

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Ovaj rad dostupan je za upotrebu pod međunarodnom licencom Creative Commons Attribution 4.0.



<https://doi.org/10.31820/f.32.1.12>

*Iva Kosmos*

## POLITIKA KNJIŽEVNOSTI I NARATIVNA KONSTRUKCIJA PROŠLOSTI U ROMANU *TOTENWANDE* DAŠE DRNDIĆ<sup>1</sup>

*dr. sc. Iva Kosmos, ZRC SAZU, ikosmos@zrc-sazu.si*

*izvorni znanstveni članak*

UDK 821.163.42.09Drndić, D.-31

rukopis primljen: 20. ožujka 2020; prihvaćen za tisak: 25. travnja 2020.

*Proza Daše Drndić, a osobito roman Totenwande, analizira se prema Rancièreovom pojmu politike književnosti kao autonomne podjele osjetilnoga, odnosno promjene i pomicanja granica koje određuju područje spoznaje. Politika prema Rancièreu označava definiranje područja zajedničkog i društvenog, aktera koji u njemu djeluju, onoga što je vidljivo i što se može artikulirati na tom području. Drndić u svome djelu izriče mnoga mišljenja o povijesnim i suvremenim događanjima, no političnost prema Rancièreu nećemo naći na razini njene izjave, već u uporabi pripovjednih tehnika za konstrukciju prošle realnosti. Drndić naime ruši konvencije razumijevanja prošlosti koje određuje historiografija utemeljena na realističkom narativnom modelu koji konstruira povijest kao teleološki slijed s karakteristikama kontinuiteta, depersonalizacije, koherencije događaja i fabulativne cjelovitosti. Ustrajući na radikalnoj personalizaciji i individualizaciji povijesti Drndić odustaje od kronološkog slijeda te uvodi motive cikličnosti i istovremenosti u razumijevanje prošlosti i sadašnjosti. Premještanjem uvriježenih koordinata kontinuiteta i diskontinuiteta s prošlošću, Drndić u svojim romanima pridonosi rušenju koherencije i iluzije cjelovitosti u*

---

<sup>1</sup> **Izjava autorice:** Pisanje članka financijski je podržala Javna agencija za istraživanje Republike Slovenije (ARRS) u okviru istraživačkog programa „Povijesne interpretacije 20. stoljeća” (P6-0347) i postdoktorskog projekta „Kulturno sjećanje u postjugoslavenskom kazalištu” (Z7-8281).

*pripovjednoj konstrukciji prošlosti. Književne i povijesne izvore tretira kao tekstualne konstrukcije pri čemu ne dovodi u sumnju materijalnost prošlih događaja, već ističe da je prošla stvarnost dostupna samo preko tekstova nastalih prema određenim narativnim konvencijama. Drndić na taj način radikalno preoblikuje ustaljenu percepciju prošlosti kao povijesti kakva se nudi kroz historiografiju i druge realistički orijentirane tekstove.*

**Gljučne riječi:** politika književnosti; Jacques Rancière; dokumentarnost; historiografija; kolektivno sjećanje; Daša Drndić

Lako je književnost Daše Drndić nazvati političkom ili angažiranom, budući da se autorica u svojim romanima ne libi izražavati politička mišljenja i stavove o društvu, često kroz autobiografske ili pseudo-autobiografske zapise, neposredno i bez transpozicije, u (para)esejističkoj formi. Pri tome njena kritička oštrica zahvaća i „globalno” društvo i hrvatsku realnost. I sama vjerujem da književnost Drndić možemo nazvati političkom, ali ne samo zbog stavova koje izražava kroz svoje tekstove, već i zbog posebnog načina organizacije teksta, upotrebe drugačijeg sustava konvencija, reorganizacije ustaljenog polja percepcije i književne intervencije u načine kojima konstruiramo i poimamo društveni svijet koji živimo. Politika naime nisu (samo) rasprave o aktualnim temama u parlamentu ili medijima, već dublji sistem organizacije svijeta koji takve rasprave omogućuje, koji točno definira što politička rasprava može biti, koja su njena pravila i teme, tko može raspravljati i kako, odnosno tko ima pravo glasa, te čija riječ pri tome ima veću ili manju težinu, a koga pri tome ne čujemo i ne vidimo. Prema Jacquesu Rancièreu politika književnosti označava upravo takvu razinu organizacije svijeta, pri čemu ne prelazi na razinu dnevno medijskih rasprava ili nekog drugog diskursa. Drugim riječima, politika književnosti podrazumijeva da književnost „učestvuje u preraspodeli prostora i vremena, vidljivog i nevidljivog, govora i buke. Ona utiče na odnos između praksi, između oblika vidljivosti i između načina kazivanja koji deli jedan ili više zajedničkih svetova” (Rancière 2008: 8).

Drndić u svom djelu čini nešto slično, prije svega pomičući granice našeg shvaćanja što je stvarno, a što izmišljeno, što je fikcija, a što povijest, čime propituje konstrukciju povijesnog sjećanja: tko i kako pamti, što je oblikovano kao povijesni događaj, tko su akteri povijesnih događaja, kako je naracija povijesnog događaja uobličena, te koja su sjećanja i svjedočenja postavljena u središte, a koja izgurana na marginu. Dok navedeno često tematizira neposredno na razini izjave, ta pitanja istovremeno funkcioniraju i na razini

izgradnje posebnog književnog svijeta koji se uporno odbija pokoriti uvriježenim pravilima percepcije i organizacije osjetilnog iskustva. U nekim romanima Drndić naići ćemo na kombinaciju oba pristupa, dok u drugima prevladava drugi pristup, primjerice u *Totenwande* (2000), *Sonnenschein* (2007) ili *Leica format* (2009). U ovom tekstu usredotočit ću se na prvi od navedenih, iako se dijalogu s drugim romanima neću odupirati. U slučaju književnosti Drndić to nije ni preporučljivo, budući da njezin opus predstavlja svojevrsni međusobno povezan ekosistem tekstova koje objedinjuje ista ili vrlo slična tematika, duboka usmjerenost na holokaust, ansambl likova u kojem podjednako sudjeluju i poznate ličnosti i nepoznati protagonisti povijesnih događaja, te poetika neprestanog propitivanja granica između fikcije i dokumentarnosti.

## 1. Politika književnosti ili autonomna podjela osjetilnog

Pojam političnosti o kojem želim raspravljati u ovom tekstu slijedi Rancièreovo razumijevanje politike kao određivanja spoznajnog i osjetilnog svijeta iz čije konstrukcije proizlaze sve naše individualne te javne i društvene prakse. Sistem spoznaje Rancière naziva „podjelom osjetilnog”<sup>2</sup> misleći na „distribuciju prostora, vremena i oblika aktivnosti koji određuju sam način na koji se nešto zajedničko nadaje participaciji te način na koji različite individue mogu sudjelovati u toj distribuciji” (Rancière 2013: 7). Jednostavan primjer kojim Rancière objašnjava svoje kompleksno filozofsko polazište je konstrukcija političkih subjekata u antičkom svijetu: robovi možda govore jezik svojih vladara, ali u njemu ne sudjeluju. Isto tako, prema Platonu, u prostoru zajedničkog ne sudjeluju ni antički obrtnici, budući da ih „podjela osjetilnog”, odnosno društvena konstrukcija zajedničkog prostora i njihove pozicije u njemu reducira na posao kojeg obavljaju i ne omogućuje im vrijeme za sudjelovanje u poslovima zajednice (Rancière 2013: 7–8). Podjela osjetilnog otkriva tko može aktivno djelovati u zajednici i na kakav način, drugim riječima definira što je vidljivo, a što nevidljivo, tko ima pravo govora, a čiji je govor tek nerazlučiva buka, tko su akteri i subjekti prostora i tko ih ima pravo takvima odrediti. Isto tako određuje svojstva i mogućnosti te različite koncepcije vremena i prostora prema

---

<sup>2</sup> Oslanjam se na engleski prijevod „distribution of the sensible” (Rancière 2006; 2011), slovenski prijevod „delitev zaznavnega” (Rancière 2004) i „delitev čutnega” (Benčin 2008) te srpski prijevod „deoba čulnog” (Rancière 2008). U francuskom originalu taj pojam glasi „le partage du sensible” (Rancière 2013: 89).

kojima se subjekti definiraju (Rancière 2013; 2008). Temeljna praksa određivanja prostora mogućeg je „politika”. Sve ono što se nakon toga događa u prostoru određenom podjelom osjetilnog – od političke rasprave, borbe za moć, različitih angažiranih akcija, izražavanja mišljenja – prema Rancièreu je tek „policija” (Rancière 2013). Drugim riječima, policija je uređivanje stanja u već definiranom prostoru zajedničkog i nakon što je postignut konsenzus o tome tko su akteri rasprave, tko u prostoru djeluje i na kakav način, te kakav je taj prostor. Tek onu praksu koja ima mogućnost raskida temeljnog dogovora o tome tko smo, gdje smo, kada smo i što u svemu tome činimo, možemo nazvati politikom.

Na temelju toga Rancière gradi i svoju teoriju politike umjetnosti, odnosno politiku estetike pod koju spada i politika književnosti. Pri tome valja napomenuti da se Rancièreov odnos prema umjetnosti, ne glede na to o kojoj se praksi radi, vizualnim radovima, kazalištu ili književnosti, temelji na istim postavkama. U spisu *Politika estetike (Politics of Aesthetic, 2013)* francuski filozof nudi primjere iz različitih umjetničkih praksi kako bi na različite načine dočarao djelovanje estetike kao suvremenog „režima identificiranja i reflektiranja umjetnosti” (Rancière 2013: 4). Estetika pri tome nije sklop kakvih univerzalnih karakteristika, već povijesno uvjetovan režim funkcioniranja umjetnosti koji je u određenom trenutku zamijenio prijašnji režim reprezentacije. Taj se je temeljio na jasnoj vezi između predmeta i načina umjetničke artikulacije te postavio jasna pravila o čemu i kako se piše, odnosno što se i kako uprizoruje na dramskoj pozornici ili umjetničkom platnu. Drugim riječima, režim reprezentacije temeljio se je na pravilima koja su određivala što je lijepo i primjereno. Za razliku od toga estetički režim ta pravila ruši, mijenjajući razumijevanje i funkcioniranje umjetnosti. Posebnost umjetnosti nije (više) u njenoj materijalnosti, tvrdi Rancière, budući da ne postoji specifičan „umjetnički” jezik ili forma. Umjetnička djela zato možemo prepoznati kao „stanovnike” specifične vrste zajedničkog prostora. Drugim riječima: „[s]istem identifikacije jedne umjetnosti je sistem odnosa između praksi, oblika vidljivosti tih praksi i načina razumevanja” (Rancière 2008: 11). Umjetnički akt time je shvaćen kao „konfiguracija iskustva koja stvara nove oblike osjetilne percepcije i potiče nove oblike političke subjektivnosti” (Rancière 2013: 3). Pišući konkretnije o umjetnosti riječi u *Politici književnosti (2008)*, a slijedeći svoje generalne poglede, Rancière definira književnost kao autonomnu raspodjelu osjetilnog ili perceptivnog iskustva, odnosno „podel[u] čulnoga koja definiše svet u kojem živimo, način na koji je taj svet za nas vidljiv, i način na

koji taj svet dopušta da bude iskazan, i sposobnosti i nesposobnosti koje se tom prilikom ispoljavaju” (Rancière 2008: 11). Upravo u tome leži potencijal književnosti i umjetnosti općenito: „promena zajednice značenja i čulnog, promena odnosa reči prema živim bićima, menja i zajednički svet i narod” (Rancière 2008: 18).

Pišući konkretnije o razvoju estetičkog režima u slučaju književnosti Rancière dodaje da književnost kakvu danas poznajemo nastaje tek nakon 1800. godine kada različiti pisci, Flaubert, Balzac, Proust, revolucioniraju režim pisanja (Rancière 2008: 8). Rancière posebno naglašava Flaubertova djela koja napuštaju nekadašnju hijerarhiju pravila o čemu i kako je primjereno pisati te uvode radikalnu demokratizaciju književne pozornice: može se pisati doslovno o svemu i na bilo kakav način. Na pozornicu tako stupaju nekad nebitni predmeti i junaci nižih klasa koji u starom režimu govora nisu imali pravo glasa. Destrukcijom nekadašnjih pravila koja su zahtijevala produkciju točno određenih poruka, književnost postaje indiferentna i ne želi ništa poručiti, poučiti ili dokazati (Rancière 2008: 18–19). Upravo odbijanje uključivanja u aktualnu političku raspravu, distanca prema aktualnoj politici, istupanje iz simboličkog poretka stvari, dovodi do te radikalne, političke, demokratske književnosti. Odnosno, umjetnost je općenito politička „upravo zbog distance koju zauzima” (Rancière 2004: 3) prema konkretnom stanju stvari, političkim i društvenim pitanjima, pa i temeljnim strukturama identiteta. „[U]mjetničke prakse sudjeluju pri distribuciji osjetilnog, ukoliko privremeno odgode uobičajene koordinate osjetilnog iskustva i preoblikuju mrežu odnosa među prostorima i vremenima, subjektima i objektima, zajedničkom i pojedinačnom” (Rancière 2004: 3).

Sličan način shvaćanja političkog potencijala književnosti nalazimo i kod Virginije Woolf koja je djela Jane Austen i Emily Brontë shvaćala kao ključna ostvarenja u borbi za prava žena upravo zato što o tim pitanjima ne potiču raspravu, već su pisana kao da su ta prava ostvarena te su tako „potkop[ala] konvencije vladajućeg diskursa – ne izravnim sukobom koje ga samo potvrđuje, nego samom tvorbom teksta upotrebom drukčijeg sustava konvencija” (Brlek 2009: 303). Slijedeći opisanu logiku i Brlek tvrdi da književnost intervenira u simbolički poredak stvari na taj način da može demonstrirati „kako granice jezika, koje su i granice svijeta, nisu ondje gdje ih iscrtavaju dominantne ideološke pozicije” (Brlek 2009: 309). No, kao što upozorava Rancière, uloga književnosti nije da kaže gdje bi te granice morale biti, već je, kako nastavlja Brlek, „njezina svrha da – upravo izbjegavajući svaku svrhovitost – pitanje o svrsi održava trajno otvorenim” (Brlek

2009: 315). Prema Brleku, autori koji se bave provokativnim aktualnim temama tako „samo potvrđuju ‘postojeće’ stanje, što dokazuje upravo činjenica da su od ovlaštenih čuvara toga stanja prepoznati kao po njega opasni” (Brlek 2009: 308).

Znači li to da pisci koji provociraju ili progovaraju o aktualnim pitanjima – pitanjima koja su unutar našeg polja političkog definirana kao „politička” ili „društveno relevantna” nisu politički u Rancièreovom smislu te riječi? Tada bi pisanje Drndić o fašizmu, nacizmu, holokaustu, hrvatskoj reviziji povijesti moglo značiti tek potvrdu tih istih režima o kojima piše. S druge strane, vratimo li se Rancièreovom opredjeljenju politike, tema nije ta koja će odrediti politički potencijal nekog teksta. Piše li se o nečemu što jest prepoznato kao politički aktualno ili ne, irelevantno je. Ključ je u načinu na koji tekst pristupa polju mogućeg, podjeli osjetilnog, odnosno prekraja li tu podjelu (usp. Rancière 2008: 8) ili pak potvrđuje prostor već utvrđene društvene realnosti i zdravog razuma. Drugim riječima i pisanje o holokaustu može biti politično, ukoliko preslaguje realnost iz koje proizlaze uvriježene konvencije koje određuju naše razumijevanje tog dijela prošlosti. Također, spomenuti kriterij hoće li „čuvari sistema” prepoznati neku književnost kao opasnu ili provokativnu nije ovisan samo od tekstualnosti, već i od društvene uloge koju književnost ima u danom društvenom sistemu. Postoje trenuci kada književnost ima djelatnu društvenu ulogu, pri čemu su ogleadni primjeri konstrukcija nacionalnih identiteta u 19. stoljeću, osobito u Istočnoj Europi, pa zatim uloga književnosti kao platforme za društvenu raspravu za vrijeme socijalističkih režima (Wachtel 2006) ili pak uloga književnih tekstova i pisaca kao kulturnih posrednika u doba hladnoga rata (Hammond 2011; Kovačević 2008). U vrijeme neoliberalnog pluralizma teško je pak zamisliti tekst koji bi mogao ugroziti čuvarе sistema usprkos svojoj avangardnoj tekstualnosti ili političnosti. Odnosno, kao što su zaključile studije sjećanja, književni tekst može sadržavati izrazito društveno rušilačke potencijale i prerađivati pogled na prošlost u posve novom obliku, no nije nužno da će ti potencijali biti i društveno aktivirani putem kolektivne recepcije tog djela (Erl 2016).

Gotovo je sigurno da bismo pojedine dijelove opusa Drndić mogli nazvati raspravom unutar polja „policije”, što će značiti da se nalaze unutar već određenog polja značenja, aktera, subjekata i odnosa među njima, te tematiziraju pitanja koja (već) važe kao „važna” ili „politička”. Primjere takvog književnog tematiziranja realnosti možemo naći u romanu *Canzone di guerra* (1998/2007), (pseudo)autobiografskoj ispovijesti glavne junakinje

o odlasku i privremenom boravku u Kanadi u kojem se dotiče mnogih već poznatih toposa kritike globalnog, multikulturnog, pluralističkog i naizgled demokratskog društva:

*Bio je fašizam, bio je komunizam, pa bauk komunizma. Sad toga više, kao, nema, a prljavština onog vremena pometena je pod tepih. Tu je, sve je tu, prikriveno, preobraćeno u demokraciju koja to nije. Jer, ovo što se danas, primjerice, prodaje kao demokracija, zapravo je uravnilovka, zapravo je restrikcija, jedna velika restrikcija koja svakome tko joj se ne povinuje, prijeti mnogim malim restrikcijama policijskoga tipa. Treba samo krenuti u nabavku obične ulične mačke u Kanadi, pa stvari postanu jasne. Treba samo pokušati oboriti besmisao kakvog, i najmanje važnog zakona, ući u raspru s knjižničarkom, recimo, (pri kojoj ona nikako ne može biti u pravu, nikako), pa navući čitav sistem sebi za vrat. Pa ući u kartoteke iz kojih se više nikada ne izlazi. Ovaj suvremeni svijet, njegova tehnologija, njegova radnička klasa, deklasirana, njeni ljudi podjednako čisti, podjednako uhranjeni, podjednako jeftino obučeni, podjednako zdravi (nepušači i sportaši), podjednako kronično umorni i prazni, s podjednakom „visokom kvalitetom življenja” (?!), podjednako (za druge zemlje i ljude) (ne)zainteresirani jer, oni su velika obitelj, globalno selo (pun mi je kufer globalnih sela, globalnih ljudi, globala uopće), s podjednakim (lažnim) pravima, sve to veze nema s demokracijom (Drndić 2007: 46–47).*

Navedena društvena analiza proteže se kroz cijelo poglavlje da bi nakon šetnje kroz nekoliko povijesnih razdoblja stigla i do hrvatske društvene stvarnosti:

*U posljednje tri-četiri godine, glazba komponirana u Theresienstadt, a s njom i „Brundibar” („Bumbar”), kao kakav hommage žrtvama naci-fašizma, prvi put se nakon rata počinje izvoditi širom svijeta, te je izveden i u susjedstvu, u Sloveniji. (U Hrvatskoj za tako što još uvijek nema šansi – u Hrvatskoj, svira se u diple i u gusle, oživljavaju se – na državnoj i parlamentarnoj razini – „Jure i Boban”, ruke podignute u fašistički pozdrav i politički i ini mrtvaci tipa Rojnice, Šakića i kompanije što ovdje, što ondje) (Drndić 2007: 51).*

Kritika stvarnosti koju u *Canzone di guerra* provodi Drndić pokreće se unutar nekoliko uvriježenih podjela, motiva, aktera i odnosa među njima:

globalni procesi i periferija; demokracija kao vladavina zakona i njeno naličje u obliku prevelikog formalizma i neljudskosti u izvršavanju postavljenih pravila; poslovična nezainteresiranost stanovnika globalnih središta prema ostatku svijeta; isto tako njihova poslovična opsjednutost individualnim stilom života. Na drugoj se strani hrvatska realnost oslovljava motivom oživljavanja ustaštva te „diplama i guslama” kao paradigmom koja odrješito objašnjava to „barbarstvo” kroz uvriježene kategorije razlike između „civilizirane” i „ruralne” Hrvatske. Teško ćemo reći da ovi redovi uvode nove spoznajne kategorije, aktere, subjekte, da preraspodjeljuju ono što je moguće spoznati. Oni, kako bi rekao Rancière, pripadaju „političkom neslaganju”, no ne nužno i „književnom nesporazumu”. Oni svakako izražavaju neslaganje s trenutnim stanjem stvari, no ne vrše pri tom i preraspodjelu osjetilnog iskustva.

U *Politici književnosti* Rancière upozorava da je nekadašnji pojam svijeta izražen paradigmom lijepe životinje, bića koje ima različite udove, ali je ujedno i skladan zbroj tih elemenata: cjelina. Nova estetika razara stari pojam svijeta pa više nego lijepoj životinji nalikuje vegetaciji, fragmentiranom slijedu različitih jedinki čime razbija ranije uspostavljen osjećaj cjeline. Ako paradigma „lijepe životinje” izražava cjelovitost, politička književnost razbija iluziju o jednakosti između svijeta i jezika. Na tome se temelji razlika između političkog neslaganja i književnog nesporazuma. „Književni disenzus se bavi promenama u nivou i prirodi individualnosti, dekonstrukcijom odnosa stanja stvari i značenja”, dok politička subjektivacija „rečima kroji nove kolektive” i rekonfigurira polje političkih objekata i aktera (Rancière 2008: 49). Odnosno: „[K]njiževni nesporazum teži da sceni govora koja pogoduje političkoj neslozi, suprotstavi neku drugu scenu, druge odnose među značenjima i stanjima stvari koje onesposobljavaju repere političke subjektivacije” (Rancière 2008: 49). Mogli bismo dakle reći da se politika trudi jedan poredak nadomjestiti drugim, dok književnost rastvara poredak. No, za razliku od predloženih primjera iz *Canzone di guerra* neki drugi dijelovi opusa Drndić nalikuju upravo opisanoj paradigmi fragmentirane vegetacije – slijedu nespojivih i neujednačenih tekstualnih jedinki koji onemogućuje osjećaj cjelovitosti, a tako i familijarnosti te logičnog, uzročno-posljedičnog objašnjenja svijeta. Drndić se u svojim djelima neprestano vraća Drugom svjetskom ratu i pri tome tematizira institucionalizaciju sjećanja, režim pisanja povijesti, konstrukciju registra sjećanja te se tako suprotstavlja historiografskoj naraciji koja slijedi paradigmu lijepe životinje. I upravo u tom „sudaranju” historiografske i



književne naracije vjerujem da treba potražiti političnost književnosti Drndić.

## 2. Fikcija i dokumentarnost kao tekstualne konstrukcije

Sljedeći Rancièrea, možemo reći da romani Drndić, koji neprestano zadiru u područje povijesti, dokumentarnosti i institucionalizacije sjećanja, postavljaju i sljedeća pitanja o podjeli osjetilnog, odnosno perceptivnog svijeta: kako se prostor prošlosti organizira, predstavlja i pamti? Tko su subjekti pamćenja? Tko su objekti zaborava? Tko su akteri koji određuju, selektiraju i uređuju povijesno pamćenje? Kako to čine? Gdje obitavaju zaboravljeni objekti (ili su to subjekti)? Kako oni sudjeluju u raspodjeli predmeta koji tvore zajednički svijet? I kako se načini na koje vidimo prošlu društvenu realnost povezuju s načinima viđenja svijeta u kojem živimo sada? Upotrijebimo li naizgled benigno razlikovanje između dokumentarnosti i fikcije s kojim smo započeli ovo poglavlje mogli bismo zaobići političke potencijale književnog svijeta u romanima Drndić. Naime, razlikovanjem između „dokumentarnosti” i „fikcije” potvrdit ćemo upravo dominantnu podjelu osjetilnog, odnosno dominantni model koji unaprijed određuje temelje naše spoznaje svijeta. To je „binarno referentni model” (Bavec 2009) koji jasno razlikuje između fikcije i stvarnosti, književnosti i historiografije, od kojih prve nalaze svog referenta u izmišljenom svijetu, a druge u stvarnosti. Fiktivno spada u područje književnosti, a dokumentarno u područje historiografije odnosno stručne i znanstvene literature. Fiktivne izjave ocjenjujemo u odnosu prema fiktivnom svijetu, a dokumentarne ili historiografske izjave u odnosu prema „stvarnom”, izvan-jezičnom svijetu. Prema tome je realnost književnosti samodostatna, autonomna „kvazi-realnost”, a referentni okvir fikcije je – fikcija (Bavec 2009: 161–62). Upravo taj model izaziva proza Drndić.

Filozof povijesti Alan Munslow razlikuje između prošlosti kao svega onoga što se dogodilo prije nas, i povijesti kao narativno konstruirane reprezentacije prošlosti (Munslow 2007: 5). Sljedeći tu definiciju možemo reći da Drndić remeti izjednačavanje povijesti i prošlosti. U njenom tekstovima možemo naći ono što nazivamo „povijesne činjenice” (značajni događaji i datumi), dokumente i dijelove dokumenata, arhivske podatke, dijelove drugih historiografskih studija, rasprava, tekstova. Ipak, te historiografske i dokumentarne materijale Drndić nikako ne tretira kao refleksiju stvarnosti. U njenom opusu ni književnost ni historiografija

nemaju primat na predstavljanje stvarnosti, koja nije neposredno dostupna ni jednom ni drugim diskursu, pa se oba režima pisanja pojavljuju kao jednakopravne tekstualne konstrukcije. To će značiti da Drndić u svom romanu *Totenwande* na istoj razini citira i poeziju Paula Celana i izvještaje sa suđenja u Nürnbergu. I povijesni i književni tekstovi su materijal za gradnju novog (književnog) teksta, gradivo koje se može citirati i falsificirati, slagati i razlagati, nadograditi, povezati s drugim tekstovima ili predstaviti u nekom drugom kontekstu. Poetika Drndić ruši binarno-referentni model u kojem književnost odražava svijet fikcije, a historiografija (i drugi stvarnosni i dokumentarni žanrovi) svijet „stvarnosti”. Drndić naravno nije prva koja propituje taj model, te bismo mogli reći da urušavanje binarnog modela fikcija/stvarnost možemo pratiti bar od Saussurea i strukturalističkog ukidanja neposredne veze između jezika, označitelja i (stvarnosnih) referenata (Saussure 2018). Iako se zbog toga može činiti da izazivanje takvog modela ne predstavlja inovaciju, s druge strane valja naglasiti izuzetnu opstojnost binarnog modela čiji smo baštinici i danas, ne samo u književnosti, već prije svega u historiografiji kao praksi koja izjednačava pojam povijesti s prošlošću i tekstualnosti sa stvarnošću.

Binarni model ključan je za dogmu realističkog diskursa koja počinje u 18. stoljeću, no seže i duboko u 20. (Bavec 2009: 165), a mogli bismo dodati i 21. stoljeće. Na tom modelu istovremeno nastaju engleski prosvjetiteljski književni realizam 18. stoljeća, povijesni roman i historiografija. Kao ključni pojam tog modela nadaje se *mimesis* utemeljen na „principu neproblematične, neutralne, transparentne korespondencije između jezika, teksta i izvan-jezičnih fenomena” (Bavec 2009: 169). Radi se o praksi koja pokušava uspostaviti znak jednakosti između označenog i referenta, odnosno eliminirati označeno kako bi se između označitelja i izvan-jezičnog referenta uspostavila neposredna veza. Barthesovim rječima, radi se o konstrukciji „efekta realnog” koji zakriva da se sve činjenice nalaze unutar, a ne izvan jezika, te da je neposredna veza između označitelja i referenta iluzorna (Barthes 1981). Iako prema strukturalističkoj ideji o jeziku *mimesis* valja razumjeti kao tekstualni konstrukt, to ne znači da moramo potpuno relativizirati pojam stvarnoga. Unutarnje polje referencije književnog djela u svakom je slučaju oblikovano u skladu s različitim aspektima fizičke i društvene stvarnosti, no pri tome je ključno zamijetiti da su ti aspekti posredovani putem kulturno uvjetovanog, konvencijskog i žanrovski određenog modela svijeta koji određuje svoj predmet opisa (Bavec 2009: 166–67). Filozofija povijesti, kakvu zagovara Munslow, upozorava upravo na tu ključnu ulogu koju imaju narativni modeli i

tehnike u konstrukciji povijesti. Historiografija naime i dalje ustraje na modelu realističke pripovijesti iz 19. stoljeća, i slijedi poznati pripovjedni model: stvarnost je predstavljena u obliku zatvorene, dovršene fabule, prošlost se prikazuje kao uređen redoslijed događaja pa su joj tako pripisane značajke kontinuiteta, kohezije i koherencije, a svaki od elemenata naracije ima svoje značenje, smisao i vrijednost. Takva historiografija zadaje si za cilj izraditi što vjerniji snimak društveno-povijesne stvarnosti, pri čemu i dalje vjeruje u ideju jedne cjelovite Povijesti, koju možda nije moguće potpuno rekonstruirati, ali je valja slijediti (Munslow 2007; Bavec 2009: 174–75). Usprkos navedenim saznanjima sama historiografska praksa rijetko uključuje refleksiju o vlastitoj narativnoj uvjetovanosti (Munslow 2007). Na ovom mjestu ne želim ulaziti u raspravu o tome kako bi ta refleksija trebala izgledati te kako bi mogla promijeniti režim(e) pisanja povijesti, no ono što možemo ustvrditi jest da je propitivanje načina konstrukcije prošlosti često nudila upravo književnost. Rancière primjerice tvrdi da se u načinu pisanja povijesti ogledaju nekadašnji režimi pisanja književnosti, temeljeći se na pravilima koja favoriziraju velikane, uređeni redoslijed događaja, jedinstvo radnje i zapleta (Rancière 2008: 80). Književni otpor takvom režimu pisanja Rancière primjećuje već u Tolstojevom *Ratu i miru* u kojem kao glavni akteri ne nastupaju samo veliki vojskovođe, već bezimena masa pojedinca nesvjesna svoje uloge u razvoju događaja, rezultati ratnih sukoba prepušteni su slučajnosti, a „veliki” događaji poput bitki i mali intimni događaji opisani su jednakim intenzitetom. Drugim riječima, Tolstoj ukida nekadašnju hijerarhiju između margine i središta, akcije i pasivnosti (Rancière 2008: 80). No tu se, prema Rancièreu, razdvajaju politika književnosti i politika društvenog polja. Dok društvena politika, u koju spada i povijest, uvijek mora nuditi nove figure i podjele na polju društvenog, književnost takvu logiku ne treba poštovati. „Naučna istorija [...] trudi se da stvori pojedinačne figure nosioce društvenog zakona; književnost mora, pak, da živi u procepu između razuma kolektivne inertnosti i delovanja pojedinaca koji tvrdoglavo sanjaju o boljem svetu za sebe i za druge” (Rancière 2008: 83). Odnosno, ako historiografija nudi uređenu sliku društvenog svijeta i njegovih aktera, književnost nema istu obvezu. U tom smjeru (de)konstrukcije povijesti djeluju i književnost modernizma i postmodernizma, iako na dva različita načina. U modernističkim romanima, kao što su Faulknerov *Absalom, Absalom!* i *Orlando* Virginie Wolf, povijesna je referencijalnost oslabljena te se naglašava da je sve što možemo spoznati tek subjektivna konstrukcija našeg uma (Bavec 2009: 108–20, 181). Za razliku od toga postmodernizam se kroz žanr historiografske metafikcije

(Hutcheon 2004) vraća tematizaciji povijesnih događaja i obnavljanju povijesnog konteksta, ali pri tome odustaje od dominantnog („master”) narativa koji bi trebao izraziti cjelovitost. Slično tome djeluje i proza Drndić: vraća se povijesti, no pri tome uvažava da su svi povijesni događaji posredovani kao tekstualne konstrukcije, zbog čega je moguće preispitati i problematizirati dokumentarno-objektivistički model historiografije kao i upozoriti na proces selekcije povijesnih događaja i proizvodnju činjenica. Iako ni Hutcheon ni Bavec ne govore o historiografskoj metafikciji kao politici književnosti ti bi se tekstovi mogli tako opisati: oni ne reproduciraju „podjelu osjetilnog” izraženu konvencijama historiografije, ne pokušavaju napisati bolju ili istinitu verziju koju će suprotstaviti već postojećim verzijama prošlosti, već mijenjaju sam režim konstrukcije svijeta koji predstavlja prošlost. U isti kontekst upisuje se i djelo Drndić.

### 3. Otpor zaokruživanju leševa na nulu

Slijedeći Rancièreovu tezu o književnosti kao autonomnoj raspodjeli osjetilnog svijeta, u romanima Drndić možemo registrirati posebnu politiku organizacije svijeta unutar koje se ukida jasna razlika između prošlosti i sadašnjosti. Drndić naime ukida historiografske konvencije predstavljanja prošlosti koje se često ponavljaju i kroz medijski diskurs, a svakako i kroz neke književne tekstove. To su prije svega depersonalizacija povijesti i realistički narativni model: vizija prošlosti u kojoj sudjeluju veliki strojevi, oružje, masovne postrojbe i smrtni slučajevi izraženi u brojkama. U tom kontekstu, „mali ljudi” predstavljaju tek neosobnu homogenu masu koja se kreće u jednom ili drugom smjeru kojeg su oblikovale velike vođe. Konstrukcijom „prijelomnih događaja” stvara se red na mjestu mnoštva pokreta, pregiba i preokreta od kojih mnogi tonu u zaborav. Redoslijed događaja „pogodnih za pamćenje” potom se uređuje po pravilima teleološke i uzročno-posljedične narativne strukture s uvodom, vrhuncem i krajem. Povijest uspostavlja jednu, univerzalnu točku fokalizacije i privjaja status objektivnosti, neposrednog izjednačavanja referenta s označenim i jezika s izvan-jezičnom stvarnošću.

U djelima Drndić događa se obrnut proces – ako historiografska priča nastaje selekcijom, filtracijom i destilacijom podataka iz kaotične stvarnosti pa nato njihovim svrstavanjem u uređen redoslijed, Drndić toj uređenoj priči suprotstavlja mnoštvo raspršenih podataka, ljudi, ispovijesti, priča, imena i zaboravljenih tekstova. Taj anarhični splet različitih priča, boli i

emocija u historiografskim je pričama zatvoren u sintagme poput „tisuću mrtvih” ili „brojni gubici” ne dopuštajući nijednom od tisuću imena da progovori, budući da u predviđenom narativnom obrascu mjesto govorenja za njih jednostavno ne postoji. Paradoksalno, zaborav je tako ključan element konstrukcije sjećanja (Assman 2014; Connerton 2008). Tako je i velika priča o Drugom svjetskom ratu u proteklih sedamdeset godina zadobila prepoznatljive obrise upravo time što je brojne manje priče potisnula u zaborav. Drndić se tom već izvršenom procesu sjećanja i zaborava odupire književnim svijetom u kojem ukida proces organizacije sjećanja: sa svih strana naviru novi i novi glasovi, priče i svjedočenja. Drndić dekonstruira sintagme poput „tisuću mrtvih” i re-personalizira bezimene leševe, puštajući im da pričaju u nedogled, da se predstave kao akteri povijesti i to na različite načine koji se ne daju zatvoriti u jednostavnu i trenutačno dominantnu matricu „mučitelja” i „žrtve”<sup>3</sup>. Primjerice, u romanu *Sonnenschein* Drndić će u prvi plan staviti potresnu, tragičnu sudbinu junakinje Haje Tedeschi, no ona istovremeno neće biti samo nedužna žrtva, već i pasivna promatračica koja snosi dio ratne suodgovornosti te čija je nezainteresiranost za društvena događanja odigrala svoju ulogu u razvoju Drugog svjetskog rata.

Drndić mijenja krajobraz osjetilnog svijeta prošlosti mijenjajući hijerarhiju aktera koji u njemu nastupaju. Ne pristajući na „zaokruživanje leševa na nulu” glasove s margine privodi u centar, uvjerena da svatko ima pravo na svoj glas i svoju istinu. Ali dehijerarhizacija i raznovrsnost različitih glasova i svjedočenja nisu postignuti samo nizanjem različitih priča stvarnih i izmišljenih likova, već i izuzetnom brojnošću različitih oblika tekstova i različitih uporaba već postojećih tekstova. Time se Drndić opire ustaljenoj hijerarhiji koja određene tekstove smatra „stvarnijim” od drugih te ustaljenom načinu konstruiranja povijesne pripovijesti – nikada ne pretendirajući na „efekt realnog”, dojam stvarnosti, totalizirajuću sliku prošlosti, jednu istinu. Njena politika književnosti dopušta da se sve što je cjelovito – raspadne.

U romanu *Totenwande* slobodno upotrebljava stihove Wisławe Szymborske preoblikujući ih u (pseudo)dramski dijalog između pjesnikinje i romanescne junakinje:

---

<sup>3</sup> O traumi kao dominantnom načinu za razumijevanje aktualne društvene stvarnosti te dominantnoj podjeli društvenih aktera na žrtve i mučitelje vidi Fassin i Rechtman 2009.

SZYMBORSKA: *Lila, Napiši to. Napiši. Običnom tintom na običnom papiru: nisu dobivali jesti, svi pomriješe od gladi.*

LILA: *Svi?*

SZYMBORSKA: *Koliko?*

LILA: *Velika je to livada. Koliko je trave pripalo svakome?*

SZYMBORSKA: *Napiši: ne znam.*

*Povijest zaokružuje leševe na nulu.*

*tisuću i jedan, to je i dalje tisuću.*

*Taj jedan, tog kao da uopće nije niti bilo:*

*plod izmišljeni, kolijevka prazna,*

*početnica nikome otvorena, zrak koji smije se, više i raste,*

*stube za pustoš koja bježi u vrt,*

*mjesto ničije u nizu.*

*... Lebdjele su ruke s*

*pocrnjelih ikona, s praznim čašama med prstima.*

*Na ražnju bodljikave žice njihao se čovjek.*

*Pjevano ustima punim zemlje.*

LILA: *Divna pjesma*

*o tome kako rat pogađa pravo u srce.*

SZYMBORSKA: *Napiši: kakova tu vlada tišina.*

*Tako. (Drndić 2000: 116–117).*

Osim što ovaj odlomak ocrtava depersonalizaciju povijesti i želju za preokretanjem tog procesa otvaranjem riznice tisuću jednakopravnih glasova i demokratizacijom povijesnih svjedočenja, on pokazuje i kako Drndić tretira tekstualne citate. Izvorni tekst pjesme *Logor gladi kod jasla* (Szymborska 1997) djelomično je preoblikovan, u prvom stihu dodana je riječ „Lila”, nakon toga slijedi zapis istovjetan originalu, dok je nakon trotočke preskočena jedna strofa i dva stiha sljedeće strofe izvorne pjesme. Upotrijebljen je i drugačiji vizualni zapis teksta: stihovi su smješteni u dijalog, određeni dijelovi koji su u izvorniku tiskani velikim slovima pojavljuju se u standardnom zapisu, a neki drugi dijelovi tiskani su ukošeno. I „dokumentarni” i književni tekstovi pojavljuju se u univerzumu Drndić kao tekstovi iste vrijednosti, a time se, možemo reći, ne propituje samo konstrukcija režima povijesnog pisanja, već i cjelovitost i nedodirljivost velikih književnih tekstova, kao što je svakako i poezija velike poljske nobelovke.

Roman *Totenwande* je građen od dva dijela, prvi dio većim dijelom predstavlja pisano svjedočenje Konrada Košea naslovljeno na policijskog istražitelja. Koše je potomak židovske obitelji optužen za ubojstvo Njemice Jacqueline Heissmeyer koja je, kako se kasnije saznaje, ženski potomak nacističkog liječnika odgovornog za smrt i eksperimentiranje nad židovskom djecom u logoru Neuengamme među kojima je bila i jedna od Koševih sestrični. Drugi dio romana, posebno naslovljen *Zubalo Lile Weiss*, oblikovan je kao (pseudo)dramski dijalog između fiktivnih i stvarnih osoba koje u tekstu Drndić sve od reda imaju status tekstualnih konstrukcija, pa Hitler i Staljin nisu ništa manje ili više stvarni od Koševine tetke Lile Weiss. Uz opisane u romanu bilježimo i druge oblike organizacije teksta: nacrt obiteljskog stabla, pisma, razglednice, životopise, popis umrle djece iz logora Neuengamme priložen iz memorijalne ustanove Yad Vashem, popis Neuengammeskih satelita, izjave svjedoka na Međunarodnom ratnom vijeću u Nürnbergu, enciklopedijski zapis o tuberkulozi, izvadak iz knjige prihoda i rashoda u domaćinstvu jedne od junakinja, stenogram sa suđenja u Nürnbergu, *Fuga smrti* Paula Celana (prepliću se njemački original i hrvatski prijevod) te (fiktionalizirana) Celanova biografija. Sadržaj umetnutih dijelova varira od enciklopedijskih definicija, kao što je na primjer definicija štetla ili gulaga do anegdotalnih podataka o pivu iz poljskog mjesta Warka. U većini navedenih žanrova, kao što je biografija ili leksikografska informacija o mjestima i događajima, autorica isprva slijedi pravila žanra, a nato ih prekoračuje. Tako na primjer u zapisu leksičke jedinice slijedi standardni „objektivni” dokumentaristički uvod s nabranjem

„objektivnih” podataka kojem nato dodaje za taj žanr neprimjerene detalje ili upotrebljava metaforički i lirski jezik:

*ŠTETL – iz hebrejskog „štot” – „gradić”. Najviše štetla bilo je u Poljskoj. U njima su živjeli mahom poljski seljaci i židovski trgovci i zanatlije.*

*Štetl je označavao i način života. Štetl je bio jezik i vjera i kuhinja; nošnja, razmišljanje, obiteljske tradicije i društvene institucije. Danas je štetl nostalgija. Maglovito sjećanje. Strahota i radost [...]* (Drndić, 2000: 101).

Neki od navedenih tekstova i podataka su izmišljeni, dok su drugi preuzeti iz već postojećih arhiva. Ipak, Drndić među njima ne pravi razliku. Lijep je primjer popis umrle djece iz logoru Neuengamme koji je očito dokumentarne naravi, u smislu da ga je autorica preuzela iz povijesnih arhiva. No i taj je dokumentarni izvor polazište za književno oblikovanje – jedno od djece s popisa, W. Junglieb, Drndić tretira kao djevojčicu Wandu, iako na popisu njen spol nije naznačen i dijete je moglo biti bilo kojeg spola. Točno na tom mjestu moguće „falsifikacije” treba naznačiti da se prošlost tretira kao tekstualna konstrukcija jer je samo kao tekstualna konstrukcija i dostupna, čime se ne dovodi u sumnju njeno materijalno postojanje. Odnosno, ne radi se o obezvređivanju materijalne stvarnosti samog dokumentarnog izvora i s njime povezanog događaja, već činjenici da nam je prošla stvarnost neposredno nedostupna, odnosno dostupna samo preko nepotpunih tekstova i nepouzdanog jezika. Ili drugim, Barthesovim riječima, Drndić se nikada ne trudi kako bi uspostavila „efekt realnog” i označeno zamijenila za referent, već se kreće isključivo među označenim. Paradoksalno, tako njena pripovijest ima jak, emotivan učinak, budući da kao čitatelji ne sumnjamo u istinitost izjava – sve su one tek izjave jezika pa je pitanje „istine” irelevantno, odnosno priča je istinita dok je dosljedna činjenicama u samom tekstu.

Drndić kao književno sredstvo često upotrebljava i tipografiju ili strategije koje se vezuju za vizualne medije. U romanu *Totenwande* dijelovi svjedočenja Konrada Košea su prekriveni, što upućuje na postupak selekcije pri organizaciji podataka i pamćenja, proces kombinacije subjektivnih sjećanja iz kojih kasnije nastaju službene verzije događaja. Uz određene dijelove teksta stoji simbol u obliku kompjuterske ikone za „novi dokument”, a između različitih scena u *Zubalu Lile Weiss* postavljen je simbol



istovjetan kompjuterskoj ikoni u obliku pješanog sata. Određeni dijelovi teksta uklopljeni su u obrubljene kvadrate slične časopisnim kvadratima s manjim fontom slova; neki od njih nalaze se unutar središnjeg teksta i funkcioniraju kao fusnota, drugi su autonomni i postavljeni na sredini prazne stranice kao epilog posvećen određenim likovima<sup>4</sup>.

I tekstualni i vizualni elementi – kao što su obiteljsko stablo, razglednice, popis umrlih, ikone, upotreba tipografije – u ovom specifičnom slučaju funkcioniraju kao dio književnog teksta. Kao što na tragu Derride tvrdi Brlek, književnost nije „naprosto beletristika i poezija” (Brlek 2009: 315), odnosno nije određena poetikom, pravilima ili upotrebom riječi, već je obilježena neprestanim uspostavljanjem razlike „spram drugih riječi, to jest diskursa” (Brlek 2009: 314). A to je ono što sa svim sredstvima koja su joj na raspolaganju radi Drndić – neprestano se razlikuje i distancira od uvriježenih načina organizacije teksta i oblikovanja osjetilnog svijeta, neprestano pomiče horizont očekivanja koji je ustoličen žanrovskim pravilima. Često upotrebljava tekstove različitih žanrova, ali ih i redovito izvrće te nikako ne dopušta organizaciju uređenog i predvidljivog osjetilnog svijeta koji temelji na prepoznatljivom sistemu pravila primjerenog izražavanja.

#### 4. Rečenica bez točke i istovremenost povijesnih razdoblja

Tekst Drndić je bez čvrstog fabulativnog toka, čini ga splet različitih priča, često puta epizodnih i nezavršenih, koje se povezuju po asocijativnim linijama, a ne po uzročno-posljedičnoj i kronološkoj logici. Kronologija u prozi Drndić i inače gubi smisao, povijesna se razdoblja stapaju, a razdoblje Drugog svjetskog rata uporno se pojavljuje u svakom romanu i postaje paradigmatički primjer za razdoblja i društvena uređenja koja su mu uslijedila. Zanimljivo je da *Totenwande* kreće kao priča o istraživanju ubojstva, pa tako bar na početku evocira žanr detektivske priče koja je „epistemološki žanr par excellence” (Bavec 2009: 177): glavni junak Koše naime piše priznanje ubojstva. Ali, njegov raznorodni spis naizgled uopće ne prati temu, već luta

---

<sup>4</sup> Više različitih primjera ima i u drugim romanima. U romanu *Leica format* (Drndić 2003) tekst je povremeno ispisan u obliku novinskog stupca, a povremeno u standardnom obliku od ruba do ruba stranice. Neki dijelovi su tiskani ukošeno. U romanu *Sonnenschein* nalazi se popis s imenima 9000 talijanskih Židova koje su deportirali u logore. Još jedna posebna strategija tog romana su spojene stranice, koje treba vlastoručno prerezati kako bi se došlo do kratkih biografija, ispovijesti i dijaloga likova uključenih u deportacije Židova.

po obiteljskoj i drugoj prošlosti, a kada se končano približi temi ubojstva istražitelj ga prekida ustanovljujući da je umorena umrla prirodnom smrću. Naprasni prekid Košeove ispovijesti završava riječima istražitelja „vodite ga” i to bez točke na kraju rečenice. Zašto bez točke? Točka označava kraj jedne izjave i početak druge, ona je standardno sredstvo za uređenje i osmišljavanje teksta. Prerazmjestaj točaka ili drugih interpunkcijskih znakova može dobro izmijeniti smisao rečenice. Uskraćujući nam tu točku Drndić na još jednoj razini potvrđuje nedovršenost, nejasnost i neuspjeh pokušaja da naracijom organiziramo i neposredno objasnimo svijet oko sebe, da nepoznato učinimo poznatim, sigurnim i prepoznatljivim. Na isti način možemo interpretirati i završetak romana koji prethodi *Totenwande*, *Canzone di guerra*. Na kraju romana stoji napis „nije kraj” i zato su mnogi *Totenwande* tumačili kao nastavak *Canzone di guerra*, budući da se u oba romana pojavljuje isti junak, Konrad Koše. Ali taj „nije kraj” mogao bi stajati na koncu svakog od njenih romana, označavajući njihovu namjernu nedovršenost i nevoljkost da – poput historiografske naracije – odrede točke početka i završetka, a između njih rasprostru narativni luk s uvodom, zapletom i raspletom te konačnim razrješenjem koji će kaos podataka i činjenica povezati u zatvorenu teleološku uzročno-posljedičnu cjelinu.

U svijetu kojeg uspostavlja Drndić ne bilježimo samo cikličko kruženje vremena, već vječitu istovremenost, nekad i posvemašnje izvrtanje vremenske logike. Sve je „sada”, što je i logično ako se vratimo ma ishodišnu tezu da ono što čitamo nije odraz stvarnosti već tekstualna konstrukcija. Tekstualne konstrukcije ne poznaju danas i jučer, već samo trenutak kada čitamo. Kategorija kronologije uspostavljena je sustavom konvencija, ali ona nije esencijalna značajka teksta. Zato u *Zubalu Lile Weiss* pričaju i umrli i živi, i preci i potomci, „izmišljeni” i „stvarni”, i Hitler i Staljin i Lila Weiss i Konrad Koše koji za sebe tvrde:

KOŠE: *Zovem se Konrad Koše i ne postojim. Izmislili su me drugi. Onda su me ostavili da tragam. Ja sam fusnota.* (Drndić 2000: 97)

Izjave su na istoj razini, izjava povijesne ličnosti nije istinitija ili lažnija od izjave izmišljenog junaka. Dolazi i do inverzije uvriježenih pozicija: veliki vođa Hitler banalno je privatna osoba koja brine o svojim vjetrovima, dok je uloga malog, neznatnog, pasivnog pojedinca veća nego što bi mu je pripisali u tradicionalnoj historiografiji. Primjer toga je Zlata Koše, Židovka

koja potpisuje vjernost NDH, ili pak već spomenuta glavna junakinja romana *Sonnenschein* Haya Tedeschi. Uloge koje Drndić pripisuje „neznatnim” pojedincima podsjećaju na bezimenu masu junaka u Tolstojevom u *Ratu i miru* koja, prema Rancièreu, svojom neosviještenošću, pasivnošću i inertnošću ipak usmjerava povijest.

Tekstualni ekosistem Drndić neprestano se bavi sjećanjem, poviješću, pamćenjem, zaboravom, pitanjem kontinuiteta i diskontinuiteta. Drugim riječima, ako upotrijebimo pojmove Jana Assmana, mogli bismo reći da tematizira rascjep između takozvanog komunikativnog i kulturnog sjećanja (Assmann 2011). Komunikativno sjećanje prenosi se živom interakcijom i usmenom predajom na približno tri generacije, često u manjim skupinama te je stoga otvoreno za različite interpretacije i promjene. No, kada živi svjedoci nisu više prisutni nastaje registar kulturnog sjećanja koji se veže za povijesne i druge dokumente, a organizacija i interpretacija tih dokumenata potpada pod domenu profesionalaca, povjesničara, te je time zatvorena za druge interpretacije. Jasno je da se sjećanje na Drugi svjetski rat iz područja komunikativnog prenijelo u kulturno sjećanje, a Drndić se tom neminovnom procesu uporno odupire tako što rastvara objektivnu i depersonaliziranu sliku prošlosti koju nudi žanr historiografske pripovijesti. Defamilijarizacijom već poznate priče, ustrajanjem na „iskopavanju kostiju” izguranih na rub sjećanja odupire se selekciji sjećanja i posljedičnog zaborava određenih elemenata da bismo mogli pamtit i druge. Književnost ne može zaustaviti proces zaborava i selekcije kojima se formira kulturno sjećanje, ali zato može stvoriti usporedni narativni svijet i dopunjavati službene verzije prošlosti testiranjem sljedećih pitanja: može li povijest postojati drugačije nego što postoji? Možemo li sjećanja sa margine premjestiti u središte? Mogu li priče bezimene mase biti važne kao i priče velikih vođa, a privatne priče biti političke? I gdje uopće počinje prošlost, a gdje sadašnjost te gdje se između njih nalaze sile kontinuiteta i diskontinuiteta?

Katja Kobolt, kako bi bolje razumjela književni svijet Drndić, upotrebjava još dva Assmanova pojma: referentno sjećanje koje sadašnjost poima kao „prirodni” nastavak prošlosti, i kontraprezentno sjećanje koje određeni dio povijesti označava kao „grešku” ili devijaciju u odnosu na razvoj sadašnje kulture (Assman u Kobolt 2007: 14). Europska društva su prema Drugom svjetskom ratu, nacizmu, fašizmu i njihovim nacionalnim konspiratorima prvotno definirala kontraprezentni odnos. S tim odnosom je uspostavljena i raspodjela aktualnog društvenog svijeta: tko je u centru, a tko na margini, tko ima pravo govora, djelovanja i preoblikovanja

društvenog prostora. Ipak, nijedna podjela svijeta nije statična i konačna te se pozicije unutar nje stalno testiraju i preslaguju. Odnosno, povijesno razdoblje koje se nekada shvaćalo kroz pojam diskontinuiteta pomalo se može i premještati prema aktualnom društvenom centru zadobivajući neke nove obrise. Drndić uzdrmava deklarativan kontraprezentni odnos prema nacizmu neprestano ukazujući na sve otvorenije uspostavljanje kontinuiteta između nacizma i suvremenog društva, u globalnom, a pogotovo hrvatskom kontekstu. U romanu *Totenwande* taj se prijenos izražava u epizodama istovremenosti u kojima se prošlost stapa sa sadašnjošću; primjerice dok Konrad Koše na njemačkom i hrvatskom citira Celanovu *Fugu smrti* „potkrada” mu se riječ *gvožđe*, na što dobiva odgovor: „Ne vičite, ne kaže se ‘gvožđe’ nego ‘željezo’” (Drndić 2000: 75). Tako je jednom primjedbom izvršena strelovita transpozicija s povijesnog nacizma na „novohrvatski” jezični purizam i njegove izvore. Premještanjem granica kontinuiteta i diskontinuiteta Drndić prokazuje deklarativni društveni odnos prema nacizmu: kontraprezentni odnos prema nacizmu je tek iluzija, a nacizam ono što živi(mo) i danas. Kao što sam spomenula, Drndić takve stavove izražava i na razini neposredne izjave, pa na primjer u *Canzone di guerra* objašnjava zašto se uporno bavi nacizmom, ali ne i ustaštvom: „Zašto nisam krenula u istraživanje životnih priča ratnih zločinaca iz vremena NDH? Zato što je to rukavica ista” (Drndić 2007: 55). No, Drnić svoju politiku ne vodi samo neposrednim političkim komentarom, već i specifičnom organizacijom teksta i manipulacijom različitih žanrova, nerazgraničavanjem vremenskih razdoblja, predstavljanjem bezimene mase kao glavnog povijesnog aktera, tretiranjem povijesnih izvora kao tekstualnih konstrukcija, mnogostrukom fokalizacijom i defabulizacijom naracije čime onemogućava stvaranje objektivne, zaključene i logične narativne linije, već nas postavlja pred povijest kao promjenjiv i kaotičan proces s vječno otvorenim pitanjima: tko, koga i kako pamti, tko su i gdje su zaboravljeni, te kome takva organizacija sjećanja i povijesnog pamćenje ide u prilog. To naravno ne znači, da se iz književnosti Drndić može iščitati „bilo što”, već da je uloga književnosti rastvaranje uvriježenih pravila i struktura, a ne stvaranje novih. Kao što kaže Rancière „[K]njiževni nesporazum teži da sceni govora koja pogoduje političkoj neslozi, suprotstavi neku drugu scenu, druge odnose među značenjima i stanjima stvari koje onesposobljavaju repere političke subjektivacije” (Rancière 2008: 49). Iskazivanje političkog stava prema njemu nije u „prirodi” književnosti, budući da se politika trudi jedan poredak nadomjestiti drugim, a književnost rastvara svaki poredak. S tim mišljenjem se ne trebamo nužno

složiti, a čini se da se ne slaže ni sama Drndić, budući da je često u svoje tekstove uvrstila neposredne komentare aktualnih političkih zbivanja. No možemo se složiti s time da je posebna prednost književnosti upravo ta da se za razliku od drugih diskursa, politike ili historiografije, ne treba truditi ni da održava ni da uspostavlja ni da nameće unaprijed određen sistem percepcije koji bi pobuđivao osjećaj cjelovitosti, totalnosti. Književnost ima upravo tu prednost da može ponuditi nepotpunu, necjelovitu, nesavršenu sliku svijeta koja razgrađuje postojeći sistem percepcije. Odnosno, kako to kaže Rancière: „Moć koja se u ime nauke o istoriji i masi izvršava, neizbežno se bavi ujedinjenjem snaga koje književnost pokušava da razdvoji” (Rancière 2008: 83). A Drndić u namjeri razjedinjenja snaga koje oblikuju cjelovitu i neupitnu sliku prošlosti bez sumnje uspijeva.

## Literatura

- Assman, Aleida. 2014. „Forms of Forgetting.” *Herengracht 401, Research, Art, Dialogue*. <http://h401.org/2014/10/forms-of-forgetting/> (20.3.2020.)
- Assmann, Jan. 2011. *Cultural Memory and Early Civilization*. E-Book. New York: Cambridge University Press.
- Barthes, Roland. 1981. „The Discourse of History.” In *Comparative Criticism: Volume 3: A Yearbook*, 3–20. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bavec, Nataša. 2009. *Resnična zgodba*. Ljubljana: LUD Litaratura.
- Benčin, Rok. 2008. „Avtonomija umetnosti in sodobna francoska filozofija.” *Primerjalna književnost* 31 (1):101–18.
- Brek, Tomislav. 2009. „Radikalno literarno.” U *Šta je u stvari radikalno*, 299–332. Beograd: Narodna biblioteka Srbije.
- Connerton, Paul. 2008. „Seven Types of Forgetting.” *Memory Studies* 1 (1): 59–71.
- Drndić, Daša. 2000. *Totenwande*. Zagreb: Meandar.
- . 2003. *Leica format*. Zagreb: Meandar.
- . 2007. *Canzone di guerra: nove davorije – elektroničko izdanje*. Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima.
- Erl, Astrid. 2016. *Memory in Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Fassin, Didier, and Richard Rechtman. 2009. *The Empire of Trauma: An Inquiry into the Condition of Victimhood*. Princeton; Oxford: Princeton University Press.

- Hammond, Andrew, ur. 2011. *Global Cold War Literature: Western, Eastern and Postcolonial Perspectives*. New York: Routledge.
- Hutcheon, Linda. 2004. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Taylor&Francis e-Library.
- Kobolt, Katja. 2007. „Der teufel steckt im detail – spomin v literaturi Daše Drndić.” *Reartikulacija: umetniško-politična-teoretična-diskurzivna platforma.*, 2008 2007.
- Kovačević, Nataša. 2008. *Narrating Post/Communism: Colonial Discourse and Europe's Borderline Civilization*. Routledge.
- Munslow, Alun. 2007. *Narrative and History*. Hampshire and New York: Palgrave Macmillan.
- Rancière, Jacques. 2004. „Politika estetike.” *Maska, časopis za scenske umetnosti XIX* (5–6): 3–9.
- . 2008. *Politika književnosti*. Novi Sad: Adresa.
- . 2011. *The Politics of Literature*. Cambridge; Malden, MA: Polity.
- . 2013. *The Politics of Aesthetics*. London; New York: Bloomsbury Academic.
- Saussure, Ferdinand de. 2018. *Splošno jezikoslovje*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Wachtel, Andrew Baruch. 2006. *Remaining Relevant after Communism: The Role of the Writer in Eastern Europe*. Chicago: University of Chicago Press.

## SUMMARY

Iva Kosmos

### POLITICS OF LITERATURE IN THE NOVEL *TOTENWANDE*

BY DAŠA DRNDIĆ

Daša Drndić's novels, in particular *Totenwande*, are analysed as political literature according to the definition of politics by Rancière. He defines politics of literature as the autonomous distribution of the sensible, meaning a new mode of sense perception: "a distribution of spaces, times, and forms of activity that determines the very manner in which something in common lends itself to participation and in what way various individuals have a part in this distribution" (2013: 7). In her novels Drndić comments on historical and current events, but the politics of her literature are not found on the level of statements, but in the usage of narrative conventions in the construction of past experience and usage of documentary, historical and literary sources. Drndić breaks the conventions of narrative construction of the past defined by historiography, which is based on a narrative mode of realism and defines the past as a teleological sequence with characteristics of continuity, depersonalization, event coherence, and narrative totality. Drndić insists on radical personalization and individualization of history, abandoning chronology and incorporating the logic of cyclicity and simultaneity of time(s). By re-establishing points of continuity and discontinuity she also breaks the coherence and wholeness of authoritative historical narrative. Literary and historical sources are treated as textual constructions, emphasizing that the reality of the past is accessible only through texts created under certain narrative conventions. In this way, Drndić radically reshapes the established perception of the past as constructed by historiography and other texts in the mode of realism.

**Key words:** *politics of literature; Jacques Rancière; documentary; historiography; collective memory; Daša Drndić*