Problem znaka u romanima Luke Bekavca

Ivanković, Ivana

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:137:919841

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

Image not found or type unknown

Repository / Repozitorij:

Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula

zir.nsk.hr

Image not found or type unknown

FILOZOFSKI FAKULTET U PULI
ODJEL ZA HUMANISTIČKE ZNANOSTI
ODSJEK ZA KROATISTIKU

PROBLEM ZNAKA U ROMANIMA LUKE BEKAVCA

DIPLOMSKI RAD

Pula, 2021.

FILOZOFSKI FAKULTET U PULI
ODJEL ZA HUMANISTIČKE ZNANOSTI
ODSJEK ZA KROATISTIKU

PROBLEM ZNAKA U ROMANIMA LUKE BEKAVCA

DIPLOMSKI RAD

Studentica: Ivana Ivanković

JMBAG: 0303029315

Studijski smjer: Hrvatski jezik i književnost (jednopredmetni)

Predmet: Osnove semiotike

Znanstveno područje: Humanističke znanosti

Znanstvena grana: Teorija i povijest književnosti

Mentor: dr. sc. Matija Jelača

Pula, 2021.

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisana Ivana Ivanković, kandidatkinja za magistru edukacije hrvatskoga jezika i književnosti ovime izjavljujem da je ovaj Diplomski rad rezultat isključivo mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio Diplomskog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Studentica
Ivana Ivanković

U Puli, 2021.

IZJAVA

o korištenju autorskog djela

Ja, Ivana Ivanković dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj diplomski rad pod nazivom Problem znaka u djelima Luke Bekavca koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu sa Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama.

Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

Ivana Ivanković

U Puli, 2021.

Sadržaj

1. **Uvod…….…….....…..1**
2. **Znak……..…..…….....2**
   - **2.1. De Saussureov model znaka……...…….…2**
   - **2.2. Peirceov model znaka…….…….4**
3. **Roland Barthes……..……....6**
   - **3.1. Teorija o tekstu i tekstualnosti R. Barthesa……...7**
4. **Jacques Derrida i dekonstrukcija……10**
5. **Biografija i stvaralaštvo Luke Bekavca……..18**
6. ***Drenje*……..……..19**
7. ***Viljevo*……..……31**
8. ***Policijski sat*……..……41**
9. **Zaključak…….....….50**
10. **Sažetak……..……..52**
11. **Summary…….…….....53**
12. **Popis literature……..54**

1. Uvod

Romani Luke Bekavca stavljaju pred čitatelja mnogo izazova. Bekavac nam pokazuje sasvim drukčije ideje od onih na koje tradicionalno navikli pri čitanju i analiziranju književnoga djela. Stavlja pred nas svijet prepun zagonetki u sadržajnom ali i u strukturalnom smislu. U ovim romanima ne nailazimo na jednostavno predstavljenu fabulu koja se temelji na uzročno-posljedičnim i vremensko-prostornim vezama s klasičnom pozicijom pripovjedača već nam autor predstavlja jedan potpuno drukčiji svijet s vlastitim zakonitostima. U središtu ovog rada cilj jest prikazati s kojim se problemima susreće čitatelj u određivanju značenja pri čitanju romana *Drenje*, *Viljevo* i *Policijski sat*. Naime, ova tri romana su idealan primjer neodređenosti značenja ali i glavno načelo prema kojima Luka Bekavac oblikuje vlastiti prozni kozmos. Cilj nam je prikazati koji su to postupci pomoću kojih autor čitatelju onemogućuje dohvaćanje jednog, krajnjeg smisla ili značenja. Kako bi realizirali cilj bilo je nužno proučiti dostupne internetske izvore koji su zapravo kritički osvrti o romanima, kao i intervjue s autorom, znanstvenu i konačnici stručnu literaturu. Za potrebe teorijskog dijela rada definiramo prvo pojam znaka, donosimo dva model znaka, F. de Saussera i C. Peircea kao i ključne razlike među njima. Nakon definicije ključnog pojma znaka donosimo temeljne postavke R. Barthesa koji je svojim teorijama o tekstu i tekstualnosti izvršio velik utjecaj na druge teorije i škole. Njegovu teoriju donosimo kako bismo pokazali da je pri čitanju primaran užitak u tekstu, a ne traganje i težnja za jednim konačnim značenjem. U daljenjem radu prikazujemo temeljne pojmove Derridaove dekonstrukcije koja će nam poslužiti kako bi kasnije interpretirali romane i ukazali na ključna mjesta u romanu. Prije same analize romana donosimo kratku biografiju autora Luke Bekavca. Svaki roman interpretirat ćemo u zasebnom poglavlju kako bi bili što sistematičniji. Pri svakom poglavlju analize romana *Drenje*, *Viljevo* i *Policijski sat* dat ćemo kratki prikaz fabule radi boljeg razumijevanja konteksta. Daljnjim analizama koje ćemo napraviti u radu pokazat ćemo kako su svi postupci kojima se Luka Bekavac služi u svojim proznim djelima podređeni upravo učinku odgode/izmicanja značenja, tj. neodređenosti značenja.

2. Znak

Pojam znaka jest temeljni pojam semiotike, a možemo ga definirati na različite načine. Najjednostavnije možemo reći kako je znak općenito sve što stoji za nešto drugo ili da je on ono što je prethodno spoznato i vodi spoznaji nečega drugoga. On je osobit ljudski proizvod kojim se može bilo što označiti, pri čemu se predstavljeno naziva označenim, predstavljač označiteljem, dok samo predstavljanje dobiva različita tumačenja: prikazivanje, referencija, značenje, označavanje i slično. „Znak znači nešto drugono što je on sâm, on »preslikava« neki podatak ili pojavu, a da ne mora imati nikakvu prirodnu vezu s tim podatkom ili pojavom" (Biti, 1997: 411). Dva su suvremena modela znaka bitna za naš rad, a to su onaj F. de Saussera i C. S. Peircea. S. Petrilli i A. Ponzio znak vide kao nasljeđe de Saussera i Peircea, a definiraju ga kao intelektualno oruđe za procjenjivanje temeljnih činjenica postojanja. Zadnja desetljeća 20. st. nazivaju ''razdobljem znakova'' (Petrilli, Ponzio, 2002: 7).

2.1. De Saussereov model znaka

Svojim predavanjima je Ferdinad de Saussure, ženevski jezikoslovac i profesor (1985-1913), preteča semiotike i utemeljitelj semiologije[1], ali ponajprije utemeljitelj moderne strukturalne lingvistike. Njegovi strukturalni postulati glede teorije analize jezika kao sustava znakova postale su uzor mnogim istraživanjima i drugih sustava znakova pa se njegov utjecaj proteže daleko u njegove teorije o kulturi i u filozofiju poststrukturalizma. Glede strukturalizma važno je napomenuti kako je ovaj pravac promicao poetiku usmjerenu na konvencije koje omogućuju djelo. Umjesto za novim interpretacijama djela, tragao je za načinom na koji djelo djeluje i ostvaruje značenje (Culler, 1991: 144). Neizmjeran je njegov doprinos semiotici 20. stoljeća teorijom

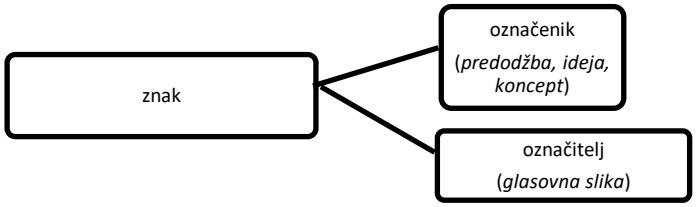
[1] De Saussure definira semiologiju kao znanost koja izučava život znakova u krugu društvenog života. Ona bi pokazala od čega se satoje znakovi i koje zakonitosti njima upravljaju. Za više vidi: V. Vinja, A. Kovačec, T. De Mauro: *Ferdinand de Saussure: Tečaj opće lingvistike (prijevod)*, 62

znakova i prijedlogom o općoj teoriji znakovnih sustava prema jezikoslovnim načelima. Važno je naglasiti kako po njegovoj teoriji predmet lingvističke analize treba biti isključivo jezik kao sustav ili struktura znakova koji izražavaju ideje koji svoje značenje ostvaruju tek u međusobnoj interakciji.

Ferdinand de Saussure u svojem *Tečaju opće lingvistike* (1916) tumači jezični znak u okviru strukturalne lingvistike pomoću binarne opreke jezika (*langue,* sustav jezičnih znakova) i govora (*parole*, živi ostavaraj ili konkretizacija jezika), dajući prvenstvo jeziku naspram govora. Da bi istaknuo granicu između *jezika* i *govora* de Saussure je uveo termine *sens* ili *signification* (*''smisao''* ili *''značenje''*) i *phonation* za bitak koju tvori govor (*parole*). De Susssure je istraživao pravila prema kojima jezik funkcionira i izveo konačan zaključak kako je proces stvaranja značenja izveden isključivo iz sustava razlika među njima. Tako de Saussure znak označava upravo prema razlici koja ga karakterizira u odnosu na druge znakove, odnosno u međusobnoj interakciji. Označitelj (*signifiant*) i označeno/označenik (*signifie)* su dvije nerazdvojne stvari. Oni postoje upravo kao distinkcija u održavanju razlike, kao što i sami znaci, naročito označitelji, postoje kroz održavanje uzajamnih razlika (v. Milić, 2007: 32).

Jezični je znak prema de Saussureu dvodjelna, odnosno dijadna struktura koja se sastoji od *glasovne slike- označitelja* i *predodžbe- označenika/označenoga*. Označitelj je materijalno svojstvo znaka ili ostvaraj, skup glasova ili slova, a označeno ili označenik jest idejno svojstvo znaka, mentalna predodžba/slika, ideja, značenje koje sami automatski pridodajemo na sam pojam. Uzmimo za primjer riječ KUĆA koja postoji u jeziku i definirana je kao „*zgrada koja ima zidove i krov i služi za stanovanje [kamena kuća kuća od kamena; zidana kuća kuća od opeke; (za razliku od drvene ili kuće od ćerpiča)]; hiža"*. (v. mrežna stranica Hrvatski jezični portal) Dakle, unutar jezičnog znaka postoji sadržaj jezičnog znaka iz izvanjezične zbilje i on se naziva označeno, a konretan pojam i izraz KUĆA, odnosno skup grafema ili fonema K+U+Ć+A jest označitelj. Mentalna narav označenika ogleda se u alternativnim pojmovima koji opisuju sadržaj a naziva ih *konceptom* ili *idejom. A*ko promatramo znak kao društvenu konstrukciju tada glasovna slika nije materijalni zvuk već psihički otisak tog zvuka, odnosno *predodžba* naših osjetila. Dijadni značaj znaka Saussure naglašen je u odnosu prema predmetu referencije, naime „jezični znak ne spaja neku stvar i neko ime, nego predodžbu i glasovnu sliku" (Nöth, 2004: 74). Temelj njegove opće teorije znakova jesu arbitrarnost i linearni karakter označitelja. Arbitrarnost znaka

ogleda se u proizvoljnosti veze označitelja i označenog, naime njihova veza nije prirodno motivirana (v. Vinja, Kovačec, De Mauro, 2000: 31). To možemo objasniti ponovno na gore navedenom primjeru. Ako se zapitamo *zašto se zgrada za stanovanje* baš naziva kuća, a ne nekako drugačije, tvrdimo da nema veze između predmeta i izraza, baš kao što smo rekli ta je veza apsolutno proizvoljna. Iz arbitrarnosti proizilazi načelo linearnosti. U *Tečaju opće lingvistike* de Saussure navodi kako se linearnost ogleda u arbitrarnosti znakova jer se time omogućuje kodifikacija u linernom slijedu koje se javljaja na mentalnoj razini, percepciji i u poznavanju govornika.



Slika 1. Dijadni model znaka F. De Saussurea

2.2. Peirceov model znaka

Drugu važnu definiciju znaka za povijesni razvoj semiotike dao je Charles Sanders Peirce (1839-1914). Njega možemo zapravo nazvati pravim utemeljiteljem opće semiotike novijeg vremena. Iako je bio istaknut u mnogim znanstvenim područjima nije bio priznat od svojih suvremenika. On danas slovi za jednog od najznačajijih filozofa u povijesti SAD-a, a njegova se semiotika razvija zasebno od o jezikoslovne orijentirane semiotike njegova suvremenika de Saussurea. Peirceova teorija za razliku od Seassurove ustrajala je u svojem interesu za semantičku ekstenziju, odnosno za uvjete istinitosti (Biiti, 1997: 412).

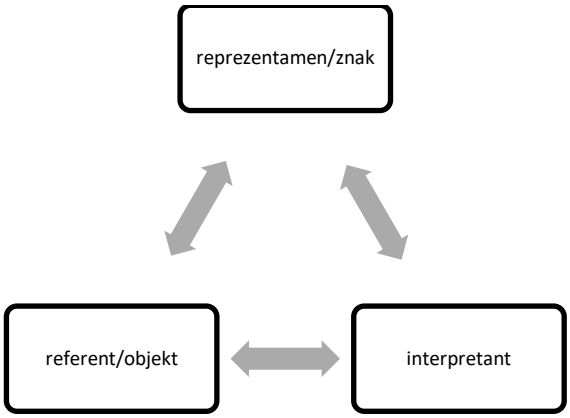
W. Nöth u *Priručniku semiotike* ističe kako semiotika prema C. S. Peirceu teži za spoznajno teorijskom općenitošću, pa čak i za metafizičkom univerzalnošću za razliku od semiolingvističkim logocentrizmom Saussurea i njegovih sljedbenika. Njegovo djelo ostalo je neobjavljeno, tek između 1931. i 1958. njegovi suradnici sabrali

su ga u 8 svezaka. Djelo je ostavilo velik trag za semiotiku u okviru filozofije i opće teorije znakova dok su, relativno kasno, lingvistička semiologija i druge primjenjene grane semiotike otkrile mogućnosti za proučavanje znakovnih procesa i sustava prema njegovim postavkama. Njegovi nasljednici (Morris, Bense i Walther) su rekonstruirali i unaprijeđivali njegove temeljne postavke. U spisu iz 1867. godine *O novom popisu kategorija* razvio je trijadnu teoriju znaka.

Prema teoriji znaka C. S. Peircea znakovi su definirani kao mentalne predodžbe predmeta, a zastupao je tezu da je sve što postoji zapravo znak. Svaki oblik mišljenja temelji se na uporabi znakova pa je tako za njega svaka misao znak. Samim time je tumačenje znakova svaki čin razmišljanja. Znakovi su posrednici između vanjskoga svijeta objekata i unutarnjeg svijeta ideja (Kranjc, 2014: 144). Kroz paradigmu C. S. Peircea jezični znak je promatran kao više općenit pojam u sferi filozofske problematike za razliku od lingvističkog pristupa F. de Saussera. Peirceaov model znaka naziva se još i semiotički trokut. Glavne sastavnice semiotičkog trokuta su *reprezentamen/znak* koji je u odnosu s *referentom/objektom*, a taj odnos uključuje *interpretant*. *Reprezentamen ili znak* jest nešto što se predstavlja, *objekt* je ono što je predstavljeno. *Interpretant* je učinak označavanja, ono što organizira odnos između prve sastavnice. Možemo pojednostavljeno za *interpretant* reći kako je on znak u ljudskom umu. Važno je naglasiti da interpertant nije tumač već pravi učinak označavanja, on je zapravo ishod svakog susreta sa znakom (Cobley, Jansz, 2006: 21-23). Tako reprezentamen pomoću interpretanta i drugog znaka koji reprezentamen predstavlja u svijesti interpretanta dolazi u indirektnu vezu sa objektom. Uzmimo za primjer riječ *krevet*. Laički, reprezentamen bi bila forma/natpis, interpretant bi bilo značenje o predmetu koji nam prolazi glavom npr. mjesto za spavanje, a interpretant konačna slika o predmetu koji smo početno zamislili (slika kreveta). Za Peircea i interpretant je znak jer se u ovome ciklusu sve što uđe u njega pretvara u sam znak, a samim time interpretant postaje reprezentamen te označilac za nova značenja. Ovaj cijeli proces naziva se *beskonačnom semiozom*[2] (prema mrežnom izvoru Struna). Kada uspoređujemo de Saussureovu i Peirceovu koncepciju znaka pojam označitelja predstavlja pojam reprezentamena, a označeno pojam interpretanta. Pojam referenta

[2] Naziv semioza uveo je sam Pierce, a definira se kao proces u nastanku značenja znaka, proces kojim znak ima stalno promjenjivo značenje.

kako vidimo nije sadržan u de Saussureovom modelu znaka. Ovo područje prema de Sausseru nije predmet bavljenja lingvistike.



Slika 2. Trijadni model znaka C. S. Peirce

3. Ronald Barthes

Roland Barthes (1915 – 1980) francuski je teoretičar književnosti, esejist, filozof, kritičar i semiotičar. Barthes je proučavao širok raspon tema i izvršio je utjecaj na razvoj škola teorija poput strukturalizma, semiotike, egzistencijalizma, socijalne teorije, marksizma, antropologije te post-strukturalizma. Studirao je na Sorbonni, predavao sociologiju znakova, simbola i predodžbi na pariškoj *Ecole pratique des hautes études*, a od 1976. semiologiju književnosti na znamenitom *Collège de France*. Surađivao je s nizom utjecajnih časopisa poput *Tel Quel*, *Combat*, *Esprit* i slično. Jedan je od najistaknutijih predstavnika nove francuske kritike strukturalističkog usmjerenja i svojim istraživanjem razvio je semiološku teoriju. Među njegova djela, od kojih su neka prvi put objavljena posthumno, ubrajaju se: *Degré zéro de l'écriture* (1953), *Les Mythologies* (1957) - (*Mitologije*, 2009), *Sur Racine* (1963), *Éleménts de sémiologie* (1964) - (*Osnove semiologije*, 2012), *Critique et vérité* (1964) - (*Kritika i istina*, 2009), Essais critiques (1964), Système de la mode (1967), L'Empire des signes (1970), *S/Z* (1970) - (*S/Z*, 1974), *Le Plaisir du texte* (1973) - (Užitak u tekstu, 2004), Fragment d'un discours amoureux (1977) - (Fragmenti ljubavnog diskursa, 2007), Poétique du rècit (1977), *Préface*, *La Parole Intermédiaire* (1978), *Recherche de Proust* (1980), *Sade*, *Fourier, Loyola* (1980) - (*Sad, Furije, Lojola*, 1979), *La Chambre claire* (1980) - (*Svijetla*

komora, 2003), *Litérature et réalité* (1982), *Un Le Bruissement de la langue* (1984), *Aventure sémiologique* (1985), *Michelet* (1988), *Euvres complètes* (1993-1995), *Carnets du voyage en Chine* (2009), *Journal de deuil* (2009) (prema Wikipedija: *Roland Barthes*).

3.1. Teorija o tekstu i tekstualnosti R. Barthesa

Važno je istaknuti okret labirinta teksta koji je u francuski strukturalizam i poststrukturalizam uveo Barthes. Barthesova teorija teksta nastavlja se na krizu koja je počela u 19. stoljeću oko metafizike istine s Nietzscheom koja se otvara u poststrukturalističkoj teoriji jezika i književnosti. Njegova teorija teksta uključuje razliku djela i teksta te implicira produkt samog teksta, a to je užitak. Za razliku od klasičnog poimanja teksta, tekst više ne shvaća kao zatvorenu cjelinu namijenjenu jedino metatekstualnim komentarima, nego kao entitet koji u sebi sadržava praksu, proizvodnost i – zapravo neprevodivi termin – *signifiance* (sposobnost stvaranja mnogoznačnosti (v. Horvat, 2008). Dok je klasično poiman tekst vezan uz slovo i označeno, izmijenjeni pojam teksta predstavlja djelo koje se ne može svesti na jedno značenje ili smisao. Tekst je praksa označavanja, što rezultira da se označavanje ne proizvodi na razini jezika[3], nego putem operacije/djelovanja. Subjekt je pluralan, a ovime prestaje važiti i poznata Jakobsonova komunikacijska shema *pošiljatelj-poruka-primatelj*. Tekst je poprište proizvodnje gdje se sastaju proizvođač i čitatelj teksta. Tekst neprestano proizvodi, čak i kada je napisan (završen) on i dalje ostaje u procesu proizvodnje. Ono što tekst proizvodi jest dekontrukcija jezika komuniciranja, predstavljanja ili izraza. Kada je tekst shvaćen kao proizvodnja ne prilazi mu se više kao zbirci objektivnog značenja, on postaje polisemičan prostor presijecanja krivulja velikog broja potencijalnih značenja.

Znak je rezultat rada koji je različit od značenja, putem kojeg se subjekt teksta, izbjegnuvši logiku ega bavi značenjem. Takvo značenje se se dekonstruira, dakle gubi. Kroz pojam *signifiance* prema Barthesu tekst postaje erotičan. Barthes avangardim tekstovima daje veliko značenje jer oni predstavljaju formalno protest protiv prisila

[3] kao što je to smatrao Ferdinand de Saussure

tradicionalne ideologije značenja kao što je izražajnost, vjerodostojnost, čitljivost i slično. (prema: Horvat, 2008) Novi subjekt je koliko autorov toliko i čitateljev.

On u *Ogledu o pisanju* iz 1953. provodi razliku između odnosa jezika, stila i pisanja. Ideja kojom se vodi strogo je razlikovanje koje proizlazi iz određenja konteksta u kojemu književnost proizvodi djelotvorno značenje u komunikacijskom procesu. Tako je potrebno da književnost postoji kao sustav iskaza čiji su temelji u slobodi izbora. Pisac postaje akterom proizvodnje iskaza u javnome prostoru komunikacije tek kada se nalazi u sukobu s vladajućim modelom pisanja. Za Barthesa je stil početak onog što dolazi nesvjesno kao svojevrsan otpor spram »kanonizirane prirode« jezika (usp. Ž. Paić, 2019: 231-232). Za Barthesa pisanje pretpostavlja postojanje apriorne forme kao što su jezik i njegovi kodovi, dok književnost piscu daje slobodu izbora žanra. Ta prividno ograničena forma ima značajke otvorenosti jer omogućuje autoru da unutar njezinih granica prelazi ideju granice.

Roman je paradigmatska i univerzalna forma književnosti. U njemu se ogleda »trijumf i propast pisanja« (nj.d.: 233). Nasuprot Sarterova shvaćanja klasičnog obrasca jednosmjerne komunikacije; prema kojem informacija stvara poruku, a poruka ima svoj društveni i kodirani smisao u zajedničkom odnosu pisca i čitatelja spram »literarnoga komunizma« angažirane književnosti, za Barthesa je takav model nevjerodostojan. Pisanje je svijest o granicama vlastite želje za opisom i prikazivanjem duha epohe utoliko što je jezik nasljeđen od tradicije, a stil u svojoj subverziji kanona naposljetku mora imati kontekst svojeg iskaza, ispisan u formi tradicijskog jezika ili, pak, u izboru ekspiremntalne forme. Razgradio je eshatologiju povijesti po kojoj umjetnost, pa samim time i književnost, služe nečemu izvan vlastite kontigencije i singularnosti (v. id.: 234). Paić ističe kako su pojmovi kôda, strukture, teksta i konteksta pridonose da književnost ima znanstveni karakter, a teorijom pisanja poprimila stimulativan odnos između različitih društveno-humanističkih znanosti poput strukturalne lingvistike, semiologije, sociologije, kibernetike. *Nulti stupanj pisanja* tako pokazuje da književnost kao sustav u svome poretku "uvučena" u mehanizam društveno-kulturalne reprodukcije. Sve postaje potrošivo i nadomjestivo, sve postaje znakom integracije u sustav značenja.

U ogledu *Smrt autora* iz 1968. naglašeno je da jezik postaje sustav znakova čime pisanje nadilazi vlastitost autora (v., o.c.: 237). Književnost tako doživljava prekid

s subjektom i autorom, a postaje sustav znakova i sustav mreže tekstova koji se odnose na druge tekstove. Jezik i stil tako pripadaju sustavu znakova, u okviru semiologije svedeni su na metajezik. Pisanje također postaje autonomno polje upisivanja značenja tek u odnosima s drugim tekstovima. Kako je Barthes bio učenik F. de Saussera zastupao je ideju kako je tekst u smislu značenja svijeta sve.[4] Za Barthesa čitatelj ima ulogu produljenog autorstva. Važna postavka koju je iznio Barthes, a kasnije su je opetovali i drugi teoretičari, jest da tekst i medij pronalaze svoje značenje u procesu komunikacije. Pisanje tako postaje, navodi Paić, demistifikacija mita o pisanju. Uvođenje je to u labirint znakova koji čine složeni sustav metajezika društva i kulture. Moda, reklama, mediji, komunikacija, svijet kao tekst, sve su to zorni pokazatelji radikalne promjene s kojom suvremena književnost mora biti u odnosu, pa čak i kada radikalno-kritički nastoji nadići granice ove inter-epohalne redukcije na pragmatičko obzorje, na jezik bez semantičke dubine, i na posljetku na tekst s kojim na iznimno paradoksalan način čitatelji komuniciraju do te mjere da im to predstavlja užitak(v. o.c.: 240).

Tekst se prema Barthesu može u punom opsegu doživjeti kao užitak tek kada se u procesu proizvodnje značenja pisanje uspostavlja logiku proizvođenja značenja (Barthes, 2000: 106). Tekst je kao i tijelo, ističe Paić, oslobođeno vladavine znakova u labirintu u kojem više nema prve i posljednje tajne. Tako igra praznih znakova odgovara na pitanje o nestanku vrhovnog označitelja ukazivanjem na pukotine u sustavu. Pisati prema tome znači stvarati pukotine u tekstu kao užitku. Rečenica koja vjerodostojno prikazuje navedenu tezu jest *Sve je tekst i tekst je- Ništa* (v. o. c.: 242). S. Horvat ističe da ako promatramo cjelokupni Barthesov rad kako je on cijelo vrijeme zapravo pisac po definiciji koju je sam dao. Tako je u znanstveni diskurs progurao *ich formu*, a i dalje bio priznat znanstvenik (usp. Horvat, 2008). Važno je istaknuti da je *užitak u tekstu* provođen u praksi u svakom djelu R. Barthesa.

[4] Isto stajalište zastupa i Derrida- „*Sve je tekst*."

4. Jacques Derrida i dekonstrukcija

F. de Saussure i C. S. Peirce odredili su najprije razdoblje strukturalizma u lingvistici i teoriji književnosti, potom poststrukturalizam, a posebno dekonstrukciju. Upravo njihovi postulati i stavovi, uz mnoge druge, temelj su kritike najvažnijeg djela francuskog filozofa J. Derridaa (1930.-2004) *O gramatologiji* iz 1967. godine. Temeljni pojmovi koji se vežu uz Derridaa jesu dekonstrukcija, diferancija, logocentrizam i pismo.

U dosluhu sa filozofijom tradicije antike i novovjekovnom filozofijom Derrida razvija dekonstrukciju. Pokušaj je to kritike i razgradnje zapadnoeuropske metafizike, posebice logocentrizma i tradicionalnih suprotnosti (*phýsis–tékhnē,* sloboda–nužnost, priroda–kultura) kao temeljnih pojmova diferencijalnog tumačenja svijeta (*Pismo i razlika – L'Écriture et la différence,* 1967). Usredotočujući se na kritiku »znaka«, Derrida izgrađuje znanost o jeziku i pismu (*O gramatologiji – De la grammatologie,* 1967) kao transcendentalno područje čiste idealnosti (Milić, 2007: 32). Iz brojne literature vidljivo je kako se dekonstrukcija predstavljala na različite načine, kao filozofska pozicija, politička ili intelektualna strategija i kao način čitanja. J. Culler ističe kako je važan aspekt dekonstrukcije postupak obrtanja binarnih opozicija. Dekonstrukcija se stoga najjednostavnije može odrediti kao kritika hijerarhijskih opreka na kojima se temelji zapadnjačka misao: unutra/izvan, duša/tijelo, doslovno/prenesno, prisutnost/odsutnost, priroda/kultura, govor/pismo, forma/značenje. Osnovno načelo dekonstrukcije jest pomoću analize i kritike otkriti razlike strukture osnovnog značenja. Ona u svojoj suštini podrazumijeva rastavljanje i sastavljanje. Valja imati na umu da jedan pojam antiteze prema dekonstrukciji nikako ne isključuje jedan drugoga, nije razdvojiv, već je sadržan u sebi i uvijek je prisutan.

N. Milić u svom uvodu daje jednostavnu i sažetu deficiju dekonstrukcije, ona je naime invencija otpora. Eagleton navodi kako dekonstrukcija zapravo nastoji pokazati suprotnosti koje, da bi bile održive, moraju katkada rušiti same sebe, ili pak protjerivati na rubove teksta neke neugodne pojedinosti, koje bi se mogle vratiti i ometati njihovo funkcioniranje.

> Tipični način na koji Derrida čita tekst jest da dohvati kakvu naoko perifernu pojedinost djela npr. bilješku na dnu stranice, manje važnu riječ ili sliku pa je onda

uporno razgrađuje, sve do granice na kojoj ona počne prijetiti potpunim razdvajanjem suprotnosti što upravljaju cjelinom teksta. (Eagleton, 1897: 90- 91)

Ponovno možemo istaknuti kako dekonstrukcija u svojoj biti podrazumijeva rastavljanje i sastavljanje, a njena zadaća jest potkapanje binarnih suprotnosti koje su zagovarali strukturalisti (muškost-ženskost, subjekt-objekt, priroda-kultura, visoko-nisko, moderno-pomodno, istina-laž). Osnovna teza dekonstrukcije tako zapravo jest pokazati kako su te suprotnosti isprepletene te kako ih je nemoguće u potpunosti razgraničiti jer jedan pojam podrazumijeva ujedno i onaj drugi. Tako apsolutne kategorije i jasna kategorizacija ne postoje.

Prema Derridau suštinska je sposobnost znaka da kroz trag jednog znaka uđe u vezu s nekim drugim znakom. U osnovi jezika i jezičnih fenomena (višeznačnost, polisemija, dvosmislenost) jest značenje kroz različitost (deseminacija). „Znak kroz svoje ponavljanje zadržava mogućnost različitosti i taj je trag različitosti načelan za znak" (v. Milić, 2007: 38). Milić kaže kako se radovi dekonstrukcije najčešće tiču neizvjesnih teškoća, mjesta ili slojeva nejasnosti, dvosmislenosti, aporija, razlika, značenja koja su neodrediva, ''indeciaboilna', smislova čiji je status neizvjesan i problematičan. Isto tako dalje tvrdi kako su načini na koje dekonstrukcija postupa prema ovim oblicima otpora u znaku pažnje. Pažnja ovdje ne znači da se zaustavljamo kod činitelja otpora u nekom tekstu kako bismo ih reducirali na druge stabilnije elemente, relativizirali s obzirom na neka središta ili granice ili kako bismo ih izbjegli, poništili kroz izvjesno tumačenje proglašavajući ih nevažnima, već da bismo pustili takvim mjestima da odigraju ulogu koju u tekstu imaju. Ističe kako ne treba nikako izjednačavati destrukciju i dekonstrukciju.

Dekonstrukcija pušta da mjesta otpora, činitelji razlike igraju svoje uloge u tekstu, ona nastoji da im se odobri legitimnost. Nastoji pružiti valjanje razloge kako činioci otpora u tekstu predstavljaju upravo ono što tekstu daje status neke invencije, novog, drugačijeg, produktivnog. Računajući s teškoćama u tekstu, pružajući svu pažnju i vrijeme da otpori pokažu invencijsku snagu, rad dekonstrukcije postaje i sam težak. (Milić, 2007, 32- 33)

Autor kaže kako je važno opaziti razlike. Međutim, važno je također istaknuti kako ideja dekonstrukcije uvijek računa na nesvodljivost jednog slučaja na drugi, pa tako računa i na vlastitu nesvodljivost na neku jedinstvenu formulu ili figuru.

Prema Derridau svaki znak da bi se mogao razumjeti mora posjedovati svojstvo odvojivosti od konteksta, svojstvo primjene u različitim kontekstima jezične upotrebe. Znak mora posjedovati sposobnost da se odvoji od konteksta upotrebe i upravo mu taj kapacitet izdvajanja iz konteksta omogućuje razumijevanje i od strane onih koji nisu izvorni sudionici komunikacije. Upravo to obilježje pripada pismu. Iretabilnost (*iterum*- po drugi put, *iteratio*- obnavljanje, ''opetovanje'') znaka jest stvojstvo da svaka stvar postaje znak time što se može ponoviti beskonačno mnogo puta. Znak je znak time što se može ponavljati. Iz ovog svojstva znaka proizlazi još jedna karakteristika znaka, a to je samostalnost. Time što se može pojaviti beskonačno mnogo puta, što se odvaja od svog porijekla ili se može pojaviti u sasvim drugom kontekstu u ili u drugim instancama. Dakle, ne možemo kontrolirati kakvu će ulogu znak niti smisao imati u međusobnoj interakciji sa drugim znakovima u sasvim drugom kontekstu.

> Znak nosi trag prvobitnog prisustva (ali ne cijelo prisustvo), zadržava ga kao trag intencije, ali se kombinira sa drugačijim prisustvom kao trag, a ne kao čist ili idealan identitet znaka- odtuda je mogućnost da se on drugačije, različito razumije, suštinska za znak, a ne tek neka pogreška intencije ili sama njena nejasnost. (Milić, 2007: 32- 33)

Prva gesta dekonstrukcije je da ono jedinstveno i singularno iznevjeri, ne bi li mu bila odana i sačuvala ga. Paradoks je samo prividan jer time ne dolazi do kočenja nego do aktivacije dekonstrutivnog rada.

> Dekonstrukcija ne razgrađuje pojmove kao takve, izolirane od polja u kojem djeluju, još manje ih odbacuje, negira, ništi, već ih razrađuje kako bi se promjenile njihove poleđine, sedimentirane, fiksirane funkcije – ona prevrednuje kroz razradu više nego što razgrađuje protivljenje; ako vas ovo podsjeća na „dijakletiku”, onda je to stoga što je dekonstrukcija njeno naličje – suprotno od hegelovske, ona nema za cilj nikakvo „prevazilaženje” (tzv Aufhebung) kako si se

> dosegao totalitet. Njen je zakon antitottalizacijski. To što nema apsolutnog centra, mjerila, standarda ili znaka, ne znači da sve jednako vredi. (Romčević, 2018: 262)

> Cilj dekonstrukcije nije da nauči i pokaže čitatelju što je konačno značenje djela već da prikaže načelnu mogućnost da se tekst otkriva za razne smislove, razne uglove, razne druge tekstove i drugačija čitanja. Njen je fokus da se književnosti približi kroz autorski oblik, a ne kroz oblik parafraze. Cilj dekonstrukcije nije da odbaci postojeća znanja... njoj jeste za cilj da pitanje invencije postavi kao prvorazredna. (Romčević, 2018, 262)

Dekonstrukcija kako smo rekli ne predlaže ukinuće distinkcija, niti neodredivost koja značenje čini čitateljevim izumom. Igra značenja posljedak je onoga što Derrida naziva *igrom svijeta* u kojoj uopćeni tekst uvijek pribavlja daljnje veze, korelacije i kontekste (usp. Culler, 1991: 115). Jedan od važnijih angažmana njegovog djelovanja jest rad na teoriji značenja u smislu odbacivanja njegove samoprisutnosti. Znak se prema njemu ne može jednom dovesti u vezu s nekim preciznim opisom ili sadržajem, kako navodi K. Peternai Andrić, svaki novi kontekst donosi vlastite aspekte značenja. Za Derridu svaki je pokušaj fiksiranja značenja zapravo neuspijeh, tvrdi autorica. Značenje se ne može jednom zauvijek dosegnuti jer je ono zapravo uvijek odgođeno. Znakovi za Derridu nemaju značenjsku jezgru i određeni su neodredivim kontekstom (prema: Andrić, Glavaš, 2013).

Strukturalizam je uveo binarne opreke kojima se pretpostavlja misao kako je jedan član prvi/osnovni/vrijedniji/moćniji naspram drugog/izvedenog/podređenog člana. Osnovnu postavku strukturalizma kako su binarne opozicije u temelju čovjekove svijesti, jezika i misli preuzima i sam Derrida, ali u jednoj bitno drugačijem pristupu. Logocentrizam daje prednost jačem članu pred onim slabijim, odnosno govoru pred pismom. Govor je u izravnom odnosu s misli dok je pismo naknadno uvedeno kako bi se prezentirao govor u slučaju odsutnosti govornika. Upravo je to glavni predmet njegove kritike odnosno dekonstrukcije, obrtanje opreka/opozicija misli i jezika, govora i pisma. To je najvažnija inovacija i ključna točka Derridinog djela. Predmet kritike dekonstrukcije posebno je metafizika. Dekonstrukcija filozofsku kritiku povijesti i povijesnog shvaćanja povezuje sa značajkama kako je diskurz povijestan, a značenje povijesno određeno, i načelno, i u praksi (Culler, 1991: 111). Na isti način Derrida

interpretira i de Saussurevo privilegiranje misli u odnosu na jezik i označeno u odnosu na označitelja, a samim time i opoziciju forme i sadržaja. Derrida ukazuje da su zapravo binarne opreke asimetrične i ovisne jedna o drugoj.

L. Bekavac tako iznosi Derridinu misao kako: „struktura ponovljivosti na kojoj svaki znak počiva načelno onemogućuje razlikovanje izgovornog utiska i njegove reprezentacije, pa tako i ''stvarnu'' i ''fiktivnu'' uporabu jezika...i bez sumnje se ne može reći što se zbiva u jeziku. Jezik općenito jest to" (Bekavac, 2015: 40).

Kada promotrimo ove Derridaove postavke vidimo da su pismo i govor u znatno složenijem odnosu nego se to tradicionalno poimalo, a dodatni naglasak Derrida stavlja na tu problematiku uvođenjem vlastitog pojma *différance* koji se na hrvatski prevodi *diferencijom*. *Différance* je inačica francuskog glagola *différrer*, koji u sebi sadrži značenja *razlike*/*pomaka*/*odgode*. Obje inačice se isto izgovaraju. Važno je napomenuti, kako ističe N. Klobučar, da se u francuskom izgovoru varijanta *différence* i varijanta *différance* bez pomoći pisma zapravo ne može razlikovati. Culler navodi kako Derrida pod ovim pojmom podrazumijeva puno više od razlike. U toj preinaci grafema kod Derrride se ističe kako pismo nije samo puko pomagalo ili samo dodatak govoru. Ovaj termin se također odnosi na de Saussureovu tezu o jeziku kao sistemu razlika, a kroz vremensku i prostornu odgodu na tvrdnju o pismu općenito kao neprisutnom eksponentu. Différance je struktura i kretanje što ih ne možemo shvatiti na temelju opreke prisutnost/odsutnost (prema: Culler, 1991, 84.) Nastavak *–ance* može tvoriti aktivni i pasivni oblik pa također pridonosi višeznačnosti i neodređenosti. Tu fazu prijelaza iz pasivne u aktivnu fazu Derrida naziva *trace-trag*. pojma fonema.[5]

Npr. hrvatska riječ *k**i**t* razlikuje se od riječi *k**a**t* te ona u tragu razlikovanja, na temelju razlikovnih zvukova stječe svoju razlikovnu vrijednost. Prema ovim tvrdnjama vidimo kako se *différance* opire vlastitom definiranju, značenju i odlučivosti, odbija biti klasičan pojam u jeziku (v. Oblučar, 2010). Prema P. Colbeyu i Litzi Jansz fenomen *différance* je odličan prikaz načina na koji se ljudi zavaravaju smatrajući da su razumna bića koja imaju odličnu sposobnost vladanja procesima označavanja.

[5] Na mrežnom izdanju Hrvatske encikopedije fonem se definira kao najmanja sljedbena jedinica u jezičnome sustavu koja služi za sporazumijevanje tako da razlikuje značenje, iako je sama bez značenja. Inačice fonema zovu se *alofoni,* ostvareni su *fonima.* Fonemi (i alofoni) jezične su jedinice, time apstraktne i stalne, a fonovi su njihova promjenljiva ostvarenja – konkretni glasovi. Kako bi ustanovili pripadaju li dva alofona istom fonemu taj postupak nazivamo traženje minimalnog para: riječi koje se razlikuju samo u jedanom fonemu kojeg proučavamo.

Culler ističe da je termin *tekst* zastupljen kao sinonim za termin *pisma* pa Derrida ogovori o općem tekstu. Pismo u općem smislu jest arhi-pismo koji je osnovni preduvijet govora i pisma. U korelaciji sa diferancijom vratimo se pojmovima označeno i označitelj. Derrida razgrađuje i ovu opreku pa fundament zapravo postaje proizvod diferancije odnosno diferancijskog sustava. Pojednostavljeno rečeno, Derrida zastupa ideju kako je razlika među označiteljima primarna, a označeno (značenje) svakog znaka izvedeno upravo iz te razlike. Dakle, možemo reći da razlika među njima nije tvarna jer ono što u jednom trenutku prepoznajemo kao označeno isto tako je i označitelj. Ovaj proces razlikovanja za Derridu je beskonačan, pa se stoga upotrebljava sintagma *igra beskonačnih označitelja*. Sa ovom idejom se može povezati Peirceova ideja *beskonačne semioze* o kojoj smo pisali u prethodnom poglavlju. Pierceov model, odnosno trijadna relacija jest dinamičan proces interpretacije jer svaki znak začinje nekog interpretanta, a on je u tom procesu reprezentamen svakog drugog znaka. Taj potencijal zapravo nazivamo *beskonačnom simiozom*. Pojednostavljeno rečeno, semioza je proces neprekidna prevođenja znakova u druge znakove, a iz iskustva znamo da jedan znak pokreće cijeli niz asocijacija i ideja. Nović navodi definiciju Peircea: „kao ma što se određuje nešto drugo (njegov interpretant) kako bi uputilo na neki objekt koji i sam upućuje (njegov objekt) na isti način, interpretant postaje sa svoje strane znak, i tako dalje ad infinitum”(Milić, 2007: 33). Prema Derridau svaku se riječ može beskonačno dovoditi u odnose razlike prema svim drugim riječima i stoga je značenje nemoguće zauvijek jednoznačno odrediti. Iretabilost znaka je kako vidimo ključna pa je tako značenje u načelu neodredivo ili neodlučivo.[6]

Značenje je uvijek određeno kontekstom koji je u načelu uvijek beskonačan/neodlučiv/neodrediv. Kontekst se mijenja svakim novim čitanjem i stoga ga je nemoguće jednom zauvijek odrediti značenje pojedine riječi, naime nemoguće je predvidjeti u kojem kontekstu će pojedinu riječ upotrijebiti budući govornici. „Dekonstrukcija se uvijek napaja iz resursa koji je neki tekst” (v. Romčević, 2018: 629), a prema Derridi svaki tekst je složeni znak. Upravo književnost, odnosno književni tekst bio je inicijalni problem iz kojega se razvilo njegovo promišljanje pisma (Bekavac, 2016: 7). Tradicionalni čitatelj naime smatra kako svaki tekst krije ideju, značenje ili smisao koju nam autor želi prenijeti preko teksta. Derrida radi obrat na ovoj pretpostavci i tvrdi

[6] Ovaj termin spominju i detaljnije se razrađuje u članku K. P. Andrić, Z. Glavaš: *Neodlučivost značenja u "Drenju" Luke Bekavca*, 421 - 434

kako je igra označavanja primarna, a značenje koje dajemo nekome tekstu izvedeno upravo iz igre označavanja. Primarno je dakle da se svaki tekst sastoji od riječi, odnosno niza označitelja. Kao što i u jeziku na najopćenitijoj razini nije moguće odrediti jedno, univerzalno značenje pojedine riječi tako i u književnosti pri čitanju djela nije moguće dati jedinstveno značenje teksta. Čitatelj pri konzumaciji nekog djela poseže za traženjem nekog konačnog značenja što je nemoguće, vidimo na prethodnim tvrdnjama, jer mu se to konačno značenje neprestano izmiče/odmiče/odgađa.

Svaki tekst, pa i onaj na prvi pogled jednostavan zapravo jest višeznačan. Proces pomicanja/bježanja/izmicanja/neodlučivosti/neodredivosti značenja u književnosti se najviše manifestira te je upravo stoga za Derridu književnost važna. Pri čitanju književnih tekstova nastojanje i želja za odgonetavanjem značenja time je jača jer je tu potrebu nemoguće zadovoljiti. Kako navode K. P. Andrić i Z. Glavaš, svaki tekst izmiče konačnom shvaćanju i razjašnjenju te će iza svakog čitanja ostati nerazriješen odgovor na čuveno pitanje „što je pisac htio reći?" (v. Andrić, Glavaš, 2013: 425*)*. Interpretacija nekog djela tako zapravo jest prikaz procesa koji se odvija unutar mentalne razine čitatelja, kako se u jezičnu igru uvode neke konvencije ili očekivanja, hipoteze, kako se očekivanja potvrđuju ili odbacuju. Prema Barthesu, cilj je čitatelja preobraziti iz potrošača u proizvođača teksta, stoga je normalna čitateljska aktivnost proizvodnja varijacija (usp. Culler, 1991: 27-29).

Dekonstrukcijskom analizom ne nudimo definiciju značenja niti upute kako pronaći značenje, već razaranjem hijerarhijski postavljenih opreka uzimamo kao zadatak prikazati teškoće teorije koja tvrdi da značenje može definirati kao jedinstveno određeno propisanim konvencijama, autorskom namjerom i iskustvenim doživljajem recipijenta, neovisno o kontekstu. Upravo prozni opus L. Bekavca jest idealan primjer neodređenosti značenja ali i ključno načelo prema kojem oblikuje prozni kozmos. Analizama koje ćemo napraviti u daljnjem dijelu rada pokazat ćemo kako su svi postupci kojima se L. Bekavac služi u svojim proznim djelima podređeni upravo učinku izmicanju/odgodi značenja.

5. Biografija i stvaralaštvo Luke Bekavca

Luka Bekavac rođen je 1976. godine u Osijeku. Diplomirao je komparativnu književnost i filozofiju te doktorirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Ondje od 2006. godine radi na Odsjeku za komparativnu književnost. Objavljivao je autorske tekstove i prijevode u časopisima *Zarez, Tvrđa, Quorum* (član uredništva 2004. i 2006.), *Gordogan, Frakcija,* Književna revija, 15 dana*, Akt, Književna smotra, Umjetnost riječi, Filozofska istraživanja* i *Performance Research*, te u emisijama *Trećega programa* Hrvatskog radija i Radija 101 (prema mrežnom izvoru: Fraktura; *Autori: Luka Bekavac*). Njegov prvi roman *Drenje* koji je izdan 2011. godine nominiran je za niz regionalnih književnih nagrada. Drugi roman *Viljevo* iz 2013. osvojio je Nagradu Janko Polić Kamov Hrvatskog društva pisaca za 2014. godinu, nagradu Europske unije za književnost 2015., kao i i Nagradu Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti za 2014. za područje književnosti. Treći roman *Policijski sat* iz 2015. godine je svojevrstan nastavak romana *Drenje* i nagrađivanog *Viljeva*. *Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku: studije, ruševine* jest prva zbirka priča ovog autora izdana 2017. godine. Važno je spomenuti kako se L. Bekavac u svom znanstvenom radu bavi dekonstrukcijom i radom. J. Deriddae.

6. Drenje

Fabula romana *Drenje* odvija se krajem devedesetih godina u zabačenom lokalitetu Baranje u fiktivnom mjestu Drenje. Nakon uvodnog opisa krajolika u radnji je u fokusu jedan od glavih likova romana, profesor Marković. Znanstvenoj zajednici koju je predvodio profesor Marković u ljeto 1999. godine priključuje se zakašnjela apsolventica Marta koja je zbog zdravstvenih i psihičkih nestabilnosti zakasnila sa obavezama koje je imala na fakultetu. Poslana je ondje od strane fakulteta kako bi napisala svoj diplomski rad i odradila dvomjesečnu praksu iz razloga što niti jedan drugi profesor nije želio preuzeti mentorsku odgovornost nakon njezinog dugog izbivanja. Snimajući zvukove, profesor Marković dolazi do spoznaje kako je na svim zapisima prisutan neidentificirani šum, zvuk koji na specifičan način nadzire čitav ekosustav i vrši agresiju druge vrste, kojoj je nedavni rat bio samo početak. Marta pri svom terenskom istraživanju snima jedino navedeni elektronički šum. Smatra da je oprema oštećena, no ipak uviđa da je u krivu. Skeptičnost prema projektu i istraživanju se gubi kada Marta spoznaje kakvim se istraživanjem profesor Marković bavi. Napokon pronalazi smislenost na prvi pogled besmislenih akcija i rezultata koji nisu mjerljivi klasičnim instrumentima. Marta ipak nakon svih unutarnjih previranja odluči ostati na projektu, Marković je ozbiljnije shvaća te se ispričava za način na koji ju je prethodno tretirao. Roman završava sa spomenom na onostrano područje „Novi Bezdan". Sam završetak romana ne sugerira ništa čitatelju, dakle kraj romana ostaje otvoren.

Već pri sažimanju fabule možemo vidjeti kako se ne radi o tipičnom romanu, romanu kakvom ga smatramo u tradicionalnom smislu. Glavaš, Andrić navode kako *Drenje* to potvrđuje na svim svojim razinama (Andrić, Glavaš, 2013: 421-434). Upravo zbog toga ovaj predložak jest zahvalan za dekonstrukcijsko čitanje. Toponim Drenje naime stvarno postoji u okolici Đakova, a možemo se na isti način nadovezati na drugi toponim Novi Bezdan, koji je također stvarno, postojeće mjesto. Bitno je istaknuti da autor ističe u intervjuu:

> Unatoč mnogim komentarima koji su krenuli u tom smjeru, gotovo ništa od tih opisa zapravo ne 'predstavlja' neki konkretan lokalitet, pa tako ni Baranju (okolica Drenja je, uostalom, opisana kao gotovo planinski pejzaž). Isto vrijedi i za ljude, njihove probleme i odnose, kao i za ambijent potpunog civilizacijskog kraha, suprotstavljen nekontroliranom bujanju prirode. Već sam rekao što su, barem iz

> moje perspektive, dominantne teme romana; 'stvarnosni' opis bilo kakvog socijalnog, kulturnog, ekonomskog ili nekog drugog stanja svakako nije bila jedna od njih. (v. Bekavac, 2012)

Autor spominje na nekoliko mjesta i Viljevo, svoj istoimeni drugi roman. Viljevo je također stvarno mjesto iz prvoga romana pa se već da naslutiti kojom temom se autor bavi i u drugom romanu. Glavaš i P. Andrić kazuju kako je ovo udvajanje toponima zanimljivo zbog ispitivanja iterabilnosti ili ponovljivosti jezičnog znaka na primjeru vlastitog imena. Kako smo naveli u teorijskom dijelu rada, prema Derridau, iterabilnost jest osnovni preduvjet značenja te kako se svaki znak mora moći ponavljati. Autori ističu kako svaka ponovljivost prema Derridau preinačuje znak i na taj način sprječava da u pojedinom kontekstu značenje bude određeno jednom zauvijek. Ova teza uzima se kao nit vodilja za svaki znak, no sa vlastitim imenom se postupa drugačije, ono je određeno kao kontekstualno neovisno. Time Derrida, kažu Glavaš i P. Andrić, dovodi u pitanje svoje teze, čineći vlastito ime kontraverznom i aporičnom točkom u svom radu. Udvostručavanje dva navedena vlastita imena za koje se Marta pita jesu li značajna ili slučajna dodatno naglašava tu polemiku.

„To možda objašnjava nevjerovatno trajanje vožnje od Osijeka; kad su joj na kolodvoru rekli da su za prelazak tih pedesetak kilometara potrebna gotovo četiri sata, pomislila je da je posrijedi zabuna,ili da je ipak to pogrešno Drenje, a ne ono u koje je jutros otputovala autobusom, presjedajući u Đakovu. Pokušava razmisliti o tomu, što to točno znači, dva mjesta s istim imenom, toliko blizu, ali ne uspjeva, kasno je, misli se uzaludno sudaraju i rastavljaju...” (Bekavac, 2011: 17).

„...imaju svoj interni vokabular, stare šale i uvriježene predmete svađa, a možda i zajedničku radnu povijest (dobar dio razgovora vrtio se oko Viljeva, ali činilo se da ne rabe tu riječ kao ime mjesta, nego „slučaja”, „fenomena” kojim su se bavili.” (o.c.) .

Da se vratimo na stvarnosne elemente u njegovom romanu, L. Bekavac kaže u intervjuu:

> Što se tiče mojih tekstova, dijelovi koji su predstavljeni kao potpuno neproblematični nerijetko ponajviše odudaraju od zbilje, dok drugi, koji na prvi

pogled možda ostavljaju dojam očigledne izmišljotine, koriste tek ponešto modificiranu faktografiju. Ipak, nisam siguran koliko sve to uopće ima veze s momentima recepcije Drenja koje si spomenuo; okoštavanje nekih tekstualnih praksi dovelo je do mogućnosti tumačenja svega navedenog kao pukog "stilskog rješenja" jedne priče koja "ipak", prije svega, unatoč ovakvim ili onakvim postupcima, zapravo govori o tranziciji, o Domovinskom ratu, o stanju znanosti u Hrvatskoj itd. Općenito govoreći, vjerujem da nekakav "stvarnosni registar" neupitno postoji u gotovo svakom tekstu, no problem je u tom naivnom, alegorizirajućem "ali ipak". Jedan tip kritike koja mi nije bliska, a koja je nastala davno prije tzv. "stvarnosne proze", koristi to "ali ipak" kako bi "probila" tekst i ušla na teren "priče", gdje će se sve nedefiniranosti izvedbe stabilizirati u korist navodne korespondencije "stvarnosnosti" teksta sa samom stvarnošću. Takvim navodnim "probojem" zapravo se potpuno promašuje tekst. (Bekavac, Intervju, 2012)

Kako vidimo, stvarnosni elementi i oni fikcionalni isprepleteni su pa je gotovo nemoguće, kako kaže i sam autor, razlučiti što je stvarnost a što fikcija. Tako možemo reći da je ovaj svijet autoreferencijalan ili da upućuje na sebe samoga. Književna priča zapravo stvara vlastite referente, skup objekata na koje upućuje. Autor svojom spretnošću isprepliće ove elemente i pomoću njih omogućuje neodređenost znaka. Kako bi odredili mjesto radnje nailazimo već na prvi misterij. Autor nas na samom početku romana upoznaje sa krajolikom nekog mjesta i to čini na vrlo neobičan način, daje nam opis snimke ili fotografije nekog seoskog, zaostalog, propalog krajolika. U tom ''zaustavljenom kadru'' ili "izoštenom kadru" niti u jednom retku svoga teksta ne daje nam naziv niti neku jasniju odredicu koji točno krajolik opisuje. Opis se zaista doima poput fotografije ili slike koja se secira u detalje. Već ovdje i sam spominje neku vrstu nelogode. Tek kod daljnjeg čitanja romana točno ovaj uvodni ulomak, koji se na samom početku čini da je ubačen bez posebnog značenja, zapravo je dio romana u kojemu Marta spoznaje onostrano (usp. Bekavac., 2011: 5-8, 90-93).

„Prizor je sasvim spokojan, posve nepomičan, u njemu nema ničega čime bi se opravdala nelagoda, iako mir koji se nadvija nad njim manje pristaje seoskoj idili, a više raseljenom teritoriju nakon vojnih sukoba, ili barem zamrznutoj slici na na staroj

izrabljenoj videokazeti smanjene definicije, mutnih bridova, razlivenih boja koje konvergiraju sivim i smeđezelenim tonovima. Zapravo, dalo bi se naslutiti da se radi o snimci zaustavljene slike na drugoj videovrpci, ili čak zapisu načinjenom fokusiranjem na televizijski ekran koji prikazuje statičan kadar, ali zvučna pozadina razbija taj dojam...” (Bekavac, 2011: 5).

Osim navedenih toponima, raskošni opisi u romanu produciraju neodređenost na više razina. Upravo opisi prevladavaju u cijelom romanu, a ne radnja koja je radikalno usporena ovim činom. Možemo se prvo dotaknuti opisa koji su razvijeni do najsitnijih detalja te imaju funkciju prekidanja radnje. L. Bekavac u intervjuu kojeg samo već prethodno spomenuli u par navrata spominje C. Simonea kao autora koji mu je uzor.

„Ako bih baš morao pronaći nekakvu vezu Drenja s filmom, prva asocijacija bi mi zapravo opet bile tekstualne reprezentacije vizualnih medija kod, primjerice, Robbe-Grilleta ili Simona” (Bekavac, Intervju, 2012).

Svaki opis u čitateljevoj svijesti stvara dojam kako je opis parazit jer prekidajući radnju odlaže otkrivanje smisla priče. (I. Dimić, 2001: 395) Prisutni su esejistički opisi u kojima boje i zvukovi autoru pomažu oslikati Drenje kao pomalo jezivo, izobličeno i kontaminirano mjesto sukladno mjestu koje je stalo u vremenu i nosi breme nekih prošlih vremena. Posebno se to da zapaziti u uvodnom dijelu, no da se pratiti kroz radnju cijeloga romana. U prizorima opisa posebno su zanimljive boje koje pojačavaju doživljaj, dominiraju tamni ili isprani tonovi, dok kod zvukova koje uvodi u tekst unosi jarke i žive boje. Kada govorimo o elementu zvuka autor ističe svijest o mjeri u kojoj “materijalnost” zvuka može potpuno nemetaforički tjelesno djelovati na recipijente, izvan svih estetskih i teorijskih okvira. Kada govorimo o opisima prizora stvarnosti Bekavac u intervjuu spominje kako je pokušao forsirati taj problem na različitim razinama Drenja; ono vidljivo (tekst) nije “dočaravanje” nečega što postoji s “one strane”; opisi o kojima govorimo (slike, snimke itd.) zapravo su jedino sučelje kojim se dolazi u kontakt s tom onostranošću, te ostaju paradoksalna točka dodira s njom i distanciranja od nje. U tekstu, dakle, nema ničega što bi uopće bilo odvojivo od posredničke uloge tako shvaćenog opisa (Oblučar, 2011: 9-22). I. Dimić donosi

Simonovu usporedbu opisa trojanskog konja koji izbacuje fabulu za koju se mislilo da ju opisi trebaju utjeloviti (Dimić, 2001 :395).

„...dok se događaji daju mogu zamjetiti samo na njihovoj teksturi, u sićušnim reprodukcijskim smetnjama na vrpci, u neznatnim varijacijama ispranih boja snimke." (Bekavac, 2011: 7).

„...na pozadini tamnoplavih i sivih oblaka u dnu prizora bljesne iskra, poput loše simulacije munje." (o.c.).

„...ponegdje tek pruge snažnijih boja, jarkožute ili crvene, ili barem drugačije zelene od ostatka prizora... sada je sve blijedo." (Bekavac, 2011: 15).

„Svjetlo polagano jača, uvodeći sada u krajolik žute nijanse, ali još uvijek preslabo da bi stvorilo prave kontraste svijetlih i sjenovitih ploha." (Bekavac, 2011: 66).

„...nešto nalik svili ili, između ponekih treptaja, i najlonu, čiji tonovi među rubovima vidnog polja gravitiraju crnoj da bi se, dok pogled klizi prema središtu, polako prelijevali preko sive i svijetloplave, završavajući u točki koja na trenutke izgleda bijelo ili svijetložuto. Ali kao da se na nebo navlače oblaci, boja se cijedi iz prizor, i sada se nalazi pred blijedosivom prazninom..." (Bekavac, 2011: 121).

Kada problematiziramo ulogu opisa važno je istaknuti kako potencijalni čitatelj nije siguran što točno bilo koji opis prikazuje u romanu, koga uprizoruje, niti iz koje perspektive se opisano promatra. Pri dominantnoj deskripciji prisutan je heterodijegetski pripovjedač koji se javlja s izvandijegetske razine čije je pripovijedanje svedeno na opisivanje. Prisutan je antagonizam između pripovjedača i pripovjedne situacije. Naime, čini se kako pripovjedač ni sam ne razumije svrhovitost istraživanja likova. Unutrašnja fokalizacija nepouzdane Marte nadovezuje na nepouzdanog pripovjedača te je time dodatno izražena neodređenost značenja. Moglo bi se reći da je na taj način autor ostavio prostor čitateljima za upisivanje značenja. Petreanai Andrić i Glavaš navode kako Bekavac integriranjem tehnika karakerističnih za neke druge semiotičke sustave i medije konstantno susprostavlja klasičnim tehnikama naracije. Valja naglastiti kako upravo opisima svakodnevice jednoga malog, zaostalog mjesta

upravo odmiče od realističkog načina pripovjedanja. Već kod žanrovskog određenja ovoga romana vidljivo je da je ovaj prozni tekst prepun značenja te zahtjeva angažman i aktivnost čitatelja (usp. Glavaš, 2014). Dinamičnost romana upotpunjuje se vizualnim i akustičnim elementima, tj. kadriranjem. U konačnici ne znamo niti čemu zapravo služe svi ti opisi koji se nižu jedan za drugim poput prizora u filmu.

A. Ryznar kaže kako čitanje *Drenja* asocira na gledanje filma (usp. Ryznar, 2013). Opisi su kako smo vidjeli na primjeru citata iz romana poput kadrova filma. U slučajevima kada mislimo da znamo što se i tko se prikazuje, često se ispostavi da su ta očekivanja iznevjerena. Čitatelja se konstantno dovodi u nedoumicu oko toga što zapravo čita, odnosno što promatra. Od narativnih tehnika javljaju se izdašni dijalozi na kraju romana. Ako ovo povežemo s teorijskim dijelom rada možemo reći kako se autor poigrava s različitim medijima, odnosno planom izraza. Forma izraza i forma sadržaja, bilo da je riječ o izrazu ili o sadržaju znaka, jest ono što služi da bi se proizveo novi znak, odnosno da bi se ustrojila forma njegova izraza i sadržaja. Kako smo naveli u teorijskom dijelu rada suštinska je sposobnost znaka da kroz trag jednog znaka uđe u vezu s nekim drugim znakom te se time odmiče od jedinstvenog značenja. Svaki drukčiji ili novi odnos između raznih načina pripovijedanja uvjetuje tvorbu posebnih semantičkih tvorevina koje su nova polazišta za uspostavljanje specifičnih značenjskih jedinica svojstvenih pojedinom romanu.

Zanimljiv je primjer opis koji se daje na početku romana, a zatim pojavljuje opet u različitom kontekstu u romanu čime mu se dodatno mijenja značenje.

„S jedne na drugu stranu široke, teško oštećene ceste, od kanala do kanala, nalik svitku nečitljivog pergamenta, kao da je ovješena sa simetričnih tornjeva topola ili isprepletena u zraku poput čelične paučine, proteže se bodljikava žica. Prizor je potpuno spokojan, posve nepomičan, u njemu nema ničega čime bi se opravdala nelagoda, iako mir koji se nadvija nad njim manje pristaje seoskoj idili , a više raseljenom teriotoriju nakon vojih sukoba, ili barem zamrznutoj slici na staroj, izrabljenoj videokazeti smanjene definicije, mutnih bridova, razlivenih boja koje konvergiraju sivim i smeđezelenim tonovima.” (usp. Bekavac, 2011: 5, 90).

Metatekstualnost je izražen element u *Drenju* koji odgađa značenje. Metatekst je eksplicitni književnokritički komentar uključen u književni tekst koji problematizira

samu tekstualnost, odnosno osvješćuje odnos teksta i izvantekstovne zbilje tematizacijom književnih postupaka (prema: Hrvatska enciklopedija; Leksikografski zavod Miroslav Krleža). L. Hutcheon među prvima uviđa kako se u metatekstualnosti često tematizira čitatelj ili način čitanja koji su shvaćeni kao da imaju funkciju su-tvaranja romana (Hutcheon, 4). Metatekstualnost se očituje u parodiranju Drenja gdje je glazbena škola nakon katastrofe postala odlagalište otpada čime se parodira visoka i niska kultura, a samim time i miješanje visokoestetizirane i niskoestetizirane književnosti. Prisutni su i groteskni prikazi lokalnog stanovništva. Alegorija je prisutna u tumačenju cijelog romana, naime društveni kontekst je prikazan fragmentarno što nam daje zaključiti kako je Drenje pogođeno nekom katastrofom ili ratom.

„Minijaturne zgrade željezničke stanice, do koje od „trga" treba hodati petnaestak minuta, te „uprave", kako mještani zovu nekadašnju školu, prije toga navodno glazbenu školu, još davno prije rata pretvorenu u deponij smeća lokalne administracije, ukazuju na posljednje vidljive tragove austrougarskoga kultiviranja." (Bekvac, 2011: 34).

„Međutim, kao da još nešto nije bilo u redu, čak i nakon što je nadležno ministarstvo dodijelilo cijelom području svoju „posebnu skrb", te uspostavilozadovoljavajuču infrastrukturu, osposobilo vodovod te osiguralo redovitu opskrbu električnom energijom. Marta ne može odrediti točan uzrok, ali Drenje je bolesno: na daleko dubljoj razini od jednostavne kozmetike kojom bi se mogle urediti fasade ili financije..." (ibidem, 37).

„...izgleda kao da se promatra kroz vodu, na usporenom filmu ili u snu koji poprima košmarne konotacije: kao da se tri ogromne, trome, diluvijalne zvijeri međusobno mlate i grizu dok polagano tonu u blato." (ibidem, 59).

U romanu su učestali tehnički termini i znanstveni metajezik koji je u namjernom neskladu s zaostalošću i praznovjerjem lokaliteta. Značajan je kontrast zaostalosti zajednice i nečeg onostranog, kao i novog znanstvenog otkrića. Kada govorimo o opisima neizbježno se da zamijetiti, a kaže i sam autor u intervjuu, kako vidimo dominantni su tehnološki termini i znanstvena terminologija. Autor kaže kako ono što u tekstu percipiramo kao tehnološki ili biološki zapravo jest uvjetovana reducirana

reprezentacija idealizirane zbilje. Ističe kako je taj element u romanu problematizirao na različitim razinama *Drenja*. Culler kaže kako svaki diskurs ima svoje osobitosti prema kojima možemo prepoznati glavne karakteristike istoga i odrediti ih kao pripadajuće nekom diskursu koji se javlja u uopćenoj tekstualnosti. Uopćeni tekst, »le texte général«, Deridda karakterizira kao tekst koji nema granica značenja (Culler, 1991: 111). Dakle, ponovljivost oblika, njihove veze sa prethodnim kontekstima i oblicima nemaju strogo ograničenje značenja istoga. Književni tekst, u ovom slučaju *Drenje*, poigrava se različitim jezičnim registrima te time izmiče granicama njegove odredivosti (v. Glavaš, Andrić, 2013: 431). Potencijalni čitatelj bi radi lakšeg razumijevanja terminologije mogao posegnuti za nekom stručnom literaturom ili riječnikom za pojedinu terminologiju. Ovi elementi također potiču neodređenost značenja u romanu. Izričita problematika razumijevanja i nedostatka dijaloga pojačava se nizom imenica i pridjeva koji odgovaraju statičnosti opisa. Deskriptivnost se u romanu promatra u okviru dodatna dva problema koja se tiču reprezentacije diskursa na što je upozorio sam autor, raspravljajući o motivaciji za pisanje romana.[7] Radi se o tekstualnoj reprezentaciji stvarnosti i tehničkoj prezentaciji prirode; „Tehnički jezik ne koristimo da bismo stvari učinili manje jasnima, nego da bi deantrpomorfizirali, priveli svijesti činjenicu da ono o čemu govorimo ne postoji zbog nas, niti za nas'' (Bekavac, 2011: 130). Iz njega je očito kako je autor imao na umu da približi čitatelju i pomiri ga sa tim neljudskim ili teško pojmljivim koje mu stalno izmiče.

„...DAT rekorder i hard disk, povezane s pet kontaktnih mikrofona i pet laserskih vibrometara...” (ibidem, 78).

„Riječ je jednostavno o interferenciji, oko ima rezonantnu frekvenciju od 18 Hz, i ako pustite na subjekt val koji titra, recimo, 18, 5 Hz, on će vidjeti nešto čega pred njim, grubo govoreći nema...” (ibidem, 131).

„Ponijela je i UltraSoundGate, kojim bi trebala učiniti nekoliko „transambijentalnih” snimki.” (ibidem, 141).

„...no kojim se preskaču interpretativni ponori Schlesingerova „modela”, jer se pažljivo uspostavljenim lancem filtera eliminira sve što uho klasificira kao šum, a svijet

[7] Iščitano iz intervjua.

deformira kao signal.„ Ključni je problem valjda bio u tomu što se drugi pojas morao manifestirati neadekvatnim materijalima koji bi se zatekli s naše strane, tomu vjerojatno treba pripisati grubost transmisija, njihovo neznatno trajanje, njihovu eliptičnost.... Konverter emitira noseći val od 29, 57 Hz, koji funkcionira gotovo eholokacijski..." (ibidem, 147).

Autor u intervjuu problematizira element šuma[8] koji pri čitanju u više navrata izaziva izrazitu neodređenost značenja jer se čitatelju postavlja niz asocijacija i pitanja o ovoj pojavi. Od kuda dolazi, postoji li zapravo, što on jest zapravo, tko ga šalje i slično. Ako šum uzemo kao smetnju možemo reći kako ta ista smetnja opetovano omogućuje autoru da proces dohvaćanja jedinstvenog značenja odgodi.

> U kontekstu Drenja, dodirna točka je taj šum – akustičko "uprizorenje" beskonačnosti kakvo u svakoj milisekundi sadrži sve oblike artikuliranih poruka koje bi se teoretski mogle uobličiti u zadanom frekvencijskom pojasu. Riječ je, dakle, o amorfnom, neartikuliranom supstratu iz kojega će nastati sve što uopće može postojati, no susret s njim prije te artikulacije uvijek izaziva nekakvu vrstu šoka, negativne reakcije čiji se učinci amortiziraju psihološkim mehanizmima poput apofenije. Šum predstavlja jedini medij, ali i uzrok nemogućnosti takvoga kontakta: slab i nerazaznatljiv signal s te "druge strane" prevest ćemo preko praga spoznatljivosti tek dodavanjem šuma, dakle provociranjem "stohastičke rezonancije" elemenata poruke koju nastojimo čuti. Jasno je da u tom slučaju navodna "poruka" koju "pojačavamo" de facto niti ne postoji izvan šuma – načelno ne možemo utvrditi je li ono što "čujemo" ili "vidimo" osjetilna manifestacija nečega što je postojalo i prije, ili samo plod našega učitavanja. Šum, kao i bilo koji drugi tip "kaosa", djeluje poput suvremene verzije kristalne kugle: ako on doista već unaprijed sadrži sve mogućnosti artikuliranih realizacija, tada sve što "vidimo" u šumu, kao u nekakvoj "bezvremenosti", podjednako može dolaziti iz prošlosti i budućnosti. Pitanje pouzdanosti takvih "poruka", naravno, predstavlja jezgru cijeloga problema – prisiljava na izbor između potpuno drugačijega razumijevanja vremenitosti i "stvarnosti" (smjer kojim se igraju tekstovi oko

[8] Šum je u akustici, skup različitih zvučnih i nadzvučnih valova izazvanih vibracijama u nekom sredstvu (npr. zraku) s kontinuiranim, vremenski nestalnim spektrom. Amplitude, faze i frekvencije tih vibracija ne stoje ni u kakvu međusobnom pravilnom odnosu. Šum je svugdje prisutan, a stvaraju ga vjetar, strojevi, promet i slično. Jak šum naziva se *bukom*.

Drenja) i otpisivanja cijele stvari kao opsjene, poremećaja, možda i gubitka razuma. (Lazarin, 2013)

„Vjerojatno ste i sami zamijetili da ultrazvuk isprva djeluje dezorijentirajuće, ali s vremenom proširuje kapacitete percepcije, kao budilica, čini vidljivijom koegzistenciju s drugim pojasevima, makar i samo kroz te konfuzne, zbrkane fragmente frekvencijskog arhiva ili, vama se tako više sviđa bezdana, zapravo fragmente šuma." (Bekavac, 2011: 132).

"To je zapravo jedina svrha ljudskog mozga: konverzija viskofrekventnih signala od kojih je tvoren taj famozni šum oko kojeg se prepiremo, transformacija te buke u niže frekvencije naše vremenske zone. „ -"Čekajte, pa zar niste rekli da su uz ona kritična mjesta po selu zapravo vezane infrazvučne smetnje?" - „Miješaju vam se kategorije, kolegice. Infrazvučne smetnje 'dolaze', ako to ima ikakvog smisla, iz susjednog pojasa, ali dolaze kroz šum ili buku... ne znam što bih usporedio s time... Znate li kako funkcionira bubnjić? Zamislite to kao membranu koja nas dijeli i priječi nam da se vidimo, iako bi bez nje svaki kontakt bio nemoguć." (ibidem, 143).

Neodređenost značenja istaknuta je također u jednom mjestu u romanu gdje se donosi pripovjedačev iskaz koji upućuje na autroreferencijalnost. Naime, ovdje autor poništava sve ponuđene interpretacije i vraća čitatelja ponovno na početak tog niza. I. Dimić navodi da su kao i kod Simona, kod Bekavca priča, događaji i ličnosti potisnuti u drugi plan što je učinjeno u prilogu pisanju, odnosno samom tekstu (Dimić, 395).

„...bilo je posve jasno da su sve interpretacije krajnje sporne." (Bekavac: 2011: 115).

Neodređenost značenja prisutna je i u dijelu romana gdje autor pomoću intertekstualnosti umeće tablicu pod naslovom *Le pendule- table de fréquences apés T. C. Lethbridge conversion métrque par V. Jourdain*. Pojavljuje se francuski jezik koji bi čitatelj trebao poznavati kako bi znao što je predmet ove tablice. Od čitatelja se kao i kod znanstvenih i tehničkih termina traži minimalno određeno predznanje. Prijevod bi glasio *Tablica frekvencija viska nakon metričkog pretvaranja autora V. Jourdaina*.[9] Kao da ostatak romana nije dovoljno neodlučiv, čitatelja se dovodi u dvojbu postoje li te

[9] Termin preveden prema izvoru s Wikipedije: *T. C. Lethbridge*

osoba kao stvarne, kao i je li tablica zapravo pozdana, stvarna, te što ona točno predstavlja. Nameće se pitanje prikazuje li nam autor stvarnu ličnost i njegov rad, tako se čitatelja navodi da istraži ovu ličnost. Kod pretrage dolazi se do spoznaje kako se radi o engleskom arheologu, parapsihologu i istraživaču (1901-1971.) koji je istraživao paranormalne pojava i o istome objavio niz usmjerenih na popularnu, a ne na akademsku publiku. Većina toga uključivala je njegovo istraživanje o korištenju viska (njihala) za radiesteziju (prema: Wikipedija: *T. C. Lethbridge*). Sada kada smo upoznati sa ovom ličnosti i njegovim predmetom rada uviđamo kako se uz njega veže područje proučavanja radio frenkvencija koje proučava i sam profesor Marković. Valja zapaziti kako se uz ovu figuru vežu i druge ličnosti koje ovdje nećemo posebno spominjati, tako možemo zaključiti da smo kao čitatelji zapleteni u mrežu intertekstualnosti. Intertekstualan odnos osnovica je svih književnih vrsta na razini izraza i na razini sadržaja. Kako bi takva veza imala značaj potrebno je da stariji tekstovi budu poznati čitatelju.

„Le pendule
table de fréquences apés T. C. Lethbridge
conversion métrque par V. Jourdain

CENTIMÈTRES	MATÈRIAUX ET SUBSTANCES
14	phosphore
17,5	soufre
25,5	soelil, feu, rouge, est, graphite, lumiére, vérité...”

(Bekavac, 2011: 125).

Bitno je istaknuti stilističku osobitost grafičkog uređenja jednog dijela romana kojom se postiže neodređenost značenja u kojem Marković pred sam kraj otkriva Marti svoje posebno računalo sa raznim tehničkim pomagalima na čijem se zaslonu dešifriraju poruke dotada nepoznatog šuma.

„SJEDNENADRUGUSTRANU/IROKETEKO/TE/ENECESTEODKANALADOKANALA NALIKSVITKUNITLIVOGAPERGAMENTAKAODAJEOVDJE/ENASASIMETRI/NIHT ORJEVAT...” (ibidem, 150).

Roman završava sa spomenom na onostrano područje „Novi Bezdan” koji nas ponovno vraća na sam početak ove analize- na udvajanje toponima. Možemo reći kako i na kraju romana zaključujemo da je neodređenost prisutna od početka do samoga kraja romana. Kako je vidljivo sam završetak romana ne sugerira ništa čitatelju osim da je kraj svojevrsno novi početak. Kako uviđamo kraj je otvoren.

„Traženje puta prema „Novom Bezdanu?” Marković zastane pomalo zatečen. „Ali kolegice...” promrlja, a zatim razočarano ispuhne zrak, pa skine naočale na lice i lagano slegne ramenima. „Mi smo već tamo.” (ibidem, 158).

7. *Viljevo*

Luka Bekavac izdao je Viljevo 2013., to je drugi roman trilogije[10] koju analiziramo. U intervjuu s Branimirom Lazarinom Bekavac kaže da na *Drenje* i *Viljevo* gleda kao na kontrastno postavljen triptih jer se radnja sagledana kroz trostuku fokalizaciju triju likova (Lazarin, 2013). Ako proučimo kronologiju događaja i uzročnu vezu radnja se u Drenju odvija '90-ih, a u Viljevu simultano 2109. godine i 1943. Možemo zaključiti kako je Drenje drugotno, a Viljevo mu zapravo prethodi. U *Viljevu* je fabula sagledana kroz trostruku fokalizaciju kroz tri lika koja je fragmentarno podijeljena na tri dijela. Dijelovi romana nose nazive *Kolovoz*, *Poslije ponoći* i *Marković*. Prvi dio *Kolovoz* pisan je u formi monologa i započinje naizgled nepoznatom, loše transkribiranom snimkom Dore - Dorotee Felsovany koja živi u devastiranom Viljevu sa sestrom Elizom- Elizabetom Felsovany. Dorotea zapravo priča o sebi i sestri, odnosno njihovim životima u Viljevu. Saznajemo da je i u Viljevu, kao i u Drenju, prisutna ista katastrofa u 2109. godini koja je pogodila područje gdje žive. Drugi dio romana *Poslije ponoći*, pisan u formi dijaloga, zapravo jest transkript dijaloga s komentarima. U ovome dijelu romana odvija se događaj koji se nije dogodio u *Drenju*, postignut je uspjeh u ostvarivanju komunikacije s "uzročnikom" neidentificiranog šuma. Kontakt uspostavlja grupa ljudi kojoj pripada Josip Marković te sestre Elizabeta i Dorotea. Treći dio romana je naslovljen *Marković*, pisan je u *ja* (*ich*) *formi* što nas asocira kako je riječ o bilješci Josipa Markovića. Radnja ovoga dijela romana odvija se u vrijeme Drugoga svjetskog rata. Ovaj dio je zapravo dnevnički zapis koji je naslovljen: *Analitička bilješka o neidentificiranim signalima u paravojnoj radiodifuziji u časopisu „Duh i rašlje“*. Na kraju tog teksta umetnuta je fusnota profesora (Stjepana) Markovića iz Drenja, a koji je zapravo sin Josipa Markovića i koji piše osvrt na očevu bilješku pseudoznanstvenim diskursom. Ono što sadržajno povezuje dijelove romana koje smo naveli jest to da se u *Viljevu* zapravo događa ono što se u *Drenju* nagovještalo i opisivalo.

Kada smo dali kratak pregled fabule vratimo se na problem znaka. Krenimo od naziva Viljevo, Viljevo je stvarni toponim za općinu u Osječko-baranjskoj županiji ali u romanu ono nema veze sa svojim zemljopisnim određenjem kao što je

[10] Nazovimo ih "triologijom" zbog sadržajne i stilske povezanosti, iako sam autor u intervjuu kaže kako ih nije tako zamislio.

slučaj i u *Drenju*. Bitno je istaknuti kako se Viljevo spominje u *Drenju* nekoliko puta ali tada još nismo upoznati što označava naziv Viljevo. Isti postupak autor koristi i u ovome romanu za toponim Novi Bezdan. Ovim postupkom, udvajenjem toponima, postiže se neodređenost znaka i značenja kao i u prethodnom romanu.

„...imaju svoj interni vokabular, stare šale i uvriježene predmete svađa, a možda i zajedničku radnu povijest (dobar dio razgovora vrtio se oko Viljeva, ali činilo se da ne rabe tu riječ kao ime mjesta, nego „slučaja", „fenomena" kojim su se bavili." (Bekavac, 2011: 154).

„...sad si sve mislim, to što pričaš.. to je zapravo isto kao Viljevo, samo..." - „samo u negativu!..."- „...samo u negativu!... je , naopako Viljevo... crno Viljevo..." (ibidem, 73).

„...tada ih nikako nisam mogla shvatiti, koridori, frekcencije, interferencije, Novi Bezdan..." (Bekavac, 2013: 44).

U prvom dijelu romana *Kolovoz* donosi se transkripcija snimke koja je prepuna oštećenja. Autodijegetski pripovjedač javlja se u prvom i zadnjem poglavlju romana, pripovijeda se u 1. licu. U poglavlju *Kolovoz* pripovjedač i fokalizator sadržani su u liku Dorotee Felsovany, a u poglavlju *Marković* istoimenom protagonistu. Upravo zbog autodijegetskog pripovjedača, kao i zbog dnevničke forme ova dva poglavlja koleriraju. Ako usporedimo Viljevo s Drenjem, kaže Čakarević, možemo se složiti kako pripovijedanja u klasičnom smislu riječi gotovo i nema. On navodi pojam nulte kontekstualizacije pod kojom podrazumijeva kako se čitatelj nalazi u samom središtu radnje, ali nema gotovo nikakve podatke o kontekstu u kome se priča odvija. Čitatelj nema točnu informaciju o vremenenu radnje, koje je i kakvo to mjesto koje se prikazuje, tko su likovi koji se spominju u transkriptu niti koja je njihova prava motivacija (Čakarević, 2013). Dakle, postupkom *in medias res* autor proizvodi neodređenost značenja. Ne znamo što Dora govori, odnosno što čitamo dok u kasnijem zapisu ne izvučemo iz konteksta. Lešić u *Teoriji književnosti* navodi kako je upravo postupkom nestanka sveznajućeg pripovjedača omogućena jezična igra. Tako naime, riječi svoja značenja priskrbljuju isključivo međusobnim relacijama, a ne u odnosu na neku preegzistentnu stvarnost. Subjekt nije taj koji oblikuje tekst, već je tekst taj koji oblikuje subjekt (Lešić, 2005: 367). A. Ryzinar navodi kako se roman raslojava na tri stilski vrlo

različite cjeline, pri čemu prva funkcionira kao pripovjedna okosnica oko koje se roman strukturira (Ryznar, 2017: 232).

„...odnosno možda je bolje reći da se još samo Eliza pretvara da je danas, recimo, srijeda ili petak, a dani zapravo više nemaju imena, odbrojavanje s kojim smo rođene je negdje preostalo ili nestalo, pa možda zbog katastrofe, možda poslije nje, dok nitko nije pazio, pa sve te datume kojih se jš samo Eliza drži, netko može tolerirati kao običaje ili zabavu, kao što rade dokoličari da im prođe vrijeme, ali ih nitko više ne može shvatiti kao pouzdan podatak, kao informaciju koja vrijedi nešto izvan [nerazgovijetno]...” (Bekavac, 2013: 11).

„...[nerazgovjetno] netko drži za ruku, čvrsto, u krvoslovlju, i nisam sasvim sigurna gdje mi je druga ruka, slobodna ili [šumovi 2 sekunde] za Elizu...ali druga ruka te prošle žene, čije lice ne vidim, sigurno je vezana za neku još raniju ruku, a druga [4cm oštećeno] još davniju...” (o.c.).

Kao što vidimo, iz gore navedenog citata, neodređenost značenja dodatno je naglašena tehničkim problemima koji se očituju u brojnim šumovima, stankama, prekidima i promjenama misli u govoru. Autor koristi uglate zagrade u kojima je tekst nakošen (italic). Zagrade su zapravo nadomjestak kojim nam se ništa ne govori, njima se opravdava u čitateljevoj svijesti izostavljeni tekst. Prema Ryznar, ta materijalnost zapisa apostrofira se zapisivačevim sustavnim napomenama o oštećenjima, šumovima, tišinama i smetnjama koja čitatelju priječe izravan pristup tekstu, sam zapis čine teško prohodnim, a na trenutke u potpunosti opstruiraju njegovo razumijevanje. Na temlju misli koje su necjelovite, isprekidane, logički i kronološki nepovezane čitatelj pokušava, ali ne uspjeva rekonstruirati cjelinu koja bi se zasnivala na logici prostorno-vremenskih i uzročno posljedičnih veza (Ryznar, 2017: 232). U prvom poglavlju saznajemo da je zemlja progutana *Svjetskim Požarom* pa je vatra sve uništila, pa donekle s time možemo poistovijetiti oštećenja na snimkama ili na transkriptu. Uz necjelovite, isprekidane, nejasno ili djelomično izrečene misliti nepotpuni monolozi nude samo indicije i znakove kojima zbog odsutnosti konteksta ne možemo odrediti referenta. Time se stimulira dojam izrazito privatizirane komunikacije u koju je čitatelj slučajno zalutao. Stoga, kaže Ryznar, ovo poglavlje otvara mogućnost raznih čitateljskih strategija i smjerova čitanja koji u konačnici rezultiraju i različitim fabularnim rekonatrukcijama. Prisutan je i postupak analepse koji dodatno komplicira

traganje za smislom ili značenjem. Lešić parafrazira Lotmana i kaže kako se sa gledišta teorije informacije šumom naziva svako prodiranje nereda, entropije, dezorganizacije u sferu strukture i informacije. Šum tako oštećuje informaciju i onemogućuje recepciju. Za vrste narušavanja glasa zagušivanje glasa akustičkim smetnjama, propadanje knjiga zbog mehaničkih oštećenja, deformacija strukture autorovog teksta koja nastaje pri cenzuriranju. Sve to stavlja pod naziv šuma u komunikacijskom kanalu. Po poznatom zakonu, svaki komunikacijski kanal (od telefonske linije do viševjekovnog rastojanja između Shakespearea i nas) posjeduje šum, koji uništava informaciju. Ako je veličina šuma jednaka veličini informacije, poruka će biti jednaka nuli (Z. Lešić, 48). Istu tezu možemo primjeniti i na Drenje.

Na isti način čitatelj ostaje uskraćen za dohvaćanje značenja. "Katastrofa" jest ključna riječ koju Primorac (2014) ističe kao važnu za određivanja vidokruga pripovjedača- zbog nje su ona i sestra Eliza morale pobjeći iz Osijeka te su spašavajući se od pogroma dospjele do napuštene kuće na gospodarstvu u Viljevu i u njoj borave već nekoliko godina. Prema indicijama može se pretpostaviti da su uzrok katastrofi ljudi, da je ona posljedica nekih suludih tehničkih projekata, da je izazvala strašna razaranja i prouzročila goleme ljudske žrtve u Osijeku i Slavoniji, ali i u cijeloj Europi Ryznar (2017: 233). Autorica navodi da je to sigurno utočište mjesto koje je moguće smješteno u nekoj drugoj, vremenski ili ontološki udaljenoj stvarnosti u kojoj traje vječno ljeto. Mnogo je toga prešućeno, implicirano i ispušteno što je karatkteristično za formu dnevnika, ovom slučaju audiodnevnika. Ovime se ostavlja prostora za aktivnog angažiranog čitatelja kojeg Primorac ističe kao nužnog za čitanje i interpretiranje romana. Čitatelj bi na temelju raspršenih informacija trebao organizirati minimalnu logičku jezgru priče (Ryznar, 2017: 233) . Magetofon kojim se Tea služi je medijski posrednik za upisivanje svih tih teškoća, tišina, smetnji, necjelovitih misli, šumova, prekida koji tako uskraćuju punu informaciju, okrnjuju smisao izgovorenih misli ili upućuju na krive zaključke (Primorac, 2014). Šumovi u komunikacijskom kanalu između fokalizatora (utjelovljenog u Tei) i čitatelja otvaraju pitanja na svim razinama romaneskne strukture i dovode čitatelja u stalne nedoumice i nemogućnost jednoznačnog tumačenja (Ryznar, 217: 233). Takvim isprekidanim i necjelovitim stilom pripovjedanja, ističe autorica, razara načelo kauzalnosti, nadilazi klasično ljudsko poimanje prostora i vremena, otvara temu paralelnih svjetova i komunikacije među njima. Tako se destabilizira slika iskustvenog svijeta kakvog poimamo.

Realistični bogati opisi prisutni su kao i u Drenju. U slučajevima kada mislimo da znamo što se i tko se prikazuje, također se često ispostavi da su ta očekivanja iznevjerena. Čitatelja se potupkom permutacije konstantno dovodi u nedoumicu oko toga što zapravo čita, odnosno što promatra. Tehnikom prekomjernosti diskurs je prekomjerno opterećen, nudi nam se previše detalja koji nemogućuju jedno konačno značenje ili smisao.

„...ovdje je sve tako uredno...zapravo, teško je vjerovati kako su se ovi privatni voćnjaci (...) te simetrične parcele, kvadrati kultura, savršen raspored, kvadrati kultura, savršen raspored voćaka i gredica...” (Bekavac, 2013: 9).

„...kad smo došle sve je izgledalo zapušteno, voćnjaci i povrtnjaci, ali samo neznatno, kao da su stanari nestali prije par tjedana, ali to je bilo nemoguće, kuća je izgledala strašno, kao da je prazna deset godina... a po granama je visilo voće, predivno i sasvim jestivo...sjećam se toga dobro, gazile smo po trulim plodovima u travi, trgale smo sve što je zrelo s grana, žderale smo bez razmišljanja, bez ikakvog straha od trovanja, jer smo i danima prije toga živjele od vode i lišća...” (ibidem, 10).

Središnje poglavlje *Poslije ponoći* najbolje uprizoruje bačenost u pripovjedni svijet koju Čakarević ističe kao dominantu. *Poslije ponoći* je transkribirani dijalog je pisan fontom na staroj pisaćoj mašini kako bi se dobilo na autentičnosti. Dijalog se vodi među sestrama i tri osobe iz nekog drugog vremena ili druge stvarnosti čiji identitet sestrama ostaje skriven. Transkript dijaloga popraćen je komentarima na marginama teksta čime autor želi pojačati autentičnost i uvjerljivost dokumenta. Izrazitu neodređenost postiže se nizom brojeva (nula i jedinica te nizom raznih brojeva) i slova koje su kao kod za početak komunikacije. Čitatelja se dovodi u poziciju da razmišlja predstavlja li ovaj brojevni niz skrivenu poruku, ima li neko skriveno značenje. Ako bolje promotrimo formu niza, možemo primjetiti kako nas asocira na binarni brojevni zapis koji se sastoji od jedinica i nula. Jedinica se prevodi kao zapovjed "da", "točno" ili "uključeno", a nula kao "ne", "netočno" ili "isključeno". Bitno je naglasiti kako su sve informacije u digitalnom svijetu pretvorene u ovaj oblik. Tekst koji smo napisali u nekom programu, pjesma koju slušamo na nekom uređaju, slika koju smo spremili s interneta i slično zapravo su zapisi šifrirani nulama i jedinicama. Ovu pojavu (para)znanstvenog

diskursa[11] informatičke tehnologije Lešić uz druge diskurse naziva hibridnošću. Pod tim pojmom on podrazumijeva upotrebu različitih narativnih diskursa (v. Lešić: 372). Ryznar (2017: 234) navodi kako je poglavlje satavljeno od dvjestotinjak stranica, a brojevni nizovi čine četvrtinu poglavlja. Oni simuliraju uspostavu komunikacije, a kada se tekst pojavi donosi se u obliku nepročišćenih slovnih nizova koji poruku čine neprohodnom.

„01100001011000100011000110110010001001010101...” (Bekavac, 2013: Poglavlje *Poslije ponoći* nema označen broj stranica, tek u kazalu nalazimo da je riječ o 63. stranici).

„72318332012008991012032938746565464845412 6...” (Bekavac, 2013: Prije ove stranice jedna je stranica prazna, pa prema prošloj fusnoti možemo pretpostaviti da se radi o 65. stranici).

„...lmlm2n3bn4vb54v5c6c7cx89x0x0yx2111m312mn3...” (Bekavac, 2013: *Viljevo*, uvod u poglavlje *Poslije ponoći*).

U poglavlju *Poslije ponoći* posebno je istaknuta bačenost u pripovjedni svijet. Riječ je o elementu koji nam fabulativno nedostaje u Drenju, o ostvaraju fragmentarne glasovne komunikacije između Josipa Markovića (sina profesora Stjepana Markovića) i sestara Dore i Elize. Ovo drugo poglavlje je transkribirani dijalog podijeljen na dvije stranice. Zapravo od čitatelja se traži da iščitava s jedne stranice, zatim sa druge kako bi mogao pratiti komunikaciju. Na prvu dinamičan dijalog koji si možemo predočiti tipkanjem i kuckanjem na pisaćoj mašini, biva usporen i zamršen grafički, autor ipak unosi statiku stopljenim riječima, prekriženim i korigiranim riječima, udvojenim glasovima riječi, podcrtanim tezama, bilješkama uz transkript i slično. Time sprječava čitatelja da u ovome poglavlju linearno prati fabulu, a ujedno se onemogućuje pronalaženje konačne poruke. Na ovakvim infantilnim mjestima u romanu može stajati beskonačno mnogo rješenja.

Očita je ironija u navedenim problemima komunikaciji sestara i J. Markovića. Zbog toga, navodi Ryznar, su komentari navedeni u naknadnom preslušavanju i transkripciji koju vrši Eliza u funkciji metanarativnivnosti. Ona naime, vrši urednički posao uređenja i nadopune transkripta. Kako je Eliza ujedno i protagonistica u romanu

[11] Ryznar koristi izraz *pseudo*

možemo, ističe Ryznar (2017: 234), transkript smatrati hipodijegezom, a nju intradijegetičkom-homodijegetičkom pripovjedačicom. Kako Eliza nema mogućnost komunikacije s drugom stranom poput Tee, ona ima ulogu pomnog čitanja i dešifriranja numeričkog i retoričkog kaosa u potrazi za smislenim značenjem. Autorica zamjećuje kako ona ima analognu poziciju profesoru Markoviću iz *Drenja*. I ona kao Marković pokušava pristupiti materijalu transkripta racionalno i analitički no takav se pristup smatra znanstveno pokazuje nepotpun i pogrešan. Oblučar (2014) u osvrtu na *Viljevo* određuje kao spekultativnu fikciju upravo zbog intuitivnog i pseudoznanstvenog modela. Ondje ističe kako unatoč međusobnom poništavanju ova dva modela, u pripovjednom svijetu ovi modeli zadržavaju svoju nadležnost te se održavaju valjanim u potrazi čitatelja za kriptičnim referencama na svijet paraznanosti, ITC-a, parapsiholoških fenomena i slično. Isto tako omogućuju da sve ostane u svijetu fikcije u kojemu je njihova istinita provjerljivost beznačajna. Kako se radi o komunikaciji među udaljenim sferama ili svjetovima koji ne dijele ni vremensko-prostorni kontektst Elizine intervencije i konstatacije nerijetko dovode do pripovjednih stranputica i pogrešnog tumačenja. (ibidem, 235)

„ toierjetajna	to je tajna
zašto	
punaonasjeviošenegoštomisleposvudassmo	puno nas je, više nego što misle,
posvuda smo	
ne razumijem	Centrala?
niajevažnotroejewsmo	nije važno, troje smo?
kako se zovete	zašto umanjuje broj?
visešalite	vi se šalite
zašto	
berzimnaena	bez imena
gdje se nalazite	u sobi

opišite

agasjjesevinalazite a gdje se vi nalazite

rekla sam vam već blokirati

gdsjjeekućča gdje je kuća

ne mogu vam reći blokirati ovu liniju

zašpto zašto”
(Bekavac, 2013: *Poslije ponoći*, stranice u ovome poglavlju nisu obilježene, vidi brojeve stranica početka i kraja poglavlja).

„...[smetnje 1 minutu i 38 sekundi]...” (Bekavac, 2013: 21).

„...[tišina 18 sekundi]...” (o.c.).

„klasu (?) – invencija (?) (nacija?)” ((Bekavac, 2013: *Poslije ponoći*, stranice u ovome poglavlju nisu obilježene, vidi brojeve stranica početka i kraja poglavlja).

„elineanbrjknsdklajsuopwoeinvncnvaisjankvdvnelrigl” (o.c.).

„blokirati ovu liniju” (o.c.).

„~~kako svoje~~ kakvo je vrijeme” (o.c.)

Autor u ovom poglavlju umeće i glazbeno pojmovlje i njenu terminologiju, glazbene instrumente. Time se dodatno postiže neodređenost, traži se od čitatelja da ipak poznaje osnove glazbene umjetnosti. Ovo možemo povezati sa prethodno navedenom hibridnošću.

„...iako je u to vrijeme Elizin glavni stroj bio čembalo, odnosno clavecin, uvijek je to naglašavala kao da je čembalo nekakva zabuna ili barbarizam...” (Bekavac, 2013: 40).

Intertekstualni elementi u romanu su znanstvene reference gdje se poziva na različite autore iz područja radiodifuzije i kvantne ontologije. Prema Barthesu znamo da svaki tekst zapravo intertekst. Time dolazi do deseminacije, odosno do promicanja/raspršivanja značenja.

„Najrecentniji komentari “Viljeva II“ –Juraj Benošić: “Prilog raspravi o holomorfiji kao učinku sinkronih entiteta ispod 'Razvodne kutije Osijek'“, Godišnjak Radioestezijskog

kruga Habjanovci, 1990., str. 93-147; Bogdan Pajević i Olja Teofanović: “Komparativna analiza 'krononske' i 'hologramske' teorije simetrija u Markovićevim iterativima“, Heterarhij. Sinergijske perspektive teorije matematike i poststrukturalne lingvistike, zbornik radova s istoimenog skupa (Subotica, siječanj 1991.)...” (Bekavac, 2013: 295).

Treće poglavlje *Marković* jest bilješka Josipa Markovića (oca Stjepana Markovića iz *Drenja*) koja je zapravo intimni dnevnički zapis koji teče dinamično opisivanjem tadašnje situacije, zbivanja i pojava. I ovo poglavlje funkcionira kao pronađeni rukopis. Iz umetnute fusnote saznajemo da je rad nastao 1947., a preuzet je 1991. iz časopisa *Duh i rašlje*. Bitno je istaknuti kako se isti časopis spominje još u Drenju. U Markovićevom radu spominje se iskustvo troje ilegalaca, među kojima je i autor članka, koji su 1943. u ljeto, u Osijeku vodili partizansku radiostanicu i na neobjašnjiv način stupili u kontakt sa sestrama za koje se da zaključiti da su to Tea i Eliza. Sestre se javljaju iz posve druge vremenske razine, iz neke distopijske budućnosti (Ryznar, 2017: 235). Neodređenost znaka prouzrokovana je umetanjem bilješke (fusnote) sina Sjepana Markovića pseudoznanstvenim diskurzom čime se čitatelja ponovno dovodi u zabludu, radi li se ovdje o znanstvenom članku ili ne. Paraznanstveni članak *Duh i rašlje* koji parodira znanost i stavlja ju u opreku sa književnoumjetničkim tekstom tako da zapravo nije znanstveni tekst koji je pisan u formi kao da jest. Fusnote koje su unesene u članak koje daje sin Josipa Markovića (Stjepan) fenomen pojašnjavaju na novo i daju naizgled širu sliku situacije u Viljevu iako konačno značenje zbog svih navedenih postupaka izmiče. Ovim postupkom se isprva statičnom atmosferom potiče na novu akciju – potiče se čitatelja da pročita iznova prvo poglavlje.

Neodređenost značenja, ističe Oblučar, temelji se na raznovremenosti. On zapaža kako se likovima ili problemima pristupa iz različito prostorno-vremenskih perspektiva, a svaka količina informacija sa njima nosi i odgovarajuću količinu šuma (Oblučar, 2014) . Upravo taj šum, kao i stilska uređenost romana, čitatelja prekida u jednoj mogućoj interpretciji i razvija potragu za novim, mogućim značenjem. Ryznar (2017: 235) u ovom poglavlju uočava dva tipa diskursa; relativistički i apodiktički. Relativistički tip diskursa obuhvaća integralni tekst znastvenog rada i potpisuje ga Josip Marković (otac). Ondje je stil okarakteriziran visokim stupnjem subjektivnosti. U prvom licu, netipičnom za znanstveni rad, Josip Marković razlaže fenomen kojemu je svjedočio 1943. te ga na taj način oblikuje kao memoraski zapis. Ovakav memoarski

zapis iz pozicije sudionika suprostavlja se, kako smo već naveli, objektivnom i nepristranom znanstvenom radu. Sasvim drugi tip diskursa javlja se u paratekstu čiji je autor Stjepan Marković (sin) koji je prema svim načelima znanstven; obilne fusnote, bilješke i komentari. Ryznar (v. 2017: 236) tako ističe da je dikurs Stjepana Markovića neosobniji, terminološki gušći, teorijski nabijeniji i djeluje kao korektiv starog, pomalo sentimentalnog rukopisa. Ovime, ističe autorica, "ozbiljna", "tvrda" znanost stoji autoritativno, nastoji potkopati svoj hipotekst te se nametnuti kao objektivno znanje o fenomenu koji se odupire bilo kakvom objektivnom tumačenju. Pozivanje na brojne, stvarne i lažne znanstvene izvore i teorije, kao i analiza očevih bilješki navodi čitatelja kako je zapravo nadomak rješenja, ali ono se premješta u sferu mističnog, paralelnog, metafizičkog. Sam autor sugerira na nekoliko mjesta u romanu kako je potraga besmislena referirajući se zapravo na bezuspješni čitateljski angažman za jednom jasnom i konačnom interpretacijom.

8. *Policijski sat*

Policijski sat u podnaslovu *Slutnje, uspomene* jest treći nastavak triologije izašao 2015. godine. Od prethodnih romana razlikuje se stilski ali je i konceptualno drukčiji. Roman je kompozicijski podijeljen u dva dijela čije naslove saznajemo tek na kraju romana u sadržaju- *Policijska uprava osječko-baranjska* i *Druga prostorija*. Radnja se odvija devedesetih godina u Osijeku. Ono što zaokuplja pažnju svakako jest da su ova dva dijela romana donesena kronološki naizmjenično. Pripovjedač, ujedno i sam neimenovi lik, student je elektrotehnike angažiran u računalnom centru. Vrijeme je u romanu krajnje relativizirano. U prvom dijelu naslovljenom *Policijska uprava osječko-baranjska* pripovjedač pokušava sebi protumačiti i retrospektivno pokušava rasvijetliti što se zapravo dogodilo u tom periodu života. Rasvjetljivanje iskaza donosi intertekstualnost profesora Markovića koji je stupio u kontakt za vrijeme rata s grupom ljudi čiji je rad neobjašnjen do kraja. Drugo poglavlje romana *Druga prostorija* čini dvanaest poglavlja koja su umetnuta u prvi dio romana. Ovdje autor donosi esejističke opise prostora i prostorija za koje zapravo nismo sigurni što predstavljaju- kasarnu, bolnicu, više različitih prostorija, jesu li potpuno napuštene ili su u trenutnom odsudstvu ljudi (v. Čakarević, 2014).

Roman započinje rečenicom *"Više nema vremena."* čime nas autodijagetski pripovjedač uvodi u radnju romana na sličan način kao i u Viljevu. Već u podnaslovu *Slutnje, uspomene* naziremo napetost, neku nesigurnost koja nas navodi da je radnja romana slična prethodnim. Jagna Pogačnik kaže kako pojmovi apokalipse, granice svjetova, druge dimenzije, dekonstrukcije, o kojoj se i ovdje radi, možda ne mogu pripovjedaču objasniti njegovu intimnu priču, ali tvore snažnu i na trenutke esejističnu dijagnozu jednog vremena i prostora. (Pogačnik, 2016) Labrintska, fragmentarna struktura romana bez kauzalnosti, kao i problematika vremena i prostora obilježena je napetošću za mogućim otkrivanjem i dohvaćenjem mogućeg značenja.

„Ne namjeravam detaljno i opisivati ono što je uslijedilo- slom i nestanak, barem privremenm svega što smo naučili smatrati stvarnim svijetom...” (Bekavac, 2015: 12).

„Sve te stvari koje su me dodirnule više no što sam želio, više no što mi je bilo jasno, danas mogu sagledati u mnogo oštrijim odnosima nego u vrijeme kad su mi se

događale, no nakon što ih izvučem nad površinu zaborava, sve me jače zbunjuju...” (ibidem, 163).

„...jer je u njemu prepoznao shematsku podlogu teksta koji je davno, prije stotinu godina, o jednom drugom ratu napisao netko drugi; s jedne strane, na mjestu gdje svi zamišljaju centar operacija, vrhovnu komandu, upravu koja organizira sve borbe, ili barem beznačajnog činovnika koji u polumraku mota cigarete, nema nikoga, samo niz velikih, odavno praznih soba u zgradi neke nauštene države institucije; s druge strane, jednako odsječen od svake stvarnosti i neposrednosti patnje, od krvi i buke, živ sashranjen na dnu neke skučene i mračne kancelarije, usamljen pisar pod kišom osmrtnica...” (ibidem: 171).

"Više nema vremena." Kad sam to prvi put čuo od njih, bilo je izrečeno sasvim uzgred, s letimičnim pogledom u nebo, kao da će svaki tren kiša, ili kao da je došao trenutak da se konačno odustane od nečega što je bilo planirano; njihovo držanje, odjeća pa čak i fizionomija, svjedočili su upravo o takvom stavu, zapuštenosti i letargiji...” (ibidem, 5).

Ryznar ističe kako se *Policijski sat* koristi pripovjedne elemente pseudoautibiografskog modusa. Autobiografski subjekt progovara iz ograničene perspektive sa stalno prisutnim propitanjem znanja. Vrijeme je u romanu relativizirano do kraja i dovedeno na razinu teme. Retrosprektivno pripovjedačevo prisjećanje obilježeno je korekturama bilješki, nacrta, prepisivanjem i dopisivanjem sjećanja koje izgledaju kao neuspjeli pokušaji rasvjetljivanja događaja iz prošlosti, sukladno struji svijesti što čitatelja navodi na potpuno krive zaključke. Problem zaboravljanja je inherentan autobiografskom modusu, otvara mjesto fantastičnom sloju priče – već otprije poznatoj priči komunikaciji s drugom stranom i motivom misterioznog arhiva koji poznajemo još iz *Drenja*. Čitatelj ne može biti siguran kada se odvija radnja, niti o čemu se zapravo govori. R. Barthes u eseju *Roman* kojeg je pripremio D. Katunarić (usp. 2019: 103-104) upotrebljava termin fantazam[12] uz kojeg veže tezu da onaj roman koji nije kao drugi, drukčije tematike koje u tvarnom čitanju potiče osjećaj potrebe oslobođenja od skepticizma. On sugerira da je ta potreba upravo ono što proširuje smisao, da taj smisao nakon čitanja bude drukčiji nego prije čitanja. Ono što je

[12] Upotrebljava ovaj termin ujedno kao apsurdnu ideju koja se vrti u glavi, ali i u kontekstu posljetka fantazije.

neobično »umetci«[13] ne potiču želju za čitanjem, također ističe kako nikada ne treba ispričati priču već je priča samo za pisanje. (o.c.) Ističe kako je svako sjećanje značenje. Ono što stvara roman nije sjećanje već njegova deformacija, to je ono što izobličuje slike (idem: 109).

Tehnikom kolažiranja proizvodi se neodređenost znaka. U romanu nailazimo na prikaz upotrebe ovog postupka. Autor je pomiješao stranice tekstova i sada sam stvara tekst. Umnažanjem tekstova, pri čemu se tu i tamo dogodi kakva točka presijecanja u kojoj se značenja nakratko stabiliziraju, a pripovjedni rukavci povežu se da bi se već u idućem poglavlju njihova veza potkopala, a zaključci do kojih je čitatelj došao raskrinkali kao pogrešno uspostavljene analogije (Ryznar, 2017: 237). U ovome dijelu javlja se alter ego samoga autora što dodatno zakomplicira iskaz lika. Važno je istaknuti, kaže M. Glavaš (2015), kako je ovim postupkom uvođenja alter ega L. Bekavca koji daje tekst na uvid pripovjedaču autor razbio početno stvorenu *ich formu* te ju time oplemenio i doveo na novu razinu. Pripovjedač ovdje, za razliku od *Drenja* i *Viljeva*, neprestano problematizira odgovornost pripovjedanja. Svojevrsnu interpretativnu smjernicu u svjetlu kako možemo tumačiti koncept autora i autorstva u romanu, kaže Ryznar, možemo tražiti u Foucaultovu čitanju Velázquezove slike *Las meninas*. Foucault ovu sliku karakterizira kao sliku koja je svjesna same sebe i svojih reprezentacijskih tehnika (Ryznar, 2017: 240). Ova slika bila je predmetom mnogih znanstvenih rasprava. Tajanstvenost slike jest u tome što Velázquez prikazuje i samoga sebe u radu gdje je djelomično zakriven platnom. Konture dvorjana i slike na zidiovima koje slikar prikazuje u prostoriji nejasnih su kontura. Među tim tajanstvenim slikama na zidu nalazi se zrcalo u kojemu se oslikavaju likovi kralja i kraljice, roditelja malene djevojčice koja je prividno u centru prikaza. Prikaz kraljevskog para bio je temom brojnih znanstvenih rasprava, a raspravljalo se stoje li oni ispred svoje kćeri, ili poziraju slikaru za portret. Sve je zapravo u oku promatrača, zavisno iz koje perspektive promatra prikazano. Slika je tipični primjer baroknog razdoblja, a karakterizira ju otvorenost. Granice prostora koje su u kombinaciji svijetla i tame, otvorena vrata u pozadini na kojima je osoba za koju ne znamo pozira li ili je samo promatrač i otvorenost zrcalom u prostor kojim se u pitanje dovodi mjesto kralja i kraljice na slici. Ryznar ovo zrcaljenje karakterizira kao reprezentaciju reprezentacije

[13] Pod umetkom podrazumijeva argumentaciju izdavača koja se nalazi na poleđini omota romana.

te uspoređuje zbunjenost promatrača sa zbunjenošću čitatelja. (idem, usp.) Sukladno tomu čitatelj je dezorijentiran, ne može odrediti vlastitu poziciju niti imati kontrolu nad čitalačkom praksom. Sam tekst neprekidno preusmjerava pažnju čitatelja kao što slika preusmjerava pažnju promatrača. Tekst se temelji na međusobnom zrcaljenu dijelova i cjeline, priče i njezine diskurzivizacije, okvira i umetka. On funkcionira na principu fraktala, elemenata koji su samoslični i sastoje se od umanjenih verzija samih sebe. (idid.) Lešić donosi teoriju L. Hutcheon koja navodi kako postmodernistički pisci romana upotrebljavaju i zloupotrebljavaju konvenciju koju uvode da bi je odmah zatim destabilizirali. Takav primjer je i umetanje i fikcionazacija autora. Autori svoja iskustva i očekivanja otvoreno dijele s čitateljima, koji tako postaju svjedoci ne samo realnosti teksta već i uvjeta njegove egzistencije. Tako nastaje ono što se naziva metafikcija, a naziv naznačuje da posao pisca više nije da prikazuje svijet već da ga čini od riječi. Djelo se može nazvati metafikcionalnim kad otvoreno očituje svoj literarni karakter i svoju artificijelnost, tj. kad otkriva konvencije na kojim se zasniva, kad ih komentira, kad ih čitatelju razlaže i kad fikcionalni svijet čini predmetom razmatranja (Lešić, 372).

„Dok preuređujem posljednje stare komade papira, išarane neodgonetljivim bilješkama, pa nakon provlačenja kroz stroj režem tekst škarama i premještam fragmente poput dijelova slagalice, a zatim sve opet lijepim selotejpom u format A4 (čuvajući indigo verzije staroga redosljeda za slučaj da se u njemu, iako je umnogome nasumičan, naknadno otkrije nekakva pravilnost koju sam nesvjesno uništio svojim "uredničkim potezima"), prati me sve jači dojam da je ljeto 1995. predstavljalo svojevrsnu prekretnicu, odnosno "završetak" onoga što sam htio ispričati (bez obzira na to što sam taj kraj zapravo propustio, jednako kao što sam, u lipnju 1991., propustio onaj početak, ako sve nije započelo mnogo ranije)...” (Bekavac, 2015: 115).

„Najčudnije je od svega bilo to kako su komentitrali Luku; kao da su pokušavali procijeniti "čiji je on, kome "pripada", zašto je objavio tu knjigu, kojoj su pripisivali neko posve drugo značenje od onoga što se, barem na površini, moglo iščitati iz tih praznih i statičnih prizora; "ako je ovo napisao ondsa ZNA", tvrdio je groteskni grafitni natpis na mnogo mjesta u knjizi (nerijetko uz razdragane dodatke: "jesam li rekao, JESAM REKAO???, "bracika nas zove!!!", idemo po njega...")...” (ibidem, 155).

Tekst na više mjesta poništava sam sebe što čitatelja dovodi do neodređenost značenja.

„Nitko normalan ne bi nastavljao tragati za onim uskraćenim teritorijem, koji se oduvijek i ukazivao samo kao zadržavanje pozicije: odavno sam shvatio da to ne može biti mjesto, da to nikada nije bilo ovdje...” (Bekavac, 2015: 34).

U dijelu romana gdje se pojavljuje alter ego autora L. Bekavca razotkriva se konvencija nastanka romana, odnosno čitatelj misli da razumije kako su nastala poglavlja romana. U knjižnici se susreću pripovjedač i L. Bekavac koji pripovjedaču savjetuje sa napiše tekst. Taj tekst koji piše zapravo jest prvo poglavlje romana *Policijska uprava osječko-baranjska* koji pripovjedač daje na uvid alter egu. Sukladno tome, L. Bekavac piše *Diviziju*, odnosno drugo poglavlje romana *Druga prostorija* koju daje pripovjedaču na uvid. Ova dva poglavlja izrazito proizvode neodređenost znaka. Čitatelj luta tekstovima tražeći značenje, pokušavajući ih sastaviti kao slagalicu. U konačnici shvaća, uz stalno prisutnu atmosferu koja da naslutiti kako će se svaki tren odgonetnuti značenje, da se to neće dogoditi u ovoj knjizi. Ovdje se da uočiti kako autor pokazuje da je koncepcija ovih tekstova vezana uz jezičnu igru koja odmiče od jezične stvarnosti.

„Pišem sve ovo bez srama, baš zato da bih naglasio koliko je takav dojam, potpuna sigurnost u to da su to bili najvažniji, ako ne i „najljepši“ dani, bila u sukobu sa svime što nam se tada doista događalo.” (ibid, 10).

Opisi prostora u romanu su prikazani odvojeno dijagetički i materijalno, imaju zasebna zaglavlja i tekstualni prostor. Tako i vizualno i smisaono možemo zamijetiti kako su do određene mjere odcijepljene od ostatka romana. Ako promatramo cijeli roman opisi mogu funkcionirati kao savim zaseban rukopis. Ukoliko ih promatramo kao dio cjeline umetnuti su u pripovjedni svijet što čini izražen nesrazmjer među raskošnim, detaljnim opisima i općenitim, konkretnim informacijama o samom mjestu koje se prikazuje. Sami opisi u romanu tako produciraju neodređenost na više razina kao i u prethodna dva romana. Tehnikom kadriranja, izmjenom dinamičnosti i statičnosti (stilom po uzoru na Simonea) u romanu se izmijenjuju slike poput u mediju filma ili fotografije, kako u iskazu lika tako i u opisima. Upravo opisi prevladavaju u cijelom romanu, ne radnja. Deskripcija, tvrdi Ryznar, koja nam treba biti bliska i prepoznatljiva u Bekavčevim se opisima egzoticira, dehumanizira i artificijelizira (usp. Ryznar, 2017: 239). Time deskripcija prelazi na višu razinu. Opisi su razvijeni do najsitnijih detalja te imaju funkciju prekidanja radnje i automatizam tijeka čitanja. Sami

opisi zamjenjuju događajnost i neprestano imamo dojam kao da nešto otkrivaju, donose neko objašnjenje, kao da će nam nešto reći no očekivanja su bezvrijedna. Isto tako, na čitatelja se ostavlja dojam kao da ti opisi uvijek govore ili prikazuju nešto više nego što autor namjerava reći ili pokazati. Čitatelj je izložen nagomilanim opisima pa se čini da se kreće ka cilju određivanja značenja ili makar djelića istoga. Nasuprot očekivanjima izložen je samo indicijama i znakovima, odnosno samo podnaslovu djela, *samo slutnjama i uspomenama.* Prema asocijacijama pri čitanju samo mjesto zapravo ne možemo jasno odrediti, radi li se ondje o umobolnici, školi, ili kakvom drugom mjestu. Ryznar prepoznaje kako dio romana korespondira sa podnaslovom romana *Uspomene, slutnje*.

Roman nastoji osporiti svoju narativnost iskušavajući mogućnosti tekstualnosti zbiljena što upućuju kratki opisi nepoznatih prostora u *Drugoj prostoriji*. Prisutna je metanarativna svijest o ograničenosti i konvencionalnosti žanra i diskursa (Ryznar, 2015). Upravo opisi sa pseudoautobiografskim zapisima koje ispisuje autobiograski pripovjedač čine moguću poveznicu sa fikcionalnim dvojnikom autora (idem).

„Polumjesec - njegov oštar posve tanak i srebrn srp – prvi izranja iz tmine, no odmah za njim se kako se oko privikava na polumrak i sve jače kontaste, povlače druge forme, drugi materijali: ploha koja bi, dok se rasteže slijeva nadesno prema potpunoj nevidljivosti, mogla predstavljati pepeljasto svijetlo...” (ibidem, I, 1).

„Neznatnom promjenom rakursa i intenziteta dnevnog svjetla, u prizor ulazi truba koja se doima kao da pluta zrakom ili, bez stalka ili stola, levitira tik ispod bubnja...” (Bekavac, 2015: I, 3).

„Sve je čisto, toliko čisto da izgleda kao da nikad nije bilo ni korišteno (ne i kao da je novo): na pješčanožutom stropu hodnika nema ni najmanje napukline, prašine ni targova paučine... rasvjetna su tijela raspoređena pažljivo, ekonomičnošću koja odgovara veličinama prostorija: jednom su golom žaruljom, čiji jantarni sjaj obasjava police i glave, osvjetljeni isključivo skučeni kabineti ili sobe za ispitivanje... ” (o.c.).

Međutim, kad je tijelo u pokretu, makar bilo oklopljeno motornim vozilom, situacija se naizgled mijenja, kanali se ponovno otvaraju: nešto se događa...” (ibidem, V, 17).

Slike prostora koje nam autor predočava možemo prema Lešiću okarakterizirati kao ''prazne znakove''. „Slika je po definiciji uvijek znak koji po svojoj prirodi upućuje na druge znakove u sistemu, više nego na referencu u stvarnosti. Tom odlikom ona lako postaje "prazan znak", znak iz kojeg se povuklo realno i koji stupa u službu simulacije.” (v. Lešić, 369).

Pozornost valja skrenuti kako poglavlja nisu pisana istim stilom. U prvom poglavlju stil pisanja nije pseudoznanstveni, već književnoumjetnički sa elementima razgovornog stila, dok je drugo poglavlje obilježeno tehničko-znanstvenim diskursom. Miješanjem diskursa, odnosno naizmjeničnim različitim poglavljima od čitatelja se traži da spaja slagalicu koja je naizgled cjelovita. Ovom hibridnošću čitatelj ostaje uskraćen za dohvaćanje značenja. Također, za razliku od *Drenja* i *Viljeva* znanstveni diskurz i pripadajuće pojmovlje u *Policijskom satu* nije vezano uz sveznajućeg pripovjedača ili lika kao što je slučaj u prethodna dva romana. Ondje je on posredovan kroz preneseni govor, sukladno glasinama ili fragmentima sjećanja. Ryznar kaže kako je upravo zbog ove razlike snaga ovog diskurza znatno oslabljena (v. Ryznar: 2017: 241). Autorica podsjeća kako znanost u zapadnoj kulturi prednjači pred materijalnošću pisma kao materijal za kontakt sa onostranim. Znanstveni diskurs ovdje nije u funkciji isticanja istog, već kao alat kojim se omogućuje narativni pomak. U tekstu se pomoću pseudoznantvenog diskursa polemizira odnos znanosti i književnosti, točnom i provjerljivom nasuprot imaginarnom. Ryznar daje prednost literarnom diskurzu pri traženju značenja. On, navodi autorica ipak predstavlja kao diskurz *par excellence*- diskurz koji može uključiti cijeli svijet. Time se najviše priklanja borhesovskom motivu arhiva koji je najbolja metafora književnosti.

„Možemo si ovako i pucat u glavu, reci šta hoćeš... Ovo ni najgori kreten ne bi napravio... Ja sam mislio da vi niste takvi divljaci...“ –„...pa i oni su divljaci...“ –„ma jebe mi se šta su oni, koga boli kurac za njih, kako ne razumiješ? (...) pa to nisu rezultati utakmica jebo te ja, znaš ti koliko toga ima? I gdje smo mi?” (Bekavac, 2015: 72).

„...potvrđuje dojam da je riječ o ambulanti ili bolnici: u njemu su boce otopina, alkohola i dezinfekcijskijh sredstava, emetici, laksativi i diuretici, bijeli, srebrni i tamnosivi prahovi, veliki izbor zavojnih tkanina različite debljine i gustoće, staklenih pipeta i epruveta... (...) izliveni su od neke posebne vrste plastike ili termički tretiranog drveta u visinu i dubinu bez fisura i šavova...” (o.c.).

Stvarno i fikcionalno jest ono što što autor vješto isprepliće i u ovome romanu, a čitatelja uvijek dovodi u zabludu ili propitkivanje. Tako je čitatelju nemoguće odlučiti se jesu li mjesta stvarna, osobe koje spominje pa i čitav događaj koji se neuspjelo opisuje. Autor spominje osječke umjetnike, bendove, institucije, ali i događaj uništavanja literature koji je stvaran. Fikcionalno možemo oprimjeriti spominjanjem *Novog Bezdana, Slobodne Vlasti, Rozmajerovca, Poaučja, Razbojišta i Drenja*. Također zanimljiv fikcionalan i bitan dio jest mjesto gdje se pojavljuje alter ego samog autora koji pripovjedaču daje svoju knjigu *Divizija* u obliku rukopisa što možemo povezati sa pronalaskom rukopisa oca i sina Marković. Važno je istaknuti kako je vojna policija uhitila pripovjedača zbog poznanstva s neimenovanom grupom i saznanja o postojanju književnog djela *Divizija* alter ega Luke Bekavca, dok je isti pripovjedaču poklonio knjigu. Ovu situaciju možemo tumačiti kao umetanje *Divizije* u roman pod imenom drugog poglavlja *Druga prostorija*. Očit je nesrazmijer poglavlja navedenih naslova. *Divizija* ima deset poglavlja, a u ovome romanu pod poglavljem Druga prostorija dvanaest. Sam autor u intervjuu sa M. Glavašem kaže da je isključivo na nama kao čitateljima hoćemo li *Diviziju* smatrati *Drugom prostorijom*. M. Glavaš u kritici *Luka Bekavac: Policijski sat* na portalu *Moderna vremena* ističe ime Josipa Markovića koji je fiktivni lik u djelu, no u stvarnom svijetu dijeli ime sa ocem Dore Maar[14] (v. Glavaš, 2015). U intervju s B. Lazarin, autor donosi znanimljivu izjavu koju valja imati na umu kod traženja stvarnosnih elemenata u romanu. „Hipertrofija takvih podataka u finalu romana nema cilj građenja nekakvoga "klimaksa", nego stvaranja dojma neposredne blizine "rješenja", koje ipak ostaje uskraćenim upravo zbog kvantitativnog otpora materijala." (Lazarin, 2013).

„...doputovao je u Osijek na nekoliko dana i sjetio se kako sam ga odavno gnjavio da mi posudi album Financial Capital- Fear of silence projekta Nowy Lef, koji sam bezuspješno tražio otkad sam jedne večeri, negdje u proljeće 1993., čuo nekoliko njegovih uznemirujućih minuta na Slavonskom radiju, u emisiji koju je vodio Zoran Jaćimović. (...) ali da sam ju zatim pomiješao s jednom plesnom predstavom, postavljenom godinu dana ranije negdje u Tvrđi..." (Bekavac, 2015: 123).

[14] Dora Maar je bila Picassova muza.

„-''Bezdan'', pomogao mu je netko drugi. '' Bezdan, da. Novi Bezdan'', smijao se sebi u brk...” (ibidem, 34).

„Bio je to Luka Bekavac (ne moram štiti njegovo ime jer, koliko znam, nema nikakve veze s ljudima o kojima je ova knjiga); kontekst tog poznanstva pomalo odudara od dosadašnje priče... ” (ibidem, 115).

Kada pročitamo kraj romana shvaćamo da je to zapravo početak. Pripovjedač je parkiran pored *Novog Bezdana*, baš kao što je profesor Marković imenovao Drenje. Tako mislimo da smo razriješili zagonetku romana u konačnici shvaćamo da je samo prividno. Tako se možemo zapravo upitati koji roman prethodi kojemu. Time smo došli do ključne točke u teorijskom razmatranju strukture značenja u književnoumjetničkom tekstu, navodi Lešić. Naime, „tekst pred nama stoji otvoren. Ne samo u smislu otvorenosti za različita tumačenja već i što nije nije zatvoren u jedno značenje, što nije svodiv na jedan smisao, što nije dovršen, kao neka čvrsta struktura ” (Lešić, 181).

„Danas je petak, 31. Kolovoza 2012., pet je sati poslijepodne, parkiran sam pored ceste negdje između Luči i Novog Bezdana gdje bi se, kao i bilo gdje drugdje, sve ipak moglo ponovno razotkriti, za nekih pola sata.” (Bekavac, 2015: 179).

9. Zaključak

U zaključku će se pokušati sažeti koji su to postupci čiji je proizvod neodređenost značenja u romanima. Iz analize možemo tvrditi kako su romani triologija, tematski, fabularno i stilski, bez obzira na kronološku, vremensko – prostornu nepovezanost. Neodređenost značenja prouzročena je tehnikama pripovjedanja. U *Drenju* je to heterodijegetski pripovjedač s nepouzdanom fokalizacijom utjelovljenoj u Marti. U *Viljevu* nailazimo na autodijegetskog pripovjedača i fokalizaciju kroz tri lika koja je podijeljena na tri dijela. U *Policijskom satu* radi se u autodijegetskom pripovjedaču kao i u *Viljevu* i nepouzdanoj fokalizaciji. Također valja naglasiti kako su prisutne razne pripovjedne tehnike: monolog, dijalog i *ich forma*. Iz priloženoga možemo reći kako klasičnog pripovjedanja gotovo i nema, a neodlučnost značenja naglašena je nultom kontekstualizacijom i postupkom *in medias res*. Esejistički opisi u romanima potiču neodlučnost značenja, idu u najsitnije detalje, imaju ulogu usporavanja priče te samim time prekidaju fabulu i odlažu otkrivanje smisla priče. Važno je naglasiti kako autor kod esejističkog opisivanja integrira tehnike karakteristične za druge medije čime se proizvodi neodređenost značenja (hibridnost). Udvajanje toponima odnosi se na ponovljivost jezičnog znaka na primjeru vlastitog imena. Iterabilnost kao osnovni preduvjet značenja ujedno nam predstavlja da svaka ponovljivost sprječava da značenje bude jednom određeno. Isprepletenost stvarnih i fikcionalnih elemenata u sva tri romana proizvode neodlučivost značenja, kako tvrdi i sam autor gotovo je nemoguće razlučiti jesu li iskazi stvarni i jesu li taj korak koji tražimo kako bi došli do fiksnog značenja. Žanrovska neodređenost i korištenje raznih fukcionalnih stilova, diskursa i jezičnih registara, korištenje pseudoznanstvene terminologije traži iznimnu angažiranost čitatelja i doprinosi raspršivanju značenja. Intertekstualnost i metatekstualnost, ispreplitanje i prožetost citatima, tablicama, kazuje nam o međusobnoj prožetosti i zavisnost značenja. Potrebno je da umetnuti tekstovi budu poznati čitatelju, u suprotnom dolazi go odgode značenja. Ako čitatelj i poznaje umetnuti tekst ne znači da dohvaća konačno značenje već da ulančava nove znakove na koje autor i tekst upućuju. Autoreferencijalnošću se tematiziraju vlastita obilježja romana, samoodnošenje jezičnoga znaka i njegova neodlučnost. Na mnogim mjestima u romanu nailazimo na dijelove koji poništavaju sami sebe što možemo povezati sa referencijom na jezičnu igru. Stilsko i grafičko uređenje romana jest element koji svakog čitatelja na prvi pogled začuđava, a taj postupak doprinosi

teškoćama pri traganju za smislom i značenjem. Mnoštvo brojeva u nizu, kombinacija brojeva i slova, zagrade, oznake smetnji, šumova, uglate zagrade, korekcije misli, isprekidane i necjelovite misli, prepisivanje i dopisivanje, izlomljenost, fragmentarnost jesu proizvođači neodređenosti. Ovime se čitatelja doslovno stavlja u poziciju dešifriranja kodova i mnoštva poruka. Kolažiranje kao tehnika koja je prisutna u romanima pojedinačno, a tako i u cijelom obrađivanom korpusu, u konačnici dovodi čitatelja do toga da više ni sam ne može odgonetnuti koje se poglavlje nadmeće kojemu, niti koji roman prethodi kojem.

Prema teoriji recepcije čitatelj je aktivni član književne komunikacije autora, djela i čitatelja. Čitatelji završavaju proces uspostave značenja tako što uspostavljaju djelo u kontekstu svoga vlastitoga iskustva izvan književnoga djela. U okviru estetike recepcije temeljna pretpostavka je kako svaki potencijalni čitatelj traga ili teži za nekim jednoznačnim smislom ili značenjem. U ovim primjerima vidljivo je da ostaje uskraćen upravo za to. Čitatelja se konstantno dovodi u nedoumicu i u poziciju izgubljenosti u traženju za istim. Možemo zaključiti kako čitanje nije jednoznačno, naprotiv, ono je umnogostručavajuća djelatnost koje generira užitak. U središte je stavljen sam proces proizvodnje značenja, a ne krajnji napor završetka definiranja konačnog značenja. Tako dolazimo do suštine cijeloga rada pa možemo tvrditi kako osnovna funkcija književnosti nije prenijeti poruku ili značenje već je osnovna funkcija isključivo užitak u tekstu.

10. Sažetak

Ovaj diplomski rad bavi se pojmom znaka i problemom uspostavljanja značenja u romanima Luke Bekavca *Drenje*, *Viljevo* i *Policijski sat*. U teorijskom dijelu rada prikazujemo pojam znaka, objašnjavamo dekonstrukciju i njene najvažniji pojmove kao i Barthesovu filozofiju tekstualnosti. Na primjeru navedenih romana istražili smo i oprimjerili načine pomoću kojih se autor poigrava sa čitateljskim očekivanjima te proizvodi neodređenost značenja. Naime, zaključili smo kako traganje za smislom i nekim konačnim jednoznačnim značenjem nije primarno već je to jednostavno užitak u tekstu.

Ključne riječi: znak, značenje, dekonstrukcija, neodređenost značenja, užitak u tekstu

11. Summary

This thesis deals with the problem of a sign and the problem of establishing meaning in the novels of Luka Bekavac *Drenje*, *Viljevo* and *Policijski sat*. In the theoretical part of the paper we present the concept of sign, explain deconstruction and its most important concepts as well as Barthes' philosophy of textuality. On the example of these novels we explored and exemplified the ways in which the author plays with the reader's expectations and produces indecision of meaning. Namely we concluded that the search for meaning and some final meaning is not primarily but pleasure in the text.

Keywords: sign, meaning, deconstruction, indeterminacy of meaning, pleasure in the text

12. Popis literature

Barthes R. (2000) *Užitak u tekstu*- preveo Z. Mrkonjić; *Varijacije o pismu*- prevela V. Mikšić, Meandar, Zagreb

Bekavac L. (2015) *Prema singularnosti : Derrida i književni tekst*, Disput, Zagreb,

Bekavac L. (2011) *Drenje*, Profil, Zagreb

Bekavac L. (2013))*Viljevo*, Fraktura, Zagreb

Bekavac L. (2015) *Policijski sat*, Fraktura, Zagreb, 2015.

Culler J. (2001) *Književna teorija; Vrlo kratak uvod*, AGM, Zagreb

Biti V. (1997) *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb

Cobley P., L. 2006) *Semiotika za početnike*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb.

Culler J. (1991) *O dekonstrukciji: teorija i kritika poslije strukturalizma*, Zagreb, Globus

Eagleton T. (1897) *Književna teorija*, SNL, Zagreb Vinja V, Kovačec A., De Mauro T. (2000) *Ferdinand de Saussure: Tečaj opće lingvistike (prijevod),* ArTresor naklada; Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, Zagreb

Ryznar A. (2017) *Suvremeni roman u raljama života*, Disput, Zagreb

Kantaurić D. (2019) *O romanu [zbornik tekstova]*, Litteris, Zagreb, 2019.

Milić N. (2007) *Od znaka do smisla*, Fink, Beograd

Nöth W. (2004) *Priručnik semiotike*, Ceres, Zagreb, 2004.

Petrilli S. , Ponzio A. (2002) *Thomas Sebeok i znakovi života*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb

Časopisi

Andrić K. P., Glavaš Z. (2013) *Neodlučivost značenja u "Drenju" Luke Bekavca*, Šokačka rič ... : zbornik radova Znanstvenoga skupa Slavonski dijalekt (1845-190X) 10

Oblučar N. (2010) *Jacques Derrida; Pisanje i razlika*, Čemu: časopis studenata filozofije, Vol. IX. No 18/19

Oblučar B. (2011) *Poruka ne postoji izvan šuma*:[intervju] / Luka Bekavac, Quorum, 27

Romčević B. (2018) *Metodološki profil dekonstrukcije*, Filozofska istraživanja, Vol. 38 No. 3

Mrežni izvori

Čakarević M. (2015) *Noise Slawonische Kunst*, 2015., https://booksa.hr/kritike/noise-slawonische-kunst, svibanj 2021.

Čakarević M. (2014) Reflektor (Kritika 213: Luka Bekavac), 2014., https://booksa.hr/kritike/kritika-213-luka-bekavac, svibanj 2021.

Dimić I. *Večene teme georgika i prezent pisanja*, časopis Polja, https://polja.rs/wp-content/uploads/2016/09/Polja-344-3-6.pdf, svibanj 2021.

Fraktura: *Autori: Luka Bekavac* https://fraktura.hr/autori/luka-bekavac, srpanj 2021.

Glavaš M. *Policijski sat* https://mvinfo.hr/clanak/luka-bekavac-policijski-sat

Horvat S. *Možemo voljeti samo u znakovima*, Časopis Zarez http://www.zarez.hr/clanci/mozemo-voljeti-samo-u-znakovima, rujan 2021.

Hutcheon L.: *Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History* **https://www.academia.edu/6496704/History_and_Poetics_of_Intertextuality,** rujan 2021.

Hrvatski jezični portal, https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=eldkXxE%3D, srpanj 2021.

Kranjc S. (2014) *Razumijevanje nekih misnih dijelova u svjetlu Peirceove teorije znakova*, izvorni znanstveni rad https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=181116, lipanj 2021.

Metatekst. Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=40394, rujan 2021.

Lazarin B. (2013) *L. Bekavac; Nastavljam sličnim, dakle drugačijim putem*, intervju https://arhiva.portalnovosti.com/2013/10/luka-bekavac-nastavljam-slicnim-dakle-drugacijim-putem/, svibanj 2021.
Leksikografski zavod Miroslav Krleža: *Fonem*, https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=20057, lipanj 2021.

Lemić A. (2020) *Bijeli šum u poststrukturalizmu i njegova pojava u romanu Luke Bekavca Viljevo*, završni rad file:///C:/Users/IVANAI~1/AppData/Local/Temp/bijeli_sum_u_poststrukturalizmu_i_njegova_pojava_u_romanu_luke_bekavca_viljevo-1.pdf , rujan 2021.

Lešić Z.: Teorija književnosti https://pdfcoffee.com/zdenko-lesic-teorija-knjizevnostipdf-pdf-free.html , rujan 2021.

Oblučar B. *(2013) Spekulativna fikcija - Luka Bekavac, Viljevo*, Fraktura, Zagreb https://www.academia.edu/11995178/Spekulativna_fikcija_osvrt_na_roman_Viljevo_Luke_Bekavca_, rujan 2021.

Pavliša M. (2012) *Luka Bekavac*, Intervju https://www.tportal.hr/kultura/clanak/sumnjive-su-instancije-koje-zele-pisce-pozvati-na-odgovornost-20120625/print, lipanj. 2020.

Peleš G. *Tumačenje romana* https://kupdf.net/download/pele-tumaenje-romana_59ceb37008bbc5a942686f79_pdf , lipanj 2021.

Pogačnik J.(2016) *Ploicijski sat- Neobičan pogled Luke Bekavca na Osijek devedesetih* https://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/policijski-sat-neobican-pogled-luke-bekavca-na-osijek-devedesetih-91270 , rujan 2021**.**

Primorac S. *Roman otežane forme*, Vijenac 524 https://www.matica.hr/vijenac/524/roman-otezane-forme-23053/ , rujan 2021.

Ryznar A. *(Pseudo)znanstveni diskurz u prozi Luke Bekavca*, https://stilistika.org/ryznar, lipanj 2021.

Struna; Hrvatsko srtrukovno nazivlje: *Semioza* http://struna.ihjj.hr/naziv/semioza/26348/, lipanj 2020.

Wikipedija: *T. C. Lethbridge* https://hr2.wiki/wiki/T._C._Lethbridge, srpanj 2021.

Wikipedija: *Roland Barthes* https://hr.wikipedia.org/wiki/Roland_Barthes rujan 2021.