostalim pripovjednim glasovima i idejama koje oni zastupaju, niti se ti glasovi nasilno stavljaju u funkciju idejnog habitusa romana. Ipak, za razliku od prototipne Dostojevskijeve polifonije u kojoj se glas i ideja uvijek vežu uz zonu nekog lika, u Daše Drndić oni nerijetko ostaju upravo to – bestjelesni glasovi iz prošlosti u potrazi za vlastitim imenom, identitetom, biografijom i pravom na priču” (2014: 37).

² Fuga se i u ranijim tumačenjima (Ryznar 2014) čitala kao metafora gradnje romana koji se konstruira poput fuge kontrapunktskim umnožavanjima medija i jezika koji stalno sustižu

Podnaslov se ponavlja u padajućem nizu, što slikovno podsjeća na iščezavajuće računalne matrice koje simuliraju virtualnu stvarnost. U tom je smislu sam početak romana i potvrda i kontrapunkt podnaslovom *oponašane* virtualne realnosti jer fikciju *lažno* začinje kao nefikciju. Pripovjedač u maniri znanstvenog, leksikografskog diskursa nudi tri moguća objasnidbena modela konstrukcije romana. Jedan od njih je da se u okviru institucionalno ovjerene književne komunikacije u dijaloški odnos postavljaju pripovijesti i njezina interpretacija. Granica među njima nejasna je i nestalna, čime se oslabljuje mogućnost analitičke težnje za osiguranim značenjima. U određenom smislu to se već signalizira uvodnom zapitanošću i skeptičnošću pripovjedačice. Ako je fuga

„umjetnički oblik koji ima temu i odgovor – što s ovim crticama, koje su zapravo škart, nije slučaj; one ne sadrže odgovor, jer upitno je postavljaju li one uopće pitanja, bilo kakva pitanja. One se katkad ponavljaju, ponavljaju se po ‘određenim pravilima’ a katkad i mimo njih, ali pitati više nemaju što” (Drndić 2003: 5).

Tu se ne dovodi u pitanje samo opstojnost jasnih namjera fuge-pripovijesti (zbog izostavljanja obećane teme i odgovora), nego se prije svega otvara problem čitanja i razumijevanja pripovijedanja. Povezujući umjetnički oblik fuge sa škartom, čime se implicira njezina suvišnost, neupotrebljivost i odbačenost, pripovjedač naglašava da pripovijest objedinjuje posve oprečne vrijednosti i funkcije. Takve proturječnosti i nesigurnosti pojavljuju se na različitim narativnim razinama. Primjerice stabilnost pripovjednog iskaza dovodi se u pitanje i tako što se pripovjedne perspektive ustrajno i nepravilno izmjenjuju: iz ekstradijegetičkog prelazi se u homodijegetički položaj, iz ženske fokalizacije u mušku, a pritom se glas daje i oživljenim objektima, žrtvama holokausta, mozgovima usmrćene djece i slično. Čitajući roman *Neobičan slučaj dr. Jekylla i gospodina Hydea* Roberta Louisa Stevensona, Mark Currie ustvrdio je da je tipu pseudoautobiografskog pripovijedanja³ imanentno nešto shizofrenično:

jedan drugi. Tome se može pridodati i značenje fuge kao priče o ustrojavanju romanesknog diskursa pomoću narativnih obrazaca polifone glazbene skladbe utemeljene na ponavljanju. Takav pripovjedni obrazac temelji se na udvojenosti glasova, pri čemu početnu temu jednog glasa preuzima drugi glas oponašajući je i transponirajući je u drugi ključ.

³ Autobiografskom pripovijedanju i Adriana Cavarero pripisuje neobičnu pretenziju subjekta koji svoje sjećanje koristi kao izdvojeno ogledalo u kojem nerazdjeljivo postoji i

„Pripovijest o sebi može funkcionirati kao oblik terapije, u kojoj priznajemo istinu o prošloj laži, samo na račun te vrste pripovjedne samosvijesti, jer se mora prikazati kao pouzdana pripovijest kako bi se distancirala od nepouzdanosti onoga o čemu se pripovijeda. Drugim riječima da bi se nečiji identitet ustalio kao pripovijest, čovjek mora izbrisati ili naturalizirati novu vrstu ludila koja nastupa tijekom pripovijedanja o sebi kao nekoj drugoj osobi, razotkrivajući rascjep prošlosti prikriivanjem rascjepa između sadašnjosti i prošlosti (...) Možda nije pretjerano reći da svako pripovijedanje postoji u tom stanju fiktionalne istine, u obliku istinite laži” (Currie 2002: 204).

Taj je vid proturječja, shizofrenije ili istinite lažnosti o sebi, u *Leica formatu* sveprisutan: to nije samo svojstvo pripovjedača u prvom licu, nego i onoga u trećem ili u slučajevima kad pripovjedačku poziciju preuzme određeni predmet ili grad, npr. prekooceanski brod koji prevozi emigrante u Ameriku i grad Fiume. Raznorodnost pripovjedačkih identiteta i nestabilnost pripovjedačkih glasova narativni su postupci koji ukazuju na to da je u transgresivnom svijetu romana samorazumljivost slaba moneta. Nju također oslabljuju metaleptičko urušavanje dijegetskih razina koje se zbiva na razini pretapanja više vremenskih planova, migracija stvarnih likova u svijet fiktionalne pripovijesti ili odbijanje zatvaranja romana konačnim odgovorom na pitanje tko pripovijeda, a tko je izvan fiktionalnog svijeta. Postklasična naratologija ukazuje na mehanizme rada ili semioze pripovjednog teksta koji se obično prešućuju, ali ih nije moguće olako zaobići ili poništiti prilikom njegova čitanja. Možda bi se zbog toga netom spomenute pripovjedne strategije moglo čitati kao prinos čitateljevu *razumijevanju* različitih vrsta nemogućnosti razumijevanja. Ako čitatelja i stavljaju u neku vrstu vremenske i prostorne petlje u kojoj se trajno briše čvrsto i fizičko razdvajanje povijesti i priče, fiktije i faksije, istine i laži, te ga strategije istodobno na određeni način oslobađaju spoznaja, npr. o historiografiji kao privilegiranom objektivnom prikazu prošlosti. Drugim riječima, čitatelja se emancipira da vidi stvarno u nestvarnom. Premda u romanu doslovce stoji da „ne sadrži odgovore” (Drndić 2003: 5), njegovo se „fiktionalno tkivo usložnjava (...) do granice vjerojatnosti, gdje se ono što je

pojavljuje se kao drugi eksternalizirajući svoju intimnu samorefleksiju. Drugi je tu produkt fantazme udvostručenja suplement odsutnosti, parodija odnosa (Cavarero 2000: 84).

‘odviše vjerojatno’ približava istinitom” (Zlatar 2003: 150). Prepoznavanje kategorija istinitosti ili pouzdanosti u tom je kontekstu potpuno obezglavljeno; ni u zbilji ni u fikciji nikad se „ne rješavamo prošlosti: ona je ono što tek dolazi” (Mijatović 2010: 37).

2. Format bez formata – *Leica format* prema postklasičnoj naratologiji

Nakon što je u programatskom članku *Scripts, Sequences, and Stories: Elements of Postclassical Narratology* (1997) David Herman uveo razliku između klasične i postklasične naratologije, u okviru književne i kulturne teorije pojavilo se mnoštvo pristupa koji su se podjednako bavili tekstem i kontekstom pripovijesti. Novi postklasični pristupi pripovjednom tekstu redefinišu analitičke metode, pretpostavke i ciljeve klasične naratologije. Devedesete, odnosno kraj 20. st. uopće drži se naratološkom renesansom (Richardson 2000: 168) i ekspanzijom teorije pripovijedanja prema kontekstualnosti i interdisciplinarnosti.⁴ Danas je gotovo nemoguće sveobuhvatno prikazati brojne knjige, časopise, zbornike radova, centre i udruge aktivne u tom području. Ta reafirmacija naratologije daje vjetar u leđa čitanju romana *Leica format* u onom smislu u kojem vrijedi pretpostavka da roman postavlja etička pitanja čak i kad se eksplicite, kao što je ranije navedeno, iskazuje sumnja u mogućnost postavljanja bilo kakvih pitanja i kad nije jasno hoće li ta pitanja doprijeti do bilo koga. Uostalom baš ono što pripovijest može činiti u etičkom pogledu, Ansgar Nünning (2003: 239–275) navodi kao mjesto razlike postklasične naratologije. Zato je prema njegovu mišljenju kontekst u postklasičnoj paradigmi važan jednako kao i tekst. Perspektiva je postklasične naratologije multidisciplinarna, interpretativna, ahistorična, sinkronijska i kritički ocjenjivačka prije nego deskriptivna, historična i dijakronijska. Tako se uz otvorene etičke probleme u romanu mogu prepoznati i artikulirana svijest o ulozi priče u raznorodnim društveno-kulturnim područjima i medijima. Držim da *Leica format* dovodi u pitanje upravo pojedinačne etičke učinke pripovijesti⁵ umjesto njihovih zajedničkih

⁴ Usp. više o tome Peternai Andrić: 2014.

⁵ Adam Zachary Newton koncept etičkih posljedica pripovijedanja povezuje s pripovjednom etikom, odnosno, posljedicama samog pripovjednog čina, reprezentacijskom etikom koja se odnosi na fikcionalizaciju sebe ili drugih zamjenjivanjem osoba likovima te

vrijednosti jer su posljedice po čitatelje raznorodne i nisu univerzalne nego partikularne. Jedan je od brojnih odvojaka postklasične naratologije i teorija mogućih svjetova⁶ koja upravo u postmodernističkoj fikciji, poput *Leica formata*, uočava potencijal za transgresiju. To se prepoznaje i u oslabljivanju ideje o izgradnji fikcionalnih svjetova isključivo literarnim književnim postupcima. Naime, u romanu se koriste i tzv. vizualni narativni kodovi poput crteža mape za pronalaženje kavane i šetališta, fotografije razglednice ili reklamnog kozmetičkog oglasa iz novina. Na taj se način osnažuje protejska narav romana, migracija pripovijedanja u različite medije te neodlučiv odnos slike i riječi. Kad je riječ o tom odnosu, osvrnut ću se i na značenje samog naslova. Kako je već zamijetio Mijatović, *Leica format* bio je među prvim standardiziranim formatima fotografije (Mijatović 2010: 28).⁷ U tom smislu naslov funkcionira kao metafikcionalni komentar romana; njime kao da se nameće pitanje je li slikovni prikaz stvarnosti vjerodostojniji, jasniji i sigurniji od verbalnog. Naime, na jednom mjestu u romanu pripovjedačica kaže: „Na otoku postoji muzej s obiljem fotografija, neke su monstruozno uvećane, toliko su uvećane da obrisi im postaju nejasni. To su rastresite sepija-fotografije na kojima se likovi gube;

hermeneutičkom etikom koja se bavi etičko-kritičkom odgovornošću čitatelja u činu čitanja (Newton 1997: 17-18).

⁶ Mnogi su književni teoretičari nadahnuti mogućim svjetovima pisali o fikciji (npr. Pavel, Doležel, Eco, Ryan, Ronen), no jedino je Lewis u *Istini u fikciji* predložio određenje pojma mogućih svjetova kao ispričane priče o istini svijeta (ili svjetova) koji nije alternativni svijet. Ideja preispitivanja mogućih svjetova objašnjava zašto čitatelji, gledatelji ili igrači mogu vidjeti likove kao stvarne ljude i zašto mogu doživjeti emocije prema tim likovima, umjesto da ih doživljavaju kao čisto tekstualne konstrukcije (Ryan i Bell 2019: 15-16). O ulozi mogućih svjetova u romanu Daše Drndić Andrea Zlatar napisala je: „Njezina konstrukcija u prostoru i vremenu mogućih i paralelnih svjetova, stvara začuđujuće i neočekivane slike koje nerijetko djeluju protiv onoga što je zapamćeno u jednoj kulturi, što se smatra njezinom neprikosnovenom baštinom” (Zlatar 2004: 155).

⁷ 1925. godine na tržište je puštena 35-milimetarska Leica – fotoaparati čija je rola filma bila široka 35 mm, što je bilo puno manje od svih dotadašnjih (velikofornatnih) aparata. Treba imati na umu da se danas u kulturnoj i književnoj teoriji medij fotografije čita kao jedan od oblika diskursa koji je itekako političan i pomoću kojega vidimo sami sebe kao i to kako nas vide drugi. Fotografija u tom smislu nije nevažna u oblikovanju kulture (Hutcheon 2002: 43–44). „Pokazuje se da fotografija, o kojoj smo navikli misliti kao o nečem objektivnom, o nečem što pouzdano i sigurno čuva sjećanja, i sama nudi predložak za moguća čitanja prošlosti (...) Čin fotografiranja neodvojiv je od procesa uokviravanja, koje znači intervenciju u iskustvu. Fotografija je ovdje rezultat intervencije koji također proizvodi intervenciju” (Lukić 2006: 468–469).

to su neprohodne fotografije, prekrivene mutnom folijom prošlosti” (Drndić 2003: 208). Na taj način jedan od prvih standardiziranih formata fotografije⁸ koji naoko utjelovljuje jednosmjernost i stabilnost reprezentacije, uključen u drugi, ironični kontekst problematizira mehanizme što ih mnogi književni i teorijski tekstovi koriste ne bi li u *kadru uhvatili* metafizičku prisutnost čistog, objektivnog prikaza. Raščlanjivanje odnosa slike i riječi denaturalizira bjelodanost premoći fotografske naracije da dozove zbilju efikasnije od romana. Naslovom se usto prizvani normirani fotografski prikaz parodira ili se barem nastoji izbjeći učvršćivanje pojmova poput strogo definiranih kriterija prikazivanja u bilo kojem mediju. Pretpostavlja se da su ti pojmovi nužno transmedijski, kontingentni i kulturalno oblikovani. Patchwork fikcionalnih žanrova (npr. pjesma *The Second Coming* W. B. Yeatsa, *The Raven* Edgara Allana Poea, *Zaplakao sam hrvatski!* Paje Kanižaja ili *imaginarna* biografija eutanaziranog dječjeg mozga bečke psihijatrijske klinike Am Steinhof ili citat iz *The Winter's Tale* Williama Shakespearea) i nefikcionalnih formata (jelovnik, hotelska brošura, turistički vodič, kinematografski program, novinska vijest, izvadci iz novina Riječki novi list, reklamni slogan *Ližimo hrvatsko*) ukazuje na očitu transmedijsku *prirodu* romana Daše Drndić. *Zarazivši* fikcionalne pripovjedne tehnike tzv. nefikcionalnim tehnikama, pri čemu je teško razabrati koji komadići teksta pripadaju jednim a koji drugima, čin se povlačenja čistih i neupitnih granica predstavlja grotesknim, a njegove etičke posljedice itekako spornima. Stoga je *Leica format* polemika s onim tipom samodovoljnog i uskogrudnog teorijskog diskursa koji teško odustaje od razdjeljivanja medija i diskurzivnih taktika njihovih žanrova. Drugim riječima, roman se angažirano odupire politici istosti koja se provodi u različitim iskaznim tehnikama znanstvenog diskursa, npr. nasilnom homogenizacijom žanra. Slažem se dijelom s Jasminom Lukić koja upozorava da se romanom znanstveni diskurs predočava kao oblik totalitarne ideologije (Lukić 2006: 473). Podnaslovom romana, *malo kvazi-teorije, malo banalnosti*, znanstvena se objektivnost naprosto ironizira. No kada se iz kvazileksikografskog diskursa prelazi i u bajkološki diskurs, postaje nejasno koji od njih ima veću vjerodostojnost ili učinkovitost:

⁸ Fotografija se može iskoristiti i normalizirati postojeće odnose snaga, no također ju se može iskoristiti protiv nje same kako bi se dedoksificirala ta vlast i moć i da bi se otkrilo kako njezine prikazivačke strategije konstruiraju ‘zamišljenu ekonomiju’ (Sekula 1987: 115) koju bi se na koristan način moglo dekonstruirati (Hutcheon 2002: 45).

„Bajki ima i košmarnih. U bajkama obitavaju i čudovišta i vile, patuljci i divovi, u njima događaju se umorstva malena i velika, u njima smrti su nježne, ljubavne, ali i okrutne i osvetničke. U bajkama umorena bića oživljavaju, ovako il' onako, dok neka nikada više ne ožive, nestanu, odu, a priča ipak teče dalje. Bez tih izbrisanih (umrlih, umorenih) junaka bajka se snalazi jer, tako je i zamišljena, da bude s trzajima, tu i tamo. Ovo je kao bajka, sve ovo, naši životi danas. Izvan pameti je” (Drndić 2003: 13).

Svako pripovijedanje, a i svaki život funkcioniraju kao košmarna bajka. Prema Todorovu fantastika je na djelu onda kad čitatelj nije siguran jesu li događaji prirodni ili natprirodni (Ryan i Bell 2019: 20). Ako je proces rekonstrukcije prošlih događaja kao polazište za subjektiviziranu interpretaciju sadašnjosti jedan od važnijih problema romana *Leica format*, onda on ne može izmaknuti učincima fantastike. Na svim pripovjednim razinama romana sve je košmarno, misteriozno su zamršeni odnosi uzroka i posljedica a događaji izmiču racionalnim objašnjenjima i okamenjenim značenjima. Promjenjivošću identiteta pripovjedačkog glasa i samog tijela teksta skrojenog od raznorodnih medijskih formata i vrsta iskaza, roman nas ustrajno podsjeća da je svaka pripovijest nepouzdan vodič za otkrivanje činjenica. Na taj se način destabilizira i izvantekstualna objektivnost i istinitost paratekstualnih elemenata. Zato svi u romanu Daše Drndić razasuti paratekstovi, riječima Suzanne Keen, obnašaju tekstualnu funkciju, upućuju na implicitnog autora uvlačeći očekivanja čitatelja u nestalnu generičku igru (Keen 2003: 130).

Drukčije rečeno, sve nabrojene *nepouzdanosti* u ovom postmodernističkom romanu nisu pripovjedne greške, nego signali koji bi u čitatelja trebali pobuditi sumnju u ono što se, primjerice u teorijskom diskursu, oprirođuje kao normativni horizont. Stoga *polifonog* pripovjedača ne treba ocrnjivati kao nepouzdanog; on pripovijest otvara prema alternativnim čitanjima, što u konačnici susret s tekstom čini rizičnim, a odluke o smislovima podložne višestrukom propitivanju. Broj pripovjednih planova (pojedini književni teoretičari i kritičari izdvajaju tri poput Velimira Viskovića ili dva poput Dejana Durića) manje je važan od činjenice da romaneskna naracija uzdrmava utvrđene standarde prema kojima se primjerice povijesno ili uopće znanstveno znanje može odvojiti od književnog spoznavanja. U etičkom je pogledu forsiranje granica nečitljivog

produktivnije od postavljanja pitanja o tome što vrijedi kao čitljivi narativni obrazac romana, povijesti ili zbilje. To je ono što proizvodi neku vrstu nemira; ono što ostaje neispričano, ne može se oblikovati, utvrditi, zauzdati, pukotine u priči kroz koje naše čitanje propada u bezdan. Roman je uznemirujuć upravo zato što u njemu pripovijedaju izbrisani, umrli, zato što glas dobivaju neprilagođeni i neuklopljeni „u programirane obrasce poželjnog podrijetla i ponašanja” (Visković 2004: 44).

Međutim svi čitatelji nisu isti. Većina njih nikad nije čula za postklasičnu naratologiju koja odustaje od utvrđivanja slijeda događaja na svim pripovjednim razinama i bavi se onim što pripovijest komunicira i načinima na koje to čini. Pitanje je: može li i za njih pripovijest imati terapijski učinak u vidu otrežnjujuće nelagode koju utjelovljuje pripovjedna svijest u romanu?

3. Postoje li čitatelji koji mogu vidjeti vlastitu nesnošljivost prema drugome?

Postklasična naratologija, osobito njezin kognitivni odvojak,⁹ u fokus istraživanja dovodi mentalne procese koji se javljaju prilikom recepcije, odnosno načine na koje se čitatelji ophode s pripovjednim formama. Prema tom shvaćanju čitatelji romana *Leica format* nužno slijede svoje spoznajne i emotivne sposobnosti kako bi pratili rad njegova označavanja. Praćenje pripovjednih rukavaca može biti otežano složenom grafostilističkom formom teksta koja poništava granice između različitih pripovjednih tehnika u medijima poput fotografije, oglasa, kolektivne ili osobne povijesti, leksikografije, etimologije, teorije jezika ili teorije stilistike i medicine. Unatoč višeslojnosti koja dovodi do *brkanja* žanrova (citiranje pjesama, ili npr. oponašanje dramskog diskursa u reprezentiranju razgovora

⁹ U početnim godinama razvoja kognitivne naratologije u drugoj polovici 90-ih prošlog stoljeća posebno su važni autori Manfred Jahn, Monika Fludernik i David Herman, koji su nastojali ukloniti granicu između naratologije i stilistike. Povezanost pripovijedanja s umom u kognitivnoj naratologiji poima se transmedijski. To znači da kognitivna naratologija nije ograničena samo na tekstove, nego su u njezinu fokusu različite vrste pripovijesti i medija. Mentalni procesi recepcije čitatelja istražuju se s obzirom na raznorodne elemente uključene u strukturu i interpretaciju pripovijesti; strategije pripovjedača u oblikovanju pripovijesti, načini na koje recipijenti grade smisao svijeta teksta, ali i strukturiraju vlastito iskustvo na temelju pripovjednog prikaza i kognitivnih stanja književnih likova. Više o kognitivnoj naratologiji usporedi u članku *Djelokrug kognitivne naratologije* (Peternai Andrić 2017).

pripovjedačice i Sabine za vrijeme putovanja u Trst, itd.) i modaliteta pripovijedanja, u hrvatskoj je javnosti, i znanstvenoj i medijskoj, recepcija romana bila iznimno frekventna. Visković je zamijetio da je baš *Leica format* omogućio Daši Drndić iskorak iz ekskluzivističkog rezervata jer je upravo taj roman postigao sjajne rezultate u medijskim anketama o knjizi godine.¹⁰ Iako je interes uglavnom stručne javnosti bio velik, prijemчивost svakako nije prva apstraktna imenica koja bi se vezala uz ovaj roman. Reakcija čitatelja, kako nas podsjeća Suzanne Keen, ovisi o tome pripadaju li reprezentirani likovi njihovom kolektivnom identitetu i jesu li proživjeli srodno pripovjedno iskustvo. Ona je stoga podozriva prema tezama Patricka Colma Hogana koji tvrdi „da nas književnost može humanizirati, da umjetnost može ‘vježbati empatiju’” (Hogan 2011: 239). No čini se, čak i ako se uzme u obzir izrečena sumnja, kako registar romana podnaslovljen *mala nepotpuna kronologija obavljanja medicinskih eksperimenata na ljudima u ime mira, demokracije i napretka čovječanstva* – u kojemu se kronološki nižu podaci o nehumanim medicinskim i drugim eksperimentima u logorima, zatvorima, bolnicama, na vojnicima, mentalno retardiranoj djeci, starcima, shizofrenim bolesnicima, oboljelima od raka dojke od prvog stoljeća prije nove ere do 2000-ih – teško može ikoga ostaviti ravnodušnim. Tu se neovisno o različitim predrasudama i ograničenjima čitatelja uslijed spolne, dobne, klasne ili nacionalne heterogenosti, afirmira *empatijski model čitanja* (Hogan).¹¹ Njime se sugerira da je važno u *pričama* sučeljavati se s odvratnim ideologijama kako bismo prema njima mogli zauzeti kritički stav. Preciznije rečeno, načini na koje se odnosimo prema drugima u stvarnom svijetu, uvjetovani su modelima našeg zamišljanja fikcionalnih svjetova. Tako da pretapanje pripovjednog registra o kronologiji povijesti

¹⁰ U polemikama fakovaca roman je prepoznat kao umjetnički obrazac ženskog pisma koji je suprotstavljen Rudaničinu ženskom pismu koje je namijenjeno širem tržištu (Visković 2004: 44). Roman je doživio i scensku adaptaciju i prilagodbu Gorana Ferčeca, čija je predstava premijerno izvedena u svibnju 2018. u režiji Franke Perković u Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci.

¹¹ Njega sam autor pojašnjava na ovaj način: „Umjesto toga, ponekad je važno čitati djela koja predstavljaju ideologije koje smatramo odvratnima, dijelom zato da možemo razgovarati o tim ideologijama sa studentima. Drugim riječima, učenicima su vrijedne za razvijanje strategija čitanja koje će im omogućiti da kritički čitaju – dovodeći time u pitanje averzivne prikaze crnaca, Židova, Arapa, žena, pa čak i averzivne portrete kojima bi mnogi od nas mogli biti naklonjeni (npr. o kršćanskim fundamentalistima). (...) Na ovaj način, naši emocionalni odgovori na priče – dakle naša emocionalna sjećanja – nisu samo stvar onoga što je u pričama, nego i kako razmišljamo o onome što je u pričama” (Hogan 2011: 242–243).

ljudskih trauma, poput medicinskih eksperimenata na ljudima, holokausta ili eugenike, s pripovjednim registrom u kojem su sučeljene pojedinačne osobne priče malih ljudi,¹² i to i žrtava i krvnika, njihove reprezentacije prošlih događaja, percepcije vlastitog djelovanja, sjećanja i iskustva, potiče čitatelje da se suoče s funkcioniranjem narativne strukture što, prema Hoganu, poboljšava (ali i pogoršava) njihovu sposobnost mišljenja i djelovanja u svakodnevnom životu:

„Ponovo, empatija je ključni dio našeg emotivnog odgovora na priče. Empatija je također duboko važna za etičku prosudbu i reakciju, kao što su istaknuli brojni teoretičari (vidi, na primjer, Prinz) (...) Točnije, priče izgledaju posebno prikladne za izazivanje naših emocionalnih reakcija na druge ljude, kako naših društvenih tako i osobnih interakcija. Jedan ključni aspekt naših emocionalnih reakcija na druge ljude, i racionalnih i etičkih, uključuje našu spremnost i sposobnost da simuliramo situacije drugih ljudi i na taj način u određenoj mjeri iskusimo emocije koje oni vjerojatno osjećaju. Budući da književnost može poticati ili suzbiti našu spremnost i sposobnost da simuliramo misli i osjećaje fikcionalnih ljudi, u načelu može imati jednaku opću vrstu utjecaja na naše reakcije sa stvarnim ljudima. Zapravo, u velikoj mjeri naše iskustvo stvarnih ljudi jednostavno je osiromašena verzija našeg iskustva fikcionalnih ljudi” (Hogan 2011: 243).

Specifično uvezivanje pripovjednih planova potiče čitateljsku emotivnu i kognitivnu pažnju. U njima se na primjer čitatelje sukobljava s nužnošću neuspjela dohvaćanja povijesne istine o Rijeci i Europi kako u prvom tako i u posljednjem desetljeću 20. stoljeća.¹³ Pripovjedni planovi

¹² Andrea Zlatar zamijetila je da te pojedinačne priče, „priče u prvom licu preferiraju kurziv. Privatne priče, osobne priče – one kojima su i životi iskošeni, u kojima je život, umjesto da bude uspravan i (moralno) vertikalalan – nekako ukoso” (Zlatar 2004: 160).

¹³ Relativnost povijesne istine ilustrira pripovjedno seljenje likova, događaja, motiva i ideja. Na primjer, najprije su iz očišta sveznajućeg pripovjedača predočena tri dana austrijskog liječnika Ludwiga Jakoba Fritza 1911. godine u Rijeci koja prethode njegovu odlasku u Ameriku. Potom se likovi iz te sekvence premještaju u svijet priče od 1990-ih naovamo kada se pripovjedačica u žaru tuđmanovske ere sa kćeri iz Beograda vraća u Rijeku. Pripovjedačica u narativnoj sadašnjosti (90-te) u antikvarijatu kupuje knjigu potpisanu imenom Ludwiga Jakoba Fritza dok cvjećarica Clara, koja je liječnika Fritza najvjerojatnije

prelijevaju se i na razini tipografskih elemenata pa užim slogom nije isključivo prikazana dalja prošlost. Vremenska razdvojenost svjetova likova – npr. Ludwiga Jakoba Fritza koji 25. listopada 1911. kupuje turistički vodič *Guida di Fiume* i doživljava grad pripovjedačice u devedesetima 20. stoljeća – ne znači da ti svjetovi nisu povezani ili da ne oblikuju jedan drugi. Čitateljima su reprezentirani svjetovi vjerojatni i onda kad se teže razaznaje što se dogodilo na početku 20. st. u multietničkoj Austro-Ugarskoj, a što u Rijeci osamdeset godina poslije. Čak i kad sve te raznorodne i labavo uvezane iskaze na okupu drži tek pripovjedna svijest, i dalje je uvjerljivost¹⁴ reprezentiranih svjetova neupitna, a čitateljska sposobnost uživanja (prihvaćanja, odbijanja, poruge ili poricanja) itekako moguća.

No kad se pripovijedanje u trećem licu (riječ je o prikazu biografije Antonije Host ili Lydie Plaut s početka romana) kasnije premeće u pripovijedanje u prvom licu (ono je blisko svojevrsnom autobiografskom pripovjednom subjektu¹⁵ koji je izgrađen kao nužno iščašen, uvijek u stanju egzila čija je komunikacija s gradom u kojem živi strana i otežana), ta *napuklina* između autorskog glasa i brojnih drugih pripovjedača uvijek je neodrediva. Pripovjedač katkad ženski spol zamjenjuje muškim, koji put je dijete, a na kraju romana nismo sigurni preuzima li njegovu ulogu lik Lee Moser, Tesse Koller ili anonimni pripovjedač. Time se dovodi u pitanje autoritet koji kontrolira priču i odgovara za nju, ali se dovodi u pitanje i granica između uspostavljenih pripovjednih planova. Pripovjedačica primjerice isti pasus prvo stavlja u usta gradu, a potom liku Lee Moser, prvo u ja-formi i kurzivu, a potom u trećem licu i bez kurziva.

*„Svuda oko mene nepomičnost, dijelovi mog
bića žive odvojeno, svaki za sebe. Dijelovi
mog bića ne govore, nemaju više što reći,*

zarazila sifilisom te 1911, umire u poznoj starosti, i to u zgradi u koju se pripovjedačica nakon povratka iz Srbije doselila sa kćeri.

¹⁴ Nije slučajno da se na koricama knjige ona reklamira baš uvjerljivošću pripovijedanja. Prema Strahimiru Primorcu „uvjerljivosti autoričina kazivanja posebno pridonose pojedini elementi dosta složene strukture romana u kojoj se vješto prepleću različite pripovjedačke tehnike karakteristične za tzv. izmišljenju prozu kao i one koje pripadaju neizmišljenoj prozi ili je fingiraju...” (Drndić 2003).

¹⁵ Takvu pripovjedačku poziciju u kojoj se moraš distancirati od sebe, udvostručiti se i sebe graditi kao drugog Cavarero tumači kao nužni aspekt identiteta čiji je život isprepleten s drugima i neizbrojivim pogledima i treba njihovu priču (Cavarero 2000: 88).

kome reći. Te dijelove svog bića ja razumijem, ali ne osjećam ih. Oko mene odvija se predstava pantomima u kojoj ne učestvujem. Ja sam izvan.

Tko to govori, grad ili ja?" (Drndić 2003: 340)

„Svuda oko nje nepomičnost, dijelovi njenog bića žive odvojeno, svaki za sebe. Dijelovi njenog bića ne govore, nemaju više što reći, kome reći. Te dijelove svog bića ona razumije, ali ne osjeća ih. Oko nje odvija se predstava pantomima u kojoj ne učestvuje. Ona je izvan.

Tko? Lea Moser ili Tessa Koller?

Tko?" (Drndić 2003: 345)

Takav model gradnje naracije jednostavno radi na proširivanju asocijacija čitatelja izvan bliskog, poznatog, neposrednog i vidljivog. Zagovara izmješten kognitivni idiom recepcije izvan uobičajenih veza između ideja, koncepata ili sjećanja. *Namjerni razmak* koji istodobno spaja i razdvaja autorski glas i glas multipliciranih pripovjedača ono je što kod čitatelja potencira iskustvo rizika prilikom suočavanja s nepoznatim u tekstu i obvezuje ga na pomno čitanje romana. Njime će dovesti u pitanje formalne mehanizme objektivne spoznaje u dijelovima romana koji fingiraju kulturnopovijesni, enciklopedijski ili medicinski diskurs. Te namjerne „krivotvorine fenirane fikcije" (Keen) u funkciji su oslobođenja suspektnog i neodlučivog čitateljskog iskustva koje je upleteno u stalno premještanje identifikacija i podvrgnuto usvajanju višeglasnih stajališta. Drugim riječima, rad naracije čitatelja ne navodi na to da traži logičku koherenciju pripovijesti, nego da propituje zašto se neki od uspostavljenih svjetova prepoznaje kao logički nemoguć, a drugi kao opipljivo stvaran. Više puta spomenuto poništavanje granica između povijesnih ili stvarnih osoba i izmišljenih likova, čvrstih granica između literarnog, historiografskog, teorijskog (npr. stilističkog, ili etimološkog) ili pak reklamnog diskursa, svjedoči da one nisu ukorijenjene jednom za svagda, nego su uvijek-već propusne i nestabilne. Očito da su metanarativnost i autorefleksija pripovijedanja stalna mjesta u romanu Daše Drndić. Unatoč tome što ta vrsta proze čitatelja *vuče za rukav* i upozorava na vlastitu fikcionalnost, ona svoje *hirovite* tekstove o prošlosti ne upotrebljava kao manje vjerojatne u

odgođenom suočavanju s tom istom prošlošću. Premda su povijesne priče izmišljene ili poluizmišljene, njihovu istinitost osjećamo na vlastitoj koži:

„Na svaki dodir, hotimičan ili ne, ta mreža naših dana krivi se, klizi, izmiče, u šaci šeće lijevo-desno, naprijed-natrag pa u krug, bez ritma, bez sklada, neukrotiva, nalik na gigantsko lice kakvog začuđenog čovjeka od gume. To što se ta mreža naših života ne raspe, imamo zahvaliti čvorićima, stotinama, tisućama sitnih stegnutih čvorova koji je drže na okupu, jedino njima. Tako ona postaje lažni čarobni plašt, čas vidljiv, čas nevidljiv, kojim prekrivamo, kojim utopljavamo našu stvarnost.” (Drndić 2003: 29–30)

Permanentno cijepljenje drugim diskursima može proizvesti dojam da se roman maskira u dokumentarnu prozu, ali, ponavljam, mjesto koje istodobno i spaja i dijeli književnost od navodno ne-fikcionalnih diskursa, postaje središnje pitanje. No to istodobno ne znači da je romaneskni prikaz kulturne povijesti¹⁶ puka izmišljotina. Izmjenama perspektiva i transponiranjem nefikcionalnih pripovjednih strategija u fikciju, njihovim parodičnim i katkad grotesknim izvrtanjem naprosto se problematizira okamenjivanje reprezentacija i povlačenje granice koje nikad nije politički, ideološki ili svjetonazorski neutralno. Metaleptičko urušavanje hijerarhije između romanesknog i stvarnog svijeta kao i migracije stvarnih povijesnih osoba i autoričinih suvremenika iz zbilje u roman potiču proturječnosti koje mogu zbuniti čitatelja stavljajući ga u nesiguran položaj. S tom se neodlučivošću svaki pojedinac suočava na drukčiji način:

„Fuge – male prijateljice naših stvarnosti, neuništive. (...) Netko namigne, zagrlji svoju fugu i zaplovi. Netko se namršti, zavuču fugu u njedra i korača dalje kao da ništa se ne zbiva, netko fugi kaže iš, okrene joj leđa i – ugasi se. Ti ugašeni, bezfugi ljudi muvaju se svuda, svuda” (Drndić 2003: 12).

¹⁶ „Uz zdušnu suradnju znanstvenika, studenata, medicinskog osoblja i nacističkih dužnosnika, njemački i austrijski liječnici od 1934. do 1945. godine diljem Evrope prisilno steriliziraju 375.000 žena i muškaraca kojima su navodno dijagnosticirani takozvani nasljedni psihofizički deformiteti. Umoreno je preko 5.000 djece i 80.000 odraslih psihijatrijskih bolesnika. Većina tih liječnika nikada nije izvedena pred sud; oni su ostali šefovi bolnica i odjela, objavljivali su svoja znanstvena otkrića, nagrađivani su za svoje stručno pregalaštvo i umirali kao ugledni građani” (Drndić 2003: 26).

Onim čitateljima koji drže da romaneskni svijet mora biti logički dosljedan sustav, oslabljivanje granica bit će neprihvatljivo, dok će drugi biti voljni riskirati iskustvo nespojivih i nevjerovatnih rezova. Kad je riječ o čitateljskom iskustvu, Keen predlaže usvajanje ideje književnog teoretičara Petera J. Rabinowitza, koji razlikuje autorsku publiku kojoj pripadamo ako znamo da fiktivni tekst nije stvaran i narativnu publiku koja u nevjerici odgađa prihvatiti istinu da je riječ o fikciji. Rabinowitz pritom naglašava da čitatelji istodobno mogu pripadati objema publikama: znati da je tekst izmišljen i baviti se iluzijom stvarnosti koju on nudi. No teško ćemo izmjeriti pobuđuje li fikcija više tjeskobe ili emocija kod narativne ili autorske publike. Doduše, možda se može tvrditi da je subjektivizirani prikaz grada u *Leica formatu* afektivno zavodljiviji čitateljskoj publici od prikaza grada u diskursu kulturnogeografske povijesti. No roman cilja na nešto drugo: njime se zapravo tvrdi da je u pričama, diskurzima i povijestima neovisno o njihovoj žanrovskoj kodiranosti sve nesigurno i moguće. Naime onkraj uposebljene čitateljske mentalne reprezentacije priče ne postoji ni sama razlika između stvarnog i izmišljenog ili pouzdanog i nepouzdanog. To tvrdi i Marie Laure Ryan, ističući da priča kao mentalna reprezentacija nije sputana nekim posebnim medijem i da ne ovisi o razlici između fikcije i nefikcije.¹⁷ Dakle navodnim preodijevanjem u ne-fikciju roman ne podmeće čitatelju, nego se zalaže za sumnjičavost u formalne mehanizme razlikovanja fikcionalnih i nefikcionalnih svjetova. Riječ je o takozvanoj postmodernoj filozofiji pluraliteta i prepoznavanja razlike povezanoj, prema Hutcheon, s historiografskom metafikcijom (1998: 114).

Književnost u tom smislu konkurira znanosti čije fikcije¹⁸ nisu manje fikcionalne. Roman tako ne uprizoruje izmišljeni, nego problematizira

¹⁷ „Priča, kao mentalna reprezentacija, nije vezana ni za jedan određeni medij i neovisna je o razlici između fikcije i nefikcije. Definicija pripovijesti trebala bi stoga biti upotrebljiva u različitim medijima (premda se mediji doduše znatno razlikuju prema svojim pripovjedačkim sposobnostima) i ne bi trebala povlašćivati književne forme” (Ryan 2007: 26).

¹⁸ Ako imamo u vidu Bourdieuovu tezu da čitanje teorijskih tekstova koje je konstituirano kao znanstvena praksa (Bourdieu ga naziva teorijskim svećenstvom) u traženju grešaka koje neprekidno ispravlja ne samo lažno prisvaja vlastiti monopol na legitimno čitanje nego i fikcionalizira rez između legitimnog i profanog čitanja, onda diskurs znanosti nije manje fikcionalan od književnog jezika. Bourdieu analizirajući znanstveni diskurs Marxova *Kapitala* i Montesquieuove teorije o podnebljima retoriku znanstvenosti propituje kao fikcionalni autoritativni diskurs koji si npr. moć priskrbljuje tonom evidentnosti i znanstvenog aparata čija je podloga uvijek mitska (usp. Bourdieu 1992: 177–207, osobito

stvarni otpad, *furde* koje se odbacuju ili smještaju tamo gdje se smještaju *neodgovarajući ljudi*:

„Ja sam psihijatar, kaže doktor Gross, ja znam kad netko konfabulira. Ovaj čovjek ima bujnu maštu, njemu se priviđaju ljudi i događaji. Ovaj čovjek trebao bi se liječiti” (Drndić 2003: 21). Tridesetak godina kasnije, 1940, postaje jedan od četrdeset centara za provođenje nacističkog programa Aktion T4, programa za usmrćivanje fizički i psihički hendikepiranih bolesnika svih uzrasta” (Drndić 2003: 23).

Postavljajući etički zahtjevna i nelagodna pitanja, autobiografska pripovjedačica sebe oblikuje kao neprilagođeni subjekt. Ona je tuđinac ne samo gradu svojih predaka, Rijeci, nego i cijeloj ljudskoj civilizaciji. Naime nakon povratka iz Srbije ona ne uspijeva uspostaviti komunikaciju s gradom i sa svojim sugrađanima. Štoviše, stilizira se tako da se razotkriva kao strano tijelo; ne pripada ni najbližoj okolini, ni samoj sebi. Pritom ne uspijeva objasniti promjene koje joj se tijekom naracije zbivaju: „Kako mi se dogodila tolika netrpeljivost” (Drndić 2003: 118). Na svakom koraku pripovjedački subjekt izdaje neprihvatljiv jezik, rječnik ili naglasak koji građani Fiume identificiraju kao prijeteci. No ni pripovjedačica sama nije imuna na tu nesnošljivost; jezik koji je prokuljao iz nje osjeća kao stranu bliskost koje se ne može otarasiti. U tom je smislu znakovita metafora bilješke. Pojava fusnota u tekstu obično signalizira objektivan kodiran znanstveni jezik, no pripovjedačica njima pridružuje smisao onoga što je nekodirano, intimno i oslobođeno dogmatizma jezične norme.

„Onda mi u fusnote tutnu i prijevode riječi s kojima ja se sasvim dobro slažem i u čijem društvu opuštena sam, a oni nisu. Zato ih guraju tamo dolje. Tako se njihove fusnote miješaju s mojim fusnotama, a ja u svoje fusnote mećem (za mene) važne podatke, ponekad i male priče, a oni meću škart. U fusnote tako otišli su prijevodi za ‘popišmaniti se’, za ‘đuture’, za ‘budžake’, ‘tabute’, za ‘skalamerije’ i ‘argatovanja’. Komunikacija nam je sada sređena, uska i definirana, tijesna i zadana, sve je jasno, nema vrdanja” (Drndić 2003: 49).

U postmodernističkoj autobiografskoj naraciji rub između fikcije i fakcije blijedi i najčešće je predmet potkopavanja. Postklasična naratologija, posebice kognitivna, upozorava na samootuđenje autobiografskog pripovjedača i njegovu odijeljenost od građanske osobe pisca. Stoga se teorijski pristupi fokusiraju na tekst kao manifestaciju pripovjedne sadašnjosti, a ne na pitanje autentičnosti (Löschnigg 2010: 267). Nemogućnost izravne reprezentacije neke životne priče sugerira da je tu prije svega riječ o konstruiranju narativnog identiteta, a ne o iznevjeravanju istine nečijeg života. U tom smislu ključni je problem kako prikazana prošlost ili slika svijeta u romanu *Leica format* pregovara o odnosima sebstva i drugog. Drugim riječima, čitatelju se ne skriva shizofrenost pripovjednih tehnika i poziva ga se na osviještenu problematizaciju ideje autobiografskog pripovjedača koji je uvijek determiniran trenutnim motivima, žudnjama i tjeskobama i pounutarnjenim društvenim, etičkim i moralnim normama ili okvirima. On je tek tekstualna manifestacija procesa konstituiranja identiteta i nije važno je li njegova životna priča autentično ispričana, nego na koji će način reprezentirana slika svijeta dati oblik čitateljskoj zbilji, razumijevanju i prikazivanju sebe i drugih.

Ma koliko bilo kontingentno, izmišljeno i individualizirano, rekonstruiranje vlastitog životnog iskustva u romanu *Leica format* utjelovljuje ljudsko iskustvo uopće. Uostalom standardi autentičnosti, istinosti ili lažnosti oblikovani su kulturalnim kontekstom. Roman *Leica format* ustrajava na fikcionalnosti priče naglašavajući nimalo jednostavnu kulturalnu poziciju; ne samo ženskog autobiografskog subjekta koji nudi verziju selektivne intimne povijesti dominantno muškom žanru, nego svakog manjinskog glasa čiji će rad pamćenja u značenju organiziranja prošlog iskustva postati, riječima Fredericka Bartletta,¹⁹ budući obrazac suočavanja sa sadašnjošću.

Literatura

Bagić, Krešimir (2016) *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost 1970 – 2010*, Školska knjiga, Zagreb.

Bašić, Jasna, Velimir Visković (2018) „Daša Drndić”, *Književa republika*, XVI, 5-8, 3–86.

Bourdieu, Pierre (1992) *Što znači govoriti*, Naprijed, Zagreb.

¹⁹ Riječ je o psihološkoj studiji Fredericka Bartletta *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology* objavljenoj 1932.

- Cavarero, Adriana (2000) *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*, (preveo i uvod napisao Paul A. Kottman), Routledge, London – New York, 2000.
- Currie, Mark (2002) „Istinite laži”, *Politika i etika pripovijedanja*, ur. Vladimir Biti, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 191–206.
- Drndić, Daša (2003) *Leica format*, Meandar, Zagreb.
- Durić, Dejan (2015) „Od hodanja gradom do mapiranja: Leica format Daše Drndić kao topografska proza”, *Fluminensia*, 27, 1, 171–188.
- Herman, David (1997) „Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology”, *PMLA*, 112, 5, 1046–1059.
- Herman, David (2010) „Directions in Cognitive Narratology: Triangulating Stories, Media, and the Mind”, *Postclassical narratology*, ur. Jan Alber i Monika Fludernik, The Ohio State University Press / Columbus, 137–162.
- Hogan, Patrick Colm (2011) *Affective Narratology, The Emotional Structure of Stories*, University of Nebraska Press, Lincoln – London.
- Hutcheon, Linda (1988) *A poetics of Postmodernism*, Routledge, New York – London.
- Löschnigg, Martin (2010) „Postclassical Narratology and the Theory of Autobiography”, *Postclassical narratology*, ur. Jan Alber i Monika Fludernik, The Ohio State University Press / Columbus, 255–274.
- Keen, Suzanne (2003) *Narative Form*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, Hampshire – New York.
- Luketić, Katarina (2018) „In memoriam Daša Drndić: Pobuna u pisanju”, *Novosti*, <https://www.portalnovosti.com/in-memoriam-dasa-drndic-pobuna-u-pisanju>, posjet 1. listopada 2019.
- Lukić, Jasmina (2006) „Imaginarne geografije egzila: Berlin i Rijeka kao fikcionalni toponimi u prozi Dubravke Ugrešić i Daše Drndić”, *Čovjek, prostor, vrijeme: Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*, ur. Živa Benčić i Dunja Fališevac, Disput, Zagreb, 461–477.
- Mijatović, Aleksandar (2010) „Vrijeme nestajanja. Sjećanje, film i fotografija u romanu Leica format Daše Drndić”, *Fluminensia*, 22, 1, 25–44.
- Molvarec, Lana (2017) „Izmješteni identitet u prozi Daše Drndić – između egzila i emigracije”, *Kartografije identiteta*, Meandarmedia, Zagreb, 151–168.

- Newton, Adam Zachary, *Narrative Ethics*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts – London, England.
- Nünning, Ansgar (2003) „Narratology or Narratologies?” *What is Narratology*, ur. Tom Kindt i Hans-Harald Müller, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 239–275.
- Peternai Andrić, Kristina (2014) „Kontekstualnost i interdisciplinarnost suvremene naratologije”, *Književna smotra*, XLVI, 171 (1), 31–38.
- Peternai Andrić, Kristina (2017) „Djelokrug kognitivne naratologije”, *Anafora*, 1, 4, 1–12.
- Phelan, James (2007), „Rhetoric/ethics”, *The Cambridge Companion to Narrative*, ur. David Herman, Cambridge University Press, 203–216.
- Primorac, Strahimir (2004) „Eradication—the Cancer of Our Times”, *Bridge: Croatian Journal of International Literary Relations*, 1/2, 12–13.
- Prosperov Novak, Slobodan (2004) *Povijest hrvatske književnosti, Suvremena književna republika*, Svezak IV, Marjan tisak, Split.
- Richardson, Brian (2000) „Recent Concepts of Narrative and the Narrative of Narrative Theory”, *Style*, 34, 2, 168–175.
- Ryan, Marie-Laure (2019) „From Possible Worlds to Storyworlds: On the Worldness of Narrative Representation”, *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology* ur. Alice Bell i Marie-Laure Ryan, University of Nebraska Press, Lincoln – London, 62–87.
- Ryznar, Anera (2014) „Interdiskurzivne fuge u romanu Leica format Daše Drndić”, *Fluminensia*, 26, 1, 35–46.
- Visković, Velimir (2004) „Uramljeno stoljeće”, *Feral Tribune*, <http://feral.audiolinux.com/tpl/weekly1/section3.tpl?IdLanguage=7&NrIssue=962&NrSection=14>, posjet 1. listopada 2019.
- Zlatar, Andrea (2004) „Smrt pojedinca / Pobjeda povijesti”, *Tekst, tijelo, trauma, Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Zagreb, 139–160.

SUMMARY

Ivana Žužul

FORMAT-LESS FORMAT

Reader's experience relieved of narrative competences in a novel

Leica Format

The *Leica Format* (2003), novel written by Daša Drndić, has been recognized as a remarkable cultural and political event, equally important in the field of Croatian literary criticism and literary historiography as in general public. Numerous recent readings have insisted on its stylistic, genre and discursive complexity. Drawing from such insights and recognizing the ethical potential in the work of the narration, this paper is further organised around the analyses of its effects. In the realm of the postclassical narratology thesis, a close reading of *Leica Format* is a complex communication act whose consequences for readers and their reading could be numerous and heterogeneous. The aim is to reveal how to confront the readers with the multi-layered narrative strategies which draw them into the risky game of setting the boundaries and dividing the zones under the circumstances in which every decision would, at the same time, be both impossible and absolutely necessary.

Key words: *postclassical narratology; reader's experience; the politics and ethics of storytelling; Daša Drndić; Leica Format*