



ХОЛОКАУСТ,
СЕЋАЊЕ,
КУЛТУРА (II)

LABARDA

1968

Уредници
Катарина Мелић
Милена Нешић Павковић
Драган Бошковић

ХОЛОКАУСТ, СЕЋАЊЕ, КУЛТУРА

ФИЛМ



ФИЛУМ

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за студије сећања
Claims Conference
(Conference on Jewish Material Claims Against Germany)

ХОЛОКАУСТ, СЕЋАЊЕ, КУЛТУРА (II)

Уредници

Проф. др Катарина Мелић
Доц. др Милена Нешић Павковић
Проф. др Драган Бошковић

Уређивачки одбор

Мр Зоран Комадина, редовни професор, декан
Проф. др Ненад Филиповић, ректор
Проф. др Славко Ђорђевић
Проф. емеритус Милена Драгићевић Шешић
Проф. др Јелена Ердељан
Др Вук Даутовић
Проф. др Катарина Мелић
Доц. др Милена Нешић Павковић
Проф. др Драган Бошковић

Зборник је резултат истраживања у оквиру Студија Холокауста
које се под покровитељством
Claims Conference (Conference on Jewish Material Claims Against Germany)
изводе на Универзитету у Крагујевцу.

ХОЛОКАУСТ, СЕЋАЊЕ, КУЛТУРА (II)

Уредници

Проф. др Катарина Мелић
Доц. др Милена Нешић Павковић
Проф. др Драган Бошковић

Филолошко-уметнички факултет
Крагујевац
2023.

САДРЖАЈ

Јована С. Анђелковић

СМИСАО (И ПОСЛЕДИЦЕ) УПОТРЕБЕ ФОТОГРАФИЈЕ ТЕЛА
ЖРТВЕ ХОЛОКАУСТА У МОДНОМ МАГАЗИНУ / 9

Душица З. Алексић

УЛОГА ДОСТОЈАНСТВА И МОРАЛНОСТИ У РОМАНУ
МАЧКА И МИШ ГИНТЕРА ГРАСА / 21

Жарка Свирчев

КА ПОЕТИЦИ ПОСТМЕМОРИЈЕ ДАШЕ ДРНДИЋ:
ФИГУРА НАРАТОРА / 31

Сања Д. Живковић

НЕСУОЧАВАЊЕ РОДИТЕЉА
СА НАЦИСТИЧКОМ ПРОШЛОШЋУ
У РОМАНУ У СЕНЦИ МОГА БРАТА УВЕА ТИМА / 41

Нина М. Петровић

ХОЛСТЕНВИЛ КАО СОЦИОПОЛИТИЧКА АЛЕГОРИЈА ВАЈМАРСКЕ
НЕМАЧКЕ У ВИНЕОВОМ ФИЛМУ
КАБИНЕТ ДОКТОРА КАЛИГАРИЈА / 51

Лидија Г. Пешиковић

НАЧИНИ (НЕ)СУОЧАВАЊА СА ПРОШЛОШЋУ НА ПРИМЕРУ
РОМАНА ЧИТАЧ БЕРНХАРДА ШЛИНКА / 63

Кристијина Радивојевић

ПРИКАЗ ЖИВОТА ЈЕВРЕЈА ЗА ВРЕМЕ ОКУПАЦИЈЕ
У ДЕЛИМА ДНЕВНИК ЕЛЕН БЕР
И ДОРА БРУДЕР ПАТРИКА МОДИЈАНА / 74

Катјарина С. Лазић

МУСЛИМАНИ ИЛИ НЕМОГУЋНОСТ СВЕДОЧЕЊА
О ИСКУСТВУ ЛОГОРА / 89

Ана С. Ивановић

ОДНОС ПРЕМА ПРОШЛОСТИ
И ИСТОРИЈИ ХОЛОКАУСТА СТАРО САЈМИШТЕ / 97

Стеван М. Миловановић (Даниел Перахиа)

СЕМИОТИЧКА АНАЛИЗА МАТЕРИЈАЛНИХ И НЕМАТЕРИЈАЛНИХ
ЗНАКОВА И ДОКАЗА ЈЕВРЕЈСКОГ ИДЕНТИТЕТА И ХОЛОКАУСТА
У РОМАНУ РАНИ ЈАДИ ДАНИЛА КИША / 109

Andrija Savić

AUŠVIC I BORBA ZA OPSTANAK
U ROMANU ZAR JE TO ČOVEK / 121

Жарка Свирчев¹

Институиуи за књижевности и уметности, Београд

КА ПОЕТИЦИ ПОСТМЕМОРИЈЕ ДАШЕ ДРНДИЋ: ФИГУРА НАРАТОРА

Један од формативних елемената поезике постмеморије *Холокауст романа* Даше Дрндић јесте наративно вишегласје. У раду се вишегласју приступа из перспективе наративних инстанци, нарочито кохезивне наративне фигуре – фигуре наратора археолога-архиватора-кустоса. Интерпретативни фокус јесте на овој фигури у роману *Sonnenschein*, те њеним наративним стратегијама и афективно-етичким учинцима у склопу стварања и рефлексije трауматских наратива и њиховог позиционирања у контекст савремених политика културе памћења.

Кључне речи: Даша Дрндић, *Sonnenschein*, постмеморија, наратор археолог-архиватор-кустос, заједнице памћења

Kažu, napisao sam autobiografsku knjigu, tu Belladonu, odnosno kažu to je autobiografska knjiga D. D., kažu, ali nije. [...] Ne postoje autobiografske knjige, ne postoje autobiografije, postoje multigrafije, biografski miksovi, biografski kokteli, svukupni mélange života po kojemu kopamo, koji rastrebljujemo, iz kojeg odabiramo krpice, restlove, komadiće koje trpamo u džepove, zalogajčiće koje gutamo kao svoje. (Drndić 2023: 16)

Наведени одломак из романа *ЕЕГ* предочава конститутивне елементе поезике постмеморије Даше Дрндић.² Овај исказ може да буде разматран као повлашћено место (ауто)поетичке рефлексивности јер садржи вишесмеран херменеутички потенцијал. Тај потенцијал огледа се у методолошким изборима које праве ауторкини наратори приликом реконструкције (потиснуте) прошлости и њеној романескној репрезентацији/меморијализацији, а уједно бива и херменеутички путоказ за читаоце. Поетичке особености које прегнантно формулише наратор Андреас Бан у исказу који отвара овај текст кључне су ауторкине стратегије интервенисања у културу памћења: прерада аутобиографског материјала, умрежавање личних искустава и временски и географски расутих прича, археолошки и архиваторски рад на биографијама и памћењу, те субјективизација доживљајне перспективе и афилијативно повезивање са трауматским искуствима. Посебно место у опусу Даше Дрндић заузимају Холокауст теме и њене интервенције у културу памћења у контексту Холокауста. Холокауст теме меандрирају безмало читавим ауторкиним опусом и можемо да их пратимо почевши од романа *Totenwände. Žigovi смрти* (2002), преко романа *Doppelgänger*

¹ zarkasv@yahoo.com

² Даша Дрндић (Загреб, 10. 8. 1946 – Ријека, 5. 6. 2018), југословенска књижевница и преводитељка. Радила је као уредница у издавачкој кући „Вук Караџић”, као драматуршкиња и уредница на Радију Београд, предавала је модерну британску књижевност и креативно писање на Свеучилишту у Риједи. Објављивала је прозу, књижевну критику и есејистику, преводе, те играле и документарне радио драме. Добитница је више награда Радио Београда за годишња остварења, награде Фран Галовић и награде Киклоп за роман *Sonnenschein*; овај роман, у преводу Елен Бурсаћ, добио је и награду Independent за најбољу страну белетристичку књигу по избору читаоца.

(2002), *Leica format* (2003), *Sonnenschein* (2007), *Април у Берлину* (2009), *Belladonna* (2012), закључно са *ЕЕГ* (2016).³ Поетичка саморефлексивност интегрални је део и њених Холокауст тема јер је њихово сидриште промишљање етичких учинака стваралачких поступака, односно репрезентацијских модела. Пресецање и повезивање ауторских/нараторских/читалачких херменеутичких позиција и компетенција, те динамична циркулација наративних тактика и њихова морализација формира романескне микросветове чија је кохезивна фигура – фигура *нараџора археолога-архиваџора-куштоса*.

Посебан изазов у интерпретацији ове фигуре јесу аутобиографске транспозиције у предоченом романескном низу: породична генеалогичка историја, нарочито учешће родитеља у покрету отпора и НОБ-у, очева политичка каријера, мајчина психијатријска пракса, њени пацијенти и боловање, живот наратора у Београду и Риједи, емиграција у Канаду, списатељска и факултетска каријера, резиденцијални боравци у европским градовима, професионалне и пријатељске везе итд. Овом низу треба додати и идентичан светоназор, емоционални регистар и вредносни систем који интертекстуално граде фигуру наратора. Имајући у виду ауторску личност и стваралачке позиције, Даше Дрндић (ауторка није Јеврејка и пише о Холокаусту на постјугословенском простору, односно у европској култури у првим деценијама 21. века), одговорити на питање о разлозима битности Холокауст тема у њеном опусу значи истицање ауторкиног етоса који се утемељује у чврстој одлуци да се гласно проговара о наслеђу двадесетогодишњих тоталитаризама (антисемитизму, национализму, расизму) које нам и данас дише за вратом и свим његовим жртвама. Повишен тон Даше Дрндић (а умела је да буде врло гласна) пропорционално је сразмеран тишини која обавија јавне политике памћења Холокауста у постјугословенским друштвима.

Аутобиографски елементи у романима су пак преобликовани и прожети фикционалним елементима, и тај *mélange* живоџа подцртао је и наратор *ЕЕГ*. Отклон од аутобиографског у Холокауст романима ауторкин је поетички гест доследне наративизације другости која укључује и сопствено искуство које бива подвргнуто и историзацији и интимизацији, раслојавању и децентрирању, те дијалектичком напону блискости и дистанце кроз различите поетичке чинове повезивања са номадским субјектима и субјективностима. Тај аутобиографски рез, дистанцирање од ауторског *ја*, а опет његово константно саприсуство у романима рефлектује се у још једној кохезивној фигури ауторкиних романа – фигури имплицитног аутора. Запажања Вејна Бута о важности имплицитног аутора у наративној комуникацији могу да нам осветле и важност ове фигуре у романима Даше Дрндић. Имплицитног аутора Вејн Бут (2005: 86) види као конститутивни чинилац повезивања јер, како то напомиње, „читаоци ће остати ускраћени етичког ефекта уколико се не повежу емотивно с аутором кроз ликове, суспендујући апстрактна критичка питања. Само читаоци којима је познато узбуђење придруживања писцу у његовом пуном ангажману, само такви, потпуно ангажовани читаоци могу да открију како такво једно јединство може да промени живот.” Имплицитни аутор, који је истоветан у свим Холокауст романима Даше Дрндић, иако, по правилу, није наративизована свест, јесте инстанца која заокружује пуно естетско и етичко зрење њених романа, инстанца која је спона између емпирије и романескних светова. Раздвајања ауторке, имплицитног аутора

3 Почетком осамдесетих година ауторка је објавила два женска *Bildungsromane*, *Пуш до субоџе* и *Камен с неба*, а током деведесетих година објављује прозу обележену њеним емигрантским/егзилантским искуством у Канади, *Умирање у Торонџу* и *Canzone di guerra*.

и кохезивне наративне фигуре, ма колико се ове инстанце чиниле флуидним у појединим романима, упућује на формативне поетичке линије Даше Дрндић, на њену естетику и политику књижевности, а прилежнија интерпретација романескних вишегласја осветљава нам пуну меру наративизације ове *по-етике*.

Наративне инстанце у романима Даше Дрндић творе сложену комуникацијску мрежу која је носилац не само семантичких линија наратива већ и њиховог симболичког капитала, односно, у коначници, етичких исхода. Ива Космос прецизно је предочила ауторкину поетику вишегласја у контексту преиспитивања и конфронтација са повесним памћењем:

Drndić ruši binarno-referentni model u kojem književnost odražava svijet fikcije, a historiografija (i drugi stvarnosni i dokumentarni žanrovi) svijet 'stvarnosti' [...] Drndić mijenja krajobraz osjetilnog svijeta prošlosti mijenjajući hijerarhiju aktera koji u njemu nastupaju. Ne pristajući na 'zaokruživanje leševa na nulu' glasove s margine privodi u centar, uvjerena da svatko ima pravo na svoj glas i svoju istinu. Ali dehijerarhizacija i raznovrsnost različitih glasova i svjedočenja nisu postignuti samo nizanjem različitih priča stvarnih i izmišljenih likova, već i izuzetnom brojnošću različitih oblika tekstova i različitih uporaba već postojećih tekstova. (Kosmos 2020: 124, 127)

Вишегласје и сам наратор Андреас Бан у *EEГ* означава као неопходност или неминовност при настојањима да се избаве сећања и у њима похрањени наративи који су официјелном историографијом и јавним политикама памћења утишана, скрајнута, преозначена, па и негирана. Или је пак наша савременост потпуно равнодушна према њима, а у равнодушности ауторка види директан пут ка забораву и једна од њених критичких мета јесте и савремена „емоционална географија” памћења. Поетичка хибридна јесте платформа из које се излучују романескна вишегласја. Она у романима Даше Дрндић подразумева раслојавање и преплитање поступака фикционалне провенијенције и документарне грађе (у распону од его-докумената до формализоване архивске документације), конфронтирајућу интердискурзивност (литерарни, професионални, тествимонијални, бирократски, енциклопедијски дискурс), те, напослетку, интеракцију текста, различитих графичко-организационих решења и визуелне грађе. Поетичка хибридна, дакле, јесте платформа која подупире вишегласје – сваки извор, сваки дискурс има свој наративни глас, а његови су носиоци непосредни учесници (жртве Холокауста и друге жртве националсоцијализма, сведоци, сведоци ужаса Холокауста и/ли повезаних догађаја који су обликовали епоху, починитељи) и савременици наратора (ауторке), превасходно они заинтересовани и естетски ангажовани на постмеморијском раду.

Међутим, мнемонички мултиперспективизам који проистиче из вишегласја не довршава се у епистемолошком релативизму. Различите заједнице памћења Дрндић не уједињује у толерантној коегзистенцији са претпоставком да свако има право на своју истину. Напротив. Сучељавајући различите наративе, ауторка показује да референтни садржаји културног и политичког памћења, њихова мнемоничка и меморијализацијска обрада проистиче из борбе интерпретација артикулисаних са различитих позиција.⁴ Из сучељавања различитих мнемоничких заједница проистиче парадигматични мнемоничко-етички императив књижевности Даше Дрндић који не трпи саприсуство компететивних истина, оних које рачунају на релативизацију, правдање, умањење или негацију злочина.

4 У разумевању стратификације и динамике културе памћења и њених различитих форми, индивидуалног, културног и политичког, ослањам се на поставке Алаиде Асман (2011: 19–71).

Главни носилац те парадигме унутар света приказане предметности јесте нараџор археолог-архиватор-кустос, односно њему припада највећи нараџивни ауџоритет у обликовању епистемичко-етичке парадигме.

Нараџор археолог-архиватор-кустос јесте кохезивна нараџивна инстанца од *Totenwanda* до *EEG*. Реч је о водећем нараџивном гласу, идентичној нараџивној фигури која се раслојава у различите приповедне појавности: екстрадијегетички нараџор у *Doppelgängeru*, *Sonnenscheini* и *Belladonna*, интрадијегетички нараџор у женском роду у *Leica formatu* и *Aйрилу у Берлину* и исти такав нараџор у мушком раду у *EEG*. Да је реч о истоветној фигури осведочавају и бројне унутартекстовне везе које сами нараџори успостављају: нараџорка у *Leica formatu* осврће се на своју претходно објављену књигу *Totenwande*; приповедачица у *Aйрилу у Берлину* каже „мој Фреди” алудирајући на лик из *Leica formatu*; лик Изабеле Фишер обрађен у *Doppelgängeru* искрсава у доцнијим књигама у истој персоналној мрежи суодноса у коју је укључен и нараџор; ауџобиографски материјал који излаже приповедачица у *Leica formatu* присутан је (развија се и продубљује) у *Aйрилу у Берлину*, *Belladonna* и *EEG* итд. Управо овај биографски материјал нараџора (ауџорке) позиционира романе Даше Дрндић у контекст постмеморијског уметничког рада који

тежи да наново активира и отелотвори удаљеније политичке и културне структуре памћења, улажући их у резонантне индивидуалне и породичне форме посредовања и естетског израза. На тај начин се учесници који су мање директно погођени могу укључити у генерацију постмеморије, која тако успева да опстане чак и након смрти свих непосредних учесника, чак и њихових потомака. (Hirsch 2011: 33)

Протејски лик нараџора, његове граматичке трансформације и позиције у дијегетичкој структури и нараџивној ситуацији, интертекстуална садејства, те (пре)расподела нараџивних надлежности форматирају ауџоркино нараџивизовање другости, што је основа њене поетике постмеморије. Фигура нараџора рефлектује нове облике посредовања и припадајући им естетски израз који се заснива на афективном повезивању. Афективно повезивање подразумева и концепт афилијативне постмеморије коју Меријен Херш (2011: 36) одређује као „резултат генерацијске повезаности унутар дословне друге генерације, у комбинацији с структурама посредовања које су широко доступне, примењиве и довољно упечатљиве да обједине већу заједницу у органску мрежу преноса”. Такође, повезивање са заједницом сећања на небиолошким основама важан је *по-етички* гест јер се трауматско искуство тиме чини интегралним делом заједничког сећања и колективне културе памћења, уједно потврђујући став Меријен Херш да се поетика постмеморије све више гради путем имагинације, пројекције и стварања, а не кроз чинове присећања. Нараџор(и) Даше Дрндић и настоје, у коначници, да створе заједницу сећања и та заједница сећања иманентно поетички се испишује у њеним књигама. Нараџор је тај који препушта реч, који колажира текстове, нуди обиље коментара, гради архитектуру сећања, бира позиције и нараџивне гласове, супротставља их и усаглашава, повезује, посредује и уређује сећања, а препуштаће речи Другом јесте гест афилијативног (пост)сећања, афективне пријемчивости и емпатијског повезивања.

Нараџивно вишегласје у роману *Sonnenschein* посебице је интерпретативно изазовно јер, за разлику од других романа ауџоркиног „Холокауст циклуса”, не осцилира око нараџора археолога-архиватора-кустоса подржаног експлицитним (псеудо)ауџо/биографским материјалом, односно афилијативним тропима и

структурама преноса и повезивања⁵, премда је реч, како ћу настојати да покажем, о истоветној нараторској фигури. Окосница мултиграфије у роману *Sonnenschein* историзована је фикционална биографија Хаје Тадески, асимиловане Јеврејке из Горице чија се породица током Другог светског рата приклонила италијанским фашистима, постајући бајстендерска породица.⁶ Хајино девојаштво током рата обележила је веза са Францом Куртом, СС поручником, управником Треблинке и учесником у операцијама у *Adriatisches Küstenland*, са којим је добила дете.⁷ Курт је напушта пред крај рата, а дете јој нестаје на улици априла месеца 1945. Хајину причу, њену вишедеценијску потрагу за сином, реконструкцију породичне мултиграфије из перспективе кривице и одговорности приповеда екстрадијегетички наратор фокализатор у (доминантно) форми слободног неуправног говора. Последњи сегмент романа, мултиграфија која меандрира око биографског наратива Хајиног сина, Ханса Траубеа/Антонија Тадеска, исприповедан је у првом лицу јединине. Питање које се отвара јесте због чега је Хајина прича посредована наративном инстанцом, а Антонијева није, који је смисао и учинковитост смене наративних перспектива и поступака.

Хајино чекање, прича о њеној породици и потрази за сином, прожета је мноштвом персонализованих гласова. Наратор на појединим местима препушта реч актерима догађаја – спорадични прелази из индиректни у директни говор, маркирани курзивом, резервисани су Хају и поједине чланове њене породице, док је приповедање у првом лицу препуштено жртвама, сведоцима и починиоцима националсоцијалистичког терора и ужаса. То вишегласје поетички происходи, са једне стране, из концепције мултиграфског рада на сопственом и туђим животима, који је ауторка појмила посредством Андреаса Бана и из ауторкине етике нарагивизације другости, са друге стране. У првој „сцени” романа затичемо остарелу Хају и

код njenih је nogu golema crvena košara koja joj dopire do koljena. Iz nje ona vadi svoj život i vješa ga na imaginarni 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 ponovo slaže, sad na pod ili na stolić pod prozorom. Uređuje svoje postojanje. Utjelovljuje svoje pretke, svoju rodbinu, svoju vjeru, gradove i sela u kojima je živjela, svoje vrijeme, debelo i produženo vrijeme nalik na gigantski kolač koji majstori kuhinje na trgovima mitteleuropskih varošica pripremaju za pučke fešte, pa sve to onda guta i gomila, zaziđuje sve, sve to u njoj sad trune i raspada se. (Drndić 2018: 8)

-
- 5 Тако су, на пример, експериментални третмани које је примала нараторова мајка оболела од карцинома у Француској подстицај за истраживање и презентацију различитих аспеката националсоцијалистичке биополитике и њених савремених рецидива у безмало свим књигама „Холокауст циклуса”; *попурага* Андреаса Бана у *ЕЕГ* за Јеврејком Фридом Ландсберг из Риге коју су нацисти убили мотовисано је и њеном повезанашћу са његовим родитељима и (нарочито) ујаком и његовом љубавном везом са женом из Летоније чија породица крије нацистичку прошлост.
- 6 *Бајстендери* су чест мотив у романима Даше Дрндић. Реч је о људима (па и читавим државним заједницама, попут Швајцарске у *Sonnenscheinu*) који су се током ратова (Другог светског рата, током деведесетих) држали по страни, настојећи да буду неутрални. Међутим, ауторка критички пропитује могућност овакве позиције, држећи да је свака неутралност у ствари псеудонеутралност, те да је пасивност вид пружања подршке насиљу и ратним страхотама јер их непружање отпора омогућава.
- 7 Оперативна зона Јадранско приморје (нем. Operationszone Adriatisches Küstenland, OZAK) назив је војног дистrikта који је Трећи Рајх основао 29. 9. 1943. на подручју североисточне Италије и северозападне Југославије. Иако је дистrikт формално био део Италијанске социјалне републике, стварну контролу имао је Вермахт. Зона је обухватала италијанске покрајине Удине, Горица, Трст, Пула, Ријека и Љубљана, а управно седиште био је град Трст.

„Голема црвена кошара” може се разумети као метафора личног памћења – палимпсесног, конфузног, екстериоризованог у мноштву материјалних мемо-рабилија.⁸ Хајин однос према меморабилијама властитог живота, које јој служе за уређивање живота, које она *гуџа* и *зазиђује*, те се они *распадају*, упућују на трауматичан однос према прошлости, властите и породичне, упућују на фактуре, празнине и слепе мрље које ваља уредити, упућују на отклон од сећања која је потребно интернализувати, присвојити, обрадити и напоследку – *арџикулиса-ши*, како не би иструнула и распала. И даље,

Нјена прича мала је прича, једна од безброј прича о susretima, о сачуваним tragovima ljudskog dodira, она то зна, као што зна да док се све приче svijeta не сложе у verbalni kozmički *patchwork* који се обмотати Земљу да Земља може уснити, povjest, та utvara stvarnosti, i dalje će pratiti, sjeći, komadati, krasti krpice svemira i ušivati ih у vlastiti mrtvački pokrov. (Drndić 2018: 8)

Ретроспективним враћањем на овај исказ може се осветлити његов пун по-етички потенцијал. Одредница *мала прича* предочава да су приче друштвена конструкција, а Хајина је мала јер се не уклапа у доминантне нараџиве о жртвама и починиоцима. Међутим, у коначници прича о бајстендерској породици и Хајиној вези са суровим наци-убицом прераста свој социјално одређен оквир, који толерише или уопште не доводи у питање удео одговорности такозваних неутралних посматрача. Интензитет трауме стида, суочавања са кривицом и прихватање одговорности не може да буде ваган, да буде мали и велик, када се смести у контекст саучесништва или као такво директно адресира („*totalног саучесништа*”, рекла би Хана Арент, а Даша Дрндић, верујем, поновила). Истовремено, мале димензије Хајиној причи дају и „*оквири памћења*” који њену причу и искуство, искуство жене којој је отето дете у оквиру *Lebensborn* програма,⁹ не легитимишу у јавном простору као трауматско искуство. Дрндић се ухватила у коштац са врло осетљивом темом – темом трауматског искуства *починиоцеља*. У Хајином нараџиву пресецају се траума стида и траума губитка детета, без да једна другу оправдавају, укидају или аболтирају.¹⁰

8 Међу меморабилијама налазе се и фотографије, односно визуелна документација из различитих извора (периодика, бекекери, плакатски пропагандни материјал, породични албум итд.). Хајин син, Ханс Траубе, професионални је фотограф који је радио и са Томасом Бернхардом. Бернхард је једна од формативних референци у књигама Даше Дрндић, а у *Sonnenscheinu* се, између осталог, повезују и на плану функционалне употребе фотографије. Као и у Бернхардовом *Брисању*, примера ради, фотографије у *Sonnenscheinu* јесу *imagines agentes* трауматског памћења.

9 *Lebensborn* (Извор живота) била је нацистичка организација, основана 1935. године, која је, уз пуну подршку државе, реализовала програм заснован на расној идеологији и еугеничким теоријама. Циљ програма био је стварање снажне, елитне и расно чисте аријевске популације која би колонизовала освојене територије. Према примарно усмерен ка „расно чистим” неударним младим женама које су подстицане да у тајности роде децу (у специјално дизајнираним *Lebensborn* кућама) и дају их на усвајање немачким породицама, програм је подразумевао и отмицу деце. Хиљаде деце из источне и југоисточне Европе, било да су имала немачко порекло или одговарајуће „расне карактеристике”, киднапована су и смештана у немачке породице које су веровале да су деца ратна сирочад.

10 У немачком контексту, о томе је први проговорио писац чијој је поетици археологије сећања и етике памћења врло блиска Даша Дрндић, В. Г. Зебалд 1997. у предавањима „Бомбашки рат и књижевност”, а о трауми починиоцеља, без ревизионистичких претпоставки, први роман објавио је Гинтер Грас, *Рачји ход* 2002. године. О овом изнимно важном суочавању са потиснутим трауматским искуствима починиоцеља инструктивно је писала Алаида Асман (2011: 261) развијајући тезу о важности успостављања хијерархије приликом репрезентације испреплетених искустава обележених траумом која „маркира разлику, и јасно показује где леже границе између искустава, лојалности, солидарности и приписивања”. Даље у тексту ћу показати да је

У наведеном одломку истичу се и наративна техника и етика неопходности артикулације Хајине приче – умрежавање прича, међусобна условљавања и осветљавања и управо ће Хаја, посредством наратора, то и чинити – историзовати своју причу и мноштву прича расутих у архивама дати интимистичку, персоналну перспективу. Тек тај *вербални космички пачворк*, признавање свих аспеката кривице и одговорности потенцијално доноси катарзичко разрешење, може упокојити повест, односно тек обрадом и легитимизацијом различитости трауматских искустава, без њиховог изједначавања у дискурсу надметања или ревизионизма, могуће је ослободити се „мртвачког покрова” који прекрива стварност. Хајину „голему црвену кошару” стога можемо разумети и као *архивско памћење* која бива превођено из сфере комуникативног у сферу културалног памћења.

Ханс/Антонио такође је обележен вишеструким трауматским искуствима – суочавања са нестабилношћу идентитета, својеврсном генеалогском амнезијом, егзистенцијалном измештеношћу, али и друштвеним игнорисањем, а упоредо и суочавањем са нацистичком прошлошћу родитеља. Доминантан гест који обликује његов наратив такође је покушај превођења памћења из индивидуалне у културну сферу. Лебенсборн програм и искуства деце једна је од табу тема европских друштава, и у роману је показана комуникативна димензија преношења памћења и напори да се њихово памћење озваничи: они се састају, размењују искуства и приче, пружају једни другима емотивну и логистичку подршку. Антонијев наратив укључује и низ микро прича о ангажованим појединцима који својим документарним и уметничким радом настоје да формирају заједницу памћења и легитимишу трауму Лебенсборн деце, односно трауму бивања потомком нациста која усложњава трауму губитка биолошких родитеља. Императив суочавања са прошлошћу родитеља најдубљи је пак етички захтев и залог културе памћења који нам испоручује Хансов/Антонијев наратив:

Za početak (ili kraj), djeci i unucima ubojica i kriminalaca predlažem verbalni egzercir i egzercicije autodenacifikacije, jedno mea-culpa u ime druge generacije, i treće. Time što se potomci nacista, fašista, ustaša, domobrana, četnika, i tako dalje i tako dalje, ne žele prepoznati zločine svojih očeva i svojih majki, svojih djedova i svojih baka, oni umanjuju i sveukupne zločine Njemaca i ostalih počinjenih u vreme Trećeg Reicha, a to važi i za potomke onih iz bivših satelitskih naci-fašističkih tvorevina, iz bivših fašističkih zemalja, to važi općenito, to važi za Izraelce danas, sad još čekam da Ameri ukokaju Moralesa, šutnja se izlila u gigantski blok armiranog betona, a Katoličku crkvu, tu karikaturalno paradnu i iznimno ogavnu tvorevinu, taj kostimirani teatar providnih laži i ispraznih obećanja, treba smjesta ukinuti, definitivno i zanjek. (Drndić 2018: 402–403)

Превођење из равни комуникативног у раван културалног памћења, односно изградња алтернативних поступака меморијализације и *местиа памћења* прворазредни је по-етички гест *Sonnenscheina*.¹¹ Механизми овог превођења

трансформација наративне инстанце управо означитељ хијерархизације трауматских искустава у роману *Sonnenschein*.

11 О поступку архивирања Даше Дрндић сугестивно је писао Влад Беровић, истакавши да романи Д. Дрндић „функционишу као архиви-споменици који имају за циљ да узнемире, поремете и тргну читаоца у свест о историји, доносећи нам тела жртава на праг” (2020: 19). Попис имена око девет хиљада Јевреја депортованих из Италије у *Sonnenscheini*, руковођен лајт-мотивом књиге „иза сваког имена крије се прича”, Беровић је тумачио у контексту модерничких метонимијских споменика (утемељених у концепту трансфера *присутства*), закључујући да је ауторка метонимијском употребом имена преобликовала читав роман у својеврсни Холокауст контра-споменик, укидајући разлику између архиве и литературе, нарације и колекције, аналитичке и комеморативне праксе (Исто: 21). Поступак пописа имена жртава (и њихово штампање као прилога у

не остварују се само иманентно поетички већ су тематизовани на више места у роману. Они су предочени у интимистичкој перспективи, кроз Хајину борбу са сложеном психодинамиком породичног памћења, али и „оквира памћења” које производи актуелни друштвено-политички контекст и официјелни комеморативно-меморијализацијски дискурс; друга линија сукоба провлачи се кроз сучељавање различитих интерпретативних стратегија микрогрупа, односно мнемоничких заједница у случају наслеђа Лебенсборн програма (потомци нациста, потомци усвојитеља Лебенсборн деце, институције, јавно мњење итд.). Наратор својим поступцима посредује процесуалност превођења памћења из различитих сфера, посредује конструктивну природу и политичке, друштвене и културолошке векторе који обликују доминантне наративе културе памћења. Астрид Ерл је у тој способности књижевности, способности да предочава конструктивну природу културе памћења, да истовремено буде и поље продукције и поље рефлексije памћења, да конструише одређену верзију памћења чинећи ову праксу опажљивом, и видела спецификум књижевности (поред њених фикционалних привилегија/ограничења, интердискурзивности и поливалентности) у сложеној мрежи медијализације памћења (Erll 2011: 151). Овај поступак конструисања памћења и огољавање механизма ове праксе један је од стожерних поступака поетике постмеморије Даше Дрндић.

Фокализујући Хајину свест и уоквирујући је својим коментарима, поред тога што маркира продукцију/рефлексију памћења, наратор упућује на још једну своју специфичну функцију. Формуле оралности расуте су у тексту (примера ради, Хаља каже, њокаже, дога) и упућују на ситуацију непосредне комуникације. Наратор је слушалац, неопходна инстанца како би се недоступна, табуизирана и трауматска сећања обрадила (бајстендерска прошлост Хајине породице, њена еротска веза са Францом Куртом; Хансово/Антонијево суочавање са родитељским *гресима*). Наратор слуша, он сведочи Хајином и Хансовом/Антонијевом говору, бивајући „морални сведок”, ког Алаида Асман (2011: 107–113) одређује као везу између примарног и секундарног сведока, између трауматизоване жртве и моралне заједнице као треће инстанце која признаје трауматско искуство, прихвата га као историјско знање и чини га делом заједничког сећања. Стога интервенционистичке акције наратора подразумевају не само формирање „мнемоничке интерпретативне заједнице” (Erll 2011: 155) већ и њој претходеће моралне заједнице.

Говор у првом лицу резервисан је за непосредне сведоке, жртве и починиоце нацистичких злочина. Они се укључују у наративни ток преко графички издвојених сегмената отисканих курзивом (жртве Треблинке и тршћанског логора Сан Саба, те Лебенсборн програма). Наративним резovima чини се отклон од наведених позиција и, надаре, трауматских искустава жртава. Стога је и Антонијева прича казана у првом лицу једине јер деца Лебенсборн програма јесу жртве националсоцијализма, игнорисане, маргинализоване, заборављене, запретене у европско колективно несвесно. Разлика и несводивост трауматичних искустава Хаје и Антонија подвлачи се управо наративним преласком из трећег у прво лице приповедања ослобођено ауториталног окружења. Стога нисам склона, иако би се могло аргументовати у прилог тој тези, да екстрадијегетичког

омотницама романа) имамо и у другим књигама: мултимедијалне мултиграфије убијених бечких Јевреја у *Априлу у Берлину*, попис деце депортоване из Холандије и убијене у концентрационим логорима и попис шабачких Јевреја убијених у Засавици 1941. у *Belladonna*, евиденција украдене имовине загребачких Јевреја и листа имена људи које су српски војници убили у Сарајеву под опсадом у ЕЕГ.

наратора идентификујем са Антонијем Тадеско. Наратор је важан као инстанца посредовања како одговорности тако и трауматских искустава (у свом широком распону), као спона са хетерогеном екстерном заједницом (читалаца) бивајући њен део, апелујући на спорна места њеног мненоминчко-етичког хоризонта. Наратор романа емпатијски се повезује са заједницом (памћења) жртава, али се идентификује са једном другом заједницом:

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, njihova samoobmana tvrdi je štiti, ljuštura unutar koje veselo se baškare kao larve.

Ima ih svuda. U neutralnim vladama neutralnih zemalja, među saveznicima, u okupiranim zemljama, među većinom, među manjinom, među nama. *Bystanderi*, to smo mi. [...] ti omogućivači zla.

Male priče neprestano izviru. (Drndić 2018: 87)

Смена управног и неуправног говора у наративизацији Хајине приче, односно продори управног говора својеврсни су продори и у колективно несвесно, у трауматско искуство које као друштва не можемо да обрадимо, у сопствену другост коју упорно потиремо и поричемо. Отпор према емпатијском повезивању са Хајом Тадески, отпор који резултира парадоксалном дистанцом блискости или блискошћу кроз дистанцу, рефлекс је и сложеног и дубоко проблематичног односа постјугословенских, европских друштава према прошлости коју настоји конзервирати официјелном историографијом којом руководи прагматизам јавних политика сећања инструментализованих за потребе заборавља.

Жанровске политике Даше Дрндић, односно спајање различитих форми и дискурса памћења, документарног материјала и фикционалних наратива из перспективе трауматских искустава и императива прихватања одговорности, обележене су афективним повезивањем са трауматским искуством. Међутим, Други доследно остаје несводив у својој другости, речима Е. Левинаса, и ауторкин однос према Другом јесте дефинисан етиком одговорности. Наратор археолог-архиватор-кустос није свезнајући тип приповедача, он успоставља недвосмислена савезништва у књигама, *заузима стирани*, емотивно се ангажује из епистемолошке и вредносне перспективе на којој доследно инсистира, прожимајући се у том аспекту са фигуром имплицитног аутора. Имплицитни аутор тиме постаје афективни троп повезивања ауторкиних наратора археолога-архиватора-кустоса и читалаца, перформативна свест естетског активизма, поље артикулације етоса њених текстова, етоса који подразумева да свако мишљење проиходи из афективних побуда и своје пуно зрење у њиховом озрачју и достиже. Позив за повезивањем нам најгласније у *Холокаусту романима* Даше Дрндић упућује наратор археолог-архиватор-кустос, кроз меандре приповедне свести у целокупном ауторкином опусу и то је, понајпре, можда и најважније, постаје (потенцијално) место уписа наших идентификационих пројекција, емпатије и суочавања са одговорношћу.

ЛИТЕРАТУРА

Асман 2011: А. Asman, *Duga senka prošlosti*, Beograd: Biblioteka XX vek.

Бероња 2020: V. Beronja, *Shards of broken glass: Daša Drndić's archival poetics*, Zagreb: *Fluminensia*, 1, 11–38.

- Бут 2005: W. Booth, Resurrection of the Implied Author: Why Bother?, in: James Phelan и Peter J. Rabinowitz (eds.), *A Companion to Narrative Theory*, Blackwell Publishing, 75–88.
- Дрндић 2023: D. Drndić, *EEG*, Novi Sad: KC Novi Sad, Partizanska knjiga.
- Дрндић 2018: D. Drndić, *Sonnenschein*, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Ерл 2011: A. Erll, *Memory in culture*, Palgrave Macmillan.
- Херш 2012: M. Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press.
- Космос 2020: I. Kosmos, Politika književnosti i narativna konstrukcija prošlosti u romanu *Totenwände* Daše Drndić, Zagreb: *Fluminensia*, 1, 115–137.

TOWARDS DAŠA DRNDIĆ'S POETICS OF POSTMEMORY: THE FIGURE OF THE NARRATOR

Summary

One of the formative elements of the post-memory poetics of the “Holocaust novel” by Daša Drndić is heteroglossia. In the paper, I have approached the poetics of heteroglossia from the perspective of narrative instances, especially the cohesive narrative figure of the archaeologist-archivist-curator narrator. A privileged interpretative focus is on this narrative figure in the novel *Sonnenschein* and its strategies and affective-ethical effects in the context of the disruption, production, and reflection of traumatic narratives and their positioning in the context of contemporary memory culture.

Keywords: postmemory, narrator archaeologist-archivist-curator, *Sonnenschein*, communities of memory

Žarka Svirčev