

METATEKSTUALNI POSTUPCI U ROMANU *TOTEWANDE. ZIDOVI SMRTI* DAŠE DRNDIĆ

SANJA TADIĆ-ŠOKAC

Filozofski fakultet u Rijeci
Sveučilišna avenija 4, HR – 51000 Rijeka
sanja.tadic.sokac@uniri.hr

UDK: 821.163.42-31.09Drndić, D.
DOI: 10.15291/csi.4003
Izvorni znanstveni članak
Primljen: 10. 1. 2022.
Prihvaćen za tisak: 2. 5. 2022.

U ovom se radu posebna pozornost posvećuje metatekstualnim postupcima u romanu *Totenwande. Zidovi smrti* Daše Drndić. Motrenjem metatekstualnosti kao 'onoga što govori sâm o sebi' u okvirima diskursa omogućuje se da se svi narativni postupci promatraju u njihovu međusobnom prožimanju koje vodi do uspostave cjelovitog smisla djela. Kao metodološka podloga izabran je teorijski sustav Linde Hutcheon koja razlikuje dijegetsku i lingvističku samosvijest teksta. *Dijegetska* se samosvijest (engl. *diegetic selfconsciousness*) referira na proces izgradnje priče, tj. na narativni proces, a lingvistička (engl. *linguistic selfconsciousness*) na jezičnu prirodu književnog teksta, tj. na gradbene elemente književnog diskursa. U okvirima svakog od tih dvaju modela metatekstualne romaneskne proze dvije su vrste oblika: otvoreni (engl. *overt forms*) i prikriveni, tj. aktualizirani oblici (engl. *covert forms*). O otvorenim metatekstualnim oblicima govorimo kada se samosvijest izražava eksplicitnom tematizacijom ili alegorizacijom njihova dijegetskog / lingvističkog identiteta unutar samoga djela. Aktualizirani oblici pak sadrže potpuno isti proces, s razlikom što je taj proces sada pounutrašnjen, tj. aktualiziran u svojoj dijegetskoj/lingvističkoj strukturi. Cilj je rada razmotriti dijegetsku i lingvističku samosvijest u romanu *Totenwande. Zidovi smrti* Daše Drndić.

KLJUČNE RIJEČI:

metatekstualnost, dijegetska samosvijest, lingvistička samosvijest, Daša Drndić, Totenwande, Zidovi smrti

1. UVOD

Daša Drndić (Zagreb, 1946. – Rijeka, 2018.), hrvatska književnica, prevoditeljica i sveučilišna profesorica, autorica je znanstvenih knjiga: *After eight*, 2005., te *Feministički rukopis ili politička parabola – drame Lillian Hellman*, 2006. Napisala je brojne radiodrame te romane: *Put do subote*, 1982.; *Kamen s neba*, 1984.; *Marija Czestohowska još uvijek roni suze ili Umiranje u Torontu*, 1997.; *Canzone di guerra. Nove davorije*, 1998.; *Totenwande*, 2000.; *Doppelgänger*, 2002.; *Leica format*, 2003.; *Sonnenschein*, 2007.; *April u Berlinu*, 2009.; *Belladonna*, 2012.; *EEG*, 2016. Dobitnica je brojnih inozemnih i domaćih nagrada za svoja djela (2014. *Prozart*, međunarodna književna nagrada; 2013. Nagrada *Kiklop* za prozno djelo godine, za roman *Belladonna*; 2007. Nagrada *Kiklop* za prozno djelo godine, za roman *Sonnenschein*; 2007. Nagrada *Fran Galović* za roman *Sonnenschein*; i sl.). Književna je kritika popratila stručnim napisima brojne njezine romane, pa tako o romanu *Totenwande. Zidovi smrti* piše Banimir Bošnjak u članku *Totenwande* i tvrdi da “Daša Drndić nastoji dokumentarnu istinu predložiti kao jednu od bitnih dramaturških odrednica svojih junaka, bili oni egzekutori ili žrtve” (Bošnjak 2007: 151). Iva Kosmos u članku “Politika književnosti i narativna konstrukcija prošlosti u romanu *Totenwande* Daše Drndić” analizira prozu Daše Drndić, a osobito roman *Totenwande. Zidovi smrti* “prema Rancièreovom pojmu politike književnosti kao autonomne podjele osjetilnoga, odnosno promjene i pomicanja granica koje određuju područje spoznaje” (Kosmos 2020: 115). Zaključuje da pripovjedačica ustrajava na radikalnoj personalizaciji i individualizaciji povijesti, na rušenju koherencije i iluzije cjelovitosti u pripovjednoj konstrukciji prošlosti, na isticanju teze da je prošla stvarnost dostupna samo preko tekstova nastalih prema određenim narativnim konvencijama. Tako Drndić “preoblikuje ustaljenu percepciju prošlosti kao povijesti kakva se nudi kroz historiografiju i druge realistički orijentirane tekstove” (Kosmos 2020: 116).

Budući da će se u radu provesti sustavna analiza metatekstualnih postupaka u romanu *Totenwande. Zidovi smrti*, ukratko ću prikazati radove o metatekstualnim oblicima i njihovoj aktualizaciji u narativno djelo. Kanadska teoretičarka Linda Hutcheon (1988) primjenjuje pojam dvostrukog kodiranja na područje književnosti i gradi teoriju postmoderne kao paradoksalnog, u samoj svojoj biti podvojenog pojma. U kritici je općepriзнato njezino mišljenje da je “formalna i tematska samosvjesnost metafikcije danas paradigmatična za većinu kulturalnih oblika onog što J. F. Lyotard naziva postmodernim svijetom. Čini se da smo fascinirani u zadnje vrijeme sposobnošću ljudskih sustava da referiraju na sami sebe u beskonačnom zrcalnom procesu (...) bilo bi ludo nijekati da je metafikcija danas prepoznata kao manifestacija postmoderniz-

ma” (Hutcheon 1983: 11–13). Iskaze toga tipa zatičem i u ostalih teoretičara (npr. u stručnim tekstovima Roberta Altera (1978), Patrizie Waugh (1978), Briana McHalea (1987)¹, Krešimira Nemeca, Pavla Pavličića, Dubravke Oraić-Tolić, Magdalene Medarić u zborniku *Intertekstualnost & Intermedijalnost* iz 1988. godine, Nirman Moranjak-Bamburać (Moranjak-Bamburać 1991), Morane Čale Knežević (Čale-Knežević 1995), Tatjane Peruško (Peruško 2000), Josipa Užarevića (Užarević 2003) i Gordane Slabinac (Slabinac 2006).

U studiji *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* Hutcheon (Hutcheon 1983) nastoji prikazati oblike i načine aktualizacije metafikcije u književnom pismu. Metatekstualnosti pripisuje važnu, čak presudnu ulogu u književnom djelu, pa naziv i pojam metafikcije nadređuje postmodernizmu. U predgovoru narednog izdanja te studije iz 1983. naglašava da je metafikcija samo jedan od oblika postmodernizma. Poziva se na dva teorijska modela prihvaćena u kritičkoj praksi: na Iserovu hermeneutiku i njegova saznanja o čitateljevoj poziciji i na De Saussureove spoznaje na području strukturalne lingvistike, posebice u analizama lingvističko-narativnih struktura. Kritičarka tvrdi da se metatekstualnošću pozornost usmjerava na autora koji je prisutan tek kao tekstualna funkcija koja svoj puni smisao dobiva čitateljevom aktivnošću. Uočava kontinuitet romaneskne samosvijesti i njegov značaj i vitalnost u otporu spram postulata realističke poetike, tj. *mimesisa*. U kritičkom su sustavu Linde Hutcheon uspostavljeni jasni kriteriji za razlikovanje suvremene metafikcije u odnosu na tradicionalne metatekstualne oblike. To su važnost čitateljeve uloge i kritička priroda samosvijesti, tj. pounutrašnje interpretacije djela. L. Hutcheon strogo odvaja metatekstualne romane koji upućuju na vlastiti proces pripovijedanja i narativnu strukturu od onih koji upućuju na vlastiti pripovjedni jezik i na svoje postojanje u jeziku. Dijeli *dijegetsku* od *lingvističke* samosvijesti i na temelju tog kriterija uspostavlja svoju podjelu romaneskne metatekstualnosti. *Dijegetska* se samosvijest (*diegetic selfconsciousness*) referira na proces izgradnje priče, tj. na narativni proces, a *lingvistička* (*linguistic selfconsciousness*) na jezičnu prirodu književnog teksta, tj. na gradbene elemente književnog diskursa. Tekst se predstavlja kao pripovijedanje (*dijegetska* samosvijest) ili kao jezik (*lingvistička* samosvijest).

U okvirima svakog od tih dvaju modela metatekstualne romaneskne proze L. Hutcheon razlikuje dvije vrste oblika: otvoreni (*overt forms*) i prikriveni, tj. aktualizirani oblici (*covert forms*). Otvoreni metatekstualni oblici izražavaju samosvijest ekspli-

¹ B. McHale u djelu *Postmoderna fikcija* pomiče svoj interes s retoričkih oblika metafikcije (čime se studiozno bavi L. Hutcheon u citiranoj studiji) na spoznajne strategije postmodernizma (McHale 1987).

citnom tematizacijom ili alegorizacijom njihova dijegetskog/lingvističkog identiteta unutar samoga djela. Aktualizirani oblici pak sadrže potpuno isti proces, s razlikom što je taj proces sada pounutrašnjen, tj. aktualiziran u svojoj dijegetskoj/lingvističkoj strukturi. U *otvorene dijegetske oblike* ubrajaju se parodija, *mise en abyme*, alegorija i raznovrsni načini praćenja procesa nastajanja romana. Aktualizirani su *dijegetski oblici* u biti aktualizirani narativni modeli koji su najčešće sukladni sa žanrovskim obrascima pripovijedanja. Pisac redovito očekuje od čitatelja da je upoznat s dotičnim pripovjednim konvencijama i u tekst unosi neizravne recepcijske upute, pa sam čin čitanja, tvrdi autorica, postaje ponajprije čin aktualiziranja tekstovnih struktura. Među brojnim pripovjednim modelima metatekstualna se paradigma rado inkorporira u detektivsku priču, u fantastiku, u igru i kombinatoriku, u erotske modele. Metatekstualnost se u ovim žanrovima najčešće ostvaruje dvojako: (1) istodobno upozorava na već prisutne metatekstualne elemente i analizira repetitivne i jednostavne obrasce tih narativnih modela i (2) dovodi do stvaranja postmodernistički proturječnih i ontološki upitnih otvorenih struktura.

Lingvistička se samosvijest romana realizira u tri *otvorena oblika* koji tematiziraju probleme književnog jezika i jezika uopće i pritom se čitatelja navodi na uočavanje kreativnog lingvističkog čina. Najjednostavniji je oblik parodiranje neke vrste ili stila pisanja. Drugi je način uvođenje bilježaka, komentara i inih autorskih intervencija u romaneskno tkivo, a treći, najuočljiviji oblik, jest tematizacija verbalnih igara i anagrama. Razni oblici lingvističke samosvijesti mogu biti aktualizirani u književnom djelu, pa govorimo o *aktualiziranim oblicima lingvističke samosvijesti*. Često se u djelu aktualiziraju i brojni teorijski postulati o nereferencijalnosti literarne tvorevine, a u radikalnim slučajevima oni postaju implicitno tvorbeno načelo diskursa. U lingvistički je dezintegriranoj prozi izjednačen čin čitanja s činom pisanja, pa je čitatelju izrazito otežana recepcija i od njega se očekuje maksimalan recepcijski angažman. Postupci utemeljeni na shvaćanju književnog djela kao slobodne igre označitelja dovode do jačeg ili slabijeg proboja romanesknog oblika i, na koncu, do njegova napuštanja. U takvim lingvističkim igrama kritičarka vidi pokušaj nadilaženja raznovrsnih verzija *mimesisa* i potencijal za razvoj novog žanra, u čemu romaneskna praksa nije još dovoljno napredovala.

Kritika koja se bavi suvremenom metafikcijom mora uzeti u obzir, tvrdi Hutcheon, od djela mu ponuđeno samotumačenje. U knjizi *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* utvrdit će kako postmodernizam jasno pokušava suzbiti ono što se počelo razumijevati kao modernistički potencijal hermetičkog, elitističkog izolacionizma koji odvaja umjetnost od svijeta, književnost od povijesti. To se najčešće čini upotrebom istih tehnika modernističkog esteticizma, kako i kaže u tekstu *Inter-*

tekstualnost, parodija i diskurzi povijesti (Hutcheon 1994: 111), protiv njega samog. Pritom “pažljivo je očuvana autonomija umjetnosti: metafikcionalna samorefleksivost to čak i naglašava” (Hutcheon 1994: 111). Dominanta je postmodernističke književnosti ontološka, pa su karakteristični postupci te književnosti oni koji na neki način ističu ontološka pitanja. Zato se *mise-en-abîme* često koristi u postmodernističkoj književnosti jer remeti uobičajenu hijerarhiju ontoloških razina (javljaju se svjetovi unutar svjetova), stvarajući *kratki spoj*² unutar ontološke strukture. *Mise-en-abîme* – čija je osnovna funkcija u pripovjednoj strukturi djela istodobno otpor priči i njezino upotpunjavanje – vrlo je čest metatekstualni postupak u književnim djelima. Tim se Gideovim terminom iz davne 1893. godine označava sam postupak odražavanja priče u njezinu sažetku čime se postiže dvojaki efekt: priča se i osporava i opisuje. Treba upozoriti na činjenicu interdisciplinarnog polja uporabe tog pojma jer ga je Gide prvi put koristio označavajući njime književna (Shakespeareov *Hamlet*) i likovna djela (Velázquezove *Las Meninas*). L. Hutcheon u svojim napisima o metatekstualnosti preuzima Dällenbachov model u opisu i definiranju te književne pojave. On u djelu *Le récit spéculaire. Essai sur la mise-en-abîme* (Dällenbach 1977) definira pojam: *mise-en-abîme* se sastoji u odrazu koji povezuje dijegetsku cjelinu i neki njezin dio. On usustavljuje tipologiju mogućih podvrsta takvog odražavanja i razlikuje: (1) jednostavno umnožavanje (fragment stoji u odnosu sličnosti spram cjeline kojoj pripada), (2) umnožavanje *ad infinitum* (odražavajući fragment u sebi sadrži istovrsni isječak) i (3) *aporistički mise-en-abîme* (fragment na neki način u sebe uključuje i djelo kojemu pripada). Odražavanje se javlja u različitim intenzitetima, pa Dällenbach izdvaja tri stupnja odražavanja: (1) kad iskaz odražava priču (kao sažetak zapleta, i to u pripovjednom obliku ili drugim, recimo likovnim oblicima), (2) kad iskaz odražava proces iskazivanja, proces nastajanja djela i (3) kad iskaz odražava pripovjedni ili lingvistički kod (bilo u otvorenim, bilo u aktualiziranim oblicima). Ova odulja, a opet vrlo skraćena historijska i teorijska eksplikacija pojmova *metatekstualnost* i *mise-en-abîme* uvod je u njihovu analizu u narativnom diskursu romana *Totenwande. Židovi smrti* Daše Drndić.

² Termin je Lodgeov (usp. Lodge 1988).

2. OTVORENI OBLICI DIJEGETSKE SAMOSVIJESTI

Roman *Totenwände. Zidovi smrti* Daše Drndić sastoji se od dva dijela: ‘In memoriam’ i ‘Zubalo Lile Weiss’³. Oba su dijela romana građena kao dijalozi: u ‘In memoriam’ između Konrada Košea i policijskog istražitelja (Drndić 2000: 9–94) te u ‘Zubalu Lile Weiss’ između Lile i Rimme, uz pojavu i drugih sudionika, bilo fiktivnih likova, bilo povijesnih osoba kao što su Koše (Drndić 2000: 97, 123 – 125, 147), Lenka (Drndić 2000: 101), Hitler (Drndić 2000: 126, 133, 135), Szymoborska (Drndić 2000: 109, 116–117, 139, 141), Staljin (Drndić 2000: 111), Dina Vierny (Drndić 2000: 116), Deže (Drndić 2000: 123–127), Max (Drndić 2000: 127–128), Mazur (Drndić 2000: 129–133), Zofia Nalkowska (Drndić 2000: 129–132), Anna Freilich (Drndić 2000: 146), Friedman (Drndić 2000: 130), Mietek (Drndić 2000: 140) i James (Drndić 2000: 144–145). Ta polifonija svjedoči o mozaičnosti strukture samog teksta. Naime, pred čitatelja se iznose podatci koje on sam treba spojiti u cjelinu. Pri tom mu se slaganju mozaika na raznim razinama teksta nude brojni signali čije iščitavanje vodi do cjeline smisla djela. U prvom dijelu romana ‘In memoriam’ policijski istražitelj zahtijeva od Konrada Košea da napiše svoju izjavu zbog smrti Jacqueline Heissmeyer koja se dogodila u njegovom *atelieru*. Pišući tu izjavu, Koše iznosi svoj životopis, ali i povijest svoje obitelji s posebnim osvrtom na stradanja koja je proživjela tijekom Drugoga svjetskog rata. Uneseni su brojni raznorodni dijelovi teksta, npr. naslovom istaknut ‘Izveštaj o razgovoru s psihijatrom Kohnom’ (Drndić 2000: 70–73), kao i ‘Ispovijed Eduarda Rheimsa (s upadicama K. Košea)’ (Drndić 2000: 82–90), zatim ‘Kratki životopis Aarona Appelfelda’ (Drndić 2000: 33), biografija Paula Celana (Drndić 2000: 32), ‘Izjave svjedoka o bolnici Neuen-gamme’ (Drndić 2000: 56–58), okvirom istaknuti dijelovi biografija pojedinih ličnosti, npr. o Brunneru (Drndić 2000: 85), o Simonu Wiesenthalu i o Sergeu Klarsfeldu (Drndić 2000: 88), o obitelji Krupp (Drndić 2000: 88–90), razni prilozi u tekstu (npr. Prilog 1.: Pismo koje je Goldi Weiss/Zlati Koše poslala Eleonora, njezina sestra iz Pariza [Drndić 2000: 23]) i sl. Svi se oni mogu motriti kao umetnute priče u priči, tj. kao umetnute priče u dijelu romana ‘In memoriam’. Razgolićuje se postupak umetanja raznorodnih dijelova teksta različite provenijencije koji su grafički istaknuti, i ti će postupci biti detaljno interpretirani u poglavlju rada o oblicima lingvističke samosvijesti teksta. Naime, uporabom raznih načina prezentacije interpoliranih dijelova skreće se pozornost na

³ Andrea Zlatar u knjizi *Tekst, tijelo, trauma* prvi dio romana označava ne kao “priču o Konradu Košeu, već se radi o pričama Konrada Košea, o nizu pojedinačnih sudbina koje su isprepletene u zajedničku, veliku ali i kaotičnu tragediju dvadesetog stoljeća” (Zlatar 2004: 145). Za drugi dio romana kritičarka tvrdi da predstavlja vrhunac “fantazmagorijsko-povijesnog kaosa” (Zlatar 2004: 147) u kojemu su “glasovi niza povijesnih i fiktionalnih osoba (...) izjednačeni tekstem” (Zlatar 2004: 147).

njih i oni upućuju na jezičnu organizaciju književnog teksta. Pri tome se koristi tehnika montaže disparatnih elemenata i uključuju se Košeove rođakinje Lila i Rimma koje postaju glavne protagonistice drugog dijela romana 'Zubalo Lile Weiss'⁴. Zato se dijelovi romana 'In memoriam' i 'Zubalo Lile Weiss' zrcale jedno u drugome i, promatrano na razini cjelokupnog romana, djeluju poput priče u priči. Radi se o aporističkom *mise-en-abîme*-u (kako bi rekao L. Dällenbach) u kojem odraz u sebe uključuje i djelo kojemu pripada, i to u najvećem intenzitetu jer ti iskazi odražavaju i dijegetski i lingvistički kôd romana. Pri tome su tematizirani otvoreni i aktualizirani oblici dijegetskog sloja te otvoreni oblik lingvističkog sloja romana. Priča se u ovom romanu pripovijeda tako da se ne može spoznati cjelina dok se ne sastavi iz brojnih sitnih dijelova, baš kao što je načinjen i svaki mozaik: "Slagao sam kockice. Otkrivao nezamislive strahote. Ovo o čemu (u svoju obranu) pišem, samo je mala priča, mikroskopski jedva vidljiva u odnosu na svemir užasa koji je tamo uskladišten" (Drndić 2000: 38). Pri tome su najsitniji dijelovi koji su na granici vidljivosti oni koji čine bogatstvo nekog zapisa. Tako je već na samom početku romana navedeno: "Jacqueline Heissmeyer vlasnica je pariške galerije *L'Étoile du matin*. 'L'Étoile du matin' znači jutarnja zvijezda. 'Jutarnja zvijezda' moglo bi se prevesti i s Morgenstern. Jacqueline Heissmeyer imala je slabost prema određenim prezimenima. (...) u galeriju 'L'Étoile du matin' iliti Jutarnja zvijezda iliti Zvijezda Danica, iliti Morgenstern, u rue Vielle du Temple" (Drndić 2000: 10). U kovčežiću Zlate Koše – u koji je ona spremila cijeli svoj život, ali i život svoje obitelji – njezin sin, Konrad Koše, nakon njezine smrti pronalazi i svoju razglednicu koju joj je poslao nakon prve otkupljene slike: "Riječi 'L'Étoile du matin' bile su zaokružene crvenom olovkom, a iznad njih je bilo dopisano – 'Morgenstern'. I ime i prezime Jacqueline Heissmeyer bilo je tripud podvučeno plavom" (Drndić 2000: 25–26), i ponovno se upućuje na pojedine lekseme koji su semantizirani tijekom pripovijedanja u više navrata u prvom dijelu romana i koji otkrivaju nevjerojatnu povezanost svih junaka (Zlate Koše, Konrada Košea, Jacqueline Morgenstern, dr. Kurta Heissmeyera, Jacqueline Heissmeyer, Georgesa-André Kohna, Rose-Marie Kohn, odvjetnika Rheimsa) u ovoj mračnoj obiteljskoj priči. Na povezanost njihovih obitelji u romanu se upućuje i unošenjem genealoškog stabla obitelji Weiss-Košé i obitelji Kohn (Drndić 2000: 18) te pripovjedač Konrad Koše u nekoliko navrata brine hoće li policijski istražitelj moći povezati sudbine junaka, o čemu i eksplicitno svjedoči u tekstu: "Ovo je komplicirana priča. Rekli ste da se držim činjenica, ali činjenica ima mnogo. Bojim se da ih nećete moći povezati. Da vam nacrtam ovu priču?"

⁴ Necjelovitost 'In memoriam' sugerira se i izostankom točke na kraju posljednje rečenice prvog dijela romana (Drndić 2000: 94). O značenju tog postupka u okvirima romana usporedi napis Andree Zlatar (2004: 148). O kraju romana *Canzone di guerra. Nove davorije* i prvog dijela romana *Totewande. Židovi smrti* piše i Iva Kosmos (2020: 132).

(Drndić 2000: 10) Tijekom svoje izjave Konrad Koše čitatelju nudi signale kojima želi uputiti na povezanost sudbina likova o kojima piše, a na kraju prvog dijela ukratko, u deset točaka donesenih u kurzivu, upućuje na činjenicu da su život i smrt male obitelji Weiss-Morgenstern, koju su činili Eleonora, Karl i Jacqueline, te sudbina obitelji Kohn imali neizravne veze sa životom Jacqueline Heissmeyer i njezina supruga, odvjetnika Rheimsa. Tako umetnuta priča o Jacqueline Morgenstern i Georgesu-André Kohnu koji su bili u Neuengammeu kao pacijenti dr. Kurta Heissmeyera vodi do prve supruge odvjetnika Rheimsa, Rose-Marie Kohn, sestre Georgesa-Andréa Kohna koja je umrla vrlo mlada te je dr. Heissmeyer oženio Jacqueline Heissmeyer, kćer dr. Heissmeyera koja je bila mnogo mlađa od njega. Jacqueline rođ. Heissmayer, udana Rheims (koja je ime dobila po Jacqueline Morgenstern koja je bila pacijentica dr. Heissmeyera pa je gospođa Heissmeyer vidjela njezine crteže i oduševila se), inzistirala je da se njihova kći zove Rose-Marie kao njegova prerano umrla supruga. Sudbine su likova, ratnih zločinaca, njihovih žrtava i nasljednika nevjerojatno isprepletene i Koše ih slaže i iznosi policijskom istražitelju.

Iz jedne umetnute priče stvara se nova priča i one se nižu jedna za drugom oslikavajući stranputice povijesti. Tako pripovjedač opisuje M. K. koji je izbjegao s Kosova i kaže: "I ovo je druga priča, ali samo naizgled." (Drndić 2000: 12) i time unutar teksta romana opisuje svoju strategiju pripovijedanja i poziva čitatelja na aktivnu suradnju u iznalaženju smisla romana. Ponavlja se povijest: krajem 20. stoljeća ljudi su deportirani s Kosova baš kao što su Židovi za vrijeme Drugoga svjetskog rata odvođeni stočnim vagonima u koncentracijske logore. Alegorija. Na taj je način spojena inspirativna povijest sa suvremenošću, prikazuje se kako su životna pitanja koja muče junake jednaka i svatko se na svoj način nosi s njima. Most između takve prošlosti i sadašnjosti u ovom je djelu uspostavljen problematiziranjem samog procesa čitanja tekstova, ali i 'čitanja' životnih situacija u kojima se nađu junaci. Ironija se i alegorija ostvaruju redovito na diskurzivnoj razini romana ponajprije kao kritika djelovanja nacističkog režima za vrijeme Drugoga svjetskog rata i kao kritika povijesti koja se sa svojim užasima neprekidno ponavlja.

Već na samom početku romana Konrad Koše započinje raspravu o tehnologiji pisanja⁵ koja se u više navrata razrađuje tijekom prvog dijela romana. O specifičnosti

⁵ Zrinka Božić Blanuša u članku "Svjedočanstvo i bliskost *Sonnenscheina* Daše Drndić" (Božić Blanuša 2020: 53–72) tvrdi da je Daša Drndić u romanu *Totenwände. Židovi smrti* (2000) nastavila praksu započetu zbirkama fiktifikcijske proze *Marija Czesłowska još uvijek roni suze* (Umiranje u Torontu) [1997] i *Canzone di guerra. Nove davorije* (1998) kolažiranja (svjedočanstva, dnevničkih zapisa, pisama, novinskih isječaka, biografija poznatih i manje poznatih osoba) i tako stvorila funkcionalnu pripovjednu strategiju (Božić Blanuša 2020: 54).

literarnog govora spram ostalih oblika izražavanja i prenošenja misli i osjećaja svjedoči na početku romana: “Ako kanite objaviti ili javno čitati ovo što pišem, onda moram paziti na stil. Onda je to posve druga priča” (Drndić 2000: 9). Na početku pisanja iskaza policijski istražitelj upozorava Konrada Košea da je preopširan, pa on kaže: “Detalje ćemo kasnije precrtati” (Drndić 2000: 12). To čini tijekom cijelog svog iskaza: diskurs je ispresijecan tekstom koji je prekršten, nije važan za priču, a naveden je da se čitatelj upozna s njim. Tom je diskursu određena i funkcija u tekstu: on je dodatak, nevažan dodatak, a s druge strane motri se kao integralni dio teksta koji čitatelju daje ‘višak’ informacija, podatke koji obogaćuju pripovijedanje. Koše, s obzirom na to da je slikar, kao prirodan način svog izražavanja u precrtanom iskazu navodi crtanje: “Volim crtati. Sve bih vam ovo najradije nacrtao. Gospodine istražitelju” (Drndić 2000: 19). Isto tako, nakon unesenog životopisa Aarona Appelfelda u kurzivu i u zagradi stoji iskaz: “(Kratki životopis Aarona Appelfelda prekriziti ili pri čitanju preskočiti.)” (Drndić 2000: 33). Unutar tog životopisa autocitatno je unesen fragment koji se prvi put javlja u kurzivu na samom početku romana: “(...) U radnim logorima deportirane Židove smještali su u svinjce u štale bez prozora i vrata, a bila je zima ‘41., hladna i nemilosrdna, u štale ponekad zajedno sa stokom. Ljudi su stajali, neki su sjedili ili ležali na zaleđenoj zemlji, nitko nije govorio, nitko nije ječao, nitko nije plakao, nitko ništa nije jeo, nitko nije bio ljut, ljudi su naprosto čekali, u stuporu, posve nepomični, čekali su da se stropoštaju, da sklizni niza zid, da se prevrnu do već mrtvog tijela do sebe i da ih više nema. Tad, te kasne jeseni ‘41. rodila se nova riječ – Totenwande. Židovi smrti. Totenwande, Totenwande, Totenwande, odjekivalo je zaleđenim prostranstvima nepostojeće Transnistrije” (Drndić 2000: 5, 33). U ovom se hermeneutičkom središtu teksta razgolićuje i sam naslov romana.

3. AKTUALIZIRANI OBLICI DIJEGETSKE SAMOSVIJESTI

Astrid Earl promatra žanr kao sustav konvencija koje svaki pojedinac uči tijekom svog života. Zato on pripada kulturnom znanju koje se unapređuje kroz socijalizaciju i inkulturaciju. U djetinjstvu pojedinac najprije upoznaje bajku, zatim tijekom školovanja putem lektire stječe znanja o žanrovima i u kasnijem ih životu usustavljuje u kulturnom pamćenju. Žanrovi djeluju kao arhetipovi: pojedinac zna što očekivati u pustolovnom ili kriminalističkom romanu. Žanr je, dakle, dio kulturnog pamćenja i kao takav može predstavljati okvir za svoje preispitivanje (usp. Earl, 2005: 148).

U ovom (pseudo)autobiografskom romanu u prvom dijelu ‘In memoriam’ prisutno

je homodijegetsko pripovijedanje⁶ Konrada Košea koji u prvom licu piše svoj izvještaj o smrti Jacqueline Heissmeyer i ispovijeda povijest svoje obitelji te unosi biografske podatke o brojnim povijesnim ličnostima (Aaron Appelfeld, Arnold Strippel, dr. Kurt Heissmeyer, Eduard Rheims, Alois Bruner, Gustav Krup i sl.). U drugom dijelu ‘Zubalo Lile Weiss’ svoju životnu priču, također u prvom licu, iznose Lila i njezina kći Rimma, uz povremeno uključivanje i drugih fiktivnih i stvarnih likova koji govore o svojim životnim iskustvima (Košee, Max, Deže, Mietek, James, Hitler, Staljin, Szymborska, Zofia Nalkowska, Mazur, Friedman, Anna Freilich)⁷. U prvom dijelu Konrad Koše ispovijeda svoj životni put i iznosi u fragmentima saznanja o povijesti svoje obitelji. Ti se fragmenti, nadopunjeni podacima o povijesnim događajima za vrijeme Drugoga svjetskog rata, pred čitateljem slažu u cjelinu koja svjedoči o užasima holokausta i stradanjima ‘malog’, nevinog pojedinca u vihorima povijesti. U njegovoj su priči tek ovlaš dotaknute sestra njegove majke Lila Weiss i njezina kćer Rimma koje, pak, u drugom dijelu romana iznose svoje biografije i svjedoče koliko je bio težak životni put Židova tijekom Drugoga svjetskog rata, ali i nakon njega. Lila Weiss je iz rodne Warke otišla najprije za svojim suprugom Isakom u Taganrog u Rusiji gdje su mirno živjeli. Onda su počele staljinističke paranoje i oni su progla-

⁶ Gerard Genette u knjizi *Fiction et diction*, objelodanjenj 1991. godine, s obzirom na odnos autor-pripovjedač-lik oblikovao je naratološke trokute koji određuju različite tipove njihova međusobnog odnosa. Tako nastaje pet trokuta: (1) autobiografski: identitet autora, pripovjedača i lika; (2) historijsko ili biografsko pripovijedanje: postoji identitet između autora i pripovjedača, ali ne postoji identifikacija niti jedne instance s likom; (3) homodijegetska fikcija u kojoj autor nije identičan ni liku ni pripovjedaču, ali su pripovjedač i lik identični; klasičan slučaj romanesknog pripovijedanja u prvom licu, to jest (pseudo)autobiografski roman; (4) heterodijegetska autobiografija odnosno autobiografija pisana u trećem licu, u kojoj postoji identitet autora i lika, ali niti jedan od njih nije identičan pripovjedaču; (5) heterodijegetska fikcija (pripovijedanje u trećem licu) u kojoj znak jednakosti nije moguće staviti između nijednog para (Genette 2002: 35–36).

⁷ Miranda Levanat-Peričić u radu “Kanonske biografije i autobiografski kanon Daše Drndić” (Levanat-Peričić 2020: 73–93) iz naratološke perspektive interpretira tri postupka u funkciji oblikovanja zasebnog kanona književnih tekstova u opusu Daše Drndić: postupak fikcionalizacije biografija autora, postupak multipliciranja implicitnih autora i postupak fikcionalizacije autobiografskog subjekata (Levanat-Peričić 2020: 73). Kritičarka analizira tri primjera iz opusa Daše Drndić koji su paradigmatički u smislu pripovjednog postupanja s drugim autorima u funkciji oblikovanja autorskog kanona. U ovom ćemo se radu zadržati samo na tumačenju fikcionalizacije biografija autora koju provodi Levanat-Peričić u romanu *Totenwande* Daše Drndić. Kritičarka upozorava da je o slojevitosti uloge Paula Celana u navedenom romanu već pisala Andrea Zlatar (2004: 147–148) koja tvrdi da su “biografija Paula Celana i njegov pjesnički opus ‘unutarnji književni provodni motiv’, a njezini *Židovi smrti* su ‘romaneskni odgovor na Celanovu *Fugu smrti*’” (Levanat-Peričić 2020: 82). Levanat-Peričić zaključuje da je Paul Celan u romanu “vodič prema biografijama drugih autora” (Levanat-Peričić 2020: 82) te da “on čitatelja upoznaje s drugim likovima i širi mrežu pripovjednih glasova koji se uzajamno isprepliću i biografskim podacima i književnim tekstovima” (Levanat-Peričić 2020: 82), a svoju tvrdnju argumentira primjerima iz romana *Totenwande* (Levanat-Peričić 2020: 82–84).

šeni neprijateljima pa je Izak odveden i gubi mu se svaki trag, a ona je zatvorena u logor, gdje joj umire sedmomjesečna kći Heshie. U Gulagu se zaljubljuje u slobodnog čovjeka Alberta Zeifera i zanese Rimmu. Nakon što je oslobođena, vjenčala se s Dežeom koji je napušta kada je saznao da je njegova obitelj preživjela holokaust. Zatim se vjenčala s Maxom. S kćeri se vratila u Poljsku: "U Poljskoj, živjeli smo u jednoj sobi. Imali smo i malu kuhinju. Imali smo sreće" (Drndić 2000: 134), ali su 1968. godine proglašene Cionistima i protjerane. Otputovale su u Ameriku gdje se Rimma udala za Amerikanca Richarda i dobila sina Andreja, a Lila je petnaest godina bila u sretnom braku s Mendelom, nakon čije se smrti preselila kćeri Rimmi. U Americi je i umrla, a Koše ju je sahranio u Warki. Tako se sudbina članova obitelji Weiss-Košé i obitelji Kohn gradi na temelju (pseudo)autobiografskih iskaza njezinih članova, ali i unošenjem povijesnih podataka o raznim ličnostima i o holokaustu koji su preživjeli. Pripovjedač razgolićuje sudbinu tih obitelji unošenjem obiteljskog stabla obitelji Weiss-Košé i obitelji Kohn (Drndić 2000: 18).

Prvi dio romana *Totenwande. Židovi smrti* Daše Drndić pod nazivom 'In memoriam' građen je na principima detektivske priče⁸, pa metatekstualnost za svoju prisutnost iskorištava njezinu snažnu konvencionalnost u strukturi, kao i njezinu utemeljenost na modelu hermeneutičkih praznina. Pisac očekuje da čitatelj poznaje te pripovjedne konvencije, pa u tekst unosi neizravne recepcijske upute koje mu nude okvir za snalaženje u tom fiktivnom svijetu romana. Čitatelj se probija kroz narativno tkivo romana zajedno s junakom, propituje razne umetnute priče u priči, razne dokumente, zainteresiran je i nastoji shvatiti poantu djela što mu je u cijelosti omogućeno tek na kraju prvog dijela romana u skladu s žanrovskim principima detektivskog romana. U prvom dijelu romana policijski istražitelj traži od Konrada Košea da napiše svoju izjavu povodom smrti Jacqueline Heissmeyer koja se, sa svim pojedinostima, nudi čitatelju. Tako se, umjesto klasičnog detektivskog romana u kojem istražitelj ima glavnu riječ u istrazi zločina, u ulogu istražitelja promiče Konrad Koše. On, pišući izjavu, prekopa po povijesti svoje obitelji i na temelju detalja utvrđuje da su njegova obitelj i obitelj umrle Jacqueline Heissmeyer povezane na neobičan način. U svojoj se istrazi koristi i sadržajem crnog kovčega koji čuva povijest njegove majke, ali i službenim dokumentima iz arhiva o užasima koji su se dešavali u bolnici Neuengamme. Njegova istraga nije usustavljena i tipična za detektivski roman tradicionalnog tipa jer Koše do važnih podataka o povijesti svoje obitelji dolazi sasvim slučajno i sa zakašnjenjem: "Tako

⁸ Andrea Zlatar je u knjizi *Tekst, tijelo, trauma. Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti* (Zlatar 2004), preciznije u poglavlju pod nazivom "Smrt pojedinca/pobjeda povijesti. Novija proza Daše Drndić", navela da "Totenwande započinje neobičnim romanesknim postupkom, isljedničkim ispitivanjem, koje autorica odabire kao dijalogizirani narativni okvir svih drugih priča" (Zlatar 2004: 145–146).

se Czernowitz, mimo moje volje i potpuno izvan okvira mog istraživanja genealogije obitelji Weiss, uvukao u ovu priču. Za Czernowitz sam zapravo prvi put čuo u Parizu, i odmah na njega zaboravio (istaknula D. Drndić) (a ne proučavajući moje rodoslovno stablo nakon smrti Zlate Koše, niti kad sam 1993., doletjevši u Jeruzalem na premijeru Đorđa Lebovića, upoznao Aarona Appelfelda). Kad sam prvi put čuo za Czernowitz još uvijek nisam imao mali smeđi kartonski kofer čije se dno pretvorilo u bezdan” (Drndić 2000: 34). Konrad Koše, baš kao i svaki detektiv u detektivskom romanu, iznova preslaguje dijelove mogućih svjetova i scenarija da bi došao do istine i objašnjenja svoga slučaja. Koše-detektiv je, za razliku od lika tradicionalnog detektiva, nestalan i ograničen, slaže dijelove mozaika tijekom svog cijelog života i iznosi ih na uvid policijskom istražitelju na dva načina: najprije detaljno osvjetljavajući svaki dio mozaika koristeći pri tome različite oblike diskursa te, na koncu prvog dijela romana, sumirajući sve svoje zaključke u nekoliko točaka. Detektivska je priča omogućila Konradu Košu da preispita uvjerenja o samome sebi, ali i o svijetu koji ga okružuje. Čitatelj dobiva uvid u njegovo znanje, ali i u njegov identitet koji se izgrađuje pred čitateljevim očima na temelju podataka do kojih je junak došao slučajno. Identitet⁹ je Konrada Košea fragmentiran, njegovo ponašanje odgovara trenutku u kojem se nastoji problematizirati jedan aspekt života i književnosti. Zato on nema moralni autoritet koji krase istražitelja u klasičnom detektivskom romanu. Na koncu policijski istražitelj uopće ne uzima njegovu pisanu izjavu čime se podcrtava nevažnost tih događanja koja su pratila njegove pretke, ali i njega samoga. Pisanje izjave – priče o obitelji Weiss-Košei i obitelji Kohn – bilo je posve uzaludno, mukotrpno složeni mozaik činjenica i podataka o tim obiteljima uopće ne interesira policijskog istražitelja. I kada Koše istražitelju nudi skraćenu verziju tih povijesnih zavrzlama tiskanu u kurzivu (Drndić 2000: 91–94), on je odbija kao nevažnu za njegov slučaj koji je okončan jer je patolog utvrdio da je Jacqueline umrla prirodnom smrću.

U roman se unutar narativnog tkiva u vidu priče u priči unosi model povijesnog romana. Tim je postupkom roman naglasio intenzivnu svijest o povijesti i njezinim

⁹ O identitetu “između egzila i imigracije” u romanima *Leica format* i *April u Berlinu* Daše Drndić piše Lana Molvarec u knjizi *Kartografije identiteta: predodžbe izmještanja u hrvatskoj književnosti od 1960-ih do danas* (Molvarec 2017: 151–161), a “osebujnosti egzilantskog iskustva” i “imaginarnu geografiju egzila” (Lukić 2007: 462) u romanu *Leica format* analizira i Jasmina Lukić u članku “Imaginarne geografije egzila: Berlin i Rijeka kao fikcionalni toponimi u prozi Dubravke Ugrešić i Daše Drndić” u zborniku *Čovjek, prostor, vrijeme. Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti* (Lukić 2006: 461–475). Također, o egzilantskom iskustvu u autobiografskim prozama Daše Drndić piše i Renata Jambrešić Kirin (Jambrešić Kirin 2001: 175–197). I u knjizi *Egzil i trauma. Primjeri iz postjugoslavenske proze* Danijele Marot Kiš i Marine Biti problematizira se pitanje egzila u prozama (*Leica format*, *Sonnenschein*) Daše Drndić (Biti, Marot Kiš 2021).

načinima govorenja. Naime, historiografska metafikcija bavila se suvremenim preispitivanjem historiografije i pri tome bi redovito postavljala pitanja o tome što se bilježi iz prošlosti, koje se priče iskorištavaju unutar romana i zašto baš one, kakvi se efekti time postižu, što dobiva pojedini lik ili pripovjedač upotrebom baš te priče i sl. (usp. Earl 2010: 7). Kao novost se pojavljuje činjenica da se sada ne pričaju samo uobičajene priče npr. o kraljevima, pobjednicima i imperijalistima, nego se u obzir uzimaju upravo oni koji nisu pobijedili u bitkama, pa se piše o Židovima koji napokon mogu ispričati svoju priču, staviti je u povijest i povezati je sa sadašnjošću. Konrad Koše odmotava klupko sudbina članova svoje obitelji i pri tome svjedoči o užasima holokausta¹⁰ koji su pretrpjele tisuće neimenovanih Židova u Drugom svjetskom ratu. Svjedoči o ratnim strahotama koje su zahvatile Židove diljem Europe, i djecu i odrasle, i bogate i siromašne. Ratna stradanja nezaustavljivo su odnosila brojne živote nevinih ljudi nemilosrdno istrgnutih iz njihovih svakodnevnih aktivnosti u zajednici i odvedenih u logore. Brojni ljudi, pa čak i djeca, podvrgnuti su znanstvenim, medicinskim istraživanjima pri čemu su podnosili neopisivu bol i patnju. Stradanja Židova nastavila su se i u poratno doba o čemu svjedoče Lila i Rimma, a i sam Konrad Koše, koji je iselio iz rodne Hrvatske u Argentinu, k ocu. Kao već zreo umjetnik, traga za svojim identitetom i iz dana u dan, sa sve bogatijim životnim iskustvom, stvara sliku svoga podrijetla, ali i svoje osobnosti.

¹⁰ U članku “Shards Of Broken Glass: Daša Drndić’s Arhival Poetics” (“Krhotine razbijenog stakla: poetika arhiviranja u prozi Daše Drndić”) autor Vlad Beronja analizira roman *April u Berlinu* (2007), kao i ostala djela Daše Drndić u kojima se tematizira pitanje holokausta (Beronja 2020: 1–38). Motri ih “kao književne odgovore na povijesni revizionizam Drugog svjetskog rata i Holokausta u Hrvatskoj” (Beronja 2020: 38) i utvrđuje da je povijesno naslijeđe fašističke NDH detraumatizirano i da ono ne predstavlja krizu povijesne svijesti (Beronja 2020: 11–38). On u romanima Daše Drndić uočava “šokantno suočavanje s krhotinama nasilne prošlosti” (Beronja 2020: 38).

4. OTVORENI OBLICI LINGVISTIČKE SAMOSVIJESTI

U roman je uneseno osam Priloga koji su tiskani kurzivom¹¹. Prvi je od njih pismo koje Eleonora Weiss piše 9. veljače 1937. svojoj sestri Goldi Weiss/Zlati Koše. Ona je obavještava da su se preselili u Pariz i da imaju malu trgovinu. Iskazuje tugu zbog nemogućnosti da se upoznaju i zavole njihova djeca, pa je poziva da joj se javi (Drndić 2000: 23). U drugom je Prilogu pismo koje Zlata Koše 10. kolovoza 1941. šalje Nori/Eleonori Morgenstern u Pariz. U njemu iskazuje svoju veliku zabrinutost jer su joj se dva pisma upućena Eleonori već vratila, te joj piše o djeci i ratnom stanju u Zagrebu u kojem su njemački tenkovi i kamioni na ulicama pa se djeca igraju u dvorištu iza kuće. Čitatelja se izvještava da se i to pismo vratilo (Drndić 2000: 24). U prilogu br. tri Zlata Koše 17. lipnja 1944. piše svojoj drugoj sestri, Lili, u rodnu Warku u Poljskoj i očajna je jer ne dobiva pisma ni od Nore ni od Lile, te svjedoči o teškom životu u ratnom Zagrebu (Drndić 2000: 25). Unošenjem ovih pisama svjedoči se o prekinutim životima Židova koji su deportirani u razne logore. Bez ikakve krivice ljudi su odvođeni iz svojih domova u neizvjesnost, u smrt. Rat bjesni pa posljedice osjeća sve stanovništvo, posebno ono u gradovima u kojima je opskrba živežnim namirnicama loša, u kojima se živi u neizvjesnosti i bijedi. Kao četvrti prilog navedena je razglednica koju Konrad Koše, pripovjedač prvog dijela romana, šalje svojoj majci Zlati iz Pariza. Obavještava je da mu je Jacqueline Heissmeyer, vlasnica galerije "L'Étoile du matin", uzela sliku za prodaju (Drndić 2000: 25). Ta je razglednica, nakon što ju je pronašao u majčinom koferu nakon njezine smrti, ponudila neke odgovore koji će mu

¹¹ Aneta Ryznar u knjizi *Suvremeni roman u raljama života: studija o interdiskurzivnosti* smješta roman *Totenwande. Židovi smrti* (2000) uz romane *Marija Czestochowska još uvijek roni suze ili Umiranje u Torontu* (1997), *Canzone di guerra. Nove davorije* (1999) i *Leica format* (2003) u prvu fazu stvaralaštva Daše Drndić i u svojoj analizi romana *Leica format* oprimjeruje kako "Daša Drndić mapira osobnu i kolektivnu povijest usloznavanjem i kolažiranjem različitih tipova tekstova, žanrova i diskurza te kako se pritom stilistički zahvati na grafičkom planu romanesknog teksta produžuju u područje njegove semantike" (Ryznar 2017: 108). Te postupke zatičem i u romanu *Totenwande. Židovi smrti*. Ivana Žužul u članku "Format bez formata. Čitateljsko iskustvo oslabljenih pripovjednih nadležnosti u romanu *Leica format*" tvrdi da u romanu "pripovjedni planovi prelijevaju se i na razini tipografskih elemenata pa užim slogom nije isključivo prikazana dalja prošlost" (Žužul 2020: 104–105). Takve slučajeve čitam i u romanu *Totenwande* gdje "raznorodne i labavo uvezane iskaze na okupu drži tek pripovjedna svijest", kako kaže Ivana Žužul za *Leica format* (Žužul 2020: 105) i gdje, također, uvjerljivost pripovjednih svjetova biva neupitna. Pri tome je omogućen raznovrstan čitateljski angažman (uživljavanje, odbijanje, prihvaćanje i sl.). I Vlad Beronja u članku "Shards Of Broken Glass: Daša Drndić's Arhival Poetics" ("Krhotine razbijenog stakla: poetika arhiviranja u prozi Daše Drndić") naglašava da Daša Drndić u procesu suočavanja s nasilnom prošlosti koristi "inovativnu grafičku obradu i interdiskurzivu tekstualnost, te kombinira historiografsku naraciju s avangardnim književnim i umjetničkim postupcima" (Beronja 2020: 38).

biti važni u njegovoj istrazi. Peti je prilog uokvireni popis žrtava iz Neuengammea iz arhiva Yad Vashema u Jeruzalemu (Izrael) na kojem je pod rednim brojem devet naveden Georges-André Kohn, a pod rednim brojem jedanaest Jacqueline Morgenstern. Oni, kako se iščitava iz cijele priče, imaju obiteljskih veza s protagonistima romana (Drndić 2000: 36). Prilog broj šest također je tiskan u kurzivu. To je Dokument F 321 upućen Međunarodnom ratnom vijeću u Nürnbergu u kojem se nalaze dijelovi izjava svjedoka (Svjedok 73, Svjedok 93, Svjedok 26, Svjedok 37) o djelovanju vojne bolnice Neuengamme u kojoj su se vršili “pokusi na umjetno zaraženim tuberkulozim pacijentima-logorašima” među kojima je bilo i djece (Drndić 2000: 56–58). O ratnim se strahotama progovara unošenjem dokumenata u tekst koji svojom specifičnom grafičkim oblikovanjem svraćaju pozornost na sebe. Njima se čitatelju podastiru povijesni podatci u koje se ne može sumnjati. Sedmi je prilog također tiskan u kurzivu: radi se o pismu Crvenog križa od 26. studenog 1946. upućenog Zlati Koše u kojem je obavještavaju da je njezina sestra Eleonora Morgenstern, zajedno sa suprugom, nestala u logoru Auschwitz godine 1944. te da je njezina kći Jacqueline Morgenstern ubijena u školi Bullenhuser Damm 20. travnja 1944. godine. Na koncu joj pišu da su pokušali obavijestiti i njezinu sestru Lilu o sudbini Eleonore i njezine obitelji, ali se pismo vratilo iz Warke (Drndić 2000: 65). Sudbina se obitelji Weiss-Koš, poput slagalice, sastavlja pred čitateljem na temelju pouzdanih, službenih podataka. I tako priča malog čovjeka, zahvaćenog viorima nemilosrdne povijesti, dobiva svoj epilog. Prilog broj osam, također u kurzivu, dio je stenograma sa suđenja u Nürnbergu koji je objavila Rebecca West pod nazivom “The Nürenberg Trials” u *The New Yorker* (Drndić 2000: 65–68). Nakon Drugoga svjetskog rata na brojnim su suđenjima diljem Europe i svijeta (Izrael) ratnim zločincima dosuđivane kazne za strahote koje su počinili. Na suđenjima su se iznosile tisuće priča ratnih zatvorenika, brojnih Židova koji su preživjeli holokaust¹² i analizirale tisuće dokumenata koji su bjelodano svjedočili o krivnji ratnih zapovjednika. Njihove su zatvorske kazne trebale biti naknada za tisuće i tisuće bespotrebnih smrti i za strahote koje su podnijeli preživjeli robijaši¹³.

¹² Zrinka Božić Blanuša u članku „Svjedočanstvo i bliskost *Sonnenscheina* Daše Drndić“ podsjeća da „književnost koja se bavi holokaustom, poput dnevnika i memoara, ne bi se trebala čitati zbog činjenica poput svjedočanstava u užem smislu riječi, nego bi se pozornost trebala usmjeriti na načine kako su te činjenice u pripovjednom tekstu shvaćene i rekonstruirane” (Božić Blanuša 2020: 59). Dodajem da isti princip izgradnje narativnog univerzuma Daše Drndić koristi i u romanu *Totenwände. Židovi smrti*.

¹³ Vlad Beronja u članku “Shards Of Broken Glass: Daša Drndić’s Arhival Poetics” (“Krhotine razbijenog stakla: poetika arhiviranja u prozi Daše Drndić”) zaključuje da romani Daše Drndić “funkcioniraju kao književni arhivi i spomenici, odnosno arhivi-spomenici koji žele uznemiriti čitatelje i osvijestiti prekrivenu ili normaliziranu traumatičnu prošlost” (Beronja 2020: 38).

U tekst romana unesen je ulomak ‘Kratki životopis Aarona Appelfelda i još neke sitnice’ (Drndić 2000: 29–33) te ulomak ‘Doktor Kurt Heissmayer i još neke sitnice’ (Drndić 2000: 38) i njegova naredba u vezi smještanja djece u Neuengammeu u kurzivu (Drndić 2000: 43). Konrad Koše morao je tijekom istražnog postupka u zatvoru proći i psihijatrijsko vještačenje pa je u diskurs romana uključen i njegov ‘Izvještaj o razgovoru s psihijatrom Kohnom’ (Drndić 2000: 70–72) koji se od ostatka teksta razlikuje samo naslovom donesenim u kurzivu. ‘Izvještaj o razgovoru s Eduardom Rheimsom’ (Drndić 2000: 81–82) i ‘Ispovijed Eduarda Rheimsa (s upadicama K. Koše)’ (Drndić 2000: 82–88) u tekst su romana uneseni u kurzivu, pa već samim tim postupkom pripovjedač skreće pozornost čitatelja na te interpolirane tekstove.

U tekst romana unesena je i ‘Knjiga prihoda i rashoda Zlate Koše’ u kojoj se u dva stupca¹⁴ nabrajaju njezini prihodi i rashodi (Drndić 2000: 63–64) i tako čitatelj stječe sliku o skromnom životu obitelji Koše za vrijeme Drugoga svjetskog rata u Zagrebu. Isto tako, u diskurs romana umeće se i popis Neuengammeskih satelita abecednim redom (Drndić 2000: 39–41) koji je od ostatka diskursa odvojen zvjezdicama. Nabranje u ovim ulomcima skreće pozornost čitatelja na same sebe.

Vrlo čest postupak u romanu *Totenwande. Zidovi smrti* je i uokvirivanje dijelova teksta. Tako su npr. u roman uneseni podaci o popisu tvrtki koje su pomagale nacističke logore (Drndić 2000: 47), o tuberkulozi u jednom stupcu (Drndić 2000: 58–60), o zločincima koji su djelovali u logoru Neuengamme: dr. Alfred Trzebinski, SS-Unterschurfürer Ewald Jauch, SS-Rottenführer John Frahm (Drndić 2000: 63), o sudbini Arnolda Strippela i o dr. Heissmayeru (Drndić 2000: 69), zatim biografija Paula Celana (Drndić 2000: 78–81), o Brunneru (Drndić 2000: 85), o Simonu Wiesenthalu i Sergeu Klarsfeldu (Drndić 2000: 86), o obitelji Krupp (Drndić 2000: 88–90) i na koncu, podaci o nacistima (Drndić 2000: 93–94)¹⁵. Gomilanje podataka o navedenim osobama provodi se s ciljem svraćanja pozornosti teksta na samoga sebe i na svoju načinjenost.

U narativno tkivo romana uneseni su stihovi Paula Celana (Drndić 2000: 32) koji su dodatno precrtani¹⁶. I ovaj roman, kao i svako postmodernističko djelo, prekraja teme

¹⁴ Daša Drndić u svoje proze umeće i fotografije, pa o ulozi fotografije u narativnom diskursu *Leica formata* piše Aleksandar Mijatović (Mijatović 2010: 25–44). Položaj fotografije u *Aprilu u Berlinu* analizira Sabine Giergiel (Giergiel 2020: 39–52).

¹⁵ Iva Kosmos u članku “Politika književnosti i narativna konstrukcija prošlosti u romanu *Totenwande* Daše Drndić” također navodi: “Određeni dijelovi teksta uklopljeni su u obrubljene kvadrate slične časopisnim kvadratima s manjim fontom slova; neki od njih nalaze se unutar središnjeg teksta i funkcioniraju kao fusnota, drugi su autonomni i postavljeni na sredini prazne stranice kao epilog posvećen određenim likovima” (Kosmos 2020: 131).

¹⁶ Iva Kosmos zaključuje da to “upućuje na postupak selekcije pri organizaciji podataka i pamćenja” (Kosmos 2020: 130).

i motive iz literarne tradicije, pri čemu je umetanje iskaza drugih književnih autora vrlo zahvalan oblik jer istovremeno u sebe uključuje i osporava umetnuti predmet i uspostavlja dijaloški odnos identifikacije i distance. Ovdje je taj postupak dodatno istaknut i precrtavanjem umetnutog dijela, pa se on etiketira kao višak označitelja. U drugom dijelu romana, upozorava Iva Kosmos, pripovjedačica “slobodno upotrebljava stihove Wisławe Szymborske preoblikujući ih u (pseudo)dramski dijalog između pjesnikinje i romaneskne junakinje” (Kosmos 2020: 127–129).

U prvom dijelu romana *Totenwande. Židovi smrti* ravnim su crtama precrtani dijelovi teksta za koje se u romanu izrijekom navodi da su suvišni. To su dijelovi u kojima se поближе oslikavaju pojedini tematizirani događaji iz obiteljske povijesti Konrada Košea, dijelovi o povijesnim ličnostima (npr. o Ferdinandu Porscheu [Drndić 2000: 46]) ili pak o ustanovama koje svjedoče o užasima holokausta (Yad Vashem [Drndić 2000: 37–38], npr.). Također, u mnogo su navrata precrtani Košeevi komentari: “~~Život, naš život, tekao je kroz ta pisma ali i mimo njih, njima usprkos, njima unatoč, njih radi, možda~~” (Drndić 2000: 20). O postupku njihova precrtavanja svjedoči sam Koše unutar teksta: “Detalje ćemo kasnije precrtati” (Drndić 2000: 12). Tako je precrtana i cijela Celanova pjesma koju recitira Aaron Appelfeld (Drndić 2000: 32). Slično, precrtan je i cijeli dio ulomka: “~~Njih (žrtve holokausta, unijela S. T.-Š.) neće nabrajati, premda mi dođe, tako mi dođe da sva njihova imena ispišem pa onda možda više ne bih imao što reći. Ali to zahtijeva mnogo papira~~”¹⁷ (Drndić 2000: 42). Tim postupcima skreće se pozornost čitatelja na napravljenost teksta, na njegovu jezičnu organizaciju.

U drugom dijelu romana pod nazivom ‘Zubalo Lile Weiss’ pripovjedač koristi grafičku oznaku, simbol u obliku kompjuterske ikone za ‘novi dokument’ kada prekida razgovor Lile i Rimme i unosi podatke o raznim pojmovima: npr. opis gradića Warka u Poljskoj (Drndić 2000: 97), o pivu iz Warke (Drndić 2000: 98), zatim opis riječi štetl (Drndić 2000: 100), unosi podatke o rijeci Pilici (Drndić 2000: 102), opis crkve u Warki (Drndić 2000: 103), opis gradića Chelmno (Drndić 2000: 103), opis gradića Taganrog (Drndić 2000: 108), zatim piše o Kirovu i Staljinu (Drndić 2000: 105–106), o emigriranju u SSSR (Drndić 2000: 110), o Gulagu (Drndić 2000: 112) i o gradovima koji su postojali prije Gulaga (Drndić 2000: 113–114), o brodu na koji su ukrcani Židovi koji iz Hamburga kreću u slobodu, ali ne dobivaju odobrenje da se iskrcaju na Kubi, u Floridi i u Kanadi (Drndić 2000: 114–115), o otpremanju Židova vlakom u Calarasi (Drndić 2000: 114–115), o logorašima (Drndić 2000: 115), o dolasku Židova u Ploiesti (Drndić 2000: 122), o dolasku Nijemaca u Ploiesti (Drndić 2000: 122–123),

¹⁷ U romanu će *Sonnenschein* Daša Drndić iznijeti imena svih žrtava u dva stupca iz logora San Saba (usp. Drndić 2007: 165–264).

o gradiću Stuthof – Sztutowo u Poljskoj (Drndić 2000: 128), o Spaneru (Drndić 2000: 129), o starosjediocima Warke (Drndić 2000: 127)¹⁸. Ti su napisi raznorodni: tu su i enciklopedijske definicije, leksikografski podatci i anegdotalni zapisi¹⁹. Svi oni imaju isti cilj: svratiti pozornost čitatelja na njih same. Nerijetko se poštuju pravila žanra kojem ti iskazi pripadaju, a zatim ih se prekoračuje i iznosi se osobno viđenje. Isto tako, dijalog Lile i Rime ispresijecan je i umetcima koji su od ostatka teksta odijeljeni upotrebom simbola istovjetnog kompjutorskoj ikoni za pješčani sat. U tim dijelovima iznose se detalji o radnji o kojoj se pripovijeda: npr. kako će se zvati dijete Lile i Isaka (Drndić 2000: 111), kako Isak brani Staljina (Drndić 2000: 113) i kako Lila odlazi u zatvor (Drndić 2000: 113), zatim o Heshienoj sudbini (Drndić 2000: 118), o životu u logoru, o upoznavanju muškaraca i o ponovnom zaljubljivanju (Drndić 2000: 119), zatim o Albertu Zeiferu (Drndić 2000: 119), o Mendelu (Drndić 2000: 143) te ispovijed Lile o životu u Connecticutu (Drndić 2000: 143–145). Ovim umetcima u kojima se iznose osobni podatci omogućuje se da se progovori o intimi junakinje u nizu povijesnih epoha, o sudbini malog čovjeka u povijesnim previranjima.

5. ZAKLJUČAK

Uočavanje i poštivanje metatekstualnosti u diskursu preduvjet su za valjano interpretiranje svijeta teksta jer je hermeneutički čin u slučaju metatekstualne književnosti specifičan. Metatekstualni diskurs razotkriva svoju semantičku postavu i pripovjednu strukturu koju vrlo često obogaćuje detaljnim ‘kritičkim’ komentarom. Istodobno, od čitatelja eksplicitno zahtijeva punu i kreativnu suradnju, a time tematizira temeljnu potrebu svakog književnog teksta za dijalogom kao jedinim načinom uspostave teksta kao znaka. U romanu *Totenwande. Zidovi smrti* Daše Drndić prisutni su brojni meta-tekstualni oblici. Na dijegetskoj razini tako uočavamo kao otvorene oblike alegoriju, priče u priči i tematiziranje procesa izgradnje djela. Kao aktualizirani oblici dijeget-

¹⁸ Na te je umetnute dijelove upozorila i Iva Kosmos (2020: 129–130).

¹⁹ Ivana Žužul u članku “Format bez formata. Čitateljsko iskustvo oslabljenih pripovjednih nadležnosti u romanu *Leica format*” navodi da je u romanu *Leica format* prisutna raznorodnost pripovjedačkih identiteta i nestabilnost pripovjedačkih glasova i da se njima želi pokazati da je u svijetu romana samorazumljivost nestalna kategorija. “Nju također oslabljuje metaleptičko urušavanje dijegetskih razina koje se zbiva na razini pretapanja više vremenskih planova, migracija stvarnih likova u svijet fikcionalne pripovijesti ili odbijanje zatvaranja romana konačnim odgovorom na pitanje tko pripovijeda, a tko je izvan fikcionalnog svijeta.” (Žužul 2020: 98). Upravo postklasična naratologija ukazuje na mehanizme rada pripovjednog teksta koji se obično prešućuju, ali se ne mogu poništiti tijekom čitanja. Na te se mehanizme u romanu *Totenwande. Zidovi smrti* upozorava i u ovom radu.

ske samosvijesti prisutni su (pseudo)autobiografski napisi, korištenje modela genealoškog, povijesnog i detektivskog romana, igre i kombinatorike i dokumentarnog romana. Na razini lingvističkog kôda romana metatekstualni postupci vidljivi su u brojnim autorskim intervencijama u tekst, u umetanju drugih tipova diskursa, u precrtavanju dijelova teksta koji je prema pripovjedačevu sudu višak, u nabranjanju i sl. Ta je proza reprezentant postmodernog koncepta narativnog eksperimenta i metatekstualnosti. Poigravanje romaneskom formom produkt je naglaska na metafikcionalnom koji njeguje postmoderna proza. U romanu su povijesni događaji posredovani kao tekstualne konstrukcije. Piščevo isticanje teme sličnosti sadašnjosti i povijesnih događaja, koju on apostrofira kao alegoriju, omogućava istupanje općenitije teme, teme mimeze. Tako se ova metatekstualno organizirana proza Daše Drndić pojavljuje i kao svojevrsni povijesni dokument trenutka, razdoblja postmoderne. Roman *Totenwande. Židovi smrti* fikcija je koja se bavi sama sobom i koja zahtijeva od čitatelja (stvarno-ga ili potencijalnoga) da se uključi u fikcijsku radnju. Dakle, u romanu se otvoreno tematizira prepoznavanje razlike između života i umjetnosti, “ontološkog jaza” između proizvoda uma, jezične strukture i događaja u “stvarnom” životu koji odražava. Umjetničko djelo nije samo prazna igra oblika koja je odsječena od stvarnosti. Umjetnost je uvijek bila “iluzija” i često je svjesna tog ontološkog statusa, a nerijetko ga i otvoreno problematizira u romanu. Takva tematizacija prepušta se implicitnom, aktualiziranom procesu koji bi zapravo bio najbliži jednakosti čitanja s pisanjem kao aktivnog, stvaralačkog napora s jezikom. Da bi se to ostvarilo, upotrijebljene jezične strukture moraju biti imanentne i funkcionalne unutar teksta, ne smiju biti tako suptilne da su nevidljive, a počesto su očite pa čitatelj dobiva jasne signale za rad s jezikom teksta. Tako se lingvistički metatekstualni postupci pojavljuju kao oblici otpora činu čitanja i usmjeravaju pozornost na semantičku, sintaktičku i fonetsku teksturu riječi. Čitatelj je motren kao element narativne situacije i nije određena stvarna osoba, već posjeduje dijegetski identitet i aktivnu dijegetsku ulogu. On je prisiljen sudjelovati u narativnoj situaciji. Književnost u biti nikada ne može pobjeći od same sebe, a u ovom je romanu književno djelo komuniciralo vlastitu komunikacijsku prirodu, pa se ovaj tekst razgolićuje na taj način.

LITERATURA

- ALTER, Robert. 1978. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley, Los Angeles i London: University of California Press.
- BERONJA, Vlad. 2020. "Shards Of Broken Glass: Daša Drndić's Arhival Poetics". *Fluminensia* 32, 1: 11–38.
- BITI, Marina i Danijel a MAROT KIŠ. 2021. *Egzil i trauma. Primjeri iz postjugoslaven-ske proze*. Rijeka: Filozofski fakultet u Rijeci i Facultas.
- BOŠNJAK, Branimir. 2007. "Totenwande". *Žanrovske prakse hrvatske proze. Od ar-kadijskog realizma do fantastičnog dokumentarizma*. Zagreb: Altagama: 151–154.
- BOŽIĆ-BLANUŠA, Zrinka. 2020. "Svjedočanstvo i bliskost *Sonnenscheina* Daše Drn-dić". *Fluminensia* 32, 1: 53–71.
- ČALE KNEŽEVIĆ, Morana. 1995. "Intertekstualnost i autoreferencijalnost u radovima mlađih teoretičara". *Trag i razlika. Čitanja suvremene hrvatske književne teorije*. Ur. Vladimir Biti, Nenad Ivić i Josip Užarević. Zagreb: Naklada MD i Hrvatsko udruženje za društvene i humanističke znanosti: 57–85.
- GIERGIEL, Sabina. 2020. "Additional Testimony. Photographs in the Prose of Daša Drndić". *Fluminensia* 32, 1: 39–52.
- HUTCHEON, Linda. 1983. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradoks*. New York i London: Methuen.
- DÄLLEMBACH, Lucien. 1977. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil.
- DRNDIĆ, Daša. 2000. *Totenwande. Zidovi smrti*. Zagreb: Meandar.
- DRNDIĆ, Daša. 2003. *Leica format*. Zagreb: Meandar.
- DRNDIĆ, Daša. 2007. *Sonnenschein. Dokumentarni roman*. Zagreb: Fraktura.
- DRNDIĆ, Daša. 2009. *April u Berlinu*. Zagreb: Fraktura.
- ERLL, Astrid. 2005. *Memory in Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- ERLL, Astrid. 2010. "Cultural Memory Studies: An Introduction." *A companion to cultural memory studies*. Ur. Astrid Erll i Ansgar Nünning. Berlin i New York: De Gruyter: 7–23.
- GENETTE, Gerard. 2002. *Fikcija i dikcija*. Prev. Goran Rukavina. Zagreb: Ceres.
- HUTCHEON, Linda. 1985. *A Theory of Parody: The Teachings od Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen.
- HUTCHEON, Linda. 1988. *A Poetics od Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York i London: Routledge.
- HUTCHEON, Linda. 1994. "Intertekstualnost, parodija i diskursi povijesti". *Republika* 50, 1–3: 96–113.

- MAKOVIĆ, Zvonko, Magdalena MEDARIĆ, Dubravka ORAIĆ i Pavao PAVLIČIĆ (ur.). 1988. *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. 1988. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- JAMBREŠIĆ KRIN, Renata. 2001. "Egzil i hrvatska ženska autobiografska književnost 90-ih". *Reč* 61, 7: 175–197.
- KOSMOS, Iva. 2020. "Politika književnosti i narativna konstrukcija prošlosti u romanu *Totenwande* Daše Drndić". *Fluminensia* 32, 1: 115–137.
- LEVANAT-PERIČIĆ, Miranda. 2020. "Kanonske biografije i autobiografski kanon Daše Drndić". *Fluminensia* 32, 1: 79–93.
- LODGE, David. 1988. *Načini modernog pisanja*. Prev. Giga Gračan i Sonja Bašić. Zagreb: Stvarnost.
- LUKIĆ, Jasmina. 2006. "Imaginarne geografije egzila: Berlin i Rijeka kao fiktionalni toponimi u prozi Dubravke Ugrešić i Daše Drndić". *Čovjek, prostor, vrijeme. Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*. Ur. Živa Benčić i Dunja Fališevac. Zagreb: Disput: 461–475.
- MCHALE, Brian. 1987. *Postmodernist fiction*. London i New York: Routledge.
- MEDARIĆ, Magdalena. 1988. "Ono što upućuje na sebe". *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Ur. Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić i Pavao Pavličić. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu: 97–104.
- MIJATOVIĆ, Aleksandar. 2010. "Vrijeme nestajanja. Sjećanje, kino i fotografija u romanu *Leica format* Daše Drndić". *Fluminensia* 22, 1: 25–44.
- MOLVAREC, Lana. 2017. *Kartografije identiteta: predodžbe izmještanja u hrvatskoj književnosti od 1960-ih do danas*. Zagreb: Meandarmedia.
- MORANJAK-BAMBURAĆ, Nirman. 1991. *Metatekst*. Sarajevo: Studentska štamparija Univerziteta u Sarajevu.
- NEMEC, Krešimir. 1988. "Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest". *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Ur. Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić i Pavao Pavličić. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu: 115–123.
- ORAIĆ-TOLIĆ, Dubravka. 1988. "Autoreferencijalnost kao metatekst i ontotekst". *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Ur. Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić i Pavao Pavličić. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu: 135–147.
- PAVLIČIĆ, Pavao. 1988. "Čemu služi autoreferencijalnost?". *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Ur. Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić i Pavao Pavličić. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu: 105–114.

- PERUŠKO, Tatjana. 2000. *Roman u zrcalu. Suvremena talijanska proza između samo-svijesti i pripovijesti*. Zagreb: Naklada MD.
- RYZNAR, Anera. 2017. *Suvremeni roman u raljama života: studija o interdiskurzivnosti*. Zagreb: Disput.
- SLABINAC, Gordana. 2006. "Bezdanost". *Sugovor s literarnim đavlom. Eseji o čitateljskoj nesanici*. Zagreb: Naklada Ljevak: 7–39.
- UŽAREVIĆ, Josip. 2003. "Problem ponavljanja prekinutoga ponavljanja". *Književna smotra* 35, 1: 37–44.
- WAUGH, Patricia. 1984. *Metafiction: Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London i New York: Methuen.
- ZLATAR, Andrea. 2004. *Tekst, tijelo, trauma. Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*. Zagreb: Ljevak.
- ŽUŽUL, Ivana. 2020. "Format bez formata. Čitateljsko iskustvo oslabljenih pripovjedačkih nadležnosti u romanu *Leica format*". *Fluminensia* 32, 1: 95–114.

**METATEXTUAL PROCEDURES IN THE NOVEL TOTENWANDE. ZIDОВI SMRTI
[TOTENWANDE. THE WALLS OF DEATH] BY DAŠA DRNDIĆ**

SANJA TADIĆ-ŠOKAC

ABSTRACT

The paper focuses on metatextual procedures in the novel *Totenwande. Zidovi smrti* [*Totenwande. The Walls of Death*] by Daša Drndić. By observing metatextuality as something “which speaks for itself” in the framework of discourse, it becomes possible for all narrative procedures to be observed in their mutual interaction, which leads to establishing the full meaning of a literary work. As a methodological basis, we have selected Linda Hutcheon’s theoretical system which distinguishes between diegetic and linguistic self-consciousness of a text. Diegetic self-consciousness refers to the process of constructing a story, i.e. to the narrative process, while linguistic self-consciousness refers to the linguistic nature of a literary text, i.e. to the building blocks of literary discourse. Within both these two models of metatextual novelistic prose, there are two kinds of forms: overt forms and covert (actualised) forms. We speak of overt metatextual forms when self-consciousness is expressed with explicit thematisation or allegorisation of their diegetic/linguistic identity within the work itself. Actualised forms comprise an identical process but with the following distinction: the process is now internalised, i.e. actualised in its diegetic/linguistic structure. The purpose of this paper is to consider diegetic and linguistic self-consciousness in the novel *Totenwande. Zidovi smrti* [*Totenwande. The Walls of Death*] by Daša Drndić.

KEY WORDS:

metatextuality, diegetic self-consciousness, linguistic self-consciousness, Daša Drndić, Totenwande. Zidovi smrti [*Totenwande. The Walls of Death*]

