

Anera Ryznar

INTERDISKURZIVNE FUGE U ROMANU LEICA FORMAT DAŠE DRNDIĆ

dr. sc. Anera Ryznar, *Filozofski fakultet, anera.ryznar@gmail.com, Zagreb*

izvorni znanstveni članak

UDK 821.163.42.09 Drndić, D.-31

rukopis primljen: 2.3.2014.; prihvaćen za tisak: 15.5.2014.

Rad analizira roman Daše Drndić Leica format (2003) iz perspektive diskurzne stilistike i to tako što motri na koji se način načelo interdiskurzivnosti artikulira na stilskoj razini romana pri čemu upravo radikalno ogoljeni interdiskurzivni šavovi postaju polazišnom točkom interpretacije. Kao temeljna interdiskurzivna figura u ovom romanu uzima se fuga koja istovremeno konotira složenost, polifoničnost i interdiskurzivnu premreženost romanesknog teksta, a na metarazini otvara pitanje pamćenja i zaborava, oblikovanja i prenošenja znanja te njegova kodiranja u jeziku i diskurzu. Analiza pokazuje kako u navedenom romanu Daša Drndić mapira osobnu i kolektivnu povijest usložnjavanjem i kolažiranjem različitih tipova tekstova, žanrova i diskurzā te kako se pritom stilistički zahvati na grafičkom planu romanesknog teksta produžuju u područje njegove semantike.

Ključne riječi: *interdiskurzivnost; fuga; autobiografski subjekt; diskurz grada; montaža; prozopopeja; Daša Drndić*

1. Uvod

Opus Daše Drndić nerijetko se u pregledima i sintezama hrvatske književnosti proglašava nekim tipom izmještenog ili rubnog pisma u odnosu na poetičke prakse u suvremenoj hrvatskoj prozi. Pišući o njezinim romanima, kritika je isprva inzistirala na njezinoj fizičkoj, a potom i na poetičkoj izmještenosti iz književnog *mainstreamea*. Ona se tako često proglašavala nastavljačicom osviještenog ženskog pisma, smještala u korpus egzilantske proze (D. Ugrešić, S. Drakulić, P. Matvejević, S. Šnajder) ili se pak povezivala s autorima koji su u hrvatski književni kanon ušli iz drugih regionalnih književnosti (M. Jergović, J. Mlakić, M. Kovač, B. Ćosić). Romanima Daše Drndić uistinu pripada posebno mjesto u hrvatskom kanonu, ali razlog tome nije navodna izmještenost njezine biografije i jezika kojim piše, nego specifičan spektar tema te originalan stilski rukopis kojemu je u hrvatskoj

književnosti teško pronaći srodnika. Prva skupina romana objavljenih u Hrvatskoj, u kojoj se oblikuje njezin stil i uvode provodne teme, obuhvaća proznu knjigu *Marija Częstochowska još uvijek lije suze: umiranje u Torontu* (1997), nastavlja se romanima *Canzone di guerra* (1999) i *Totenwände* (2000) te kulminira ponajboljim romanom iz prve faze – *Leica format* iz 2003. g. U navedenim se romanima opažaju značajke karakteristične za dokumentarno-autobiografsku prozu devedesetih, no ovdje je stupanj literarizacije znatno viši zahvaljujući stilskom postupku u kojemu se dokumentarni, historiografski i drugi „stvarnosni” diskurzi tretiraju kao gradivni materijal fikcionalnog svijeta pa im se pristupa kritički, ludički, polemički i problemski. Ovdje ćemo promotriti interdiskurzivna pretapanja u romanima iz prve faze, osobito u romanu *Leica format*, koji ćemo, usprkos tome što je objavljen 2003. g., u jeku FAK-ovskoga stvarnosnog vala, čitati na fonu dokumentarno-autobiografske proze devedesetih s kojom ima više zajedničkih nazivnika. Pokušat ćemo analizom njezina pisma pokazati kako Daša Drndić mapira osobnu i kolektivnu povijest usložnjavanjem i kolažiranjem različitih tipova tekstova, žanrova i diskurza te kako se pritom stilistički zahvati na grafičkom planu romanesknog teksta produžuju u područje njegove semantike. Pritom valja napomenuti da se pojam interdiskurzivnosti ovdje tumači u užem smislu¹, kao obilježje konkretnog iskaza ili teksta koje upućuje na njegov diskurzivni sastav – na implicitno ili eksplicitno spajanje različitih diskurzivnih matrica (diskurzivnih tipova i njihovih tvorbi: žanrova, tekstnih tipova i konkretnih jezičnih i tekstualnih praksa) i njihovu rekonstruktualizaciju u novom tekstualnom okolišu. Kao naglašeni aspekt tekstualne gradnje, interdiskurzivnost se u prozi Daše Drndić nadaje kao osviješteni postupak kojim se oblikuju tekstovi koje obilježava „strukturna i semantička polifoničnost, heterogenost, postupci višestrukog kodiranja i dekodiranja, bogata evokativnost te univerzalni subjekt koji nastaje u međuprostoru diskurzivnih formacija” (Bagić 2004: 136).

2. Fugiranje romanesknog teksta

Roman *Leica format* podnaslovljen je kao ‘fuga’² ili, točnije, ‘fuge’ pri čemu se taj pojam u grafičkom dizajnu unutarnjih korica javlja kao padajući, odnosno, ponavlja se devet puta u dijagonalu, u sve sitnijem fontu, koji se smanjuje gotovo do granice čitljivosti. Tako stiliziranom podnaslovu posvećena je i kratka uvodna bilješka, svojevrsna glosa, kojom se navode uvriježena i manje poznata značenja tog pojma. Fuga se tako redom definira kao „poremećaj izgubljenog pamćenja ili dugotrajna amnezija”, „bijeg, pogotovo bijeg iz domovine, progon, ali i izgon”, „polifona muzička kompozicija u kojoj se partije ponavljaju po određenim pravilima” te kao „spoj između kamenova ili pločica (...), namjerno ostavljen razmak ili (...) pukotina” (Drndić 2003: 5–6). Tu uvodnu

¹ Za razliku od interdiskurzivnosti u širem smislu, koja se definira kao opće obilježje polja diskurza koje upućuje na njegovu pretopljenost, raznorječnost i konfliktnost, tj. na činjenicu da, unutar tog polja, granice između diskurzivnih tipova nipošto nisu statične i zadane, nego su više ili manje propusne i relacijske pa dopuštaju njihovu jezičnu i semantičku interferenciju (usp. Kovačević, Badurina 2001: 191).

² Fuga evocira još dva kanonska djela hrvatske književnosti koja u paratekstu nose sličan pečat – Fabrijev roman *Berenikina kosa: Familienfuge* i Marinkovićev *Never more: roman fuga*.

bilješku moguće je smatrati interpretativnim ključem romana, u kojem se preko metafore fuge naznačuje princip gradnje samoga teksta, kao i njegove tematske preokupacije i kompozicijska načela. Uvrstimo li izlistana značenja fuge u sažeti opis *Leica formata*, mogli bismo reći da je to roman koji je zaokupljen temom osobnog i povijesnog pamćenja i zaborava, najvećim dijelom ispričovijedan iz perspektive izmještenog subjekta, strukturiran po načelima polifone glazbene kompozicije s brojnim provodnim motivima, izmjenama glasova i varijacijama osnovne teme, pri čemu šavovi između sekvenca ostaju jasno vidljivi, štoviše, upravo fuge i procjepi među pričama postaju prostorom autorske i čitateljske refleksije.

Pišući o intermedijalnoj vezi između glazbene fuge i Marinkovićeve romana *Never more*, Pavao Pavličić navodi da je „fuga po definiciji višeglasna kompozicija” koja „ima dva glavna dijela: najprije dolazi temeljna glazbena misao, koju onda ponavlja drugi glas u drukčijem tonalitetu. Potom dolazi drugi dio u kojem se neke od muzičkih ideja iz prvoga dijela razvijaju i razrađuju u različitim tonalitetima” (Pavličić 2010: 226–227). Ali dok se binarna kompozicija fuge može bez problema prisposodobiti dvodijelnoj strukturi Marinkovićeve romana, u *Leica formatu* fuga se uvišestručuje, umnožava i raspisuje u nepregledno mnoštvo pripovjednih glasova, ponavljanja i varijacija. Zato u podnaslovu i ne stoji fuga nego fuge, brojne priče polegnute jedne preko drugih u prostoru i vremenu, polifonijski raster u čijem se presjeku oblikuje narativ koji ne pokušava to mnoštvo glasova privesti u simfonijsko suzvučje nego ih, upravo suprotno, potiče na međusobno sučeljavanje. Riječ je, dakle, o polifonijskom romanu bahtinovskog tipa u kojem logika središnje pripovjedačke svijesti nije nadređena ostalim pripovjednim glasovima i idejama koje oni zastupaju, niti se ti glasovi nasilno stavljaju u funkciju idejnog habitusa romana. Ipak, za razliku od prototipne Dostojevskijeve polifonije u kojoj se glas i ideja uvijek vežu uz zonu nekog lika, u Daše Drndić oni nerijetko ostaju upravo to – bestjelesni glasovi iz prošlosti u potrazi za vlastitim imenom, identitetom, biografijom i pravom na priču.

Središnja pripovjedačka svijest u romanu, obojana snažnim autobiografskim impulsom i rastrzana identitetskim dvojbama, pripovijedanje organizira tako što spomenuto višeglasje doslovno preslikava na diskurzivnu razinu romana. Svakom se glasu ustupa pripadajući prostor za govor, njihovi se iskazi grafički odjeljuju i obilježavaju različitim fontom ili tipom sloga (kurziv/kurent), uglavnom se prenose upravnim govorom, bez pripovjedačke intervencije u sâm iskaz. Pripovjedačica tako na sebe preuzima ulogu dirigenta, arhivara ili kompilatora koji svojim opaskama i komentarima popunjava fuge između tuđih iskaza čime ostvaruje koherentnost toga labavog i fragmentarnog romana³. S druge strane, njezina vlastita priča, neravnomjerno raspršena u nekoliko dionica, sloj je u kojemu se uvode provodni motivi egzila, izmještenosti, nepripadanja, pamćenja i zaborava, nemogućnosti komunikacije te mapiranja prostora i vremena. Taj se tematski krug, motren iz perspektive vlastite traume kao nešto privatno, intimno i

³ Strahimir Primorac taj tip montaže naziva „elastičnim šavom” – u prvi mah nevidljivima, ali čvrstim nitima koje se prepleću u mrežu i drže tekst na okupu” (Primorac 2005: 142).

autobiografsko, metonimijski povezuje s „velikim” temama – svjetskim ratovima, totalitarnim režimima i njihovim zločinima, migracijama stanovništva, poviješću urbanih sredina (osobito grada Rijeke), antisemitizmom, pitanjem mučenih, ubijenih i nestalih. Dakle, promišljanja o vlastitom identitetu i autobiografiji u naraciju nezaustavljivo uvlače i tuđe priče i živote, nastojeći ih spasiti od povijesnog zaborava. Vlastito i intimno prevodi se tuđim i kolektivnim, a povijest se promatra kao šupljikavi mozaik, kao „lažni čarobni plašt, čas vidljiv, čas nevidljiv, kojim prekrivamo, kojim utopljavamo našu stvarnost. Kad se okrene naglavačke, taj plašt pretvara se u košaru, u košaricu, u koju slažemo vrijeme, uredno, kao tek oprano rublje” (Drndić 2003: 29–30). Premda zaokupljen sličnim temama na kojima je (novo)povijesni roman proveo svoju (re)konstrukciju prošlosti, *Leica format* opire se usustavljivanju i narativizaciji povijesti karakterističnoj za realističke, historiografske pa čak i publicističke diskurze. U pozadini tih totalitarizirajućih diskurza leži pretpostavka da se problematičnu, traumatičnu i raspršenu zbilju može uredno pospremiti u tekstualnu košaru tako što će se njezini fragmenti dovesti u kronološku i uzročno-posljedičnu vezu. Odustajući od takve zaokružene, linearne naracije vođene samopouzdanim glasom sveznajućeg pripovjedača *Leica format* se opredjeljuje za postmodernistički roman-kolaž u kojem se konstruktivnom montažom (usp. Oraić Tolić 1990: 159) povezuju različiti tipovi iskaza, tekstova i diskurza.

3. Diskurzivni otpor autobiografskog subjekta

Okosnicu romana čini pripovjedni dio ispisan u autobiografskom prvom licu koje na temelju biografskih podudarnosti isprva identificiramo kao autoričino da bi se u posljednjem poglavlju susreli s likom izvjesne Lee Moser kao moguće pripovjedačice čitavoga romana. U tom kratkom epilogu saznajemo da je ta identitetska zbrka posljedica bijega (fuge) pripovjedačice iz njezina grada i jezika, svojevrsan oblik amnezije (fuge) i prisvajanja novog imena i identiteta čime se zamućuje i njezino vlasništvo nad samom pričom. Na razini kompozicije taj se epilog uparuje s uvodnim poglavljem u kojem je isripovijedana biografija Antonie Host, žene u bijegu od vlastita života, žene koja je sve zaboravila, žene-fuge. Antonia Host (alias Lydia Paut) i Lea Moser (alias Tessa Koller) metonimijski su proizvođači autobiografskog subjekta – izmještenog, lutajućeg, rascijepljenog i rasređenog. Njihove priče obrubljuju romaneskni tekst (fugiraju ga) pa čitatelj na koncu spoznaje da je dijegetičko trajanje romana čitavo vrijeme bilo suspendirano u nekakvoj vremenskoj petlji, uzglobljeno između dva bijega, dva zaborava i dvije narativne fuge. Taj okvir funkcionira kao svojevrsan metatekst kojim se kritički propituju konvencije klasičnog pripovijedanja, od načela linearne progresije radnje, preko ideje zaokruženih i karakteriziranih likova sve do koncepta pripovjedača kao onoga koji proizvodi, kontrolira i odgovara za čin pripovijedanja. Posljednje rečenice romana, ispisane rukom anonimnog pripovjedača kojem je Lea Moser ustupila mjesto, potkopavaju i tu posljednju veliku pripovjednu konvenciju:

A svuda oko nje i dalje nepomičnost, dijelovi njenog bića žive odvojeno, svaki za sebe. Dijelovi njenog bića ne govore, nemaju više što reći, kome reći. Te dijelove svog bića ona

razumije, ali ne osjeća ih. Oko nje odvija se predstava pantomima u kojoj ne učestvuje. Ona je izvan.

Tko? Lea Moser ili Tessa Koller?

Tko? (Drndić 2003: 345).

Citirane završne rečenice romana ujedno tematiziraju i njegov središnji problem – (ne)mogućnost identifikacije subjekta iskaza i subjekta iskazivanja te potrebu da u tekstu, koji prema de Manovoj uputi čitamo kao autobiografski, poistovjetimo onoga koji govori s onim koji piše. Otkazujući na samom kraju autobiografski sporazum i pretvarajući autobiografski subjekt u samo još jedan fikcionalizirani lik, autobiografska priča koja tvori okosnicu romana razvlašćuje se i izjednačava s tuđim pričama i biografijama. Opreke između vlastitog i tuđeg, privatnog i javnog, historiografskog i literarnog, koje su taj roman razapinjale između fikcije i faksije, urušavaju se u prostor književnosti kao idealnog mehanizma kulturnog pamćenja koji integrirajući i preobražavajući povijesne činjenice, pojedinačne i kolektivne sudbine, privatne i javne diskurze, iste čuva od povijesnog zaborava. Fikcija kao najčišći oblik literarnosti u čitavom je romanu podređena uvjerljivoj snazi dokumentarizma. Ipak, na kraju, svi ti tekstovi prošlosti o čijoj autentičnosti svjedoče brojni zapisnici, stenogrami, sudski spisi i izvještaji, privedeni su u okrilje fikcije pomoću njezina egzemplarnog žanra – bajke. Tako se i jedna od prvih rečenica u romanu, „Ovo je kao bajka, sve ovo, naši životi danas”, preobražava u dijegetičku zbilju kada pripovjedačica alias Lea Moser, sada već fizički i dijegetički odsutna iz priče, započne razgovor s Češirskom Mačkom i kada joj se, kao Alisi, sve riječi raspu pa u njezin jezik prodru agramatične konstrukcije, elementi finskog jezika i sl. U tom smislu složit ćemo se s Andreom Zlatar koja tvrdi da historiografska fikcija Daše Drndić „unutar vlastite složene tekstualnosti *razvija zasebne tekstove o prošlosti*” kako bi „*demarginalizirala književnost putem suočavanja s historijskim* i kako bi ispitala, analizirala i pokušala razumjeti kako stvaramo našu kulturu i njezin smisao” (Zlatar 2004: 139–140, kurziv A. R.).

Autobiografski sloj romana organiziran je kao niz labavo povezanih refleksija, esejističkih ulomaka i poetiziranih pasaža u kojima se tematizira život autobiografskog subjekta u egzilu, u gradu koji nepogrešivo prepoznajemo kao Rijeku premda se ona u tekstu rijetko imenuje, a kad se to i čini koristi se talijanski oblik Fiume kojim se evocira burna povijest grada kao i multietnički sastav gradskog stanovništva. Pripovjedačica je dolaskom u Rijeku, grad njezinih predaka, napustila svoj život „tamo” što je perifrastička zamjena za neprijateljski prostor Srbije koji se u javnom diskurzu izbjegava imenovati. Ona je stoga u novom gradu nepravedno obilježena kao „njihova”, „pravoslavka”, nju prokazuju odviše pravilni naglasci i nepoćudan vokabular. U svakodnevnim susretima sa stanovnicima grada, na tržnicama, kioscima i ulici, ona upada u stalne sukobe jer joj nedostaje „pravih riječi”; javni se diskurz devedesetih, čak i u gradu koji se diči epitetom multietničke tolerancije, prokazuje kao indoktriniran purističkom politikom tuđmanovske ere. I premda uglavnom posve nacionalno neutralne (internacionalizmi, arhaizmi), njezine se riječi u prostoru javne komunikacije smatraju obilježenima, pogrešnima, jezičnim signalima nepripadanja i drukčijosti.

Oblikovanje diskurza pripovjedačice u velikoj je mjeri određeno otporom njezina privatnog jezika prema svim lektorskim, medijskim i literarnim mehanizmima jezičnog i stilskog pročišćavanja. Zato u njezinu naraciju često nemotivirano prokuljaju riječi koje traže fusnotu, nepoćudne riječi, dijalektalizmi, srbizmi, turcizmi, nasumični simboli otpora: „Ćumur. Bakaluk. Plotna. Došlo mi iznenada da to kažem. Plotna. Bakalnica. Piljarnica. Ćumurbadžijajorgandžijatabut. Patišpanj. Mileram. Šargarepa, tiganj, rerna. Viršle. Saksija. Tegla.” (Drndić 2003: 268-269). Ideologija nepatvorenog hrvatstva koja zahtijeva isto takav, autentičan i čist hrvatski jezik u kojem nema pogrešaka, uočava se u reklamnim sloganima (*Ližimo hrvatsko!*), plakatima i panoima (*Volite li Hrvatsku?*), rječnicima (dokidanje dubleta, čišćenje srbizama, pojava novotvorenica), školskim čitankama (Pajo Kanižaj: *Zaplakao sam hrvatski!*) i u akademskim krugovima (uspostava ksenofobičnih nacionalnih studija) otkuda prodire u svakodnevni diskurz ulice. Ondje se temeljna komunikacijska funkcija jezika podređuje onoj ideološkoj pa jezik postaje znakom pripadanja, lojalnosti i poslušnosti, a diskurz se putem snažnog institucionalnog djelovanja okamenjuje, osiromašuje i normativizira. Izvanjsko sužavanje jezika pripovjedačica doživljava kao cenzuru, brisanje identiteta i nasilno sužavanje njezina svijeta, svjesna da su upravo to učinci ideološkog rada javnoga (političkog, medijskog) diskurza koji proizvodeći samo brbljanje stvara iluziju slobodnoga jezičnog subjekta.

Tezi o postideološkom društvu Daša Drndić suprotstavlja tezu o cikličnosti i neiskorjenjivosti ideologije pa purističkim raspravama koje svakodnevno vodi pridružuje i jezične politike poznatijih opresivnih režima kako bi metodom usporedbe istaknula njihovu sličnost. Primjer tome su citati iz Marinettijeve futurističke kuharice posvećene Mussoliniju u koje pripovjedačica s neprikrivenom ironijom umeće lekseme i ideologeme hrvatskog novogovora. Jezična razlika između nje i drugih proizvodi i druge razlike koje pripovjedačicu odvajaju od grada, njegovih stanovnika i njihovih diskurzivnih praksa. Te se prakse podvrgavaju minucioznoj analizi, očuju se, semiotički se iščitavaju u postupku koji pripovjedačica naziva „čitanjem krpica grada”. Ironija prožima ulomke u kojima se uočavaju, asocijativno povezuju i kritički analiziraju gradski običaji poput karnevala, priprema za dolazak pape, popodnevnih šetnji i odlazaka u Trst, dok je tema riječkog urbanog mentaliteta – nepismenost i neobrazovanost, nedostatak humora, otuđenost i distanciranost, robovanje malograđanskim ukusima i običajima – opisana s mnogo više sarkazma. Pritom je diskurz pripovjedačice premrežen brojnim referencama i citatima koji pripadaju njezinim intelektualnim istomišljenicima, književnicima, filozofima, disidentima, egzilantima i apatridima, mahom onima koji su pisali o problemu otuđenosti u modernom gradu, o izmještenosti i ograničenosti urbane komunikacije. Kroz njezin tekst tako progovaraju Charles Baudelaire, Italo Calvino, Joseph Konrád, Thomas Bernhard, Georges Duhamel, Thomas Becket, Ödön von Horváth i Bogdan Bogdanović, ali osobito se ističe dijalog sa srpskim filozofom Radomirom Konstantinovićem čija je *Filosofija palanke* referentna podloga o koju se oslanja njezina kritika palanačkog duha Hrvatske devedesetih⁴.

⁴ Sličan dijalog s Konstantinovićem vodila je još jedna egzilantska književnica – Dubravka Ugrešić u eseju „Duh kakanijske provincije”, objavljenom u knjizi eseja *Napad na minibar* (2010).

4. Tekući diskurz krutoga grada

Tema grada i urbanog života u prozi Daše Drndić javlja se već u knjizi *Marija Częstochowska još uvijek roni suze: umiranje u Torontu* (1997). U njoj se u nizu autobiografskih zapisa bilježi svakodnevica egzilantskog života u tipičnom zapadnjačkom gradu u kojemu je već devedesetih bilo moguće uočiti ono što je Zygmunt Bauman (2011) nazvao tekućom modernosti – koje karakterizira raspršenost duha, nomadizam, novi oblici distribucije moći, posvemašnja individualizacija i stalna fluktuacija vrijednosti i identiteta. Kolažirajući novinske i televizijske vijesti, reklame, sinopsise filmova, plakate, jelovnike, oglase i televizijske vodiče, Daša Drndić u zapisima iz Toronta razvija oblik nostalgije „za vremenima koja kaplju, a ne kao *ovo naše koje teče*” (Drndić 1997: 174, kurziv A. R.). Upletanjem vizualnog u verbalno, kolažiranjem „krpica grada”, Daša Drndić posreduje neposrednu kanadsku stvarnost na način koji joj omogućava da u procjepima i fugama između montiranog materijala otvori subjektivnu poziciju u koju smješta svoje autobiografsko egzilantsko „ja”. U tekućim gradovima poput Toronta povijest ne predstavlja opasnost jer je umrtvljena folklorističkim, turističkim i marketinškim kalupima. Za razliku od europskih gradova, ondje se osjeća svojevrsan manjak povijesti, osobito kulturne povijesti. Kanada se zato u imaginariju Daše Drndić predstavlja kao plagijat, kičasta imitacija Staroga Svijeta, prostor napučen informacijama i senzacijama, a opet kronično prazan i bezličan. Psihogeografiju Toronta (usp. Zlatar 2004: 157) oblikuju masovni mediji i javni diskurz, a ne individualna urbana iskustva njegovih stanovnika jer je ondje privatni prostor strogo odijeljen od javnoga i dijalektika razmjene privatnog i društvenog svedena je na minimum.

Toronto koji se u ovoj knjizi oblikuje upravo kao tekući grad proleptička je slika Rijeke koja se u *Leica formatu* zatječe u srednjem stanju, u tranziciji iz krute u tekuću modernost. Geografija Rijeke u tom romanu ispisuje se kroz autobiografsku vizuru pripovjedačice i njezino vlastito iskustvo toga grada, ali i kroz dokumentarni materijal, fiktivne priče i stvarne biografije njegovih stanovnika te povijesne mijene koje su zahvaćale grad od kraja 19. stoljeća do danas. Habitus grada Rijeke blizak je gradskim toponimima oblikovanima u „prozi urbanog pejzaža” koju je u studiji *Treba li pisati kako dobri pisci pišu* (2004) opisao Krešimir Bagić. On primjećuje da se u prozama osamdesetih i devedesetih „grad javlja izravno i posredno, na razini teme i na razini stila; on je prostor modernog nomadizma, nenastanjenosti i raspršenosti duha”, u kojem je „čovjek – želi li sačuvati osobnost – prisiljen na paradoksalnu osamljenost unutar mnoštva, na odustajanje (...) i prisvajanje pozicije autsajdera” (Bagić 2004: 139–140). Stil urbanih prozaika, poput Ede Popovića, Mate Bašića, Delimira Rešickog, Nevena Ušumovića i Marinele, često obilježavaju „nagle izmjene pripovjednih perspektiva, diskurzivnih praksi te namjerna fragmentacija priče i njezina smisla”, što se može tumačiti, smatra Bagić, „kao metonimijski izraz pripovjednog subjekta koji grad doživljava kao mjesto kaotičnog i nepredvidivog prepletanja najrazličitijih senzacija” (Isto: 140).

Postoji, dakle, nešto što bismo mogli nazvati ‘diskurzom grada’, a što priče ovih prozaika prožima na fabularnoj razini (kao mjesto događanja priče), idejnoj razini (kao

njihova nadtema) i na stilskoj razini (kao kompleks stilskih postupaka koje Bagić smatra tipično postmodernističkima⁵). U romanu Daše Drndić grad Rijeku se izbjegava ime-novati upravo zato jer se teži njegovoj virtualizaciji, „zgrušavanju različitih prostora i vremena u kronotope koje ne možemo nazvati ‘irealnim’ ali su mješavina fakticiteta i fikcionalnosti” (Zlatar 2004: 142). Stoga nije slučajno, nastavlja Zlatar, da se kao prva literarna referenca u romanu *Leica format* citiraju *Nevidljivi gradovi* Itala Calvina. Kao i Calvino, i Drndić svoju mentalnu kartu grada iscrtava kombinirajući vlastito iskustvo nesrastanja s citatima brojnih promišljatelja urbanosti (Kónrada, Kapuścińskog, Bogdanovića, Baudelairea, Bernharda), ispisujući biografije njegovih živih, mrtvih i izmišljenih stanovnika, opise gradskih lokacija, povijest njegovih ulica i trgova te raspisujući njegove predaje i mitove. Upravo procesom fikcionalizacije i literarizacije povijesnog materijala „grad postaje povlaštenim mjestom pamćenja, počinje funkcionirati kao sustav znakova, kao osobiti tekst kulture” (Zlatar 2004: 155). Zato u diskurzu grada koji prožima roman Daše Drndić dokumentarno i historiografsko može funkcionirati uspo-redno s grotesknim i fantastičnim; premda se njegovo tekstualno tkanje sastoji od nalijepljenih fragmenata stvarnosti (oglasa, sudskih spisa, statistika) veze koje se među njima uspostavljaju nedvojbeno su literarne – uglavnom asocijativne, katkad začudne, a nerijetko i poetizirane. Drugim riječima, interdiskurzivnost u romanu *Leica format* u prvom je redu izvedena preko diskurza grada koji podržava širenje granica književnoga teksta i njegovo ozvučivanje – umnažanje pripovjedačkih glasova i perspektiva, polifoniju u bahtinovskom smislu⁶.

Autobiografska vizija suvremene Rijeke suprotstavlja se historiografskoj i dokumen-tarističkoj rekonstrukciji toga grada početkom 20. stoljeća kada je, kao jedno od važnijih austrougarskih središta, bio premrežen najrazličitijim društvenim praksama, migracijama stanovništva, etničkom i kulturnom raznolikošću. Povijest grada sadrži i mnogo fuga – mutnih, prešućenih, sramnih mjesta. Bio je to grad brojnih lazareta, ubožnica, domova za napuštenu djecu, lječilišta i psihijatrijskih ustanova „što samo po sebi govori da se od svakojakih bolesti ovdje bolovalo, javno i tajno” (Drndić 2003: 75). Ta strana povijesti nije utkana u sjajne gradske grbove i ulaštene spomenike, njome se ne diče gradske vlasti, ali taj neprorađeni talog povijesti, smatra Drndić, jedan je od razloga što je to danas grad koji „trune gluho i nevidljivo, iznutra”, koji je „suh kao isluženi jajnici, kao mumificirane male ljudske glave”, „voštani grad kojim se kotrljaju voštani kipići, sivobijeli, bez fitilja”. Jedan od načina na koji pripovjedačica pokušava spriječiti opću amneziju grada jest davanje glasa onima čiji se glas uglavnom ne čuje – običnim ljudima (prolaznicima, poznanicima, trgovcima i sl.), mrtvima, zaboravljenima, žrtvama pa čak i neživim predmetima (brodovima). Njihovi iskazi stilizirani su kao sažete ispovijesti ili kao niz replika u fiktivnom intervjuu koji s njima vodi pripovjedačica, pazeći pritom da tuđi glas uvijek bude grafostilistički obilježen i izdvojen iz tijela teksta (najčešće decentriranjem teksta, užim

⁵ U te postupke, a slijedeći Davida Lodgea, Bagić ubraja proturječe, permutaciju, prekinuti slijed, prekomjernost i kratke spojeve (Bagić 2004: 140–141), kao i sintezu poetskog i proznog diskurza, ironiju i melankoliju i totalizaciju književnoga teksta i književne komunikacije” (Isto: 144).

⁶ Kovačević i Badurina (2001: 187) koncept interdiskurzivnosti vezuju upravo uz kategoriju glasa.

kolonama i kurzivom). Kako primjećuje Zlatar (2004: 157), pripovjedačica pritom zadržava poziciju onoga koji promatra i bilježi te se služi mogućnošću „panoramske perspektive [...] i u prostornom i u vremenskom smislu”, stalno iznova pronalazeći mjesta ispunjena značenjima, „u kojima se miješaju antropološki, poetski i mitski doživljaj prostora.”

5. Otisci tuđih priča

Biografija grada tako se raslojava na niz malih, privatnih i obiteljskih priča koje pripadaju stvarnim ili izmišljenim osobama iz povijesti grada, a koje se međusobno križaju, dopisuju i protežu sve do sadašnjosti. Najviše prostora ustupljeno je priči o izvjesnom Ludwigu Jakobu Fritzu koji u listopadu 1911. g. stiže u kraći posjet Rijeci kako bi se ukrcao na preokooceanski brod Saxonia na kojem će sa stotinama drugih emigranata otploviti u Ameriku. Priča o nekoliko riječkih dana Ludwiga Jakoba Fritza dopunjena je iscrpnim dokumentarističkim materijalom kojim se rekonstruiraju obrisi toga grada s početka 20. stoljeća. U gustoj mreži faktografskih podataka opisuje se infrastruktura grada, citira turistički vodič *Guida di Fiume*, popisuje i opisuje važnije gradske lokacije (ulice, hoteli, restorani), komentira moda tog vremena i običaji društvene ophodnje, prepisuju kinematografski programi, reklame, hotelske brošure i jelovnici, bilježi se govor ljudi s ulice. Pripovijest o Fritzovu boravku u Rijeci diskontinuirana je stalnim interpolacijama komentara u kojima pripovjedačica, govoreći iz pripovjednog prezenta, premošćuje stotinjak godina povijesti i povlači paralele između Rijeke nekada i sada. Odvojen u zasebne, uže kolone, njezin govor spaja obilježja historiografskog, znanstvenog i kritičarskog diskurza. Zauzevši jasno definiranu metapoziciju, ona u maniri sveznajućeg pripovjedača ironično upućuje na zametke propasti grada, njegovu ondašnjem sjaju suprotstavlja procese dezintegracije koji će uslijediti, te ih potkrepljuje povijesnim i znanstvenim činjenicama. Osim toga, u ovu turističku vinjetu o zlatnom dobu ekonomskog i kulturnog procvata Rijeke spretno je upletena i priča o rastućoj epidemiji sifilisa (opremljena iscrpnom medicinskom dokumentacijom) kao simboličkog pretkazatelja njegova unutarnjeg truljenja i odumiranja koje je pripovjedačica već dijagnosticirala u autobiografskom sloju romana. Tijekom kratkog boravka u Rijeci Ludwig Jakob Fritz dolazi u posjed fotografije djevojke Clare, prodavačice cvijeća i zabavljačice gospode, kao i do rukom iscrtane karte grada na kojoj mu je Clara označila lokaciju bordela u kojem radi. Oba su predmeta otisnuta uz sam tekst, a na njih će pripovjedačica slučajno naići u jednom riječkom antikvarijatu gdje će saznati da ih je donijela izvjesna doktorica Kogoj, školska prijateljica njezine majke. Sama Clara, prenositeljica kobnoga sifilitičnog virusa koji je u njoj pritajeno čučao sve do njezine smrti, umire u 101. godini u hotelu Hungaria u kojem stanuje i sama pripovjedačica. Lutajući predmeti kao simboli povijesti tako će povezati biografiju Ludwiga Jakoba Fritza i autobiografiju pripovjedačice, prošlost grada Rijeke i njegovu sadašnjost. Riječ je o koncepciji povijesti i tehnici pripovijedanja koje su karakteristične za opus Daše Drndić i koje se javljaju već u romanu *Totenwände* gdje se biografske činjenice iz života glavnoga lika, Konrada Košea koriste kao točke daljnjeg račvanja i grananja priče. Roman tako poprima strukturu

razgranatog stabla u kojem je moguće uspostaviti posredne veze čak i između njegovih najudaljenijih grana, a europske se migracije uzrokovane turbulentnim događajima 20. stoljeća opisuju pomoću simultanog prikaza pojedinačnih i obiteljskih sudbina na širem europskom prostoru. Povijest se u romanima Daše Drndić tematizira preko kategorija pamćenja i zaborava, trajanja i nestajanja. Kao što je već ranije primijetio Aleksandar Mijatović (2010: 31, 34), prošlost se u tim romanima koncipira benjaminovski: ne kao nepovratno izgubljeno vrijeme, nego kao ono što tek dolazi, pa se tako ljudi i prostori bremeniti poviješću (primjerice, Rijeka ili Clara) prikazuju kao „živuće okamine” ili „kreaturni život”.

Treći veliki segment romana čini raznorodni materijal okupljen oko teme nacističkih zločina i medicinskih eksperimenata nad djecom. Taj najgušći i najstrašnji povijesni talog u naraciju najprodnornije izbija u obliku fiktivnih ispovijesti ubijene djece i njihovih mučitelja. Iskazi pisani u prvom licu stilizirani su kao prozopopeje – figure u kojima se riječ daje „odsutnim i iščezlim osobama, nevidljivim i nadnaravnim bićima, životinjama, predmetima, konceptima” (Bačić 2012: 268). U ovom slučaju govor žrtava strukturiran je kao niz sudskih svjedočenja, premreženih podacima, statistikama, imenima, datumima i lokacijama čime se opći narativ o zločinima nacizma pomno lokalizira i atribuiru. Iskazi žrtava pisani su depatetiziranim stilom, kratkim, odsječnim i informativnim rečenicama koje još više ističu zastrašujuće statistike koji se u njima iznose. Iskazi nacističkih zločinaca, liječnika, znanstvenika i svjedoka monstruoznog pothvata koji se obavljao u ime medicinskog i civilizacijskog napretka upareni su s argumentima i komentarima koje im upućuje pripovjedačica/tužiteljica te čine fiktivni transkript suđenja koje se nikad nije dogodilo. Optužnica koju u ime žrtava podnosi pripovjedačica nema za svrhu konstatirati krivnju nacista i njihovih suradnika koja je, uostalom, dobro poznata, nego pokazati da se znanstvena postignuća i blistavi napredak naše civilizacije temelje na povijesnim ostacima zločina koji nikad nisu procesuirani (štoviše, čak su i slavljani), na zaboravljenim žrtvama čija je imena zamorno pamtiti i na kronologiji zla koje seže daleko u povijest i čiji kontinuitet možemo pratiti do danas. U prilog tome, pri kraju romana umeće se „mala nepotpuna kronologija obavljanja medicinskih eksperimenata na ljudima u ime mira, demokracije i napretka čovječanstva” u kojoj su po godinama razvrstani statistički podaci o američkim, japanskim i njemačkim eksperimentima također ispresijecani fiktivnim svjedočenjima mučenih i ubijenih. Kronologija završava natpisom: „JESTE LI IM UPAMTILI IMENA? NE, BILA JE SUBOTA (razgovor na autobusnoj stanici)” čime se signalizira opća nezainteresiranost javnoga diskurza za ova pitanja.

U studiji o intertekstualnosti autobiografskog diskurza *Otisak priče* Mirna Velčić opisuje dvostruki proces koji je prisutan i u *Leica formatu*, a kojim se autobiografski diskurz povezuje i usložnjava s historiografskim. Ona taj proces naziva „autobiografizacijom diskursa povijesti i/ili historizacijom (auto)biografskog iskaza” (1991: 112) u kojem se procjepi i pukotine vlastitog diskurza, uzrokovani nužnim zaboravom i diskontinuitetom pamćenja, popunjavaju „glasovima govornika koji su svojim iskazima i nama omogućili da taj podatak pamtimo. [...] Iskazi drugog, dozvani da prekriju ponore vlastitih iskaza natopljeni su govornim ostacima, fragmentima tekstova koji

mijenjajući svoje iskazivače i autore neprekidno zaboravljaju cjeline i vremena iz kojih potječu” (Velčić 1991: 109-110). Proza Daše Drndić poznaje i osvještava tu nužnu hibridnost autobiografskog diskurza pa na stilskoj razini razvija metaforičku izotopiju⁷ i neizotopičnu montažu⁸ kojom to višeglasje pretvara u stilsku činjenicu. Poigravajući se s inherentnom interdiskurzivnošću ljudskoga pamćenja i njegova narativa, ovi romani oblikuju specifičan, hibridan stilski format u kojem to pretapanje postaje vidljivim, a koji Velimir Visković (2006: 111) opisuje kao za Dašu Drndić karakteristično „otežavanje forme”. Oblikovano na presjecištu autobiografskog i dokumentarističkog diskurza, njezino je pismo neodvojivo od pitanja pamćenja i zaborava, otisaka vlastitih i tuđih priča, protočnosti diskurza te podbačaja referencije. Riječju – fuge.

Literatura

- Bagić, Krešimir (2004) *Treba li pisati kako dobri pisci pišu*, Disput, Zagreb.
- Bagić, Krešimir (2012) *Rječnik stilskih figura*, Školska knjiga, Zagreb.
- Bauman, Zygmunt (2011) *Tekuća modernost*, Pelago, Zagreb.
- Drndić, Daša (1997) *Marija Częstochowska još uvijek lije suze: umiranje u Torontu*, Adamić, Rijeka; Arkzin, Zagreb.
- Drndić, Daša (2003) *Leica format*, Meandar, Zagreb.
- Jenny, Laurent (1982) „The Strategy of Form”, u: *French Literary Theory Today* (ur. T. Todorov), Cambridge University Press, Pariz, str. 34–63.
- Kovačević, Marina i Badurina, Lada (2001) *Raslojavanje jezične stvarnosti*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka.
- Mijatović, Aleksandar (2010) „Vrijeme nestajanja. Sjećanje, film i fotografija u romanu *Leica format* Daše Drndić”, *Fluminensia*, 1/2010, str. 25–44.
- Oraić Tolić, Dubravka (1990) *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- Pavličić, Pavao (2010) „Fuga ili bijeg?”, u: *Dani hvarskoga kazališta 36: Putovanje, lutanje i bijeg u hrvatskoj književnosti i kazalištu* (ur. N. Batušić, R. Bogišić, P. Pavličić, M. Moguš) Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug Split, str. 220–243.
- Primorac, Strahimir (2005) *Prozor u prozu*, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb.

⁷ Pod metaforičkom izotopijom Laurent Jenny podrazumijeva uvođenje kakvog tekstualnog fragmenta po semantičkoj analogiji s tekstom-domaćinom. Svrha tih izotopija jest „pojasniti značenje ulomka, obogatiti ga igrom asocijacija, uz pomoć tuđeg glasa naznačiti smjer čitanja” (usp. Jenny 1982: 53).

⁸ U neizotopičnoj montaži tekstualni fragment se umeće u kontekst bez neke prethodne semantičke veze s njim (npr. tehnika *cut-up*). Neizotopičnost montaže ne znači nužno neizotopičnost diskurza – zbog linearnosti tekst ipak uspostavlja slučajne sintaktičke kombinacije koje su preduvjet semantičke koherencije. No, čak i ako tih kombinacija nema, stvaraju se spontane značenjske veze koje omogućuju beskonačno umnažanje semantičkih mogućnosti teksta (usp. Jenny 1982: 53).

Velčić, Mirna (1991) *Otisak priče: intertekstualno proučavanje autobiografije*, August Cesarec, Zagreb.

Visković, Velimir (2006) *U sjeni FAK-a*, VBZ, Zagreb.

Zlatar, Andrea (2004) *Tijelo, tekst, trauma*, Naklada Ljevak, Zagreb.

SUMMARY

Anera Ryznar

INTERDISCURSIVE FUGUE IN DAŠA DRNDIĆ'S NOVEL *LEICA FORMAT*

The paper discusses Daša Drndić's novel *Leica format* from the perspective of discourse stylistics by analyzing the way interdiscursivity manifests itself on the stylistic level of the novel, laying bare the interdiscursive sutures and thus making them the interpretative stronghold of the novel. The basic interdiscursive figure in the novel is fugue which implies complexity, polyphony and interdiscursive structure of the text and at the same time raises the questions of remembrance and oblivion, formation and transfer of knowledge and its coding in language and discourse. The analysis shows how Daša Drndić' novel maps individual and collective history by combining and collaging different types of texts, genres and discourses and how the stylistics procedures on the graphical level of the novel extend into the sphere of its semantics.

Key words: *interdiscursivity; fugue; autobiographical subject; discourse of the city; montage; prosopopeia; Daša Drndić*