

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.32.1.5>

Miranda Levanat-Peričić

KANONSKE BIOGRAFIJE I AUTOBIOGRAFSKI KANON DAŠE DRNDIĆ

*dr. sc. Miranda Levanat-Peričić, Odjel za kroatistiku, Sveučilište u Zadru,
mlevanat@unizd.hr, Zadar*

izvorni znanstveni članak

UDK 821.163.42.09Drndić, D.

rukopis primljen: 22. prosinca 2019; prihvaćen za tisak: 20. veljače 2020.

Književni opus Daše Drndić pripada zasebnom kanonu književnih tekstova koji autorica sama afirmira svojim pisanjem u potrazi za vlastitom interpretativnom zajednicom odmaknutom od kanona kojim vladaju hijerarhije utemeljene na nacionalnim i ideološkim kategorijama. Njezin se kanon oblikuje iz autobiografske diskurzivne pozicije, odnosno iz pozicije autorice koja centripetalno „uvlači” u svoj narativni prostor pripovjedačke glasove drugih autora/ica, najčešće onih koji su pisali o Holokaustu ili su bili žrtve Holokausta. Nadopisujući svoj tekst na njihovo svjedočenje ili traumatu, ona stvara polifonijske prozne kompozicije u kojima se, pored autorice Daše Drndić, koja istodobno postaje i objekt reprezentiranja i subjekt posredovanja, pripovijedanju priključuju Danilo Kiš, Bruno Schulz, Aharon Appelfeld, Paul Celan, Primo Levi, Wisława Szymborska, Witold Gombrowicz, Walter Benjamin i drugi. Tretirajući biografije autora/ica i njihove književne tekstove kao podjednako (ne)pouzdate dokumente, izabrani se autori/ice njezinom tekstu priključuju ponekad posredstvom svojih književnih tekstova, a ponekad izravno, kao sudionici naracije. U radu se analiziraju tri postupka u funkciji oblikovanja zasebnog kanona književnih tekstova: postupak fikcionalizacije biografija autora, postupak multipliciranja implicitnih autora i postupak fikcionalizacije autobiografskog subjekta. Dok se fikcionalizacijom autora kao stvarnih povijesnih osoba, multipliciraju književni likovi, multipliciranjem implicitnih autora, osnažuje se i podupire autobiografska pozicija pripovjednog subjekta, da bi se postupkom fikcionalizacije autobiografskog subjekta, oslabila prethodno stečena autorska pripovjedačka pozicija.

Ključne riječi: *autorski kanon; Daša Drndić; pisanje o Holokaustu; fikcionalizacija autora; implicitni autor*

1. Uvod: okvir za Dašu Drndić

Razmišljati o opusu Daše Drndić u kontekstu suvremene hrvatske književnosti nije sasvim jednostavno; ona istodobno tom okviru pripada i iz njega izlazi. Osobito je teško odgovoriti na pitanje o položaju opusa Daše Drndić u kanonu nacionalne književnosti, s obzirom da kanon s jedne strane pretpostavlja vrijednost, koja se tom opusu teško može osporiti, no pretpostavlja i vrstu homogenizacije, kojoj se njezino pismo opire. Kako ističe Marina Protrka, kanon, kao „skupina književnih djela kojoj je (obično) akademska institucija pripisala središnju važnost za određenu kulturnu zajednicu”, uvijek je bio „povezan s nekom vrstom autoriteta, legitimacije i vlasti: ne samo crkvene i kraljevske vlasti, već i sustava koji je nadzirao i ograničavao vlast” (2008: 25). Daša Drndić nije samo uzgredno izražavala otpor prema bilo kakvom ideološkom legitimiranju i svrstavanju u nacionalne kategorije, već je sâm taj otpor predstavljao identitet njezina pisma i njezin autorski potpis. Stoga odmaknutost od nacionalne identifikacije u njezinim tekstovima nije implicitna već intencionalna pozicija „osviještenog autora” (Lešić 2015: 36). U tom smislu Jasmina Lukić istaknula je – „Daša Drndić sebe je smatrala antitotalitarističkom, antifašističkom i antinacionalističkom intelektualkom” (Lukić 2018: 29). U uvjetima raspada svih vrijednosti koje dijagnosticira u hrvatskoj suvremenosti, političkog i povijesnog revizionizma, Sanjin Sorel „rubnost” glasa Daše Drndić vidi u njezinom „trostruko disidentskom” položaju – ona je odmaknuta „kao egzilijantica, kao feministički osviještena autorica te kao dosljedna kritičarka nacionalizma” (Sorel 2018: 84).

Dok, s jedne strane, svojim stavom eksplicitno izražava otpor prema pripadanju zajednici kojom vladaju hijerarhije utemeljene na nacionalnim i ideološkim kategorijama, s druge strane, njezino je pisanje potraga za drugom, odmaknutom „interpretativnom zajednicom”¹ kojoj će prenijeti vlastiti književni kanon, onaj koji sama bira i u koji se intencionalno upisuje. U namjeri da stvori određeni interpretativni kontekst za pismo

¹ O konceptu „interpretativne zajednice”, kao i značenju koje mu pripisuju Stanley Fish i John Guillory usp. Protrka 2008: 34-39.

Daše Drndić, u svom referatu „Post-Yugoslav woman’s literature as transnational minor literature”² Jasmina Lukić upotrijebila je koncept „manjinskog transnacionalizma” za korpus tekstova koji nastaje u postjugoslavenskoj ženskoj književnosti, a koji se pozicionira izvan nacionalnog polja. Takvi su zaključci na tragu zapažanja Renate Jambrešić Kirin o autoricama koje u ratno vrijeme, devedesetih godina, eksplicitno odbijaju pripadati hrvatskom kulturnom prostoru, umjesto toga biraju egzil i pišu iz društvenog i političkog položaja „vječnog disidenta” (Jambrešić Kirin 2001: 179). Kako vlastitu poziciju u odnosu na zajedništvo i kolektivni identitet vidi Daša Drndić ilustrira jedna fusnota iz *Aprila u Berlinu*, kojom komentira aktualnu temu devedesetih, onomastičku priču o nacionalnom porijeklu:

Tom masovnom zajedništvu još uvijek se kliče, kroz televizijske reklame, na primjer, u kojima euforični reklamerski glas ushićeno objavljuje izlazak iz tiska skupnog trotomnog proširenog izdanja Hrvatskog prezimenika akademika Šimunovića, u A4 formatu. Sada smo, uzvikuje glas, konačno svi zajedno, svi na jednom mjestu, dok akademik Šimunović dodaje kako je iznimna značajnost posjedovati takvu kolekciju hrvatskih prezimena iz 1991., upravo iz 1991., kad izvršen je popis stanovništva i kad su se neki ljudi ubrzano krenuli iseljavati, a drugi ubrzano pristizali. Svojim se prezimenom identificiramo, autoritativno naglašava akademik Šimunović, naše nas prezime uvodi u društvo, njime slijedimo krv i vrv (!) svojega porijekla, kaže, i predajemo ga svojim nasljednicima. Malo tko se pita što će biti s onima koji ne žele biti zajedno sa svima, pogotovo ne na jednom mjestu, stiješnjeni teritorijem i zgnječeni koricama? Akademik Šimunović tužan je i uznemiren. On vjeruje da hrvatskim prezimenima budućnost sprema velike opasnosti, jer započinje invazija prezimena kosookih i tamnopotih ljudi na sveti teritorij Republike Hrvatske. Ali već danas taj imenik iz 1991. zastario je imenik, neprimjenjiv, stoga i neupotrebljiv jer, sve teče, pa i prezimena (Drndić 2009: 317).

² Referat je autorica izložila 13. listopada 2018. godine na međunarodnoj znanstvenoj konferenciji „Lost Discontinuity, Lost Fragmentarity: Conflict, Composition and Temporalities of Post-Yugoslav Literature(s) and Culture(s)”, koja se održala na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Rijeci.

Otpor prema trijumfalističkom i patetičnom nacionalizmu, aktualizira se u prozi Daše Drndić upravo 90-ih godina prošlog stoljeća, kada, kako to duhovito zapaža Duda, počinju djelovati „carinske službe nacionalnih književnih historiografija” zaokupljene izvodom iz matične knjige rođenih (Duda 2017: 55). Zaključno, uzimajući u obzir prije svega odbijanje identifikacije kroz nametnuto zajedništvo, kao i uvažavanje granica interpretativne zajednice u kojoj se ostvaruje recepcija njezina opusa, Daša Drndić u najširem smislu pripada „postjugoslavenskom književnom polju”. To je polje u kojemu Dean Duda vidi „pozicije onih koje prelaze granice, one koje ih učvršćuju i one kojima do njih nije uopće stalo, one koje su geografski globalno dislocirane na različite načine, a ipak prisutne, one kojima ne odgovara redukcija na nacionalno književno polje i koje s njim supstoje u kompleksnom nizu odnosa” (ibid.: 51).

No, učestale izjave autorice o nepripadanju zajednici³ nisu jedinom razlogom poteškoća pri svrstavanju opusa Daše Drndić u nacionalnu književnost, već je to i iznimnost njezina pisma, u kojemu se nerijetko detektira „poetička izmještenost iz hrvatskog književnog *mainstreama*” (Ryznar 2017: 107). Knjige Daše Drndić doslovce traže zasebnu policu na kojoj će biti smještene, na što je slikovito ukazala Andrea Zlatar opisujući problem s kojim se suočila kada je nakon čitanja odlučila smjestiti roman

³ U tom smislu podsjetila bih na jedno pomalo anakrono, ali s druge strane, nakon raspada SFRJ, vrlo aktualno rješenje koje je zabilježio Jože Pogačnik, a odnosi se na utvrđivanje pravila o pripadnosti određenih autora i njihovih opusa korpusu nacionalne književnosti. Pogačnik navodi kako je, suočeno s brojnim problemima, uredništvo *Enciklopedije Jugoslavije* utvrdilo ”hijerarhiju kriterija za određivanje pripadnosti pojedinih pisaca određenim nacionalnim tradicijama”. Ta se hijerarhija sastoji od 5 elemenata: 1. djelovanje pisca u krugu određene nacionalne kulture; 2. jezični kriterij; 3. nacionalno podrijetlo pisca; 4. izjava pisca o pripadnosti određenim književnim korpusima i 5. tematska vezanost pisca za određeni teritorij. Kao pomoćnu mogućnost dodali su ”dvojnju pripadnost pisca” (Pogačnik 1986: 18). Provučeno kroz ovaj filter, odnosno prema kriterijima *Enciklopedije Jugoslavije* književno stvaralaštvo Daše Drndić pripadalo bi „nacionalnoj tradiciji” hrvatske književnosti, no, paradoksalno, to postaje sporno nakon raspada Jugoslavije i demontiranja društvenog konteksta kojemu su ti kriteriji bili potrebni. Daša Drndić u Jugoslaviji bila bi hrvatska književnica, no u Hrvatskoj ona može biti samo postjugoslavenska. Također, ovo napominjem i zbog toga što se u tranzicijskoj suvremenosti, u novonastalim nacionalnim državama, često zaboravlja da su projekti „republickih, odnosno mononacionalnih povijesti književnosti” nastajali u Jugoslaviji davno prije raspada zajedničkog kulturnog okvira, ali se od 1990-ih, kako zapaža Svjetlan Lacko Vidulić, u domaćim diskursima počinje njegovati „mit o posvemašnjem rezu u kontekstu i u funkciji kolektivnog pamćenja” (Vidulić 2017: 29).

Totenwande u svoju biblioteku. No, da bi našla odgovarajuće mjesto za njega, morala je sastaviti poseban popis, sasvim zaseban kanon, udaljen od drugih tekstova suvremene hrvatske književnosti:

Kontekst suvremene hrvatske književnosti ne čini se najprimjernijim okvirom za situiranje romana Totenwande. Kada sam, po dovršetku drugog čitanja, odlučila knjigu „trajnije” smjestiti na police s knjigama, nisam je stavila pored Ferića i Tomića. Napravila sam mali razmještaj i na nekih četrdesetak centimetara smjestila proze za koje mi se činilo da idu zajedno: Totenwande Daše Drndić, Konclogor na Savi Ilije Jakovljevića, Zar je to čovjek i Utopljeni i spašeni Prima Levija, Živjeti ili pisati i Kakva lijepa nedjelja Jorge Sempruna. (...) Uz to, svezak „Republike” iz 1996. godine u kojem je Slobodan Šnajder preveo i komentirao Adornov tekst „Što znači: odrađivanje prošlosti”, La Caprinu studiju Representing the Holocaust, i tako redom. Posljednje mjesto u nizu popunio je svezak „Europskog glasnika” s prijevodom slavnog teksta Hannah Arendt „Eichmann u Jeruzalemu” (Zlatar 2004: 148).

Popis koji je sastavila Andrea Zlatar da bi smjestila *Totenwande* na policu, otvara, a donekle čak i rješava problem kanona u koji se (ne) uklapa opus Daše Drndić. Ona međutim nije izvan kanona, a nije ni bez kanona, kao što ćemo vidjeti. No, očigledno za nju je potrebno otvoriti poseban prostor, napraviti mjesta za izabrani popis autora i tekstova koji nisu nastali na jednom jeziku i nisu usidreni u jednoj nacionalnoj književnosti.

2. U kanonu Daše Drndić: teret prošlosti

Većina djela koje u svom popisu navodi Andrea Zlatar na neki su način vezana uz Holokaust, središnju tematsku i problemsku odrednicu opusa Daše Drndić. Njezini tekstovi uzastopce nadograđuju Adornovu tezu – nemogućnost pisanja (poezije) nakon Holokausta isto je što i nemogućnost bilo kakvog pisanja mimo tog događaja. Potreba neprestanog vraćanja toj strašnoj temi oblik je „odrađivanja prošlosti”, a potreba za tim javlja se zato što uzroci te prošlosti, kako i sam Adorno priznaje u svom predavanju iz 1959. godine, nisu otklonjeni. Upravo zbog toga što je prošlost, kojoj bismo se htjeli otrgnuti, još uvijek živa, ona postaje opsesijom – „Samo zato što uzroci i dalje postoje, začaranost njome nije do danas slomljena” (Adorno 1996: 123). Svojim pismom Daša Drndić izražava neurotično stanje

zarobljenosti traumatskom temom, o čemu svjedoči nizom ironičnih autoreferencijalnih opaski, primjerice u *Aprilu u Berlinu*: „Kažu mi, dosadna si s tim holokaustom, što će ti to, piši o Hrvatskoj i o ljubavi. Sad mogu pisati i o starosti koja se primiće, ali neću” (2009: 54).

Želeći istaknuti posebne spone književnosti dvadesetog stoljeća i Drugog svjetskog rata, Eric Hobsbawm iznosi primjer Jane Austin, koja je pisala u vrijeme Napoleonskih ratova, ali u njenim knjigama ti se ratovi ne spominju premda je „veliki broj mlade gospode koja se tu pojavljuju nesumnjivo u njima sudjelovao” (2009: 48). No, nezamislivo je, smatra Hobsbawm da bi tako mogao pisati bilo koji britanski romanopisac u dvadesetom stoljeću. Prateći „rastuću krivulju barbarstva poslije 1914. godine” Hobsbawm odgovornim smatra upravo „bezličnost ratovanja”, tehnologiju koja je žrtve učinila nevidljivima:

Marljivi njemački birokrati, koji bi sigurno smatrali odvratnim da sami dovoze izgladnjele Židove u klaonice, mogli su izraditi raspored željezničkih linija za redovnu opskrbu vlakova smrti koji su vozili do poljskih logora istrebljenja s manje osjećaja osobne umiješanosti. Najveće surovosti našega stoljeća bile su bezlične surovosti udaljenih odluka, sustava i rutine, posebno kada su se mogle opravdati kao operativna neophodnost (Hobsbawm 2009: 53).

Posvećenost temi Holokausta u prozi Daše Drndić prije svega znači koncentraciju na problem koji je istaknuo i Hobsbawm – problem nevidljivosti žrtava. U njezinim se romanima stoga učestalo pojavljuju popisi s imenima stradalih u logorima, fotografije, svjedočenja i dokumenti. Dok se s jedne strane, postupak montaže i kolažiranja nefikcionalne građe može smatrati žanrovskom metodom dokumentarnog romana (usp. Car 2013: 144), uzastopno ponavljanje ovakvih postupaka funkcionara i kao svojevrsan ritual u kojemu autorica preuzima ulogu književne svećenice. Popis s imenima „oko 9 000 Židova deportiranih iz Italije ili ubijenih u Italiji i zemljama koje je okupirala između 1943. i 1945. godine”, koje treba pročitati usred romana *Sonnenschein*, a počinje rečenicom „Iza svakog imena krije se priča”, neka je vrsta obrednog posvećivanja beskrajnom mnoštvu stradalih u „bezličnoj surovosti” prošlog stoljeća. Kao što je već primijetila Anera Ryznar, pripovijedanje o Holokaustu u romanima Daše Drndić nema za cilj konstatirati opće poznatu krivnju nacista i njihovih suradnika, nego „pokazati da se znanstvena postignuća i blistav napredak

naše civilizacije temelje na povijesnim ostacima zločina koji nikada nisu procesuirani (štoviše, neki su čak i slavljani), na zaboravljenim žrtvama čija je imena zamorno pamtiti i na kronologiji zla koje se seže daleko u povijest i čiji kontinuitet možemo pratiti do danas” (Ryznar 2017: 123).

Nadalje, Hobsbawmova „surovost udaljenih odluka, sustava i rutine” upućuju na zastrašujuću racionalnost Holokausta koji je, kako to vidi Zygmunt Bauman, „legitiman proizvod zapadne civilizacije”, „drugo lice modernosti”, no iznad svega „racionalan, planiran, znanstveno informiran, stručan, djelotvorno vođen, koordiniran” događaj (Bauman 2017: 128). Uzastopno vraćanje ovom događaju u prozi Daše Drndić nije posljedica fascinacije društvom koje je svojim legitimnim mehanizmima proizvelo zločin koji je tražio novu riječ, koliko upozorenje na suvremene aktualizacije te prošlosti i na zastrašujuću funkcionalnost te riječi. Povijest se ne prestaje događati jer ju uvijek na određeni način aktivira sadašnjost. Tako se u njezinim romanima političke prakse nacizma iz 30-ih godina prošlog stoljeća isprepliću sa suvremenim tranzicijskim nacionalizmima u kaotičnom vrtlogu koji s „muljevitog dna prošlosti” stalno na površinu izvlači „trupla povijesnih ostataka” (Drndić 2009: 135). Slika prošlosti u obliku rastočenog i nakaznog leša koji „nikako da potone” aktualizira se upravo devedesetih godina prošlog stoljeća:

Devedesetih godina prošloga stoljeća, šezdeset godina nakon rata, tajne „velikih majstora” još uvijek izbijaju na površinu. Šezdeset godina nakon rata savjest i dalje vrši premetačinu vlastitih skrovišta, nikako da se smiri, kopa po arhivima i dosjeima, po sjećanjima preživjelih. (...) Prošlost nikako da potone, pluta vodama koje oko sebe šire smrad, ali i dalje teku, ovdje, tamo, diljem svijeta; prošlost napada pamćenje, kopa po sjećanju, pokušava očistiti njegovo smetlište, veliki svjetski otpad (ibid.).

Prošlost ima oblik plutajućeg leša koji se ne može jednostavno pokopati, jer stalno oživljava i vraća se iz onostranosti prizivajući vjerovanje da se povampiruju samo nečiste savjesti, odnosno da se nemirni duhovi „nečistih pokojnika” ne smiruju dok ne riješe neke „poslove” koje su ostavili prije smrti. U skladu s tim, prošlost u romanima Daše Drndić jako je zaposlena u suvremenosti. Odgovor na pitanje zašto se uzastopce vraćamo temi Holokausta, Zygmunt Bauman ne nalazi u samom događaju, koliko u društvu koje je taj događaj proizvelo. Naime, bez obzira na svu na njegovu čudovišnost, nije Holokaust ono što izmiče našem razumijevanju, nego je

„događanje holokausta gotovo neshvatljivim učinilo upravo našu zapadnu civilizaciju”, tvrdi Bauman, a pored toga, uznemirujuće je što nisu nestale „poznate značajke naše zapadne civilizacije”, pa samim tim nije nestala ni „mogućnost holokausta” (ibid.: 122). Dok god postoji kao mogućnost, taj se događaj ne može sahraniti, on je leš koji izranja iz mulja na dnu mutne rijeke. Veza između prošlosti i suvremenosti kako je Bauman vidi, manifestira se upravo u ovom kondicionalu. Naime, 1941. masovno ubojstvo za koje Europljani još nisu imali ni ime, bilo je nezamislivo, a „godine 1988. znamo ono što nismo znali 1941. – da treba *zamisliti nezamislivo*” (ibid.: 123). Razlozi za zabrinutost po Baumanu proizlaze upravo iz naše spoznaje da „živimo u onom tipu društva koje je omogućio holokaust i koji nije sadržavao ništa što je moglo spriječiti da se holokaust dogodi” (ibid.: 126). To što danas možemo *zamisliti nezamislivo* nije napredak nego aporija.

Međutim, teret prošlosti u prozama Daše Drndić ne manifestira se samo kao teret traumatičnih događaja iz Drugog svjetskog rata, nego i kao teret kanoniziranih autora koji su toj temi već posvetili svoja djela. Izabrani korpus tekstova predstavlja neku vrstu „auto-kanona”, sastavljenog od autora koji uključivanjem u njezine tekstove postaju fiktivni koautori. Njezin se kanon oblikuje iz autobiografske diskurzivne pozicije, odnosno iz pozicije autorice koja centripetalno „uvlači” u svoj narativni prostor pripovjedačke glasove ostalih autora koji su pisali o Holokaustu ili su bili žrtve Holokausta, nadopisujući svoj tekst na njihovo svjedočenje ili traumu.

Izdvojiti ću tri primjera iz njezina opusa, paradigmatiska u smislu pripovjednog postupanja s drugim autorima u funkciji oblikovanja autorskog kanona. U svim primjerima u pripovijedanje uvode se drugi autori, ili izravno uključivanjem njihovih glasova (uz postupak fikcionalizacije stvarnih povijesnih osoba), ili posredstvom njihovih tekstova (koji se pritom dekonstruiraju i resemantiziraju). Prvi primjer uvođenja glasova drugih autora biografski je, odnosno tematski motiviran izbor, a drugi nastaje iz autobiografske pozicije, odnosno motiviran je isključivo autorskim izborom dijaloškog partnera/ice. Što se tiče biografski/tematski motiviranog kanona, on je određen pisanjem o Holokaustu, a uključuje cijeli niz autora koji su svojim biografijama (ne nužno i tekstovima) vezani uz temu Holokausta: Danilo Kiš, Zora Dirnbach, Bruno Schulz, Paul Celan, Primo Levi, Umberto Saba, Aharon Appelfeld. Autobiografski niz uključuje autore koji prvenstveno svojim stilom pobuđuju pažnju autorice Daše Drndić, a redovito se pripovijedanju priključuju posredstvom svojih

književnih tekstova. Tako će se npr. poezija Wisławe Szymborske javljati kao lajtmotiv u svim njenim romanima, Witold Gombrowitz postat će njezin sugovornik u *Aprilu u Berlinu*, kao i Radomir Konstantinović u *Leica formatu*, itd. Osvrnut ćemo se najprije na postupak fikcionalizacije biografija autora, tj. stvarnih povijesnih osoba, koji se učestalo javlja u opusu. Prvi je primjer iz romana *Totenwande*.

3. Fikcionalizacija biografija autora

Na slojevitost uloge Paula Celana u romanu *Totenwande* upozorila je već Andrea Zlatar. Naime, u tom su romanu biografija Paula Celana i njegov pjesnički opus „unutarnji književni provodni motiv”, a njezini *Zidovi smrti* su „romaneskni odgovor na Celanovu *Fugu smrti*” (Zlatar 2004: 147–148). No, Paul Celan postaje u tom romanu i vodič prema biografijama drugih autora, na stranicama njezina romana on čitatelja upoznaje s drugim likovima i širi mrežu pripovjednih glasova koji se uzajamno isprepliću i biografskim podacima i književnim tekstovima.

Paul Celan uvodi se najprije kao sporedan lik u kratkom poglavlju koje počinje na 29. stranici romana *Totenwande* pod naslovom „Kratki životopis Aarona Appelfelda i još neke sitnice”. Aharon Appelfeld izraelski je pisac (preminuo 2018. godine, kao i Daša Drndić), porijeklom iz Bukovine, predratne Rumunjske, a poslijeratne Ukrajine, koji je u svom autobiografskom romanu *Životna priča* opisao kako je, kao dijete u dobi od 8 godina, nakon što su mu nacisti ubili majku u getu, razdvojen od oca u logoru, uspio pobjeći i preživjeti sam u šumi, radeći povremeno teške fizičke poslove za poljske i ukrajinske seljake, u stalnom strahu da će se otkriti njegovo porijeklo i u stalnom iščekivanju da se roditelji vrate po njega. Iako naslovom aludira na Appelfeldovu autobiografsku prozu, poglavlje romana Daše Drndić uz nju je vrlo labavo povezano. Štoviše, njezinu priču o Appelfeldu pripovijeda fiktivni lik Konrada Košea, a uz njega tu su i glasovi drugih autora, Đorđa Lebovića i Paula Celana, kao i likova koji nisu dio Appelfeldove stvarne životne priče, poput Jacqueline Morgenstern, njegove vršnjakinje, koju uz Celana i Appelfelda vezuje još i porijeklo iz Czernowitza. Glas Konrada Košea miješa se s glasovima Đorđa Lebovića, Paula Celana i Aharona Appelfelda koji usred svoje priče koju prenosi Koše, recitira Celanove stihove, a zatim na kraju kaže Košeu – „Moram vam nešto pokazati” i prilaže dokument s popisom djece u dobi od pet do dvanaest godina ubijenih u logoru Neuengamme. Dokument je preuzet iz Yad

Vashema, a na njemu se, među ostalih dvadeset djece, nalazi i ime Jacqueline Morgenstern. Ona se neposredno prije Appelfeldove priče u romanu predstavlja kao sestrična Konrada Košea. No, za razliku od Košea, koji je fiktivni lik, podatak o njoj, osim u Muzeju Yad Vashem, može se naći i na drugim izvorima, npr. na mrežnim stranicama Muzeja tolerancije Centra Simona Wiesenthala⁴ gdje saznajemo da je Jacqueline Morgenstern uistinu jedna od dvadesetoro djece ubijenih u logoru Neuengamme gdje su sva djeca, nakon medicinskih eksperimenata dra Heissmeyera, obješena 20. travnja 1945., neposredno prije nego što će logor osloboditi Britanci⁵. Sabina Giergel analizirala je ulogu likova djece koji se često pojavljuju u prozi Daše Drndić, povezujući je s temom „integralnog svjedoka” koji je, prema Leviju i Agambenu, (koji se poziva na Levija), „musliman”⁶ koji nije preživio. Naime, u svojoj knjizi *Utopljenici i spašeni* Primo Levi tvrdi kako preživjeli tj. „spašeni” nisu „pravi svjedoci”. Oni koji bi mogli reći sve i čija bi ispovijed bila značajna „utopljeni” su, tj. „muslimani” (Agamben 2008: 24). Za Dašu Drndić djeca koja nisu preživjela Neuengamme integralni su svjedoci, obilježeni šutnjom, tj. nemogućnošću kazivanja, iz dva razloga – jer su „utopljeni”, a ne „spašeni”, dakle nisu preživjeli, a zatim i zbog toga što se nisu međusobno razumjeli ni dok su mogli govoriti (Giergel 2018: 110–111). Giergel pritom priču o djeci dovodi u vezu s Levijevom pričom o nijemom dječaku Hurbineku na koju se također poziva Agamben (2008: 27). No, dodala bih toj tezi o šutnji i djeci kao nijemim svjedocima, priču koja povezuje Drndić s Appelfeldom. Bez obzira što se u

⁴ Na stranici posvećenoj Jacqueline Morgenstern zabilježene su, između ostalog i zastrašujuće okolnosti u kojima su djeca iz Neuengammea ubijena – „On April 20, 1945, when the British were less than three miles from the camp, all 20 children were brought to a school in Hamburg. They were injected with morphine and fell asleep. Thirteen year-old Jacqueline and her friends were then hanged one by one.” <http://www.museumoftolerance.com/education/teacher-resources/holocaust-resources/children-of-the-holocaust/jacqueline-morgenstern.html>, posjet 16. listopada 2019.

⁵ Isti se popis djece stradale u ovim okolnostima ponavlja i u romanu *April u Berlinu*, no u toj se epizodi opisuju medicinski eksperimenti Dr. Kurta Heissmeyera, koji je za potrebe istraživanja za tvrtku Bayern, inficirao djecu tuberkulozom. Pritom se pripovjedačica poziva na roman *Totenwände* u kojem „ima poluizmišljena priča o djevojčici Jacqueline Morgenstern” (Drndić 2009: 241).

⁶ To je izraz koji dolazi od njemačkog *der Muselmann*, a u logorskom žargonu Auschwitza koristi se za zatvorenika koji je odustao od života, koji je u letargičnom stanju na granici smrti te ga i drugi zatvorenici smatraju nekom vrstom „živog mrtvaca” (usp. Agambenovo poglavlje „Musliman”, 2008: 29–59).

poglavljju romana *Totenwande* pojavljuje u odrasloj dobi, kao pisac koji se u Jeruzalemu druži s Lebovićem, a pripovijeda i Celanovu životnu priču, njegova je životna priča vezana uz svjedočenje djeteta. U njegovom romanu *Životna priča*, on je često u ulozi nijemog svjedoka, djeteta koje ne može govoriti.

Upoznao sam prekrasnih ljudi za dugih ratnih godina. Na neki način je šteta što je sve prošlo u magli i što sam još bio dijete. U ratu se na djecu nije obaziralo. Bila su poput slamke po kojoj svi gaze (Appelfeld 2007: 54).

Riječi su nestale, a ono malo što ih je preostalo iz prijašnjeg života zvučalo je šuplje. Katkada bi se pojavio netko s čijih bi usana potekle riječi. No bile su to prijeratne riječi i zvučale su poput sirovih, neukusnih ostataka. Samo je još u govoru male djece bilo svježine (...) Nismo tada još shvaćali da su djeca stvorila nov jezik (...) Bio je to izravan jezik i ništa nije skrivao (ibid.: 94).

Nisam razgovorljiv, ali to ne treba čuditi: tijekom rata nismo govorili. Kao da se nesreća opirala iskazu: nije se imalo što reći. Tko god je bio u getu, u logoru, ili se skrivao u šumama, poznaje šutnju duboko u svome tijelu. U ratu se ne raspravlja, ne zaoštravaju se razlike u mišljenju. Rat je leglo šutnje i slušanja (ibid.: 108).

No, likovi koji se pojavljuju u Appelfeldovoj životnoj priči koju piše Daša Drndić ne pojavljuju se u romanu *Životna priča* kojem je autor Aharon Appelfeld. Bez obzira na to, poglavlje svojim naslovom aludira na naslov književnog teksta čiji sadržaj gotovo u potpunosti mijenja. Pored toga, u priči o Appelfeldu u romanu *Totenwande* ne mogu se jasno razabrati razine ni granice među pozicijama pripovjedača – glasovi pripovjedača nisu hijerarhijski postavljeni (jedan iznad drugoga), nego su u fluidnom odnosu, pretapaju se jedan u drugog, a svatko uvodi priču o onom drugom. Ponekad je glavni razlog uvođenja novog pripovjedačkog glasa u tome da otvori prostor drugom liku predstavljajući ga. Sva tri autora (Celan, Lebović i Appelfeld) izabrani su kao preživjeli/svjedoci Holokausta. Paul Celan ovdje nije prisutan samo posredstvom književnog teksta (odnosno stihova koje Košeu recitira Appelfeld) nego biografskim podacima koji su dvostruko posredovani – pripovijeda ih Konrad Koše koji ih je saznao od Appelfelda kojega je upoznao preko Đorđa Lebovića. Đorđe Lebović u Appelfeldovu priču

ubacuje se samo zato da bi Košea doveo do Appelfelda, koji kaže da ga je upoznao na Lebovićevoj predstavi u Jeruzalemu gdje on živi od 1991. godine. No, o samom Leboviću u ovoj priči ne saznajemo ništa osim da je do tada živio u Beogradu „s tetoviranim (dachauskim) brojem na podlaktici” (Drndić 2000: 31). On ostaje izvan priče, a ne kaže se ono što čitatelj sâm treba znati ili tek otkriti svojim istraživanjem – naime, Đorđe Lebović preživio je logor, a njegova dramska tetralogija „Nebeski odred” iz 1956. godine, nastaje u koautorstvu s Aleksandrom Obrenovićem i predstavlja prvi književni tekst s temom Holokausta u SFRJ. Riječ je o dokumentarnoj drami, u kojoj se tehnikom intervjuja prenosi usmeno svjedočenje preživjelih, na koju kritika tog vremena nije dobro reagirala (Todorić 2017: 302).

U romanu *Totenwände* biografija o Paulu Celanu, osim u Appelfeldovoj priči, javlja se ponovo na 78. stranici romana. Opet je pripovijeda Konrad Koše istražitelju, no sada u obliku simulirane klasične biografije u kojoj se uvodi lik Ericha Einhorna, Celanova prijatelja iz mladosti. Ne spominje se tekst na koji se oslanja ova biografija, no vrlo vjerojatno riječ je o knjizi koju je uredila Marina Dmitrievna Einhorn (pod naslovom *Einhorn: du weisst um di Steine. Briefwechse*), a sadrži 16 pisama koje su razmijenili Celan i Einhorn. I u ovom se tekstu pripovijedanje posreduje; riječ je o sjećanjima Einhornove kćeri u koja su upleteni glasovi Celana i Einhorna, a posreduje ih lik Konrada Koše, uvlačeći ih u svoj (labavi) fiktivni okvir priče.

4. Multipliciranje implicitnih autora

Postupak koji je donekle komplementaran fikcionalizaciji stvarnih autora, ali proizvodi drukčije naratološke učinke, postupak je multipliciranja implicitnih autora⁷. Dok se fikcionalizacijom autora kao stvarnih povijesnih

⁷ Počevši od 1961. godine kada je ovaj termin (*implied author*) prvi puta upotrijebio Wayne Boothu svojoj knjizi *The Rhetoric of Fiction*, koncept implicitnog autora razvijao se u klasičnoj naratologiji tako što su se u njega, posredstvom različitih rasprava – o intencionalnosti, o „slikama autora” u predodžbama čitatelja, o senzibilitetu koje upravlja pripovijedanjem itd. – naknadno uklapale različite i razvedene predodžbe pripovjednog subjekta proizvođači ponekad i proturječna, a kao rezultat nastao je sintetički pojam na čiju aktualnu dvosmislenost upozorava Wolf Schmid – s jedne strane on ima objektivnu komponentu, on je strukturalna dimenzija djela, a s druge predstavlja subjektivnu komponentu vezanu uz recepciju, on je proizvod čitateljeve potrage za značenjima i subjektivne slike autora koju pritom stvara (Schmid 2013: http). Iako je Booth ovaj pojam uveo kako bi distancirao pripovjedača od autora, očigledno je da Booth implicitnog autora smatra predodžbom koja nastaje čitanjem, ali je za njezino oblikovanje odgovoran stvarni autor

osoba, multipliciraju književni likovi, multipliciranjem implicitnih autora, kao što ćemo vidjeti, osnažuje se i podupire autobiografska pozicija pripovjednog subjekta.

Primjer multipliciranja autorske pripovjedne pozicije preuzimam iz *Aprila u Berlinu*, a odnosi se na uvođenje glasa glasa Waltera Benjamina, koji se javlja pri kraju romana, na mjestu već ispunjenom glasovima drugih autora. Dakle, nakon što pripovjedačica u šetnji berlinskom ulicom Albrechtstrasse u izlogu antikvarijata ugleda knjige Edwarda Goreya, slijede kritičke opaske o svijetu Goreyevih priča i crteža, za koje kaže da su „opskurne i fantazmagorične, zagonetne i obavijene mističnom i zlokobnom aurom viktorijanske epohe koja elegantno teče u naše danas, razarajući ga opsceno i živahno” (Drndić 2009: 329). Dok kontekst Goreyevih priča prepoznaje u vlastitoj suvremenosti, njegov „dadaistički jezik” dovodi u vezu s jezikom Lewisa Carrolla, Edwarda Leara, Daniela Harmsa i Gertrude Stein. Uz napomenu da u hrvatskim knjižarama i bibliotekama Goreya nema, nastavlja:

Tako, u tom antikvarijatu u berlinskoj Albrechtstrasse, listala sam Sumnjivog gosta za kojeg bi Bora možda bernhardovski rekao kako svi mi nekakvi smo sumnjivi gosti nasađeni na urnu naše civilizacije čiji raskvašeni pepeo pretvara se u žitko blato. Poput stvora neutvrđena obličja, i mi, budni, a uspavani, besciljno lutamo, gubimo se, odlazimo i vraćamo se, tražeći odgovore u mraku čađavih dimnjaka, skrivajući se po budžacima naše zemaljske palače, bacajući se u ponore vlastite i opće nemoći, kidajući (paleći) ono što smo sagradili, napisali i naslikali. Benjamin uporno ponavlja: (Drndić 2009: 331).

Ilustrirana knjiga *The Doubful Guest* koju je Edward Gorey objavio 1957. uistinu nije dostupna u hrvatskim knjižarama, a nije ni prevedena. No, zašto je on relevantan i zašto su na str. 330. i 331. umetnute ilustracije preuzete iz tog romana na kojima vidimo pingvina u društvu odraslih ljudi u elegantnoj odjeći s početka stoljeća? Naime, u ovoj se knjizi opisuje apsurdna situacija koja nastaje nakon što na početku romana u kuću jedne aristokratske obitelji useljava pingvinoliko biće i uglavnom nema namjeru otići. Na kraju

(*flesh nad blood person*), podjednako koliko je odgovoran i za tipove pripovjedača. Ne treba zanemariti ni istaknutu Boothovu tvrdnju kojom počinje zaključak cijele ove rasprave – „Pisac stvara svoje čitaoc” (Booth 1976: 425).

romana, nakon sedamnaest godina provedenih u gostima, i dalje odbija otići. No, osim što Goreyevu ilustraciju umeće u svoj tekst, pripovjedačica nastavlja vrlo nadahnuto prenositi ono što bi Bora Ćosić „možda rekao”, i kao da ta mogućnost teksta nije dovoljna, ona tvrdi da bi sve to što nije rekao, rekao glasom Thomasa Bernharda. A sve to povodom zagonetnog pingvina Edwarda Goreya. Pritom samo ona, koja je jedini pripovjedni subjekt, govori umjesto njih. Drugim riječima, oni govore za nju.

Usred priče o Goreyevu sumnjivom gostu koja je pripovjedačici temelj autoidentifikacije, ubacuje se Walter Benjamin tekstom koji „uporno ponavlja”:

Sjetite se slike Paula Kleea, „Angelus Novus”. „Angelus Novus” anđeo je povijesti. Ima ljudsko lice, ali ptičja krila i kandže. Lice mu je okrenuto prošlosti. Ono što mi vidimo kao lanac događaja, on vidi kao jednu jedinu katastrofu koja neprekidno gomila ruševine na ruševinama i baca mu ih pred noge. Rado bi se zaustavio, budio mrtve i sastavljao ono što je razbijeno. Ali iz raja puše tako snažna oluja da mu je razapela krila i anđeo ih više ne može sklopiti. Ta oluja nezadrživo ga goni u budućnost, kojoj okreće leđa dok gomila ruševina pred njim raste do neba. Ono što nazivamo napretkom jest ta oluja (ibid.).

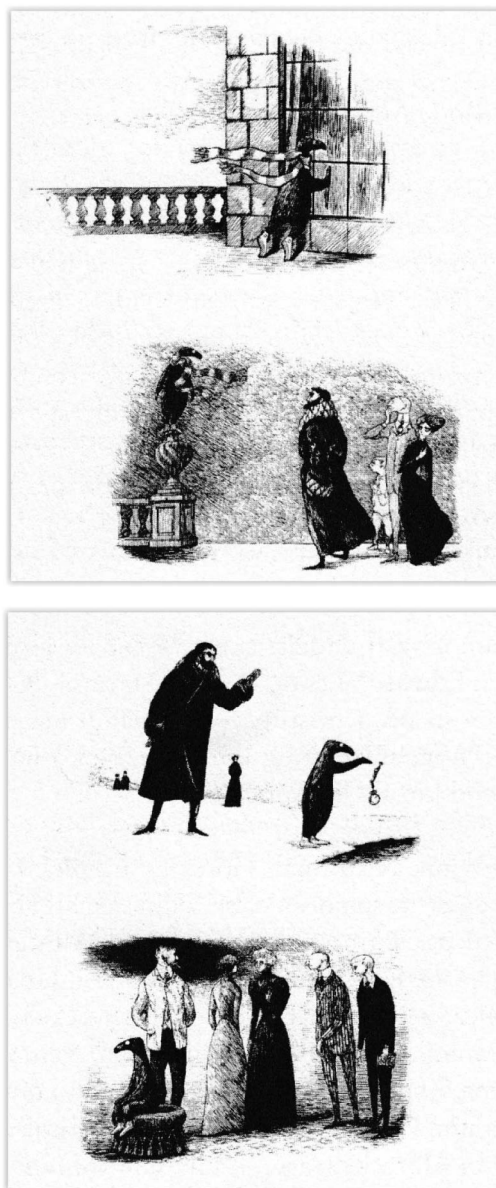
Benjaminovo „uporno ponavljanje” odnosi se na prisutnost tog teksta u kritičkim čitanjima, na njegov utjecaj, na brojna čitanja Benjaminova čitanja Kleea koje se sada nudi i u autobiografskom ključu. Za sliku *Angelus Novus*, koju je Paul Klee naslikao 1920. godine, a danas se nalazi u zbirci Židovskog muzeja u Jeruzalemu, Žarko Paić reći će da je „poznatija zbog Benjaminove interpretacije njezina alegorijskog značenja, no što je sama po sebi umjetničko djelo koje otvara nove svjetove” (Paić 2008: 189). Naime, Benjaminovo čitanje ove „slike bez svijeta” (ibid.) na kojoj on vidi „anđela povijesti” uključeno je u cijeli niz kritičkih tekstova o 20. stoljeću, spomenut ćemo samo neke relevantne za ovaj rad – u knjigu *Doba ekstrema* Erica Hobsbawma, u studiju Terryja Eagletona o „revolucionarnoj kritici” i Walteru Benjaminu, Žarka Paića o Benjaminovu „mišljenju onkraj povijesti”, kao i esej Gershoma Scholema pod naslovom „Walter Benjamin i njegov anđeo”, u kojoj anđeo više nije Kleeov nego Benjaminov.

Općenito, Benjaminov koncept povijesti kao vremena odgođenih značenja, vremena koje se predaje budućnosti, određuje i pristup povijesti

u prozi Daše Drndić⁸. Kada tvrdi kako „prošlost sadrži vremenski indeks koji upućuje na izbavljenje”, Benjamin pritom određuje „slabu” mesijansku ulogu svakoj generaciji, koja se rađa već opterećena očekivanjima postavljenim u prošlosti, zarobljena „tajnim dogovorom” – „Na zemlji su nas očekivali. Kao poputbina data nam je, kao i svakom pokoljenju prije nas, *slaba* mesijanska snaga na koju prošlost polaže pravo” (Benjamin 2008: 114). Likovi Daše Drndić svoju povijest nose upisanu u tijelo, oni se rađaju s poviješću, opterećeni grijesima predaka, njima je povijest u krvi, i tu „struji tiho i razorno” (Drndić 2007: 455). Nije pritom riječ o genetskoj krivnji, niti o biološkom determinizmu likova, nego o svojevrsnom prokletstvu u kojemu se ne može pobjeći od ponavljanja jer „mi se ne znamo opamećivati” (ibid.). Međutim, postmoderna pripovjedačica, kako je to zapazila i Natka Badurina, ne gubi se među glasovima svojih likova. Njezina je intencija „opskrbiti svoj tekst jakom prosudbom dobra i zla” (Badurina 2012: 27). Ona je književna svećenica, a njezina je mesijanska uloga prenijeti povijest koja joj je predana kao „popudbina”, i ona će je ponavljati dajući upravo sebi ulogu *magistrae vitae*.

Nakon Benjamina koji „uporno ponavlja”, pripovjedačica *Aprila u Berlinu* opet se vraća autoidentifikaciji s Goreyevim pingvinom tvrdeći kako svi mi poput „Goreyeva malog bića koje se katkada zavlači i u pukotine naše nutrine, skupljamo ono što volimo, predmete i ljude, sjećanja i htijenja, pa ih skladištimo na dno velikih voda” (ibid.: 332). Zanimljivo čitanje Benjamina u kojemu njegova anđela povijesti dovodi u vezi sa zagonetnim bićem iz *Sumnjiva gosta* – neka je vrsta montaže koja proizvodi učinak groteske. Iako Kleeov anđeo nije konvencionalna slika, on je dobio konsekracijski status u interpretacijama – od Gershoma Scholema do Terryja Eagletona. A Daša Drndić provukla ga je kroz sliku Goreyeva pingvina, snižavajući ga na razinu sumnjiva gosta, pa čak i filtrirajući ga kroz autoidentifikaciju. Ona je anđeo povijesti i sumnjivi gost istodobno. Kao anđeo okrenut licem prema prošlosti, htjela bi „još ostati, probuditi mrtve i popraviti razvaljeno”, (Benjamin 2008: 118), no kao „sumnjivi gost”, ona se „prepušta mračnim mislima”, „kupa na izvorištima vlastita smrada”, „besciljno luta odajama stvarnosti i tvrdoglavo odbija otići” (Drndić 2009: 332).

⁸ O benjaminovski koncipiranoj povijesti u romanu *Leica format* usp. poglavlje članka Aleksandra Mijatovića pod naslovom „Prošlost je ono što dolazi” (Mijatović 2010: 34–37).



Slika 1: Ilustracije iz romana *The Doubtful Guest* (1957) Edwarda Goreaya, koje preuzima Daša Drndić u romanu *April u Berlinu* te ih umeće neposredno iznad citata u kojemu Walter Benjamin interpretira Kleeovu sliku *Angelus novus*.

5. Fikcionalizacija autobiografskog subjekta

Postupak „fikcionalizacije autobiografskog subjekta”, kojim se podriva prethodno stečena pozicija pripovjedačke moći, a autorica se razvlašćuje, Anera Ryznar analizirala je u *Leica formatu*, u primjeru posljednjih rečenica romana kojima se na kraju „otkazuje autobiografski ugovor”, a autobiografski subjekt pretvara u „još jedan fikcionalizirani lik” čime se ujedno i „autobiografska priča koja tvori okosnicu romana razvlašćuje i izjednačava s tuđim pričama i biografijama” (Ryznar 2017: 111–112). Primjer tog postupka nalazim u *Aprilu u Berlinu*, kada se, također pri kraju romana, autobiografski subjekt najprije predstavlja kao autorica romana *Sonnenschein*, a zatim se i dopisuje s fiktivnim likovima iz tog romana, s Hayom Tedeschi i Hansom Traubeom/ Antoniom Tedeschijem, uvlačeći tako i sebe, tj. stvarnu autorsku poziciju, u fiktivni prostor svog romana.

Neposredan povod komunikacije s fiktivnim likovima romana *Sonnenschein* u romanu *April u Berlinu* opet je književni tekst s temom Holokausta – knjiga Gite Sereny *The German Trauma*. Na tragu pripovjedne strategije opisane u prethodnom poglavlju, pripovjedačica udvostručuje, porubljuje svoj glas glasom još jednog autora, u ovom primjeru Georgea Steinera – „U knjizi Gite Sereny, te, kako kaže George Steiner, zvijezde suvremenog istraživačkog novinarstva (...)” (Drndić 2009: 320). Zatim slijedi iskaz žaljenja zbog toga što je roman *Sonnenschein* objavljen prije knjige Gite Sereny jer u njoj su objavljeni podatci koji su mogli upotpuniti priču o Lebensborn djeci. No, baš tada: „Baš tada Haya Tedeschi iz Gorizije šalje mi opširno elektroničko pismo koje započinje rečenicom: Čitam knjigu Gite Sereny *Germania. Il trauma di una nazione. Riflessioni 1938-2001.*” (ibid.: 320). Zatim slijede biografski podatci o Haya Tedeschi, koji se, iako se to ne kaže eksplicitno, preuzimaju iz romana *Sonnenschein*, i dodaje se kako se „u međuvremenu” osamdesetpetogodišnja Hayi „navukla na internet”. Nakon toga Haya postaje posrednicom između vlastite priče i onoga što je iznijela Gita Sereny, no ti se podatci prisvajaju i predstavljaju kao priča koju posreduje pripovjedačica, autorica *Sonnenscheina* i Haya Tedeschi istodobno, dok se granice među njima neprestance pomiču i postavljaju na drugim mjestima tako da čitatelj ne može biti posve siguran tko je i u kojem trenutku subjekt pripovijedanja.

6. Zaključak

Benjaminov stav da pisanje povijesti uključuje i odgovore na pitanja o onome što se nije dogodilo a trebalo se dogoditi, i onome što se dogodilo a nije se smjelo dogoditi, Terryja Eagletona ipak upućuje na to da tu privilegiranu mogućnost pisanja povijesti budućnosti (ili povijesti za budućnost) ima upravo umjetnost (2009: http), dok Eric Hobsbawm, kao povjesničar napominje da je upravo umjetnost ta čiji je pogled, pogled „anđela povijesti” (2009: 167). Na tragu rečenog „teret historije” u romanima Daše Drndić teret je događaja koji se nije smio dogoditi, no nakon što se dogodio, obilježio je europsku budućnost zauvijek, te se u tom smislu ne prestaje događati, kao neka vrsta paradoksa apokaliptičnog napretka u Benjaminovu tumačenju Kleeove slike. No, kako je pisanje o povijesti, ujedno i pisanje o povijesti umjetnosti, teret historije odnosi se i na teret književnih tekstova posvećenih ovoj temi. Oni oblikuju autorski kanon Daše Drndić.

Konačno, opus Daše Drndić u kojem se oblikuje zaseban kanon može se smjestiti samo u tom kanonu, izvan uskih okvira nacionalne klasifikacije. Daša Drndić ne obraća se čitatelju zatvorenom u jedan jezik, u jednu nacionalnu filologiju, štoviše, da bi se moglo pratili njezino pismo potrebno je često izići i iz okvira njezina teksta, potražiti na nekom drugom mjestu odgovore na pitanja koja su tamo postavljena. No, ono što nalazimo u njenom pismo zapravo je dekonstrukcija izabranog kanona, neutraliziranje „straha od utjecaja” u opusu koji postaje neka vrsta *melting pota* svjetske književnosti. Ona ponovno piše već napisano, reciklira autorske tekstove (u slučaju Appelfeldove *Životne priče*), ali i reinterpreтира kanonske interpretacije (poput Benjaminova anđela). Umjetničko djelo, kako ga Benjamin vidi, nosi u sebi potisnuta značenja koja se mogu razviti jedino kroz vrijeme, kao neka vrsta značenja odgođenog za budućnost. Za Dašu Drndić smisao uzastopnog (pre)-ispisivanja prošlosti, upravo je otpor amnestičkoj budućnosti u kojoj su zločini potisnuti u politički nesvjesno da bi se vlast osjećala sigurnom.

Literatura

- Adorno, Theodor Wiesegrund (1996) „Što znači: odrađivanje prošlosti?”, preveo Slobodan Šnajder, *Republika: časopis za književnost*, srpanj-kolovoz 1996, 7-8, 112–123.
- Agamben, Giorgio (2008) *Ono što ostaje od Auschwitza. Arhiv i svjedok (Homo sacer III)*, preveo Mario Kopic, Antibarbarus, Zagreb.

- Appelfeld, Aharon (1999) *Životna priča*, s engleskog prevela Snježana Husić, Naklada OceanMore, Zagreb.
- Badurina, Natka (2012) „Kraj povijesti i hrvatski novopovijesni roman”, *Slavica Tergestina* 14, 9–37.
- Bauman, Zygmunt (2017) *Modernost i holokaust*, s engleskog preveo Srđan Dvornik, TIM press, Zagreb.
- Benjamin, Walter (2008) „Povijesno-filozofijske teze”, *Novi anđeo*, izabrala i s njemačkog prevela Snješka Knežević, Antibarbarus, Zagreb, 113–124.
- Booth, Wayne [Vejn But] (1976) *Retorika proze*, preveo Branko Vučićević, Nolit, Beograd.
- Car, Milka (2016) *Uvod u dokumentarnu književnost*, Leykam, Zagreb.
- Drndić, Daša (2000) *Totenwände. Zidovi smrti*, Fraktura, Zagreb.
- Drndić, Daša (2003) *Leica format*, Meandar, Zagreb.
- Drndić, Daša (2007) *Sonnenschein. Dokumentarni roman*, Fraktura, Zagreb.
- Drndić, Daša (2009) *April u Berlinu*, Fraktura, Zagreb.
- Duda, Dean (2017) „Prema genezi i strukturi postjugoslavenskog književnog polja (bilješke iz Bourdieua)”, *Tranzicija i kulturno pamćenje. Zbornik radova s istoimenog međunarodnog znanstvenog simpozija održanog 26. i 27. studenog 2015. godine na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu*, Srednja Europa, Zagreb, 45–56.
- Eagleton, Terry (1981) *Walter Benjamin: or Towards a Revolutionary Criticism*, Verso, London.
- Eagleton, Terry (2009) „Waking the Dead”, *NewStatesman*, 12 November, <https://www.newstatesman.com/ideas/2009/11/past-benjamin-future-obama>, posjet 13. rujna 2019.
- Giergiel, Sabina (2018) „The Saving Narratives od Daša Drndić”, *Studia Judaica* 21, 1(41), 9–116.
- Guillory, John (1993) *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, The University of Chicago Press, Chicago – London.
- Hobsbawm, Eric (2009) *Doba ekstrema. Kratko dvadeseto stoljeće 1914. – 1991.*, preveo Dražen Nemet, Zagrebačka naklada, Zagreb.
- Jambrešić Kirin, Renata (2001) „Egzil i hrvatska ženska autobiografska književnost 90-ih”, *Reč*, 61, 7, 175–197.
- Lešić, Zdenko (2015) *Saga o autoru*, Synopsis, Sarajevo–Zagreb.

- Levi, Primo (2017) *Utopljenici i spašeni*, s talijanskog preveo Tvrtko Klarić, Fraktura, Zaprešić.
- Lukić, Jasmina (2018) „Politika memorije u prozi Daše Drndić”, *Književna republika*, 5-8, 23–32.
- Paić, Žarko (2008) „Smjerokazi melankolije – Walter Benjamin i mišljenje onkraj povijesti”. U: Walter Benjamin, *Novi anđeo*. Izabrala i s njemačkog prevela Snješka Knežević. Antibarbarus, Zagreb, 173–192.
- Mijatović, Aleksandar (2010) „Vrijeme nestajanja Sjećanje, kino i fotografija u romanu *Leica format* Daše Drndić”, *Fluminensia*, 22 (1), 25–44.
- Pogačnik, Jože (1986) *Književni susreti s drugima: jugoslavističke teme*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka.
- Protrka, Marina (2008) *Stvaranje književne nacije. Oblikovanje kanona u hrvatskoj književnoj periodici 19. stoljeća*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.
- Protrka Štimec, Marina (2019) *Politike autorstva. Kanon, zajednica i pamćenje u novijoj hrvatskoj književnosti*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb.
- Ryznar, Anera (2017) *Suvremeni roman u raljama života. Studija o interdiskurzivnosti*, Disput, Zagreb.
- Schmid, Wolf (2013) „Implied Author”, *The Living Handbook of Narratology*, ur. Peter Hühn i dr. Interdisciplinary Center of Narratology, University of Hamburg. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/58.html>, posjet 16. listopada 2019.
- Scholem, Gerschom (2008) „Walter Benjamin i njegov anđeo”. U: Walter Benjamin, *Novi anđeo*. Izabrala i s njemačkog prevela Snješka Knežević. Antibarbarus, Zagreb, str. 127–171.
- Sorel, Sanjin (2018) „Daša ili o našim kontroverzama”, *Književna republika*, 5-8, 83–86.
- Todorić, Gordana (2017) „Modusi književnog pamćenja i predstavljanje Holokausta”, *Tranzicija i kulturno pamćenje. Zbornik radova s istoimenog međunarodnog znanstvenog simpozija održanog 26. i 27. studenog 2015. godine na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu*, Srednja Europa, Zagreb, 301–308.
- Vidulić, Svjetlan Lacko (2017) „Književno polje SFRJ-a: podsjetnik na tranziciju dugog trajanja”, *Tranzicija i kulturno pamćenje. Zbornik radova s istoimenog međunarodnog znanstvenog simpozija održanog 26. i 27.*

studenog 2015. godine na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, Srednja Europa, Zagreb, 27–43.

Zlatar, Andrea (2004) *Tekst, tijelo, trauma. Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Ljevak, Zagreb.

SUMMARY

Miranda Levanat-Peričić

CANONICAL BIOGRAPHIES AND THE AUTOBIOGRAPHICAL CANON OF DAŠA DRNDIĆ

Daša Drndić's literary oeuvre belongs to a separate canon of literary texts that the authoress herself affirms with her writing in search of her own interpretative community away from the canon ruled by hierarchies based on national and ideological categories. Her canon is shaped from an autobiographical discursive position, that is, from the perspective of an authoress who "draws" into her narrative space the voices of other authors and authoresses, most frequently those who wrote about the Holocaust or were victims of the Holocaust. In her writing, she conveys someone else's testimony or trauma and creates polyphonic prose compositions in which the authoress at the same time becomes the object of representation and the subject of mediation. So, the authoress's narration is joined by other narrators – Danilo Kiš, Bruno Schulz, Aharon Appelfeld, Paul Celan, Primo Levi, Wisława Szymborska, Witold Gombrowicz, Walter Benjamin and others. By treating the authors' biographies and their literary texts as equally (un)reliable documents, the selected authors are sometimes joined to her text through their literary texts and sometimes directly as participants in the narrative. The paper analyses three procedures in the function of shaping a separate canon of literary texts: the procedure of fictionalizing authors' biographies, the procedure for multiplying the implied authors, and the procedure of fictionalizing an autobiographical subject. While by fictionalizing the authors as real historical figures literary characters are multiplied, by multiplying the implied authors the autobiographical position of the narrative subject is strengthened and supported, but in order to weaken the previously acquired authorial narrative position through the process of fictionalizing the autobiographical subject.

Key words: *author's canon; Daša Drndić; writing about the Holocaust; author's fictionalization; implied author*