

Historijska pripovjednost i problem istine u historijskom prikazivanju*

HAYDEN WHITE

Je li prošlost priča? Oko tog kratkog i, na prvi pogled, suvišnoga pitanja vrti se ne samo esej koji je pred nama, već i čitava postmodernistička rasprava o povijesti. U jedno nema sumnje: prošlost predstavljamo kao priču i prošlost rekonstruiramo (uglavnom) na osnovi priča. Ovime smo ukratko opisali povijest kao istraživačku (znanstvenu) djelatnost i jasno predočili njenu povezanost s pričom odnosno pripovijedanjem. Upravo zbog te jasne veze povijesti s pričom, ono pitanje s kojim smo započeli uvod čini nam se suvišnim. Ali povijest (shvaćena u smislu koji smo prije spomenuli) nije prošlost; ona tek opisuje, prepričava prošle događaje.

Jedan od prvih povjesničara koji su počeli ukazivati na spomenutu problematiku bio je Hayden White, američki filozof i povjesničar rođen 1928. godine. Njegova knjiga *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe* iz 1973. godine predstavljala je pionirski rad u uvođenju problema poznatog kao "lingvistički zaokret" u predmet historiografije. Stavljajući povijesnu znanost kao predmet te iste znanosti on ju ustvari razotkriva kao poetičku djelatnost, čime je pokrenuo raspravu koja do danas nije prestala.

U eseju koji je ovdje predstavljen, White na primjeru prikazivanja Holokausta pokazuje presudan utjecaj načina pripovjedanja u prikazivanju prošlosti. Nudi li nam se Holokaust, kao prošli događaj nesumnjive strave i nesreće, sam po sebi kao tragedija, ili ga se može prikazati u nekom dugom pripovjednome modusu? Ako pak tragedija nije jedini mogući način prikazivanja Holokausta, znači li to da narav događaja ne određuje vrstu priče koju možemo uporabiti u njegovu prikazivanju? A što tek reći o stavu na koji se White osobito osvrće u eseju po kojemu Holokaust predstavlja događaj kojeg u potpunosti ne može ispričati nikakav ljudski jezik. Ako je tomu tako, zaključak je jasan: prošlost nije priča. Prošlost dakle nije priča, dok povijest to jest; na taj način kida se veza povjesničarske djelatnosti i njenog predmeta - prošlih zbivanja, veza koju povjesničar u pravilu uzima kao samu po sebi razumljivom.

Od mene je zatraženo da nešto kažem o 'historijskoj pripovjednosti i problemu istine u historijskom prikazivanju'. Pretpostavljam da je to učinjeno zbog toga što se za mene misli da imam relativistički pogled na povijesno znanje. Ustvari, doista držim da postoji neizbrisiva relativnost u svakom predsta-

* Rad naslovljen *Historical Emplotment and the Problem of Truth in Historical Representation* jedan je od eseja Haydena Whitea prikupljenih i objavljenih u *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*, The Johns Hopkins University Press, 1999.

vljanju povijesnih fenomena. Ta relativnost prikazivanja (povijesti op. pr.) funkcija je jezika koji koristimo kako bi opisali a s tim i predstavili prošle događaje kao moguće predmete objašnjavanja i razumijevanja. To je očito kada se, kao u društvenim znanostima, tehnički jezik koristi na takav način. Znanstvena objašnjenja otvoreno nastoje nositi značenja samo za one aspekte događaja – primjerice, kvantitativne pa stoga i mjerljive aspekte – koji mogu biti označeni lingvističkim protokolima korištenim za njihov opis. To je manje očito u tradicionalnim pripovjednim opisima povijesnih fenomena zbog slijedećeg: prvo, pripovijest se smatra neutralnim ‘kontejnerom’ povijesnih činjenica, modusom diskurza prirodno pogodnog za izravno prikazivanje povijesnih događaja; drugo, pripovjedne historije obično koriste tzv. prirodne ili obične, prije nego tehničke, jezike kako bi istovremeno opisale svoje subjekte i ispričale njihovu priču; i treće, pretpostavlja se da se povijesni događaji sastoje od, odnosno da se manifestiraju kao hrpe stvarnih i proživljenih priča koje se tek trebaju otkriti ili izvući iz izvora i predočiti čitatelju kako bi njihova istina bila odmah i intuitivno prepoznata.

Očito je da smatram ovaj pogled na odnos između historijskog pripovijedanja i prošle stvarnosti naivnim ili, u najmanju ruku, krivo shvaćenim. Priče, kao činjenične tvrdnje, lingvističke su tvorbe i pripadaju redu diskurza.

Pitanje koje se pojavljuje u vezi s problemom historijskih pripovjednosti i temom naše konferencije, “Nacizam i ‘konačno rješenje židovskog pitanja’: ispitivanje granica prikazivanja”, jest ovo: postoje li ikakva ograničenja glede vrste priče kojom se može odgovorno govoriti o tome fenomenu? *Mogu* li ti događaji biti odgovorno ispričani u *bilo kojem* od modusa, simbola, tipova zapleta, te žanrova koje nam naša kultura nudi kako bismo učinili shvatljivim tako ekstremne događaje naše prošlosti? Ili nacizam i ‘konačno rješenje’ pripadaju posebnoj klasi događaja tako da, za razliku čak i od takvih kao što su francuska revolucija, američki građanski rat, ruska revolucija ili kineski veliki iskorak naprijed, moraju biti razmatrani kao da prikazuju tek jednu priču, kao da su pripovjedivi na samo jedan način i kao da označavaju samo jednu vrstu značenja? Drugim riječima, postavlja li priroda nacizma i ‘konačnog rješenja’ apsolutna ograničenja glede onoga što se istinski može reći o njima? Postavlja li ograničenja onome što o tome mogu reći pisci fikcije ili poezije? Jesu li pripovjedi-

* Izraz ‘pripovjednost’ hrvatski je prijevod engleske kovanice ‘emplotment’. Izraz sam preuzeo od Vladimira Bitija iz *Pojmovnika suvremene književne teorije*, Matica Hrvatska, Zagreb 1997., str. 289. Englesku je kovanicu uveo sam Hayden White, i to kao prijevod francuske kovanice koju rabi francuski filozof hermeneutik Paul Ricoeur ‘mise-en-intrigue’ (Biti, isto, str. 194.). O značenju izraza ‘emplotment’ vidi u spomenutom djelu Vladimira Bitija, str. 288.-289., 344., 399. Engleska kovanica tvori se od korijena *plot*, koji u ovome slučaju označava priču (v. *The Oxford Dictionary of Modern English*, Oxford University Press, 1984.), na isti način na koji se izraz (za primjer ćemo uzeti riječ koja zvuči slično) *employment* (zaposlenost, posao, zaposlenje) tvori od korijena *ploy*. Hrvatski izraz kojim kovanicu prevodimo ‘pripovjednost’ značio bi: ono što se iznosi pripovijedanjem, što je moguće ispričati te ono što je moguće ispričati na različite načine. Kovanica ‘emplotment’ u izvorniku se pojavljuje i u izvedenicama: emplot, emploted, emploting i emplotable, a te su prevedene hrvatskim izrazima redom: pripovijedati, pripovjedan, pripovijedanje i pripovjediv.

vi na bilo koji način te jesu li, kao drugi povijesni događaji, otvoreni za beskonačne interpretacije i u konačnici neodlučivi kad je u pitanju njihovo specifično značenje?

U svome uvodnom izlaganju za ovu konferenciju Friedlander razlikuje dvije vrste pitanja koja se mogu pojaviti pri razmatranju pitanja historijskih pripovjednosti i problema 'istine': epistemološka pitanja postavljena činjenicom postojanja "konkurentskih pripovijesti o razdoblju nacizma i o 'konačnom rješavanju'" i etička pitanja postavljena učestalim "prikazivanjem nacizma... temeljenim na onom što se nekad smatralo *neprihvatljivim* modusima pripovjednosti". Očito je da, uzete u obzir kao prikazi događaja koji su već utvrđeni kao činjenice, konkurentske pripovijesti mogu se procijenjivati, kritizirati i rangirati na osnovi njihove vjernosti činjeničnom stanju, njihove dokučivosti i koherentnosti argumenata koje mogu sadržavati. Ali pripovjedni opisi ne sastoje se samo od činjeničnih tvrdnji (pojedinačnih egzistencijalnih propozicija) i argumenata; oni se sastoje i od poetičkih i retoričkih elemenata pomoću kojih se ono što bi inače bilo tek popis činjenica pretvara u priču.¹ Među tim elementima su i oni generički uzorci priča koje prepoznajemo kao one koji omogućuju zaplete u pripovijedanju. Tako jedan pripovjedni prikaz može predstaviti neki skup događaja u formi i značenju epske ili tragične priče, dok drugi prikaz može predstaviti isti skup događaja – s jednakom uvjerljivošću i bez ikakva nasilja prema činjeničnom stanju – opisujući ga kao farsu.²

Ovdje konflikt između različitih konkurentskih pripovijesti ima manje veze s činjenicama problema koji se razmatra nego s različitim značenjima priče koje pripovjednost može pridati tim činjenicama. Ovo povlači za sobom pitanje o odnosu različitih generičkih tipova zapleta koji mogu biti korišteni kako bi događajima pridodali različite vrste značenja – tragični, epski, komični, romantični, pastoralni, farsični i slično – samim događajima. Je li taj odnos između neke priče ispričane o nekom skupu događaja isti kao i onaj između činjenične tvrdnje i njezinog referenta? Može li se reći da su skupovi stvarnih događaja po sebi tragični, komični ili epski, tako da prikazivanje tih događaja kao tragičnih, komičnih ili epskih priča možemo procijeniti kao činjenično ispravne? Ili to sve ima veze s gledištem s kojeg promatramo događaje?

Naravno, većina teoretičara pripovjedne historije zauzima gledište po kojem pripovjednost proizvodi ne u tolikoj mjeri drukčiju, smisleniju i sintetičkiju, činjeničnu tvrdnju koliko interpretaciju činjenica. Ali razlika između činjeničnih tvrdnji (uzetih kao produkt predmetnog jezika) i njihovih interpretacija (uzetih kao proizvod jednog ili više metajezika) ne pomaže nam kada je riječ

¹ Historijski diskurz sastoji se također od, očito, objašnjenja postavljenih u oblik argumenata više ili manje formalizirajućih. Ja se ne dotičem teme odnosa među objašnjenjima postavljenim u modusu formalnih argumenata i onog što bih nazvao učincima objašnjavanja proizvedenim pripovijedanjem događaja. Sretna kombinacija argumenata s pripovjednim prikazima je ono na čemu se temelji privlačnost specifično historijskog prikazivanja stvarnosti. No točna narav odnosa između argumenata i pripovijedanja u historijama je nejasan.

² Ovdje na umu imam farsičnu verziju događaja 1848-51 u Francuskoj izloženu po Marxu u otvorenom sukobljavanju s tragičnom i komičnom verzijom tih istih događaja prikazanih od Hugoa i Proudhona.

o interpretacijama proizvedenim modusima pripovjednosti koje se koriste u svrhu ukazivanja na to da činjenice predočuju formu i značenje različitih vrsta priča. Nije nam od pomoći ni sugestija da su konkurentne pripovijesti rezultat interpretacije činjenica kao tragedije kod jednog povjesničara i interpretacije kao farse kod drugog.³ To je pogotovo slučaj u tradicionalnom historijskom diskurzu u kojem se činjenicama uvijek daje prednost pred bilo kakvim njihovim interpretacijama.

Stoga se u tradicionalnom historijskom diskurzu pretpostavlja da postoji krucijalna razlika između interpretacije činjenica i priče ispričane o tim činjenicama. Ta je razlika prikazana općeprihvaćenim idejama stvarne priče (suprotstavljene izmišljenoj) i istinite priče (suprotstavljene lažnoj priči). Dok se o interpretacijama obično misli kao o komentarima činjenica, za priče ispričane u pripovjednim historijama drži se da su već sadržane ili u samim događajima (otud ideja o stvarnoj priči) ili u činjenicama izvedenim iz kritičkog proučavanja dokaza o tim događajima (otkud proizlazi ideja o istinitoj priči).

Razmatranja poput ovog omogućuju nam neki uvid u probleme kako konkurentskih pripovijesti, tako i neprihvatljivih modusa pripovjednosti o razdoblju kakvo je ono nacističko i o događajima kakav je 'konačno rješenje'. Sa sigurnošću možemo pretpostaviti da činjenice problema koji se razmatra postavljaju ograničenja glede vrsta priča koje se mogu valjano (u smislu istinosnog i primjerenog) ispričati o njima samo ako vjerujemo da sami događaji posjeduju formu nalik 'priči' i značenje nalik 'zapletu'. Tada možemo odbaciti komičnu ili pastoralnu priču s vedrim tonom i humorističnom točkom gledišta iz skupine konkurentskih pripovijesti kao očito krive prikaze činjenica – ili barem onih činjenica koje su važne – iz doba nacizma. Ali možemo odbaciti takvu priču iz skupine konkurentskih pripovijesti jedino ako je (1.) ona bila predstavljena kao doslovan (a ne kao figurativan) prikaz događaja, i (2.) ako je tip zapleta korišten za preoblikovanje činjenica u određenu vrstu priče bio predstavljen kao inherentan (a ne kao nametnut) činjenicama. Jer ako povijesna priča nije predstavljena kao doslovan prikaz stvarnih događaja, onda je nismo u stanju kritizirati kao istinitu ili lažnu prema činjenicama problema koje razmatramo. Ako je predstavljena kao figurativan prikaz stvarnih događaja, onda pitanje njene istinitosti pada pod načela koja za procjenjivanje istinitosti koristimo u fikcionalnim djelima. I ako nije dala naslutiti da je tip zapleta odabran za slaganje činjenica u priču određene vrste nađen da odgovara samim činjenicama, tad ne bismo imali nikakve osnove za usporedbu tog određenog prikaza drugim tipovima pripovjednih prikaza, oblikovanih u drukčije tipove zapleta, ni za procjenjivanje njihove pojedinačne primjerenosti prikazivanju, ne toliko činjenica koliko onoga što te činjenice znače.

³ Osim ukoliko nismo spremni prihvatiti ideju da je svaki dani skup činjenica moguće interpretirati u beskonačnim različitim varijantama i da je jedan od ciljeva historijskog diskurza umnožavanje broja interpretacija koje imamo za neki skup događaja, a ne rad na proizvodnji 'najbolje' interpretacije. Vidjeti rad Paula Veynea, C. Behan McCullagha, Petera Munza i F. R. Ankersmita.

Jer razlike su među konkurentnim pripovijestima ustvari razlike među modusima pripovjednosti koji u njima dominiraju. Iz toga što su pripovijesti uvijek pripovjedane slijedi da su značenjski usporedive; iz toga što su pripovijesti različito pripovjedive slijedi da razlikovanje među tipovima zapleta može biti izvršeno. U slučaju pripovjednosti događaja iz Trećeg Reicha u komičnom ili pastoralnom modusu naše bi pozivanje na činjenice, kako bismo odbacili taj modus s liste konkurentskih pripovijesti o Trećem Reichu, bilo posve opravdano. Ali što ako bi takva priča bila postavljena na ironičan način s ciljem stvaranja metakritičkog komentara, ne toliko o činjenicama, koliko o verzijama činjenica ispričovanih na komičan ili pastoralan način? Zasigurno bi bilo promašeno odbaciti taj tip pripovijesti iz konkurencije na temelju njezine nevjerođostnosti u odnosu na činjenice. Jer čak i ako ne bi bila posve vjerna činjenicama u pozitivnom smislu, u najmanju bi ruku to bila u negativnom smislu – u izrugivanju pripovijesti o Trećem Reichu ispričovanih u modusu komedije ili pastorage.

S druge strane, možemo doći u napast da takve ironične pripovjednosti držimo neprihvatljivima, na način koji nam sugerira Friedlander u svojim osudama historijskih djela, romana i filmova koji, pod krinkom naizgled vjernog prikazivanja najstrašnijih činjenica života u Hitlerovoj Njemačkoj, ustvari estetiziraju čitav prizor i prenose njegov sadržaj u objekt fetiša i sadomazohističkih fantazija.⁴ Kako ukazuje Friedlander, takva glamurozna predstavljanja fenomena Trećeg Reicha nekad su bila neprihvatljiva, bez obzira na njihovu preciznost ili istinosnost njihovih činjeničnih sadržaja jer su predstavljale povredu morala i ukusa. To što su takvi prikazi postali sve uobičajeniji i stoga očito prihvatljiviji tijekom posljednjih dvadesetak godina, upućuje na duboke promjene u društveno sankcioniranim standardima morala i ukusa. Ali na što *ta okolnost* upućuje kad su u pitanju temelji na kojima želimo prosuditi je li pripovjedni prikaz Trećeg Reicha i 'konačnog rješenja' neprihvatljiv premda je njegov činjenični sadržaj točan i dostatan?

Čini se da je ovdje stvar u razlikovanju između određenog skupa činjeničnih sadržaja i određene pripovjedne forme i primjene one vrste pravila koje podrazumijeva da ozbiljna tema – poput masovnih ubojstava ili genocida – za svoj ispravan prikaz zahtijeva uzvišeni žanr, onaj epa ili tragedije. Takvo pitanje postavlja *Maus: A survivor's Tale* Arta Spiegelmana, koje prikazuje događaje Holokausta u mediju (crno-bijelog) stripa i u modusu gorke satire, s Nijemcima kao mačkama, Židovima kao miševima i Poljacima kao svinjama.⁵ Očiti sadržaj Spiegelmanova stripa jest priča o umjetnikovu nastojanju da od svog oca izvuče priču o iskustvima svojih roditelja u Holokaustu. Tako je priča o Holokaustu, ispričana u stripu, uokvirena pričom o tome kako je spomenuta priča uopće ispričana. No očitost sadržaja obiju priča, one okvirne i one uokvirne, dovedena je u pitanje njihovom alegorizacijom igre mačke, miša i svinje u kojoj svaki – počinitelji zločina, žrtve i promatrači u priči o Holokaustu kao i Spiegelman i njegov otac u priči o njihovom odnosu – počinje izgledati više

⁴ Saul FRIEDLANDER, *Reflets du Nazisme*, Editions de Seuil, Pariz 1982., 76.

⁵ Art SPIEGELMAN, *Maus: A Survivor's Tale*, Pantheon Books, New York 1986.

kao životinja nego kao ljudsko biće. *Maus* predstavlja izrazito ironični i zbu-
njujući pogled na Holokaust, ali je istovremeno jedan od najdirljivijih pripo-
vjednih opisa Holokausta koji je meni poznat, između ostalog stoga što čini
da teškoća otkrivanja i pričanja pune istine o makar i malom njegovu dijelu
postane dijelom priče baš kao i događaji čije značenje nastoji razotkriti.

Da budemo načisto, *Maus* nije konvencionalna priča, ali jest prikaz prošle stvar-
nosti ili barem događaja koji nam se predstavljaju kao prošla stvarnost. U njemu
nema ni traga estetizaciji na koju se Friedlander žali u svome ocjenjivanju mno-
gih novijih filmskih i romanesknih obrada doba nacizma i 'konačnog rješenja'.
Istovremeno, ovaj je strip remek-djelo stilizacije, figurativnosti i alegorizacije. On
pretapa događaje Holokausta u konvencije stripovskog prikazivanja, te, u tom
apsurdnom miješanju 'niskog' žanra s događajima najveće moguće važnosti, *Maus*
uspijeva istaknuti sva bitna pitanja koja se tiču granica prikazivanja uopće.

Štoviše, *Maus* je mnogo više kritički samosvjestan nego *Zweierlei Untergang: Die Zerschlagung des Deutschen Reiches und das Ende des europaeischen Judentums* Andreasa Hillgrubera.⁶ U tom podužem eseju Hillgruber suge-
rira da, usprkos tome što Trećem Reichu nedostaje uzvišena svrhovitost da
bismo njegovo uništenje nazvali tragedijom, Wehrmachtova obrana istočnog
fronta 1944. -1945. može primjereno biti ispričovijedana – bez ikakva nasilja
nad činjenicama – kao 'tragična' priča. Hillgruberova očita nakana jest spaša-
vanje moralnog digniteta jednog dijela nacističkog razdoblja njemačke povije-
sti dijeljenjem toga razdoblja na dva odvojena dijela – 'uništenje (*Zerschlagung*)
njemačkog imperija' i 'kraj europskog židovstva' – te pripovijedajući ih različi-
to, jednog kao tragediju, drugog kao nedokučivu enigm.⁷

Kritičari Hillgrubera odmah su ukazali (1) da je čak i pretvaranje i ume-
tanje opisa u pripovjedni modus značilo podređivanje svake analize događa-
ja njihovoj estetizaciji; (2) da se može udijeliti moralno uzvišen epitet *tragi-*
čno takvim događajima samo uz cijenu zaboravljanja u kojoj su mjeri 'heroj-
ska' djela Wehrmachta omogućila uništenje mnogih Židova koji su mogli biti
spašeni da se vojska predala ranije; i (3) da je namjera da se uzvisi jedan dio
povijesti 'njemačkog imperija' odvajajući ga od teme 'konačnog rješenja' židov-
skog pitanja je moralno uvredljivo koliko i znanstveno neodrživo.⁸ Pa ipak,
Hillgruberova sugestija o pripovijedanju priče o obrani istočnog fronta nije

⁶ Andreas HILLGRUBER, *Zweierlei Untergang: Die Zerschlagung des Deutschen Reiches und das Ende des europaischen Judentums*, Siedler, Berlin 1986., 64.

⁷ Tako Hillgruber piše: 'Das sind Dimensionen, die ins Anthropologische, ins Sozialpsychologische und ins Individualpsychologische gehen und die Frage einer moeglichen Wiederholung unter anderem ideologischen Vorzeichen in tatsaechlich oder vermeintlich wiederum extremen Situationen und Konstellationen der Opfer hinaus, das dem Historiker aufgegeben ist. Denn hier wird ein zentrales Problem der Gegenwart und der Zukunft beruehrt und die Aufgabe des Historikers transzendiert. Hier geht es um eine fundamentale Herausforderung an jedermann.' Isto, 98.-99.

⁸ Većinu relevantnih dokumenata može se naći u *'Historikerstreit': Die Dokumentation der Kontroversen um die Einzigartigkeit der nazionalsozialistischen Judenvernichtung*, Piper, Muenchen 1989. Vidi također 'Special Issue on the Historikerstreit', *New German Critique*, br. 44., (proljeće/ljeto 1988.).

proturječila niti jednoj konvenciji koja određuje pisanje profesionalno respektabilne pripovjedne historije. On je tek predložio sužavanje fokusa na određeno područje povijesnog kontinuuma, postavljajući činitelje i učinke tog prizora za likove u dramatičnom sukobu i pripovijedajući tu dramu u obliku dobro nam poznatih konvencija žanra tragedije.

Hillgruberov prijedlog o pripovjednosti povijesti istočnog fronta tijekom zime 1944. -1945. pokazuje kako određen tip zapleta (tragedija) može istodobno odrediti vrstu događaja uprizorenih u bilo kakvu priču koju o njima možemo ispričati i ponuditi uzorak za određivanje uloga koje činitelji i učinci tako utvrđenog prizora uopće mogu igrati.⁹ Ipak, u isto vrijeme Hillgruberov prijedlog također ukazuje kako odabir modusa pripovjednosti može opravdati ignoriranje nekih događaja, činitelja, radnji, učinaka i trpitelja koji mogu biti dio dane povijesne scene ili njezinog konteksta. Nema mjesta za nekakav nizak ili bezvrijedan život u tragediji; u tragedijama su čak i zlikovci plemeniti, ili bolje, njihova zlobnost može biti prikazana zajedno sa svojim plemenitim inkarnacijama. Upitan zašto u svoje djelo *Jesen srednjeg vijeka* nije uključio i dio o Ivani Orleanskoj, Huizinga je, kažu, odgovorio: 'Zato što nisam htio da moja priča ima junakinju.' Hillgruberova preporuka da se priča o Wehrmachtovoj obrani istočnog fronta ispričava kao tragedija upućuje na njegovu želju da ta priča ima junaka, da bude junačka, te da tako opravda barem djelić nacističkog razdoblja njemačke povijesti.

Hillgruber možda nije uvidio to da njegovo dijeljenje jednog razdoblja njemačke povijesti u dvije priče – jedne o uništenju (*Zerschlagung*) imperija, druge o kraju (*Ende*) jednog naroda – postavlja opozicijsku strukturnu tvorbu semantičkog polja u kojem imenovanje tipa zapleta jedne priče određuje semantičku domenu unutar koje nalazimo ime tipa zapleta druge priče. Hillgruber ne imenuje tip zapleta koji može dati značenje priči o 'kraju europskog židovstva'. Ali ako je tragički tip zapleta rezerviran za pričanje priče o Wehrmachtu na istočnom frontu 1944. -1945., proizlazi da neki drugi tip zapleta mora biti upotrebljen za pričanje priče o tom 'kraju europskog židovstva'.

Odustajanjem od namjere da imenuje vrstu priče kakva bi trebala biti ispričana o Židovima u Hitlerovu Reichu, Hillgruber se približio stavu dijela učesnaka i pisaca koji drže da je Holokaust uistinu nepredočiv jezikom. Krajnost te ideje zadobiva formu uobičajenog stava da je taj događaj (ili Auschwitz ili 'konačno rješenje' itd.) takve naravi da ga nijedan jezik ne može posve opisati, i nijedan medij predočiti. Tako, primjerice, čuvena primjedba Georga Steinera: 'Svijet Auschwitzta leži izvan jezika baš koliko i izvan razuma.'¹⁰ Ili pitanje Alice

⁹ Tip zapleta je krucijalni element u stvaranju onog što Bahtin zove 'kronotopom', društveno ustrojenom domenom naravnog svijeta koji određuje horizont mogućih događaja, radnji, činitelja, učinaka, društvenih uloga i sl. Svih imaginacijskih fikcija – ali i svih stvarnih. Prevladavajući tip zapleta determinira klase svih zamjetljivih stvari, moduse njihovih odnosa, periodičnosti njihova razvoja, te moguća značenja koja one mogu otkrivati. Svaki generički tip zapleta pretpostavlja postojanje kronotopa, i svaki kronotop pretpostavlja postojanje ograničenog broja vrsta priča koje mogu biti ispričane o događaju unutar svog vidokruga.

¹⁰ George STEINER, citirano iz Berel LANG, *Act and Idea in the Nazi Genocide*, University of Chicago Press, Chicago 1990., 151. U ostatku teksta brojevi stranica ostalih citata bit će navedeni u zagradama.

i A. R. Eckhardta: 'Kako govoriti o neizrecivom? Svakako, o tome moramo govoriti, ali kako ćemo to ikad moći?'¹¹ Berel Lang predlaže da se izjave poput ovih moraju shvatiti preneseno, kao da ukazuju na problem pisanja o Holokaustu i kao da ukazuju na razmjer u kojem svako predstavljanje tih događaja mora biti prosuđivano sa stajališta šutnje poštovanja, kakva bi trebala biti naša prva reakcija na takvo što. (160)

Ipak, sam Lang protivi se svakoj obradi genocida kao subjekta fikcijskog ili poetičkog pisanja. Po njemu, samo se najdoslovnija kronika činjenica genocida približava prolazu testa 'autentičnosti i istinitosti' na temelju kojega i književni i znanstveni prikazi ovog događaja moraju biti prosuđivani. Moraju se navoditi samo činjenice jer se u protivnom upada u figurativni govor i stilizaciju (esteticizam). I samo je kronika (nabrajanje, nizanje činjenica, op. pr.) dopuštena, jer se u protivnom otvaramo opasnostima narativizacije i relativizacije pripovjednosti.

Langova analiza ograničenja svih 'literarnih' prikaza genocida i njihova moralna inferiornost prema škrtom i nepripovijednom historijskom prikazu vrijedno je detaljnog razmatranja jer dovodi problem ograničenja prikazivanja teme Holokausta do krajnosti. Ta se analiza oslanja na radikalnu opreku između doslovnog i figurativnog govora, na poistovjećivanje književnog jezika s figurativnim jezikom, na posebno gledanje na čudne efekte dobivene svakom figurativnom karakterizacijom stvarnih događaja, te na ideju o moralno ekstremnim zbivanjima među kojima se Holokaust drži rijetkim, ako ne i povijesno jedinstvenim, povijesnim trenutkom. Lang tvrdi da je genocid, uz to što je stvaran događaj, događaj koji se doista zbio, ujedno i 'literarni događaj', to jest, događaj čija narav omogućuje da služi kao paradigma one vrste događaja o kojima nam može biti dopušteno govoriti samo na literaran, književan način.

Lang drži da se figurativni jezik ne samo okreće odnosno udaljava od doslovnosti izraza nego i preusmjerava pozornost sa stanja stvari o kojima se pretvara govoriti. Svaki figurativni izraz, tvrdi, dodaje nešto prikazivanju predmeta na koji se odnosi. Prije svega, dodaje sebe (tj. onu figuru koja je korištena) kao i izbor koji pretpostavlja (tj. izbor pri korištenju jedne figure a ne druge). Figurativnost proizvodi stilizaciju, a to pak upućuje pozornost na autora i njegov ili njezin stvaralački talent. Drugo, figurativnost proizvodi perspektivu na referent iskaza, ali otvarajući jednu perspektivu, nužno zatvara drugu. Na taj način figurativnost umanjuje odnosno zasjenjuje neke aspekte događaja. (143) Treće, vrsta figurativnosti nužna za pretvorbu onoga što bi inače bilo tek nizanje stvarnih događaja (kronika, op. pr.) u priču personalizira (humanizira) činitelje i učinke uključene u tim događajima – pretvarajući ih u svojevrzne smjerajuće, osjećajuće i misleće subjekte s kojima se čitatelj može identificirati ili s njima suosjećati na način na koji to čini s likovima u fikcionalnim pričama – a ujedno ih uopćuje, generalizira, prikazujući ih kao primjere različitih tipova činitelja, učinaka, događaja itd. s kakvima se susrećemo u žanrovima književnosti ili mita.

¹¹ Alice i A. R. ECKHARDT, *Studying the Holocaust's Impact Today: Some Dilemmas of Language and Method* u: *Echoes from the Holocaust: Philosophical Reflections on a Dark Time*, ur. Alan Rosenberg i Gerald E. Myers, Temple University Press, Philadelphia 1989., 439.

Prema takvom gledištu, neprikladnost svakog literarnog prikaza genocida proizlazi iz izobličenja činjenica koje razmatramo uzrokovanih upotrebom figurativnog jezika. Nasuprot svakom literarnom prikazivanju događaja koji uključuje genocid, Lang suprotstavlja ideal u kojemu doslovan prikaz činjenica koje se razmatraju otkriva njihovu pravu narav. Vrijedan je citiranja poduži odjeljak iz Langove knjige u kojoj postavlja opreku između figurativnog i doslovnog govora kao homolognu opreci između krivog i istinitog diskurza.

Ako... je akt genocida usmjeren protiv osoba koje taj akt nisu motivirali kao osobe; te ako zlo predstavljeno genocidom također upućuje na namjernu sklonost ka zlu u načelu, u koncipiranju skupine i odluci da se tu skupinu uništi, tada intrinzična ograničenja figurativnog diskurza pri prikazivanju genocida izlaze na vidjelo. Dodajmo ovome, imaginacijsko prikazivanje bi personaliziralo čak i događaje koji su impersonalni i skupni; ono bi dehistoriziralo i generaliziralo događaje koji se pojavljuju pojedinačno i kontingentno.

I neizbježna proturječnost je ovdje uočljiva. Jer za subjekt koji povijesno kombinira svojstvo neosobnosti s izazovom koncepcije moralnih granica, pokušaj njegova personaliziranja – ili, tek njegova *dodavanja* – pokazuje se ujedno samovoljnim i nedosljednim: samovoljnim jer individualizira tamo gdje je subjekt po naravi složen; nedosljednim jer postavlja granice onda kad ih je sam subjekt poništio. Posljedica tih dodavanja onda je krivo *prikazivanje* subjekta i stoga – tamo gdje su krivo prikazani aspekti bitni – njegovo *umanjivanje*. Postavljajući mogućnost alternativnih figurativnih perspektiva, nadalje, pisac postavlja proces prikazivanja i svoju osobnost kao dijelove prikaza – daljnje umanjivanje onog (za subjekt kakav je nacistički genocid) što je njegova suština; osim ovoga, 'individualna' perspektiva je u najmanju ruku nevažna. Za neke subjekte, čini se, njihova važnost može biti preširoka ili preduboka da bi ih se moglo prikazati s individualne točke gledišta, (ta važnost može biti, op.a) moralno zahtjevnija - i aktualnija – od onog što koncept mogućnosti može sadržavati. Pod ovim pritiskom pretpostavka prosvjetljenja, obično shvaćena *prima facie* činu pisanja (*svakog pisanja*), počinje gubiti svoju snagu. (144-45)

No književno pisanje i ono historijsko koje teži statusu književnog pisanja su pogotovo na meti Langovih primjedbi jer se u njima osoba autora nameće između stvari koja se prikazuje i njezina prikazivanja. Autorova osobnost mora se nametnuti u diskurz kao činitelj čina figuracije bez kojega bi subjekt diskurza ostao nepersonaliziran. Budući da se književno pisanje odvija pod krivom pretpostavkom da tek pomoću figuracije osobe mogu biti personalizirane, 'neizbježna je posljedica', kaže Lang, da 'subjekt... može biti prikazan na različite načine i bez *nužne* pa čak i *stvarne* osnove. Tvrdnja o alternativnim mogućnostima (figuracije)... upućuje na ukidanje ograničavajućeg faktora: *nijedna mogućnost nije isključena*, ni mogućnost figuriranja stvarne osobe kao izmišljene ili ne-osobe ni figuriranje stvarnog događaja kao ne-događaja. (146)

Ovakva razmatranja vode Langa da proširi ideju prema kojoj su 'događaji nacističkog genocida' intrinzično 'neprikazivi', pod čime on po svemu sudeći ne misli kako oni ne mogu biti prikazani, već da su oni paradigmatička vrsta događaja o kojima se može govoriti samo na činjenični i doslovan način. Štoviše, genocid se sastoji od zbivanja u kojima sama različitost između događaja i činjenice nestaje. (146-47) Zato, piše Lang, "Ako je ikad postojala 'doslovna' činjenica, za koju nije postojala mogućnost alternativnih formulacija među kojima su uvijek i izvrtanje i nijekanje, ona je ovdje u činu nacističkoga genocida; i ako je moralna implikacija uloge činjenica trebala dokaz, naći će se ovdje, opet u fenomenu nacističkoga genocida" (157-58). Prevladavajuća stvarnost i doslovnost tog događaja je ono što, po Langovu mišljenju, jamči pokušaj dijela povjesničara pri prikazivanju stvarnih događaja 'izravno... neposredno i neizmijenjeno' u jeziku očišćenom od svih metafora, tropa i figuracija. Doista, doslovnost ovih događaja oslikava razliku između 'historijskog diskurza' s jedne strane i 'imaginacijskog prikaza i njegova figurativnog prostora' s druge. 'Kako god može biti zamišljeno izvan (razlike koja dijeli historiju i fikciju) *činjenica* nacističkoga genocida je točka koja razdvaja historijski diskurz od procesa imaginacijskog prikazivanja, možda ne jedina, ali onoliko sigurna koliko se može tražiti i očekivati od jedne činjenice.' (158-59)

Zadržao sam se na Langovim argumentima jer mislim da nas oni dovode do sjecišta mnogih tekućih diskusija koje se tiču kako mogućnosti prikazivanja Holokausta tako i relativne vrijednosti različitih načina njegova prikazivanja. Njegove primjedbe na uporabu ovih događaja kao prilike tek za književnu izvedbu usmjerene su na romane i poeziju, ali se lako mogu proširiti i na vrstu beletrističke historiografije koja njeguje književni stil i koju književni klubovi drže 'lijepim pisanjem'. Ali iz toga slijedi da se ta primjedba mora također proširiti i na sve pripovjedne historije, to će reći, na bilo koji pokušaj da se Holokaust prikaže u obliku priče. A to stoga što, ako kažemo da se svaka priča mora (moći) ispričovijedati, i ako je svaka pripovjednost oblik figuracije, iz toga slijedi da svaki pripovjedni prikaz Holokausta, bez obzira na njegov modus pripovjednosti, biva osuđen na istoj osnovi po kojoj sudimo i književni prikaz iste teme.

Da stvar bude jasnija, Lang tvrdi da, premda historijsko prikazivanje smije 'koristiti narativna i figurativna sredstva', ono nije 'bitno ovisno o tim sredstvima'. Štoviše, po njemu, historijski je diskurz utvrđen na 'mogućnosti prikazivanja koje stoji u direktnoj vezi sa svojim predmetom – ako ne u načelu, a ono u učinku izravnim i neizmijenjenim.' (156) To ne bi značilo da povjesničari mogu ili moraju pokušati zauzeti stajalište naivnog realista ili tek tragača za informacijama. Stvar je mnogo složenija od toga. Jer Lang ukazuje na potrebu da onaj tko piše o Holokaustu zauzme stav, poziciju odnosno stajalište koje nije ni subjektivno ni objektivno, niti ono društvenog znanstvenika s metodologijom i teorijom niti ono pjesnika koji pokušava iznijeti osobno promišljanje.¹² Doista, u uvodu *Čina i ideja* Lang preuzima ideju Rolanda Barthesa o

¹² Vidi u Edith MILTON, *Dangers of Memory*, New York Times Book Review, br. 28., siječanj 1990, str. 27., neke jasne komentare na napore mladih pisaca koji, lišeni ikakva izravna iskustva s Holokaustom, svejedno pokušavaju Holokaust učiniti osobnim. To je prikaz djela *Testimony*:

‘intransitivnom (neprijelaznom, op. pr.) pisanju’ kao modelu one vrste diskurza primjerenom za diskusiju o filozofskim i teoretskim temama postavljenim promišljanjem Holokausta. Za razliku od vrste pisanja kojem je namjera biti ‘Pro-čitano,... zamišljeno da omogući čitateljima da vide na jedan način ono što bi inače vidjeli drukčije ili možda ne bi uopće vidjeli’, intransitivno pisanje ‘poništava udaljenost između pisca, teksta, onog o čemu se piše i, napokon, čitatelja’. Intransitivnim pisanjem

autor ne piše kako bi omogućio uvid u nešto neovisno od autora i čitatelja, već ‘piše samoga sebe’... U tradicionalnim opisima (pisanja, op.a) pisac se zamišlja kako prvo promatra predmet s pogledom koji već nešto očekuje, ugledano pretvara u uzorke, i tada, razgledavši, kako prikazuje razgledano u svom vlastitom pisanju. Za pisca koji piše sebe samog, samo pisanje postaje sredstvo gledanja odnosno shvaćanja, ne odraz nečeg neovisnog, već čin i obveza – radnja ili stvaranje a ne promišljanje ili opisivanje. (xii)

Lang eksplicitno zahtijeva intransitivno pisanje (i govor) kao primjerene pojedinačnim Židovima koji bi, kao i pri prepričavanju priče iz biblijske Knjige Izlaska, ‘trebali kazivati priču o genocidu kao da ga je on ili ona proživjela’, te kao primjer samoidentifikacije specifično židovske po naravi. (xiii) Ali slijedi sugestija da proizvod intransitivnog pisanja, to će reći, diskurz ‘koji poništava udaljenost između pisca, teksta, onog o čemu se piše i, napokon, čitatelja’, može služiti kao model za svako prikazivanje Holokausta, bilo historijsko ili fikcijsko. A s razmatranjem načina na koje nam ideja intransitivnog pisanja može poslužiti kao put k rješavanju mnogih problema postavljenih prikazivanjem Holokausta htio bih zaključiti ovaj esej.

Napomenut ću da se Berel Lang poziva na ideju intransitivnog pisanja ne napominjući da ga je sam Barthes upotrebljavao za određivanje razlika između dominantnog stila modernističkog pisanja i pisanja klasičnog realizma. U eseju naslovljenom *Pisati: Intransitivan glagol?* Barthes postavlja pitanje je li glagol *pisati* postao intransitivan glagol, i ako jest, kada. Pitanje je postavljeno unutar konteksta diskusije o *dijatezi* (glasu) kako bi se usmjerila pozornost na različite vrste odnosa koji mogu predstaviti činitelja kako stvara učinke. On ukazuje na to da, premda indoeuropski jezici nude dvije mogućnosti izražavanja tog odnosa, naime aktivne i pasivne glasove, drugi jezici nude i treću mogućnost, naime onu izraženu, primjerice, u srednjem glasu u starogrčkom. Dok se u aktivnom i pasivnom glasu pretpostavlja da je subjekt glagola izvan radnje, ili kao činitelj ili kao učinak, u srednjem glasu se pretpostavlja da je

Contemporary Writers Make the Holocaust Personal, ur. David Rosenberg, New York, Times Book, 1990. Milton ukazuje na ‘očit paradoks u srcu onih antologija koje se predstavljaju kao smireno prisjećanje genocida’. Ona ide dalje hvaleći samo one eseje koji, ‘daleko od toga da se pretvaraju kako su se uhvatili ukoštac s Holokaustom,... naglašavaju njihovu autorsku nužnu suzdržanost. Doista, ... budući su subjektivnost i okolišanje jedini mogući pristupi’, najbolji eseji u kolekciji su oni koji ‘od subjektivnosti i okolišanja čine vrlinu’. MILTON, *Dangers of Memory*, 27.

subjekt unutar same radnje.¹³ On dalje zaključuje da u književnom modernizmu glagol *pisati* ne označava niti aktivan niti pasivan odnos, već srednji.

Tako u srednjem glasu glagola *pisati*, udaljenost između spisatelja i jezika nestaje asimptotično. Možemo čak reći da su pisanja subjektivnosti, kao što je romantičko pisanje, ta koja su aktivna, jer u njima vršitelj nije *interioran* već *anterioran* procesu pisanja: ovdje onaj koji piše ne piše za sebe, već kao po zastupniku, za vanjsku i prethodeću osobu (čak ako oboje nose isto ime), dok je u modernom glagolu srednjeg glasa *pisati* subjekt postavljen kao neposredno istovremen s pisanjem, te tako biva istodobno uzrokovani i izmijenjeni njime: očit je primjer za to proustovski pripovjedač, koji postoji samo u pisanju, usprkos referencijama na pseudomemoriju.¹⁴

Ovo je, naravno, tek jedna od razlika koja dijeli modernističko pisanje od njegova devetnaestostoljetnog realističkog pandana. Ali ova razlika ukazuje na nov i osobit način zamišljanja, opisivanja i konceptualiziranja odnosa među činiteljima i činovima, među subjektima i objektima, tvrdnje i njezina referenta, između doslovnih i prenesenih razina govora, i doista, iz toga slijedi, između činjeničnog i fikcionalnog diskurza. Što modernizam uočava, prema kazivanju Barthesa, jest ništa manje nego razina iskustva s onu stranu onog kojeg izražavamo u vrstama opreka koje smo prisiljeni unijeti u svaku verziju realizma (između vršenja i trpljenja radnje, između subjektivnosti i objektivnosti, doslovnosti i prenesenosti, činjenice i fikcije, historije i mita i tako dalje). To ne znači nužno da takve opozicije ne mogu biti korištene za prikazivanje nekakvih stvarnih odnosa, već samo da odnosi između entiteta označenih suprotnim terminima ne moraju biti oprečni u nekim doživljajima svijeta.

Ono na što mislim odlično je izrazio Jacques Derrida objašnjavajući svoju ideju o *diferanciji**, koja također koristi ideju srednjega glasa za izražavanje onog što bi trebala značiti.

Diferancija nije samo aktivna (ništa više nego što je ona subjektivno umijeće); ona prije pokazuje srednji glas, ona prethodi i postavlja opreku između pasivnosti i aktivnosti... I vidjet ćemo zašto ono što je označeno kao 'diferancija' nije niti tek aktivno niti tek pasivno, da ono oglašava ili rađe vraća nešto nalik srednjem glasu, da ono govori o operaciji koja nije operacija, o čemu se ne može misliti niti kao o trpnji niti kao o radnji subjekta ili objekta, kao o nečem što počinje od vršitelja i trpitelja radnje, niti na temelju, niti iz gledišta, niti u jednom od ovih *termina*. A filozofija je vjerojatno započe-

¹³ Kao u, primjerice, takvim performativnim radnjama kao što su obećanje i prisezanje. U takvim radnjama u kojima izgleda kao da činitelj čini čin na samome sebi, korištenje srednjeg glasa dopušta izbjegavanje ideje da je subjekt podijeljen na dvoje, to će reći na činitelja koji priseže prisegu i na trpitelja koji prisegu prima. Tako antički grčki izražava radnju stvaranja prisege u aktivnom glasu (logou poiein) a radnju prisezanja ne u pasivnom već srednjem glasu (logou poiesthai). Barthes navodi za primjer *thuein*, 'nuditi žrtvu za drugoga' (aktivan) nasuprot *thuesthai*, 'nuditi žrtvu za sebe' (srednji). Roland Barthes, *To Write: An Intransitive Verb? u The Rustle of Language*, prev. Richard Howard, University of California Press, 1989., 18.

¹⁴ Isto, 19.

la distribucijom srednjega glasa, koji izražava određenu intranzitivnost, u aktivni i pasivni glas, te je sama bila utemeljena ovim potiskivanjem.¹⁵

Citiram Derridu kao predstavnika modernističke koncepcije projekta filozofije, temeljenu na prepoznavanju razlika između izrazito modernističkog iskustva svijeta (ili je to iskustvo izrazito modernističkog svijeta?) i ideje o prikazivanju, znanju i značenju koje prevladava u naslijeđenome realističkom kulturnom okruženju. A to činim kako bih ukazao na to da su anomalije, enigme i slijepi putovi s kojima se susrećemo u diskusijama o prikazivanju Holokausta rezultat takve koncepcije diskurza koja previše toga duguje realizmu koji nije primjeren prikazivanju događaja, među kojima je Holokaust, koji su po naravi modernistički.¹⁶ Koncept kulturnog modernizma je relevantan za tu diskusiju u onoj mjeri u kojoj on odražava reakciju (ako ne i odbacivanje) velikih napora spisatelja devetnaestog stoljeća - jednako povjesničara i pisaca fikcije - za realističnim prikazivanjem stvarnosti - pri čemu se pod *stvarnim* podrazumijevala 'povijest' dok *realistično* znači tretiranje ne samo prošlosti kao 'povijesti' već i sadašnjosti kao 'povijesti'. Tako, primjerice, u *Mimezisu*, studiji povijesti ideje o realističkom prikazivanju u kulturi Zapada, Erich Auerbach određuje 'temelje modernog realizma' na sljedeći način: 'Ozbiljan tretman svakodnevne stvarnosti, uspon širih i društveno nižih ljudskih grupa na poziciju razmatranog subjekta za prikazivanje egzistencijalnih problema s jedne strane; s druge, umetanje nasumičnih osoba i događaja u opći tijek suvremene povijesti, fluidno okružje - to su, smatramo, temelji modernog realizma.'¹⁷

Po tome, na modernističku se verziju realističkog projekta može gledati kao na radikalno odbacivanje povijesti, stvarnosti kao povijesti, te samog povijesnog mišljenja. Ali Auerbach je nastojao ukazati na kontinuitete realizma i modernizma, baš kao i na njihove razlike. Tako, u čuvenom tumačenju izvotka iz djela *Svjeticnik* Virginije Woolf, Auerbach među 'razlikujućim stilističkim karakteristikama' onog modernizma za koji je izvadak izabran kao primjer uočava:

1. nestanak 'pisca kao pripovjedača objektivnih činjenica; gotovo sve rečeno pojavljuje se promišljanjem u svijesti *dramatis personae*';

* Izraz *differance* skovao je francuski filozof Jacques Derrida, a Vladimir Biti ga prevodi izrazom *diferancija*. O značenju izraza vidi u *Pojmovnik suvremene književne teorije* str. 50.-51.

¹⁵ Jacques DERRIDA, *Differance*, u: *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, Northwestern University Press, Evanston Ill., 1973., 130.

¹⁶ Tako Saul Friedlanderovom uvodu u djelo Geraldina Fleminga *Hitler and the Final Solution*, University of California Press, Berkeley, 1984.: 'Na ograničenoj razini *analize* nacističke politike, *odgovor* na raspravu između različitih grupa *doima se mogućim*. Na razini opće *interpretacije*, međutim, prave *teškoće ostaju*. Onaj povjesničar koji nije opterećen ideološkim ili pojmovnim sljepilom lako razaznaje da je nacistički antisemitizam i antižidovska politika Trećeg Reicha ono što daje nacizmu njegov *sui generis* karakter. S tim na umu, istraživanja o naravi nacizma dobivaju novu dimenziju koja ih prikazuje kao *neklasificirajuće*... Ako (ipak - op.a.) priznamo da je židovski problem bio u centru, da je bio sam bit sustava, mnoge (studije o 'konačnom rješenju' - op.a.) gube svoju koherentnost, te je *historiografija suočena sa zagonetkom koja se opire normalnim interpretativnim kategorijama*... Znamo u detalje što se zbilo, znamo slijed događaja i njihovu vjerojatnu interakciju, ali *duboka dinamika problema nam izmiče*?' (kurziv H. White)

¹⁷ Erich AUERBACH, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton University Press, Princeton 1968., 491.

2. rastvaranje svakog 'gledišta... izvan romana s kojeg su promatrani ljudi i događaji unutar romana, ...';
3. prevladavanje 'tona sumnje i ispitivanja' u pripovjedačevoj interpretaciji onih događaja naizgled opisanih na objektivni način;
4. uporaba takvih postupaka kao 'erlebte Rede, toka misli, monologue interieur' u 'estetske svrhe' koji 'zatamnjuju i uništavaju bez traga dojam objektivne stvarnosti autoru potpuno poznate...'
5. uporaba novih tehnika za prikazivanje iskustva vremena i temporalnosti, na primjer, korištenje 'trenutka šanse' za oslobađanje 'procesa svijesti' koji ostaje nepovezan s 'određenim mislećim subjektom'; nestajanje razlike između vanjskog i unutarnjeg vremena; te prikazivanje događaja ne kao 'sukcesivnih epizoda (slijeda epizoda, dijelova) priče' već kao nasumičnih pojavnosti.¹⁸

Ovo je jedno od najboljih određenja onog što bi Barthes i Derrida mogli nazvati 'srednjom glasnošću'. Auerbachovo određenje književnog modernizma ne ukazuje na to kako se povijest više ne prikazuje realistički, već prije da su se shvaćanja povijesti i realizma promijenile. Modernizam je još uvijek zaokupljen realističnim prikazivanjem stvarnosti i još uvijek izjednačava stvarnost s poviješću. Ali povijest kojoj se modernizam suprotstavlja nije povijest kakvom ju je vidio devetnaestostoljetni realizam. A to stoga što je društveni sustav koji je subjekt te povijesti doživio radikalnu transformaciju - a ta je promjena dopustila kristalizaciju totalitarne forme koju će zapadnjačko društvo zadobiti u dvadesetom stoljeću.

Ovako viđen, modernizam se mora promatrati kao odraz a ujedno i odgovor na tu novu stvarnost. Iz toga slijedi da sličnost forme i sadržaja između književnog modernizma i društvenog totalitarizma može biti ustanovljena ali bez nužnog impliciranja kako je modernizam kulturalni izraz fašističkog oblika društvenog totalitarizma.¹⁹ Štoviše, moguće je jedno drukčije viđenje odnosa između modernizma i fašizma: književni modernizam je bio produkt nastojanja da se prikaže povijesna stvarnost za koju su stariji, klasični realistički modusi prikazivanja bili neadekvatni, a ti su prikazi (modernistički op.pr) bili temeljeni na različitim iskustvima povijesti, ili bolje, na iskustvima različitih povijesti.

Modernizam je bez sumnje bio immanentan klasičnom realizmu - na način na koji su nacizam i 'konačno rješenje' bili immanentni strukturama i praksama devetnaestostoljetne nacije-države i društvenih odnosa proizvodnje čiji je politički izraz ta država bila. Promatran na takav način, ipak, modernizam se pokazuje manje kao odbacivanje realističkog projekta i poricanje povijesti nego kao anticipacija novog oblika povijesne stvarnosti, stvarnosti koja uključuje među svoje naizgled nezamislive, nemislive i nekazive aspekte: fenomene hitlerizma, 'konačnog rješenja', totalnog rata, nuklearnog zagađenja, gladi i ekološkog suicida; dubok predosjećaj o nesposobnosti naših znanosti da objasni, a kamoli da kontrolira ili obuzda spomenute fenomene; te rastuću svijest o nesposobnosti naših tradicionalnih modusa prikazivanja da ih uopće primjereno opišu.

¹⁸ Isto, 534. - 539.

¹⁹ Ovo je gledište Fredrica Jamesona najizravnije zastupljeno u *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, University of California Press, Berkeley, 1979. To je uobičajena interpretacija modernizma političke ljevice.

Ono na što sve ovo upućuje jest da modernistički modusi prikazivanja mogu ponuditi mogućnosti prikazivanja stvarnosti i Holokausta i iskustva Holokausta kakve nam ni jedna verzija realizma ne može nuditi. Doista možemo slijediti Langovu sugestiju kako bi najbolji način prikazivanja Holokausta i iskustva Holokausta moglo biti intranzitivno pisanje koje ne polaže pravo na onakav realizam kakvom su težili devetnaestostoljetni povjesničari i pisci. Ali možda bismo htjeli razmotriti kako intranzitivnim pisanjem moramo shvaćati nešto nalik odnosu prema onom događaju izraženom u srednjem glasu. Time se ne sugerira odustajanje od pokušaja da se Holokaust prikaže realistično već prije da naše shvaćanje onoga što tvori realistično prikazivanje mora biti nanovo razmotreno kako bi obuhvatilo iskustva jedinstvena za naše stoljeće i za koja su se stariji modusi prikazivanja pokazali neprimjerenim.

Ustvari, ja ne mislim da je Holokaust, 'konačno rješenje', Shoah, Churban, ili njemački genocid Židova išta manje neprikazljiv od bilo kojeg drugog događaja u ljudskoj povijesti. Bit će tek da to prikazivanje, bilo u historiji ili fikciji, zahtjeva vrstu stila, modernistički stil, koji je razvijen kako bi se prikazali oni događaji koje je društveni modernizam učinio mogućim, vrstu stila koji srećemo u svih modernističkih pisaca, od kojih Primo Levi mora biti izdvojen kao primjer.

U djelu *Il Sistema periodico*, Levi započinje odjeljak naslovljen 'Carbone' ovako:

Čitatelj bi, na ovome mjestu, trebao shvaćati već neko vrijeme da ovo nije kemijska rasprava: moja pretpostavka ne seže tako daleko – 'ma voix est foible, et meme un peu profane'. Niti je ovo autobiografija, osim u onim djelomičnim i simboličnim granicama u kojima je svako pisanje autobiografsko, uostalom kao i svako ljudsko djelo; no na određen način, ovo je povijest.

Ovo jest – ili bi htjelo biti – jedna mikropovijest, povijest trgovine i njezinih nesavršenosti, pobjeda, i mizerija, kakve svatko poželi ispričati kad osjeti da je blizu zaključivanje luka njegove karijere, a umijeće prestaje biti dugim.

Levi dalje priča priču o određenom atomu ugljika koji postaje alegorija (koju on naziva 'ovom posve izmišljenom pričom' koja je 'svejedno istinita'). 'Ispričat ću još samo jednu priču', kaže, 'najtajniju, i ispričat ću je s poniznošću i uzdržanošću onog koji zna od samog početka da je ova tema očajna, sredstva krhka, a posao oblačenja činjenica u riječi po svojoj prirodi osuđen na propast'. Priča koju priča jest o tome kako atom ugljika koji se zatekne u čaši mlijeka koju on, Levi, popije, dolazi u stanice njegova mozga – 'mozak *mene* koji pišem i kako ta stanica, a u njoj taj atom, zapovijeda mojim pisanjem, u gigantskoj majušnoj igri koju nitko dosad nije opisao'. Tu igru on dalje nastavlja opisivati slijedećim načinom: 'To je ono što u ovome trenu, proizlazeći iz labirintskih zavoja mnogih da i mnogih ne, čini da moja ruka putuje po određenom putu na papiru, šara ga ovim volutama koje su znakovi: dvostruki prasak, gore i dolje, između dvije razine energije, vodi ovu moju ruku pritisnuti na ovom papiru ovu točku, evo ovdje, upravo ovu.'²⁰

Prijevod s engleskog jezika Višeslav ARALICA

²⁰ Primo LEVI, *The Periodic Table*, Schocken Books, New York, 1984., 332.-333. (Primo LEVI, *Periodički sustav*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1991., prijevod Ive Grgić)