

Јелена Аниеловски



„МРТВИ НАС НЕЋЕ РЕХАБИЛИТОВАТИ“

(Даша Дрндић: *Ајрил у Берлину*, Културни центар Новог Сада, Нови Сад и Партизанска књига, Кикинда, 2020)

„Посмртна рехабилитација“ наслов је песме Тадеуша Ружевића, коју у преводу Петра Вујичића Даша Дрндић уписује у свој роман *Ајрил у Берлину*. Песма се завршава речима из наслова овог текста, речима које не прете, већ констатују оно што заборављамо у покушају да живимо у миру. Оне изврћу на лице наопаку идеју о сећању на мртве, опомињући да се мртви сећају нас, нашег ћутања, наше равнодушности, наших речи. Дакле, да наш мир није мир, да заборав, случајни или намерни, није крај, већ почетак новог немира, новог зла. Ако би се морала одредити (по)етичка константа не дела, већ читавог живота Даше Дрндић, она би управо стала у стихове те песме.

Да сећање није линеарно, структурисано и кохерентно, јасно је, као што су позната и дејства његове скоковитости на аналептичну композицију књижевних дела која га узимају за свој замајац. Међутим, жанровска хибридна и фрагментарност у мањој или већој мери заступљене су и у другим делима ове списатељице, заједно са поступком узајамног осветљавања фикције и факције, својеврсном „увртању докумената“ у коме је Дрндићева, по сопственој тврдњи, као аутор неизмерно уживала. У *Ајрилу* колаж употпуњују и исечци прича стварних и фиктивних ликова, медитативни и есејистички пасажима, разноврсне меморабиле. И спискови. Страшни, дуги спискови. У роману *Sonnenschein* налазе се 42 странице са 9000 имена Јевреја депортованих или убијених у Италији, у *Belladoni* се на седамнаест страница, у два ступца ситног слога, протеже листа имена деце депортоване и страдале у Холандији, као и 1050 имена југословенских Јевреја убијених у логору поред Шапца, док у роману *EEG* срећемо често цитирану тврдњу о историји која памти имена злочинаца, док заборавља имена жртава. Обимну фактографску нит њених романа сачињавају извештаји о терету возова за Треблинку, фотографије просторија у логорима и затворима, целе картотеке отете имовине у Загребу у време НДХ, са именима бивших, махом јеврејских власника. Све ове поступке наћи ћемо и у *Ајрилу у Берлину*, који својом дневничко-мемоарско-путописном, условно речено, формом, дозвољава монтажу, колаж, фрагментарност, уопште једно намерно и сврсисходно опирање текста свакој контроли. Такође, не смемо сметнути с ума ни чињеницу да Даша Дрндић, како је често и у интервјуима, али и у неким аутопоетичким пасажима тврдила, има изразит отпор према аутобиографизму. Како, дакле, неко с таквим ставом пише белешке о месецу који је провео као писац стипендиста у једном страном граду? „Ово моје није дневник. Није ни путопис, ни роман. То је нешто између. То је шепаво, сакато скакутање кроз згуснуто вријеме (...) Скакутање између. Април је мјесец између, и Берлин је између, и Беч и Београд су

РАЗМЕНА ДАРОВА

између, и Ријека. Ја сам између.“ Одговор на наше питање вероватно се налази управо у том *скакућању између*. Читав роман написан је у првом лицу јединине, с изузетком првог и последњег поглавља, која су у трећем лицу. У њима је тематизована болест, дегенеративно обољење које растаче јунакињин скелет, узрокујући језиве болове. Она покушава да их превазиђе подвргавајући се још бруталнијим медицинским захватима, ломљењу костију на справама које подсећају на оне за мучење, све док не дође до осећаја располућености, распада интегритета. На путу до те дезинтеграције, јунакиња се креће скакућући, шапајући, разгибавајући укочену кичму по улицама градова који су негде *између*, са људима који су, као и она, негде *између*, кроз приче које су остале неиспричане, негде *између*.

Боравак у вили на Ванзеу (Wannsee), у пансиону за писце, доводи јунакињу у додир са колегама писцима и песницима, кроз чије се портрете провлачи једна од две тематске окоснице *Ајрила у Берлину*. Реч је о сеобама. Сећајући се селидби својих родитеља, списатељица згушњава њихову симболику у необичне предмете које су свуда носили са собом, као што су очеве канте за мед. У језгру свих миграција стоји тема носталгије, којој је Даша Дрндић посветила врло инспиративан есејистички екскурс. Ауторка повлачи паралелу између *осџалије* – жала за Источном Немачком и југоносталгије. Сећајући се избеглица које је сретала у Канади, пише о носталгији као болести просторне и националне измештености која понекад оживљава на проблематичан начин неке, пре свега националне идентитете. Списатељица се окреће иронији, као универзалном леку за ирационалну носталгију, будући да она „посједује свијест о временској дистанци“, те мисао о ономе што Бахтин назива „повијесном инверзијом“. Коригована иронијом, носталгија престаје да буде јалов ламент, и постаје једна трајна ознака идентитета, тетоважа, како каже Дрндићева, некад бескорисна попут очеве канте за мед, али лепа, важна и незаменљива.

Кроз *Ајрил у Берлину* ауторка често провлачи ликове из својих других романа, завршавајући њихове приче, проширујући их, или их, што је посебно необично, укључујући као „реалне“ ликове с којима се нараторка среће и гради изванредан однос. У корпус романа који стоје у релацији са *Ајрилом* могли бисмо да подведемо *Canzone di guerra*, *Tottenwande*, *Leica format* и *Sonnenschein*. Ханс Траубе, јунак романа *Sonnenschein*, среће јунакињу на улици, и њихов однос развија се у, како нараторка каже, опасну партију шаха. Хаја Тедески, јунакиња истог романа, завршава своју причу, будући да је писмо са заокружењем повести о њеном трагању за сином, кога је изгубила у оквиру нацистичког пројекта *Lebensborn*, стигло након што је роман *Sonnenschein* отишао у штампу. Везу са романом *Leica format* налазимо у лику Лее Мосер, односно Тее Колер, јунакиње која остаје без оцаџбине, нације, језика, те је, као и други јунаци *Ајрила*, принуђена да скакуће негде између. У том роману такође је детаљно описана болница „Ото Вагнер“, претходно позната под називом „Ам Штајнхоф“. *Ајрил у Берлину* развиће монструозну причу о бизарним медицинским пројектима, који су тамо спровођени. Нараторка поново посећује исто место, и на њему проналази мозак дечака Фридла, за кога каже да га је „полуизмислила“ у роману *Leica format*. „Он ме је гледао, а ја сам се ледила“ – то је опис страве коју изазива поступак на којем Дрндићева инсистира: претворити бројку у име, а име у причу. Помињући стихове Виславе

Шимборске: „Повијест заокружује лешеве на нулу“, ауторка као да рекреира и мото романа *Sonnenschein*: „Иза сваког имена се крије прича.“ „Полуизмишљајући“ те приче, као што је она о дечаку Фридли, Дрндићева бројеве на њиховим рукама преводи у приче које леде крв.

Иако дисперзивно, приповедање се каткад кондензује око мотива који испрва делују као насумично одабрани детаљ у стихији утисака. Говорећи, рецимо, о ципелама, јунакиња и нараторка укршта личну причу о ципелама са повешћу своје пријатељице Изабеле, историјском епизодом о Хамсуновим ципелама којима су се дивили људи из врха Трећег рајха, дијалог са Гомбровичем, да би заокружила овај асоцијативни ролеркостер причом о споменику Јеврејима стрељаним на Дунавском шеталишту у Будимпешти – реду празних гвоздених ципела. Слични су пасажима о берлинским, београдским и ријечким проституткама, чоколадним бомбонама, шопингу у Берлину, који се након низа историјских паралела неретко поентирају примером из Хрватске у времену садашњем или блиско прошлом. Наоко обични, скоро туристички свакодневни утисак води нас до мрачних углова повести, као што су почечи компаније „Хуго Бос“, која је креирала црне униформе SS војника. Нема, дакле, бенигних утисака. Нема лежерних шетњи и фотографисања елегантних сецесијских фасада. Свака од њих можда крије причу о старим власницима, који су једне ноћи истерани и одведени у логор. О томе говори дигресија о нараторкином боравку у Бечу, о њеном покушају да сачини „сликовницу“, попис свих адреса на којима су некада живели Јевреји, које су нацистичке власти одмах након Кристалне ноћи отерале у логоре, док се данас на том броју налази само тешко читљива плоча о томе да је кућа „нестала“ у рату, без других оптерећујућих детаља. Јунакињу ово ходочашће води до радова других уметника: „Нисам само ја опсједнута именима, не мислим само ја да треба продрмати уснула сјећања, извлачити их, дословно удицом једно по једно, из катакомби мумифицираних живота који се урушавају у прах, које прекривају мрачно дно наше подсвијести и полако отпуштају отрове и контаминирају наше снове, а ми се питамо, што је сад?“ Приче о другим уметницима који претресају прашњаве запећке можда најбоље сублимира пример Гунтера Демнига, креатора *Stolpersteine*, каменова спотицања, камених коцка који визуализују сећање на мртве, спречавајући живе да игноришу прошлост. Зато за ауторку нема безбрижног уживања у градском крајолику, она се спотиче о споменике прошлости, који је подсећају не само на зло које се десило и заборавило, већ и на зло које стално и даље буја неопажено.

Катарзична функција сећања, темељ поетике Даше Дрндић, најтешње је повезана са темом Холокауста, а затим и са темом еволуције зла. И у *Априлу у Берлину* ово је постава читаве мреже приповедања. Феномен посматрача, *бајсџенгера*, ауторка детектује и анализира помно, кроз различите епохе и окружења, бавећи се моралном одговорношћу уметника, стваралаца разних врста. Најважније, сви ови прилози феноменологији зла и растављању његових механизма, метода, организације, стоје у функцији идеје да зло није *ексцес*, него *процес*. Да га је могуће открити у мноштву ситних забрана, подела и мржњи, које ослабљују отпор. Дрндићева у широком пасажу наводи делове књиге Charlotte Beradt *The Third Reich of Dreams*, у којој ауторка показује како тоталитарни режими утичу на подсвест немих посматрача, који се тек

у сновима усуђују да јасно виде и чују. С друге стране, ауторка у овом, као и у неким од претходних романа, прича судбине људи који су се усудили да подигну глас против зла које се прикрада, што их води право у лудило, друштвени презир, па и самоубиство. Извлачење њихових прича још је један дијалог са истомишљеницима, који нараторку уверава да није сама, да није луда.

Дијалози са пријатељима, колегама, писцима чине можда најживљи и најнеобичнији слој *Ајрила у Берлину*. Свако поменуто име рефлектује положај нараторке на нови начин, те она, бежећи од аутобиографизма, бежећи од дневника, кроз речи својих стварних и фиктивних саговорника најснажније говори о себи. Међу њима су Франц Кафка, Томас Бернхард, Виктор Клемперер, Елфриде Јелинек, Бора Ћосић, Душко Новаковић, Љиљана Дирјан, Ерика Фишер. А изнад свих, ту су Гомбрович и Елиот. Витолд Гомбрович боравио је у Берлину 1963–1964. као Фордов стипендиста. Из тог периода објавио је касније *Berliner Notizen* (берлинске белешке, нем.), које се домаћинима нису допале због ауторове критичке жестине. Гомбрович ће често у својим интервјуима то објашњавати као тешкоћу своје начелне природе одбојне према „млаким супицама“. Даша Дрндић провлачи кроз свој текст одломке његових *Дневника*, налазећи сродном ту склоност ка претераном у уметности, као и гађење према провинцијалној млакости данашње литературе. Ипак, некад ти дијалози прелазе у свадљив тон, те је нараторки потребно да утиша бучне и напорне гласове Гомбровича или Бернхарда.

Т. С. Елиот има повлашћено место, у моту романа, као и у завршном пасусу. Реч је о цитату, а затим и парафрази његове „Љубавне песме Џ. Алфреда Пруфрока“. Гледан кроз оптику ове интертекстуалне везе, роман *Ајрил у Берлину* добија још једну, не нужно коначну, димензију. Онај ко је видео и искусио све, „измерио живот кафеним кашичицама“, обраћа се јунакињи упорно, говорећи о свом умору и немогућности да више уноси „немир у свемир“. Јунакиња му, међутим, одолева, отргавши се старости, болести и страху потресном снагом Чеховљеве три сестре, покличем „У Берлин!“, који нас умирује и подсећа да нема смрти, има сеоба.