# INTERDISKURZIVNOST I SPEKULATIVNOST U ROMANESKNOJ TRILOGIJI LUKE BEKAVCA (DRENJE, VILJEVO, POLICIJSKI SAT)

**Aralica, Robert**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2020**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Split, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split / Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:172:080818

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

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

*Repository / Repozitorij:*

Repository of Faculty of humanities and social sciences

zir.nsk.hr

UNIVERSITY OF SPLIT

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

**SVEUČILIŠTE U SPLITU**

**FILOZOFSKI FAKULTET**

**ODSJEK ZA HRVATSKI JEZIK I KNJIŽEVNOST**

**Robert Aralica**

# INTERDISKURZIVNOST I SPEKULATIVNOST U ROMANESKNOJ TRILOGIJI LUKE BEKAVCA (*DRENJE*, *VILJEVO*, *POLICIJSKI SAT*)

**Diplomski rad**

**Split, rujan 2020.**

**Filozofski Fakultet Sveučilišta u Splitu**

**Hrvatski jezik i književnost**

**Stilistika**

**Robert Aralica**

# INTERDISKURZIVNOST I SPEKULATIVNOST U ROMANESKNOJ TRILOGIJI LUKE BEKAVCA (*DRENJE*, *VILJEVO*, *POLICIJSKI SAT*)

**Diplomski rad**

Student: Mentorica:

Robert Aralica dr.sc. Eni Buljubašić

Split, rujan 2020.

**Sadržaj**

1. UVOD ..... 1

2. DEFINIRANJE DISKURZA ..... 2

3. RAZVOJ POJMA DISKURZA ..... 4

3.1. Tradicionalna stilistika ..... 4

3.4. Kritička analiza diskurza ..... 8

3.5. Diskurzna stilistika ..... 8

4. INTERDISKURZIVNOST ..... 9

4.1. Od intertekstualnosti k interdiskurzivnosti ..... 9

4.1.1. Sociološka stilistika Mihaila Bahtina – roman kao višeglasna pojava ..... 9

4.1.2. Opća intertekstualnost Julije Kristeve i Rolanda Barthesa ..... 11

4.2. Definiranje pojma interdiskurzivnosti ..... 12

5. POLJE KNJIŽEVNOG (INTER)DISKURZA ..... 14

5.1. Rizomska priroda polja diskurza ..... 14

5.2. Književni diskurz ..... 16

5.3. Žanr kao diskurzivna formacija ..... 18

5.4. Zaključci o proučavanju interdiskurzivnosti u književnosti ..... 19

5.5. Interdiskurzivnost u hrvatskom romanu ..... 19

6. SPEKULATIVNI REALIZAM U SPEKULATIVNOJ FIKCIJI ..... 23

6.1. Temeljne odrednice spekulativnog realizma ..... 23

6.1.1. Spekulativni materijalizam ..... 24

6.1.2. Objektno-orijentirana ontologija ..... 25

6.1.3. Ekokriticizam i spekulativni realizam – vitalni materijalizam i mračna ekologija. 27

6.2. Odnos spekulativnog realizma i spekulativne fikcije ..... 30

7. MAKRORAZINA INTERDISKURZIVNOSTI I SPEKULATIVNOSTI ROMANESKNE TRILOGIJE: *DRENJE, VILJEVO, POLICIJSKI SAT* ..... 35

7.1. Rizomnost spoznaje i diskurza ..... 35

7.2. Prikaz fabule ..... 37

7.3. Prikaz (pseudo)znanstvenog diskurza ..... 40
7.3.1. Materijalizam ..... 40
7.3.2.. Singularnost ..... 41
7.3.3. Kritika antropocentrizma ..... 43
8. MIKRORAZINA INTERDISKURZIVNOSTI I SPEKULATIVNOSTI ..... 50
8.1. *Drenje* ..... 50
8.1.1. Žanrovska prožimanja ..... 50
8.1.2. Elementi znanstvenog diskurza ..... 52
8.1.3. Datiranje poglavlja ..... 53
8.1.4. (Pseudo)znanstveni podtekst opisa ..... 54
8.2. *Viljevo* ..... 57
8.2.1. *Kolovoz* – imitacija zvučnog zapisa ..... 57
8.2.2. *Poslije ponoći* – imitacija transkripta ..... 58
8.2.3. *Marković* – (pseudo)znanstveni članak ..... 60
8.3. *Policijski sat – uspomene, slutnje* ..... 61
8.3.1. (Pseudo)autobiografski elementi pripovijedanja u *Policijskoj upravi osječko-baranjskoj* ..... 61
8.3.2. (Pseudo)autoreferencijalnost u *Policijskoj upravi osječko-baranjskoj* ..... 62
8.3.3. *Druga prostorija* ..... 64
8. ZAKLJUČAK ..... 66
*Literatura* ..... 68
*Internetski izvori* ..... 71
Sažetak ..... 72
Summary ..... 72

## 1. UVOD

U ovom radu predstavit će se interdiskurzivnost i s njom usko povezana spekulativnost koja prožima romanesknu trilogiju Luke Bekavca[1], a čine je romani *Drenje* (2011), *Viljevo* (2012) i *Policijski sat* (2015). Temeljna teza ovog rada jest istraživanje interdiskurzivnosti kao postupka kojim Bekavac otvara mogućnost spekulativnosti, točnije uvođenju ideja spekulativnog realizma u sklopu (pseudo)znanstvenog[2] diskurza uporabljenog u romanima. Prije svega, predstavit će se različite interpretacije diskurza, a u radu će se prema tom pojmu odnositi onako kako ga shvaća francuski filozof, Michel Foucault, kao prema okviru koji predstavlja način, ali i odabir predmeta koji se obrađuje unutar određenog diskurza. Takvo shvaćanje dalje će razvijati kritička analiza diskurza te za ovaj rad ipak značajnija diskurzna stilistika koja je usmjerenija na književni diskurz, a manje na pronalaženje ideologema u sklopu različitih neknjiževnih diskurza. Na takvim zasadima, izrasta i razvija se teorija interdiskurzivnosti koja se može pojmiti kao inherentno svojstvo svakog diskurza, ali i kao postupak. Zbog toga će se u radu opisati i razvoj od intertekstualnosti k interdiskurzivnosti. Teorija opće intertekstualnosti (čija je preteča Bahtinova *višeglasnost*) uvelike je utjecala na shvaćanje književnog teksta kao dinamičnog polja pretapanja različitih diskurza. Također, kod velikog broja postmodernih pisaca, ideja intertekstualnosti uvelike se pojavljuje i kao intencionalni postupak.

U dijelu rada koji se fokusira na spekulativnost, predstavit će se temeljne pozicije spekulativnog realizma, kao kritike antropocentrizma osobito onog znanstvenog. Također, prikazat će se koji su mogući putevi u implemetaciji tih ideja u sklopu spekulativne fikcije na primjeru H.P. Lovecrafta kao jedne od glavnih inspiracija kako spekulativnih književnika tako i filozofa. Kao što je naznačeno, Bekavac koristi interdiskurzivnost kako bi otvorio mogućnost spekulativnosti, kritizirajući konačnost spoznaje. Pritom interdiskurzivnost

[1] *Luka Bekavac rođen je 1976. u Osijeku. Diplomirao je komparativnu književnost i filozofiju te doktorirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje od 2006. radi na Odsjeku za komparativnu književnost. Objavljivao je autorske tekstove i prijevode u časopisima* Zarez, Tvrđa, Quorum *(član uredništva 2004.–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. Njegov prvi roman* Drenje *(Zagreb, 2011.) bio je nominiran za niz regionalnih književnih nagrada. Drugi roman* Viljevo *dobio je Nagradu Janko Polić Kamov Hrvatskog društva pisaca za 2014. godinu, nagradu Europske unije za književnost 2015. te Nagradu Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti za 2014. za područje književnosti. Roman* Policijski sat, *objavljen 2015., dobio je Nagradu Josip i Ivan Kozarac 2016. za knjigu godine u području književnosti* (Dostupno na *https://fraktura.hr/autori/luka-bekavac*)

[2] Ryznar koristi pojam *(pseudo)znanstvenog diskurza* kako bi ukazala na „specifičnu prirodu interdiskurzivne razmjene koja se odvija između književnog i znanstvenog diskurza, a koja se ne može svesti samo na puko preuzimanje ili ubrizgavanje gotovih jezičnih i retoričkih struktura iz jednoga diskurza u drugi“ (Ryznar 2015: 286).

dodatno fragmentira svaki od tekstova trilogije, zbog čega se od čitatelja zahtijeva *nelinearno* tj. *rizomsko čitanje* (što je povezano i s problematikom nestajanja iluzornog lineranog tijeka vremena u romanima). Time čitatelj pokušava poput znanstvenika rekonstruirati fabulu na temelju informacija iz teksta.

## 2. DEFINIRANJE DISKURZA

Već na samom početku valja napomenuti da ne postoji konačna definicija *diskurza*. No kako je uopće moguće govoriti, pisati, analizirati ili zasnivati čitave teorijske pristupe bez ususatvljivanja konačnih definicija osnovnih pojmova? Odgovor na to pitanje, leži u činjenici da se u okviru humanističkih znanosti, pa tako i filologije, nerijetko koriste pojmovi unatoč postojanju različitih interpretacija. Za diskurz se stoga može reći da je riječ o tzv. *terminu indikatoru*[3], odnosno o terminu koji tek upućuje na svoje značenje. Iako je prepoznatljiv iz konteksta, ne postoji konačna suglasnost oko njegova definiranja zbog čega se ne može se govoriti o tzv. *čvrstom terminu* (usp. Božanić 1992: 76).

Milivoj Solar navodi da je diskurz „mnogoznačan naziv kojim se u lingvistici označuje jezična cjelina veća od rečenice, a u svagdašnjoj jezičnoj uporabi, osobito u francuskom jeziku, govor neodređene dužine u raspravi“ (Solar 2006: 316). Ove dvije definicije koje iznosi Solar ostale su u korijenu gotovo svake nove definicije diskurza. Diskurzu se uglavnom pristupa kao najvišoj jezičnoj jedinici, a ovdje bi se moglo dodati kako njezina duljina može varirati od jedne rečenice[4] (pritom se rečenica može sastojati od jedne riječi, ta jedna riječ može se sastojati od jednog morfema, a jedan morfem također može biti iskazan jednim fonemom npr. *I?*) preko cjeline koja se sastoji od više rečenica (npr. novinski članak, roman) i neke veće cjeline povezane sličnim jezično-stilskim i situacijskim obrascima uporabe (npr. politički diskurz, akademski diskurz) pa sve do općeg polja cjelokupnog jezičnog djelovanja (riječ je o tzv. *diskurznom polju* o kojem će više riječi biti kasnije). Također, diskurz uvijek proizlazi iz svojevrsne rasprave; to je konkretni i metaforički dijalog, uspostavljanje odnosa jezičnim putem, bilo da se radi o odnosu koji se uspostavlja unutar samog teksta/iskaza (na

[3] O razlici između *terminu indikatora* i *čvrstog termina*, piše Joško Božanić u knjizi *Komiške facende: poetika i stilistika usmene nefikcionalne priče Komiže*, u kontekstu definiranja stila.

[4] U *Pogledu u lingvistiku*, Dubravko Škiljan o odnosu rečenice i diskurza piše:
*Usprkos tome što postoji velik broj definicija rečenice, ona se najlakše može odrediti iz jedinice više razine kao kompleksni jezični znak, s ekvivalentom na planu sadržaja, koji je onaj dio diskurza koji i sam može biti diskurz, a da pri tome i preostali njegov dio bude diskurz. Sam diskurs je jezična jedinica najviše razine u kojoj postoje bilo kakve zavisnosti između njezinih dijelova. Tradicionalna sintaksa obuhvaća obično sintagmatiku i sintaksu rečenice. dakle bavi se rečenicom i njezinim unutrašnjim ustrojstvom. dok je sintaksa diskurza mlada lingvistička disciplina koja se tek počela razvijati* (1985: 15)

razini *kohezije*[5]), bilo da se radi o odnosu koji se uspostavlja između tekstova/iskaza ili tekstova/iskaza i izvanjezičnog[6] konteksta (*koherencije*).

U knjizi *Nauka o književnosti u rekonstrukciji*, Marko Juvan iznosi dva značenja pojma diskurza. U svom prvom značenju, diskurz označava svojevrsnu raspravu, dvosmjernu komunikaciju i iznošenje različitih stavova (2011: 48). No, u suvremenom razumijevanju ovog pojma, definicije diskurza sve više uzimaju u obzir društveno-povijesne i političke kontekstualne čimbenike što je povezano s poststrukturalističkom paradigmom koja je uvelike fokusirana na proučavanje odnosa jezika, pojedinca i kolektiva (usp. Barry 2002: 49). Također, uzimaju se u obzir i različite nejezične označiteljske prakse. Juvan piše:

> *Diskurz bismo, dakle mogli definisati kao upotrebu jezika i drugih znakovnih sistema, koja se odvija preko izjava i izjavnih radnji u specifičnom društvenoistorijskom kontekstu, u konkretnim komunikacijskim situacijama. S njom se, u otvorenom lancu dijaloške razmene, čuva, gomila (a na toj osnovi i preoblikuje), izabrano područje znanja, vrednosti, predstava. Diskurz je red, sklop konvencija, koji posreduje između jezičkog sistema i pojedinačne izjave, odnosno teksta (između* langue *i* parole*) i koji diktira ustaljene tematike, jezičke vrste i registre, i obezbeđuje posebne obrasce za tvorbu i razumevanje reči. Obično je povezan za ponovljive okolnosti (zajedno s materijalnim, medijskim i institucionalnim), u kojima se odvijaju komunikacijske radnje* (2011: 49).

U Juvanovu objašnjenju, pojam diskurza predstavlja se kao skup društveno kodificiranih pravila koja uspostavljaju mogućnost za komunikaciju. Time svaki diskurz dobiva svoj *horizont očekivanja*, odnosno postaje razumljiv upravo po kontekstualnom okviru unutar kojeg se tumači. Diskurz omogućava razumijevanje pojedinačnih iskaza i tekstova, ali može preobraziti i (izvan)jezičnu stvarnost u kojoj se odvija. Samom činjenicom da generira vrijednosti, kako ističe Juvan, diskurz otvara mogućnost za stvaranje i perpetuiranje vlastitog ideološkog okvira unutar kojeg će se pojedinačni iskazi, tekstovi i ostali označiteljski sustavi tumačiti. Stoga diskurz istovremeno formira i *predmet* o kojem se priča, te nije samo *obrada priče* kako su to smatrali naratolozi (usp. Solar 2006: 316).

---

[5] *Kohezija* se odnosi na „veze među elementima teksta, gramatičke ili leksičke spone koje rečenice ujedinjuju u tekst“ te da se kohezija može uočiti onda kada „interpretacija jednog elementa u tekstu ovisi o nekom drugom elementu“ (2008: 58). Ona se najčešćeo ostvaruje kohezivnim sredstvima kao što su uporaba zamjenica, glagolskih oblika, paralelizama, komparacije, supstitucije, elipse, rečeničnih veznika, itd. (Badurina 2008: 58). S njom je usko povezana i *koherenciju* koja se određuje kao „ono što slušatelj/čitatelj prepoznaje u jezičnoj obavijesti i što je nužno za njezinu interpretaciju. Ona obično upućuje na diskurz, na jezične, ali i izvanjezične okolnosti u kojima se neki iskaz i/ili tekst pojavljuje“ (2008: 59). Kohezija i koherencija su katkada teško razlučive, a postoji bitna razlika. Kohezija je objektivna jer upućuje na same elemente koji se nalaze u tekstu, dok se koherencija može smatrati subjektivnom jer ovisi o slušateljevoj, odnosno čitateljevoj procjeni teksta (Badurina 2008: 60).

[6] Treba uzeti u obzir kako je teza o postojanju izvanjezičnog konteksta uvjetna, jer prema utjecajnoj Sapir-Whorfovoj hipotezi ljudi jezikom spoznaju i oblikuju kontekst u kojem se nalaze, ali i kontekst također ima mogućnost utjecati na jezik.

## 3. RAZVOJ POJMA DISKURZA

### 3.1. Tradicionalna stilistika

Odmah na početku potrebno je naglasiti da tradicionalno stilistički pristup diskurzu sa sobom nosi problematiku razlikovanja teksta i diskurza tj. put k ujedinjavanju tih dviju jezičnih praksi. U knjizi *Između redaka: studije o tekstu i diskurzu*, Lada Badurina navodi da je *tekst* u općem poimanju, „jezični odlomak zabilježen u svrhu analize i opisa, odnosno jezični odlomak, izgovoren ili napisan, koji ima određenu komunikacijsku funkciju“ (2008: 56). Badurina izdvaja dva aspekta koja su ključna u takvom poimanju teksta. S jedne strane to je potreba da se tekst analizira i opiše, bilo da je riječ o napisanom tekstu ili transkribiranom govoru, a s druge izdvaja se komunikacijska priroda teksta koji uspostavlja svojevrsni dijalog između pisca i čitatelja (Badurina 2008: 56). *Kontekst* se najčešće objašnjava kao *jezična okolina* u kojoj se neka jezična jedinica pojavljuje ili kao *izvanjezična situacija* u kojoj se jezik rabi. Ta izvanjezična situacija pritom obuhvaća niz sociolоških i psiholoških čimbenika (Badurina 2008: 56-57). Pritom, ističe Badurina, tekst se nerijetko promatra izdvojeno od konteksta iako tekst „upravo u svome kontekstu (i kotekstu[7]) dobiva puni pravi smisao“ (2008: 65).

Ne ulazeći u dubinu strukturalističkog poimanja diskurza naznačit će se tek da je u lingvistički pozicioniranim strukturalističkim studijama gornja granica opisa bila rečenica. Promjena je krenula od sedamdesetih godina dvadestog stoljeća kada je u fokus došlo nadrečenično jedinstvo izraženo pojmovima *teksta* i *diskurza*. Tradicionalni, strukturalistički pristup proučavanju jezika usredotočio se na apstraktni jezični sustav (*langue*), zanemarivši govor (*parole*) kao njegovu dihotomijsku opoziciju. Pritom, jezična se jedinica nije uključivala u kontekst te samim tim takav opis nije uključivao jezičnu komunikaciju niti funkcionalnost jezičnog sustava (Badurina 2008: 9). Do promjene s proučavanja apstraktnih aspekata jezika prema proučavanju uporabnih vrijednosti, mijenjalo se već unutar samog strukturalizma i to iz praške lingvističke škole koja je razvijala *funkcionalnu (aktualnu) jezičnu perspektivu* i *funkcionalnu stilistiku* (Badurina 2008: 83). No iako je funkcionalizam uzimao u obzir šire nadrečenično jedinstvo i dalje se usmjeravao na pismo tj. tekst. Za razliku od europske tradicije usmjerene na tekst, američka se usmjeravala na razvijanje interdisciplinarnih *diskurznih studija* koji podjednako proučavaju i pismo i govor, tj. *jezik u uporabi*, a uključuju i spoznaje iz filozofije, kognitivne znanosti, psihologije, (pragma)lingvistike, antropologije, sociologiju, itd. (Badurina 2008: 85). Sjedinjavanje ovih

[7] Pojmom *koteksta* označava se jezični kontekst u kojoj se određena jezična jedinica pojavljuje.

dvaju pristupa, europskog i američkog, Badurina vidi u knjizi *Uvod u tekstnu lingvistiku* (engl. *Introduction to Text Linguistics*) iz 1981. Roberta de Beaugrandea i Wolfganga Dresslera koja je ispreplela tradicionalnu nadrečeničnu lingvistiku s interdisciplinarnim pristupom (2008: 87).

De Beaugrande i Dressler u tekstu prepoznaju *komunikacijski događaj* koji se zasniva na *sedam standarda tekstualnosti* ili *konstitutivnih načela teksta* (kohezija, koherencija, intencionalnost, prihvatljivost, informativnost, situativnost i intertekstualnost) (usp. Badurina 2008: 88-92). Samo su *kohezija* (način povezivanja riječi u slijedu u skladu s gramatičkim obrascima i konvencijama) i *koherencija* (logičko-semantička povezanost između rečenica koje prepoznaju sudionici komunikacijskog procesa), usmjerene na tekst (*text-centred notions*) dok su ostala načela usmjerena na korisnike (*user-centred notions*) (usp. De Beaugrande i Dressler prema: Badurina 2008: 88-92).

I kod tekstne europske lingvistike i američke analize diskurza došlo je do promjena, zaključuje Badurina, jer je prva „uključila pristupe u kojima tekst nadrasta vlastite okvire i nepovratno im izmiče“, a druga se „okuplja oko dviju paradigmatskih okosnica: *strukturalne* (ili *formalne*) te one *funkcionalne*“ (2008: 92). *Strukturalni* ili *formalni* pristup promatra diskurz kao „nadrečeničnu jezičnu strukturu, te se u središtu pozornosti nalaze načini na koje su jezične jedinice nižega ranga odnose jedna prema drugoj“, s druge strane, funkcionalni pristupa diskurzu kao jeziku u uporabi i shodno tome shvaća ga i kao „društveni fenomen“ (Badurina 2008: 92).

Tradicionalni strukturalistički pristup u slavenskim filologijama (pa tako i u hrvatskoj), nastavio se dalje razvijati, u skladu s novim spoznajama, u *funkcionalnostilističkom pristupu jeziku*. *Funkcionalnostilistički pristup* bavi se proučavanjem polifunkcionalne uloge standardnog jezika i pripadajućih mu podsustava s obzirom na ulogu koju vrše u društvenoj zajednici – *funkcionalnih stilova*. S većim ili manjim odstupanjima, ovisno o autoru, ustalilo se pet funkcionalnih stilova: znanstveni, administrativno-poslovni, novinarsko-publicistički, književnoumjetnički/beletristički i razgovorni (Badurina 2008: 112).

Ovdje se dolazi do nove problematike, a to je ona odnosa stila i diskurza. Kao i diskurz, i stil je *termin indikator*, pojam čije su definicije raznorodne, a istovremeno se taj pojam koristi u znanstvenoj literaturi. U članku *Stil i stilistika*, Krunoslav Pranjić navodi nekoliko ustaljenih

načina shvaćanja stila tijekom povijesti. Prije svega stil označava način, izraz (nasuprot sadržaja), *kako* je nešto rečeno, a ne *što* je rečeno. Nadalje, to je *individualna uporaba jezika*, koja se razlikuje od kolektivne, to je *psihološka kategorija* u kojoj se očituje afektivna vrijednost izraza, to je *vrijednosna kategorija* (npr. visoki i niski stil), to je *izbor* između ukupnosti jezičnih sredstava, to je *jezična kvaliteta* očitovanja misli i osjećaja te naposljetku, u Barthesovu shvaćanju to je *pamćenje kulturnih formula* (1983: 254). Uzimajući u obzir različite definicije, Pranjić zaključuje da je stil „skup jezičnih obilježja koja razlikuju pisca od pisca, te da je stil obilježje pripadno tzv. planu izraza, ne planu sadržaja" (1983: 254). Pritom se naglašava individualna osobitost stila, to je svojevrsna razina izraza nečijeg osobnog idiolekta. No, grupiranjem sličnih obrazaca iskazivanja, ili već unaprijed zadatim zakonitostima stila (osobito se misli na institucionalizaciju stila) nastaju već prethodno spomenuti funkcionalni stilovi. U današnje doba proučavanje stila, više ne obuhvaća samo plan izraza, već i plan sadržaja, direktnijim povezivanjem analize diskurza i stilistike u tzv. *diskurznu stilistiku*. Prije nego li se pobliže opiše tu disciplinu trebat će se objasniti ideje koje su dovele do takvih promjena.

### 3.3. Arheološki i genealoški pristup Michela Foucaulta

Diskurz u poststrukturalizmu dobija širi smisao, a njegova uloga promatra se u odnosu na pozicije moći koje se ogledaju u diskurzu. Ovakvo shvaćanje diskurza, potječe od francuskog filozofa Michela Foucaulta. Foucaultovo istraživanje subjekta i subjektivnosti u dijakroniji društvenih i humanističkih znanosti problematiziralo je tri forme subjektivnosti (jezik, rad, život) i tri forme njihove znanstvene objektivacije (znanost o jeziku, biologija i politička ekonomija) (Kalanj 1993: 77). Kako spekulativni realizam kao i Foucalt pokušavaju razotkriti subjektivnost u znanosti, ovdje će se opisati temeljne postavke njegovog pristupa diskurzu.

Uvodeći pojmove *arheologije znanja* i *genealogije*, Foucault pokušava *iskopati* izvorišne točke koje oblikuju znanstvenu spoznaju. U *Arheologiji znanja* (1969) on uvodi pojam *episteme* koji Kalanj uspoređuje s pojmom *paradigme* američkog filozofa Thomasa Kuhna. Pojam *paradigme* Kuhn objašnjava ovako: „Odlučivši se za taj termin želio sam sugerirati da neki od prihvaćenih primjera stvarne znanstvene prakse – primjera koji uključuju zakon, teoriju, primjenu i instrumentaciju zajedno – pružaju modele iz kojih potječu posebne koherentne tradicije znanstvenog istraživanja" (2002: 23). Ipak, Kalanj ističe da je značenje pojma *episteme* znatno šire „jer se ne odnosi samo na znanost" te ga objašnjava kao „vladajući tip opće racionalnosti u pojedinim kulturno-povijesnim razdobljima" (Kalanj 1994:

177). To je skup odnosa između različitih znanosti u istoj epohi koji istovremeno, ispod površine, upravljaju *načinom percepcije* (Kalanj 1994: 177). Foucault razlikuje tri episteme: renesansnu (temelji se na relaciji sličnosti), klasicističku (temelji se na predočavanju, taksonomiji i klasifikaciji tj. reprezentaciji) i modernističku (temelji se na promjenljivosti, evoluciji i dijakroniji) (Kalanj 1994: 177). Ovim kratkim uvodom pokušalo se predočiti na kakvim temeljima Foucault gradi svoju teoriju diskurza u *Arheologiji znanja,* a u preinačenom obliku preuzimaju je daljnji proučavatelji kako društvenih znanosti tako i književnosti.

Pri definiranju diskurza Foucault uvodi pojam *diskurzivne formacije* koja čini režim ususatvljivanja iskaznih funkcija, a odvija se u četiri smjera (tvorba objekata, tvorba subjektivnih položaja, tvorba koncepata, tvorba strateških odabira) (Foucault 2019: 147). Diskurzivnom formacijom, Foucault želi prikazati kako se kroz diskurz stvara okvir unutar kojeg se odvija spoznaja. Pritom, taj okvir ne samo da određuje način odvijanja spoznaje, već uvelike utječe i na odabir objekta koji se želi spoznati. Dakako, Foucault se u svom djelu prvenstveno želi obračunati sa znanstvenim diskurzom, no ovakvo poimanje proširilo se, kako će se vidjeti, i na druge sfere društvenog djelovanja u kojima se diskurz odvija. Uzimajući u obzir novouvedeni pojam diskurzivne formacije, Foucault diskurz objašnjava na sljedeći način:

> *Nazvat ćemo diskurzom određeni skup iskaza utoliko ukoliko oni pripadaju istoj diskurzivnoj formaciji. On ne tvori neku unedogled ponovljivu retoričku ili formalnu jedinicu, čija bi se pojava ili upotreba u historiji mogla utvrditi (i u krajnjem slučaju objasniti). On je sastavljen od ograničenog broja iskaza za koje se može odrediti skup uvjeta postojanja. Tako shvaćen diskurz nije idealan i bezvremeni oblik koji bi, osim toga, imao i povijest. Problem nije u tome kako se i zašto se on pojavio i materijalizirao upravo u toj točki vremena. On je skroz naskroz povijestan – odlomak povijesti, jedinstvo i diskontinuitet u samoj povijesti koji postavlja problem svojih vlastitih granica, svojih prekida, svojih preobrazbi, specifičnih oblika svoje temporalnosti, a ne onaj svoga iznenadnog uskrsnuća usred sporazuma i savezništva vremena* (2019: 148).

Iako književnost za Foucaulta nije bila u primarnom fokusu, njegov pristup umjetničkim tekstovima ipak je imao utjecaja na buduće teoretičare. Ryznar ističe da se Foucault u svojoj arheološkoj fazi prema književnosti ne odnosi kao prema *pravom* diskurzu. Njegova subverzivna moć ne ogleda se u samom tekstu, već na razini akademske književne kritike. Zbog činjenice da se književni diskurz odnosi na fikciju on ne pridonosi kreiranju istinosnih tvrdnji. Stoga Foucaultov arheološki pristup, tekst stavlja u odnos s *pravim* diskurzima (Ryznar 2017:39). Genealoška faza ostala je najutjecajnija za daljnji razvoj proučavanja književnosti, ali ne na razini metode, već na razini teze o postojanju povezanosti između diskurza. Uz to, genealoška faza omogućila je da se „književna proizvodnja poveže sa širim

procesom kulturne reprodukcije i percipira kao praksa koja ne odražava društveni i povijesni kontekst, ali nije ni posve odvojena od odnosa moći koji oblikuju razvoj neke kulture“; ona se u prvom redu odnosi na „proučavanje diskurza književne kritike i povijesti književnosti, a ne samo na bavljenje književnim tekstom“ (Ryznar 2017: 39-40).

### 3.4. Kritička analiza diskurza

Foucaultovo učenje o diskurzu, ponajviše preuzima kritička analiza diskurza koja želi istražiti premreženost ideologije i diskurza. Začetnikom kritičke analize diskurza smatra se Norman Faiclough, autor knjige *Discourse and Social Change* (1992). Svoj teorijski pristup diskurzu, Fairclough temelji na trodijelnom modelu koji tvore *diskurzivni događaj* (bilo koji primjer diskurza), a sastoji se od *teksta* (u usmenoj ili pismenoj formi), *primjera diskurzivne prakse* (nastale procesima proizvodnje, distribucije i konzumacije teksta) i *primjera društvene prakse* (obilježene odnosima ideologije i moći). Ovaj pristup usmjerio se na proučavanje javne komunikacije (politike, prava, novinarstva, ekonomije itd.) kako bi prokazao skrivene mehanizme koji proizvode nejednakost. Samim tim, književnost nije u fokusu kritičke analize diskurza (Ryznar 2017: 24).

Još jedan od autora koji se bavi kritičkom analizom, Teun A. Van Dijk, izdvaja tri smjera u proučavanju diskurza. Postoje dicipline koje proučavaju diskurz kao jezičnu strukturu ili jezik u uporabi (lingvistički orijentirane discipline), diskurz kao kognitivnu komunikaciju (psihološki orijentirane discipline) i diskurz kao društvenu interakciju (društvene znanosti). Također, izdvaja i tri moguća značenja diskurza. Diskurz se može rabiti apstraktno, kao komunikacijski događaj ili društveni fenomen u općem smislu; kao tip društvenih domena jezične uporabe (npr. medicinski i akademski diskurz); kao konkretni primjer jezične uporabe (npr. diskurz novinskog članka ili političke rasprave) (Ryznar 2017: 24-25). Iako umjetnički tekstovi nisu u fokusu kritičke analize diskurza koliko oni iz društveno-političkog, dosezi ovog pristupa sve više postaju dio proučavanja književnosti kada ju se promatra kao diskurz.

### 3.5. Diskurzna stilistika

Diskurzna stilistika svojevrsna je kombinacija dosega dvaju pristupa. S jedne strane tu je pristup tradicionalne stilistike uvelike fokusirane na književnost i funkcionalnostilističkog pristupa koji je istovremeno otvoren drugim oblicima iskazivanja. S druge, tu je pristup kritičke analize diskurza koja je otvorena društvenom kontekstu i interdisciplinarnosti, no kako se vidjelo, zanemarivala je književnost. Iz tog razloga diskurzna stilistika predstavlja

pristup koji u svoje istraživanje stavlja i književnost shvaćajući njezinu značajnu kulturološku ulogu. U članku *Interesna žarišta stilistike diskursa*, Marina Biti o povezivanju stilistike i kritičke analize diskurza piše sljedeće:

> *Tradicionalno se stilističko (filološko) motrište uspostavlja na planu jezičnosti teksta (djela, iskaza) tretirajući jezik kao svojevrsnu granicu između teksta i svijeta, a sam tekst kao u sebe zatvorenu (jezičnu) cjelinu tek sporadično dotaknutu tzv. izvanjezičnim aspektima. Nadrastajući tradicionalna ishodišta, diskursna se stilistika ustrojava oko pojma diskursa kao oko svoje središnje osi, što već i samo po sebi upućuje na među-/kroz-disciplinarno protezanje okvira ove discipline. Motren kroz diskursnu prizmu tekst se nužno iščitava u kontekstu dakako, i nadalje iz filološke perspektive, no podjednako i iz one sociološke, psihološke, kulturološke..., te se u takvoj analizi relaciono rastvara* (2004: 158).

I funkcionalnostilistički pristup okreće se diskurzu, umjesto stilu, prihvaćajući veću ulogu konteksta u oblikovanju poruke, ali i u prihvaćanju različitih medija iskazivanja. U knjizi *Raslojavanje jezične stvarnosti*, autorice Marina Kovačević i Lada Badurina predlažu shemu raslojavanja jezika koje se sastoji od vertikalne (diferencijacija po funkcijama) i horizontalne osi (diferencijacija po planovima tj. mediju govora i pisma). Autorice tako na horizontalnoj osi razlikuju privatni, javni, specijalni, multimedijalni i literarni diskurz, a na vertikalnoj govorni i pisani diskurz. Pritom, Kovačević i Badurina pojam *funkcionalnog stila* zamjenjuju pojmom *diskurza*. Zamjenu pojmova opravdavaju činjenicom da pojam diskurza uključuje „zajednička obilježja tekstova, bili oni govoreni ili pisani“ te jer „prihvaća horizontalno grananje po funkcijama“ (2001: 18-19) Na najvišoj razini nalaze se diskurzni tipovi kao domene ukupnog polja diskurza koje su na nižoj razini sačinjene od tekstova. Ti se tekstovi udružuju u niže tekstne vrste ili žanrove (Kovačević i Badurina 2001: 19). Također, koristeći pojam diskurza uvelike se prekoračuje sfera izraza koja se sada objedinjuje sa sadržajem. U tom kontekstu, diskurz je istovremeno *kako* se nešto kazuje i *što* se kazuje.

## 4. INTERDISKURZIVNOST

### 4.1. Od intertekstualnosti k interdiskurzivnosti

#### 4.1.1. Sociološka stilistika Mihaila Bahtina – roman kao višeglasna pojava

Jednu od ključnih uloga u razvoju teorije interdiskurzivnosti, imao je ruski teoretičar književnosti Mihail Mihailovič Bahtin svojim pristupom sociološke stilistike i pojmom *višeglasja* (*heteroglosije*) koji shvaća kao temeljni dio svakog jezičnog stvaralaštva. Pritom, u tekstu, istovremeno djeluju centripetalne sile koje teže jezičnoj, ali i društveno-ideološkoj centralizaciji te centrifugalne sile koje rade na decentralizaciji jezičnoga sustava. Tijekom povijesti, u pjesništvu se prije svega ogledalo djelovanje centripetalnih sila koje su težile centralizaciji društveno-jezične ideologije, roman se priklanjao razvoju centrifugalnih sila se

suprostavljajući društveno-jezičnoj hegemoniji (Ryznar 2017: 44). U djelu *O romanu* (1975) Bahtin se kritički osvrnuo na pristup tradicionalne stilistike romanesknom tekstu. On smatra da je roman *višeglasna pojava* i *umjetnički organizirana društvena govorna raznolikost*, a tradicionalna stilistika zanemaruje tu činjenicu usredotočivši se na pet kompozicijsko-stilskih tipova na koje se razlaže romaneskna cjelina (neposredno autorsko književno-umjetničko pripovijedanje, stilizaciju različitih oblika usmenog pripovijedanja u svakodnevici tj. iskaza, stilizaciju različitih oblika poluknjiževnog pisanog pripovijedanja u svakodnevici npr. pisama, dnevnika i sl., različitih oblika književnog, ali vanumjetničkog autorskog govora npr. filozofski, akademski tekstovi) te stilski individualizirani govor junaka (Bahtin 1989: 15).

Jezik se za Bahtina sastoji od slojeva koji obuhvaćaju „društvene dijalekte, manire grupa, profesionalne žargone, jezike žanrova, jezike generacija i uzrasta, jezike pravaca, jezike autoriteta, jezike grupa i prolaznih moda, jezike društveno-političkih dana“ (Bahtin 1989: 16). Jezik je u svakom trenutku svoje povijesti govorno raznolik, a između mnoštva raznolikih govornih oblika postoje „potpuno različita načela njihova izdvajanja i formiranja (u nekim slučajevima to je funkcionalno načelo, u drugim sadržajno-tematsko, u trećim – društveno-dijalekatsko)“ (Bahtin 1989: 47).

Glavna Bahtinova pretpostavka koja mijenja paradigmu *zatvorenog teksta*[8], jest da je umjetničko djelo, u ovom slučaju roman, presjecište različitih jezičnih tvorevina. Hibridnost romanesknog teksta, osim na *imitiranju* jezika stvarnosti, također se temelji i na žanrovskoj heterogenosti, tj. na rabljenju različitih obrazaca pisanja, karakterističnih za određene žanrove.

> *Roman dozvoljava da se u njegov sastav uključuju različiti žanrovi, kako umetnički (umetnute novele, lirski komadi, poeme, dramske scene i sl.), tako i vanumetnički (o svakodnevici, retorički, naučni, verski i sl.) (...) Svi ti žanrovi koji ulaze u roman, unose u njega svoje jezike i stoga raslojavaju jezičko jedinstvo romana i na nov način produbljuju njegovu govornu raznolikost* (Bahtin 1989: 82).

Pritom, žanrovi uvedeni u roman mogu biti i „direktno intencionalni“ i „potpuno predmetni tj. lišeni autorskih intencija“ (Bahtin 1989: 82). Svoju teoriju žanrova Bahtin osobito razvija u djelu *Govorni žanrovi*, u kojem govorne žanrove definira kao *relativno stabilne tipove iskaza*.

[8] Svoju koncepciju, Bahtin temelji na tezama Gustava Shpeta i Viktora Vladimiroviča Vinogradova. Shpet romanu negira umjetnički značaj te ga promatra kao *vanumjetnički retorički žanr* i *suvremeni oblik moralne propagande* temeljen na retorici. Vinogradova je koncepcija nešto manje radikalna te romanu uz retorički apsekt pridružuje onaj pjesnički, nazivajući ga pritom *hibridnom tvorevinom* (Bahtin 1989: 22). Iako Bahtin dijelom odbacuje njihove tvrdnje te roman i dalje smatra umjetničkim žanrom, ono što prihvaća jest promjenu fokusa sa sistema jednog jezika i jednog pojedinca na shvaćanje romana kao proizvoda autorovog i kolektivnog jezičnog djelovanja (1989: 23). Stoga Bahtin jezik romana promatra ne samo kao apstraktni sustav, već i kao *ideološki sadržajan jezik*, a kada se to primijeni na analizu romana, fiktivni svijet romana odašiljat će poruku o okviru unutar kojeg je nastao.

Ta je stabilnost uvjetovana tematskim sadržajem, kompozicijom i stilom iskaza pri čemu stil podrazumijeva izbor jezičnih jedinica. Oznakom govornih žanrova, Bahtin želi iskazati njihovu pripadnost *paroleu*, a ne njihovu usmenost, jer je za *parole* osnovna jedinica iskaz, a ne rečenica kao što je slučaj u *langueu* (Ryznar 2017: 46). Prema stupnju složenosti, Bahtin razlikuje dvije vrste žanrova – „primarne ili jednostavne žanrove (npr. usmeni dijalog salona, nekog društvenog kruga, obitelji itd.) i sekundarne ili kompleksne žanrove (u koje ubraja roman, ali i dramu, znanstvene žanrove, komentare i sl.)“ (Ryznar 2017: 47). Sekundarni žanrovi prerađuju one jednostavne zbog čega će roman imati izrazita obilježja *dijalogičnosti* i *višeglasja*.

### 4.1.2. Opća intertekstualnost Julije Kristeve i Rolanda Barthesa

Na putu prema razvoju teorije interdiskurzivnosti, osobitu ulogu imala je Julija Kristeva, uvodeći pojam *intertekstualnosti* koji će postati jedan od dominantnih predmeta analize književnih djela. Razvijajući svoju teoriju na Bahtinovim postavkama *dijalogičnosti* i *višeglasja*, pojam uvodi 1966. svojim referatom *Bahtin, riječ, dijalog i roman* objavljenom i u knjizi *Semiotika: Istraživanje semantičke analize* (1969). Kristeva piše: „svaki se tekst gradi kao mozaik citata, svaki je tekst apsorpcija i transformacija drugoga teksta. Umjesto pojma *intersubjektivnosti* dolazi pojam *intertekstualnosti*, a pjesnički tekst valja čitati barem kao dvojan“ (Kristeva, prema Oraić Tolić 2019). Pojam intertekstualnosti, ističe Dubravka Oraić Tolić,

> *ne odnosi se na izravan dodir među tekstovima, ne odnosi se na citate, aluzije, reminiscencije, parodije. Intertekstualnost u Kristeve znači semiotički beskraj, orijentiranost svakoga teksta na druge tekstove bez obzira na nazočnost signala dodira, to je upućenost teksta na tekst, a ne na zbilju, uronjenost u memoriju kulture, shvaćanje kulture kao semiotičkoga univerzuma koji nema izravan dodir sa zbiljom* (2019: 46).

Ipak, Kristevina interpretacija Bahtina naišla je na kritike jer je zanemarila pojam iskaza jer Bahtin ne radi disktinkciju između usmenih i pisanih iskaza (Ryznar 2017: 49), već se u svom pisanju usredotočio na *parole*, u svoj njegovoj punini. Iako se Kristeva nije bavila vlastitim pojmom, njezina teza nastavila se razvijati u djelima čitavog niza drugih autora zbog čega je osamdesetih došlo do razvoja tzv. „*opće intertekstualnosti* (uronjenost teksta u kulturnu memoriju)“ koja se razlikuje od „*posebne intertekstualnosti* (prisutnost i traženje intertekstualnih tragova)“ (Oraić Tolić 2019: 46).

Teoriju *opće intertekstualnosti* razvijao je Roland Barthes u svom obratu od strukturalizma prema postrukturalizmu. Kao i kod Kristeve, ponovno se radi o dubinskoj povezanosti između

tekstova, a ne o direktnoj citatnosti. Tekst je za Barthesa „tkivo citata izvedenih iz neizmjernog broja središta kulture“ (1999: 198). Oraić Tolić ističe tri obrata koja su se dogodila s Barthesovim prelaskom sa strukturalizma na poststrukturalizam, to su *obrat od autora prema čitatelju, obrat od svemoćnog kritičara koji može prodrijeti do biti djela prema kritici kao nedovršenom čitanju teksta* (koje naznačava u eseju *Smrt autora*) i *obrat od zatvorenog djela prema otvorenom tekstu* (koji naznačava u eseju *Od djela do teksta*) (2019: 48).

Presjecišta Barthesova prelaska na poststrukturalizam predstavljaju važnu komponentu u shvaćanju interdiskurzivnosti. Tekst kao kolektivna kulturna činjenica usporediva je s pojmom *diskurzivnog polja* kao cjelokupne jezične djelatnosti. On se u svojoj nematerijalnosti prelijeva u pojedinačne tekstove i iskaze čime tekst nije određen isključivo autorovom intencijom, već i čitateljevom sposobnošću razumijevanja teksta. Upravo u tom susretu između teksta i čitatelja koji prepoznaje premreženost različitih diskurza unutar jednog teksta, ostvaruju su interdiskurzivni odnosi. Bilo da su ostvareni zbog intencije autora, bilo zbog interdiskurzivnosti kao inherentnog obilježja svih tekstova.

Nastavljajući priču o *općoj intertekstualnosti* Oraić Tolić ističe da je ona bila „s jedne strane formalistična (ostavljala je po strani ideološku, društvenu i kulturnu uvjetovanost intertekstualnih fenomena), a s druge apstraktna (nije se odnosila na konkretne oblike tuđih tekstova)“ (2019: 55). Uzevši opću teoriju intertekstualnosti i oduzevši joj pretjerani formalizam, konstruktivisti od razdoblja osamdesetih pa sve do danas, proučavaju ideološki i društveni okvir proizvodnje kulturnih činjenica (npr. novi historicizam, postkolonijalna teorija, rodne studije), povezujući pritom intertekstualnost s Foucaultovim učenjem (Oraić Tolić 2019: 56).

### 4.2. Definiranje pojma interdiskurzivnosti

Fukoovsku koncepciju diskurza, nastavljaju francuski semantičar Michel Pêcheux i njemački semiotičar Jürgen Link. Pêcheux spaja marksistički koncept diskurza kao mjesta ideološke borbe s lingvističkom metodom analize teksta te osmišljava pojam *interdiskurza* kojeg promatra kao složeni kompleks diskurzivnih formacija. Diskurzivne formacije pritom upravljaju uvjetima proizvodnje diskurza iz čega proizlazi da je interdiskurzivnost „proces neprekidna restrukturiranja u kojem su granice diskurzivnih formacija posve nestabilne i pomiču se s obzirom na ideološka previranja“ (Ryznar 2014: 63). Link je svoju koncepciju

interdiskurzivnosti bazirao na Foucaultovom učenju. „Link drži da je polje diskurza sastavljeno od *specijaliziranih diskurza* koji oblikuju vlastite predmete, leksikon, gramatiku i sl. i *interdiskurza,* koji te elemente preuzimaju, kombiniraju i povezuju“ (Ryznar 2014: 63). U tom kontekstu, književnost je „interdiskurzivnom integracijom podržan specijalizirani diskurz” (Koron prema Ryznar 2014: 63). Dakle to je diskurz čija se specijaliziranost upravo ogleda u povezivanju različitih diskurza.

U knjizi *Raslojavanje jezične stvarnosti*, Kovačević i Badurina, nude vlastitu koncepciju *interdiskurzivnosti*. Prije svega, autorice *interdiskurzivnost* promatraju kao kretanje diskurza među različitim diskurznim tipovima, te ga suprotstavljaju pojmu *intradiskurzivnosti* koje definiraju kao kretanje diskurza unutar jednog diskurznog tipa (2001:186-187). Obilježja ovih dvaju pojmova se, tvrde autorice mogu podvesti pod pojam *intertekstualnosti*, no i dalje se ne smiju izjednačiti u potpunosti jer se zanemaruje govorna produkcija u kojoj se diskurz također ostvaruje (v. Kovačević i Badurina 2001: 190). Kako bi objasnili razliku *interdiskurzivnosti* i *intertekstualnosti*, Kovačević i Badurina uvode i pojam *interdiskursnosti* koji predstavlja „izravnija sučeljavanja konkretnih i prepoznatljivih diskurznih tipova“, dok *interdiskurzivnost* shvaćaju kao „globalnu pojavu imanentnu polju diskurza, prisutnu u njemu i onda kada su komponente diskurznih tipova pretopljene do neprepoznatljivosti“ (2001: 191). Razlog zbog kojeg autorice uvode ovaj pojam jest činjenica da je interdiskurzivnost imanentna, te ističu da će se s pri istraživanju intertekstualnosti „promatrati samo oni tekstovi koji izravnije upozoravaju na svoje predloške, bile to prepoznatljive oznake kontrapunktno uključenih drugih diskurznih tipova, ili – posve eksplicitno – tematsko-motivske i jezične relacije koje neki tekst ostvaruje spram nekoga drugoga teksta“ (Kovačević 2001: 191). Interdiskursnost i intertekstualnost, kreću se horizontalnom osi raslojavanja.

Za razliku od njih, *intermedijalnost* kreće se vertikalnom osi te „navode na stapanje planova i kodova, kao i na preslojavanje tako stopljenih kodova“ (Kovačević i Badurina 2001: 193). Pretapanjem tekstualnih i izvantekstualnih kodova dolazi se do multimedijalnog diskurza u kojem se kodovi mogu povezivati „endoforički (od samoga teksta prema izvantekstualnim kodovima) i egzoforički (od izvanjezičnih kodova prema jezičnome kodu)“ (Kovačević i Badurina 2001: 193). Nastavljajući se na razlikovanje *interdiskurzivnosti* od *interdiskursnosti*, Ryznar razlikuje interdiskurzivnost u *širem* i u *užem smislu*. U svom *širem smislu* interdiskurzivnost predstavlja:

> *opće obilježje polja diskurza koje upućuje na njegovu pretopljenost, raznorječnost i konfliktnost, tj. na činjenicu da, unutar tog polja, granice između diskurznih tipova nipošto nisu statične i zadane, nego su više ili manje propusne i relacijske, pa dopuštaju njihovu jezičnu i semantičku interferenciju (…) Kao i intertekstualnost (kod poststrukturalista) i interdiskurzivnost u širem smislu možemo smatrati općim obilježjem jezične proizvodnje, preduvjetom produktivnosti jezika, mehanizmom njegove evolucije i raspršivačem forma i toposa koji omogućuje da se u sinkroniji diskurz kapilarno rasprostire po svim razinama društvene stvarnosti* (Ryznar 2014: 60)

U svom *užem smislu* interdiskurzivnost se može promatrati kao:

> *obilježje konkretnog iskaza ili teksta upućuje na njegov diskurzivni sastav: na implicitno ili eksplicitno spajanje različitih diskurzivnih matrica (diskurznih tipova i njihovih tvorbi: žanrova, tekstnih tipova, jezičnih i tekstualnih praksa) i njihovu rekontekstualizaciju u novom tekstualnom okolišu. U diskurzima u kojima interdiskurzivno povezivanje postaje naglašenim aspektom tekstualne gradnje (kao, primjerice, u literarnom ili reklamnom diskurzu) možemo govoriti o interdiskurzivnosti kao o osviještenu postupku (…)* (Ryznar 2014: 60).

Ovdje bi se moglo dodati kako se navedene razlike, ona Kovačević-Badurine i ona Ryznarina odvijaju na osima *inherentnosti* i *intencionalnosti*, iz čega proizlazi da interdiskurzivnost može biti *obilježje*, ali i *postupak*. S jedne strane interdiskurzivnost predstavlja *obilježje* koje je *dano* iz mnogostrukosti i fluidnosti diskurznog polja, s druge, to je *postupak* jer autor/pošiljatelj poruke *proizvodi* ili *intenzivira* mnogostrukost diskurznog polja unutar konkretnog diskurza.

## 5. POLJE KNJIŽEVNOG (INTER)DISKURZA

### 5.1. Rizomska priroda polja diskurza

Kako bi se dodatno pokušalo opisati polje diskurza kao svojevrsnu opću jezičnu djelatnost (koje je usporedivo i s Tekstom kod Barthesa), primijenit će se djelo dvojice postrstrukturalističkih filozofa, Gillesa Deleuzea i Félixa Guattarija naziva *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa* (1977). Njihov pojam *rizoma* ponajbolje opisuje metaforički opis spoznaje u postrukturalizmu koji se razlikuje od onog strukturalističkog – opisanog kao korijen, u potrazi za svojim izvorom. Umjesto rabljenja pojmova *teksta* ili *diskurza*, u središtu Deleuzova i Guattarijeva kozmosa nalazi se pojam *knjige* kao alata spoznavanja zbog čega ih se može recipročno koristiti. Knjiga nema ni „objekt ni subjekt“, ona je „sačinjena od raznoliko oblikovanih materijala“, ona je „mnogostrukost“ (Deleuze i Guattari 2013: 9-10). Knjiga je za Deleuzea i Guattarija sklop koji je u međusobnom odnosu s drugim sklopovima. Pri njezinu razumijevanju tvrde, „nećemo tražiti što ona znači bilo kao označeno ili kao označitelj, već ćemo proučavati „s čime ona funkcionira, u spoju s čime prenosi ili ne prenosi intenzitete, u koje mnogostrukosti unosi i u kojima preobražava svoje, koja tijela bez organa

bira da bi konvergirala s njenim“, knjiga zaključuju autori, „postoji kroz vanjsko i izvana“ (Deleuze i Guattari 2013: 10).

Ovakvo shvaćanje knjige, primjenjivo i na književnost, izrazito je intertekstualno, interdiskurzivno, ali i mimetičko. Knjiga se neprestano razumijeva kroz njezino neprestano *titranje* između prostora vlastite, tek naizgledne, unutrašnjosti i prostora vanjskih (tekstualnih i netekstualnih) diskurza na koje knjiga čitatelja upućuje. Deleuze i Guattari ističu tri načela na kojima počiva rizom. *Načelo spajanja i heterogenosti* pretpostavlja da se bilo koja točka rizoma trebala moći spojiti s bilo kojom drugom, pa su tako u jeziku, „semiotički lanci svakojake prirode spojeni s raznovrsnim načinima kodiranja – biološkim, političkim, ekonomskim, itd. lancima“ (Deleuze i Guattari 2013: 13). *Načelo mnogostrukosti* pretpostavlja da ne postoji jedinstvo i izvorište objekta, u „rizomu ne postoje točke ili pozicije, kao što je to slučaj u strukturi, stablu ili korijenu. U njemu postoje samo linije“ (Deleuze i Guattari 2013: 15). *Načelo obeznačujućeg raskida* omogućuje rizomu da ga se „razbije na bilo kojem mjestu, a da pritom on nastavi živjeti slijedeći neku od svojih linija ili neke druge linije“, rizom se stoga može *deteritorijalizirati*, ali i *reteritorijalizirati* na nekom drugom mjestu (Deleuze i Guattari 2013: 16).

Književnost ima sva navedena obilježja rizoma. *Načelo spajanja i heterogenosti* vidljivo je u činjenici da je ona inherentno, ali i intencionalno interdiskurzivna, zbog toga se u njoj pretapaju različiti tekstualni i netekstualni diskurzi, od drugih književnih djela i drugih oblika kodificiranja do društvene zbilje koja je okružuje. *Načelo mnogostrukosti* osobito je iskazivala poststrukturalistička struja (kojoj uostalom, Deleuze i Guattari pripadaju) obznanivši, barthovski rečeno, *smrt autora*; činjenicom da se fokus s prokazivanja autorove intencije podjednako prebacio i na ostale činitelje razumijevanja teksta – čitatelja, tekst i kontekst. Također, dokinula se dihotomijska pregrada između *visoke* i *niske* književnosti što je omogućilo prihvaćanje istovremene mnogostrukosti unutar književnog stvaralaštva. *Načelo obeznačujućeg raskida* pretpostavlja da odcjepljenjem od autora, tekst ima vlastiti život, a odcjepljenjem nekog njegovog dijela, npr. citata, stilskih obilježja ili bilo kojeg drugog mogućeg utjecaja, tekst nastavlja živjeti putem interdiskurzivnosti u drugim tekstovima i ostalim označiteljskim praksama. Također, djelo ako se izuzme i njegova interdiskurzivna i intertekstualna priroda, opet se može razumijevati samostalno, s kakvim-takvim, ali autonomnim značenjem. Za kraj, valja naglasiti da su sva četiri obilježja međusobno isprepletena i uvjetovana.

### 5.2. Književni diskurz

Novim pristupima u istraživanju teksta, osobito književnih, priklanja se i slovenski autor Marko Juvan u djelu *Nauka o književnosti u rekostrukciji.* Da je književnost diskurz, kombinacija teksta neodvojiva od konteksta, Juvan potvrđuje činjenicom da se književni i društveno-povijesni konteksti upisuju u tekstove, a tekstovi iste te kontekste reprezentiraju, vrednuju, interpretiraju te naposljetku utječu na njih (2011: 51). Dakle, književnost upravo zbog činjenice da jest diskurz ima mogućnost da se oblikuje prema kontekstu, ali i da ona oblikuje kontekst u kojem nastaje. Fikcionalni svijet književnog diskurza i teorija književnosti koja taj diskurz tumači osvještavaju kako se „semiotički, diskurzivno konstruiše svet u kojem živimo" (Juvan 2011: 55). Prema Juvanu, teorija književnosti mora reagirati na krizu uzrokovanu marginalizacijom književnosti i pojavom transdisciplarne teorije koja proučava različite označiteljske prakse time što će se preobraziti u *teoriju diskurza*. Ta nova, preoblikovana teorija književnosti, kritički bi preuzela pojmove kulturalnih studija, stavljajući diskurze u povijesno-kulturni kontekst, ali bi nastavila tumačiti nezamjenjivu ulogu književnog diskurza (2011: 47). Shvaćanjem književnog teksta kao diskurza, istraživanja se ne bi izgubila u apstraktnosti semantičkog sustava već bi tekstove tumačila unutar značenja koja nastaju „u mrežama interpersonalnih, interlingvističkih, intertekstualnih i sociokulturnih odnos, dakle unutar društvene interakcije" (Juvan 2011: 50). Ako je jezik neodvojiv od razumijevanja izvanjezične stvarnosti tada se i svaka se jezična praksa, u ovom slučaju, ona književna, treba shvaćati kao neodvojiva od društvenog, povijesnog i kulturološkog konteksta u kojem je nastala. Isto tako, književna se praksa ne smije isključivati iz mreže dijaloga koju svaki tekst uspostavlja s drugim tekstovima.

No kakav je u stvari književni diskurz, koje su njegove specifičnosti i po čemu se on razlikuje od drugih diskurza ili kako ih tradicionalna stilistika naziva – funkcionalnih stilova[9]? U članku *Beletristički stil*, Krešimir Bagić iznosi pet obilježja književnog diskurza

[9] Dakako, funkcionalistički pristup pokušava grupirati diskurze i kreirati tipologiju, zbog čega se književnost stoga promatra kao *kategorija,* a ne kao *obilježje* diskura. U tom smislu, treba uzeti u obzir da postoji i drugačiji pristup književnosti. Tako je npr. Derrida literarnost smatrao „skalom na kojoj tekst može biti *više* ili *manje* literaran" (Bekavac 2015: 159). Pokušao je to dokazati i pisanjem filozofskih tekstova u različitim, tradicionalno shvaćenim, literarnim oblicima (dijalog, epistolarni roman, dnevnik, aforizam) zbog čega su ga neki počeli smatrati i piscem, a ne filozofom. Ipak, Derrida nije napravio ništa revolucionarno koristeći se literarnim elementima u svojim filozofskim tekstovima s obzirom na to da su još u doba antike, filozofi pisali svoje tekstove u obliku dijaloga i u stihovima (npr. Platon je pisao svoju *Državu* u obliku dijaloga) (Markowski 1987: 399).

(beletrističkog stila). Prije svega, promatra ga kao *nadstil* jer „uvjetno koristi ili može koristiti sve potencijale koje jezični sustav posjeduje ili dopušta; on se ne oblikuje unutar sustava kao jedan od njegovih podsustava nego – simbolički rečeno – polifunkcionalnost jezika predstavlja kao svoju funkciju“ (2004: 15-16). On ne podliježe visokom stupnju konvencionalnosti i shematiziranosti u skladu sa zakonitostima iskazivanja kao drugi stilovi. Može se reći da upravo rabljenjem različitih diskurza na sebi svojstven, izrazito slobodan, način nastaje specifični književni interdiskurz. No, niti interdiskurzivnost se ne bi smjela promatrati kao isključivo literarno obilježje jer i drugi diskurzi mogu koristiti interdiskurzivne postupke, ili imati interdiskurzivnost ugrađenu u vlastite temelje, npr. akademski članak koji citira književno djelo ili članak iz novina. Taj će članak dakle pripadati znanstvenom diskurzu/stilu, a istovremeno će sadržavati svojstvo interdiskurzivnosti zbog uporabe drugih diskurza. Drugo obilježje književnog diskurza odnosi se na odsutnost pragmatične funkcije kakvu po definiciji imaju funkcionalni stilovi.

> *Funkcionalni stilovi proizvod su stvarnih čovjekovih potreba za praktičnim oblicima komunikacije, dok literarne iskaze odlikuje upravo suprotno: posredan odnos prema stvarnosti odnosno nepostojanje stvarnoga konteksta i bez ostatka pojašnjive čovjekove potrebe za literarnim iskazom (...) Svako posezanje za literarnim tekstom čovjeka premješta iz prostora stvarnosti u prostor fikcije u kojemu se dokidaju granice između postojećeg i nepostojećeg, istinitog i lažnog, mogućeg i nemogućeg* (Bagić 2004: 16).

Treće obilježje odnosi se na jezik čija je specifičnost da nema referenta u stvarnosti (Bagić 2004: 17). Ovdje bi se mogla dodati teorijska ograda jer ipak postoje neki književni oblici koji pokušavaju referirati na stvarnost, ako ne u cjelini, onda svojim dijelovima. Osobito ako bi se dosljedno držali teze da ostali diskurzi/funkcionalni stilovi mogu referirati na stvarnost. Takvi su primjeri interdiskurzivnih oblika povijesnog romana (npr. Aralica, Fabrio) koji sadrže umetnute historiografske podatke, zbog čega upravo tim dijelovima direktno referiraju na stvarnost. Dakako, da svako književno djelo posredstvom vlastitog jezika stvara svijet za sebe i da je taj svijet fikcionalan, no ovakvi rubni primjeri diskurza dokazuju da se to do kraja ne može tvrditi. Uostalom, svaki diskurz *greškom* subjektivnosti vlastitoga iskazivanja, iskrivljuje i oblikuje uvjetno nazvanu *stvarnost*. Uz opis književnog diskurza veže se i činjenica da on teži jezičnoj kreativnosti za razliku od načina iskazivanja kod ostalih stilova. Četvrto obilježje odnosi se na višeznačnost književnog djela koje zahtjeva interpretaciju, a ne opis. Književni diskurz stoga nema funkcionalnu semantiku i konačno značenje. Peto obilježje koje Bagić opisuje parabolom o pravom i lažnom pištolju (usp. Bagić 2004: 18-20), moglo bi se objasniti kao činjenicu, da književnost ima svojevrsni *placebo-efekt*; iako je

književnost na neki način *dobro upakirana laž*, ona ipak može uzrokovati efekte, promjene – one emocionalne i one intelektualne čak i onda kada je čitatelj svjestan te *laži*.

### 5.3. Žanr kao diskurzivna formacija

Australski književni i kulturni teoretičar John Frow definira žanr kao set konvencionalnih i visoko organiziranih ograničenja pri produkciji i interpretaciji značenja. Ta ograničenja pritom nisu restrikcija, već struktura i putanja pri razumijevanju značenja (2005: 10). Svrha žanra jest posredovati između društvene situacije i teksta koji realizira određena obilježja ove situacije ili koji strateški odgovara njezinim zahtjevima (2005: 14). Frow uspoređuje žanr s pojmom *registra* koji Michael Halliday i Raquaiya Hasan interpretiraju kao *konfiguraciju semantičkih resursa* koje pripadnik neke kulture povezuje s određenim tipom situacije (2005: 16). Za Frowa, žanr ne utječe samo na stil već stvara vlastitu stvarnost, vlastitu istinu ključnu za shvaćanje svijeta koji tekst reprezentira (2005: 19). Pri ovakvoj interpretaciji i žanr ima svojevrsnu ideološku moć, oblikovanja konteksta kao što je to Foucault tvrdio za diskurz točnije za diskurzivnu formaciju. Frow navodi bitnu stavku, a to je da je žanr neminovno intertekstualan jer se svaki tekst temelji na nekom prethodnom tekstu. U takvom, intertekstualnom odnosu, tekst može referirati na strukturirane dijelove teksta (npr. poslovice i klišeje), organizaciju teksta (npr. žanr i konvencionalnu fabulu) ili na neke druge aspekte znanja koji nemaju isključivo tekstualnu formu (2005: 48). Može se zaključiti kako se upravo sedimentacijom ovakvih intertekstualnih odnosa postavljaju temelji za tipiziranje pojedinog žanra. Žanrovske konvencije, bilo da su *naučene* ili *usađene* u podsvijest autora i čitatelja, predstavljaju svojevrsni ideološki[10] okvir, tj. diskurzivnu formaciju. Ryznar ističe da:

> *suvremena teorija još nije nedvosmisleno odgovorila na pitanja o tome što žanr zapravo jest, gdje se nalazi (u tekstu, diskurzu, iskustvu čitatelja, recipročnom odnosu teksta i čitatelja i sl.), je li žanr tekstualna kategorija ili semiotički kôd (i gdje povući granicu između teksta i njegova koda), zaustavlja li žanr proces semioze i je li on u tom smislu značenjski i interpretativni okvir teksta itd. Mi ćemo žanru pristupiti kao diskurzivnoj strukturi (2017: 57)*

Izjednačavanjem žanra s Foucaultovim pojmom diskurzivne formacije Ryznar predstavlja žanr kao formalno-značenjsku konvenciju, dakle, žanr ne samo da određuje način na koji se oblikuje tekst, već uvelike određuje i tematsku razinu teksta. Također, ako se prihvati ovakvo shvaćanje žanra zaključit će se da će interdiskurzivna mjesta u tekstu predstavljati istodobna presjecišta žanrova te ukazivati na heterogenu žanrovsku strukturu teksta – bilo da se radi o

[10] Pojam *ideologije* i dalje nije čvrsto definiran, a njegovo se značenje mijenjalo tijekom povijesti. Stoga se u ovom radu ovaj pojam smatra obrascem unutar kojeg pojedinac i/ili kolektiv djeluju, kao polazna točka pri interpretaciji stvarnosti i fikcije (Freeden 2003: 51).

interdiskurzivnosti kao obilježju, bilo da se radi o interdiskurzivnosti kao postupku. U tim mjestima će biti iskazana diskurzivna formacija, dakle doći će do svojevrsnog odudaranja od ustaljene konvencije na koju nas je naviknulo čitateljsko iskustvo ili iskustvo čitanja samoga teksta. Kod Bekavca se mogu primijetiti različite žanrovske prakse, osobito uporaba znanstvenofantastičnih elemenata, no istovremeno se nerijetko stvara i osjećaj tenzije kakvom je sklon horor. Trilogija se u tom pogledu ne može do kraja žanrovski odrediti, osobito kada se istakne i činjenica da Bekavac koristi diskurze kao što su znanstveni članak, memoari i dokumentaristički elementi.

### 5.4. Zaključci o proučavanju interdiskurzivnosti u književnosti

S ciljem konačnog ustustavljivanja metodologije i terminologije koja će se nadalje koristiti u ovom radu, zaključit će se da diskurz predstavlja pojam kojim se obuhvaća cjelokupno jezično djelovanje koje je definirano svojom realizacijom (usmenim i pisanim iskazom i/ili tekstom), kotekstom (odnosom između različitih tekstova) i kontekstom (odnosom između teksta i izvanjezične stvarnosti npr. društvene, političke, kulturne situacije). Interdiskurzivnost u tom smislu predstavlja obilježje polja diskurza prema kojem su različiti diskurzi inherentno povezani, ali i postupak prema kojem pošiljatelj poruke/autor može vlastitom intencijom povezati različite diskurze (dakako, pri razumijevanju bilo kojeg iskaza i teksta, valja imati na umu da je gotovo nemoguće sa sigurnošću utvrditi autorovu intenciju), odnosno dovesti ih u različite konvergentne i divergentne odnose. U tom kontekstu ovaj rad će pokušati uputiti na one točke u romanesknoj trilogiji Luke Bekavca u kojem se različiti diskurzi susreću, bez konačnog suda o tome radi li se o obilježju ili o postupku. Kada je riječ o pojmovima stila, žanra i koda, pristupit će im se kao dijelu diskurza, koji će se, posljedično, smatrati nadređenim pojmom. S tim u svezi, interdiskurzivna prožimanja prvenstveno će predstavljati ona mjesta u kojima se istovremeno isprepliću različiti (diskurzivni) stilovi, žanrovi i kodovi.

### 5.5. Interdiskurzivnost u hrvatskom romanu

Imajući na umu Bahtinovo učenje o inherentnom višeglasju tj. interdiskurzivnosti kao sastavnom dijelu svakog romana, ovdje će se prikazati neke prakse interdiskurzivnog pisanja u hrvatskom romanu s kraja 20. i početka 21. stoljeća. Moglo bi se reći da prilikom promatranja interdiskurzivnog romana, gotovo uvijek negdje u poleđini razmišljanja leži realistički roman druge polovice 19. stoljeća, kao mjerilo na temelju kojeg se sve ono što odudara od takvog modusa izražavanja, u manjoj ili većoj mjeri, smatra – eksperimentom.

Samom tom činjenicom, interdiskurzivnost će se uglavnom proučavati kod onih romana koji se udaljavaju od realističke matrice te nastoje implementirati druge oblike diskurza. Čak bi se i naturalistički romani sa svojom uvjetno *znanstvenom* metodom pisanja moglo smatrati *intencionalno interdiskurzivnima*. Iako naturalisti ne preuzimaju u tolikoj mjeri jezik, sintaksu i terminologiju znanstvenog diskurza, oni od znanstvenog diskurza preuzimaju metodu i cilj opisa teme koja se obrađuje u romanu (ako se uzme u obzir književna diskurzivna formacija koja je određena ne samo načinom pisanja, već i onim o čemu se piše). Tako se i u pregledu koji nudi Krešimir Nemec u *Povijesti hrvatskog romana od 1945. do 2000.* već iz samog nazivlja može zaključiti o preuzimanju kakvih diskurzivnih formacija je u navedenom romanesknom pravcu riječ (npr. socrealizam preuzima diskurz propagande, egzistencijalizam diskurz filozofije). I takvi su načini pisanja intencionalno interdiskurzivni, što se ogleda u odabiru teme (npr. u socrealizmu rat, u egzistencijalizmu suočavanje sa smrti), ali i načinu obrade priče (npr. idealiziranje junaka i crno-bijela karakterizacija ideološki nepodobnih i podobnih, egzistencijalističko esejiziranje i statičnost). Dakako, upravo se razina izraza često može zanemariti jer u takvim romanima najčešće ne dolazi do fragmentiranja teksta, dakle nema jasne signalizacije čitatelju o njegovoj interdiskurzivnoj prirodi. Stoga u fokusu ovog rada jesu romani koji direktnije upućuju na svoju interdiskurzivnost sa jasnije određenim mjestima gdje se tekst prekida i preuzima oblike neknjiževnih diskurzivnih formacija. Takvi se romani u većem broju pojavljuju u poetici postmodernizma. Ryznar interdiskurzivno djelovanje u postmodernom hrvatskom romanu na dijeli tri faze, a ono se odvija od osamdesetih do danas.

Prvu fazu obilježavaju romani koji spajaju literarne postupke „fikcionalizacije i narativizacije s diskurzima dokumentarizma, historiografizma, autobiografizma i žurnalizma, što uzrokuje tektonski poremećaj u strukturi književnoga polja (otvara pitanje autorstva, odnosa fikcije i fakcije, etičke odgovornosti teksta itd.)“ (Ryznar 2017: 9). Nemec u razdoblju od 1971. do 1991. razlikuje nekoliko romanesknih modela: historiografska fikcija (Ivan Aralica, Nedjeljko Fabrio, Feđa Šehović, Ivan Supek), fantastični roman s brzom poetičkom konverzijom prema poetici campa i žanrovskog romana (Pavao Pavličić, Goran Tribuson, Veljko Barbieri, Saša Meršinjak, Vesna Biga, Dubravka Ugrešić, Dražen Mazur, Irena Lukšić, Neven Othel), subjektivni realizam s ekspresijom zbiljnosti subjekta, odnosno autobiografski diskurz s posebnom podvarijantom ženskog pisma (Irena Vrkljan, Slavenka Drakulić, Neda Miranda Blažević), neovangardistički eksperimentalni roman (Tomislav Ladan, Milorad Stojević,

Damir Miloš, Edo Budiša, Ante Armanini), egzistencijalistički roman (Dalibor Cvitan, Marija Čudina, Mario Bazina) (2003: 264).

Povijesni roman ne teži autentičnosti, već je zaokupljen „problemom tekstualnosti našega znanja o povijesti“, naglašavajući pritom „neodređenost, nepouzdanost i varljivost povijesne građe što je podložna različitim interpretacijama zbog čega inzistiraju na kontradikcijama i/ili na raskoracima događaja prikazanih u djelu i službene povijesne verzije“ (Nemec 2003: 266). Dakako, pritom je vidljiva postmoderna tendencija dokidanja *velikih narativa*, u ovom slučaju onih povijesnih te se naglašava subjektivna pozicija s ciljem prokazivanja nemoguće objektivnosti. „Ironično se poigravajući istinama i lažima povijesnog bilježenja, relativizirajući naše znanje o prošlosti, suvremena historiografska fikcija želi u čitatelja izazvati nedoumicu i nesigurnost“ (Nemec 2003: 266). Tzv. *žensko pismo* odlikuju: subjektivnosti, ispovjednost, svijest o rodu (tj. o spolnoj specifičnosti), polifono jastvo pripovjedača, labava izgradnja događaja, sikretizam žanrova (sklonost žanrovskom pretapanju, otvorenim formana, *druženju tekstova različitih kvaliteta*), autoreferencijalnost, asocijativnost, kompozicijski nemar, fragmentarnost, prepletanje fikcije i fakcije (fiktofaktalnost), lirizam, fabularna insuficijencija, semantizacija označitelja (2003: 345). U neoavangardi je postojala težnja za eksperimentom i inovacijom, hermeneutičnošću, borbom protiv konvencija; ipak, umanjena je radikalnost kakva je postojala na početku 20. stoljeća (Nemec 2003: 358).

Drugu fazu, s kraja devedesetih i početka dvijetisućitih, obilježava stvarnosna proza koja ima mimetički odnos prema književnosti te stapa literarni jezik s jezikom svakodnevice (Ryznar 2017: 9). Ona se može podijeliti na tri podfaze, a sve ih obilježava realistički pristup obradi teme. Prva traje od 1990. do 1995. godine, a u njoj se nastavlja poetika osamdesetih, ovoga puta s tematizacijom rata i nacionalne povijesti (npr. Aralica, Fabrio, Tomaš, Hitrec, Šehović). Od 1995. do 1998. dolazi do svojevrsnog prijelaznog razdoblja zbog veće beletrizacije stvarnosne, dokumentarne građe koja tematizira rat. To razdoblje obilježavaju romani Pavla Kalinića (*Requiem za jednu moju mladost, moju baku i USA*), Alemke Mirković (*Glasom protiv topova*) i Ratka Cvetnića (*Kratki izlet*). Fazu koja započinje 1998., a nastavlja se početkom dvijetisućitih obilježili su pisci okupljeni oko FAK-a (npr. Ante Tomić, Edo Popović, Damir Karakaš, Zoran Ferić). Njihova poetika naziva se i stvarnosnom prozom, kritičkim mimetizmom, socijalnim mimetizmom, neorealizmom i novim naturalizmom te dolazi do osobitog povezivanja proze s publicistikom, ali i ispovjednim tonom u kojem

nestaje granica između fakcije i fikcije. Također, dolazi do sve veće žanrovske proizvodnje, osobito kriminalističkih romana (Ryznar 2017: 103-104).

Treća faza koja traje od kasnih dvijetisućitih do danas se sve više opire dotadašnjem mimetičkom poimanju književnosti. Unutar treće faze Ryznar otkriva i dva poetička polja. *Virtualni realizam* „propituje učinke javnih diskurza (medijskih, marketinških, političkih, religijskih itd.) na tvorbu novog tipa subjekta, a koncept stvarnosti motri se iz perspektive novih elektroničkih i digitalnih medija)“ (Ryznar 2017: 10). Ovaj pojam u hrvatsku književnost uvela je Dubravka Oraić Tolić u članku *Virtualni realizam – hrvatski post-postmodernizam* te njime ne obuhvaća samo tekstove koji se prvenstveno bave digitalnim medijima već tekstove koji se direktnije bave različitim oblicima *simulacije* i *simulakruma*. Te pojmove u filozofiju uvodi Jean Baudrillard koji simulaciju promatra kao ono predstavljanje svijeta koje ima referenta u stvarnosti, a simulakrum kao ono predstavljanje koje ga nema, kao simulaciju simulacije (usp. Baudrillard 1994: 1-2). S tim u svezi, Oraić Tolić dijeli virtualni realizam na hladni/slabi i vrući/jaki. Pritom je vrući onaj koji izrazito zastupa simulakrum i čitatelja uvlači u *hiperzbilju*, dok će hladni biti bliži simulaciji (Oraić Tolić 2005: 126). Oraić Tolić promatra virtualni realizam bitno šire (osobito kada daje primjere kao što su *Božanska glad* Slavenke Drakulić ili *Anđeo u ofsajdu* Zorana Ferića) od Ryznar čija je interpretacija bliža pojmu *digimodernizma*[11], poetici koja proučava odnos elektroničkih medija i književnosti. U drugo poetičko polje treće faze, Ryznar svrstava tekstove autora (Ugrešić, Savičević Ivaničević, Gašić i Bekavac) koji društvenu zbilju uokviruju obrascima popularnih žanrova (npr. bajke, vesterna, krimića, znanstvene fantastike) (Ryznar 2017: 10).

Iako Ryznar romaneskni opus Luke Bekavca smješta u drugo poetičko polje treće faze moglo bi se ipak reći kako on istovremeno pripada i virtualnom realizmu ako bi se u obzir uzela interpretacija kakvu daje Oraić Tolić u svom članku. Dakako, u romanima dolazi do miješanja fakcije i popularnih žanrova, osobito horora i znanstvene fantastike, no ipak, ono zbog čega ga se osim u drugu podfazu treće faze obilježenu žanrovskim eksperimentima također može svrstati u virtualni realizam, jest stvaranje vlastite *hiperzbilje*. Bekavčev fiktivni svijet tako je samo simulakrum svijeta koji nas okružuje, podatci koji se iznose u romanu katkada samo nalikuju zbilji, a često su i predmet falsificiranja (npr. u *Policijskom satu,* pojavljuje se i sam

[11] Pojam digimodernizma skovao je Alan Kirby, a može ga se objasniti kao istovremeni nastavak i reakcija na postmodernizam koji se neposrednije povezuje s digitalnim tehnologijama. U književnosti se digimodernizam ostvaruje promjenom koda i kompjuterizacijom teksta (Kirby 2009: 1-3)

autor sa vlastitom fiktivnom biografijom; iako u Republici Hrvatskoj postoji Drenje, ono uvelike odudara svojim opisom kao svojevrsnog industrijskog mjestašca od onog kakvo je zaista u zbilji). Za usporedbu, historiografski roman, svoju fikciju (uglavnom) temelji na fakciji, tj. na povijesnim izvorima, dok kod Bekavca ta je *povijest* već falsificirana od strane samog autora, a tek nakon toga, autor na takvim, fiktivnim temeljima, dalje gradi svoj autentični svijet. Također, Bekavčevi romani daju i mogućnost shvaćanja same radnje romana (prije *katastrofe*) kao simulacije koju su stvorili *oni s druge strane* što dodatno osnažuje tezu o virtualnom realizmu. Za kraj se stoga može zaključiti da će se u okviru ovog rada, romanesknu trilogiju *Drenje, Viljevo, Policijski sat* promatrati na razmeđi virtualnog realizma i druge faze obilježene žanrovskim eksperimentima.

## 6. SPEKULATIVNI REALIZAM U SPEKULATIVNOJ FIKCIJI

### 6.1. Temeljne odrednice spekulativnog realizma

Temeljna odrednica spekulativnog realizma jest eliminacija antropocentrizma u filozofiji odnosno shvaćanje da objekti postoje i izvan ljudske kognicije (usp. Bekavac 2016). U filozofiji pojmom *spekulativnosti* označava se „teorijski način mišljenja koji se odriče i posve je odvojen od svakog mogućeg iskustva“ (Filipović 1989: 204). Pojam realizma, nešto je manje ustustavljen te se taj pojam koristi za čitav niz raznorodnih filozofskih pravaca (usp. Filipović 1989: 282). Ipak, spekulativni je realizam najusporediviji sa kritičkom strujom spoznajnoteorijskog realizma koja smatra da „između naših misli i stvari postoje sličnosti ali i bitne razlike, a napose da, pored takvih aspekata ili elemenata naše spoznaje kojima odgovara nešto u stvarnosti, ima i takvih koji su čisto subjektivni“ (Filipović 1989: 282). Dakle, ono što se objašnjenjem ovih pojmova može zaključiti jest da je cilj spekulativnog realizma, gotovo paradoksalno, *shvatiti stvarnost bez čovjekova shvaćanja stvarnosti*. Ovim se nazivom pokušalo objediniti različite filozofske pravce koji uključuju: *spekulativni materijalizam, objektno-orijentiranu ontologiju*[12], *transcedentalni materijalizam* i *transcedentalni nihilizam* (usp. Jelača 2010). Kako je spekulativnost jedna od odrednica Bekavčeva znanstvenog (inter)diskurza, u nastavku će se detaljnije predstaviti temeljne odrednice dvaju pravaca kojima se može pristupiti analizi romaneskne trilogije zbog činjenice da su neke od glavnih tema u romanu spoznaja, osobito spoznaja čovjeku i dalje u potpunosti nedostižne prostorvremenske dimenzije.

[12] Iako Jelača Harmanov pravac engleskog naziva *object-oriented ontology* (OOO) prevodi kao *objektu orijentiranu filozofiju*, u nastavku teksta će se koristiti naziv *objektno-orijentirana ontologija* koja dodatno sužava polje proučavanja ovog filozofskog pravca.

### 6.1.1. Spekulativni materijalizam

Prvi pravac koji će se ovdje predstaviti jest *spekulativni materijalizam*. Pod *materijalizmom* se podrazumijeva „filozofski pogled na svijet prema kojem je materija primarna, a svijest, mišljenje sekundarni (suprotno: idealizam)“ (Filipović 1989: 311). Ključni autor ovog pravca je Quentin Meillassoux koji u knjizi *Poslije konačnosti* (2016) pod *korelacionizmom* smatra struju misli koja podrazumijeva ideju da su mišljenje i bitak neodvojivi. Dakako, Meillassoux je svjestan da je proučavanje objektivnost i subjektivnost neodvojivo jer svijest koja pokušava shvatiti objekte već je uhvaćena u klopku vlastitog kognitivnog aparata (usp. Meillassoux 2016: 16). Po uzoru na Lockea i Descartesa, Meillassoux razlikuje *primarne* i *sekundarne kvalitete*.

*Sekundarne* ili *osjetilne kvalitete* (npr. vizualne, zvučne, mirisne itd.) nastaju na temelju *odnosa* te one nisu svojstvo stvari same po sebi. Taj odnos uspostavlja subjekt spoznaje s objektom, te na temelju svoje vlastite subjektivne percepcije daje sud o kvaliteti objekta. *Primarne* su one kvalitete koje se nalaze u stvari i bez nečijeg opažanja, a Meillesseoux smatra da se one mogu prikazati matematizacijom, dakako uzimajući u obzir subjektivnost čovjekove kognicije čak i unutar takvog postupka (usp. Meillassoux 2016: 11-13). Pritom, matematički iskaz nikada neće biti ono što objekt jest te se i dalje radi o svojevrsnom *prevođenju* na čovjeku razumljiv jezik. Meillassoux smatra da se znanost treba prihvatiti krhost vlastite spoznaje te pokušati u svom iskazu naglašavati nemogućnost konačnog opisa predmeta proučavanja onakav kakav jest.

Prema Meillassouxu dva su događaja obilježila razvoj moderne znanosti, a to su Kopernikovo izmještanje Zemlje (a time i čovjeka) iz središta univerzuma te Galileovo otkriće akceleracije čime je započeo matematički pristup prirodi (Jelača 2010: 228). U filozofiji, kao odgovoru na ove događaje, s Kantom započinju i promjene koje u središtu stavljaju čovjeka umjesto Boga. No, on istovremeno uvodi i korelacionizam pa njegovu revoluciju, Meillassoux naziva *ptolomejskom.* Do stvarne promjene, tvrdi autor, uistinu nije ni došlo. Kant i dalje u središte filozofije stavlja subjekt te promatra kako se objekt prilagođava subjektu spoznaje umjesto da se, kako bi istinska revolucija temeljena na kopernikansko-galileovskoj revoluciji nalagala, usmjeri na shvaćanje svijeta bez subjekta spoznaje (Jelača 2010: 228). Ono što Meillesseoux stavlja u središte svoje teorije jest pokušaj shvaćanja „kako misao može misliti ono što može biti kada nema misli“ (2016: 170), odnosno promišljanje *ancestralnosti*. *Ancestralnost* je „svaka stvarnost koja je prethodila pojavi ljudske vrste, ali i ona koja je prethodila svakom pronađenom obliku života na Zemlji“, dok pod pojmom *arhifosila,* podrazumijeva „onu građu

koja ukazuje na postojanje stvarnosti ili ancestralnog događaja koji je prethodio životu na Zemlji“ (Meillesseoux 2016: 21).

### 6.1.2. Objektno-orijentirana ontologija

Nasuprot Meillassaouxu, nalazi se *objektno-orijentirana ontologija* Grahama Harmana koja također (kao uostalom i svi pravci spekulativnog realizma), pokušava shvatiti stvarnost bez čovjeka. Temeljna razlika između ova dva pravca leži u zagovaranju teze da su stvari same po sebi direktno pristupačne ljudima (spekulativni materijalizam), odnosno odbijanja ove teze (objektno-orijentirana ontologija). Harman smatra da se razlike mogu predstaviti s obzirom na njihov odnos prema dvije temeljne Kantove tvrdnje. Prva je: ljudsko je znanje konačno, jer stvari same po sebi se može misliti, ali nikada spoznati. Druga je: ljudska povezanost sa svijetom (posredovana prostorom, vremenom i kategorijama[13]) je filozofski privilegirana u odnosu na svaki drugi oblik povezanosti; filozofija primarno proučava ljudski pristup svijetu ili barem bi trebala polaziti od ovakvog pristupa (Harman 2011: 171). Objektno-orijentirana ontologija se slaže s prvom tvrdnjom, a drugu odbacuje, dok je kod spekulativnog materijalizma obrnuto. Za objektno-orijentiranu ontologiju stvari su same po sebi zauvijek izvan dosega razumijevanja, ne samo zbog ljudske pogrešivosti, već zbog toga što povezanost između bilo kakvog oblika razumijevanja se uvijek razlikuje od objekta kakav uistinu jest. Spekulativni materijalizam, s druge strane, smatra da su one kvalitete objekta koje se mogu matematički prikazati u potpunosti dostupne čovjeku, bez ostataka (Harman 2011: 171-172). Time se objektivno-orijentirana ontologija usmjerila i na kritiku empirizma, jer zastupa tezu da čak i ono što je mjerljivo i dalje ne može do kraja opisati objekt istraživanja[14].

Harman predlaže model prema kojem se razumijevanje objekta sastoji od četiri sastavnice realnog objekta (engl. *real object*), realnih kvaliteta (engl. *real qualities*), senzualnog objekta (engl. *sensual object*) i senzualnih kvaliteta (engl. *sensual qualities*). U središtu su Harmanove teorije odnosi ili tenzije (engl. *tensions*) koje se uspostavljaju između navedenih stavki, a u nastavku se pojednostavljeno predstavljaju četiri, potrebne za analitički dio rada. Tenzija

[13] *On smatra da su kategorije forme mišljenja pomoću kojih shvaćamo predmete. One su čisti pojmovi razuma. Sve se kategorije osnivaju na logičkim funkcijama u sudovima. Na osnovu svoje teze, da vrste kategorija odgovaraju vrstama logičkog suda, Kant je dao ovu sistematizaciju kategorija: 1) kvantiteta: jedinstvo, mnoštvo, sveukupnost; 2) kvaliteta: realitet, negacija, limitacija; 3) relacija: inherencija i supstancija, kauzalitet i dependencija (uzrok i posljedica), zajednica (uzajamnost između onoga što radi i onoga što trpi); 4) modalitet: mogućnost-nemogućnost, egzistencija-neegzistencija, nužnost-slučajnost* (Filipović 1989: 167).

[14] Spekulativni realizam se time naslanja na spoznaje prirodnih znanosti, osobito kvantne mehanike koje dokazuju da čak i u najboljim laboratorijskim uvjetima postoji donja granica neodređenosti koja se mora prihvatiti pri mjerenju čestica, tzv. Heisenbergovo načelo neodređenosti (usp. Hawking 2002: 42)

između realnog objekta i realnih kvaliteta naziva se *bitkom*, ono što objekt zaista jest, bez ljudske interpretacije ili interpretacije bilo kojeg drugog objekta. Tenzija između senzualnog objekta i senzualnih kvaliteta naziva se *vremenom*. Protok vremena samo je iluzija, tvrdi Harman, ne samo zato što je to oduvijek prisutna četvrta (prostorna) dimenzija, već i stoga što samo sadašnjost uistinu postoji. Dakako, vrijeme i dalje ima značajan utjecaj na objekte, no njegov *protok* je iluzoran. Nadovezujući se na vrijeme, prostor predstavlja tenziju između realnog objekta i senzualnih kvaliteta. Prostor je samo dijelom iluzoran, jer jedan njegov dio se ipak ne može percipirati, to je mjesto konstantog odnosa povezanosti i nepovezanosti. *Eidos*, pojam koji Harman preuzima od Edmunda Husserla[15], predstavlja tenziju između osjetilnog objekta i realnih kvaliteta, dakle situaciju kada svijest poznaje svojevrsni *apstraktni popis* stvarnih kvaliteta bez trenutne percepcije objekta (usp. Harman 2011: 106). Apstrahiranjem čovjek dolazi do *biti* stvari, koju temelji na parcijalnosti manifestacija različitih, sličnih objekata. Dakako, svijest može imati uvida samo u tzv. senzualni objekt i dio realnih kvaliteta tog objekta.

Postavlja se pitanje što je stvarno? Kako objašnjava Harman, a ovdje će se parafrazirati, postoje tri pristupa stvarnosti: *stvarnost su objekti koji postoje i imaju utjecaj*; *stvarnost su objekti koji postoje i ne postoje te imaju utjecaj*; *stvarnost su objekti koji ne moraju imati utjecaj* (usp. Harman 2011: 178). Najjednostavniji pristup stvarnosti onaj je kroz objekte koji postoje oko nas, dostupni su osjetilima, a također imaju i direktan utjecaj na tu stvarnost. No, uvođenjem fikcije preispituje se takav pristup. Jer i književna djela, izmišljeni likovi, filmovi, mogu imati itekakav utjecaj na svijet, ne samo u emocionalnom smislu koji mogu imati na pojedinca, već i u kulturnom, političkom i općedruštvenom. Ovakvo razumijevanje stvarnosti osobito je vidljivo u ranim djelima filozofa Bruna Latoura. On je prije svega, zagovarao ono što Harman naziva ravnom ontologijom (engl. *flat ontology*), shvaćanje prema kojem se svi sudionici realnosti trebaju promatrati kao jednako *bitni*, ali i prema kojem su svi međusobno povezani na jednoj ravnini (2011: 177-178). Latour označava svojevrsnu prekretnicu od postmodernističke misli usmjerene k čovjeku prema shvaćanju čovjeka kao tek jednog u nizu čimbenika u realnosti.

[15] Fenomenologija Emunda Husserla uvelike je utjecala i na znanost o književnosti te se implementirala na različite načine. Solar piše: *U nekim slučajevima pokušava se izravno preuzeti fenomenološka metoda, u nekim se radi o posrednom djelovanju fenomenološke filozofije na teoriju književnosti ili književnu kritiku, a u nekim čak o povremenom nesustavnom i nerijetko loše obrazloženom* posuđivanju *nekih tema ili termina iz fenomenologije i o njihovu korištenju u razmatranju književnosti* (2005: 274). Ipak, najutjecajnija je fenomenološka metoda koja pokušava pronaći temeljnu *bit* (njem. *Wesen*) djela, tj. pojedinačnost „koja se ne može dalje *razbiti* jer bi tada te pojave prestale biti ono što jesu“ (Solar 2005: 274).

> *Latourova je namjera naizgled jednostavna: izložiti opreku između sociologije umreženog aktera ili sociologije asocijacija, koju sam zastupa, i sociologije društva ili društvenoga, obilježene pristupima koji postuliraju postojanje jednog specifi čnog tipa pojava nazvanih „društvo", „društveni poredak", „društvena praksa", „društvena dimenzija" ili „društvena struktura", itd* (Kalanj 2011: 231 ).

Latour svoj metodološki pristup nazvan teorijom umreženog aktera (engl. actor-network theory) temelji na shvaćanju da postoji mreža aktera koji se definiraju prema svom djelovanju i načinu na koji sudjeluju u toj mreži. Za Latoura akteri su „semiotička definicija, aktant, tj. nešto što proizvodi akciju ili nešto nad čim se proizvodi akcija. On ne označava specifičnu motivaciju ljudskih individualnih aktera, niti ljude uopće. Aktant može biti doslovno bilo što dok god je riječ o izvoru akcije" (Latour 2017: 7 prev. RA). Istovremeno, u proučavanju odnosa jednako su važna makrorazina i mikrorazina, sâmi akteri i mreža (usp. Kalanj 2011: 231). Akteri mogu biti stvarni i nestvarni, a njihovu pripadnost stvarnosti definira mogućnost stvaranja, transformacije, promjene. Ukratko, djelovanja. Uzimajući u obzir navedene tvrdnje, Harman predlaže da stvarnost predstavljaju objekti koji mogu (ali ne moraju) imati utjecaj, tj. čovjek ih ne mora senzorički percipirati, a oni i dalje mogu postojati. Dapače, on ide i korak dalje smatrajući da sve ono što je osjetilno, nije stvarno, a svako razumijevanje je stoga iluziorno (Harman 2011: 178-179).

### 6.1.3. Ekokriticizam i spekulativni realizam – vitalni materijalizam i mračna ekologija

S obzirom na to da će se analiza osvrnuti i na *ekokriticizam* u romanima Luke Bekavca, ovdje će se predstaviti dvije teorije četvrtog vala ekokriticizma[16], a to su *vitalni materijalizam* (engl. *vital materialism*) Jane Bennett i *mračna ekologija* (engl. *dark ecology*) Timothyja Mortona.

Ciljevi *vitalnog materijalizma* Jane Bennett su sljedeći: predočiti pozitivnu ontologiju *vibrantne materije* (engl. *vibrant matter*) koja produbljuje koncepte posredovanja, akcije i

[16] U znanosti o književnosti ekokriticizam se javlja još od 1960-ih, no tek tridesetak godina poslije dobija snažni zamah. Možda ponajbolju formulaciju uloge ekokriticizma donosi Lawrence Buell koji smatra da je ekološka kriza dovela do krize maštanja, zbog čega ekokriticizam treba problematizirati uzroke koji su doveli do takvog stanja, ali i pokušati pronaći tragove mogućih rješenja (Marland 2013: 847). Prvi val ekokriticizma fokusiran je prvenstveno na pronalazak reprezentacije zbilje i etički orijentiranih poruka koji kritiziraju ekološke promjene. Također, došlo je do reafirmacije romantizma, proučavanja ponovnog povezivavanja čovjekova unutarnjeg svijeta s prirodom, a iz književnosti se se pokušale izvući svojevrsne pouke (Marland 2013: 848). Drugi val obilježio je značajan utjecaj *kulturne teorije* (engl. *cultural theory*) kako bi se razotkrio način na koji konstrukcijom *prirode*, rastu nejednakosti u društvu. Iz tog razloga osobito se razvijaju *ekofeminizam i postkolonijalni ekokriticizam* (Marland 2013: 852). Treći val označen je *ekološkim kozmopolitstvom* i pokušajem da se prihvati prekid dihotomije *priroda/kultura*, kako bi se prekoračilo nacionalno proučavanje ekoloških katastrofa te prihvatila globalna zajednica ljudi (Marland 2013: 854-855). Četvrti val označen je materijalnim ekokriticizmom i posthumanizmom, dakle pokušajem da se čovjek i priroda shvate kao jedan materijalni organizam u sklopu kojeg čovjek i okoliš uzajamno utječu jedan na drugog. Pritom, posthumanizam se uglavnom shvaća kao *animot-posthumanizam* (engl. *animot-posthumanism*), predstavljanje čovjeka kao bića izjednačenog s drugim bićima te isto tako jednako subjektivnog kao i ostala bića, odbacujući transhumanistički *tehnološki posthumanizam* (engl. *techno-* ili *cyborg-posthumanism*) kako ih razlikuje Louise Westling. *Animot-posthumanizam* teži prihvaćanju vlastite biologije, dok *tehnološki* teži njezinu nadilaženju (Marlan 2013: 857)

slobode; pokušati ukinuti dihotomije kao što su život/materija, čovjek/životinja, volja/određivanje i organsko/anorgansko; skicirati analizu političkog djelovanja koja će prikazati ulogu neljudskih aktanata (2009: 11).

Bennett smatra da svaka materija ima svojevrsnu *moć stvari* (engl. *thing-power*) ili *vitalnost* (engl. *vitality*) koju uspoređuje sa Spinozinim pojmom *conatusa* – vrlinom koju svako tijelo posjeduje u iščekivanju da njime upravlja razum (2009: 2). No, za razliku od Spinoze, Bennett smatra da *vitalnost* materije proizlazi ne samo iz mogućih efekata koju ona može proizvesti u čovjekovim rukama, već joj kao obilježja pripisuje unutarnju usmjerenost i sklonost. Iz tog razloga Bennett materiju promatra kao *posrednika* (engl. *agency*) kojeg uspoređuje s *akterom* Bruna Latoura. Za Latoura, akter predstavlja ljudski i neljudski entitet koji može uzrokovati efekte i događaje. Pritom akter, ne prethodi akciji, već se ostvaruje upravo kroz akciju čak i bez intencije (Bennett 2009: 10). Bennett ističe da se u čovjekovu djelovanju ne ogleda samo sposobnost intencije već se i dokazuje čovjekova sastavljenost od različite materije, a svaka od tih komponenti ima vlastitu vitalnost, usmjerenost i sposobnost samoorganizacije (2009: 35). Svi *posrednici* imaju tri obilježja, a to su *učinkovitost* (engl. *efficiency*), *usmjerenost* (engl. *trajectory*) i *kauzalnost* (engl. *causality*). Pod *učinkovitošću*, Bennett podrazumijeva kreativnu moć *posrednika*, mogućnost da on stvori nešto novo. *Usmjerenost* se ogleda kao unutarnja *težnja posrednika* prema kretanju k nečemu, odnosno promjeni. *Kauzalnost* Bennett ne promatra samo kao posljedicu koja odgovara na uzrok, već smatra da se uzrok tek spoznaje kada dođe do posljedice (2009: 31-32). Bennett se ponovno približava Latouru smatrajući da djelovanje prethodi definiranju. Također, sva je materija pritom sastavljena od različitih dijelova, zbog čega predstavlja ono što Deleuze i Guattari nazivaju *assemblageom*. U *assamblageu* svaka se materijalna sastavnica djelomično ne uklapa u širu sliku prema svojoj unutarnjoj usmjerenosti, no istovremeno usmjerenost niti jedne od sastavnica ne prevladava nad drugima (2009: 49). Materija također ima i svojstvo *neidentiteta* tj. ona se ne može do kraja podložiti znanju te uvijek postoji ono što je izostavljeno iz spoznaje (Bennett 2009: 39).

S druge strane, *mračna ekologija* Timothyja Mortona priklanja se objektno-orijentiranoj ontologiji smatrajući da svaki objekt sâm po sebi ima unutarnja obilježja koja se mogu, ali i ne moraju, iskazati u djelovanju. Također, uzima u obzir da ljudi neka djelovanja drugih niti ne mogu percipirati. Pod *mračnom ekologijom* Morton podrazumijeva ekološku osviještenost koja prihvaća *ecognosis*, prihvaćanje da postoji spoznatljivo i ono što nije do kraja moguće spoznati – *čudno* (engl. *weird*). *Čudno*, Morton objašnjava kao znanje u petlji, naglu promjenu i kao začudnu pojavu/izgled (2016: 5). Stoga bi se *čudno* moglo objasniti kao pojam kojim

Morton obuhvaća kritiku korelacionizma tj. prihvaćanje da se (gotovo) ništa ne može do kraja spoznati (znanje u petlji), prihvaćanje *kontigencije* – događaja koji su na svojevrstan način *slučajni* jer očekivani ishod nije nužno jednak uzroku (nagla promjena) i prihvaćanje postojanja realnih obilježja koja se mogu postupno otkrivati i koja se ne moraju nužno preklapati sa senzualnim obilježjima (začudna pojava/izgled). Pritom, svaki objekt je *čudan* (usp. Morton 2016: 7).

Kako bi objasnio pojave čiji utjecaj iz temelja mijenja čovjekov okoliš, a istovremeno nisu do kraja shvatljive (prvenstveno globalno zatopljenje) Morton uvodi pojam *hiperobjekta* (engl. *hyperobjects*). Hiperobjekti su svi oni objekti koji su masovno rasprostranjeni u vremenu i prostoru te time nadilaze ljudsko poimanje (npr. Sunčev sustav, cjelokupni nuklearni materijal na Zemlji, globalno zatopljenje) (2013: 1). Svi hiperobjekti imaju nekoliko zajedničkih obilježja. Oni su *ljepljivi* (engl. *viscous*) što znači da se *lijepe* za bića koja su povezana s njima te imaju neporeciv utjecaj na njih; *nelokalni* (engl. *nonlocal*) zbog čega svaka pojedinačna lokalna manifestacija hiperobjekta nije hiperobjekt; *temporalno valoviti* (engl. *temporaly undulated*) – imaju drugačiju temporalnost od one ljudske pri čemu Morton osobito ističe planete s tzv. *gaussovskom temporalnosti* (engl. *Gaussian temporality*) iz razloga što oblikuju prostor i vrijeme svojom masom i gravitacijom; *fazični* – ljudi ih mogu percipirati samo u kraćim odsječcima vremena i prostora; *interobjektivni* – njihov utjecaj se iskazuje između različitih povezanih objekata (engl. *interobjectively*); naposljetku, oni su *hiper-* upravo iz razloga što su izvan mogućnosti konačne ljudske spoznaje (Morton 2013: 1-2). Zbog svega navedenoga, Morton smatra da bi pri razumijevanju hiperobjekata trebalo odbaciti metajezik te ići korak dalje od poststrukturalističke kritike jezika u pokušaju da se odgonetne fenomenološko iskustvo bez značenja (Morton 2013: 3).

Kod Bekavca će se ove dvije teorije primijeniti u okviru istraživanja fenomena *katastrofe* koja je tema trilogije. Katastrofa će se prije svega shvatiti kao do kraja neshvatljivi hiperobjekt, dok će se vitalna materijalnost implementirati u dio kojim se objašnjava sâm mehanizam Bekavčeva fiktivnog svijeta i (pseudo)znanstvenih zakonitosti koje u njemu vladaju. U tom pogledu, naznačit će se da je za Bekavca sva materija međusobno povezana medijom *šuma* koji on shvaća kao eter.

### 6.2. Odnos spekulativnog realizma i spekulativne fikcije

U širem smislu, pojmom *spekulativne fikcije* obuhvaćeni su književni žanrovi poput znanstvene fantastike, distopije, postapokalipse, alternativne povijesti, horora i *fantasyja*, dok se u užem smislu može shvatiti kao distopiju ili kao djela u kojima je prikazana već postojeća tehnologija (usp. Levanat-Peričić 2012: 308). Ipak, širi smisao se sve češće koristi upravo kako bi se naglasila spekulativna priroda naizgled raznorodnih žanrova. Ono što ih povezuje, jest pokušaj propitkivanja realnog i zamišljanja mogućeg osobito u žanrovima znanstvene fantastike, distopije i postapokalipse. Navedene žanrove nerijetko je teško razgraničiti.

U *Metamorfozama znanstvene fantastike*, Darko Suvin žanr znanstvene fantastike shvaća kao *književnost spoznajne začudnosti* koja se tematski proteže „od idealne krajnosti točne reprodukcije autorove empiričke okoline do isključivoga zanimanja za neobičnu novost, *novum*“ (2010: 36-37). Znanstvena fantastika temelji svoj fiktivni svijet na spoznajama koje su autoru dostupne u trenutku pisanja čije se granice proširuju imaginacijom do dolaska novog, fantastičnog elementa. „*Novum* ili spoznajna inovacija totalizirajuća je pojava ili odnos koji odstupa od stvarnosne norme autora i implicitnog čitaoca“ (2010: 110). Suvin razlikuje nekoliko oblika *novuma*:

> *Kvantitativno, postulirane inovacije mogu biti vrlo različite po redu veličine, od minimalnoga u obliku nekog konkretnog novog ,,izuma“ (uređaja, tehnike, pojave, odnosa) do maksimalnoga u obliku okoline (prostorno-vremenskog lokusa), agensa (glavnog lika ili likova) i/ili odnosa koji su u osnovi novi, i nepoznati u autorovome okružju. (Usput, mogao bih reći da se ovo okružje uvijek može razabrati iz povijesne semantike teksta koja je uvijek vezana za određeno vrijeme, mjesto i sociolingvističku normu, tako da utopijska ili tehnološka SF nekog razdoblja nije nužno takva u nekom drugom - osim kada se čita kao proizvod ranijih vremena; drugim riječima, novum nam može pomoći da shvatimo koliko je SF ustvari* povijesni *žanr)* (2010: 113).

Međutim implementacija takvog fantastičnog elementa nije dovoljna za razlikovanje znanstvene fantastike od drugih žanrova spekulativne fikcije, kao što su horor ili *fantasy*. Zbog toga Suvin ističe da je za znanstvenu fantastiku ključan element *znanosti* tj. *metodološki sustavne spoznaje* koja je neodjeljiva od inovacije pa žanr znanstvene fantastike pristupa „izmišljenoj lokaciji ili lokaliziranoj sanjariji na prividno činjeničan način“ (2010: 39). S druge strane, u žanrovima horora i *fantasyja* „pretpostavljena novina odbacuje spoznajnu logiku i poziva se na višu *okultnu* logiku – bila ona kršćanska, akršćanska i čak ateistička (kao u slučaju H. P. Lovecrafta)“ (2010: 118). Također, tu je i razlika u vremenskoj dimenziji; horor izbjegava povijesno vrijeme kako bi pobjegao od mogućeg objašnjenja fenomena, a junak je s neprirodnim suočen u svojoj sadašnjosti. Znanstvena fantastika stoga pripovijeda o više vremenskih razdoblja – prošlosti, sadašnjosti i budućnosti kao najčešćem razdoblju. Suvin znanstvenu fantastiku karakterizira kao *spoznajni* i *višedimenzionalni*, a horor kao

*nespoznajni* i *jednodimenzionalni* žanr, pridavajući im istovremeno zajedničko obilježje *začudnosti* (2010: 58).

Međutim, distopije i postapokalipse su također višedimenzionalni žanrovi smješteni u budućnost. Distopije su „utopije kvalitativno narušene, pošle po krivu (...) Kao što je distopija po svojoj naravi društvo pošlo po krivu, tako je znanost u distopijama pošla po krivu" (Malenica i Matek Šmit 2018: 334). Znanost se uglavnom ne javlja kao primarni fokus, kao *prirodoslovno* istraživanje *novuma,* ona „prvenstveno raspravlja o političkoj, psihološkoj i antropološkoj *primjeni i utjecaju znanja, filozofije znanosti,* i posljedičnom postanku ili propasti novih stvarnosti" (Suvin 2010: 50). Usko povezan pojam postapokalipse predstavlja opis budućnosti nakon apokaliptičnog događaja. Mnoge postapokalipse su ujedno i negativni prikazi društva te ih se stoga može okrakterizirati i kao distopije. Ipak, postapokalipse su prvenstveno fokusirane na neposredne posljedice katastrofe (Johns-Putra 2016: 268).

Sve češća je i pojava tzv. *klimatske fikcije* (engl. *cli-fi*) koja se kritički odnosi prema negativnom čovjekovu utjecaju na okoliš te prikazivanju klimatskih promjena (Johns-Putra 2016: 269). Dakako, klimatske se promjene mogu pojaviti i kao svojevrstan *popratni sadržaj* u različitim žanrovskim modelima (npr. znanstvenoj fantastici, distopiji, postapokalipsi, trileru, romantičnim romanima), a neke su od glavnih tema distopijski prikazi budućnosti, slom društvenog uređenja zbog prevelike tehnološke ovisnosti, ekonomska nestabilnost, porast društvene nejednakosti (Johns-Putra 2016: 269).

Stoga se u spekulativnu fikciju može svrstati i virtualni realizam[17] koji problematizira pitanje simulacije i simulakruma te uporaba novih tehnologija. Spekulativna fikcija stoga teži povezati popularne žanrove i filozofske ideje, a slična je situacija i sa uvođenjem spekulativnog realizma u književnost.

Odnos spekulativnog realizma i spekulativne fikcije je višestruk, počevši od činjenice da su predstavnici četiriju filozofskih pravaca često nadahnuti književnošću smatrajući je prostorom u kojem dolazi do ozbiljne filozofske spekulacije[18]. Također, u novije vrijeme sve više autora direktnije referira na spekulativni realizam. Spekulativni realizam implementiran u književnost dovodi do svojevrsne *uzvišenosti nepoznatog* (Bekavac 2016: 21). Ta uzvišenost

[17] Valjalo bi naznačiti da se virtualni realizam može promatrati kao svojevrsno tematsko obilježje romana, radije nego li njegova žanrovska odrednica – s više ili manje određenom formom.
[18] Npr. Harman u knjizi Čudni realizam: Lovecraft i filotofija (engl. *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*) ili Meillassoux u knjizi Znanstvena fantastika i izvan-znanstvena fantastika (engl. *Science fiction and Extro-Science fiction*).

proizlazi iz „krajnjeg bola, osjećaja opasnosti ili prijetnje, zapanjenosti ili užasa pred objektima koji su nam nepoznati, neshvatljivi, prostorno nesagledivi ili nerazaznatljivi, te time nadvladavaju naše sposobnosti poimanja“ (Burke prema Bekavac 2016: 21). Ovakva se poetika u sklopu spekulativne fikcije nastavlja još od H.P. Lovecrafta i njegova *kozmičkog horora* (*cosmic horror*) ili kako ga Lovecraft još naziva *čudnom pričom* (*weird story*)[19]. Ovdje će se iznijeti nekoliko temeljnih obilježja Lovecraftove povezanosti sa spekulativnim realizmom iz razloga što je njegov utjecaj zamjetan i u Bekavca (prvenstveno na teorijskoj, a manje na stilskoj razini). Kako ističe Matija Jelača, obilježja Lovecraftove teorije kozmičkog horora[20] mogu se formulirati kao: *začudnost, kozmicizam* te *sublimno* koje rezultira *strahom* ili *frustracijom*.

*Začudnost* se ostvaruje uvođenjem nadnaravnog, tj. onog što suvremena znanost (još) nije otkrila. Te svojevrsne rupe u znanju autor popunjava vlastitom kreativnošću i spekulacijom. *Kozmicizam* se kod Lovecrafta ostvaruje kao pokušaj opisivanja prihvaćanje tuđinskog, nepoznatog, izvanzemaljskog, a s njim je povezano i shvaćanje o vlastitoj prolaznosti.

> *Ništa dublje ne narušava naš duboko usađen egotizam i samodopadnost od spoznaje o čovjekovoj krajnjoj beznačajnosti koju sa sobom nosi znanje o njegovu položaju u vremenu i prostoru. (...) Sámo postojanje života i misli tek je trenutak u bezgraničnome vremenu; puka sitnica u povijesti svemira. Prije sat vremena nismo postojali; za još jedan sat neće nas više biti* (Lovecraft prema Jelača 2019: 15-16).

*Kozmicizam* se u tom pogledu može rastaviti na tri sastavnice. Prvi je Meillasouxov pojam *ancestralnosti* jer se putem kozmicizma u književnosti govori o onome što prethodi čovjeku, o onome bez čovjeka. Drugi je pojam *nihilizma*[21] koji slijedi nakon otkrivanja ancestralnosti

[19] Pojmom *weird story*, ali i sve češćim *weird fiction* kojim se uključuju i dulje forme označava se književnost koja teži stvaranju osjećaja začudnosti prilikom otkrivanja *neobičnoga* (engl. *uncanny*). Takva se proza u svojim začetcima (ali i danas) osobito približavala žanru horora. Kako piše Jeff VanderMeer, nakon Lovecrafta kao jednog od temeljnih autora, tijekom 1960-ih dolazi do novog vala začudne proze u djelima M.J. Harrisona, Michaela Moorcocka i J.G. Ballarda. Ovo razdoblje obilježava miješanje visokog i niskog, miješanje žanrova, osobito *fantasyja* i znanstvene fantastike. Tijekom 1990-ih dolazi do ponovnog približavanja hororu i groteski, a tek od 2000. godine *novo čudno* (engl. *New Weird*) dobiva komercijalni uspjeh s romanom *Stanica Perdido* Chine Mieville (VanderMeer 2011: 23-24). *Novo čudno* VanderMeer objašnjava kao tip urbane fikcije koji predstavlja kompleksne svjetove najčešće kombinirajući elemente znanstvene fantastike i *fantasyja* istovremeno preuzimajući stil horora. Također, prilikom čitanja takve fikcije prikazuje se i odnos prema suvremenoj društveno-političkoj situaciji (VanderMeer 2011: 26).

[20] Lovecraft je također i autor teorijskih tekstova u kojima je iznio postulate vlastitog pisanja kao što su eseji *Vrijeme i prostor* te *Bilješke o pisanju čudne fikcije* (Jelača 2019: 12).

[21] *Nihilizam (lat.* nihil = *ništa), filozofsko učenje da ništa zbiljski ne postoji (metafizički nihilizam) ili da se ništa ne može pouzdano spoznati (spoznajnoteorijski nihilizam ili agnosticizam [v.]); češće: tvrdnja da nema objektivnog kriterija morala (etički nihilizam) ili da nijedno društveno-političko uređenje nije bolje od drugoga te da nema takvih društvenih odnosno političkih ideala za koje bi se valjalo založiti i žrtvovati (socijalno-politički nihilizam)* (Filipović 1989: 226).

jer je čovjek suočen sa spoznajom o vlastitoj ništavnosti. No, sa shvaćanjem o ništavnosti ne dolazi do olakšanja, već do *pesimizma*[22].

Pojam *sublimnog* pojavljuje se u Kantovoj filozofiji te predstavlja susret s pojavama koje nadilaze čovjekove tjelesne i spoznajne mogućnosti, uslijed čega spoznaja o vlastitim ograničenjima kod čovjeka izaziva osjećaj straha i/li divljenja (Jelača 2019: 19). I dok kod Kanta ipak nakon te negativne spoznaje dolazi do pozitivnog ishoda jer čovjek shvaća moć vlastitog uma koja može spoznati i ono što je iznad njegovih ograničenja, kod Lovecrafta nakon sublimnog dolazi strah zbog shvaćanja o vlastitoj prolaznosti i frustracije zbog shvaćanja da se to ograničenje ne može nadići (Jelača 2019: 19). Ipak i dalje se javlja znatiželja, pokušaj shvaćanja neshvatljivog. „Religija, umjetnost, shizofrene halucinacije, prijevare i mitovi svake vrste neki su od načina na koje se ta znatiželja pokušava zadovoljiti" (Jelača 2019: 18). Način na koji Lovecraft ostvaruje sva ova obilježja jest stvaranjem *atmosferičnosti* i raspoloženja. Pritom, on mimetički obrađuje događaje sve do dolaska *čudesnog događaja* (engl. *marvel*) koji ne pokušava objektivizirati već prikazati na impresivan i začudan način (Jelača 2019: 19-20). Time se kozmički horor može usporediti s *magijskim realizmom*, no i dalje ostaje vjeran implementaciji znanstvenog diskurza.

Spekulativni realizam se također može povezati s postmodernizmom[23] kao teorijom koja nastoji razgraditi logocentrizam[24] tj. pokušava prikazati besmislenost potrage za navodnim smislom koji su tijekom povijesti ograničavali transcedentalni označitelji poput čovjeka, Boga, razuma (usp. Barry 2002: 52). Postmodernizam kritizira hijerarhije razumijevanja stvarnosti smatrajući ih produktom povijesti, tradicije i društveno-kulturološke situacije. Spekulativni realizam (osobito objektno-orijentirana ontologija) ide korak dalje, prije svega jer kritizira čovjekov pokušaj da u potpunosti razumije sve *objekte*, ne samo kulturu, odnose

[22] Pesimistički pogled na svijet Filipović predstavlja ovako: „Sve je naše djelovanje stimulirano težnjom da otklonimo bol. Ali zadovoljenje koje nam pruža djelovanje, uspjesi u nastojanju da potisnemo bol samo su prolazni, dok je patnja, naprotiv, trajna. Sav čovjekov život karakterizira nesigurnost i prolaznost" (1989: 248)

[23] Iako je pojam postmodernizma kao teorije i postmoderne kao književno-umjetničkog razdoblja tijekom vremena različito interpretiran. S jedne strane ga se promatra kao svojevrsni nastavak modernizma, s druge kao sukob s modernizmom. Ovaj rad će se prikloniti ovom drugom prije svega zbog temeljne razlike u odnosu na logos, modernizam i dalje prihvaća *logos* kao mjerilo stvari, za razliku od postmodernizma. U eseju *Toward A Concept of Postmodernism* Ihab Hassan navodi temeljne odrednice postmodernizma: patafizika/dadaizam, antiforma (forma koja je nepovezana i otvorena), igra, slučajnost, anarhija, iscrpljenost/tišina, proces/izvedba/događanje, sudjelovanje (čitatelja), dekreacija/dekonstrukcija, antiteza, odsutno, raspršenost, tekst/intertekst, retorika, sintagmatsko, parataksa, metonimija, kombinacija, podanak/površinsko, protivljenje interpretaciji/nečitljivost, označitelj, pisano (spisateljsko), Anti-priča/mala povijest, idiolekt, želja, mutacija, polimorfno/androgeno, shizofrenija, *différence-différance*/trag, Duh Sveti, ironija, neodređenost te imanencija (Hassan 1987: 6).

[24] U Derridaovoj filozofiji *logocentrizam* je „skup metafizičkih uverenja po kojima postoji određen,potpuno prisutan izvor smisla (*logos*) koji sebi podređuje i određuje sva izvedena značenja označena kao sekundarna i zavisna" (Markowski 1987: 395).

između ljudi, već i one bazičnije koje se nalaze u sferi prirodnih znanosti. Time pokušava nadići korelacionizam u koji postmodernizam upada stavljajući u fokus jezik, društvo i kulturu. Obje teorije prokazuju da je ono što se dotada nazivalo objektivnošću, dubljom analizom prokazuje kao subjektivnost, određena s jedne strane društvom, a s druge usmjerenošću na čovjeka. Kada nestane čvrsta vjera u vlastitu spoznaju, sve što ostaje je puka spekulacija.

Iz ovog izlaganja o spekulativnom realizmu, može se pretpostaviti nekoliko temeljnih odrednica koje će književna djela preuzeti od filozofskog diskurza koji želi stvoriti pretpostavke za daljnji razvoj svih znanosti. Prije svega tu je usmjerenost na *neljudsko* bilo da se radi o izvanzemaljskom životu, bilo da se radi o opisivanju dimenzija (osobito prostora i vremena). Osim stavljanja fokusa na neljudski *objekt*[25], tu je i stavljanje fokusa na vezu između subjekta i objekta, dakle načina na koji subjekt (lik, pripovjedač) pokušava spoznati objekt. Prilikom suočavanja s objektom koji se ne može spoznati (najčešće je to nekakvo *dano čudo* kako ga naziva Lovecraft) događa se *sublimno*. Povezujući sublimno s pojmom hiperobjekta, može se reći kako se postupnim otkrivanjem razina koje nadilaze čovjekovo shvaćanje dolazi do istih osjećaja straha i divljenja.

No, sada se postavlja pitanje, hoće li se sublimni događaj pokušati prikazati što objektivnije realistički, dakle bez očuđavanja forme, ili (post)modernistički i fragmentirano? Hoće li tekst pokušati realistički prikazivati događaje ili će se raspasti pod pritiskom straha, frustracije, pod pritiskom onog neshvatljivog? Dosljedno žanrovska, znanstveno fantastična struja kretat će se prvom putanjom, dok će ona druga, (post)modernistička[26] (kojoj pripada i Bekavac) pokušati prikazati neshvatljivo iz što subjektivnije pozicije – prihvatit će ljudsku pogrešivost i rizomsku prirodu znanja. Takva poetika potječe još od Jamesa Joycea čija je jedna od glavnih tematskih odrednica *epifanija*[27], pojam usporediv sa *sublimnim* jer se radi o svojevrsnom

[25] U ovom radu, termin *objekt* koristi se onako kako ga shvaća Graham Harman, dakle objekt je sve ono što svijest pokušava spoznati, čak i onda kada se radi o obliku života (npr. biljka, izvanzemaljski život) (usp. Harman 2010: 9).

[26] Ovaj pojam se može koristiti samo uvjetno nasuprot žanrovskoj književnosti koja također može spadati u postmodernu književnost. Taj drugi model pisanja koja se ovdje stavlja nasuprot nje, bila bi ona koja je sklonija dekonstrukciji žanra ili prožimanju različitih diskurzivnih oblika (npr. romani autora Reze Negarestanija i Marka Danielewskog).

[27] *Epifanija* ili *bogojavljanje* jedna je od glavnih tematskih odrednica u proučavanju proze Jamesa Joycea. U svom nedovršenom djelu *Junak Stephen* (*Stephen Hero*) na temelju kojeg kasnije gradi svoj *Portret umjetnika u mladosti*, Joyceov alter-ego, Stephen Daedalus epifaniju shvaća kao naglo otkrivanje što neka stvar uistinu jest koja se ostvaruje kao iznenadna duhovna manifestacija u vulgarnosti govora ili geste ili u pamćenju uma (Ellman 1982: 83). Dakle ako bi se epifanija pobliže povezala sa sublimnim i čudesnim događajem, moglo bi se zaključiti da se tada ljudska spoznaja suočena s nečim gotovo nepojmljivim urušava što se očituje upravo u primitivnosti jezika, koja se u kontekstu ovog rada ostvaruje preko fragmentiranosti teksta i interdiskurzivosti.

trenutku spoznaje ostvarenom u primitivnosti jezika. Ta se primitivnost jezika ogleda s jedne strane u naglašavanju onog što nije prisutno u tekstu (redukcijom informacije, skrivanjem podataka od čitatelja) te fragmentiranošću i presijecanjem teksta različitim diskurzima (npr. u *Uliksu*). Ako bi se navedeno povezalo s Bekavcem, može se zaključiti da se spekulativnost ostvaruje upravo putem interdiskurzivnosti kako bi se tema o katastrofe o kojoj se piše, pokušala prikazati na različite načine i iz različitih kuteva. Spoznaja se pritom odvija rizomski.

## 7. MAKRORAZINA INTERDISKURZIVNOSTI I SPEKULATIVNOSTI ROMANESKNE TRILOGIJE: *DRENJE, VILJEVO, POLICIJSKI SAT*

Pod makrorazinom interdiskurzivnosti i spekulativnosti podrazumijevat će se ona obilježja i interdiskurzivna prožimanja koja se protežu kao osnovne niti kroz sva tri romana. Razlog zbog kojeg se u analizi neće odvajati ova dva pojma jest taj što se spekulativnost ostvaruje upravo putem interdiskurzivnosti. Istovremeno, romani su u međusobnom interdiskurzivnom položaju jer upućuju jedni na druge ponavljanjem određenih likova, tema, događaja. U prvom dijelu analiziranja makrorazine izložit će se argumentacija zbog koje se trilogija može smatrati intencionalnim interdiskurzom, a s njom je usko povezana i rizomnost spoznaje. U drugom dijelu predstavit će se fabularna nit koja se proteže trilogijom, dok će se u trećem dijelu veća pažnja posvetiti pobližem opisu unutarnjih *prirodnih* zakona Bekavčeva fikcionalnog svijeta i pseudoznanosti koja te zakonitosti proučava. Pritom, znanstveni diskurz se prije svega implementira u *narativnom* smislu[28], a manje u *satiričkom* i *pedagoškom* (usp. Ryznar 2015: 309)

### 7.1. Rizomnost spoznaje i diskurza

Čitateljska spoznaja u Bekavčevim romanima usporediva je s prethodno objašnjenim Deleuzovim i Guattarijevim pojmom *rizoma*. Čitanjem romana, čitatelj širi svoju *mapu spoznaje*. Poput znanstvenika (a neki od likova to i jesu) čitatelj se upoznaje s različitim

[28] *U raspravi o funkcijama znanstvenoga diskurza u djelima francuske književnosti, američki teoretičar Arthur B. Evans (1989) razlikuje tri osnovna principa po kojima se znanstveni diskurz ugrađuje u književni tekst: pedagoški, satirički i narativni. U tekstovima ustrojenima na pedagoškom načelu književnost se, najčešće putem uokvirivanja, prilagođava znanosti s namjerom da je pojasni i približi čitatelju. U satiričkim tekstovima književnost, često putem parodije, znanost nastoji obezvrijediti odnosno osporiti. Narativno načelo podrazumijeva da književnost transformira znanstveni diskurz ili pak pokušava njime manipulirati tako što što uspostavlja metaforički most između dvaju diskurza i tako nadograđuje pripovjedni postupak. U prva dva slučaja znanost je »stavljena u prvi plan« (eng. foregrounded) kako bi se naglasio njezin pozitivni odnosno negativni značaj, a u trećem je suptilnije utkana u književni tekst i zakrivena literarnom retorikom* (Ryznar 2015: 290).

dijelovima *problema* koji romani uspostavljaju, a njegova se spoznaja ne odvija linearno, već upravo kao u *rizomu*, kao mreža unutar koje se može spoznati samo parcijalna polja, a ta se polja tek katkada međusobno spajaju.

Rizomska priroda teksta i polja diskurza, kod Bekavca živi u svim svojim načelima. *Načelo spajanja i heterogenosti* očituje se u miješanju različitih diskurzivnih praksi, funkcionalnih stilova, žanrovskih obilježja, fakcije i fikcije, pseudoznanstvene i znanstvene spoznaje, itd. (npr. u miješanju horora i znanstvene fantastike, miješanja književnog i znanstvenog diskurza, uvođenjem povijesnih događaja kao što je Domovinski rat i njegova povezivanja s otvaranjem *prozora* u drugu dimenziju). *Načelo mnogostrukosti* proizlazi iz činjenice što Bekavčeva proza neprestano *osvještava* čitatelja o svojoj unutarnjoj heterogenosti fragmentacijom teksta i promjenama u načinu pisanja. Npr. u *Viljevu* i *Policijskom satu*, postoji jasna razlika u pripovjedačkoj poziciji, stilu i numeraciji između triju (*Kolovoz*, *Poslije ponoći*, *Marković*), odnosno, dvaju cjelina (*Policijska uprava osječko-baranjska* i *Druga prostorija*). Temeljem načela *obeznačujućeg raskida*, (pseudo)znanstveni diskurz, s kojim se Bekavac najviše uhvatio u koštac, kao autonomna pojava ima obilježja deteritorijalizacije i reteritorijalizacije, pri čemu Bekavac uzima samo neke elemente polja znanstvenog diskursa. On ga dakle, *deteritorijalizira* kako bi *reteritorijalizirao* samo neke elemente u kontekstu vlastitog književnog stvaralaštva. Valja naglasiti da njegovi romani nikada u potpunosti ne prelaze u znanstveni diskurs, čak ni onda kada se u njima pojavljuje oblik znanstvenog članka. Tome je tako jer se pritom prvenstveno falsificira znanstvena spoznaja zbog čega se od znanstvenog diskursa uzimaju isključivo obilježja funkcionalnog stila. Objektivnost i empirizam su dakako falsificirani, u svrhu postizanja osjećaja autentičnosti. *Obeznačujući raskid*, na sličan se način može povezati i s konačnim određenjem Bekavčeva diskurza i žanrovskog određenja romana.

Bekavac istovremeno ispreplići i čitateljsku i karakternu spoznaju koje se ne moraju uvijek u potpunosti preklapati. Dakle, ono što zna lik, ne mora biti isto što zna čitatelj koji je čitao druga dva romana. Prikazom rizomne spoznaje pseudoznanstvenog pristupa u kontekstu fiktivnog svijeta romana, Bekavac prokazuje korelacionističko razmišljanje likova koji pokušavaju rekonstruirati iluzorni i linearni tijek vremena iako taj prividni tijek s dolaskom *katastrofe* nestaje.

### 7.2. Prikaz fabule

Čitateljska rizomnost koja je već prethodno objašnjena kod Bekavca smještena je nasuprot strukturalističkog i predstrukturalističkog shvaćanja spoznaje u obliku stabla. Iz tog razloga Bekavac čitatelju ne nudi priču, već fragmente te priče koju čitatelj pokušava povezati. U procesu čitanja spoznaja se odvija na razini sižea teksta, onako kako su događaji predstavljeni u tekstu koja ne mora pratiti linearni uzročno-posljedični niz. Nasuprot sižea stoji fabula, to je ono što čitatelj konstruira na temelju danog u tekstu, to je ona *prepričljiva* linearna rekonstrukcija događaja. Solar ova dva pojma pobliže objašnjava na slijedeći način:

> *Siže se, naime, može odrediti kao niz događaja onakav kakav je u književnom djelu, dok fabula znači niz događaja povezanih i raspoređenih onako kako bi se oni mogli dogoditi u zbilji. Fabula je tako neka vrsta izvanknjiževne okosnice događaja prikazanih u pojedinom književnom djelu. Ti su događaji povezani uzročno-posljedičnim vezama i pretpostavljaju vremenski slijed onakav kakav je poznat i moguć u zbilji. Siže književnog djela u pravilu odstupa od tog redoslijeda: roman koji opisuje život junaka malokad započinje upravo njegovim rođenjem, kriminalistički roman najčešće počinje zločinom, pa se tek onda, u istrazi, vraća na događaje koji su mu prethodili i zbog kojih se zločin dogodio; ep, koji opisuje rat, najčešće počinje kad je rat već pred završetkom i sl.* (Solar 2012: 53).

I sâm autor tvrdi da se romaneskna trilogija ne mora čitati po redu[29], dakle ne mora se krenuti od *Drenja* (2011) preko *Viljeva* (2013) do *Policijskog sata* (2015) iz razloga što je cilj izgraditi fiktivnu realnost, a na čitatelju je da međusobnim povezivanjem proznih fragmenata pokuša rekonstruirati tu realnost. U sklopu ovog svijeta, nalazi se i Bekavčeva naknadno objavljena zbirka kratke proze *Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku: studije, ruševine*[30] (2017) koja se nekoliko puta čak spominje kao zgrada galerije, a u *Viljevu* Eliza savjetuje Dori da podmetnu *Galeriju likovnih umjetnosti* kao krivi trag Josipu Markoviću[31] (usp. Bekavac 2013: 155). Kako je ova prozna zbirka nastala od već otprije objavljenih tekstova uglavnom u *Quorumu*, može ju se smatrati intencionalno intertekstulanom referencom. U tom pogledu, riječ je o intertekstualnim i neposredno, interdiskurzivnim prožimanjima u kojima prozni tekstovi međusobno referiraju jedni na druge. U nastavku će se pokušati predstaviti kronologija događaja, dakako, onako kako ga je shvatila subjektivna čitateljska svijest autora ovog rada, uz visoku dozu spekulativnosti.

---

[29] *http://glas.hr/356180/5/Bekavac-Ono-sto-knjizevnost-moze-govoriti-stvarno-o-stvarnosti-zapravo-je-laz-i-fikcija*

[30] *https://arteist.hr/galerija-likovnih-umjetnosti-u-osijeku-luke-bekavca/*

[31] Zbirka kratkih proznih tekstova *Galerija likovnih umjetnosti*, koju je napisao lik Luke Bekavca, i opisi prostorija koje se u njoj nalaze su falsifikati. Iako ta zbirka postoji, čak i u čitateljskoj opipljivoj realnosti (i sâm autor ima istoimenu zbirku) zbog činjenice da su Dora i Eliza podmetnule Josipu Markoviću te podatke, a njegovim se otkrićima dalje temelji sva spoznaja likova, moglo bi se zaključiti da su prostori opisani u *Drugoj prostoriji* romana *Policijski sat*, oni *pravi*. Ovime se dodatno narušava teza da *Divizija* Luke Bekavca opisuje drugu stranu, ali i autorova pozicija kao autoriteta.

Kronološkim slijedom prvi događaj je paradoksalno, ujedno i posljednji. Naime, na početku priče stajao bi drugi roman, *Viljevo* i to sa svojim drugim poglavljem *Poslije ponoći*. U njemu se nalazi transkript razgovora između Dore i Josipa Markovića (oca Stjepana Markovića koji se pojavljuje u *Drenju* i *Policijskom satu*). S jedne strane magnetofona stoji Marković te njegovi suradnici Ignac Schlesinger i Katarina Garaj koji se nalaze u Osijeku za vrijeme Drugog svjetskog rata (1943.). A s druge, Dora koja se nalazi u Viljevu nakon *katastrofe* (2109.). Ta je katastrofa narušila prostorvremenski kontinuum zbog čega se gube sve kronološke koordinate. Međutim, na temelju te komunikacije nastaje Markovićev članak napisan između 1947. i 1949. Taj je članak objavljen tek 1991., u glasilu *Duh i rašlje* koje se bavi pseudoznanstvenim i nadnaravnim temama, a priredio ga je sa svojim komentarima sin Stjepan Marković.

Kronologija događaja prebacuje se na memoare neimenovanog pripovjedača *Policijskog sata*. On je *vremenski* pozicioniran u godinu 2012., radi u računalnom centru, a prisjeća se ratnih zbivanja u Osijeku za vrijeme devedesetih. U središtu njegova prisjećanja je tajna skupina koja je razgovarala o *preuzimanju s druge strane*, a ti su razgovori nerijetko bili dvosmisleni govoreći istovremeno o Domovinskom ratu i ratu između dimenzija. Krhkost pamćenja i rastresenost glavnog pripovjedača narušili su kompaktnost priče.

No, ta bezimena grupa, naposljetku dobiva svoje ime, osobito ako se uzme u kontekst i naziv romana, njih se može nazvati *policajcima* koji priječe da bilo što s *druge strane* prijeđe na ovu. Kako iz teksta proizlazi, postoje i tzv. *šverceri* koji pokušavaju prenijeti *aporte*, predmete s druge strane. Ti *šverceri*[32] dapače rade i fluktuacije u tijeku vremena i geometriji prostora upravo svojim prelaskom, a svrha *aporta* nije rečena, tek da oni imaju razorne posljedice (v. Bekavac 2015: 91). U sklopu misteriozne skupine, nalazi se i spomenuti Stjepan Marković koji priređuje članak svog oca za pseudoznanstveni časopis *Duh i Rašlje* 1991. godine.

Godine 1999. u *Drenju* nastavlja se Stjepanova priča. On je profesor koji radi u *kažnjeničkoj koloniji* u koju dolaze stari studenti, Marković ih koristi za transkribiranje snimki na kojima je zabilježen šum. Studentica Marta za koju je odmah na početku rečeno da ima psihičkih problema, nakon pauziranog studiranja dolazi kod Markovića kako bi pisala svoj rad. On ju ubrzo upoznaje s postojanjem tzv. *druge strane* i *prozora* koja je to nekad industrijsko

[32] U tekstu se aludira da to nisu ljudska bića, jer jednog od njih muče na ispitivanju čak pet mjeseci (Bekavac 2015: 92)

mjestašce pretvorilo u sablasno mjesto prepuno elektromagnetskog zračenja i zagađene vode. Taj *prozor* se otvorio u Drenju upravo zbog ratnih stradanja tijekom devedesetih te vodi u Novi Bezdan. Marta koja je upravo zbog svojih psihičkih poteškoća na svojevrstan način *podešana na višu frekvenciju*, uspijeva i ugledati Novi Bezdan. Shvaćajući da Marković ipak nije potpuni šarlatan kako je u početku mislila, odlučuje ostati u Drenju.

Godine 2007. neimenovanog pripovjedača *Policijskog sata* uhićuju osobe odjevene u vojnu odoru i vode u Dom HV-a. Tamo mu pokazuju *Diviziju*, tekst koji se sastoji od deset poglavlja, a napisao ga je lik Luke Bekavca, pripovjedačevog prijatelja. Taj tekst svojim su komentarima ispisala tri glasa, a roman daje naslutiti da oni pokušavaju odgonetnuti kome pripada Bekavac te je li imao uvida u *drugu stranu*. Godine 2012. neimenovani pripovjedač završava svoju priču te govori da se nalazi između Luči i Novog Bezdana gdje bi se sve ubrzo moglo saznati. Pojavu Novog Bezdana kao toponima u Policijskom satu može se interpretirati na nekoliko načina. S jedne strane njime se nastavlja interpretacija iz *Drenja*, koja ukazuje na postojanje drugih dimenzija, mogućih paralelnih svjetova, za koje znaju samo pojedinci koji istražuju takvu fenomene. Dakle, u takvoj bi intepretaciji, pripovjedač Policijske uprave osječko-baranjske znao da se nalazi pokraj Novog Bezdana koji ne mora nužno vidjeti, no zna gdje se on nalazi. Druga bi interpretacija mogla ići u smjeru pojavljivanja novih toponima u *vidljivoj* stvarnosti, ali i u sjećanjima likova.

Roman *Viljevo* iako izrazito fragmentiran ponajviše kontekstualizira cjelokupnu fabulu trilogije. Radnja se odvija u periodu nakon 2109. kada je linearni tijek vremena nestao. Dora živi sa svojom sestrom Elizom u jednoj rustikalnoj kući u Viljevu, gdje se skrivaju od neimenovanih napadača. One komuniciraju s Josipom Markovićem putem magnetofona, tako da Dora razgovara s njim, a Eliza neprerađeni tekst uređuje i piše popratne komentare kao uputu za daljnju komunikaciju, u strahu da Marković ne otkrije njihovu poziciju. Dora snima vlastiti zvučni zapis koji kasnije i briše, no kako svaka informacija ostaje zabilježena u šumu, čitatelj ima priliku *čuti* taj zapis. Dora i Eliza pripadnice su nekadašnjeg *kola*, svojevrsnog tajnog društva koje je bilo upućeno u znanje o povezanosti informacije i materije. Dora, slično kao i Marta, imala je sposobnost komunikacije s *drugom stranom* putem misli te tkanja materije što je objašnjeno drevnim znanjem koji žene u njezinoj obitelji prenose s koljena na koljeno.

Dora tvrdi da je do katastrofe i otvaranja prolaza doveo i ljudski faktor zbog pretjeranog utjecaja na materiju. Počele su klimatske promjene, EU je izgledao kao Sibir, a ljudi su

shvatili da dolazi do promjene, do katastrofe (usp. Bekavac 2012: 38). Ono što su tada odlučili jest pokušali su se u potpunosti odvojiti od tijela prebacujući svijest čitave civilizacije u tzv. Centralu pretvarajući čovječanstvo u čistu informaciju odvojenu od materije. Također, Dora naznačuje da se Centralu može pokušati kontaktirati pisanjem. No kako ju je netko ili nešto bombardiralo do prebacivanja nije došlo. Razvoj tih događaja uvelike ostaje nedorečen, a ovdje će se tek naznačiti da Dora *sluti* da je ta *druga strana* priželjkivala prebacivanje u Centralu kako bi ljudi napokon dosegli *višu frekvenciju* tj. viši stupanj svijesti (usp. Bekavac 2012: 43-44). Iz toga se dade zaključiti da Centralu nisu bombardirala *bića* iz druge dimenzije već određena skupina ljudi koja se opirala ideji *posthumanizma*[33]. Dakako ovo je samo spekulacija nastala na temelju praznih mjesta u romanu (kojih je mnogo) i Dorine slutnje.

### 7.3. Prikaz (pseudo)znanstvenog diskurza

U drugom dijelu izlaganja makrorazine romaneskne trilogije, pokušat će se izložiti fiktivna *pseudoznanost* koja proučava unutarnju logika i *prirodne zakone* fiktivnog svijeta romana. S obzirom na to da Bekavac koristi književni diskurz kao mjesto kritike onog što pripada prirodnoznanstvenom i filozofskom diskurzu, može se govoriti o primjeru interdiskurzivnosti. Također, on istovremeno stvara vlastiti pseudoznanstveni diskurz kreirajući vlastita znanstvena objašnjenja u romanu za objašnjenje određenih fikcionalnih fenomena. Utoliko, interdiskurzivnost otvara mjesto spekulativnosti.

Nekoliko je temeljnih međusobno isprepletenih obilježja te unutarnje logike koji se protežu kroz sva tri romana, pa se preslikavaju i na literarno oblikovanje teksta na mikrorazinama (npr. na razinu opisa, imitiranju drugih medija, lematizaciju teksta). Prva dva obilježja (*materijalnost* i *singularnost*) odnose se na *prirodne zakone* koji vladaju u romanu dok se treće (*kritika antropocentrizma*) odnosi se na općeljudsku i znanstvenu spoznaju.

#### 7.3.1. Materijalizam

Unutarnji svijet romana prvenstveno se bavi materijalnošću, a ta materijalnost uključuje sve – kemijske elemente, zvuk, predmete, životinje, ljude pa čak i jezik. Osnovna gradivna jedinica koju pritom Bekavac koristi jest frekvencija. Takvo shvaćanje prirode iako dovedeno do krajnjih granica ipak se može *labavo* povezati s *teorijom struna* koja svu materiju promatra kao vibraciju (usp. Hawking 2002: 51-53). Dakako ta vibracija, povezana sa zvukom, utoliko

[33] U tekstu *The Transhumanist FAQ*, Nick Bostrom ideju posthumanizma objašnjava kao težnju k unaprjeđivanju ljudske vrste prema višem stupnju svijesti i kognicije te besmrtnosti (usp. 2003: 5-6).

je i romantizirana, a omogućuje da se informacije prenose ne samo u prostoru, već i u vremenu (usp. Bekavac 2011: 103-105).

Sve frekvencije Bekavac objedinjuje pojmom *šuma* te ga predstavlja kao eter za koji su krajem 19. stoljeća znanstvenici vjerovali da čini neprekidni medij. „Svjetlosne zrake i radiosignali predstavljali su valove u eteru, baš kao što je zvuk niz tlačnih valova u zraku“ (Hawking 2002: 5). Šum i eter povezuje činjenica, da eter predstavlja medij sve materije, dok *šum* u akustici predstavlja spektar svih frekvencija. Logika koja se nakon toga odvija u romanima, osobito u *Drenju,* jest da šum zadržava informacije te da se iz njega one mogu *prosijavati* tehnologijom za obradu zvuka. Naposljetku, ta se informacija može transkribirati u tekst (usp. Bekavac 2011: 143-144).

Bekavac taj uvjetno nazvan, materijalizam povezuje i s ljudima. Pa tako ljudske misli, sjećanja, spol, život i smrt imaju svoje mjere u centimetrima (usp. Bekavac 2011: 125). Bekavac također uspostavlja direktniju pseudoznanstvenu vezu između imena mjesta (npr. Drenje i Viljevo) i otvaranja *prozora*. Imena tih mjesta putem svojih fonetskih kvaliteta i glasovnom simbolizmu (v. Bagić 2012: 124) uspostavljaju posebna frekvencijska polja na kojima se može otvoriti prolaz u drugu dimenziju.

### 7.3.2.. Singularnost

Singularnost, pojam preuzet iz fizike predstavlja mjesta u Svemiru (crne rupe i crvotočine) u kojima se prostorvrijeme toliko zakrivljuje da ide prema jednoj točki, a prema teoriji velikog praska, cijeli svemir je nastao iz jedne takve točke (usp. Hawking 2002: 36). Singularnost se kod Bekavca predstavlja kao *spregnutost* (engl. *entanglement*), *istodobnost*, *sublimno* i *posthumanizam*.

*Spregnutost* se kod Bekavca ogleda u činjenici da je sve u svemiru povezano prethodno objašnjenim šumom. Ta povezanost, preuzeta iz kvantne mehanike[34], javlja se i u humanistici kao odgovoru na spoznaje prirodnih znanosti. U svojoj knjizi *Susresti svemir na pola puta* (*Meeting The Universe Halfway*) Karen Barad pojam spregnutosti, objašnjava kao nemogućnost samostalnog postojanja, već tvrdi da se postojanje odvija upravo povezivanjem

[34] Kvantna mehanika proučava tzv. *kvantnu spregnutost* (engl. *quantum entanglement*), kada su dvije čestice iako prostorno udaljene, povezane. Ta se povezanost ogleda u činjenici da ako se manipulira vrijednošću jedne čestice (tzv. *spin*), tada ista vrijednost, ali suprotna, može očitati kod druge čestice (usp. Hawking 2002: 48-50). Kada se ta prirodnoznanstvena teorija primijeni na proučavanje društva, dolazi se do pobližeg povezivanja s dekonstuktivističkim kritikama postojanja Drugog (femistička kritika, novi historicizam, postkolonijalna kritika, queer teorija) neravnomjerne akumulacije kapitala, ekokriticizma kao odnosa između čovjeka i prirode itd.

s drugim entitetima (2007: 9). Dakle, postojanje se ostvaruje istovremenom povezanošću i negacijom ostalih postojanja. Time se pojam spregnutosti, direktnije povezuje s Derridaovim pojmom *différancea* kao nemogućnosti ostvarivanja samostalnog značenja označitelja bez prethodne negacije ostalih značenja. Vladimir Biti navodi da je Derrida tako kritizirao „*metafiziku prisutnosti* upisivanjem tragova odsutnosti" (1997: 332) jer ono što je na prvi pogled, odsutno iz riječi ipak ostaje utkano u prisutno značenje. Bekavac na svojevrstan način *vizualizira* teoriju pokušavajući prikazati svijet u kojem se bilo kakav oblik djelovanja materije može reflektirati na drugu dimenziju, čovjeka, prirodu, itd.

Nadalje, *istodobnost* se ogleda u činjenici, da s dolaskom *katastrofe* i otvaranjem *prozora* u određenim mjestima, nestaje ilozorni tijek vremena[35]. Međutim, ono što ostaje na neki način netaknuto od strane katastrofe, kao svojevrsna konstanta jest upravo *šum*, koji zadržava informacije. Upravo time, čitatelja se upućuje na činjenicu da sva materija postoji istodobno. Bekavac u knjizi *Prema singularnosti: Derrida i književni tekst* piše da se pojam singularnosti u fizici koristi

> *kako bi se imenovalo mjesto gdje vrijednosti koje opisuju prostornovremenski kontinuum postaju nemjerljive. Takve točke, na kojima gravitacija i zakrivljenost prostorvremena postaju beskonačno velikima i do kraja komprimiranima, figurativno predstavljaju rubove postojećega, bilo da ih opisujemo u vremenskom (veliki prasak) ili prostornom smislu (singularnost unutar crne rupe)* (Bekavac 2015: 158).

Iz takve percepcije vremena, prostora i materije, proizlazi *sublimno*. Kako nastavlja Bekavac, singularnost označava „nedefiniranu regiju sustava koja uvjetuje njegovo ponašanje, ali ostaje izvan dosega znanstvene opisivosti: mjesto koje se možda može pojmiti analogijski, ali po sebi predstavlja slom analogije, prestanak djelovanja metafore, istinsku granicu kalkulabilnosti i mislivosti" (Bekavac 2015: 159). Dakle, kao i kod Lovecrafta kada se likove suoči sa sublimnim, nezamislivim, novim, rađa se strah te atmosferičnost horora. Tim svojstvom singularnosti Bekavac kreće prema kritici antropocentrizma.

Iako se singularnost kao oblik *posthumanističke misli* manje odnosi na *prirodne zakone* trilogije, a više na civilizaciju, ta se ideja javlja i upravo je i omogućena *prirodnim* jedinstvom materije. Posthumanizam se kao ideja javlja uvođenjem Centrale kao mogućeg bijega od nadolazeće *katastrofe* i pokušajem prebacivanja cjelokupnog čovječanstva u *čistu informaciju* (usp. Bekavac 2012: 12). Mehanizam koji bi takvo nešto omogućio nazire se u već

[35] O Drenju kao mjestu singularnosti bit će riječi u poglavlju o istoimenom romanu i izdvojenom dijelu naziva *Pseudoznanstveni podtekst opisa*.

objašnjenoj *materijalnosti misli* koje bi se naknadno mogle povezati, kreirajući svojevrsnu ujedinjenu svijest cjelokupnog čovječanstva *konvertiranu* uz pomoć Centrale. Razdoblje moguće budućnosti u kojoj se ljudi povezuju s tehnologijom Ray Kurzweil naziva *singularnošću* u knjizi *Singularnost je blizu* (engl. *The Singularity Is Near*) (2008: 17). Kurzweil razlikuje šest epoha, od kojih dvije posljednje predstavljaju singularnost: prva je obilježena kemijskim i fizikalnim procesima te razvojem čestica na Zemlji), druga je obilježena biologijom i razvojem živih bića, treća razvojem mozga, pohranjivanjem informacija u sklopu neuronskih obrazaca, četvrta razvojem tehnologije te pohranom informacija na računala, peta razvojem umjetne inteligencije, biološko se povezuje s tehnološkim, u šestoj materija i energija poprimaju obilježja inteligencije, a ljudska inteligencija je proširena putem tehnologije (2008: 23). Iako je mehanizam dolaska do singularnosti, onako kako predviđa Kurzweil (npr. putem nanotehnologije i genetike) i onako kako se tek nazire kod Bekavca (razvojem pseudoznanosti, izgradnjom Centrale) drugačiji, zajednička je teza o prelasku svijesti iz biološkog, preko tehnološkog, u materiju i energiju. U oba slučaja radi se o čovjekovu *oslobađanju* od vlastite biologije i pokušaju transformacije u *čistu informaciju*.

### 7.3.3. Kritika antropocentrizma

Kritiku antropocentrizma u romanima moglo bi se razdvojiti na tri elementa. Tu je iskazivanje *svjesnosti o čovjekovoj nemogućnosti krajnje spoznaje*, zatim *kritika antropocentrizma u znanosti* te *ekokriticizam*, dakle kritika čovjekova negativnog utjecaja na prirodu. U više navrata likovi iskazuju svoju *svjesnost o čovjekovoj nemogućnosti krajnje spoznaje*. Razlog zbog kojeg ljudi ne mogu spoznati svijet oko sebe leži u činjenici da percipiraju svijet putem osjetila, dakle mogu spoznati isključivo sekundarne ili senzualne kvalitete objekta. A kako je prethodno rečeno, Harman tvrdi da sve što pripada osjetu, nije stvarno. „Treba se pomiriti s tim, mozak je samo filter, krajnje primitivan filter: on inhibira taj tijek koji postoji mimo njega, a zatim tu inhibiciju, ili ono što se kroz nju uspije probiti, naziva stvarnošću ili svijetom“ (Bekavac 2011: 143). U *Policijskom satu* primitivnost misli se čitatelju osobito iskazuje u pripovjedačevu pokušaju rekonstrukcije priče te manjkavosti znanja. No tu se Bekavac prvenstveno fokusira na sjećanje, a manje na osjetila. Također, neimenovani stranac u razgovoru sa Stjepanom Markovićem aludira na postojanje simulacije kada postavlja pitanje tko plasira sve vijesti i odakle one dolaze.

> *„Sve što ste gledali zadnjih godina, to zaboravite, to je ništa, fatamorgana, kao TV Dnevnik, same lažne vijesti,* nestvarne stvari*...” Marković je kimao, sporo i s razumijevanjem, ne uspijevajući sasvim*

> *prikriti izraz lica koji je sugovornika nedvosmisleno klasificirao kao potpunog imbecila. „A odakle dolaze te emisije, ta naša stvarnost? Mislim, tko to emitira?" pitao je Marković, na što je čovjek kao da je odjednom smeten time što odgovor nije samorazumljiv, odvratio: „Pa valjda antroposauri, ne znam... Mislim u svakom slučaju to ide negdje sa ζ Draconis, ili γ Cephei, definitivno purpurni zatvor, ja bih rekao Lijevi zid..." (Bekavac 2015: 167).*

Na ovu teoriju nadovezuje se postojanje *neprijatelja*, koji pretendira na prebacivanje u *ovu dimenziju* i moguću promjenu vrste. Kako tvrde Kim Sang Hun i Boris Škvorc, zlo dolazi izvana i povezano je sa silama smještenima izvan mogućnosti razumijevanja (2019: 81). Upravo ta *izvanjskost* jest ono što je ključno. S jedne strane kod ljudi se stvara obrambeni mehanizam, iako ne mogu u potpunosti razumjeti što bi to *preuzimanje* značilo. A s druge, taj se *neprijatelj* ne može gotovo niti percipirati zbog čega Bekavac samo nagoviješta *njegovo* postojanje, ali ga ne pokazuje.

Sva tri romana bave se percepcijom vremena, a kao što je prethodno objašnjeno kod objektno-orijentirane ontologije, protok vremena je iluzoran te predstavlja vezu između senzualnog objekta i senzualnih kvaliteta. Kako tvrdi Marković u *Drenju*: „Vrijeme ne postoji, najgluplje i najjednostavnije rečeno – vrijeme je aspekt promatranja stvari, a ne aspekt samih stvari, i to vrijedi za sve pojaseve. Trebalo bi otvoriti oči prema onome iza vremena, onom supstratu svih transmisija" (Bekavac 2011: 106-107). Utoliko, vrijeme nije poveznica između svijeta percepcije i svijeta realnih objekata. Uklanjanjem tog privida, čovjeka bi se (na izrazito spekulativan način) približilo *pravoj* zbilji. To je upravo ono što se i događa u romanima. U *Viljevu* nestaju godišnja doba te se raspored zvijezda u potpunosti izmijenio. Ipak, i dalje ostaje mogućnost percipiranja objekata putem prostora, ali i putem *zrenja misli* (*eidosa*).

> *(...) kakvo uopće značenje mogu imati dani u tjednu ili datumi u mjesecu ako više nema godišnjih doba?...zima više ne postoji, jedva da još ima onih laganih zanošenja prema proljeću i jeseni, iako više ne znam koje je koje, to se događa samo noću, ta privremena zahlađenja, ali više nema smrti bilja... postoji samo ovo, vječno ljeto, monotono i potpuno nepomično, kao beskrajni kolovoz, iako ni ta riječ više nema smisla* (Bekavac 2012: 11).

Na manjkavost kognitivnog aparata aludira se i četirima špiljama koje stoje u Viljevu te ih se može povezati s Platonovom prispodobom o špilji[36]. Ispred njih nalaze se i stijene s latinskim natpisima koje Eliza kasnije i prevodi, a Dora tvrdi da je riječ o parafrazama Pitagore:

> *zbog toga što se bestjelesne forme i prva načela ne mogu namrijeti riječima, pribjegli su uprizorenju brojevima (...) zato ono što poimaju jedinstvom, identitetom i jednakošću, uzrokom prijateljstva, sprege*

[36] U prispodobi o špilji Sokrat govori o robovima koji su vezani u špilji te je sve što mogu vidjeti sjena njihovih gospodara. Kada jedan ode iz špilje, on po prvi put ugleda svijet koji u potpunosti izgleda drugačije od onog prijašnjeg. Po povratku u špilju, nitko mu od drugih robova ne bi vjerovao tvrdi Sokrat (Platon 2009: 274). Iz tog razloga, kritizira se čovjekova spoznaja koja je ograničena isključivo onim što mu je dano putem osjetila. No, to se također može proširiti i na simbole (to može biti jezik, ali i matematika) kao sredstva spoznaje koja također mogu biti ograničena iako ljudska kognicija nešto *točnije* nije u stanju niti percipirati.

> *i naklonosti koja čuva univerzum, sve što smatraju istim drugome, nazivaju jedno (…) svaka stvar u prirodi ima početak, sredinu i kraj, pa će joj se pridati broj tri: zato će se sve što ima sredinu zvati trojstvom i biti savršeno* (…) (Bekavac 2012: 50-52).

Dakle, dolazi se do pitanja može li znanost te njezin jezik u obliku simbola ili matematike uopće pomoći čovjekovoj spoznaji? Odgovor na ovo pitanje nije jasan te se Bekavca ne može dosljedno približiti ni Meillassouxu ni Harmanu. Sestre Dora i Eliza pokušavaju shvatiti novu logiku stvari, svijet u kojem vrijeme *nestaje* na što je već prethodno upozoravao Stjepan Marković. Znanost se u tom pogledu u potpunosti mora promijeniti, ona mora prihvatiti tu novu *paradigmu* ili *epistemu*, onako kako ju je još šire opisao Foucault, kao *način percepcije* na svim razinama društvenog života. Ta nova znanost trebala bi uzeti u obzir prije svega, da svijet postoji bez čovjeka, zanemariti njegov *antropocentrični egoizam* i priznati postojanje *ancestralnosti*. Svijet koji su sestre poznavale sad je tek krhotina onog što je nekada bio, tj. onoga što su ljudi percipirali da svijet uistinu jest. Međutim, sestre i dalje upadaju u svojevrsni korelacionizam. Prvenstveno Eliza koja je više sklona znanosti od mlađe Dore te se pretvara da iluzorni tijek vremena postoji time što i dalje broji dane u tjednu, tjera sestru da popisuje zviježđa, te se i dalje odnosi prema Dori kao da je ona mlađa, iako su sada svi jednako stari. Kako je prethodno rečeno, Foucault je uz renesansnu i klasicističku razlikovao i modernističku epistemu koja se temelji se na promjenljivosti, evoluciji i dijakroniji[37]. No, upravo ova posljednja stavka i jest ono što spekulativni realizam propituje. Moglo bi se stoga zaključiti da Bekavac iskazuje nepovjerenje u *antropocentrizam znanosti*, no istovremeno i dalje ostavlja otvorenim pitanje može li se spoznaja odvijati putem jednoznačnih simbola poput onih matematičkih. Također Bekavac propitkuje i znanost kao svojevrsnu ideologiju s vlastitim doktrinama koja odbacuje ono što nije u suglasnosti s trenutnim znanstvenim spoznajama[38]. Kako piše Foucault u *Poretku diskurza*:

---

[37] U knjizi *We Have Never Been Modern* (*Nikada nismo bili moderni*), Bruno Latour tvrdi da je modernizam uvelike usmjeren na povijest protiv koje se bori. S jedne strane je želi uništiti te je sklon revoluciji i avangardi, a s druge, promatra povijest kako ne bi načinio iste greške. U takvoj slici vremena, vrijeme se prikazuje poput strijele koja se udaljava od svog početka (usp. Latour 1993: 68-69).

[38] Karl Popper je zaključio da je u prošlosti znanost težila indukciji i verifikaciji (odobravanju) kojima je Popper suprotstavio dedukciju i falsifikaciju (opovrgavanje). Za njega „znanstvenici zapravo uopće ne pokušavaju verificirati teoriju, oni ju nastoje falsificirati, i, ako u tome ne uspiju, onda ju prihvaćaju. Kao kriterij demarkacije znanosti i neznanosti predložio je *falsifikabilnost* – mogućnost empirijskog opovrgavanja“ (2002: 24). Popper piše: *Sve dok jedna teorija izdržava detaljne i oštre provere i tokom naučnog progresa nije zamenjena nekom drugom teorijom, možemo rei da je dokazala svoju (pravu) vrednost ili da je potkrepljena prošlim iskustvom. U ovde skiciranoj proceduri ne pojavljuje se ništa nalik na induktivnu logiku. Ja nikad ne pretpostavljam da iz istinitosti singularnih iskaza možemo da dokazujemo istinitost teorija. Ja nikada ne pretpostavljam da se pomoću verifikovanih zaključaka neka teorija može zasnovati kao istinita ili čak samo kao verovatna* (1973: 65).

> *Učenje povezuje pojedince sa izvjesnim tipom iskazivanja i zabranjuje im prema tome sve druge; ali se koristi, zauzvrat, izvjesnim tipovima iskazivanja da međusobno poveže pojedince i da ih time odvoji od svih drugih. Doktrina izaziva dvostruko potčinjavanje: potčinjavanje govornih subjekata diskursima i potčinjavanje diskursa, u najmanju ruku potencijalno, grupi govornih individua* (1994: 33).

Badurina ističe da je specijalizirani (znanstveni) diskurs „manje javan i njegova javnost svakako nije ona općega tipa. Njegov je elitizam proporcionalan stupnju stručnosti" (Badurina 2008: 121). Pozivajući se Hallidayja i Martina (1993), Badurina piše da ga se može smatrati i *antidemokratskim* jer taj „jezik odvaja one koji ga razumiju od onih koji ga ne razumiju" (2008: 121). U trilogiji se znanost diskreditira na nekoliko razina. S jedne strane znanstvena zajednica diskreditira rad profesora Stjepana Markovića smjestivši ga u tzv. *kažnjeničku koloniju* u Drenju, a s druge Marković diskreditira rašljare iz Habjanovca koji se također bave problematikom nadolazeće katastrofe. Također, valjalo bi naglasiti kako je Marković i sâm objavljivao u časopisu *Duh i rašlje* (što je vidljivo u trećem poglavlju *Viljeva*), a koji nakon toga u Drenju diskreditira nekadašnje suradnike. Dakle, tu se može primijetiti i kako je Marković s otkrićem novih spoznaja postao svojevrsni *pravovjernik* nove znanstvene paradigme.

> *U tom je broju bio tekst na temelju kojega su, tvrdio je Marković, rašljari počeli vjerovati u znanstvenu utemeljenost nečega što im je bilo otprije poznato, a što danas zovu razvodnom kutijom: tvrdili su da se njome kontrolira energetski refleks Drave s pritocima i pripadnim podzemnim vodama; „znate, kolegice, to su vam jednostavni ljudi", dometnuo je s pomalo usiljenim podsmijehom, kao da ih želi omalovažiti zato što su seljaci, ili time pred Martom umanjiti značenje koje ta teorija ima za njega (...) u sjećanju joj je ostao neočekivan reciprocitet između Markovića i rašljara koji su se, činilo se,* uzajamno *optuživali za neki vid praznovjerja neznanstvenosti i robovanja tradiciji, čija je točka loma bila u njihovoj, barem prema njegovu tumačenju, teološki obojanoj koncepciji zbilje (...)* (Bekavac 2011: 96).

Međutim, bezuvjetnom prihvaćanju Markovićevih tvrdnji i odbacivanju *folkornog pristupa* također se suprotstavljaju saznanja koja čitatelj dobija od Dore u *Viljevu*. Iako Dora ne prihvaća rašljarstvo (usp. Bekavac 2012: 170), ona prihvaća astrologiju i uporabu viska za koji tvrdi da je to znanost „kao bilo koja druga, ima svoju metodu, pojmove, oruđa, povijest" (Bekavac 2012: 168).

Stoga su i Marković i različiti *radiestezijski*[39] *pristupi* svaki na svoj način, djelomično u pravu, a ta se činjenica prije svega potvrđuje u mogućnosti *prosijavanja poruke* iz šuma, ali i u *tkanju materije*, učenju koje Dora dobija preko ženskog dijela obitelji.

[39] *Radiestezija je sposobnost osjećati zračenje, tj. sposobnost nekih ljudi da pomoću njihala ili rašlji otkriju podzemne tokove voda ili naslaga ruda, ponekad čak pomoću sam ih zemljopisnih karata. Ti ljudi mogu otkriti i zračenja što ih odašilju živa bića i predmeti, kao npr. fotografije, lijekovi i predmeti koji su ozračeni od pojedinih osoba (...) Prema hipotezi zračenja: ljudski je mozak, živčani sustav, svaka živa stanica i svaki atom*

> *Gerda nam je govorila da zvuk i tkanine imaju nešto zajedničko, nešto opasno, slabo se toga sjećam, stara škola je učila vezanje čvorova, ali s tim je bilo povezano i tkanje daha u kolima, kanoni koji su nam trebali stvoriti* dušni vez*, tako su ga zvale, nešto kao prividna smetnja, uzorak u toj monotoniji iz kojega će iskrsnuti novi glasovi i novi [smetnje 2 minute 29 sekundi]* (Bekavac 2012: 41).

Kritika znanstvenog autoriteta iščitava se i u tome što se Marković u trilogiji prikazuje kao *najstručniji* tj. on najbolje poznaje nadolazeću *katastrofu* od svih likova koji se nalaze u razdoblju prije nje. Osim toga i njegov otac Josip, uspio je komunicirati s Dorom. No, istovremeno za njega se zna da je alkoholičar, neuredan, iznosi pseudoznanstvene tvrdnje, a kako je i sâm u *kažnjeničkoj koloniji* niti znanstvena zajednica nema veliko povjerenje u njegov rad. Također, Marković smatra da Marta nije smjela vidjeti *Novi Bezdan*, jer to znači da ima psiholoških poteškoća .

> *Englezi to zovu* timeslip*, ali nema bitnije razlike od ovoga što vam ja pričam: taj dojam koji subjekt ima, kao da na trenutak* propada *kroz vrijeme u neki potpuno nasumičan datum, zapravo samo predstavlja jedan oblik nehotičnog lateralnog kretanja, trenutnog izbačaja iz tračnice na koju ste kondicionirani (...) Sve su to, da ne bude zabune, mentalni poremećaji, strogo govoreći – ne iluzije, nego nešto što duševno funkcionalan čovjek ne bi smio vidjeti..* (2011: 146).

Slična je situacija i s Dorom kojoj Eliza ispočetka nije vjerovala. Kako se saznaje od Dore u *Viljevu*, mogućnost transcedentacije vremena, slušanja informacija u *šumu*, jest *sposobnost* koju imaju samo rijetki iz čega proizlazi i Bekavčeva kritika *normalizacije*[40] u znanosti.

> *kad se samo sjetim, isprva, sam, još u Osijeku, mislila da se ona samo pretvara da ih ne čuje, jer su meni bili toliko jasni, kao da govore* u mene (...) *ja sam odgovorna za* simultani prijevod*, kako ona to zove, slušanje i transkripciju* (...) *prije su mislili da se sve to događa zbog nekakvog šoka, valjda zbog mamine ili Nađine smrti, ne znam, u svakom slučaju još u Osijeku, ali bili su u krivu, počelo je puno prije [šumovi 6 sekundi] za mene, Eliza je povjerovala tek kasnije (...) mislim da je stvarno prestala sumnjati tek nakon Miholjca, kao da joj je bilo potrebno toliko mrtvih na jednom mjestu* (Bekavac 2012: 21-28).

Kritika antropocentrizma odvija se i kao *ekokriticizam* zbog čega se trilogija u određenoj mjeri može smatrati i klimatskom fikcijom. S obzirom na to da je jedna od temeljnih odrednica Bekavčeva svijeta singularnost tj. povezanost sve materije, svako ljudsko djelovanje ima potencijal negativno utjecati na prirodu.

> *Marković spominje katastrofu na drugačijim mjestima, dajući naslutiti da je riječ o nečemu manje konkretnom, do te mjere da Marta pomisli kako joj zapravo želi dati do znanja da smatra cjelokupnu politiku okupatorske vojske, zajedno s kulturnom, socijalnom, gospodarskom propašću koju je donijela sa sobom, izravno odgovornom za promjenu timbra glasanja čaplji za vrijeme inkubacije, ili za*

---

*kratkovalni odašiljač, a svaki radiestezist, telepat, vidovnjak radio-aparat koji prima te kratke valove* (Kusić 1982: 129).

[40] Pojam *normalizacije* Foucault koristi kako bi prikazao načine na koji društvo formalizira što je prihvatljivo, a što nije te time potvrđuje vlastitu moć nad pojedincem. Foucault je u svojim radovima kritizirao kriminologiju, seksologiju, urbanizam, sociologiju i psihologiju (Kalanj 1993: 81). „O povezivanju znanja i moći Kalanj piše sljedeće: Od klasičnog razdoblja, a pogotovo danas, znanje i moć oblikuju se u međusobnom suglasju, stvarajući postupke i discipline na koje se oslanja strategija normalizacije. Znanje i moć nisu strani jedno drugome. Oni u povijesti djeluju tako da se međusobno obogaćuju i oplođuju“ (1993: 81).

> *drugačiju distribuciju snimki štekavaca i kormonara u odnosu na cenzus ekosustava izrađen 1990. godine* (Bekavac 2011: 25).

Kao što Dora tvrdi u *Viljevu*, za katastrofu su krivi i ljudi prevelikom manipulacijom materije. Iz tog razloga, EU i ostali razvijeniji dijelovi svijeta postaju prva mjesta koja udara *katastrofa* te čiji proizvodi postaju toksični, dok je Hrvatska upravo zbog svojeg lošijeg gospodarskog stanja, ostala djelomično netaknuta (usp. Bekavac 2012: 38). Time se Bekavac približava *materijalnom ekokriticizmu* utemeljenom na ideji *transkorporealnosti* (engl. *transcorporeality*) teoretičarke Stacy Alaimo. Ideja *transkorporealnosti* uključuje shvaćanje svijeta kroz njegovu materijalnu povezanost ljudskog tijela, ali i cjelokupnog društvenog života s okolišem (Marland 2013: 855).

U tom pogledu, *katastrofa* sa svojim ekološkim posljedicama predstavlja *hiperobjekt* čije posljedice/senzualne kvalitete čovječanstvo osjeća na vlastitoj koži. No osim klimatskih promjena i radijacije, te posljedice su još šire jer utječu na vremensku dimenziju te otvaranje prolaza za *drugu stranu*. Obilježje *ljepljivosti* vidljivo je u tome što *katastrofa* ima ogroman utjecaj na sva živa bića zbog klimatskih i drugih promjena u okolišu, a za ljude se također najavljuje i promjena percepcije. U Drenju se *najavljuje* dolazak *katastrofe* zadržavanjem elektromagnetskog zračenja, zagađivanjem vode u okolici naselja i nestankom životinja. „Na trenutke se čini da je Marković barem donekle bio u pravu: oko Drenja više nema životinja, svakako nema sisavaca (...)“ (Bekavac 2011: 42). *Katastrofa* je također *nelokalna* jer se isprva javlja samo na pojedninačnim mjestima npr. otvaranjem *prozora* u Drenju, no istovremeno time cjelokupni događaj postaje još strašniji. Jer svaka pojedinačna *najava* konačne katastrofe, pretpostavlja da postoji nešto više od ovog trenutnog. *Vremenska valovitost* ogleda se u činjenici da se razmjeri posljedica *otvaranja prozora* mogu nastavljati i dugo nakon njihovog završetka.

> *„Razumijete, nitko više neće u hipu ostati bez ruke ili noge, ili nekog organa, ili života, više ništa neće biti tako glasno i tako spektuakularno kao što je bila jesen 1991., ali neposredni efekti tog vremena još uvijek traju punom snagom (...)“* (Bekavac 2011: 55)

Također, dolazak *katastrofe* predstavlja svojevrstan kraj vremena, dakle, katastrofa ima *gaussovsku temporalnost* koja može oblikovati prostorvrijeme. Na znanstvenofantastičan način Bekavac pridaje *gaussovsku temporalnost* i ljudskom djelovanju koje može utjecati na vremensku dimenziju te ubrzati kataklizmu.

> *(...) na kraju se ispostavilo da valjda ima i neke sreće u tomu što smo oduvijek bili provincija, na rubu zbivanja, zaostali i zaboravljeni... relativno sigurni zbog drugih centara u regiji koji su još uvijek bili aktivni u eteru, iako su stvarali tolike probleme i izazivali strah stotinama kilometara oko sebe, Subotica, Pecs, Paks...* (Bekavac 2012: 39).

*Faličnost,* za koju Morton kaže da je transdimenzionalna kvaliteta hiperobjekta te mu omogućava da bude nelokalan i temporalno valovit (2013: 70), Bekavac prikazuje različitim fokalizatorima, pripovjedačkim pozicijama, usmjeravanjem na jednog protagonista (npr. Martu, Doru, pripovjedača *Policijske uprave osječko-baranjske* u *Policijskom satu* koji su smješteni u različitim naseljima (Drenje, Viljevo, Osijek) i vremenu (devedesete, doba nakon katastrofe, rane dvijetistućite). Upravo zbog ove kvalitete hiperobjekta, spoznaja likova (ali i čitatelja), nužno se odvija rizomski. *Interobjektivnost* se kod Bekavca ogleda u činjenici da *katastrofa* utječe na ljude, ali i u tome što ljudi svojim djelovanjem pospješuju *dolazak katastrofe*. Prije svega naznačit će se da Bekavac teži *interobjektivnosti* jer pokušava svoje likove svesti na svojevrsne objekte u prostoru, prokazati manjkavost antropocentrične subjektivnosti što se na pripovjedačkom planu može primijetiti povećanjem količine opisa i prikazivanjem statičnih prizora.

> *Markovićeva se neljudskost manifestira sličnošću s nekim napola zaboravljenim predmetom: poput objekta koji nema nikakve stvarne osjećaje, niti ih može u komu izazvati, on prije svega izgleda kao prašnjav artefakt koji još nije dovoljno star da bi postao antikvitet, ali odavno je prošao trenutak u kojem ga se moglo vratiti u uporabu, pa je jedini privid funkcioniranja koji mu preostaje polagano prikupljanje patine* (Bekavac 2011: 40)

Kao i za Mortona, ljudska subjektivnost tek je jedan objekt u interobjektivnom odnosu koji ljudi uspostavljaju s hiperobjektima. Sada kada se objasnilo zbog čega se može govoriti o interobjektivnom odnosu hiberobjekta *katastrofe* i likova u romanu, pokušat će se dalje objasniti *mreža* tih odnosa, kako je naziva Morton. Za Mortona mreža (engl. *mesh*), označava „niti i rupe između niti. Ova činjenica ima važnu ulogu u našem shvaćanju uzročnosti. To je uzročna dimenzija u kojoj se stvari mogu dogoditi, i ne dogoditi“ (Morton 2013: 83 prev. RA). Iako se metafora *mreže* javlja i kod Latoura, temeljna razlika može se svesti na *dvostrukost* Mortonove mreže. U objektno-orijentiranoj ontologiji objekti postoje na senzualnoj i na realnoj razini, te su oni istovremeno povezani između sebe na isključivo senzualnoj/realnoj razini, ali i tako da su senzualna i realna razina međusobno povezane. Time se dobija mreža koja prihvaća kontigenciju, npr. ako dođe do promjene na senzualnoj razini može doći i do promjene na realnoj razini. Istovremeno *posljedice* odnosa također ne moraju biti proporcionalne *uzroku* (usp. Morton 2013: 83).

Stoga kod Bekavca, dolazi do promjena na prividnom senzualnom planu koji se samo djelomično može podudarati s realnim planom, a istovremeno dolazi do još katastrofičnijih posljedica na cjelokupnom realnom planu. Npr. u *Policijskom satu* aludira se da je Domovinski rat pokrenula *druga strana* koja je plasirala lažnu vijest da bi naposljetku to

dovelo do stvarnih posljedica rata za živote ljudi i ostalih živih bića. Ako se Domovinski rat shvati kao jedan objekt, senzualna obilježja (društveno-politička situacija, srbijanski napadi, ratna stradanja, vremensko trajanje od 1991. do 1995.), samo se djelomično preklapaju s još širim realnim obilježjima (manipulacija *druge strane*, otvaranje *prozora*, *preuzimanje* dalje traje, utjecaj na biosferu).

> *sjećam se kako je jednom prilikom, davno prije tog susreta, možda još krajem devedesetih, neki ispijeni, meni nepoznat čovjek u dugom crnom kaputu nervozno objašnjavao Markoviću, nepoljuljan njegovim ribljim pogledom iza debelih naočala, kako je za sva kataklizmička zbivanja u regiji, počevši od topničkih napada na Osijek 1991., odgovorna aktivnost neregistriranog telekomunikacijskog odašiljača u Baranji koji je upravo tih dana isključen i demontiran* (Bekavac 2015: 167)

Također, ljudi svojim negativnim djelovanjem, manipulacijom etera osim što dovode do klimatskih promjena (senzualne kvalitete), otvaraju *prozore* u drugu dimenziju (realne kvalitete), a da toga nisu niti svjesni.

> *nikada neću shvatiti takvu tupavost, takvu prevrtljivost... otkad smo znale za sebe, ispirali su nam mozak tim tehnologijama etera, isti oni koji su vjerojatno i izazvali katastrofu, a odmah nakon nje su počeli s likvidacijama, sustavno su istrijebili sve koji su imali ikakve veze s izgradnjom eterske infrastrukture* (Bekavac 2012: 37).

## 8. MIKRORAZINA INTERDISKURZIVNOSTI I SPEKULATIVNOSTI

U mikrorazini svakog pojedinog romana pokušat će se dodatno objasniti temelji koji podržavaju pseudoznanstvenu logiku makrorazine. Temeljni cilj ovog izlaganja bit će potvrđivanje teze da se većina interdiskurzivih prožimanja koriste kako bi se Bekavčev svijet i logika koja u njemu vlada, čitatelju učinila što opipljivijom i stvarnijom. Pritom, konkretni primjeri interdiskurzivnosti čitatelju se predstavljaju kao vidljivi dokazi te pseudoznanstvene logike bilo da se radi o (pseudo)znanstvenim izvorima i literaturi ili zapisima svjedoka događaja. Istovremeno, interdiskurzivnost se koristi u svrhu destabilizacije *konačnosti znanja* zbog čega dolazi i do žanrovskih poigravanja, fragmentacije teksta te implementiranja pseudoznanstvenog podteksta u opise.

### 8.1. *Drenje*

#### 8.1.1. Žanrovska prožimanja

Odmah na početku valja napomenuti da se žanrovskih prožimanja može pronaći u cjelokupnosti romaneskne trilogije, no do najvećeg autorovog poigravanja žanrom ipak dolazi u *Drenju*. Iako se ovaj rad prvenstveno fokusira na implementaciju (pseudo)znanstvenog

diskurza koji je okosnica sva tri romana, oni se i dalje uvelike razlikuju u svojoj formi neprestano modificirajući obradu priče.

U *Drenju*, autor hoda rubom između horora i znanstvene fantastike zbog čega se u kontekstu romana može postaviti pitanje: *gdje prestaje, horor, a gdje počinje znanstvena fantastika (i obrnuto)*? Ako duhovi, druga strana (na koje se aludira u romanu) počnu biti mjerljivi znanstvenom aparaturom, ne dolazi li se tada do znanstvene fantastike? Bekavac i tu vješto izmiče konačnom žanrovskom definiranju. Ono što on preuzima od horora jest *atmosferičnost* (detaljnije objašnjenu na primjeru Lovecrafta), a od znanstvene fantastike (pseudo)znanstvenu argumentaciju. Dakle, čak ako je čitatelj i saznao da u kontekstu fikcionalnog svijeta duhovi nisu ništa doli novo znanstveno otkriće i dalje ostaje osjećaj tenzije koji dodatno pojačava činjenica da se *čudovište naposljetku nikada ne pojavi*, a čak i ako *se pojavi*, likovi *ga* ne bi mogli niti percipirati. Sve što se pojavljuje je *prozor* u *Novi Bezdan* kao konačna potvrda da se ne radi o Martinim psihološkim problemima.

Elementi horora i njegove atmosferičnosti vidljivi su u uporabi začudnih opisa[41], spominjanjem pojmova kao što (*poluživot*, *druga strana*, *duhovi*), implementacijom folklornih običaja i praznovjerja (rašljari, visak), opisom prostora (ponajviše su to ugašena industrijska postrojenja koja obiluju mrakom, treperavim svjetlima, probadajućim zvukom približavajućeg šuma čime se kod čitatelja stvara iščekivanje *nadnaravnog*, međutim ono se gotovo nikada ne pojavi, izuzev *Novog Bezdana*). Također, zanimljivo je i Martino psihološko stanje koje neprestano *može* objasniti cjelokupni fenomen u smislu da su njezine interpretacije stvarnosti krive[42]. Međutim, to se njezino psihološko stanje naposljetku otkriva iznimno bitnom za priču jer ona ima *drugačiju frekvencijsku podešenost* (usp. Bekavac 2011: 146) svojevrsnu sposobnost vidjeti *prozore* u *drugu stranu* (uostalom, tu sposobnost ima i Dora u *Viljevu*).

Žanr znanstvene fantastike s druge strane dolazi ponajviše u obliku *pojašnjenja fenomena*. Dakle, u kontekstu romana postoji znanstveno objašnjivo rješenje na pitanje: *ima li duhova?* Ima ih, samo ih je potrebno dokazati instrumentima. Kako je pseudoznanstveni diskurz većinski dio analize ovdje se o njemu više neće ništa podrobnije dodati, tek da bi se Bekavčev roman (a i trilogija uopće) mogla pobliže opisati kao *izvan-znanstvena fantastika* (*extro-*

[41] Npr. u opisu premlaćivanje bivšeg direktora cementare Bekavac se čak ironično poigrava čitateljem, prethodno koristeći pojam *poluživota*, nakon kojeg slijedi gotovo nadnaravan prizor; naknadno objašnjen kao grubo, ali u potpunosti realno premlaćivanje (usp. Bekavac 2011: 58).

[42] Ovakvo objašnjenje u žanru horora nije novost, a jedno od poznatijih djela koje se može čitati kroz prizmu psihološke nestabilnosti i/ili onostranog je roman Henryja Jamesa *Okretaj zavrtnja* (engl. *The Turn of the Screw*) iz 1898.

*science fiction*[43]) čija je temeljna odrednica sumnja u znanstvenu spoznaju te stvaranje svijeta u kojem znanstvena paradigma nije primjenjiva na predmet svog izučavanja (usp. Meillassoux 2015: 5-6).

### 8.1.2. Elementi znanstvenog diskurza

Iako u *Drenju* nema znanstvenih članaka kao u *Viljevu*, ono što pridonosi stvaranju (pseudo)znanstvenog diskurza tri su elementa: *faktografija, lematizacija,* i *imitacija transkripta*. *Faktografija* je vidljiva u iznošenju podataka npr. u imenima stvarnih i fiktivnih znanstvenika i autoriteta (Konstantin Raudive, Schlesinger) znanstvenih tekstova (*Perioudicum biologorum, Environmental Monitoring and Assesment, Rhinolophus ferremequinum u kamenolomima Papuka, Gestacija u gnijezdilištu Terezino polje, Microchiroptera i elektroakustika*) znanstvenih pojmova (*Faradayev kavez, Dopplerov efekt*) i opreme (*DAT rekorder, mikrofon UltraSoundGate mobil, laserski vibrometar, pozitronski akcelerator*), povijesnih podataka (uspostava SAO Krajine, Domovinski rat, raspad cementare) i toponima (Osijek, Drenje[44], Viljevo, Ružino brdo). Upravo ispreplitanjem stvarnih i fikcionalnih podataka, Bekavac uspjeva ostvariti dojam autentičnosti.

Drugi element je onaj *lematizacije* koji kao pojam u proučavanje hrvatske književnost uvodi Andrijana Kos-Lajtman u svojoj knjizi *Poetika oblika* (2016) kako bi objasnila one tekstove koji sadrže tehnike leksikografske građe. Ona razlikuje *pravu lematizaciju* koja se pojavljuje u konceptualnoj prozi (dakle, kada je cijeli tekst koncipiran i vođen formom leksikografske građe) i *popratnu lematizaciju* koja tek u određenim, paratekstualnim dijelovima rabi tehniku prezentacije leksikografske građe (Kos-Lajtman 2016: 126). Lematizacija se u samoj formi teksta pojavljuje na jednom mjestu s tablicom *Le pendule table de fréquences aprés T.C.Lethbridge conversion métrique par V. Jourdain* koja pokazuje mjere izražene u centrimentrima prevedene u materiju i kemijske elemente (usp. Bekavac 2011: 125). Ta tablica povezana je s *tkanjem materije* na koje nas upućuje Dora u *Viljevu*. Dakle, fikcionalnom logikom teksta, *tkanjem* precizno izmjerene duljine u obliku konca, dobija se određena materija (npr. 14 cm predstavlja fosfor). Nakon tablice slijede Markovićevi

[43] U knjizi *Science fiction and Extro-science fiction* (2015), Meillassoux nasuprot *znanstvene fantastike* stavlja *izvan-znanstvenu fantastiku* kako bi objedinio one tekstove u kojima čovječanstvo i znanost, ma koliko razvijeno, ne može shvatiti *neprijatelja* protiv kojeg se bori.

[44] Zanimljivo, na početku djela Marta zabunom odlazi u drugo Drenje, međutim to nije ono u koje ona mora otići. Put do Drenja, traje izrazito dugo, potrebno je dulje od četrdeset minuta za prelazak tek pedesetak kilometara, najavljujući da je riječ o mjestu singularnosti, svijanja prostorvremena (usp. Bekavac 2011: 17).

komentari napisani na hrvatskom, u kojima on pokušava nadopuniti tablicu povezivanjem duljine i tvari s frekvencijama (usp. Bekavac 2011: 126).

*Imitacija transkripta* može se pronaći na dva mjesta. Prvo je ono Schlesingerove *legende* s kojom Marta pokušava odgonetnuti što glas prekriven šumom, na kazeti kazuje bez prethodnog filtriranja šuma. U toj legendi (usp. Bekavac 2011: 112-123), Schlesinger je zapisao poliglotske nedovršene sintagme i rečenice, koje je *prepoznao* na snimci šuma te ih zatim preveo na hrvatski. Kako u daljnjem tekstu stoji, on je pretpostavio da su poruke *poliglotske*, nerijetko krivo spajajući riječi i upisujući u zvuk šuma ono što je sâm htio čuti. Drugo je ono kada računalni program konvertira šum u tekst te ga ispisuje na papir u obliku povezanih i isprekidanih riječi (usp. Bekavac 2011: 150-151). Kako primjećuje Lovro Škopljanac (2016: 292) taj tekst je u stvari fragmentirani dio početka romana. Ova spoznaja stoga implicira da su sve informacije pa čak i one pripovjedačeve pohranjene u šumu. Međutim, tu se i otvara nova problematika. *Netko* ili *nešto*, mora poslati poruku. Samom tom činjenicom, moglo bi se reći da pripovjedač nije samo *alat* romana, već i *biće s druge strane* te da je cjelokupnost teksta živo, materijalno *tijelo*, autonomno od autorske svijesti. Time se Bekavac približava ideji vitalne materijalnosti koju primjenjuje na sâm tekst.

### 8.1.3. Datiranje poglavlja

Ovaj odlomak o interdiskurzivnosti u *Drenju*, uključivat će tek jednu *paratekstualnu* oznaku, a to je ona datuma prije svakog poglavlja. Prva se takva oznaka pojavljuje tek od drugog poglavlja, a prvo se poglavlje, kako je prethodno naznačeno, ponovno pojavljuje u obliku gotovo nerazumljivog transkripta šuma. Nema odudaranja između datumom naznačenog broja dana i broja dana unutar samog poglavlja, no postavlja se pitanje čije bi bilježenje vremena ti datumi trebali predstavljati? Kako se saznaje iz romana, Marta ili Marković ne vode nikakve bilješke o događajima ili dnevnik. Stoga uporaba datuma doprinosi *dokumentarizmu* kojim roman odiše, a koji je prvenstveno vidljiv u pravoj i izmišljenoj faktografiji te svojevrsnom bilježenju Martina i Markovićeva istraživanja.

Međutim, implikacije do kojih dovodi ponovno pojavljivanje početka romana u obliku transkripta ukazuju na autonomnost teksta zbog čega se može odbaciti i teza o pukom stavljanju datuma u svrhu lakše orijentacije čitatelja. Dakle, svojevrstan je zaključak da početak ukazuje na paradigmatski odnos teksta prema vremenu. On može u svakom trenutku *ući* u bilo koji trenutak u vremenu i ponovno se pojaviti u svojoj materijalnosti. S druge

strane, likovi konstantno idu *naprijed,* prateći iluziju linearnog vremena zbog čega se sva ostala poglavlja datiraju. Tekst kao takav nije pod utjecajem prividne dijakronije već je u vječnoj sinkroniji singularnosti.

### 8.1.4. (Pseudo)znanstveni podtekst opisa

Bekavčev (pseudo)znanstveni diskurz može se pronaći takav i na razini *podteksta* tj. onog na što tekst upućuje, a nije direktno izrečeno. Naime, mnogo prostora, ako ne i najviše, Bekavac posvećuje opisu prostora, ili bolje reći, *prostorvremena*. Likovi kao nositelji radnje, ono što naratologija naziva *aktantima*, kod Bekavca su svedeni na minimum, oni su gotovo sekundarni. Tri će se argumenta ovdje iznijeti zašto je tome možda tako.

Prvi se tiče kronotopa koji će se nazvati *kronotopom*[45] *singularnosti*. Mjesta singularnosti u svemiru mogu se pronaći na dvama mjestima, a to su *crne rupe* i *crvotočine*. I dok crna rupa *guta* materiju, crvotočina predstavlja mogućnost prelaska iz jednog kraja Svemira u drugi. Međutim, Bekavac na znanstvenofantastičan način Drenje predstavlja kao i jedno i drugo, kao ono mjesto koje istovremeno sve uvlači u sebe i uništava, ali je ujedno i mjesto otvaranja *prozora* i prelaska *druge strane*. U svojoj knjizi *Prema singularnosti: Derrida i književni tekst*, Bekavac o znanstvenim opisima singularnosti u crnoj rupi i crvotočini piše sljedeće:

> *Svi su slični opisi međutim, tek provizorni: kao faktor koji dovodi u pitanje elementarne zakone geometrije, singularnost ne može biti smisleno locirana ni mapirana poput nekog predmeta. Ona tako postaje najvažnija upravo svojom funkcijom granice mislivosti: horizonte do kojega možemo barem hipotetski ili teorijski pratiti ili predviđati ponašanje elemenata sustava koji promatrramo, no čija nam onostranost ostaje u tolikoj mjeri nevidljivom i nedostupnom da je najčešće predstavljamo kao kraj (toku bez povratka, mjesto potpunog uništenja) ili, suptrotno tomu i nešto ekstavagantnije, kao mjesto mogućega prolaza prema radikalno drugačijoj regiji, drugom svemiru* (Bekavac 2015: 158)

U nastavku će se stoga prvo argumentirati zbog čega se Drenje može smatrati mjestom singularnosti kako bi se potvrdila teza da je količina opisa itekako intencionalna. Da Bekavac Drenje predstavlja kao crnu rupu može se vidjeti i u nekoliko aluzija s početka:

> *Promatran s južne strane, dakle, taj se prostor, ta* rupa *u kojoj je Drenje smješteno, i ne vidi: čini se kao da gustoj šumi ili pašnjaku jednostavno nedostaje drugi, pretpostavljeni sjeverni kraj* (Bekavac 2011: 21).

[45] U djelu *O romanu,* Bahtin kronotop, (*vrijemeprostor*) definira kao „suštinsku uzajamnu vezu vremenskih i prostornih odnosa, umjetnički osvojenih u književnosti“ (1989: 193). Taj pojam preuzima iz Einsteinove teorije relativnosti, te svjestan razlika između prirodnih znanosti i književnosti, naglašava da je u književnost implementira kao formalno-sadržajnu kategoriju književnosti. Kronotop osobito određuje njegovo žanrovsko značenje tj. žanrovski oblici se obrađuju u odnosu na način na koji predstavljaju kronotop. Bahtin osobito ističe vremensku komponentnu, a manje prostornu (1989: 194).

> *Usjek među tim kamenim krilima spušta se u dubinu, propuštajući izravno sunčevo svjetlo samo u nekolicini desetaka jutarnjih minuta, te otkriva prostore koji nisu neposredno vidljivi niti sa sjeverne niti s južne strane: klanac koji ponovno vodi prema jugu, prema novim pustim i nenaseljenim prostorima, livadama i šumama, nerijetko obasjanim suncem koje nikada ne dopire u Drenje* (Bekavac 2011: 23).

Također, mjesto je pogodila katastrofa, ne samo rat, već i ona na koju se cijelo vrijeme aludira, a to je utjecaj *druge strane*. Zbog toga, u Drenju ugibaju životinje, voda je zagađena, a prisutna je i visoka razina elektromagnetskog zračenja. Ekonomsko središte mjesta bila je sad već ugašena cementara, a za nju se govori da je i središte problema (v. Bekavac 2011: 66). Sve se to može analogno povezati sa znanstvenim opisima crne rupe u kojima se ona predstavlja kao objekt ili područje čija je gravitacija toliko jaka, da iz nje ne može pobjeći niti svjetlo, niti radijacija, te koja svija i prostorvrijeme. Pojedine crne rupe nastale su raspadanjem zvijezda nakon što im je ponestalo energije (usp. Lang 2006: 122; Hawking 2002: 202).

Dakle, u Drenju se i može prepoznati crna rupa ako se uspostave analogije: raspad cementare predstavlja raspad zvijezdine jezgre, Drenje se nalazi u udubini u krajoliku (međutim zbog svega rečenog, to je istovremeno udubina i u prostorvremenu), u Drenje rijetko ulazi svjetlost, kao što i crna rupa *guta* svjetlo. Istovremeno, Drenje je mjesto koje propušta prelazak druge strane i mjesto na kojem se u elektromagnetskom smogu, kojim to mjesto obiluje, zadržava šum, a taj šum zadržava informacije, dopuštajući da one *putuju kroz vrijeme* čime se u svom opisu približava crvotočini. *Crvotočina* ili *Einstein-Rosenov most* područje je u kojem se prostorvrijeme svija te omogućuje prelazak iz jednog mjesta u svemiru na drugo (Lang 2006: 518). Tek sada kada se argumentiralo zbog čega se Drenje može smatrati crnom rupom ili crvotočinom, pokušat će se pobliže opisati što bi predstavljao *kronotop singularnosti*. Kronotop svakog romana predstavlja *fizička* pravila fiktivnog svijeta u romanu. On istovremeno obuhvaća način pripovijedanja, opise, duljinu rečenica, izmjenu dijaloga, obilježja sižea, ali i prostor u kojem se tekst odvija. Kod Bekavca, on je prije svega ostvaren u jeziku, u osobito dugim rečenicama, u označiteljskim i semantičkim zasićenjima, a sve to u sklopu statičnih opisa prostora kako bi se dodatno usporio fiktivni tijek vremena romana. To se može primijetiti u izrazito detaljnom opisu nekadašnje robne kuće Trudbenik. Statičnost hale ispunjena je odjecima događaja koji su doveli do trenutnog stanja (rat, pljačka).

> *Velika, na prvi pogled prazna hala na najvišem katu robne kuće Trudbenik izgleda kao da svojim oronulim zidovima odražava svjetlosne efekte obližnje električne oluje, ali riječ je o tehničkoj varci: na cijelom katu nema niti jednoga prozora (ili su odavno zazidani, ili su na njih zabijene daske ili šperploče), i izvana ne dopire ni trag prirodnoga svjetla, ne samo zbog toga što je duboka noć, možda doista i olujna. Izblijedjele boje kojima su zidovi bili premazani, a zatim zaprljani – možda tijekom neke*

> *dostave ili pljačke – potezima tamnih tragova, koji su ponegdje oštetili i žbuku; pod presvučen bezbojnim linoleumom koji pruža odsjaj još samo na mjestima gdje je prekriven komadima zdrobljenog stakla razbijenih prozora ili boca te lokvama vode koja je probila put kroz krov zgrade koji prokišnjava ili preko instalacija koje su istrunule tijekom rata; zgrušane mase materije koja u polutmini izgleda organski, poput mrtvih životinja naguranih u kutove dvorane, a zapravo predstavlja ostatke odjeće, tepiha, posteljina, možda i drvenih paleta, kartonskih kutija, stiropora, spužve i druge ambalaže koja je zbog vlage i vremena izgubila svaki oblik i čvrstoću (...)* (Bekavac 2011: 60-61)

Drugi razlog pseudoznanstvenog podteksta opisa može se okarakterizirati kao *ancestralno-materijalni*. Bekavac pokušava stvoriti dojam da svijet postoji i bez likova, bez svijesti koja bi interpretirala taj svijet. Osobito veliku ulogu stoga pridaje opisima prirode i napuštenih stambenih objekata. Stoga ga se može usporediti sa spekulativnim materijalizmom i objektno-orijentiranom ontologijom koja je usmjerena na sve ono što nije čovjek, ali istovremeno čovjeka promatra kao dijelom svijeta oko njega, ne stavljajući ga na pijedestal zbog činjenice da posjeduje svijest. Kako se pripovjedačka pozicija nalazi na razmeđi dvaju svijeta, između svijeta teksta i svijeta čitatelja, jedini način na koji ona može opisati prostor jest jezikom, usporedbama, metaforama i imitacijama. Iz tog se razloga javljaju i različite aluzije na vizualne umjetnosti (film, fotografiju, slikarstvo) koje se ponajviše oslanjaju na sekundarna i senzualna obilježja. Također, tu je i činjenica da likovi rabe programe kako bi *vizualizirali šum*. U Bekavčevim opisima, svijet romana stoga se uglavnom predstavlja kao plošan i dvodimenzionalan, a likovi postaju dehumanizirani i izjednačeni s ostatkom prirode:

> *Prizor bi mogao izgledati poput fotografije, možda čak monokromne: Marković i mikrofoni tvore tri tamne vertikalne siluete na blijedožutoj i sivosmeđoj pozadini zidova i dasaka ostave* (Bekavac 2011: 28).

> *Na prvi pogled, u kontrastu s gustim zelenilom i jarkim, kričavim bojama cvijeća koje sunce tijekom vedrih trenutaka pretvara u razglednicu s južne hemisfere, samo Drenje, sa svojim bezbroj puta nevješto krpanim cestama i oronulim fasadama, izgleda poput projekcije pohabanog crno-bijelog filma na platnu koje je ukaljala i deformirala vlaga ili plijesan* (…) (Bekavac 2011: 34).

> *Prizor izgleda kao da je tretiran u fotografskom studiju ili kompjutorskom programu: boje su toliko slabe da podsjećaju na žute, ružičaste i plave tonove retuširanih crno-bijelih fotografija koji samo pojačavaju dojam njihove artificijelnosti i približavaju ih natrag crtežima. Marković je jedina zelenosmeđa ploha u tom šumskom pejzažu, nalik potezu kista umočenog u ilovaču* (..) (Bekavac 2011: 45).

Trećim bi se razlogom mogao nazvati onaj *metatekstualni* koji se tiče književnosti i znanosti o književnosti (čime bi ovaj potonji direktnije ukazivao na interdiskurzivno prožimanje). Naime, opisi su dijelovi teksta koji se kod čitatelja učestalo preskaču, oni su ili mjesta koja služe postavljanju scene sa slutnjom da će se nekakav događaj na tu scenu i postaviti, mjesta uživanja u ljepoti zbog ljepote same ili, kao u romantizmu, opisi prostora (uglavnom krajolika) koji služe za prikazivanje unutarnjeg stanja lika čime se ukazuje na povezanost čovjeka i prirode. Kod Bekavca se mogu pronaći i svi prethodni razlozi, no količina opisa

ukazuje na još jedan razlog, a to je sukob s dinamičnošću priče i ustaljenim shvaćanjima teksta. Aktantom postaje upravo prostor. Ta mjesta nekadašnjeg *preskoka* pri čitanju, ovdje dobivaju svoj primat.

## 8.2. *Viljevo*

### 8.2.1. *Kolovoz* – imitacija zvučnog zapisa

Prvi dio *Viljeva,* naziva *Kolovoz*, žanrovski se može označiti kao mješavina postapokalipse, distopije i klimatske fikcije jer se govori o apokaliptičnoj budućnosti (ali i dobu kada nestaje vrijeme) te društvu koje je zbog prevelike manipulacije etera potpomognulo dolazak katastrofe.

Događaji svjetskih razmjera ispripovijedani su intimnim tonom transkripta Dorina monologa sa zvučne vrpce, magnetofona marke *Nagra* (usp. Bekavac 2059). Dva su načina na koje se ostvaruje dojam zvučnog zapisa. Prvi je onaj na razini imitacije Dorina govora koji je obilježen dugim rečenica i isprekidanim rečenicama. Tako se veliko početno slovo javlja samo na početku svakog poglavlja unutar *Kolovoza* (usp. Bekavac 2013: 20). Taj je govor obilježen isprekidanošću, mjestima uzdaha i izdaha[46], prikazanih trotočjem. Time se odaje dojam spontanosti i prirodnosti Dorina govora čime se čitatelja uvjerava da je riječ o stvarnoj osobi.

Imitacija medija zvučnog zapisa ostvaruje se pomoću praznih mjesta označenih grafostilemom u obliku uglatih zagrada (*[ ]*) kojima se označavaju smetnje u zvučnom zapisu. U njima postoje tri načina na koje se imitira zvučna vrpca, a to su: iskazivanjem oštećene duljine (npr. *24 cm oštećeno*) čime se implicitno naznačuje materijalnost vrpce, opisom govora (npr. *nerazgovijetno*) te određivanjem vremenskog trajanja smetnji ili šuma (npr. *smetnje 4 sekunde, šumovi 2 sekunde*) (usp. Bekavac 2013: 7). Ne može se stoga govoriti o intermedijalnosti kao podtipu interdiskurzivnosti, jer je i dalje riječ o imitaciji drugog medija putem riječi. Dakako, tu se radi o svojevrsnom povezivanju onog analognog i onog tekstualnog, čime se ova tehnika može usporediti s digimodernističkom poetikom, u kojoj digitalna tehnologija utječe na samo oblikovanje teksta. No, kako je ovdje ipak riječ o analognoj tehnologiji ne dolazi do promjene u digitalni kod. Osim na razini *imitacije* drugog medija, ta mjesta uvelike djeluju na čitateljsku spoznaju o samoj radnji. Naime, ta se mjesta

[46] Zanimljivo, i sâm Bekavac kaže da je za vrijeme pisanja ovog dijela, čitao tekst naglas, pokušavajući se približiti izvornosti govora (Dostupno na *https://stilistika.org/jezik-in-fabula-pisci-o-jeziku-i-stilu/pisci/321-bekavac-luka*).

smetnji osobito javljaju kada Dora pokušava razviti radnju govoreći o *katastrofi*, a čitatelja se stoga stavlja u *aporiju*[47] (koja se uostalom ostvaruje i manjkom informacija u sva tri romana). Npr. kada Dora pripovijeda o tome kako ima više informacija negoli njezina sestra:

> *taj* bezdan *o kojem je nekad bajala, šutjet ću o tome, nikada joj neću reći kako se zapravo otvara taj zastor, poslije ponoći, neću spominjati visoke kontakte,* policijsku upravu, *one koji nisu vezani, koji su drugačiji od [*nerazgovijetno*]... uostalom, s kakvom svrhom?... te frekvencije nemaju nikakve veze s onima koje smo spašavali, ni s onima koji su nas proganjali... procesom je uvijek upravljao [*smetnje 12 sekundi*]... nećemo vidjeti, niti razumjeti, nikada, barem dok sam živa* (Bekavac 2013: 57).

Cijelim tim procesom negdje iz prikrajka upravljaju, uvjetno nazvana, *bića* koja su prešla s *druge strane*. O njima, valja napomenuti, kroz trilogiju saznajemo iznimno malo, tek je natuknuto njihovo postojanje. Razlog zbog kojeg ih se sigurnošću ne može nazivati *bićima* upadanje je u antropocentrizam pripisivanjem spoznatljivih, gotovo ljudskih osobina živih bića *nečemu* ili *nekomu* s nespoznatljive *druge strane*. A to je upravo ono uvjerenje koje Bekavac pokušava poljuljati. Za zaključiti je da na mjestima aporije Bekavac čitatelja stavlja u poziciju u kojoj istovremeno ima i nema *dokaze* za vlastite spekulativne tvrdnje. Ta se spekulacija odvija na razini kritike antropocentrizma i prihvaćanja ancestralnosti. Dakle, čitatelj (i Dora) ne mogu u potpunosti spoznati ono *neljudsko* (*bića druge strane*, *katastrofu*, proces *preuzimanja*), a to se shvaćanje odvija upravo na razini *tekstualnih rupa*, izostavljanja informacija, prekidanja komunikacije i prije svega, ostvaruje se interdiskurzivnim postupkom imitacije pogrešaka magnetofonske vrpce.

### 8.2.2. *Poslije ponoći* – imitacija transkripta

Poglavlje *Poslije ponoći* predstavlja transkript komunikacije između Dore s jedne strane koja je smještena izvan vremena, nakon katastrofe 2109. godine, s jedne strane i Josipa Markovića u godini 1943., s druge strane. Tu komunikaciju omogućuje uređaj koji iz šuma ekstrahira poruku, zatim je prebacuje u binarni kod, a tek nakon toga u tekst. Istovremeno tu komunikaciju, naknadno uređuje Dorina sestra Eliza koja piše i popratne komentare.

Prije svega treba napomenuti da tekst nije numeriran te da on prekriva lijevu i desnu stranicu knjige zbog čega se mijenja način čitanja. Lijeva strana sastoji se od Markovićevih nedorađenih iskaza i Dorinih iskaza koji su razumljivi. Dakle, ukazuje se na činjenicu da je Markovićeve iskaze zbog smetnji u komunikaciji, potrebno dorađivati. To se *dorađivanje*

[47] Pojam aporije poznat je još od antike, a u Derridaovoj dekonstrukciji to je „nerešiva situacija koja nastaje onda kad je uslov mogućnosti nečega istovremeno i uslov njegove nemogućnosti" (Markowski 1987: 396).

odrađuje na desnoj stranici od strane Elize koja naknadno, dodaje svoje komentare, u želji da otkrije gdje je točno Marković, ali i kako bi ona i Dora, spriječile da ih pronađu potencijalni neprijatelji. No kakav je učinak ovakvog koncipiranja teksta? Prvi je taj da implementiranjem transkripta Bekavac osnažuje autentičnost pseudoznanosti romana. Dakle, transkript se pred čitatelja stavlja kao svojevrsni znanstveni izvor. Tome uvelike pridonosi nedorađenost i neizbrušenost, čime se pokušava ukloniti dorađena artificijelnost kakvu bi imao fiktivni izvor.

Međutim, ta nedorađenost dovodi i do osjećaja *materijalnosti teksta*. Ova tvrdnja pokušat će se rastaviti na dvije stavke. Prva je ona *izvedbena*. Način na koji Bekavac ukazuje na materijalnost teksta, da je to svojevrsno *živo tkivo*, pokazuje se odmah na početku. Isprva se na tri lijeve stranice pojavljuje tek binarni kod, dok desna ostaje prazna. Nakon toga, na kraju treće lijeve stranice dolazi do većeg ponavljanja jedinica, te pojave novih brojeva koji ne uključuju samo nulu i jedan. S desne se nalazi Elizina natuknica *počinje* (usp. Bekavac 2012: 71). S lijeve se zatim pojavljuju slova, a ubrzo i nizovi neodvojenih riječi, sve do trenutka konačno razumljivijih odlomaka iskaza. Naposljetku, s lijeve strane nalaze se Dorini razumljivi iskazi i Markovićevi katkad gotovo nerazumljivi odlomci iskaza, a s desne, transliteracija/interpretacija tih odlomaka i Elizini podcrtani komentari. Dakle, tekst je umetanjem drugog koda tj. brojeva, frekvencijom njihova pojavljivanja, ali i frekvencijom izmjena između spojenih nizova riječi i odvojenih riječi te onog razumljivog i nerazumljivog, uspio imitirati unutarnji mehanizam stroja i proces pretvaranja šuma u tekst. Druga je ona *posljedična*, dakle ono do čega dovodi ovakav način pisanja. *Gibanje* u samom kodu koje je prethodno opisano, direktnije ukazuje na tekstualni medij. Kako tvrdi Marshall McLuchan, sâm medij je poruka, a on primatelju postaje vidljiv upravo u trenutku kada dolazi do prestanka komunikacije (usp. McLuhan 2008: 14). Dakle, ono što se u kontekstu romana također ostvaruje, nije samo razumijevanje načina rada stroja, već i dojam gotovo žive materijalnosti teksta.

Važno je napomenuti i izostanak numeracije kojom tekst ukazuje na svoju *singularnost*, osobito onu vremensku. Dakle na jednom mjestu, na dvjema stranicama, nalaze se čak četiri vremena. Nerazumljivi iskaz Markovića iz 1943., razumljivi iskaz u području koje gubi linearni tijek vremena, razumljivi iskaz Dorina odgovora također u istom području, te naknadni Elizini komentari. Sve to odvija se simultano pred čitateljem na nenumeriranim stranicama čime se ostavlja dojam bezvremenosti teksta. Ovo dodatno potvrđuje tezu o

Bekavčevu pokušaju da tekst pretvori u *biće izvan vremena*, o kojem je prethodno bilo riječ u *Drenju* i *podvaljivanju* prvog poglavlja romana.

### 8.2.3. *Marković* – (pseudo)znanstveni članak

Markovićev pseudočlanak gotovo u potpunosti preuzima znanstveni diskurz. Prije svega, to se ogleda u oblikovanju teksta kakvo imaju znanstveni članci u časopisima: ime i prezime autora te naziv članka na prvoj stranici, naziv i izdanje časopisa na vrhu svake stranice, numeracija bočnih strana, izdvajanje dijelova teksta podnaslovima, pisanje sažetka kurzivom, uporabi fusnota. Ova potonja stavka u sklopu literarnog teksta dobiva još jednu dimenziju jer čitatelj u trećem poglavlju ponovno mijenja način čitanja, tj. ovdje ima novu mogućnost u načinu čitanja kada se pred njim pojavljuje *hipertekst*[48] u obliku fusnota. Dakle, istovremeno, čitatelj može odlučiti hoće li pratiti isključivo Josipov tekst, Stjepanove fusnote, ili čitati paralelno oba dijela teksta.

Josipovo izlaganje same teme odvija se samo djelomično na *znanstven* način. U njemu postoji klasična struktura znanstvenog članka (uvod, razrada, zaključak), znanstvene pojave se u razradi predstavljaju na analitički način, koristi se stručna terminologija, poziva se na autoritete, daju se primjeri itd. Međutim, Markovićev članak događaje predstavlja kao priču te ne izuzima vlastitu subjektivnu poziciju iz članka. To je osobito vidljivo u poglavlju *1. Uvodne napomene. Kontekst* i *2. Formiranje fenomena*. Tijekom svog izlaganja, on se koristi prvim licem jednine i množine[49] čime se dodatno pojačava ta subjektivna pozicija. Iako se i prva lica mogu rabiti u znanstvenom stilu (usp. Silić 2006: 48), ona nisu toliko uobičajena, osobito ne u jednini. Subjektivnosti članka pridonosi i Josipova uporaba ideologizma *drug*/*drugarica*. U *Zaključku* osobito dolazi do izražaja i činjenica da se Marković pokušava ograditi od Schlesingerove teze o relativnosti vremena koja bi vrlo vjerojatno objasnila čitav fenomen napominjući kako takvo shvaćanje ne odudara previše od Lenjinovih ideja iz *Materijalizma i empiriokriticizma* (usp. Bekavac 2013: 308). Ovakvom stilizacijom teksta

[48] Pojam *hiperteksta* u današnjem kontekstu poprima šire značenje od onog koje Gerard Genette opisuje u *Palimpsestu*. Hipertekst tako predstavlja sve one tekstove koji se ne moraju čitati linearno, već konstantno daju na izbor čitatelju da odabere vlastiti smjer čitanja. Razvojem digitalnih medija pojam *hiperteksta* se uže vezuje uz Internet i tzv. *hiperlink* (engl. *hyperlink*). Pa tako u književnosti dolazi i do istovremenog povezivanja obaju shvaćanja putem digimodernističke poetike, širenja modaliteta sa čisto tekstualnih k onim vizualnim, auditivnim i audiovizualnim (npr. u romanu *Vilijun* Jasne Horvat koriste se čak hiperlinkovi i QR kodovi kojima se čitatelja upućuje na internetske stranice koje mogu uključivati videa, glazbu, itd.). U hrvatskom proučavanju ove pojave, značajnu ulogu ima knjiga Andrijane Kos-Lajtman *Poetika oblika – Suvremene konceptualne i hipertekstualne proze* (2016).

[49] Pritom se ne misli na tzv. *autorsko mi*, već *mi* množine, a u kontekstu djela obuhvaća Markovića, Schlesingera i Garaj.

Josipa Markovića, Bekavac dodatno prokazuje vezu između predmeta znanstvene spoznaje i subjektivne pozicije znanstvenika čija je interpretacija uvelike određena kontekstom.

Što se tiče načina Stjepanova izlaganja, on je sličan Josipovu, u smislu da također nerijetko uvodi svojevrsnu naraciju, vlastitu subjektivnu poziciju i povezanost s ocem što je osobito vidljivo na primjeru opisa otkrića Josipovih zvučnih zapisa:

> *Stjecajem okolnosti dotična zbivanja mogu opisati i iz nešto osobnije perspektive. Jedna omanja, posve neformalna grupa osječkih ljubitelja elektronske i konkretne glazbe, kojoj sam svojevremeno pripadao, došla je krajem 1976. u posjed dvostruke vinilne ploče u crnom, vrlo grubo izrađenom omonu lišenom gotovo svih podataka (…) na njoj je, između dugih pasaža monotonog štropota strojnih zvukova, bio mlad, ali prepoznatljiv glas mojega oca, tada još živog* (Bekavac 2013: 301)

### 8.3. *Policijski sat – uspomene, slutnje*

8.3.1. (Pseudo)autobiografski elementi pripovijedanja u *Policijskoj upravi osječko-baranjskoj*

Poglavlja koja su objedinjena imenom *Policijska uprava osječko-baranjska* prate pripovijedanje neimenovanog pripovjedača koji se u svom izlaganju prisjeća devedesetih i ranih dvijetisućitih te tajanstvene skupine koja je upoznata s Markovićevim teorijama o postojanju drugih dimenzija. Pripovjedačevo je sjećanje ispunjeno prazninama, a katkada on niti ne želi napisati potpunu istinu jer je položio svojevrsni zavjet šutnje. Dakle, riječ je o nepouzdanom pripovjedaču kojem dijelom ni samu nije jasno što se sve događalo oko njega niti razumije u potpunosti pseudoznanstveni diskurz ostalih likova. Na čitatelju je da na takvim, *labavim* temeljima pokuša rekonstruirati priču. Pripovjedač događaje prepričava u prvom licu i pokušava ih pratiti kronološki, međutim, to mu ne uspijeva pa se događaji nižu i pravilom asocijativnosti. Sklon je lirizmu, uvođenju bliskih osoba u priču, opisivanju svojih misli. Također, ponovno se javlja i uvelike izmišljena *faktografija* koja je nerijetko i datirana. Od *faktografskih* podataka koji pripadaju fakciji, a kasnije se prevode u fikciju, spominju se npr. sljedeći: književnik Renato Baretić, likovni umjetnik Relja Butorac, Slavonski radio, Slavonska televizija, galerija SKUC-a, časopis *Quorum*.

Također, tu su i opisi medija kojima je autor okružen, a sam ih unosi kao vidljive dokaze svoje priče. Tako se pojavljuje i pismo Tihomira Deželića koji tvrdi da ima dokaze i da zna za točno mjesto u Viljevu gdje se neimenovani fenomen događa (usp. 2015: 57-58). Pripovjedač opisuje i snimku emisije na kojoj se odvija rasprava Stjepana Markovića i Ignatza Schlesingera te samo djelomično fragmentira tekst implementacijom prepričanih glasova, no bitnija se stilska obilježja transkripta ne uvode kao što je to bio slučaj u *Viljevu* (usp. Bekavac

2015: 142-148). Ono što dodatno pridonosi stvaranju ispovjedne atmosfere jesu metatekstualni elementi u kojima pripovjedač čitatelja obavještava o samom načinu pisanja:

> *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 redoslijeda 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 (...) To mi vrijeme, kad ga pokušavam analizirati za potrebe ove, nadajmo se završne verzije teksta, izgleda kao prikrivena prijelomna točka (...)* ( Bekavac 2015: 115).

> *Doista, u prvom pokušaju zapisivanja uspomena na te dane, prije desetak godina, upravo sam na ovom mjestu odustao, podvukao crtu i prestao pisati, no sada imam osjećaj da će za opis tog kraja priče biti potreban približno jednak broj stranica kao i za samu priču (ako se ovo do sada moglo tako nazvati)* (Bekavac 2015: 116).

> *Pišem ove rečenice na samom kraju, ubacujući ih u već prelomljenu, konačnu verziju ovoga teksta, namjenjenu korekturi* (Bekavac 2015: 125).

Time se čitatelja pokušava uvjeriti da je tekst ispred njega napisala *prava* osoba, istovremeno ga stavljajući u *ovdje* i *sada* pripovjedačkog kronotopa.

### 8.3.2. (Pseudo)autoreferencijalnost u *Policijskoj upravi osječko-baranjskoj*

U romanu se pojavljuje i lik Luke Bekavca sa svojim vlastitim falsificiranom (auto)biografskim podatcim. Razlog zbog kojeg se takav postupak može smatrati istovremeno (pseudo)biografskim i (pseudo)autobiografskim leži u činjenici da je čitatelj svjestan da se radi o imenu autora teksta, no istovremeno ona je napisana od strane pripovjedača u trećem licu. U oba slučaja ta pseudo(auto)biografija predstavlja (auto)referencijalni, ironijski i metatekstualni odmak od stvarnosti. Ironija se koristi sa svrhom ostvarivanja humora, kada čitatelj shvaća da mu autor preko pripovjedača pokušava *podvaliti lažne biografske podatke*. Također svrha ironije se ogleda u postmodernoj dezintegraciji konačne spoznaje (usp. Butler 2012: 136-137). Umetanje lažnih (auto)biografskih podataka može se interpretirati i na način da se tekst više ne otkriva kao nedosljedna reprezentacija fakcije, već autonomna prezentacija sebe sama. Tekst postaje *druga strana* na kojoj vrijede njegova vlastita unutarnja pravila, on postaje zasebna dimenzija neovisna od stvarnosti.

Važna je i poveznica između dijela teksta *Policijska uprava osječko-baranjska* i *Druge prostorije*. Pripovjedač *Policijske uprave* ne daje naslutiti da je *Druga prostorija* njegov tekst implementiran u ostatak njegova pisanja. A tek se u jednom trenutku čitatelju može učiniti da je riječ o *Diviziji*, tekstu lika Luke Bekavca, čije su djelo članovi tajnog društva revidirali smatrajući da je on otkrio njihovu poziciju ili vidio tu *drugu stranu* (nije jasno objašnjeno) (usp. 2015: 153-156). No, kako Bekavčeva *Divizija*, onda kada ju je pripovjedač imao prilike

vidjeti, ipak sadrži deset poglavlja, a ne dvanaest, ostaje samo za spekulirati je li on uistinu imao uvida u *drugu stranu*. Dakako, ponovno se javlja ironija, jer autor Luke Bekavca kreira lik Luke Bekavca koji je također pisac, a njegovo djelo kasnije komentiraju (pa čak i stilski kritiziraju) fikcionalni likovi romana. Ako je *Druga prostorija* uistinu *Divizija*, tj. tekst lika Luke Bekavca onda on postaje spona između teksta i čitateljeve realnosti u kojoj doista postoji autor Luka Bekavac, tj. autor poglavlja *Druga prostorija*. No, ako je sve to samo *slučajno* podudaranje sličnosti opisa *Divizije* i *Druge prostorije*, onda je to dodatna dimenzija u kojoj čak i Bekavčev istoimeni alter-ego na ironičan način postaje *žrtvom* ostalih fikcionalnih likova u romanu. Time se dodatno osnažuje teza o tekstu kao mjestu vlastite prezentacije, a ne reprezentaciji nastaloj na temeljima fakcije[50]. Interpretacija također može ići i u smjeru plagijatorstva jer pripovjedač *Policijske uprave osječko-baranjske* daje liku Luke Bekavca, rukopis teksta na čitanje koji on uporno naziva Bitkom kod Novog Bezdana koji ga je podsjetio na jedan drugi tekst u kojem se mogu primijetiti inspiracije za *policijsku upravu* i opise prostora iz *Druge prostorije.*

> *Sasvim nedavno, kad sam mu prije ove korekture, dao čitati konačnu verziju, još uvijek nije bio zadovoljan. Razgovarali smo o svemu, ovaj put doista opušteno i prijateljski, ali nije se riješio svojeg učiteljskog, tipično kroatističkog tona, i njegovi su mi se komentari i prijedlozi doimali sve opresivnijima (...) uporno je govorio o rukopisu pod radnim naslovom koji mu je sam dodijelio, Bitka kod Novog Bezdana, 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*

[50] Sličnu interpretaciju donosi i Ryznar koja *Policijski sat* dovodi u direktniju vezu sa zbirkom *Galerija likovnih umjetnosti* i Foucaultovom interpretacijom slike Pratilje (španj. *Las Meninas*) slikara Diega Velázqueza: *Unutar Bekavčeva opusa* Policijski sat *najbliže je povezan sa skupom tekstova objedinjenih pod naslovom Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku. Osim likova, motiva i slavonsko-baranjskih urbanih i ruralnih pejzaža, te tekstove povezuje autorizirano pripovijedanje, u smislu da za razliku od* Drenja *i* Viljeva *u* Policijskom satu *po prvi put nakon* Galerije likovnih umjetnosti *imamo pripovjedača koji preuzima odgovornost za čin pripovijedanja (štoviše on to pripovijedanje neprestano tematizira), a u tekstu se pojavljuje i sâm autor odnosno njegova tekstualna figura.* Galerija likovnih umjetnosti *nudi nam i referencu na Foucaultovo čitanje Velasquezove slike* Las Meninas *kao svojevrsnu interpretativnu smjernicu u svjetlu koje možemo tumačiti konceptualizaciju autora i autorstva u navedenim tekstovima. Naime, Foucault svoju studiju* Riječi i stvari, *u kojoj je se bavi pojmom diskurza i pozicijom subjekta u diskurzu, započinje detaljnom analizom Velasquezove slike* Las Meninas *koju naziva »slikom koja je svjesna same sebe i svojih reprezentacijskih tehnika« jer uz scenu iz života kraljevske obitelji prikazuje i samoga slikara u trenutku slikarskoga čina. On je pritom jednim dijelom zakriven platnom na kojem radi (u ovom bismo slučaju rekli da je zakriven tekstom), a subjekt slike (kraljevski par) istodobno je odsutan iz slike (točnije nalazi se upravo na mjestu promatrača) i prisutan u njoj i to u dvostrukom obliku – kao slika na platnu koje vidimo sa stražnje strane pa nam je ta reprezentacija nedostupna i kao odraz u zrcalu koji doduše možemo vidjeti, ali koji je ontološki dvostruko udaljen od stvarnoga objekta kojega predstavlja pa se zapravo radi o reprezentaciji reprezentacije. Čini mi se da je zbunjenost promatrača Velasquezove slike i čitatelja Bekavčeva romana od iste vrste – on je stalno dezorijentiran, ne može odrediti vlastitu poziciju, niti može izadržati kontrolu nad onim što čita. Tekst stalno preusmjereva čitateljevu pažnju (kao što slika stalno preusmjerava promatračev pogled) tako što se temelji na stalnom međusobnom zrcaljenju dijelova i cjeline, priče i njezine diskurzivizacije, okvira i umetka. Matematičkom analogijom rečeno, roman je strukturiran po logici fraktala, dakle elemenata koji su samoslični i sastoje se od umanjenih verzija samih sebe. Primjer takvoga zrcaljenja i udvostručavanja je i motiv dvostruke okupacije odnosno dvostrukoga fronta (ovostranog i onostranog), ali i tekstualizacija i fikcionalizacija figure autora* (Ryznar 2015: 306-307).

> *polumraku mota cigarete, nema nikoga, samo niz velikih, odavno praznih soba u zgradi neke napuštene državne institucije* (2015: 171).

Također, Luka poklanja pripovjedaču i knjigu *Sabrana djela VIII* Relje Butorca sastavljenu od čitavog niza tekstova, a u jednom dijelu nalaze se „transkripti numerički kodiranih transmisija, s deskripcijama i komentarima, u kojima se uglavnom raspravljalo o NOB-u u Gorskom kotaru“ (Bekavac 2015: 173). U njima se može pronaći i inspiracija za drugo poglavlje Viljeva, *Poslije ponoći* koje je također sastavljeno od transkripta koji su isprva numerički kodirani, a kasnije se konvertiraju u tekst naknadno ispravljen i komentiran od strane Elize. Još je jedna činjenica koja bi potvrdila ovakvu interpretaciju, a to je da se lik Luke Bekavca upoznao s Markovićem od kojeg bi potencijalno mogao saznati njegove pseudoznanstvene teorije te ih poslije primijeniti u pisanju trilogije.

> *Luka se u međuvremenu, valjda putem akademskih kanala upoznao i s Markovićem, koji je navodno radio na terenima u Baranji, gdje je već potratio nekoliko godina neposredno nakon reintegracije. Nije mi o tomu govorio, ali mogao sam prepoznati tragove tog druženja po povremenom ubacivanju prepoznatljivih kvaziznanstvenih fraza u razgovor, pojmova kojima se služio Radiestezijski krug (...)* (Bekavac 2015: 174)

### 8.3.3. *Druga prostorija*

*Druga prostorija*, predstavlja drugi dio teksta koji prati vlastitu numeraciju, vlastita poglavlja (ima ih dvanaest), pripovijedan je u trećem licu, a dolazi nakon svakog poglavlja prvog dijela *Policijske uprave osječko-baranjske*. U *Drugoj prostoriji* detaljno se opisuje neimenovani kompleks za koji se može pretpostaviti da ima prvenstveno vojnu svrhu. Sastoji se od dugačkih hodnika u kojima se nalaze vitrine s oružjem, načelnikova ureda, stražarnice, učionice, ambulante, kapelice, unutarnjeg dvorišta, široke dvorane u kojoj se nalazi ljudski kip u kapuljači koji drži mač zabijen u kvadrat nalik oltaru. Ispred zgrade nalaze se crni automobili, a kompleks je okružen žitnim poljima. Time se Bekavac ponovno usmjerava prostoru i objektima u njemu, slično kao u *Drenju*.

U interpretaciju ovog dijela uključuje se i podnaslov romana: *uspomene, slutnje*, a ona može ići u dva smjera. S jedne strane *uspomene* bi se odnosile prvenstveno na *Policijsku upravu osječko-baranjsku,* dok bi se *slutnje* odnosile isključivo na *Drugu prostoriju*. Sljedeća interpretacija odnosila bi se na istovremenost uspomena i slutnji. Zbog činjenice da pripovjedač zapisuje svoje uspomene o vremenu kada je slutio da će se nešto dogoditi trag interpretacije ukazuje da prostorije nisu samo kulisa na koju će se u budućnosti (možda nekom budućem Bekavčevu djelu) odvijati radnja, već i da su to prostorije u kojima je boravilo tajno društvo. Može se tek spekulirati radi li se o pripovjedačevoj tajnoj skupini, *kolu*

iz Viljeva (na to bi upućivali religijski[51] elementi prostora) ili nekoj drugoj organizaciji koja je upoznata s postojanjem viših dimenzija. Također i ovdje se javlja svojevrsna težnja k pretvaranju čovjeka u čistu informaciju, tj. bijeg od materije. Naime, iznad tri hodnika stoje romanski natpisi *prah* (tal. *polvere*), smrt (lat. *mortis*) *deduxis* (lat. u pratnji) čime se aludira na citat Davidova psalma 22:16. *Grlo je moje kao crijep suho, i moj se jezik uz nepce slijepi: u prah smrtni bacio si mene*[52] (lat. *Aruit tamquam testa virtus mea, et lingua mea adhæsit faucibus meis: et in pulverem mortis deduxisti me*[53]).

U sklopu opisa prostora na nekoliko se mjesta javlja i obrnuto slovo *L* koje se može povezati s prethodne dvije interpretacije uvođenja lika Luke Bekavca u romanu, ako bi se slovo L povezalo s imenom lika/autora.

> *Tek tada, u punom svjetlu, zatvorena knjiga bez natpisa, položena na površinu stola ispred pogrebne fotografije, uvezana u kožu s reljefnim uzorkom koji izgleda kao mreža gusto prepletenih crnih ruža. U naslovnicu je utisnut srebrni znak koji bi mogao predstavljati simbol Sunca, krug čije zrake svojim zakrivljenjima simuliraju rotaciju u smjeru suprotnom od kazaljki sata. Pored nje, na mjestu gdje bi se, da je doista riječ o knjizi dojmova ili žalosti, nalazila olovka, stoji dug, naizgled nekorišten nož simetrične crne drške u čiju je oštricu ugraviran stiliziran oblik naizgled zrcalno okrenutom slovu L* (Bekavac 2015: 4).

> *Na stolu nema ničega osim snopa praznih papira, skupocjenog nalivpera, teške, tamnosive pepeljare s ugraviranim znakom koji podsjeća na zrcalno okrenuto slovo L i električne lampe s blijedožutim postoljem na kojem je prekidač: žarulju obuhvaća neproziran zeleni oval sjenila prošaran crnim mrljama, usmjeravajući mlaz svjetla prema radnoj površini, dok lice osobe koja bi sjela za stol ostaje u tami* (Bekavac 2015: 35).

S jedne strane, obrnuto slovo *L* može se shvatiti kao simulakrum, tek *zrcalna* i autonomna stvarnost teksta koja samo djelomično implementira dijelove čitateljeve stvarnosti u sebe. A čak i kada se ti dijelovi nalaze unutar teksta, nisu jednaki zbilji. Dakle, riječ je o svojevrsnom samostalnom i paralelnom svijetu. S druge strane, ako se prihvati interpretacija koja ide u smjeru plagijatorstva obrnuto slovo *L* može se shvatiti i kao trag pravog autora teksta, odnosno Luke Bekavca. Za zaključiti je da djelo svojom izrazitom spekulativnošću, fabulativnom zaigranošću, ironijom i aporijom čitatelja uvodi u svoj svijet kao aktivnog sudionika i sukreatora djela.

[51] U hrvatskoj tradiciji tijekom povijesti je dolazio do povezivanja različitih staroslavenskih vjerovanja, običaja i praznovjerja koji su se kasnije povezivali s kršćanstvom. Iz tog razloga bi se moglo spekulirati da navedeni prostor pripada Dorinu i Elizinu *kolu*.
[52] *https://biblija.biblija-govori.hr/*
[53] *https://www.newadvent.org/*

## 8. ZAKLJUČAK

Na temelju svega izrečenog može se zaključiti kako romaneskna trilogija Luke Bekavca u tematskom i narativnom smislu nastoji destabilizirati konačnost znanja i spoznaje. Pritom se interdiskurzivnost koristi kao način fragmentiranja teksta čime se čitatelj ne može pouzdati u linerani način čitanja, već se mora prepustiti rizomu, pokušati spojiti, što je više moguće, sve heterogene elemente romana u jednu koherentnu cjelinu. Također, istovremeno se interdiskurzivnost predstavlja kao pokušaj falsificiranja različitih *dokaza* (pseudo)znanstvene logike unutar svijeta romana (npr. tablicama, transkriptima, imitacijom magnetofonske vrpce, memoarima). Međutim, upravo ti *dokazi* i nedostatak informacija, dodatno destabiliziraju čitateljevu spoznaju kada ih se povezuje sa znanjem, perspektivom i sjećanjem likova ili pripovjedača. Takvim postupkom Bekavac se oslanja na ideje spekulativnog realizma kao kritike antropocentrizma, dok istovremeno neke od ideja spekulativnog realizma uvodi u tekst kao doslovno vizualizirane mehanizme koji upravljaju (pseudo)znanstvenom logikom romana. Prvenstveno je to *materijalizam* koji se kod Bekavca tematski javlja u obliku *šuma*, svojevrsnog etera, materijalnog i zvučnog medija koji transcedentira prostorvremenski kontinuum, a narativno, u obliku naglašavanja opisa predmeta, prostora i protoka vremena. I *singularnost* se ostvaruje na tematskoj razini. S jedne strane, singularnost je predstavljena preko doslovnih mjesta singularnosti, onako kako ih shvaćaju prirodne znanosti, u obliku crvotočina i crnih rupa koje se otvaraju u Drenju i Viljevu, te otvaraju mogućnost uvida u *drugu stranu*, ali i kao metafizički fenomen, kao mjesto gdje prestaje mogućnost antropocentrične spoznaje te se jasnije iskazuje povezanost sve materije – čovjeka, prostora, vremena, informacija, itd. Zbog toga se otvara i prostor za *ekokriticizam*, osobito *vitalni materijalizam* i *mračnu ekologiju* koji ukazuju na povezanost ljudi i okoliša, narušavaju dihotomiju čovjek/priroda te predstavljaju usmjerenost k materiji/objektima. (Pseudo)znanstveni diskurz služi i kao kritika apsolutnog ljudskog znanja, ali i kao pokušaj izgradnje mehanizma svijeta romana. Time se Bekavac uvelike približava znanstvenoj fantastici ili bolje rečeno Meillassouxovu pojmu izvan-znanstvene fantastike koja iskazuje kritiku mogućnosti konačne znanstvene spoznaje. Kreiranjem atmosferičnosti, osjećaja neznanja, sukobljavanja likova i čitatelja sa sublimnom spoznajom o *katastrofi* i nestanku iluzije vremena Bekavac se približava i žanru horora Lovecraftova tipa nazvanim *čudnom fikcijom*. Zanimljiv je i Bekavčev pristup tekstu kao svojevrsnom kolektivnom sjećanju ljudske zajednice *upisanom* u šum koji istovremeno uspijeva nadići vremensku ograničenost – bilo da se radi o spominjanju različite literature iz koje se crpi znanje, tekstu kao sjećanju protagonista *Policijskog sata*, tekstu kao mjestu direktne komunikacije različitih vremenskih

sinkronija Dore i Markovića u *Viljevu*, ili o *podmetanju* prvog poglavlja u nerazumljiv transkript šuma u *Drenju*. Tekst kao autonomni entitet pojačava i problematiku simulakruma zbog čega se trilogija može svrstati u *virtualni realizam*, a koja se ostvaruje prvenstveno stvaranjem vlastitih falsificiranih dokaza te ironičnim umetanjem lika Luke Bekavca kao simulacije stvarnog autora. Time tekst postaje prostor vlastitih pravila i unutarnjih zakonitosti nad kojima čak ni autor teksta nema moć.

***Literatura***


Allen, Graham (2000). *Intertextuality*. New York: Routledge

Badurina, Lada (2008). *Između redaka: studije o tekstu i diskurzu*. Rijeka: Hrvatska sveučilišna naklada

Bagić, Krešimir (2005). Beletristički stil. U: *Treba li pisati kako dobri pisci pišu?*. Zagreb: Disput

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

Bahtin, Mihail (1989). *O romanu*. Beograd: Nolit

Barad, Karen (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press

Barry, Peter (2002). *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press

Barthes, Roland (1999). Smrt autora. U: Beker, Miroslav (ur.). *Suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica Hrvatska

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

Bekavac, Luka (2012). *Viljevo*. Zagreb: Fraktura

Bekavac, Luka (2015). *Policijski sat – uspomene, slutnje*. Zagreb: Fraktura

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

Bekavac, Luka (2016). Teorijske fikcije. Ligotti, Negarestani i spekulativni realizam. *Anafora*, 3 (1.), 1-19. Preuzeto s https://hrcak.srce.hr/167600

Bennett, Jane (2009). *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. London: Duke University Press

Berčić, B. (2003). Popper, Hempel i Wason – o psihološkoj i logičkoj asimetriji verifikacije i falsifikacije. *Revija za sociologiju, 34* (1-2), 23-41. Preuzeto s https://hrcak.srce.hr/14483

Biti, Marina (2004). Interesna žarišta stilistike diskursa. *FLUMINENSIA, 16* (1-2), 157-169. Preuzeto s https://hrcak.srce.hr/4361

Biti, Vladimir (1997). *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.

Bostrom Nick (2003). *The Transhumanist FAQ: A General Introduction*. Preuzeto s https://nickbostrom.com/

Božanić, Joško (1992). *Komiške facende: stilistika i poetika usmene nefikcionalne priče Komiže*. Split: Književni krug.

Deleuze, Gilles. Guattari, Felix (2013). *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću* platoa. Sandrof i Zagreb: Mizantrop

Ellman, Richard (1982). *James Joyce*. New York: Oxford University Press

Filipović, Vladimir (1989). *Filozofijski rječnik*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske

Foucault, Michel (1994). Poredak diskursa U: Foucault, Michel. *Znanje i moć*. Zagreb: Globus

Foucault, Michel (2019). *Arheologija znanja*. Zagreb: Mizantrop

Freeden, Michael (2003). *Ideology: A Very Short* Introduction. New York: Oxford University Press

Frow, John. (2005). *Genre*. New York: Routledge

Genette, Gerard (1997). *Palimpsests*. Lincoln: University of Nebraska Press

Harman, Graham (2011). The Road to Objects. *Continent*. 1 (3):171-179.

Hawking, Stephen (2002). *Svemir u orahovoj ljusci*. Zagreb: Izvori

Jelača, Matija (2010). Spekulativni realizam: (pre)kratak uvod. *Quorum*, 134-135, sv. 103, 5-6/2010; 226-240

Jelača, Matija (2019). O užasu spoznaje: spekulativni realizam i H. P. Lovecraft. *Umjetnost riječi*, 63 (1-2), 1-31. Preuzeto s https://hrcak.srce.hr/235853

Johns-Putra, Adeline (2016). Climate change in literature and literary studies: From cli-fi, climate change theater and ecopoetry to ecocriticism and climate change criticism. *WIREs Clim Change*, 7: 266-282. doi:10.1002/wcc.385

Juvan, Marko (2011). *Nauka o književnosti u rekonstrukciji*. Beograd: Službeni glasnik

Kalanj, Rade. (1993). Michel Foucault i problem moći. *Revija za sociologiju, 24* (1-2), 77-85. Preuzeto s https://hrcak.srce.hr/154919

Kalanj, Rade. (2011). Bruno Latour. Od kritike modernosti do preutemeljenja sociologije. *Socijalna ekologija*, 20 (2), 223-246. Preuzeto s https://hrcak.srce.hr/70817

Kim, Sang Hun i Škvorc, Boris (2020). Neki primjeri problematiziranja zla u suvremenim "malim" književnostima (korejskoj, hrvatskoj i [židovskoj] srpskoj). *Književna smotra, 52* (195(1)), 75-90. Preuzeto s https://hrcak.srce.hr/238162

Kirby, Alan (2009). *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. New York: Continuum

Kos Lajtman, Andrijana (2016). *Poetika oblika – suvremene konceptualne i hipertekstualne proze*. Zagreb: Naklada Ljevak

Kovačević, Marina. Badurina, Lada (2001). *Raslojavanje jezične stvarnosti*. Rijeka: Filozofski fakultet u Rijeci

Kurzweil, Ray (2008). *The Singularity Is Near: When Humans Transcend Biology*. London: Duckworth Overlook

Kusić, Ante (1982). Parapsihologija u svjetlu znanosti i teologije (I). *Crkva u svijetu, 17* (2), 123-136. Preuzeto s https://hrcak.srce.hr/89939

Lang, Kenneth (2006). *A companion to astronomy and astrophysics: chronology and glossary with data tables*. New York: Springer

Latour, Bruno (1993). *We Have Never Been Modern*. Cambridge: Harvard University Press

Latour, Bruno. (2017). On Actor-Network Theory. A Few Clarifications, Plus More Than a Few Complications. *Philosophical Literary Journal Logos*. 27. 173-197. 10.22394/0869-5377-2017-1-173-197.

Lešić, Zdenko. 2005. *Teorija književnosti*. Sarajevo: Sarajevo publishing

Levanat-Peričić, Miranda (2012). Metažanrovska obilježenost spekulativne fikcije u hrvatskoj književnosti: od Šufflaya do Mlakića. *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XVIII. Fantastika: problem zbilje*. Split: Književni krug Split

Malenica, Irena i Matek Šmit, Zdenka (2018). Distopijsko tematiziranje budućnosti: od Zamjatina do Mlakića i Popovića. *Tabula,* (15), 332-348. https://doi.org/10.32728/tab.15.2018.20

Markowski, Michał Paweł (2009). Dekonstrukcija. U: *Književne teorije XX veka.* Beograd: Službeni glasnik

Marland, Pippa (2013). Ecocriticism. *Literature Compass*. 10: 846-868.

McLuhan, Marshall (2008). *Razumijevanje medija*. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga

Meillassoux, Quentin (2015). *Science Fiction and Extro-Science Fiction*. Minneapolis: Univocal Publishing

Meillassoux, Quentin (2016). *Poslije konačnosti: esej o nužnosti kontigencije*. Zagreb: Multimedijalni institut

Morton, Timothy (2013). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: Minnessota Press

Morton, Timothy (2016). *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press

Nemec, Krešimir (2003). *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*. Zagreb: Školska knjiga

Oraić Tolić, Dubravka (2019). *Citatnost u književnosti, umjetnosti i kulturi*. Zagreb: Ljevak

Platon (2002). *Država*. Beograd: Beogradsko izdavačko-grafički zavod.

Popper, Karl (1973). *Logika naučnog otkrića*. Beograd: Nolit

Ryznar, Anera (2017). *Suvremeni roman u raljama života: studija o interdiskurzivnosti*. Zagreb: Aisput

Ryznar, Anera. Interdiskurzivnost: stilistički prilog teoriji književnoga diskurza. *Umjetnost riječi*, vol. 58, br. 1, 2014, str. 55-74. Preuzeto s https://hrcak.srce.hr/159363.

Ryznar, Anera (2015). (Pseudo)znanstveni diskurz u prozi Luke Bekavca. U: Ryznar, Anera (ur.) *Svijet stila, stanja stilistike*.

Silić, Josip (2006). *Funkcionalni stilovi hrvatskoga jezika*. Zagreb: Aisput

Solar, Milivoj (2012). *Teorija književnosti sa rječnikom književnoga nazivlja*. Beograd: Službeni glasnik

Suvin, Darko (2010). *Metamorfoze znanstvene fantastike: o poetici i povijesti jednog književnog žanra*. Zagreb: Profil multimedija

Škiljan, Dubravko (1985). *Pogled u lingvistiku*. Zagreb: Školska knjiga

Škopljanac, Lovro (2016). Fantastična temporalnost u romanima Harukija Murakamija i Luke Bekavca. U: Pavlović, C., Glunčić-Bužančić, V. i Meyer-Fraatz, A.(ur.) *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XVIII. Fantastika: problem zbilje*. Split: Književni krug Split

VanderMeer, Jeff (2011). *Monstrous Creatures*. Bowie: Guide Dog Books

***Internetski izvori***

*Arteist*. *https://arteist.hr/galerija-likovnih-umjetnosti-u-osijeku-luke-bekavca/* (Pristupljeno 31. srpnja 2020.)

*Biblija govori*. *https://biblija.biblija-govori.hr/* (Pristupljeno 11. rujna 2020.)

*Fraktura*. *https://fraktura.hr/autori/luka-bekavac* (Pristupljeno 13. kolovoza 2020.)

*Glas*. Dostupno na *http://glas.hr/356180/5/Bekavac-Ono-sto-knjizevnost-moze-govoriti-stvarno-o-stvarnosti-zapravo-je-laz-i-fikcija* (Pristupljeno 15. lipnja 2020.)

*New Advent*. *https://www.newadvent.org/* (Pristupljeno 11. rujna 2020.)

*Stilistika*. *https://stilistika.org/jezik-in-fabula-pisci-o-jeziku-i-stilu/pisci/321-bekavac-luka* (Pristupljeno 22. lipnja 2020.)

**Sažetak**

*Rad analizira interdiskurzivnost i spekulativnost u romanesknoj trilogiji Luke Bekavca (*Drenje, Viljevo *i* Policijski sat*). Temeljna je teza ovog rada da se u romanima mogu pronaći intencionalni primjeri interdiskurzivnosti kojima autor otvara mogućnost za implementaciju ideja preuzetih iz spekulativnog realizma. Prvenstveno, to su kritika antropocentrizma i izražavanje sumnje u znanstvenu spoznaju. Primjeri interdiskurzivnosti istovremeno se koriste i kao autentični falsifikati kojima se opravdava unutarnja (pseudo)znantsvena logika romana. Prije same analize predstavljaju se različite interpretacije pojma diskurza, razvoj pojma interdiskurzivnosti te polje književnog diskurza kako bi se što bolje zacrtala konačna perspektiva uporabljena u analitičkom dijelu rada. U dijelu o spekulativnom realizmu i spekulativnoj fikciji predstavljaju se temeljne odrednice filozofskih pravaca spekulativnog realizma (prvenstveno spekulativnog materijalizma i objektno-orijentirane ontologije) te se predstavljaju načini na koji se takve teorijske postavke pojavljuju u književnosti.*

**Ključne riječi:** autoreferencijalnost, interdiskurzivnost, spekulativna fikcija, spekulativni realizam, ekokriticizam

**Summary**

*This paper analyzes interdiscursivity and speculation in Luka Bekavac's novel trilogy (*Drenje, Viljevo *and* Police Hour*). The thesis of this paper is that in the novels one can find intentional examples of interdiscursivity by which the author opens the possibility for the implementation of ideas taken from speculative realism. Primarily, these ideas include the critique of anthropocentrism and the expression of doubt in scientific knowledge. The examples of interdiscursivity are also used as authentic forgeries to justify the internal (pseudo)scientific logic of the novels. Prior to the analysis itself, the paper presents different interpretations of the concept of discourse and explains the development of the concept of interdiscursivity and the field of literary discourse in order to outline the final perspective which was the basis of the analysis presented in this paper. The section on speculative realism and speculative fiction presents the basic features of speculative realism (primarily speculative materialism and object-oriented ontology) and the ways in which such theoretical concepts appear in literature.*

**Keywords:** autoreferentiality, interdiscursivity, speculative fiction, speculative realism, ecocriticism

Obrazac A.Č.

SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

**IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI**

kojom ja Robert Aralica, kao pristupnik/pristupnica za stjecanje zvanja magistra/magistrice Hrvatskog jezika i književnosti, izjavljujem da je ovaj diplomski rad rezultat isključivo mojega vlastitoga rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranoga rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga diplomskoga rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Split, 25.9.2020.

Potpis
Robert Aralica

**Obrazac I.P.**

**Izjava o pohrani završnog/diplomskog rada (podcrtajte odgovarajuće) u Digitalni repozitorij Filozofskog fakulteta u Splitu**

Student/ica: ROBERT ARALICA

Naslov rada: INTERDISKURZIVNOST I SPEKULATIVNOST U ROMANESKNOJ TRILOGIJI LUKE BEKAVCA (DRENJE, VILJEVO, POLICIJSKI SAT)

Znanstveno područje: HUMANISTIKA

Znanstveno polje: FILOLOGIJA

Vrsta rada: DIPLOMSKI RAD

Mentor/ica rada:

ENI BULJUBAŠIĆ, DR. SC.

(ime i prezime, akad. stupanj i zvanje)

Komentor/ica rada:

/

(ime i prezime, akad. stupanj i zvanje)

Članovi povjerenstva:

ENI BULJUBAŠIĆ, DR. SC. ; BRIAN DANIEL WILLEMS, IZV. PROF. DR. SC. ; BORIS ŠKVORC, DR. SC, PROF.

(ime i prezime, akad. stupanj i zvanje)

Ovom izjavom potvrđujem da sam autor/autorica predanog završnog/diplomskog rada (zaokružite odgovarajuće) i da sadržaj njegove elektroničke inačice u potpunosti odgovara sadržaju obranjenog i nakon obrane uređenog rada. Slažem se da taj rad, koji će biti trajno pohranjen u Digitalnom repozitoriju Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Splitu i javno dostupnom repozitoriju Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (u skladu s odredbama *Zakona o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju,* NN br. 123/03, 198/03, 105/04, 174/04, 02/07, 46/07, 45/09, 63/11, 94/13, 139/13, 101/14, 60/15, 131/17), bude:

a) rad u otvorenom pristupu
b) rad dostupan studentima i djelatnicima FFST
c) široj javnosti, ali nakon proteka 6 / 12 / 24 mjeseci (zaokružite odgovarajući broj mjeseci).
(zaokružite odgovarajuće)
U slučaju potrebe (dodatnog) ograničavanja pristupa Vašem ocjenskom radu, podnosi se obrazloženi zahtjev nadležnom tijelu u ustanovi.

Mjesto, nadnevak: 25.9.2020.

Potpis studenta/studentice: Robert Aralica