

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.  
Ovaj rad dostupan je za upotrebu pod licencom Creative Commons Imenovanje 4.0 međunarodna.



**Ivana BULJUBAŠIĆ SRB**

DOI: <https://doi.org/10.29162/ANAFORA.v11i1.8>

Filozofski fakultet

Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

Lorenza Jägera 9

HR – 31 000 Osijek

ibuljubasic@ffos.hr

**Izvorni znanstveni članak**

**Original Research Article**

Primljeno 29. travnja 2024.

*Received: 29 April 2024*

Prihvaćeno 1. lipnja 2024.

*Accepted: 1 June 2024*

# MULTIMODALNA KOHEZIJA ZBIRKE *GALERIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI U OSIJEKU* LUKE BEKAVCA

## Sažetak

U opusu Luke Bekavca *Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku: studije, ruševine* (2017) izdvaja se s obzirom na odmak od romanesknoga žanra i utvrđivanje djela kao zbirke kratkih pripovjednih proza. Međutim, da nije riječ o konvencionalnoj zbirci kratkih priča u kojoj obuhvaćeni tekstovi funkcioniraju posve autonomno, govore, među ostalim, titularni, ponavljajući motiv, pripovjedačka instancija, vizualni i dizajnerski izbori, koji više od drugih pripovjednih elemenata rade na multimodalnoj koheziji. S obzirom na to da je knjiga specifičnoga formata, dizajna i tipografsko-kompozicijske izvedbe, u obzir se uzimaju metodološki alati multimodalne stilistike kako bi se otkrilo i interpretiralo kako se u zbirci razvija multimodalna kohezija.

**Ključne riječi:** Luka Bekavac, multimodalnost, multimodalna kohezija, zbirka kratkih priča, fikcionalni eseji

## Uvod

Suvremena hrvatska pripovjedna proza, osobito romaneskna produkcija posljednjih dvadesetak godina bilježi naslove koji sve intenzivnije, ali i sve suptilnije iskušavaju pripovjedne i stilske strategije kombiniranja i integriranja raznovrsnih semiotičkih modusa u svrhu istraživanja načina proizvodnje značenja onkraj konvencionalnoga verbalnog iskaza. Ono što je *semiotičko pjesništvo* predstavljalo 70-ih i 80-ih godina 20. stoljeća u svojoj osviještenoj tekstualnosti za propitivanje granica poezije i drugih (neverbalnih) semiotičkih sustava (Milanija 19–21; Jukić, *Medijska lica subjekta* 24–28), to su eksplicitno multimodalni, napose eksperimentalni multimodalni romani<sup>1</sup> (Nørgaard 34) u hrvatskoj pripovjednoj produkciji 21. stoljeća.<sup>2</sup> Premda i dalje podosta izvan *mainstreama* književnoga polja i ograničenoga broja naslova,<sup>3</sup> takva pripovjedna proza

<sup>1</sup> Ne baveći se na ovome mjestu terminološkim i žanrovsko-semiotičkim razlikama i konceptima koji se pojavljuju u literaturi o multimodalnosti, napose studijama multimodalne stilistike i naratologije glede pojašnjenja žanra i/ili podžanra romana kao multimodalnoga, a u kontekstu rasprave koja aktivira određeni broj sličnih terminoloških preklapanja (*tradicionalni romani, romani od riječi, vizualno konvencionalni romani* naspram *hibridni romani, multimodalni tiskani romani, eksplicitno multimodalni romani* i/ili samo *multimodalni romani*), zadržava se teza Nine Nørgaard da su svi romani multimodalni te im je moguće pristupati iz vizura multimodalne stilistike (Nørgaard 34–35; Sadokierski 25; Gibbons, *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature* 1–2; Hallet, *The Multimodal Novel* 129). Naime, autorica drži da su svi romani multimodalni, čak i oni koje naziva vizualno konvencionalnima, jer i kada nemaju integrirane ilustracije, vizuale i/ili grafičke znakove, njihova je formulacija (engl. *wording*) ostvarena određenom tipografijom i prema određenim kompozicijskim (engl. *layout*) konvencijama ili otklonima, što, prema Nørgaard, ukazuje na suradnju minimalno triju semiotičkih modusa u svim romanima. Budući da navedeno nije ekskluzivna osobitost samo romana, pretpostavlja se da multimodalna stilistika može razvijati alate i prema drugim književnim rodovima i žanrovima. Na to minimalno ukazuju u literaturi usporedbe (eksplicitno) multimodalnih romana s vizualnom i konkretnom poezijom. Preslikavajući tu pretpostavku na pripovjednu prozu u širem smislu i primjenjujući stilističke alate za analizu semiotičkih modusa na druge žanrove, pokazat će se kako je korisno i primjereno ponuđene multimodalne stilističke koncepte rabiti i u čitanjima i tumačenjima zbirki kratkih priča poput predloška *Galerije likovnih umjetnosti u Osijeku* Luke Bekavca.

<sup>2</sup> Dakako, i pripovjedna proza postmodernizma do 1990. godine može se obuhvatiti terminima multimodalnih tekstova, ako se govori o njima kao zasebnoj kategoriji, primjerice unutar žanra romana, kao što to čini Wolfgang Hallet (Hallet, *The Multimodal Novel* 129). Tako Eni Buljubašić tumači *Otok Marina Carića* iz 1977. godine kao *multimodalni postmodernistički roman* (Buljubašić, E.). Na europskoj i svjetskoj književnoj sceni, većinom romaneskno usmjerenoj, pojava i rast (eksplicitno) multimodalnih tekstova uokviruje se 1990., odnosno 2000. godinom (Hallet, *The Rise of the Multimodal Novel* 151; Pignagnoli 64). Alison Gibbons sugerira da se kao zasebna kategorija multimodalni romani ne trebaju razmatrati kao postmodernistički, na što bi upućivale njihove metafizičke dionice, primjerice, jer su, među ostalim stavkama koje obrazlaže, takvi romani objavljeni nakon početka 21. stoljeća, kada se manifestira promjena (kulturne) paradigme (Gibbons, *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature* 2–3).

166 <sup>3</sup> Napose ograničenosti naslova kada je riječ o kraćim žanrovima obuhvaćenim zbirka, zbog čega je

ukazuje na procese pomaka od „naturalizacij[e] znaka i mimetičk[e] retraditionalizacij[e]“ uočene od 90-ih godina 20. stoljeća (Gajin, *Hrvatska književnost, kultura i mediji u tranzicijskom razdoblju* 21), povezane sa žanrovima i diskurzivnim strategijama autobiografije, autofikcije, dnevnika, svjedočanstava, dokumentarnosti (Ryznar, *Suvremeni roman u raljama života* 94–103), a potom fikcionalizacije aktualne ratne i poratne (pa tranzicijske i posttranzicijske) zbilje kroz *kritički mimetizam* (Bagić 115), prema fleksibilnijim mogućnostima pripovijedanja u kojima se naglasak postavlja na diskurz i izraz pripovjednoga teksta (Peleš 59–123; Grdešić 19). Iako je zabilježen odmak od priče prema diskurzu u naratologiji kraja 20. stoljeća, recentni multimodalni pristupi u književnosti afirmiraju i vizualnost pripovjednoga teksta, aktivirajući kroz semiotičke module tipografije, kompozicije te vizualnih i grafičkih elemenata njihova značenja u mreži pripovjednih odnosa, dopunjujući interpretacijske učinke utvrđenih (klasičnih, lingvistički oblikovanih) naratoloških struktura i elemenata.

U kontekstu tih pomaka suvremene hrvatske pripovjedne proze među autorima čiji se opusi izdvajaju kao *nekonvencionalni* i *eksperimentalni* jest i opus Luke Bekavca koji obuhvaća četiri romana – *Drenje* (2011), *Viljevo* (2013), *Policijski sat: slutnje, uspomene* (2015) i *Urania* (2022) – te zbirku kraćih proznih zapisa – *Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku: studije, ruševine* (2017).<sup>4</sup> Zapaženi opus, ističe Igor Gajin, izdvaja se „sophisticiranim stilom, kompleksnom strukturom te intelektualnom i estetskom snagom“ (Gajin, *Urania Luke Bekavca*), a od ostatka pripovjedne proze u suvremenoj hrvatskoj produkciji Bekavac se odmiče i *fabularnom otvorenosti* (Peleš 91) kojom su *likovi, događaji i ambijenti* autorovih tekstova obuhvaćeni u isti *dijegetički univerzum* (Ryznar, *Suvremeni roman u raljama života* 224). *Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku*, dakle, uklapa se u ciklus žanrovsko<sup>5</sup>, motivsko, jezično-stilsko, napose multimodal-

Bekavčeva zbirka raritet i svojevrsna iznimka u hrvatskome književnom, ali i nakladničkom okviru.

<sup>4</sup> Godine 2023. Bekavac u suautorstvu s Anom Kuzmanić objavljuje multimodalnu, dvojezičnu, žanrovski hibridnu knjigu *Divlji rast*. Knjiga obuhvaća Bekavčev tekst „Najduža igra“ (te njegove svojevrsne  *dodatke* „Šalabahteri, stare bilježnice“ i „Uputa o postupku“) koji problematizira i pripovjedno prati Kuzmanićkine troslojne angažirane kolaže integrirane u knjigu. I u žanrovskom i u multimodalnom smislu tekstovi i knjiga imaju određene dodirne točke s *Galerijom likovnih umjetnosti u Osijeku*. Premda pripada Bekavčevu pripovjednom svijetu i moguće ju je uključiti u njegov do sada publiciran ciklus, to je ovdje samo fusnotno učinjeno jer je riječ o suautorskom projektu.

<sup>5</sup> U kritikama i raspravama o Bekavčevu opusu zamjećuje se niz elemenata i konvencija koje su u širem smislu povezane sa spekulativnom fikcijom i/ili kriminalističkim žanrom: fantastika, *mystery tales*, *weird fiction*, horor, triler, *suspens* te teorijska fikcija (Ryznar, *Dezintegracija stvarnosne proze i novi pripovjedni modeli*; Oblučar, *Spekulativna fikcija*; Gajin, *Hrvatska književnost, kultura i mediji u tranzicijskom razdoblju*; Detoni Dujmić; Jelača i Ryznar; Jerić).

no srodnih, no opet različitih prethodnika i sljedbenika obuhvaćenih ključnim polisemičnim pojmom ontomom šum (Buljubašić, I.). Što se poetičko-stilskog okvira tiče, Bekavčeva pripovjedna proza oslanja se na postmodernističke, preciznije kvorumaške zasade u književnosti (Gajin, *Hrvatska književnost, kultura i mediji u tranzicijskom razdoblju* 24, 184), a razvidan je i snažan utjecaj modernističkih tendencija, koje se očituju ponajviše u „eksperimentiranju s književnom formom samom po sebi“ (Jelača i Ryznar 133).

## 1. Žanrovsko komešanje u zbirci

Za razliku od autorovih romana, *Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku* u „Tehničkom opisu“, na pogovornoj peritekstualnoj poziciji, donosi svojevrsno *izvantekstualno* pojašnjenje funkcioniranja okupljenih prozних zapisa, kao i knjigovnu uklopljenost u dosadašnji pripovjedni svijet. Ondje se napominje da „je knjiga prvi svezak otvorenog ciklusa pripovijesti, sjećanja i anticipacija generiranih sintagmom ‘Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku’“ (Bekavac, *Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku* 121), što se čita kao uputnica i smjernica za razmatranje Bekavčeva opusa u *simultanoj položenosti* njegovih tekstova (Oblučar, *Spekulativna fikcija* 353). Riječ je o zapisima koji izmiču jednoznačnom žanrovskom i formalnom određivanju, a što je posljedica i njihove diskurzno-stilske raslojenosti. Bez ostatka se može utvrditi da je riječ o proznom oblikovanju teksta, dok su ostale odlike vezane uz žanrovsku identifikaciju ovisne o uočavanju kombinacija i učincima onoga što se određuje u „Tehničkom opisu“ – pripovijestima, sjećanjima i anticipacijama, odnosno kratkim pričama i *fikcionalnim esejima* (Jelača i Ryznar 134).

Bekavčeva *Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku* sa žanrovskom, preciznije *paražanrovskom* indikacijom (Genette, *Paratexts* 86) *studije, ruševine*,<sup>6</sup> donekle

<sup>6</sup> Dinko Kreho primjećuje da je paražanrovska indikacija, tj. ono što on imenuje podnaslovom, izvedeno dvosmisleno. Naime, autor uočava da je taj dio naslovne konstrukcije „na koricama otisnut bez zareza (‘studije ruševine’), dok se u unutrašnjosti knjige pojavljuje sa zarezom (‘studije, ruševine’)“, pa dodaje: „znajući za Bekavčevu pedantnost, teško da je u pitanju greška“ (Kreho 2017). U prilog tomu da nije riječ o pogrešci, već (potencijalnoj) arhitekstualnoj (u genetteovskom smislu) referenciji koja signalizira nesvodivost i *neklasifikabilnost* naslovne oznake na žanr ili modus, govori Bekavčevo *derridijanstvo* (Gajin, *Urania* Luke Bekavca; Rem 337). Naime, ta se nevidljivost pa vidljivost zareza u naslovnoj konstrukciji čini sličnom interpunkcijskoj *zbrci* o kojoj u kontekstu *La Folie du jour* Mauricea Blanchota piše Jacques Derrida u „Zakonu žanra“ (Derrida 139–141). Treba u obzir uzeti i klizenje značenja kada se zarez pojavljuje, a kada ne. U potonjem se paražanrovska indikacija u kojoj zarez fingira veznik mijenja u genitiv sadržaja, pri čem se sintagma može preformulirati pa potom i funkcionirati kao *studije o ruševinama*, što donekle korespondira s motivsko-tematskim

je nastavak imitacije akademskoga diskurza s učinkom *pseudoznanstvenosti* u autorovu opusu (Ryznar, *Suvremeni roman u raljama života* 223–242). Za razliku od oponašanja i stiliziranja (para)znanstvene prezentacije, retoričkih mehanizama i terminologije u autorovim romanima (možda najočitijim u *Uraniji*, ali i *Drenju*, svakako u fingiranju znanstvenoga članka kao zasebnoga dijela *Viljeva*), u *Galeriji likovnih umjetnosti u Osijeku* u šest se kraćih prozних zapisa kao ključno obilježje *formulacije*, odnosno leksičko-gramatičkoga verbalnog sloja (Nørgaard 45–60), a u svezi s približavanjem *znanstvenosti*, utvrđuje njegova esejističnost, čak do točke prepoznavanja zapisa, kako je naznačeno, kao fikcionalnih eseja. Na razmeđu pripovjednosti i esejističnosti tako stoji instancija pripovjednoga glasa kao autodijegetičkoga pripovjedača i njegove (pseudo)autobiografskičnosti, koja je u *Galeriji likovnih umjetnosti u Osijeku* bliska pripovjednim učincima autorova romana *Policijski sat*, preciznije pripovjedača u „Policijskoj upravi osječko-baranjskoj“. Osim što se takvim približavanjem 1. lica čitateljskoj perspektivi računa na sugestibilnost pri procjenjivanju autentičnosti događaja u razvijanju *radnje*, u svojevrsnoj autentifikaciji pripovjedačevih teza sudjeluje niz semiotičkih modusa koji različitim načelima i postupcima, najčešće ponavljajući pojedinih obrazaca, osnažuju, obogaćuju i pospješuju *multimodalnu koheziju* (Nørgaard 192) zbirke. Riječ je o aspektima tipografskih i grafičko-dizajnerskih izbora (najrazvidnijih igranjem crno-bijelim podlogama) do fotografija i fotomontaža (poput stranica fiktivnih rukopisa, naslovnica fiktivnih knjiga, zamućenih industrijskih postrojenja itd.), a koji svoje uporište zahvaljuju dokumentarnoj, točnije pseudodokumentarnoj funkciji vizualizacije određenog motiva.<sup>7</sup> Tim je stilizacijama – i u formulacijama i vizualima – zajednički postupak mistifikacije koja se u *Galeriji likovnih umjetnosti u Osijeku* odvija najjasnije *fiktionalizacijom dokumentarnog* i *dokumentarizacijom fikcionalnog* (Oblučar, *Tribina Razotkrivanje s Lukom Bekavcem*).<sup>8</sup>

---

slojem u kojem se kao lajtmotiv izdvaja upravo naslovna institucija.

<sup>7</sup> Glede književnopovijesnoga konteksta treba napomenuti da je dominantna poetika 90-ih godina 20. stoljeća, kako uočava Dubravka Oraić Tolić, bila upravo „poetika dokumentarizma“, dok je sljedeće desetljeće afirmiralo svojevrsni *postdokumentarizam* – „rasplinjavanje faktografije u građu za različite manipulacije činjenicama“, koje će autorica nazvati još i *virtualnim realizmom* (Oraić Tolić 2004: 119). Bekavčeve proze, kako sugerira Igor Gajin, nastale su na naslijeđu kvorumaške poetike, stoga će one, bliže postdokumentarizmu, razvijati „ontološku destabilizaciju i svijeta i jezika“ kakva je viđena u kvorumaškim prozama (Gajin, *Hrvatska književnost, kultura i mediji u tranzicijskom razdoblju* 184).

<sup>8</sup> Ako bi se pojedini spomenuti vizualni dokumenti razmatrali iz vizure teorije parateksta, dakle kao vizualni peritekstovi, tada bi se o dokumentarizaciji i mogućnostima *objektivnoga* prikazivanja moglo raspravljati i na tragu teze da je „paratekstualnost [ostaje] središnji materijalni način tekstualnog

Osim toga, potonja dokumentarnost u vizualnom sloju neizbježno korespondira i s u kritikama uočenom *formalnom neuhvatljivošću* (Čakarević) i *kompozicijskom prozračnošću* (Buljubašić Srb), koja se oslanja s jedne strane na nestandardni kvadratni format knjige (22 x 22 cm), a s druge strane na raskošan dizajn<sup>9</sup> koji potpisuje Vladimir Končar, prizivajući usporedbu s katalogom izložbe i likovnom monografijom (Kreho; Čakarević; Buljubašić Srb).<sup>10</sup> Budući da *Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku* „fluktuirala između zbirke i romana“, što bi u potonjem slučaju nalikovalo na *roman omnibus* (Buljubašić Srb), pri tumačenju funkcioniranja multimodalne kohezije u obzir se trebaju uzeti elementi i semiotički modusi koji sudjeluju u proizvodnji značenja:

- najavne i odjavne stranice poglavlja (s pripadajućim fotografijama plana detalja i međunaslovom)
- ekspozicijski diskurzivni paragraf
- fotografije i fotomontaže (s različitim potpisima)
- faksimili rukopisa (*Drenje, Kozja krv*)
- crtež (žljezdastog pajasena)
- tlocrt (fiktivnoga Elektrotehničkog odnosno Evanđeosko teološkog fakulteta u Osijeku)
- „Tehnički opis“
- zalist s bilješkom o nakladi i žigom
- gramofonska ploča.

---

potvrđivanja činjenica“ (Hutcheon, *Postmodern Paratextuality and History* 304).

<sup>9</sup> Gibbons, baveći se multimodalnim romanom *Horrorstör* Gradyja Hendrixa, uočava njegovo odučavanje od konvencionalnih formata u kojima se inače oblikuju romani te dodaje da multimodalni romani „često dolaze u manje tipičnim veličinama i formatima“ što tumači rezultatima njihove žanrovske igre granicama, intertekstualnošću i interdiskurzivnošću (Gibbons, *Multimodality, Cognitive Poetics, and Genre* 21). Štoviše, tu tezu ponavljaju Gibbons i Whiteley ističući da multimodalna književnost „može iskoristiti modusne kombinacije kako bi se poigrala žanrovskim konvencijama“ (Gibbons i Whiteley 254), što onda vrijedi i za zbirke kratkih priča, ne samo romane.

<sup>10</sup> To se može dovesti u vezu, tvrdi Mihail Ćpštejn, s pozicijom čitatelja u digitalnoj eri u kojoj on djeluje kao kustos „koji sređuje i izlaže umjetnine na izložbi“, a u književnosti bi to bilo ekvivalentno funkciji „sastavljača antologija i zbornika“ (71). Također, u kontekst teškoća žanrovskoga i stilskoga utvrđivanja *pripadnosti* Bekavčeve zbirke može se ponovno prizvati referencija na Blanchota.

Osim toga, spominjani aspekti otežanosti žanrovske identifikacije i usporedbe s katalogom izložbe i likovnom monografijom mogu se u *Galeriji likovnih umjetnosti u Osijeku* postaviti u kontekst još jednoga multimodalnog žanra koji Gibbons razmatra u svojoj tipologiji, a to su *knjige umjetnika* (Gibbons, *Multimodal literature and experimentation* 421–422).

## 2. O elementima i semiotičkim modusima koji pospješuju multimodalnu koheziju

Bekavčeva zbirka *Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku* organizirana je u šest kratkih zapisa ili poglavlja od kojih je svaki tekst posvećen jednoj (umjetničko-medijskoj) temi impliciranoj međunaslovom. Budući da gravitiraju motivsko-pripovjednoj zaokruženosti, okupljeni tekstovi odijeljeni su najavnim i odjavnim stranicama koje u cijelosti prenose crno-bijele fotografije s planom detalja određenih motiva koji se podudaraju s razrdbom motiva u imenovanom tekstu. Primjerice, detalj neravnina i izbočina brazda na gramofonskoj ploči s međunaslovom na desnoj stranici „ŠUM / Ignac Schlesinger, 1994.“ te vrlo sličan detalj istoga motiva na odjavnoj stranici bez verbalnoga dodatka. Potom detalj nabora draperije, odnosno zastora ostvaren u vertikalni s međunaslovom na desnoj stranici „ZASTOR / Hadrijan Katanović, 1958.“ te horizontalna perspektiva istoga motiva na odjavnoj stranici nakon teksta itd.<sup>11</sup> Kao što se vidi iz primjera međunaslova, oni su izvedeni kao stilska imitacija (pod)naslova kritike ili osvrtu na kakav umjetnički događaj, dakle reducirani na tri osnovna elementa – ključnu riječ, autora i godinu uz koju se vezuje objekt, izvedba i sl. Tekstovi su dakle grafički i kompozicijski osamostaljeni, pri čemu imenovane najavne i odjavne stranice korespondiraju s metakomunikacijskim signalima u filmskom mediju – najavnom i odjavnom špicom (Turković 390). Za razliku od nerijetko neosamostaljenih naslova poglavlja, kakvi konotiraju kompozicijske konvencije u *jeftinim izdanjima*, primjerice romana (Nørgaard 2019: 130), verbo-vizualna amalgamacija koja razdvaja pojedine dijelove/tekstove u *Galeriji likovnih umjetnosti u Osijeku* podupire diskurzivne aluzije na uočene sličnosti s katalogom izložbe ili likovnom monografijom, a i u širem smislu s luksuznim knjižnim izdanjem (Nørgaard 285).

Također, ekspozicijski diskurzivni paragraf projiciran bijelom formulacijom na crnu lijevu podlogu stranice prije *osnovnoga* teksta<sup>12</sup> priziva analogiju s filmskom špicom, tj. predšpicom, premda je ta bliskost samo strukturno-stilska, ne

<sup>11</sup> Te su reprodukcije realizirane u detalju ili krupnom planu, a posebno se u izboru detalja i naglašene granularnosti daje odčitati tendencija hiperrealističnosti (Kress i van Leeuwen 163) koja u svojoj detaljiziranosti donekle poništava realističnosti, ističući konstruktivnost kao temeljni postupak na koji se oslanja, a i čiji je proizvod multimodalna kohezija u zbirci.

<sup>12</sup> Dakako, atribut *osnovni* treba razumjeti uvjetno, uzimajući u obzir dominantnu kompozicijsko-tipografsku konvenciju ostatka formulacije u odnosu na ekspozicijski diskurzivni paragraf. Tu nije riječ o striktnoj alternativni teksta i parateksta, tj. periteksta kako ih razmatra kroz svoju teoriju parateksta Gérard Genette (1997) jer spomenuti paragraf čini s ostatkom teksta formulacijsku cjelinu.



i pozicijska. Za razliku od najavne i odjavne stranice koje se vizualno-grafički izdvajaju, s obzirom na njihovo ostvarenje fotografijom te verbalni dio koji čini samo međunaslov, ekspozicijski diskurzivni paragraf formulacijom je uklopljen u pripovjedni stil zbirke. Naznačenim terminom – *ekspozicijski diskurzivni paragraf* – spajaju se dva književnoteorijska fenomena koja određuju njegov diskurzivnostilski aspekt kao i funkciju u odnosu prema cjelokupnom diskurzu zbirke. *Ekspozicija* (uvod) iskorištena je kao svojevrsni *fabularni* element kojemu je funkcija „postavljanje stanja ili situacije“ (Peleš 86), a s druge strane to se određivanje paragrafa kao prvoga u nizu pretpostavljene događajnosti teksta donekle suprotstavlja terminu *diskurzivnoga paragrafa* (Nemec 10–13). Kao što je primijećeno, ekspozicijski diskurzivni paragraf pozicijski je, tipografski i kompozicijski izdvojen. Osim crnom bojom nenumerirane lijeve stranice to je dodatno sugerirano drukčijim tipom i veličinom slova. S ostatkom formulacije toga poglavlja te *teorijske vinjete* (Oblučar, *Tribina Razotkrivanje s Lukom Bekavcem*) ili „kvazileksikonske, esejističke preambule“ (Bekavac, *Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku* 57)<sup>13</sup> dijele određene značajke, koje se u najširem smislu mogu svesti na esejističnost. Pritom se u ekspozicijskim diskurzivnim paragrafima, koji su konceptualno usmjereni na uvodne generalije i polazište procesa spoznaje, najočitije razaznaju odlike esejističkoga diskurza – pokušavanje teorijskoga usidrenja i sistematizacije, prvo lice jednine, usmjerenost na (auto)spoznaju (Katnić-Bakaršić 76–78), zatim katalogizacija, sumnja, presijecanja, skretanja (Oblučar, *Kondicionalna istina* 79–82), osobito stilska prepoznatljivost Bekavčeve parataktičnosti pri razvijanju *ideje-varijante* (Oblučar, *Kondicionalna istina* 79) itd. Statična podloga ekspozicijskoga diskurzivnog paragrafa proteže se nadalje na čitavu formulaciju, pri čemu se u zapisima zatimljuju epske i fabularne strukture i razrađivanja, a afirmira ispovjedni i digresivni karakter. Time se opravdava tumačenje žanrovskog hibrida koji fluktuiraju između kratke priče i fikcionalnog eseja.

Poigravanje crno-bijelim tehnikama vidljivo je ne samo u tipografskom aspektu zbirke (najjasnije u naznačenom kontrastu ekspozicijskoga diskurzivnog paragrafa i ostatka formulacije) već i kroz foto-grafičke *dobitke* uz formulacije. Sve su fotografije<sup>14</sup> i vizuali (faksimili rukopisa, crtež, tlocrt) ostvareni u tom

<sup>13</sup> Preambule mogu biti uvodnici organski povezani s pripovjednim tekstom, često u tom smislu „sadrže neku vrstu pretpriповести“ (Kabiljo-Šutić 593).

<sup>14</sup> U nakladničkom peritekstu kao autori fotografija potpisani su Vladimir Končar, Jelena Janković, Luka Bekavac i Jelena Topčić. Suradnja autora s dizajnerima, fotografima, ilustratorima itd. nije ne-



kontrastnom prozedu koji implicira „značenje ‘umjetničke fotografije’“ (Nørgaard 172). Bez obzira na to što integrirani vizuali ne pripadaju svi autoru zapisa te nisu zasebno autorski potpisivani, štoviše, možda upravo zahvaljujući tom nepotpisanju njihova integracija u zbirci ne potiče primarno pitanje autorstva, već propituje načine multimodalne suradnje i komunikacije, dopunjavanja vizualnoga i verbalnoga sloja, čime se multimodalna kohezija ističe kao značajan stilski postupak zbirke. Dakle, učinkovitost multimodalne kohezije upravo ovisi o primjerenosti evidentnosti pripadanja fotografija i vizuala „razini fikcijskog mikrokozmosa“ (Nørgaard 209), bez obzira na pojedinačne autorske doprinose. Posve je razvidno da integrirane fotografije i preslike rukopisa treba kao i hiperrealne<sup>15</sup> detalje u najavnim špicama držati fikcionalnim i/ili fiktivnima (Badurina i Palašić 252), u svakom slučaju konstruiranim *ekstenzijama*, čije *nove informacije*, za razliku od elaboracijskih tendencija (Nørgaard 155–157), samostalno proširuju formulacijski horizont. U smislu fiktivnosti svakako treba uočiti da su pojedine fotografije fotomontaže, u punom smislu primjeri koji zrcale *manipulativnu* narav vizuala (Lane 1992: 10), što je u dosluhu i s do sada uočenim pseudodokumentarnim funkcijama pojedinih elemenata. Riječ je o fotografijama kojima je namjera izgledati posve autentično, dakle rekreirati vizualnim kodom motive iz pojedinoga Bekavčeva zapisa s učinkom dokumentarizacije fikcionalnoga.<sup>16</sup> Primjerice, takav je slučaj s fotografijom na stranici 116.

---

obična pojava književnoga polja, osobito u multimodalnoj književnosti, a zajedničkim projektima potiče se pitanje *izvornoga* autorskog doprinosa i razumijevanja koncepta autora uopće (Gibbons, *Multimodal Literature ‘Moves’ Us* 113–114).

<sup>15</sup> Dok su, s jedne strane, neke fotografije izvedene detaljem i hiperrealno, druge u krupnim planovima simuliraju zamućenost leće i pokreta. Osobito su zanimljive fotografije na kojima se fokusira subjekt jer se on, suprotno općim očekivanjima fotografiranja i portretiranja ljudi (Nørgaard 172), oblikuje u „povremenim mjestima hipervidljivosti [...] do disfunkcionalnosti“ (Jukić, *Adresa : tijelo*), dakle biva neprepoznatljiv ili pak uhvaćen s leđa zbog čega je u potpunosti onemogućena njegova (fizička, a djelomično i socio-kulturna) identifikacija. U svim slučajevima, čak i kada je riječ o arhitekturnim i vegetacijskim motivima kao fokusu fotografije, jer na tim fotografijama nema *ljudskih* subjekata, učinci su kadriranja očudujući. Posebno je razvidno da se vizuali s hiperdetaljima i zamućenjima odmiču od *orijentacije naturalističkog kodiranja*, koja se drži standardnim modalitetom fotografije (Nørgaard 171). S druge strane, u drugom tipu fotografija, s arhitekturnim i vegetacijskim označiteljima, zadržava se pojačana razina naturalističnosti, izuzev zamućenih fotografija industrijskih postrojenja, u kojima se cilja na učinak dokumentarnosti i autentičnosti.

<sup>16</sup> Hutcheon kao jednu od funkcija peritekstualnoga umetanja elemenata koji prizivaju autoritet, autentifikaciju, dakle bliskost s dokumentarnim diskurzom vidi sličnu *V-efektu* Bertolta Brechta, tj. *efektu otuđenja*, smatrajući da razni inserti u tekstu mogu „imati učinak dokidanja svake iluzije, stvaranja čitatelja u svjesnog suradnika, a ne u pasivnog potrošača“ (Hutcheon, *Postmodern Paratextuality and History* 308). Kao aktivan sudionik u procesu čitatelju takvi vizuali i dokumenti mogu djelovati i kao smetnje, prepreke koje treba svladati tijekom čitanja, ali i kao otkaçene zamke povezane s užitkom čitanja.

(„MREŽA / Ema Pichler, 1991.“) u čijem je fokusu knjiga *Posljednje naredbe* Celestina Klasanovića, na čijoj se naslovnici nalazi i logo Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku. Pročišćena naslovnica te sveučilišni logo funkcioniraju kao potvrde znanstvenosti ključnoga fotomotiva, a time se potonji pokušava legitimirati potvrdom iz povijesne zbilje i aktualnošću. Pritom se vizualni elementi u zbirci oslanjaju na mehanizme analogije kako bi uspješnije odradili facilitaciju, tj. olakšali čitateljski prijam sadržaja kao relevantnoga i autentičnoga. Osobito često u multimodalnoj književnosti problematizira se, pa i kritizira pojednostavljenu „kulturološki utemeljenu pretpostavku“ o reprezentativnoj, referencijalnoj i posredničkoj funkciji fotografije i/ili filma (Hallet, *Reading Multimodal Fiction* 37) koja se dodatno naglašava pitanjem fotomontaža i stiliziranjem elemenata zbilje u vizualu.

I fotografijom na stranici 50. („POTPIS / Relja Butorac, 2003.“) koja prikazuje knjigu naslovljenu *Relja Butorac* autora Josipa Mlakića, a čiji su dizajn i format istovjetni oblikovanim knjigama koje čine poznatu nakladničku cjelinu Vrhovi svjetske književnosti, tendira vizualnom potvrđivanju motiva. U potonjem primjeru knjiga na fotomontaži zapravo je fiktivna u dvostrukome smislu – ona se u samome tekstu razotkriva kao rezultat „projekta nazvanog *Sabrana djela*“ (Bekavac, *Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku* 49) Relje Butorca, ali i kao montaža koja nema svoj izvor, svoj *fotografski referent* (Barthes, *Svetla komora* 73), zbiljski objekt s kojim korelira. Ta fotografija, kao i Butorčeva konceptualna umjetnost koja se tematizira u „POTPISU“, ispituje, među ostalim, i sam teorijski koncept semiotike slike, osobito *indeksnu značajku fotografije* (Gruić 76–77). Dakle, *referencija* kao baza fotografije (Barthes, *Svetla komora* 73) propituje se vizualnim elementima *Galerije likovnih umjetnosti u Osijeku* (ne samo fotografijama i fotomontažama već i faksimilima rukopisa i tlocrtom), promičući pitanja o relacijama izvanjskoga svijeta i svijeta književnoga teksta, uopće mogućnostima postojanja svijeta izvan jezika, što konačno dovodi do ključnoga problema – onoga što Jacques Derrida razmatra kroz međuodnose znakova, ponajprije kroz „odjeke ili tragove ostalih značenja iz drugih konteksta“ (Paternai Andrić, *Znak, značenje i vlastito ime* 526). Među ostalim, fotomontaže potvrđuju i to da znak „može biti oblikovan i bez referenta i biti u funkciji u smislu referencijalnog učinka“ (Paternai Andrić, *Znak, značenje i vlastito ime* 527), što korespondira sa spomenutom namjerom dokumentarizacije. Zbirka tako počiva na paradoksalnosti „učinka fikcionalnosti“ koji je „ujedno učinak realnosti“ (Zlatar 137). Fotomontaže, kao i potpisi vizualnih materijala s jedne su strane

u funkciji dokumentarizacije, ozbiljenja teksta, mobiliziraju svoj (neverbalni) kod kao izvanjski kako bi s te pozicije uvjerali čitatelja u *istinitost* svojega prikazivanja. S druge strane, upravo oni potenciraju derridaovsko tumačenje znaka koji se uvijek daje posredno i kroz igru konteksta (Bekavac, *Prema singularnosti* 58), tekst „kao mimik[u] koja ‘ne oponaša ništa’ (1993b: 254), ‘referenciju bez referenta’ (ibid.: 255), koja ne ‘dublira’, ne ‘ilustrira’ i ne ‘reproducira’ nekakvo preegzistentno *nešto*“ (Bekavac, *Prema singularnosti* 94). Razotkriva se, dakle, da „slika više ne ilustrira riječi“, vizualni elementi nisu elaboracije verbalnoga sadržaja, već riječi postaju „te koje, strukturalno, parazitiraju na slici“ (Barthes, *Image – music – text* 25), pokušavajući im parirati, posebno u potpisima i naslovima kao konvencionalnom verbalnom sloju fotografije/slike. Verbalni diskurz koji je trebao služiti „za ‘fiksiranje’ ili ‘usidrenje’ značenja“ u situacijama bez svoga *lingvističkog traga*, ili pak u slučaju kada je taj trag ispisan stranim jezikom, postaje potencijalno višeznačan te počinje posve ovisiti o čitateljskoj perspektivi (Gibbons, *Multimodal literature and experimentation* 135).

Pitanje vizualnih elemenata (fotografija, fotomontaža, crteža, tlocrta) i njihove *proizvodnje* objekata i značenja korelira s mnogim otvorenim pitanjima motivsko-tematske razine zapisa u zbirci s implikacijama strukturne i stilske razine, a zamijećenih već u prvom Bekavčevu romanu *Drenje*. Riječ je o *neodlučivosti značenja, nestabilnosti i neodrživosti* (Pternai Andrić i Glavaš) kojima se promiču probijanja granica fikcije i faksije, odnosno kontinuirano propitivanje uvriježenih konvencija i pojmova iz zbilje, ali i iz ostalih autorovih tekstova. Primjerice, naslovna institucija zbirke *Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku* fluidan je objekt koji se tematizira u zbirci (Bekavac, *Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku* 48), premda se nizom prostorno-arhitekturnih i lokacijskih detalja pokušava upisati u izvantekstualni svijet i time se ostvariti u suodnosu spram zbilje. Međutim, unatoč ponekim provjerljivim detaljima, poput tramvajske buke koju se može čuti u Muzeju likovnih umjetnosti smještenom u osječkoj Europskoj aveniji, Bekavčeva je galerija apstrakcija, shvaćena prije kao arhiv<sup>17</sup> i zbirka u kojoj su „pohranjena pripovjedačeva sjećanja, iskustva i informacije“ (Buljubašić Srb), iz čijih fragmenata proizlaze rekonstrukcije slika i daljnje generiranje bliskih tekstualnih fenomena iz autorova opusa. Galeriju se može razmatrati kao metaforu identiteta u kulturnoj i književnoj teoriji prema antiesencijalističkom pristupu opisivanoga kao *plastičnoga, promjenjivoga, kontingentnoga, nestabilnoga* (Pternai Andrić, *Ime i identitet u književnoj teoriji* 48).

<sup>17</sup> O motivu arhiva kao ključnom problemu u Bekavčevu opusu pišu Matija Jelača i Anera Ryznar.

Još jedna od potvrda fluidnosti označitelja *Galerije likovnih umjetnosti u Osijeku* razotkriva se spomenutim odnosom vizualnih elemenata i njihova potpisa. Primjerice, fotografija položena horizontalno na stranicama 8. i 9. u zapisu „ŠUM“, kojom je zahvaćena monumentalna betonska građevina, činom imenovanja u svome opisu privremeno se identificira i osigurava identitet (Peternai Andrić, *Ime i identitet u književnoj teoriji* 11) objekta kao institucije Galerije likovnih umjetnosti u Osijeku, premda je jasna diskrepancija fotografskoga prikaza i izvantekstualnoga konteksta. Fotografskim se materijalima uz tekst, pogotovo znakovitim imenovanjima u potpisima fotografija, čitatelja navodi da povjeruje tekstualnim iskazima, a istodobno da u njih sumnja.<sup>18</sup> Stoga se on neprestano kreće između dviju spoznaja – o fotografiji kao *reprezentacijskom mediju* (Fiske 18), s učinkom realnosti i ikoničnosti, te fotografiji kao znaku koji samo naličuje ili se poziva na zbiljski referent, a „sličnost [je] površinska“ jer je sama *simulakrum* (Bellour 45).<sup>19</sup> Rezultat je toga sraza *simulakralni mimetizam* (Oraić Tolić, *Virtualni realizam* 129), odnosno urušavanje „razlika između simulacije i ‘stvarnoga’“ (Storey 187) pri čemu upravo nedostatak razlikovnosti stimulira doživljaj zbiljskoga i dokumentarnosti. Taj se učinak odnosi ne samo na fotografije, fotomontaže, crtež, tlocrt i faksimile, već i na zalist s bilješkom o nakladi popraćen vizualizacijom žiga kao indeksa koji govori u prilog učinku *stvaranje mimeze* jer podržava visoku razinu modaliteta (Nørgaard 87). Premda fiktivan žig „RAZVODNE KUTIJE“ s ikoničnim znakom knjige implicira da je riječ o nekoj vrsti kataloškoga bilježenja i klasifikacije, a sličnost s knjižničnim žigom upućuje na bliskost s motivima galerije, arhiva itd. Moguće je konačno taj zalist s rednim brojem primjerka dovesti u vezu i s najzanimljivijim elementom *Galerije likovnih umjetnosti u Osijeku*, koji istodobno i pripada i ne pripada zbirci.

Naime, Bekavčeva zbirka ne zaustavlja se samo na poigravanju reprezentacijskom razinom i, prema riječima samoga autora, ne *radi* samo na *destabilizaciji* koju proizvode fotografije, uključujući pripadajuće potpise uz njih, te fotomontaže, već ide korak dalje u *rekonstrukciji* i *materijalizaciji* (Bekavac, *Knjiga na*

<sup>18</sup> Štoviše, takav učinak na čitatelja u Bekavčevim romanima imaju mnogi postupci i motivi koji čine da je čitatelj „stalno dezorijentiran, ne može odrediti vlastitu poziciju, niti može zadržati kontrolu nad onim što čita“ (Ryznar, *Suvremeni roman u raljama života* 240).

<sup>19</sup> Diskrepancijski odnos jest i onaj na fotografiji osječčkoga Iktusa (stranice 42–43) čiji potpis sugerira nešto posve drugo („Centar za dresuru ljiljaka Mursa“), čime se ponovno potvrđuje da vizuali u *Galeriji likovnih umjetnosti u Osijeku*, kao što je to, tvrdi Brian McHale, slučaj i u *Nadji Andréa Bretona*, ne ilustriraju ništa – to su *antiilustracije* kojima je cilj propitati *ontološku strukturu*, tj. istaknuti „trodimenzionalnosti i materijalnosti knjige“ (McHale 189–190). Nije pak slučajno i da se baš taj naslov pojavljuje kao intertekstualna referencija u Bekavčevu *Policijskom satu*.

*rezervaciji*) motiva. Prije svega treba imati na umu da su prilikom objavljivanja prvoga izdanja *Galerije likovnih umjetnosti u Osijeku* na tržište knjiga puštene istodobno dvije inačice – klasična naklada prvoga izdanja te ograničena naklada u svega 150 numeriranih primjeraka uz raritetni artefakt koji se može razmatrati svojevrsnim reificiranim motivom. Naime, riječ je o gramofonskoj ploči umetnutoj u papirnati uložak zalijepljen za zalist stražnje korice posebne naklade koja se kao ključni motiv pojavljuje u prvome zapisu naslovljenome „ŠUM / Ignac Schlesinger, 1994.“. Pripovjedač svoja sjećanja u tom zapisu pleće oko pojma šuma i vinil-ploče nepoznatoga podrijetla do koje dolazi nizom slučajnih događaja koji ga odvođe u navodni glazbeni arhiv u podrum titularne Galerije likovnih umjetnosti u Osijeku. Među malobrojnim zvučnim zapisima koji ga dočekuju pripovjedač pronalazi vinil-ploču kojoj ne može detektirati podrijetlo, a koja je transformirana u fizički predmet koji se dobiva uz Bekavčevu knjigu.<sup>20</sup> Rekonstrukciju zvučnoga arhiva, kako se navodi na naslovnoj stranici knjige uz imena autora i dizajnera, potpisuju Kneippkopf i duo Jeanne Frémaux, a riječ je o zapisima imenovanima *Silepsa – Jato ruža* i ... *pod rijekom, njena duboka kosa*. Takva se pretvorba može tumačiti i kao radikalna antimetaleptički postupak (Genette, *Metalepsa* 22) u kojemu se eksteralizacijom motiva doslovno probijaju „ontološke granice“ (Bekavac, *Knjiga na rezervaciji*) tradicionalno uspostavljene između teksta i svijeta, fikcije i zbilje, priče i čitatelja. Probijanjem tih granica, preciznije reifikacijom motiva i njegovim bivanjem u zbiljskom, materijalnom svijetu u obliku periteksta<sup>21</sup> doprinosi se širenju granica teksta, posebice ako je došlo do čitateljeve potpune uronjenosti u tekst, takozvane *imerzije*, pri čemu je on „dopu[stio] da ga tekst uvjeri u istinitost onog o čemu se pripovijeda“ (Jović 44). Drugim riječima, čitatelj se prilikom doticaja s gramofonskom pločom suočava s produženjem pripovjednoga diskurza i zahtjevom da „usvoji[ti] novu ontološku perspektivu, a time i novi model onoga što postoji, a što ne“ (Ryan). Gramofonska ploča u tom kontekstu može funkcionirati kao „aport iz nekog susjednog prostorvremenskog kontinuuma“ (Bekavac, *Knjiga na rezervaciji*) kakvima se bave i Bekavčevi romani, ali taj aport ne samo da izlazi iz pripovjednoga diskurza već i prerasta medij tiskane knjige u kojemu je zbirka oblikovana, što može stvoriti u čitatelja određen *osjećaj ne-*

<sup>20</sup> Digitalna inačica zapisa strane A gramofonske ploče dostupna je uz intervju s autorom koji su vodile Irena Bekić i Sanja Milovac iz Knjižnica grada Zagreba u prosincu 2021. godine.

<sup>21</sup> Pitanje koje se nameće jest je li, genetteovski rečeno, riječ o peritekstu, ako se u obzir uzme da gramofonska ploča fizički *stoji* uz knjigu te je u blizini zapisa, ili pak epitekstu, dakle elementu koji izlazi izvan granica teksta i knjige (Genette, *Paratexts* 5), a čitatelj ga može poslušati na gramofonu.

*lagode* (Gibbons, *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature* 60) i zbuđenosti zbog otežane mogućnosti percipiranja i identificiranja konkretnih granica pripovjednog i zbiljskog svijeta. Na taj se način pločom kao opredmećenim motivom iz pripovjednoga diskurza zatomljuju oštri rubovi između dvaju svjetova te ona služi kao prividni zaštitni sloj, impregnacijska alatka (Buljubašić Srb) kojom se zaglađuje tekstualna iluzija.

## Umjesto zaključka

Uočava se da je žanrovska hibridnost i verbalnih slojeva (formulacije, potpisa) i šire (izvedbe formulacija kroz različite semiotičke moduse i integraciju vizuala) u Bekavčevoj zbirci *Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku* posljedica i učinak multimodalne kohezije, jukstaponiranja verbalnoga i vizualnoga. S jedne strane pobijajući iskustvene i provjerljive izvantekstualnosti (povijesne podatke i aktualnosti, arhitektonska zdanja i njihove upisanosti u titularnu lokaciju), a s druge ih strane izmjenjujući i proširujući, u *Galeriji likovnih umjetnosti u Osijeku* svi elementi oblikovani u različitim semiotičkim modusima funkcioniraju na način da podupiru multimodalnu semiozu i razotkrivaju materijalnu komponentu teksta i fizičku komponentu knjige. Neodređenosti i nedorečenosti tih elemenata stvaraju učinke slične zamkama koje u postmodernističkim romanima uočava Linda Hutcheon (*Postmodern Paratextuality and History* 308). *Pretenzija objektivnosti* (Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* 90), pak, za razliku od romana koje autorica interpretira, osnažena je vizualnom raslojenošću pripovjednoga diskurza – na tipografsko-kompozicijskoj razini, a onda i fotodijelovima, pri čemu pozivanje na druge umjetnosti i medije ima dvostruk značaj u suvremenome digitalnom i multimodalnom svijetu – propitati ne samo konkretne zapise u zbirci, dakle njihovu predmetno-idejnu i značenjsku razinu, nego i vizualne elemente te njihove učinke na istinitost, objektivnost i dokumentarnost u kontekstu proizvodnje književnoga značenja. Konačno, jednako kao što posezanje za drugim tekstovima i ekspliciranje (u različitim aspektima teksta) njihovih dijaloga proizvodi „novo značenje koje ima duboko semiotičko i ontološko načelo“ (Oraić Tolić, *Teorija citatnosti* 5), tako i posezanje za drugim semiotičkim resursima (osim riječi, odnosno formulacije) konstruira nove kontekste koji iziskuju razmatranja suvremene književne produkcije iz perspektive koncepata polja multimodalnosti i multimodalne stilistike.

## Citirana literatura

- Badurina, Lada, i Nikolina Palašić. „Fusnota o (Stojevićevoj) fusnoti“. *Podrubačak razlike: Književno i znanstveno djelo Milorada Stojevića*, uredio Sanjin Sorel. Facultas, 2014, str. 247–61.
- Bagić, Krešimir. *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost 1970. – 2010*. Školska knjiga, 2016.
- Barthes, Roland. *Image – music – text*. Fontana Press, 1977.
- Barthes, Roland. [Bart, Rolan] *Svetla komora: beleška o fotografiji*. Prevela Slavica Miletić, Kulturni centar Beograda, 2011.
- Bekavac, Luka. *Prema singularnosti: Derrida i književni tekst*. Disput, 2015.
- Bekavac, Luka. *Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku: studije, ruševine*. Fraktura, 2017.
- Bekavac, Luka. „Knjiga na rezervaciji – Luka Bekavac: Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku“. Intervju vodile Irena Bekić i Sanja Milovac. *Knjižnice grada Zagreba*, 13. prosinca 2021, <http://www.kgz.hr/hr/dogadjanja/knjiga-na-rezervaciji-luka-bekavac-galerija-likovnih-umjetnosti-u-osijeku/59430>. Pristupljeno 6. siječnja 2022.
- Bellour, Raymond. *Međuslika: Fotografija, film, video*. Preveo Marko Gregorić, Udruga Bijeli val, 2016.
- Buljubašić, Eni. „O multimodalnoj stilistici“. *Svijet stila, stanja stilistike: Zbornik radova*, uredila Anera Ryznar. *Stilistika.org*, 2015, <https://stilistika.org/buljubasic>. Pristupljeno 10. veljače 2024.
- Buljubašić Srb, Ivana. „Peritekstualne smicalice“. *Književno blato*, 28. prosinca 2021, <https://sites.google.com/view/knjizevnoblato/knji%C5%BEevna-kritika-i-eseji/ivana-buljuba%C5%A1i%C4%87-srb-peritekstualne-smicalice>. Pristupljeno 29. prosinca 2021.
- Buljubašić, Ivana. „Luka Bekavac : Urania“. *Moderna vremena*, 21. veljače 2023, <https://mvinfo.hr/clanak/luka-bekavac-urania>. Pristupljeno 18. veljače 2024.
- Čakarević, Marjan. „Kustos u muzeju zvuka“. *Booksa*, 11. prosinca 2017, <https://booksa.hr/kritike/galerija-likovnih-umjetnosti-u-osijeku>. Pristupljeno 27. prosinca 2021.
- Derrida, Jacques. „Zakon žanra“. Preveo Borislav Knežević, *Rival: časopis za književnost*, br. 3-4, 1988, str. 132–44.
- Detoni Dujmić, Dunja. *Mala noćna čitanja: hrvatski roman 2011. – 2015*. Alfa, 2017.
- Ėpštejn, Mihail. [Epstein, Mikhail] *The transformative humanities: a manifesto*. Bloomsbury Academic, 2012.
- Fiske, John. *Introduction to communication studies*, 2. izd. Routledge, 1990.
- Gajin, Igor. *Hrvatska književnost, kultura i mediji u tranzicijskom razdoblju* (doktorski rad). Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet, 2018.
- Gajin, Igor. *Urania* Luke Bekavca. *Bibliovizor*, Treći program Hrvatskoga radija, 22. travnja 2023.
- Gibbons, Alison. „Multimodal Literature ‘Moves’ Us: Dynamic Movement and Embodiment in VAS: An Opera in Flatland“. *HERMES - Journal of Language and Communication in Business*, god. 21, br. 41, 2008, str. 107–24.



- Gibbons, Alison. *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*. Routledge, 2012.
- Gibbons, Alison. „Multimodal literature and experimentation“. *The Routledge Companion to Experimental Literature*, uredili Joe Bray, Alison Gibbons i Brian McHale. Routledge, 2012, str. 420–34.
- Gibbons, Alison. „Multimodality, Cognitive Poetics, and Genre: Reading Grady Hendrix’s novel *Horrorstör*“. *Multimodal Communication*, vol. 5, br. 1, 2016, str. 15–29.
- Gibbons, Alison, i Sara Whiteley. *Contemporary Stylistics: Language, Cognition, Interpretation*. Edinburgh University Press, 2018.
- Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge University Press, 1997.
- Genette, Gérard. *Metalepsa: Od figure do fikcije*. Prevela Ivana Franić, Disput, 2006.
- Grdešić, Maša. *Uvod u naratologiju*. Leykam international, 2015.
- Gruić, Ana. „Uvod u semiotiku mode: Osnovna teorijska polazišta“. *Teorija i kultura mode: discipline, pristupi, interpretacije*, uredili Žarko Paić i Krešimir Purgar. Tekstilno-tehnološki fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2018, str. 73–90.
- Hallet, Wolfgang. „The Multimodal Novel. The Integration of Modes and Media in Novelistic Narration“. *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, uredili Sandra Heinen i Roy Sommer. Walter de Gruyter, 2009, str. 129–53.
- Hallet, Wolfgang. „The Rise of the Multimodal Novel: Generic Change and Its Narratological Implications“. *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, uredili Marie-Laure Ryan i Jan-Noël Thon. University of Nebraska Press, 2014, str. 151–72.
- Hallet, Wolfgang. „Reading Multimodal Fiction: A Methodological Approach“. *Anglistik: International Journal of English Studies*, vol. 29, br. 1, 2018, str. 25–40.
- Hutcheon, Linda. „Postmodern Paratextuality and History“. *Texte*, vol. 5-6, 1986, str. 301–12.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. Routledge, 1989.
- Jelača, Matija, i Anera Ryznar. „The Nonhuman World of Luka Bekavac’s Fiction: The Narrative Out of Time“. *Reconsidering (Post)-Yugoslav Time: Towards the Temporal Turn in the Critical Study of (Post)-Yugoslav Literatures*, uredili Aleksandar Mijatović i Brian Willems. Brill, 2022, str. 127–43.
- Jerić, Ante. „Kant has Some Relevance Here: On a Fictional Theory of Quentin Meillassoux and the Theoretical Fiction of Luka Bekavac“. *Reconsidering (Post)-Yugoslav Time: Towards the Temporal Turn in the Critical Study of (Post)-Yugoslav Literatures*, uredili Aleksandar Mijatović i Brian Willems. Brill, 2022, str. 107–26.
- Jović, Andrea. „Naratologija mogućih svjetova – pojmovi, pristupi, horizonti“. *Anafora: časopis za znanost o književnosti*, vol. 8, br. 1, 2021, str. 39–55.
- Jukić, Sanja. „Adresa : tijelo; Riječi i slike u srodstvu su; Ivan Faktor : Zvonko Maković“. *Kolo*, 1, 2008, <https://www.matica.hr/kolo/311/adresa-tijelo-rijeci-i-slike-u-srodstvu-su-ivan-faktor-zvonko-makovic-20611/>. Pristupljeno 1. ožujka 2023.
- Jukić, Sanja. *Medijska lica subjekta: stilistika medijskog subjekta u suvremenom hrvatskome pjesništvu*. Ogranak DHK slavonskobaranjskosrijemski, 2014.

- Kabiljo-Šutić, Simha. „Preambula“. *Rečnik književnih termina*, gl. ur. Dragiša Živković. No-lit, 1986, str. 593.
- Katnić-Bakaršić, Marina. *Lingvistička stilistika*. Open Society Institute, 1999, [https://www.ucg.ac.me/skladiste/blog\\_6881/objava\\_20387/fajlovi/lingvostilistika.pdf](https://www.ucg.ac.me/skladiste/blog_6881/objava_20387/fajlovi/lingvostilistika.pdf). Pristupljeno 27. lipnja 2023.
- Kreho, Dinko. „Spektakl neizrečenog“. *Novosti*, 10. studenoga 2017, <https://www.portalnovosti.com/knjizevna-kritika-spektakl-neizreenog>. Pristupljeno 27. prosinca 2021.
- Kress, Gunther, i Theo van Leeuwen. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Routledge, 1996.
- Lane, Philippe. *La périphérie du texte*. Nathan, 1992.
- Milanja, Cvjetko. *Doba razlika*. Stvarnost, 1991.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. Methuen, 1987.
- Nemec, Krešimir. *Pripovijedanje i refleksija*. Izdavački centar „Revija“ Radničkoga sveučilišta „Božidar Maslarić“, 1988.
- Nørgaard, Nina. *Multimodal Stylistics of the Novel: More Than Words*. Routledge, 2019.
- Oblučar, Branislav. „Spekulativna fikcija - Luka Bekavac, Viljevo, Fraktura, Zagreb, 2013“. *Quorum: časopis za književnost*, br. 1-3, 2014, str. 352–60.
- Oblučar, Branislav. „‘Kondicionalna istina’ – esej kao književni žanr“. *Umjetnost riječi*, vol. LVIII, br. 1-2, 2014, str. 75–90.
- Oblučar, Branislav. Tribina Razotkrivanje s Lukom Bekavcem (razgovor s B. Oblučarom i R. Simićem), 13. studenoga 2017. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_RmGb-E\\_pgw&ab\\_channel=FrakturaNajboljaLiteratura](https://www.youtube.com/watch?v=_RmGb-E_pgw&ab_channel=FrakturaNajboljaLiteratura). Pristupljeno 14. ožujka 2024.
- Oraić Tolić, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Grafički zavod Hrvatske, 1990.
- Oraić Tolić, Dubravka. „Virtualni realizam – hrvatski post-postmodernizam“. *Zbornik Zagrebačke slavističke škole 2004.*, uredio Krešimir Bagić. Filozofski fakultet / Zagrebačka slavistička škola, Hrvatski seminar za strane slaviste, 2005, str. 119–59.
- Peleš, Gajo. *Tumačenje romana*. Artresor, 1999.
- Peternai Andrić, Kristina. „Znak, značenje i vlastito ime: kontroverzna mjesta u Derridovom diskurzu“. *Filozofska istraživanja*, god. 29, sv. 3, 2009, str. 525–41.
- Peternai Andrić, Kristina. *Ime i identitet u književnoj teoriji*. Antibarbarus, 2012.
- Peternai Andrić, Kristina, i Zvonimir Glavaš. „Neodlučivost značenja u ‘Drenju’ Luke Bekavca“. *Šokačka rič 10: zbornik radova sa znanstvenog skupa Slavonski dijalekt 10*, uredila Anica Bilić. Zajednica kulturno-umjetničkih djelatnosti Vukovarsko-srijemske županije, 2013, str. 423–36.
- Pignagnoli, Virginia. *Paratexts 2.0: New Perspectives on Twenty-first Century Literary Narrative* (doktorski rad). Università Ca' Foscari, 2014.
- Rem, Goran. *Film hrvatskoga romana: pet filmozofskih eseja*. Društvo hrvatskih književnika Ogranak slavonskobaranjskosrijemski, 2021.
- Ryan, Marie-Laure. „Possible Worlds“. *The living handbook of narratology*, 2. ožujka 2012, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/54.html>. Pristupljeno 7. siječnja 2022.

- Ryznar, Anera. „Dezintegracija stvarnosne proze i novi pripovjedni modeli“. *Vrijeme u jeziku / Nulti stupanj pisma: zbornik radova 41. seminara Zagrebačke slavističke škole*, uredili Tatjana Pišković i Tvrtko Vuković. Zagrebačka slavistička škola, 2013, str. 149–61.
- Ryznar, Anera. *Suvremeni roman u raljama života: studija o interdiskurzivnosti*. Disput, 2017.
- Sadokierski, Zoë. *Visual Writing: A critique of graphic devices in hybrid novels, from a Visual Communication Design perspective* (doktorski rad). University of Technology, 2010.
- Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, 5. izd. Pearson Education, 2009.
- Turković, Hrvoje. „Metafilmske upute“. *Filmski leksikon: A – Ž*, uredili Bruno Kragić i Nikica Gilić. Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 2003, str. 390.
- Zlatar, Andrea. „Učinak fikcionalnosti“. *Fluminensia*, vol. 1, br. 1, 1989, str. 127–40.

---

# MULTIMODAL COHESION OF LUKA BEKAVAC'S COLLECTION *GALERIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI* *U OSIJEKU*

## Abstract

---

**Ivana BULJUBAŠIĆ SRB**

Faculty of Humanities and Social Sciences  
Josip Juraj Strossmayer University of Osijek  
Lorenza Jägera 9  
HR – 31 000 Osijek  
ibuljubasic@ffos.hr

---

Luka Bekavac's oeuvre *Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku: studije, ruševine* (2017) stands out due to its departure from the genre of the novel and the establishment of the text as a collection of short stories. However, that this is not a conventional collection of short stories in which the texts function completely autonomously, is notable by, among other things, the titular, recurring motif, the narrator, the visual and design choices, which contribute more than other narrative elements to multimodal cohesion. Considering the specific format, design, and typographic-compositional layout of the book, this paper uses the methodological tools of multimodal stylistics to explore and interpret how multimodal cohesion develops in the collection.

**Keywords:** Luka Bekavac, multimodality, multimodal cohesion, collection of short stories, fictional essays