# Intertekstualnost i intermedijalnost u književnim i vizualnim tekstovima Daše Drndić, Danila Kiša i Anselma Kiefera

**Glavinić, Mirna**

**Undergraduate thesis / Završni rad**

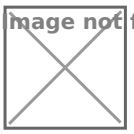
**2019**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

*Permanent link / Trajna poveznica:* https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:856385

*Rights / Prava:* In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

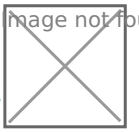
*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-03-29**




*Repository / Repozitorij:*

University of Zadar Institutional Repository



Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Preddiplomski sveučilišni studij hrvatskog jezika i književnosti (jednopredmetni)

**Mirna Glavinić**

# Intertekstualnost i intermedijalnost u književnim i vizualnim tekstovima Daše Drndić, Danila Kiša i Anselma Kiefera

**Završni rad**

Zadar, 2019.

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Preddiplomski sveučilišni studij hrvatskog jezika i književnosti (jednopredmetni)

# Intertekstualnost i intermedijalnost u književnim i vizualnim tekstovima Daše Drndić, Danila Kiša i Anselma Kiefera

Završni rad

Student/ica:

Mirna Glavinić

Mentor/ica:

izv. prof. dr. sc. Miranda Levanat-Peričić

Zadar, 2019.

# Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Mirna Glavinić,** ovime izjavljujem da je moj **završni** rad pod naslovom **Intertekstualnost i intermedijalnost u književnim i vizualnim tekstovima Daše Drndić, Danila Kiša i Anselma Kiefera** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 30. rujna 2019.

## Sažetak

U središnjem dijelu ovog završnog rada interpretirani su tekstovi troje umjetnika – književnika Danila Kiša i Daše Drndić te slikara i kipara Anselma Kiefera. Tekstovi koji pripadaju različitim umjetnostima postavljeni su u suodnos kao predmet poredbene analize prvenstveno zbog tematike Drugog svjetskog rata koju u svojim djelima obrađuju, a zatim i zbog podudarnosti koje svojim djelima ostvaruju na semantičkom, tj. idejnom planu, koristeći pritom iste postupke u različitim umjetnostima. U skladu s postmodernističkim tendencijama zastupljenima u njihovu stvaralaštvu, u fokusu analize postupci su intertekstualnosti i intermedijalnosti, a posebna se pozornost posvećuje i analizi postupaka kojima se dokumentarizam, (auto)citatnost i fiktofaktalnost ostvaruju u književnosti, odnosno u likovnoj umjetnosti, te analizi podudarnosti u obradi pojedinih lajtmotiva. Iako različitim medijima, troje je autora izborom specifičnih motiva i korištenjem sličnih postupaka, prenijelo istu ideju o cikličnosti povijesti, koncentrirajući se prvenstveno na (ne)mogućnosti reprezentacije užasa Holokausta.



Ključne riječi: postmodernizam, intertekstualnost, intermedijalnost, fiktofaktalnost, reprezentacija povijesti, Drndić, Kiš, Kiefer

# Sadržaj

1. Uvod ..... 6
2. Postmodernizam i dekonstrukcija povijesti ..... 7
2.1. Intertekstualnost i intermedijalnost ..... 8
3. Reprezentacija Holokausta u suvremenoj književnosti i likovnoj umjetnosti .....10
4. Opus Daše Drndić, Danila Kiša i Anselma Kiefera .....12
4.1. Intertekstualnost .....14
4.2. Intermedijalnost .....19
4.3. Fiktofaktalnost .....23
4.4. Postmodernistički koncept povijesti .....25
4.5. Podudarni lajtmotivi i njihove metaforičke funkcije .....27
5. Zaključak .....29
6. Izvori i literatura .....31
7. Slikovni prilozi .....33

## 1. Uvod

Dvadeseto je stoljeće, pa tako i cijela novija povijest, obilježena strahotama Drugoga svjetskog rata. Tema je to zastupljena i u opusima triju umjetnika – u književnim djelima Daše Drndić i Danila Kiša, kao i vizualnim umjetničkim djelima njemačkog slikara i kipara Anselma Kiefera. Njihovo se stvaralaštvo podudara, kako na tematskom i idejnom planu, tako i na formalnom planu, odnosno na planu izvedbenih postupaka kojima postižu određena značenja ili prenose usporedive poruke. Na početku rada izložit će se teorijska i metodološka polazišta bitna za poredbenu analizu tekstova koji pripadaju različitim umjetnostima. Pritom se prvenstveno misli na pojmove intertekstualnosti i intermedijalnosti, kao temeljna interpretativna polazišta. Također, u ovom će završnom radu biti prikazano kako se pojedini umjetnički postupci, poput citatnosti, dokumentarizma, fiktofaktalnosti i slično, primjenjuju u književnosti, a kako u likovnoj umjetnosti.

Daša Drndić napisala je, trajno zaokupljena ratnim zbivanjima i Holokaustom, sedam povijesnih romana, slijedeći u potpunosti poetiku novopovijesnog romana. U skladu s tom poetikom, u njezinoj se prozi zamagljuje granica između fikcije i fakcije, tako što se u književni tekst izravno integriraju dokumenti, fotografije, sudski zapisnici, svjedočenja i sl. Usto se u njezin autorski tekst uključuju i drugi književni izvori, ponekad i vlastiti tekstovi iz prethodnih romana, pa su česti primjeri intertekstualnosti i (auto)citatnosti. Svih se sedam romana zasniva na istoj temi – stradanju Židova u Drugom svjetskom ratu, i, premda mogu samostalno stajati, čine jednu koherentnu cjelinu. U pristupu poetici novopovijesnih romana, a pogotovo u traganju za intertekstualnim vezama dokumentarnih romana Daše Drndić, neizostavan je opus Danila Kiša, koji svojim pisanjem Daši Drndić predstavlja svojevrstan uzor, pa čak i žanrovsku paradigmu u kojoj se intencionalno želi ostvariti. Njegova je proza, kao i proza Daše Drndić, u velikoj mjeri hibrid fikcije i fakcije, autobiografskog i činjenično-povijesnog. Anselm Kiefer njemački je slikar i kipar. Rođen 1945. godine u ratom porušenoj Njemačkoj, odrastajući na njenim ruševinama, i sâm u svoja djela upisuje ratnu traumu Drugog svjetskog rata.

Iako je riječ o dvama medijima, o književnosti i likovnoj umjetnosti, povijesna je građa u njihov opus umetnuta korištenjem sličnih postupaka i s usporedivim semantičkim posljedicama. Uz izbjegavanje strogog činjenično-povijesnog pristupa, u svakom su spomenutom opusu povijesni podatci zapleteni u klupko fikcije. Tim metodama Drndić, Kiš i Kiefer nastoje prenijeti ideju o povijesti kao o cikličnom kretanju, o povijesti kao svojevrsnom zatvoru iz kojega se ne može pobjeći.

## 2. Postmodernizam i dekonstrukcija povijesti

Kao što su tridesete i četrdesete godine 20. stoljeća obilježene užasima Drugog svjetskog rata, tako su sedamdesete godine, nakon vremenski dužeg provođenja „politike zaborava“, obilježene globalnim skepticizmom, odnosno sumnjom u bilo kakvu veliku istinu i ideale. Drugi je svjetski rat svojim strahotama zadužio čitavo čovječanstvo i te su se promjene odrazile u svim sferama kulturnog, političkog i društvenog života na globalnoj razini. Spomenutim promjenama nije izmakla niti teorija književnosti i umjetnosti – dotadašnji je modernistički pogled orijentiran na budućnost preusmjeren prema prošlosti i zamijenjen propitivanjem reprezentacija povijesti.

U pristupu opreci moderna-postmoderna, odnosno moderno-postmoderno znanje, Dubravka Oraić Tolić ističe nekoliko razlikovnih obilježja. Tako, primjerice, moderno znanje, odnosno moderna, u globalu može biti okarakterizirana cjelovitošću, esencijalnošću i logičnošću tj. definirana kao period u kojem vladaju kakve velike ideje u koje se bespogovorno vjeruje i ličnosti koji predvode tu totalnost, umovi koji stvaraju univerzalnu istinu (Oraić Tolić, 2005: 12). S druge je strane, jedno od glavnih obilježja postmoderne upravo nestanak vjere u opću istinu i dekonstrukcija moderne cjelovitosti. U postmoderni više nema univerzalne istine i konsenzusa, vlada pluralnost, raspršenost, različitost (Isto: 12). No, pritom upravo „poštivanje različitosti danas pripada u postmoderni bonton“, smatra Oraić Tolić (Isto: 56).

Nadalje, bitna razlika između moderne i postmoderne temelji se na različitom pristupu konceptu književne povijesti. U modernom književnom znanju književna se povijest vidi kao linearni konstrukt, odnosno „kao smjena epoha po načelu inverzije“, dok je u postmoderni, kao posljedica negacije cjelovitosti i totalnosti ikakva sustava, koncepcija povijesti predstavljena kao kružni tijek, odnosno neprestano ponavljanje stilova, epoha, događaja. Pristup književnoj povijesti u moderni Dubravka Oraić Tolić opisuje kao „veliku linearnu naraciju o razvoju kolektivne duše naroda i pojedinačnih kreativnih pojedinaca u tijelu svjetske književnosti“ (Isto: 34). Razvoj ideje o povijesti značajan je u pristupu književnim djelima u ovom završnom radu, s obzirom na to da je takvo shvaćanje povijesti kao stalno kruženje neodvojivo od tipičnog postmodernističkog shvaćanja, tj. takva je percepcija povijesti produkt postmoderne. Postmoderne su teorije periodizaciju, odnosno razvrstavanje događaja, označili kao čovjekov vlastiti konstrukt, a ne rezultat stvarnih događaja (Isto: 59). Postmodernizam je, u globalu, više okrenut ka prošlosti i sagledavanju i reviziji iste. U postmodernizmu svaka različitost koegzistira bez sukoba, što nikako nije bio slučaj i s modernizmom, za kojeg su bili značajni manifestni oblici.

Kao posljedica dekonstrukcije apsolutne istine u središte postmodernih analitičkih interesa postavlja se pojedinac i njegov identitet, što u književnoj produkciji s kraju 20. stoljeća rezultira naglim širenjem i razvojem žanra autobiografije. No, Dubravka Oraić Tolić tvrdi da u književnosti 90-ih godina na našim prostorima nije riječ o autobiografiji u klasičnom smislu, već o autobiografskoj prozi (Isto: 196). Osim spomenutih odlika, za postmodernu su značajni brojni postupci kojima se postiže učinak brisanja fikcije i fakcije, kako umetanjem dokumenata, odnosno fikcionalizacijom zbilje, tako i umetanjem autobiografskih elemenata.

## 2.1. Intertekstualnost i intermedijalnost

Zbog učestalih postupaka manipuliranja činjenicama i simuliranja zbilje, u postmodernoj književnosti „više nije bio moguć realistički mimetizam – nego postmimetizam", odnosno takav pristup *mimezisu* kojim se zbilju ne nastoji prikazati niti ju opisati, već razotkriti da je svako htijenje prikazivanja stvarnosti zapravo nečiji konstrukt podložan manipulaciji (Isto: 189). Postmodernističko poigravanje granicama zbilje i njezinih umjetničkih reprezentacija uključuje i brisanje granica među različitim izvorima fikcije, odnosno fragmentiranje autorskog teksta književnom građom iz drugih izvora. To naposlijetku vodi definiranju pojma intertekstualnosti[1], te u skladu s tim i intermedijalnosti[2]. Kada je riječ o intertekstualnosti i intermedijalnosti, potrebno je naglasiti kako takvi postupci u književnosti i likovnoj umjetnosti postoje oduvijek. Uvijek je postojala tendencija ispreplitanja književnih tekstova međusobno, kao i povezivanja različitih vrsta umjetnosti, ali se razvojem postmodernističke teorije fokus postavlja na proučavanje odnosa koji mogu postojati između pojedinih književnih tekstova, ali i djela likovne umjetnosti. Intertekstualnošću se smatraju onakvi književni odnosi koji podrazumijevaju postojanje neke smislene veze između dvaju ili više književnih tekstova, dok bi, s druge strane intermedijalnost označavala odnos između više različitih medija, u ovom slučaju književnosti i drugih umjetničkih, ali i neumjetničkih medija i obrnuto.

Pavao Pavličić u svom članku „Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogled" navodi tri uvjeta koja trebaju biti ispunjena da bi se uzajaman odnos književnih djela smatrao intertekstualnim. Prema njegovu mišljenju svaki nastali tekst sklapa neku vrstu odnosa s

[1] Šezdesetih je godina 20. stoljeća taj termin skovala Julia Kristeva, a odnosi se na veze i vrste veza između književnih tekstova – „aluziju, adaptaciju, prijevod, pastiš, parodiju, citiranje i sl" (Baldick: 1990: 112).

[2] Polazeći od rada Aage Hansen-Löve, „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – Am Beispil der russischen Moderne" (1983), Pavao Pavličić definira intermedijalnost kao „postupak kojim se strukture i materijali karakteristični za jedan medij prenose u drugi", a pritom je „jedan od tih medija obično umjetnički" (Pavličić, 1988: 170).

drugim, samim time „što pripada književnosti; ali i obratno: on pripada književnosti zato što uspostavlja veze s drugim tekstovima“ (Pavličić, 1988: 157). Upravo zbog toga inzistira na trima uvjetima koji neku književnu vezu čine intertekstualnom. Takav književni odnos koji se smatra intertekstualnim, prema Pavličićevu mišljenju, „mora biti vidljiv, premda može biti donekle prikriven“ (Isto: 157). Kao primjere navodi međusobno citiranje, aluzije jednog teksta na drugi, sličnosti među njima, polemiku i sl. (Isto: 157).

Drugi uvjet koji mora biti ispunjen ukoliko je riječ o intertekstualnom odnosu jest služenje određenim sredstvima koja su zajednička i jednom i drugom književnom tekstu, tj. „potrebno je da se oba djela služe sličnim, a prepoznatljivim, stilskim, kompozicijskim ili kojim drugim postupkom, ili da jedno djelo komentira ili parafrazira postupke drugoga“ (Isto: 157).

Zadnji uvjet jest postojanje smislene veze, odnosno postojanje veze koja je ispunjena određenim značenjem, a kao primjer ove vrste intertekstualnosti Pavličić navodi relaciju između Homerove *Odiseje* i Joyceova *Uliksa*. Premda Pavličić u navedenom članku opširno obrađuje pojam intertekstualnosti i vrste intertekstualnih veza, za potrebe ovog završnog rada osvrnut ćemo se samo na onaj dio njegovih istraživanja u kojemu se razrađuje temeljna tipologija intertekstualnih veza. Ovisno o smjeru uspostavljanja intertekstualnih veza, Pavličić razlikuje dvije vrste intertekstualnih odnosa: sinkronijski, odnosno onaj u kome „književni tekst uspostavlja vezu s drugim tekstovima koji spadaju u krug iste poetike, ili se prema toj poetici orijentiraju“, ili, s druge strane, dijakronijski, pri čemu se „intertekstualni odnosi uspostavljaju s tekstovima prošlih epoha i drugačijih poetika“ i u takvom se odnosu podrazumijeva postojanje vremenskog razmaka među promatranim djelima (Isto: 158).

Pavličić, također, razlikuje razdoblja u kojima se intertekstualne veze, ovisno o tome postoje li pravila uspostavljanja njihova odnosa, dijele na konvencionalne i nekonvencionalne. Konvencionalnu intertekstualnost Pavličić opisuje kao „redovito poetički zadanu“, zbog postojanja određenih ideala i uzora (Isto: 168). Nekonvencionalna je intertekstualnost, za razliku od konvencionalne, stilski označena, a odnosi se među takvim tekstovima stvaraju bez unaprijed određenih pravila, ideala i uzora (Isto: 169). U ovom će se radu promatrati nekonvencionalni tipovi veza, s obzirom na to da se takve veze stvaraju bez pravila, što je slučaj s postmodernističkom umjetnošću.

Osim pojma intertekstualnosti, Pavličić definira i intermedijalnost, navodeći da je to „postupak kojim se strukture i materijali karakteristični za jedan medij prenose u drugi; jedan

od tih medija obično je umjetnički“[3] (Isto: 170). Kao jednu od bitnih pretpostavki intermedijalnosti navodi i postojanje vidljiva razgraničenja među medijima – odnosno, prema njegovu mišljenju, mora biti „vidljivo da je neki element djela preuzet iz drugoga medija i da je u djelu u kojem se pojavljuje on samo gost“ (Isto: 171). Pavličić u svom članku definira nekoliko tipologija intermedijalnih odnosa, prvenstveno ovisno o smjeru u kojem se takav odnos uspostavlja, tj. je li riječ o odnosu književnosti prema ostalim umjetničkim ili neumjetničkim medijima, ili pak neki drugi, umjetnički ili neumjetnički medij, poseže za književnošću. Mediji s kojima književnost može stvoriti uzajaman odnos, prema Pavličiću, jesu umjetnički ili neumjetnički. Dalje, umjetnički mediji iz koje književnost preuzima materijale, postupke ili gotova značenja, mogu biti prostorni i vremenski. Prostorni bi pritom označavali slikarstvo, kiparstvo, arhitekturu, a vremenski film, glazbu, radio i televiziju, a isto vrijedi i za situacije u kojima neki drugi medij preuzima dijelove književnosti. Kada je riječ o neumjetničkim medijima, Pavličić sugerira podjelu na komunikacijske i znanstvene. U kasnijem će dijelu rada na konkretnim primjerima biti obrazložena ova teoretska podjela.

## 3. Reprezentacija Holokausta u suvremenoj književnosti i likovnoj umjetnosti

Kada se spominje „umjetnost Holokausta“ (*Holocaust Art*) [4] misli se na onu umjetnost koja je tematski vezana uz Drugi svjetski rat, a podrazumijeva propagandnu nacističku umjetnost, koja je bila dijelom njemačke genocidne kampanje, zatim se odnosi na ona umjetnička djela nastajala kao svjedočanstva žrtava Holokausta, koja označavaju pojedinačna iskustva žrtava i svjedoka, kao i umjetnost nastalu nakon Drugog svjetskog rata stvaranu kao sjećanje na Holokaust. Tema je genocida nad Židovima, kao i tematika nacizma, veoma kontroverzna, stoga ne čudi da je u književnoj i likovnoj kritici nerijetko bilo riječi o tome da bi se kao takva trebala izuzeti od umjetničke (književne i likovne) obrade, o čemu govori i kritičar T. W. Adorno, prema čijem je mišljenju ne samo nemoguće, već i nemoralno pisati o Holokaustu, imajući na umu najviše poeziju (Rosenfeld, 2004: 23). Pritom Adorno kritizira i možda najreprezentativniju pjesmu tematski vezanu uz Holokaust – *Fugu smrti* Paula Celana, opisujući ju kao nezgrapnu i bestidnu. Njegovu se mišljenju kasnije pridružuju i drugi, kao

[3] S obzirom na veoma razgranatu podjelu odnosa intermedijalnosti koju Pavličić donosi u članku „Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogled“, za potrebe će ovog završnog rada biti prikazani samo oni intermedijalni odnosi koji su prisutni u opusima naznačenih autora.

[4] U članku „Holocaust Art (1933-1945)“ detaljno je objašnjeno što se podrazumijeva pod umjetnošću Holokausta, ali je dan i prikaz određenih pitanja koja se uz obradu takve tematike postavljaju, kao i poteškoće s kojima se susreću autori koji u svojim djelima reprezentiraju „Shoah“, odnosno Holokaust (Usp. *Encyclopedia of Art Education*, http://www.visual-arts-cork.com/definitions/holocaust-art.htmt).

primjerice njemački kritičar Reinhard Baumgart, smatrajući takvu književnost nepravednom prema žrtvama Holokausta, ili pak Michael Wyschogrod koji drži da svako nastojanje fikcionalizacije Holokausta rezultira nekvalitetnom umjetnošću (Isto: 23). Rosenfeldov se stav suprotstavlja gore spomenutom; on je mišljenja da se o Holokaustu mora govoriti, da šutnja ne smije prevagnuti jer bi to bila Hitlerova posthumna pobjeda (Isto: 24).

Kada je riječ o umjetnosti nastaloj nakon Drugog svjetskog rata, često se misli na kiparstvo i na monumentalne, najčešće kamene, memorijalne spomenike sagrađene na mjestima tadašnjih koncentracijskih logora, kao što su Auschwitz, Treblinka, Majdanek, Dachau i brojni drugi (*Holocaust Art*). Osim kamenih spomenika, umjetnici su često odabirali druge tehnike, kao asamblaž, crtež, kolaž, grafiku, umjetničke instalacije, ulje na platnu i slično, a tom se krugu umjetnika koji progovaraju o Holokaustu odmah na početku svoje karijere pridružuje i slikar i kipar Anselm Kiefer, o kome će biti više riječi nešto kasnije, u drugom dijelu završnoga rada. Brojni su autori smatrali da je umjetnička obrada Holokausta znak nepoštivanja žrtava i tragedije, dok je velik dio svojom dužnošću smatrao progovarati o užasima koji su se dogodili, posebno uzevši u obzir negiranje Holokausta[5], odnosno stalne tendencije koje su, usprkos svim racionalnim i etičkim argumentima, prisutne u Sjevernoj Americi i Europi od završetka Drugog svjetskog rata do danas. Upravo o problemu negiranja Holokausta piše likovni kritičar Andrew Graham Dixon u svom članku „As if Hitler never existed" u kojem daje osvrt na izložbu održanu 1994. vezanu uz njemački romantizam. Na toj je velikoj izložbi, usmjerenoj ka prikazu romantičarskih težnji u njemačkoj umjetnosti, veoma malo zastupljena umjetnost vezana uz Drugi svjetski rat. Točnije, u tom je prikazu njemačkog romantizma zanemaren dio povijesti koji se odnosi na Drugi svjetski rat i zapostavljena je činjenica da je upravo njemački romantizam bio temeljem cijele nacističke ideologije (Graham-Dixon, 1994).

[5] Definirajući poricanje Holokausta kao „kamen temeljac antisemitskih, rasističkih i fašističkih uvjerenja", Robert Eaglestone izdvaja tri glavne karakteristike „poricatelja": prvo, svi su antisemiti; drugo, uvijek podržavaju neofašističke stranke ili sekte i treće, i europski i sjevernoamerički poricatelji uvijek su rasisti. Također, s poricateljima je teško raspravljati i često su zagovornici teorija urota. No, zanimljivo je da Eaglestone za poricanje Holokausta dijelom smatra odgovornom i postmodernu dekonstrukcijsku povijest i kulturni relativizam (Usp. Eaglestone 2001: 13-14).

## 4. Opus Daše Drndić, Danila Kiša i Anselma Kiefera

U samom je uvodu istaknuto da se opusi troje spomenutih autora u vezu dovode prvenstveno zbog povijesne tematike i pristupa građi na kojoj se temelje. Svo troje umjetnika, i Drndić, i Kiš, i Kiefer, opterećeni su traumom Holokausta. S obzirom na to da je riječ o dvama medijima, književnosti i likovnoj umjetnosti, u ovom će radu biti prikazan način na koji su povijesnu tematiku u svoja djela, s jedne strane implementirali Drndić i Kiš, a s druge strane Kiefer, pri čemu će naglasak biti na intertekstualnim vezama koje Drndić sklapa s brojnim autorima, ali i citatnosti i aluzijama koje kroz svoj opus provlači Anselm Kiefer. Pritom će se posebna pozornost posvetiti analizi postupaka kojima se dokumentarizam, (auto)citatnost i fiktofaktalnost ostvaruju u književnosti, odnosno u likovnoj umjetnosti, te analizi podudarnosti u obradi pojedinih motiva.

U literaturi o novopovijesnom romanu u hrvatskoj književnosti, kao jedno od bitnijih obilježja ističe se fiktofaktalnost, kao termin koji označava miješanje fikcije i fakcije, odnosno pomicanje razina izmišljenog i zbiljskog, što se postiže različitim postupcima; najčešće umetanjem dokumenata, fotografija, *ready-madea*, poigravanjem intertekstualnim vezama i sl. Slijedeći maniru novopovijesnog romana, stvara i Daša Drndić, književnica s više adresa, rođena u Zagrebu 1946. godine. Temeljni motivi njezina stvaralaštva vezani su uz stradanje židovskog naroda u Drugom svjetskom ratu, a iznad se tog sveprisutnog motiva nalazi i bespoštedna kritika svih totalitarnih sustava, pa često, uz kritiku njemačkog nacizma, progovara i o „endehaziji“, odnosno fašističkoj tvorevini NDH. Prozni joj se opus sastoji od brojnih, žanrovski različitih djela, uglavnom romana, kratkih priča, radio drama i eseja. Napisala je sedam autobiografsko-povijesno-dokumentarnih romana: *Canzone di guerra* (1998.), *Totenwande* (2000.), *Leica format* (2003.), *Sonnenschein* (2007.), *April u Berlinu* (2009.), *Belladonna* (2012.), *EEG* (2016.); ali i pretežno autobiografskih, kao što su *Marija Czestohowska još uvijek roni suze ili Umiranje u Torontu* (1997.), *Kamen s neba* (1984.). Ipak, njezin se opus u cjelini može odrediti žanrovskim hibridom, upravo zato što je svako djelo teško jednoznačno žanrovski odrediti. Pripovijedajući o masovnim zločinima, Drndić progovara o „malom pojedincu“, onome koji je „osjetljiv, nesposoban da se identificira s jednom nacijom, jednom domovinom. Uplašen, neprilagođen, anksiozan.“ (Visković, 2018: 4). U nastojanju da spriječi zaborav, Daša Drndić u svoja djela često umeće, između ostalog, popise žrtava, kao što je slučaj s romanom *Sonnenschein,* u kojem na preko sto stranice ispisuje imena stradalih, uz geslo „iza svakog se imena krije priča“, dok u romanu *Belladona* u korice umeće listu s popisom imena žrtava. Također, u njezinim su romanima nerijetko umetnute i biografije, kako malih,

običnih ljudi, tako i „velikih“ književnih imena i povijesnih osoba, kao što je slučaj s Paulom Celanom ili Aharonom Appelfeldom, o čemu će više riječi biti kasnije.

U moru intertekstualnih i citatnih veza koje Drndić ostvaruje svojim pismom, posebno se ističe veza s opusom Danila Kiša. Danilo Kiš književnik je rođen 1935. godine, koji za sobom ostavlja veoma bogato stvaralaštvo – djela poput *Porodičnog cirkusa* čiji su dijelovi *Bašta, pepeo* (1965.), *Rani jadi: za decu i osetljive* (1970.), *Peščanik* (1972.), ali i druga, poput *Grobnice za Borisa Davidoviča* (1976.), *Časa anatomije* (1978.) i sl. No, u ovom završnom radu njegova se književna ostavština neće promatrati u cjelini, nego isključivo u kontekstu intertekstualnih poveznica s Dašom Drndić. I njegova su djela, kao i djela Daše Drndić, žanrovski hibridi u kojima se briše granica između fikcije i fakcije, autobiografskog i historiografskog. Kiš je u svom stvaralaštvu slijedio ideju o stvarnosti kao vječnom izvorištu inspiracije, smatrajući stvarne događaje puno strašnijima od onih izmišljenih. Pristupom je književnosti veoma sličan Daši Drndić – oboje njeguju književni stil blizak znanstvenom, inzistirajući pritom na dokumentima i činjenicama kojima mogu potkrijepiti napisano, ali ipak opisujući neki „poluizmišljeni“ svijet između fikcije i fakcije. I sam je Kiš rekao kako je „bio primoran, izabirajući teme za svoj ciklus priča, da se posluži fabulama u čiju se autentičnost ne bi smelo posumnjati“ („Danilo Kiš“: http). Kiš je u *Grobnici za Borisa Davidoviča,* između ostalog, progovorio o životima osuđenih na gulag, i na taj način otvoreno prikazao besmislenost rata i prenio ideju o povijesti kao tragediji u cikličnom kretanju. I u drugim je svojim djelima, ne samo u *Grobnici za Borisa Davidoviča*, progovarao o Drugom svjetskom ratu. Tako primjerice *Psalam 44* piše na temelju iskaza nekoliko očevih rođaka (Jergović, 2014: http).

Anselm Kiefer njemački je slikar i kipar rođen 1945. godine. Njegov je opus, kao i opus Daše Drndić i Danila Kiša, svojevrstan žanrovski hibrid. Zbog toga je i njegova djela teško klasificirati pa se ponekad smatraju slikama, a ponekad skulpturama. Djela su mu izrazito intertekstualna i intermedijalna, a često poseže i za organskim materijalima, kao što su slama, pepeo, olovo i sl. Nerijetko ga se smatra veoma kontroverznim autorom, posebno uzevši u obzir početak njegove karijere, kada je svojim djelovanjem nastojao progovoriti o mračnoj njemačkoj prošlosti i time se suprotstaviti tada globalnoj tišini i amneziji koja je nakon rata uslijedila. Možda je najkontroverzniji upravo taj početak njegove karijere, kada nastaje ciklus fotografija pod naslovom *Okupacije* (Slika 2). U tom se ciklusu Kiefer fotografirao s nacističkim pozdravom („Sieg Heil“), prikazujući pritom nacionalističku distopiju koju simbolizira gesta i aludirajući na njemački romantizam i slikarstvo Caspara Davida Friedricha (Slika 1), nastojeći

pokazati u kojem smjeru može voditi utopijski nacionalistički romantizam[6]. Kao što Daša Drndić piše svojih sedam povijesnih romana, istovremeno samostalno stojećih i zaokruženih u cjelinu, Kiefer stvara ogroman studio u Barjacu s nizom djela koja mogu autonomno stajati, ali su zapravo dio jedne cjeline te predstavlja istovremeno i laboratorij i umjetničku instalaciju, izložbeni prostor i umjetničko djelo, spoj *land arta* i minimalističke umjetnosti. Temeljna je odrednica njegova stvaralaštva konstantno cirkuliranje, što materijala, što tema i motiva, sve u svrhu dokazivanja teze o ponovljivosti povijesti. Kiefer se svojim djelovanjem smješta u struju neoekspresionista, a često ga se smatra metaspiritualnim umjetnikom koji stvara „alegorijska umjetnička djela (…) citiranjem, kolažiranjem, montažom i simulacijom tekstualnih i slikovnih tragova, poruka, zamisli i učenja spiritualnih tradicija Zapada i Istoka“ (Šuvaković, 2005: 369). Kao jedan od predstavnika njemačkog neoekspresionizma, Kiefer nastoji „konceptualno, ironijski i parodijski simulirati povijest ekspresionizma preispitujući krizna mjesta njemačke duhovnosti i kolektivne svijesti“ (Isto: 406).

## 4.1. Intertekstualnost

U uvodnom je dijelu rada dan teorijski osvrt na pojam intertekstualnosti. Takav odnos, koji pretpostavlja smislenu vezu između književnih tekstova, podrazumijeva „aluziju, adaptaciju, prijevod, pastiš, parodiju, citiranje i sl“ (Baldick, 1990: 112). Ukoliko se promatraju odnosi koje jedan tekst može imati s drugim, ovisno o tome koliko tuđeg teksta „preuzima“, Dubravka Oraić Tolić izdvaja četiri osnovna tipa intertekstualnih relacija (1990: 13). Prvi je tip intertekstualne relacije „isključivanje“ ili „ekskluzija“, npr. aluzija, pri čemu ne dolazi do direktnog odnosa dvaju tekstova (Isto: 13). Drugi se tip intertekstualne relacije odnosi na „uključivanje“ ili „intertekstualnu inkluziju“ i podrazumijeva vrste kao travestiju, parodiju, pastiš i sl., pri čemu je tuđi tekst dio vlastitoga (Isto: 13). „Presjek“ ili „intertekstualna intersekcija“ treći je tip intertekstualne relacije, a podrazumijeva reminiscencije i slične odnose u kojima dolazi do djelomičnog dodirivanja tuđeg i vlastitog teksta (Isto: 13). Situacija u kojoj dolazi do potpunog podudaranja dvaju tekstova jest „intertekstualna ekvivalencija“ i to je četvrti tip intertekstualne relacije, pri čemu se misli na citate, plagijate i sl (Isto: 13). Kod obrađivanih je autora najčešće riječ o ekskluziji, intertekstualnoj ekvivalenciji i intertekstualnoj intersekciji.

Dubravka Oraić Tolić navodi da je citat jedan od oblika intertekstualnosti i da se kao takav može promatrati ovisno o vrsti podteksta (tuđeg teksta) iz kojeg potječe te se u tom smislu

[6] Kiefer se u svojim djelima često referira na povijesne osobe koje su na neki način povezane sa stvaranjem njemačkog nacionalnog mita, kasnije ukaljanog nacizmom, što spominje i u intervjuima, pri čemu uvijek prikazuje „povijest kao glinu“ (https://www.youtube.com/watch?v=dPEcPn85D8w).

može podijeliti na „intrasemiotičke citate“, odnosno one kod kojih podtekst pripada istoj umjetnosti kao i vlastiti tekst, na „intersemiotičke“ koji pretpostavljaju podtekst koji pripada drugoj umjetnosti i „transsemiotičke“, tj. one kod kojih podtekst ne pripada umjetnosti, „pa se citatni suodnos uspostavlja između umjetnosti i ne-umjetnosti“ (Oraić Tolić, 1990: 21). U ovom će poglavlju biti promatrani intrasemiotički citati, aluzije, reference, dok će u poglavlju o intermedijalnosti biti riječi o intersemiotičkim i transsemiotičkim suodnosima.

U kontekstu se intertekstualnosti može promatrati stvaralaštvo spomenutih autora, čija djela u velikoj mjeri stupaju u suodnose s drugima, što je posebno vidljivo u romanima Daše Drndić, u čijem je književnom stvaranju puno primjera aluzija i intrasemiotičkih citata, odnosno onih citata kod kojih tuđi i vlastiti tekst pripadaju istoj umjetnosti, u ovom slučaju književnosti (Isto: 21). U njezinim su novopovijesnim romanima prisutne stalne aluzije na druga književna djela i književnike i brojni su interliterarni citati (Isto: 22), ali se, također, često referira i na sebe samu i u romane umeće autocitate, dok će o intermedijalnim i izvanestetskim citatima i aluzijama biti više riječi u poglavlju „Intermedijalnost“. Često su u pitanju pomalo eksplicitnije aluzije: „Tako, sada dok hoda, klati se. Kao jarbol, rekao bi Kiš“ (Drndić, 2009: 7), a ponekad je riječ o puno suptilnijim, zbog toga i teže uočljivim aluzijama. Katkad aluzije na druga književna djela stavlja u kurziv, tako ih i vizualno odvajajući od svoga teksta: „Brodske sirene oglašavaju se kao da se sprema *Dugo putovanje u noć (...)*“ (Drndić, 2003: 133), misleći na dramu Eugenea O'Neilla.

Upravo se u kontekstu intertekstualnosti obrađuje Kiševa *Grobnica za Borisa Davidoviča*. Naime, njegov opus Daši Drndić služi kao svojevrstan materijal na kojeg nadograđuje svoje povijesne romane. Često se kroz svoja djela referira upravo na Kiša, tako i doslovno ukazujući na njihovu povezanost. Primjer njihova odnosa možda je najvidljiviji u romanu *Sonnenschein,* gdje Daša Drndić piše biografiju, jednu od mnogih, Eduarda Sama, lika prisutnog u Kiševom romanu *Bašta, pepeo*, a koji predstavlja njegova oca, ili u romanu *Leica format*, gdje spominje *Grobnicu za Borisa Davidoviča*, ujedno se referirajući i na svoj roman *Totenwande*.

> „(…) dok Eduard Sam tako korača ka svojoj konačnosti, prvo u Berlinu, potom u Krakovu i Varšavi, nacistički dužnosnik (…) s ponosom primjenjuje svoj novosačinjeni red vožnje jednog novog poretka. SS-službenik Walter Stier, bez najmanje zle primisli, zdušno, predano i pedantno, precrtava, poništava godinama sastavljan red vožnje Eduarda Sama…“ (Drndić, 2007: 76).

„Jednog pisca molila sam za savjet oko naslova. Pitam ga kako mu zvuči Zidovi smrti, a on kaže da Zidovi smrti zvuči mu oštro, strogo i grozomorno. Kažem mu da je priča grozomorna, a on veli, ne mora se priča objašnjavati naslovom. Onda ga pitam zar mu Grobnica za B. D. također ne zvuči groznjikavo, a on veli grobnice mogu biti lijepe, ljudi posjećuju grobnice (…) Onda ga pitam, a Enciklopedija mrtvih, nije li Enciklopedija mrtvih također objašnjavajući naslov (…)“ (Drndić, 2003: 324).

Gotovo svaki roman Daše Drndić započinje nekim interliterarnim, a ponekad ujedno i interlingvalnim, citatom, kao što je slučaj i s romanom *April u Berlinu*, gdje citira T. S. Eliota. U mnoštvu primjera intertekstualnosti i citatnosti, može se izdvojiti i zanimljiv primjer u romanu *Totenwande*, gdje Daša Drndić na nekoliko mjesta umeće i ponavlja stihove iz *Fuge smrti*, Paula Celana, pisca židovskog podrijetla. Osim njegovih stihova, u *Totenwande* umeće i njegovu kratku biografiju, kao i biografiju pisca Aarona Appelfelda, također pisca židovskog podrijetla. Te su kratke biografije stvarnih osoba, ali i fiktivnih likova, često zastupljene u romanima Daše Drndić. U nekoliko svojih romana Drndić umeće i stihove Wisławe Szymborske, poljske pjesnikinje, ali i brojnih drugih književnika, ponekad u prijevodu, a ponekad u izvorniku te je tada riječ o tipu citata koje Oraić Tolić naziva interlingvalnim. Citatima koje umeće katkad pridruži i ime autora, a na kraju romana *EEG* umeće i popis citiranih djela.

Osim interliterarnih, tj. književnih citata, u romanima Daše Drndić ima puno primjera autocitata, tako u *Belladonni* citira dijelove romana *April u Berlinu*, a protagonist Andreas Ban ujedno je protagonist i u posljednjem njezinu romanu *EEG.* Ta je povezanost likova i događaja, tehnike, uglavnom dio njezina pripovjednog instrumentarija kojim nastoji dokazati svoju tezu o cikličnosti povijesti. U romanu *Leica format* se također referira na svoja djela, ovdje konkretno na *Totenwande*, navodeći:

„U knjizi *Totenwande* ima poluizmišljena priča o djevojčici Jacqueline Morgenstern koju s još dvanaestero djece u dobi od pet do dvanaest godina, a po nalogu SS Obergruppenführera dr. Kurta Heissmeyera, 27. studenog 1944. iz Auschwitza prebacuju u logor Neuengamme.“ (Drndić, 2003: 39)

Kada se promatra *Grobnica za Borisa Davidoviča*, kao i kod Daše Drndić, postoje primjeri ekskluzije i intertekstualne ekvivalencije, a uzme li se u obzir da Kiš za poglavlje – „Psi i knjige“ napominje da je zapravo prijevod inkvizitorskog registra u kojem izvršava samo neznatna skraćenja, može biti riječi i o intertekstualnoj inkluziji. Intertekstualne suodnose Kiš stvara u brojnim svojim djelima, ne samo u *Grobnici za Borisa Davidoviča*, kao što je slučaj i

s romanom *Psalam 44*, u kojem se intertekstualnost može iščitati i iz samog naslova. Intertekstualnost se kod Kiša i Daše Drndić ogleda i na stilskoj razini, a u kolikoj je mjeri sklapao veze s drugim književnim djelima govori i činjenica da je *Grobnica za Borisa Davidoviča* u vrijeme kada se pojavila, s obzirom na inovativnost postupka umetanja fakcije u fikciju, izazvala žustre polemike oko legitimnosti postupka umetanja vanknjižne građe, pa čak i pokretanje sudske tužbe za plagijat[7].

Danilo Kiš uvodi interliterarne citate i aluzije na Jamesa Joycea i u svojoj autobiografiji *Izvod iz knjige rođenih,* ali i u poglavlju „Krmača koja proždire svoj okot" u *Grobnici za Borisa Davidoviča*, u kojem prikazujući biografiju Goulda Verskojlsa navodi:

> „Prvi čin ove drame započinje, dakle, u Irskoj, „najdaljoj Tuli, zemlji s onu stranu znanja", kako je naziva jedan Dedalusov dvojnik; u Irskoj, „zemlji tuge, gladi, očajanja i nasilja", kako je naziva jedan drugi istraživač (…)" (Kiš, 1977: 21).

Premda se, kao i Drndić, Kiš često referira na druge književnike, u njegovoj su *Grobnici za Borisa Davidoviča* u puno manjoj mjeri zastupljeni izravni citati. No, Kiš se također, nerijetko poziva na druga književna djela i književnike.

> „(…) iznad toplog pletenog džempera i flanelskih gaća, ležala je u kožu uvezena knjiga Ovidijevih *Elegija*, na latinskom. Mora da su mu tih dana stihovi slavnog izgnanika zazvučali kao puškinski moto nad njegovom sopstvenom pesničkom sudbinom" (Kiš, 1977: 141).

Govoreći o citatima u likovnoj umjetnosti, Miško Šuvaković navodi kako citat, „doslovni navod jednog umjetničkog djela (…) u drugom umjetničkom djelu, (…) nikada nije samo autonomna likovna konstrukcija, nego je uvijek i značenjski određen postupak" (2005: 123). Dovodi u svezu citat i tomu slične likovne postupke kolažiranja, montaže i *ready-madea*, ali ih ipak razlikuje, prvenstveno zbog naglašene doslovnosti citata, odnosno zbog „preuzimanja i navođenja djela ili fragmenta kao navoda" (Isto: 123). Kao i Oraić Tolić, navodi nekoliko citatnih postupaka, ovisno o tome kakve je prirode citirani tekst, tj. uspostavlja li se citatni odnos između djela koja pripadaju istoj ili različitoj umjetničkoj vrsti, ili je riječ o citiranju vlastitih djela i postupaka i sl. Naglašava također kako citat u postmodernističkoj umjetnosti dobiva povlašten status u strategijama formiranja umjetničkog djela (Isto: 124).

[7] Cijelu kronologiju polemike oko Kiša, kao i sudskog postupka pokrenutog tim povodom, uključujući polemičke tekstove koje su pisali „kišovci" i „antikišovci", objavio je Boro Krivokapić u knjizi *Treba li spaliti Kiša?* (Zagreb, 1980.).

Intertekstualnost i citatnost, kao bitno i gotovo neizostavno načelo postmodernizma, u svoja djela upisuje i Anselm Kiefer[8]. U njegovu su stvaralaštvu zastupljeni intrasemiotički, intersemiotički i transsemiotički citati, ali će u ovom poglavlju biti riječi o onim intrasemiotičkim citatima, aluzijama i referencama na druga djela likovne umjetnosti. Kao i u početcima svoje karijere, kada stvara ciklus fotografija *Okupacije*, tako i kasnije, kada se okreće masivnim slikama-skulpturama, Kiefer višeput aludira na njemački romantizam, dovodeći ga u izravnu vezu s kasnijim nacizmom. Kako Graham-Dixon navodi u gore spomenutom članku, nacizam je nastao na nacionalističkoj podlozi njemačkog romantizma, odnosno njegov je najekstremniji produkt. Tom razmišljanju odgovaraju i Kieferove *Okupacije* (Slika 2) na kojima protagonist-autor gestikulira nacističkim *Sieg Heil* pozdravom, pritom se nalazeći u uzvišenom, pročišćenom pejzažu, čime aludira na reducirani pojavni svijet u djelima Caspara Davida Friedricha (Slika 1). I na semantičkoj je razini Kieferova opusa moguće uočiti aluzije na druge likovne umjetnike. Čest su motiv njegova stvaralaštva suncokreti, što je motiv možda najpoznatije obrađen u opusu Vincenta van Gogha, na čija djela Kiefer i aludira. Pritom, sam navodi kako su suncokreti Vincenta van Gogha „previše lijepi" te ih smješta u novu sferu i spaljene ili sasušene ih aplicira na svoja platna i tako stvara ciklus slika *Morgenthau Plan*[9]. Na planu izvedbe oživljava tehniku drvoreza, učestalo korištenu od strane njemačkih ekspresionista s početka 20. stoljeća, što je vidljivo na primjeru slike *Wege der Weltweisheit: die Hermanns-Schlacht* (1978.) na kojoj prikazuje portrete poznatih njemačkih ličnosti s područja znanosti, umjetnosti, filozofije, pritom ponovno aludirajući na stvaranje njemačkog nacionalnog mita, kasnije ukaljanog nacističkom ideologijom.

U svojem se stvaralaštvu Kiefer, osim referirajući na druge autore, često referira i na sebe sama te su u njegovim djelima često prisutni autocitati na formalnoj i na semantičkoj razini. Tome u prilog idu i brojni ciklusi slika u kojima dominiraju pojedini motivi, kao što je slučaj i s gore spomenutim ciklusom *Morgenthau Plan* u kojem prevladava motiv suncokreta, koji su uvijek sasušeni i mrtvi, puni sjemenki i potencijala za novi život, pri čemu Kiefer nastoji prenijeti ideju o cikličnosti povijesti. Također, često reciklira nazive svojih slika, što je uz recikliranje materijala također instrumentarij kojim dokazuje tezu o ponovljivosti povijesti. Njegova su djela gotovo uvijek na neki način povezana i primjera je autocitata i autoaluzija

[8] Kieferova će se likovna djela u ovom završnom radu promatrati kao „vizualni tekstovi" između kojih može postojati takav intertekstualan odnos.

[9] Problematiku „lijepoga" Kiefer objašnjava u brojnim intervjuima, navodeći kako vidi ljepotu u svemu što ga okružuje, ne samo u onom što se uvriježeno smatra takvim, zbog čega često „ružnim" načini ono što je bilo „lijepo", a o čemu je riječ i u dokumentarcu *Remembering the future*.

puno, kao što je slučaj i s gore spomenutim *Okupacijama*; fotografije su iz tog ciklusa transformirane i korištene i u drugim njegovim djelima i skulpturama.

## 4.2. Intermedijalnost

Kao što je u uvodnim poglavljima istaknuto, intermedijalnost je termin koji označava postojanje veze između dvaju medija, od kojih je jedan medij najčešće umjetnički, dok drugi može biti i neumjetnički. Pavao Pavličić u svom članku daje opširnu razdiobu intermedijalnih odnosa, a u ovom će poglavlju oni biti oprimjereni. S obzirom na to da se promatraju tri opusa, od čega dva književna, a jedan likovni, bit će prikazano kako se intermedijalnost postiže u svakom od njih. U prethodnom je poglavlju, u kojem je bilo riječi o intertekstualnosti, spomenuto da citati, ovisno o vrsti podteksta, mogu biti intrasemiotički, intersemiotički i transsemiotički. Djela su promatranih autora žanrovski i stilski hibridi, stoga ne čudi u kolikoj mjeri sklapaju veze s drugim medijima, kako umjetničkim, tako i neumjetničkim.

Književnost, kao polazni tekst/medij, može sklapati suodnose s drugim, umjetničkim i neumjetničkim medijima (Pavličić, 1988: 171). Daša Drndić, pišući svoje povijesne romane, često umeće intersemiotičke citate i aluzije, kada sklapa vezu s drugim umjetnostima, ali još je češće riječ o transsemiotičkim citatima, kada se uspostavlja suodnos s neumjetničkim medijima, odnosno u njezinim su romanima zastupljeni, pored interliterarnih citata i autocitata, intermedijalni i izvanestetski citati i aluzije. Govoreći o umjetničkim medijima, mogu se promatrati oni prostorni i vremenski. Prostorni su slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, dok su vremenski film, glazba, radio i televizija, ali od takvih medija književnost „može nešto preuzeti samo u strogo metaforičnome smislu“ (Isto: 173). U opusu Daše Drndić, kada je riječ o umjetničkim, prostornim medijima, nema intermedijalnosti u punom smislu riječi, uglavnom prevladavaju aluzije na djela likovne umjetnosti i umjetnike, kao u romanu *April u Berlinu* na Paula Kleea:

> „*Sjetite se slike Paula Kleea, „Angelus Novus“. „Angelus Novus“ anđeo je povijesti. Ima ljudsko lice, ali ptičja krila i kandže. Lice mu je okrenuto prošlosti. Ono što mi vidimo kao lanac događaja, on vidi kao jednu jedinu katastrofu koja neprekidno gomila ruševine na ruševinama i baca mu ih pred noge (...)*“ (Drndić, 2009: 331).

U navedenom primjeru riječ je o citatu Waltera Benjamina, koji je u romanu *April u Berlinu* izvorno istaknut kurzivom. Stoga se ovaj primjer citata može promatrati na intertekstualnoj i intermedijalnoj razini. Zanimljiv odnos, također intertekstualan i intermedijalan, uspostavlja i s Edwardom Goreyjem, književnikom i likovnim umjetnikom,

umećući interliterarne aluzije, ali i intermedijalne citate, prilažući Goreyjeve ilustracije, a u romanu *Belladonna* aludira na slikara Albrechta Dürera i njegovu grafiku *Melancolia*.

> „Mnogo toga što se oko mene tih dana događalo pripadalo je Goreyjevu svijetu. Sudarala sam se s bićima koja kao da su se išuljala iz njegovih knjiga pa makabristički uplesala u moje dane (…) Kao svrdlom, Gorey prodire u arhetipske, pa i atavističke bolne točke *homo sapiensa*, te jadne ranjive i agresivne budale (…) Poput Goreyjeva zagonetnog malog bića koje se katkada zavlači i u pukotine naše nutrine, skupljamo ono što volimo, predmete i ljude, sjećanja i htijenja, pa ih skladištimo na dno velikih voda“ (Drndić, 2009: 329-332).

> „Čita rasprave o Dürerovoj *Melancoliji*, o toj gravuri iz 1514. za koju Benjamin tvrdi da predstavlja *umrtvljenje emocija, visok stupanj tuge.* Ali on nije tužan, Andreas Ban. *Nisam tužan*, kaže. Neutješni Dürerov anđeo u njemu izaziva samilost, ne identifikaciju“ (Drndić, 2012: 25).

Osim s prostornim umjetničkim medijima, u njezinim se romanima može naći i pokoji vremenski medij, kao što je primjerice veza s glazbenom umjetnošću gdje u romanu *April u Berlinu* umeće glazbenu partituru (Drndić, 2009: 85), ili u romanu *Leica format*, gdje preuzima stilski i grafički oblik *fuge,* s brojnim polifonim i grafički odvojenim dijelovima, što u predgovoru i nagovještava, a što je čest slučaj s korištenjem vremenskih medija, kada se „preuzimaju značenja i učinci za njih karakteristični“ (Pavličić, 1988: 175):

> „*Fuga* – također polifona muzička kompozicija u kojoj se partije ponavljaju po određenim pravilima; umjetnički oblik koji ima temu i odgovor (…) *Fuga* – spoj između kamenova ili pločica (…): namjerno ostavljen razmak u gradnji koji otklanja mogućnost pucanja konstrukcije; pukotina – što bi za ovu furdu mogla biti metafora“ (Drndić, 2003: 5).

Za romane su Daše Drndić možda i od većeg značaja neumjetnički mediji s kojima stupa u suodnose. Takvi su neumjetnički, ili prema Dubravki Oraić Tolić, intersemiotički i transsemiotički mediji, puno zastupljeniji od umjetničkih i upravo njima, između ostalog, pomiče granicu fikcije i fakcije. Pavličić daje razdiobu i neumjetničkih medija te ih dijeli na komunikacijske i znanstvene (Pavličić, 1988: 175). Komunikacijski se mediji odnose na one čija je svrha priopćajna, usmjereni su „na zbilju i imaju stvarnu svrhu“ (Isto: 175). U te se medije ubrajaju dokumenti, novine, oglasi, vozni redovi, vijesti, fotografije i slični primjeri koji su u opusu Daše Drndić veoma zastupljeni. Umetanjem spomenutih medija postiže se transmutacija, odnosno takve se faktične činjenice fikcionaliziraju i postaju književnom

građom. Takvih je primjera mnogo, u samom podnaslovu *Sonnenscheina* stoji da je dokumentarni roman, građen dakle na dokumentarnoj građi. Takvo se međusobno ispreplitanje dokumenta i književnih oblika smatra „hibridizacijom književnih oblika i literarizacijom nefikcionalnih metoda“ (Car, 2016: 24). U romanima *Sonnenschein* i *Belladonna*, ali i brojnim drugima, Drndić umeće popise stradalih, fotografije, biografije, novinske izvještaje, karte (2003: 174). Osim što uključuje novinske izvještaje u izvornom obliku, kao u *Belladonni* (2012: 20), Drndić često u načinu pripovijedanja „imitira“ takav novinarski, izvještajni stil:

> „1933. U srpnju potpisan je Reichskonkordat između Njemačke i Svete Stolice. U kolovozu, na berlinskom skupu katoličke mladeži, svećenici s osmijehom pozdravljaju Hitlera. (…) 1938. Studeni. Kristalna noć. Spaljeno je i devastirano 267 sinagoga, 7400 trgovina uništeno je i opljačkano, stotine ljudi ubijeno i ranjeno“ (Drndić, 2009: 68).

Intermedijalnost, dakle, postiže i preuzimanjem određenih postupaka karakterističnih za određene medije, kao što je u primjeru iznad bilo s novinskim stilom, tako i u cjelini svojih romana, koji su načinom pripovijedanja uvelike slični montažama i kolažima. Njezini su romani puni rascjepkanih i samostalnih dijelova koji puni smisao dobivaju tek sklapanjem u cjelinu. Još jedan medij za kojim često poseže u svojim romanima jesu fotografije, koje u tekstu Daše Drndić funkcioniraju kao slikovni dokazi onoga o čemu pripovijeda. Često su to fotografije osoba (Drndić, 2009: 221), preslike osobnih iskaznica, oglasa (Drndić, 2003: 230), prostora. Ovi su elementi možda od važnijeg značaja, prvenstveno zbog teme o kojoj Drndić piše. Takva povijesna tematika, zamotana u klupko fikcije, ponekad zahtijeva faktivne dokaze.

U stvaralaštvu su Danila Kiša također zastupljeni drugi mediji, također najčešće neumjetnički – dokumenti. On, kao i Drndić, u svojoj *Grobnici za Borisa Davidoviča* piše biografije svojih likova, i stvarnih i fikcionalnih, ali umeće i izvješća sa suđenja, svjedočenja i sl. Kao što je prije spomenuto, šesto je poglavlje „Psi i knjige“ zapravo samo manja preinaka stvarnog dokumenta, preuzetog iz inkvizitorskog registra. Intermedijalna se veza u njegovu opusu uspostavlja i imitiranjem stila novinskog izvještaja ili sudskog ispitivanja:

> „Da li ste se ponovno vratili jevrejskoj veri u Pamijeru ili drugde, a u formi i na način svojstven mojsijevskim običajima?
> Ne. Jer, prema talmudskoj doktrini, kad se neko dobrovoljno i po pravilima hrišćanskim prekrsti (…)“ (Kiš, 1977: 131).

Djela su Anselma Kiefera veoma intermedijalno označena. Kao i književnost, i likovna umjetnost može stupati u suodnose s ostalim medijima, umjetničkim i neumjetničkim. U

njegovu je opusu prisutno obilje intersemiotičkih citata, pomoću kojih Kiefer konstruira vezu s umjetničkim, vremenskim i prostornim medijima, ali i transsemiotičkih citata, odnosno „citata iz života“ (Oraić Tolić, 1990: 21). Najvidljivija je ta veza s književnošću u njegovu diptihu *Margarete* (Slika 3) i *Shulamite* (Slika 4) napravljenom po pjesmi Paula Celana, *Fuga smrti*. Na tim dvjema slikama, Kiefer je na platna izravno upisao njihova imena, ujedno se time referirajući na spomenutu pjesmu. Pritom je koristio i neumjetničke medije posredstvom transsemiotičkih citata, opisujući Margaretu sa zlaćanom kosom apliciranjem slame koja predstavlja tu zlatnu kosu, dok je, s druge strane, apliciranjem pepela aludirao na krematorij kao neizbježnu sudbinu Židovke Šulamke. Na svojim platnima ispisuje često i stihove, kako svoje, tako i drugih književnika.

Transsemiotičkih je citata u njegovu stvaralaštvu puno, upravo zbog čega se ta djela smatraju svojevrsnim hibridom kiparstva i slikarstva, ali takvih je slučajeva u likovnoj umjetnosti možda puno više nego u književnosti, tj. postupci su preuzimanja „citata iz života“ puno češći u likovnoj umjetnosti, posebno od modernizma pa nadalje. Kieferova se hibridna djela mogu smatrati i „asamblažem“, odnosno „trodimenzionalnim umjetničkim objektom nastalim spajanjem raznorodnih predmeta i materijala“ (Šuvaković, 2005: 80), što je posebno primjenjivo na njegove skulpture, kao npr. *Sursum corda* (2016.). Tako, primjerice, u ciklusu slika *Für Paul Celan* na platna umeće knjige, ili suncokrete u ciklusu *Morgenthau Plan.* Ponekad na platna umeće i odjeću, vidljivo primjerice na slici *Lilith and Rotten Meer* (1990.), gdje osim odjeće umeće i olovo, žicu, pepeo. To se umetanje predmeta na slike može smatrati ekvivalentom onoga što Daša Drndić i Kiš rade u svojim romanima umetanjem dokumenata. Ishod je toga postupka jednak – umetnuti se faktični dijelovi fikcionaliziraju i postaju dijelom umjetničkog djela. Kiefer, također, umeće fotografije u svoja djela, ali mu one služe samo kao podloga na koju naknadno aplicira teške i masivne slojeve boja.

## 4.3. Fiktofaktalnost

U stručnoj se literaturi fiktofaktalnost navodi kao jedno je od bitnijih odlika postmodernizma u umjetnosti[10]. Pojam je to definiran u suvremenoj postmodernističkoj kritici i znanosti, a odnosi se upravo na izbrisanu granicu između razina stvarnog i izmišljenog. U kontekstu fiktofaktalnosti, Dubravka Oraić Tolić spominje i termin „lelujanje“, koji predstavlja nestalnu i nerazriješenu liniju između fikcije i fakcije (1997: 113). Fikfofaktalnost je dijelom opusa spomenutih autora, a instrumentarija kojima to ostvaruju je mnogo. Pomicanje granica često ostvaruju miješanjem likova, stvarnih i izmišljenih, umetanjem dokumenata i autobiografskih elemenata i sl. U ovom će poglavlju biti prikazano na koji se način fiktofaktalnost postiže u književnosti, a kako u likovnoj umjetnosti, na primjerima obrađivanih autora.

Daša Drndić često je sklona pomicanju navedenih granica na razini likova. U svojim romanima prikazuje cijelu galeriju povijesnih osoba i izmišljenih likova, gradeći nove fabule na već postojećim karakterima da bi povijesnu građu povezala u cjelinu. Tako, primjerice, likom Konrada Košea povezuje romane *Canzone di guerra* i *Totenwande*, no pritom Konrada Košea, koji je fiktivan, dovodi u vezu sa stvarnim osobama, pa tako piše o sudbini Jacqueline Morgenstern, u logoru stradaloj djevojčici, ali istovremeno pripovijeda o Konradovu životu. U *Sonnenscheinu*, reprezentativnom primjeru dokumentarnog romana, kako i u samom podnaslovu romana stoji, cijeli prilog posvećuje nacistima, opisujući njihovu sudbinu nakon rata i zločine tijekom rata. Glavni lik tog romana, Haya Tedeschi, pojavljuje se i u nekoliko njezinih drugih romana, kao u *EEG*-u ili u romanu *April u Berlinu.* Osim toga, Daša Drndić, stvarne i povijesne osobe, nerijetko književnike, fikcionalizira te oni postaju likovi u djelu, što je slučaj i s romanom *April u Berlinu,* gdje je jedan od likova poljski književnik Witold Gombrowicz, ili u *Sonnenscheinu* i *Leica formatu*, gdje su prikazane fikcionalne ispovijesti povijesnih osoba, poput Hitlera i brojnih drugih nacista, najčešće grafički odvojene od ostatka teksta i predstavljene kao dijalozi:

> „*Baš me briga. Ja sam mrtav. Pitajte malo profesora Hermanna Stievea, ili još bolje, doktora Juliusa Hallervirdena. Imate i Hirta i Vossa. Imate Watsela, direktora antropološkog odjela*

[10] Dubravka Oraić Tolić „fiktofaktalnošću“ označava termin prisutan u suvremenoj postmodernističkoj kritici i znanosti, a koji se odnosi na „poljuljanu“ granicu razina fikcije i fakcije. Takav pojam označava „osnovno onostrateško načelo postmoderne književnosti, jer svojom problematizacijom suodnosa fikcije i fakcije, književnosti i zbilje (…) u prvi plan ističe ontološki status same književnosti“ (Oraić Tolić, 1997: 113).

*Bečkog muzeja, mnogi su me nadživjeli. Radili su i objavljivali, eksperimentirali su i stjecali slavu do smrti. Ja sam se ubio. Nemojte me više gnjaviti"* (Drndić, 2003: 299).

Drndić se često poigrava svojim likovima te se za njih može reći da su ujedno i stvarni i fiktivni, kao što je u romanu *Sonnenschein* prikazan Kurt Franz, stvarna povijesna osoba, nacist, doveden u direktnu vezu s fiktivnim likom, Hayom Tedeschi. Istu stvar i u svojoj *Grobnici za Borisa Davidoviča* radi Danilo Kiš. On, također, kao i Drndić, fabulu konstruira na povijesnim i fiktivnim likovima te je često veoma teško odredivo kojoj razini oni pripadaju. Kao i Daša Drndić, i on piše (pseudo)biografije svojih likova, primjerice lika Barucha Davida Neumanna, opisujući pritom njegovo djetinjstvo i kasniji život, ili Edouarda Herriota i A. L. Čeljustnikova. S obzirom na to da su u njihovim romanima zastupljeni i fiktivni i stvarni likovi, biografije koje pišu često su fikcionalne, no tu se opet postavlja pitanje zadržavaju li faktografski podatci umetnuti u fikciju status faktografije, ili se umetanjem u književnost i sami fikcionaliziraju.

„Jedina istorijska ličnost u ovoj priči, Eduar Erio, vođa francuskih radikala, predsednik komisije inostranih poslova (…) zauzeće ovde možda nedovoljno značajno mesto. Ne stoga, kažimo to odmah, što je od manjeg značaja za tok same priče od one druge osobe koja se ovde pojavljuje, neistorijske, ali ne i manje stvarne, nego naprosto zato što o istorijskim ličnostima postoje i druga dokumenta. (…) Ukoliko navedena svedočanstva odišu izvesnom sumnjom i nepouzdanošću, pogotovo ova poslednja, jedna od Čeljustikovih priča, ona koja se odnosi na Erioa, makoliko izgledala na prvi pogled kao plod fantazije, vredna je da se zabeleži" (Kiš, 1977: 35).

Osim miješanjem stvarnih i fiktivnih likova, u opusu Daše Drndić do pomicanja granica fikcije i fakcije dolazi i umetanjem autobiografskih elemenata. Njezini su romani u velikoj mjeri označeni autobiografskim podatcima, što je možda najvidljivije u romanima *Canzone di guerra* ili *Leica format*, a takvi se autobiografski podatci često vežu uz obradu teme egzilanata, opisivanja „neimanja" domovine. Autobiografija je sama po sebi hibridan žanr, tj. „tip nefikcionalne književnosti (…) ostvaren pomoću fikcionalnih elemenata", istodobno „fiktivan i realan, istodobno dokument o životu i književna činjenica" (Katušić, 2017: 69-73). U njezinim romanima nije riječ o autobiografiji u klasičnom smislu riječi, ona gradeći fabulu na drugim likovima često progovara o sebi samoj, ali takvi autobiografski elementi padaju u drugi plan pred povijesnim materijalom. U romanu *April u Berlinu* i sama obrađuje taj odnos pisca-pripovjedača, navodeći:

„Da, pisci se kad-tad pretoče u protagoniste vlastite mašte, uvuku se među korice svojih knjiga i tamo trunu. Ponekad se njihovi likovi otmu, iskoče iz fikcije, nalegnu piscu na prsa i šapnu mu, mat! sad si moj. *Tako* pisac prestane živjeti svoj život, jedan život, i počne se umnožavati“ (Drndić, 2009: 256).

U prethodnom je poglavlju o intermedijalnost, dan prikaz intermedijalnih odnosa, kojima se često u djelima spomenutih autora pomiču granice zbiljskog i izmišljenog. Odnosi se to prvenstveno na umetanje dokumenata – fotografija, popisa, notnih zapisa, biografija likova i sl. Umetanje je dokumenata instrumentarij zastupljen u likovnoj umjetnosti i književnosti, a rezultat koji se time postiže jednak je neovisno o mediju u kojem se ostvaruje. Osim umetanjem dokumenata, apliciranjem stvarnih predmeta na platna pomiču se granice stvarnog i izmišljenog u djelima Anselma Kiefera, pri čemu dolazi do diseminacije, koja dokazuje transformativnu ulogu umjetnosti. Spomenuto je već ranije kako Kiefer na svoja djela umeće organske materijale, poput pepela. U ovom će konkretno slučaju značenje pepela ovisiti o kontekstu umjetničkog djela, te će, za Kiefera, pepeo predstavljati krematorije i Holokaust, a isti će materijal u drugom kontekstu imati drugačije značenje.

### 4.4. Postmodernistički koncept povijesti

U početnom je dijelu završnog rada ukratko dan prikaz postmodernističkih strujanja u umjetnosti. Kao jedan je od produkata postmodernističke teorije zasigurno koncept povijesti kao cikličnog kretanja, a upravo je to zajedničko Daši Drndić, Danilu Kišu i Anselmu Kieferu. Svo troje navedenih autora povijest prikazuje kao zatvoreni krug iz kojega se ne može pobjeći, a u kojemu se sve konstantno ponavlja. Svojim djelima ukazuju da povijest ne postoji kao linearni narativ događaja i godina; njihova predodžba povijesti bliža je zamršenoj liniji koja se uvijek vraća na početak. U romanima Daše Drndić, Kiševoj *Grobnici za Borisa Davidoviča* i slikarstvu Anselma Kiefera, nema slučajnih podudaranja. Svaka je podudarnost i svako ponavljanje imena, likova i događaja, intencionalno i prisutno u svrhu dokazivanja teze o cikličnosti povijesti. Tako su, primjerice, povezana prva dva povijesna romana Daše Drndić – *Canzone di guerra* i *Totenwande*. Sporedni je lik prvoga romana, Konrad Koše, ujedno i glavni lik drugoga. Isti se primjer može primijeniti i na romane *Sonnenschein* i *Belladonna*. U *Sonnenscheinu*, reprezentativnom primjeru dokumentarnoga romana, jedan je od pripovjedača Haya Tedeschi, Židovka koja se za vrijeme Drugog svjetskog rata upušta u ljubavnu vezu s nacistom Kurtom Franzom, stvarnom osobom koji je bio zapovjednik koncentracijskog logora Treblinka. Kasnije se lik Haye Tedeschi pojavljuje u *Belladonni*. Često i na kraj svojih romana dodaje: „nije kraj“ (Drndić, 1998:161), „ima još“ (Drndić, 2000:147), time ih izravno

povezujući. Od sedam novela *Grobnice za Borisa Davidoviča*, Kiš ih šest smješta u svoju suvremenost, dok je jedna, pod naslovom „Psi i knjige" smještena u 14. stoljeće. U toj je noveli simboličan i naslov, psi se odnose na Židove, a u samoj se noveli obrađuje često prisutna tema u umjetnosti – tema zabranjenih/spaljivanih knjiga. U noveli je riječ o Baruchu Davidu Neumannu, izbjeglici iz Njemačke, nekadašnjem Židovu, prisiljenom na pokrštavanje. Kiš ne bira slučajno događaj iz 14. stoljeća. On na taj način dokazuje kako je povijest ciklično kretanje, i zapravo pripovijedajući o pogromu Židova iz 14. stoljeća, on progovara i o genocidu koji se dogodio za vrijeme Drugog svjetskog rata. Kiš u *Grobnici* i eksplicitno iznosi ideju o cikličnosti povijesti, umećući interliteraran citat:

> „Postojanost moralnih uverenja, prolivanje žrtvene krvi, sličnost u imenima (Boris Davidovič Novski – Baruh David Nojman), podudarnost u datumima hapšenja Novskog i Nojmana (u isti dan kobnog meseca decembra, a u razmaku od šest vekova, 1300…1930), sve se to odjednom pojavilo u mojoj svesti kao razvijena metafora klasične doktrine o cikličnom kretanju vremena: „Ko je video sadašnjost, video je sve: ono što se dogodilo u najdavnijoj prošlosti i ono što će se zbiti u budućnosti" (Mark-Aurelije, *Misli*, knj. VI, 37). (…) „Svet biva povremeno razoren plamenom koji ga je sazdao, a zatim se ponovo rađa da bi proživeo istu povest" (…) (Kiš, 1979: 135).

Anselm Kiefer također svojim stvaranjem nastoji prenijeti ideju o povijesti kao cikličnom kretanju, što postiže stalnim cirkuliranjem materijala, motiva, naziva svojih slika. U dokumentarnom filmu koji prikazuje Kieferovo stvaralaštvo, indikativna naslova *Remembering the future*, Kiefer i sam objašnjava svoju koncepciju povijesti kao stalnog kruženja. Pojašnjava pritom kako sva njegova djela prolaze kroz tri faze: konstrukciju, destrukciju i naposljetku rekonstrukciju, što se u slikama manifestira upravo u slojevitosti značenja i materijala. Povijest rabi kao materijal, glinu koja se može oblikovati i koja je neiscrpan izvor inspiracije. Takva je slojevitost prisutna i kod Daše Drndić i Danila Kiša – i oni u svojim djelima slažu slojeve (likove, fabulu, motive) jedno na drugo, čvrsto ih povezujući u cjelinu, o čemu govori i Kiševa *Grobnica*, kojoj u samom podnaslovu stoji da predstavlja „Sedam poglavlja jedne zajedničke povesti".

## 4.5. Podudarni lajtmotivi i njihove metaforičke funkcije

Promatrajući spomenute opuse na semantičkoj razini, važno je primijetiti nekoliko lajtmotiva[11] kojima se prenose određena značenja i koji se ističu kao ključni u njihovu poimanju ciklične povijesti. Čest motiv u opusu Anselma Kiefera jesu brojevi, kojima uglavnom prenosi više značenja. On je, inspiriran Kabalom i drugim mističnim učenjima, u svoje slike upisivao brojeve – brojeve koji su simbolizirali oznake kojima bi se Židovi tetovirali da bi ih se identificiralo u logorima, ali ujedno prikazujući brojeve kojima je NASA označavala određena zviježđa. Pritom je aludirao na neizmjernost brojeva zvijezda i njihovu individualnu „nevažnost" i ophođenje prema Židovima koji u Drugom svjetskom ratu gubeći ime i prezime postaju samo brojka, što je posebno zanimljivo kada se dovede u vezu s povijesnim romanima Daše Drndić, koja, opterećena žrtvama i njihovim imenima, a pritom i sudbinama, često prilaže dokumente, liste stradalih Židova, uz geslo: „Iza svakog se imena krije priča" (*Sonnenschein*). Motiv brojeva prisutan je i u romanu *Leica format* u opisu sudbine stradalog dječaka Sergia de Simonea:

> „Broj na ruci Sergia de Simonea, broj 179614, broj je za pamćenje, on nije bezimen broj, ima još takvih brojeva (…) Broj 179614 treba upamtiti jer, kako kaže Wisława Szymborska, to je broj koji je povijest zaboravila pa kao da ne postoji, kao da nikada nije postojao. Ima mnogo takvih brojeva uskladištenih u zemaljsko sjećanje, a novi stalno pristižu. (…) broj koji se zove Sergio de Simone" (Drndić, 2003: 42).

Osim brojeva, u Kieferovu je stvaralaštvu prisutan motiv tračnica koje simboliziraju put u koncentracijske logore, a koje su stavljene u naizgled romantičarski pejzaž, kojim se ponovno referira na doba stvaranja njemačkog nacionalnog mita, kasnije ukaljanog nacizmom. Pritom je veoma zanimljivo primijetiti koja se značenja prenose ovim motivom. Kod Kiefera su, dakle, te tračnice stavljene u idiličan pejzaž, ali predstavljaju tračnice smrti, a kod Daše Drndić tračnice se vezuju uz logore i predstavljaju smrt, što je dosta eksplicitno objašnjeno, ali osim

[11] U *Hrvatskoj književnoj enciklopediji* „lajtmotiv" (njem. *Leitmotiv*) naziva se još i „vodeći motiv" te se definira prvenstveno kao glazbeni termin „kojim se označava tema ili neka glazbena ideja koja kao sklop tonova predstavlja ili simbolizira neku osobu, predmet, mjesto, ideju, stanje duha ili nadnaravnu silu". Vezano uz glazbenu umjetnost navodi se kako je „sustav lajtmotiva prvi u umjetničkoj glazbi primijenio R. Wagner, a u muzikologiji artikulirao njemački povjesničar glazbe A. W. Ambros". U navedenoj enciklopedijskoj natuknici spominje se uzgred kako se uporaba ovog termina javlja i u drugim umjetnostima, „u prenesenom značenju", kao „misao, tema, ideja i sl. što se kao osnovni motiv ponavlja (npr. u književnom djelu ili u razgovoru)" http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=35162 . No, u znanosti o književnosti uobičajeno je korištenje pojma *Leitmotiv* ili lajtmotiv u značenju tematske jedinice koja se učestalo ponavlja u određenom tekstu. U tom smislu Aleksandar Flaker spominje *lajtmotiv* ili „popratni motiv" (1983: 434), a Vladimir Biti izdvaja pojam *Leitmotiv* ili „provedbeni motiv" 1997: 234).

toga, ona obrađuje pitanje neutralnosti Švicarske u Drugom svjetskom ratu, aludirajući pritom upravo na tračnice koje su vodile u smrt, a prolazile njezinim teritorijem. Zajedničko im je narušavanje čitateljevih, odnosno promatračevih, očekivanja.

Uspoređujući, primjerice, Kiša i Kiefera, veoma je zanimljiv motiv knjige. Kiš u svojoj *Grobnici za Borisa Davidoviča*, kao što je već spomenuto, poglavlje „Psi i knjige" posvećuje Židovu Baruchu Davidu Neumannu iz 14. stoljeća. Pritom se opisuje zapljena knjiga, kao i njihovo uništavanje. Knjiga je kroz povijest uvijek bila simbolom kulture i znanja; u knjigama je ispisana prošlost, sadašnjost i budućnost čovjeka, stoga ne čudi i da se u distopijama učestalo opisuju društva koja totalitarizam održavaju na zabrani, zapljeni i paljenju knjiga. Židovima je nerijetko kroz povijest, a posebice za vrijeme Drugog svjetskog rata, oduzimana vlastita imovina, uključujući knjige kao posebno „opasne". Kiefer je također obradio spomenuti motiv u nekoliko svojih umjetničkih instalacija (*Falling stars*). Pritom je knjige izradio od olova, teške i po nekoliko stotina kilograma, smještajući ih na police, između i oko kojih bi stavio staklo, čineći ih tako nedodirljivima i neupotrebljivima, a ponekad bi i na te olovne knjige ispisivao vlastite stihove ili umetao fotografije. Obrađujući motiv knjiga, često ga povezuje s Paulom Celanom. Već je prije spomenuto da postoji cijeli ciklus slika-instalacija *Für Paul Celan*, gdje često na platna aplicira spaljene knjige, pritom aludirajući na Paula Celana, u prvom redu književnika, a zatim i ratnog zarobljenika čija je kazna bila paljenje knjiga. Motivi zastupljeni u njegovim djelima nikada nisu jednoznačni, a Paul Celan može se izdvojiti kao jedan takav, kojim se direktno povezuje stvaralaštvo Daše Drndić i Anselma Kiefera.

## 5. Zaključak

U središtu ovoga završnog rada opusi troje umjetnika – Daše Drndić, Danila Kiša i Anselma Kiefera – postavljeni su u suodnos kao predmet poredbene analize prvenstveno zbog tematike Drugog svjetskog rata koju u svojim djelima obrađuju, a zatim i zbog podudarnosti koje svojim djelima ostvaruju na idejnom planu, koristeći pritom slične postupke. Shodno postmodernističkim tendencijama zastupljenima u njihovu stvaralaštvu, analizirani su postupci intertekstualnosti i intermedijalnosti, na čemu je bio fokus istraživanja, ali je, uz to, prikazan i način na koji se određeni postupci, kao što su citatnost, dokumentarnost, fiktofaktalnost i sl., ostvaruju u likovnoj umjetnosti i književnosti.

U pristupu intertekstualnosti, prikazani su takvi suodnosi koji pretpostavljaju postojanje smislene međusobne veze među književnim tekstovima. U tom smislu u opusu Daše Drndić pronađeni su brojni interliterarni citati i aluzije, ali i autocitati i autoaluzije. Jednu od možda najznačajnijih interliterarnih veza sklopila je u svojim tekstovima s Danilom Kišem, na kojega se često referirala u svojim novopovijesnim romanima, te je u tom kontekstu analiziran i njegov opus. Kao i Daša Drndić, Danilo Kiš svojim se književnim pismom povezuje s ostalim književnicima, na značenjskom planu i na planu izraza. Iako u strogom smislu intertekstualnost pretpostavlja veze koje sklapaju književni tekstovi međusobno, u ovom su radu, u kontekstu likovne umjetnosti, likovna djela promatrana kao „vizualni tekstovi“ između kojih se ostvaruju određeni suodnosi, kao što su aluzije i citati. Kiefer, u tom smislu, sklapa veze s brojnim umjetnicima i na semantičkoj razini, kao što su veze s Vincentom van Goghom, ili na idejnom planu veze s njemačkim romantizmom.

S druge su strane prikazani oni intermedijalni odnosi zastupljeni u opusima troje spomenutih autora, koji se mogu promatrati ovisno o tome uspostavlja li promatrani medij (književnost ili likovna umjetnost) korelaciju s drugim, umjetničkim ili neumjetničkim medijem, te u tom smislu, primjerice, može biti riječi o odnosu književnosti i likovne umjetnosti i obrnuto, ili o odnosu književnosti i dokumenata kao neknjiževnog medija, te je u tom slučaju riječ o dokumentarnoj književnosti. Upravo se umetanjem dokumentarne građe, ali i nekih drugih neknjiževnih medija, pomiče granica zbiljskog i izmišljenog, a ta je fiktofaktalnost jedna od odlika postmodernizma prisutna u stvaralaštvu svih spomenutih autora. U književnosti se fiktofaktalnost postiže miješanjem stvarnih i izmišljenih likova i događaja, jednako kao i umetanjem autobiografskih elemenata u imaginarnu građu, što je od posebnog značaja za rad Daše Drndić, dok je kod Kiefera takav odnos fikcije i fakcije rezultatom umetanja dokumenata ili raznih organskih materijala na platno.

Njihovo se stvaralaštvo može promatrati i kroz podudarnosti na semantičkoj razini, točnije u zajedničkim lajtmotivima i značenjima koje im autori pridaju. U tom smislu u radu se analitički pristupa motivima brojeva, tračnica i knjiga, kao provodnim ili provedbenim motivima koji se učestalo pojavljuju u njihovim književnim i vizualnim tekstovima te se propituje način na koji se u pojedinom opusu realiziraju, funkcije koje imaju i metaforička značenja koja prenose.

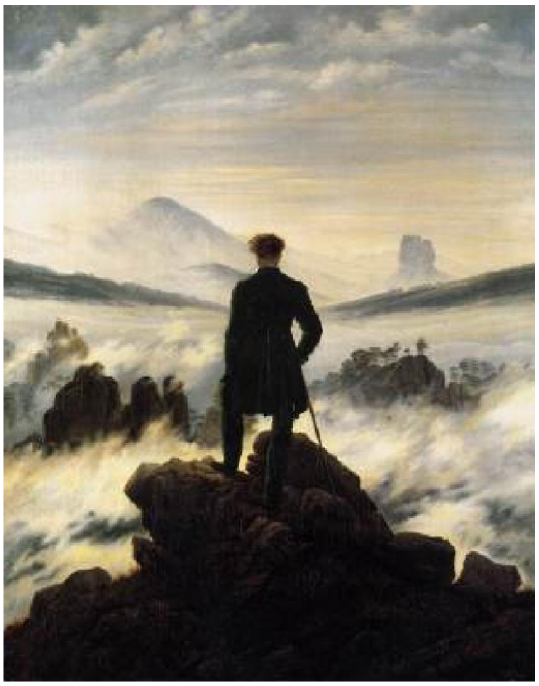
Iako različitim medijima, troje je autora izborom određenih motiva i korištenjem sličnih postupaka, prenijelo istu ideju o cikličnosti povijesti, koncentrirajući se prvenstveno na užase Drugog svjetskog rata. Konačno, temeljna se ideja povijesti, prisutna u njihovu stvaralaštvu, može izraziti citatom Jorgea Luisa Borgesa, kojeg Daša Drndić umeće na početak *Sonnenscheina*: „Jedan jedini trenutak dovoljan je da se otključa tajna života, a ključ svih tajni samo i jedino je Povijest, to vječno ponavljanje i to lijepo ime užasa“.

## 6. Izvori i literatura

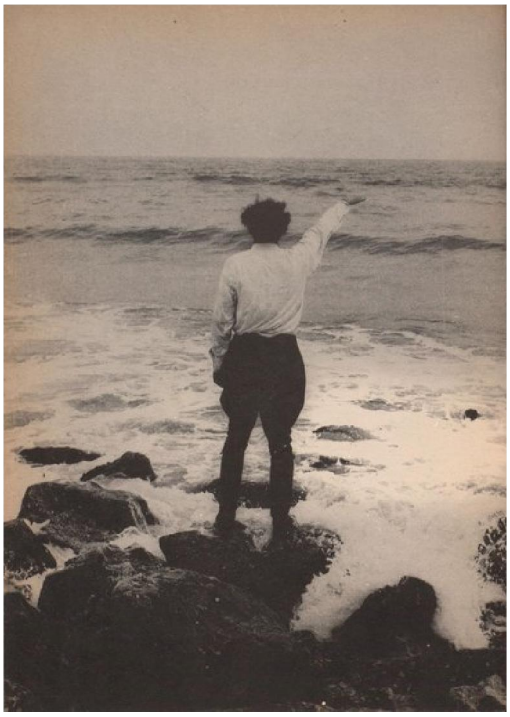

1. Baldick, Chris, The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. New York, Oxford, 1990.
2. Biti, Vladimir, Pojmovnik suvremene književne teorije, Zagreb, Matica hrvatska, 1997.
3. Car, Milka, Uvod u dokumentarnu književnost. Zagreb, Leykam international, 2016.
4. Drndić, Daša, Canzone di guerra. Zagreb, Meandar, 1998.
5. Drndić, Daša, Totenwande. Zagreb, Meandar, 2000.
6. Drndić, Daša, Leica format. Zagreb, Meandar, 2003.
7. Drndić, Daša, Sonnenschein. Zaprešić, Fraktura, 2007.
8. Drndić, Daša, April u Berlinu. Zaprešić, Fraktura, 2009.
9. Drndić, Daša, Belladonna. Zaprešić, Fraktura, 2012.
10. Drndić, Daša, EEG. Zaprešić, Fraktura, 2016.
11. Eaglestone, Robert, „Postmodernizam i poricanje holokausta“, Zagreb, Jesenski i Turk, 2001.
12. Flaker, Aleksandar, „Umjetnička proza“, u: Uvod u studij književnosti, ur. Zdenko Škreb i Ante Stamać, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1983., str. 429–484.
13. Friedrich, Caspar David, The wanderer above the Mists, 1817-18. https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/f/friedric/2/209fried.html (posljednji pristup: 20. rujna 2019.)
14. Graham-Dixon, Andrew, „As if Hitler never existed“. 1994. URL: https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/arts-as-if-hitler-never-existed-the-deutsche-romantik-festival-has-everything-music-art-literature-1450812.html (posljednji pristup 20. kolovoza 2019.)
15. Hircsh Rosenfeld, Alvin, „The Problematics of Holocaust Literature“, u: Literature of the Holocaust. Broomall, Chelsea House Publishers, 2004., str. 21.-47.
16. „Holocaust Art (1933-1945). Characteristics, Types, Images, Iconography“, Encyclopedia of Art Education, ed. Neil Collins. URL: http://www.visual-arts-cork.com/definitions/holocaust-art.htm (posljednji pristup: 22. kolovoza 2019.).
17. Jergović, Miljenko, „Mark Thompson: Identitet Kiš“. 1994. URL: https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/mark-thompson-identitet-kis/ (posljednji pristup: 20. kolovoza 2019.)
18. Katušić, Bernarda, Književno njihalo: tri pisma novije hrvatske književnosti: autobiografsko, bajkovno i medijalno. Zagreb, Meandarmedia, 2017.

19. Kiefer, Anselm, Remembering the future. URL: https://vimeo.com/112053965 (posljednji pristup: 20. kolovoza 2019.)
20. Kiefer, Anselm, Occupations, 1969., https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/difficult-reception-occupations (posljednji pristup: 20. rujna 2019.)
21. Kiefer, Anselm, Margarete, 1981. https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/margarete-1981-by-anselm-kiefer-saatchi-collection-970630.html (posljednji pristup: 20. rujna 2019.)
22. Kiefer, Anselm, Shulamite, 1983. https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-europe/a/anselm-kiefer-shulamite (posljednji pristup: 20. rujna 2019.)
23. Kiefer, Anselm, History is clay. URL: https://www.youtube.com/watch?v=dPEcPn85D8w (posljednji pristup: 18. rujna 2019.)
24. Kiš, Danilo, Grobnica za Borisa Davidoviča. Beograd, Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1977.
25. Kiš, Danilo. http://www.kis.org.rs/web/Bzivot/A/A/I/index.htm
26. Krivokapić, Boro, Treba li spaliti Kiša, Zagreb, Globus, 1980.
27. „Lajtmotiv“, Hrvatska književna enciklopedija, http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=35162 (posljednji pristup: 14. rujna 2019.)
28. Oraić Tolić, Dubravka, Teorija citatnosti. Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1990.
29. Oraić Tolić, Dubravka, Paradigme 20. stoljeća: avangarda i postmoderna. Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1997.
30. Oraić Tolić, Dubravka, Muška moderna i ženska postmoderna. Zagreb, Naklada Ljevak, 2005.
31. Pavličić, Pavao, „Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogledi“. U: Intertekstualnost i intermedijalnost. Zagreb, Zavod za znanost o književnosti, 1988.
32. Šuvaković, Miško, Pojmovnik suvremene umjetnosti. Zagreb, Horetzky; Ghent, Vlees & Beton, 2005.
33. Visković, Velimir, „Život i borba“ u: Književna republika (5-8). Zagreb, Hrvatsko društvo pisaca, 2018.

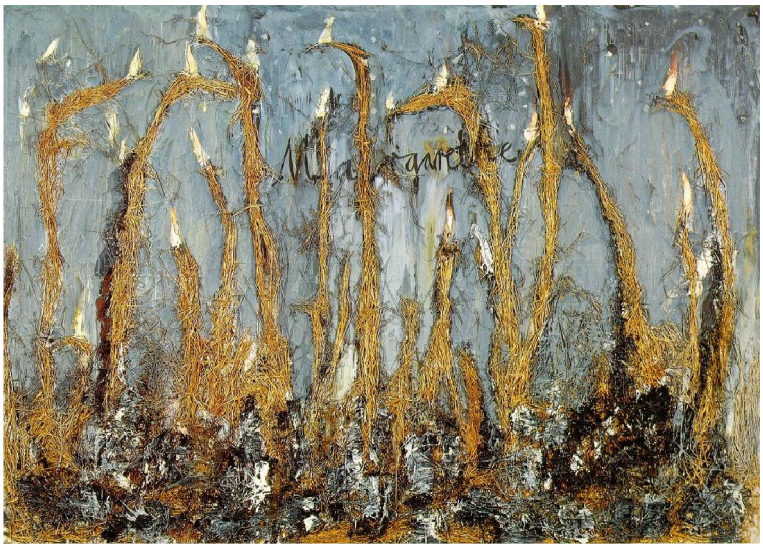
## 7. Slikovni prilozi



Slika 1: Friedrich, Caspar David, *The wanderer above the Mists,* 1817-18. https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/f/friedric/2/209fried.html (posljednji pristup: 20. rujna 2019.)



Slika 2: Kiefer, Anselm, *Occupations,* 1969., https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/difficult-reception-occupations (posljednji pristup: 20. rujna 2019.)



Slika 3: Kiefer, Anselm, *Margarete,* 1981. https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/margarete-1981-by-anselm-kiefer-saatchi-collection-970630.html (posljednji pristup: 20. rujna 2019.)



Slika 4: Kiefer, Anselm, *Shulamite,* 1983. https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-europe/a/anselm-kiefer-shulamite (posljednji pristup: 20. rujna 2019.)

**Summary: Intertextuality and intermediality in literary and visual texts of Daša Drndić, Danilo Kiš and Anselm Kiefer**

In the central part of this thesis is the interpretation of texts by three artists – authors Daša Drndić and Danilo Kiš, as well as painter and sculptor Anselm Kiefer. Texts, whether literary or visual, are placed in a corelation as a subject of comparative analysis mainly due to the topic of World War II which is present in their works, in addition to the congruences achieved on a semantic or conceptual level, while using the same procedures in different art disciplines. In accordance with postmodern tendencies visible in their oeuvres, focus of the analysis belongs to intertextuality and intermediality and special attention is given to the analysis of procedures by which documentarism, (self)quotations and fictofaction are achieved in literature and visual arts, as well as the analysis of similarities in the interpretation of individual leitmotifs. Although through different mediums, by choosing specific motifs and using similar treatments, the three authors convey the same concept of cyclical history, concentrating mainly on (in)ability to represent horrors of Holocaust.

Key words: postmodernism, intertextuality, intermediality, fictofaction, history, Drndić, Kiš, Kiefer