

Figurativnost u prozi Luke Bekavca

Branković, Jelena

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:052565>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-04**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet
Diplomski studij Hrvatskoga jezika i književnosti

Jelena Branković

Figurativnost u prozi Luke Bekavca

Diplomski rad

Mentorica: doc. dr. sc. Sanja Jukić

Sumentor: prof. dr. sc. Goran Rem, u trajnom zvanju

Osijek, 2017.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet
Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Diplomski studij Hrvatskoga jezika i književnosti

Jelena Branković

Figurativnost u prozi Luke Bekavca

Diplomski rad

Znanstveno područje humanističkih znanosti, znanstveno polje filologija,
znanstvena grana teorija i povijest književnosti

Mentorica: doc. dr. sc. Sanja Jukić

Sumentor: prof. dr. sc. Goran Rem, u trajnom zvanju

Osijek, 2017.

Sadržaj:

1. Uvod	5
2. Suvremeni hrvatski roman i Luka Bekavac	6
3. Stil i figurativnost.....	11
4. Mikrostilemi u prozi Luke Bekavca.....	13
4.1. Fonostilemski učinci.....	13
4.2. Morfonostilemski učinci.....	15
4.3. Semantostilemski učinci	17
4.4. Sintaktostilemski učinci.....	21
5. Grafostilemski učinci	25
6. Makrostilemski učinci	29
6.1. Imenovanja u tekstovima – naslovi i podnaslovi.....	29
6.2. Tematsko-motivska razina.....	30
6.3. Pozicije pripovjedača.....	34
6.4. Opisne nepauze.....	35
6.5. Autoreferencijalnost, intertekstualnost i intermedijalnost.....	38
7. Bekavčeva proza i žanrovsko određenje	40
8. Zaključak.....	43
9. Literatura	44

Sažetak

Sadržaj je ovoga rada analiza figurativnosti u prozi Luke Bekavca. Odabrani korpus čine romani *Drenje*, *Viljevo* i *Policijski sat*. Naglasak u analizi stavljen je na lingvostilistički pristup tekstu. U radu se ispituju učinci stilskih figura i drugih postupaka koji utječu na figurativnost. Analizom se ukazuje na sličnosti i razlike između tekstova te moguće stalne autorske stilske postupke. Propituje se i žanrovska određenost Bekavčeve proze. U analizi se vodi računa o kontekstu pripadnosti suvremenoj domaćoj prozi i suvremenoj prozi uopće.

Ključne riječi: Luka Bekavac, proza, figura, stilem, žanr

1. Uvod

U ovome se radu analiziraju učinci figurativnosti na primjeru proze Luke Bekavca. Za takav pristup pojašnjenju stilistike njegove proze odabrani su dosad objavljeni romani: *Drenje* (2011), *Viljevo* (2013) i *Policijski sat* (2015). Bekavčeva je kraća proza rasuta po periodici¹ pa bi postavljanje predmeta rada na temelju cijeloga korpusa bilo problematičnom odrednicom. U radu se prvo donosi kratak pregled modela suvremene proze, koje uspostavljaju i nadopunjuju: Cvjetko Milanja, Krešimir Nemeč, Krešimir Bagić, Jagna Pogačnik i Anera Ryznar. Nakon toga, ocrtavaju se pojmovi stila i figurativnosti te se donosi teorijski okvir lingvostilističke metode Krunoslava Pranjića. Bekavčevim se romanima pristupa na način da se preko lingvostilističke metode Krunoslava Pranjića, *Lingvističke stilistike* Marine Katnić-Bakaršić i *Rječnika stilskih figura* Krešimira Bagića uspoređuju tekstovi i istražuju mogući paradigmatički postupci autora u navedenim prozama, a koji pridonose figurativnim ostvarajima. Budući da je Bekavčeva proza žanrovski kompleksna, često etiketirana kao (znanstvena) fantastika, ovome je radu cilj propitati i taj aspekt. Toj se problematici pristupa uz pozivanje na teoriju o fantastici koju su razradili Tzvetan Todorov, Dieter Petzold i Darko Suvin.

¹ „Platonske veze”. Quorum br. 3 (2002), str. 93-110; „Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku”. Quorum br. 3/4 (2009), str. 284-311; “Holografski presjek poruke 58γ-φ (‘Poslije ponoći’)”. Quorum br. 5/6 (2011), str. 23-35; „Biot(r)op 1234765”. Publikacija uz izložbu Tonke Maleković (22. studenoga - 5. prosinca 2013.), Galerija Modulor, Zagreb; „Aport”. Suvremena hrvatska proza. Treći program Hrvatskoga radija, 24. studenoga 2014. „Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku“ knjiga je kraćih proza koja tek treba izići. Dobila je ovogodišnju potporu Ministarstva kulture.

2. Suvremeni hrvatski roman i Luka Bekavac

Prošle se godine pojavio uknjiženi kontekstualni pregled suvremene hrvatske književnosti od 1971. do 2000. godine - *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost* (2016) Krešimira Bagića, u kojemu autor uspostavlja književna obilježja tih četiriju desetljeća referirajući se na kontekst – *dogadajna, politička i kulturološka čvorišta* (2016: 7). U prvoj polovici sedamdesetih prozom vlada fantastika, a u drugoj polovici sedamdesetih *fantastičari odustaju od fantastike* i stvaraju *individualne prozne poetike koje se kreću od proze detekcije do tzv. žanrovske proze* (Bagić, 2016: 27-30). Dio autora piše prozu koja se ne uklapa u taj okvir, a koja će se formirati tek u osamdesetima.² Bagić se ujedno referira na tezu o manjku romana u sedamdesetima i pobija tezu argumentirajući to statističkim podacima (tiskano više od 230 romana) te navodeći da su tada tiskani *neki od romaneskkih vrhunaca hrvatske književnosti*.³ O prozi osamdesetih, dotičući se i proze polovice devedesetih, Bagić je pisao u radu *Proza 'Quorumova' naraštaja* (1996). U vrijeme pokretanja *Quoruma* (1984-1985) u hrvatskoj su prozi bila iščitljiva tri koncepta: koncept trivijalne proze, koncept 'proze u trapericama' i koncept povijesnoga romana. Uz te koncepte quorumaši stvaraju i *tri (relativno samostalna) prozna modela*, a to su: minimalistička proza, konceptualna proza i proza urbanoga pejzaža (Bagić, 1996: 10). Bagić pod minimalističkom prozom označuje opuse kratkih priča koje se temelje na ogoljenoj naraciji, fragmentarnosti i izmjenama *pripovjednih perspektiva, sekvenci i postupaka* (Bagić, 1996: 10-11). Budući da kratka priča nije začeta osamdesetih u našoj prozi, u *Uvodu u suvremenu hrvatsku književnost* Bagić o procvatu kratke priče govori terminom *presvlačenje* (2016: 75). Što se tiče modela konceptualne proze, njoj autor pripisuje sintagme: '*svijest o pismu*', '*osvijesteni autor*', '*upisivanje stvaralačke svijesti u tekst*' (Bagić, 1996: 16). Takva proza ujedno *posreduje fiksijski svijet i autorovu zamisao o najprikladnijim načinima njegova oblikovanja* (Bagić, 1996: 17). Treći se model odnosi na prozu urbanoga pejzaža jer su gotovo svi quorumaši iskorištavali topos grada za oblikovanje proznih ostvaraja (Bagić, 1996: 24). Grad je u njihovim poetikama negativno ocrtan – *kaotičan i nepredvidiv*, mjesto osamljenosti i massmedijskoga sjaja (Bagić, 1996: 5). U *Uvodu u suvremenu hrvatsku književnost* Bagić daje nešto širu sliku toga razdoblja. Pišući o romanesknoj produkciji, ponovno se poziva na statističke podatke (tiskano oko 310 romana), naglašava kompleksnost i poetičku razvedenost

² Riječ je o postmodernističkoj paradigmi koja uključuje intertekstualnost, međuovisnost fikcije i faksije, prozu u trapericama, stilizaciju usmenosti i sl., a ispisuju je autori kao što su Davor Slamnić, Milko Valent, Dubravka Ugrešić, Predrag Raos, Pero Kvesić (Bagić, 2016: 30).

³ U tome kontekstu Bagić navodi sljedeće romane: *Prosjaci i sinovi* Ivana Raosa, *Bolja polovica hrabrosti* Ivana Slamniga, *Luka Antuna Šoljana*, *Stari dečki* Zvonimira Majdaka, *Bosanski grb* Tomislava Ladana, *Izvanbrodski dnevnik* Slobodana Novaka, *Psi u trgovištu* Ivana Aralice i *Zajednička kupka* Ranka Marinkovića (2016: 31).

te prepoznaje postojanost žanrovskoga, novopovijesnog i konceptualnog romana, a navodi i žensko pismo kao fenomen hrvatske proze osamdesetih (Bagić, 2016: 77-83). Devedesete ili, naslovno, *Lakše ih je voljeti iz daljine* (Bagić, 2016: 90), presjecište su triju poetičkih matrica - kritičkoga mimetizma, eskapizma i interdiskurzivnosti (Bagić, 2016: 115). Naziv *kritički mimetizam* upotrijebljen je jer su autori devedesetih usmjereni na tadašnju stvarnost koju su nerijetko intonirali humorno i groteskno te ju osporavali (Bagić, 2016: 115). Nasuprot mimetičnosti, neki su se autori tada udaljavali od zbilje i okretali imaginarnim svjetovima pa je stoga i eskapizam zamijećen kao važna poetička matrica devedesetih (Bagić, 2016: 118-119). Posebna je pojava devedesetih interdiskurzivno pismo. Riječ je o prozi koja je *oblikovana na presjecištu literarnih i neliterarnih diskurza, igre i spoznaje, historiografske metafikcije, filozofskih i didaktičkih spisa te fantastike* (Bagić, 2016: 119-120). Bagić naglašava da je taj model nastavak na ono što je začeto konceptualnošću, ali *višestruko nadmašeno, umnoženo i preosmišljeno* (2016: 120). Prozu nultih godina Bagić ne svrstava ni u kakve modele, nego općenito o književnosti nultih govori u četiri pojma: *stvarnost*⁴, *FAK – alternativna ili A književnost*⁵, *medij*⁶ i *reklama*.⁷ Navodeći činjenicu da se u nultima dogodila *romaneskna eksplozija*, poziva se na romaneskne modele koje su imenovale Jagna Pogačnik i Anera Ryznar⁸ (Bagić, 2016: 143-144).

Prije Bagićevih postavljanja modela, prva su iscrpnija zapažanja o romaneskim korpusima tih desetljeća, ali i onih ranijih, ponudili Cvjetko Milanja i Krešimir Nemeć. Cvjetko Milanja u knjizi *Hrvatski roman 1945.-1990.* (1996) donosi *tipološki nacrt* (1996: 9), ili točnije, „*vremensko-prostornu*“ *tipologiju romana* (1996: 7). Iščitavajući romanesknu građu, Milanja je utvrdio postojanost makromodela (prosvjetiteljski, artistski (esteticistički) i semiotički model književnosti) (1996: 11-15), a zatim u okviru njih razradio mikromodelsku matricu koju čine: mimetički model, alegorijski model, fantastički model, socrealistička struktura-tip, društveni roman, egzistencijalistički roman, strukturalistički model proze u trapericama, žanrovski roman, povijesni i novopovijesni roman, autobiografski roman te „teorijski“ roman (1996: 264-265). Sedamdesete i naredna desetljeća nisu potvrđena u

⁴ Bagić ističe da je pojam *stvarnost* problematičan jer, ovisno o kontekstu, označuje i *faktografičnost, realizam, mimetičnost, naturalizam, društvenu kritiku, biografičnost, kolokvijaniziranost diskurza i sl.* (2016: 146-147).

⁵ Riječ je o projektu imenovanom *Festival alternativne književnosti* koji je 2000. godine okupljao autore na čitanjima vlastitih tekstova u kafićima i na sličnim mjestima. Često se pisalo o fakovskoj poetici, ali Krešimir Bagić opovrgava tu tezu, isto kao i Jagna Pogačnik te Miljenko Jergović (Bagić, 2016: 151). Više o fakovskome fenomenu u knjizi *Proza poslije FAK-a* (2006) Jagne Pogačnik.

⁶ Bagić navodi dvostrani utjecaj medija u književnosti nultih – medij se koristi za *promidžbu (...) književnosti, ideja i stavova* (FAK), a ujedno se koristi kao prostor književne proizvodnje i komunikacije autor-čitatelj (blogerska književnost, hipertekst, društvene mreže) (2016: 154-156).

⁷ Autori dvijetisućitih koriste reklamu i njezin jezik kao narativnu strategiju (2016: 157-160).

⁸ O modelima koje uspostavljaju autorice više u daljnjoj razradbi.

Milanjinim mimetičkim modelima (simplificiranome i složenijemu tipu) i egzistencijalističkome modelu.

Krešimir Nemeć u knjizi *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine* (2003) romanesknu produkciju između 1971. i 1991. godine oznaćuje kao *vrijeme pluralizma stilova, literarnih koncepata i modela* (2003: 259), odnosno vrijeme u kojemu više nema granice između elitne i trivijalne književnosti, hijerarhije žanrova i negacijskoga odnosa prema tradiciji i starim modelima (2003: 260). Autori u to vrijeme podilaze ćitateljima nudeći im *komunikativnost, jasnoću i jednostavnost* (Nemeć, 2003: 262). Plodni su modeli tih dvaju desetljeća: historiografska fikcija, fantastični i žanrovski roman, autobiografski diskurs te neoegzistencijalistički roman (Nemeć, 2003: 265-358, 379-391). Romaneskna produkcija devedestih pokazala je *određene promjene i preslojavanja*, odnosno društveno-politićka scena uzrokovala je *strukturno i tematsko prestrukturiranje hrvatskoga romana* (Nemeć, 2003: 412). Roman je tada završio u *krizi identiteta*, a središte je zauzela kratka prića (Nemeć, 2003: 412-413). Devedesete su se okrenule *nefikcionalnim ili polufikcionalnim formama* kao što su autobiografija, memoari, biografije, dnevници, pisma i svjedoćanstva (Nemeć, 2003: 412), ali ostale su sklone historiografskoj fikciji, oblicima žanrovske proze i neoavangardistićkome romanu (Nemeć, 2003: 415-417). Za produkciju devedesetih Nemeć naglašava da je dinamićna i raznolika toliko da se ne moće uspostaviti nacrt bilo kakvoga dominantnog ili središnjeg modela (2003: 418).

Nasuprot dominaciji kratke priće u devedesetima, Jagna Pogaćnik u radu *Novi hrvatski roman (Jedno moguće skeniranje stanja)* (2006) naglašava da se početkom 21. stoljeća roman vraća u prvi plan. Takvo stanje Pogaćnik smatra logićnim jer se i u svjetskoj književnosti javlja potreba za mimetizmom zbog masovnije ćitateljske publike (2006: 78). Proućavajući romaneskne ostvaraje do 2005. godine, autorica u obzir uzima produkciju neafirmiranih, mladih autora i naglašava kako modeli koje uspostavlja nisu ćvrsti jer suvremenu hrvatsku prozu karakterizira *žanrovski pluralizam i supostojanje razlićitih poetićkih svjetova* (2006: 79). Tipologiju ćine sljedeći modeli: ratni roman, humoristićki roman, žanrovski roman, urbani roman, ljubavni roman, autobiografski roman, „*ženski*“ roman, eskapistićki roman, „*velika prića*“ i *mjesto razlike*.⁹

⁹ Pod nazivom „velika prića“ Pogaćnik podrazumijeva model u kojemu se proćimaju razlićiti žanrovi, mnoštvo likova i odnos prošlost-budućnost, dok je *mjesto razlike* samo jedan roman koji izmiće svim žanrovskim odrednicama, a to je *Osmi povjerenik* Renata Barećića (2006: 93-95) koji se ujedno javlja kao intertekst u *Policijске satu* (2017: 173).

U radu *Dezintegracija stvarnosne proze i novi pripovjedni modeli* (2013) Anera Ryznar opisuje kretanje naše proze također od početka novoga stoljeća. Autorica se osvrće na *središnji fenomen književnosti* toga razdoblja koji je najčešće imenovan kao *stvarnosna proza*¹⁰ (2013: 149). Pojam *stvarnosna proza* odnosi se na književnost u kojoj se tvori *mimetička iluzija*, odnosno književni se tekst promatra kao *isječak iz stvarnoga života preko kojega se formira hrvatsko društvo u cjelini* (Ryznar, 2013: 150). Ryznar primjećuje da se na kraju prvoga desetljeća dvijetisućitih došlo do iscrpljivanja toga modela, odnosno model je doživio *ubrzani proces dezintegracije, razgradnje i reciklaže* koja se očituje u povratku *žanrovskim obrascima kriminalističkih, ljubavnih i „fantasy“-romana*, ali i nastojanju da se velike teme fikcionaliziraju *putem pripovjednih i stilskih postupaka koje novi roman nasljeđuje od stvarnosne proze*¹¹ (2006: 152). Također, autorica u traženju *mjesta razlike* u tada najnovijim prozama,¹² od kojih je jedna i roman *Drenje* Luke Bekavca, uočava *odmak od iscrpljenoga mimetizma* te drukčije *žanrovsko kodiranje i stilsko eksperimentiranje* (Ryznar, 2013: 152).

Luka Bekavac pojavio se 2011. godine prethodno navedenim romanom koji je kritika pozitivno dočekala. *Drenje* je opisano, primjerice, kao roman čije čitanje pruža izniman *estetski užitak – bez obzira na kompetencije čitatelja* (Vladanović)¹³, *roman-koncept* koji je *teško žanrovski odrediv i totalno drukčiji od drugih* (Pogačnik)¹⁴ te *zrelo osmišljen roman* u kojemu se autor upustio u *retro misiju* (Ćirić).¹⁵ Dvije godine kasnije, Bekavac objavljuje roman *Viljevo* za koji dobiva Nagradu Janko Polić Kamov Hrvatskog društva pisaca za 2014. godinu, nagradu Europske unije za književnost 2015. te Nagradu Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti za 2014. na području književnosti.¹⁶ Kritičar Marjan Čakarević, naglašavajući da se Bekavac *Drenjem* upisao *na novu mapu hrvatske i regionalne književnosti kao jedno od najvažnijih imena*, roman *Viljevo* smatra još uspješnijim ostvarenjem, *vrhunskim drugim*

¹⁰ Taj je pojam skovao Miljenko Jergović, a među kritikom i medijima zaživio je i kao (već navedeno) *kritički mimetizam* (Bagić), *socijalni mimetizam* (Štikš), *neorealizam* (Visković) i *novi naturalizam* (Pavičić) (Ryznar, 2013: 149).

¹¹ Autorica se tu referira na značajke koje Krešimir Bagić pripisuje kratkoj priči (kolokvizacija jezika, kritički impuls te intertekstualnost i interdiskurzivnost) (Ryznar, 2013: 152).

¹² Zoran Malkoč, *Groblje manjih careva* (2010) i Zoran Pilić, *Davli od papira* (2011)

¹³ Matko Vladanović usporedio ga je čak i s Ecovim *Imenom ruže* te naglasio da kao čitatelji trebamo biti zadovoljni ako domaća književnost nastavi nizati takva ostvarenja. (<http://booksa.hr/kolumne/kritike/kritika-114-luka-bekavac>, posjećeno 25. lipnja 2017.)

¹⁴ Jagna Pogačnik o Bekavčevu *Drenju* u kritici koja je prvo objavljena u Jutarnjemu listu (<http://www.mvinfo.hr/clanak/luka-bekavac-drenje>, posjećeno 26. lipnja 2017.)

¹⁵ Saša Ćirić, *Seoska fantastika* (<http://arhiva.portalnovosti.com/2011/08/seoska-fantastika/>, posjećeno 26. lipnja 2017.)

¹⁶ O biografiji Luke Bekavca više na stranici nakladničke kuće Fraktura (<http://www.fraktura.hr/autori/luka-bekavac/>, posjećeno 26. lipnja 2017.)

albumom.¹⁷ Bekavčevo je *Viljevo* okarakterizirano kao kvalitetna književnost ispisana rijetko viđenom uvjerljivošću, kompaktnošću i izbrušenošću stila (Glavaš)¹⁸ te prava literarna poslastica kakva se rijetko zatječe u domaćoj prozi (Oblučar).¹⁹ Roman *Policijski sat* dobio je Nagradu Ivan i Josip Kozarac 2016. godine.²⁰ Trećim je romanom Bekavac dobio etiketu autora koji će obilježiti hrvatsku književnost, a roman je proglašen *nosivim stupom buduće književnosti* (Simić Bodrožić).²¹ Igor Gajin također je naglasio da Bekavčeva proza značajno ispisuje povijest hrvatske književnosti, a da Bekavac još uvijek figurira kao književni fenomen čiji se kvalitativni kapaciteti nimalo nisu istrošili.²² Bekavčevi romani često se promatraju kao trilogija (Buljubašić,²³ Gajin i dr.), a autor se toj označnici opire navodeći u intervjuima²⁴ kako trilogiju nikad nije imao u planu te ističući da je riječ o nizovima tekstova koji se mogu čitati bilo kojim redoslijedom, odnosno skupu tekstova koji su formalno različiti i koji ne donose nikakav „kraj priče“ ili „dovršenje“. Bekavac se također opire i etiketi autora koji ima prepoznatljiv stil i u tome smislu skloniji je govoriti o svojoj *metodi rada*, ali ne poriče da bi se u njegovim prozama mogao pronaći broj stalnih karakteristika (*svaki puta s drugom nijansom*²⁵) kao što su duge rečenice, naglasak na topografiranju i sporom pripovijedanju, preobilje u opisu, elipse u fabuli... U ovoj će se analizi ostati pri terminu stila i pokušat će se opisati što doprinosi Bekavčevu *izvrsnome smislu za stil* (Lemac, 2016: 252).

¹⁷Kritika Marjana Čakarevića ([http://www.fraktura.hr/blog/post/Reflektor-\(Kritika-213-Luka-Bekavac\).aspx](http://www.fraktura.hr/blog/post/Reflektor-(Kritika-213-Luka-Bekavac).aspx), posjećeno 26. lipnja 2017.)

¹⁸ Kritika Marija Glavaša (<http://www.mvinfo.hr/clanak/luca-bekavac-viljevo>, posjećeno 26. lipnja 2017.)

¹⁹Branislav Oblučar, *Spekulativna fikcija - osvrt na roman „Viljevo“ Luke Bekavca* (http://www.academia.edu/11995178/Spekulativna_fikcija_osvrt_na_roman_Viljevo_Luke_Bekavca_, posjećeno 26. lipnja 2017.)

²⁰ <http://www.fraktura.hr/autori/luca-bekavac/>, posjećeno 26. lipnja 2017.

²¹ Roman Simić Bodrožić o *Policijskome satu* (<https://www.tportal.hr/kultura/clanak/r-simic-bodrozic-policijski-sat-je-nosivi-stup-knjizevne-buducnosti-20151215>, posjećeno 26. lipnja 2017.)

²² Igor Gajin, *U knjižare po Bekavca!* (<http://www.zarez.hr/clanci/u-knjizare-po-bekavca>, posjećeno 26. lipnja 2017.)

²³ Ivana Buljubašić, *Interferencije u sjećanjima* (<http://www.matica.hr/hr/505/interferencije-u-sjecanjima-26518/>, posjećeno 26. lipnja 2017.)

²⁴ Intervju s Branislavom Oblučarom objavljen u časopisu *Quorum* 5/6 (2011) i intervju s Marijom Glavašem (<http://www.mvinfo.hr/clanak/luca-bekavac-nikada-ne-polazim-od-neke-potpuno-formulirane-teme-ili-teze>, posjećeno 27. lipnja 2017.)

²⁵ Luka Bekavac o jeziku i stilu (<http://stilistika.org/jezik-in-fabula-pisci-o-jeziku-i-stilu/pisci/321-bekavac-luka>, posjećeno 27. lipnja 2017.)

3. Stil i figurativnost

Proučavanje stila u okviru drugih tradicija vuče svoje korijene još od Aristotela i njegove teorije o figurama, a početak znanstvenoga proučavanja stila označili su Charles Bally i Leo Spitzer (Molínié, 2002: 9-34). Bally je stil izjednačavao s procesima afektivnosti (Molínié, 2002: 23), a Spitzer je stilu pristupao tražeći estetsko-psihološki dojam višekratnim ciljnim čitanjem koje je poznato kao metoda *filološkoga kruga* (Molínié, 2002: 29-30). Nakon toga, revoluciju u stilistiku uveo je strukturalizam čija je polazišna točka bila primjena metoda lingvističke analize (Molínié, 2002: 34). Strukturalizam je od stilistike načinio disciplinu utemeljenu na dvama obilježjima – lingvističkome istraživanju i literarnosti (Molínié, 2002: 35). U tome su pogledu važni doprinosi Romana Jakobsona i Michaela Riffaterrea. Jakobson se zalagao za detaljnu i objektivnu analizu struktura teksta koje značenje dobivaju unutar poetske funkcije, a Riffaterre je posebno naglasak stavljao na primatelja o kojemu ovisi *proces razlikovanja i interpretacije činjenice koja pripada literarnosti*²⁶ (Molínié, 2002: 34-37). U hrvatskoj su se znanosti problematikom stila posebno bavili: Ivo Frangeš, Radoslav Katičić, Zdenko Škreb, Svetozar Petrović, Krunoslav Pranjić, Mirko Peti, Ivo Pranjković, Josip Silić, Krešimir Bagić te Marina Kovačević i Lada Badurina,²⁷ a u regionalnome okviru doprinos toj problematici dali su Branko Tošović i Marina Katnić-Bakaršić. Kao što je uvedno navedeno, naglasak pri iščitavanju Bekavčeva stila stavljen je na lingvostilističku metodu Krunoslava Pranjića pa je stoga važno objasniti njegovo stilističko nazivlje.

Krunoslav Pranjić stilom smatra *izbor izražajnih sredstava u jeziku, izbor u jeziku koji je ukupnost svih izražajnih sredstava* (1985: 10). Prije prikaza njegove lingvostilističke metode važno je razumjeti i pojam *stilem*. Prema Pranjiću, *stilem je jedinica ojačane izražajnosti koja koji segment teksta s razine puke obavjesnosti/izražajnosti diže do razine izražajne sugestivnosti; (...) stilem iskaz iz razine denotacije diže k razini konotacijskoj; iz stilističke neutralnosti u stilističku obilježenost* (2002: 21). U Molíniévoj *Stilistici* definiran je kao *karakterizam literarnosti* (2002: 98), a Marina Katnić-Bakaršić pojednostavljeno ga definira *jedinicom koja nosi određenu „stilsku informaciju“* (1999: 12). Pranjićeva lingvostilistička metoda utemeljena je na analizi jezičnih razina koje su trodiobno organizirane, a riječ je o mikrostilistici, makrostilistici (tekstostilistici) i grafostilistici (Pranjić, 1983: 256-257). Pojam mikrostilistika objedinjuje četiri discipline: fonostilematiku, morfonostilematiku, semantostilematiku i

²⁶ Vidi više: Jovanović, N. *Stilističko čitanje Marulićeva „Evangelistara“* u kojemu autor donosi kratku povijest opće stilistike (http://stilistika.org/images/pdf/Jovanovic_Marulic.pdf, posjećeno 27. lipnja 2017.)

²⁷ Pregled njihovih stilističkih promišljanja sažela je Sanda Lucia Udier u radu *Jezik književnosti u modernome hrvatskome jezikoslovlju i književnoj znanosti* (<http://www.matica.hr/kolo/318/jezik-knjizevnosti-u-modernome-hrvatskome-jezikoslovlju-i-knjizevnoj-znanosti-20799/>, posjećeno 27. lipnja 2017.)

sintaktostilematiku (Pranjić, 1983: 256-257). Pranjić fonostilematiku definira kao stilističku disciplinu koja popisuje-opisuje-vrednuje izražajna sredstva te stilističke postupke na planu fonetike i fonologije, a čija je jedinica stilskoga pojačanja „fonostilem“ (Pranjić, 1983: 256). Na sljedećoj je razini morfonostilematika definirana kao stilistička disciplina koja popisuje-opisuje-vrednuje izražajna sredstva i stilističke postupke na planu morfonologije, a kao jedinica stilskoga pojačanja navodi se „morfonostilem“ (Pranjić, 1983: 256-257). Treća je semantostilematika koja isto čini na planu semantike i njezina je jedinica stilskoga pojačanja „semantostilem“ (Pranjić, 1983: 257). Posljednja je sintaktostilematika koja popisuje-opisuje-vrednuje izražajna sredstva i stilističke postupke na planu sintakse, a jedinica stilskoga pojačanja naziva se „sintaktostilem“ (Pranjić, 1983: 257). U okviru makrostilistike (tekstostilistike) Pranjić promatra izražajna sredstva i stilističke postupke koji se kao obavijesni ili značenjski i suznačenjski dodaci javljaju na nadrećeničnoj razini, odnosno razini teksta, a jedinica stilskoga pojačanja imenovana je kao „makrostilem“ („tekstostilem“) (1983: 257). Grafostilematika proučava ekstralingvističke postupke, odnosno plan (orto)grafije teksta te posebno naglasak stavlja na intepunkciju, a jedinica stilskoga pojačanja je „grafostilem“ (Pranjić, 1983: 257). Marina Katnić-Bakaršić uz Pranjićeve stilističke discipline dodaje i leksikostilematiku koju on promatra unutar semantostilematike (1999: 12).

Figurativnost, kao stilistički aspekt, najčešće se veže uz književnoumjetnički stil (Katnić-Bakaršić, 1999: 119). Figurativnim se jezikom smatra oblik jezika koji omogućuje dublji uvid u stvarnost no što bi to doslovan jezik ikada mogao pružiti (Weststeijn, 1995: 114). Figure se u tradiciji klasične retorike promatraju kao govor koji predstavlja odklon od standardne jezične uporabe (Biti, 2000: 130) ili, pojednostavljeno, figura je izraz koji služi da se nešto kaže na neobičan ili nedoslovan način (Škarić, 2008: 109). Dakle, figure imaju primarno poetsku funkciju (Katnić-Bakaršić, 1999: 119). Cilj je figurativne uporabe jezika *privlačnije i djelotvornije očitovanje ideja* (Biti, 2000: 130), a svaki se figurativni izraz očituje u svojoj dvojnosti – *implicira neutralni izraz, a eksplicira figurativni, oneobičeni* (Katnić-Bakaršić, 1999: 111). Kada je riječ o podjeli figura, one su različite i često su izvor nesuglasica.²⁸ Primjerice, Georges Molinié razlikuje mikrostrukturalne (figure koje se uočavaju *odmah* i koje je moguće izdvojiti iz formalnih elemenata koji nisu podložni promjeni ako se ne promijene figure) i makrostrukturalne figure (figure koje nisu lako uočljive, a kod kojih je formalne elemente moguće mijenjati tako da one ostanu nepromijenjene) (2002: 109). Marina Katnić-Bakaršić

²⁸ O toj problematici pisala je Gabrijela Kišiček u radu *Figurativnost u retorici – klasični i suvremeni pogledi* (<http://stilistika.org/kisicek>, posjećeno 7. kolovoza 2017.), a iscrpan se razvoj proučavanja figura može pronaći u Bitijevu *Pojmovniku suvremene književne i kulturne teorije*, 2000.

figure, pak, dijeli u tri skupine: fonetsko-fonološke, sintaktičke i semantičke (1999: 111), a najrazvedenija podjela i popis figura nalazi se u Bagićeve *Rječniku stilskih figura*. Autor preuzima klasičnu, općeprihvaćenu podjelu: figure dikcije, figure konstrukcije, figure riječi ili tropi, figure misli i figure diskurza (Bagić, 2012: 7-8). Bagićeve širok raspon figura omogućuje lakši upliv u stilistička čitanja.

4. Mikrostilemi u prozi Luke Bekavca

4.1. Fonostilemski učinci

Uvodni dijelovi *Drenja* provociraju čitatelja usmjeravajući ga primarno na sliku (koja se eksplicitno i javlja kao motiv na više mjesta), a naglasak je zapravo stavljen na onomatopejske izraze. Onomatopeju Bagić definira kao *stvaranje riječi i spojeva riječi koji glasovnim sastavom prikazuju označeno - biće, pojavu ili senzaciju* (2012: 211). *Drenje* je roman u kojemu gotovo niti u jednome odlomku ne izostaje nekakav oblik ozvučenja, a ta je činjenica rezultat građenja teme. U *Drenju* dominiraju različite reprezentacije šumova, atmosferskih zvučnih pojava i životinjskih zvukova pa se tako pojavljuje: *potmulo kruljenje* (Bekavac, 2011: 5); *resko šuštanje vjetra u krošnjama* (Bekavac, 2011: 6); *mehanički, hrapavi šum* (Bekavac, 2011: 10); *snažan, mek šum* (Bekavac, 2011: 11); *hućanje zračnih struja* (Bekavac, 2011: 11); *mrmorenje ambijentalnog šuma livade* (Bekavac, 2011: 43); *resko zujanje isprekidano škljocajima* (Bekavac, 2011: 61); *hućanje vodopada, zujanje komaraca, cviljenje pile bestjelesnog kukca* (Bekavac, 2011: 77); *eksplozija šuma (...) izobličena kaotičnim šištanjem* (Bekavac, 2011: 114) i brojni drugi. Zvučnost djelomično izostaje u dijelovima u kojima pripovjedač omogućuje čitatelju uvid u stanje lika: *u tišini dubljoj od grobne, posve nepomično stoji Marković* (Bekavac, 2011: 28). U *Viljevu* je onomatopejičnost kompleksnija jer se proteže i na razini forme, ali naglasak na zvukovnosti smanjen je u odnosu na *Drenje*. Onomatopejičnost je posebno naglašena u prvome dijelu romana naslovljenom *Kolovoz*, transkriptu monologa s magnetofonske vrpce. Uglate zagrade u funkciji su preciziranja pojave šumova, tišine i nerazgovijetnih dijelova, ali ne izostaju ni reprezentacije različitih šumova sličnih onima koje se pojavljuju u *Drenju* kao, primjerice, *štropoće u prazno* (Bekavac, 2013: 22) ili *masivan zvuk kao vjetar u krošnjama* (Bekavac, 2013: 40). Drugi dio romana, *Poslije ponoći*, prikazan je, odnosno započinje metatezično. Metateza je, prema Bagiću, *figura koja nastaje namjernim premetanjem glasova ili slogova u riječi*, jedna od njenih funkcija je i stvaranje značenjske gustoće, a ujedno je i *stilski princip* građenja tajnih jezika (2012: 198). Riječ je zapravo o dekodiranju binarnoga sustava koji se rastvara u tekst, tražeći od čitatelja veće napore u rješavanju takve zvukovne

nabijenosti i značenja uopće. Za treći bi se dio romana moglo reći da sadrži formalne naznake onomatopejičnosti jer se nastavlja na problem transmisije, ali u manjoj mjeri u odnosu na prvi dio romana i roman *Drenje*. U trećemu dijelu romana naslovljenome *Marković*, čitatelj će uočiti sljedeće manifestacije različitih zvukovnih pojava: *škljocaj sklopke* (Bekavac, 2013: 288); *zvukovi generirani mehaničkim putem* (Bekavac, 2013: 294); *ambijentalan šum* (Bekavac, 2013: 294); *komešanje i lajanje* (Bekavac, 2013: 294); *dugi pasaži monotonog štopota strojnih zvukova* (Bekavac, 2013: 301). U *Policijskome satu* nastavlja se s nizom nelagodnih zvukova kao i u prvim dvama romanima: *poliritmički šumovi kukaca* (Bekavac, 2015: 10); *mreškanje stotine fragilnih zvukova* (Bekavac, 2015: 45); *susret oštrih zvukova (...) zveket nepoznatog podrijetla* (Bekavac, 2015: 148), ali pojavljuju se i nove vrste zvukova uzrokovane ratnom zbiljom: *(pogrebni mir koji presijecaju linije sirena i metalne oluje* (Bekavac, 2015: 13); *zvučni zapisi rafala, sirena za uzbunjivanje, lajanja, mojeg ili tuđeg disanja, potmule grmljavine, možda eksplozije* (Bekavac, 2015: 46); *zvuk paljbe i granatiranje* (Bekavac, 2015: 58).

Uz onomatopeju kao fonostilemu, u Bekavčevim se romanima ističe jedna figura na toj razini, ali u nešto manjoj mjeri od onomatopeje. Riječ je o epizeuksi, podvrsti palilogije.²⁹ Epizeuksa je figura dvočlanoga ili tročlanog ponavljanja (između dvaju jednakih izraza može biti umetnuta i neka druga riječ) koja *profinjeno stilizira iskaz* (Bagić, 2012: 113). U *Drenju* je epizeuksa uvjetovana formom, pokušajem transkripcije jednoga fragmenta koji narušava transmisija. Pojavljuju se sljedeći primjeri: *Ruše, sve ruše... Nebo, nebo se srušilo; Crno, crno, takvo je Drenje; Voda, voda je bila jarac Pan* (Bekavac, 2011: 112-113). Takva se ponavljanja pojavljuju i u završnome dijelu romana u kojemu je provodna nit abrupcija.³⁰ Nasuprot sporome ritmu pripovijedanja, u tome se dijelu javlja napeto, brzo dijalogiziranje o fenomenu, u koje je zavijeno *Drenje*, ali i *Viljevo*. Sporedni likovi komentiraju Markovićeve dostignuća u razrješavanju fenomena, dok u pozadini Marta u pijanom stanju sluša dijelove njihova razgovora: *sve je pogodio, pogodio je o frekvencije!; Viljevo... crno Viljevo* (Bekavac, 2011: 153-154). U *Viljevu* je epizeuksa karakteristična u prvome dijelu romana. Realizira se unutar monološke, svojevrsne struje svijesti koja ne traži slušatelja pa logiku njezine uporabe nije nužno propitivati. U njemu se javlja eksplozija dvočlanih (*stroj je oduvijek bio šivaći stroj, šivaći stroj ili tkalački stan*) (Bekavac, 2013: 41), a mogu se pronaći i tročlana ponavljanja (*pokret naprijed-natrag, naprijed-*

²⁹ Palilogija je figura *uzastopnoga ponavljanja iste riječi ili skupine riječi bez koordinacijskog veznika*. Pogodna je za tematsko i emocionalno isticanje (Bagić, 2012: 218).

³⁰ Abrupcija je figura misli u kojoj se izostavljaju *obavijesti o naslovljenicima replika u upravnom govoru, dijalogu ili dijaloškom dijelu epa, priče ili romana*. Replike se izmjenjuju, ali bez najavnih ili odjavnih napomena o toku razgovora, govornicima, njihovu emocionalnom stanju ili tonu (Bagić, 2012: 2).

natrag, naprijed-natrag) (Bekavac, 2013: 10). Za *Policijski sat* epizeuksa nije karakteristična figura. Iako se pojavljuje nekoliko puta,³¹ nije od posebne važnosti za figurativnost toga romana.

4.2. Morfonostilemski učinci

U Bekavčevim romanima čitatelj neće pronaći neuobičajene konstrukcije u kategoriji morfonostilematike. Njegovu prozu odlikuje bogat fond imenica i pridjeva, a posebno gomilanje neodređenih zamjenica. U *Drenju* one i nisu većinsko stilsko pravilo, osobito na početku, jer je *Drenje* slikovitije i teži neodređenosti razriješiti poredbama koje su gotovo neprebrojive. Na dvama mjestima može se pronaći stilogena uporaba neodređenih zamjenica u kojima one nisu prošle proces tmeze³²: *U ništa od toga nije bila sigurna* (Bekavac, 2011: 20) i *za nikoga* (Bekavac, 2011: 153). Zanimljiv je i neponovljiv primjer u kojemu je neodređena zamjenica *ništa* sasvim semantizirana, a iskorištena je u kontekstu topografiranja jezera u okolici Drenja:

Ali kao da se na nebo ubrzano navlače oblaci, boja se cijedi iz prizora, i sada se nalazi pred bljedosivom prazninom, u nečemu što najviše podsjeća na način kojim zamišljamo „ništa“ (Bekavac, 2011: 121).

U *Viljevu* gomilanje neodređenih zamjenica pridonosi fragmentarnosti i usložnjava značenje iskaza. Neodređene se zamjenice gomilaju i na razni rečenice, ali i na nadrečeničnoj razini. To je posebno naglašeno u prvome dijelu romana. Čitatelj svojim naporima ne može dokučiti što se točno krije iza nikoga, nekoga, ničega i nečega, a kao primjer može poslužiti sljedeći citat:

zapravo, ne, to je bilo nešto drugo, iako izgleda slično, ali to je nešto potpuno suprotno, mislim, nešto kao dublja mudrost, neuništivost, vječno vraćanje, ne sjećam se, možda baš nešto kao „veliko u malom?“ (Bekavac, 2013: 10).

U drugome dijelu romana vidljive su sažetost i zbijenost pa je i uporaba neodređenih zamjenica umjerenija. Treći dio romana koristi neodređene zamjenice u funkciji prikazivanja i opisivanja fenomena Drenja. Kao i u *Drenju*, pronađena su dva primjera koja predstavljaju otklon od tmeze: *za ništa* (Bekavac, 2013: 58) i *na ništa* (Bekavac, 2013: „94“³³). U

³¹ (Bekavac, 2015: 8, 143-144)

³² Tmeza je figura konstrukcije koja služi za rastavljanje složenice ili ustaljenoga izraza na način da se umetne jedna ili više riječi između njezinih sastavnica. Najčešće je prepoznatljiva po umetanju prijedloga unutar neodređene zamjenice koja je nastala predmetanjem *i* ili *ni* (Bagić, 2012: 310).

³³ Drugi je dio romana neobrojčan pa se zbog lakšega pregleda i snalaženja u tekstu služim vlastitim brojčanim oznaka.

Policijskome satu neodređene su zamjenice također morfonostilemi, ali ne predstavljaju začudno na razini fenomena kao u *Drenju* i *Viljevu*, nego se koriste za propitivanje (ne)jasne stvarnosti u kojoj *više nema vremena*.³⁴

Na stotinama stranica Bekavčevih romana pronađene su dvije stilotvorne uporabe augmentativa koje su ujedno i pejorativi, a oba su primjera iz *Policijskoga sata: vojničine* (Bekavac, 2015: 28) i *seljoberi* (Bekavac, 2015: 107). Prvi je augmentativ/pejorativ iskorišten u portretiranju tajanstvenoga društva koje se okuplja u osječkim kavanama kako bi razriješilo vremensko-prostorno pitanje, a drugi je primjer etiketa koju Marković pripisuje onima koji ne doživljavaju i ne razumiju drenjsko-viljevske fenomene. Dakle, ono Drugo koje se predstavlja neistomišljenošću u oku pripovjedača na jezičnu se razinu prenosi pejorativnim izrazima.

Deminutivni su primjeri u Bekavčevim romanima učestaliji, ali svejedno su manjina u odnosu na brojne druge stilemske postupke. Tijekom iščitavanja primijećeno je da se deminutivi *slabašan*, *sićušan*, *djelić* i *šačica* javljaju kao provodne niti u svim romanima i ponavljaju unutar jednoga romana, dok drugih deminutiva (gotovo) ni nema. Zanimljivo je da se ponavljaju jednake sintagme u kojima je prvi član jedan od deminutiva, a uočljive su i varijante te sintagme koje se pojavljuju samo jednom u određenome tekstu. U *Drenju* se mogu pronaći sljedeći primjeri: *djelić sekunde* (Bekavac, 2011: 3, 91), *sićušne smetnje* (Bekavac, 2011: 7), *slabašne pahulje* i *slabašan potok* (Bekavac, 2011: 10, 22) te *šačica individualnih egzistencija* (Bekavac, 2011: 132). U *Viljevu* se također *djelić sekunde* ponavlja na nekoliko mjesta (Bekavac, 2013: 14, 57, 287), sićušno se veže za *znakove* (Bekavac, 2013: 50), a šačica za *ljude* (Bekavac, 2013: 41). U *Policijskome satu* iznimno su umnoženi svi navedeni deminutivi.³⁵ Posebno se ističe ponavljanje deminutiva *sićušan* (Bekavac, 2015: 15, 100, 133) i pojavnost primjera *šačica dana*, dok se motiv *djelića sekunde* ne pojavljuje. Premda se deminutivi često ponavljaju u varijantama, primjerice u predočavanjima vremenskog trajanja, nije moguće govoriti o postojanju nekakve hijerarhije, odnosno uspostavljanje deminutivne hijerarhije bilo bi vrlo nategnuto.

Bekavčeve romane odlikuju i dva autorska neologizma. U *Drenju* je to oksimoronski pridjev: *ogoljelo tjeme, prošarano posljednjim pramenovima bezbojnosmeđe kose* (Bekavac, 2011: 10). Taj je oksimoronski pridjev u funkciji prozopografiranja Markovićeve lika pa na taj način doprinosi potpunijem, slikovitijem prikazu. Drugi se pojavljuje u *Policijskome satu*. Riječ je o

³⁴ *Više nema vremena* uvodna je rečenica romana koja se ponavlja još nekoliko puta u romanu i čije značenje pripovjedač pokušava (ne)uspješno rastvoriti.

³⁵ Vidi: Bekavac, 2015: 15, 18, 49, 76, 97, 100, 133, 142

dijelu romana u kojemu se neologizam javlja unutar poredbe *poput otrovne videomeduze* (Bekavac, 2015: 77), a iskorišten je u preciziranju stanja u kojemu se nalazi pripovjedač – između polusna i jave, stanju koje šokiraju ekranizirani glasovi i svjetla.

Nezaobilazno je spomenuti i imenične tvorenice s elementom, odnosno prefiksom *polu-* kao važne mikrostileme u sva tri Bekavčeva romana. Imenične tvorenice s prefiksom *polu-* pridonose tvorbi pripovijedanja koje oneobičava. Atmosfera koju takvo pripovijedanje nudi prožeta je nejasnošću tako da čitatelj (pa i likovi) ne uspijevaju objasniti sveprisutni nelagodni ton i prijepore koji variraju između stvarnoga i nestvarnog. U *Drenju* su stanja i prostori prikazani motivima: *polutama* (Bekavac, 2011: 9, 61), *polumrak* (Bekavac, 2011: 10), *polusjena* (Bekavac, 2011: 49), *poluživot* (Bekavac, 2011: 56), *polusan* (Bekavac, 2011: 74, 84), *poluoblačno nebo* (Bekavac, 2011: 122), *polupustinjska ravnica* (Bekavac, 2011: 140)... Budući da *Viljevo* odlikuje reduciranija forma, drukčije prikazana atmosfera lišena razvedenih opisivanja, nailazi se na manji broj takvih tvorenica. Pojavljuje se motiv *polumajmun* (Bekavac, 2013: 27) u opisu nekolicine stanovnika Viljeva, *poluplanet* (Bekavac, 2013: 54) u opisu zvijezde Virginis te pridjev *polukružni* u opisu stvari kao što su vrata, naslonjači i sl. (Bekavac, 2013: 61, 65). *Policijski sat* kroji sličnu atmosferu onoj u *Drenju*, ovaj puta prikazujući urbani, a ne ruralni prostor. Opet se sve odvija u *polumraku* (Bekavac, 2015: 8, 41, 66, 76), *polutama* (Bekavac, 2015: 13) i *polusnu* (Bekavac, 2015: 25, 46).

4.3. Semantostilemski učinci

Na semantičkome planu Bekavčevi su romani autentični. Gotovo u svakoj se rečenici može ispitivati višesmislenost. Najčešće se kao semantostilemi promatraju *stilističke varijante* koje su definirane kao različiti izrazi jednoga sadržaja (Pranjić, 1983: 266). Koristeći se stilističkim varijantama, Bekavac nijansira i obogaćuje jezik svojih romana pa se tako unutar istoga odlomka javljaju sinonimni leksički izrazi. U *Drenju* je jedan od paradigmatičkih primjera sljedeći:

Na putu prema sobama, natovarena bocom vode, Marta jedva suspregne prasak smijeha kad joj Marković, posve ozbiljan, objasni da su to bili „rašljari iz Habjanovaca“ (...) Pred očima joj proleti količina smeđih i zelenih pivskih flaša koju je Marković te večeri ostavio za sobom, a koja bi mogla objasniti njegove riječi (...) (Bekavac, 2011: 73)

Navedeni primjer pokazuje da se taj sinonimni niz očituje u konotaciji, odnosno stilistička varijanta iskorištena je kao detalj u prikazivanju stanja svijesti (svjesnost spram polusvjesnog ili, pak, nesvjesnog izazvanog alkoholom) u kojemu se nalazi određeni lik.

U *Viljevu* se također mogu pronaći stilističke varijante. Kao ilustrativan primjer može poslužiti dio teksta iz prvoga dijela romana:

(...) kako je lako preskočila natrag na pisaći stroj i potpuno zaboravila glazbu... (...) bilo joj je potrebno samo nešto što će dovesti u red... taj prokleti stroj... (Bekavac, 2013: 43)

ponekad mislim da Eliza poslije ponoći izgleda toliko nervozno samo zato što diram njen ljubljeni „stroj za tekst“ (Bekavac, 2013: 44)

Nasuprot *pisaćem stroju*, u kontekstu toga odlomka *stroj za tekst* skorišten je kao hipokoristik.

U *Policijskome satu* često se ponavljaju sinonimi: *fasada-pročelje*, *krajolik-pejzaž* i *moment-trenutak*, ali gotovo je nemoguće iščitati postoji li između njih nekakva semantička nijansiranost, primjerice:

(...) nizovi velikih prozora na izbljedjeloj južnoj fasadi sada su, umjesto spuštenih roleta i poderanih najlona, otkrivali uredne i bijele sobe (...) (Bekavac, 2015: 99)

(Te su tople boje, povezane s plohama smeđe plastike i grubom tipografijom na pročelju (...)) sada stvar prošlosti (...) (Bekavac, 2015: 100)

Semantičke figure dominiraju *Drenjem*, *Viljevom* i *Policijskim satom*. Da je figurativnost na zavidnoj razini, vidljivo je već samim čitateljskim ulaskom u *Drenje*. U prvoj rečenici prvoga odlomka poredba se pojavljuje čak tri puta. Poredbe se koriste za afektivno naglašavanje i stilsko pojačavanje izraza, a primarno joj je i najizrazitije obilježje slikovitost (Bagić, 2012: 256). Bagić naglašava kako se u hrvatskome jeziku poredbeni korelati najčešće spajaju veznikom *kao* i prijedlogom *poput*, a nešto rjeđe pridjevima *nalik*, *sličan* i *jednak*, priložima *slično* i *isto* te glagolima *nalikovati* i *sličiti* (2012: 256). U spomenutoj prvoj rečenici Bekavac iskorištava pridjev *nalik*, veznik *kao* i prijedlog *poput* pa samim time oslikava svoj jezik, a ujedno i precizno vizualizira detalj iz prirode, *bodljikavu žicu* (Bekavac, 2011: 5). Iako poredbe vizualiziraju određenu pojavu i konkretiziraju apstraktno (Bagić, 2012: 256), Bekavčeve poredbe često čine konkretno apstraktnijim, na primjer:

(...) *tik do jedne krošnje čiji su listovi toliko mutni da izgledaju poput proizvoda lošega kompjutorskoga generiranja ili pikselizacijskih izobličenja nijansiranih ploha pri povećanju slike* (Bekavac, 2011: 5).

Poredbe se u *Drenju* pojavljuju u funkciji jasnijega vizualiziranja prostora, stvari, različitih pojava, fizičkoga izgleda likova i njihovih psihičkih stanja. Bekavčeve su poredbe u *Drenju* neponovljive i neočekivane te snažno pridonose stvaranju nelagodne, tjeskobne atmosfere u pripovijedanju:

Prizor izgleda poput postapokaliptičke inscenacije Kopačkog rita (Bekavac, 2011: 66)

Međutim, iz takvih bi je trenutaka potpune predaje, poput trzaja buđenja iz more u kojoj vidi svoju sjenu iz budućnosti, vratila pomisao na Markovića kao na utjelovljenje svega pogrešnog (Bekavac, 2011: 75)

U *Viljevu* je razvijanje poredbi nešto drukčije, odnosno različito funkcioniraju u svakome dijelu romana. S obzirom na to da je cijeli *Kolovoz* sadržajno fragmentaran, poredbe ne pridonose lakšem značenjskom raspetljavanju, već dodatno usložnjavaju rečeno te ističu posebnost govorničine perspektive. Nanizane su isključivo veznikom *kao* i često lišene konteksta, na primjer: [„smetnje 17 sekundi“] kao ljudska bića... (Bekavac, 2013: 24). U drugome dijelu romana, poredbe se rjeđe pojavljuju, sažete su i jasnije što je u skladu s formom. Pojavljuju se unutar opisa prostora i stvari. Njezini su korelati također povezani veznikom *kao*, na primjer: *izgleda kao drveni ormar* (Bekavac, 2013: „45“) ili *sve je izgledalo kao da je odavno propalo* (Bekavac, 2013: „74“). Treći dio, znanstveni rad, popraćen je poredbama i u glavnome dijelu i nešto manje u popratnim bilješkama, iako se u takvoj formi ne očekuje takav oblik slikovitoga stiliziranja, na primjer:

Ona ne jenja, samo raste, kao tugovanje za poginulima, bez obzira na to što ova žalost možda najviše sliči onoj koju osjećamo kad nam, na posljednjim stranicama romana, likovi jedan za drugim nestaju pred očima (Bekavac, 2013: 311).

Poredbeni obrasci iz *Policijskoga sata* odgovaraju onima iz *Drenja*. Poredbe su iznimno slikovite, razvedene i učestale, a njezini su korelati povezani na isti način kao u *Drenju*, različitim vrstama riječi. Javljaju se kontinuirano unutar obaju tekstova koji čine taj roman, „*Policijskoj upravi osječko-baranjskoj*“ i *Drugoj prostoriji*.

(...) *stambene zgrade tog prenapućenog dijela osječkoga centra izgledale su poput prizora iz grada koji je već odavno mrtav i razrušen* (Bekavac, 2015: 39)

(...) *oblik na vodi se promijeni, i sada doista izgleda poput minimalistički reduciranog crteža sutona* (Bekavac, 2015: 26)

Romani su zasićeni i epitetima – stilskim ukrasima, pridjevima koji imenice obogaćuju poetskom karakterizacijom i nerijetko upozoravaju na *govornikovu osjećajnost, percepciju ili specifičnu perspektivu motrenja* (Bagić, 2012: 110). Osobito se u *Drenju* niže hrpa epiteta koja ostavlja dojam da je taj tekst zapravo načinjen slikarskom tehnikom. U jednoj od kritika Bekavčevu su *Drenju* čak zamjerali *pretjerano inzistiranje na bojama* (Duhaček)³⁶. Boje se javljaju kao najčešći epiteti, a *Drenje* bi bez boja ostalo prazno i (možda) potpuno neprivlačno u smislu pružanja užitka čitatelju koji pomno prati usporeno pripovijedanje.

(...) *da bi promatrač tek na „vrhu“ (...) shvatio da se nalazi na svojevrsnom vidikovcu s kojega se prema jugu otvara panorama u blijedozelenim, plavim, tamnosmeđim, žutim, srebrnim tonovima* (Bekavac, 2011: 21).

U romanima se rijetko poseže za stalnim epitetima. Epiteti su većinom nanizani kako bi se što preciznije konkretizirao kontekst. Jedan od takvih primjera može se pronaći u *Viljevu*:

(...) *mogla sam čuti tu komornu, samozatajnu, bezazlenu floru civilizacije* (Bekavac, 2013: 15).

Epiteti su stilogeniji što je iznenadnija njihova veza s imenicom (Bagić, 2012: 111). U *Policijskome satu* takav je primjer *nebeska klaonica* (Bekavac, 2015: 79), a u *Viljevu* se može naići na primjer *virtualni leševi* (Bekavac, 2013: 57).

Oksimoronski izrazi također sadrže epite. Oksimoron povezuje značenjski suprotne pojave i na taj način iznenađuje i šokira (Bagić, 2012: 209). Nekoliko je takvih primjera pronađeno u *Drenju* i *Policijskome satu*: *bolna ljepota* (Bekavac, 2011: 15), *bezbolni skalpel* (Bekavac, 2011: 76), *spektakularna nesreća* (Bekavac, 2011: 133), *zamrznuto komešanje* (Bekavac, 2015: 27), *istina koja je potpuno lažna* (Bekavac, 2015: 68).

Uz oksimorone valja spomenuti i pojavu sinestezije – figure u kojoj se pojmovi vezani uz jedno osjetilo projiciraju kao da su ostvareni drugim osjetilom. U *Drenju* je sinestezijski primjer *vizualni šum* (Bekavac, 2011: 127), u *Viljevu* su to *taktilne iluzije* (Bekavac, 2013: 16), a u *Policijskome satu* riječ je o *radnim ploham klupa koje dišu gotovo jestivom prirodnošću* (Bekavac, 2015: 5-6).

³⁶ Kritika *Drenja* Gordana Duhačeka (<https://www.tportal.hr/kultura/clanak/drenje-roman-koji-ce-vas-ugodno-iznenaditi-20111115>, posjećeno 29. lipnja 2017.)

Kao semantostilemi, i metafore se često pojavljuju u svim Bekavčevim romanima, što nije neuobičajeno jer je riječ o najčešćim i najsnažnijim figurama uopće. Metafore se u njegovim romanima mogu promatrati i na mikrorazini i na makrorazini. Metafore mogu biti konvencionalne i autorske. Konvencionalne su metafore one koje imaju stabilna i stereotipizirana značenja, dok su autorskim metaforama značenja nestabilna i posve otvorena (Bagić, 2012: 187). Bekavac rijetko poseže za konvencionalnim metaforama. Na ovoj mikrorazini primjer takve metafore pronađen je u *Drenju*, a značenje je lako iščitljivo jer je posrijedi stvarna srodnost (oblaci kao *jastuci*):

Svod se polako spušta (...) prigušujući svojim tamnosivim jastucima još nekoliko nijansi svjetla (Bekavac, 2011: 85)

Autorske su metafore provodna nit svih romana. Osobito su rabljene u *Kolovožu*, prvome dijelu romana *Viljevo*. Cijelome je poglavlju metafora nadređena figura. Rekonstrukciju metaforizacije ponovno sprječava forma – oštećenost magnetofonske vrpce s koje je transkribiran monolog. Na primjer:

[„tišina 5 sekundi“] ... s latice koja se pojavila kasno, „na kraju“, s ruba se više ne vidi zemlja, odnosno lice te neke prдавne [„smetnje 4 sekunde“] ako je „jedna“ žena otvorila kolo... (Bekavac, 2013: 7)

Kontinuirana je pojava i personifikacije. Personifikacija je figura *oljuđivanja* koja dinamizira prikazivanje, pojačava slikovitost, sugerira animiranu viziju svijeta te nerijetko i fantastizira čitav iskaz (Bagić, 2012: 245). *Drenje*, *Viljevo* i *Policijski sat* većinom oljuđuju prirodne pojave i neposrednu okolinu te na taj način tvore distopiziranu sliku.

(...) zvuk kiše oblaže cijeli prostor toliko podmuklo (Bekavac, 2011: 10)

(...) sumrak pojede sve jače kontraste (Bekavac, 2013: 50)

(...) radne plohe klupa (...) počinju disati gotovo jestivom prirodnošću (Bekavac, 2015: 5-6)

4.4. Sintaktostilemski učinci

Lingvostilistički pristup u okviru sintaktostilematike proučava kompoziciju teksta, govornu karakterizaciju lika, postupke ekspresivne sintakse, komutaciju lica i narativne paragrafe (Katnić-Bakaršić, 1999: 43). Bekavčeva se proza na ovoj razini promatra isključivo kroz

postupke ekspresivne sitakse,³⁷ dok se ostali elementi teksta promatraju na višim razinama (grafostilemska i makrostilemska/tekstostilemska razina).

Spomenute su se kritike Bekavčeve proze osvrtales i na njegovu sintaksu. U rečenicama Bekavčeve proze primijećena je zahtjevnost, *karakteristična gustoća i zagušenost* (Gajin). *Drenje* započinje i inzistira na dugim rečenicama koje se često protežu gotovo na cijeli odlomak. Njihova je zadaća većinom opisna. *Drenje* je tekst koji naglasak stavlja na iscrpne opise pa razvedene rečenične konstrukcije u tome smislu nisu neuobičajene. Takve se opisne rečenice većinom parataksične. Duljina je postignuta i uz pomoć figura konstrukcije u kojima se gomilaju određeni elementi. Riječ je o akumulaciji i sinatrezmu. Akumulacija je figura gomilanja bliskih pojedinosti. Jedna je od njezinih funkcija detaljističko prikazivanje osobe, predmeta, prizora ili situacije. Često se miješa s enumeracijom koja ima zadan redoslijed riječi ili izraza za razliku od akumulacije (Bagić, 2012: 14).

(...) *a same zgrade više od svega nalikuju starom alatu koji je netko odbacio u visokoj travi: polomljene drvene ograde, nagrizena žbuka, razbijena drvenarija, širom otvoreni prozori i vrata, urušeni krovovi, izobličeni noseći zidovi i stupovi* (...) (Bekavac, 2011: 33)

Sinatrezam je figura koja također služi iscrpnijem opisu ili detaljnijem prikazu, ali uz gomilanje različitih pojedinosti (Bagić, 2012: 290). U odnosu na akumulaciju, njezino je pojavljivanje u *Drenju* znatno rjeđe. Po svojoj dugoj rečenici i rečenicama u kojima se gomilaju pojedinosti *Policijski sat* sličan je *Drenju*. Također se služi dugim parataksičnim rečenicama koje *u tekstu naznačuju pokušaje sveobuhvata, minucioznoga komentiranja i opisivanja* (Buljubašić). Duga se rečenica pojavljuje u oba teksta koja čine *Policijski sat*, no za razliku od *Drenja*, spominjani je odnos akumulacije i sinatrezma obrnut. Sinatrezam se češće pojavljuje u *Policijskome satu*, osobito u *Drugoj prostoriji* koja inzistira na detaljističkim opisima neimenovanih prostora pa različite pojedinosti doprinose njihovoj težoj percepciji.

(...) *dok boje ponovno postaju sve toplije, obrisi jasni, predmeti čvrsti i gotovo opipljivi: fasade pod suncem, blatobrani automobila parkiranih u dvorištu, cijevi oružja u zatvorenim vitrinama, tekstovi na stranicama otvorenih knjiga, pukotine na kartama neprijateljskih teritorija, prazni rubovi gusto ispisanih papira pored kojih stoji netom odložena olovka* (Bekavac, 2015: 47).

Sličnost među dugim rečenicama u *Drenju* i *Policijskome satu* može se uspostaviti i u okviru još dviju figura koje se svojom učestalošću nameću, a to su epanortoza i parenteza. Epanortoza

³⁷ Riječ je o učincima figura na rečeničnoj razini.

je figura u kojoj se udvaja izraz u svrhu ispravljanja, preciziranja, ublažavanja, pojačavanja ili opozivanja rečenoga, a uz pomoć jezičnih signala kao što su *odnosno, recimo, bolje rečeno, čak /i/, čak štoviše* (Bagić, 2012: 104-105). Sukladno opisu, u funkciji preciziranja u navedenim se tekstovima najčešće epanortoza isprepliće s razvedenim poredbama što se može oprimjeriti dijelom rečenice iz *Drenja*:

(...) *koagulirali u praktički monolitnu i monokromu tvorevinu koja je svakako izgledala kao da je izgrađena u jednom trenutku, ako ne i u jednom komadu, nakon čega je poprimila nijanse okolnoga grmlja i suhe trave – na prvi pogled zapravo ostavlja dojam prastaroga spomenika ili vjerskog objekta koji daleko prethodi dolasku kršćanstva, možda čak i pojavi pisma: poput fosila iz nekog drugog eona (...)* (Bekavac, 2011: 87)

Parenteza je figura umetanja riječi, skupine riječi ili rečenice unutar cjelovite rečenice, a zadaća joj biti dopunom, napomenom, upadicom, pojašnjenjem ili udaljavanjem od osnovne misli. Pravopisno je izdvojena zagradom ili stavljanjem između crta, a sintaktički nije povezana s rečenicom u kojoj se nalazi (Bagić, 2012: 239). *Drenjem* obiluju parenteze umetnute između crta kao i u *Drugoj prostoriji* u *Policijskome satu*, dok se u *Policijskoj upravi osječko-baranjskoj* učestalo javljaju zagradne parenteze.

Kada se u *Drenju* pojavi rečenica koja se ne proteže u nekoliko redova, onda je riječ ili o *minimalnim dijalozima* koji se *pretapaju jedan u drugi* (Bakotin),³⁸ ili o samo nekoliko rijetkih rečenica koje se snažno semantički izdižu pružajući važnu portretnu i/ili atmosfersku informaciju.

Marta je sada uglavnom dobro, psihički načelno stabilna (Bekavac, 2011: 17).

Atmosfera je nepodnošljiva (Bekavac, 2011: 71).

Ali nešto nije u redu (Bekavac, 2011: 90).

Slično je i u *Policijskome satu* u kojemu su nešto učestalije kraće rečenice kao već spomenuta uvodna „*Više nema vremena*“ (Bekavac, 2015: 5) ili one kojima roman i završava: *Dosegnuo sam mrtvu točku. (...) Prva kap. Više nema vremena* (Bekavac, 2015: 179). Rečenična kratkoća kulminira u *Viljevu* javljajući se kao suprotnost naglašenoj dugoj rečenici u *Drenju* i *Policijskome satu*. U tome romanu *otežane forme* (Primorac)³⁹ svaki od triju dijelova romana ima svoju drukčiju sintaktičku priču. Figurativnost je posebno naglašena u transkriptima

³⁸ Jerko Bakotin u kritici *Drenja* (<http://lupiga.com/knjige/drenje>, posjećeno 14. kolovoza 2017.)

³⁹ Strahimir Primorac svoju kritiku *Viljeva* naslovio je sintagmom *roman otežane forme* (<http://www.matica.hr/vijenac/524/roman-otezane-forme-23053/>, posjećeno 14. kolovoza 2017.)

– monološkome *Kolovozu* i dijaloškoj cjelini *Poslije ponoći*. Monološki *Kolovoz* čine četiri dijela monologa, transkribirani audiozapisi s oštećene magnetofonske vrpce što znači da je *narušena* sintaksa logična, odnosno najbliže se može objasniti kao brahilogična. Brahilogija je podvrsta elipse,⁴⁰ figura misli koja se manifestira *krajnje sažetim izrazom, zbijenošću misli na malom diskurzivnom prostoru* (Bagić, 2012: 77). Oštećenja koja prekidaju govorničine misli pretočene u rečenice odgovaraju aposiopezi, figuri konstrukcije kojoj je zadaća naglo prekidanje iskaza, a u prozi se najčešće i pojavljuje u unutrašnjim monolozima ili dijalozima (Bagić, 2012: 61-62). O rečenicama u tome dijelu zapravo treba govoriti uvjetno baš zbog same transkripcije i nemogućnosti da se lako odredi rečenični odnos početka i kraja jer su lišene nekih formalnih obilježja kao što je započinjanje velikim početnim slovom. Dakle, logično jer je *tekst* stvoren glasom *koji se raspršuje* (Bekavac, 2013: 59). Zagradna rješenja o oštećenjima (tišini, šumovima i nerazgovijetnim dijelovima) odgovaraju zagradnim parentezama i funkcioniraju kao napomene, uvjetno rečeno, čitatelju.

Dijaloška cjelina *Poslije ponoći* sintaktički varira od jedne riječi kao rečenice do ponekih dugih rečenica koje su u funkciji opisa (ako i jesu rečenice jer je i u tome transkriptu problem s formalnim rečeničnim obilježjima). Sintaktički je taj dio teksta iznimno zamršen jer čitateljske napore u otkrivanju što čitati, kako i kojim redoslijedom usložnjava i abruptivnost iskaza. Abrupcija je figura misli koju karakterizira otkidanje naslovljenika, odnosno izostavljanje obavijesti o govornicima replika (Bagić, 2012: 2). Ono što povezuje ovaj transkript s prethodnim uporaba je aposiopeze koja se ostvaruje u nešto drukčijemu obliku. Sažeti su izrazi rezultat dvosmjerne komunikacije između dviju grupa sugovornika u čijemu se komunikacijskome kanalu pojavljuju smetnje izazvane prostorno-vremenskom udaljenošću, odnosno sažetost se očituje u pitanjima i imperativnim izrazima sugovornika s jedne strane, dok sugovornice s druge strane odgovore šalju u dužoj formi – opisnoj. Takvih opisnih segmenata unutar rečenica ima i u prvome transkriptu, ali njihova je pojavnost rjeđa i nekompaktibilniji su s rečenicama koje prethode i slijede u odnosu na rečenice u drugome transkriptu. Vezano uz to, gomilanje elemenata, u odnosu na ukupnost promatrane Bekavčeve proze, kulminira u tome drugom transkriptu ako se promatra udjelom rasprostiranja u okviru stranice što je potvrdivo primjerom koji sugovornica upućuje kao što iscrpniji odgovor:

⁴⁰ Elipsa je figura konstrukcije u kojoj se izostavljaju dio ili dijelovi rečenice. Bagić naglašava da se elipsom narušava sintaktička norma, ali da se rečenična semantika realizira te dodaje da se izostavljeno može *rekonstruirati zahvaljujući kontekstu ili komunikacijskoj situaciji* (2012: 92), a takvoj se rekonstrukciji upravo opiru transkripti s oštećenih magnetofonskih vrpca, *Kolovoz* i *Poslije ponoći*.

povrće, voće, krumpir, luk, mrkva, rotkva, salata, kelj, rajčica, krastavac, paprika, tikva, gljive, suncokret, lubenica, orah, šljiva, jabuka, kruška, breskva, šipak, skupljamo i med, imamo i cvijeće i ljekovito bilje, iris, vodenika, divlji mak, jasmin, miloduh, anđelika, božur, potočarka, ružmarin, žabnjak, bedrenika, lavanda, sunčev cvijet, šafran, stolisnik, arnika, komorač, mažuran, lovor, hijacinta, modrulja, valerijana (Bekavac, 2013: „118“)

S obzirom na redosljed elemenata, navedeni primjer varira između akumulacije i enumeracije. Čisti oblik enumeracije javlja se koju stranicu ranije također kao odgovor koji sugovornica upućuje drugoj strani:

56 za olovo, srebro, natrij, kalcij, sol, 57 za magnezij, 60 za ulje i jantar, 61 za dijamant i muški rod, 63.5 za aluminij, 65 alkohol, 67.5 kisik, 68.5 za mišljenje i sjećanje, 74 za zlato i ženski rod, zatim 76 za mjesec, vodu, zeleno, zapad, vodik i zvuk (...) (Bekavac, 2013: „110“)

Treća cjelina romana funkcionira kao znanstveni rad pa rečenična ustrojstva u tome smislu odgovaraju strogoj formi. Riječ je o „preuzetome“ znanstvenome radu iz časopisa *Duh i rašlje*, koji je popraćen priređivačevim bilješkama. Opsežne priređivačeve bilješke obiluju dugim rečenicama koje su u funkciji što detaljnijega prikaza fenomena kojim se rad bavi. U skladu s tim, u rečenice su uklopljene zagradne parenteze u funkciji dodatnoga pojašnjavanja fenomena, no brojnost znanstvenih i pseudoznanstvenih termina i unutar samoga rada i popratnih bilješki onemogućuje razumijevanje.

5. Grafostilemski učinci

Najčešće se ne očekuje da će prozni tekstovi ponuditi različite i brojne stilogene ostvaraje na grafičkome planu. Bekavčeva proza to nudi čitatelju. *Drenje*, *Viljevo* i *Policijski sat* na tome su planu potpuno različiti. Različita forma uvjetuje specifična grafička rješenja koja određuju tempo pripovijedanja, ističu ključne tematske riječi, oponašaju svoje tehničko porijeklo... *Drenje* je uz *intrigantan koncept* ostvareno i *superiornom tehničkom izvedbom* (Bakotin) koja je posebno vidljiva u ponavljajućemu dijelu teksta koji se treći puta *rastvori u dvije plahte teksta* (Bekavac, 2011: 150-151). Riječ je o zrcaljenju medijskoga⁴¹ u prostor tekstualnoga u obliku zbijenoga, nerazmaknutog niza velikih slova. Ako čitatelja otežana čitljivost ne prisili na letimičan pregled toga dijela teksta, on mora prepoznati da je riječ o uvodnome dijelu teksta (Bekavac, 2012: 5-8) i središnjemu (Bekavac, 2012: 90-93) koji se u ta dva slučaja javlja u jednakome slovnom obliku, samo zauzimajući drukčije mjesto u okviru stranice. U tekst je integrirano još nekoliko dijelova

⁴¹ (...) *simultano se rasipajući po ekranu kompjutora i papiru koji se, uz nove, grubo izrezane komade buke, slijeva iz igličnoga printera* (Bekavac, 2012: 149).

koji su grafičkim izgledom drukčiji od ostatka teksta. To su intertekstualni umetci – posveta profesoru Markoviću koju Marta pronalazi u knjizi pronađenoj na polici (Bekavac, 2011: 110), *Schlesingerova „legenda“* koja je zapravo višejezičnoga i višepismenog transkripta (Bekavac, 2011: 112-113) te *loša fotokopija nekakve tablice* na francuskome jeziku koju prate Markovićeve *numeričke korekcije* i bilješke (Bekavac, 2011: 125-126). Markovićeve su bilješke izvrstan primjer slobodne uporabe interpunkcijom, no interpunkcijski znakovi kao grafostilemi važni su u određivanju tempa čitanja cjelokupnoga teksta. U tome kontekstu kao grafostilemi posebno su značajni zarezi, dvotočja i točke sa zarezom. Tamo gdje čitateljska svijest, u skladu s pravilima jezičnoga sustava, očekuje točku, najčešće dolaze navedeni interpunkcijski znakovi.⁴²

Međutim, i bez makabričnih tonova, priroda sliči kazališnim kulisama nakon izvedbe, možda čak i polupraznoj ropotarnici scenografije, iako nije posve jasno o kakvoj se predstavi radilo: besmislena sivožuta poljana nalik hrapavom kolaž-papiru kojim se ne može dočarati treća dimenzija; na njoj, ili istoj takvoj, malo dalje niz prugu, napušten traktor; u daljini, kuća bez osobina, potpuno crna, kao spaljena, iz čije utrobe, poput pauka, izviruje kostur odumrle krošnje; negdje dalje, na križanju s cestom, auto otvorenih vrata, prazan i uništen; zatim nekoliko minuta ništa (Bekavac, 2011: 16).

Kao u navedenom primjeru, u *Drenju* se gotovo kontinuirano u jednoj rečenici javljaju nizovi zareza, dvotočja i točke sa zarezom, a funkcija im je sveobuhvatnost određenoga prizora/slike. S druge strane, specifično u autorskoj raspodjeli interpunkcijskih znakova nasumično je izostavljanje zareza ispred veznika *ali* (Bekavac, 2011: 52, 72, 107) s namjerom da izostane stanka u čitanju.

Grafostilemi su i riječi istaknute kurzivno te riječi koje su obilježene navodnim znacima. Takvim se grafostilemima ističu važne tematske riječi, postiže višeznačnost i/ili blago ironiziranje.⁴³

Iz šire perspektive valja uočiti da postoje i specifične veze između odlomaka unutar jednoga poglavlja. Zvezdicama (* * *) kao grafostilemima označeni su prijelazi s jedne slike na drugu sliku, odnosno kadrovski prijelazi⁴⁴ koji su minimalno vremenski odijeljeni. Poglavlja su

⁴² Točkom se označuje kraj rečenice, ali piščev je odabir duljina/kratkoća rečenice (usp. Babić i dr., 2004: 87).

⁴³ Takvi će postupci biti jasniji u poglavlju o makrostilemima.

⁴⁴ U više puta spominjanoj kritici Jerka Bakotina *Drenje* se opisuje kao roman čije čitanje *asocira na gledanje filma izuzetno dugih i sporih kadrova* (usp. Ryznar, 2017: 230-231). Čitateljstvo je također uočilo snažnu povezanost s filmom pa su autoru predlagali adaptaciju u scenarij. *Drenje* je čitatelje podsjetilo na opuse redatelja kao što su Lynch, Tarr i Tarkovski (usp. Intervju s Branislavom Oblučarem, *Quorum* 5/6 (2011)).

naslovljena datumima koji su spram ostaloga teksta fontovski različiti – oponašaju font pisaćega stroja, a tim se postupkom suptilno uspostavlja veza s *Viljevom*.

U *Viljevu* je posebno naglašena stilska vrijednost grafičkoga izgleda koji svojim formalnim elementima utječe na raspetljavanje značenja jednako koliko i ono što se pripovijeda. Već nekoliko puta spomenutom formalnom različitošću romana ukazano je na njegovu složenost. *Viljevo* svojim tehničkim izgledom podsjeća na kolaž. Dubravka Oraić Tolić kolaž promatra kao žanr, odnosno *postupak građen na načelu transemiotičke citatnosti* (1990: 111). Pod pojmom *transemiotičke citatnosti* obuhvaćen je suodnos uspostavljen između *umjetnosti i ne-umjetnosti u najširem smislu riječi* (Oraić Tolić, 1990: 110). Promatranju *Viljeva* kao kolaža osobito u prilog ide paginacija. Prvi dio romana, *Kolovoz*, sadrži paginaciju koja prati svoju smještenost unutar korica, ali u usporedbi s drugim i trećim dijelom romana djeluje kao semantički višak. Drugi dio, *Poslije ponoći*, lišen je paginacijskih oznaka, dok je u trećemu dijelu, *Marković*, paginacija *fotokopijski* prenesena s ostatkom teksta iz jednoga broja časopisa *Duh i rašlje*. Osim paginacije, brojni postupci na razini svakoga pojedinačnog poglavlja mogu se tumačiti kao grafostilemi. U *Kolovozu* kao grafostilemi funkcioniraju već spominjane uglate zagrade u koje su kurzivno pisane napomene o šumovima, tišini i smetnjama. One se nalaze na mjestima na kojima bi čitatelju u (re)konstrukciji značenja sigurno dobro došla informacija više. Taj je monološki transkript četverodijelno razmješten, dijelovi su poprilično jednake duljine i ne sadrže podnaslovne reference, a takvim se oblikovanjem doprinijelo nečitljivosti koja je logična – forma audiodnevnika ne traži slušatelja, odnosno čitatelja (usp. Ryznar, 2017: 233). U tome su pogledu logični i zapisivačevi odabiri u pokušaju transkripcije - trotočja i izostavljanje velikih početnih slova kao oznaka početaka rečenica. Zapisivač je kurzivno zabilježio pojedine riječi vjerojatno se oslanjajući na promjene u glasu pa se u tome kontekstu ponavljaju neke od funkcija dodijeljene kurzivno otisnutim riječima u *Drenju* – preneseno značenje i ironiziranje.

U poglavlju *Poslije ponoći* grafostilemski se ističe fontovsko rješenje i semantiziranje prostora. Fontom pisaćega stroja, kojim su zabilježene naslovne datacije u *Drenju*, ispisan je čitav transkript što ga posve razlikuje od transkripta *Kolovoz*. Zapisivačica⁴⁵ je u transkripciju uvela komentare koji se nalaze na marginama, a cilj im je *osnažiti uvjerljivost i autentičnost toga dokumenta* (Ryznar, 2017: 234). Osim što se od ostatka teksta izdvajaju drukčijom smještenošću u prostoru stranice, razlikuju se i drukčijim interpunkcijskim rješenjima. U tome je kontekstu važan upitnik kao grafostilem. Uporaba upitnika karakteristična je jer se upitnik javlja kao znak

⁴⁵ O tome tko je zapisivač/transkriptor/urednik/pripovjedač više u sljedećem poglavlju.

upitne šutnje⁴⁶ da bi se nastavio pitanjem na koje se ne traži odgovor, npr. *? – za identifikaciju?* ili *? – opet, zašto?* (Bekavac, 2013: „89-91“). Iako se tekst otvara na način da se na jednoj strani (lijevoj) nalazi izvorni, nedekodirani tekst, a na drugoj (desnoj) pokušaj pročišćenoga, dekodiranog teksta, ispostavlja se da je riječ o dijalogu među sugovornicima dviju strana (usp. Buljubašić, 2015: 54). Brojne bjeline u prostoru stranice u funkciji su predstavljanja šumova koji narušavaju pročišćavanje teksta ili, pak, predstavljaju namjerna govorničina prešućivanja odgovora na pojedina pitanja koja upućuje ta druga strana. Tim dijelovima teksta nedostaju sva interpunkcijska obilježja osim zareza, ali svaka je abruptivna replika premještena u sljedeći red tako da se njihova fizička i semantička završenost može čitateljski pratiti.

Posljednje poglavlje, *Marković*, svojim grafičkim izgledom pridržava se formalnih obilježja (izdvajanje poglavlja i potpoglavlja, bilješke i sl.) koja mu nameće pripadnost usko znanstvenome podstilu.⁴⁷ Budući da je rad izvorno prenesen iz časopisa u kojemu je objavljen (dodane su bilješke), takve je formalne kriterije tekst morao ispuniti da bi uopće bio objavljen (usp. Katnić-Bakaršić, 1999: 27).

Policijski sat s Viljevom dijeli kolaž kao žanr, ali na način da se grafička tijela tekstova isprepliću jer su *iscjepkana*. Točnije, pripovijedanje je isprekidano poglavljima drugoga teksta koji se izdvaja ne samo svojom temom, nego i drukčijom pozicioniranošću u prostoru stranice, vlastitom paginacijom i naslovljavanjem poglavlja. U pripovjednome tijeku nalaze se još tri intertekstualna umetka – pisma čija je veza s tekstom pojašnjena i u tematskom suglasju. Nadalje, važno je spomenuti i poigravanja s naslovljavanjima dvaju tekstova uvezanih pod *Policijskim satom*. Riječ je o inovativnome grafostilemu u odnosu na *Drenje* i *Viljevo*. Čitateljsko iskustvo naviknuto je da naslovne reference dobiva ulaskom, a ne izlaskom iz teksta. U *Policijskome satu* one se nalaze na kraju teksta kao dio sadržaja pa time otvaraju pitanje završenosti. Tekst kojim se otvara *Policijski sat* naslovljen je kao „*Policijska uprava osječko-baranjska*“, a iza glavnoga naslova slijede naslovi poglavlja koji su projekcija ključnih motiva i ujedno samoprovjera čitatelju o uspjelosti hvatanja ključnih značenja. Drugi je tekst *Druga prostorija*, a obrojčavanje kao naslovljavanje poglavlja nije izostalo u tijeku romana.

Interpunkcijska rješenja koreliraju s interpunkcijskim rješenjima u *Drenju* jer ih povezuje duga rečenica, a na pojedinim se mjestima može primijetiti jednako izostavljanje interpunkcijskoga znaka kao što je to slučaj s veznikom *ali*, primjerice *naše difuzne ali izolirane*

⁴⁶ Usp. Babić i dr., 2004: 89

⁴⁷ Marina Katnić-Bakaršić u kategoriji znanstvenoga stila razlikuje usko znanstveni podstil (znanstveni podstil u užem smislu) i znanstveno-udžbenički podstil (1999: 28).

grupe (Bekavac, 2015: 36) ili *neke osrednje ali zakučaste kazališne predstave* (Bekavac, 2015: 116). No, najočitija su grafostilemska veza između *Drenja*, *Viljeva* i *Policijskoga sata* spominjane kurzivne i navodnim znacima označene riječi te antonomazija. Samim time što se riječi ističu na takav način u *Policijskome satu* javlja se još i autoreferencijalnost⁴⁸ u odnosu na taj aspekt teksta.

(...) *redovito bih dolazio do točke u kojoj mi se činilo da treba svaku*⁴⁹ *riječ, ne samo „ključne riječi“ staviti pod navodnike* (Bekavac, 2015: 24).

Antonomazija je *upotreba vlastite umjesto opće ili opće umjesto vlastite imenice* (Bagić 2012: 55). U tome kontekstu figuriraju ponavljajući motivi koji se isprepliću u svim trima tekstovima u svojim različitim grafičkim pojavnostima – obično, kurzivno i pod navodnim znacima. Riječ je o općim imenicama koje nerijetko u tekstovima postaju vlastite: arhiv, arhivar, tehničar, bezdan, katastrofa, mreža, centrala, raj, pakao, požar, vrijeme, vatra i uprava. O njihovim učincima bit će riječi u sljedećemu poglavlju.

6. Makrostilemski učinci

U analizi tekstova Pranjčić je, proučavajući i *najsitnije, gotovo filigranske stilske nijanse*, razmišljao o njihovu uklapanju u kontekst vodeći se metaforom fraktala *u kojem se i u najmanjem dijelu zrcali slika cjeline* (Ryznar, 2011: 56). Uspostavljajući na taj način odnos mikrostilema i makrostilema, grafostilemi su ostali zasebni u trodiobi zbog svojih neverbalnih elemenata. Bekavčeve realizacije grafostilema neupitno su *jake pozicije teksta*,⁵⁰ jednakovrijedne verbalnim elementima i kadšto im nadređene pa ih je gotovo nemoguće promatrati odvojeno od makrostilema te im je stoga zamijenjen redosljed u radu. Pojašnjeni učinci mikrostilema i grafostilema u uklopljenosti u makrokontekst dobivaju na dodatnoj vrijednosti.

6.1. Imenovanja u tekstovima – naslovi i podnaslovi

U *jake pozicije teksta* ubrajaju se i imenovanja u tekstovima kao jedan od značajnih i polazišnih elemenata u stilističkoj analizi (Katnić-Bakaršić, 1999: 99). Neizostavni su dijelovi za

⁴⁸ Autoreferencijalnost je dimenzija kojom iskaz ili tekst upozorava na situaciju, kontekst ili subjekt vlastita iskazivanja, na vlastitu kompoziciju, strukturu, kod, propozicijsku ili žanrovsku pripadnost (Biti, 2000: 27). Pavao Pavličić autoreferencijalnost definira kao *postupak kojim se u književnome djelu tematizira literarnost toga istog djela* (1993: 105), a Dubravka Oraić Tolić autoreferencijalnošću smatra onu Jakobsonovu funkciju koju on naziva poetskom (1990: 34-37).

⁴⁹ U tekstu je kurzivno otisnuta riječ *svaku*.

⁵⁰ Marina Katnić-Bakaršić *jake pozicije teksta* određuje kao mjesta u tekstu iznimno važna za razumijevanje teksta, *smisaona i stilistička „čvorišta“ teksta* (1999: 97).

stilističku analizu naslovi i podnaslovi.⁵¹ Naslov je *svojevrсни tekst o tekstu, sažetak teksta, njegov graničnik, mjesto uvratanja teksta*, a podnaslovi obavljaju funkciju preciziranja sadržaja teksta, odnosno služe kao dopuna naslovu (Katnić-Bakaršić, 1999: 98). S jedne strane, Bekavac koristi naslove koji lokaliziraju – stvarne toponime *Drenje* i *Viljevo*, a s druge strane, konotacijsku imensku sintagmu *Policijski sat* koja označava represivnu mjeru – ograničeno ili zabranjeno kretanje s ciljem održavanje javne ili vlastite sigurnosti. Uz naslov *Policijski sat* dodana je i podnaslovna referenca *slutnje, uspomene* kojom se dodatno apstrahirao sam naslov. Pojam *slutnja* označava *nejasan predosjećaj čega, unutarnji glas*⁵² (pripadnost budućnosti), a pojam *uspomena* odnosi se na *trajno sjećanje/podsjećanje na koga ili što*⁵³ (trag prošlosti).

6.2. Tematsko-motivska razina

U suvremenoj teoriji proze semantika pripovjednoga teksta imala je sekundarno mjesto u odnosu na formu jer se smatralo da je ona subjektivni rezultat čitanja, odnosno da ne podliježe objektivnoj analizi (Peleš, 1999: 181). Pojedini su suvremeni teoretičari uočili tu problematiku i iznijeli svoje teze o postojanosti *inherentnoga značenja* kao svojstva teksta koje svaki čitatelj mora uočiti (Lotman, 1970) jer se *do sadržaja priče ne dolazi proizvoljnim čitateljevim pridavanjem značenja, već pomnim slijedom suodnosa semantičkih jedinica teksta* (Peleš, 1999: 182-183). Semantičke su jedinice teksta pojedinačnosti pripovjednoga teksta koje odgovaraju Leibnizovu terminu *potpuni individualni pojam*⁵⁴ (Peleš, 1999: 171). Iz te kategorije Peleš izvodi pojam *narativna figura* uočavajući tri vrste pojedinačnosti pripovjednoga teksta, odnosno *narativnu figuru osobnosti (psihemsku), narativnu figuru skupnosti (sociemsku) i narativnu figuru opstojanja (ontemsku)* (1999: 222, 228). Narativne figure postavljene su kao objektivni sklopovi uz čiju se pomoć može jasno iznijeti sadržaj priče, u ovome slučaju Bekavčeve fabule koje lako ne podliježu prepričavanju u nekoliko rečenica.

Drenje je svedeno na dvije psihemske narativne figure – Martu i Markovića. Psihemske narativne figure zapravo su karakteri, *konstrukti* koje čitatelj prepoznaje preko *različitih naznaka (indicija) rasutih u tekstu*, odnosno, prema Barthesu, „*procesi imenovanja*“ sinonimni „*činu*

⁵¹ U dekonstrukcijskim i poststrukturalističkim čitanjima *rubnim zonama teksta*, odnosno *transtekstualnostima* (Genette, 1982) poput naslova, podnaslova, žanrovske klauzule, potpisa autora i sinopsisa poglavlja, posvećivala se posebna pozornost kao elementima značajnima u postavljanju okvira za razumijevanje teksta (Biti, 2000: 31).

⁵² <http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>, posjećeno 20. kolovoza 2017.

⁵³ <http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>, posjećeno 20. kolovoza 2017.

⁵⁴ Riječ je o terminu iz Leibnizove teorije o kategoriji *moгуćega svijeta* koja se odnosi na plan sadržaja, odnosno *moгуći svijet* promatra se kao *nestvarni, izmišljeni svijet koji ne isključuje konstrukciju stvarnoga svijeta* (Peleš, 1999: 169-170).

čitanja“ (Peleš, 1999: 230). Psihemi koji su pridruženi Marti i Markoviću rasuti su po tekstu. Čitatelj Martu upoznaje kao *sada (...) psihički načelno stabilnu*, inteligentnu, radišnu i prilagodljivu (Bekavac, 2011: 17-18), osuđenu na suradnju s „*problematičnim*“ Markovićem (Bekavac, 2011: 19). Iz perspektive uključenosti u sociemska polja (društvo), Marta je „*stara studentica*“ i *zaboravljena apsolutentica* koje se fakultetska zajednica želi riješiti na način da ju šalje u „*kažnjeničku koloniju*“, prostor u kojemu je autoritet profesor Marković, sklon alkoholizmu, dogmatičnosti, netransparentnosti, nepolemiziranju, ekscentričnosti i neortodoksnim znanstvenim pristupima i metodologiji (Bekavac, 2011: 18). Akademska zajednica kao sociemska narativna figura degradira Martu i Markovića njihovim prostornim izmještanjem (usp. Ryznar, 2017: 228). Fakultet Marti dodjeljuje *specijalizaciju* u okviru Markovićeve projekta „*Utjecaj Domovinskog rata na bioakustičku sliku Istočne Slavonije, Baranje i Zapadnog Srijema*“ (Bekavac, 2011: 19-20). Iako se hijerarhijski nadređene institucije kao sociemske narativne figure prikazuju kao nadmoćne, podložne su manipulacijama pa prostorno izmještanje Markovićevu projektu *garantira dugovječnost, stalan pritjecaj novca iz nadležnih ministarstava, opčinjenih uporabom nekolicine čarobnih riječi i impliciranom sugestijom nacionalnog interesa, ako ne i nacionalne sigurnosti* (Bekavac, 2011: 20). Markovićev projekt zapravo nije bioakustički, već opsesivno istraživanje nečega što pripada onostranome. Osim što studentica Marta i profesor Marković dijele istu sociemsku pripadnost, povezuje ih i *Drenje* kao ontemska narativna figura. S jedne strane, *Drenje* je kao prostor problematično jer se istovremeno manifestira kao *mjesto i ne-mjesto (fikcionalna distopija)* – geografski postoji (pokraj Đakova) i ne postoji (*baranjsko Drenje*) (Paternai Andrić, Glavaš, 2013: 427). Riječ je o specifičnome prostoru – *Drenje* se nalazi u *rupi* i *ukazuje se na izlasku iz tunela* (Bekavac, 2011: 21-22). S druge strane, *Drenje* nije samo ontemska narativna figura, nego se očituje i kao psihemska narativna figura. Ryznar ističe da *Drenje* kao prostor nema funkciju romaneskne pozadine (2013: 156). Prostor je personificiran, a *opća psihoza Drenja* očituje se u *grotesknim prizorima podivljalog, ratom traumatiziranog stanovništva, u općoj komunikacijskoj i prometnoj izolaciji, nepodnošljivim vremenskim uvjetima i devastiranom apokaliptičnom krajoliku* (Ryznar, 2013: 155). Pripovijedanje je utemeljeno na *suodnosu između troje aktera (Marte, Markovića i samoga Drenja) između kojih tajanstveni šum kruži i vraća se poput famoznog ukradenog pisma i uređuje odnose među njima* (Ryznar, 2013: 156). Šum predstavlja akustički poremećaj, posljedicu *katastrofe*⁵⁵ kao prodora nečega s *one strane*, koji se počinje javljati i na Martinim audiozapisima pa se ona postupno počinje zanimati za interpretaciju

⁵⁵ Lovro Škopljanac ističe dvojnost motiva *katastrofe* u *Drenju* – katastrofa kao kulturna, socijalna, gospodarska propast mjesta nakon ratnih razaranja te katastrofa kao misterij koji se mora objasniti (2016: 292).

njegova porijekla. Markovićev odnos prema Drenju i Marti semantički je postojan za razliku Martina odnosa prema Drenju i Markoviću. Semantička postojanost predstavlja pomake u semantičkome polju u kojima se psihem ne mijenja (Peleš, 1999: 240). Martin početni zazor prema svemu ruralnome te prema Markoviću i njegovu projektu na kraju prerasta u njezino stapanje s tim prostorom, Markovićevom osobnošću i željom da se pronade put prema *Novome Bezdanu*. Zanimljivo je značenjsko poigravanje s motivom *Novog Bezdana* kao prostora, ontemske narativne figure. Riječ je o stvarnome baranjskom toponimu koji u *Drenju* predstavlja nešto drugo, fikcionalno (Paternai Andrić, Glavaš, 2013: 427). Ako se uzmu u obzir značenje čestoga motiva *bezdan* (simbolizacija ponora) (usp. Pranjić, 1968: 92) i završne rečenice *Drenja, Novi Bezdan* je bliži psihemskoj nego ontemskoj narativnoj figuri. Na sličnome je tragu i poigravanje s čestim motivom *arhiva* koji u *Drenju* predstavlja onostrano u smislu drukčijega promatranja vremenskih i prostornih odrednica pa je u vezi s tim misteriozni šum neopipljiv, neuhvatljiv i bezvremen. Navedeni motivi i brojni drugi idu u prilog činjenici da je *Drenje* tekst koji se očituje u *neodlučivosti značenja*.⁵⁶ To se eksplicitno očituje u Martinim previranjima jer ju muči *neodlučivost* vezana uz *mogućnost da tamo ipak ima nečega ili vjerojatnost da uistinu nema ničega* (Bekavac, 2011: 33).

Drenje objedinjuje više tema⁵⁷ kao što je vidljivo iz kratkoga pregleda suodnosa među narativnim figurama, a *Viljevo* se naslanja na taj tematski sloj, odnosno na probleme komunikacije s *onom stranom* koja poznaje drukčije vremensko-prostorne odrednice ili, ukratko, na problem *informacijske entropije* (Buljubašić, 2015: 53). Škopljanac ističe da se tekstovi *Drenje* i *Viljevo* svode na romaneskni arhetip traganja za *tajnom/misterijem* koja se u *Drenju* svodi na traženje puta prema *Novome Bezdanu*, a u *Viljevu* na traganje za „*fenomenom*“ *radijske komunikacije* (2016: 291). Lako odredivoj tematskoj okosnici suprotstavljaju se teže izvodivi odnosi među narativnim figurama. U *Kolovozu*, prvome poglavlju oko kojega se gradi cjelokupni romaneskni svijet, prvi je problem imenovanje. Svakome liku u priči može varirati ime, pozicija u odnosu prema drugima, karakter i funkcija/postupci (Peleš, 1999: 229). Monolog izgovara Dorotea kojoj to ime ne zvuči kao njezino jer su je svi zvali Tea, a mogla se zamisliti i kao Dora (Bekavac, 2013: 14). Iz njezine perspektive isti je problem s imenovanjem njezine sestre Elizabete koju su zvali Eliza, a za nju je *uvijek bila* Beta (Bekavac, 2013: 13). Budući da je *Kolovoz* oblikovan kao monolog (Dorotea kao *ja-kazivač*), njezino se ime više ne ponavlja u

⁵⁶ Više o tome u dekonstrukcijskome čitanju *Drenja* (Paternai Andrić, K.; Glavaš, Z., *Neodlučivost značenja u „Drenju“* Luke Bekavca, 2013.)

⁵⁷ Sam je autor istaknuo da *Drenje* nema jednu temu, ideju ili cilj, već se bavi pitanjem vremena, instrumentalne transkomunikacije, zvuka kao tjelesnoga fenomena (<https://www.tportal.hr/kultura/clanak/sumnjive-su-instancije-koje-zele-pisce-pozvati-na-odgovornost-20120625>, posjećeno 21. kolovoza 2017.)

transkriptu, a sestrino se provlači kao Eliza, što je u kontradikciji s rečenim. O njihovim psihemima čitatelj ne saznaje gotovo ništa jer je riječ o *privatiziranoj* komunikaciji (usp. Ryznar, 2017: 232). Čitatelj u toj transkripciji monologa dobiva samo naznake o socijskim vezama (obiteljskim) kao i onemskim vezama među kojima se samo razaznaje da je *katastrofa* uzrok njihova preseljenja iz urbanoga (Osijek) u ruralni prostor (Viljevo). U poglavlju *Poslije ponoći* dodatno su zamagljene veze između narativnih figura. Naglašena je odsutnost psihemskoga, a u fokusu su socijska i onemska narativna figura. Na jednoj su prostorno-vremenskoj strani sestre, točnije Dorotea (Tea, Dora) koja u sestrino i svoje ime odgovara ili pak ne odgovara na pitanja koja stižu s druge prostorno-vremenske strane, odnosno od sugovornika o čijim se identitetima ništa ne saznaje (usp. Ryznar, 2017: 234). Budući da je posljednje poglavlje *Marković* oblikovano kao znanstvena naracija (usp. Buljubašić, 2015: 54), nije moguće izdvajati narativne figure. Tematski je taj znanstveni rad profesora Markovića usmjeren proučavanju *neidentificiranih signala u paravojnoj radiodifuziji*, odnosno bavi se problematikom u okviru instrumentalne transkomunikacije. Čitatelju su samo ponuđene naznake, ali ne i razrješenje problema koji su zacrtani u *Drenju*. Čitatelj dobiva samo neke dodatne informacije – sugovornici s kojima su sestre uspostavile komunikaciju bili su ilegalci s kojima je Marković vodio radiostanicu od lipnja 1943. godine. U tome je kontekstu nezaobilazan detalj jedna bilješka Stjepana Markovića, priređivača očeva znanstvenoga rada, u kojoj se spominju Erzsébet i Dorottya Felsővány (Elizabeta i Dorotea) te Gertha Vaszary (njihova baka⁵⁸) koja *slučajno* dijeli isto prezime s Martom iz *Drenja* (Bekavac, 2011: 24).

Policijski sat tematski nastavlja problematizirati drenjske i viljevske fenomene donoseći ih kao citate koje pripovjedač zapisuje po sjećanju netom nakon što je razgovarao s profesorom Markovićem (...) ili tek nakon što ih je vrijeme iskrivilo pa su od njih ostali tek nepovezani fragmenti (Glavaš).⁵⁹ U *Policijskome satu* dodatno se ekspliciraju vremenski i prostorni fenomeni. Ryznar naglašava da je u *Policijskome satu* vrijeme dobilo *specifičan tretman* te *shvaćeno gotovo ajnštajnovski i relativizirano do krajnjih granica* (2017: 236). Naglašenim *ja* koje *nema* ime⁶⁰ odmah se na početku sugerira povratak psihemskoj narativnoj figuri kao u *Drenju*. Psihemska, intimna priča dana je kroz vizuru križanja sjećanja i zaborava. Ta je priča ujedno i rekonstrukcija onemske narativne figure – urbanoga prostora, Osijeka devedesetih

⁵⁸ Ta se informacija nalazi u transkriptu *Kolovoz* (Bekavac, 2013: 13).

⁵⁹ Iz kritike *Policijskoga sata* Marija Glavaša (<http://www.mvinfo.hr/clanak/luka-bekavac-policijski-sat>, posjećeno 21. kolovoza 2017.)

⁶⁰ Pogrešno je tvrditi da nema imenovanja jer *ja* koje se pojavljuje u priči nije zamjenica, nego ime (Peleš, 1999: 230).

godina koji, za razliku od Drenja, ostaje na razini romaneskne pozadine unatoč tome što figurira u apokaliptičnome tonu.

6.3. Pozicije pripovjedača

U prethodnim je poglavljima djelomično ocrtan problem pripovjedača i njegove različite pozicije od teksta do teksta. Bekavac se posebno poigrava s pripovjedačem, ali i vremenom pripovijedanja koje je izrazito figurativno. *Drenjski* sveznajući pripovjedač usmjeren je na pružanje informacija iz Martine perspektive. Učestalo koristi načinske izraze kao što su *izgleda* i *čini se* pa mu to omogućuje da govori ono što ne može tvrditi, a da ne izađe iz Martine perspektive (usp. Genette, 1992: 98-99). Pripovjedač je specifičan zbog svoje *nevidljivosti* i *potencijalne zlonamjernosti*⁶¹ koja se odražava u opisima. Vremenom pripovijedanja manipulira se tako što se izmjenjuju sadašnje i prošlo vrijeme, iako datiranje prije poglavlja upućuje na prošlost. Na taj način *smireno* pripovijedanje postaje napeto.

U *Viljevu* nema pripovjedača, odnosno prisutni su *viši pripovjedački autoriteti* koji su priredili iskaze različitih pripovjedača. Pitanje o postojanosti pripovjedača u svakome tekstu otvoreno je pitanje među teoretičarima (Grdešić, 2015: 102). Pisma, dnevnici, pronađeni rukopisi, autobiografski/memoarski zapisi, dijalozi i monolozi bili bi tekstovi bez pripovjedača (Chatman 1990), no postoje viši pripovjedački autoriteti odgovorni za njihovo citiranje ili transkripciju (Grdešić, 2015: 103-106). Uz sve semantičke nedostatke koje nudi *Kolovoz* kao monološki transkript, ne postoji ni informacija o zapisivaču, odnosno višem pripovjedačkom autoritetu. Dijaloški transkript *Poslije ponoći* transkribira, ali i dopunjuje sestra Elizabeta (Eliza, Beta) pa je ona ujedno i protagonistica i urednica (usp. Ryznar, 2017: 234). Takvu, sličnu ulogu višega pripovjedačkog autoriteta ima Stjepan Marković kao sin Josipa Markovića koji donosi kritičko izdanje očeva znanstvenoga rada. Nasuprot linearnome pripovijedanju u *Drenju*, klasičnoga pripovijedanja u *Viljevu* nema pa je i na toj razini vidljiva vremensko-prostorna problematika. Vrijeme pripovijedanja ispresijecano je trenutcima iz prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, odnosno problem s određivanjem vremena odgovara destrukciji fabule (usp. Buljubašić, 2015: 55; Škopljanac, 2016: 287).

Policijski sat donosi potpuni zaokret u pozicioniranju pripovjedača jer se on javlja u prvoj osobi jednine, što njegov glas čini *intimnijim, bliskijim poziciji samog čitatelja koji se u prva dva Bekavčeva romana, jednako kao i sami likovi u njima, pitao što se događa i trudio sam sa sobom*

⁶¹ Autor o pripovjedaču u *Drenju* (Intervju s Branislavom Oblučarom objavljen u časopisu Quorum 5/6 (2011)).

usuglasiti (jedno od mogućih) pojašnjenja (Pogačnik).⁶² Tekst je oblikovan kao pseudoautobiografsko pripovijedanje koje se očituje nepouzdanim pripovijedanjem (usp. Ryznar, 2017: 236). Najčešće se u memoarskim zapisima prikazuje šira društvena panorama ocrtana iz spoznajne perspektive pripovjednoga subjekta (Biti, 2000: 18). U *Policijskome satu* pripovjedač eksplicitno određuje formu kao ispisivanje *malih memoara* (Bekavac, 2015: 151) koji nastaju u borbi sa sjećanjem i zaboravom. Sjećanje, suprotno zaboravu, uvijek je privatno i subjektivno (Weinrich, 2007: 12). Pripovjedač ocrtava ratni i poratni Osijek, a upravo su ratna zbivanja u književnosti iznjedrila tekstove u kojima se naglašava pripadnost i povezanost s gradom, njegovo pamćenje i prisutnost u autobiografskoj prozi i onoj koja prenosi osobnu priču pojedinca (Nemec, 2010: 28). Važno je naglasiti da, iako pripovjedač precizno mapira Osijek (ulice, trgovi, zgrade), grad ocrtan po sjećanju nije njegova vjerna kopija (usp. Sablić Tomić, Ileš, 2011: 313).

Moje je tijelo ostalo u stvarnom gradu, no svijest je potpuno nestala u tom drugom Osijeku, paravanu između mene i onoga što je pripadalo svima (Bekavac, 2015: 101).

6.4. Opisne nepauze⁶³

Opis je kao pripovjedna tehnika tretiran na način da mu je pripisivana podređenost pripovijedanju i nesamostalno značenje (Biti, 1992: 37-38). S emancipacijom opisa započela je Mieke Bal, a konačnu je prekretnicu prema modelotvornoj ulozi opisa postavio Janusz Sławiński (Biti, 2000: 347). Bal se suprotstavila Barthesovim i Genetteovim teorijskim postavkama o opisu kao pripovjednoj tehnici koja može biti izostavljena, a da se ne naruši pripovijedanje/odvijanje radnje (1989: 1999). Sławiński je uspostavio tri semantička modela prema kojima se slažu *leksičke konfiguracije* (elementi) karakteristične za opis: *prostorni (lokacijski)*, *logički (logičko-hijerarhijski)* i *spoznajni (operacijski) model* (1984: 108-109; usp. Biti, 2000: 347). Prostorni model ishodište je svih vrsta opisa koji sudjeluju u konstituiranju prostora koji se predstavlja, označava smještaj, razdaljine i smjerove te se poziva na prostorne kategorije kao što su lijevo – desno, bliže – dalje, sjever – jug, s jedne strane – s druge strane i slično (Sławiński, 1984: 108). Tome bi modelu, prema tipologiji deskriptivskih toposa koju su razradili retoričari i stilističari, odgovarala topografija kao opis stvarnoga ili izmišljenog mjesta (Bagić, 2012: 217). U svim se kritikama Bekavčeve proze naglašava njegovo umijeće u stvaranju opisa (Bakotin, Pogačnik,

⁶² Jagna Pogačnik u kritici *Policijskoga sata* (<http://www.mvinfo.hr/clanak/luka-bekavac-policijski-sat>, posjećeno 21. kolovoza 2017.)

⁶³ *Opisna pauza* je Genetteov pojam pod kojim on podrazumijeva trajanje vremena teksta, a stagniranje vremena priče, odnosno vrstu opisa koja ne uključuje radnju (Grdešić, 2015: 48). Prema Barthesu, opisi su uvijek pauze koje u organizaciji pripovijedanja predstavljaju *eroziju i zamućenje* (Sławiński, 1984: 101).

Čakarević i drugi) i razvijanje *fluidne atmosfere jeze* (Gajin),⁶⁴ a tom prozom upravo pretežno koreliraju prostorni opisi/topografije. Od takvih je opisa skrojeno *Drenje* i oni su najočitiiji argument u pobijanju navedenih Barthesovih i Genetteovih teza. Razvijeni opisi u *Drenju* nisu prostorna pozadina (*Drenje* figurira i kao psihemska i kao ontemska narativna figura), nego su sastavni i neodvojivi dijelovi fabuliranja. Topografije u *Drenju* funkcioniraju većinom kao integrirani opisi koji se javljaju na nadrečeničnoj razini.⁶⁵ U rečeničnim nizovima redovito su precizno ocrtane prostornim kategorijama, primjerice – *na jugozapadnom obronku brda pored Drenja* (Bekavac, 2011: 41). Precizno se prostorno otvara i topografija kojom započinje *Drenje – s jedne na drugu stranu široke, teško oštećene ceste* (Bekavac, 2011: 5). Ta se topografija ponavlja još dva puta i ponaša se kao žarište teksta. Već je u toj topografiji vidljivo da opisi u *Drenju* nisu klasično realistični i da se oslanjaju na medijske efekte.⁶⁶

Duboko, potmulo kruljenje razliježe se prostorom oko ceste, poput jeke odrona pod površinom zemlje ili snimke grmljavine iza paravana posve plošne fotografske slike. (Bekavac, 2011: 5).

U *Drenju* nisi opisani samo makroprostori (eksterijeri), nego i mikroprostori (interijeri) koji su također zazorno prikazani kao primjerice *primitivan i reduciran ambijent krčme (...)* nalik *javnom nužniku ili štali* (Bekavac, 2011: 71) ili *podrum potopljen prljavom, ustajalom vodom* (Bekavac, 2011: 78). Neovisno o otvorenosti/zatvorenosti, prostori imaju snažan utjecaj na Martinu psihu – na vrhu Ružinoga brda muče je *tjelesna nelagoda, osjećaj tjeskobe, osjećaj slabosti, težine, lagane glavobolje, mučnine* (Bekavac, 2011: 87-88), a ulazak u Markovićev ured koji *nalikuje ostavi ili zatvorskoj ćeliji* doprinosi tome da *zaboravi antagonizam te osjeti prema njemu neku vrstu milosti, strogo normirane bliskosti* (Bekavac, 2011: 157). U vezi s tim, samo se jedan prizor svojom opisnom obojenošću suprotstavlja nelagodno ocrtanoj prostornoj atmosferi *Drenja*. Prema spomenutoj tipologiji deskriptivskih toposa, taj opis odgovara hipotipozi ili „*tableau*“, a predstavlja kompleksan i precizan opis koji *živo predočava scenu, predmet ili osobu* (Bagić, 2012: 146, 217).

Kao da ovo odjednom nije Drenje, sivo i vlažno, niti blještavo i sintetičko, nego nešto drugo, istkano sve toplijim tonovima crvene, žute i narančaste. To tableau-Drenje u prozoru nema treću dimenziju, okvirom se, u živom rezu, prostire samo boja, bez neba (...) *Marta se polako rastvara*

⁶⁴ Igor Gajin, *U knjižare po Bekavca!* (<http://www.zarez.hr/clanci/u-knjižare-po-bekavca>, posjećeno 22. kolovoza 2017.)

⁶⁵ Bagić opis promatra kao figuru diskurza (2012: 216). Opisni elementi mogu funkcionirati i na razini manjoj od rečenice (*zametak opisa*) te na rečeničnoj razini (*raspršen opis*) (Sławiński, 1984: 103).

⁶⁶ Jerko Bakotin naglašava da opisi u *Drenju* imaju metatekstualnu funkciju jer im se pridaju karakteristike snimke, fotografije i drugih medija (<http://lupiga.com/knjige/drenje>, posjećeno 22. kolovoza 2017.)

u toj mješavini rumenih boja bez perspektive (...) Kad bi Drenje uvijek izgledalo ovako, uopće više ne bi razmišljala: ostala bi na okviru ovoga prozora (Bekavac, 2011: 133-135).

Policijski sat naslanja se na prostorne opise kakvi se razvijaju u *Drenju*. Ključna je razlika između njih naglašena kronografija u *Policijskome satu*. Kronografija je opis vremenskoga razdoblja (Bagić, 2012: 217). Glavni pripovjedni tijek donosi sliku ratnoga i poratnog Osijeka. Pripovjedač je flaner koji se *šeta* svojim rečenicama i *sadašnjim* prostorom kako bi opisao *depoupirano i bezdogađajno lice Osijeka* (Bekavac, 2015: 59). Ti su prostorni opisi reduciraniji u svojoj figurativnosti za razliku od opisa u *Drugoj prostoriji*. U toj cjelini isključivo se nižu prostorni opisi interijera tajanstvenoga, neimenovanog prostora. Čitatelj se ne može oteti dojmu da prostorni opisi u *Drugoj prostoriji* svojom razvedenošću, mikrostilemima, atmosferom i medijskim efektima izgledaju kao da pripadaju *Drenju*.

Pritisak je tolik da svi predmeti, sve sjene, sve dubine postaju plošne, kao da ih taj zvuk tlači do mrvljenja, čini ih nestvarnim poput prastare fotografije koja dokumentira, ali teško dočarava užas i napetost prostora, komprimiranog i sačuvanog za vječnost u njezinim zrnima (Bekavac, 2015: 27).

U *Viljevu* nema razvijenih prostornih opisa što je u skladu s formom i neodredivošću prostora (usp. Buljubašić, 2015: 55). To eksplicitno problematizira i sama kazivačica monologa, naglašavajući da je *Viljevo pseudonim za nešto drugo, nešto što uopće nije ime naselja jer nijedno mjesto na putu nije imalo takav efekt* (Bekavac, 2013: 33). Među njezinim raspršenim informacijama malo se saznaje o *Viljevu* kao prostoru – izolirano mjesto u blizini Osijeka. U dijalogu kazivačica nudi informacije o interijeru napuštene kuće u koju su se smjestile ona i sestra nakon bijega, no informacije su nedovoljne da bi se uspjela rekonstruirati slika prostora.

Śławiński naglašava da se modeli često isprepliću i rijetko dolaze u svojim čistim oblicima (1984: 110). Logički model podrazumijeva uspostavljanje hijerarhije u odnosima dijelova i cjeline te samih dijelova, a hijerarhija je zapravo uvijek prisutna tako da tome modelu odgovaraju svi konvencionalni opisi (Śławiński, 1984: 108-109). U *Drenju* je takva hijerarhija naglašena u većini topografija, a osobito se ostvarivanje modela očituje u spajanju topografije i etopeje kao figure psihološkoga i moralnog opisa osobe (Bagić, 2012: 118, 217) te topografije i prozopografije kao opisa vanjskoga izgleda osobe (Bagić, 2012: 217, 267). Takav je uvodni opis u kojemu se predstavljaju *čovjek* i *žena* koje na vremensko-prostornoj udaljenosti povezuje *zvonjava telefona* (Bekavac, 2011: 9-12). U *Viljevu* su hijerarhijski opisi minimalni jer opis kao pripovjedna tehnika nije naglašen, dok se u *Policijskome satu* kontinuirano isprepliću vrste opisa

što uvjetuje diskontinuirano pripovijedanje. U glavnome tijeku u stalnome je opisnom odnosu prostor grada s (re)konstrukcijom pripovjedačeva identiteta. Prostorni opisi u *Drugoj prostoriji* provociraju čitatelja na način da u dvanaest poglavlja detaljno ocrtavaju mikroprostore koje bi on trebao hijerarhijski posložiti da bi dobio sliku makroprostora kojemu pripadaju. Na kraju se ispostavlja da su opisi *slučajni* i *prekomjerni* – opterećeni specifičnostima koje se ne mogu sabrati u cjelinu i vizualno predočiti (Lodge, 1988: 283).

Spoznajni model opisa odnosi se na etape u spoznajnome procesu, odnosno opisni su elementi korelati opažanja, osjećanja, prepoznavanja ili interpretacije (Sławiński, 1984: 109; usp. Biti, 2000: 347). Tome modelu opisa odgovarao bi Markovićev znanstveni rad ako se promatra kao simulacija znanstvene naracije (usp. Buljubašić, 2015: 54).

6.5. Autoreferencijalnost, intertekstualnost i intermedijalnost

Suvremenu je prozu, odnosno umjetnost uopće, nemoguće zamisliti bez postupaka kao što su autoreferencijalnost, intertekstualnost i intermedijalnost. Bekavac se njima poigrava na svim razinama, a o tome se u tragovima nešto i naznačilo u prethodnim poglavljima. Kada je u pitanju autoreferencijalnost, u središtu pozornosti mogu se nalaziti autor, tekst ili čitatelj. Takva tri osvrta odgovaraju trima funkcijama – poetskoj zato što otkriva stavove o književnosti uopće, stilskoj jer su njezini rezultati specifični postupci u tekstu i retoričkoj zato što djeluje na čitatelja (Pavličić, 1993: 105-110). S jedne strane, u *Drenju* gotovo u potpunosti izostaje autoreferencijalnost, ali kao implicitni autoreferencijalni trag usmjeren na čitatelja može se tumačiti replika koju Marković upućuje Marti na samome kraju. Čitatelju koji je svjestan da ne može sve pojedinačnosti priče smisleno posložiti, sugerira se da će *pri drugom čitanju sasvim jasno vidjeti provodnu nit* jer je *potrebno prvo načiniti manju ili veću zbrku da bi se mogao roditi smisao* (Bekavac, 2011: 157). S druge strane, u *Policijskome satu* buja autoreferencijalnost. Posebno je naglašena u odnosu na tekst jer se opisuje proces njegova nastajanja i slaganje ispisanoga, preispisanoga te nadopisanoga u stalnoj borbi sa sjećanjem. Čitatelj se i u *Policijskome satu* osjeća dezorijentirano⁶⁷ jer ne može dijelove priče povezati u cjelinu, no eksplicitno se očituje pripovjedač koji naglašava da je *tekst cijelom dužinom izbušen rupama* jer je priču izjelo *vrijeme i zaborav* (Bekavac, 2015: 164). Autoreferencijalnošću se u *Policijskome satu* uspijeva izazvati ono što Lodge naziva *kratkim spojem* koji nastaje kao

⁶⁷ U *Policijskome satu* problematična je pozicija čitatelja jer *ne može odrediti vlastitu poziciju niti može zadržati kontrolu nad onim što čita. Tekst stalno preusmjerava čitateljevu pažnju (...) tako što se temelji na stalnom međusobnom zrcaljenju dijelova i cjeline, priče i njezine diskurzivizacije, okvira i umetka* (Ryznar, 2017: 240).

posljedica jaza između teksta i svijeta (1988: 283). Čitatelj u tekstu nailazi na *Luku Bekavca*.⁶⁸ Autorov je fiktionalni dvojnik uveden kao moguća poveznica među tekstovima ukoričenima pod naslovom *Policijski sat*. Na taj način potiče se čitateljska neodlučivost oko autorstva *Druge prostorije*. Pripovjedač ističe da je *Luka Bekavac* objavio *knjižicu maloga formata od pedesetak rijetko tiskanih stranica naslovljenu „Divizija“*, u kojoj su tekstovi koji *nefabularni opisi nepoznatih prostora bez jasnoga konteksta* (Bekavac, 2015: 120-121). O čitatelju ovisi hoće li tu vezu uspostaviti ili neće jer ona istovremeno i postoji i ne postoji (Čakarević).⁶⁹

Julija Kristeva definira tekst kao prostor u kojemu se križa i međusobno neutralizira mnogo iskaza koji potječu iz drugih tekstova (Biti, 2000: 226). U tome su kontekstu neupitni intertekstualni tragovi između *Drenja*, *Viljeva* i *Policijskoga sata*. Bekavčeva je proza iznimno figurativna u ispreplitanju motiva. Neovisno o tome promatraju li se tekstovi kao trilogija ili ne, čitatelj svakako ostaje zakinut za značenje više ako nije pročitao cijeli skup tekstova. No u *Policijskome satu* čitatelj nailazi i na drugotekstovne reference koje se kadšto pojavljuju eksplicitno, kadšto implicitno. Eksplicitno se naslovno navode zbirke poezije koje su osamdesetih objavili quorumaši: *Gnomi i Sretne ulice* Delimira Rešickog, *Eros – Europa – Arafat* i *Zapadano-istočni spol* Branka Čegeca, *Komete, komete* Zvonka Makovića, *Jesenji metak* Gorana Rema, *Sezona otrova* Sime Mraovića, *Praksa laži* Branka Maleša... U tekstu funkcioniraju kao *materijalni tragovi propalog vremena* (Bekavac, 2015: 101), odnosno kao *figure sjećanja*⁷⁰ na ratni Osijek. Što se, pak, tiče implicitnih intertekstualnih tragova, jedan je od njih referenca na *Ime ruže* Umberta Eca, odnosno riječ je o intertekstualnome prijenosu motiva – prema motivu knjige *finis Africae* u *Policijskome satu* nalazi se motiv knjige „*Finis Croatiae*“, čije je značenje u tekstu krnje (Bekavac, 2015: 35, 168). Nadalje, intertekstualnost se kao nadređeni postupak u Bekavčevoj prozi ističe u okviru *preregistracije*. Katnić-Bakaršić preregistraciju određuje kao *postupak preuzimanja drugog tipa registra u jedan osnovni registar* (1999: 37). Tim se postupkom narušava stilsko jedinstvo književnoumjetničkoga stila (Katnić-Bakaršić, 2006: 40). Bekavac u svoju prozu uvodi znanstveni registar/stil. Taj je aspekt njegove proze ishodište u interpretaciji Anere Ryznar. Ona polazi od toga da Bekavac koristi interdiskurzivnost, međuprožimanje znanstvenoga i književnog diskurza, kao *osviješteni autorski*

⁶⁸ Riječ je o metalepsi - jezičnome postupku koji služi za uspostavljanje odnosa između stvarnoga i pripovjednog svijeta teksta, a cilj mu je stvoriti iluziju da se fikcija prihvati kao zbilja (Genette, 2006: 21; usp. Ryznar, 2017: 239).

⁶⁹ Marjan Čakarević, *Noise Slawonische Kunst* (<http://www.books.hr/kolumne/kritike/noise-slawonische-kunst>, posjećeno 22. kolovoza 2017.)

⁷⁰ Riječ je o pojmu Jana Assmanna pod kojim se podrazumijevaju simboličke tvorevine koje su kulturno oblikovane društveno obvezujućim slikama sjećanja (Assmann, 2005: 44). Odlikuje ih spoj s prostorom i vremenom, identitetska konkretnost te podložnost procesima transformacije, rekonstrukcije i aktualizacije (Assmann, 2005: 45-48).

postupak koji je od presudne važnosti za fabularnu, stilističku i semantičku dimenziju romana (2017: 223). Bekavčev znanstveni diskurz čine stilizirani znanstveni (iz područja bioakustike) i pseudoznanstveni termini (iz područja kvantne ontologije, instrumentalne transkomunikacije, spektralne onomastike) (usp. Ryznar, 2017: 223).

Intermedijalnost se u Bekavčevoj prozi ističe na razini forme što je i analizirano u prethodnim poglavljima – stilskim se postupcima oponašaju tehnike filma, fotografije, videozapisa, magnetofonskoga zapisa. S druge strane, na tematskoj razini *Policijskoga sata* Osijek se ocrtava kao središte različitih drugomedijskih sadržaja pa su u tekst prenesene, primjerice, poruke s plakata kao što je „*Oprez! Još uvijek nišane na nas!*“ (Bekavac, 2015: 76) i „*AKUMULACIJA KAPITALA 1992-1997-2002*“ (Bekavac, 2015: 122) te aktivirana sjećanja na izložbe održane u Galeriji likovnih umjetnosti i Galeriji SKUC-a. Na temelju navedenih i prethodno pojašnjavanih različitih medijskih učinaka vidljivo je inzistiranje na polimedijskom, odnosno Bekavčevom prozom upravljaju *polimedijske subjektne strukture*.⁷¹

7. Bekavčeva proza i žanrovsko određenje⁷²

Najveći izazov, nakon čitateljskoga probijanja kroz *Drenje*, *Viljevo* i *Policijski sat*, predstavlja smještanje tih tekstova u žanrovski okvir. U osvrtima se najčešće naglašava žanrovska hibridnost Bekavčeve proze, ali hibridnost u smislu (pod)žanrovske pripadnosti modusu znanstvene fantastike.⁷³ Uzme li se u obzir činjenica da je *fantastika* problematičan pojam u genološkome smislu,⁷⁴ određenje je još složenije. U temeljnoj studiji o fantastičnoj književnosti, *Uvodu u fantastičnu književnost*, Tzvetan Todorov tvrdi da je žanr fantastičnoga ostvaren ako je čitatelj neodlučan u poimanju (nat)prirodnoga i ako odbacuje alegorijsko tumačenje (1987: 37). Uspostavljajući razlike između čudnoga i čudesnoga, Todorov znanstvenu fantastiku smješta u *čisto čudesno* jer se natprirodno može racionalno objasniti na način koji suvremena znanost ne priznaje (1987: 61). Todorovljeve su teze negirane i osporavane. U tome je kontekstu posebno zanimljiva studija Dietera Petzolda koji pojmove *fantastično* i *realistično* zbog njihove neodređenosti zamjenjuje pojmovima *fantazmatško* i *noematsko* (1996: 70).

⁷¹ Riječ je o medijskim subjektima koji se uspostavljaju u odnosu na veći broj intermedijalnih relacija, nasuprot *monomedijskim subjektivnim strukturama* koje se manifestiraju u odnosu na jednu intermedijalnu relaciju (Jukić, 2014: 341).

⁷² Aneta Ryznar naglašava da *Bekavčevo pismo nema neposrednih srodnika* u kontekstu suvremene hrvatske književnosti. Prema uspostavljenim modelima, najbliže odgovara interdiskurzivnome pismu Daše Drndić i Stanka Andrića, a Ryznar primjećuje i quorumaški utjecaj (2017: 238).

⁷³ Aneta Ryznar tvrdi da je Bekavac iskoristio (pseudo)znanstveni diskurz da bi uspostavio vezu sa znanstvenom fantastikom (2017: 227).

⁷⁴ Više u: Andrej Mirčev, *Genološke kušnje* (<http://www.matica.hr/kolo/309/genoloske-kusnje-20520/>, posjećeno 23. kolovoza 2017.)

Petzold naglašava kako se fantazmatski i noematski diskurz nikada ne isključuju, odnosno svaki je tekst spoj jednoga i drugog diskurza (1996: 71). Fantazmatski diskurz može biti samo izraženiji u odnosu na noematski (i obrnuto) pa prema tome Petzold uspostavlja četiri načina kako se fantazmatski tekstovi odnose prema stvarnosti: subverzivni, alternativni, deziderativni i aplikativni način (1996: 73). U subverzivnim je tekstovima odnos prema stvarnosti, kao što mu i sam naziv govori, subverzivan. Petzold objašnjava da je takav svijet bio *normalan* sve dok ga nije pomutio nekakav neobičan događaj (1996: 73). Subjekt se u takvome, narušenom svijetu osjeća nesigurno. Petzold u subverzivne tekstove svrstava jezive i gotičke priče (1996: 73). Alternativni tekstovi, prema Petzoldu, odgovaraju utopijama i *čistoj* znanstvenoj fantastici (1996: 73). U takvim je tekstovima naglašena životnost, a nadnaravno je minimalno ili izostavljeno (Petzold, 1996: 73). U deziderativnim je tekstovima naglašen *bijeg iz ograničene stvarnosti* tako da se ostvaruje u eskapističkim žanrovima (Petzold, 1996: 73). Aplikativni tekstovi naglašavaju paralelizam dvaju svjetova, primarnoga i sekundarnog (Petzold, 1996: 74). Nakon definiranja tih načina Petzold ističe da često ne dolaze u svojim čistim oblicima pa kao kombinacije navodi sljedeće: alternativni i deziderativni (utopija), alternativni i subverzivni (distopija) te aplikativni i alternativni (znanstvena fantastika). Prema Petzoldovim kategorijama, Bekavčevi bi tekstovi odgovarali kombinaciji subverzivnoga, deziderativnog i aplikativnog načina, a izostao bi alternativni u koji on smješta *čistu* znanstvenu fantastiku. Budući da odvaja utopiju i distopiju od znanstvene fantastike, problematično je i nejasno što Petzold podrazumijeva pod tim pojmom. Jurica Pavičić suprotstavlja se poimanju znanstvene fantastike kao subverzivne (1996: 139), dok Rosemary Jackson tvrdi da je sva suvremena fantastika subverzivna (1996: 132). U teorijski kaos i neriješena genološka pitanja oko znanstvene fantastike i fantastike uopće posebno se upustio Darko Suvin. On razlikuje fantastičnu fikciju (*fantasy*) od znanstvene fantastike. Suvin kao kriterij razlikovanja navodi *spoznajnost* koja izostaje u fantastičnoj fikciji, dok je njezino postojanje u znanstvenoj fantastici presudno (2012: 89). Prema tome, Suvin kao podžanrove znanstvene fantastike navodi utopije i distopije (Suvin, 2010: 47), dok bi, primjerice, priče o duhovima (*ghost story*), priče strave (*horror*) i gotičke priče (*gothic*) odgovarale žanru fantastične fikcije (Suvin, 2012: 20-21). Bekavčeva bi proza prema tim odrednicama bila kombinacija znanstvene fantastike i fantastične fikcije jer korelira istovremeno s distopijom i pričom strave naglašavajući devastiranost prostora te eksplicitno i implicitno motiv *jeze*.⁷⁵ Pojam *spekulativna fikcija* spaja to dvoje, odnosno tim se pojmom izbjegavaju žanrovska upetljavanja pa pojam objedinjuje znanstvenu fantastiku, fantastiku

⁷⁵ Jeza podrazumijeva mračno, sablasno, nelagodno, demonsko, tajnovito, zatajeno, začudno, strano, prikriveno, podozrivo, sumnjivo, grozomorno, stravično... (Freud, 2010: 8).

(*fantasy*) i priče strave (*horror*) (Wolfe, 2005: 21-22). Branislav Oblučar opisao je Bekavčevu prozu kao spekulativnu fikciju koja *poziva čitatelja da ozbiljno shvati spekulacije protagonista te se da u potragu za manje ili više kriptičnim referencama na svijet paraznanosti, ITC-a, parapsiholoških fenomena i sl., i da istodobno ostane u svijetu fikcije u kojemu je njihova istinosna provjera posve irelevantna.*⁷⁶ Neupitno je da Bekavčeva proza podliježe toj odrednici, ali nameće se i činjenica da time nije obuhvaćeno sve što ona nudi. Ako se uzme u obzir da je nastala u razdoblju u kojemu se relativiziraju kategorije zbilje i istine pa tako i definicije modela, žanra i značenja, koje se pozivaju na referencijalnu prisutnost/odsutnost zbilje u tekstu, pojam žanra postaje sporan i upitan (Peruško, 2009: 238). Žanrovska su određenja postala sekundarna zbog složenosti svojih diskurzivnih konstrukata, a fantastično se iscrpilo jer je ionako *sva književnost fantastična* – zasnovana na izmišljenome, lažima i fikciji (Peruško, 2009: 236-238). I sam se Todorov pozvao, citirajući Morrisa Blanchota, na nevažnost žanrova i podjela u književnosti (1987: 12). Važan je samo barthesovski *užitak u tekstu*.

⁷⁶ Branislav Oblučar, *Spekulativna fikcija (osvrt na roman „Viljevo“ Luke Bekavca)* (http://www.academia.edu/11995178/Spekulativna_fikcija_osvrt_na_roman_Viljevo_Luke_Bekavca), posjećeno 23. kolovoza 2017.)

8. Zaključak

Na temelju provedene analize može se zaključiti da se u prozi Luke Bekavca ostvaruje višestruka figurativnost. Bekavčeve se stilske dominante očituju figurativnošću u kompleksnome ozvučavanju i vizualiziranju teksta, što je posebno naglašeno u *Drenju*, dugim rečenicama koje se protežu *Drenjem* i *Policijskim satom*, detaljiziranju u prostornim opisima, očuđivanju čitatelja, fragmentarizaciji koja ponajviše vlada *Viljevom*, intermedijalizaciji forme, poigravanju značenjima, stilovima i žanrovima... Bekavčev tekstovni univerzum združuje metaforičnost i eliptičnost. *Drenje*, *Viljevo* i *Policijski sat* istovremeno su slični koliko i različiti tekstovi. To su pokazale i različite interpretacije (Bakotin, Buljubašić, Čakarević, Ćirić, Gajin, Glavaš, Lemac, Oblučar, Primorac, Pogačnik, Ryznar, Vladanović). Svakim novim čitanjem otvaraju se nova značenja i tekstovi se rastvaraju u protuslovljima. Čitatelja ne smije pokolebati neodlučivost značenja i nerješivost zapleta (čitao jedan tekst, skupno ih ili u trilogijskome nizu) jer, kako Umberto Eco objašnjava, *fiktivni svijet ne završava pričom koju pripovijeda, nego se proteže u beskraj* (2005: 104).

9. Literatura

a) predmetna

Bekavac, Luka. 2011. *Drenje*. Zagreb: Profil.

Bekavac, Luka. 2013. *Viljevo*. Zaprešić: Faktura.

Bekavac, Luka. 2015. *Policijski sat: slutnje, uspomene*. Zaprešić: Faktura.

b) teorijska

Assmann, Jan. 2005. *Kulturno pamćenje*. Zagreb: Vrijeme.

Babić, Stjepan i dr. 2004. *Hrvatski pravopis*. Zagreb: Školska knjiga.

Bagić, Krešimir. 1996. Proza 'Quorumova' naraštaja: (1984 – 1996). *Quorum*, 12, 2/3, 5–34.

Bagić, Krešimir. 2012. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.

Bagić, Krešimir. 2016. *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost: 1970.-2010*. Zagreb: Školska knjiga.

Bal, Mieke. 1989. Opisi (Za jednu teoriju narativnog opisa). *Uvod u naratologiju*. [ur. Zlatko Kramarić]. Osijek: Revija, 199-223.

Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.

Freud, Sigmund. 2010. *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*. Zagreb: Scarabeus.

Genette, Gerard. 2006. *Metalepsa*. Zagreb: Disput.

Grdešić, Maša. 2015. *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam international.

Jackson, Rosemary. 1996. Književnost subverzije. *Mogućnosti* 4-6, 126-132.

Jukić, Sanja. 2014. *Medijska lica subjekta*. Osijek: Društvo hrvatskih književnika; Ogranak slavonsko-baranjsko-srijemski.

Katnić-Bakaršić, Marina. 2006. *Stilističke skice*. Zagreb: TKD Šahinpašić.

Lodge, David. 1988. *Načini modernog pisanja: metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti*. Zagreb: Globus/ Stvarnost.

Milanja, Cvjetko. 1996. *Hrvatski roman 1945.-1990.: nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse*. Zagreb : Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

- Molínié, Georges. 2002. *Stilistika*. Zagreb: Ceres.
- Nemec, Krešimir. 2003. *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*. Zagreb : Školska knjiga.
- Nemec, Krešimir. 2010. *Čitanje grada*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Oblučar, Branislav. 2011. Luka Bekavac: Poruka ne postoji izvan šuma. *Quorum*. 5/6, 8-22.
- Oraić Tolić, Dubravka. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Pavičić, Jurica. 1996. Neka pitanja teorije fantastične književnosti. *Mogućnosti* 4-6, 133-145.
- Pavličić, Pavao. 1993. Čemu služi autoreferencijalnost? *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*. [ur. Dubravka Oraić Tolić i Viktor Žmegač.]. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 105-115.
- Peleš, Gajo. 1999. *Tumačenje romana*. Zagreb : Artresor.
- Peruško, Tatjana. 2009. Suvremena teorija fantastike. *Quorum* 5/6, 211-238.
- Peternai Andrić, Kristina; Glavaš, Zvonimir. 2013. Neodlučivost značenja u „Drenju“ Luke Bekavca. *Šokačka rič...: zbornik radova Znanstvenoga skupa Slavonski dijalekt*, 10, 421-434.
- Petzold, Dieter. 1996. Fantastična književnost i srodni žanrovi. *Mogućnosti* 4-6, 68-76.
- Pogačnik, Jagna. 2006. Novi hrvatski roman (Jedno moguće skeniranje stanja). *Sarajevske sveske* 13: 75-96.
- Pranjić, Krunoslav. 1998. *Iz Bo-sne k Europi: stilografijske svaštice*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Pranjić, Krunoslav. 1985. *Jezik i književno djelo: ogledi za lingvostilističku analizu književnih tekstova*. Beograd: Nova prosveta.
- Pranjić, Krunoslav. 1986. *Jezikom i stilom kroza književnost*. Zagreb: Školska knjiga.
- Pranjić, Krunoslav. 2002. *O Krležinu stilu & koje o čem još*. Zagreb: Artresor naklada.
- Pranjić, Krunoslav. 1983. Stil i stilistika. *Uvod u književnost*. [ur. Zdenko Škreb i Ante Stamać]. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 253-302.
- Ryznar, Anera. 2011. Razlistavanje Pranjićeve lingvostilističke metode. *Književna republika: časopis za književnost*. 10-12, 55-58.
- Ryznar, Anera. 2013. Dezintegracija stvarnosne proze i novi pripovjedni modeli. *Vrijeme u*

- jeziku/Nulti stupanj pisma*: Zbornik radova 41. seminara Zagrebačke slavističke škole [ur. Tatjana Pišković i Tvrтко Vuković]. Zagreb: Filozofski fakultet, Zagrebačka slavistička škola, Hrvatski seminar za strane slaviste, 149–161.
- Ryznar, Anera. 2017. *Suvremeni roman u raljama života: studija o interdiskurzivnosti*. Zagreb: Disput.
- Sablić Tomić, Helena; Ileš, Tatjana. 2011. Grad između pamćenja i zaborava. *Dani hvarskog kazališta: Pamćenje, sjećanje, zaborav u hrvatskoj književnosti i kazalištu*. [ur. Boris Senker]. Zagreb ; Split : Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti ; Književni krug, 303-323.
- Sławiński, Janusz. 1984. O opisu. *Republika* 6, 99-116.
- Suvin, Darko. 2010. *Metamorfoze znanstvene fantastike: o poetici i povijesti jednog književnog žanra*. Zagreb: Profil.
- Suvin, Darko. 2012. *Preživjeti potop: fantasy, po-robljenje i granična spoznaja*. Zagreb: Ubiq.
- Škarić, Ivo. 2008. *Temeljci suvremenoga govorništva*. Zagreb: Školska knjiga.
- Škopljanac, Lovro. 2016. Fantastična temporalnost u romanima Harukija Murakamija i Luke Bekavca. *Komparativna povijest hrvatske književnosti : Zbornik radova sa XVIII. međunarodnoga znanstvenog skupa*. [ur. Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić i Andrea Meyer-Fraatz]. Split: Književni krug; Zagreb: Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta sveučilišta u Zagrebu, 285-295.
- Todorov, Tzvetan. 1987. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Pečat.
- Umberto, Eco. 2005. *Šest šetnji pripovjednim šumama*. Zagreb: Algoritam.
- Weinrich, Harald. 2007. *LETA: umjetnost i kritika zaborava*. Zagreb: Algoritam.
- Weststeijn, Willem G. 1995. Metafora: teorija, analiza i interpretacija. *Tropi i figure*. [ur. Živa Benčić i Dunja Fališevac]. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 113-149.
- Wolfe, Gary K. 2005. Coming to terms. *Speculations on speculation : theories of science fiction*. [ur. Gunn James i Matthew Candelaria]. Maryland: Scarecrow Press, 13-22.

c) mrežna mjesta

Bakotin, Jerko. *Luka Bekavac: Drenje* (<http://lupiga.com/knjige/drenje>, kolovoza 2017.)

Bekavac, Luka. *O jeziku i stilu* (<http://stilistika.org/jezik-in-fabula-pisci-o-jeziku-i-stilu/pisci/321-bekavac-luka>, lipanj 2017.)

Buljubašić, Ivana. 2015. *Destrukcija pripovjedne linearnosti u suvremenoj hrvatskoj prozi*. (<https://zir.nsk.hr/islandora/object/ffos%3A1026/datastream/PDF/view>, kolovoz 2017.)

Buljubašić, Ivana. *Od informacijske entropije do destruiranja romaneskne forme*. (http://www.academia.edu/10482694/Od_informacijske_entropije_do_destruiranja_romaneskne_forme, kolovoz 2017.)

Buljubašić, Ivana. *Interferencije u sjećanjima* (<http://www.matica.hr/hr/505/interferencije-u-sjecanjima-26518/>, kolovoz 2017.)

Čakarević, Marjan. *Kritika 213: Luka Bekavac*. ([http://www.fraktura.hr/blog/post/Reflektor-\(Kritika-213-Luka-Bekavac\).aspx](http://www.fraktura.hr/blog/post/Reflektor-(Kritika-213-Luka-Bekavac).aspx), lipanj 2017.)

Čakarević, Marjan. *Noise Slawonische Kunst* (<http://www.booksa.hr/kolumne/kritike/noise-slawonische-kunst>, kolovoz 2017.)

Ćirić, Saša. *Seoska fantastika*. (<http://arhiva.portalnovosti.com/2011/08/seoska-fantastika/>, lipanj 2017.)

Duhaček, Gordan. *Drenje – roman koji će vas ugodno iznenaditi*. (<https://www.tportal.hr/kultura/clanak/drenje-roman-koji-ce-vas-ugodno-iznenaditi-20111115>, posjećeno 29. lipnja 2017.)

Gajin, Igor. *U knjižare po Bekavca!* (<http://www.zarez.hr/clanci/u-knjizare-po-bekavca>, kolovoz 2017.)

Glavaš, Marijo. *Luka Bekavac: Nikada ne polazim od neke potpuno formulirane teme* (<http://www.mvinfo.hr/clanak/luka-bekavac-nikada-ne-polazim-od-neke-potpuno-formulirane-teme-ili-teze>, lipanj 2017.)

Glavaš, Marijo. *Luka Bekavac: Viljevo* (<http://www.mvinfo.hr/clanak/luka-bekavac-viljevo>, lipanj 2017.)

Jovanović, Neven. *Stilističko čitanje Marulićeva „Evandelistara“* (http://stilistika.org/images/pdf/Jovanovic_Marulic.pdf, lipanj 2017.)

Katnić-Bakaršić, Marina. 1999. *Lingvistička stilistika*. Budapest: Open Society Institute. (<http://rss.archives.ceu.hu/archive/00001017/01/18.pdf>, kolovoz 2017.)

Kišiček, Gabrijela. *Figurativnost u retorici – klasični i suvremeni pogledi* (<http://stilistika.org/kisicek>, kolovoz 2017.)

Lemac, Tin. 2016. *O metatekstu literarno i teorijski (Luka Bekavac: Viljevo)* Zadarska smotra: časopis za kulturu, znanost i umjetnost, 1-2, 251-252. (http://ogranakmaticehrvatskeuzadru.hr/wp-content/uploads/2016/03/ZADARSKA-SMOTRA-1_2_20161.pdf, lipanj 2017.)

Mirčev, Andrej. *Genološke kušnje*. (<http://www.matica.hr/kolo/309/genoloske-kusnje-20520/>, kolovoz 2017.)

Oblučar, Branislav. *Spekulativna fikcija - osvrt na roman „Viljevo“ Luke Bekavca* (http://www.academia.edu/11995178/Spekulativna_fikcija_osvrt_na_roman_Viljevo_Luke_Bekavca_, lipanj 2017.)

Pogačnik, Jagna. *Luka Bekavac : Drenje*. (<http://www.mvinfo.hr/clanak/luka-bekavac-drenje>, lipanj 2017.)

Pogačnik, Jagna. *Policijski sat* (<http://www.mvinfo.hr/clanak/luka-bekavac-policijski-sat>, kolovoz 2017.)

Primorac, Strahimir. *Roman otežane forme*. (<http://www.matica.hr/vijenac/524/roman-otezane-forme-23053/>, kolovoz 2017.)

Simić Bodrožić, Roman. *Policijski sat je nosivi stup književne budućnosti* (<https://www.tportal.hr/kultura/clanak/r-simic-bodrozic-policijski-sat-je-nosivi-stup-knjizevne-buducnosti-20151215>, lipanj 2017.)

Udier, Sanda Lucia. *Jezik književnosti u modernome hrvatskome jezikoslovlju i književnoj znanosti* (<http://www.matica.hr/kolo/318/jezik-knjizevnosti-u-modernome-hrvatskome-jezikoslovlju-i-knjizevnoj-znanosti-20799/>, lipanj 2017.)

Vladanović, Matko. *Kritika 114: Luka Bekavac*. (<http://booksa.hr/kolumne/kritike/kritika-114-luka-bekavac>, lipanj 2017.)