

„MRTVI NAS NEĆE REHABILITOVALI“

(Daša Drndić: *April u Berlinu*, Kulturni centar Novog Sada, Novi Sad i Partizanska knjiga, Kikinda, 2020)

„Posmrtna rehabilitacija“ naslov je pesme Tadeuša Ruževiča, koju u prevodu Petra Vujičića Daša Drndić upisuje u svoj roman *April u Berlinu*. Pesma se završava rečima iz naslova ovog teksta, rečima koje ne prete, već konstatuju ono što zaboravljamo u pokušaju da živimo u miru. One izvrću na lice naopaku ideju o sećanju na mrtve, opominjući da se mrtvi sećaju nas, našeg čutanja, naše ravnodušnosti, naših reči. Dakle, da naš mir nije mir, da zaborav, slučajni ili namerni, nije kraj, već početak novog nemira, novog zla. Ako bi se morala odrediti (po)etička konstanta ne dela, već čitavog života Daše Drndić, ona bi upravo stala u stihove te pesme.

Da sećanje nije linearno, strukturisano i koherentno, jasno je, kao što su poznata i dejstva njegove skokovitosti na analeptičnu kompoziciju književnih dela koja ga uzimaju za svoj zamajac. Međutim, žanrovska hibridnost i fragmentarnost u manjoj ili većoj meri zastupljene su i u drugim delima ove spisateljice, zajedno sa postupkom uzajamnog osvetljavanja fikcije i fakcije, svojevrsnom „uvrtanju dokumenata“ u kome je Drndićeva, po sopstvenoj tvrdnji, kao autor neizmerno uživala. U *Aprilu* kolaž upotpunjaju i isečci priča stvarnih i fiktivnih likova, meditativni i eseistički pasaži, raznovrsne memorabilije. I spiskovi. Strašni, dugi spiskovi. U romanu *Sonnenschein* nalaze se 42 stranice sa 9000 imena Jevreja deportovanih ili ubijenih u Italiji, u *Belladoni* se na sedamnaest stranica, u dva stupca sitnog sloga, proteže lista imena dece deportovane i stradale u Holandiji, kao i 1050 imena jugoslovenskih Jevreja ubijenih u logoru pored Šapca, dok u romanu *EEG* srećemo često citiranu tvrdnju o istoriji koja pamti imena zločinaca, dok zaboravlja imena žrtava. Obimnu faktografsku nit njenih romana sačinjavaju izveštaji o teretu vozova za Treblinku, fotografije prostorija u logorima i zatvorima, cele kartoteke otete imovine u Zagrebu u vreme NDH, sa imenima bivših, mahom jevrejskih vlasnika. Sve ove postupke naći ćemo i u *Aprilu u Berlinu*, koji svojom dnevničko-memoarsko-putopisnom, uslovno rečeno, formom, dozvoljava montažu, kolaž, fragmentarnost, uopšte jedno namerno i svrshishodno opiranje teksta svakoj kontroli. Takođe, ne smemo smetnuti s uma ni činjenicu da Daša Drndić, kako je često i u intervjuima, ali i u nekim autopoetičkim pasažima tvrdila, ima izrazit otpor prema autobiografizmu. Kako, dakle, neko s takvim stavom piše beleške o mesecu koji je proveo kao pisac stipendista u jednom stranom gradu? „Ovo moje nije dnevnik. Nije ni putopis, ni roman. To je nešto između. To je šepavo, sakato skakutanje kroz zgusnuto vrijeme (...) Skakutanje između. April je mjesec između, i Berlin je između, i Beč i Beograd su između, i Rijeka. Ja sam između.“ Odgovor na naše pitanje

RAZMENA DAROVA

verovatno se nalazi upravo u tom *skakutanju između*. Čitav roman napisan je u prvom licu jednine, s izuzetkom prvog i poslednjeg poglavlja, koja su u trećem licu. U njima je tematizovana bolest, degenerativno oboljenje koje rastače junakinjin skelet, uzrokujući jezive bolove. Ona pokušava da ih prevaziđe podvrgavajući se još brutalnijim medicinskim zahvatima, lomljenu kostiju na spravama koje podsećaju na one za mučenje, sve dok ne dođe do osećaja raspolučenosti, raspada integriteta. Na putu do te dezintegracije, junakinja se kreće skakući, šepajući, razgibavajući ukočenu kičmu po ulicama gradova koji su negde *između*, sa ljudima koji su, kao i ona, negde *između*, kroz priče koje su ostale neispričane, negde *između*.

Boravak u vili na Vanzeu (Wannsee), u pansionu za pisce, dovodi junakinju u dodir sa kolegama piscima i pesnicima, kroz čije se portrete provlači jedna od dve tematske okosnice *Aprila u Berlinu*. Reč je o seobama. Sećajući se selidbi svojih roditelja, spisateljica zgušnjava njihovu simboliku u neobične predmete koje su svuda nosili sa sobom, kao što su očeve kante za med. U jezgru svih migracija стоји tema nostalгије, којој је Дања Drndić posvetila vrlo inspirativan eseјистички екскурс. Autorka povlači paralelu između *ostalgije* – žala за Istočnom Nemačkom i jugonostalгије. Sećajući se izbeglica koje је сретала у Канади, пиše о nostalgiji kao bolesti prostorne i nacionalne izmeštenosti која понекад оживљава на проблематичан начин неке, пре свега nacionalne identitete. Spisateljica se okreće ironiji, као univerzalnom leku за iracionalnu nostalгију, будући да она „posjeduje svijest o vremenskoj distanci“, те misao о onome što Bahtin назива „povijesnom inverzijom“. Korigovana ironijom, nostalgiјa prestaje да буде jalov lament, и постаје једна trajна ознака identiteta, tetovaža, како kaže Drndićeva, некад beskorisna попут očeve kante за мед, али лепа, важна и незаменljiva.

Kroz *April u Berlinu* autorka често provlači likove из svojih drugih romana, završavajući njihove priče, проширујући ih, ili ih, што је posebno neobično, укључујући као „realne“ likove с којима се naratorka среће и gradi izvestan однос. U korpus romana koji stoje u relaciji sa *Aprilom* mogli bismo da podvedemo *Canzone di guerra*, *Tottenwande*, *Leica format* i *Sonnenschein*. Hans Traube, junak romana *Sonnenschein*, среће junakinju na ulici, и njihov однос razvija se u, како naratorka kaže, opasnu партију шаха. Haja Tedeski, junakinja istog romana, završava svoju priču, будући да је писмо са заokruženjem povesti о нjenom traganju за sinom, кога је izgubila у оквиру нацистичког пројекта *Lebensborn*, стигло након што је roman *Sonnenschein* отишао у штампу. Везу са romanom *Leica format* налазимо у liku Lee Moser, односно Tee Koler, junakinje која остaje без отадžbine, нације, језика, те је, као и други junaci *Aprila*, принудена да skakuće negde između. U tom romanu takođe је detaljno opisana bolnica „Oto Wagner“, prethodno poznata под називом „Am Štajnhof“. *April u Berlinu* razвиće monstruoznу priču о bizarnim medicinskim projektima, који су тамо sproveđeni. Naratorka ponovo posećuje isto место, и на njemu pronalazi mozak dečaka Fridla, за кога kaže да га је „poluizmisnila“ у romanu *Leica format*. „On me je gledao, a ja sam se ledila“ – то је opis strave коју izaziva postupak на којем Drndićeva insistira: pretvoriti brojku u име, а име у причу. Pominjući stihove Vislave Šimborske: „Povijest zaokružuje leševe на nulu“, autorka као да rekreira i moto romana *Sonnenschein*: „Iza svakog imena se krije pri-

ča.“ „Poluizmišljajući“ te priče, kao što je ona o dečaku Fridlu, Drndićeva brojeve na njihovim rukama prevodi u priče koje lede krv.

Iako disperzivno, pripovedanje se katkad kondenzuje oko motiva koji isprva deluju kao nasumično odabrani detalj u stihiji utisaka. Govoreći, recimo, o cipelama, junakinja i naratorka ukršta ličnu priču o cipelama sa povešću svoje prijateljice Izabele, istorijskom epizodom o Hamsunovim cipelama kojima su se divili ljudi iz vrha Trećeg rajha, dijalog sa Gombrovičem, da bi zaokružila ovaj asocijativni rolerkoster pričom o spomeniku Jevrejima streljanim na Dunavskom šetalištu u Budimpešti – redu praznih gvozdenih cipela. Slični su pasaži o berlinskim, beogradskim i riječkim prostitutkama, čokoladnim bombonama, šopingu u Berlinu, koji se nakon niza istorijskih paralela neretko poentiraju primerom iz Hrvatske u vremenu sadašnjem ili blisko prošlom. Naoko obični, skoro turistički svakodnevni utisak vodi nas do mračnih uglova povesti, kao što su počeci kompanije „Hugo Bos“, koja je kreirala crne uniforme SS vojnika. Nema, dakle, benignih utisaka. Nema ležernih šetnji i fotografisanja elegantnih secesijskih fasada. Svaka od njih možda krije priču o starim vlasnicima, koji su jedne noći isterani i odvedeni u logor. O tome govori digresija o naratorkinom boravku u Beču, o njenom pokušaju da sačini „slikovnicu“, popis svih adresa na kojima su nekada živeli Jevreji, koje su nacističke vlasti odmah nakon Kristalne noći oterale u logore, dok se danas na tom broju nalazi samo teško čitljiva ploča o tome da je kuća „nestala“ u ratu, bez drugih opterećujućih detalja. Junakinju ovo hodočašće vodi do radova drugih umetnika: „Nisam samo ja opsjednuta imenima, ne mislim samo ja da treba prodrmati usnula sjećanja, izvlačiti ih, doslovno udicom jedno po jedno, iz katakombi mumificiranih života koji se urušavaju u prah, koje prekrivaju mračno dno naše podsvijesti i polako otpuštaju otrove i kontaminiraju naše snove, a mi se pitamo, što je sad?“ Priče o drugim umetnicima koji pretresaju prašnjave zapećke možda najbolje sublimira primer Guntera Demniga, kreatora *Stolpersteine*, kamenova spoticanja, kamenih kocaka koji vizualizuju sećanje na mrtve, sprečavajući žive da ignorisu prošlost. Zato za autorku nema bezbrižnog uživanja u gradskom krajoliku, ona se spotiče o spomenike prošlosti, koji je podsećaju ne samo na zlo koje se desilo i zaboravilo, već i na zlo koje stalno i dalje buja neopaženo.

Katarzična funkcija sećanja, temelj poetike Daše Drndić, najtešnje je povezana sa temom Holokausta, a zatim i sa temom evolucije zla. I u *Aprilu u Berlinu* ovo je postava čitave mreže pripovedanja. Fenomen posmatrača, *bajstendera*, autorka detektuje i analizira pomno, kroz različite epohe i okruženja, baveći se moralnom odgovornošću umetnika, stvaralaca raznih vrsta. Najvažnije, svi ovi prilozi fenomenologiji zla i rastavljanju njegovih mehanizama, metoda, organizacije, stoje u funkciji ideje da zlo nije *eksces*, nego *proces*. Da ga je moguće otkriti u mnoštvu sitnih zabrana, podela i mržnji, koje raslabljuju otpor. Drndićeva u širokom pasažu navodi delove knjige Charlotte Beradt *The Third Reich of Dreams*, u kojoj autorka pokazuje kako totalitarni režimi utiču na podsvest nemih posmatrača, koji se tek u snovima usuđuju da jasno vide i čuju. S druge strane, autorka u ovom, kao i u nekim od prethodnih romana, priča sudsbine ljudi koji su se usuđili da podignu glas protiv zla koje se prikrada, što ih vodi pravo u ludilo, društveni pre-

zir, pa i samoubistvo. Izvlačenje njihovih priča još je jedan dijalog sa istomišljenicima, koji narorku uverava da nije sama, da nije luda.

Dijalozi sa prijateljima, kolegama, piscima čine možda najživljiji i najneobičniji sloj *Aprila u Berlinu*. Svako pomenuto ime reflektuje položaj naratorke na novi način, te ona, bežeći od autobiografizma, bežeći od dnevnika, kroz reči svojih stvarnih i fiktivnih sagovornika najsnaznije govori o sebi. Među njima su Franc Kafka, Tomas Bernhard, Viktor Klemperer, Elfride Jelinek, Bora Čosić, Duško Novaković, Ljiljana Dirjan, Erika Fišer. A iznad svih, tu su Gombrovič i Eliot. Vitold Gombrovič boravio je u Berlinu 1963–1964. kao Fordov stipendista. Iz tog perioda objavio je kasnije *Berliner Notizen* (berlinske beleške, nem.), koje se domaćim nisu dopale zbog autorove kritičke žestine. Gombrovič će često u svojim intervjuima to objašnjavati kao teškoću svoje načelne prirode odbojne prema „mlakim supicama“. Daša Drndić provlači kroz svoj tekst odlomke njegovih *Dnevnika*, nalazeći srodnom tu sklonost ka preteranom u umetnosti, kao i gađenje prema provincijalnoj mlakosti današnje literature. Ipak, nekad ti dijalozi prelaze u svadljiv ton, te je narorki potrebno da utiša bučne i naporne glasove Gombroviča ili Bernharda.

T. S. Eliot ima povlašćeno mesto, u motu romana, kao i u završnom pasusu. Reč je o citatu, a zatim i parafrazi njegove „Ljubavne pesme Dž. Alfreda Prufroka“. Gledan kroz optiku ove intertekstualne veze, roman *April u Berlinu* dobija još jednu, ne nužno konačnu, dimenziju. Onaj ko je video i iskusio sve, „izmerio život kafenim kašičicama“, obraća se junakinji uporno, govoreći o svom umoru i nemogućnosti da više unosi „nemir u svemir“. Junakinja mu, međutim, odoleva, otrogavši se starosti, bolesti i strahu potresnom snagom Čehovljeve tri sestre, pokličem „U Berlin!“, koji nas umiruje i podseća da nema smrti, ima seoba.