

Pamćenje Drugoga svjetskog rata u romanima Daše Drndić

Marijanović, Zrinka

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:777979>

Rights / Prava: [In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-29**



Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet u Osijeku

Studij Hrvatskoga jezika i književnosti i Filozofije

Zrinka Marijanović

Pamćenje Drugoga svjetskoga rata u romanima Daše Drndić

Diplomski rad

Mentorica: izv. prof. dr. sc. Dubravka Brunčić

Osijek, 2020.

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet u Osijeku

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Studij Hrvatskoga jezika i književnosti i Filozofije

Zrinka Marijanović

Pamćenje Drugoga svjetskoga rata u romanima Daše Drndić

Diplomski rad

Znanstveno područje: humanističke znanosti

Znanstveno polje: filologija

Znanstvena grana: teorija i povijest književnosti

Mentorica: izv. prof. dr. sc. Dubravka Brunčić

Osijek, 2020.

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravio te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni.

Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasan da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, 21. listopada 2020.

Zrinka Marjanec, 0122214626

ime i prezime studenta, JMBAG

Sažetak

Tema ovoga diplomskoga rada analiza strategija pamćenja Drugoga svjetskoga rata u romanima *Sonnenschein*, *Leica format* i *Totenwände* hrvatske autorice Daše Drndić. Teorijsku podlogu za razmatranje strategija pamćenja čine studije Astrid Erll, Birgit Neumann, Jana Assmanna, Dejana Durića, kao i drugih teoretičara koji se iz različitih analitičkih vizura bave istraživanjem pamćenja. U romanima se prikazuje i problematizira nacistička biopolitika tijekom Drugoga svjetskoga rata te njezin utjecaj na ljudske živote i sudbine. Mjesta kreiranja i provođenja takve politike bili su logori, eutanazijski centri, bolnice i tvornice koji, zajedno s fotografijama, dokumentima i različim predmetima predstavljaju figure sjećanja. U radu se istražuje na koji se način pamćenje Drugoga svjetskoga rata oblikovalo u romanima, tko su nositelji pamćenja i iz čije se sve perspektive oblikuje pamćenje te kako je u romanima oblikovano i reprezentirano prožimanje individualnoga i kolektivnog pamćenja rata.

Ključne riječi

Pamćenje, Drugi svjetski rat, nacistička biopolitika, Daša Drndić

1. Uvod

U ovom će se radu, sa različitih stajališta, istraživati pamćenje Drugoga svjetskoga rata na temelju triju romana autorice Daše Drndić¹. *Sonnenschein*, *Leica format* i *Totenwände*, romani su u kojima se tematizira Drugi svjetski rat. U tim romanima likovi tragaju za izgubljenim bezimenim identitetima, pokušavajući pronaći odgovore na brojna pitanja vezana za stradavanje, traumu i pamćenje najstrašnijega razdoblja ljudske povijesti. Prikupljenim dokumentima, fotografijama, raznim predmetima i svjedočanstvima onih koji su preživjeli holokaust, iz perspektive različitih pripovjedača i likova, pokušavaju se pronaći odgovori na spomenuta pitanja.

Roman *Sonnenschein* svojom je građom najopsežniji, i samim time, najzastupljeniji u analizi. Autorica na temelju stvarnih prikupljenih dokumenata, fotografija i svjedočanstava oblikuje pripovijest o stradavanju židovskih obitelji talijanskoga podrijetla. Poseban je naglasak na najmlađim članovima – djeci, koja su za vrijeme Drugoga svjetskoga rata bila otimana svojim obiteljima, da bi se ispunila očekivanja zloglasne arijevske politike. Iz perspektive lika, tada mlade Židovke Haye Tedeschi, iz prve se ruke doznaje istina o ljudskom stradavanju i patnji tijekom Drugoga svjetskoga rata, ali i položaj žene kao pojedinca, na temelju njezine kratke veze s pripadnikom SS postrojbe Kurtom Franzom. U romanu se gradi priča o Hayi, tada već umirovljenoj profesorici matematike, kojoj se bude sjećanja na ljubavnu vezu s nacističkim oficijom Kurtom Franzom koja je iznjedrila sinčića Antonija Tonija Tedeschija. Kao i druga djeca arijevske krvi, ukraden je kako bi postao jednim od tisuću članova zloglasnoga nacističkoga projekta *Lebensborn*. Logori poput San Sabbe i Treblinka, ali i eutanazijski centri, objekti za skrivanje djece poput dvorca Oberweis, mjesta su stradavanja svih nepripadnika arijevske rase.

¹Daša Drndić rođena je 10. studenoga 1946. godine u Zagrebu. Književna je prozaistica i prevoditeljica koja nakon svoga studija anglistike na Filološkom fakultetu u Beogradu završava i postdiplomski studij u inozemstvu. Od 1999. godine na Odsjeku za anglistiku Filozofskoga fakulteta u Rijeci predaje suvremenu englesku književnost te engleski jezik. Piše i objavljuje kolumne i književne kritike za *Zarez*, *Novi list*, *Slobodnu Dalmaciju*, *Treći program Hrvatskoga radija* i sl. Do sada je objavila niz romana, a tematika koja ju zaokuplja vezana je za ljudska stradanja u povijesti, totalitarne sustave, ljudsku slobodu, i sl. Njezin je književni postupak obilježen poetikom fragmenata i kombinacijom dokumenata, autobiografija i fikcije. Najznačajnija do sada objavljena djela su: *Put do subote* (1982), *Kamen s neba* (1984), *Marija Czestochowska još uvijek roni suze* (1997), *Tottenwände* (2000), *Doppelgänger* (2002), *Leica format* (2003), *Sonnenschein* (2007). Preminula je nakon teške bolesti, u Rijeci, 5. lipnja 2018. godine.

Opširnije vidi u: *Hrvatska književna enciklopedija*. 2010., sv. 1, A-G1., Leksikografski zavod Miroslav Krleža str. 431.

U romanu *Totenwände* progovara se o ratnim traumama i besmislu holokausta koji neizbrisivo ostaje urezan u sjećanje onima, koji su to proživjeli. Izuzev pisama, dokumenata i fiktivnih, izmišljenih razgovora s Hitlerom i Staljinom kao čelnim figurama totalitarnih režima i ljudskoga stradavanja, koji čine dokumentarnu okosnicu romana, posebnu dozu dokumentarizma daje na početku romana razgovor s mladićem Košoom koji nalikuje na policijsko ispitivanje.

U romanu *Leica format* autorica progovara o dvadesetom stoljeću kao stoljeću zla i ljudske patnje zbog totalitarnih režima zbog kojih čovjek sve više gubi svoj identitet i smisao postojanja, a koje je obilježeno spomenutim laboratorijskim eksperimentiranjem, posebice provođenim nad djecom. Na temelju starih dokumenata, fotografija, ali i drugih predmeta koji su svojevrsni okidači pamćenja, autorica poput mozaika slaže dijelove teksta.

Cilj je ovoga diplomskoga rada prikazati na koje se sve načine fenomen pamćenja očituje u spomenutim trima romanima. Predmet bavljenja i istraživanja je tematika Drugoga svjetskoga rata koji je obilježio živote ljudi raznih uzrasta, a posebice djece koja su preživjela holokaust, iskusila antisemitsku politiku i eksperimeniranja ljudskom genetikom.

U prvom dijelu rada bit će prikazano teorijsko učenje o pojmovima koji su važni za područje ovoga rada: pojam kulturnoga pamćenja, figure sjećanja te različiti pristupi u okviru književnih studija pamćenja. Kao teorijska izvorišta za razmatranje pojma pamćenja Drugoga svjetskoga rata služe studije Astrid Erll, Birgit Neumann, Jana Assmanna, Dejana Durića i drugih teoretičara koji se bave istraživanjem pojma pamćenja. U središnjem će se dijelu rada istraživati na koji se način pamćenje Drugoga svjetskoga rata oblikovalo u romanima te tko su nositelji pamćenja i iz čije se sve perspektive oblikuje pamćenje. Završni dio rada sadržava zaključno razmišljanje o ciljevima postavljenima u uvodnom dijelu rada, koji su naposljetku dokazani analizom književnih predložaka.

2. Koncept pamćenja

Bavljenje pojmom pamćenja u okviru znanstvenoga diskursa nije novijega datuma. Pojam pamćenja postaje „predmetom znanstvenog istraživanja tek početkom dvadesetoga stoljeća“ (Brkljačić; Prlenda, 2006: 9). Budući da bi potiskivanje onoga proživljenoga pripalo okrilju zaborava, počinje se sve više brinuti o čuvanju sjećanja i njegovanju proživljenih događaja. Poseban je naglasak na ratnim događanjima koja su ostavila neizbrisivi trag u životima mnogih ljudi. Stoga je prošlost, kao dio povijesti, ključna za izgradnju i oblikovanje svakoga identiteta. Povjesničari nisu jedini znanstvenici koji donose prikupljeno i istraženo znanje o prošlim događajima na jednom mjestu. „Povjesničarima je postalo jasno da je historija, kao znanstvena disciplina koja istražuje, uređuje ali i propisuje znanje o prošlosti, tek jedno od mjesta proizvodnje značenja vezanih uz prošlost, tek jedno od područja kolektivnog pamćenja kao nadređenog pojma“ (iste: 10).

2.1 Društveni okviri pamćenja

Austrijski književnik Hugo von Hofmannstahl „prvi je upotrijebio sintagmu 'kolektivno pamćenje' 1902. godine“ (iste: 9). O pamćenju kao individualnom procesu, koje se odvija i koje je određeno u društvenom kontekstu, progovorio je Maurice Halbwachs. U svojem je „djelu *Društveni okviri pamćenja (Les cadres sociaux de la mémoire)* opovrgavao istraživanja Sigmunda Freuda i Henrija Bergsona tvrdeći (...), da je pamćenje društven a ne individualan fenomen“ (iste: 9). Halbwachs je „zanemario tjelesnu, tj. neuronsku ili neurofizičku osnovu pamćenja“, koju su naglašavali Freud i Bergson te je „postavio društveni relacijski okvir bez kojeg se nijedno individualno pamćenje ne može konstituirati i održati“ (Assmann, 2006: 52). To bi značilo da je pojedinac taj koji pamti u određenim društveno-povijesnim okvirima i kontekstima.

Prema Halbwachsovoj teoriji pojam pamćenja društveni je fenomen, što potvrđuje Jan Assmann kada tvrdi, da je glavna postavka „koju je Halbwachs zastupao u svojim djelima (...) ona o socijalnoj uvjetovanosti pamćenja“ (isti: 52). To znači da je „pojedinac taj koji 'ima' pamćenje, ali je to pamćenje kolektivno određeno“ (isti: 52). „Kolektivi doduše 'nemaju' pamćenje, ali određuju pamćenje svojih članova“ (isti: 52). To se vidi na primjeru uspomena koje „nastaju samo kroz komunikaciju i interakciju u okviru društvenih grupa“ (isti: 52). Važnu ulogu pritom ima

komunikacija, jer „individualno pamćenje neke osobe izgrađuje se kroz njezino sudjelovanje u komunikacijskim procesima“ (isti: 53). Cilj individualnoga pamćenja je „povezivanje pojedinca s različitim društvenim grupama“, a kolektivi su ti koji „određuju pamćenje svojih članova“ (isti: 52–53). Pamćenje je individualan proces, ali se ono odvija i determinirano je društvenim kontekstom te se zbog toga može govoriti o neraskidivoj vezi između individualnoga i kolektivnoga pamćenja.

Halbwachsova su istraživanja posljednjih desetljeća reaktualizirana te se ponovno otvorilo pitanje pamćenja, što potvrđuje Astrid Erll navodeći, da se u „zadnja dva desetljeća pojavio odnos između kulture i pamćenja u mnogim dijelovima svijeta kao ključno pitanje interdisciplinarnoga istraživanja“ (Erll, 2008: 1). Sve se više počinje javljati zanimanje za „ratnu svakodnevicu, nesumnjivo dijelom kao potreba odgovora na pitanja kako su zločini uopće bili mogući te kakve su strategije otpora i pristanka“ (Brkljačić; Prlenda, 2006: 11).

2.2 Pojam kulturnoga pamćenja prema Astrid Erll

Temom kulturnoga pamćenja bavila se teoretičarka pamćenja Astrid Erll. Budući da autorica ide u širokom smjeru razumijevanja pojma kulturnoga pamćenja, određuje kulturno pamćenje kao „uzajamno djelovanje sadašnjosti i prošlosti u društveno-kulturnom kontekstu“ (Erll, 2008: 2). Ovakva se široka definicija može objasniti i tezom, da je raspon tema i predmeta istraživanja pamćenja gotovo pa neograničen jer je sve povezano s pojmom pamćenja (ista: 2). Na tragu Halbwachsovih spoznaja autorica kaže, da „pojam '*kulturno* pamćenje' podrazumijeva povezanost pamćenja s jedne strane i društveno – kulturnoga konteksta s druge“ (ista: 4).

Kulturu kao jedan od važnih čimbenika kulturnoga pamćenja, Erll sagledava kroz „trodimenzionalni okvir koji podrazumijeva tri dimenzije: *društvenu*, *materijalnu* i *mentalnu*. Na takav se način, '*kulturno* pamćenje' može shvatiti kao krovni pojam koji sadržava '*društveno* pamćenje' (pamćenje je predmet istraživanja u društvenim znanostima), '*materijalno i medijsko pamćenje*' (predmetom je interesa književnih studija pamćenja i medijskih studija pamćenja) i '*mentalno i kognitivno* pamćenje' (predmet istraživanja vezan je za područje psihologije i srodnih znanosti)“ (ista: 4).

U okviru tako široko shvaćenoga pojma kulturnoga pamćenja, autorica razlikuje *individualno* i *kolektivno* pamćenje. „Prva razina kulturnoga pamćenja odnosi se na individualno

pamćenje koje podrazumijeva mentalni proces pamćenja. Ova razina pamćenja upozorava na činjenicu, kako niti jedno pamćenje nije samo po sebi individualno, već se odvija u određenom društveno – kulturnom okviru. To znači, da od ljudi s kojima živimo i od medija koje koristimo, stječemo obrasce koji nam pomažu oblikovati prošlost i stvoriti nova iskustva“ (ista: 5). Ovdje se može povući paralela s ranije spomenutim Halbwachsovim učenjem, koje podrazumijeva društvenu uvjetovanost pamćenja te s Erll koja smatra da se pamti u okviru društveno-kulturnoga konteksta.

Druga se razina pamćenja odnosi na kolektivno pamćenje, na „simbolički poredak, medije, institucije i prakse pomoću kojih društvene skupine grade zajedničku prošlost. 'Pamćenje' se u nazivu koristi metaforički jer se društva ne mogu sjećati, ali mogu pridonijeti u rekonstrukciji zajedničke prošlosti. Ono što čini kolektivno pamćenje jest oblikovanje individualnoga pamćenja društveno-kulturnim kontekstom kroz aktualizaciju. Bez aktualizacije medija i institucija, spomenici, rituali, knjige i ostali simboli kulturnoga pamćenja bili bi ništa drugo nego mrtav materijal bez utjecaja na društvo“ (ista: 5).

„Ljudsko pamćenje, bilo ono individualno ili kolektivno, ima mogućnost variranja u pamćenju prošlih događaja. To se ne odnosi samo na ono što se pamti (ovdje se podrazumijevaju razne činjenice, događaji, podaci i sl.), nego i načini na koje se pamti. Rat se može pamtit kao mitski događaj ('rat kao apokalipsa'), kao dio političke povijesti (Prvi svjetski rat kao 'velika utjecajna katastrofa dvadesetoga stoljeća'), kao traumatično iskustvo ('užas rovova, granate, paljba oružja,') kao dio obiteljske povijesti“ (ista: 7).

2.3 Pojam kolektivnoga pamćenja prema Janu Assmannu

Temom kolektivnoga pamćenja bavio se njemački teoretičar Jan Assmann. U svojoj studiji naslovljenoj *Kultura sjećanja* podrazumijeva dva oblika kolektivnoga pamćenja: *komunikacijsko pamćenje* i *kulturno pamćenje*. Spomenuta dva pamćenja razlikuju se u više dimenzija kao što su: načini na koje se usvaja pamćenje, mediji koji služe za prijenos pamćenja, vremenska dimenzija pamćenja, sadržaj koji se pamti te nositelji pamćenja. Assman razlikuje komunikacijsko i kulturno pamćenje prema tome koliko se daleko prošlost pamti. (Assmann, 2006: 67).

Prvi oblik kolektivnoga pamćenja je komunikacijsko pamćenje. „Komunikacijsko pamćenje obuhvaća ona sjećanja koja se odnose na recentnu prošlost. To su sjećanja koja čovjek

dijeli sa svojim suvremenicima“ (isti: 63). Primjer je takvoga pamćenja generacijsko pamćenje koje „historijski pripada grupi; nastaje u vremenu i prolazi s njim, ili točnije, sa svojim nositeljima. Kad nestanu nositelji koji pamćenje utjelovljuju, to pamćenje ustupa mjesto drugom“ (isti: 63). Komunikacijsko pamćenje vremenski je ograničeno, odnosi se na razdoblje od osamdeset do sto godina, obuhvaćajući pritom tri do četiri generacije (isti: 67).

Drugi oblik kolektivnoga pamćenja, koji navodi Jan Assmann je *kulturno pamćenje*. Assmann ističe da je ovo pamćenje „usmjereno na čvrsta uporišta u prošlosti. No čak se ni u njima ne može održati povijest kao takva. Prošlost se tu pretače u simboličke figure na koje sjećanje prijanja“ (isti: 64). Zbog toga priče koje sadržavaju teme o progonstvu, zarobljeništvu, junaštvu, osvajanju zemalja, postaju dostatni primjeri figura sjećanja pa sadržaj kulturnoga pamćenja nalikuje na mitsku povijest ili na događaje koji su se odigrali u zaista dalekoj prošlosti (isti: 64–67). Za kulturalno pamćenje prepoznatljivi su posebni nositelji pamćenja – „šamani, bardovi, grioti, jednako kao i svećenici, učitelji, umjetnici, pisci, učenjaci, mandarini i kako se zovu oni koji imaju posebnu punomoć na znanje“ (isti: 66). Sadržaj onoga što se pamti unutar kulturnoga pamćenja, jesu mitska povijest i događaji koji su se zbili u zaista dalekoj prošlosti, a za komunikacijsko pamćenje jesu vezana nedavna prošlost i iskustvo koje se prikazuje biografijama (isti: 67).

Figure sjećanja bitan su koncept kojim se bavio Jan Assmann. Da bi neka osoba, pojam ili događaj uopće postali dijelom sjećanja i oblikovali se u njemu, oni moraju biti čovjeku prikazani u konkretnim simbolima, pojmovima i sl. Iz takve zbirke iskustava, pojmova, činjenica i istina nastaju figure sjećanja (isti: 54). Sve ono što ljudi pohranjuju u svoje pamćenje i ono čega se sjećaju, bile to stvarne osobe ili povijesne činjenice, prikazuju se kao figure sjećanja.

Assmann ističe, da Halbwachs za pojam figure sjećanja koristi naziv *slike sjećanja* te svoj koncept figura sjećanja određuje kao „kulturalno oblikovane i društveno obvezujuće 'slike sjećanja'“ (isti: 54). Spomenute figure ili slike najčešće su činjenice, predmeti, simboli koji se objektiviziraju unutar društva i prikazuju se u obliku nečega konkretiziranoga, što se na kraju pamti i budi u čovjeku sjećanje na nekoga ili nešto. Pritom je bitna stavka, da figure sjećanja „trebaju biti materijalizirane u određenom prostoru i aktualizirane u određenom vremenu“ (isti: 54).

3. Pamćenje u književnosti

Pamćenje i književnost dvije su domene koje su postale predmetom znanstvenih analiza potkraj prošloga stoljeća. Dean Durić u svojoj knjizi *Između književnosti i pamćenja: prisjećanje zaboravljenoga* donosi pregled znanstvenih istraživanja fenomena pamćenja u književnim tekstovima. „Nakon Drugoga svjetskoga rata dolazi do bujanja istraživanja pamćenja, (...) napose u kontekstu holokausta, pa se osobita pažnja usmjerava na proučavanja svjedočanstava preživjelih zatvorenika nacističkih koncentracijskih logora“ (Durić, 2018: 13). Durić, pozivajući se na Ann Rigney, navodi „dva bitna čimbenika u razmatranju pamćenja koje književnost može potaknuti. Posrijedi su propitivanje traume, odnosno povijesnoga traumatizma te oblikovanje protunaracije, odnosno protupamćenja s obzirom na službenu inačicu događaja. (...) U drugom slučaju književnost ima kritičku ulogu kojom se nastoji potkopati jednoznačno poimanje povijesti“ (isti: 39).

Problematikom i analizom pamćenja u književnosti bavila se Astrid Erll. Durić napominje kako Erll svoj teorijski okvir temelji na „pet okvirnih pristupa koji povezuju problematiku pamćenja i književnosti: književnost kao umijeće pamćenja, pamćenje književnosti, pamćenje u književnosti i književnost kao mehanizam kulturnoga pamćenja“ (isti: 44). Najznačajnija dva pristupa za potrebe ovoga rada su *pamćenje književnosti* i *pamćenje u književnosti*.

Pamćenje književnosti jedan je od pristupa koji u sebi podrazumijeva nekoliko područja. Durić se poziva na autore Astrid Erll i Ansgar Nünning te navodi kako oni izdvajaju sljedeća područja: „intertekstualnost, žanrove te kanon i književnu povijest“ (isti: 44). *Žanr* je, kaže Durić, prema tumačenjima autora „zanimljiva kategorija (...) zato što svako korištenje žanrovskih obrazaca, dakle narativnih shema, tipova likova i odnosa među njima te tipičnih situacija i događaja, u čitatelju priziva ranija žanrovska djela koja je čitao te također pobuđuje određena očekivanja“ (isti: 44). Uvidom u žanrovsko određenje nekoga djela, čitatelj dobiva unaprijed očekivanja o književnom djelu primjerice, da je riječ o djelu koje žanrovski odgovara povijesnom romanu. Na području *intertekstualnosti*, Durić ističe iznimno bitan doprinos autorice Renate Lachmann koja „u vezu dovodi kulturno pamćenje i intertekstualnost“ (isti: 47). Durić, pozivajući se na Lachmann, navodi kako intertekstualnost omogućuje, da „tekst prelazi prostor pamćenja te se smješta u njega“ te „kada određeni tekst ulazi u područje drugih tekstova, referenca može biti prema cijelom tekstu, (...), žanru, (...), stilskom sredstvu, narativnoj tehnici, motivu“ (isti: 47). Durić, pozivajući se na Lachmann, navodi kako nastaju „intertekstualni odnosi koji se

uspostavljaju između književnih djela“ te „razlikuje dva termina – 'tekst kao pamćenje' i 'pamćenje u tekstu'. U prvome slučaju tekst predstavlja prostor pamćenja jer u sebe upisuje prethodne tekstove, žanrovske obrasce, motive, konvencije; u drugome je slučaju posrijedi tekst koji problematizira to pamćenje“ (isti: 48).

Pamćenje u književnosti drugi je bitan pristup za koji Durić, pozivajući se na Astrid Erll, kaže, da „razmatra umjetničku reprezentaciju problematike pamćenja unutar književnoga djela“ (isti: 49). Nadalje, Durić se poziva na autore Erll i Nünning te navodi, da se spomenuti pristup temelji na „mimetičkom modelu odnosa pamćenja i književnosti pa se razmatraju tri mimeze“ (isti: 49). Durić se nadovezuje na spomenute autore te iznosi obilježja triju mimeza: „Prvo postoji izvantekstualna dimenzija, 'iskustvena zbilja' koja može biti materijal ili poticaj za stvaranje književnoga djela, odnosno koncipiranje priče (mimeza 1)“. Zatim „dolazi do njezina preoblikovanja u književnu zbilju (...) (mimeza 2)“ te naposljetku „dolazi do aktualizacije čitanjem jer recipijent preuzima pamćenje na sebe, a ono se upisuje u samu kulturu (mimeza 3)“ (isti: 50–51).

U okviru razmatranja pristupa pamćenja u književnosti, Durić ističe i autoricu Birgit Neumann za koju kaže, da „postavlja naratološki pristup razmatranju pripovjednih književnih tekstova koji se bave problematikom pamćenja“ (isti: 51). Durić kaže, da „Neumann predlaže termin proza (*fiction*) pamćenja (...), koji podrazumijeva narativne tehnike za reprezentiranje rada pamćenja“ (isti: 51). Durić se poziva na spomenutu autoricu i donosi njezino određenje proze pamćenja: „Fraza se odnosi na književne, nereferencijalne narative koji opisuju rad pamćenja (...) u širem smislu odnosi se na priče koje pojedinci ili kulture pripovijedaju o svojoj prošlosti da bi odgovorile na pitanje 'tko sam ja?' ili, kolektivno, 'tko smo mi?' (...) a ispostavlja se da su posrijedi imaginativne (re)konstrukcije prošlosti“ (isti: 52). Također treba imati na umu, kaže Durić pozivajući se na Neumann, da „Kada govorimo o književnosti koja se bavi pamćenjem (...), da je pamćenje diskurzivno stvoren čin, (...) nije izravno prenošenje elemenata iskustvene zbilje u književni medij, nego je posrijedi konstrukt“ (isti: 52). Durić zaključuje kako je ovdje riječ o autorovom „kreativnom činu“ gdje „Književnost povezuje fikciju i faksiju, što omogućuje stvaranje nizova novih pristupa i perspektiva u (re)interpretiranju događaja“ (isti: 52). Načine na koji su strukturirani prozni tekstovi o pamćenju, kaže Durić, Neumann „sagledava kroz perspektivu narativnih strategija i postupaka: strukturu vremena, strukturu pripovjedačke funkcije te strukturu perspektive“, ali i kroz „još dvije kategorije koje također smatra bitnima: semantizaciju prostora te metafore pamćenja“ (isti: 52).

Durić izdvaja kategoriju *vremena* kao jednu „od najbitnijih kategorija proze pamćenja“, „jer pamćenje se oblikuje kroz složenu međuigru prošlosti i sadašnjosti“ (isti: 52). „Subjekt se prisjeća vlastite prošlosti iz pozicije narativne sadašnjosti pa vremenske planove ovakvih proza možemo podijeliti na narativnu sadašnjost i prošlost. Za (pri)sjećanje su potrebni određeni okidači (...), a oni mogu imati različite uzroke: nastojanje da se suoči s traumatizmima prošlosti, koncipiranje identiteta“ (isti: 53). Neumann ističe, da je „tipičan obrazac za takvu vrstu narativne tehnike metoda retrospekcije ili, služeći se Genettovim rječnikom, *analepsis*“ (Neumann, 2008: 335). Durić, pozivajući se na Neumann ističe „analeptičku organizaciju teksta koja stvara viševremenost – javljaju se različiti vremenski planovi priče (prošlosti i sadašnjosti), koji se međusobno ukrštavaju“ te iz toga slijede „dva temeljna načina slaganja analepsi: kronološki i nekronološki“ (Durić, 2018: 53). Prema autorici je najznačajnija „odrednica kronološkoga slaganja analepsi (...) stvaranje koherentne i zaokružene naracije – životne priče“ (isti: 53). Za nekronološko slaganje analepsi, ističe Durić, da autorica kaže kako „ono predstavlja 'subjektivno iskustvo vremena' (...) jer nastoji reprezentirati kaotičan način rada pamćenja“ (isti: 53). Takvo izmjenjivanje vremenskih razlika u pripovijedanju, zaključuje Durić „zahtijeva aktivnijega čitatelja, koji preuzima zadatak da oblikuje cjelovitu priču od različitih fragmenata narativnih informacija“ (isti: 53).

Nadalje, Durić spominje vrste pripovjedača koji su karakteristični za prozu pamćenja. Pozivajući se na Neumann, navodi kako autorica „ističe primat intradijegetskoga i homodijegetskoga pripovjedača, dakle pripovjedača u prvom licu, koji je ujedno i protagonist na razini priče“ (isti: 53). Autorica takav tip pripovjedača veže „uz koncept nepouzdan naracije (...). Nepouzdan pripovjedač se može poigravati s čitateljima, kojima nitko ne jamči da je riječ o pouzdanim podacima“ (isti: 53–54). Durić ističe, da prilikom „strukturiranja pripovjedačke funkcije jednom od najbitnijih karakteristika Neumann smatra dihotomiju između iskustvenoga/zapamćenoga Ja i pripovjednoga/prisjećajućega Ja“ (isti: 54). Prema autorici, prva odrednica je „mlađa i neiskusnija te izravno sudjeluje u događajima, a druga je starija i životno iskusnija te iz sigurne pozicije sadašnjosti ima mogućnost propitivanja, preosmišljavanja i (re)interpretiranja prošlosti“ (isti: 55). Ovakvo je pripovjedačko strukturiranje tekstova, kaže Durić prema mišljenju Neumann, važno „za tekstove koji razmatraju kolektivno pamćenje“ (isti: 54). Neuman navodi multiperspektivnu naraciju kao jednu od najvažnijih pripovjednih metoda u fikcijama pamćenja te kaže, da „kroz multiperspektivno širenje zapamćenoga svijeta, fikcije pamćenja mogu oblikovati panoramu zajedničkih kolektivnih sjećanja: zajednička tumačenja prošlosti, pa sjećanja na zajedničku kolektivnu prošlost postaju vidljiva“ (Neumann, 2008: 339).

Kategorija *prostora* druga je bitna kategorija u prozama pamćenja. Durić se poziva na autoricu Ann Whitehead te navodi, da je pamćenje „mnemonički prostor u kojem se uspomene i sjećanja pohranjuju da bi se pod utjecajem vanjskih čimbenika ponovno mogle prizvati u svijest. Istodobno, posrijedi su stvarni prostori kojima se subjekt kretao u životu“ (Durić, 2018: 55). Durić se nadovezuje na teze Ann Whitehead te navodi, da prostor može potaknuti „psihičke okidače za prisjećanje: zgrade, ulice, trgovi, ceste, (...) boje, mirisi – sve to može potaknuti da uronimo u promišljanje o prošlosti i događajima koji su definirali nas ili neku društvenu skupinu“ (isti: 55). Durić smatra, da je prošlost „upisana u arhitektonska rješenja, a pojedini prostori imaju komemorativnu funkciju“ (isti: 55). Pozivajući se na Whitehead, navodi kako „prostor sadrži, ali i čuva uspomene“, što autorica „naziva mnemoničkim pejzažem“ (isti: 55).

Naposljetku je potrebno navesti i objasniti načine kojima se još može pristupiti problematici pamćenja. Erll navodi „četiri načina retorike kolektivnoga pamćenja: iskustveni, mitski, antagonistički i refleksivni“ (Erll, 2008: 390). Djela koja sadržavaju obilježja *iskustvenoga tipa* „predstavljaju prošlost kao nedavno proživljeno iskustvo i usko su povezani s onim što Jan Assmann podrazumijeva pod komunikacijskim pamćenjem, a naglasak je na pripovijedanju u prvom licu“ (ista: 390). Za djela u kojima se mogu prepoznati obilježja iskustvenoga tipa, Durić kaže, da su to „naracije s homodijegetskim pripovjedačem koji je neposredni svjedok zbivanja te je u njih egzistencijalno uključen“ te su ovakva „djela temeljena na propitivanju odnosa prošlosti i sadašnjosti“ (Durić, 2016: 207). Djela u kojima se prepoznaje *mitski tip*, predstavljaju „prikaze prošlosti u okviru 'kulturnoga pamćenja' Jana Assmanna, odnosno sjećanja koja se temelje na događajima koji su se odvijali u dalekoj, gotovo mitskoj prošlosti“ (Erll, 2008: 391). *Refleksivni tip* prepoznaje se u djelima, u kojima se „pridodaje pozornost na procese i probleme pamćenja“ (ista: 391). *Antagonistički tip* retorike kolektivnoga pamćenja karakterizira „pridavanje važnosti jednoj verziji prošlosti i odbacivanju druge, uz česte popratne negativne stereotipe vezane za onu inačicu kojoj se ne pribjegava“ (ista: 391). Karakteristično je još i tzv. „mi- pripovijedanje koje aludira na kolektivni identitet“ (ista: 391). Durić zaključuje, da *iskustveni tip* ima „brojne dodirne točke s konceptom fikcije pamćenja i mimeze pamćenja Birgit Neumann“ (Durić, 2016: 207).

4. Strategije pamćenja Drugoga svjetskoga rata u romanima Daše Drndić

Romani Daše Drndić koji su predmet analiziranja i tumačenja u ovome radu imaju mnogo dodirnih točaka. Jagna Pogačnik tvrdi da su „nastali kao rezultat marljivog istraživanja mučnih povijesnih tema (...) tehnikom kolažiranja u kojoj ima mjesta za izravno prenošenje dokumenata, stenograma², fotografija i ilustracija“³, vezanih za stradavanje Židova i ostalih naroda tijekom Drugoga svjetskog rata. Daša Drndić „ne želi samo ispričati priču“⁴ čitatelju i okvirno ga upoznati s prikupljenim podacima, već želi „dokumentirati teme koje se tiču stradanja pojedinaca u vihorima ideologija, ratova, naci(onali)zama posljednjeg stoljeća“⁵. U središtu opusa Daše Drndić nalazi se „pojedinačna, individualizirana sudbina, ali se na tome ne zaustavlja, već individualnim pričama daje vrlo jasan (i vrlo dokumentaran) povijesni kontekst“⁶. Brojna individualna, kolektivna pa i u konačnici povijesna pamćenja svedena su pod okrilje totalitarnoga režima, koji svoje prste ima u svim porama društva.

U romanima *Sonnenschein*, *Leica format* i *Totenwände* glavna tema vezana je za problematiku nacističkih zločina koji su popraćeni mučenjima, ubojstvima, eutanazijom i zloglasnim projektom *Lebensbornom*. Pogačnik smatra kako „postoji potreba, da se takve teme u književnosti shvate ozbiljno jer književnost nije zabavno štivo, već se njom, kao mehanizmom pamćenja, propituje ovakva tematika.“⁷ Zrinka Božić Blanuša ističe, da se „književnost koja se bavi holokaustom, poput dnevnika i memoara, ne bi trebala čitati zbog činjenica, poput svjedočanstava (...), nego bi se pozornost trebala usmjeriti na načine kako su te činjenice u pripovjednom tekstu shvaćene i rekonstruirane“ (Božić Blanuša, 2020: 57).

Koliko je književni opus Daše Drndić vrijedan, sadržajno i tematski bogat, potvrđuje Katarina Luketić kada kaže, da je teško „naći suvremenog autora/icu (...) koji/a je u svoja djela uključio/la i na neki način fikcionalizirao/la toliko mnogo osoba i biografija kao što je to učinila Daša Drndić“ (Luketić, 2018: 11). Velimir Visković kaže, da je autorica na tematskoj razini „zaokupljena fenomenom autobiografije, prepletanja dokumentarističke građe i fikcionalnog pripovijedanja, zanimaju je i eksperimenti s grafičkim oblikovanjem teksta“ (Visković, 2018: 3).

² Pojam *stenogram* podrazumijeva dijelove u romanu koji su ispisani rukom.

³ <https://www.mvinfo.hr/clanak/dasa-drndic-sonnenschein>

⁴ Isto.

⁵ Isto.

⁶ Isto.

⁷ Isto.

Visković navodi, da je glavna tema kojom se Drndić bavi „holokaust, velika tragedija židovskoga naroda, ali i moralna tragedija njemačke nacije i njihovih kolaboranata, koji su dopustili da njihov nacionalizam preraste u razorni nacizam, ideologiju koja mrzi, prezire i uništava pripadnike nižih rasa“ (isti: 4). Luketić kaže, da osim što se u romanima Daše Drndić „stalno prepleću dokumentarno i fikcionalno“, autorica „je u svoje romane ugradila i mnoge autobiografske elemente, kamuflirajući ih u drugim likovima, pripovjedačima, situacijama“ (Luketić, 2018: 14). No nisu samo autobiografski elementi ono na čemu je inzistirala Drndić prilikom pisanja svojih romana – „Daša Drndić inzistirala je u svojim romanima na činjenicama, dokumentima, arhivskim nalazima, nastojeći pomoću brojnih pojedinosti izgraditi kompleksnu i vjerodostojnu sliku prošlosti i sadašnjosti“ (ista: 11–12). Time je književnost nakratko promijenila svoju ulogu – „postala je poput arheologije: istraživanje, kopanje, otkrivanje, suočavanje, kako same sebe, tako i drugih, ovoga društva, s traumama, zločinima i mržnjom u različitim slojevima vremena“ (ista, 2018: 12). U romanima Daše Drndić, povijesne su teme složene i teške. Anera Ryznar ističe, da se povijest u njezinim romanima „tematizira preko kategorija pamćenja i zaborava, trajanja i nestajanja“, najčešće „iz perspektive vlastite traume kao nešto privatno, intimno i autobiografsko, metonimijski povezuje s 'velikim' temama – svjetskim ratovima, totalitarnim režimima i njihovim zločinima, migracijama stanovništva, poviješću urbanih sredina“ (Ryznar, 2014: 37– 44).

U romanima *Sonnenschein*, *Leica format* i *Tottenwände* teme nacističkih zločina, mučenja, ubojstava, eutanazije, zloglasnoga projekta *Lebensborna*, sagledavat će se kroz pamćenje provođenja nacističke biopolitike i njezina utjecaja na pojedinačne i kolektivne ljudske sudbine. Biopolitika kao kompleksna tema prožeta je u svim trima romanima, a pojam biopolitike uveo je poznati francuski filozof Michel Foucault. Prema tumačenjima i analizi Marijana Krivaka, biopolitika bi prema Foucaultu predstavljala „ulazak života i njegovih mehanizama u područje svjesnog računanja i reguliranja moći, odnosno znanja svih agenata promjene ljudskoga života“ (Krivak, 2008: 54). Biopolitika predstavlja zadiranje u sve sfere života – ljudi „postaju predmetom političkih intervencija (statistika, nadzor u državnim ustanovama, klinikama, zatvorima, školama)“ (isti: 54).

Projekt *Lebensborn*, eugenika, projekt *T4* i drugi oblici nadzora i kontrole ljudske genetike i života uopće, proizvodi su nacističke biopolitike koji će biti prikazani analizom književnih predložaka.

4.1 Fotografije i predmeti kao figure sjećanja

„Šezdeset i dvije godine čeka. Ona sjedi pokraj visokog prozora u sobi na trećem katu austrougarske zgrade u starom dijelu Stare Gorizije i ljulja se. Stolica je stara i dok se ona ljulja, stolica cvili. *Cvili li to stolica ili možda cvilim ja?* pita duboku prazninu (...). Ona sjedi pred svojim starinskim zamračenim prozorom (...) i ona zna da mora složiti oblutke oko svoje nadgrobne ploče, sad za svaki slučaj, u slučaju da on ne dođe, u slučaju da on dođe, nakon što ga ona šezdeset i dvije godine čeka. (...) Kod njezinih je nogu golema crvena košara koja joj dopire do koljena. Iz nje ona vadi svoj život i vješa ga na imaginaran konop stvarnosti. Vadi pisma, poneka preko stotinu godina stara, fotografije, razglednice, isječke iz novina, časopise, sve to lista, po toj hrpi mrtvog papira prebire pa ponovno slaže, sad na pod ili na stolić pod prozorom. Uređuje svoje postojanje“ (Drndić, 2007: 7–8).

Roman *Sonnenschen*, započinje pripovijedanjem iz perspektive ekstradijeetskoga - heterodijeetskoga pripovjedača koji donosi sliku stanja u kojemu se nalazi glavna protagonistica ovoga dijela romana. Božić Blanuša primjećuje, da je Haya „od početka predmet (objekt) tuđeg pripovijedanja. Pripovjedač je taj koji iz nevjerojatne blizine motri nju (...) koja je opterećena imenima, popisima, biografijama, *pasivna*, paralizirana u stanju čekanja“ (Božić Blanuša, 2020: 66). Roman započinje metaforom čekanja sada već starice Haje Tedeschi, no čitatelj i dalje saznaje o kakvom je čekanju riječ. Prema Pogačnik riječ je o svojevrsnoj retrospekciji „jer Haya, umirovljena profesorica matematike, sada je starica koja 'pravi kartoteku svoje prošlosti' i traži sina kojeg je posljednji put vidjela kada je imao samo pet mjeseci i kidnapiran je iz dječjih kolica kako bi bio uključen u projekt Lebensborn – djece.“⁸ Neumann tumači, da takve „fikcije pamćenja najčešće predstavlja lik ili pripovjedač koji se prisjeća i osvrće se na svoju prošlost te želi dati neko više značenje prošlim događajima“ (Neumann, 2008: 335). Teze Birgit Neumann mogu se primijeniti na Hayin lik – ona se iz perspektive sadašnjosti sa šezdeset i dvije godine uhvatila u koštac sa svojom nerazjašnjenom prošlošću. Sama je i jedino što još u životu stigne napraviti, je rješavanje zaostataka svoje prošlosti. Ovdje se može govoriti o postavci B. Neumann, o tzv. „analeptičkoj organizaciji teksta“ (Durić, 2018: 53), a za takvu vrstu narativne tehnike karakteristična je metoda „retrospekcije“⁹. Hayino preispitivanje prošlosti i sin za kojim traga i čeka, predstavljaju prvu ili početnu analepsu u romanu. Ta je analepsa prekinuta mnogim drugim

⁸ <https://mvinfo.hr/clanak/dasa-drndic-sonnenschein>

⁹ Isto.

narativnim linijama, prikazima povijesti svoje obitelji, traumatičnih poglavlja vezanih za stradavanje (talijanskih) Židova u logorima i projekta Lebensborn. Analepsa s početka romana koja je obilježena životnom potragom za vlastitim sinom, biva ponovno spojena ili nastavljena tek na kraju romana kada se Haya i njezin sin trebaju susresti te time biva zaokružena. Ovdje se može preciznije govoriti o *nekronološkom slaganju analepsi*, postavci B. Neumann (Durić, 2018: 53), jer se radi o skokovima u vremenskim razinama pripovijedanja, od Hayine osobne povijesti, preko prikaza pamćenja logora, do pamćenja projekta Lebensborna i u konačnici susreta majke i sina. Na pripovjednoj razini, Durić pozivajući se na Neumannine postavke, navodi instancu „pripovjedno/prisjećajuće Ja“ koja je „starija i životno iskusnija te iz sigurne pozicije sadašnjosti ima mogućnost propitivanja (...) prošlosti“ (isti: 54). Ova se instanca može primijeniti na Hayu, koja se prisjeća svoje prošlosti iz perspektive svoje sadašnjosti. Haya je sada starica koja je samim time na svim poljima životno iskusnija te propituje sebe i svoje postojanje, nastojeći napraviti sveobuhvatnu rekonstrukciju svoga života.

Durić ističe, da svako „sjećanje treba povoda pa se često ostvaruje u kontekstu materijalnih ostataka“ (Durić, 2016: 214). Durić, pozivajući se na J. Siefrieda Schmidta, tvrdi „da svaki proces prisjećanja, koji je važan za evociranje pamćenja, traži svoje povode i okidače“¹⁰ (isti: 207). Crvena košara koja se spominje u prvim rečenicama romana, predstavlja spremište Hayine prošlosti. Marina Protrka Štimec kaže da se crvena košara treba shvatiti kao „svojevrsna metafora neusustavljenih fragmenata povijesnog i osobnog sjećanja“ (Protrka Štimec, 2018: 33). Ona je Hayina zbirka uspomena dokumenata i fotografija koje treba složiti kao mozaik da bi dobile smisao, jer same za sebe ništa ne znače. Dean Durić poziva se na Astrid Erll te navodi, da autorica „razlikuje tri međusobno isprepletena područja: društvenu, materijalnu i mentalnu kulturu te ih primjenjuje na produkciju pamćenja“, a fotografiju kao medij smještava u područje materijalne dimenzije (Durić, 2016: 215). Fotografije su kao materijalan i opipljivi medij važna figura sjećanja u romanima Daše Drndić. Iako je krilatica *Iza svakog imena krije se priča* ona koja se provlači romanom *Sonnenschein*, može se reći i kako se *iza svake fotografije krije priča*. Gotovo svaka priča koja otvara teme u knjizi, vezana je uz priloženu fotografiju. Durić kaže kako fotografije „imaju mogućnost da nas izravno povežu s prošlim iskustvima i događajima koje čuvaju za nas“ (isti: 214). Intermedijalnost je bitna strategija u okviru pristupa pamćenja književnosti. Fotografije

¹⁰ Pod pojmom *okidači sjećanja*, Schmidt podrazumijeva psihološke okidače koji se javljaju kada pojedinac ponire u (svoju) prošlost, a okidači su najčešće predmeti poput fotografija, dokumenata, stvari kojim se doziva sjećanje na neku osobu ili događaj. Njihova je uloga asocijacirati pojedinca na pamćenje prošloga. Više vidi u: Schmidt, Siegfried J. (2008) „Memory and Remembrance: A Constructivist Approach“, u: *Media and Cultural Memory*, Walter de Gruyter, Berlin i New York, str. 192. – 193.

i njihovo pojavljivanje u romanu tumače se kao strategija umetanja medija fotografije u književno djelo, što se naziva intermedijalnošću. Na taj način nastaju veze između različitih tekstova i medija. Umetanjem fotografije tekst prestaje biti homogena cjelina sastavljena isključivo od slova, riječi i bjelina te vizualno mijenja njegov izgled. Fotografije, razna pisma, razglednice i ostali predmeti mogu biti figure sjećanja ili okidači pamćenja. Takvi predmeti u Hayi bude sjećanja, jer je Hayi fotografija sredstvo retrospekcije, a Haya je restauratorica vlastite prošlosti pa pomoću fotografije želi rekonstruirati svoju prošlost i u konačnici svoje postojanje. Fotografija je najsnažniji medij pamćenja, jer na najbolji način zaustavlja vrijeme i omogućava pamćenje onoga trenutaka koji se nije htio zaboraviti.

Fotografije u spomenutim djelima najčešće su prikaz isječaka vezanih za Drugi svjetski rat. Prvi primjer poveznice s Drugim svjetskim ratom, primjer je fotografija koja prikazuje nacističke vojnike dok paradiraju ulicama:

„Trstom šeću nacistička policija i nacistička vojska, politička i administrativna vlast“ (Drndić, 2007: 88).

Drugi primjer fotografije, koja je vezana za Drugi svjetski rat, prikazuje oca Hayina djeteta – SS oficira Kurta Franza, njegovu majku i psa. Zbirka tih fotografija nalikuje na obiteljski album kao materijalnu figuru sjećanja – fotografije prikazuju Kurta Franza u Goriziji 1944. godine, majku i ljubimca Barrya (ista: 136 – 137). O pravom licu Kurta Franza doznaje se tijekom romana, na primjeru pamćenja logora. Prikazan je kao vojnik dobroćudnoga lica s blagim osmijehom, plave kose i puti koji opisom utjelovljuje sliku pravoga Nijemca.

Treća skupina fotografija polako uvodi u temu koja prožima sva tri djela – temu stradavanja u koncentracijskim logorima. To su fotografije koje prikazuju logor San Sabbu kao figuru sjećanja stradavanja talijanskih Židova, Hayinih sunarodnjaka – s lijeve i desne strane priložene su dvije fotografije:

„Iza te zgrade koje više nema, podzemni hodnik vodi u ćeliju smrti. Iz ćelije smrti izlazi se hitro; na mučenje, pa na strijeljanje, pa u peć“ (ista: 271).

Također su priložene i fotografije koje prikazuju dvorište i spavaonice logora kao mjesta kratka života prije konačne smrti:

„Lijevo od ulaza trokatna je zgrada koja još postoji. U prizemlju su krojačnica i postolarska radionica (...) U tim malim zatvorskim ćelijama partizani, Židovi i politički zatvorenici“ (ista: 272–273).

Najupečatljiviju skupinu fotografija u romanima čine fotografije koje prikazuju projekt *Lebensborn*. Cilj je ovoga projekta bilo stvaranje nove superiornije arijevske rase. Darko Polšek tvrdi da se cilj tog projekta može usmjeriti u dva pravca: „Prvi je vezan uz organizaciju domova u kojima su se rađala »nordijska djeca«, sparivanjem odabranih plavookih žena s časnicima SS-a. Drugi je dio projekta vezan uz otmicu plavokose i plavooke djece roditeljima na zaposjednutim teritorijima, posebno u Poljskoj“ (Polšek, 2004: 211).

Prva fotografija koja je povezana s projektom *Lebensborn*, je ona koja simbolizira dvorac Oberweis, kao mjesto u kojem su boravila skrivena, oteta ili ukradena djeca. Dvorac je postao simbolom spomenutoga projekta i figurom sjećanja, a fotografije su nastale pod objektivom Hayinog sina koji pamti:

„Prošli smo onda pokraj dvorca Oberweis i napravio sam nekoliko fotografija te *prekrasne građevine*...“ (Drndić, 2007: 404–405).

Slijedi fotografija koja je svojevrsan dokaz o postojanju organizacije *Lebensborn*. Prikaz je to djece u velikoj obitelji koja su zasigurno trenutak prije nego je nastala, dovedena biti dijelom projekta. Fotografija simbolizira izgradnju kolektivnoga pamćenja djece *Lebensborna*. Djeca su u *Lebensbornu* morala poštovati određena pravila vezana za izgled, genetske i tjelesne predispozicije na koje nisu mogli svojevrijem utjecati. Marc Hillel donosi opis poželjnoga izgleda arijevske djeteta: „Svjetlokoso je, izdužene glave, uska lica, lijepo oblikovane brade, tanka, visoko usađena nosa, kosa mu je svijetla, no nije kovrdžasta, oči su također svijetle i duboko usađene, koža ružičasto -bijela“ (Hillel, 1976: 21). Slika prikazuje djecu plave kose, svi su jednaki i svi sjede za istim stolom kao da su klonirana bića, a pamti ju jedno od djece *Lebensborna*:

„Onda mi je Aud pokazala ovu fotografiju koja je njena pomajka pedeset godina skrivala, fotografiju iz *Lebensborn* – kuće u Kohren- Sahlisu na kojoj je naravno i ona, Aud, i tada mi je Aud rekla, *pogledaj, to smo mi, Hitlerova djeca*“ (Drndić, 2007: 432).

Također se pojavljuje i fotografija koja prikazuje predmete koji su pripadali SS-u u sklopu projekta. Fotografija prikazuje dio pribora za jelo kojeg pamti nepoznato *Lebensborn* dijete:

„Himmler je obožavao *Lebensborn* - domove na kojima se vijorila posebna *Lebensborn* – zastava, u kojima se koristio poseban *Lebensborn* -pribor za jelo na kojem je utisnut *Lebensborn* – žig (danas se taj pribor za jelo prodaje na aukcijama za velike pare)“ (ista: 432).

Budući da je svaki predmet u *Lebensborn* – domovima bio obilježen s dva SS slova, kao prigodnim simbolom, Himmler je posebno držao do provođenja prave germanizacije i kad su bile

u pitanju ceremonije kao što je to krštenje. Sljedeća fotografija prikazuje obred krštenja kao figuru pamćenja obreda njegovih sudionika:

„Prilikom krštenja, oltar je bio ukrašen tkaninom s izvezenom svastikom, ispred oltara na jastuku je ležala beba, onda bi neki nacist čitao odlomke iz *MeinKampf*, onda bi se odajom prolomile Haydnove *Varijacije na njemačku himnu*, uniformirani esesovac blagoslovio bi (muško) dijete položivši mu SS 'Bodež časti' na čelo, drugi esesovac održao bi mali prikladni govor, dijete bi dobilo ime, i svi bi zapjevali“ (ista: 433–434).

Zadnja fotografija iz ciklusa fotografija o *Lebensbornu* prikazuje način na koji bi trebala izgledati prava germanska beba, arijevske krvi. Fotografije pravih germanskih beba, kao figura sjećanja, izvire su posvuda, čak su se pojavljivale u školskim udžbenicima, u novinama, na naljepnicama za hranu i sl. Postojali su čak i natječaji za izbor najljepše germanske bebe. Na takvom je jednom natječaju za časopis izabrana beba za koju se ispostavilo da je židovskoga podrijetla, a objavljena je namjerno od strane jednoga fotografa kako bi prikazao svu apsurdnost nacističkih teorija (ista: 435).

Fotografije su posebne materijalne figure sjećanja o kojima se nakon ovih primjera može dvostruko promišljati: fotografije su jedinstveni mediji kojima se bez i jedne riječi može prenijeti smisao onoga što bi se inače iskazalo riječima. Drugi vid je taj, da se fotografijom može prikazati ono, što se ne može, ne smije ili ne želi prenijeti riječima, a fotografskim će pamćenjem ostati u sjećanju onih koji ju vide.

4.2 Logori kao figure sjećanja

U svim se trima romanima iščitavaju strategije pamćenja koncentracijskih logora. U romanu Sonnenschein spominje se logor San Sabba, koji je doista postojao i nalazi se na prostoru današnjega Trsta. U slučaju pripovjedne perspektive kao jedne od strategija pamćenja u književnosti, pamćenje se oblikuje dvama vrstama pripovjedača: intradijeetskoga-homodijeetskoga koji je karakterističan za prozu pamćenja i iz perspektive ekstradijeetskoga-heterodijeetskoga pripovjedača. Pripovijedanje je organizirano tako što faktivan dio s dokumentarističkim elementima iznosi ekstradijeetski – heterodijeetski ili sveznajući pripovjedač, a fiktivan dio iznose intradijeetski – homodijeetski pripovjedači koji su ili bivši

zaposlenici logora ili preživjeli logoraši. Time dolazi do spajanja fikcije i faksije „tehnikom kolažiranja“¹¹, što je jedan od načina na koji Daša Drndić oblikuje svoje romane. Jagna Pogačnik za Dašu Drndić kaže, kako je riječ o „spisateljici koja svojom prozom ne želi samo ispričati priču – iako je uvijek upravo priča ta koja čitav taj kolaž drži a okupu – već i svjedočiti, prezentirati prikupljene podatke (...), dokumentirati teme koje se tiču stradanja pojedinaca u viorima ideologija, ratova naci(onali)zama posljedneg desetljeća“¹²

Iz perspektive takvih pojedinaca, prikazuje se istina o logoru San Sabba. Priča započinje u trenutku kada započinje proces protiv osumnjičenih za počinjene zločine u San Sabbi, 1976. u Trstu. U to vrijeme, navodi ekstradijegetski – heterodijegetski pripovjedač, Haya ima pedeset i tri godine i sada potpuno drugačije gleda na rat i sva zbivanja na području Italije (Drndić, 2007: 266). Položaj logora na području današnje Italije „karakterizira topografska točnost, što otvara mogućnost usporedbe“ logora „nekada i sada“ (Durić, 2016: 207). Područje Trsta i okolice, posebno grada Gorizije „je mjesto s bogatom multietničkom i višekonfesionalnom poviješću, koja je u prošlosti bila predmet sukobljenih teritorijalnih zahtjeva, pa su granice u tom gradu i oko njega često iscrtavane“ (Lukić, 2018: 32). Za Hayu i njezine sunarodnjake logor San Sabba posebno je važna figura sjećanja, jer je na tom području u fašističkom logoru stradao velik broj njezinih sumješšana i članova obitelji. Haya kao fiktivni lik ulazi u prostor logora s fotoaparatom u ruci tek 1976. godine i sama sebi kaže: „vrijeme je, da...“ (Drndić, 2007: 267). Vrijeme je da Haya drugačije doživi povijest svoga naroda, povijest u kojoj nije direktno sudjelovala, jer je uvijek bila po strani, misleći da je se ne tiče sve što se događalo oko nje. Kao što je već spomenuto, Durić kaže kako je prošlost „upisana u arhitektonska rješenja, a pojedini prostori imaju komemorativnu funkciju“ (Durić, 2018: 55). Hayin posjet logoru San Sabba, nalik je posjetu s fotoaparatom u ruci, u vrijeme obilježavanja sjećanja (komemoracije) za sve žrtve koje su stradale na tom mjestu. Logor za Hayu ima komemorativnu funkciju, jer je to mjesto stradanja njezinih predaka i sunarodnjaka.

Pripovijedanje započinje prikazom nastanka logora i njegove prenamjene iz perspektive ekstradijegetskoga-heterodijegetskoga pripovjedača koji donosi faktografske podatke:

„ U već zatvorenu tvornicu za ljuštenje riže, sagrađenu 1913. u predgrađu Trsta, u mjestu San Sabba, 1943. useljavaju se nacisti. Unutar zidina bivše tvornice nalazi se kompleks zgrada, mali grad, arhitektonski gotovo posve očuvan, pa uz neznatne adaptacije Nijemci te zgrade preinačuju u zatvor, u logor, u 'tranzitni logor', iz kojeg zatvorenici prvo putuju dugo, vlakovima

¹¹ <https://mvinfo.hr/clanak/dasa-drndic-sonnenschein>

¹² Isto.

do Auschwitza ili Dachaua (...) od svojih ćelija do krematorijske peći (...). Oko stotinu i pedeset ljudi, Talijana, Slovenaca, Hrvata, Židova, Roma, partizana, djece, homoseksualaca, godine nisu bitne (...) (prolazi sve i svatko tko SS – policiji ili SS – vojsci dopadne šaka)“ (Drndić, 2007: 267 – 268). Kroz iskaze takvoga pripovjedača, može se reći kako se u romanu oblikuje povijesno pamćenje talijanskih Židova, ali i pripadnika drugih nacionalnosti. Fiktivna se linija otvara individualnim pamćenjem bivšega zaposlenika Luigija Jermana:

Nekada sam radio u Rižarni. Tokom rata svraćao sam na tvorničke dokove, što iz nostalgije, što zbog sitnih poslova. Na te dokove Nijemci su donosili vreće pune ljudskog pepela, pepeo je curio, na površini mora plutale su osmuđene, polusagorjele ljudske kosti, to sam vidio. Ja sam Luigi Jerman iz Kopra, živim u Trstu“ (ista: 268–269).

Zanimljivo je primijetiti kako su faksijski dijelovi koje govori sveznajući pripovjedač, ispisani uobičajenim fontom i stilom pisanja, dok su fikcijski dijelovi ispisani kurzivom kao ispovijesti. To potvrđuje činjenicu kako je Daša Drndić u romanima veliku pozornost posvećivala grafičkom izgledu teksta. Primjena toga, može se tumačiti time što faksijske dionice u romanu pripovijeda sam pripovjedač u prvom licu jednine koji se predočava kao konkretna osoba, no riječ je, kako kaže Durić pozivajući se na Neumann, o nepouzdanom pripovjedaču „koji se može poigravati s čitateljima, kojima nitko ne jamči da je riječ o pouzdanim podacima“ (Durić, 2018: 53).

Prostor je također bitna kategorija pamćenja u okviru pristupa pamćenju u književnosti. Prostor može sadržavati mnoge funkcije koje mogu pobuditi sjećanje i prizvati pamćenje. Najčešće su to „psihički okidači za prisjećanje: zgrade, ulice, trgovi, ceste“ (isti: 55). U romanu takav prostor predstavljaju dvorište logora i zgrada o kojima pripovijeda sveznajući pripovjedač. On iznosi podatke vezane za proces ubijanja: dolazak u ćeliju smrti, hitri izlazak, mučenje, strijeljanje i peć. Taj prostor liku Giovanniju budi sjećanje:

„Jedne nedjelje stigao je autobus pun ljudi, mislim iz Trsta. Sve su te ljude brzo ugurali u onaj tamo podrum sa zazidanim prozorom, u ćeliju smrti; iste su ih noći listom strijeljali. Mislim da su to bili taoci koje su Nijemci pokupili u nekoj raciji, u Trstu je bilo racija (...). Ubijali su ljude u garaži u koju se ulazilo kroz tajna vrata u kuhinji, a ta vrata vodila su do krematorijske peći. (...) Da se ne bi čulo kako ti ljudi urlaju i zapomažu, Nijemci su iz svojih sala za zabavu glasno puštali muziku, onda su na kamionima palili motore i huškali pse, psi su režali i lajali, ali mi smo znali da nacisti ubijaju ljude, samo što nismo znali kako. Tek kad smo u skladištu počeli nalaziti

odjeću ubijenih i to nimlao krvavu, bez ijedne mrlje krvi, tek tada smo shvatili“ (Drndić, 2007: 272).

U okviru teme stradavanja talijanskih Židova, u romanu posebno mjesto zauzima središnji dio naslovljen *Iza svakog imena krije se priča*. Dokumentarnu okosnicu čini popis Židova koji je umetnut u sredinu romana. Taj je popis referenca na dokumentarni roman kao žanr te sadrži „9000 Židova deportiranih iz Italije ili ubijenih u zemljama koje je okupirala Njemačka između 1943. i 1945. godine“ (Božić Blanuša 2020: 60). Autorica ističe, da je Haya taj popis dobila tek „1991. godine zajedno s knjigom Claudia Magrisa *Un altro mare* i pismom“ koje „šalje njezin bivši učenik Roberto Piazza“ (ista: 60). Popis imena poredan je abecednim redom i riječ je o popisu stvarnih osoba. Popis žrtava dokument je i njegovo integriranje u roman jedna je od strategija pamćenja u okviru pristupa pamćenju književnosti. Umetanje popisa u sam roman signalizira intertekstualnost, jer književnost pohranjuje i prenosi njegovo značenje reinterpetirajući ga. Zanimljiva je grafička oblikovanost popisa. Osim abecednim redom, stotinjak stranica dugog popisa doista izgleda kao da je umetnut u roman – papir je napravljen tako da se može u svakom trenutku istrgnuti iz romana na označenim crtama.

Durić se poziva na Renate Lachmann te ističe, da su „intertekstualni odnosi koji se uspostavljaju između književnih djela slični načinima na koje pamćenje kruži te se nadograđuje u različitim kulturnim sustavima“ (Durić, 2018: 48). Ukoliko se ove teorijske postavke primjene na spomenuti primjer, popis Židova predstavlja pamćenje u tekstu, a roman u koji je umetnut popis, predstavlja tekst kao pamćenje. Jasmina Lukić kaže kako se krilatica *Iza svakog imena krije se priča* „ponavlja u čitavom romanu, a najčešće je izgovara Hayina majka, Ada kao određeni pripovjedni moto s kojim čitatelje podsjeća da ubijanje započinje kada se ove priče potpuno zaborave“ (Lukić, 2018: 26). Popis od 9000 Židova u romanu funkcionira kao podsjetnik na sve žrtve, posložen abecednim redom.

U romanu *Totenwande* također se iščitavaju strategije pamćenja koncentracijskih logora kao figura sjećanja. Logor Yad Vashen logor je koji se spominje u djelu *Totenwande*, a pamćenje logora oblikovalo se u iskazu lika mladića Košea:

„Yad Vashen spomenik je patnjama jednog naroda. U njemu se čuva kolektivno sjećanje na šest milijuna Židova i njihovih zajednica koje su fašističke sile zbrisale s ovoga svijeta. Yad Vashen utemeljila je izraelska vlada 1953. godine i u njemu se nalazi najbogatiji arhiv iz vremena Shoaha“ (Drndić, 2000: 37). Spomenici služe, prema Youngu, da se njima „objasni povijest

nacije“ (Young, 2008: 357), a u ovom slučaju pamćenje židovskoga naroda i njihovoga stradavanja.

Vlakovi s dugom kompozicijom teretnih vagona ili kako kaže Pogačnik „specijalni vlakovi smrti“¹³, najupamćenija su vrsta prijevoza zarobljenika prema koncentracijskim logorima smrti. U romanu *Sonnenschein* iz perspektive ekstradijeetskoga-heterodijeetskoga pripovjedača prikazan je transport logoraša vlakom koji je prelazio teritorije Švicarske. Taj vlak budi sjećanje i Hayine obitelji Tedeschi pa se ovdje otvara pitanje obiteljskoga pamćenja Tedeschijevih:

„(...) obitelj Tedeschi sa stotinama civila i vojnika na putu za Budimpeštu ulazi u željeznički vagon, ne sanjajući, ne želeći znati, što se sve tamo, malo sjevernije zbiva, koja putovanja, i s kakvim završetkom. Preko Crne Gore, Mađarske i Austrije, Florian i Ada i njihovo četvero djece stižu u Italiju pred Božić 1943. Vlak stoji u Budimpešti nekoliko sati. (...) krenut će vagoni, zaboravljeni vagoni, stočni vagoni, sa po stotinjak ljudi u svakom, s kiblom za pišanje i s kofom vode za pijenje, krenut će prema zazidanoj postaji do slijepog kolosijeka koji vodi u kozmičku tminu. Od ranog proljeća do početka ljeta 1944. krematoriji Auschwitza radit će punim kapacitetom i svakoga dana rigati ostatke 6000 umorenih, koji će kao sivo paperje odlijetati u nebo“ (Drndić, 2007: 75).

Za Hayu posebne slike užasa predstavljaju kolodvori kao figure sjećanja, koji nagovještaju odlazak u smrt. Ovdje se može reći kako zgrade koje čine kolodvor odražavaju „blisku vezu između prostora i sjećanja“ (Neumann, 2008: 340). Hayino pamćenje kolodvora prikazano je u romanu na sljedeći način:

„Kolodvori, stećci, granice između živih i mrtvih, između beskraja i zatvorenog svijeta grada, kapije gradova, gradovi za sebe. Kada identiteti nestaju, kolodvori niču“ (Drndić, 2007: 86).

Kolodvori se još tumače i kao mjesto transporta koji se odvijao pod okriljem noći. Tada je najmanje ljudi moglo vidjeti vlakove koji odlaze kolosijecima smrti, čiju se sliku dobiva kroz naočale ekstradijeetskoga-heterodijeetskoga pripovjedača:

„Kolodvor danju spava, noću umire uz sablasnu svjetlost iz lampi otpravnika vlakova koja se ljulja, pa izgleda kao da sve na peronima pleše, tračnice, vagoni, viseće košare s cvijećem, kao

¹³ <https://mvinfo.hr/clanak/dasa-drndic-sonnenschein>

da neki divlji tanz bez glazbe, u kojem obrisi iskrivljuju se i lome, klizi čitavim tim ograđenim prostorom koji pretvara se u gigantsko ljudsko lice izopačeno od boli i suza“ (ista: 114).

Kada je riječ o logoru kao figuri sjećanja na stradavanje židovskoga naroda, važno je spomenuti i iskustvo žena kao majki i supruga, kao pripadnica nježnijega spola. Tijekom Drugoga svjetskoga rata žene su bile na nižem i nepovoljnijem položaju u odnosu na položaj u kojem su se nalazili muškarci. Najveći je problem ženama predstavljalo njihovo židovsko podrijetlo, jer su se na tom polju osjećale najveće razlike u nejednakosti spolova. Prema tvrdnjama Johna Stuarta Milla, žene su „od prvoga dana odgajane u vjeri kako su njihove idealne osobine posve drugačije od muških: ne jačanje volje i ovladavanje sobom, već je podčinjavanje i prihvaćanje kontrole. Sva moralna učenja govore im kako je ženska dužnost živjeti za druge“ (Mill, 2000: 26). Ovakav se tip podčinjenosti može primijeniti na logorašicama koje su bile židovskoga podrijetla. U Auschwitzu je bio običaj podvrgavati žene liječničkim pregledima prema naređenju nacističkih oficira, koji su se htjeli uvjeriti u djevičanstvo zarobljenih Židovki. Uvijek su ostajali iznenađeni njihovom nevinošću, a razlog tomu, Laurence Rees vidi u sljedećem: „Sve su to bile religiozne Židovke. Nijedna ne bi nikad muškarcu dopustila da je takne prije vjenčanja“ (Rees, 2005: 116). Međutim tijekom takvih pregleda „svaka je djevojka ostajala bez svoje nevinosti – liječnici su se koristili prstima. Sve su deflorirane. Bio je to još jedan način da ih se ponizi“ (isti: 116).

U romanu *Sonnenschein* opisan je slučaj takvih ginekoloških pregleda koji su se odvijali u posebnim logorskim prostorijama koje su nalikovale na ambulante u kojim se održavaju sistematski pregledi. Takve su prostorije i pregledi nalikovali sve više na selekcijske postupke. Svjedočanstvo donosi jedan od zarobljenika varšavskoga geta koji je zatočen, ali radi kao frizer – šišač u logoru Treblinka u kojem se sve ovo odvijalo:

„U plinske komore donijeli su dugačke drvene klupe i na njih su posjeli žene. Neke su znale što ih čeka, neke nisu. (...) Kada bi se svukla, svaka je žena morala leći na ginekološki stol. Provjeravali su kriju li zlato ili novac u vaginama. Žene su pregledavali nestručni esesovci ponekad u kožnim rukavicama, pa se te žene strašno krvarile“ (Drndić; 2007: 364–365). Ovdje je žensko iskustvo pamćenja rata prikazano putem muškoga lika, koji prepričava preživljeno vezano za ženska iskustva. Žene su prikazane kao žrtve medicinskih eksperimentalnih pregleda, za čiji se glas i iskustva iz prve ruke, nije smjelo čuti.

Izuzev spomenutih pregleda i postupaka, žene su često bile i predmet ispunjenja tjelesne požude, jer muškarac kao pripadnik jačega spola „od nje može tražiti i prinuditi je na najveće poniženje za ljudsko biće, da bude oruđe zadovoljavanja životinjske funkcije protiv vlastite želje“

(Mill, 2000: 43). Prema nacističkoj rasnoj politici, logoraši su predstavljali prijetnju te su zbog toga spolni odnosi između logoraša i pripadnika SS-a bili strogo zabranjivani: „ubijanje Židovki bila je sveta ideološka zadaća, a seks s njima zločin“ (Rees, 2005: 190). Ipak su se takve odredbe kršile i događala su se silovanja, a mogućnost objašnjenja takvoga kršenja, Rees vidi u sljedećem: „'Ako privatni interes nadvlada osjećaje prema židovskoj zajednici u cjelini - pa, moglo se svašta desiti. Ako netko svakoga dana nadzire dvadesetak djevojaka, pa mu jedna zapne za oko, pa kuha kavu i Bog zna što još, tada te stvari, te promidžbene stvari, prestaju biti važne...' I tako, kad bi se muškarci iz redova SS-a našli u prilici da nadziru žene, Groeninga nije iznenađivalo što se znalo desiti da se pomiluju, obljube ili dođe do nasilnoga spolnog odnosa“ (isti: 190-191).

Silovanja su bila predmetom svjedočanstava u djelu *Sonnenschein*, gdje jedna od svjedokinja, imenom Ana Johnson, svjedoči o vlastitom iskustvu pamćenja logora kao mjesta na kojem joj je oduzeta nevinost i dostojanstvo svake žene:

„Tamo je bilo mnogo esesovaca. Silovali su me često. Bila sam lijepa, rekla je. Sva sreća da sam si se rodila 3. ožujka 1946, rekla je, jer da si se rodila 3. ožujka 1945, danas ne bi bila živa“ (Drndić, 2007: 440).

Neke su žene u romanu prikazane kao žene koje su podređene muškarcu, rođene su za ispunjenje muški zahtjeva i tjelesnih potreba. Sličan se primjer može primijeniti na protagonisticu romana *Sonnenschein*, Hayu Tedeschi, koja je bila u vezi sa SS oficijom Kurtom Franzom. Haya je predočena kao osjećajna osoba koja je često iracionalna kada su u pitanju ljubavni osjećaji i prosudba odabranog partnera. Presudan trenutak u njezinom životu, kada ona postaje žena okrunjena spomenutim epitetima, biva kada prvi puta susreće SS oficira s kojim je kasnije imala sina Antonia:

„Osmijehom prigušene nade Haya dočekuje posljednjeg kupca te večeri. U njenu duhandžinicu ulazi tridesetogodišnji Nijemac uniformi, oh, lijep je kao lutka, Nijemac već ima poljski nadimak Lalka, ali to Haya tada, kad lijepo Nijemca prvi put vidi, ne zna, lijepi Nijemac kasnije će joj reći, nisam ja lalka, ti si moja Lalka, Nijemac je visok i snažan i oh, čvrst i blag“ (ista: 134).

S druge strane, prikaz muške samovolje i nadmoći nad ženskim likom kao predmetom požude i avanture, vidi se u prikazu odnosa Haya i Kurta. Prikaz njihovog odnosa može se primijeniti i na prikazu pamćenja odnosa između nacističkih oficira i Židovki općenito. Primjer takvoga odnosa vidi se u Kurtovom razmišljanju:

„Osim toga, kaže Kurt Franz, *Tedeschi ist ein jüdischer Name, ne mislite valjda da bih zbog jedne Židovke riskirao život?*“ (ista: 340).

4.2.1 Pamćenje rata očima *bystandera*

Osim one službene i dobro poznate inačice povijesti, u romanima se temom *bystandera* otvaraju pitanja i prikazi drugačije i manje poznate povijesti. „Veliki dio tih priča govori o zločincima o tihim promatračima: onaj svakom poretku prilagodljivoj masi koja svojim nedjelovanjem i šutnjom omogućava uspon i održavanje režima“ (Luketić, 2018: 11). U romanu *Sonnenschein* iz perspektive ekstradijeetskoga-heterodijeetskoga pripovjedača opisuju se kao:

„Slijepi promatrači, 'obični' su ljudi koji igraju na sigurno, ziheraši. Oni svoje živote žele živjeti neometano. U ratu i mimo rata, ti slijepi promatrači ravnodušno okreću glavu i aktivno odbijaju suosjećati (...). Ima ih svuda. U neutralnim vladama neutralnih zemalja, među saveznicima, u okupiranim zemljama, među većinom, među manjinom, među nama“ (Drndić, 2007: 96).

U romanima su prikazani razni tipovi i oblici *bystandera*. Najveći opis najmanje poznatoga *bystandera* predstavlja Švicarska. Za vrijeme Drugoga svjetskoga rata, zemlje s prostora današnje Europe bile su okupirane od strane nacističke Njemačke, a samo se jedna zemlja izdvajala. Riječ je o Švicarskoj kao zemlji u srcu Europe, koja je stoljećima bila na glasu kao neosvojiva tvrđava koja je preživjela toliko ratova, bez da je krvlju uprljana. Švicarska je u romanima prikazana kao figura sjećanja u srcu Europe, koja je u svojoj utrobi skrivala i prešućivala upletenost u najveće zločine Drugoga svjetskoga rata, koji su se najčešće odvijali pod okriljem noći.

Da nije bilo baš sve u vezi Švicarske crno na bijelo vidi se u iskazu jednog od likova u romanu *Sonnenschein*. Neutralnost Švicarske ili bolje rečeno pristranost Švicarske nacističkom režimu, prikazana je kroz sjećanje Elvire Weiner. Iz perspektive ekstradijeetskoga-heterodijeetskoga pripovjedača saznaje se kako je Haya upoznala Elviru na skupu srednjoškolskih matematičara u Zürichu gdje nisu samo o matematici razgovarali, već i o prošlosti, jer se o prošlosti uvijek razgovara kada se nekoga želi bolje upoznati. Nakon što su sjele na kolače, Elvira počinje pričati svoja sjećanja vezana uz transport na tlu Švicarske. (ista: 141). Elvira prva sjećanja veže uz rane godine svoje mladosti, kada počinje biti svjesna što se događa u zemlji u kojoj živi:

„Imala sam šesnaest godina, priča Elvira Weiner, kod kuće su često govorili o vlakovima, o uglju koji vlakovima iz Njemačke preko Švicarske kroz tunel Sveti Gotthard odlazi u Italiju, o tome se puno pričalo, premda se više šaptalo, bila je to javna tajna, svi su znali“ (ista: 141).

U posebnom je sjećanju Elviri ostao Crveni križ koji je u svijetu poznat po svojoj humanosti i pomoći najpotrebnijima. Crveni križ nije ni u kojem slučaju izravno počinio zločin. Problem je u tome što je sudjelovao kao organizacija u transportima i zločinima koji su uslijedili nakon toga i koji kao organizacija nije ništa poduzeo u sprječavanju.

„ (...) pa su Nijemci odlučili iskoristiti one vagone za uglj da se ne vraćaju prazni, pa su u njih trpali Talijane i Cigane, onda je Crveni križ rekao, u redu, nek' se ti vagoni zaustave u Zürichu, noću, u redu, slažemo se, noću, rekao je Švicarski Crveni križ, pa su naši ljudi tim putnicima donosili deke i toplu kavu i toplu juhu“ (ista: 142).

Elviri je Švicarska ostala u pamćenju kao maćeha koja je naizgled dobro činila i trudila se putem Crvenoga križa, pomoći logorašima, no ništa nije učinila da se zaustavi dobro poznati transport:

„...a Švicarski Crveni križ vjerovao je da je napravio veliku gestu, veliku humanu gestu, uostalom Švicarski Crveni križ tako se i ponašao, kao da je spasilac, kao da je Švicarski Crveni križ sve te ljude izbavio onim dekama i onom kavom i onom juhom, ne znam da li je Švicarski Crveni križ ikada pomislio da zaustavi te vlakove, da oslobodi one ljude, ne znam, priča Elvira Weiner. (...) Švicarska je tvrdila kako je Švicarska neutralna zemlja, a ispalo je da nije baš bila neutralna“ (ista: 146–147).

Uz pojam *bystandera* veže se usko i pojam prešućivanja koji se najčešće očituje kod nacističkih dužnosnika, u trenutku kada ih se suočava sa činjenicama vezanim za zločine koje su počinili ili indirektno sudjelovali u njima, bez da su ih pokušavali spriječiti. U romanu *Sonnenschein* u obliku istražitelja i osobe koju se ispituje pojavljuje se ime Waltera Stiera. Istražujući malo dublje njegovu ličnost, može se vidjeti da je dosita riječ o stvarnoj osobi. Na portalu *United States Holocaust Memorial Museum* mogu se pronaći podaci vezani za njegovu upletenost u nacističke projekte, ali i činjenica, da nikada nije odgovarao za svoje zločine. Preminuo je 1990. godine, bez da ga je stigla ruka pravde.¹⁴ Zanimljiva je činjenica da se većina nacističkih dužnosnika nikada nije susrela oči u oči s kaznom za zločine. Stier je bio dužnosnik

¹⁴ <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004821>

Reichsbahna, u prijevodu Njemačkih željeznica Trećega Reicha, koji je zakazivao redove vožnji posebnih vlakova smrti kojima je posljednja stanica bio logor smrti:

„Što je za vas bila Treblinka, Stiere? Što je za vas bio Auschwitz? Pa, za nas su to bili logori. Koncentracioni logori. Odredišta? Da. Odredišta kao i sva druga. Obična odredišta. Ali ne i logori smrti? Ne, to ne. Tamo su naprosto sklanjali ljude. Koncentrirali ih. Saveznici su napredovali i ljude je trebalo prebacivati na sigurna mjesta. Trebalo ih je negdje smjestiti, koncentrirati. (...) Vijest o njihovom istrebljenju bila je za nas novost“ (Drndić, 2007: 83–84).

Ovdje se može primijetiti oblik prešućivanja i poricanja, tj. zauzimanja bystanderskoga položaja, kojim iako je i on sam svjestan da ne govori istinu, ipak ostaje čvrsto uz izrečeno, što za njega predstavlja objektivnu istinu. Može se govoriti o antagonističkom modusu pamćenja (Erll, 2008: 391) u kojem se prednost daje jednoj verziji tumačenja prošlosti, dok se druga odbacuje ili negira. U ovom su slučaju i ostalim sličnim slučajevima, njemački oficiri odbacivali bilo kakvu krivnju i davali su prednost verziji povijesti kakvu su oni željeli, znajući da je istina potpuno drugačija. Ovdje se Stier poigrava sa sugovornikom te postaje nepouzdan pripovjedač. Ukoliko čitatelj želi saznati pravu istinu, mora se uhvatiti u koštac s traženjem istine. Kurt Franz je još jedan primjer pravoga *bystandera*, koji je doista postojao, ali u stvarnom životu nije nikada stao pred lice pravde. Na povijesnom portalu *World War II Gravestone*¹⁵ prikazan je život i karijera nacističkoga oficira, čija se karijera prema brutalnosti, okrutnosti i ljubavlju prema ubijanjem ne razlikuje pretjerano od činjenica koje su opisane u romanu. To je još jedan od primjera kako se faksija postupkom kolažiranja uklapa u polje fikcije. Ime Kurta Franza spominje se na portalu gotovo uvijek u kontekstu logora Treblinka, jer je bio njezin glavni oficir. Na portalu se nalazi i njegova slika koja je identična onoj koja je intermedijalno uklopljena u sam roman, kao i slika njegova ljubimca psa Barrya kojega je posebno obučio za ubijanje logoraša. Također je prisutna slika albuma koji je nazvao *Schöne Zeiten*, što bi u prijevodu značilo *Prekrasne godine*, a album se također spominje u *Sonnenscheinu*, što potvrđuje njegovu dokumentarnost. „Crveni križ kontaktira Kurta Franza, u zatvoru i izvan zatvora, ali Kurt Franz o Antoniju Tedeschiu ništa ne zna, a ime *Haya Tedeschi* potpuno mi je strano, kaže Kurt Franz dok u rukama prevrće kopiju krštenice koju mu na uvid pružaju djelatnici Crvenog križa“ (Božić Blanuša, 2020: 65). Ovdje je vidljivo, da Kurt zauzima stav *bystandera* koji po strani promatra cijelu situaciju i negira ikakvu povezanost s obitelji Tedeschi.

¹⁵ <https://ww2gravestone.com/former-commander-treblinka-kurt-franz/>

Daša Drndić u romanima, osim ljudi kao *bystandera*, prikazuje i manje poznate činjenice koje dokazuju upletenost velikih institucija i korporacija u nacizam. Primjer takvih *bystandera* su i danas poznate tvrtke, koje su u Drugom svjetskom ratu indirektno bile upletene u program nacističke Njemačke. Njihov popis i opis doznaje se iz perspektive ekstradijeetskoga-heterodijeetskoga pripovjedača, te one nisu zapamćene u ratu prema svojoj prvotnoj svrsi koja je svima poznata kada se spomene njihovo ime. Primjerice, Crveni križ kao velika humanitarna organizacija ima epitete suprotne humanom i solidarnom, prikazan je kao zatrovana organizacija koja je gledala na izvlačenje koristi, kao i ostale danas diljem svijeta, dobro poznate marke:

„Pa Crveni križ koji nacistima pomaže u pranju novca njihovih deportiranih žrtava, pa 'Ford Motor Company' koja širi zarazan otrovan antisemitizam, pa 'Singer', pa 'Bayer', pa 'Krupp', pa 'Jena', pa 'Agfa', 'I.G. Farben', 'Siemens', 'Bayer A.G.', 'BMW', 'Daimler – Benz', 'Volkswagen', nema kraja firmama i njihovim vlasnicima koji koriste radnu snagu izglanjenih logoraša za vlastito bogaćenje, za ljubav domovine, prije nego što nacisti kažu *ovuda, dame i gospodo, na put za raj, na tuširanje plinom*“ (Drndić, 2007: 99)

4.3 Pamćenje Projekta T4

Bolnica je u romanima prikazana kao mjesto provođenja eugeničkoga projekta, poznatijega pod nazivom *Projekt T4*¹⁶. Prikazana je kao savršeno zakamuflirano mjesto izvođenja najstrašnijih eksperimenata kojim se po prvi puta u povijesti uplele prste u ljudsku genetiku i regulaciju ljudskoga života uopće. U romanu *Leica format* javlja se takvo pamćenje bolnice iz više perspektiva što je jedan od načina kako se u fikcijama pamćenja oblikuje panorama zajedničkih kolektivnih sjećanja, o čemu je pisala Neumann, a bolnica je jedno od takvih mjesta u romanima (Neumann, 2008: 339). Iz perspektive ekstradijeetskoga-heterodijeetskoga pripovjedača, koji je u svakom smislu odmaknut od vremena, mjesta i radnje, doznaje se o prvoj takvoj bolnici koja

¹⁶ Projekt T4 je bio zapravo eutanazijski tajni program koji se počeo provoditi krajem 1939. godine, na adresi Tiergartenstrasse 4 u Berlinu. „Projekt je počeo s ubojstvima bolesne djece, a nastavio se s odraslim pacijentima psihijatrijskih klinika i manjih crkvenih institucija za smještaj mentalno bolesnih. Kao i u slučaju sa sterilizacijom, opravdanja za takva ubojstva bila su, osim rasno – bioloških, najčešće ekonomska, naime pružanjem podataka o tome koliko se uštedjelo kada bi se država lišila onih »nevrijednih da postoje«“ (Polšek, 2004: 198–199).

je imala funkciju eutanazijskoga centra. Pripovjedač navodi točne godine i lokalitete kojima se naglašava topografska točnost, čime se upućuje na dokumentarističku liniju romana¹⁷.

„Bolnica Am Steinhof (Otto Wagner Spital) smještena je u prekrasnom parku s paviljonima u jugendstilu. U njoj do 1945. radi i istražuje krema austrijske i njemačke medicine. Sagrađena 1907, dugo važi za najveću i najmoderniju bolnicu u Evropi. Tridesetak godina kasnije, 1940, postaje jedan od četrdeset centara za provođenje nacističkog programa Aktion T4, programa za usmrćivanje fizički i psihički hendikepiranih bolesnika svih uzrasta, licemjerno nazvanog programom za eutanaziju. Program Aktion dobio je ime prema berlinskoj adresi Tiergartenstrasse 4 na kojoj se nalazila velebna vila, firerov stožer; tu ekipa monstruoznih, truloumnih bolesnika tada na vlasti, kroji plan o eradikaciji patološkog ljudskog gena, o provođenju higijene ljudske rase, o čišćenju za njih nepodobnih“ (Drndić, 2003: 23).

Važno je napomenuti da se o kolektivnom pamćenju T4 programa doznaje iz niza individualnih pamćenja ili kako Ryznar tumači da „najstrašnji povijesni talog u naraciju najprodornije izbija u obliku fiktivnih ispovijesti ubijene djece i njihovih mučitelja“ (Ryznar, 2014: 44).

U romanu *Leica format* u vidu fiktivnih likova, pojavljuju se najprije svjedočanstva ili ispovijesti majki čija su djeca okončala svoje živote u sklopu *Projekta T4* na zaista okrutan način. Riječ je o pamćenju majke kojoj je sin ležao u bolnici zbog navodne upale pluća. Kad god je majka htjela doći u posjetu, uvijek je netko od osoblja odgađao posjetu, sve s ciljem prikrivanja istine, pod izlikom da je praznik kojim se obilježava Hitlerov rođendan ili da dođe za tjedan dana. Dječak je bio žrtva eksperimenta te je prikazan kao dehumanizirani objekt, čiju je pravu sudbinu majka saznala tek nakon pola stoljeća:

„Došla sam po sina, kazala sam liječniku, vodim ga kući. Spiegelgrund bila je najbolja bolnica u Austriji. Nitko pametan u Spiegelgrund ne bi posumnjao. Rekli su mi nema vašeg sina, srce mu je otkazalo. Sestra je pogledala u karton. Da, Friedl je umro, umro je jučer u četrnaest sati i dvanaest minuta, izjavila je sestra. (...) Tražila sam neki papir, neku dijagnozu, neki izvještaj o smrti moga sina. Ništa mi nisu dali. Velika je gužva, rekli su mi. (...) Stroga glavna sestra rekla je – on je pokopan na bolničkom groblju, dogovorite se s grobarima. Na bolničkom groblju ugledala sam mnogo otvorenih raka; (...) Kiša je kvasila papir, vreće su se raspadale, iz vreća su ispadali mali udovi, dječji, male bose noge, male ruke. Prošlo je pedeset i pet godina. Dobila sam

¹⁷ <https://www.mvinfo.hr/clanak/dasa-drndic-sonnenschein>

karton svoga sina. (...) Odveli su me u podrum. Tamo sam našla mozak svoga sina. U staklenki“ (Drndić, 2003: 25).

U romanu *Totenwande* također se opisuju traumatična iskustva pacijenata koji su podvrgnuti spomenutom projektu. U mnogim primjerima nacističkih postupaka primjetna je apsurdnost. Tako se i u navodnom liječenju pacijenata liječila ona bolest ili poremećaj koji je namjerno izazvan, od strane liječnika i drugog medicinskog osoblja, što potvrđuje nacističku biopolitiku kao čudovište koje kontrolira i regulira mehanizme života. Pamćenje iskustva iz vojne bolnice u Neungammeu saznaje se iz sjećanja neimenovanoga svjedoka:

„U vojnoj bolnici u Neungammeu izvodili su se pokusi na umjetno zaraženim tuberkuloznim pacijentima – logorašima. Među njima je bilo i djece. (...) Više ne pamtim ime tog liječnika. Znam da je on organizirao pokuse i da ih je osobno izvodio. (...) Sjećam se da mi je jedan od njih rekao kako su ti pokusi apsolutno besmisleni, jer ga je navodno liječenje tuberkuloze ubrizgavanjem pacijentima sve većih količina živih bakterija podsjećalo na gađenje muhe topovskom paljbom. Drugim riječima, navodno liječenje pokazalo se znatno okrutnijim i po zdravlje pacijenata opasnijim od same, umjetno izazvane bolesti. (Svjedok 73)“ (Drndić, 2000: 57).

Taj je isti liječnik na apsurdan način skončao svoj život:

„... a doktor Kurt Heissmeyer osuđen 1966. godine kao ratni zločinac na doživotnu robiju. Inače najteža optužba odnosila se na eksperimente koje je živim bacilima tuberkuloze izvodio na djeci u nacističkom logoru Neuengamme. (...) Doktor Kurt Heissmeyer umro je u zatvoru od tuberkuloze“ (ista: 92).

Bolnice, kao i logorske ambulante za liječenje, nalikovale su više na mjesta mučenja i smrti, nego na mjesta mira i izlječenja. Ljudi su postali predmetom eksperimentiranja opasnim kemijskim elementima i predmetom promatranja u vidu granica izdržljivosti. Takva se slika bolnice i logorskih ambulanti vidi u primjeru iz romana *Totenwande* kroz sjećanje preživjeloga logoraša:

„U logoru Neuengamme izvodili su se eksperimenti na 150 zatvorenika koji su bili prisiljeni piti vodu zagađenu kemijskim bojnim otrovima. Pokusi su se izvodili u sklopu istraživanja metoda pročišćavanja pitke vode. (Svjedok 93)“ (ista: 57).

Vezano za spomenuti logor, u sklopu kojega se nalazila bolnica, neimenovani svjedok pamt i danas poznatu tvornicu lijekova, koja je bila upletena u eugeničke zločine Drugoga svjetskoga rata, što otvara temu dokumentarističke okosnice u romanu *Totenwande*:

„U bloku 20 nalazila se golema soba s tuberkuloznim pacijentima. Iz tvornice Bayer redovito su pristizale ampule bez etiketa. Sadržaj tih ampula ubrizgavan je tuberkuloznim bolesnicima. Ti bolesnici nisu odvođeni u plinske komore. Oni su i onako bili osuđeni na smrt. Zbog neprikladnog ubrizgavanja i novih količina tuberculina (...) njihovo se stanje ubrzano pogoršavalo.“ (Svjedok 26) (ista: 44).

Zastrašujuće je i to što sudbina pacijenata nikada nije zadovoljena sudbinom izvršitelja. Ruka pravde nije nikada stigla na one kojima je bila namijenjena:

„Većina tih liječnika nikada nije izvedena pred sud; oni su ostali šefovi bolnica i odjela, objavljivali su svoja znanstvena otkrića, nagrađivani su za svoje stručno pregalaštvo i umirali kao ugledni građani. U blaženstvu sveopćeg zaborava“ (Drndić, 2003: 26).

S druge strane, bolnica se pamt i po još jednoj funkciju u koju je bila prenamijenjena – u bolnicu kao laboratorij. Poznato je kako je nacističkim liječnicima omiljena metoda „liječenja“ bilo eksperimentiranje ljudskim tijelom i istraživanje svakog organa do praga izdržljivosti pacijenta. Laboratoriji kao sklopovi unutar bolnica, nalikovali su trijaži – cilj je bio selektiranje bolesnika na temelju njihove tjelesne sposobnosti, da bi se mogla unaprijediti slika poželjne rase. Posebno mjesto kao mjesto pamćenja užasa, ističe se i laboratorij u kojem su se odvijali možda najmučniji eksperimenti Drugoga svjetskoga rata. Ovakvo sjećanje na laboratorij u romanu *Totenwande* ima bivši zaposlenik:

„Zovem se Sigmund Mazur. Godine 1940. radio sam kao laborat u Anatomskom institutu u Danzigu, danas ponovno Gdańsku. Bio sam pomoćnik profesora Spannera. Nekolicina profesora istraživala je mogućnost proizvodnje sapuna od ljudskih tijela. Sakupljene leševe, kosti, ljudsko salo profesori su skladištili u prostoriji zvanoj 'Laboratorij za preradu i spaljivanje mesa'. Šef Odjela, profesor Spanner, osobno mi je dao recept za pravljenje sapuna“ (Drndić, 2000: 129).

U romanu *Totenwande* također se nalazi popis koji funkcionira kao dokument i njegovo integriranje u roman jedna je od strategija pamćenja u okviru pristupa pamćenja književnosti te se može govoriti o intertekstualnosti. Popis je u romanu i naslovljen kao dokument, a popis sadržava imena i prezimena dvadeset osoba, uz navedenu dob i zemlje iz kojih dolaze. To su osobe koje su stradale u logoru Neuengamme, najstarija osoba imala je dvanaest godina, a najmlađa pet

godina. Sve su osobe s područja današnje Europe pa se može reći, da ovaj dokument oblikuje i čuva povijesno pamćenje stradanja mladih u logoru Neuengamme. Popis kao dokument predstavlja pamćenje u tekstu, a roman u koji je umetnut popis predstavlja tekst kao pamćenje. Zanimljivo je i spomenuti kako je ovaj dokument ispisan u obliku stenograma, kao jedne od tehnika kojom se koristi Drndić, što je spominjala Pogačnik¹⁸. Potpis osobe koja je odgovorna za izdavanje ovoga dokumenta jest *Abba Eban* i ime te osobe ispisan je rukom, funkcionira kao pravi potpis.

4.4 Pamćenje Projekta *Lebensborn*

Projekt *Lebensborn* kao maestralno zamišljen projekt kontroliranja i proizvodnja nadržase prvi se puta spominje u romanu *Sonnenschein*. Ova tema predstavlja zadnju dionicu o kojoj se progovara u romanima, dionicu u kojoj se konačno dvije potrage ukrštavaju – potraga majke Haye za sinom i potraga sina Tonija za majkom. U romanu se pojavljuje ekstradijegetski-heterodijegetski pripovjedač koji kreira povijesno pamćenje Projekta *Lebensborn*. Spomenuti pripovjedač ima uloga informatora, jer nudi opis *Lebensborna* nalik rječničkoj natuknici uz popratno objašnjenje:

„'Lebensborn' znači vrelo života. Kao registrirano društvo (*Lebensborn Eingetragener Verein*) *Lebensborn* je izrastao u tajni trećerajhovski projekt za očuvanje rasne čistoće njemačke nacije. Projekt je osmislio i dosanjao SS –Reichsführer Heinrich Himmler, sramežljiv i osjetljiv, suzdržan i skroman čovjek niska rasta, nalik na pokornog i pedantnog bankovnog činovnika a ne na šefa državne policije. (...) Osnovan 1935, projekt *Lebensborn* u početku je zamišljen kao projekt koji ima skrbiti za 'rasno i biološki nezamjenjive' trudnice koje imaju rađati rasno i biološki nezamjenjive sinove domovine, savršene pastuhe najmanje metar i osamdeset visoke, plavokose i plavočke, oblihi ali razvijenih mišića, disciplinirane Spartance“ (Drndić, 2007: 413).

Iskustvo vezano za Projekt, širi se tumačenjem istoga pripovjedača te se saznaje kako su u tom projektu sudjelovala djeca. U romanu se počinje otvarati pitanje artikulacije individualnoga i kolektivnoga pamćenja djece:

¹⁸ <https://mvinfo.hr/clanak/dasa-drndic-sonnenschein>

„Djecu rođenu istog datuma kada i Himmler (7. listopada) Himmler je osobno darivao. Mislim da je posve u redu što malu djecu otimao iz poljskih obitelji, piše Himmler 1941. godine. Mi tu djecu smještamo u posebne domove i školujemo ih, piše Himmler, jer to su djeca s izrazito dobrim rasnim karakteristikama. (...) i da se nakon jedne godine promatranja ta djeca daju rasno provjerenim bračnim parovima bez djece na usvojenje. (...) Djeca prve kategorije odlazila su bogatim i poznatim esesovskim obiteljima, djeca druge kategorije kvalificirala su se za dobivanje socijalne i ekonomske pomoći, manje vrijedna djeca slana su u sirotišta“ (ista: 434).

Saznaje se iz perspektive istoga pripovjedača, dajući najširi uvod u Projekt, da je svako dijete prije takva čina moralo proći kroz sljedeći niz postupaka, kako bi se utvrdilo odgovara li parametrima koje je posebni rasni sud zahtijevao:

„Proces rasne selekcije ukradene djece bio je rigorozan, sastojao se od brojnih liječničkih pregleda i ispitivanja: mjerile su se glave, njihov opseg i oblik, mjerili su se udovi, njihova dužina i snaga, mjerila se konstrukcija ženskih karlica, mjerila se koordinacija pokreta, mjerila se inteligencija, mjerio se oblik nosa, noktiju, usta, očiju, sve je bilo propisano i jasno“ (ista: 434).

Jedno od obilježja fikcija pamćenja je i to, da njih predstavljaju „pripovjedač ili lik koji se prisjeća i koji se osvrće na svoju prošlost, pokušavajući nametnuti značenje pamćenju iz sadašnje perspektive“ (Neumann, 2008: 335). Ovdje je riječ o retrospekciji lika, a primjer takvog lika je Haya Tedeschi koja je na svojoj koži osjetila posljedice *Lebensborna* koji je oblikovao njezino individualno sjećanje istoga. Ona je sada umirovljena profesorica matematike iz Gorizije, koja je sada „starica koja 'pravi kartoteku svoje prošlosti' i traži sina kojeg je posljednji puta vidjela kada je imao samo pet mjeseci i kidnapiran je iz dječjih kolica kako bi bio uključen u projekt Lebensborn – djece.“¹⁹ Ovdje je riječ o zatvaranju analeptičkoga kruga s početka romana, kada se još nije znalo za kime ili čime Haya traga.

Iz perspektive neimenovanoga ekstradijeetskoga–heterodijeetskoga pripovjedača doznaje se Hayino pamćenje *Lebensborna*:

„U petak, 13. travnja 1945., Haya, kao i obično Antonija Tonija vodi u *asilonido* (...) što će reći vrtić (...) Na ulazu joj prilazi poštar i kaže *imate pismo, roditelji vam šalju novac iz Milana, potpišite ovdje*. Kad se Haya okrene, Tonijeva kolica su prazna, duž ViaVeneto nitko ne hoda, nema nijednog prolaznika, jutro je svježije, (...) poštar i Haya gledaju se zabezegnuto kao da se

¹⁹ <https://www.mvinfo.hr/clanak/dasa-drndic-sonnenschein>

dogodio mađioničarski trik. Tako, pet mjeseci nakon što se rodio, Antonio Toni Tedeschi naglo i tiho nestaje kao da nije ni bio“ (Drndić; 2007: 151).

Mnoga su djeca odvajana od obitelji. Ta su djeca izgubila pojam o mjestu odakle dolaze i tko su im roditelji. Preko noći su, iako su imali žive biološke roditelje, postali siročići bez imena i prezimena. Neki se od njih pitaju tko su, odakle su, neki ni ne razmišljaju o svom podrijetlu, vjerujući kako su oduvijek članovi obitelji u kojoj žive. Većina nikada ne sazna istinu, umru u miru bez saznanja. Najgori oblik traumatskoga iskustva i osobne tjeskobe nastupa kada saznaju svoje podrijetlo. Razlog takvom stanju nije prvenstveno podrijetlo kao podrijetlo, već priroda koja je dovela do takve životne digresije. U romanu *Sonnenschein* takvu sudbinu dijeli i nosi saznanje o svom podrijetlu Hayin sin Antonio Tedeschi. On se kao pripovjedač pojavljuje i završnim poglavljima ovoga romana, a dijeli tragičnu sudbinu sa svojom majkom što otvara pitanje obiteljskog kolektivnog pamćenja, ali i kolektivnog pamćenja tog dijela nacističke biopolitike uopće. Durić, pozivajući se na Neumann, kaže „da su u oblikovanju djela koje možemo smatrati prozom pamćenja zanimljiviji oni tekstovi koji afirmiraju homodijegetskog pripovjedača zbog toga što on zauzima poziciju svjedoka događaja ili izravno sudjeluju u njima pa nudi autobiografsku perspektivu“ (Durić, 2016: 211). Antonio je svjedok svih događaja u kojim je izravno sudjelovao, koji su se odigrali u njegovom djetinjstvu i odrazili se poput bumeranga na njegov identitet i postojanje. Njegova je sudbina jednako povezana sa sudbinama ostale Lebensborn djece. O njegovoj potrazi za identitetom doznaje se iz pozicije (pseudo) autobiografskog pripovjedača što upućuje na iskustveni način prikazivanja prošlosti, o kojem je ranije bilo riječi, a u kojem se prošlost doživljava kao nedavno proživljeno iskustvo:

„Zovem se Hans Traube. Rođen sam u Salzburgu 1. listopada 1944. godine. U svim dokumentima piše da se zovem tako (...) Kad netko kaže Hans, ja se trgnem. Oduvijek me tako zovu: Hans. Otkad pamtim, ljudi me zovu Hans, i bliski i nebliski ljudi zovu me Hans (...) *O Hanse, Hanse*, rekla mi je na samrtni majka, *nekada si se zvao Antonio*. Otada, od trenutka kad je moja majka Marthatraube zavapila (...), a bilo je to 20. travnja 1998, ja tragam, tražim tog Antonija koji se zametnuo, a koji se nije zametnuo, koji se pola stoljeća krio, a nije se krio...“ (Drndić, 2007: 403).

Različitim pripovjednim tehnikama, ovdje se prikazao *Lebensborn* kao čudovište koje je proizvod totalitarnoga režima, koji je pokazao kako se može brisati identitet te prepustiti zaboravu koji napada pojedinca. Antonio predstavlja lika koji usprkos nametnutom zaboravu vlastitoga identiteta pokušava pronaći odgovore na vlastitu egzistenciju putem individualnoga pamćenja koje

dijeli kao kolektivno pamćenje s mnogim drugim žrtvama spomenutoga projekta. Spomenuta sjećanja i drugih žrtava, djece koja su sada gotovo pa odrasli ljudi, javlja se u *Sonnenscheinu* pred kraj romana u vidu fiktivnih likova. „U romanima u kojima je zastupljeno prisvajanje ne individualne već kolektivne prošlosti, temeljni uređaj koji omogućuje pregovaranje kolektivnih sjećanja, identiteta i hijerarhija vrijednosti je perspektivna struktura, točnije višestruka perspektivna naracija“ (Neumann, 2008: 339). U romanu se putem (pseudo) autobiografskih likova stvara kolektivno pamćenje brisanjem identiteta djeci *Lebensborna*. Svoju sudbinu, kao i točnu lokaciju za koju veže svoje sjećanje iznosi prvi ženski fiktivni lik:

„Ja sam se rodila u 'Trondheimu'. Moja majka jedna je od onih 14.000 žena koje su zatrudnjele s esesovcem, jedna od onih 5000 žena koje su nakon rata poslane u radne logore (...)iskrivljenim čavlima u obliku svastike žigosali su čelo (...) Poslije sam šmirglom trljala čelo ne bih li tu svastiku uklonila“ (Drndić, 2007: 423).

Najupečatljiviji je iskaz pamćenja jednoga mladića u kojem je prikazano kolektivno brisanje njihovih identiteta:

„Pedeset godina oni su nas ušutkavali. Pedeset godina naše sudbine bile su tabu-tema. Sve do 1990. o nama se nije pričalo, mi nismo postojali. Ali naši dosjei još uvijek su otvoreni. U njima čuče uništeni životi. Mi, djeca *Lebensborna*, već smo stari. Mnogi od nas nikada neće saznati tko su. Kasno smo počeli tragati“ (ista: 425).

Mjesto koje čini okosnicu pamćenja *Lebensborna* u romanu čini prva otvorena kuća za tu namjenu. Ona je temeljno mjesto u romanu koje predstavlja sigurnu kuću u kojoj se počeo gubiti identitet djece samim njihovim rođenjem, što se doznaje iz perspektive heterodijegetskoga pripovjedača:

„U kolovozu 1936. Himmler otvara prvu *Lebensborn*-kuću u Steinhöringu kod Münchena. U Steinhöringu provjerene arijevske mogu u *tajnosti* rađati svoju nezakonu djecu koju većina njih, uz puštenu suzu predaje/prodaje visokim SS- dužnosnicima ili naprosto napušta“ (ista: 414). Ovdje kuća postaje figurom sjećanja sustavnoga reguliranja rađanja arijevske rase kao oblika nacističke biopolitičke moći.

U sustavnom mijenjanju identiteta bebama *Lebensborna* i reguliranju rađanja također se vidi uplitanje države i njezinog represivnog aparata. Ovdje se može primijetiti dvostruko uplitanje biopolitike. Prvi je oblik uplitanje biopolitike u sferu javnoga života u vidu otvaranja *Lebensborn* klinika i domova za zbrinjavanje djece, reguliranjem njihovog prirodnog okruženja, a drugi vid

se odnosi na uplitanje biopolitike u sfere privatnoga života samim tim što ta djeca ne mogu sama, kao ni njihovi biološki roditelji odlučivati o sudbini svoje djece:

„Kad su ljudi koji su me uzeli saznali da mi je otac Nijemac, vratili su me majci, a na mojoj maloj prtljazi oslikali su veliki kukasti križ. (...) U Švedskoj su im promijenjena imena i dana su na usvojenje“ (ista: 420).

„Tokom rata *tajne* arhive s podacima o rođenju Lebensborn – djece, s podacima o usvojenoj djeci, kartoteke s promijenjenim imenima, premještene su iz jednog centra u drugi, a nakon rata mnoge od tih kartoteka uništene su, neke namjerno, neke ne. Kad saveznici u proljeće 1945. vršljaju po čitavoj Njemačkoj, osoblje u panici napušta većinu Lebensborn – domova a kartoteke spaljuju. Tako u plamenu zauvijek nestaju identiteti tisuće i tisuće ljudi...“ (ista: 427).

U navedenim se primjerima može iščitati dvostruka moć biopolitike. S jedne strane država je kroz moć biopolitike ukrala identitet kao osnovni oblik jedinstva i postojanja pojedinca, nametnuvši oblik života kakav joj je pogodan. S druge strane, ukrala je i taj lažni identitet identiteta. takvi su pojedinci za sebe, Ukoliko su takvi pojedinci saznali pravu istinu, za sebe su rekli:

„Mi smo fusnota povijesti koju je Norveška željela izbrisati“ (ista: 421).

Tema djece Lebensborna i dan danas je puna nepoznanica. O velikom broju djece se saznalo zahvaljujući arhivima, živućim osobama koje su prenijele istinu, pa barem i na samrti, kao što je to bio slučaj kod Tonija i njegove pomajke. Tema o Lebensborn djeci najdublja je tema koju je autorica iscrpno istraživala u raznim institucijama i dr. Na temelju skupljenih dokumenata o svim trima romanima, može se govoriti kako je to što je autorica prikupila izvantekstualna zbilja koju je trebalo prenijeti u romane. Ova postavka odgovara *mimezi 1*, jer je književnost u ovim trima romanima aktualizirala elemente o kojim se malo znalo, koji su bili tabu tema ili sl. U romanima se putem raznih narativnih tehnika oblikovala iskustvena zbilja koja ne mora u potpunosti odgovarati onoj koja je prvotna. Ovdje je autor u ulozi mađioničara koji u svojim romanima suprotstavlja fikciju i faksiju. U konačnici, na čitatelju je zadatak otkriti koji su potencijalni učinci na njega ostavljeni. Na primjeru Lebensborna čitatelju je dano na promišljanje, postoji li možda tu negdje oko nas netko tko je bio ili je još uvijek dijete Lebensborna, a da to uopće ne zna. Možda mu baš izazove propitivanje vlastite stvarnosti i krene u potragu i istraživanje te i ostalih tema koje su bile predmetom ovih romana.

5. Zaključak

U ovom je radu Drugi svjetski rat problematiziran kroz prikaz pamćenja u romanima *Sonnenschein*, *Leica format* i *Tottenwände*. Analizirani su oblici individualnoga pamćenja, oblici kolektivnoga pamćenja te figura sjećanja, kojima si pojedinci stvaraju slike o nekom prošlom događaju.

Drugi je svjetski rat jedan od onih događaja koji je zahvaćao sve segmente društva, sve dijelove svijeta, sve pore ljudskoga života. Prikazani užasi u ovom radu prikazuju kako je poljuljano mišljenje da žrtvama rata samo i isključivo postaju očevi, braća i sinovi koji se odlaze boriti na razna europska i svjetska bojišta. U romanima su prikazane sudbine svih uzrasta, a posebno su traumatične sudbine djece kao najranjivijih članova svakoga sukoba, svakoga rata i svake loše politike. Načini reprezentacije rata i ratnih stradanja očituju se u svim trima romanima koji potvrđuju, da rat ne bira sredstva svoje okrutnosti. Ovaj je rat pokazao svoje neviđene razmjere i u vidu zloglasnoga i suludoga projekta *Lebensborna*, u kojem se čovjek po prvi puta u povijesti čovječanstva usudio zadirati u pitanje ljudske genetike i prava na život, misleći kako ima na to pravo stavivši si Božje rukavice na ruke. Pokušalo se na tako okrutan način prvi puta u povijesti čovječanstva iskorijeniti pripadnike nepoželjnih rasa i drugih prirodnih i kulturnih obilježja. Oduzimanjem identiteta prilikom rođenja, značilo je samo jedno – pojedinac bi ostajao bez identiteta i čovjek bi postao samo oznaka na papiru, a kada bi i to postao, onda je plamen mržnje zahvaćao sve. Pritom su zaboravili samo na to da plamen zahvaća papir u arhivima na kojim su ispisani njihovi pravi identiteti, no ne i sjećanja onih preživjelih. Sjećanja ostaju koliko je zajednice koja će ga prenositi. Kada ne bude više zajednice, onda zasigurno postoje figure sjećanja poput logora, kao mjesta najvišega pijeteta o kojima je toliko toga rečeno, a nikada dovoljno. To su mjesta koja su poput cikličkoga kruga zatvorena, u kojim je sve potpuno jasno bez da se itko išta kaže. Događaji se u takvim djelima uvijek i iznova daju čitatelju na razumijevanje, jer se povijest uvijek ponavlja i ponavlja, bez da se iz nje išta nauči. Dok se događaji u filmu uvijek prikazuju očima kakvim ih vidi redatelj, knjiga se čita očima duše kakva je u čitatelja koji bira ono dobro iz knjige. Ovakva djela pokazuju kako ovakve događaje ne treba potisnuti, marginalizirati ih, već o njima govoriti jer izviru iz njih svaki puta kada se otvore korice knjige i svugdje su prisutni oko nas u vidu figura sjećanja koje su stvorene o njima. Može se reći kako Daša Drndić želi prikazati sve činjenice bez primjene eufemizama, prikazati stvari onakvima kakve one zaista jesu, spriječiti zaborav na sve te strahote koje se potiskuju u današnjem vremenu.

6. Popis literature

Popis predmetne literature:

Drndić, Daša. 2007. *Sonnenschein*. Zaprešić: Fraktura

Drndić, Daša. 2003. *Leica format*. Zaprešić: Fraktura

Drndić, Daša. 2000. *Totenwände*. Zagreb: Meandar

Popis stručne literature:

Assmann, Jan. 2006. *Kultura sjećanja*. U: *Kultura sjećanja i historija*. [Ur. Maja Brkljačić, Sanda Prlenda] Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga. str. 47.–78.

Brkljačić, Maja. Prlenda, Sandra. 2006. *Zašto pamćenje i sjećanje?*. U: *Kultura sjećanja i historija*. [Ur. Maja Brkljačić, Sanda Prlenda] Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga. str. 9.–18.

Božić, Blanuša, Zrinka. 2020. *Svjedočanstvo i bliskost Sonnenschein Daša Drndić*. Rijeka, u: *Fluminensia*, god. 32. br.1., str. 53.–71.

Durić, Dejan. 2018. *Između književnosti i pamćenja: prisjećanje zaboravljenoga*. Rijeka: Filozofski fakultet, str. 7.–59.

Durić, Dejan. 2016. *Unterstadt Ivane Šojat – Kući kao roman pamćenja, Riječki filološki dani*, knj. 10, Rijeka: Filozofski fakultet, str. 205.–219.

Erl, Astrid. 2008. *A Complain to Cultural Memory Studies*. Walter de Gruyter, Berlin i New York

Hillel, Marc. 1976. *U ime rase*. Zagreb: »August Cesarec«

Hrvatska književna enciklopedija. 2010. Zagreb: sv. 1, A-G1., Leksikografski zavod Miroslav Krleža str. 431.

Krivak, Marijan. 2008. *Biopolitika: nova politička filozofija*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus

Luketić, Katarina. 2018. *Pobuna u pisanju*. Zagreb, u: *Književna republika*, časopis za književnost, god. XVI, br. 5.–8., str. 10.–16.

- Lukić, Jasmina. 2018. *Politika memorije u prozi Daše Drndić*. Zagreb, u: *Književna republika*, časopis za književnost, god. XVI, br. 5. – 8., str. 23.–33.
- Mill, Stuart John. 2000. *Podređenost žena*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk: Hrvatsko sociološko društvo.
- Neumann, Birgit. 2008. *The Literary Representation of Memory*, u: *Media and Cultural Memory*, Walter de Gruyter, Berlin i New York, str. 333.–343.
- Polšek, Darko. 2004. *Sudbina odabranih: eugeničko nasljeđe u vrijeme genske tehnologije*. Zagreb: ArTresor naklada
- Rees, Laurence. 2005. *Auschwitz. Nacisti i „konačno rješenje“*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga
- Ryznar, Anera. 2014. *Interdiskurzivne fuge u romanu Leica Format Daše Drndić*, Rijeka, u: *Fluminensia*, god. 26. br.1., str. 35.–46.
- Visković, Velimir. 2018. *Život i borba*. Zagreb, u: *Književna republika*, časopis za književnost, god. XVI, br. 5.–8., str. 3.–6.
- Young, E. James. 2008. *Sites of memory and the shadow of war, A compain to cultural memory studies*, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG. Berlin / New York, str. 357.–367.

Internetski izvori:

http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=fFdnUQ%3D%3D&keyword=analepsa

Posjećeno: 2. svibnja 2020.

<https://www.mvinfo.hr/clanak/dasa-drndic-sonnenschein> Posjećeno: 8. kolovoza 2020.

<https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004821> Posjećeno: 9. kolovoza 2020.

<https://ww2gravestone.com/former-commander-treblinka-kurt-franz/> Posjećeno: 9. kolovoza 2020.

Sadržaj

1.	Uvod.....	5
2.	Koncept pamćenja.....	7
2.1	Društveni okviri pamćenja.....	7
2.2	Pojam kulturnoga pamćenja prema Astrid Erll	8
2.3	Pojam kolektivnoga pamćenja prema Janu Assmannu.....	9
3.	Pamćenje u književnosti.....	11
4.	Strategije pamćenja Drugoga svjetskoga rata u romanima Daše Drndić	15
4.1	Fotografije i predmeti kao figure sjećanja	17
4.2	Logori kao figure sjećanja	21
4.2.1	Pamćenje rata očima <i>bystandera</i>	28
4.3	Pamćenje <i>Projekta T4</i>	31
4.4	Pamćenje <i>Projekta Lebensborn</i>	35
5.	Zaključak.....	41
6.	Popis literature.....	Error! Bookmark not defined.