

DAŠA DRNDIĆ (1946. – 2018.) – IN MEMORIAM

Petoga lipnja 2018. godine u Rijeci je umrla hrvatska književnica, prevoditeljica, dramaturginja i znanstvenica Daša Drndić. Rođena je u Zagrebu 10. kolovoza 1946. godine, a od 1953. s obitelji živjela u Beogradu, gdje je studirala engleski jezik i književnost. Radila je kao urednica u izdavačkoj kući “Vuk Karadžić”, kao profesorica engleskog jezika na Narodnom univerzitetu “Đuro Salaj” i urednica-dramaturginja na Radio-televiziji Beograd. Dramaturgiju je magistrirala na američkom Southern Illinois University kao Fulbrightova stipendistica, a potom i studirala na Case Western Reserve University. Početkom devedesetih iz Beograda se doselila u Rijeku, gdje je doktorirala na Filozofskom fakultetu i od 1999. do umirovljenja predavala modernu britansku književnost, angloameričku modernu dramu, kolegij o povezanosti književnosti i filma te kreativno pisanje na Odsjeku za anglistiku. Od 1995. kao emigrantica je jedno vrijeme živjela u Kanadi, da bi se potom, 1997. vratila i nastavila živjeti i raditi u Hrvatskoj. Tada objavljuje zbirke fiktofakcijske proze *Marija Czestochowska još uvijek roni suze ili Umiranje u Torontu* (1997.) te *Canzone di guerra: nove davorije* (1998.) gdje se tematika, vezana uz iskustvo emigrantskog života i reminiscencija o prošlosti svoje obitelji te s njima povezanih narativa – osobnih i kolektivnih, uz neprekidno kritičko osvrtnje na društvenu i političku stvarnost zemlje u kojoj trenutno boravi, gdje se mnoge emigrantske nade i očekivanja pokazuju kao tlapnje, ostvaruje citatnošću (S. Sontag, J. Brodsky, J. Conrad, itd.), dokumentarističkim pristupom, elementima autobiografizma, memoarskih i dnevnikačkih zapisa, privatnih pisama, uključivanjem isječaka vijesti iz novina i s televizije, kuhinjskih recepata, isječaka biografija poznatih i manje poznatih javnih osoba, i sl.¹ Time se Daša Drndić kontekstualno (dijelom i stilski) približila spisateljicama koje još od osamdesetih, a osobito devedesetih i kasnije, tematiziraju emigraciju i njezine posljedice u tvorbi pojedinačnih identiteta te odnosa staroga i novoga, prostorno odmaknutoga ili još uvijek u ishodišnom prostoru (ne)ukorijenjena jastva, poput Nede Mirande Blažević, Slavenke Drakulić, Dubravke Ugrešić, Irene Vrkljan, i dr. Dakako, riječ je i o znatno širem

¹ Tako je u prvoj zbirci svoje mjesto našao i zadarski umjetnik Joso Špralja koji je u Kanadi imao restoran, na mjestu kada govori o druženjima u Torontu sa scenografom Emirom Geljom iz Sarajeva (i ostalim emigrantima iz zemalja bivše Jugoslavije): “U hodniku podzemne kad smo se sreli (pod zemljom se mi najčešće srećemo), pričao je kako je ovdje unosno adaptirati podrumske prostorije za dječje igraonice. Najljepše je bilo po završetku predstave: ponuđene su urmašice i zeljanica Šuhre Popović, ‘kaštelet’ i salata od sipa, krumpira i miris trava, čuvenog Jose Špralje, te pečeni maruni.” (1997: 102)

kontekstu teme iseljenika (s naglaskom na tipu intelektualca) prisutnoj u hrvatskoj književnosti još od 19. stoljeća. Već u spomenutim dvjema zbirkama odnos prema fenomenu ponavljajuće povijesti, hrvatske i svjetske, te totalitarizmima koji su oblikovali svijesti i sudbine pojedinaca i čitavih naroda otkriva se kao jedna od trajnih literarnih preokupacija Daše Drndić. U svom kritičkom angažmanu pritom nije štedjela nikoga, ni Zapad ni Istok, niti je ijedan totalitarizam prešućivala: “Bio je fašizam, bio je komunizam, pa bauk komunizma. Sad toga više, kao, nema, a prljavština onog vremena pometena je pod tepih. Tu je, sve je tu, prikriveno, preobraćeno u demokraciju koja to nije.” (*Canzone di guerra: nove davorije*, str. 78.) Obje su zbirke značajne i zbog uvođenja kolažnosti kao kompozicijskog eksperimenta (o čemu je pisala i Andrea Zlataar u studiji *Tekst, tijelo, trauma. Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, 2004.), što će kasnije postati jedna od njezinih prepoznatljivih pripovjednih strategija (osobito funkcionalna npr. u romanu *Totenwande / Zidovi smrti*, 2000. ili *Leica formatu* 2003. s naglašeno intermedijalnim i interdiskurzivnim odrednicama naslanjanja strukture teksta na glazbeni oblik fuge). Godine 2004. kao stipendistica austrijskog Kultur Kontakta (program Writers in Residence) boravi u Beču, a potom 2007. u Berlinu i 2010. u Amsterdamu (u okviru istog programa). Od 2010. do 2016. na sličnim je stipendijama za pisce boravila u Bruxellesu (Passa Porta), Sarajevu i Skopju (Traduki), Parizu (Ministarstvo kulture Republike Francuske), Beogradu (Krokodil), Tirani (Traduki), te u Italiji i Švicarskoj.

Daša Drndić napisala je trinaest knjiga proze od kojih su neke nagrađene i prevedene na engleski, francuski, njemački, poljski, nizozemski, mađarski, slovački, slovenski, talijanski, finski, albanski i makedonski, a njihovi odlomci na još nekoliko jezika. Godine 2013., *Sonnenschein: dokumentarni roman* (2007. 1. izd.) (u engleskom prijevodu – *Trieste*) ušao je u uži izbor za nagradu lista *Independent* za najbolju stranu knjigu prevedenu na engleski jezik i objavljenu u Velikoj Britaniji u 2012., dobivši nagradu čitalaca. Isti je roman još 2007. u Hrvatskoj dobio nagradu Fran Galović za najbolju knjigu zavičajne tematike te nagradu Kiklop za prozno djelo godine. Godine 2014. u SAD-u izlazi američko izdanje *Sonnenscheina (Trieste)* kod Houghtona Mifflina Harcourta te iste godine Daša Drndić dobiva međunarodnu nagradu “Prozart”. Spomenimo i da je 2013. godine u Velikoj Britaniji objavljen njen roman *Leica format* (2003. 1. izd.), a *Belladonna* (2012. 1. izd.) u Velikoj Britaniji i SAD-u 2017., te *Doppelgaenger* (2002. 1. izd.; 2005. hrv. izd.) u Italiji. Pisala je romane, priče, eseje, književnu kritiku i prijevode (s engleskog i na engleski) u časopisima i književnim listovima te tridesetak igranih i dokumentarnih radio-drama koje su emitirane u Hrvatskoj (na Hrvatskom radiju) i u inozemstvu. Eseje i književnu kritiku objavljivala je u časopisima *Književna republika*, *Tvrđa*, *Nova Istra*, *Sarajevske biljeznice*,

Zarez; zatim u novinama *Slobodnoj Dalmaciji* i *Novom listu* te na Trećem programu Hrvatskoga radija. Prevodila je za nakladničke kuće u Rijeci i Zagrebu, za hrvatska kazališta, za Hrvatski radio, i dr. Bila je članica Hrvatskog društva pisaca (HDP) i Hrvatskog P.E.N. centra. Sudjelovala je u žirijima za dodjelu književnih nagrada, primjerice Nagrade Marin Držić na 22. Marulićevim danima 2012. Posljednji javni nastup imala je nedavno u antikvarijatu Ex libris, gdje je predstavljeno reizdanje *Umiranja u Torontu*. Tekst o njenoj smrti 6. lipnja objavio je *Guardian*.

Dunja Detoni Dujmić je u monografiji *Lijepi prostori* (2011) dala možda najjezgrovitiji uvid u stilske, žanrovske, tekstualne, kulturalne i konceptualne odrednice djela Daše Drndić. Dio književničina opusa od *Marije Czestochowske do Aprila u Berlinu* (2009.) promatra kroz zajednički nazivnik "drame prostora, koja je zapravo 'historiografska metafikcija'." (str. 20.) *Totenwande / Zidovi smrti* je npr. "fiktifikcijski prozni panoptikum u kojem se kontrapunktiraju dijelovi pojedinačna i kolektivna pamćenja i tako slaže povijesna i duhovna slika 20. stoljeća." (isto) *Leica format* također donosi povijesno-dokumentarni kontekst, gdje se "prostorni i vremenski inventar novije Europe komprimirao na kronotopnim pojedinostima određenog urbaniteta, a one se u isti mah označiteljski odnose prema pojedinim privatnim pričama ili subjektiviranim, često prvoosobnim, iskazima." (isto) Iz opusa književnice, kojim dominiraju "povijesno-kulturalne sage", kako ih naziva Detoni Dujmić, ističe se "sustavno osvjetljivanje opsesivnih tema (ratovi, zločini, izbjeglištva) iz različitih rakursa, s tipičnim podudarnostima između osobnih martirija i alijeniranih prostora." (Isto) Žanrovski i tekstualno, odlikuju se "destablizacijom i raznolikim strategijama postmoderne tekstualnosti, kojima se naznačuje raspršenost identiteta u sudbonosnom križanju povijesnoga i ljudskoga" (isto). U dokumentarnom romanu *Sonnenshein* (2007.) povijest gradova zadire u ljudsku povijest, pa gradovi, Gorica i Trst, "postaju personificirani sudionici povijesnih trauma i mijena" te "antropomorfizirane preslike svojih žitelja". Likovi se, također, kronotopski upisuju u konkretne prostore. Kolektivne se sudbine posređuju citatnim slojevima (svjedočenja, ispovijesti, sudski zapisi, popisi stradalnika, leksikonske natuknice, notni i likovni prilozi, itd.), čime prostor dobiva šire zemljopisne, povijesne i kulturne dimenzije. (isto, 93.)

U intervjuu u časopisu *Paris Review* ("There Are No Small Fascisms: An Interview with Dasa Drndić", by Dustin Illingworth, 21. 8. 2017.) Daša Drndić je govorila o svojoj temeljnoj literarnoj preokupaciji – ponavljanju povijesti kao neprestanog suočavanja s njezinim monstruoznim licem. Ponavljajuća povijest ili trauma povijesti tema je koju možemo pronaći i u drugim recentnim romanima hrvatske književnosti, primjerice onima Nedjeljka Fabrija (*Triameron* iz *Jadranske trilogije*), no književnica naglasak stavlja, kako sama kaže, na opasnost od "agresivnog revizionizma koji

nastoji isprati naše već oštećene, deformirane umove” zbog čega je “nužno njegovati kulturu sjećanja bez koje smo otvoreni manipulaciji i gubimo identitet.” Prostori su za Dašu Drndić ključna mjesta sjećanja, stjecišta različitih smjerova povijesti i poprišta tragičnih ljudskih sudbina te bi trebali biti označeni ponavljajućim pripovijedanjem o događajima upletenima u sudbine pojedinaca jer su one, upravo u/njima, dolazile do svojih potresnih završetaka. Jedan od najpotresnijih primjera je park u Haagu u romanu *Belladonna*, iz kojega su odvedena djeca u konclogore, a koji se tekstualizira putem ekfrazе (unutar semiotizacije zbilje) kombinacijom obezličena pripovijedanja i sugestivnosti historijskog prezenta, ponavljanjem faktografskih podataka, citatnošću i intermedijalnim postupkom umetanja fotografija opisanog spomenika - instalacije praznih dječjih penjalica, nakon čega slijedi nekoliko kratkih izvještajnih narativa o pojedinačnim sudbinama djece, s čime se u posjetu Haagu suočava glavni protagonist, europski intelektualac Andreas Ban:

U sredini igrališta instalirano je šest sjajnih željeznih penjalica različitih visina, nalik stolicama (bilo ih je sedam; jedna je ukradena). Tek kad se priđe vrlo blizu, kad se pogled fokusira na svaku šipku pojedinačno, ugledaju se iskrivljenim dječjim rukopisom, sa slovima neujednačenih veličina koja se otimaju redu i strogosti, imena muška i ženska, a pokraj svakog imena u zagradi broj koji predstavlja njihovu dob. Prema tumačenju ispisanom na tlu, Andreas Ban saznaje da su to imena nekih od dvije tisuće šezdeset jednog (2061) haaškog židovskog djeteta koje je rat progutao, od kojih su se mnoga ‘ovdje igrala i preko puta odlazila u školu’. Andreas Ban saznaje da tu djecu, dvije tisuće šezdeset jedno (2061), u dobi od šest mjeseci do osamnaest godina nacisti odvajaju od roditelja (koje okupljaju nekoliko ulica dalje), te s platoa pred školom, baš na tom ‘igralištu’, posebnim vagonima otpremaju prvo u koncentracioni logor Vught, a iz njega dalje u Auschwitz, Sobibor, Bergen-Belsen i Theresienstadt. Spomenik je djelo umjetnika Sare Benhamou i Erica de Vriesa, i postavljen je 2006. godine. Poslije, Andreas Ban istražuje neke haaške obitelji, traži gdje i kako završavaju roditelji, braća, sestre, rodbina odvedene djece. U nekim slučajevima smrti su bile zajedničke, porodične, ponekad majke su umirale sa svojim kćerkama i sinovima, ponekad djeca su umirala sama. (...) (*Belladonna* 2012: 233-234)

Prikaz završava simbolizacijom:

Kad sunce obasja Rabbijn Maarsenplein, šest stolica-penjalica zabliješti. S njih se zrake srebrnih strijela odbijaju na sve strane, lete u krug, uvis, lijevo-desno,

ukopavaju se u tlo. Ali niz te stolice-penjalice klize i duge sjenke koje se razlijevaju igralištem i šire izvan njegovih granica. I na veseli spomenik umorenoj djeci tada padne mrak. (Isto 234-235)

Pripovijedanje je, naime, čin simboličkog označavanja prostora, znak i opomena, baš kao što su to spomen-ploče, kipovi, umjetničke instalacije ili druga znamenja, bez kojih bi se svi oni jednostavno utopili u svakodnevicu i tragiku pretvorili u zaborav. Obilježenim prostorima europskih gradova književnica posvećuje posebne narative u svojim romanima sugerirajući taj istovjetni simbolički odnos, pri čemu umjetnički funkcionalno upotrijebljena ekfrazna potvrđuje svoju ulogu toposa koji “indeksira kulturnu vrijednost” (kako je, citirajući Moliniéa, istaknuo K. Bagić u *Rječniku stilskih figura* (str. 89.), navodeći dalje da “(...) verbalni opis, s jedne strane, pretpostavlja sposobnost oblikovanja ironičnog, distanciranog ili emfatičnog diskurza, a, s druge, ustanovljavanje nerecivih i neopisivih mjesta u pikturalnom prikazu.”, str. 90.). Na tragu toga čina označavanja je i gomilanje dokumentiranih priča o nacističkim zločinima, uvođenje popisa žrtava, stradalnika holokausta, intermedijalnih poveznica, što sve čini opsesivni model autoričina opiranja zaboravu. U njezinim prozama nije rijetkost pronaći i kritički metadiskurs o recentnim preokupacijama u teoriji i praksi književnosti, i to, primjerice, unutar samoga konstrukta protagonista kakav je Andreas Ban, postmoderni, dekonstruirani intelektualac iz romana *Belladonna* (koji se često tumačio kao autoričin *alter ego*):

U posljednje vrijeme sve više se piše o tijelu, tijelo kao geografska karta, tijelo koje se pamti, tijelo koje kažnjava, debelo tijelo, mršavo tijelo, mišićavo tijelo, mlohavo tijelo, tijelo koje voli, kult tijela, čistota tijela, tijelo i njegovi signali, tijelo koje upravlja, određuje, zapovijeda, tijelo koje se buni. Tijelo koje odu staje? O tijelu najviše pišu žene, o tome kako one ne samo da imaju tijelo nego da one *jesu* svoje tijelo. To ga sad već iritira. Andreas Ban uvjeren je da između njega i njegova tijela vodi se stalna borba, tko će koga. Andreas Ban može gladovati, može ne spavati, može se ne micati, može sa svojim tijelom raditi što želi. Treba samo naći kontrolne točke. (*Belladonna* 2012: 30)

Isti će lik povezati s *Belladonnom* i njezin posljednji objavljeni roman, *EEG* (2016.), žanrovski hibridan, koji nastavlja pratiti protagonista nakon neuspjela pokušaja samoubojstva bobicama biljke *belladonne* (kako završava prethodni), gdje će autorica istaknuti da nije riječ o nikakvoj autobiografiji, dapače, gdje će negirati postojanje ikakvih autobiografija, kao što na drugom mjestu negira i bilo kakve jedinstvene,

nepokolebljive i čvrste identitete: “Ne postoje autobiografske knjige, ne postoje autobiografije, postoje multigrafije, biografski miksovi, biografski kokteli, sveukupni *mélange* života po kojemu kopamo, koji rastrebljujemo, iz kojeg odabiremo krpiće, restlove, komadiće koje trpamo u džepove, zalogajčiće koje gutamo kao svoje.” (EEG 2016: 16)

Iako je djelo Daše Drndić zbog svoje neosporne umjetničke kvalitete već odavno (a posljednjih 20-ak godina intenzivnije) postalo predmetom književnoznanstvenih i kritičkih studija i analiza iz dosta različitih kutova i metodoloških pristupa (osim Dunje Detoni Dujmić i Andree Zlatar, njome su se bavili i Dejan Đurić, Aneta Ryznar, Helena Sablić-Tomić, Renata Jambrešić Kirin, Natka Badurina, Lana Molvarec, Aleksandar Mijatović, Milka Car, i dr.), ipak ne možemo zaključiti da je ono do kraja pročitano ili da su se iscrpile sve mogućnosti njegove interpretacije i dosezi vrjednovanja. Pismo Daše Drndić je duboko uznemirujuće i potresno, uvijek subverzivno i u otporu te ostaje upisano kao doprinos hrvatske književnosti europskom i svjetskom književnom i kulturnom nasljeđu.

Djela: *Put do subote* (1982), *Kamen s neba* (1984), *Marija Czestochowska još uvijek roni suze ili Umiranje u Torontu* (1997), *Canzonediguerra: novelavorije* (1998), *Totenwände / Zidovi smrti* (2000), *Doppelgänger* (2002, 2005), *Leicaformat* (2003), *After Eight: književni ogledi* (2005), *Feministički rukopis ili politička parabola : drame Lillian Hellman* (2006), *Sonnenschein: dokumentarni roman* (2007), *April u Berlinu* (2009), *Belladonna* (2012) i *EEG* (2016).

Kornelija Kuvač-Levačić