

Destrukcija pripovjedne linearnosti u suvremenoj hrvatskoj prozi

Buljubašić, Ivana

Master's thesis / Diplomski rad

2015

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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:421736>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-21**



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

Ivana Buljubašić

Destrukcija pripovjedne linearnosti u suvremenoj hrvatskoj prozi

Diplomski rad

Mentorica doc. dr. sc. Sanja Jukić

Osijek, 2015.

„Dragom meni od sebe.“

Zahvaljujem doc. dr. sc. Sanji Jukić na otvorenosti i spremnosti na svaki dijalog,
a ponajviše na podršci koju mi je pružala tijekom pisanja rada.

Sadržaj

1. Uvod	5
2. Poetička matrica i kontekst korpusa	6
2.1. Postmoderna kultura i postmodernizam u književnosti	6
2.2. Povijesno-poetički kontekst korpusa romana	8
3. Roman kao žanr i suvremena proučavanja romana	16
3.1. Roman kao žanr	16
3.2. Konstitutivni elementi romana	21
3.2.1. Fabula	24
3.2.2. Gradba	26
3.2.3. Zaplet	27
3.3 Suvremeni roman i postupci destruiranja pripovjedne linearnosti	29
4. Hrvatski suvremeni romani destruirane pripovjedne linearnosti	34
4.1. Romani osamdesetih	34
4.1.1. Žanrovska razlikovnost fragmenata: <i>Šest smrti Veronike Grabar</i> Ljiljane Domić	35
4.1.2. Romanesknii omnibus: <i>Kutija žigica</i> Vjekoslava Bobana	38
4.2. Roman devedesetih	42
4.2.1. Autotematizacijom do razaranja fabule: <i>Balade o Josipu</i> Milorada Stojevića	42
4.3. Romani dvijetisućitih	47
4.3.1. Simulacija fabule povijesnim prikazima: <i>Bizarij</i> Jasne Horvat	47
4.3.2. Funkcionalno-stilska raslojenost kao polazište destrukcije: <i>Viljevo</i> Luke Bekavca	52
5. Zaključak	57
6. Literatura	59
7. Životopis	63

Sažetak: U radu se analiziraju suvremeni hrvatski romani obilježeni destrukcijom pripovjedne linearnosti, pri čemu se naglasak u analizama romana stavlja na fabulu. Najprije se teorijski razmatra žanr romana, njegovi konstitutivni elementi te, konačno, fabula i načini gradbe, a zatim se u analiziranim romanima fokusira na destruiranost njihove fabule te njoj bliskih elemenata: gradbu, likove, pripovjedače, prostor, vrijeme i žanr. Ukazuje se na posljedične povezanosti destruiranja pojedinih elemenata te pokušava prikazati kako to utječe na linearnost naracije. Analizirani su romani *Šest smrti Veronike Grabar* Lj. Domić, *Kutija žigica* V. Bobana, *Balade o Josipu* M. Stojevića, *Bizarij* J. Horvat i *Viljevo* L. Bekavca.

Ključne riječi: roman, antiroman, fabula, linearnost, destrukcija, postmodernizam

1. Uvod

U ovome se radu propituju postojanje i načini destrukcije pripovjedne linearnosti u suvremenome hrvatskome romanu pri čemu izabrani romani iz korpusa rada pokazuju samo smjernice za daljnje istraživanje te se mogu shvatiti kao orijentiri za daljnja proučavanja suvremenoga hrvatskog romana, ali i drugih proznih oblika koji su zbog ograničenosti rada izostavljeni, u kojima se razaraju temeljni romaneskni elementi, s naglaskom na fabuli. S obzirom na mnoga mjesta razlike i neujednačenost povijesno-kritičkog pisma u proučavanju suvremenoga romana, u radu se ponajprije donosi povijesni presjek suvremene romaneskne produkcije, od poetičko-stilskih odlika romana Ranka Marinkovića pa sve do novih pripovjednih modela koje predstavljaju romani poput *Drenja* Luke Bekavca. Zatim se teorijski prilazi žanru romana te pokušava proniknuti njegova bit, no povijesne mijene romanesknoga diskursa pokazuju kako je u istraživanju toga žanra nužno prilagoditi mnoge vizure i tipologije proizašle iz dugotrajnih istraživanja. Napokon, teorijski se dio rada usmjerava na konstitutivne elemente romana te u fokus stavlja fabulu kao jedinstveni konstitutivni element i načine njezine gradbe.

Pošto se konstatira da suvremeni romani u jeku postmoderne kulture narušavaju mnoge elemente svoje temeljne konstitucije, razmatra se pojam antiromana kao svojevrsnog antioblika u kojemu se različitim stilskim postupcima destruiraju romaneskna aparatura. Pojam antiromana, u konačnici se u razradi pokušava primijeniti na izabrani korpus: prozne uratke Ljiljane Domić *Šest smrti Veronike Grabar*, Vjekoslava Bobana *Kutija žigica*, zatim *Balade o Josipu Milorada Stojevića* te *Bizarij* Jasne Horvat i *Viljevo* Luke Bekavca. U analizi tih romana ovaj se rad ograničio na nekoliko bitnih elemenata romanesknog teksta: fabulu, gradbu, vrijeme i prostor, likove i pripovjedače te žanr.

2. Poetička matrica i kontekst korpusa

2.1. Postmoderna kultura i postmodernizam u književnosti

Vrijeme u kojemu „narrativna funkcija gubi svoje čimbenike, velikog junaka, velike opasnosti, velike zaplete i velik cilj“ pa se potom „raspršuje u oblačiće narativnih jezičnih elemenata, ali također i onih denotativnih, preskriptivnih, deskriptivnih itd.“ (Lyotard, 2005: VI), vrijeme je kulture i društva koje Jean-François Lyotard epitomizira sintagmom *postmoderno stanje* – stanje nepovjerenja u legitimnost svih društvenih institucija koje se simptomatično ogleda i u svim aspektima kulture i umjetnosti. Propitivanje i relativizacija do tada poznatih kulturno-povijesnih paradigmi Lyotarda je navela da zaključi: „Velika je priča izgubila svoju vjerodostojnost“ (Lyotard, 2005: 53). Postmoderna se stoga danas u literaturi najčešće opisuje kao vrijeme pluralnosti i različitosti, pa čak i kontradiktornosti, vrijeme tranzicijskoga procesa koji nije zaobišao umjetnost. S postmodernom dolazi do relativizacije pojma poetičkog, umjetničkog¹ i teorijskog, ponajprije zbog narušavanja granica između različitih umjetnosti, visoke umjetnosti i popularne kulture (Šuvaković, 2005: 459). Ihab Hassan razrađujući značajke postmodernizma dodaje: „Ovo doba iziskuje razlike, klizne označitelje“ (Hassan, 1987: 25). Iz tog vrlo štureg prikaza postmoderne čini se znakovito što fragmentarnost i razbijanje ustaljenih matrica diskursa nije zaobišla ni književnost, a posebice romanesknu produkciju.

Poetička matrica kojom bi se najjednostavnije mogli opisati hrvatski romani što čine korpus tekstova destruirane pripovjedne linearnosti jest postmodernistička poetika². Linda Hutcheon postmodernizam opisuje kao „proces stvaranja *proizvoda*; on je *odsustvo* unutar

¹ Postmodernu umjetnost Linda Hutcheon predstavlja, najsazetije izrečeno, kao onu „koja je duboko samorefleksivna i parodijska, a ipak sebe pokušava da ukoreni u onome što se sa refleksivnošću i parodijom nalazi u kratkom spoju: u istorijskom svetu“ (Hutcheon, 1996: 9). Bitno je izdvojiti parametre kojima se vodi umjetnost postmodernizma, a koje zapaža Krešimir Nemeć (2003: 260): „Postmodernizmu je svojstvena i redefinicija samog pojma umjetnosti: umjetničko djelo ne određuju više presudno ni estetski ni ideološki parametri, već ponajprije same umjetničke konvencije i postupci“.

² Teško je uspostaviti postmodernizam kao jedinstvenu matricu ili poetiku, s obzirom na to da je on u svojoj biti eklektičan te ne donosi „nijedan postupak koji se nije javljao i u ranijim razdobljima“ (Raspudić, 2006: 115). Također, Nino Raspudić osobito naglašava da neko „djelo ne možemo nazvati postmodernim samo na temelju prisutnosti nekog postupka“ već „posebne kombinacije mogu biti samo indikator ta postmodernu interpretaciju djela, a nikako 'dokaz' njegove pripadnosti 'poetici postmodernizma'“ (Raspudić, 2006: 115–116). I Hutcheon kao i Raspudić sintagmu *poetika postmodernizma* piše u navodnicima (usp. Hutcheon, 1996: 8) te tvrdi kako „ništa od toga nije novo u postmodernizmu. Kao što je Umberto Eko (Umberto Eco) hrabro pokazao u Imenu ruže, enkodiranje i dekodiranje znakova i njihovih međuodnosa bio je, također, idejni interes srednjevekovnog perioda. A protivrečnost samorefleksivnog i istorijskog mogu se pronaći u Šekspirovim istorijskim komadima, da ne spominjemo Don Kihota“ (Hutcheon, 1996: 10–11). Dakle, „potpuno nova paradigma ne postoji, bez obzira na to što postoji promena“ (Hutcheon, 1996: 22). Posebno se to vidi u tekstovima hrvatske književnosti devedesetih i dvijetisućitih kada je opisivanje postojećih modela i/ili žanrova posebice otežano zbog odustajanja od dominantnih stilističkih postupaka postmodernizma i prelaska na očigledniji mimetizam te pojave mnogovrsnih tekstova koji ponekad u deskripciji traže smještanje u zasebnu kategoriju. Vidi, primjerice, pokušaj žanrovskog usustavljanja hrvatske suvremene proze Jagne Pogačnik (2008a).

prisustva, on je *rasutost* kojoj treba *centriranje* da bi bilo rasuto; on je *idiolet* koji želi da bude, ali zna da ne može biti, *veliki kôd*; njegova *imanencija* poriče ipak žuđenu *transcendenciju*.“ (Hutcheon, 1996: 92) te kao najvažnija obilježja postmodernizma navodi njegovu *paradoksalnost/proturječnost* i njegovo nastojanje da „afirmiše razliku“ (Hutcheon, 1996: 21). Pa iako je često „povezan sa cvetanjem negativističke retorike: slušamo o diskontinuitetu, disrupciji, dislokaciji, decentriranju, indeterminaciji i antitotalizaciji“, postmodernizam se zapravo pokazuje kao „protivrečan fenomen koji upotrebljava i zloupotrebljava, gradi i ruši same pojave koje izaziva“ (Hutcheon, 1996: 16), dakle iz postmodernih umjetničke praksi daju se „iščitati dvije tendencije – konvativna i subverzivna“ (Raspudić, 2006: 117). Pojmovi koje stavlja pod upitnike postmodernizam jesu pojmovi *jedinstvene, linearne svijesti, individualni bitak, odnos jezika i referenta i odnos teksta prema drugom tekstu* (Raspudić, 2006: 118). Stoga ne čudi što postmoderna kultura reflektira ukidanje granica i hijerarhijski usustavljenih praksa, a pri tome dolazi do fluidnosti međuzanrovskih granica pa je teško „utvrdi granice između romana i zbirke kratkih priča [...], romana i poeme [...], romana i autobiografije [...], romana i istorije [...], romana i biografije [...]“ (Hutcheon, 1996: 26–27). „Postmodernu su fikciju mnogi kritičari [...] proglasili za smrt romana“ (Hutcheon, 1996: 77) ističe Hutcheon jer romani u postmodernizmu „problematizuju narativno predstavljanje i istovremeno ga prizivaju“ (Hutcheon, 1996: 77).

Proučavajući modernu književnost vrlo je sažeto obilježja postmodernističke proze popisao i David Lodge te zaključio kako se ona „zasniva na kršenju pravila“ (Lodge, 1988: 290). On posebno izdvaja (Lodge, 1988: 272–284):

1. *protuslovlje* – na sintaktičkoj (npr. rečenične kontradikcije) i semantičkoj razini (npr. ambivalentni likovi);
2. *permutacija* – pripovjedački pokušaji „da u isti tekst uklope pripovjedačke tokove koji se međusobno isključuju“ i „u kojima se iscrpljuju sve moguće kombinacije varijabla“;
3. *prekinuti slijed* – uvode se „neprevidive promjene tona, metafikcionalne primjedbe [...] praznine u tekstu“ koje imaju ulogu „razbijanja slijeda“;
4. *slučajnost* – „razbijeni slijed diskursa često djeluje kao plod slučajnosti“;
5. *prekomjernost* – uporaba određenih sredstava koja su postmodernisti „tjerali do krajnosti, eksperimentirali s njima dok ih nisu gotovo uništili, podvrgnuli ih parodiji i burleski“;

6. *kratak spoj* – postmodernist ga izaziva „s namjerom da šokira čitaoca“, primjerice, tu se ubraja „kombiniranje nasilno suprotnih načina unutar jednog djela – npr. onog što je očito izmišljeno i onog što je bar prividno vezano za činjenice; uvođenje autora i pitanja autorstva u sam tekst; i razotkrivanje konvencija u toku njihove upotrebe“.

Odlike pluralnosti postmoderne umjetnosti i kulture proučavao je i Hassan (1987). On je promatrajući postmodernistički diskurs zaključio da u afirmaciji različitoga osobito dominiraju sljedeći aspekti (Hassan, 1987: 25–30):

1. *indeterminacija* – „sve vrste dvosmislenosti, naprsnuća i premještanja“, odnosno relativizacija;
2. *fragmentacija* – postmodernist „prijegava paradoksu, paralogiji, parabazi, parakritici, otvorenosti prelomljenoga, neopravdanim marginama“ jer ne vjeruje u totalizaciju ni sintezu;
3. *dekanonizacija* – „vodećih kodova, društva, napuštanja metanaracija“, obuhvaća i demistifikaciju i dekonstrukciju;
4. *bez-ja-stvenost, gubitak dubine* – okrenutost plošnom, raspršivanje diskursa i stilova;
5. *nepredočivo, nepredstavljivo* – umjetnost je „nerealistička, neikonična“, ona „postaje granična, poričući moduse vlastitog predstavljanja“;
6. *ironija* – okretanje „igri, međuiigri, dijalogu, polilogu, alegoriji, samozrenju“;
7. *hibridizacija* – „mutabilno ponavljanje žanrova“, „deformacija žanrova“;
8. *karnevalizacija* – prema Bahtinu označava „'polifoniju', centrifugalnu moć jezika, 'veselu relativnost' stvari“, itd. blisko *antisistemu*;
9. *izvedba, učešće* – „postmodernistički tekst, bio verbalan ili ne, traži izvedbu: hoće biti ispisan, revidiran, iziskuje odgovor, da se odglumi“;
10. *konstrukcionizam* – postmodernizam „zbilju 'konstruira' postkantovskim, postničeanskim 'fikcijama“;
11. *imanencija* – mogućnost „da se opći kroz simbole“.

2.2. Povijesno-poetički kontekst korpusa romana

„Najčistiji“ su primjerci postmodernističkih proznih tekstova objavljeni u osamdesetim godinama 20. stoljeća, posebice se to odnosi na pripadnike Quorumova naraštaja. Romani

objavljeni u devedesetima i dvijetisućitima, iako održavaju neka obilježja postmodernizma, nisu više vezani uz časopisnu produkciju, a pripadaju vremenu u kojemu, zbog utjecaja izvanjezične stvarnosti i posljedičnog zaokreta prema stvarnosnoj prozi, dolazi do još snažnijeg raspršivanja modela i žanrova. Stoga je pokušaj stvaranja nacrtu poetičke slike suvremene umjetnosti, pa i suvremene hrvatske romaneskne prakse, kompleksan i nezahvalan posao.

Iako su se opisivanjima i usustavljivanjima suvremenih hrvatskih romana najdetaljnije bavili Krešimir Nemeć (promatrajući hrvatske romane u povijesno-poetičkom razvitku) i Cvjetko Milanja (usustavljujući modele i žanrovske tipove romana od 1945. do 1990.), te njihove studije uzimamo kao polazišta za kontekstualizaciju tekstova, literaturu o prozi osamdesetih, devedesetih i dvijetisućitih godina nadopunjavali su Krešimir Bađić i Helena Sablić Tomić (tipologizirajući prozne ostvaraje Quorumova naraštaja), Velimir Visković (kritičkim praćenjem i opisivanjem proze od 1999. do 2004.), Jagna Pogačnik (dajući modele proze od 1994. do 2007. te žanrovsku klasifikaciju proze u dvijetisućitima), ali i Anera Ryznar (kritičkim čitanjem i pregledom proze dvijetisućidesetih).

Krešimir Nemeć, razlažući tijek razvitka hrvatskoga romana u drugoj polovici 20. stoljeća, u knjizi *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine* (2003) kao autorske posebnosti koje odudaraju od dotadašnje paradigme romanesknoga pisma, izdvaja Ranka Marinkovića i Ivana Slamniga. Njih opisuje kao anticipatore postmodernističkih strategija čiji se opusi nalaze u *poetičkom međuprostoru* (Nemeć, 2003: 243–264), a slaže se s povjesničarima književnosti te suvremenim pregledima književnoga postmodernizma u Hrvatskoj, koji kao prijelomnu godinu i početak nove paradigme uzimaju 1971.³ Rukopisi Marinkovića i Slamniga obilježeni su postupcima „intertekstualnosti i pastiširanja, jezičnim ludizmom, isticanjem označiteljske razine, podcrtavanjem ontološke nesigurnosti, miješanjem života i umjetnosti, dehijerarhizacijom što se očituje u povezivanju kodova visoke umjetnosti i popularnih oblika“ (Nemeć, 2003: 244), a upravo će ti *katalizatori promjena* (Nemeć, 2003: 244) postati središnje strategije i postupci u oblikovanju suvremene proze. Romani *poetičkog međuprostora* ostaju u kategorijama poznatih narativnih oblikovanja fabule; dok je Marinkovićev *Kiklop*, primjerice, „građen na načelima poetike digresivnosti“, a „događajna je shema razmjerno jednostavna“ (Nemeć, 2003: 250), sadržajnost i *mise-en-abîme* Slamnigove *Bolje polovice hrabrosti* zamjenjuje „nedostatak provokativnog zapleta i prave fabularne 'žestine'“ (Nemeć, 2003: 255).

³ Dubravka Oraić Tolić shvaćajući *postmodernu* kao *cjelovitu povijesnu kulturu* (a *postmodernizam* kao *umjetnički stil*) njezinu granicu početka jasno zacrtava u 1968. godinu kada je „završila svoj životni vijek velika prosvjetiteljska ideja o apsolutnoj emancipaciji i napretku u slobodi koja je zasnivala megakulturu Moderne“ (Oraić Tolić, 1996: 111). Hrvatska postmoderna započinje, prema Oraić Tolić, 1971. godine s Hrvatskima proljećem čiji je slom značio propast „lokalne ideje o idealnoj balkanskoj državi – Jugoslaviji“ (Oraić Tolić, 1996: 112).

Tek će nešto kasnije nastupiti *vrijeme disperzije i autopoetika*, odnosno *nove tekstualnosti* koju Nemeć smješta u godine između 1971. i 1991. (Nemeć, 2003: 257–264). To vrijeme Nemeć opisuje kao vrijeme u kojemu „avangardistički ideali uvijek novoga, originalnoga, neponovljivog i umjetnički provokativnoga“ nestaju s književne scene, a zamjenjuje ga fenomen „eksplozije oblika, [s] integracijom svih mogućih stilova te njihovom miroljubivom koegzistencijom“ i „plodan dijalog s tradicijom“ (Nemeć, 2003: 259) koji prepoznajemo u zanimanju autora za prozne modele *historiografske fikcije, fantastičnog i žanrovskog romana, autobiografskog diskursa te neoegzistencijalističkog romana* (Nemeć, 2003: 265–358, 379–391)⁴.

Ipak, postoji skupina autora, među kojima su i autori čiji se romani analiziraju u ovome radu, koje Nemeć naziva *neoavangardistima*, a njihovu poetiku *poetikom eksperimenta* (Nemeć, 2003: 358–378). Bez obzira na to što „nefabularna proza općenito uzmiče“, a obnavlja se „koncept romana kao 'pričanje priče'“ (Nemeć, 2003: 261), autori čiji se tekstovi ovdje analiziraju, poput kvorumaša V. Bobana i Lj. Domić, ali i M. Stojevića⁵, oblikuju svoje romane upravo različitim metodama destruiranja fabule. Oni „vjeruju u modernističku poetiku i topiku“ te njeguju „radikalizam, eksperimentalizam, privatnu ikonografiju i nerazumljivu simboliku“, „elitistički i hermetičan diskurs, uvode smjele inovacije, ruše kanone, ne priznaju konvencije“ (Nemeć, 2003: 359). Konačno, zaključuje Nemeć, ti autori „afirmiraju pismo kao teksturu“ (Nemeć, 2003: 359). *Neoavangardisti* odbijaju mimetizam kao strategiju pisanja (Nemeć, 2003: 359) te time kontriraju ustaljenim modelima suvremene proze i tržišnoj potražnji za komunikativnim romanima. Godinu 1991. Nemeć označava kao završnu godinu eksplozije romana koji nastaju pod zastavom postmodernizma, a slijedi *kriza identiteta* romaneskne prakse (Nemeć, 2003: 411).⁶ Ono što je bitno za naglasiti, a dolazi s društveno-političkim previranjima u Hrvatskoj, je „strukturno i tematsko prestrukturiranje romana“ te „radikalan tematski zaokret prema stvarnim problemima i egzistencijalnoj drami hrvatskoga naroda“ (Nemeć, 2003: 412). Upravo je zanimanje za izvanknjiževno iznjedrilo potrebu za oblikovanjem „nefiktionalnih ili polufiktionalnih formi“ (Nemeć, 2003: 412) s prevladavanjem ratne i povijesne tematike (Nemeć, 2003: 415), a za njima ne zaostaje ni žanrovski roman (Nemeć, 2003: 417). Iako postoje romani koji „tematiziraju suvremenu urbanu zbilju impregniranu popularnom kulturom“ te ne

⁴ Preostali autori, čiji opusi odudaraju od formuliranih prevladavajućih modela, u većini su oni koji „nastavljaju liniju tradicionalnog realističkog pripovijedanja“ (Nemeć, 2003: 391).

⁵ Nemeć među *neoavangardiste* smješta još i Damira Miloša, Edu Budišu, Tomislava Ladana, Antu Armaninija, Milka Valenta, Gorana Babića, Zlatka Krilića i Milana Rakovca.

⁶ Osim 1971., za suvremenu hrvatsku produkciju značajna je i 1991. godina jer je konačnim raspadom države i Domovinskim ratom koji je uslijedio hrvatska kultura „bila izložena snažnim ontološkim kušnjama“ (Oraić Tolić, 1996: 112) koje su se snažno preslikale i na umjetničke prakse, a roman je samo jedan od segmenata umjetnosti u kojima su se kušnje i promjene osjetile, ali i vidjele.

prestaje ni „produkcija neoavangardističkih romana“ (Nemec, 2003: 417), njih je u godinama između 1991. i 2000. malo.

Cvjetko Milanja u svom *tipološkom nacrtu* u knjizi *Hrvatski roman 1945.-1990.* nudi dva pristupa u iščitavanju romana druge polovice 20. stoljeća stvarajući ponajprije *makrostrukturalnu matricu* (Milanja, 1996: 12) obilježenu „*nadmodelskom*“ *pozicijom* (Milanja, 1996: 7) te zatim unutar nje daje tipologiju potencijalnih modela hrvatskoga romana od 1945. do 1990. godine. Milanja „dominantne modele književne prakse“ (Milanja, 1996: 12) imenuje *prosvjetiteljskim, artistskim (esteticističkim)* te *semiotičkim modelom književnosti* (Milanja, 1996: 12–15), pri čemu se posebna važnost pridaje semiotičkome modelu. Zaokret u semiotičkome modelu predstavlja odbacivanje „iluzije o književnosti kao univerzalnoj epistemi“ (Milanja, 1996: 14). On polazi od pretpostavke da „jezik postaje svojevrsnim predmetom, odnosno jezik je kao struktura 'sadržajem' književnoga djela“ te je „naglasak [je], dakle, na *funkcioniranju* teksta“ (Milanja, 1996: 14). Semiotički model romana ima „izrazito razvijenu metatekstualnu, metajezičnu funkciju“, a obilježen je *međuprožimanjem* i *izmiješanošću* (Milanja, 1996: 14) usred kojih dolazi do konstantnih pretvaranja „*strukture* u *događaj* i obratno, *događaja* u strukturu unutar jezika“ (Milanja, 1996: 15). Prevladavajućim modelom postaje u jeku postmodernizma, a Milanja zaključuje kako u *postmoderni, strukturalizmu* i *egzistencijalizmu*, trima „središnjim oblicima svijesti hrvatske romaneskne prakse“ odgovaraju „tri dominantne znakovne prakse: prevlast *ideologijskog označenog*, prevlast *tjelesnog označitelja*, te prevlast *praznih označenih*, ili '*punih*' *označitelja*“ (Milanja, 1996: 15). Autori kojim se bavimo u radu, V. Boban,⁷ u Milanjinjoj se tipologiji pojavljuje u modelu romana koji on *uvjetno* naziva *teorijski roman* (Milanja, 1996: 127–130). Tome modelu romana Milanja ne posvećuje previše mjesta, a vezuje ga uz pojavu biblioteke Quorum i 1984. godinu te ga jasno sumira kao „prozni model generacije koja je objavljivala u 'Quorumu', koji je imao osporavateljske implikacije, osobito znamenitoga, žanrovskoga fabuliranja, uvjetno možemo nazvati 'teorijskim' romanom, jer mu je pretpostavka određeni književnoznanstveni projekt koji a priori prihvaća postmodernizam kao svoj barjak“ (Milanja, 1996: 266). On je „dijete medijske masovne kulture“, a kao rezultat često izbija na vidjelo „negacija tradicionalnoga motivacijskoga sustava književnosti“ (Milanja, 1996: 128). Osnovna su mu obilježja, dakle, *teorijska*

⁷ Iako spominje *kvorumašku generaciju* i *kvorumaše*, Milanjaosim Bobana, spominje još Miloša te Budišu, a tim autorima u ilustriranju modela pripisuje još samo J. Cvetnića, I. Lukšić i D. Mazura, ostavljajući prostor zaključak da su svi romani biblioteke Quorum teorijski romani, što je moguće propitati. Pritom treba imati na umu kasnije preglede kvorumaške proze, na primjer, Bagić (1996) prema kojemu bi teorijski roman bio vrlo blizak samo jednome tipu kvorumaške proze – konceptualnoj prozi, stoga ćemo se u ovome radu osvrnuti ponajprije na Bagićevu podjelu, koja jasno razgraničava tipove kvorumaške proze, a ne ostavljajući prostor propitivanjima kamo smjestiti pojedinog autora Quorumova naraštaja.

autorefleksija, fragmentarizacija, asocijativnost, konceptualizacija, ironija i paradoks, pitanje izvedbe (Milanja, 1996: 128–130).

Ono što je Milanja opisao modelom teorijskog romana, Krešimir Bagić u istoimenom radu naziva *prozom 'Quorumova' naraštaja* (1996). Paralelno s dominantnim konceptima *trivijalne proze, 'proze u trapericama'* i *povijesnog romana* (Bagić, 1996: 8), 80-ih se godina oko časopisa Quorum okuplja značajan broj prozaika čiji su tekstovi obilježeni „koncentracijom na slučajno odabran fragment ili detalj, žanrovskim prerusavanjem, razbarušenom urbanom jezičnom matricom, intermedijalnim povezivanjem literarnog diskurza s 'diskurzima' rock-glazbe, stripa i masovnih medija, odustajanjem od velikih tema, te ironičnim (nerijetko crnohumornim) tematiziranjem vlastite egzistencijalne pozicije“ (Bagić, 1996: 10). Pa iako naznačuje da su i „sami [su] pripadnici 'Quorumova' naraštaja često isticali da je njihovo vrijeme vrijeme autopoetikâ“ (Bagić, 1996: 7), prozu (kratke priče i romane) objavljivanu u časopisu Quorum između 1984. i 1996. godine Bagić sumira trima proznim modelima: *minimalističkom prozom, konceptualnom prozom i prozom urbanog pejzaža* (Bagić, 1996: 10). Koncentracija autora čiji se tekstovi analiziraju u ovome radu (D. Miloš, Lj. Domić, E. Budiša, V. Boban) pripadaju ponajprije konceptualnoj prozi. Konceptualnost Bagić definira kao „oznaku proze koja nam istodobno posreduje fikcijski svijet i autorovu zamisao o najprikladnijim načinima njegova oblikovanja“ pri čemu dolazi do

konceptualizacij[e] proznoga teksta, bilo da autoreferencijalno propituju njegovu tekstualnost, bilo da svog pripovjedača smišljeno pretvaraju u neambicioznog arhivara (npr. uporabom uporišnih elemenata dokumentarističkoga diskurza), bilo da raznorodne fragmente komponiraju u jednu proznu cjelinu tako što u prostor između fragmenata publici odašilju metafikcionalne signale koji će opravdavati razbijanje jedinstvenog narativnog slijeda, skoru promjenu pripovjedne perspektive, tona, stila, položaja naratora, likova i sl. (Bagić, 1996: 17)⁸

⁸ Osim autora konceptualne proze koji su uključeni u analizu ovoga rada, potrebno je spomenuti i Bagićevu prozu urbanog pejzaža (Bagić, 1996: 28) čije je glavno obilježje „grad kao prostor modernoga nomadizma, nenastanjenost i raspršenost duha“ (Bagić, 1996: 25), a takav se grad posreduje kroz „nagle izmjene pripovjednih perspektiva, diskurzivnih praksi“ pri čemu dolazi do izražaja „namjerna fragmentacija priče i njezina smisla“, a svoje je to „metonimijski izraz pripovjednog subjekta koji grad doživljava kao mjesto kaotičnog i nepredvidivog prepletanja najrazličitijih senzacija“ (Bagić, 1996: 24–25). Dakle, pripovijedanje u prozi urbanog pejzaža „isprekidano [je], potaknuto kakvom neočekivanom asocijacijom“, „pripovjedač govori u prvom licu, citira i bilježi događaje u kojima sudjeluje“, a „likovi su karnevalizirani ekscentrici koji 'glume' spontanost“ (Bagić, 1996: 25). Osim toga, Bagić prozi urbanog pejzaža pripisuje i obilježja postmodernističke proze prema Lodgeu (1988): *proturječje, permutacija, prekinuti slijed, slučajnost, prekomjernost i kratki spoj* (Bagić, 1996: 25–26). Među autorima koji pripadaju toj prozi u širem bi se kontekstu analize romana destruirane pripovjedne linearnosti mogao naći i Velibor Čolić s *poetskim roman Madrid Granada ili bilo koji drugi grad* (1987).

Baveći se suvremenom kratkopričačkom praksom, napose naraštajem okupljenim oko časopisa Quorum, Helen Sablić Tomić u knjizi *Montaža citatnih atrakcija: u obzoru quorumaške proze* slaže značajnu sliku poetičkih matrica toga vremena, ne izostavljajući u *formalnom kriteriju* najdulji prozni oblik *novelu – kratki roman* (Sablić Tomić, 1998: 99–108). Sablić Tomić u studiji izdvaja neke glavne stilske značajke novela i kratkih romana koje obilježavaju poetike autora Quorumova naraštaja, a to su, primjerice:

intertekstualne komunikacije čitljive [su] na svim razinama teksta; *intermedijalni* upleti potječu iz filma, glazbe i stripa; autorova *autoreferencijalna* upletanja konstanta su kojom autor/pripovjedač sklapa recepcijski pakt s čitateljima [...] elementi *jeans-proze* distribuiraju se u liku infantilnoga pripovjedača koji se pojavljuje kao opozicija svijetu ustaljenih konvencija; većina kratkih romana sastavljena je od *fragmentarnih* zapisa koji jednim stalnim motivom u njima postaju cjelina. (Sablić Tomić, 1998: 99–100)

Osim toga, naglašava Sablić Tomić, u kratkim se romanima treba pripaziti na održavanje *kratkih prozних iskaza* koji su obilježeni kroz „jednostavnost fabule, površinske naznake likova, sažeto pripovijedanje, ograničeni broj opisnih događaja“, dok se kao tematske preokupacije prepoznaju *grad, tekst i/ili jezik* (Sablić Tomić, 1998: 100).

I dok je proza 80-ih godina već u 90-ima doživjela svoja književno-teorijska usustavljanja, korpus proze nakon Domovinskoga rata pa sve do danas još uvijek se zasniva na nuđenju samo skica ili popisa tipova i modela prozних modela koji su prevladavali, s ponekim izuzetkom dubljeg bavljenja pojedinim vremenskim ili poetičkim fenomenom. Jagna Pogačnik tako u antologiji suvremene hrvatske proze *Tko govori, tko piše* (2008b) obuhvaća prozne ostvaraje od 1994. do 2007. te u predgovoru *Širenje područja borbe*, kojim eksplicitno aludira na istoimeni roman Michela Houellebecqa, prvotno ističe kako je proza „postala dominantna i najproduktivnija književna dionica“ te je ono što je značajno jest „iscrpljivanje svojedobno dominantnog i najpoželjnijeg modela 'stvarnosne proze“ (Pogačnik, 2008b: 8).⁹ Pritom se, opisujući prozne modele, zauzima za sintagmu *posttranzicijska proza* kojom pokušava obuhvatiti obilježja poput „dekonstrukcij[e] tzv. novih velikih priča i u kojoj se fokus pripovjedačkoga interesa pomiče s velikih 'stvarnosnih' tema na male, intimne priče pojedinca“ (Pogačnik, 2008b: 9). *Iskustvo rata* utječe na pojavu različitih modela fikcionalnih i nefikcionalnih tekstova –

⁹ U radu će se upotrebljavati termin stvarnosna proza “koji u hrvatsku prozu druge polovice 20. st. među prvima uvodi upravo Miljenko Jergović u svojim novinskim tekstovima” (Pogačnik, 2008b: 12). Model stvarnosne proze opisivao se još i sintagmama „socijalni mimetizam” (Štiks), ‘novi naturalizam’ (Pavičić), ‘neorealizam’ (Visković) te ‘kritički mimetizam’ (Bagić)” (Pogačnik, 2008b: 13). Identične terminologijske prijepore navodi i Ryznar, 2013: 149.

prilagođenih žanrova (Pogačnik, 2008b: 11), a stvarni događaji, odnosno *mimetizam* i u drugoj polovici 90-ih postaje „odlika proze koja se nije zadržavala samo na odražavanju“ (Pogačnik, 2008b: 13). Taj *stvarnosni model proze* posebno do izražaja dolazi na Festivalu A književnosti pokrenutom 2000. koji je inzistirao na „uspostavljanju novih odnosa između pisaca i čitatelja, afirmaciji hrvatske proze, osobito u medijima“, a osim zbilji ta se proza približava i „novinarskome diskursu“ (Pogačnik, 2008b: 15).¹⁰ Usporedno s modelom stvarnosne proze, književnu scenu obilježio je *model tzv. alegorijske fantastike* „kod koje je odmak u paralelnu stvarnost zapravo u funkciji alegorijskoga govora o onoj primarnoj“ (Pogačnik, 2008b: 17).¹¹ U konačnici, ističe Pogačnik, interes za stvarnosni model proze doveo je do obnove zanimanja za roman, a osim izbora modela koji „prati povratak priči“, i odmicanje od *(post)modernističke poetike* (Pogačnik, 2008b: 19), koju Pogačnik eksplicitno suprotstavlja stvarnosnom modelu proze, rezultat je pojave tog modela. Nadalje, Pogačnik u pregledu stanja u članku *Hrvatska proza na početku novoga stoljeća* ističe kako hrvatsku suvremenu prozu obilježava „žanrovski pluralizam i supostojanje različitih poetičkih svjetova“ (Pogačnik, 2008a: 3), a klasifikaciju nudi okupljajući prozu oko sljedećih modela: *ratni roman, humoristički roman, žanrovski roman, urbani roman, ljubavni roman, (kvazi)autobiografski roman, „ženski“ roman, dokumentarni roman, eskapistički roman, globalno-trendovski roman*, dok se posebno izdvajaju „*velike priče*“ Miljenka Jergovića i *mjesto razlike* Renata Baretića (Pogačnik, 2008a: 3–11).

Velimir Visković u zbirci je kritičkih tekstova *U sjeni FAK-a* (2006) ponudio nešto uži period bavljenja proznom aspektom hrvatske književnosti, ograničavajući se na razdoblje između 1999. i 2004. godine. Kraj 90-ih godina obilježio je dolazak nove generacije književnika čija se književnost „osvrće na društvenu stvarnost svojega vremena, ona je kritički komentira, bavi se pozicijom maloga čovjeka u turbulentnim vremenima“, a kritika je proziva *neorealizmom* i *stvarnosnom književnošću* (Visković, 2006: 7). Ono što ju obilježava, radikalno je preokret u odnosu na književnost 80-ih za koju Visković tvrdi da nema značajno mjesto u hrvatskoj književnosti: „U cjelini motreno, grupa oko Quoruma ipak nije iznjedrila prozaika koji bi ostavio znatniji trag u hrvatskoj prozi“ (Visković, 2006: 8). *Postmodernistički eskapizam*, zaključuje Visković, zamjenjuje se prigodnijim modelom *socijalnokritičke stvarnosne proze* (Visković, 2006: 80). Pa iako i dalje časopisna produkcija ostaje mjesto okupljanja novoga naraštaja (*Vijenac, Zarez, Godine*), ključno mjesto djelovanja postaje Festival alternativne književnosti – FAK (Visković, 2006: 10–11). S obzirom na to da je „u novih pisaca jaka i svijest o važnosti

¹⁰ Tome modelu Pogačnik pripisuje, npr., R. Perišića, A. Tomića, J. Mlakića, E. Popovića itd.

¹¹ Tome modelu Pogačnik pripisuje, npr. B. Pekića, I. Brešana, a ne zaboravlja i ostale autore koji se odmiču od dva načelno postavljena modela proze, npr. G. Tribusona, D. Ugrešić, S. Andrića itd.

masovnih medija“, prozaici okupljeni oko FAK-a pokušavaju iskoristiti moć medija kako bi književnosti dali mjesto u javnosti te dokinuli dotadašnji *elitistički izolacionizam* (Visković, 2006: 11). „Fakovci se odlučuju za silazak književnosti sa spomeničkih postamenata među mlade“ (Visković, 2006: 15), no istodobno stvaraju „jedan prilično ekskluzivan klub u kojem kriterij pristupa nije bila samo kvaliteta“ (Visković, 2006: 16), a značajno je, zamjećuje Visković, „da su pisci neomanirističkog usmjerenja posve isključeni iz FAK-a“ (Visković, 2006: 17).

Ono što je uslijedilo u drugoj polovici dvijetisućitih, odnosno u dvijetisućeidesetima, u radu naslovljenom *Dezintegracija stvarnosne proze i novi pripovjedni modeli* utvrđuje Anera Ryznar (2013). Citatno se pozivajući na Johna Bartha i njegov esej *Književnost iscrpljenja*, Ryznar daje pregled stanja hrvatske proze posljednjih godina te iščitava opće značajke proze koja odudara od modela stvarnosne proze koji je godinama vladao književnom scenom. Autorica zaključuje kako taj model „krajem prvog desetljeća dvijetisućitih prolazi kroz ubrzani proces dezintegracije, razgradnje i reciklaže“, a u drugoj polovici nultih roman je „obilježen [je] s jedne strane povratkom poznatim, mahom popularnim, žanrovskim obrascima kriminalističkih, ljubavnih i *fantasy*-romana koji odražavaju aktualne globalne literarne trendove“, a s druge strane roman obilježava „kolokvijalizacija jezika, kritički impuls i brojne intertekstualne i interdiskurzivne strategije“ (Ryznar, 2013: 152). Osim toga, roman preusmjerava svoje interese „s društvenog na privatno, pa se u posljednje vrijeme javljaju intimistički romani koji tematiziraju privatne živote, ljubavne zaplete i obiteljske odnose protagonista“ (Ryznar, 2013: 152). Autorica također primjećuje i kako u najnovijim hrvatskim romanima „dolazi do okrupnjavanja naracije i njezinog žanrovskog strukturiranja“, dok roman svoju protejsku prirodu pokazuje i upijajući „iskustvo multimedije“ tražeći od teksta „da svoj jezik učini što plastičnijim i multidimenzionalnijim, a fabularnu strukturu prilagodi skokovitoj i fragmentarnoj logici virtualnih narativa“ (Ryznar, 2013: 152).¹²

¹² Obilježja najnovije hrvatske proze Ryznar analizira na primjerima zbirke kratkih priča *Groblje manjih careva* Zorana Malkočića (2010), romana *Drenje* Luke Bekavca (2011) i *Đavli od papira* Zorana Pilića (2011).

3. Roman kao žanr i suvremena proučavanja romana

„Kao ni drugim žanrovima, tako se ni r. više ne priznaju imanentne značajke“ podcrtava Biti (Biti, 2000: 483). „Granice se njegova pojma premještaju u složenom i konfliktnom polju pretpostavki, uvjeta, konvencija, normi i pravila koja ga okružuju na svagda nove načine“ (Biti, 2000: 483). No ipak je moguće govoriti o njegovim konstitutivnim elementima te na temelju njih raspravljati o mogućnostima razvitka. Pogačnik zaključuje: „Činjenica jest da smo danas suočeni sa svojevrsnim 'procvatom romana'“ (Pogačnik, 2008b: 18) i pritom sintagmu neslučajno označuje navodnicima i posebno ju markira. Implicitno time naznačuje kako nije riječ samo o velikom broju romaneskne produkcije koja nam je dostupna posljednjih desetljeća već je također riječ i o razvitku samog žanra romana, iako postoje i oprečna mišljenja, ona u kojima se na postmodernistički roman gleda kao na *suton romana* (Jukić, 1995: 173). Posebno u vidu imajući korpus izabranih romana u radu, možemo zaključiti kako njezin dvosmislen iskaz pogađa bit jer neki primjerci romana poprimaju potpuno drukčiji oblik u suvremenoj hrvatskoj književnosti; ti se primjerci distanciraju od sukcesivne, koherentne fabule koja prevladava u povijesti hrvatskoga romana. Standard tradicionalnoga pripovijedanja remete jedino pojedine pojave defabularizacije i retardacije, primjerice u asocijativno povezanim narativnim segmentima ili pak *nered i nejedinstvo* kakvo u *Isušenoj kaljuži* ispisuje J. Polić Kamov (usp. Nemeč, 2001: 230). Postmodernizam je u hrvatskoj književnosti uspio iznjedrili primjerke romana u kojima je romaneskni instrumentarij okrnjen, namjerno odsutan, a fabula posve reducirana te će upravo takvi romani biti u fokusu analize ovoga rada.

3.1. Roman kao žanr

Najprije valja definirati roman. Za Mihaila Bahtina roman je cjelina – „mnogostilska govorno raznolika, višeglasna pojava“ (Bahtin, 1989: 15) te „umjetnički organizovana društvena govorna raznolikost, ponekad višejezičnost, i individualna disonanca“ (Bahtin, 1989: 16). On ga vidi kao *polifoniju* – „mnoštvo samostalnih i neslivenih glasova i svesti“ (Bahtin, 1967: 56).¹³ Kada raspravlja o romanima Dostojevskog i razrađuje pojam karnevalskog, Bahtin se osvrće na povijesni razvitak romana te zaključuje da „roman kao književna vrsta ima tri osnovna korena“ te se slijedom toga prepoznaju i „tri linije u razvitku evropskog romana“ – *epska, retorična i*

¹³ Gajo Peleš ističe kako je taj „razbarušen' ustroj zapravo [je] vrlina“ romana te se pritom osvrće na Bahtinovo te Auerbachovo određenje romana „u kojoj se susreću različiti tipovi jezika (standardni, dijalektalni, ulični, profesionalni itd.) te raznovrsni tipovi diskursa (opisni, analitički, esejistički, lirski i dr.)“ (Peleš, 1999: 53). Upravo „iz takvih 'mješavina' nastaju novi sklopovi kojih koherentnost ne proizlazi iz ujednačenog jezika, već iz sraza različitih verbalnih iskaza“ (Peleš, 1999: 53)

karnevalska (Bahtin, 1967: 170). Osim toga, Bahtin u svojoj teoriji romana načelno romane dijeli na *monološke* i *polifonijske* romane (Bahtin, 1967: 57–58), pri čemu potonji pretežito dominiraju modernom i suvremenom prozom.

Razlažući roman na dijelove, Bahtin popisuje pet *kompozicijsko-stilskih jedinstava* (Bahtin, 1989: 15):

1. neposredno autorsko književno-umetničko pripovedanje (u svim njegovim najrazličitijim varijantama);
2. stilizacija različitih oblika usmenog pripovedanja u svakodnevici (skaz);
3. stilizacija različitih oblika poluknjiževnog (pisanog pripovedanja u svakodnevici (pisma, dnevnici i sl.);
4. različiti oblici književnog, ali i vanumetničkog autorskog govora (moralna, filozofska, naučna razmatranja, retorička deklamacija, etnografski opisi, protokolarna obaveštenja i sl.);
5. stilski individualizovani govor junaka

te navodi kako je upravo *dijalogizacija* različitih registara i stilova u romanesknu cjelinu te njihove korelacije i funkcije „osnovna odlika stilistike romana“ (Bahtin, 1989: 16).¹⁴ Dakle, roman Bahtin, kao i *karneval* i *menipejsku satiru*, vidi kao žanr koji „opstoji iznutra, relativizirajući i decentrirajući neki drugi jezik“, on predstavlja „jedan oblik diskursa što napada, potkopava, citira, uobličuje, parodira ili razara drugi“ (Eagleton, 1992: 94).¹⁵ On „po prirodi nije kanonski. On je čista plastičnost. On je žanr koji večno traga, večno istražuje samog sebe i preispituje sve svoje nastale oblike“ (Bahtin, 1989: 473).

U ruskih formalista romanom se tumačilo „jedinствено umjetničko djelo“ koje nastaje „čvršćim zblizavanjem novela“ (Tomaševski, 1998: 102). Međutim, „novela kao samostalni žanr

¹⁴ O Bahtinovoј teoriji *polifonijskog romana i decentrirane strukture* (Biti, 2000: 480) polemizirali su pojedini teoretičari zaključujući da se „(za volju žanrovskih hibrida) mora isključiti cijela jedna bogata tradicija koju B. (s implicitnom diskvalifikacijom) naziva 'monološkom', a koja vodi od grčkog preko viteškog pa idiličnog, pastoralnog i sentimentalnog r. 18. st. i avanturističkog r. 19. st. sve do Tolstoja, Jamesa i npr. suvremenog trivijalnog r. Tijekom antike i srednjega vijeka r. se općenito odupirao dvoglasju i dijalogizmu, a tamo gdje se potonji pojavljuju, riječ je o sinkretičnim proznim tvorevinama nastalim miješanjem s menipovskom satirou i komično-erotskom novelom (kao u slučaju *Satirikona* i *Zlatnog magarca*). Znakovito je da B. baš te rubne slučajeve 'razlabavlivanja', 'ogoljivanja' i 'snižavanja' romaneskne strukture uzima kao žanrovske reprezentante. [...] B. tako za volju svoje vizije dvoglasne, dijaloške riječi isključuje iz r. prepoznatljive, a uključuje u nj hibridne forme“ (Biti, 2000: 481). O korijenima romana usp. Bahtin (1967: 170–185). DeJean ovako objašnjava Bahtinovo situiranje polifonijskog romana i objašnjava da je jedna od poteškoća u njegovoj teoriji i ta što on „govori o tradiciji menipejske satire kao da to njegovom djelu može dati povijesnu dimenziju koja mu inače nedostaje tako što će romane Dostojevskog usidriti u jednu bogatu i dugu književnu prošlost. Nevolja je u tome što se književna 'tradicija' obično odnosi na korpus djela koja imaju zajednička obilježja, te s kojim novo djelo mora dijalogizirati i u usporedbi s kojim se mora mjeriti i biti odmjeravano. Menipejska satira je u stvari antitradicija, jer menipeja može dijalogizirati s književnošću, ali ne i sa svojim književnim pretečama.“ (DeJean, 1992: 73)

¹⁵ Terry Eagleton o Bahtinovu romanu dodaje još i da je „inherentno mnoštven i razoran, 'dijaloška' parodija i dekonstrukcija drugih književnih oblika“ (Eagleton, 1992: 94) te da „njegovu heteroglosiju omogućuje raspadanje stabilnih verbalno-ideologijskih sustava u pojedinim ključnim trenucima (helenističko razdoblje, Rimsko carstvo, srednji vijek) povijesnog sukoba“ (Eagleton, 1992: 95).

jest završeno djelo“, dok je u romanu ona „samo više ili manje osamostaljen sižejni dio djela i ne mora biti završen“ (Tomaševski, 1998: 103). Također, za razliku od ciklusa novela, romanom Boris Tomaševski smatra *pripovjednu formu* koja sadrži i nekoliko najčešćih razlikovnih mjesta (Tomaševski, 1998: 103–104):

1. spajanje novela u niz „oko jednog junaka“;
2. „epizodna lica također prelaze iz novele u novelu“;
3. novele „treba učiniti nezamislivim izvan romana“;
4. pretvorba novele iz cjeline u „sižejni element romana“

S obzirom na tehnike spajanja novela, Tomaševski posebno izdvaja *umetnute novele* koje su „osobitost stare tehnike romana“, primjerice u Cervantesovu *Don Quijoteu* (Tomaševski, 1998: 103–104), te tri tipa romana (Tomaševski, 1998: 104–106):

1. *stupnjeviti roman* u kojemu se novele izlažu „prema kronologijskoj postupnosti“;
2. *prstenasti roman* u kojemu se u okvirnu novelu ucjepljuju ostale epizode, a okvirna se novela „proteže [se] na cijeli roman“;
3. *paralelni roman* u kojemu se „pripovijeda istodobno nekoliko novela koje se u svojem razvoju presijecaju, ukrštaju, [...] stapaju [...] [ili] razgranavaju“.¹⁶

Dakle, potrebno je razlikovati novelu kao književnu vrstu te kao sižejni element, a također je potrebno napomenuti da iako načelno neki roman može biti ustrojen kao niz novela, ono što razlikuje zaokruženu cjelinu romana od novelističke zbirke jest to što u zbirci „ne dolazi do promjene početnog stanja“ koju zatječemo ako postoji „okvirna pripovjedna situacija“ (Peleš, 1999: 40) te stoga ne možemo govoriti o „jedinstvenome semantičkome ili značenjskom ustroju“ (Peleš, 1999: 41). Dakako, u suvremenim se romanima, pogotovo u romanima iz korpusa ovoga rada, može vidjeti kako nije riječ o pojedinačnim pripovjednim situacijama, odvojenima od okvira romana pa iako se neka poglavlja pričinjaju kao „skup samostalnih pripovjednih svjetova“, postoje različite „zajedničke semantičke potke“ kojima se usustavljaju u cjelinu (Peleš, 1999: 41). To govori u prilog tezi da se romani iz korpusa kojim se ovaj rad bavi, ili pak njihova poglavlja, često ponašaju kao kraće pripovjedne forme, no u ovome slučaju približavaju

¹⁶ Svakako je potrebno naglasiti da ta tipologija „jedva da može biti primjenjiva na romane kao što su *Krik i bijes* Williama Faulknera ili *Gospođa Dalloway* Virginije Woolf, dok sasvim dobro odgovara romanima zabavne književnosti i romanima realističke tradicije“ (Solar, 1980: 209). No s obzirom na to da je ona izrađena na fabularnoj izgradnji te se djelomično preklapa i s tipologijom izgradnje fabule kod Peleša (1999), bitna je kao orijentir u analizama.

se kratkim pričama, a ne novelama.¹⁷ Razliku između novele i kratke priče precizno je sumirala Sablić Tomić kao što je prikazano u tablici 1.

Tablica 1. Opće karakteristike novele i kratke priče (prema Sablić Tomić, 1998: 31)

NOVELA	KRATKA PRIČA
kratka prozna forma	kratka prozna vrsta
linearna radnja, logičko povezivanje događaja	plošna, isprepletana struktura, nelogično izdvojeni opisani događaji
sukcesivno pripovijedanje	montaža, kalamljenje
jasno izgrađeni likovi	naznake likova
objektivitet u pripovijedanju	subjektivnost
zatvorenost – poanta	otvoren kraj – začudni efekt

Ono što se čini problematično jest opisivanje kratkih romana i novela kao jedinstvene skupine koje je u svom formalnom kriteriju pristupa Quorumovu naraštaju učinila Sablić Tomić (1998). Ona u svojoj studiji *novelom – kratkim romanom* naziva one tekstove kraće forme čija se stilsko-poetička obilježja u velikoj mjeri preklapaju s obilježjima kvorumaške *short short story* i *kratke priče*, a odabirom upravo termina novela – kratki roman, a ne samo kratki roman, upućuje na to da se dulji tekstovi približavaju obliku novele i udaljavaju od općih značajki kratke priče.¹⁸ Ti tekstovi, čini se, iako Sablić Tomić to nigdje ne eksplicira, s obzirom na odabran naziv te opće značajke koje autorica daje ranije (tablica 1), ukazuju na postojanje općih karakteristika novele u tekstovima autora koji su objavljivali u biblioteci *Quorum*. Ovaj će rad pokazati da upravo odabrani korpus romana 80-ih koji pripadaju kvorumašima pokazuje jasne tendencije približavanja kratkoj priči, a ne noveli, te izbjegava ponajprije linearno, sukcesivno pripovijedanje, zatvorenost kraja, a sukladno se tome poništavaju i ostali elementi značajni za oblik novele.

Potrebno je izdvojiti i termin *nefabularne* novele koju spominje Tomaševski. Po njemu su to one novele „u kojima nema uzročno-posljedične zavisnosti među motivima“ (Tomaševski, 1998: 98). „Obilježje je nefabularne novele da se lako rastavlja na dijelove i ti se dijelovi lako premještaju, ne narušavajući pravilnost općega tijeka novele“ (Tomaševski, 1998: 98). Odnosno,

¹⁷ Peleš uopće ne pravi ni terminološku ni deskriptivnu distinkciju između novele i kratke priče, već se naslanja na ruske formaliste i njihova objašnjenja sklapanja romana te iz tog konteksta proizlazi njegova usporedba.

¹⁸ U skupinu novela – kratki roman ubraja *Između zidova i preko njih* C. Klein (1985), *Klub pušača* lula E. Budiše, *Kutija žigica* V. Bobana, *Specijalne cipele* D. Ogurlića (1987), *Madrid Granada ili bilo koji drugi grad* V. Čolića, *Priče iz davnine* N. Petković (1989) te romane D. Miloša (Sablić Tomić, 1998: 109).

u opreci s fabularnim tekstom, onim „koje izrađuje siže na osnovi uzročno-posljedičnog povezivanja događaja“, u nefabularnom se tekstu „motivi povezuju po drugačijim načelima, npr. načelima asocijativnih nizova ili logike zaključivanja“ (Solar, 1980: 109).

Osim toga, jedna od raširenijih tipologija romana, a koju detaljno opisuje i Milivoj Solar (1980), jest tipologija Wolfganga Kaysera. Pišući o tipologiji romana na nju se uvelike naslanja i Aleksandar Flaker te ističe kako upravo ta tipologija „može postati osnovicom za izgradnju tipologije romana“ (Flaker, 1989: 155). Kayserova tipologija „odbacuje fabulu kao konstitutivni element integracije i u 'izgradnji' (*Aufbau*) nalazi pojam kojim označuje način uspostavljanja umjetničkog rasporeda fabularnih i nefabularnih dijelova, pojmova, dakle, koji donekle odgovara pojmu 'siže' kod ruskih formalista.“ (Solar, 1980: 210). Njegovu je tipologiju modificirao Flaker te prema njemu imamo sljedeće tipove romana (Flaker, 1979: 155–164):

1. *roman zbivanja* onaj je koji obilježava „linearno načelo stupnjevite fabule“, roman je pri tome organiziran kao „niz zbivanja“ koja „retardiraju fabulu“; Flaker kao primjer navodi Šenoine te Zagorkine romane;
2. *roman karaktera*¹⁹ onaj je koji obilježava „defabularizacija [...] sužavanje fabule i njeno podređivanje karakteru koji je najčešće socijalno i psihološki motiviran“; Flaker navodi da je taj tip onaj „na kojemu se razvija hrvatski realistički roman“;
3. *roman vremena* onaj je u kojemu se „kompozicijsko umnažanje ostvaruje na načelu umnožena vremena“; kao primjer Flaker navodi Zoline romane i *romane-kronike*;
4. *roman prostora* onaj je „u kojemu lik koji se kreće kroz određeni prostor omogućuje autoru da predoči društvo ili različite njegove slojeve u sinkronom presjeku“; primjeri takvih romana su Balzacovi romani, a također i Bulgakovljevi *Majstor i Margarita*;
5. *roman vremena i prostora* onaj je u kojemu „načelo vremena i prostora dominira nad karakterološkim načelom“; Krležine *Zastave*, navodi Flaker, jedini su primjer romana u hrvatskoj književnosti koji je na tragu toga tipa;
6. *roman izričaj* onaj je u kojemu se vidi „podređivanje [te] fabule idejama koje se izriču, a koje ispovijedaju likovi koji stupaju u dijaloške odnose čak i tamo gdje to nije psihološki opravdano, pa ti dijalozi postaju 'materijalom izvan sižea', tj. fabule“; anticipiran u Dostojevskog, a hrvatski je primjer Krležin roman *Na rubu pameti*. Često nazivani i *esejističkim romanima*;
7. *Monološko-asocijativni roman* kojemu pripadaju dvije podvrste:

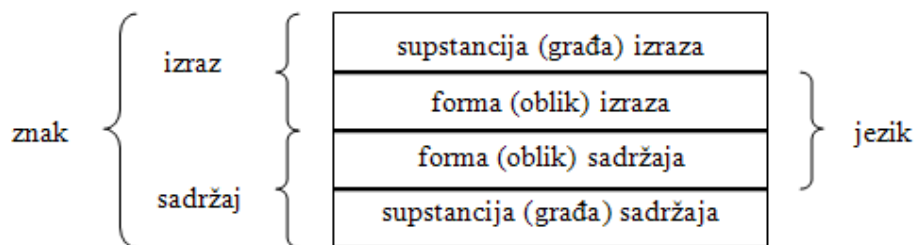
¹⁹ Flaker predlaže da se Kayserov termin *roman lika* zamjeni terminom *roman karaktera* jer „tako pobliže određuje strukturu s psihološkim vrijednostima“ (1979: 157).

- a. „romani s 'pripovjedačem' koji se pojavljuje u prvom licu i monologizira 'vlastiti' unutrašnji svijet (roman 'toka svijesti)'“, varijacije *džojsovskog* i *prustovskog tipa*;
- b. „romani s 'pripovjedačem' koji relacionira 'tuđe' unutrašnje monologe i asocijativne nizove“, primjerice Krležin *Povratak Filipa Latinovicza*.

Flakerova je tipologija *otvorena* (Flaker, 1979: 165) za različite modifikacije romana te nudi mogućnosti dopisivanja podvrsta pojedinim tipovima.

3.2. Konstitutivni elementi romana

Gajo Peleš pak u svom *Tumačenju romana* kreće od najjednostavnijih podjela i razgraničavanja pojma priče, pritom navodeći kao njezine „osnovne ili konstitutivne sastavnice: stanje ili situaciju, aktere i radnju” (Peleš, 1999: 13). Peleš nadalje razgraničavajući i dijeleći vrste priče, uvodi i razrađuje danas dominantnu pripovjednu vrstu – roman. Kako bi tipološki efikasno razradio konstitutivne elemente romana, Peleš prvotno pojam priče, a zatim romana, promatra iz semiotičke vizure prema kojoj bi ona bila „složeni znak, koji bi imao plan *izraza* (sintaksu) i plan *sadržaja* (semantika)” (Peleš, 1999: 22). Razdijelivši priču na prepoznatljiv *sintaktički* i *semantički ustroj* (Peleš, 1999: 22), Peleš se poziva na sosirovsku koncepciju znaka iz koje izvodi pojmove *označitelj* i *označeno* znaka priče (Peleš, 1999: 26–27), a dodatnu razdiobu plana izraza i sadržaja navodi prema L. Hjelmslevu uvodeći planovima *supstanciju* i *formu* (Peleš, 1999: 27). Dakle, grafički bi prikaz Hjelmslevljeva pojma znaka apliciran na strukturu priče (romana) izgledao kao na slici 1.



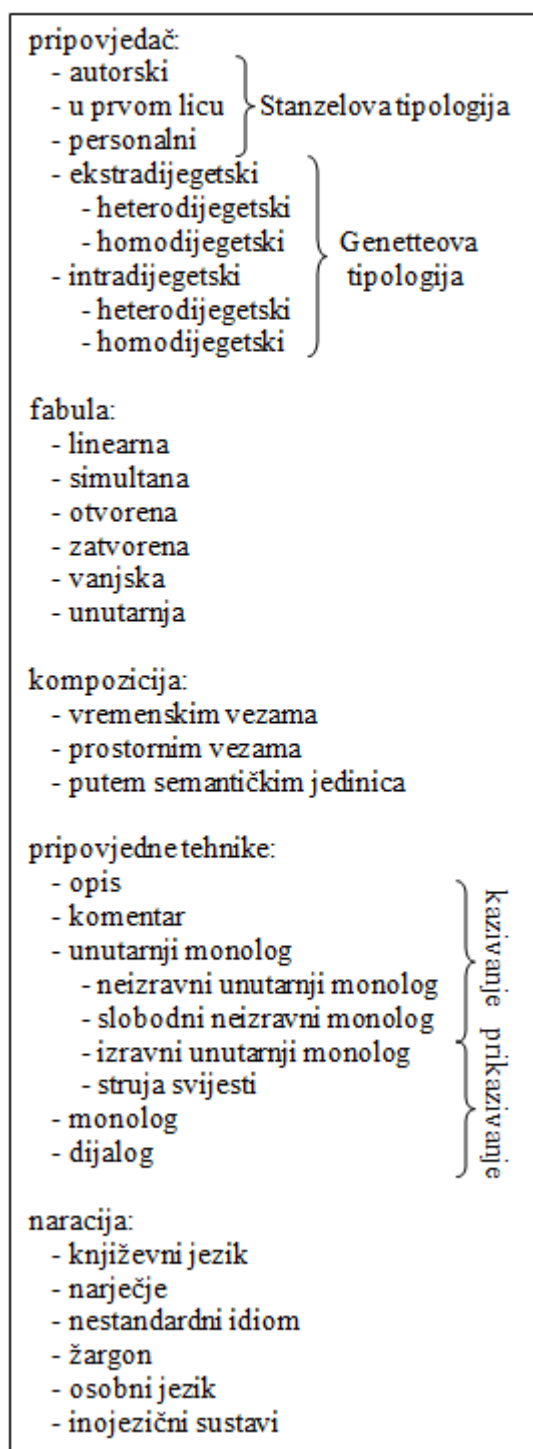
Slika 1. Grafička razrada priče kao znaka (prema Peleš, 1999: 28)

U tom bi slučaju supstanciju izraza činio skup potencijalnih izražajnih sredstava; u romanu bi to bile pripovjedne tehnike – *romaneskni kod* (Peleš, 1999: 128), a supstanciju sadržaja potencijalni tematski materijali – *zbijske* i *tipske pojedinačnosti* (Peleš, 1999: 128).

Supstancije izraza i sadržaja nude, dakle, latentnu građu kojom se dolazi do realizacije romana. Konačan oblik romana, tj. realizacije njegove forme izraza i forme sadržaja – ono što u shemi predstavlja *jezik*, zapravo su nizovi odredivih izražajnih sredstva u određenom romanu u formi izraza – *sintaktička struktura* (ili *kako* je roman oblikovan) (Peleš, 1999: 128), i uobičajenog tematsko-motivskog materijala u formi sadržaja – *semantička struktura* (ili *što* je oblikovano) (Peleš, 1999: 128).

Pozivajući se na Lotmana, Peleš ističe važnost sintaktičkoga ustroja te tvrdi da „i onda kada se fabulom predstavlja nepovezani niz događaja, kao u nekim suvremenim romanima, ona je zapravo čvrsta sintaktička konstrukcija, koja, pored svih ostalih izražajnih sredstava, pridonosi tvorbi posebne slike svijeta” (Peleš, 1999: 22). Kada bismo Pelešovo tumačenje i ustroj romana kao izraza pokušali grafički prikazati, tada bismo popisali potencijalna izražajna sredstva kao na slici 2.

roman kao izraz/
sintaktička
substruktura



Slika 2. Potencijalna izražajna sredstva romana (prema Peleš, 1999: 121)

S obzirom na postavljenu tezu rada u kojoj se izabrani suvremeni hrvatski romani proučavaju kroz vizuru destruiranosti njihove narativne linearnosti, u radu ćemo se pobliže

pozabaviti upravo „vanjskom“ stranom (Peleš, 1999: 51) romana, ponajprije onim najvažnijim od „dva iskazna elementa“ (Peleš, 1999: 60) – *fabulom*.

3.2.1. Fabula

Fabulu definiramo kao „slijed događaja kakav nalazimo u nekome pripovjednom tekstu“ te je ona „zasnovana na promjeni određenog stanja i po tome se nužno razlikuje njezin početak i kraj“ (Peleš, 1999: 83). Naziva se još i sižeom, pričom, radnjom te zapletom.²⁰ Drugim riječima, kada govorimo o fabuli, govorimo o „svrhovitoj organizaciji elemenata obilježenoj unutarnjim razvojem“ (Biti, 2000: 568).²¹

S obzirom na to da je fabula determinirana događajnošću, njezin razvitak, tj. „promjena stanja nastaje pojavom događaja“ (Peleš, 1999: 83). Događaj definiramo kao „element 'priče' [...] koji osigurava tu dinamiku promjena stanja i situacija“ (Peleš, 1999: 45). Svim je fabularnim književnim oblicima upravo radnja, odnosno *događajna potka* (Peleš, 1999: 83), osnova kostura teksta, a ona „može biti iskazana na dva osnovna načina; da o njoj kazuje pripovjedač ili da bude neposredno predstavljena djelovanjem samih likova“ (Peleš, 1999: 60).²² Bitno je naglasiti da je „osnovica za fabulu ono [je] stanje koje se može poremetiti, u kojem jedna ili više pojedinačnosti mijenjaju svoj položaj i funkciju“ (Peleš, 1999: 83) u tekstu. Dakle, „jedno [se] stanje u određenom vremenu mijenja i uspostavlja se drugi odnos između datih elemenata“ (Peleš, 1999: 83). U pripovjednom tekstu narušen je i poremećen *krono-logički redoslijed* događaja (Biti, 2000: 510), a izuzev promjene redoslijeda događaja, u tekst se može „umetnuti i pripovjedačke opise, komentare i zapažanja“ (Biti, 2000: 510)²³. Fabule nema ako se početno stanje teksta ne promijeni, a za promjenu je „nužno [je] da jedan od likova prouzročuje događaj“ (Peleš, 1999:

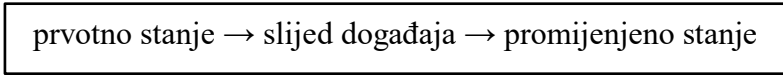
²⁰ Peleš napominje kako se kod nas češće rabi termin fabula za ono što su još ruski formalisti nazvali siže (Peleš, 1999: 83) te u tom smislu i mi upotrebljavamo termin fabula u ovome radu. Ono što bi ruski formalisti smatrali fabulom to je Peleš odredio kao sažetak ili „priča o nečemu“ koji definira kao „slijed osnovnih događaja u kronološkom nizu“ (Peleš, 1999: 82). Biti napominje kako fabula u formalističkom smislu „sadrži samo dinamične motive koji mijenjaju situaciju (odnos između najmanje dvaju likova) te se ne mogu izostaviti bez štete po priču“, dok se „preostali, statički i slobodni motivi uključuju [se] istom u sastav sižea da bi pomogli čitatelju odgovoriti na drugo važno pitanje: 'O čemu je priča?'“ (Biti, 2000: 120). O razlici fabule i sižea usp. Tomaševski, 1999: 9–23. U strukturalizmu je pojam priče zamjenjiv pojmom fabule u značenju kojem su ga motrili ruski formalisti (usp. Biti, 2000: 430). O pojmu priče usp. Solar, 1980: 89–102, a razlikovanju priče (*story*) i zapleta (*plot*) usp. Forster, 1971: 92–94.

²¹ Navedeni se citat odnosi na natuknicu *zaplet* u Bitijeju *Pojmovniku*, a koji mi u radu prilagođavamo i ujednačavamo terminom fabula, oslanjajući se na Peleša i njegovu konstataciju da je u hrvatskoj znanosti fabula najčešće rabljen pojam.

²² Stoga je pripovjedač, drugi najvažniji element romaneskog koda (usp. Peleš, 1999: 61–82), dok akter, odnosno lik, pripada sadržajnoj razini romana (usp. Peleš, 1999: 229–243).

²³ Navedeni se citat odnosi na natuknicu *siže* u Bitijeju *Pojmovniku*, a koju mi u radu prilagođavamo i ujednačavamo terminom fabula, priklanjajući se Pelešovoj zamjeni termina *siže* terminom *fabula*.

84). S obzirom na definirane pojmove, osnovna je fabularna linija svakoga romana uopćena shemom 1.



Shema 1. Skelet fabule (prema Peleš, 1999: 84)

Svaka *sintaksa fabule* (Peleš, 1999: 84) zasnovana je na povezanosti i promjenama između *pojedinačnosti* ili *jedinica* i to *jedinica lika, prostora* i *vremena* jer „lik se pomiče u prostoru, a sve se odvija u vremenu“ (Peleš, 1999: 85). Uobičajeno se slijed fabule svodi na nekoliko segmenata koji su „neophodni u konstrukciji fabularne sintakse“, a to su *uvod (ekspozicija)*, *zaplet (peripetija)*, *kulminacija (vrhunac)* i *rasplet* (Peleš, 1999: 85–86). Najkraće rečeno, u uvodu ili ekspoziciji zatječemo određeno stanje ili situaciju iz koje lik događajem dolazi do zapleta ili peripetije; zatim se daljnjim spletom događaja dolazi do vrhunca ili kulminacije, nakon čega dolazi rasplet u kojemu se razlaže promijenjeno početno stanje.

Peleš razlikuje nekoliko različitih koncepata promatranja fabule. Iako nigdje ne imenuje te koncepte, oni se mogu svesti na sljedeća tri promatranja: s obzirom na prostorno-vremensko određenje radnje, s obzirom na početak i završetak, odnosno ovisno o mogućnosti nastavka radnje i/ili prijenosa narativnih figura²⁴ te s obzirom na uključenost likova u radnju, odnosno s obzirom na položaj pripovjedača u radnji.

1. S obzirom na prostorno-vremensko određenje radnje, fabula može biti (Peleš, 1999: 87–89):
 - a. *linearna* – ona koja se „drži jednoga događajnoga reda koji se ne odvija u paralelnim prostorno-vremenskim koordinatama“ ;
 - b. *simultana* – ona koja „ima dvije ili više događajnih linija koje se međusobno isprepliću [...] [i] u kojoj se radnja paralelno odvija na nekoliko mjesta i u nekoliko vremena“. *Paralelizam* je jedna od poznatijih simultanih fabula, a također Peleš izdvaja i slučaj simultane fabule u epistolarnom romanu.
2. S obzirom na početak i završetak, odnosno ovisno o mogućnosti nastavka radnje i/ili prijenosa narativnih jedinica, fabula može biti (Peleš, 1999: 89–91):

²⁴ *Značenjska jedinica* ili *narativna figura* je „sve ono što u tekstu možemo izdvojiti kao jedinicu s određenim skupom značenja“ (Peleš, 1999: 57).

- a. *otvorena* – ona koja je temeljena „na otvorenoj događajnoj sintaksi i prijenosu likova iz jedne u drugu fabulu“;
 - b. *zatvorena* – ona u kojoj postoji „znak da je radnja zamrla u apsolutnom stanju, koje je samo prividno kretanje, jer je zapravo neprestano vraćanje na istu točku“.
3. S obzirom na uključenost likova u radnju, odnosno s obzirom na položaj pripovjedača u radnji, fabula može biti (Peleš, 1999: 94–95):
- a. „*vanjska*“ – ona u koju su „uključeni likovi samo kao sudionici događaja, ali ne i kao kazivači“ te je lik „'podređen' pričanju neovisnog pripovjedača, a njegova se uloga svodi samo na sudjelovanje u radnji“;
 - b. „*unutarnja*“ – ona u kojoj imamo „odstupanje od te sheme“ i u kojoj kao da postoji „'nestajanje' radnje ili zamiranje fabule“²⁵, najčešće rezultirano pripovijedanjem u 1. licu.

3.2.2. Gradba

Ono što povezuje fabulu, odnosno fabularne linije nazvat ćemo *gradbom*.²⁶ Ona će označavati „spone, sastavne veze između pojedinih fabularnih sekvenci“ (Peleš, 1999: 95–96). *Radnja se gradi* „primjerice na prijelazu s jednog na drugo poglavlje ili bilo kojeg segmenta fabule na drugi“ (Peleš, 1999: 96). Pa iako ne postoje usustavljeni tipovi gradnje fabule niti postupci kojima bi bili prepoznatljivi ili univerzalni, ipak je uočljivo da se fabularne sekvence najčešće povezuju *vremenskim vezama*, *prostornim vezama* ili *semantičkim jedinicama* (Peleš, 1999: 96, 121). Fabula nam je vrlo bitna ne samo zato što čini okosnicu sintakse romana već i stoga što svaki roman na svoj „način ustrojen, ima i svoju semantičku dimenziju“ odnosno „*semantičku produženost*“ (Peleš, 1999: 98).

²⁵ „Načini 'unutarnjeg' fabuliranja brojni su u suvremenom romanu. No, to nije način građenja fabule koji se pojavio s romanom moderne, već ga susrećemo i ranije. Treba se samo prisjetiti Sternova romana *Tristram Shandy*.“ (Peleš, 1999: 95)

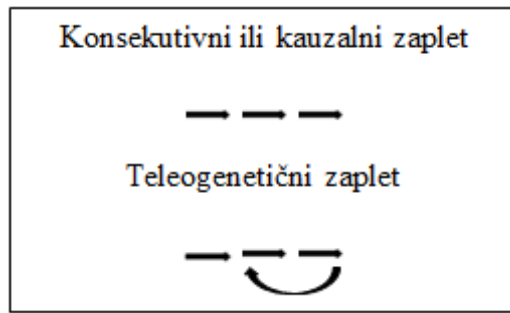
²⁶ Peleš se odlučuje za termin gradba umjesto kompozicija zbog njezine široke i raznovrsne uporabe u teoriji književnosti (usp. Peleš, 1999: 95) te će se i u ovome radu upotrebljavati termin gradba. Kompozicija je prema njemačkim morfološkim poetičarima „umjetnički raspored pripovjedne građe“ (Biti, 2000: 256), dok Lotman ističe da se kompozicija „gradi [se] kao slijed funkcionalno raznorodnih elemenata, kao slijed strukturnih dominantni različitih razina“ (Biti, 2000: 257).

3.2.3. Zaplet

Osim što se promatra kao segment, odnosno element, određene fabule (usp. Peleš, 1999: 86), gdje predstavlja „glavna dešavanja u pripovesti“, odnosno gdje je „okosnica situacija i događaja“ (Prince, 2011: 224), zaplet se terminološki preklapa s pojmom fabule. Tako se „poglavito u angloameričkoj teoriji proze“ promatra kao „cjelovit sklop događaja u pripovjednom tekstu“ (Biti, 2000: 568). Pri objašnjavanju razlike priče i zapleta, Solar se u potpunosti oslanja na Edwarda M. Forstera koji priču promatra kao „prikaz događaja raspoređenih u njihovu vremenskom slijedu“ (Forster, 1971: 93), ono što bi ruskim formalistima bila fabula, dok mu je zaplet „logička struktura“ (Solar, 1980: 90), „također prikaz događaja, s naglašenom kauzalnošću“ (Forster, 1971: 30). Zaplet, dakle, „zahtijeva spoznaju unutarnjih veza i odnosa između ispričanih događaja, odnosno pojava“ (Solar, 1980: 90), on „traži rasplet“ jer je „složenija i usavršenija struktura od priče“ (Solar, 1980: 91). Mada se čini da su vizure ruskih formalista i njihova sižea i Forsterova zapleta identične, Solar napominje, referirajući se na Tomaševskog, da je sižea „način konstituiranja priče kao elementa književnog djela [...], a zaplet je način organiziranja sižea“ (Solar, 1980: 91).

Zaplet Lennard J. Davis pak promatra kao jednu od *pripovjednih struktura* te uočava da su one „donekle povijesno određene društvenom funkcijom romana kao oblika“ (Davis, 1992: 341). Davis pritom napominje kako je zaplet romana u mnogome drugačiji od ostalih zapleta, primjerice, epa i tragedije u kojima se događaji „odvijaju linearnom logikom“ (Davis, 1992: 354). Takav zaplet imenuje *konsekutivni* ili *kauzalni* jer su „elementi raspoređeni u jasno linearni ili kauzalni niz“ (Davis, 1992: 354).²⁷ Drugi tip zapleta Davis vezuje uz razvoj romana u 18. stoljeću kada se javljaju *teleogenetični* zapleti „u kojima je element 'i-tada-i-tada' možda još prisutan, ali je prevladan različitim događajima unutar zapleta i svršetkom djela“ (Davis, 1992: 355). Davis shematično prikazuje dva zapleta kao na shemi 2.

²⁷ Dakle, ono što Davis terminološki određuje konsekutivnim ili kauzalnim zapletom, poklapa se s definiranjem priče kod E. M. Forstera, a navodi da i Shlomith Rimmon-Kennan, kao i Forster, naziva takav tip pripovijedanja vremenskim slijedom, premda, ističe Davis, i vremenski slijed „može implicirati kauzalnost“ (Davis, 1992: 354). Doduše, Davis se osvrće i na Forsterovu definiciju zapleta te njegovu poznatom primjeru priče „Umre kralj, a zatim umre kraljica“ te zapleta „Umre kralj, a zatim od tuge umre kraljica“ dodaje da je „specifično romaneskni zaplet onaj koji kaže: 'Umre kralj, a zatim od tuge umre kraljica, ali se otkrije da je oboje ubio biskup‘“ (Davis, 1992: 355–356). Ne problematizira pritom različite uporabe i obrade pojma kauzalnosti.



Shema 2. Dva tipa zapleta (prema Davis, 1992: 355)

U teleogenetičnom zapletu „želja za otkrivanjem informacija upućuje čitatelja prema kraju, koji tada preoblikuje već pročitane informacije. U većini teleogenetičnih zapleta preobličavanje prošlih informacija događat će se čitavo vrijeme u strateškim točkama zapleta, a ne tek na kraju. Tako će teleogenetični elementi biti ugrađeni u cjelinu kao podređene preoblikujuće jedinice“ (Davis, 1992: 355).²⁸

Dakle, teleogenetičnost zapleta usko je vezana uz *transformativnu snagu svršetka* (Davis, 1992: 356) jer sav se materijal romana u konačnici mora rasplesti, ali on kroz sav taj proces ostaje određen u svome završetku.²⁹ Drugim riječima, „teleogenetični model podrazumijeva preinaku prošlih događaja narednim zbivanjima“ (Davis, 1992: 361). Pa iako je teleogenetični zaplet „karakterističniji za razdoblje kada se sve pretvara u robu“, „uvlačenje čitatelja u priču može se postići stvaranjem napetosti i raznim drugim tehnikama zapleta kao što su odgađanje i stvaranje informacijskih jazova (Rimmon-Kenan, 125–9)“ (Davis, 1992: 359). Upravo je uvlačenje čitatelja u priču ono čemu roman teži, a „teleogenetični zapleti uključuju čitatelja u aktivno gonetanje priče (kao što to čini modernistička struja estetske i nerazgovijetne umjetničke proze koja od čitatelja traži krajnji hermeneutički napor)“ (Davis, 1992: 360). Razmatrajući činjenicu o sveopćoj pripovjednosti – romana, povijesti i svijeta, Davis zaključuje „da je ideja zapleta dio ideje povijesti, da povijest i roman dijele svojevrsnu vjeru u zaplet.“ (Davis, 1992: 360), no ono na što nailazimo u korpusu rada pokazuje kako je, vjerojatno sukladno duhu postmoderne, i zaplet u krizi te kao krajnji iskaz gubljenja vjere i relativizacije suočava se s paradoksalnom mogućnošću njegova dokidanja ili maksimalnog reduciranja. Ta se kriza

²⁸ Davis također spominje i teoriju Cedrica Watta koji u romanima razlikuje *očigledni zaplet (overt plot)* te *skriveni zaplet (covert plot)* (Davis, 1992: 356). Objasnjava da Watts „skriveni zaplet [on] definira kao 'još jedan svrhoviti slijed, ali dijelom skriven, tako da ga čitatelj možda previdi . . . pri prvom čitanju.'“. Ističe da mu je tada cilj „da 'rasporedi i protumači one sastojke teksta koji su se isprva možda činili čudnim ili neobičnim, nejasnim ili suvišnim; pa se čitav tekst na razne načine preinačuje' (30).“ (Davis, 1992: 356)

²⁹ Ili kako to jednostavno objašnjava na primjeru *Toma Jonesa*: „Tom [je] Jones čovjek koji će tijekom čitavog romana biti plemićkoga porijekla, premda se to otkriva tek na kraju“ (Davis, 1992: 357)

zamjećuje još u 19. stoljeću, a kao prekretnicu Davis vidi Flaubertov *Sentimentalni odgoj* (Davis, 1992: 367). Taj se roman „promeće u roman bez zapleta (Davis, 1992: 367), odnosno „Flaubert stavlja naglasak na nemoć zapleta i povijesti da bilo što razriješe“ (Davis, 1992: 368). U navali *protu-zapleta* „teleogenetično dekodiranje u razdoblju modernizma odvija se dakle na hermeneutičkoj razini a ne na razini radnje i osobnog djelovanja“, dok u Joyceovu *Uliksu* „zaplet postaje hiperoznačen“ (Davis, 1992: 368). No, ističe Davis, premda modernizam uvlači u umjetnost kaos, on „nije entropija nego visoko ideologizirani način organizacije“ pa tako „kaos premješta zaplet s razine događaja na razinu forme“ (Davis, 1992: 369).³⁰ Ipak, u konačnici Davis zaključuje: „Zaplet koji se odrekao zapleta uopće nije zaplet“ (Davis, 1992: 370).

3.3 Suvremeni roman i postupci destruiranja pripovjedne linearnosti

Važno je napomenuti i što se općenito događa sa suvremenim romanima, bez obzira na ograničenja nacionalnim kontekstima i s obzirom na žanrovske i strukturne značajke. Tatjana Jukić zaključuje čitajući *Povijesnu poetiku romana* Viktora Žmegača kako autor roman od početka promatra kao *disruptivni element* „čiji će subsekventni razvoj [tada] nužno dovesti do autodestrukcije u romanu postmodernizma“ (Jukić, 1995: 174).³¹ Ista će autorica čitajući studije Milivoja Solara zaključiti da je njegova vizura promatranja romana nešto drukčija, naime, s obzirom na to da on „razvojni put romana veže s osamostaljenjem“ u njemu vidi jedino *relativizaciju* „njegovih navlastitih pripovjedačkih strategija“ (Jukić, 1995: 174). Različite postavke kod Žmegača i Solara o povijesnom razvitku romana te mišljenja o posljedicama koje suvremenost ostavlja na taj žanr Jukić rezimira sljedećom usporedbom: „Dok kod Žmegača roman postmodernizma biva *iznutra* progutan prevlašću nepripovjednih elemenata i filozofskog diskursa, kod Solara ova predominacija dolazi *izvana*, nakon što romanopisac utopivši se u *metanaraciju*, ne uspijeva riješiti i njemu i filozofu zajednički epistemološki problem izvandiskursne povijesne zbilje“ (Jukić, 1995: 173).

O toj osobitosti romana koji sebe organizira drugodiskursnim materijalom te uporabom metatekstualnih postupaka raspravlja i Nemeč. S obzirom na tu osobitost on roman, a posebno se

³⁰ Najbolji primjer toga Davis daje u usporedbi sa apstraktnim slikarstvom koje „predočuje formu a ne sadržaj“ (Davis, 1992: 369).

³¹ „Roman postmodernizma, naime, svojim metatekstualnim komentarima počinje zadirati u navlastitu srž i tako nagrizati ono književnosno i estetičko u sebi, što mu je dotad omogućavalo opstanak u ili izvan poetičkih i žanrovskih sustava književne povijesti. Po Žmegaču, u romanu postmodernizma postaje upitna čak i njegova moć eklektičnog spajanja raznorodnih diskursa i ironičnog autoportreta, jer neknjiževni ulomci počinju dominirati književnim diskursom i tako ga ništiti u njegovu specifičnom značenjskom i svjetotvornom potencijalu. Što, uzmemo li u obzir da se radi o apsorpciji neumjetničkog i neestetiziranog, počinje bivati nagrižen sumnjom u jezik, i u značenje uopće.“ (Jukić, 1995: 162–163).

to odnosi na suvremeni, promatra kao *dualistički žanr* (Nemec, 1993: 117) „koji tematizira diskursu i sebi svojstvenu napetost između realistično-referencijalne i jezično-svjetotvorne tendencije“ (Čale Knežević, 1995: 71). Dualnost i proizvoljnost Nemec prepoznaje osobito u *autoreferencijalnih romana* „počevši od rodonačelnika Don Quijotea, do postmodernih heterokomičnih i hipodijegetično komponiranih prozih djela (Čale Knežević, 1995: 71).³²

Nirman Moranjak-Bamburać analizirajući metatekstualne geste romana zaključuje kako je on „osobito pogodan žanr za ovakve vrste eksperimentiranja sa žanrovskim, stilističkim, kompozicionim i tematskim klišeima“ (Moranjak-Bamburać, 2003: 197). Kao primjere romana u kojima se eksperiment izvodi metatekstualnim operacijama Moranjak-Bamburać navodi modernističke (npr. Joyce, Gide) i postmodernističke (npr. Bitov, Ugrešić) autore te naznačuje kako oni upotrebljavaju tradicionalne postupke „u parodične svrhe“, a u smjeru eksperimentiranja ide i

gotovo svako uvođenje inovativnih postupaka, autorefleksije i problematiziranja samog načina pisanja, dakle, takvih postupaka kao što su: uvođenje implicitnog autora, igra kodova, uvođenje različitog tipa okvira, intelektualne rasprave o književnom postupku, liku, fabuli, ironiziranje i parodija klišeiziranih postupaka ili motiva, uvođenje lika pisca, dehijerarhizacije žanrovskog sustava suvremene literature, poigravanje žanrovskim konvencijama, variranje sižejnih momenata, metatekstualno reflektiranje o drugim tekstovima i sl. (Moranjak-Bamburać, 2003: 196)

Solar, pak, izražavajući sumnju u bilo kakvu stalnu tipologiju romana zaključuje da u raspravi o romanu ne možemo zanemariti današnje vrijeme u kojemu se načelno „pojavljuju barem tri skupine djela koje nazivamo romanima“ (Solar, 1980: 208–209):

1. *romani u duhu realističke tradicije devetnaestog stoljeća;*
2. „*moderni romani*“;
3. *romani tzv. zabavne književnosti.*

Ono što bismo smatrali „modernim romanom“ iz njegove vizure, oni su romani okarakterizirani *dezintegracijom realizma* (Solar, 1980: 243), romani prve polovice 20. stoljeća, u kojih je „jače ili slabije izražena tendencija destrukcije romansijerskih konvencija realističkog romana i svojevrsan napor [...] da se postigne nov način oblikovanja nove zbilje“ (Solar, 1980:

³² Jukić također naznačuje rodonačelničku ulogu Cervantesova romana i naglašava kako njime započinje ispisivanje i proučavanje moderniteta u romanu: „upravo sa Cervantesovim Don Quijoteom, naime, roman postaje svjestan vlastite fikcionalnosti, a što mu diktira rodonačelnička paradigma (ona moderniteta), iz koje crpi pokretačku energiju“ (Jukić, 1995: 172).

244). Prema tome on izvodi nekoliko zaključaka o tome što sve *pogađa destrukcija* u „modernim romanima“ i zapaža da se ona odnosi na (Solar, 1980: 244–245):

1. destrukciju fabule, odnosno „kontinuirano izlaganje fabule, naraciju kao temeljni tehnički postupak izlaganja i određenu koncepciju karaktera kao tipa čovjeka“;
2. promjenu funkcije pripovjedača jer „umjesto manje-više objektivne naracije, [...] nastupa direktan monolog, najčešće tzv. unutarnji monolog“;
3. vrijeme koje „biva u istom smislu kao i fabula destruirano s obzirom na vanjski, kronometarski mjeren tok događaja“.

Dok piše o pripovjednoj prozi, Solar često koristi pojam *sukcesivno* te napominje da je sukcesija „odlučujuća karakteristika pripovijedanja (Solar, 1980: 105) te da ona „u priči tako nije samo 'nužno zlo' pripovijedanja“ (Solar, 1980: 106). Ako shvatimo pripovijedanje kao „nizanje određenih smislenih jedinica koje su povezane svojevrsnom vremenskom perspektivom“ (Solar, 1980: 106), onda smo na tragu razumijevanja destrukcije pripovjedne linearnosti koja svoje veze traži unutarnjom logikom i motivacijom, a ne vremenskim slijedom.

Izabrani korpus romana u radu čine upravo oni „moderni romani“, barem načelno ako u obzir uzmemo da će Solarovi zaključci biti važni orijentiri u analizi. Suvremeni su to romani koji pripadaju „antirealistički orijentiranoj skupini romana“ (Solar, 1980: 208) u kojima se postmodernistička poetika imala prilike manifestirati do te mjere da je moguće govoriti o potpunom destruiranju romaneskne aparature, odnosno o afirmaciji odsutnih i negativnih fenomena. Solar napominje kako se roman, misleći vjerojatno na romane realističke tradicije, ipak „održava čak usprkos modernom i svjesnom i nesvjesnom naporu prema destrukciji cjelokupne romansijerske tradicije“ (Solar, 1980: 1960), dok se Davisova teorija zapleta suprotstavlja tomu u izjavi da će „svako dobro umjetničko djelo uvijek [će], naravno, osporavati ili kršiti formu“ (Davis, 1992: 348).

Destrukcija romaneskne tradicije, odnosno radikalno osporavanje forme izrodit će pojam antiroman.³³ Pojam je to kojim je Jean-Paul Sartre definirao francuski novi roman *Portrait d'un*

³³ U predgovoru Lotmanovim *Predavanjima iz strukturalne poetike* Novica Petković pojašnjava Lotmanovo viđenje književne povijesti i smjenjivanja stilskih dominant i povijesnih značenja te navodi kako te promjene „zahvataju čak i najopštiji pojam – umjetnost. Postoje, naime, pojedini historijski trenuci kad se umjetničko razume kao ne-umjetničko, kad se u umjetnosti negira sama umjetnost. Tada nastaju 'anti'-dela, na primer, antiroman i antidrama. Obrti takve vrste se ne mogu pojmiti ako se polazi samo od unutar tekstovne analize, jer analiza tekstovne strukture pruža kriterije samo za pozitivno date vrednosti. [...] Zbivanja u modernoj umjetnosti, međutim, gotovo na drastičan način pokazuju kako se umetnost može da potvrdi u samonegaciji, u negiranju vlastitih određenja, u afirmisanju ne-umetnosti.“ (Petković, 1970: 27–28). Miško Šuvaković pod natuknicom *antiumjetnost* piše da su to „avangardni, neoavangardni i postavangardni (1) pristupi umjetnosti koji umjetnost u povijesnom i egzistencijalnom smislu interpretiraju kao disciplinu koja je u svojem razvoju došla do kraja; (2) pristupi umjetnosti kojima se spajanjem umjetnosti, života, politike, seksualnosti i svakodnevnog ponašanja negiraju, razaraju i odbacuju tradicionalni i

inconnu (1948) Nathalie Sarraute u njegovu predgovoru (Kuiper, 2012: 34), a J. A. Cuddon pojašnjava da je riječ o prozi koja „teži biti eksperimentalna te raskida s tradicionalnim pripovjednim metodama i formom romana“ (Cuddon, 1999: 44). To je tekst koji „uspostavlja vlastite konvencije i drugačiju vrstu realizma koji odvraća čitatelja od samoidentifikacije s likovima, no u isto ga vrijeme nagovara da 'sudjeluje', ali posredno“ (Cuddon, 1999: 44). Jedno je od presudnih obilježja, naglašava Kuiper, nelinearnost teksta, a „iako je riječ antiroman relativno novoga kova, nelinearni pristup pisanja romana star je najmanje kao i djela Laurencea Sternea“ (Kuiper, 2012: 34).

Kao primjere antiromana Cuddon navodi, primjerice, Joyceovo *Finneganovo bdijenje*, Beckettov *Molloy* i Nabokovljevu *Blijedu vatru*, a kao prvi antiroman može se razmatrati i Sterneov *Tristram Shandy* (Cuddon, 1999: 44–45).³⁴ Neka od obilježja antiromana koje navodi Cuddon su *nedostatak zapleta, raspršene epizode, minimalan razvoj karaktera, detaljne analize površine objekta, mnoga ponavljanja, bezbrojni eksperimenti s vokabularom, interpunkcijom i sintaksom, varijacije vremenskih slijedova, alternativni završetci i početci* (Cuddon, 1999: 44). Mogući su i ekstremniji postupci, npr., *odvojive stranice, stranice koje se mogu miješati kao karte, stranice u boji, prazne stranice, kolaž, crteži, hijeroglifi* (Cuddon, 1999: 44), no ta se obilježja odnose na vizualnu i grafičku opremljenost teksta, koja dakako nije zanemariva u suvremenima romanima, a ona može biti razmatrana iz vizure destruiranja fabule, i uopće tekstualne strukture.

Moranjak-Bamburać razmatravši fenomen autotematizacije nabraja već ranije popisane postupke koje razmatra kao eksperimentiranja, a u konačnici pokazuje mogućnost korištenja termina *eksperimentalni roman*, za koji je karakterističan njegov „princip konstantnog uspostavljanja i, odmah zatim, razgrađivanje vlastite strukture“ (Moranjak-Bamburać, 2003: 200).

uobičajeni oblici umjetničkog rada. Ideja antiumjetnosti začeta je u ekspresionizmu i futurizmu, da bi kao termin bila formulirana u dadi (1917.). Smatra se da je kovanicu antiumjetnosti uveo Marcel Duchamp“. (Šuvaković, 2005: 57). Šuvakoviću je taj termin blizak i konceptualnoj umjetnosti, a što je bitno za naglasiti jer je kvorumaške romane analizirane u ovome radu Bačić naziva konceptualnom prozom, a i ostali se romanu približavaju tom terminu. On, dakle, ističe da se konceptualna umjetnost može „smatrati oblikom antiumjetnosti budući da se u njoj tradicionalna umjetnost u teorijskom smislu preispituje. U konceptualnoj umjetnosti se u kontekst stvaranja umjetnosti uvodi teorijski i filozofski diskurs, što se interpretira kao povijesni obrat iz umjetnosti u filozofiju, koji dovršava povijest umjetnosti.“ (Šuvaković, 2005: 57)

³⁴ Ipak, treba imati u vidu da je prvo izdanje *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* Anthonyja J. Cuddona iz 1977. te autor navodi tekstove zaključno do 1970. godine 20. stoljeća zbog čega se možda neka od obilježja ne smatraju antiromanom u onome smislu u kojemu ćemo dalje u radu razmatrati romane iz korpusa hrvatskoga suvremenoga romana. Kathleen Kuiper antiroman poistovjećuje s francuskim novim romanom (Kuiper, 2012: 28, 34).

Peleš pojašnjava da su takvi romani *granični slučajevi* „u kojima kao da nestaje radnje i djelovanja likova, pa se čini da prvotno stanje nije promijenjeno“ (Peleš, 1999: 86). Jednostavna se pravocrtna fabula u takvim romanima razlaže na puno manje nepovezane fragmente ili pak u potpunosti izostaje, a „događaj izrasta iz nastojanja da se promijeni ono što jest“ (Peleš, 1999: 86).

Usko je uz taj pojam vezan i pojam *antinarativ* koji Gerald Prince definira kao „(verbalni ili neverbalni) tekst koji usvaja 'mapu' pripovesti, ali neprestano dovodi u pitanje logiku pripovedanja i narativne konvencije“ (Prince, 2011: 21).³⁵

³⁵ Prince kao primjere, kao i Cuddon, navodi *Molloya* te Robbe-Grilletovu *Ljubomoru* (Prince, 2011: 21).

4. Hrvatski suvremeni romani destruirane pripovjedne linearnosti

„Danas svatko može stvarati umjetnost, ali samo pravi umjetnik može raditi antiumjetnost i neumjetnost.“³⁶

Postmodernističku literaturu kratko Hutcheon sumira trima odrednicama „višestruko, heterogeno, različito“ (Hutcheon, 1996: 120), a što se može primijeniti i na razlikovnost, poetsku, stilsku, kompozicijsku te žanrovsku, romana iz korpusa kojima pristupamo kao izabranim primjerima iz ukupne romaneskne produkcije suvremenih hrvatskih romana. Ti će romani, koji graniče s tipičnim žanrom romana, pokazati kakvi su načini njihove fabularne destrukcije, zašto je teško ocijeniti je li riječ o zbirci priča ili romanu, i kako se preregistracijskim i stilizacijskim postupcima pokušava zamijeniti prisutnost narativnosti uopće.

Korpus romana u ovome je radu raspoređen u desetljeća 20. stoljeća te dvijetisućite koje ćemo promatrati kao cjelinu, a izbor iz mogućeg šireg korpusa uvjetovan je ograničenjem stranica ovoga rada. Iz rada su se izuzele 70-e godine 20. stoljeća, a kao jedan od primjera antiromana toga desetljeća može se razmatrati *Otok* (1977) Marina Carića. Iz korpusa romana 80-ih godina 20. stoljeća izabrani su romani *Šest smrti Veronike Grabar* Ljiljane Domić te *Kutija žigica* Vjekoslava Bobana, no tom se korpusu mogu pridružiti i ostali primjerci koje Bagić svrstava u konceptualnu prozu (Miloš, Budiša, itd.), ali je tu moguće promatrati i, primjerice, Milka Valenta i njegov roman *Clown* (1988). Korpus 90-ih godina 20. stoljeća oprimjerit ćemo romanom *Balade o Josipu Milorada Stojevića*, a nulte godine 21. stoljeća te prvu polovicu drugog desetljeća toga stoljeća predstavljat će *Bizarij* Jasne Horvat i *Viljevo* Luke Bekavca, iako i 21. stoljeće nudi neke zanimljive primjerke tekstova koje možemo čitati kao antiromane, npr. *Auron* (2011) Jasne Horvat ili, pak, *Puteni nametnik: (strategija osmijeha)* (2014) Igora Rajkija.

4.1. Romani osamdesetih

Romani koji u ovome radu predstavljaju presjek romaneskne proizvodnje destruirane pripovjedne linearnosti 80-ih godina jesu tekstovi upitne žanrovske odredivosti, tekstovi koji se nalaze na razmeđi zbirke kratkih priča te romana – odnosno antiromana. Značajke se njihovih struktura preklapaju s obilježjima koja su u kvorumaškoj prozi prepoznali Bagić i Sablić Tomić.

³⁶ Parafraza Giulija Carla Argana prema Šuvaković, 2005: 57.

4.1.1. Žanrovska razlikovnost fragmenata: *Šest smrti Veronike Grabar*

Ljiljane Domić

Šest smrti Veronike Grabar Ljiljane Domić Nemeč naziva *fragmentariziranim djelom* koje se može „čitati kao zbirku novela, ali i kao semantičku cjelinu, dakle kao jedinstvenu proznu konstrukciju sastavljenu od sedam labavo povezanih prozних cjelina/priča“ (Nemeč, 2003: 374). Milanja taj tekst uvrštava u svoju studiju u *Bibliografiji hrvatskog romana 1975.-1990.* (147–247), a kao *raspadnuti roman* čita ga i Bagić (Bagić, 1996: 21), dok Sablić Tomić *Šest smrti Veronike Grabar* analizira unutar kratkopričačkog korpusa (Sablić Tomić, 1998: 73), ali ne u formi kratkog romana, a u kritici o Domić istu će žanrovsku odrednicu iskoristiti i Goran Rem (2010: 52).

Prozni je to uradak sastavljen od sedam cjelina koji Bagić razmatra kao konceptualnu prozu u kojoj Domić „provodi totalnu literarizaciju – literarizaciju mita, literature, povijesti umjetnosti itd.“ (Bagić, 1996: 22), a pritom u tekstu stavlja naglasak „na sâmu tehniku pisanja i na pitanje o krajnjim mogućnostima narativnih shema“ (Nemeč, 2003: 374).

→ **fabula**

Polazeći od načelnog objašnjenja fabule kao promjene prvotno zatečenog stanja u romanu koje lik potičući događaje mijenja, u kontekstu romana *Šest smrti Veronike Grabar* možemo zaključiti, a s obzirom na prvu priču u nizu, kako postoji naznačeno to zatečeno stanje, no koje se tek kasnije posreduje prenesenim značenjima i raznim stilizacijama iz prve priče naslovljene *Make up* u sve ostale priče ukupnoga teksta. Naime, iz nekoliko je razloga moguće čitati niz priča kao ciklus ili zbirku, no tek se unutarnjom logikom teksta i snažnim povezivanjem na semantičkoj razini dolazi do zaključka kako je ipak riječ o romanu, odnosno antiromanu – razlomljenom i disperznom nizu fragmenata povezanih narativnom figurom uvijek različito predstavljene Veronike te njezine prateće smrti koja nije ništa drugo doli tekst/autor sam. S obzirom na posljednju priču naslovljenu *Šest smrti Veronike Grabar ili uništenje teksta*, a i mnoge kulturološke smrti koje bilježi postmoderno vrijeme, nizu koji završava autorovom smrću možemo dodati i roman – njegovo potpuno rasipanje i razlamanje na fragmente, oblikovanje likova poput onih kakve pronalazimo u kratkim pričama, unošenje drugih funkcionalnih stilova koji imaju ulogu narušavanja fabule i tekstualne cjeline te posebice teorijskoga aspekta i njegovo autoteorijsko razmatranje koje dovodi do autodestrukcije.

Dakle, već razmatranje romana kao zbirke priča govori u prilog tezi da ne postoji jedinstvena fabularna sintaksa koju je moguće pratiti, a o fabuli se razmatra tek na mikrorazini pojedine priče/poglavlja. Svaka je priča za sebe fabularna, a svaka završava jednim od tradicionalnih završetaka smrću jednog od likova (Tomaševski, 1998: 107), osim prve okvirne priče *Make up* u kojoj Veronika, provodna nit romana, nastrada u autu te izgubi oko. Takav je tradicionalni završetak nužan kako bi se u posljednjoj priči mogao pretočiti u metaforičnu smrt teksta, a kojom, dakako, roman završava. Na doslovnoj je razini ta smrt vidljiva, kako je ranije naznačeno, u potpunoj disrupciji romanesknooga aparata, decentralizaciji narativnoga slijeda, uvođenjem različitih elemenata drugih žanrova u priče, itd.

Ipak, na ukupnoj je razini teksta moguće uvjetno promatrati fabulu u tekstu, mada ni tada ona nije linearna, nego fragmentarna i simultana, ali i ciklična jer se prerusena u novo ruho u svakoj priči ponovno sličnim narativnim shemama ponavlja. Tako i Stojević, kao pogovaratelj romana, ističe da je priča o „vlastitom književnom postupku, [koji je] zapravo i fabula te proze“ (Stojević, 1984: 161) Ako izjednačimo Veroniku i tekst, te shvatimo tekst kao glavni lik, pasivni subjekt, onda je moguće na toj razini pratiti što se sve s tim likom/tekstom može dogoditi, i što se događa u njegovim prerusavanjima, stiliziranjima, konverzijama u različite žanrove, s različitim uplivima intertekstualnih tragova i posuđenih likova.

→ **gradba, vrijeme i prostor**

Šest smrti Veronike Grabar gradi se na dvama zajedničkim narativnim figurama – figura Veronike/teksta te figura njezine/njegove smrti.³⁷ S obzirom na to da je riječ o žanrovski različitim pričama, vremenske su i prostorne veze u potpunosti neodredive na makrorazini te stoga i nedovoljne za razmatranje poveznica. Vrijeme i prostor nisu u prvim planovima priča, a variraju od priče do priče, primjerice, u priči *Kako je Andra umrla od smijeha* vrijeme je radnje smješteno u 2001. godinu, no ono je isprekidano retrospektivnom pričom iz djetinjstva, u nekim pričama nema naznake vremenske dimenzije teksta, no može se zaključiti, pogotovo u pričama koje imaju elemente znanstvene fantastike, da je riječ o zamišljenom vremenu budućnosti, a vrijeme postaje važno tek kada je u sukobu s, primjerice, mitskim, ili budućim izmišljenim. Što se tiče prostorne obilježnosti, ona se ponegdje naznačuje kao naselje, kao Bol u priči o Veneri, ili je, pak, riječ o izmišljenim mjestima poput Megapolisa u priči *Po Ifigeniju nitko nije došao*.

³⁷ Dok razmatra korespondenciju sadržaja kod Domić, Bagić izdvaja dva elementa: „1. glavni likovi su žene i 2. sve su priče povezane motivom smrti glavne junakinje“ (Bagić, 1996: 21). No ne pojavljuju se u svim pričama žene kao glavni lik, primjerice, u priči o bolskoj Veneri u fokusu je njezin otkrivač, zatim njegov sin, a tek zatim njegova buduća supruga, jedino se s Bagićem možemo složiti ako Venerin kip prozovemo glavnim ženskim likom. Također, bitno je napomenuti da McHale ističe kako je tema smrti i metafora smrti „jedna od dominantni postmoderne književnosti“ (Raspudić, 2006: 133).

→ likovi/pripovjedač

Glavni je lik Veronike te njezini popratni semantički potencijal kojim čini narativnu figuru izveden u pričama romana njezinim prerusavanjem u različite likove koji u pričama svršavaju bizarnim smrtima, ali se cikličnošću priča ona kao lik ponovno rađa. Veronika je u tekstu, kao i svi ostali likovi, prikazana plošno, njezina je karakterizacija tek u naznakama, ono što se ističe u prvome je planu prve priče njezina imaginacija, sklonost fantaziji i načitanost na što upućuje ponajprije samoimenovanje Alicom, a važna je i njezina želja za emancipacijom te neuklapanjem u stereotipe svakodnevice. Zato su sve ostale priče usmjerene na propitivanje muško-ženskih odnosa, posebice onoga koji čitamo preuzimanjem mitskih struktura i junaka, a njihovo nefunkcioniranje kakvo je priličilo mitskome vremenu uvjetovano je dislokacijom na mjesta u budućnosti opisivana elementima znanstvene fantastike. U priči o bolskoj Veneri čak ne umire ženski lik, već muški, što dodatno usložnjava pretpostavljene odnose koje Veronika projicira iz okvirne priče. No nisu samo odnosi muško-ženske moći i identiteta oni koji se kroz sukobljavanja likova reflektiraju u tekstu, kroz njih se propituju i strategije uplitanja drugih žanrova, metafizijski iskazi te intertekstualna referiranja, a posljednjom se pričom i spoznajom o konstrukciji prethodnih priča otvara prostor razmatranja različitih anakronih elemenata u funkciji destrukcijske romanesknoga.

Što se, pak, pripovjedača tiče, oni se u većini priča nasumično izmjenjuju, no, primjerice, u *Bolskoj Veneri prema Prosperu Mériméeu* cijela je priča iskazana 1. licem jednine glavnoga lika, a dok je, recimo *Make up*, priča u kojoj je složena pripovjedačka situacija – u njoj se pojavljuju dva lika, od kojih jedan – Veronika, ima alter ego Alice, te se tu izmjenjuju sve varijacije pripovjedača, a ovisno o trenutku te radi dodatnog naglašavanja izmjenjuju se pozicije i pripovjedne tehnike.

→ žanr

Kada je riječ o žanrovskim odrednicama, svaku je od priča moguće promatrati zasebno, a na razini je cijeloga romana, shvaćajući ga kao alegoriju o polaganoj smrti teksta, moguće govoriti o postmodernističkoj metafizijski, posebno se orijentirajući na posljednju priču u kojoj se demistificira autor i čin pisanja te se upravo ta priča čita kao okvirna, ona u koju su sve ostale ucijepljene, no njezino je mjesto razložno posljednje u nizu jer ono simbolizira smrt te ju predočava krajnjim banaliziranjem u šali o eksploziji bombe. Metafizijski se iskazi i tragovi prate, dakle, kroz iščitavanje posljednje priče, u svim pričama, od Veronike kao glavnoga lika, do njezinih transformacija, uvođenjem Veronike kao autora prijevoda mistične knjige o čudovištima u europskoj umjetnosti. Osim toga, moto koji prethodi priči o bolskoj Veneri, a koji

bi funkcionirao bolje uz priču o Jednookoj i njezinu prevoditeljskom radu, primjer je paratekstualnoga dodatka koji ima metafizičku signalizaciju, a takvi su i komentari između pojedinih priča. Najznačajniji je onaj koji slijedi *Make up*, a u kojemu se pojašnjava Veronikino stanje u bolnici te njezina transformacija u likove koji ju posjećuju noću kraj bolničkog kreveta.

Osim toga, u pričama su vidljivi tragovi ponajviše znanstvene fantastike jer je za postmoderniste ona “ontološki žanr *par excellence*“ (Raspudić, 2006: 129), a osim toga tu su tragovi fantasyja, elemenata mitologije i mitskih priča, a kroz priče se banaliziraju/parodiraju elementi žanrovskoga ljubića i krimića.

4.1.2. Romanesknii omnibus: *Kutija žigica* Vjekoslava Bobana

Za *Kutiju žigica* kvorumasa Vjekoslava Bobana Branko Ćeđec istaknuti da je roman „iznikao [je] na destruiranoj podlozi modernoga romanesknođ razvoja, dakle, na pripovjednim iskustvima joyceovske provenijencije, s intenzivnim uplivima gotovo svih oblika literarnog eksperimentiranja moderne prakse pisanja“ (Ćeđec, 1984: 183), a u svom Ćeđec pogovoru romanu nesluĉajno spomenuti i Sterneova *Tristrama Shandyja*. Ono što svakako obiljeđava prozni diskurs Bobana, pokazuje se kao proizvoljnost – proizvoljnost pripovjednih tehnika i strategija, od jezika do sintetiĉkog i paradoksalnog spajanja razliĉitih diskursa, i to sve „tehnikom filmskog omnibusa“ (Ćeđec, 1984: 185). Pritom Ćeđec ističe tri bitne odlike „ovoga pretencioznoga proznog teksta“ (Ćeđec, 1984: 183):

- a) jeziĉnu i knjiđevnoteorijsku svijest u konstrukciji teksta
- b) razmatranje odnosa vremena, sadrđaja i prostora u konstrukciji likova, situacije i pripovjedaĉa
- c) prođimanje konstruktivnih i destruktivnih strategija u tekstu.³⁸

Bobanov je *sintetiĉki omnibus* (Ćeđec, 1984) primjer teksta koji pokazuje kako „postmoderno nije sasvim avangardno“, dakle „nije ni toliko radikalno ni toliko neprijateljsko“ (Hutcheon, 1996: 88), a iako postmodernistiĉka knjiđevnost ima tu želju za razaranjem, ona, s druge strane, pokazuje i potrebu za sastavljanjem razorenih fragmenata, a projekcija je toga i fabula u *Kutiji žigica*.

³⁸ Nemeĉ o Bobanovu tekstu piše sljedeće: „Opsjednutost eksperimentima i ikonoklastiĉkim rezovima, autor piše potpuno nekomunikativno djelo, svojevrstu pokusnu pistu za natjecanje u destrukciji tradicionalnih pripovjednih obrazaca“ (Nemeĉ, 2003: 363), te dodaje da je autor razgradio „sve elemente iole suvisla narativnog teksta“ (Nemeĉ, 2003: 363).

→ **fabula**

Fabula je u Bobanovu romanu koncipirana slično kao u Domićkinoj prozi. U *Kutiji žigica* riječ je o *istrzanom romančiću* (Boban, 1984: 139) u kojemu se fragmentarne cjeline poput filmskog omnibusa spajaju u jedinstvenoj narativnoj figuri – kutiji žigica. Tekst funkcionira u nizu *prekinutih slijedova* (Lodge, 1988: 276) čije se krhotine tek na samome kraju romana slažu. Već će u zanimljivom stiliziranom postupku uporabe dramskoga diskursa popis lica na početku romana dati uputu: „Radnja se zbiva u kutiji žigica.“, a u popisivanju će se lica neubrojani likovi u tekstu nazvati *palidrvcima* (Boban, 1984: 9). Iako se fragmenti u tekstu spajaju po principu likova, iako svaki od njih prikazuje svoju priču, te su likovi poveznice samo pojavna, ali ne i bitna lica u fragmentima u kojima se spominju, a u kasnijim se zasebnim fragmentima razrađuje njihova priča, jedna je fabularna nit provodna i gotovo cijelostna, ona uklapa fragmente u ukupnost događanja te im tako daje smisao, a ona je predstavljena antropomorfiziranim likom Strujice koja vodi istragu o likovima koje posjećuje u Končarevoj 994. Strujica istražuje svoje likove koje posjećuje, a nakon smrti Sadudina Kaurovića – pisca, ona traži žrtvu koja će nedovršene fragmente i priče usustaviti. Pritom odabire Aliju, Sadudina susjeda koji prisvaja fragmente sebi te se proziva autorom. Strujičini se fragmenti u romanu ističu masnim slovima, dok se neki odlomci, vjerojatno je riječ o izvornim zapisima Sadudina Kaurovića i/ili njegovih dvojnika, pisani u kurzivu. Ostale priče nisu grafički markirane, a osim na početku, dramski se diskurs simulira i u trećem dijelu romana nakon što Alija konstatira da fragmentima nedostaje dramatičnosti. U posljednjem se fragmentu raspliće tekst o zgodama jedne zgrade u Končarevoj 994 te saznajemo o njezinim stanarima – to su lica koja se pojavljuju u naoko nepovezanim fragmentima, a posljednje što upućuje na rasap nije samo požar Končareve 994 već i izjednačavanje zgrade s rukopisom koji uređuje Alija:

– Vi ste iz zgrade? – upita milicajac Aliju.

– Da – potvrdi Alija.

– Skupite sve stanare i otidite u hotel „Lipus“. Tamo ćete dobiti nužne potrepštine i prespavati.

– Znate, neki nisu jeli.

– Sve ćemo tamo srediti. Samo ih vi obavijestite.

Alija zadovoljno protrlja ruke i pohita prema parku provjeravajući je li mu pod miškom još njegova, vaša, naša, ne otuđena nego očinska, fiktivna zagrada – i samorazorno, iz sve snage, uvrnuta li dvonošca, vičući, vičući: „Volim te, volim, volim, Hannah! Volim te, volim, volim, Hannah! Volim te, volim, volim, Hanah Volimte, volim, volim, hannah! Volimte, volim, volim, hannah! Volimtevolimvolimhannah...“ (Boban, 1984: 171–172)

→ **gradba**

Fabula je u *Kutiji žigica* građena posredstvom narativne figure kutije žigica koja predstavlja univerzalnu, više puta u romanu spominjanu adresu Končareva 994, koja na kraju postaje fiktivna zgrada spomenutih likova. No i narativne se figure pisaca, prvotno Sadudina, a zatim Alije, uz Strujicu pokazuju kao bitni elementi povezivanja fabularne teksture. Osim toga, jedna od strategija kojima se razara fabula i koja je u službi posebne gradbe teksta jest frekvencija. U *Kutiji žigica*, slično kao i u *Ako jedne zimske noći neki putnik* Itala Calvina, kako navodi Brian McHale, ne dolazi samo do propitivanja granica žanrova i međusobno preplitanje teksta i svijeta, već dolazi i do problematiziranja vlastitih tekstnih granica, odnosno razvidna je *frekvencija* kao „prekidanje primarne dijegeze ne jednom, dvaput, već češće, sa sekundarnim, hipodijegetskim svjetovima koji čine uprizorenje unutar uprizorenja“ (Raspudić, 2006: 131).

→ **vrijeme i prostor**

Također, vrijeme i prostor u romanu posve su razrađeni elementi, oni su raspršeni, pogotovo ako imamo na pameti fantastične elemente, i priču o Eranu Silbi s Homoteksta u kojoj je nemoguće raspoznati realni prostor ili vrijeme. Što se vremena tiče, priče su isprepletene različitim likovima, a oni nisu prikazivani samo kao stanari Končareve 994, već se ponegdje izmještaju i prostorno i vremenski, pa je tako napomena o Blagi Biketiću kao *historijskoj jedinici* (Boban, 1984: 9) zapravo i implikacija da će vremenski ti fragmenti odskakati od ostalih, oni su smješteni u godine prije 1942.

→ **likovi/pripovjedač**

S obzirom na mnogobrojnost fragmenata, a i različite vizure iz kojih se prikazuju, gotovo da možemo izjednačiti broj grafički nemarkiranih fragmenata s likovima. Likovi su i fragmenti u cijelome tekstu podređeni narativnoj figuri kutije/zgrade koja ih spaja, često je njihova motivacija za pojedine događaje izostavljena, što je, čini se, još jedna strategija razaranja romaneskne forme. Likovi su, ovisno o fragmentu i žanrovskim elementima koji ih obilježavaju ili potrebi pripajanja drugih sustanara, sasvim površno ocrtani te je teško o njima govoriti kao karakterima proizašlima iz kakve romaneskne fature.

Važno je napomenuti i Čegecovo primjećivanje kako je destrukcija teksta na tako visokoj razini da je u takvim situacijama moguće jedino razmatrati o pripovjedaču koji je „nadređujuće sveznajući, apsolutno pouzdan pripovjedač, pisac koji cijelu situaciju drži u šaci i igra se njome prema trenutnome hirovitom nahodanju“ te ga, sukladno tome, proziva *Bogom* i *apsolutnom kategorijom* (Čegec, 1984: 185). To se ogleda i kroz lik Alije kao autora demijurških principa koji cijeli tekst pali kao kutiju žigica, a rasplinućem organske fabule teksta pokazuje se samo

jedno od njegovih poigravanja i eksperimentiranja s tekstem i njegovim likovima. U tekstu on funkcionira kao lik u nizu *kratkih spojeva* (Lodge, 1988: 284) koji razara pokušaj stabilizacije narativnih slijedova.

Ovisno o fragmentu i pojedinoj priči pripovjedačke se varijante izmjenjuju pa negdje bivaju izjednačene s likom, negdje se javlja objektiviziran pristup, odnosno pripovjedači su u tekstu „zbunjujuće mnogostruki, ili ih je teško odrediti, ili su pak nestalni i ograničeni“ (Raspudić, 2006: 120).

→ **žanr**

Čegec ističe kako se u *Kutiji žigica* susrećemo s cijelom lepezom različitih žanrovskih elemenata „ruralne proze, esejističke proze, teorijskih segmenata (čistih), jeans-proze, science-fictiona, pikarske proze, ljubića, krimića i možda još ponečega“ (Čegec, 1984: 186). Među ostalim, značajan je prilog pikarskoga čije elemente *forsira*, a „zapravo, izbjegava njegovu strukturu“ (Čegec, 1984: 186). Bobanova se *Kutija žigica* u svakome slučaju može promatrati kao antiromaneskno štivo koje je obilježeno postmodernističkim obilježjima, ponajprije fragmentacijom, kratkim spojevima, relativizacijom, strategijama parodiranja, intertekstualnošću i intermedijalnošću, metatekstualnim poigravanjima i mistifikacijom autorske instance, a svi se postmodernistički postupci u antiromanu usložnjuju kako bi do kraja razorili romanesknu gramatiku klasičnoga romana i pritom je parodirali.

4.2. Roman devedesetih

Iako devedesete godine 20. stoljeća ostaju ponajprije obilježene povratkom proze u stvarnosnu dimenziju te iskušavanje proze u nefikcijskim žanrovima, autori poput Milorada Stojevića, koji su svoju poetiku brusili u prethodnome desetljeću i jeku postmodernističke književnosti u Hrvatskoj, nastavljaju na tragu postmodernističkih propitivanja žanrovskih granica, pripovjednih tehnika te razaranja romanesknoga aparata kojima razrađuju struju realističkoga romana i stvarnosne proze. Stoga je u korpusu ovoga rada iz romana 90-ih godina dvadesetoga stoljeća izabran upravo jedan Stojevićev roman koji u jeku ratnih i poratnih tema hrvatske književnosti pokazuje raskoš *fikcijskih strategija* i *strategija samospoznaja* kojima još jednom pokazuje da su ta obilježja romana njegovo „modernitetsko određenje [njegove] žanrovske biti“ (Jukić, 1995: 172).

4.2.1. Autotematizacijom do razaranja fabule: *Balade o Josipu Milorada Stojevića*

„Samosvesna metafikcija uz nas je već dugo, možda od Homera, a sigurno od *Don Kihota* i *Tristrama Šendija*“ (Hutcheon, 1996: 79), navodi Hutcheon, a tekst Milorada Stojevića *Balade o Josipu* možda je jedan od ponajboljih primjeraka hrvatske samosvjesne metafikcije. Roman je to prepun intertekstualnih preplitanja i parodičnih strategija koji se temelji na „poetici igre, intermedijalnim efektima i na narativnom ludizmu“ (Nemec, 2003: 367). Nemec napominje kako je riječ o „izrazito afektiranoj, narcisoidnoj prozi što se poigrava romanesknim formama i konvencijama“ (Nemec, 2003: 367). U slučaju Stojevićeva teksta možemo govoriti o dvama paralelnim tekstovima i svjetovima, onome metatekstualnom te onome iskustvenom za pripovjedača i likove, a takav paralelizam Moranjak-Bamburać naziva *(auto)tematiziranjem*: „[...] ako se unutar teksta konstituiraju doista jedan „vidljiv“ tekst kôd (sam tekst je tad organiziran kao „dvotekst“ u smislu kako taj pojam upotrebljava Wierzbicka, to jest, sastoji se od teksta i njegova komentara), onda upotrebljavam pojam *(auto)tematiziranja*, kojim označavam jednu od veoma značajnih metatekstualnih operacija“ (Moranjak-Bamburać, 2003: 195). U *Baladama o Josipu* takvi će metatekstualni komentari te autotematizacijske strategije funkcionirati kao *ironični iskaz* i *parodija* (Moranjak-Bamburać, 2003: 195).³⁹

³⁹ Morana Čale Knežević popisuje najizrazitije aspekte romaneskne samosvijesti: „jedinstvo pripovjedne teorije i prakse, autotematizaciju stvaralačke metode, problem mimetizma i 'estetske distance' između pripovjedača i čitatelja, koincidenciju ogoljenih procesa i ishoda pisanja, dijaloške ili polemičke odnose prema

→ likovi/pripovjedači

U Stojevićevu je romanu *Balade o Josipu* vrlo važno odijeliti kostur priče koju bismo mogli nazvati fabulom od metafikcionalnih komentara i ometanja događajnosti koju stvara pripovjedač koji sebe poistovjećuje s autorom teksta koji piše, dok se kasnije u dijalozima saznaje i da je pripovjedač/glavni lik/autor u tekstu izjednačen s izvantekstnom instancom – autorom romana Milorodom Stojevićem. Tekst je ispisivao kao nepouzdan pripovjedač u 1. licu, dakle kao onaj koji osporava „vlastito sveznanje“ (Raspuđić, 2006: 120), a većim dijelom teksta prevladavaju njegovi vrlo često redundantni i nepotrebni komentari i objašnjenja, no što je potrebno za razvoj fabule. A ponekad se pojavljuje i u varijantama ti/vi, obraćajući se potencijalnome čitatelju, ali ne nedostaje ni inkluzivnog mi kojim sugerira procesualnost i istovremenost čina pisanja i čitanja te čitateljevo uranjanje u tekst. Odnosno, metatekstualna komentiranja u romanu razmatraju se „kao nastojanje da se čitatelj/-ica 'obuči' upotrebi teksta koda, uslijed čega i sam/-a mora biti uvučen u eksperiment koji provodi autorska svijest“ (Moranjak-Bamburać, 2003: 196–197), pa i čitatelj postaje važnim aspektom teksta jer se računa na njegovu „kompetenciju i 'stvaralačku' kooperativnost“ (Nemec, 2003: 367).

O pripovjedaču/glavnome liku, zapravo, moguće je vrlo malo reći u karakterološkom smislu, osim da pospješuje često usporavanje razvoja fabule svojim namjernim opaskama, pri čemu se vrlo često služi i fusnotama i ostalim podrubničkim signalima, najviše zgradama u glavnome tekstu. Pripovjedač se najviše usmjerio na samo ispisivanje teksta, ne toliko na ispitivanje događaja koji ga okružuju. Ostali su likovi u tekstu uvjetovani funkcijama zapleta i raspleta fabule i međusobnim intrigama, a neki su *autocitatno preneseni* iz romana *Orgije za Madonu* (1986) (Nemec, 2003: 367).

→ fabula

Dakle, fabula je u romanu krajnje jednostavna, štoviše, ona je izbanalizirana pa i trivijalizirana, a preokreti i intrige upućuju na strategiju parodije klasičnih realističkih romana 19. stoljeća, ali i intermedijalnost s televizijskim sapunicama. Izuzevši metafikcionalnu dimenziju teksta i pripovjedačeve upade, fabula se svodi na upoznavanje pripovjedača s J.J.O.S.-om i njegovih pokušaja intervjuiranja i potrage za tajanstvenim prijevodima Krležinih *Balada Petrice Kerempuha* na jidiš. Pritom pripovjedač biva uvučen u obiteljske spletke koje će sa svojom budućom suprugom, a J. J. O. S.-inom pokćerkom Lunom raskrinkati, nakon čega će prevoditelja ubiti njegov polubrat Feuerbach, Lunin biološki otac.

vlastitome kodu i tradiciji, pitanje jezičnosti i fikcionalnosti, gnoseologije i ontologije, postupak izgradnje likova-pisaca-pripovjedača“ (Čale Knežević, 1995: 70–71).

Ono što destruiira narativnu linearnost priče upravo su spomenuto pripovjedačevo uplitanje i neprestano subjektivno asocijativno nadovezivanje, kojima pokušava stvoriti napetost radnje, a istovremeno tu radnju uništava. Primjerice, takvi su iskazi poput sljedećeg:

Čak i kuće podsjećaju jedna na drugu, ako zanemarim da je J. J. O. S. – ova kuća u staklu, a siva spodoba, što se diči bosanskim grbom, na balkonu je kuće koju rese prozorska krila s kojih otpadaju ljske neprepoznatljive boje. Jasno da tu ima i svakojakih ostalih pojedinosti što *usporavaju* priču.

Zato valja nestrpljivu čitatelju priopćiti ono što je važno. (Stojević, 1997:84–85)

ili poput ovoga:

Mislite li da sam, uza sve ono o čemu znate bolje od mene, zaboravio Doru i Lunu.

Ili Lunu i Doru.

Ne, nisam!

O tome sam vam, uostalom, potanko pričao jučer.

Tek toliko da ne mislite da retardiram ovaj izvještajčić. A od njega očekujte čuda, premda nikad niste uspjeli realizirati svoje čudo. (Stojević, 1997: 119)

Osim tih metafizičkih iskaza u kojima se komentira čin de(kon)struiranja romana jer „i konstrukcije i naša potreba za njima su ono što je u postmodernističkom romanu stavljeno u prvi plan“ (Hutcheon, 1996: 78), u romanu se pojavljuju i mnoge fusnote kojima je primarna uloga zavlacenje priče i odvlačenje čitateljeve pažnje.⁴⁰ Takvi su podrupci u tekstu *fiktivni* (Stojević, 1999: 86–94), a funkcija im je „persiflirati samu bit podrupka i tako pridonijeti stvaranju nove strukture u službi književnosti, odnosno očuditi književni tekst“ (Stojević, 1999: 87). U njima se donose na drukčiji način izrečeni podatci ili se podacima ne iskazuju pa pripovjedač pojašnjava zašto je tomu tako, u njima napominje čitatelja koji je slučajno zaboravio o čemu je riječ. Primjerice, kod prvoga susreta s Lunom pripovjedač optužuje čitatelja da ga dekoncentrira, potom opominje da mu ne namiguje uz fusnotu: „Možda bude prilike da o tome staloženo porazgovaramo, ali nisam siguran da ćemo ikad biti staloženi, kako smo jedni drugima i obećali. Gdjekad i kadšto, ako baš hoćete.“ (Stojević, 1997: 35).

⁴⁰ Fusnote su primarno elementi znanstvenoga stila, ali Katnić-Bakaršić ističe da „dijaloga, čak polifona, višeglasna struktura naučnoga stila može poslužiti kao obrazac intertekstualnosti“ (Katnić-Bakaršić, 1999: 27), odnosno u ovome slučaju metatekstualnosti, i da je to čest primjer *oneobičavanja* u postmodernističkome tekstu.

Također je bitno napomenuti da se fragmentacija fabule odvija i na grafičkoj razini, dakle odjeljivanjem poglavlja i potpoglavlja, a koja znaju biti toliko kratki da ih čini samo jedna rečenica, npr.:

7.

On šuti⁵⁹.

59 Ovo podpoglavlje moglo bi se pretvoriti u svakakvu vrst romana. Zato je tako i kratko, kako sam i objasnio za šankom. Barem više puta. (Stojević, 1997: 124)

a ona je vidljiva i u uporabi fotografija i njihovim tekstualnim opisima. U jednom se opisu fotografije koja prikazuje J. J. O. S.-a, a koje su u stvari fotografije slavni glumaca i književnika te kadrovi iz filmova itd., već na početku romana najavljuje njegov tragičan svršetak te pritom uništava svaka napetost na kojoj i dalje inzistira pripovjedač.

→ **gradba**

Stojevićev je roman, uzme li se u obzir onaj aspekt fabule koji je zasnovan na događajnosti, dakle izuzevši metatekstualnu dimenziju romana, građen poput stupnjevitog romana u kojemu fabula teži svojem raspletu, no autotematizacija otežava uspostavljanje linearnoga razvoja. Dakle, u njemu su gradbene veze i prostorne i vremenske, ali i one prepoznate u narativnim figurama.

→ **vrijeme i prostor**

Vrijeme se u romanu ne određuje, a prostorno je omeđenje moguće iščitati kroz tragove mjesta koja likovi posjećuju, dakle, spominju se crikvenička gradska plaža, često spominjan kafić Galeb ili, pak, crikvenička Kala, ali ni prostorna omeđenost nije odveć bitna za radnju, osim što je možda potrebno naglasiti da se ipak radi o manjoj lokalnoj zajednici.

→ **žanr**

Stojevićev se roman svakako treba promatrati kao najrašireniji žanr u postmodernističkoj književnosti – postmodernistička metafikcija. Iako 90-ih godina dvadesetoga stoljeća u hrvatskoj književnosti zanimanje za izvanknjiževnu činjenicu u većini postaje dominantnim modelom romaneskne proizvodnje, dakle autori se priklanjaju odlikama stvarnosne proze, Stojevićev roman potvrđuje postojanje jake postmodernističke paradigme čije se paradoksnе, parodične, metafikcijske i ostale strategije tekstualnog poigravanja pronalaze u romanu. Već sam žanr postmodernističke metafikcije implicira de(kon)strukcijsku svijest u tekstu, koja se temelji na postmodernističkoj relativizaciji/dehijerarhizaciji/decentralizaciji, što u prvome planu u

Stojevićevu romanu relativizira centralnu poziciju fabule u romanu, a to ne radi samo metatekstualnim strategijama već i preuzimanjem trivijalnih intriga kojima zapliće osnovnu fabularnu nit vezanu za lik J. J. O. S.-a.

4.3. Romani dvijetisućitih

Romani nultih godina 21. stoljeća te dvijetisućeidesetih godina nisu još uvijek imali prilike dobiti detaljnu književnopovijesnu ni književnoteorijsku kontekstualizaciju. Oni su, s obzirom na nedavnu pojavu na književnoj sceni, popraćeni jedino kritikama te pojedinačnim autorskim čitanjima. Iako Anera Ryznar (2013) primjećuje da se naracija u najnovijim hrvatskim romanima vraća u prvi plan te da se romani žanrovski profiliraju, to nije slučaj s romanima *Bizarij* Jasne Horvat te *Viljevo* Luke Bekavca čiju fabularnu destrukciju ispituje ovaj rad. No prenošenje i simuliranje multimedijalnog diskursa, i uopće naglašeni vidovi postupaka preregistracije, pogotovo približavanja računalnom i internetovskom kodu, a vidljivo u *Viljevu*, svakako je prisutno i u analiziranim romanima.

4.3.1. Simulacija fabule povijesnim prikazima: *Bizarij* Jasne Horvat

Roman *Bizarij* Jasne Horvat jedan je od primjera postmodernističke (meta)fikcije, no i romana koji gradeći svoje priče kroz poglavlja vidno narušava nekoliko konstitutivnih elemenata prototipnoga romana koje je opisao Peleš, što za posljedicu ima nepostojanje fabule zbog čega se postavlja pitanje je li riječ o romanu ili antiromanu, ili pak zbirci priča.⁴¹

Tekst je to posvećen gradu Osijeku, njegovoj 200. obljetnici ustoličenja i proglašenja slobodnim i kraljevskim gradom, posvećen Andizetima, Mursensesima, Essekerima te Osječanima, a što je bitno za naglasiti jer je u tekstu, slično kao i u kvorumaškom romanu *Šest smrti Veronike Grabar*, najvažnija narativna figura neimenovani i prividno neaktivni, ali potentni lik – personificirani grad Osijek. Grad Osijek, iako nikada nema ulogu pripovjedača te ne poprima naznake književnoga lika, provodna je nit oko koje se grade priče 15 poglavlja, a čiji su nositelji različite povijesne ličnosti koje se nekim svojim djelovanjem i životnim putovima vezuju za grad Osijek, odnosno pojavljuju se i potpuno fikcijski likovi, a čiju dokumentarnost društveno-povijesnog trenutka nose njihovi poznati suvremenici. Poglavlja *Bizarija* s potpuno različitim vremenskim perspektivama i glavnim likovima konstituiraju roman kojemu je, dakle, jedina poveznica Osijek kao prostorna dimenzija teksta, a na koju će se nakalamiti *gramatički kod* romana (Buljubašić, 2013: 712), odnosno imenovanje dijelova romana i poglavlja zavisnim i

⁴¹ Andrijana Kos-Lajtman u kritici o romanima *Az* (2009) i *Bizarij* (2009) Jasne Horvat ne definira izrijekom *Bizarij* kao roman već piše o njemu kao “romanu/zbirci priča” (Kos-Lajtman, 2010), ali u kritici mu pristupa primarno iz vizure romana. Takva terminološka dvojba i suzdržanost ne čudi jer je riječ o sasvim posebnom tipu romana. Osim toga, i ostali romani Jasne Horvat približavaju se antiromanima jer povremeno destruiraju konstitutivne elemente romanesknoga diskursa, a ne treba smetnuti s uma da se *Bizarij*, kao i ostali Horvatičini romani mogu tumačiti i kao (post)oulipovski narativi, dakle kao tekstovi bliski oulipovskoj poetici i njihovim poimanjima pojma *ograničenje* (Kos-Lajtman i Buljubašić, 2013).

nezavisnim vezama hrvatskoga gramatičkog sustava koji se pojavljuje kao druga bitna narativna figura, a ne samo sintaktička substruktura teksta. Objašnjenje takvome načinu gradnje romana nalazimo u *Uvodnoj napomeni* koja najbolje pokazuje usku povezanost narativnih figura i gradbe teksta: „Pisanje o vezanostima zahtijeva i uporabu vezničkih riječi, povezivanje rečenica i rečeničnih dijelova“ (Horvat, 2009: 7). Dakle, na gramatičkome se sustavu koji simuliraju poglavlja (ne samo imenovanjem sintaktičkih veza hrvatskoga jezika već i uporabom pripadajućih veznika kojima započinju odlomci poglavlja) temelji psihološka i socijalna motivacija likova, a njime se simulira i fabula, uvjetno shvaćena, kojom se iskazuje ukupnost međuljudskih odnosa, ali i intimnih odnosa likova spram važnih mjesta, stvari ili stanja. Pa iako se dokumentarnost pokazuje kao dominantna strategija u prikazivanjima i kazivanjima, faksijska će razina romana biti podređena sintaksi romana – gramatičkome kodu.⁴²

Radi lakšega snalaženja u analizi, ali i zbog isprepletenosti pojedinih destruiranih elemenata koji se vezuju jedni na druge te je stoga teško detektirati koji je kojim uvjetovan, prije nego što pristupimo određenim elementima romana, potrebno je prikazati raspored poglavlja i njihove nazive te uvidjeti njihovu vremensku disperziju.

Tablica 2. Raspored poglavlja, likovi, pripovjedači i njihov povijesni kontekst (prema Kos-Lajtman i Buljubašić, 2014: 75)

	Naslov poglavlja		Glavni lik poglavlja		Pripovjedač u poglavlju		Povijesni kontekst
I. dio Zavisne veze	<i>Vremenske veze</i> <i>Isabelle von Habsburg</i>	♀	Isabella von Habsburg	♀	ekstradijegetski heterodijegetski	/	Kraj 19. i početak 20. st.
	<i>Pogodbene veze</i> <i>Ivana Koroga</i>	♂	Ivan Korog	♂	Nikola Iločki - ekstradijegetski heterodijegetski	♂	Prva polovica 15. st.
	<i>Uzročne veze</i> <i>Antuna Benharda</i>	♂	Antun Benhard	♂	Ekstradijegetski heterodijegetski	/	Prva polovica 19. st.
	<i>Dopusne veze</i> <i>plesačice Sulejmane</i>	♀	Plesačica Sulejmana	♀	Plesačica Sulejmana - intradijegetski autodijegetski	♀	Nekoliko godina nakon 1566.
	<i>Načinske veze</i> <i>Adolfa Waldingera</i>	♂	Adolf Waldinger	♂	ekstradijegetski heterodijegetski	/	Druga polovica 19. st.
	<i>Namjerne veze</i> <i>Sulejmana Veličanstvenog</i>	♂	Sulejman Veličanstveni	♂	Graditelj Sulejmanova mosta - intradijegetski homodijegetski	♂	Druga i treća četvrtina 16. st.
	<i>Posljedične veze</i>	♀	Adela	♀	Adela Deszanthy	♀	Treća četvrtina 19. st.

⁴² Ona će također biti podređena i fantazmagoričnošću Isabelle von Habsburg te simetriji koja je vidljiva u semantičkoj i sintaktičkoj substrukтури teksta, ali i antropomorfiziranim likovima (Buljubašić, 2013: 713–714).

	<i>Adele Deszanthy</i>		Deszanthy		- intradijegetski autodijegetski		st.
	<i>Izrične veze cara Konstancija II.</i>	♂	Konstancije II.	♂	Konstancije II - intradijegetski autodijegetski / ekstradijegetski heterodijegetski	♂	Sredina 4. st.
	<i>Odnosne veze gospođe Gosseau de Heneff</i>	♀	Maksimilijan Gosseau de Heneff	♂	Gospođa Gosseau de Heneff - intradijegetski homodijegetski	♀	Zadnja četvrtina 17. st. i prva četvrtina 18. st.
II. dio Nezavisne veze	<i>Sastavne veze Marije Pejačević</i>	♀	Marija Pejačević	♀	Marija Pejačević - intradijegetski autodijegetski	♀	Kraj 18. st. i prva polovica 19. st.
	<i>Rastavne veze Pauline Hermann</i>	♀	Paulina Hermann	♀	Paulina Hermann - intradijegetski autodijegetski	♀	Zadnja četvrtina 19. i prva polovica 20. st.
	<i>Suprotne veze kuće Lekića</i>	/	kuća Lekića	/	Kuća Lekića - intradijegetski autodijegetski	/	Druga polovica 18. i početak 19. st.
	<i>Zaključne veze sestrične princa Eugena od Savoje i Pijemonta</i>	♀	Eugen od Savoje i Pijemonta	♂	Sestrična princa Eugena - intradijegetski homodijegetski	♀	Druga polovica 17. i početak 18. st.
	<i>Isključne veze Nikole Zrinskog</i>	♂	Nikola Zrinski	♂	ekstradijegetski heterodijegetski	/	Sredina 16. st.
	<i>Gradacijske veze Vladimira Lendića Ranka</i>	♂	Vladimir Lendić Ranko	♂	ekstradijegetski heterodijegetski	/	Posljednja četvrtina 20. st.

→ **fabula**

Bizarij je, dakle, roman podijeljen u tri dijela: *Zavisne veze*, *Nezavisne veze* i *Kazalo likova*. U prvome se dijelu romana, kako kazuje i naziv toga dijela, pojavljuju poglavlja imenovana zavisnosloženim rečenicama hrvatske sintakse, dakle u kojima će semantička razina tekstualnog tkiva biti usmjerena na građenje fabule poglavlja i lika s obzirom na vremenske, pogodbene, uzročne, dopusne, načinske, namjerne, posljedične, izrične i odnosne veze. U drugome se dijelu vrstama i podvrstama nezavisnosloženih rečenica (sastavne, rastavne, suprotne, zaključne, isključne i gradacijske) čini isto, odabrana vrsta rečenice i njihove pripadajuće vezničke riječi usmjeravatelji su fabule i razvoja lika.

U *Bizariju* ne postoji fabula u smislu da postoji određeno stanje kojim započinje tekst, a koje se različitim spletom događaja razvija i koje možemo pratiti u poglavljima. U tekstu je svako poglavlje nositeljem vlastite fabularne linije koja teče neovisno o ostalim poglavljima. Dakle, fabula se može promatrati samo unutar jednoga poglavlja, a i na toj je mikrorazini pojavljivanja

ona nerijetko usporavana najčešće interpolacijom dokumentarne razine koja ima zadaću naglasiti važne događaje u gradu Osijeku i biografske podatke povijesnih ličnosti koji postaju likovima poglavlja. Osim toga, fabula u pojedinim poglavljima ograničena je imenovanjem rečenične vezanosti i vezničkim riječima kojima započinju odlomci poglavlja što znači da će i kazivanje i prikazivanje biti u funkciji fikcionalizacije lika kroz kojega će se prikazivati mogućnosti vezanosti za grad ili bliske ljude.

Fabulu možemo prikazati samo ako taj termin shvatimo uvjetno te ako kao glavni lik teksta proglasimo grad Osijek i ako razmotrimo jedan od načina oblikovanja priča u romanesknu cjelinu, a prema Tomaševskom u *Bizariju* mogla bi biti riječ o spajanju novela u niz oko glavnoga lika. Tada ćemo imati prilike fragmentarnu i vremenski simultanu fabulu gledati kao povijesnu panoramu o gradu Osijeku, o kojemu će priču pričati likovi koji su svojim bizarnostima povezani s gradom – od Konstancija II. i njegova utvrđivanja Murse preko Sulejmana Veličanstvenog koji od šesnaestostoljetnog Osijeka pravi grad most do Srednje i Zapadne Europe do Vladimira Lendića u kojemu kulminira suvremena slika grada.

→ **gradba**

Iako fabule kao takve nema, razvidne su spona i zajednička čvorišta koja spajaju epizode povijesne panorame Osijeka. Prva je spona ona koja uvjetuje pojavljivanje likova i događaja, a to je već imenovani grad Osijek koji nije u funkciji samo mjesta radnje već poprima i obris glavnoga lika. Zatim je tu gramatički kod romana koji uvjetuje gramatiku teksta, a posebice je ta narativna figura bitna u mirkofabulama u poglavljima jer vezničkim riječima određuje smjer razvijanja lika. Osim što je tekst povezan prostornom vezom grada te narativnom figurom gramatike, još je jedna bitna semantička poveznica u tekstu – lik Isabelle von Habsburg, čijim vremenskim vezama počinje tekst. Namjerno istaknute vremenske veze koje određuju Isabellin lik važne su jer ona u ostalim poglavljima postaje fantazmagorična pojava kojom se prevladava vremenske barijere te time još jednom omogućuje razmatranje tekstne cjeline kao romaneskne.

→ **likovi/pripovjedači**

Likovi u romanu, kako je ranije utvrđeno, motivirani su ponajprije semantičkom obojenošću gramatičke veze koju zastupaju i koja im je dodijeljena kao njihova dominantna karakterna osobina. Oni su, osim toga, i u funkciji stvaranja fragmentarne i slojevite slike grada Osijeka, a svojim bizarnim zanimanjima ili karakternim crtama koje su namjerno istaknute, dobivaju i pravo prikazivanja svoje vizure Osijeka. Iako jest njihova vizura uvelike ograničena dokumentarnošću, likovi u romanu pravo na priču dobivaju svojom naglašenom bizarnošću, odnosno svojom *eks-centričnošću* (Hutcheon, 1996: 111), jednom od tipičnih pojava u

postmodernističkoj prozi. Taj se pojam, štoviše, proteže na cijeli tekst, ako shvatimo da je ekscentrično ono što nije tipično, svakodnevno, podvrgnuto postojećoj hijerarhizaciji i centralizaciji. Ekscentrično je upravo nepostojanje koherentne romaneskne fabule i njezino razbijanje u sitne povijesne detalje koje tek čitatelj slaže u mozaičnu priču grada, a čime se zapravo propituje romaneskni identitet i moć centralne pozicije romana – fabule.

Osim toga, tablica daje uvid i u stanje pripovjedača u tekstu. Pripovjedači se izmjenjuju iz poglavlja u poglavlje i oni sudjeluju u dehijerarhizaciji tekstualne cjeline te pojavom u različitim varijacijama postavljaju pitanje o mogućnosti provedbe široke strategije dokumentarnosti i kulture pamćenja i ispisivanja dijelova diskursa povijesti.

→ **prostor i vrijeme**

Kako je ranije primijećeno, prostorna se dimenzija romana u potpunosti podvrgava čitanjima i upisivanjima tragova povijesti, a koordinate grada nerijetko se u romanu šire izvan granica samoga grada, iako on uvijek ima primarnu ulogu. Štoviše, mjesto je radnje u tekstu utoliko istaknuto i važno da ono posredstvom likova u poglavljima postaje pasivnim subjektom teksta, a njegovim shvaćanjem kao subjekta i postoji mogućnost konstrukcije fabularne niti koju čitamo kao osječku povijesnu panoramu. Isto koliko su likovi u poglavljima proizašli iz prostora grada, njihove se vezanosti u tekstu obrnuto proporcionalno vraćaju gradu kojemu sami posvećuju svoju priču. *Bizarij* će, s obzirom na shvaćanje Osijeka kao glavnoga junaka, biti moguće promatrati kao roman prostora, ali u njenoj suvremenoj, postmodernističkoj inačici koja utoliko destruirala ostale romaneskne strukture da se može reći i da je antiroman prostora.

Vrijeme je u *Bizariju* potpuno raspršeno te ono čak i ne figurira kao bitan element romana, a s obzirom na to da u tekstu ne postoji fabula. Riječ je o tome da je vrijeme uvjetovano likom koji je izabran kao nositelj poglavlja i kroz čiji se konstruirani semantički svijet iskazuje povijest grada.

→ **žanr**

Iako Jukić (1998) propituje mogućnosti primjenjivanja termina historiografska metafikcija na suvremeni hrvatski roman, u onome smislu u kojemu ga deskribira Hutcheon (1996), *Bizarij* bi u široj vizuri čitanja mogao biti promatran na tragu historiografske metafikcije. Hutcheon pojašnjava da problemi kojima se zaokupljaju i koje propituju tekstovi koje nazivamo historiografskom metafikcijom jesu problemi „narrativne forme, intertekstualnosti, strategije predstavljanja, uloge jezika, odnosa između istorijske činjenice i iskustvenih događaja i uopšte epistemoloških i ontoloških posledica iznošenja problematičnosti onoga što su istoriografija i književnost jednom uzele zdravo za gotovo“ (Hutcheon, 1996: 13). U *Bizariju* se iskustvo

postmodernističkoga romana vidi uporabom parodije⁴³, a parodijsko interpoliranje vidljivo već u primjerima fikcionalizacije teškog historografskoga diskursa, i to ponajprije u onim poglavljima i iz očišta pripovjedača poput fikcionalne plesačice Sulejmane ili sestrične Eugena od Savoje „ne vjeruje velikim povijesnim ličnostima“ (Liović, 2013: 314), ali i uvođenjem elemenata fantastičkog žanra. Osim toga, interpolacijom se mnogih paraliterarnih žanrova (pravni dokumenti, pisma, biografski podatci, recepti za lijekove, matematički grafikoni itd.) također parodira dokumentaristički pristup ispisivanja povijesnih romana, a ujedno time i narušavaju u povijesnom romanu ustaljene narativne sheme.

Bizarij postaje postmodernističkim romanom jer se u njemu prepoznaje „namerna kontaminacija istorijskog sa didaktičkim i situacionim diskurzivnim elementima, koja osporava implikovane pretpostavke istorijskog iskaza: objektivnost, neutralnost, impersonalnost i prozirnost prikazivanja“ (Hutcheon, 1996: 161–162), dakle potpuna decentralizacija i dehijerarhizacija povijesnoga, pri čemu najveću ulogu i u raspršivanju fabule na poglavlje i u izboru likova/pripovjedača ima *relativizacija* (Liović, 2013: 314). Postmodernistička relativizacija vidljiva je na nekoliko razina od relativizacije povijesnog iskaza, narativnih shema povijesnog romana, vremena u romanu te, uopće, relativizacija mimetičke iluzije umjetničke proze koja se narušava i metafikcionalnim elementima, a o tekstu kao konstrukciji govori i posljednji dio romana paratekstualni dodatak *Kazalo likova*.

4.3.2. Funkcionalno-stilska raslojenost kao polazište destrukcije: *Viljevo*

Luke Bekavca

Nakon prvijenca *Drenje* (2011) kojim najavljuje neimenovanu trilogiju o istraživanjima bioakustike te neuobičajenih transmisija i šumova u Slavoniji i Baranji sveučilišnog profesora Markovića, a kojim se otvara pitanje paralelnih dimenzija svjetova, Luka Bekavac nastavlja trilogiju *Viljevom*⁴⁴, romanom koji se od svih analiziranih u korpusu romana ovoga rada najviše ističe u svojoj destrukciji i koji s pravom možemo nazvati *antiromanom*.

⁴³ Ta parodija nije humorna niti se približava satiri već je ona u tekstu vidljiva kroz *prevrjednovanje* (Liović, 2013: 315). Horvat u romanu tradiciju ne osporava, štoviše, ona ju afirmira, ali propituje procese njezina nastanka te pozicije moći iz koje se tradicija i povijest nude.

⁴⁴ *Viljevo* je, uz izuzetno pozitivne kritike, nagrađen Nagradom Janko Polić Kamov za najbolje književno djelo izdano između 1. rujna 2013. i 31. kolovoza 2014., a našao se i među 11 polufinalista književne nagrade roman@portal.hr za najbolji hrvatski roman 2013. U travnju 2015., uz još jedanaestero mladih književnika iz Europske unije, Luka Bekavac za roman *Viljevo* proglašen je dobitnikom nagrade Europske unije za književnost. Također je *Viljevo* nagrađeno HAZU-ovom nagradom u području književnosti koja se dodjeljuje za najviša znanstvena i umjetnička dostignuća u Republici Hrvatskoj za 2014. godinu.

Nastavljanje na tematski i stilskojezični fon prvoga dijela trilogije te narativna figura profesora Markovića, označnice su koje povezuju romane *Drenje* i *Viljevo*. Ono što u romanu odudara od klasične romaneskne forme koja se, uvjetno rečeno, može iščitati u *Drenju*⁴⁵, jest ponajprije narušavanje tradicionalnih struktura romana i romanesknoga instrumentarija ili njihova odsutnost. Uz to se oformljivanje i podupiranje sadržajne razine romana – tematiziranja informacijske entropije – preslikava se na triptihonsku kompoziciju teksta. Naime, riječ je o tekstu koji, kako bi podupro semantičku substrukтуру, odnosno konkretizirao je, vizualizirao te, posebice, dao joj funkciju dokumentarnosti, poseže za funkcionalno-stilskom raslojenošću triptihonske kompozicije. Također se inzistiranjem na književnome funkcioniranju administrativnih i znanstvenih žanrova koji samo posredno prenose informacije doslovno na sintaktičkoj razini teksta stvara entropija jer se uostalom i kultura u postmoderni „prepoznaje kao civilizacija u znaku entropije“ (Šuvaković, 1995: 35), a među ostalim se entropije postmoderne kulture prepoznaje i po različitim odsustvima i *nestajanju žanrovskih granica* (isto: 36). Dijelovi romana *Kolovoz* i *Poslije ponoći* preuzimaju forme različitih transkripta, dok poglavlje *Marković* imitira formu znanstvenoga rada i time svaki dio postaje svojevrsni grafostilem.

→ **fabula**

Prvi je dio tekstualnoga triptihona *Kolovoz* transkript monologa Dore, jedne od sestara koje su nakon katastrofe u *Viljevu*. S obzirom na to, riječ je zapravo o inačici dnevničarskog zapisa, u kojemu Dora kazuje o njezinu i Elizinu odlasku iz Osijeka, svakodnevici u *Viljevu*, prikazuje topografiju kuće i okolice. Dorini su monolozi transkripti s magnetofonskih traka, a na to upućuju uglate zagrade koje prekidaju monolog, dakle transkripti su ispresijecani mnogobrojnim šumovima, tišinom i nerazgovijetnim dijelovima kojima se naznačuje i trajanje pojedinog prekida komunikacije. Ti su nedostaci ključna mjesta u čitanju teksta jer stvaraju dodatnu napetost upravo odgađanjem davanja podataka o sestrama, *Viljevu*, katastrofi koja je prethodila njihovoj izolaciji, stoga je upravo taj dio romana najbliži *Drenju*. U tom se prvome dijelu teksta uvjetno može govoriti o postojanju nekakve fabule iako je ona uvelike narušena šumovima i tišinama te ona nije razvijena u tom smislu da prati nekakva događanja, već je ona samo projekcija prošlih događaja, refleksija te iskaza Dorinih stanja.

⁴⁵ Da *Drenje* možemo samo uvjetno, u usporedbi s *Viljevom*, čitati kao klasičnu romanesknu formu, podupire i interpretacija romana Anere Ryznar u kojoj autorica više puta naglašava da je roman žanrovski hibridan, no ono što se može jest čitati ga kao *suspense*-roman, tj. *pseudosuspense* (Ryznar, 2013: 157) jer „u skladu s ekonomijom fabularnog minimalizma naglasak u ovom romanu neće biti na događaju, nego upravo na njegovu stalnom odgađanju“, a „njegova se fabularna dinamika ne temelji na nizanju događaja, nego na suodnosu troje aktera“ (Ryznar, 2013: 156). Dakle, fabularni niz u romanu ipak postoji, dok je on u *Viljevu* u potpunosti izostao.

Drugi je dio roman, *Poslije ponoći*, najhermetičniji dio teksta. Taj je dio teksta strukturiran u obliku transkripata, no ovoga puta to su strojno tiskani transkripti, čitani i dodatno uređivani, a oni počinju nizovima binarnih znamenki nakon čega se pretvaraju u nizove kombinacija dekadskoga sustava pa se potom miješaju sa slovima pri čemu oponašaju računalni sustav. *Poslije ponoći* predstavlja nepaginirani dio romana čije lijeve stranice donose ne-dekodirane, čiste transmisije šumova, a desna ih strana prati i pokušava dekodirati te nakon određenoga odmaka razaznaje se da su transkripti zapravo razgovori čije se replike prate naizmjenice na lijevoj pa na desnoj strani romana. Riječ je također o posredovanoj komunikaciji između dvaju paralelnih svjetova, a fabula se tu može razmatrati kao u dramskome tekstu, no ni to još ne pojašnjava postoji li ona uopće jer je riječ o komunikaciji između dvaju nepoznatih subjekata koji ponekad čak ni ne odgovaraju na postavljena pitanja ili zbog buke odgovaraju sa zakašnjenjem, a štoviše, ponekad i odbijaju na njih odgovoriti kako ne bi ugrozili svoju egzistenciju. Tako će dijalozi više nalikovati nekakvim istražnim ispitivanjima, nego biti u funkciji događajnosti i razvijanja radnje.

U trećem se dijelu romana nazvanome *Marković*, naime, imitirajući znanstveni stil, tekst oblikuje kao članak/esej iz časopisa *Duh i rašlje* autora Josipa Markovića, a objavljen s opširnim bilješkama i komentarima njegova sina Stjepana. Opisivani fenomen i slučaj Viljevo u formi znanstvenoga rada objašnjava pojavu i perspektive transmisija koje počinju zanimati i mlađeg Markovića, a njegova perspektiva tumačenja emitiranih valova konačno daje smisao i završetku prvoga dijela trilogije, ali i moguće tumačenje zašto je upravo slučaj u naselju Drenje slijedio slučaj u Viljevu. O fabuli je u znanstvenome stilu teksta moguće govoriti također posredno – simuliranjem znanstvene naracije. Takva naracija funkcionira „na istim principima i u književnosti i u znanosti“ (Katnić-Bakaršić, 1999: 50), pa iako se narativnost u tekstu postiže slično kao i u književnome, jer riječ je o eseju koji Stjepan Marković prerađuje u znanstveni stil, znanstvena se naracija razlikuje od literarne po tome što „u znanosti nije u prvom planu estetska funkcija“ (Katnić-Bakaršić, 2006: 296).

Dakle, na razini poglavlja u *Viljevu* moguće je govoriti o naznakama fabule unutar pojedinoga, no koju je nemoguće tekstualno pratiti jer nije prikazana nekim od narativnih modusa koje poznaju romaneskni žanrovi. Naime, fabule nema, a upitno je ima li i njezine temeljne sastavnice – priče. Jer, dakle, stilskofunkcionalna raslojenost te tematiziranje komunikacijske entropije dovode do pitanja konstrukcije priče. Ona se može konstruirati, no to u potpunosti ovisi o čitateljevoj kompetenciji konstruiranja.

Priča se u *Viljevu*, dakle, slaže tek čitanjem i spajanjem tragova, motiva i imena. Nepostojanje narativnoga slijeda i snažna fragmentacija teksta u romanu ostavljaju posljedice i na drugim strukturama, a sama se nedogađajnost ponaša u tekstu kao *minus-postupak* (Lotman, 1970: 88).

→ **gradba**

U *Viljevu* se nepostojanjem fabularne sintakse i, uopće, nepostojanjem narativne sintakse, otežava mogućnost razmatranja gradbe teksta, no ipak je moguće razaznati ključna mjesta koja povezuju dijelove. Svakako je to narativna figura koju možemo imenovati kao Viljevo, a ona će uključiti široki semantički spektar jedinica – od prostorne omeđenosti kojoj pripada Dora do fenomena koje izučavaju Markovići. Ono jest figura kojom je tekst isprepleten te oko koje se i gradi njegova priča.

→ **vrijeme i prostor**

Iako je romanom naslovljen prostor Viljeva kao onih koordinata kojima se imenuje mjesto događanja, s obzirom na nedogađajnost u romanu te činjenice da je tekst oblikovan kao transkript, odnosno kao znanstveni rad, prostor je u romanu neodrediv. Viljevo tako predstavlja naselje o kojemu se govori u transkriptima, ono predstavlja i fenomen koji otac i sin Marković proučavaju i pokušavaju objasniti, no ono nije prostorom nekih radnji.

Što se tiče vremena, ono je također jednim od elemenata koji doprinose destrukciji fabule jer je i ono teško određivo. Ono ponajprije nije određivo jer je riječ o komunikaciji u kojoj je samo jedan subjekt moguće vremenski odrediti, to je vrijeme u kojemu Marković boravi u tajnome stanu u Osijeku za vrijeme Drugog svjetskog rata 1943., a drugi je subjekt u nekome realno nemjerljivom vremenu, paralelnom vremenu koje je refleksija paralelnoga svijeta ili je, pak, riječ o vremenu koje će slijediti, to je fenomen koji otac i sin izučavaju. Osim toga, kada je riječ o znanstvenome tekstu u časopisu, njemu je moguće odrediti samo datum objavljivanja – 1991. godina, ali ne i vrijeme u kojemu je on izučavan/pripreman/pisan. I, uopće, kada je riječ o posredovanim tekstovima, teško je govoriti o njegovu mjestu ili vremenu radnje.

→ **likovi/pripovjedači**

S obzirom na to da je tekst ispisan preregistracijom administrativnoga i znanstvenoga stila, riječ je o tekstovima kojima su samim time mnogi elementi romanesknoga neodredivi. Slično je s određivanjem likova i pripovjedača u tekstu. Jedino se u prvome dijelu može razmatrati postojanje lika – Dore, te bi ona ujedno u tome poglavlju bila i pripovjedač, a što i zahtijeva dnevničarsko-kroničarski stil pisanja. U drugome se poglavlju ne prepoznaju likovi, o njima se

saznaje tek kasnije iz Markovićeve članka. Andrea Zlatar, pozivajući se na Bahtina, razlikuje fikcionalni narativ od nefikcionalnog:

„Kad junaka uopće nema, čak ni potencijalnog, nastaje spoznajni događaj (traktat, članak, predavanje)“. Za razlikovanje znanstvenoga od pripovjednog teksta ključno je mjesto nepostojanja lika. Tom činjenicom znatno se oslabljuje interes za ulogu prvoga i trećega lica pripovjedača u fikcionalnom tekstu, budući da je to razlikovanje u temelju vezano za postojanje likova u tekstu. (Zlatar, 1995: 91)

I dok nedogađajnost sama po sebi implicira dezintegraciju romaneskne forme, na nju svakako utječe upravljanje teksta glasovima/ pripovjedačima, odnosno uvjetovanje njihove pojave, tj. odsutnost koja je djelomično proizašla iz stilskofunkcionalne različitosti. Time se razrješava pitanje romanesknosti romana, a s obzirom na to da glavnina teksta nema jasno iskazan i konstruiran lik koji je osnova za izvedbu događajnosti, moguće je zaključiti da je riječ o jedinstvenom književnom fenomenu u kojemu se destruiraju najvažniji romaneskni elementi.

→ **žanr**

Viljevo je primjer posve hibridnog teksta, pa iako nema fabulu, čime dokida mogućnost žanrovske određenosti jer je fabula jedan od nositelja različitih žanrova, te je roman sastavljen od dvaju funkcionalnostilskih dijelova, ne primarno, dakle, književnih, ono pokazuje, kao i *Drenje*, postojanje i simuliranje elemenata znanstvene fantastike, ponajprije distopije i tematiziranja paralelnih svjetova te naznake horora, krimića i trilera.

5. Zaključak

Na tragu opisivanja postmodernističke fikcije te proučavanja načina narušavanja sukcesivnog i linearnog pripovijedanja u modernoj književnosti, možemo zaključiti da romani analizirani u ovome radu, posebice romani koji pripadaju korpusu 80-ih i 90-ih godina 20. stoljeća, uvelike reflektiraju značajke postmodernističke poetike, a na tragu su izrazite fragmentacije i nelinearnoga ispisivanja narativa, u kojima se prekinutim slijedovima i kratkim spojevima dekanoniziraju ustaljene matrice tradicionalnog romana i ističe konstrukcionizam zbilje teksta te rastvara realistička iluzija zbilje različitim metatekstualnim strategijama. Ako bismo se složili da je ono što obilježava postmodernističku prozu, ali i suvremenu prozu kojoj se naočigled ne mogu pripisati njezina obilježja, „protivrečnost i kretanje u pravcu antitotalizacije“ (Hutcheon, 1996: 81), tada bismo analizirane romane mogli promatrati iz vizure postmodernističke matrice.

Na analizirani se korpus romana može primijeniti termin antiromana, iako su oni oslonjeni na različite strategije destrukcije linearnosti fabule. Primjerice, destrukcija se fabule u 80-ima može razmatrati kao tipičan postmodernistički bunt u kojemu se sve tradicionalne aspekte proze pokušava osporiti, a pritom veliku ulogu dobivaju različiti načini relativizacije i demistifikacije, npr. (de)mistifikacija autorstva čijom se igrom posreduje cjelokupni tekst, te ona može biti promatrana kao fenomen iz kojega proistječe daljnje destruiranje – fabule, njezine gradbe, vremena i prostora romanesknoga, ali i umnažanje pripovjedača i likova, njihove transformacije te poigravanje sa žanrovskim granicama.

U 90-im godinama 20. stoljeća na hrvatsku je suvremenu književnost utjecala izvanknjiževna informacija – rat, kojim književnost prestaje s igrom i svojom paradoksalnošću, no te se postmodernističke značajke ipak javljaju kod autora koji svoje opuse počinju u prijašnjim desetljećima, kao što je to Milorad Stojević. Njegov roman *Balade o Josipu* zasnovan je na dvostrukom kodiranju teksta/interteksta/teksta koda, odnosno njegova destrukcija potječe od autotematizacije teksta i njegova metatekstualnog karaktera kojim je opremljena banalna i trivijalna fabula. Igranje intertekstovima i vlastitim tekstom u konačnici je svrhom samom sebi, odnosno njime se pokušava proniknuti u konstrukcionizam teksta i njegovu procesualnost, a posljedica je toga destrukcija linearnog pripovijedanja.

U 21. stoljeću dolazi do snažnije raspršenosti autorskih poetika, no na tragu postmodernističke proze, ali oslonjeno na stvarnosne elemente, počinju se javljati novi pripovjedni modeli. Tu ponajprije imamo na umu antiromane *Bizarij* i *Viljevo*, dva naoko

potpuno različita teksta koja u konačnici projiciraju vrlo slične zaključke o njihovu pripovjednom svijetu. Riječ je o romanima koji potiskuju aktivan subjekt i likove do te mjere da njihovi fragmenti, kao u *Viljevu*, ostaju bez likova, bez ikakve radnje, odnosno fabule, i, uopće, bez priče. Dok se u *Bizariju* slažu priče u kojima posredno glavnim likom postaje grad Osijek te je cijeli tekst priča o gradu, *Viljevo* je primjer antitotalizirajućeg teksta koji se u potpunosti raspršio od funkcionalno-stilske i jezične razine do pojedinih romanesknih struktura koje izostaju.

Destrukcija se pripovjedne linearnosti, dakle, posreduje ne samo destrukcijom radnje i fabule, već destrukcijom i raspršivanjem niza drugih elemenata – likova, vremena, prostora, gradbe fabule, žanrova i funkcionalnih stilova, pri čemu je ponekad teško odrediti gdje je izvor i uzrok destrukcije, a koji ga elementi sukladno slijede. Svakako treba zamijetiti kako su dekanonizacija i dehijerarhizacija postmodernističkog diskursa učinile svoje – reflektirale su postmoderno stanje relativizacije, koje propituju i osporavaju vladajuće tradicionalne strukture, a ni romaneskna produkcija suvremene hrvatske književnosti to nije mogla izbjeći.

6. Literatura

a) predmetna

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

Boban, Vjekoslav. 1984. *Kutija žigica*. Zagreb : RZ CDD SSOH.

Domić, Ljiljana. 1984. *Šest smrti Veronike Grabar*. Zagreb : RZ CDD SSOH.

Horvat, Jasna. 2009. *Bizarij*. Zagreb : Naklada Ljevak.

Stojević, Milorad. 1997. *Balade o Josipu: roman*. Rijeka : Izdavački centar Rijeka.

b) teorijska

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

Bahtin, Mihail. 1967. *Problemi poetike Dostojevskog* [prev. Milica Nikolić]. Beograd : Nolit.

Bahtin, Mihail. 1989. *O romanu* [prev. Aleksandar Badnjarević]. Beograd : Nolit.

Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, 2. izmijenjeno i dopunjeno izd. Zagreb : Matica hrvatska.

Buljubašić, Ivana. 2013. Recikliranje faksije kroz fikciju: Osijek u Bizariju. *Sanjari i znanstvenici: Zbornik u čast 70-godišnjice rođenja Branke Brlenić-Vujić* [ur. Marica Liović]. Osijek : Filozofski fakultet Osijek, 707–723.

Cuddon, John Anthony. 1999. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 4th ed., revised by C. E. Preston. London : Penguin Books.

Čale Knežević, Morana. 1995. Intertekstualnost i autoreferencijalnost u radovima mlađih teoretičara. *Trag i razlika: čitanje suvremene hrvatske književne teorije* [ur. Vladimir Biti, Nenad Ivić i Josip Užarević]. Zagreb : Naklada MD/ HUDHZ, 57–87.

Čegec, Branko. 1984. Sinterički omnibus. *Kutija žigica* [Vjekoslav Boban]. Zagreb : RZ CDD SSOH, 183–187.

Davis, Lennard J. 1992. Zgusnuti zapleti: povijest i fikcija. *Suvremena teorija pripovijedanja* [priređ. Vladimir Biti]. Zagreb : Globus, 341–371.

DeJean, Joan. 1992. Bahtin i povijest/ Bahtin u povijesti. *Bahtin i drugi* [priređ. Vladimir Biti]. Zagreb : Naklada MD, 62–78.

- Eagleton, Terry. 1992. Wittgensteinovi prijatelji. *Bahtin i drugi* [pried. Vladimir Biti]. Zagreb : Naklada MD, 79–101.
- Flaker, Aleksandar. 1979. O tipologiji romana. *Moderna teorija romana* [pried. Milivoj Solar]. Beograd : Nolit, 152–165.
- Forster, Edward Morgan. 1971. *Aspects of the Novel*, reprint. Harmondsworth/ Ringwood : Penguin Books.
- Hassan, Ihab. 1987. Pluralizam u postmodernističkoj perspektivi. *Quorum*, III, 3–4, 23–41.
- Hutcheon, Linda [Hačion, Linda]. 1996. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija* [prev. Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković]. Novi Sad : Svetovi.
- Jukić, Tatjana. 1995. O trijadi romana, (njegove) povijesti i teorije u Viktora Žmegača i Milivoja Solara. *Trag i razlika: čitanje suvremene hrvatske književne teorije* [ur. Vladimir Biti, Nenad Ivić i Josip Užarević]. Zagreb : Naklada MD/ HUDHZ, 155–177.
- Jukić, Tatjana. 1998. Priče iz davnine: hrvatska historiografska metafikcija. *Republika*, LXV, 5–6, 59–73.
- Katnić-Bakaršić, Marina. 2006. Akademski diskurs: dileme i izazovi: *Stilističke skice* [Marina Katnić-Bakaršić]. Sarajevo : Connectum, 285–299.
- Kos-Lajtman, Andrijana, Buljubašić, Ivana. 2013. *Romani Jasne Horvat kao (post)oulipovski narativi*. Rad u rukopisu održan na II. međimurskim filološkim danima, Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Čakovec, 26. travnja 2013.
- Kos-Lajtman, Andrijana, Buljubašić, Ivana. 2014. A Conceptual Mnemotope of Osijek in Jasna Horvat's Bizarij. *Culture/Культура - International Journal for Cultural Researches*, 7, 71–82.
- Kuiper, Kathleen, ur. 2012. *Prose: literary terms and concepts*. New York: Britannica Educational Publishing.
- Liović, Marica. 2013. Narativne strategije u romanu Bizarij Jasne Horvat. *XI. međunarodni kroatistički znanstveni skup* [ur. Stjepan Blažetin]. Znanstveni zavod Hrvata u Mađarskoj : Pečuh, 313–323.
- Lodge, David. 1988. *Načini modernog pisanja: metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti* [prev. Giga Gračan i Sonja Bašić]. Zagreb: Globus/ Stvarnost.
- Lotman, Jurij Mihajlovič. 1970. *Predavanja iz strukturalne poetike (uvod, teorija stiha)*. Sarajevo : Zavod za izdavanje udžbenika.

- Lyotard, Jean-François. 2005. *Postmoderno stanje: Izvještaj o znanju*. Zagreb : Ibis grafika.
- Milanja, Cvjetko. 1996. *Hrvatski roman 1945.-1990.: nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse*. Zagreb : Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Moranjak-Bamburać, Nirman. 2003. *Retorika tekstualnosti*. Sarajevo : Buybook.
- Nemec, Krešimir. 1993. Autoreferencijalnost i romanekna samosvijest. *Intertekstualnost & autoreferencijalnost* [ur. Dubravka Oraić Tolić i Viktor Žmegač]. Zagreb : Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 115–124.
- Nemec, Krešimir. 2001. Inovativni postupci u Isušenoj kaljuži J. P. Kamova. *Dani hvarskog kazališta: Književnost i kazalište hrvatske moderne – bilanca stoljeća*, sv. XXVII. Zagreb/Split : Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti/Književni krug, 228–236.
- Nemec, Krešimir. 2003. *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*. Zagreb : Školska knjiga.
- Oraić Tolić, Dubravka. 1996. *Paradigme 20. stoljeća: avangarda i postmoderna*. Zagreb : Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Peleš, Gajo. 1999. *Tumačenje romana*. Zagreb : Artresor.
- Petković, Novica. 1970. Principi Lotmanove strukturalne poetike. *Predavanja iz strukturalne poetike (uvod, teorija stiha)* [Jurij Mihajlovič Lotman]. Sarajevo : Zavod za izdavanje udžbenika, 3–30.
- Pogačnik, Jagna. 2008a. Hrvatska proza na početku novoga stoljeća: (ili nekoliko teza o istoj). *Riječi*, 1–3, 1–12.
- Pogačnik, Jagna. 2008b. Širenje područja borbe: (Suvremena hrvatska proza 1994-2007). *Tko govori, tko piše: antologija suvremene hrvatske proze* [priređ. Jagna Pogačnik]. Zagreb : Zagrebačka slavistička škola, 7–22.
- Popović, Tanja. 2010. *Rečnik književnih termina*. Beograd : Logos Art/ Edicija.
- Prince, Gerald [Prins, Džerald]. 2011. *Naratološki rečnik* [prev. Brana Miladinov]. Beograd : Službeni glasnik.
- Raspudić, Nino. 2006. *Slaba misao – jaki pisci: postmoderna i talijanska književnost*. Zagreb : Naklada Jurčić.

Rem, Goran. 2010. *Retorika kritike: književna i medijska kritika*. Osijek : Matica hrvatska Osijek.

Ryznar, Aneta. 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 Tvrtko Vuković]. Zagreb : Filozofski fakultet, Zagrebačka slavistička škola, Hrvatski seminar za strane slaviste, 149–161.

Sablić Tomić, Helena. 1998. *Montaža citatnih atrakcija: u obzoru quorumaške proze*. Osijek : Matica hrvatska Osijek.

Solar, Milivoj. 1980. *Ideja i priča: aspekti teorije proze*, 2. prošireno izd. Zagreb : Znanje.

Stojević, Milorad. 1984. Transparentnost i literarizirane paradigme u prozama Ljiljane Domić. *Šest smrti Veronike Grabar* [Ljiljana Domić]. Zagreb : RZ CDD SSOH, 157–162.

Stojević, Milorad. 1999. *Knjižica o podrupku*. Crikvenica : Libellus.

Šuvaković, Miško. 1995. *Postmoderna (73 pojma)*. Beograd : Narodna knjiga.

Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb/Ghent : Horetzky/Vlees & Beton.

Tomaševski, Boris. 1998. *Teorija književnosti: tematika*. Zagreb : Matica hrvatska.

Visković, Velimir. 2006. *U sjeni FAK-a*. Zagreb : V.B.Z.

Zlatar, Andrea. 1995. „Ja“ književne teorije. *Trag i razlika: čitanje suvremene hrvatske književne teorije* [ur. Vladimir Biti, Nenad Ivić i Josip Užarević]. Zagreb : Naklada MD/ HUDHZ, 87–105.

c) mrežna mjesta

Katnić-Bakaršić, Marina. 1999. *Lingvistička stilistika*. Budapest: Open Society Institute. <http://rss.archives.ceu.hu/archive/00001017/01/18.pdf>, lipanj 2015.

Kos-Lajtman, Andrijana. 2010. *Tekstualni kozmogrami Jasne Horvat*. Kolo, 1 (2010). <http://www.matica.hr/kolo/317/Tekstualni%20kozmoqrami%20Jasne%20Horvat/>, lipanj 2015.

7. Životopis

Ivana Buljubašić rođena je u Osijeku 17. listopada 1990.

Godine 1997. upisuje OŠ Vladimira Becića u Osijeku, a potom 2005. nastavlja obrazovanje u III. gimnaziji u Osijeku. Godine 2009. završava srednjoškolsko obrazovanje te upisuje sveučilišni preddiplomski jednopredmetni studij Hrvatskoga jezika i književnosti na Filozofskome fakultetu u Osijeku, a 2012. godine na istom fakultetu upisuje sveučilišni diplomski jednopredmetni studij Hrvatskoga jezika i književnosti nastavnoga smjera.

Za vrijeme studiranja nagrađena je Pohvalom za izvannastavne aktivnosti za akademsku 2013./2014. godinu Filozofskog fakulteta u Osijeku te Rektorovom nagradom za akademsku godinu 2013./2014. za izvrstan seminarski rad pod nazivom *Rječnik osječkog žargona* (u suautorstvu s Nikolinom Rebrinom).

Kao članica studijskog lirskog kolektiva Hikos Mash-up nagrađena je nagradom za najbolji neobjelodanjeni rukopis dosada bezknjigovnoga autora kolektivu Hikos Mash-up na 24. Pjesničkim susretima u Drenovcima (tiskana zbirka *Ivane moj Rogiću Nehajev*, Drenovci, 2014.) te Poveljom uspješnosti Julija Benešića za ukupan dosadašnji književnokritičarski rad studijskog lirskog kolektiva – *22 književne kritike – nekopirani umnožak – o Taj-gradu Antuna Babića, zapravo Torta o knjizi, traktat o kiparskom Pisanju grada Tihomira Matijevića* (Đakovo, 2013.).

Sudjelovala je na nekoliko znanstvenih, stručnih, studentskih i popularizacijskih skupova u Hrvatskoj i inozemstvu. Objavila je više znanstvenih i stručnih radova te kritika, uređivala je studentski časopis *Hrvatistika* (godište 7., broj 7, 2014.), jedna je od urednica zbornika *Sve je to movie!* (Filozofski fakultet u Osijeku, 2014.) i knjižice sažetaka (Filozofski fakultet u Osijeku, 2014.) s Međunarodne studentske konferencije *Pontes poeticae* (Filozofski fakultet u Osijeku, 23.–24. svibnja 2014.) čijom je predsjednicom organizacijskog odbora bila. Bila je i članicom organizacijskog odbora *Kulturne riznice* popularizacijskog simpozija kulturne i kreativne industrije Ekonomskog fakulteta u Osijeku (22.–25. travnja 2015.) te je u uredništvu časopisa *Tema*.