SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

FILOZOFSKI FAKULTET

Ivana Buljubašić Srb

STILSKI UČINCI PERITEKSTOVA I PERITEKSTOIDA U SUVREMENOM HRVATSKOM MULTIMODALNOM ROMANU

Doktorski rad

Privremena verzija / Temporary Version

Osijek, 2024.

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

FILOZOFSKI FAKULTET

Ivana Buljubašić Srb

STILSKI UČINCI PERITEKSTOVA I PERITEKSTOIDA U SUVREMENOM HRVATSKOM MULTIMODALNOM ROMANU

Doktorski rad

Osijek, 2024.

JOSIP JURAJ STROSSMAYER UNIVERSITY OF OSIJEK

FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Ivana Buljubašić Srb

STYLISTIC EFFECTS OF PERITEXTS AND PERITEXTOIDS IN THE CONTEMPORARY CROATIAN MULTIMODAL NOVEL

Doctoral thesis

Osijek, 2024.

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

FILOZOFSKI FAKULTET

Ivana Buljubašić Srb

STILSKI UČINCI PERITEKSTOVA I PERITEKSTOIDA U SUVREMENOM HRVATSKOM MULTIMODALNOM ROMANU

Doktorski rad

Humanističke znanosti, filologija, teorija i povijest književnosti

Mentorica: izv. prof. dr. sc. Sanja Jukić

Osijek, 2024.

JOSIP JURAJ STROSSMAYER UNIVERSITY OF OSIJEK

FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Ivana Buljubašić Srb

STYLISTIC EFFECTS OF PERITEXTS AND PERITEXTOIDS IN THE CONTEMPORARY CROATIAN MULTIMODAL NOVEL

Doctoral thesis

Humanities, Philology, History and Theory of Literature

Supervisor: Dr Sanja Jukić, Associate Professor

Osijek, 2024.

Ruži i Mislavu

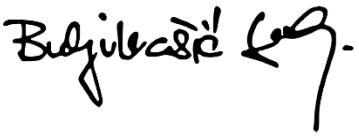
IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravila te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni. Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasna da Filozofski fakultet u Osijeku trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi doktorskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta u Osijeku, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

Mjesto i datum

Osijek, 20. lipnja 2024.

Potpis doktoranda



SADRŽAJ

1. UVOD 1
2. OD MIKROSTILISTIKE DO MULTIMODALNE STILISTIKE 17
2.1. Stilistika romana 24
2.2. Prema multimodalnoj stilistici 33
2.3. Kriteriji za utvrđivanje multimodalnog romana 39
2.3.1. Transmodalna naratologija 41
2.3.2. Multimodalno-kognitivni pristup 48
2.3.3. Multimodalna stilistika žanra romana 55
2.4. Utvrđivanje modela multimodalnoga romana 67
3. TEORIJA PARATEKSTA I PERITEKSTA 70
3.1. Teorija parateksta Gérarda Genettea 70
3.2. Genetteova razdioba i obilježja paratekstova 78
3.3. Genette završno i onkraj: revizije, preinake i dopune teorije parateksta 88
3.4. Prema autonomiji peritekstа 105
4. PREMA PERITEKSTOIDIMA U SUVREMENOM HRVATSKOM ROMANU 115
4.1. Operacionalizacija termina peritekstoid 119
4.2. Peritekstovi i peritekstoidi u studijama slučajeva suvremenih hrvatskih multimodalnih romana 139
4.2.1. *Balade o Josipu* Milorada Stojevića 139
4.2.2. *Atanor* Jasne Horvat 159
4.2.3. *Bogovi neona* Nenada Stipanića 181
4.2.4. *Urania* Luke Bekavca 202
4.3. Koncepcijske postavke hrvatskih multimodalnih romana u odabranom predmetnome korpusu 231
5. ZAKLJUČAK 235
LITERATURA 239
POPIS SHEMA III
POPIS SLIKA III
SAŽETAK IV
SUMMARY V
NAPOMENE XII

ŽIVOTOPIS XIII

1. UVOD

Predmetom su doktorskoga rada raznovrsni verbalni i neverbalni elementi u multimodalnim romanima suvremene hrvatske književnosti. Sintagmom *suvremena hrvatska književnost* služe se, primjerice, Helena Sablić Tomić i Goran Rem koji u svoj pregled hrvatske književnosti uključuju tekstove (kratkopričaške i pjesničke) nastale od kraja 60-ih godina 20. stoljeća nadalje (Sablić Tomić i Rem 2008). Sintagmom se također koristi Krešimir Bagić u svom književnopovijesnom pregledu hrvatske književnosti koji obuhvaća sintezu posljednjih triju desetljeća 20. stoljeća te 21. stoljeća (Bagić 2016). Iako u podnaslovu zaokružuje razdoblje suvremenosti na 2010. godinu, riječ je o nužnoj provizornoj granici koju autor postavlja. Na drugom mjestu Bagić ističe da je istaknuta sintagma označavala razdoblje druge polovice 20. stoljeća (Bagić 2004: 26), a s odmakom vremena ta bi granica s polovice stoljeća mogla biti utvrđena, osobito za pripovjednu prozu, u značajnoj 1972. godini koja je ujedno, prema Dubravki Oraić Tolić, granična godina književnih pomaka i pojave hrvatskoga postmodernizma obilježenog „nastupom generacije 'borhesovaca'“ (Oraić Tolić 2005: 127). Osim toga, suvremena hrvatska književnost može u užem smislu obuhvaćati književnu produkciju od 1990. naovamo, a u tom vremenskom opsegu, koji će biti okvirom doktorskoga rada, sintagmom se koristi i Anera Ryznar kada piše o suvremenim hrvatskim romanima (Ryznar 2017).

Istraživanje spomenuti verbalnih i neverbalnih elemenata i njihovih stilskih učinaka u romanesknom tekstu uokviruje se dvama donekle sukladnim metodološko-teorijskim pristupima: s jedne strane recentnim okvirom multimodalnosti i njezina spoja sa stilistikom kojima se prilazi tumačenju semiotičkih modusa potenciranih u romanesknim tekstovima, a s druge strane teorijom parateksta i paratekstualnosti, preciznije peritekstualnosti koju razrađuje Gérard Genette (Genette 1997a). Potonji Genetteov književnoteorijski okvir više je puta ispitivan te revidiran, osobito izvan primarnoga fokusa znanosti o književnosti u posljednja dva desetljeća, prateći razne tehnološko-informacijske promjene u tiskanim i elektroničkim medijima, ali i promjene u komunikaciji i njezinim pristupima. Upravo te promjene, popraćene razvojem i aplikacijom multimodalnosti i multimodalne komunikacije, pružaju nešto šire značenje i mogućnosti tumačenja spomenutih *rubnih* fenomena, verbalnih te vizualnih obrazaca u suvremenom hrvatskom romanu. Multimodalna stilistika, oslanjajući se na multimodalni pristup suvremenoj komunikaciji i diskursima vođen tezom da (prirodni) jezik u digitalnom dobu više nije dostatan ni dominantan u komunikacijskom procesu, već je samo jedan od modusa kojima se stvaraju značenja (Kress 2010: 79; Nørgaard 2019: 23), pruža dostatnu

podlogu za prilagodbu uočenih stilskih strategija peritekstualnosti u okviru (multimodalne) stilističke analize i interpretacije.

Terminima *paratekst* i *paratekstualnost* Genette uspostavlja književnoteorijski okvir za analiziranje različitih praksi i strategija uokvirivanja i omeđivanja teksta, koje, među ostalim, omogućuju njegovu materijalizaciju u obliku knjige. Riječ je o elementima uz tekstove, koji ne moraju nužno biti književni, često u literaturi imenovanima protokolima, postupcima, konvencijama i/ili sredstvima, čak i cjelovitim aparatom, odnosno sustavom koji obrubljuje i upotpunjuje (književni) tekst. Paratekstovi ne samo da čine tekst knjigom, a potom i cjelovitim (kulturnim/nakladničkim) proizvodom, već ga na različite načine kontekstualiziraju i usmjeravaju njegova značenja i čitateljske interpretacije te razotkrivaju njegovu cirkulaciju u povijesno-kulturnim prilikama (Abbott 2002; Gorman 2005; Herman 2009; Buchanan 2010; Aron i Lelouch 2010). Nerijetko je *dvosmislenost* parateksta ono što ga čini – interpretacijski ili značenjski – značajnim jer se izostajanjem ili promjenom može preinačiti „i samo značenje teksta uz koji stoji" (Popović 2010: 513). Genette terminom paratekst zahvaća dvije kategorije manje ili više povezane s tekstom. Prvu kategoriju čine oni elementi i kodovi koji su bliže tekstu, „umetnuti [su] u međuprostor teksta" (Genette 1997a: 5), a Genette ih imenuje *peritekstovima*. To su elementi, odnosno sredstva „koja okružuju javni tekst", a što uključuje „tipografske i ikonografske znakove" (Aron i Lelouch 2010: 449). U usporedbi dviju umjetnosti – književnosti i kazališta – peritekstovi bi bili ekvivalenti scenografije (Compagnon 1979: 328).[1] Iz tog razloga nerijetko su viđeni oblikovnim elementima i mehanizmima uz pomoć kojih se stvara knjiga, tj. nakladnički proizvod (Lane 1992; Kovač 2012; Velagić i Kristek 2012; Velagić 2013, 2017; Rizvanović 2019), a u njih Genette ubraja nakladničke peritekstove, posvete i inskripcije, epigrafe, određene oblike predgovora i pogovora, međunaslove te različite oblike bilježaka. Drugu kategoriju svojevrsnoga okvira teksta čine oni elementi i kodovi koji nisu s njim ili knjigom fizički povezani, na njega se samo oslanjaju ili pozivaju. Oni čine širi kontekst teksta, pri čemu se ističe njegovo smještanje u svijet, tj. društveni, ekonomski, politički i dr. kontekst materijaliziranoga teksta. Genette takve *dislocirane elemente* (Genette 1997a: 5), poput intervjua, pisama, dnevnika, predavanja, reklamnih letaka, a u digitalnom dobu e-oglasa, mrežnih stranica, profila na društvenim mrežama itd., naziva *epitekstovima*. U velikoj mjeri

[1] Na sličnosti termina peritekst i *perigrafija* Antoinea Compagnona upućuje i Genette sam (Genette 1987: 12). Sinonim je osobito izražen u kontekstima proučavanja citatnosti u takvim oblicima (Juvan 2013: 29–30).

takvi elementi ovise o autorskom angažmanu, poziciji autora kao javne osobe, ali i konstelaciji odnosa (s nakladnikom, čitateljima, književnim kritičarima itd.) u procesu života knjige.

U hrvatskoj filologiji, preciznije znanosti o književnosti Genetteovim terminom paratekst identificira se gotovo sve što stoji *uz* tekst, no do sada tom konceptu nisu bila posvećena cjelovita i ekstenzivna istraživanja. Najčeše se termin rabi generički i načelno te kao dio interpretacijskih alata obuhvaća različite oblike parateksta, premda se češće cilja na peritekstualne odnose (Jovanović 2003; Kolanović 2005; Badurina i Palašić 2014; Kos-Lajtman 2016a; Jukić i Rem 2017; Oraić Tolić 2019). Također, u studijama i raspravama, ali i književnoj kritici moguće je pronaći imenovanje elemenata, poput bilježaka, osobito fusnota, predgovora, epigrafa itd., no da oni nisu povezani s Genetteovom teorijom parateksta i na nju se tekst ne referira. Iz toga proizlaze barem dva zaključka. Kao prvo, dva termina – paratekst i peritekst – najčešće se u analitičko-interpretacijskim raspravama i studijama hrvatske znanosti ne razlikuju te je kohiponim peritekst u tom slučaju češće zanemaren. Kao drugo, Genetteov termin paratekst upotrebljava se kao općeprihvaćeni uskoznanstveni, a ne i autorski termin.

Kada je riječ o prilagodbi peritekstualnosti pristupima razvijanim u sklopu multimodalnosti, najprije je potrebno istaknuti da multimodalnost nije određena teorija, disciplina ili pojedinačna metodologija, već *polje istraživanja* (Nørgaard, Montoro i Busse 2010: 117). Ono proizlazi iz znanstvenih i praktičnih potreba sagledavanja ukupnosti suvremene komunikacije i bavljenja „entitetima koji su zamišljeni kao vizualni, a ne verbalni“, u skladu sa semiotičkim promjenama koje su se posljednjih desetljeća dogodile i potaknule općenite promjene u procesima čitanja na nelinearan i nehijerarhijski način (Kress 2010: 172). Suvremena je komunikacija, kako utvrđuju socijalni semiotičari razvijajući teoriju jezika Michaela A. K. Hallidaya, multimodalna, što znači da se oslanja na „mnogostrukost semiotičkih modusa“ koji organiziraju diskurse (Nørgaard, Montoro i Busse 2010: 117) na način da inzistiraju „na kombinaciji i integraciji u semiozi“ (Gibbons 2012a: 5). Multimodalnost je „teorijski pothvat 21. stoljeća“ (Gibbons 2008: 109) kojemu je u žarištu potraga za odgovorom na ključno pitanje: „kako se postiže komunikacijska funkcija?“ (Bionda 2022: 33), tj. koji će modus učinkovito poslužiti za određenu komunikacijsku svrhu (Kress i van Leeuwen 2001: 46).

Alison Gibbons, jedna od predstavnica kognitivnog odvjetka multimodalne stilistike, predlaže razlikovanje multimodalnosti u širem i užem smislu. Uži smisao multimodalnosti, čija je primjena adekvatna i u području znanosti o književnosti, pojašnjava se kao „koegzistencija više od jednog semiotičkog modusa u danom kontekstu“ (Gibbons 2008: 110), dok je u najširem smislu riječ o stvaranju značenja svim osjetilima (Kress 2010: 83), dakle *iskustvu življenja* jer

„svakodnevni život doživljavamo multimodalno kroz vid, zvuk, pokret...“ (Gibbons 2008: 110). Tako je u užem smislu multimodalni pristup prihvaćen i u znanosti o književnosti odnosno stilistici, a multimodalna je stilistika jedna od recentnih stilističkih poddisciplina koja sve tekstove, „uključujući i one koji se na prvi pogled mogu činiti monomodalnima“, razmatra iz *proširenoga seta stilističkih alata* kojima prilagođava „multimodalni aspekt stvaranja značenja“ (Nørgaard, Montoro i Busse 2010: 119). Dvije su paralelne tendencije multimodalnoga stilističkoga *projekta* (Nørgaard 2019: 26) u književnosti – struja socijalne semiotike te struja oslonjena na kognitivnu teoriju i poetiku (Nørgaard, Montoro i Busse 2010: 118; Buljubašić E. 2017: 36–39; Gibbons i Whiteley 2018: 266), a Nina Nørgaard, predstavnica socijalnosemiotičkoga odvjetka, preporučuje kombiniranje više pristupa u ekstenzivnom pothvatu kakav predstavlja analiza i interpretacija multimodalnoga romana (Nørgaard 2019: 25).

Eni Buljubašić, prva stilističarka koja se u domaćoj znanosti posvetila multimodalnom stilističkom pristupu književnosti, objašnjava na tragu Gibbons da je multimodalna književnost u „užem smislu – ona koja samosvjesno koristi više semiotičkih resursa/modusa u stvaranju značenja i koja je u pravilu pojava kasnog 20. i ranog 21. stoljeća“ (Buljubašić E. 2015). U tom smislu, kako će sugerirati i drugi (multimodalni) stilističari, moguće je pristupati suvremenim romanima kao manifestacijama i simptomatičnostima multimodalne suvremene komunikacije (dakle multimodalnosti u širem smislu), no to ne znači isključivanje i odbacivanje književnih djela prethodnih razdoblja i stoljeća. Osim naglaska na proučavanje vizualnih elemenata poput reprodukcija slika, grafika, dijagrama, tablica, mapa, fotografija, a posebice semiotičkih modusa tipografije i kompozicije[2] pripovjednoga diskursa[3], multimodalni pristup izučava i

[2] Za engleski termin *layout* u doktorskom radu upotrebljava se predloženi prijevod Eni Buljubašić kompozicija, a koji preuzima i Gabrijela Bionda (Buljubašić E. 2015; Bionda 2022: 33). Osim toga termina, u nakladništvu i tiskarstvu rabi se i termin prijelom (Struna).

[3] Termin *pripovjedni diskurs* oslanja se na koncepciju analize i tumačenja pripovijedi (engl. *narrative*, fr. *récit*, najčešće preveden kao *pripovjedni tekst* ili *pripovijest*) Seymoura Chatmana pri čemu on razlikuje (pripovjedni) diskurs i priču (Chatman 1989: 141), što se pak oslanja na dulju tradiciju opreke (siže i fabula) još od ruskih formalista (Grdešić 2015: 15 –16; Nöth 2004: 403). Chatmanov diskurs podudara se s Genetteovom drugom razinom „ustrojstva pripovjednog teksta“ – „tekst ili diskurz (označitelj, iskaz ili sam pripovjedni tekst)“ (Grdešić 2015: 20). Svoju koncepciju Chatman gradi na temelju modela znaka Louisa T. Hjelmsleva, na koji se oslanja i Gajo Peleš, čije će se tumačenje romana u doktorskom radu također referirati (Peleš 1999). Za opće komentare naratoloških modela vidjeti u Winfried Nöth o semiotici pripovijedanja (Nöth 2004: 400–409), Maši Grdešić i Smiljani Narančić Kovač, gdje postoji i specifična rasprava glede Chatmanova i Peleševa modela pripovijedi (Grdešić 2015: 15–22; Narančić Kovač 2011: 10–12, 76–79).
Umjesto termina pripovjedni tekst ili pripovijest (Peternai Andrić 2017) u doktorskom se radu upotrebljava termin koji predlaže Narančić Kovač *pripovijed* (Narančić Kovač 2011: 3–4) kako bi se izbjegli terminološki izazovi koje

fenomene poput naslovnice i kvalitete papira (Nørgaard, Montoro i Busse 2010: 120), koje, primjerice, Genette razmatra u okviru peritekstualnih nakladničkih aspekata. Razlika je između dvaju pristupa u tome što se u Genettea ne potiče pitanje relevantnosti implikacija tih fenomena u analizi i interpretaciji pripovjednih svjetova i učinaka na čitatelja, što može biti tumačeno signalom peritekstualnosti kao sporednom strukturalističkom i logocentrističkom (Bionda 2022: 15) perspektivom tih elemenata. Iz te vizure proizlazi da je paratekst uvijek podređen tekstu i njegovu značenju, dok se multimodalne interpretacije zalažu za „postizanje razumijevanja zamršenog učinka suradnje riječi i slike na tekstualnu interpretaciju" (Gibbons 2012a: 39). Složenom pristupu multimodalnosti i zaokretu u stilistici posvećeno je drugo poglavlje (poglavlje 2.).

S obzirom na uočeni jaz između koncepata parateksta i teksta, tj. primijećenih terminoloških nedostataka uporabe termina paratekst, a osobito peritekst u određenim književnim kontekstima i žanrovima, doktorski se rad usmjerio ispitivanju i provjeri multimodalnih stilističkih alata koji bi dopunili, revidirali i prilagodili taj koncept. Pritom se uzelo u obzir da su peritekstualni elementi i elementi koji na njih nalikuju najzastupljeniji u romanu, pa tako i suvremenom hrvatskom romanu, stoga je poticaj u odabiru korpusa doktorskoga rada bio dvojako motiviran. Prvo, zastupljenošću i raznolikošću navedenih elemenata u suvremenom hrvatskom romanu, a potom i vizualnom i prostornom atraktivnošću odabranih romana čija se teorijska konstitucija provjerava.

Uočeni elementi odabranih multimodalnih romana u korpusu doktorskoga rada, osobito iz aspekta njihove prostornosti, jesu prema genetteovskom modelu peritekstovi ili njima vrlo bliski fenomeni. U smislu multimodalne stilistike koja širi stilske i pripovjedne relevantnosti tih elemenata na potentna semiotička značenja za cjelovito tumačenje romaneskne pripovijedi, velik dio tih elemenata, upravo stoga što nadilaze peritekstualnu uvjetovanost svojeg oblika i njegove funkcije, otvara prostor iznalaženja novog termina kojim će se imenovati fenomeni obuhvaćeni do sada pojmovima *grafički elementi*, *vizualni elementi*, *neverbalni elementi*,

sa sobom donosi višeznačnost termina *tekst* uopće (Nöth 2004) te djelomično preklapanje pripovijedi s definicijom teksta u Genetteovu odnosu tekst – paratekst. Vidjeti fusnotu 104.

Također, usporedno se Hjelmslevljevim modelom služe i neki stilističari. Compagnon pojašnjava tako razradu stila Georgesa Moliniéa prema kojemu se stil „ne bavi supstancijom sadržaja (piščevom ideologijom), nego katkad supstancijom izraza (zvukovnom građom), a uvijek oblikom sadržaja (načinima argumentacije) i oblikom izraza (figurama, raspoređenošću teksta)" (Compagnon 2007: 216).

Ryznar upozorava na potrebu razlikovanja termina diskurs u poststrukturalističkoj stilistici i u naratologiji (Ryznar 2017: 17–31), stoga se time vodi i doktorski rad. Diskurs se rabi pri označavanju diskursnog tipa, a pripovjedni diskurs u značenju naratološke kategorije.

nepripovjedni elementi, *vizuali* itd.[4] S obzirom na to da su u suvremenom hrvatskom (multimodalnom) romanu, ali i u romanima prethodnih razdoblja, uočeni elementi koji s jedne strane doista funkcioniraju uz romanesknu pripovijed, dakle poštuju zadanosti genetteovskog modela peritekstualnosti, a s druge strane izlaze iz prostora uvjetovane rubnosti i dopunskoga aspekta, razvidno je da je istraživanje dvojako usmjereno propitivanju tih fenomena. S jedne strane primijećeni su autorski peritekstovi koji se oslanjaju na konvencionalne peritekstualne oblike kakve analizira Genette, stoga su oni razmatrani kao stilski elementi *pridodani* pripovijedi, svojevrsne dopune, dodatci, a s druge su strane primijećeni kompleksniji stilski elementi koji pri stvaranju pripovjednih značenja iskorištavaju strategiju integracije (Hallet 2018) u pripovjedni diskurs te vodeći se *multimodalnom interakcijom* (Nørgaard 2019: 149) postaju njegovim sukonstituentima.

Prvi pristup bliži je širem shvaćanju paratekstualnosti i Genetteovu strukturalistički orijentiranom odnosu *tekst – paratekst* (Kolanović 2005), pa tako autorski peritekstualni elementi ostaju na rubu pripovjednoga diskursa, nemaju konstitutivnu narav te priča i dijegetički univerzum funkcionira neovisno o njima, što potvrđuje njihov status dopune i izbornosti. Takvi elementi djeluju u okviru takozvanoga *pomoćnoga* (Genette 1997a: 12), odnosno *pratećega diskursa* (Aron i Lelouch 2010: 451).

Drugi pristup pak vidi elemente slične i bliske peritekstovima stilski i pripovjedno relevantnim elementima koji nadrastaju funkcije dodatka ili dopune pripovijedi te se iz pomoćne funkcije razvijaju u strukture u nju uključene. To da igra peritekstovima „može postati glavna sastavnica djela“ potvrđuju i Paul Aron i Claire Lelouch (Aron i Lelouch 2010: 450). Posljedično se izdvajaju teze o rastu objavljenih „romana koji upotrebljavaju multimodalne značajke [, a povezan je] s raširenom autorskom prisutnošću u javnoj (digitalnoj) sferi“ te trendom „koji tiskanu stranicu postavlja u prvi plan“, čime se „zrcali potrebu autora da tematiziraju medij“ (Pignagnoli 2014: 64). Slične se teze mogu naći i drugdje u literaturi o

[4] Neverbalni elementi mogu se usporediti s paralingvističkim i ekstralingvističkim kategorijama komunikacijskih znakova (Rot 1982: 90–189) te terminima parajezik i parajezični postupci kakvima „u pisanome tekstu“ mogu biti pojave „poput letrizma, konkretne i vizualne poezije“ (Kovačević i Badurina 2001: 45). Takvi znakovi u pisanom diskursu mogu biti raznoliki, a Marko Juvan spominje *pokazatelje citatnosti* u književnosti koji su prepoznatljivi kroz „parajezički, grafički“ potencijal, primjerice „pisanje pod navodnicima, verzalom ili kurzivom, ili odvojeno stavljanje umetnutih leksičkih jedinica“ (Juvan 2013: 230). U teoriji citatnosti Oraić Tolić to naziva *vanjskim citatnim signalima* (Oraić Tolić 2019: 66).
Također, premda i verbalni diskurs, tj. slovno ostvaren ima vizualni aspekt (Gibbons 2012a: 9), u doktorskome radu pod vizualnim se misli na one diskurse/elemente koji su ostvareni neverbalno i (s)likovno ili barem u kombinaciji kada slovni znakovi čine jasnu sliku čega, primjerice u kaligramskim strukturama.

multimodalnim romanima (Gibbons 2012a; Nørgaard 2019) te peritekstualnosti koja prevladava svoje primarno područje, a relevantne su i za ovaj doktorski rad.

Potonja vizura oslanja se na Genetteova tumačenja pojedinih oblika predgovora i bilježaka, primjerice, promjenu njihova *režima* u naglašeniji fikcionalni (Genette 1997a: 335–336), a osobito recentna istraživanja revidirane peritekstualnosti koja govore u prilog te emancipacije peritekstova i njihova ravnopravnoga sudjelovanja u konstruiranju pripovjednoga svijeta (Maloney 2005; Sadokierski 2010; Zubarik 2005, 2014; Pignagnoli 2014, 2023). Teorijska razmatranja o teoriji parateksta i promjene koje uočavaju nadrastanja tih elemenata nude se u trećem poglavlju doktorskoga rada (poglavlje 3.).

Proučavanje spomenutih elemenata bliže je multimodalnom pristupu koji afirmira raznovrsnosti semiotičkih modusa romana u svjetlu multimodalne stilistike (Hallet 2009, 2014, 2018; Gibbons 2008, 2012a, 2016; Pignagnoli 2014; Nørgaard 2019) te će se zato dva navedena metodološko-teorijska okvira – genetteovski model peritekstualnosti i multimodalna stilistika romana – pokušati približiti i doraditi. Prilagodba okvira doprinijet će tumačenju korpusa odabranih multimodalnih romana u doktorskome radu, preciznije utvrđivanju funkcionalnosti uočenih elemenata u konkretnim romanima, onih koji proizlaze iz autorske peritekstualnosti ili su bliski teoriji periteksta utoliko što s njima dijele prostorne utvrđenosti peritekstualnih oblika. Metodološka potka multimodalne stilistike romana svojim razvijenim stilističkim alatima nudi ponajbolja rješenja za analizu i interpretaciju uočenih elemenata, ali i pojedinih književnih fenomena koji izlaze iz okvira razmatranja peritekstualnosti, čak i u revidiranim teorijskim pomacima, a važni su za cjelovito tumačenje romana, osobito kao *semiotičkoga objekta* (Nørgaard 2019). Multimodalna stilistika romana, kako će ju se aplicirati i u ovom doktorskom radu, prepoznata je u svom „integrativn[om] pristup[u] koji nastoji odgovoriti na rastuću važnost vizualnih slika u kulturnim procesima označavanja, kao i na uspon multimedijskih elektroničkih okružja koja izazivaju prastaru dominaciju verbalne komunikacije“ (Hallet 2009: 139). Stoga će se takvi elementi u korpusu doktorskoga rada razmatrati dvojako: a) kao *autorski peritekstovi* genetteovskog modela, na tragu svoje strukturalističke vizure i prostorne utvrđenosti elementa kao onoga koji se nalazi negdje oko pripovijedi, tj. *osnovnoga* teksta, te b) kao *peritekstoidi* odgovorni za proizvodnju značenja u semiozi s drugim pripovjednim elementima romana. Iz razmatranja će biti isključeni alografski potpisani elementi (predgovori/pogovori) i jasni nakladnički peritekstovi (impresum, podatci o bibliotekama i izdanjima, bilješke o autorima, anotacija i sl.). Doktorski rad usmjerit će se propitivanju navedenih dvaju pristupa, koji se gdjekad u korpusu istraživanih suvremenih hrvatskih

multimodalnih romana nadopunjuju, zbog čega se i dalje zadržava mogućnost uporabe terminologije kakvu nudi Genette. Osobit će znanstveni doprinos doktorskoga rad biti utvrđivanje stilskih učinaka tih elemenata koji se oslanjaju na peritekstualost u Genetteovu smislu, a s druge se strane odmiču od takva koncepta te, kao jednakovrijedne makrostrukture pripovijedi, postaju bliži semiotičkim modusima u njihovu (među)djelovanju (Kress i van Leeuwen 2001: 21) u multimodalnom romanu. Za potonje elemente, koji se u multimodalnom stilističkom pristupu imenuju zasebnim semiotičkim modusima ili resursima (Buljubašić E. 2015; Hallet 2018; Nørgaard 2019), nudi se na tragu teorije periteksta spomenuta izvedenica – termin *peritekstoidi*. Njegovim se sufiksoidom signalizira da je riječ o fenomenu koji *nalikuje na* peritekst, no njegov funkcionalni i pragmatički aspekt postavlja ga u poziciju moći ili istovrijednosti, a ne podređenosti u kontekstu pripovjednih struktura. Takvi elementi – peritekstoidi – razaznat će se po svojim imitacijama i stilizacijama peritekstova, preoblikovanih iz različitih diskursa i medija, pri čemu će formalni i vizualno-grafički aspekt, povezan s prostornom situiranošću uz pripovjedne dionice, biti njihovim glavnim indikatorom[5]. Korpus suvremenog hrvatskog multimodalnog romana odabran za istraživanje teze o učincima peritekstova i peritekstoida u doktorskome radu pokazat će da su ti elementi relevantni stilski fenomeni na makrorazini odabranih romana, dakle da utječu na primanje pripovjednih makrostruktura poput pripovjednih strategija, pripovjedača itd., te su njihove prepoznatljive stilsko-poetičke značajke.

S obzirom na dva uočena pristupa peritekstovima odnosno peritekstoidima, a koji proizlaze iz pozicije tih elemenata uz romaneskni tekst odnosno u tekstu te njihove funkcionalne uključenosti u pripovijedanje, usko povezane i s njihovom učestalosti realizacije u tekstu (Hallet 2009: 131), moguće je razlikovati dvije stilski značajne pojavnosti. Prvi pristup izdvaja autorski peritekst kao zaseban element ostvaren *uz* pripovijed te nameće viđenje toga elementa u skladu s njegovom prostornom dimenzijom i etimološkim impliciranjem pozicije rubnosti. Riječ je o konvencionalnom strukturalističkom pristupu kakav afirmira Genette. Takvi peritekstovi koji nisu integrirani u pripovijed, organizacijski ne pridonose pripovjednom diskursu, a pojavljuju se sporadično, minimalno su stilski markirani. Također, takvi peritekstovi na razini oblika mogu imati brojne i učestale ponavljajuće realizacije, međutim, u pojedinačnim

[5] Takvu tezu moguće je povezati s jednom od Removih postavki o formi kao ključu za odčitavanje koda, osobito primjenjivoj u vizualnom pjesništvu. Naime, autor utvrđuje da je „upravo forma najjači indikator koda/jezika kojemu tekst pripada“ (Rem 2010: 133). Slično o metajezičoj funkciji (književne) poruke zaključuje Zoran Kravar ističući da usmjerenost na kod vrijedi „i za složene govorne poruke, koje se mogu pravilno razumjeti tek kada se primaju kao uzorci neke klase tekstova“ (Kravar 1983: 488–489), odnosno da „[s]vako književno djelo, ne samo lirsko, posjeduje svoju klasu, koju označuje dijelovima ili aspektima svoje strukture“ (Kravar 1983: 510).

romanima njihove kombinacije nisu istaknute na razini pripovijedi, već joj prethode ili ju slijede, a njihov učinak na pripovijedanje i razvijanje dijegeze u romanu minimalan je, tj. uvelike ovisi o pristupu čitanja. Oni ostaju na pripovjednom rubu, pa i kada jesu simptomatični i ilustrativni za stil pojedinoga romana, uzimaju se u obzir kroz perspektivu romana kao semiotičkoga objekta. Dakle, autorski peritekstovi mogu se pojavljivati kao ponavljajuće konceptualne strategije u konkretnom romanu i(li) opusu, no ostaju na razini peritekstualnoga diskursa, a ne ulaze u sferu pripovijedi. Primjeri takvih autorskih peritekstova izdvojit će se u uvodu središnjega poglavlja (poglavlje 4.) koje prethodi stilističkoj analizi i interpretaciji korpusa doktorskoga rada.

Spomenuti su oblici peritekstova ponegdje snažnije obojeni referencijalnim i autoreferencijalnim ili ilustrativnim i dr. funkcijama koje nasljeđuju iz svojeg primarnoga diskursa ili medija. Autorski peritekstovi nerijetko djeluju po principu stilskog otklona od pripovijedi i *sintaktičke substrukture romana* (Peleš 1999: 59–123), među ostalim i iz razloga što su mu dodatak, a ne njegovim dijelom, dok razina priče i *semantička substruktura romana* (Peleš 1999: 124–321) u procesu čitanja najčešće funkcionira i bez toga elementa. To nameće zaključak da je autorski peritekst, iako dijelom tiskane knjige, element koji može pri čitanju romana biti izuzet, njegova pragmatička funkcija ovisi o čitatelju, njegovim sklonostima i navikama, što ga čini stilskim elementom manje značajnosti u proizvodnji značenja.

Drugi pristup oslanja se na spomenutu književnoteorijsku i (multimodalnu) stilističku spoznaju o emancipaciji peritekstova koji su dobili status sukonstituenata i organizacijskog elementa pripovjednoga diskursa, a čija se potvrda pronalazi i u multimodalnoj stilistici. U analizi i interpretaciji korpusa suvremenog hrvatskog multimodalnoga romana u doktorskome radu peritekstoidi su razmatrani kao stilski i značenjski relevantne strukture pripovijedi, ravnopravni elementi ostalim strukturama, što istovremeno isključuje mogućnost propitivanja njihove neobveznosti i izuzimanja jer su kao gradbeni elementi dijelom *osnovnoga* teksta. Peritekstoidi su postali više od oblikotvornih mehanizama i kontekstualnih tipičnosti romana, njihova stilska pojavnost ne samo da je element nosive konstrukcije pojedine multimodalne pripovijedi već je i indikator naslovnoga (pod)žanra s obzirom na njegovu hibridnost. Drugim riječima, nadogradi li se uža strukturalistička perspektiva proučavanja *jezika* romana, tada će roman kao „dijalogiziran sustav slika 'jezika'“ (Bahtin 2019: 536) postati sjecištem diskursa (Ryznar 2017) u kojemu su peritekstoidi prezentirani različitim semiotičkim resursima kao svojevrsnim podvrstama „jezika epohe, jezika koji nastaje i koji se obnavlja“ (Bahtin 2019:

533). Takozvani vizualni i nepripovjedni elementi postaju interdiskurzivne prepoznatljivosti (multimodalnog) romana i njegova stilskoga identiteta (Ryznar 2017: 67–68).

Integracija peritekstoida u pripovijed i prodiranje u pripovjedne strukture multimodalnog romana[6] govori o prevladavanju odlika peritekstova i nadrastanju njihove rubne i podređene prirode do mjere žanrovske diferencijacije koja predlaže odrednicu multimodalnog romana. Reprodukcije vizualnih elemenata možda ponajbolje ukazuju na razlikovanje autorskih peritekstova i peritekstoida, pri čemu se alografske ilustracije koje prate konkretni tekst za razliku od semiotički potentnih vizuala posredovanih pripovjednim strukturama, na tragu multimodalnoga pristupa, razmatraju kao dio pripovjednoga svijeta, nerijetko proizvod pripovjedača koji se njima služi kao sredstvom za stvaranje značenja (Hallet 2009: 133).

Peritekstoidi se u multimodalnom romanu mogu ostvarivati stilskim kombinacijama i integracijom, tzv. *multimodalnom semiozom* (Nørgaard 2019: 17), a s obzirom na širinu učinaka zahvaćenih u pripovjednom diskursu oni funkcioniraju na makrorazinama. Budući da se ostvaruju i verbalno i neverbalno, analiza i interpretacija korpusa u doktorskome radu usmjeravaju se ne samo na pripovjedne strukture jezično oblikovane pripovijedanjem već i na *parajezične* slojeve (Kovačević i Badurina 2001: 45, 155–165; Kovačević 2001: 78), tekstualne materijalizacije i *vizualizacije*, dakle tipografske i kompozicijske stilove (Hallet 2009: 138), čime se aktivira multimodalna stilistička vizura. Genette tek identificira i naznačuje oblike i potencijale nakladničkih peritekstova (u koje ubraja autorovo ime, naslov, format knjige, pripadnost nakladničkom nizu, naslovnicu i njezine dodatke, naslovnu stranicu i njezine dodatke, tipografske izbore, izbor papira), no ne odlazi u dubinu tumačenja njihovih stilskih i pripovjednih smislova poput multimodalnih stilističara koji im prilaze iz semiotičke perspektive. U genetteovskom modelu tipografsko-grafička raslojavanja i uređivanja knjige nužno se oslanjaju na autorske/nakladničke sugestije, a manje na pripovjedne impulse pripovjednoga svijeta. Iz toga proizlazi da je peritekstove i peritekstoide u korpusu suvremenog hrvatskog multimodalnog romana odabranoga u doktorskome radu nužno, uz okvire tekstualne stilistike i klasične naratologije, proučavati interdisciplinarno, oslanjajući se na recentna

[6] Strategija integracija može se dovesti u vezu s *invaginacijom* kako ju u „Zakonu žanra“ pojašnjava Jacques Derrida (Derrida 1988a: 134). Naime, taj termin Derrida preuzima „iz embriologije, gdje označava prvu fazu gastrulacije: njome će se zametak preobraziti iz sferične blastule u slojeve tkiva iz kojih će zatim nastajati organi“ (Bekavac 2015: 286). Drugim riječima, primjenjivo na kontekst *preobrazbe* peritekstova u peritekstoide, kao elemente pripovjednoga diskursa, događa se „proces izmještanja ruba koji definira područje, njegova hijerarhijskoga pomaka prema statusu jednog od integriranih elemenata područja“ (Bekavac 2015: 286), u ovom slučaju pripovjednoga diskursa.

istraživanja književnoga diskursa iz navedene vizure multimodalne stilistike, semiotike i naratologije (Gibbons 2012a; Buljubašić E. 2015; Hallet 2018; Nørgaard 2019; Bionda 2022), a uključivši i druge relevantne alate poput diskursne stilistike u širem smislu[7] (Katnić-Bakaršić 2012; Ryznar 2017), postmodernističkih teorija preregistracije i stilizacije (Katnić-Bakaršić 2007: 111–113), intertekstualnosti i citatnosti (Juvan 2013; Oraić Tolić 1990, 2019), mediostilistike (Jukić S. 2013) itd. Multimodalno, diskurzivno, nerijetko neestetsko podrijetlo peritekstova i peritekstoida rezultira najčešće funkcijom propitivanja granica romana i svijeta, pripovijedi, peritekstualnog diskursa i knjige kao semiotičkoga objekta, rodovskih i žanrovskih konvencija i dr. Pritom su stilski učinci iz pozicije propitivanja ostvareni zahvaljujući multimodalnoj sposobnosti književnoga teksta da „objedinjuje (asimilira, prevladava) izvanknjiževne funkcionalne stilove“ (Kovačević 1996: 142), tj. njegove naravi koja „apsorbira[ti] sve druge elemente svih drugih stilova“ (Katnić-Bakaršić 2007: 112).[8] Primjeri peritekstoida u suvremenom hrvatskom multimodalnom romanu popisat će se i skicirati u uvodnom dijelu središnjeg poglavlja doktorskoga rada (poglavlje 4.), a veći dio potpoglavlja obuhvatit će analizu i interpretaciju referentnoga korpusa multimodalnih romana kao studija slučajeva (potpoglavlja 4.2.1., 4.2.2., 4.2.3. i 4.2.4.).

Do sada navedena razmatranja upućuju na barem dvije prepoznatljivosti peritekstova koje proizlaze iz njihova odnosa spram pripovijedi: a) peritekstovi se razlikuju po poziciji u odnosu na *osnovni* tekst, tj. pripovijed i njezinu organizaciju što uvjetuje njihov b) drukčiji način grafičke/organizacijske prezentacije te vizualnu uočljivost. Slično je i s peritekstoidima čija je ključna sličnost s peritekstovima, osobito onim verbalno ostvarenima, upravo grafička realizacija i prostorna aktualizacija u pripovjednom diskursu. Njihova prezentacija, stoga, iziskuje bavljenje multimodalnim romanom prvotno na formalno-strukturnoj razini te razini pripovjednoga diskursa jer „je upravo diskurz onaj aspekt teksta koji nam je jedini dostupan i koji posreduje pojedine elemente priče“ (Grdešić 2015: 19). Pri analizi i interpretaciji

[7] Diskursna stilistika naziva se još i kontekstualna stilistika (Buljubašić E. 2017: 7), a može biti shvaćena i kao „kišobranski pojam koji okuplja i ostale postrukturalističke stilističke poddiscipline kao što su feministička, kognitivna ili postkolonijalna stilistika“ (Bionda 2022: 32).

[8] I Marina Kovačević i Marina Katnić-Bakaršić u svojim stilističkim studijama i teorijskostilističkim raspravama, napose onima objavljivanima u 21. stoljeću, okreću se diskursnim studijima i diskursnoj stilistici, zagovarajući stratifikaciju jezika na diskurse i diskursne tipove umjesto na funkcionalne stilove (Kovačević i Badurina 2001; Katnić-Bakaršić 2012, 2019). Osim toga, Katnić-Bakaršić objašnjava da se termin funkcionalni stil „donekle poklapa sa jednim od niza značenja termina *diskurs*“, ali i terminom *registar* „u anglosaksonskoj lingvistici“ te da se sustav funkcionalnih stilova „razvija u skladu sa razvojem društva“, dakle i da se mijenja tijekom jezičnih promjena, stoga je klasifikacija podložna revizijama i doradama (Katnić-Bakaršić 2007: 66). Na tragu recentnih teorijskih uvida u zaokrete prema diskursnim studijama i kritičkim analizama i u ovom se doktorskom radu rabi termin diskurs umjesto funkcionalni stil (Ryznar 2017; Buljubašić E. 2017; Bionda 2022; Buljubašić Srb 2024).

realizacija autorskih peritekstova i peritekstoida aktivira se makrostilska razina odabranih multimodalnih romana suvremene hrvatske književnosti, a generirana jednim od ciljeva doktorskoga rada da utvrdi razlike stilskih učinaka dvaju navedenih elemenata.

S obzirom na izneseno kao ciljevi se u doktorskome radu nameću:

1. ususta viti književnoteorijske spoznaje o konceptu parateksta odnosno periteksta
2. utvrditi razlikovanje peritekstova i peritekstoida na tragu semiotičkih modusa u multimodalnom pristupu
3. uspostaviti kriterije za određivanje multimodalnog romana
4. utvrditi predmetni korpus suvremenog hrvatskog multimodalnog romana
5. provjeriti primjenjivost kriterija za određivanje multimodalnog romana u utvrđenom korpusu i oblikovanju specifičnosti korpusa.

Iz ciljeva logično proizlaze i teze doktorskoga rada:

1. u suvremenom hrvatskom romanu može se izdvojiti žanrovski hibridni (pot)korpus multimodalnog romana
2. u suvremenom hrvatskom (multimodalnom) romanu razlikuju se peritekstovi od peritekstoida, kao stilski i pripovjedno relevantnih elemenata pripovjednog diskursa
3. u suvremenom hrvatskom multimodalnom romanu supostoje peritekstovi i peritekstoidi, a njihova proliferacija na kraju 20. stoljeća i početkom 21. stoljeća govori u prilog promjeni romanesknoga žanra u korpusu hrvatske književnosti.

Potonja teza uzima u obzir promjene koje se u okviru hrvatskoga romana događaju od sredine 20. stoljeća nadalje, pri čemu se potiskuju pripovjedni i epski elementi, a sve više afirmiraju razne drugodiskursne silnice (Nemec 1988; Ryznar 2017), što ima spoznajne reperkusije na žanrovskoj i književnopovijesnoj razini. Proučavanje autorskih peritekstova odnosno peritekstoida u suvremenom hrvatskom (multimodalnom) romanu pokazuje se logičnim nastavkom proučavanja transformacija romana kao književnoga žanra, posebice spomenutih promjena tijekom 20. stoljeća, koje iziskuju propitivanje novih strategija oblikovanja i tvorbe značenja u multimodalnim romanima. Doktorski rad u tome se oslanja na spoznaje o fluidnosti žanra (Derrida 1988a) te sposobnosti imanentne romanu, takozvane plastičnosti, koja mu omogućuje da upija i prilagođava različite književne i neknjiževne diskurse, oblike i iskaze (Bahtin 2019; Ryznar 2017; Peleš 1999). Iz toga proizlazi problematizacija pozicije suvremenoga hrvatskoga multimodalnog romana u razvojnoj liniji modernoga romana i postmodernog romana, a posredno i rasprava o peritekstovima i

peritekstoidima kao indikacijama za stilsko-poetičke promjene i složenosti koje simptomatično ukazuju na pripadnost odabranoga korpusa multimodalnom romanu i u dosluhu su s poetikama

postmodernizma[9] i post-postmodernizma[10]. Peritekstovi i peritekstoidi imaju osobitu ulogu uočenu u romanima postmodernizma (Hutcheon 1986), a među prvim romanima toga razdoblja

[9] Različita shvaćanja i neusuglašenost glede postmodernizma, uključujući i terminološko razlikovanje termina postmoderna i postmodernizam, među ostalim je aktiviralo raznolikost u pristupima postmodernizmu kao „razdoblj[u], stil[u], književn[om] pokret[u] ili kulturno[m] stanj[u]“ (Bray, Gibbons i McHale 2012: 5). Postmoderna se tako ostvaruje „[i]stodobno [kao] periodizacijski, tipologijski i kulturnopovijesni pojam“ (Biti 2000: 396), a gotovo je usuglašeno da ona „nije ništa epohalno novo“ (Oraić Tolić 2005: 140).
Postmodernizam u umjetnosti sporan je već i stoga što afirmira različitosti, pa čak i kontradiktornosti (Biti 2000: 396–397), a iz čega proizlazi mnoštvo individualnih poetika i autopoetika toga razdoblja. Premda postoje generalne tipološke značajke postmodernizma (u pripovjednoj prozi i romanima najčešće se poseže za obilježjima koje pojašnjava David Lodge poput *protuslovlja, permutacije, prekinutoga slijeda, slučajnosti, prekomjernosti* i *kratkoga spoja* (Lodge 1988: 272–284)), teoretičari uočavaju da ga obilježava eklektičnost i recikliranje (McHale 2015: 8–9) te ističu da se „ništa opisano kao postmoderno ne može opisati i kao novo“ (Currie 1998: 54). Drugim riječima, obilježja i dominante koje se opisuju i tipologiziraju pojavljivali su se i u prijašnjim književnopovijesnim razdobljima, a ono što je razvidno jest da „postmoderna književnost opsesivno preispituje i iščitava vlastitu prošlost“ (Currie 1998: 54).
Prema Oraić Tolić postmoderna je shvaćena kao *cjelovita povijesna kultura* koja započinje 1968. odnosno 1971. godine (Oraić Tolić 1996: 111–112). Na svjetskoj razini godine 1968. „završila [je] svoj životni vijek velika prosvjetiteljska ideja o apsolutnoj emancipaciji i napretku u slobodi koja je zasnivala megakulturu Moderne“, dok je godina 1971., obilježena Hrvatskim proljećem, označila konačni slom „lokalne ideje o idealnoj balkanskoj državi – Jugoslaviji“ (Oraić Tolić 1996: 111–112). S druge strane, postmodernizam je shvaćen kao *umjetnički stil* (Oraić Tolić 1996: 111). U kasnijem proučavanju hrvatske književnosti kraja 20. i početka 21. stoljeća Oraić Tolić zamijetit će da je dominantna književna tehnika, u razdoblju koje je nazivala postmodernom, *virtualni realizam* (Oraić Tolić 2005). Autorica razlikuje „slabi ili hladni virtualni realizam“ koji je „prevladavao u ranoj, lakoj, ludističkoj postmoderni sedamdesetih i osamdesetih“ te „jaki ili vrući“ virtualni realizma koji vlada „u kasnoj, teškoj, simulakralnoj postmoderni ili post-postmoderni devedesetih i dvijetisućih“ (Oraić Tolić 2005: 127). Prva *laka* i igriva postmoderna simbolički završava padom Berlinskoga zida (Oraić Tolić 2005: 128). Oraić Tolić drugo razdoblje postmoderne u književnosti imenuje i kao *izazov zbilje* te *post-postmodernizam* (Oraić Tolić 2016: 705).
Slično Oraić Tolić, Milivoj Solar termin postmoderna nadređuje terminu postmodernizam. Autor tvrdi da postmoderna ima obuhvatnije značenje koje se „odnosi na cjelinu epohe“, dok se sužavanjem dobiva izvedenica postmodernizam koji se upotrebljava najčešće „u književnopovijesnim, ali i u kulturnopovijesnim razmatranjima“ (Solar M. 1995: 41–42). Međutim, Solar neprestano ponavlja da je govoriti o postmodernizmu u književnosti otežano zbog disperznosti književne proizvodnje s jedne strane, književnoteorijskih razmirica sintezne i metodološke prirode s druge te prekratkog vremenskog odmaka s treće strane, a svi oni generiraju „aporije početno neodređenog pojma“ (Solar M. 1995: 50).
Bagić u svojem napisu o poeziji pjesničkoga naraštaja 90-ih godina 20. stoljeća ne ulazi u raspravu o književnopovijesnoj terminologiji i kontekstualnim uvjetovanostima razdoblja, no uviđa da se dio prepoznatljivosti u poeziji tih godina odnosi na ono što se i do tada moglo primjećivati u književnosti i kulturi, tj. da ratno stanje nije „uzrokovao naglo stvaranje novog sustava vrijednosti“ (Bagić 2008a). Štoviše, on tvrdi da se „postmoderna [se] ravnodušnost toliko ukorijenila u našoj sredini da je (bar u lirici najmlađih) nadjačala i stvarnosnu ratnu apokalipsu“ (Bagić 2008a). Osim evidentne postmoderne rezignacije kao ključnoga obilježja, ta je poezija obilježena privatnošću, svakodnevicom, raspršenošću svijesti lirskoga subjekta, naginućem metonimiji, ne metafori, kolokvijalnošću (Bagić 2008a) što u nekoj mjeri može biti prepoznato književnosti do 1990-ih. Utoliko je Bagićevo pojašnjenje prepoznavanja odjeka postmodernizma 1990-ih blisko razlikovanju dviju faza postmoderne kakvu predlaže Oraić Tolić.
U globalnom kontekstu Brian McHale kao referentne godine postmodernizma predlaže 1966. i 2000. odnosno 2001. godinu (McHale 2015: 25–29, 171–175), dok Miško Šuvaković upozorava da se „razdoblje nakon pada Berlinskog zida ne identificira kao postmoderna ili kao postpovijesno doba“ kada je riječ o suvremenoj umjetnosti, već se govori „o epohi nepreglednosti, o epohi globalizma (Michael Hardt, Tony Negri), o epohi multi ili trans kulturalnosti“ (Šuvaković 2005: 30). Alison Gibbons također se osvrće na pad Berlinskoga zida, a napominje da je za „novu zamjenjujuću kulturnu logiku“ koja slijedi postmodernizam ponuđeno više termina, primjerice, „altermodernizam, kozmodernizam, digimodernizam, metamodernizam, performatizam, postdigitalizam, posthumanizam i nezgrapni post-postmodernizam“ (Gibbons 2017).
[10] Ostavljajući kompleksno pitanje stilsko-poetičke i kulturne promjene paradigme po strani, upozorava se na važnije odlike post-postmodernizma. Oraić Tolić kao poveznice dvaju razdoblja – ranog postmodernizma i kasnog

s ekstenzivnom integracijom raznovrsnih semiotičkih modusa te kao primjer *prototipnog* multimodalnoga romana pojavljuje se *Otok* Marina Carića iz 1977. godine[11] (Buljubašić E. 2015).

Uzimajući u obzir tezu o teškoći teoretizacije parateksta, ponajviše u smislu klasifikacije i obuhvaćanja peritekstualnih oblika u homogenije modele zbog imanentnoga svojstva promjenjivosti i raznovrsnosti (Del Lungo 2009: 102–103; Badurina i Palašić 2014: 252), odabrani korpus doktorskoga rada obuhvaća četiri multimodalna romana suvremene hrvatske književnosti koji će kao studije slučajeva poslužiti za dokazivanje teze, dok će kao ilustrativni primjeri biti nabrojeni ostali autorski peritekstovi i peritekstoidi iz odabranih romana suvremenosti. Također, obazirući se na to da se multimodalni pristupi romanu uglavnom odnose na korpuse romana objavljivane u posljednjem desetljeću 20. stoljeća, tj. na prijelazu u 21. stoljeće i dalje, u kojima je izoštrena samosvjesna tendencija o značajnosti inkluzije semiotičkih modusa (Gibbons 2012a; Hallet 2014), korpus doktorskoga rada obuhvaća romane suvremene hrvatske književnosti objavljivane nakon 1990. godine. Pri odabiru se također u obzir uzelo da

postmodernizma ili post-postmodernizma – vidi sljedeće postupke: „intertekstualnosti i citatnosti, ludizam, smisao za žanr, sklonost fantastici, ukidanje i preoblikovanje granice između elitne i popularne kulture te orijentacija na publiku“ (Oraić Tolić 2016: 725). S druge strane, razlike između dvaju spomenutih razdoblja u anglofono orijentiranoj literaturi mogu se svesti na potragu za odgovorima na sljedeća pitanja: „Što to znači komunicirati? Što znači ozbiljno iskreno komunicirati? Je li moguće iskreno komunicirati kroz tekst? Pomaže li ozbiljnost u prenošenju etičkih i političkih pitanja postavljenih u tekstu? Kakvu vrstu susreta ili odnosa projicira tekst? Što je intersubjektivni odnos? Koji načini i strategije pridonose realizaciji istinski intersubjektivne komunikacije?“ (Pignagnoli 2023: 5). Kako je iz njih razvidno, Virginia Pignagnoli utvrđuje da se post-postmodernizam vodi „estetsk[im] vrijednosti[ma] […] poput iskrenosti i dijeljenja“ (Pignagnoli 2014: 19), a nerijetko je osjećaj dijeljenja „povezan s načinom dijeljenja ugrađenim u tehnologije *web 2.0*“ (Pignagnoli 2014: 125). Potonja karakteristika u širem se smislu najčešće očituje „dijeljenjem priča kao načina da se 'poistovjetite s drugima'“ (Timmer 2010: 359). Također, dijeljenje se, ističe Pignagnoli, u okviru post-postmodernizma razumijeva i kroz „ključne značajke društvenih medija“ poput „sudjelovanja promoviranoga modelom dijeljenja znanja“ (Pignagnoli 2014: 133), što afirmira takozvana *kultura sudjelovanja* (Jenkins 2006). Stoga autorica tu značajku sumira sintagmom *logike dvostrukoga dijeljenja*, pojašnjavajući ju kroz odnos autora i čitatelja koji „uključuje autorovo dijeljenje iskrenih odlika i intertekstualnih izvora“ (Pignagnoli 2014: 20). Spomenute odlike post-postmodernizma navodi i Nicoline Timmer, a izvodi ih analizirajući post-postmodernističke romane koji „signalizira[ju] '"obrat prema čovjeku', usredotočujući se na ono 'što danas znači biti čovjek', na empatiju i ljudsku interakciju, na egzistencijalističke ljudske brige i zbog svog 'heterofenomenološkog' pristupa stvaranju iskustvenih svjetova“ (Timmer 2010: 361). Joe Bray, Alison Gibbons i Brian McHale tvrde da post-postmodernizam naraštajno obuhvaća pisce koji su se „u potpunosti prilagodil[i] televiziji“ i koji su „duboko sumnjičav[i] prema njezinoj nagrizajućoj ironiji i snazi da naše iskustvo svijeta svede na puku 'gledanost'“ (Bray, Gibbons, McHale 2012: 12), čime potvrđuju uočenu smjenu ironijskoga diskursa iskrenošću i autentičnošću.

[11] Eni Buljubašić napominje da je roman napisan 1972., a publiciran 1977. godine (Buljubašić E. 2015).

su romani tiskane knjige[12], da je riječ o prvim izdanjima[13] te da pripadaju kategoriji književnosti za odrasle. Referentni korpus studija slučajeva čine multimodalne stilističke interpretacije romana *Balade o Josipu: roman* Milorada Stojevića iz 1997., *Atanor* Jasne Horvat iz 2017., *Bogovi neona* Nenada Stipanića iz 2019. te *Urania* Luke Bekavca iz 2022., dok će se u središnjem poglavlju skicirati važnost peritekstova i peritekstoida i u drugim (multimodalnim) suvremenim hrvatskim romanima objavljivanima u navedenom vremenskom okviru, primjerice, *Krucifiksu* Milorada Stojevića, *Sloboština Barbie* Maše Kolanović, *Auronu* Jasne Horvat, *Viljevu* Luke Bekavca, *X√X: (mentalna igra)* Doris Pandžić i dr.

[12] Budući da je riječ o korpusu koji je publiciran u konvencionalnom, tiskanom mediju, a „preduvjet [je] hiperteksta – kompjuterska tehnologija" (Katnić-Bakaršić 2007: 290), to isključuje metodološku potrebu za prilagodbom hipertekstualne teorije (Peović Vuković 2004; Sorel i Janković-Paus 2012; Kos-Lajtman 2016a) te razmatranje termina poput *kiberteksta, elektroničke književnosti, interaktivne* i *hipertekstualne fikcije* i sl. Također, zadržava se mogućnost, na tragu tumačenja N. Katherine Hayles, da se hipertekst, s obzirom na karakteristike fragmentarizacije (cjepkanja), čitanja u različitim smjerovima te unakrsne referencije, može razmatrati u enciklopedijama, ali i u tiskanoj književnosti, gdje navodi primjer *Hazarskog rečnika* Milorada Pavića te *Always Coming Home* Ursule K. Le Guin (Hayles 2002: 26). Izazov termina s jedne je strane u čestom nekritičkom inputiraranju i/ili preklapanju s bliskim djelima elektroničke književnosti (Maloney 2005: 180), a s druge strane u tezi da se tiskana književnost i „fleksibilnošću koju nudi kodeks" ne može uspoređivati sa zatvorenom strukturom petlje iz koje čitatelj u elektroničkom hipertekstu može izaći samo resetirajući program (Hayles 2008: 31–32). Stoga se u ovom doktorskom radu, zadržavaju intencije prihvaćene u multimodalnoj stilistici, kao i velikom dijelu istraživanja usmjerenih na peritekstualnost u književnosti, a riječ je o afirmativnoj korelaciji, pričem se u pojedinačnim djelima, napose romanima u tiskanoj književnosti prepoznaju strukture ili elementi hiperteksta, koje Hayles vidi *analognom tehnologijom hiperveze* (Hayles 2008: 31), tj. uočava se postojanje sličnosti u dehijerarhiziranoj organizaciji pripovjednoga diskursa (Katnić-Bakaršić 2007: 289–290), što dovodi do određene sličnosti u vezi funkcioniranja hiperteksta s multimodalnim romanom (Hallet 2009: 140; Gibbons 2012a: 1).

[13] Štoviše, nijedan roman referentnoga korpusa u trenutku pisanja ovoga doktorskoga rada nema svoju elektroničku inačicu ni drugo izdanje.

2. OD MIKROSTILISTIKE DO MULTIMODALNE STILISTIKE

Problem metodoloških postavki pri zacrtavanju predmeta istraživanja stilistike kao discipline ne svodi se samo na pitanje višeznačnosti pojma stil (Pranjić 1983; Bagić 2006) i njegove „uporabne 'inflacije'" (Kovačević i Badurina 2001: 35), što se detektira kao „ozbiljna, možda i kobna smetnja" (Compagnon 2007: 192) toj disciplini, već se proširuje na pitanje izbora stilističkoga pristupa jednom od ključnih koncepata stilistike – jeziku. Marina Kovačević ističe da je stilistika kao filološka disciplina „[i]nterdisciplinarna *per definitionem*" (Kovačević 1996: 141), a Ljubica Josić napominje da je „dvostrano orijentirana", pri čemu se načelno razlikuju dva njezina usmjerenja (Josić 2021: 9). Lingvistička stilistika bavi se jezikom kao *izražajnim sredstvom* te se „usmjerava na opis i objasnidbu stilskih ostvaraja nastalih odabirom te kombinacijom jezičnih jedinica u pojedinome iskazu ili vrsti iskazā", dok književna stilistika „estetski vrjednuje primjenu izražajnih sredstava i postupaka u pojedinome književnom djelu, opusu, književnom smjeru ili, šire, epohi, ulazeći u teoriju književnosti, književnu kritiku i povijest književnosti" (Josić 2021: 9). Pritom autorica ističe da je zadatak lingvističke stilistike i ocjenjivanje „funkcionalne vrijednosti stilski relevantnih jezičnih sastavnica" u *umjetničkom izrazu* (Josić 2021: 9). Razlika koju Josić pravi između dvaju odvjetaka stilistike jest ta što se lingvistička stilistika bavi funkcionalnim vrednovanjima isključivo jezičnih elemenata i nije nužno (ili uopće) usmjerena detektiranju i tumačenju onih elemenata koji, osobito u umjetničkom izrazu, pripadaju drugovrsnim, neverbalnim iskazivanjima. Pristupi lingvističkoj stilistici stoga su uglavnom strukturalistički i uže lingvistički uvjetovani, no istodobno osiguravaju stilistici kao disciplini određenu *strogost* i *analitičku preciznost*, utemeljenost u tekstualnoj analizi (Nørgaard 2019: 12). S druge strane, u definiranju usmjerenja književne stilistike Josić ističe estetsko vrednovanje postupaka i strategija kojima se oblikuje književni tekst, a koje je nemoguće doseći bez uključenosti književnoteorijskoga aparata i književnopovijesnih naracija. Drugim riječima, budući da je usmjerena na tekst kao proizvod jezičnih praksi i različitih diskursa, književna stilistika nameće propitivanje i tumačenje različitih jezičnih i književnih fenomena koji se mogu razmatrati na mikrostilističkoj razini, no za potpun uvid u kompleksnost predmeta bavljenja potreban je pristup koji nadilazi pitanje stila kao dekorativnoga izbora ili retoričkoga obrađivanja (Bagić 2004: 12). Ono, stoga, uključuje implementaciju teorijskih koncepata, kako to imenuje Krunoslav Pranjić, i makrostilistike (Pranjić 1983), odnosno, na tragu tekstne lingvistike, aktivira se razmatranje svih aspekata koji „ima[ju] veze sa značenjem" teksta – od „grafičkog aspekta, preko oblika i sintakse, nadrečeničnog ustroja" (Kovačević 1996: 140).

Pitanje jezika književnosti slojevita je problematika u fokusu otkako je prakse čitanja te raspravljanja i tumačenja književnih zapisa. Od retorike i klasične poetike, koje su djelovale više normativno i *aprioristično*, preko moderne stilistike koja se odmiče od preskripcije (Guiraud 1964: 9 –10; Pranjić 1983: 254–255; Burke 2014b: 23), pitanje jezika književnosti nije mimoišlo uže lingvističke utjecaje, pogotovo u većem dijelu 20. stoljeća (Kovačević 1996: 141; Compagnon 2007: 203–204; Burke 2014b: 11). Premda je u fokusu stilistike, za razliku od lingvistike, oduvijek bio *tekst* (Kovačević 1996: 140; Nørgaard 2019: 12), 20. stoljeće sustavno se vraćalo jeziku teksta oslanjajući se na lingvistička istraživanja, dok se kao proizvod književnoga aspekta najčešće javljao koncept *literarnosti* (Molinié 2002: 35). Stilu se, uglavnom usmjerenom verbalnim aspektima, prilazilo kao normi, kao ukrasu, kao otklonu, kao vrsti ili tipu, kao simptomu, kao kulturi, a pregled njegovih konceptualizacija i modeliranja ukazuje na to da je riječ o pojmu koji „je složen, bogat, višesmislen, mnogostruk“ (Compagnon 2007: 194–200). Lingvističko usmjereni pristupi potvrđeni su i u okvirima domaće stilistike, osobito klasificiranjem mikrostilističkih razina koje utvrđuje spomenuti Pranjić (Pranjić 1983), utemeljujući takvu stilističku metodu sukladnu onodobnim istraživanjima jezika i književnosti na tragu strukturalizma.

Međutim, da lingvistička stilistika ipak nije, kako se jedno vrijeme tvrdilo, „najvažnija za određivanje prirode književnoga teksta“ (Katičić 1983: 147), krajem 20. stoljeća ukazuju tendencije za interdisciplinarnošću i poststrukturalističkim stremljenjima u području stilističkih istraživanja (Buljubašić E. 2017: 5; Nørgaard 2019: 13). Njima se otvaraju metodološko-teorijske prakse i pristupi koji tekst počinju razmatrati šire nego lingvističke vizure, pa se stilistika uključuje u podloge proučavanja koncepcija kao što su „teorija komunikacije, semiotika, ali i psihologija (psiholingvistika) i sociologija (sociolingvistika)“ (Kovačević 1996: 141). Književnom tekstu češće se počinje pristupati iz nadrečeničnih i diskursnih razina te se u obzir uzima i „dinamički odnos tekst – autor – recipijent, i to smješten u kontekst, jezični i vanjezični – socijalni, politički, ideološki, kulturni itd.“ (Katnić-Bakaršić 2003: 37). I poimanje i definiranje stila odmiče se od teorije stilskog otklona[14] i jasnije izražava kao *odnos smisla i*

[14] Otklon ili devijacija kao središnji termin stilističke analize te oslonac na poznate stilističare (formaliste i rane strukturaliste), međutim, pojavljuje se i u suvremenim pristupima (Burke 2014b: 28; Gibbons i Whiteley 2018: 15–26; Nørgaard 2019: 7–8).
Tako se Gibbons, primjerice, u uvodu svoje studije o multimodalnim romanima referira na Jana Mukařovskog, uzimajući otklon, obilježenost (engl. *foregrounding*) i normu kao središnje pojmove stilistike, kojima će se služiti da utvrdi zajednički kontekst i dominantne konvencije konteksta za izabrane romane (Gibbons 2012a: 3–4). Prema

konteksta, pri čemu „je smisao složena, jezikom indicirana struktura“ koja nastaje u relacijama forme i sadržaja, a „kontekst jedan od njegovih činitelja, ali i objektivni okvir u kojemu se poruka ostvaruje“ (Kovačević 1996: 143).[15] Onkraj pristupa koji su u kontekstu domaće stilistike često bili uvjetovani naslijeđem strukturalističke funkcionalne stilistike, u sklopu koje se promišljalo i o književnosti, domaći stilističari osvještavaju potrebu (re)definiranja stila i stilistike na nove načine (Kovačević i Badurina 2001; Katnić-Bakaršić 2003; Bagić 2004; Ryznar 2016; Buljubašić E. 2017; Buljubašić Srb 2024), one koji nadilaze formulu prema kojoj bi stil značio samo „ono *kako* je što rečeno“ (Pranjić 1983: 253).

Razmatrajući povlašteni status jezika književnosti u okvirima i usporedno s tipologijom funkcionalne stilistike u domaćoj filologiji, Marina Kovačević i Lada Badurina dotiču se njegove *fikcionalnosti*, upozoravajući da je književnoumjetnički diskurs onaj „koji se ne podvrgava životnoj i društvenoj stvarnosti orijentiranim funkcijama“, stoga se „svojom *estetskom* dimenzijom aktualizira mimo/ponad u klasifikaciji primjenjivane praktičnosti/pragmatičnosti“ (Kovačević i Badurina 2001: 30). I Bagić poteže pitanje problematičnosti uključivanja književnoumjetničkoga funkcionalnoga stila u tradicionalnu strukturalističku tipologiju, zato iznosi niz tvrdnji kojima ukazuje na problematičnost strukturalističkih pristupa jeziku i stilu u dotadašnjoj stilistici. Izdvojeni stil izmješta iz okvira funkcionalne stilistike u isključivu sferu književne stilistike te ga pritom imenuje *beletrističkim nadstilom* (Bagić 2004). U toj se rekonceptualizaciji područja (književne) stilistike kao discipline dotiče i lingvističke stilistike, a poznatu tezu Michaela Riffaterrea da „jezik izražava, a stil naglašava“ (Riffaterre 1989: 525) upotrebljava kako bi razjasnio neodrživost postavke o usmjerenosti stila „tzv. planu izraza, ne planu sadržaja“ (Pranjić 1983: 254), dakle odvajanju izraza i sadržaja (Bagić 2004: 12). Bagić pojašnjava da takva precedencija proizlazi iz upitnoga

autorici to uključuje i način čitanja uobičajen za zapadnu kulturu, linearni slovni slijed s lijeva na desno i s vrha prema dnu stranice (Gibbons 2012a: 4).

Obilježenost (u hrvatskome jeziku još i istaknutost, češće stilogenost, stilematičnost i dr.) u stilistici se dovodi u vezu i razrađuje, među ostalim, kroz koncepte *začudnosti*, *deautomatizacije* i *aktualizacije* Viktora B. Šklovskoga, Bohuslava Hávraneka i spomenutoga Mukařovskog (Burke i Evers 2014; Gregoriou 2014; Gibbons i Whiteley 2018).

Nina Nørgaard, oslanjajući se na Gibbons, tim se ključnim stilističkim konceptima služi u interpretacijama onoga što ona zove *eksplicitno multimodalnim romanima* primjećujući da se „mnoga multimodalna obilježja“ u tim romanima „ističu i privlače pozornost jer nisu ono što čitatelji očekuju u romanu i posljedično ukazuju na inherentno samosvjesnu prirodu žanra (usp. Gibbons 2010: 100)“ (Nørgaard 2019: 8). Također, ona učinak začudnosti u tim primjerima vidi sekundarnim, a u prvi se plan postavlja „učinak *mimeze*, tj. (novi) oblik realizma“ (Nørgaard 2019: 8).

[15] Eni Buljubašić razjašnjava da se „interpretacijski fokus“ stilistika nakon poststrukturalističkoga obrata „usmjerava na u tekstu upisane tragove društvene moći, diskurzivnih pozicija aktera, uvjeta (književne) produkcije i percepcije“ i dr., a posljedično se kompliciraju odnosi „t/Teksta i svijeta, pri čemu subjektova pozicija interpretatora teksta/svijeta reflektira relativizaciju granica među njima“ (Buljubašić E. 2017: 15).

viđenja stila kao binarnoga odnosa te da se pri promišljenijem određenju „stila nikako neće moći odvojiti 'što' od 'kako', 'informaciju' od njezine 'govorne konceptualizacije'“ (Bagić 2004: 12). I Nikola Košćak napominje da oslanjanje na „sinonimiju i opreku *što/kako* može odvesti na stanovite stranputice kada je riječ o pokušaju da se odredi stil“ (Košćak 2010: 86).

O tom se pitanju od kraja 20. stoljeća naveliko raspravljalo i na međunarodnoj razini. Nelson Goodman u svome razmatranju stila namjeravao je „osloboditi teoriju stila od iskrivljujućih spona prevladavajuće dogme“ koja nalaže vjerovanje u protivnosti „stila i teme, forme i sadržaja, *što* i *kako*, unutarnjega i vanjskoga“ (Goodman 2008: 37). Antoine Compagnon ističe da je „dualizam ili binarizam na kojemu se temelji tradicionalni pojam stila“ ne samo *apsurdan* već i *neodrživ* (Compagnon 2007: 207). Stav potvrđuje i Michael Burke ističući da se većina stilističara danas zalaže za „ideju neodvojivosti“ dviju sastavnica teksta – izraza i sadržaja (Burke 2014b: 24).[16] U širem smislu razmatrajući, stil se zaokuplja „kreativnom međuigrom između primjetne forme i neopipljiva sadržaja“ (Verdonk 2006: 196). Govori se o licu i naličju teksta, pri čemu se stilistika kao disciplina afirmira nužnošću interdisciplinarnoga pristupa među kojima se dopunjuju lingvistika, teorija književnosti, semiotika, filozofija, psihologija, sociologija, povijest umjetnosti, rodni studiji, vizualni studiji, medijski studiji, diskursni studiji i dr.

Odustajući od termina i aplikacija pranjićevske stilistike, primjerice, u odnosima iskaza prema *normi*, koju se definira kao „gipk[u] postojanost fonemskih, morfoloških, leksičkih i sintaktičkih modela u optjecaju jezičnom djelatnošću određenoga razdoblja“ (Pranjić 1983: 255), u domaćoj stilistici dolazi do potrebe redefiniranja stilističkih pristupa kao adekvatnih praksi za analizu i interpretaciju suvremene književnosti. Premda je upravo koncept norme bio od velike pomoći za „proučavanj[e] odnosa književnoumjetničkoga stila prema normama standarda“ čime se „produbljivalo naše shvaćanje jezika kao medija književnosti i jezičnih izbora“ (Josić 2021: 153), taj se koncept u suvremenoj književnosti pokazuje nedostatnim stilističkim alatom, posebice u određenim kontekstima koji traže stilističke pristupe tumačenja književnoga teksta koji iskorištava različite semiotičke resurse u svom oblikovanju. Primjer nedostatka usmjerenosti na verbalni sloj u stilističkoj praksi može se dogoditi ako se *poeziju iskustva intermedijalnosti* (Rem 2010) podvrgne isključivosti mikrostilističkoga pristupa,

[16] O tome piše i Peleš u naratološkom seciranju romana kada upozorava na raznolikosti postavljanja iste priče u dvama različitim medijima, primjerice romanu i filmu. Jasno je, drži autor, „da izraz uvjetuje svoj sadržaj, kao što sadržaj zahtijeva odgovarajući mu izričaj“ (Peleš 1999: 26).

umjesto da se potraže „postavke koje idu onkraj odnosa jezika književnosti i standarda te afirmiraju kritičko-interpretativne metode i razmatraju kulturn[i] učin[ci]“ takvih tekstova (Buljubašić Srb 2024: 45). Iznalaženje spomenutih postavki promiče domaću (književnu) stilistiku[17] u područja čitanja koja nadrastaju strukturalističke uvjetovanosti te razvijaju alate i metode na tragu interdisciplinarnih pristupa. Pritom dolazi do afirmiranja i kultiviranja pristupa medijskim upisima u književni tekst, potvrde raznovrsnosti diskursnih međuprožimanja, detektiranja učinaka semiotičkih modusa i govornih činova, otkrivanja performativnosti književnih tekstova, dakle širenja područja interesa na mediostilistiku, diskursnu stilistiku, multimodalnu stilistiku, pragmastilistiku, kognitivnu stilistiku itd. (Jukić S. 2013; Buljubašić E. 2015, 2017; Ryznar 2017, 2018; Bionda 2022).[18]

Također, glede promišljanja o primjerenosti pojedinih koncepata nuđenih u okvirima strukturalističke stilistike za interpretaciju suvremenih književnih fenomena, poput norme ili *stilističkih varijanti* (Pranjić 1983: 266), koji je u dosluhu s *konceptom sinonimije* (Košćak 2010: 86), dolazi se do zaključaka da je poimanje stila u krizi (Compagnon 2007: 217).[19] Međutim, sinonimija ne mora biti isključiva i ekskluzivna, smatra Compagnon raspravljajući o tezama Goodmana, stoga stil pretpostavlja „da varijacija sadržaja ne implicira jednakovrijednu varijaciju oblika – istog opsega, iste snage – i obratno, ili pak da se odnos sadržaja i oblika ne svodi na parove isključivih korespondencija“ (Compagnon 2007: 218). Drugim riječima, sumira Compagnon Goodmana, „*znatan* [je] *broj različitih načina da se kaže otprilike isto*“ (Compagnon 2007: 218).[20] Osim toga, koncept sinonimije krije još jednu zamku koja se tiče stilske istaknutosti, odnosno obilježenosti. Na tragu toga koncepta, uočava Košćak, jedan

[17] Ističe se napor napose književnih stilističara progovarati o problematici funkcionalne stilistike posljednjih dvadesetak godina (Kovačević i Badurina 2001; Bagić 2004; Ryznar 2016; Buljubašić E. 2017; Bionda 2022; Buljubašić Srb 2024), za razliku od jezikoslovaca u kojih ona i dalje prevladava. Lada Badurina ističe da je funkcionalnostilistička vizura „u hrvatskoj filologiji, napose lingvistici stekla velik broj sljedbenika, štoviše i danas je u jezikoslovnoj kroatistici dominantna“ (Badurina 2021: 13).

[18] Općenito o stilističkim pristupima i praksama od kraja 20. stoljeća do danas vidjeti Katnić-Bakaršić 2003; Katnić-Bakaršić 2007: 46–54, 288–298; Nørgaard, Montoro i Busse 2010: 1–49; Burke 2014a: 239–530; Buljubašić E. 2017: 5–39; Nørgaard 2019: 7–13.

[19] Eni Buljubašić napominje da je kriza koncepcije stila i stilistike „uvjetno rečeno, inherentna“ toj disciplini i da je upravo to ono što disciplinu kontinuirano promiče i dovodi u korak s ostalim društveno-humanističkim trendovima (Buljubašić E. 2017: 5). Autorica također dodaje da „[k]oncepti, termini i metode razvijeni prije poststrukturalističkog obrata nisu dakle u poststrukturalističkoj stilistici odbačeni već“, što je važno uočiti, „prevrednovani unutar nove istraživačke paradigme/modela“ (Buljubašić E. 2017: 16).

[20] Na sličnoj se tezi, eksplicira Nørgaard, temelji i Hallidayeva funkcionalna gramatika koja istražuje raznovrsne leksičko-gramatičke *izbore* i njihove „semantičke implikacije, što znači da se potpuno 'ista stvar' zapravo *ne* može izraziti na različite načine, bilo jezične ili nejezične. Koncept *izbora* stoga je apsolutno središnji za hallidayevsku lingvistiku, a smatra se da je izbor usko povezan s društvenim kontekstom u kojem se stvara“ (Nørgaard 2019: 9).

„izraz smatra [se] stilski neutralnim, a drugi stilski markiranim, ekspresivnim ili afektivnim“ (Košćak 2010: 86). Iz toga proizlazi pitanje postoje li *nestilska*, tzv. „neutralna pisma“ (Košćak 2010: 86) i, posljedično, bavi li se stilistika samo stilskim ili i nestilskim strukturama.

Kovačević, primjerice, drži da je „neprimjereno govoriti o stilskoj neobilježenosti ili obilježenosti iskaza, već jedino o *različitim stupnjevima stilske obilježenosti*“ (Kovačević 1996: 142).[21] Naime, stilska obilježenost može, tvrdi Kovačević, biti *minimalna*, primjerice, u situaciji kada „se iskaz svojim izrazom i sadržajem primjeruje situaciji i horizontima očekivanja primateljevim“ (Kovačević 1996: 142). U tom slučaju iskaz se samo „doima neutralnim, ali on to uistinu nije, jer njega prepoznajemo kroz odnos sukladnosti“ (Kovačević 1996: 142). Kada se pak „od recipijenta iziskuju prilagodbe inicijalnog horizonta očekivanja“, riječ je o prepoznavanju *viših stupnjeva stilske obilježenosti* (Kovačević 1996: 142).[22] Najčešće je to slučaj s načinima oblikovanja iskaza u kojim se „dezautomatizira svijest o jezičnome mediju, a iskaz dobiva na smislenosti, značenjski se obogaćuje“ (Kovačević 1996: 142). Tu se aktivira i pitanje pristupanja konceptu *stilema*, koji može u stilistici biti „klizak i delikatan, premda potreban“ (Molinié 2002: 97).[23] Naime, kao prepreka se književne stilistike, a osobito njezina odnosa s funkcionalnom stilistikom, nameće pitanje izuzeća književnosti iz njezine klasifikacije, a Bagić napominje da je neodrživo stil definirati „kategorijama otklona, devijacije, odstupanja od norme“ ili pak „kategorijom izbora“ (Bagić 2004: 13), a što implicira i problematizaciju koncepta stilema. S jedne strane to proučavanje stila sužava na propitivanje odnosa jezika književnosti i njemu suprotstavljene kategorije, koja se u funkcionalnostilističkim istraživanjima postavlja kao norma standardnoga jezika ili pak kao norma funkcionalnih stilova

[21] Sličan zaključak zastupat će Marina Kovačević i Lada Badurina u raspravi o diskursima kada tvrde da se pitanju stilogenosti i stilske obilježenosti odnosno neutralnosti u jeziku/diskursu obično *paušalno* pristupalo bez „postojanje kakve čvrste polazišne veličine kao *mjere* u odnosu na koju se izvode sve daljnje procjene“ (Kovačević i Badurina 2001: 36). Drugim riječima, autorice odbacuju strukturalistički pristup stilskoga otklona te ističu da neutralan može biti, samo ako to mora, „sustav po sebi – *langue*, u onoj dimenziji u kojoj ga poimamo kao potencijal, od uporabne sfere odvojenu apstrakciju, a ne kao ostvaraj“ (Kovačević i Badurina 2001: 36).

[22] Ta se teza također obrazlaže u raspravi o diskursima gdje Kovačević i Badurina ističu da primatelj može imati samo „dojam o tome da je neki iskaz neutralan ako se taj iskaz po svojim bitnim značajkama više-manje uklapa u njegov horizont očekivanja“ (Kovačević i Badurina 2001: 36).

[23] Ne ulazeći na ovom mjestu u opširnu raspravu glede definicije i primjene koncepta stilema u stilističkoj literaturi, napominje se samo da se ta, prema Pranjiću, *jedinica stilskog pojačanja* (Pranjić 1983: 256) preklapa s Riffaterreovom definicijom stilema kao „kao dodatne stilističke obavijesti, stilogenosti i odmaka od norme na tragu tada utjecajne strukturalističke misli“ (Buljubašić E. 2017: 10). Eni Buljubašić upozorava na neadekvatnost sagledavanja stilema kroz tezu da „nije svaki stilem stilogen, odnosno da 'isto nije isto' (1983:198)“ (Buljubašić E. 2017: 10), čime se dodatno komplicira mogućnost tumačenja stilske obilježenosti, pogotovo u kontekstu književnosti spram funkcionalne stilistike, što se uklanja, kako sugerira Bagić, „konceptualizacijom literarnog stila kao nadstila“ (Buljubašić E. 2017: 10).

samih po sebi, primjerice književnoumjetnički funkcionalni stil kao suprotnost znanstvenom funkcionalnom stilu. S druge strane, razmatranje stila kao izbora nameće propitati postavku o postojanju „jednakovrijednih izričajnih alternativa“, a Bagić zaključuje da je takvo pitanje sporno jer da „nije ustanovljena hijerarhija“, odnosno da ne postoje barem „najmanje semantičke razlike“, „ne bi bilo razloga za postojanje“ alternativa (Bagić 2004: 13). Autor se zalaže za proučavanje jezika književnosti iz perspektive „koja će stilističnost pojedinih jezičnih realizacija utvrđivati u odnosu na jezični sustav dotičnoga teksta, a ne u odnosu na apstraktni sustav jezika“, što ga navodi na to da lingvistički opis teksta kao i poimanje stilema kao *ekscesa* vidi nedostatnim u stilističkoj praksi (Bagić 2004: 13). Sugerirajući da se stilu treba, kao i identitetu, pristupati relacijski (Buljubašić E. 2017: 60) i kontekstualno, Bagić na tragu Genettea promiče razmatranje *diskursa* kao *stilske odrednice* (Genette 2002: 109), odnosno tretiranje „stila kao obilježja čitavog diskurza“ (Bagić 2004: 14). [24]

U skladu s uočenim zaokretima ka *kontekstualiziranoj stilistici* (Katnić-Bakaršić 2003: 38), i stilemi iziskuju, kako već to utvrđuje Bagić (Bionda 2022: 27), pomicanje pristupa prema diskursno orijentiranom tumačenju.[25] Teza o relativnosti stilema kao stilističke kategorije, što je posljedica njegove raspršenosti i nestabilnosti, tj. mogućnosti da se u tekstovima realizira „na mnogo načina koji se ne mogu svi popisati“ (Josić 2021: 53), zapravo podupire stilistici imanentnu težnju širenja područja interesa, osobito u svjetlu *vizualnog obrata* (Purgar 2009:

[24] Na tragu shvaćanje identiteta prema antiesencijalističkom pristupu (Peternai Andrić 2012: 47–49). S tim se slaže i Ryznar kada prihvaća Juvanovu tezu o *stilu kao identitetnoj navigaciji* (Ryznar 201: 30). Bagić svoju kritiku podupire hipotetskom situacijom lingvostilističkoga čitanja romana *Kiklop* Ranka Marinkovića u čijem je fokusu tretiranje *čovjetine* kao leksikostilema. Bagić interpretirajući taj *literarni stilem* u kontekstu tematskoga raslojavanja romana i njegova *antimilitarističkoga* tona razjašnjava da „'čovjetina' nije eksces nego uporišni jezični podatak za stil čitavog romana“ (Bagić 2004: 15). Time sugerira da mikrostilistička razina romana odjekuje na makrostilističkoj razini, što traži reviziju odnosa mikrostilistike i markostilistike kako ih je definirao Pranjić. Nameće se zaključak da se stilističko čitanje književnosti nipošto ne može utvrđivati na zasebnim i odvojivim (lingvističkim) razinama teksta, kroz „gramatički opis jezika“ kakav lingvostilistika podržava (Josić 2021: 48), već je ono moguće jedino u međuprožimanju, s uključenim spoznajama iz tekstualne stilistike te dosluhu kontekstualizacije kakvu nudi diskursna stilistika (Katnić-Bakaršić 2007: 259–260), čime se sugerira spomenuto diskursno orijentirano tumačenje stila.
Osim toga, treba imati u vidu i da je Pranjićevo postavljanje makrostilistike donekle na tragu poststrukturalističke stilistike kako ju vidi Katnić-Bakaršić. Naime, baveći se biblijskim stilizacijama jezika u Matoša kao primjeru tekstostilema (Pranjić 1983: 269–270), Pranjić se usredotočava na stilske učinke intertekstualnosti u širem smislu te ih uklapa u koncept stilema koje analizira „na razini nadrečeničnoj, na razini teksta“ (Pranjić 1983: 257), odnosno „na razini paragrafa“ (Pranjić 1983: 269). Na tom tragu tumačenja tekstostilema i Bagić će stilskom figurom homeoptotona pojašnjavati primjer pjesničkoga teksta Ivana Slamniga u kojemu uporaba glagolskoga priloga prošloga može postati makrostrukturom teksta (Bagić 2012: 150). U tome je ključ spomenutih odjekivanja mikrostilističke razine u makrostilističkoj, pri čemu se u središte postavljaju pragmatika i interpretacija teksta kao cjeline, a njegovo tumačenje ne ostaje na uočavanju i deskripciji jezičnih značajki (Bagić 2004: 13–15).
[25] Zato Katnić-Bakaršić u svoja recentna stilistika istraživanja uključuje, osim fonostilema i grafostilema, leksikostilema, tvorbenih stilema i morfostilema, sintaktostilema i tekstostilema, i dva nova tipa stilema – narativne i diskursne stileme (Katnić-Bakaršić 2007: 204–207).

viii).[26] Stilem se tako oslobađa suženoga i ekskluzivnoga označivanja kao jezične jedinice koja definira verbalnu umjetnost (Molinié 2002: 97–113; Josić 2021: 53–54) ili se barem odupire definiranju u mikrostilističkim razinama teksta. U osloncu na proširenje makrorazine, za koju Katnić-Bakaršić predlaže narativne i diskursne stileme, kroz tu se stilističku kategoriju mogu razmatrati različiti stilski postupci koji sugeriraju pristupe tumačenja onkraj lingvističkih odredivosti. Revidirajući svoj stav da se u književnosti sve svodi na jezik, Nørgaard tvrdi kako je u suvremenoj kulturi potrebnije više usmjeravanja multimodalnim metodološkim okvirima (Nørgaard 2019: 62–63). Poštujući modificiran stav koji potiče multimodalna istraživanja, nužno je aktivirati i prateće stilističke pristupe koji to podupiru, a kao najprikladniji za raspravu i tumačenje postavljenoga problema u predloženom korpusu doktorskoga rada izdvajaju se studije usmjerene multimodalnosti u književnosti i, specifičnije, multimodalna stilistika romana.

2.1. Stilistika romana

Kompleksnost i mogućnost raznovrsnih pristupa predmetu bavljenja stilistike kao discipline očituje se u domaćoj filologiji, izdvaja Josić, četirima stilističkim pristupima – *normativnim, deskriptivnim, kritičko-interpretativnim* i *krosdisciplinarnim* (Josić 2021: 9). Prva dva mogla bi se uže vezati uz lingvističku i funkcionalnu stilistiku (Buljubašić E. 2017; Buljubašić Srb 2024) koja je strukturalistički usmjerena, dok su druga dva najčešće vezana uz književnu stilistiku te suvremene tendencije kojima se stilistika približava „disciplinama kojima je predmet interesa diskurs, bio on literarni ili svakodnevni“ (Kovačević 1996: 140). Pritom je u domaćoj stilistici najočiglednija orijentacija ka intermedijalnom pristupu, primjerice suvremenoj poeziji (Rem 2010; Jukić S. 2013), kritičkoj analizi diskursa i diskursnim studijima (Katnić-Bakaršić 2003, 2012; Ryznar 2017) te zaokupljanju fenomenima iz područja kojima se bave socijalna semiotika i kognitivna poetika, poput multimodalnosti u romanu i drami, tj. kazališnoj izvedbi (Buljubašić E. 2017; Bionda 2022), koji nadilaze klasične pristupe usmjerene otkrivanjima značenja i smisla isključivo jezičnoga, odnosno verbalnoga sloja književnoga teksta. S obzirom na to da korpus doktorskoga rada određuje pristup žanru romana i (pod)žanru multimodalnoga romana, najprije

[26] Krešimir Purgar rabi sinonimno i atribute *slikovni*, odnosno *ikonički* obrat, a riječ je o poimanju slike i vizualnoga aspekta kao ravnopravnoga jeziku u suvremenoj kulturi obilježenoj *postlingvističkom* tendencijom (Purgar 2009: viii–xii). Nørgaard ističe da je iznimno zanimanje za komunikacije i u vizualnim modusima zapravo posljedica, tj. učinak duboke ukorijenjenosti *vizualne suvremene popularne kulture* (Nørgaard 2019: 165).

se izdvajaju dosadašnja relevantna istraživanja žanra, napose u domaćoj znanosti o književnosti, a osobit je naglasak stavljen na stilistička istraživanja žanra romana.

Bez obzira na to iz kojeg se polja ili discipline znanosti o književnosti konzultira literatura o romanu kao književnoj formi, stilističari, poetičari, književni teoretičari i povjesničari suglasni su oko konstante romana kao žanra – njegova *protejskoga karaktera*.[27] Koristeći se analogijama, svojstvo romana „da ima više stilova i planova" (Bahtin 2019: 527) može se opisati svojstvom *polisistematičnosti* (Fowler 1989: 46), kao *ljudožderska sposobnost* (Cooppan 2018: 23), *paradoksalnošću forme* (Martin 2016: 40) ili pak, zoometaforički, funkcioniranjem romana poput *spužve* (Nemec 1988: 59). Milivoj Solar u tom smislu uspoređuje roman s „Moloh[om] koji kao da proždire sve ostale književne vrste i sve načine književnog izražavanja" (Solar M. 1974: 192), što mu omogućuje stalnu preobrazbu i živost koje rezultiraju književnopovijesnom i teorijsko-žanrovskom neuhvatljivošću i rastezljivošću.

O romanesknom nejedinstvu raspravljali su još ruski formalisti. Čitajući Viktora B. Šklovskog, Wallace Martin podcrtava da „izvor inovacije u romanu nije evolucija od ranijih romana, već uključivanje nekih manjih ili neknjiževnih dela" (Martin 2016: 44–45). Najiscrpnije stilistikom romana, žanrovskim značajkama te njegovim povijesnim razvitkom upravo na tom tragu bavio se Mihail M. Bahtin, određujući roman kao *hibridnu* miksturu. Autor obrazlaže da je roman kao književna pojava „višežanrovska i višestilska tvorevina" (Bahtin 2019: 545) te je „jedini žanr *koji je u nastajanju* i *koji* još *nije završen*" (Bahtin 2019: 571). On ga ustanovljuje kao „najplastičnijeg od svih žanrova" (Bahtin 2019: 579) koji „u svojoj nekanonskoj, rubnoj, nepreskriptivnoj poziciji, može u sebe primiti bilo koji književni ili izvanknjiževni žanr, od sokratskog dijaloga i menipovske satire do pravne rasprave i znanstvenoga eseja" (Duda 2019: 14). Takva *inkluzivnost* koju Bahtin obrazlaže terminima *dijalogičnosti* i *višeglasja*, primjećuje Dean Duda, može se razmatrati kao inačica *načela „romanesknosti"* (Duda 2019: 14). Zanimanje za *izvanknjiževne žanrove* te *izvanumjetničke forme* roman je iskazao još u najranijoj, odnosno predromanesknoj fazi (Bahtin 2019: 599). Načelo se nastavlja razvijati kao specifičnost žanra i „u sljedećim epohama", pri čemu on u sebe upisuje „forme pisama, dnevnika, ispovijesti, forme i metode nove sudske retorike" (Bahtin 2019: 599) itd. Načelno, uočava Bahtin, roman iskoristivši svoju orijentaciju

[27] Derridaovim rječnikom takva bi se karakteristika mogla sažeti i kao nesvodivost na jednostavne kategorije/klase, a što je u vezi s načelom *kontaminacije* i *neklasifikabilnosti* (Derrida 1988a: 133–135). Kada piše o *zakonu žanra* i *protuzakonu*, ponajprije cilja na odnose *pripadanja* i *ne-pripadanja* određenim kategorijama – žanru (npr. romanu) i modusu (npr. *récitu*), te takozvanom *involuiranju zakona* s pozicije tekstualnoga ruba (peritekstualnoga okvira) (Derrida 1988a; Bekavac 2015: 283–287).

na tekuću suvremenost „često prekoračuje granice umjetničko-književne posebnosti, pretvarajući se ili u moralnu propovijed, ili u filozofski traktat, ili u izravan politički nastup, ili degenerira u sirovu, formom neprosvijetljenu, duševnost ispovijesti, u 'krik duše' i sl.“ (Bahtin 2019: 599).

Bahtin se, kao što je iz kratkog presjeka razvidno, zalaže za takvu stilistiku žanra, podržanu *sociološkim tumačenjem*, koja će pitanje jezika i stila rješavati upravo problematizirajući žanrovske konvencije, smatrajući da je neodvojivost takvoga shvaćanja ključna za proučavanje razvoja žanrova, a osobito života romaneskne riječi (Bahtin 2019: 26–27). Pritom on napominje da je roman dugo bio žanrom koji se svodio na „apstraktno-ideološk[a] razmatranja i publicističke ocjene“ (Bahtin 2019: 29), zatim se krajem 19. stoljeća javljaju istraživanja vezana uz probleme tehnike i kompozicije romana, dok se pitanje stila često zanemarivalo (Bahtin 2019: 29–30). Zaokret se događa 20-ih godina 20. stoljeća kada se pojavljuju „pokušaji konkretnih stilskih analiza romaneskne proze“, no, upozorava Bahtin, one ostaju zarobljene između „lingvističk[oga] opis[a] *jezika* romanopisca“ i „izdvajanj[a] pojedinih stilskih elemenata romana koji se daju podvesti […] pod tradicionalne kategorije stilistike“ (2019: 31). Bahtin je pokušao afirmirati stilistički pristup tvrdeći da je kompozicija romana „neodvojiva od stilske“ razine i njezinih implikacija te inzistirajući na tome da se pitanje romana ne može svesti „na analizu teme“ (Bahtin 2019: 30).

Na tom tragu Bahtin utvrđuje sposobnost romana da apsorbira od njega drukčije stilove i forme, što romanu omogućuje stalnu mijenu i prilagodljivost, a ima dvostruku prednost i za vrstovni/žanrovski[28] sustav određenoga razdoblja. Zahvaljujući svojoj uključivosti, roman „otvara inače zatvorene žanrove“, ali i „omogućava nevidljivim žanrovima da uđu u književnost“ (Duda 2019: 14). Koji god da je proces u pitanju, roman se pokazuje živim organizmom koji istodobno regulira i disregulira odnose među književnim žanrovima. Roman, dakle, svojom sposobnošću integracije i usvajanja „dovodi riječi i žanrove u nove odnose, usisava, upija, ironizira, ismijava, osvjetljava, mijenja raspored, pojačava ton i utječe na dinamiku“ (Duda 2019: 14) cjelokupne književnosti jednoga razdoblja.

O romanu su se vodile i vode se mnoge rasprave, a mnoge od njih pripisuju mu svojevrsni povlašteni status i u književnopovijesnim, i u genološkim, i u teorijsko-naratološkim istraživanjima. Da bi dobio taj status, napominje Duda, roman je prvotno trebalo „emancipirati

[28] U doktorskom radu slijedi se određivanje romana žanrom, kao što je to u novijoj domaćoj i prijevodnoj literaturi, uzimajući u obzir sinonimnost s kvalifikacijom te književne forme kao vrste, što je češće u starijoj domaćoj literaturi (Pavličić 1983).

iz klasičnih poetičkih podjela“, izdvojiti ga iz ustustavljenih podjela književnih rodova (Duda 2019: 16). Takav oblik legitimacije žanra onkraj klasifikacijskih sustava roman može zahvaliti upravo svojoj hibridnosti i inkluzivnosti koje ga, uočava Bahtin, u književnom sustavu specificiraju *po prirodi nekanoničnim* (Bahtin 2019: 605). Čitajući Bahtina u kontekstu romana 21. stoljeća, Maša Grdešić ističe da roman i dalje opravdava svoj privilegirani položaj u znanosti o književnosti kao „vodeći književni žanr“ upravo liderskom pozicijom generiranom „svojom otvorenošću suvremenoj stvarnosti, sposobnošću prilagodbe književnim i društvenim promjenama te sklonošću samokritici i samoparodiji“ (Grdešić 2022: 225).[29] Roman, kao što je razvidno, nema „kanona kao drugi žanrovi“, već postoje samo „pojedinačni primjeri romana“ (Bahtin 2019: 572). U tom smislu roman je *eksces* (Duda 2019: 14) kojem se ne može otkriti „unutarnji kanon kao određen sustav stabilnih i čvrstih žanrovskih obilježja“ (Bahtin 2019: 577). Drugim riječima, roman je književni žanr protejske naravi, *hibridno biće , čudovište* (Albérès 1967: 391–392; Nemec 1988: 20) koje istodobno legitimira i delegitimira obilježja koja mu se pripisuju. Bahtin to pojašnjava na sljedeći način:

> roman je višeplanski žanr, iako postoje i izvanredni jednoplanski romani; roman je dinamičan žanr s izraženim sižeom, iako postoje romani u kojima se postiže, za književnost, radikalna čista deskriptivnost; roman je problematičan žanr, iako masovna proizvodnja romana pokazuje primjer čiste zabave i bezbrižnosti koje nisu dostupne nijednom drugom žanru; roman je ljubavna priča, iako su najveći primjeri europskog romana potpuno lišeni ljubavnog elementa; prozaični žanr, iako postoje i izvanredni romani u stihovima. (Bahtin 2019: 577)[30]

U hrvatskoj znanosti o književnosti bahtinovske teze o romanu, barem implicitno, nasljeđuju, primjerice, Milivoj Solar i Stanko Lasić, dok se eksplicitno na Bahtinovu teoriju u pristupima hrvatskim romanima 20. i 21. stoljeća oslanjaju Krešimir Nemec i Anera Ryznar.

Solar još 70-ih godina 20. stoljeća baveći se romanom ističe njegovu neuklopljenost u žanrovske klasifikacije, napominjući da „kao književna vrsta nema uzora, pa ni na njemu zasnovanih pravila“ (Solar M. 1974: 182). Riječ je o žanru „nejasna imena, neodređena porijekla, neutvrđenih uzora i nesigurna kontinuiteta“, stoga se ističe kako je nerijetko njegovo teorijsko određivanje obilježeno negativnim kategorijama (Solar M. 1974: 182) ili pak

[29] Općenito o reprezentativnosti romana kao književnoga žanra, metodama i pristupima tumačenja njegova podrijetla i identiteta tijekom 20. stoljeća vidjeti Martin 2016: 11–50.

[30] Bez obzira na utvrđenu raslojenost i promjenjivost, Bahtin zamjećuje tri stilska obilježja koja u mijenama povijesti vrste imaju svojevrsni kontinuitet ostvaren u odnosu romana prema drugim književnim vrstama. Prepoznaju se kroz: „1) stilsku *trodimenzionalnost* romana, povezanu s *višejezičnom* svijesti koja se u njemu ostvaruje; 2) korjenitu izmjenu *vremenskih koordinata* književnog lika u romanu; 3) *novu zonu* građenja književnog lika u romanu, upravo *zonu maksimalnog kontakta sa sadašnjim* (suvremenosti) *u njegovoj nezavršenosti*“ (Bahtin 2019: 579). Prvo obilježje jezično-stilske je razine, dok su preostala dva povezana sa strukturom lika i odnose se na tematsku razinu romana.

obilježeno *minus-postupcima* (Lotman 1970: 88; Katnić-Bakaršić 2007: 126) spram drugih, kanonskih žanrova. Budući da se pokazuje „nedosljednim" žanrom koji stilizira mnoge druge žanrove, Solar napominje da su „najveći romani upravo negdje na granici romana i nekih drugih književnih vrsta" (Solar M. 1974: 184). Na njegovu *atipičnosti* u žanrovskom sustavu upućuje i to što se uspio održati „usprkos modernom i svjesnom i nesvjesnom naporu prema destrukciji cjelokupne romansijerske tradicije u traženju nečega što se može nazvati i što se često naziva, anti-romanom" (Solar M. 1974: 186).

Evocirajući Georga Wilhelma Friedricha Hegela i Karla Marxa, Stanko Lasić 1977. godine promišljajući o romanesknoj strukturi i teoriji romana utvrđuje strukturnu rascijepljenost, nezaokruženost, transcendentnost, otvorenost književnoga žanra, odnosno uočava potrebu romaneskne strukture da kontinuirano potražuje i pokušava dohvaćati svoju „romanesknu totalnost" (Lasić 1977: 11–12). Razmatrajući povijesni razvoj romana, autor to strukturno traganje opisuje kao niz pokušaja dostizanja idealne konačnosti strukture, pri čemu se romaneskna svijest u tom pokušaju svaki put suočava sa svojom relativizacijom, na temelju čega autor zaključuje da je jedina konstanta romaneskne strukture njezino imanentno *unutarnje eksperimentiranje*, adaptiranje i posuđivanje (Lasić 1977: 13).

Nemec piše o *elastičnosti, otvorenosti forme, hibridnosti* i *dinamičnosti* kao općim i konstantnim karakteristikama romana kroz njegovu povijest (Nemec 1988: 19–20). Navedeno se pokazuju kao žanrovske generalije, a ne specifičnosti izdvojenih varijanti određenoga književnopovijesnoga razdoblja. Baveći se razvojem romana u 20. stoljeću, Nemec zaključuje kako je riječ o *sinkretičkoj formi* čija je ipak razvidno dominantna strukturna značajka gotovo do kraja 19. stoljeća bila *epska integracija* (Nemec 1988: 20).[31] Treba uočiti i to, kazuje Bahtin, da je roman sve do 19. stoljeća zapravo bio ignoriran, neprihvaćen u „organsku cjelinu književnosti" i tek u 19. stoljeću biva prihvaćen te dobiva povlaštenu poziciju (Bahtin 2019: 573–574). U tom stoljeću roman doživljava svojevrsni vrhunac kao žanr te se uspostavlja svojevrsni *prototip* oblikovan kao tradicionalni, klasični roman realizma.[32] Budući da je roman

[31] Bahtin tu prevladavajuću značajku opisuje u odnosu na ep, stoga je naziva *epskom završenosti*, a primijećenom procesu razlaganja epskoga i usložnjavanja romanesknog dodaje i *cjelovitost svijeta i čovjeka* (Bahtin 2019: 606).
[32] Wallace Martin u rezimeu teorije romana i obrata k teoriji pripovijedanja zaključuje da „ne postoji roman zamišljen kao oblik koji se može jasno definirati" (Martin 2016: 48), premda Umberto Eco upozorava da se do početka 20. stoljeća žanr izjednačava sa „strukturom onog dobro napravljenog romana" koji prije svega osigurava prostor zaokruženosti priče i (realističkom) pripovijedanju, čiji su korijeni u aristotelskoj poetici, dok se nakon *sloma* događa „odbacivanje odabiranja i hijerarhijske organizacije", tj. dokidanje zapleta koji „postavlja kauzalne veze" (Eco 1965: 270–272). Općenito o prevladavajućim modelima romana – *klasični roman, roman linearne*

dominantan književni žanr realizma, dezintegracija stilske formacije povezana je sa strukturnim promjenama u tom žanru (Flaker 1976: 163–164). Naime, o dezintegraciji se govori u trenutku kada se u romanima počinju uočavati *nemotiviranost, neuvjerljivo uvođenje publicističkoga stila, naglašena psihologizacija*, *nefunkcionalna opisnost* te *odustajanje od komunikativnosti* (Flaker 1976: 163–164).[33] Te će se odlike, usporedno s potiskivanjem priče u drugi plan, početi isticati kao tipičnosti romana 20. stoljeća. Na tom tragu Nemec će utvrditi da „slabljenje 'epičnosti' romana, napuštanje principa tradicionalnoga pripovijedanja i epskog jedinstva" (Nemec 1988: 20) te generalno „mimetičkih postupaka" (Nemec 1988: 34) žanr kompenzira uklapanjem i fingiranjem raznorodnih tekstualnih oblika, poput *dnevničkih zapisa* ili *lirskih digresija*, a stilski se tekst približava *eseju, komentaru, dokumentu,*[34] pa poslije i književnoj teoriji pri čemu se prepoznaju metatekstualne operacije (Nemec 1988: 20). Kako zamjećuje René Marill Albérès, odmicanje od priče uzročno-posljedično se povezuje s „bogaćenje[m] romana svim onim što nije roman" (Albérès 1967: 8; Nemec 1988: 36), što pak ne znači da time roman postaje manje nalik sam na sebe. Upravo suprotno, preobrazbe i promjene konstanta su tog književnog žanra i, premda paradoksalno, njegova je „sposobnost metamorfoze jedina stalna povijesna karakteristika" (Nemec 1988: 39).[35] Iz istoga razloga kritike upućene opstojnosti žanra, nerijetko artikulirane kao kriza romana[36] ili smrt romana,

naracije, tradicionalni roman vs. *moderni roman, disperzivni roman* itd. – vidjeti Solar M. 1974: 184–198; Lasić 1977: 14; Nemec 1988: 33–38.
Zanimljivo je zamijetiti, što napominje Zubarik, da se roman upravo u svom vrhuncu kao realistički roman, izuzev povijesnoga romana toga razdoblja, oslobađa i *lišava* bilježaka (Zubarik 2005: 11).

[33] Otklon se očituje u zanemarivanju razvitka fabule i njome povezanih elemenata, dok se u romanu 19. stoljeća ipak na jezično-stilskoj razini mogu zamijetiti upijanja i adaptiranja različitih, napose usmenih, formi. Flaker pišući o realizmu ističe njegovu tendenciju „usvajanj[a] 'naravnih' govora, njihovo prilagođavanje proznim literarnim modelima u nastajanju, apsorpciju pučkih govornih elemenata u književne strukture" (Flaker 1976: 170), razvidnu najuspjelije kroz „stilistiku vezanu za pučke govore hrvatskoga grada i sela" u Ante Kovačića (Flaker 1976: 164).

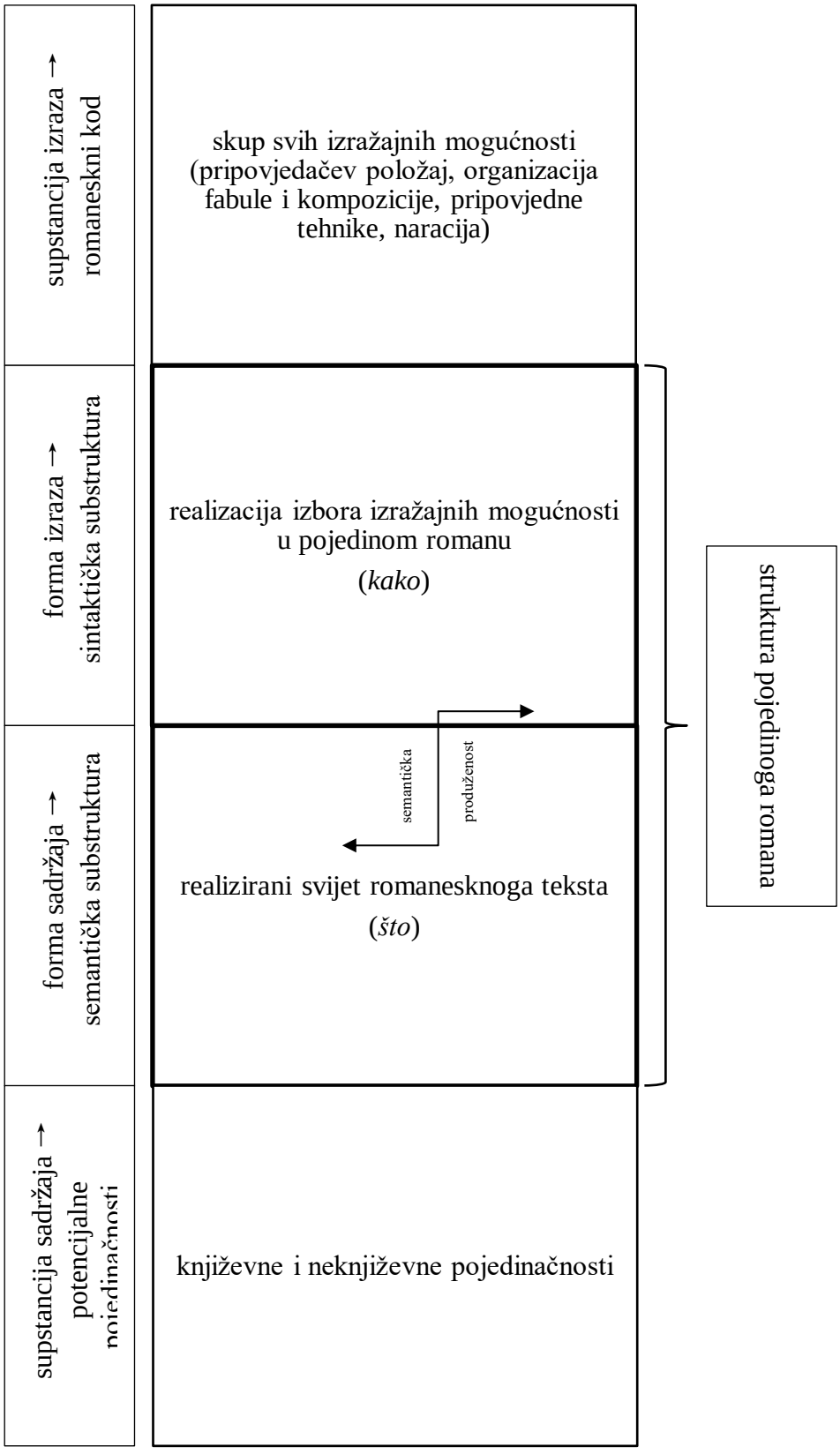
[34] Štoviše, raspravljajući o romanesknoj samosvijesti, Nemec ističe njegovu dualističnu prirodu koja je do punog izražaja došla upravo zahvaljujući tome što je roman nastajao od različitih „pisanih tekstova (dnevnika, pisama, memoara, povijesti)" (Nemec 1993: 119–120). Drugim riječima, kao što se u „povijesnom razvoju romana mijenja tek stupanj i način očitovanja autoreferencijalnosti" (Tadić-Šokac 2018: 30), isto se tako mijenja stupanj stilske (diskursne) raznolikosti i prilagodljivosti.

[35] Tatjana Jukić upozorava da je „simptomatično to što hrvatska književnost roman proizvodi razmjerno kasno i nevoljko (za razliku, naprimjer, od engleske ili francuske književnosti), pa hrvatski roman žanrovski dozrijeva tek u drugoj moderni" (Jukić T. 2019: 115). Povijest hrvatske književnosti, nastavlja autorica, pokazuje da su do tada pisani „pojedinačni romani, ali se roman ne ponaša kao žanr" (Jukić T. 2019: 115). Upravo je znakovito, kako tvrdi Tatjana Jukić što žanr modernost dostiže 1960-ih s primjercima kao što su *Kratki izlet* Antuna Šoljana, *Kiklop* Ranka Marinkovića te *Miris, zlato i tamjan* Slobodana Novaka (Jukić T. 2019: 115), u kojima je razvidna pojava slabljenja priče te u kojima međuprožimanje neknjiževnih diskursa postaje ključno stilsko mjesto žanra.

[36] Osvrćući se na *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt* Michela Raimonda iz 1966. godine, Alexandre Gefen utvrđuje da je prva kriza žanra, osobito razvidna u francuskoj književnosti, vezana za dezintegraciju realističkoga romana krajem 19. stoljeća, kada se uočavaju različita razvodnjavanja fabule, izostanak zapleta, potiskivanje likova itd., dok drugu krizu smješta u 60-e godine 20. stoljeća i povezuje s pojavom francuskoga novoga romana i oulipovskih romana (Gefen 2013).

primjerice one povezane s postmodernističkom metafikcijom (Hutcheon 1988: 40), nisu opravdane (Nemec 1988: 36–39).

Najsustavniju raspravu o žanru romana u domaćoj znanosti o književnosti udžbeničkim stilom ispisao je Gajo Peleš. U *Tumačenju romana* autor iz vizure književnoteorijskih i naratoloških istraživanja pristupa žanru na tragu prilagodbe koncepta znaka Louisa T. Hjelmsleva, a posredno u naratologiji i modelu pripovjednoga teksta Seymoura Chatmana (Peleš 1999: 27–31) iz kojih razvija govor o romanesknom obliku. Autor zastupa tezu o ustroju romana s obzirom na relacije *izražajnog* i *značenjskog* aspekta odnosno *sintaktičke* (pripovjedač, organizacija fabule, pripovjedne tehnike…) i *semantičke* (stanje, likovi, radnja, prostorno-vremenski okvir itd. → psihemske, sociemske i ontemske narativne figure) *substrukture* (Peleš 1999: 39–58, 121, 227–292). Kako bi pojasnio njihov funkcionalni odnos u procesu čitanja, Peleš tvrdi da sintaktički ustroj pretpostavlja i „uvjetuje" semiotičke potentnosti pripovjednoga svijeta tako da pripovjedne strategije funkcioniraju kao *semantička produženost* (Peleš 1999: 51). Drugim riječima, tekst navigira čitatelja određenim indikatorima sintaktičke substrukture na temelju kojih se čitatelj kreće prema semantičkoj substrukturi i konačnom značenju. Istu *semantičku*, a time i *značenjsku vrijednost*, tj. *učinak* (Peleš 1999: 51–52) nema, primjerice, pripovijed realizirana u simultanoj fabuli iz perspektive ekstradijegetičkog heterodijegetičkog pripovjedača i pripovijed ostvarena u linearnoj fabuli iz perspektive intradijegetičkog homodijegetičkog pripovjedača. Identifikacija učinaka odnosno semantičke produženosti pripovjednih strategija govori u prilog tomu da su „*kako* i *što* u samome [su] romanesknom tekstu nerazdvojivi" (Peleš 1999: 55). Peleš i grafički skicira model romanesknoga teksta koji izvodi na temelju Hjelmslevljeva koncepta znaka (vidjeti Shema 1).



Shema 1. Pelešov model za analizu romana (prema Peleš 1999: 56, 128)

U hrvatskoj znanosti o književnosti osobito se u području stilistike romana ističe studija Anere Ryznar koja, nastavljajući se na Bahtinove koncepte i žanrovske odlike te metodološki usidrivši interpretacije u zoni literarne i diskursne stilistike, uspostavlja teoriju interdiskurzivnosti na primjerima hrvatskih romana objavljenih nakon 1990. godine. To je razdoblje koje afirmira roman kao dominantni književni žanr, s naglaskom integriranja značajki dominantnoga žanra prethodnoga razdoblja – kratke priče (Šicel 2001: 16–17). Romanu se pripisuju „izrazito otvorene i porozne granice" što mu omogućuje razmatranja žanra kao „dinamično[ga] polj[a] prožimanja različitih tipova diskurza koje on kao najdemokratičniji i najotvoreniji pripovjedni oblik spremno prihvaća i rekontekstualizira" (Ryznar 2017: 6). Dakle, nije riječ o tome, kako sumira Martin iščitavajući teorijske pristupe romanu sredine 20. stoljeća, da je „suština romana u tome što on nema suštinski identitet" (Martin 2016: 32), već roman „svoj stilski identitet", piše Ryznar, „oblikuje tako što preuzima i stilizira različite diskurzne obrasce", koji mogu biti kontaktno književni, poput *autobiografije, eseja* ili *bloga,* ili pak pripadaju kojem zasebnom diskursnom tipu, poput *reklamnog*, *znanstvenoga* ili *historiografskoga* (Ryznar 2017: 6). Dok se u posljednjem desetljeću 20. stoljeća hrvatski roman otvara „nefikcijskim i dokumentarističkim žanrovima – dnevnicima, kronikama, svjedočenjima", početak 21. stoljeća pak uvodi „prepoznatljive fikcijske forme (bajku, ljubavni roman, vestern, obiteljski roman)", a dodatno usložnjavanje očituje se vezama s obrascima *virtualnog medijskog prostora* – „blogovima, forumima, društvenim mrežama, *reality showovima*" (Ryznar 2017: 8).[37] Orijentacija na potonje dovodi i do kodiranja pripovjednoga diskursa drugim semiotičkim resursima kako bi se tekst učinilo „što plastičnijim i multidimenzionalnim", pri čemu je razvidno adaptiranje priče „skokovitoj i fragmentarnoj logici virtualnih narativa" (Ryznar 2017: 8). Drugim riječima, potencijal romana kao žanra očituje se kroz tendenciju prisvajanja razvojnih mogućnosti i rješenja koje u suvremenosti nude informacijsko-komunikacije tehnologije (Hallet 2014: 152), a one su osobito evidentirane u pripovjednom diskursu te elementima poput peritekstova i peritekstoida u suvremenom hrvatskom romanu.

[37] Eni Buljubašić u razmatranjima suvremenih stilističkih kretanja napominje da je „zanimljiv iskorak", donekle blizak multimodalnom pristupu, učinila još Katnić-Bakaršić (2007) utvrdivši u svojoj funckionalnostilističkoj klasifikaciji stripovni podstil, a uz to razmatrajući i kao recentne pristupe stilistiku hiperteksta i hipermedija (Buljubašić E. 2017: 21).

2.2. Prema multimodalnoj stilistici

Uzmu li se u obzir spoznaje koje govore u prilog stilistici romana kao žanra odlikovanog potentnošću, otvorenošću, dinamičnošću, hibridnošću, potvrđuje se važnost prepoznavanja kao značajke žanra njegove sposobnosti da apsorbira u sebe različite – verbalne i neverbalne – oblike i iskaze. Time se različiti verbalni i neverbalni kodovi koji se nalaze uz pripovjedni diskurs tumače kao nastavak, produžetak primijećenih promjena povezanih s integracijom različitih stilova i formi u roman. Budući da se istraživanje u doktorskome radu usmjerava problematizaciji stilske i pripovjedne relevantnosti raznovrsnih elemenata uz pripovjedni diskurs i u njega integriranih, a od kojih neki nisu jezično materijalizirani, nužno je žanr romana proučiti uzimajući u obzir i vizuru *najmlađe stilističke poddiscipline* – multimodalne stilistike (Buljubašić E. 2017: 36), koja sugerira podobnost stilističkih alata za analizu i interpretaciju korpusa doktorskoga rada.

Fenomeni koji se imenuju peritekstovima pojavljivali su se u književnom diskursu i prije pojave tiska, a toliko je stara i ideja „da jezik nije primjeren izraziti sve u ljudskom umu“ (Currie 1998: 127). Osim toga, materijalnost i medijski potencijal i ograničenja jezika i knjige tematizirali su i izražavali tekstovi i prije 20. stoljeća. Na tome tragu o pridavanju stilske i pripovjedne važnosti grafičko-vizualnim elementima (oko) teksta raspravlja u okvirima prostornosti književnosti Genette još 1969. godine. On piše o četirima odnosima književnosti i prostora, među kojima je i prostornost bliska multimodalnome pristupu. Kada razmatra značenja jezika književnosti, konkretnije realizacije jezika kroz pismo i tekst, promišljajući o njihovoj o atemporalnosti, onkraj teze o umjetnosti riječi kao vremenskoj umjetnosti i kategoriji prostora kao semantičkoj substrukturi romana, on primjećuje da značenja mogu imati i aspekti jezika književnosti koji nisu vezani uz kognitivne procese procesuiranja priče. Genette utvrđuje da se *prostornost pisma* može „uzeti kao simbol duboke prostornosti jezika“, u vrijednosti „takozvanih vizuelnih sredstava grafije i preloma i postojanja 'Knjige' kao neke vrste potpunog predmeta“ (Genette 1985: 37). Autor uočava da to znači čitati sa sasvim drukčijom perspektivom, „bez prekida prolaziti jednom knjigom u svim njenim smerovima, u svim njenim pravcima, svim njenim dimenzijama“ (Genette 1985: 37–38), dakle primati ju istodobno i kao materijalizaciju, objekt. U obzir se tada uzima *prostor knjige* kao i *prostor stranice* koji „nije pasivno podređen vremenu sukcesivnog čitanja“, već upravo „otkriva i zaokružuje“, „bez prekida svija i izvrće“ vrijeme čitanja, a čak ga „na neki način i ukida“ (Genette 1985: 38).

Paralelno s Genetteovom raspravom o prostornosti pojavljuju se i postmodernistički romani koji se eksplicitno poigravaju grafičkom kompozicijom, premda ne čine to prvi u književnoj

povijesti, i na taj način osvješćuju aspekt „prostornosti tiskanoga medija“ (Ryan 2004: 30).[38] Posljedično, važnost pitanja odnosa knjige i njezine materijalnosti, tj. medija kojim se priča prenosi počinje se obuhvaćati u okvirima transmedijalne naratologije. Marie-Laure Ryan u središte postavlja značajno pitanje proučavanja *intrinzičnih svojstva* medija te njihovih implikacija na formu, ali i pripovjedno iskustvo (Ryan 2004: 1). Sličan put istraživanja uočava se u recentnih stilističara i književnih teoretičara, napose u pristupima orijentiranima na multimodalnost, uzimajući u obzir da je 21. stoljeće *multimodalna era* (Gibbons 2012a: 9). Ono što je u diskursnoj stilistici aktivirano tezom o *planovima jezičnoga raslojavanja* i pismu kao *mediju* ostvarivanja jezika (Kovačević i Badurina 2001: 12–13)[39], u teoriji lirike priznato kao relevantnost *vizualne perceptibilnosti* pjesničkoga teksta, snaga pjesničkih oblika i funkcija (Kravar 1983; Užarević 1991; Rem 2010) koje većina čitatelja osjeća intuitivno (Nørgaard, Montoro i Busse 2010: 119), multimodalna stilistika pokušava afirmirati u različitim diskursima, pa tako i u književnom, napose u formi romana. *Vizualni aspekt* romana često se zanemarivao (Kovačević 2001:83) jer je postojao konsenzus o njegovoj *transparentnosti* (Luke 2013). Međutim, postoji jasan zaokret prema eksplicitnoj multimodalnosti u romanima kao i u poeziji, a može se pratiti od početka 20. stoljeća (Olsson 2022: 38–39), stoga je znanstvena aparatura pokušala razriješiti metodološke i terminološke prepreke uvođenjem niza pristupa, među ostalim i spomenutog multimodalnoga.[40] Jerryd Luke, istražujući romane i zbirke kratkih priča koji se koriste nekim vizualnim/grafičkim aspektom u razdoblju od 1922. (kada se pojavljuje *Uliks* Jamesa Joycea) do 2012. godine, upravo sredinom 1960-ih uočava njihov rast na tržištu, a s određenim regresijama taj je rast sve intenzivniji prema 21. stoljeću (Luke 2013: 101–102).

Premda prepoznaje snagu *izgleda teksta*, priznaje da je njegovo primanje „uvjetovan[o] interpunkcijskom, grafičkom segmentacijom i uopće *designom* teksta“ (Biti 1987: 201) te da je

[38] U tom smislu treba razmatrati i *semiotički model romana* kako ga u tipologiji hrvatskih romana objavljivanih od 1945. do 1990 godine postavlja Cvjetko Milanja. On sugerira da semiotički romani jezik tretiraju kao *sadržaj* djela, stoga je u njima izraženo *funkcioniranje* pripovjednih elemenata i prožimanje pripovjednih/diskursnih razina (Milanja 1996: 14). Kao osobit tip romana koje povezuje s kvorumašima Milanja razrađuje i teorijski roman (Milanja 1996: 127–130).

[39] Kovačević i Badurina ističu da pismo „karakterizira njegova prostornost“ koja uz jezične elemente podrazumijeva u zapisu i razmatranje „grafičkih [elemenata], u čitavu rasponu sredstava pravopisne signalizacije (npr. velikog i malog slova kojima se upozorava na neke kategorije imenovanja i samim time ih se ističe, ili interpunkcijskih znakova) do sredstava oblikovanja teksta (vizualnog delimitiranja paragrafa, isticanja naslova i podnaslova, pa čak i unošenja dekorativnih elemenata)“ (Kovačević i Badurina 2001: 13).

[40] Heidi Peeters raspravljajući o dominaciji vizualnosti i novim tipovima pismenosti naglašava da se multimodalni zaokret, koji je razvidan prema kraju 20. stoljeća, a osobito u 21. stoljeću, „ispostavlja kao logičan korak u teleološkoj evoluciji prema sve 'realističnijim' tekstovima“ (Peeters 2010: 121).

vanjske romaneskne elemente moguće *vidjeti* (Peleš 1999: 51), u klasičnoj naratologiji i teoriji književnosti roman je viđen kao verbalni žanr oblikovan prozno (Maziarczyk 2011: 111; Nørgaard 2019: 173). Naratološki modeli tako većim dijelom podupiru analogije pripovjednoga teksta s lingvističkim strukturama. U tom smislu tzv. „roman od riječi" (engl. *word-only novel*) (Sadokierski 2010: 3) traži monomodalni pristup (Kress i van Leeuwen 2001: 1),[41] a u fokusu mu je raspored „riječi i rečenice u linearni oblik",[42] kako bi se potom u fikcijski svijet postavilo „likove, radnje i događaje, prostore i mjesta" te posredovalo njihove „misli, osjećaje i čulne percepcije, pa čak i boje i oblike predmeta" (Hallet 2018: 25). Recentni pristupi, oslonjeni na teorijsko-metodološke spoznaje iz polja teorije komunikacije, semiotike ili pak kognitivne znanosti itd., uhvatili su se „kognitivnog i interpretativnog izazova" (Hallet 2018: 25) bavljenja romanom koji posreduje značenja uz pomoć više semiotičkih modusa te predložili uključivanje različitih disciplina u potrebi za novim načinima tumačenja romana.

Utjecaj istraživanja multimodalnosti u različitim je znanostima i disciplinama danas razvidan, a u usporedbi sa suvremenim lingvističkim pristupima i metodama, ističe Eni Buljubašić, primjećuje se sve češća usmjerenost „paralingvističkim, nelingvističkim, kontekstualnim" značajkama koje se odražavaju u tekstu, što ukazuje na promjenu istraživačkog fokusa u disciplinama koje se okreću multimodalnim studijima (Buljubašić E. 2015). Naime, multimodalni pristup polazi od te teze da je lingvistički, a time i lingvostilistički, pristup tekstu restriktivan (Kress 2010: 58–59), upravo iz razloga što mu se metode iscrpljuju u istraživanju verbalnoga aspekta diskursa, zanemarujući pritom razine neverbalnoga u komunikaciji. Usvajajući i razrađujući spoznaju da „jezik nije jedini, a često niti temeljni modus komunikacije i reprezentacije" (Buljubašić E. 2015), multimodalni teoretičari i stilističari posvećuju se tim drugim načinima izražavanja i osvješćuju važnost kombiniranja različitih modusa u komunikaciji. Modus je najjednostavnije definiran kao „socio-kulturološki specifičan semiotički resurs koji se rabi u stvaranju značenja", a među najčešćim se modusima raspoznaju „slike, pismo, kompozicija, glazba, gesta, govor, pokretna slika itd." (Gibbons i Whiteley 2018:

[41] Gibbons i Whiteley upozoravaju da, bez obzira na otvorenost tumačenja termina modus, u strogom smislu „ne postoji nešto kao monomodalni tekst (tekst koji se koristi samo jednim modusom)" (Gibbons i Whiteley 2018: 249). Istu stilističku tezu podržava i Nørgaard, napominjući da su „*svi* romani multimodalni" (Nørgaard 2019: 34). Također, Hayles ističe kako sužena perspektiva može biti razmatrati književnost kao umjetnost riječi jer ona doista nije samo „nematerijalan verbalni konstrukt", već književni tekstovi „imaju tijela" koja omogućuju „da su njihove materijalnosti i značenja međusobno duboko protkani" (Hayles 2002: 107).

[42] U tom smislu Gibbons i Whiteley objašnjavaju da se u konvencionalnoj pripovjednoj prozi očekuju jednostavne *semiotičke jedinice* na stranici knjige, primjerice jedinica obostranoga poravnanoga teksta ili dvije jedinice ako se na stranici pojavljuje i naslov poglavlja (Gibbons i Whiteley 2018: 256).

249). Oslanjajući se na razlikovanje modusa i tezu da jezik nije dostatan za potpunu i kvalitetnu komunikaciju, u multimodalnim istraživanjima književnosti nametnula se sukladna teza da vizualni elementi, jednako kao i verbalni pripovjedni diskurs, u tekstovima, osobito multimodalnim romanima, „mogu sami po sebi imati svojstva izgradnje svijeta“ (Gibbons 2012a: 188).[43] Multimodalna književnost, kako sugerira Gibbons, obuhvaća one književne tekstove koji „eksperimentiraju mogućnostima oblika knjige, igraju se grafičkim dimenzijama teksta, uključuju slike i istražuju granice knjige kao fizičkog i taktilnog objekta“ (Gibbons 2012b: 420). Štoviše, upravo tiskana multimodalna književnost radi najviše na potonjem, napominju Gibbons i Whiteley, kada „usvaja kreativne književne strategije kako bi oživila roman kao materijalni objekt“ (Gibbons i Whiteley 2018: 258). Kako bi to uspjela, pojašnjava Eni Buljubašić, multimodalna književnost promiče „supostavljanje i integraciju različitih modusa – semiotičkih resursa – u tekstu“ (Buljubašić E. 2015), čime se kombinacija i integracija izdvajaju kao ključne stilske strategije multimodalnosti.[44] Osim razlikovanja dvaju temeljnih modusa jezika – pisma i govora, te spomenutih slika, kompozicije, glazbe, geste, pokretnih slika, u literaturi, osobito u fokusu književnoga diskursa, kao modusi se označuju još tipografija i boja (Gibbons 2012a; Nørgaard 2019) te „veće cjeline kao fotografije, faksimili pisama, novinskih isječaka ili mapi (Hallet 2009)“ (Buljubašić E. 2015).[45] Kada je riječ o

[43] S kreiranjem dijegetičkoga univerzuma ima veze, osobito u romanima u kojima je metafikcijska dimenzija značajna, žanr književnoga teksta, pa i format knjige, kada se u obzir uzme da raznovrsni (multimodalni) elementi u svojim kombinacijama funkcioniraju „kako bi stvorili dojam žanra“ (Gibbons i Whiteley 2018: 254). Dakle, multimodalni učinci povezani su sa žanrovskom recepcijom i interpretacijom.

[44] Teze o kombiniranju i integriranju dvaju modusa, medija i/ili umjetničkih kodova nije novijeg datuma. Naime, Lucy Lippard analizirajući konceptualnu umjetnost kraja 60-ih i početka 70-ih godina napominje da je upravo ta umjetnost „ponudila most između verbalnoga i vizualnoga“ (Lippard 1973: x). Umjetnička djela, uključujući književna, oduvijek su istraživala „svoje materijalne i medijske uvjete, koji se prirodno mijenjaju kroz vrijeme i prostor (Olsson 2022: 50). Štoviše, neki autori drže se teze da su sve umjetnosti *kompozitne*, dakle u njima se isprepleće jezično i vizualno, dok su svi mediji hibridni, dakle kombinacije su mnogovrsnih kodova, diskurzivnih obrazaca, senzornih i kognitivnih modaliteta i dr. (Mitchell 1994: 94–95). Gibbons, referirajući se na Kressa i van Leeuwena, uočava da je priroda multimodalnih tekstova također kompozitna (Gibbons 2012a: 6). Paralelno se s konceptualnom umjetnošću počinju javljati i prvi postmodernistički tekstovi u književnosti u kojima će se ispitivati mogućnosti integracije drugih kodova uz jezik kao (do tada) primarni književni kod. Premda, kao što je jasno, teza o supostojanju kodova, tj. modusa nije noviji fenomen, ono što jest značajno je da upravo istraživanja multimodalnosti prepoznaju takvo supostojanje i integraciju „kao izvor značenja raznorodnih tekstova“ (Buljubašić E. 2015).

[45] Pitanje definiranja modusa kompleksno je i fluidno te se gdjekad u studijama oni različito klasificiraju. Nerijetko se isprepleću s definicijom resursa (Buljubašić E. 2015; Nørgaard 2019: 18–120), što ovisi i o predmetu istraživanja i prilagodbi ostalim disciplinama s kojima se multimodalna vizura prožima (Gibbons 2012a: 8–10). Najšira je perspektiva u diskursnoanalitičkom pristupu, napominje Gibbons, sažeta u sljedećem primjeru: jezik je „semiotički resurs koji se može realizirati u više različitih modusa, kao što su pisani i usmeni“ (Gibbons 2012a: 9). S druge strane, uži pristup socijalne semiotike naglašava uporabnu vrijednost modusa (specifičnost kulture, mjesta i vremena u kojem se realizira) te njegov formalno-funkcionalni aspekt (ostvarenje prilagođenih komunikacijskih metafunkcija koje prvotno utvrđuje Halliday), no i dalje je izazovan u aplikativnosti (Gibbons 2012a: 9–10). Gibbons usložnjava koncepciju modusa, uvidjevši da je, primjerice, ostvarenje jezika u pisanom

modusima koji se doživljavaju vidom, a oni čine veći dio modusa u književnome diskursu, Gibbons i Whiteley izdvajaju *slikovne znakove, grafološka naglašavanja* (primjerice masno isticanje), *boju, tekstualnu kompoziciju, pisane (slovne)* i *brojčane znakove, dijagrame* itd. (Gibbons i Whiteley 2018: 250).

Eni Buljubašić napominje da je važno razlikovati multimodalnost od multimedijalnosti, navodeći da novine, kao primjer tiskanog medija, „komunicira[ju] koristeći više modusa komunikacije: pismom, bojom (tinte), tipografijom, vizualnim elementima (fotografijama, faksimilima dokumenata koji opet inkorporiraju moduse boje i tipografije itd). Novine su, stoga, multimodalne, iako su monomedijalne" (Buljubašić E. 2017: 63). Ista spoznaja može se aplicirati na knjigu kao tiskani medij.[46] S obzirom na ciljeve doktorskoga rada u korpusu su multimodalni roman također tiskani, monomedijalni objekti.

Kada je riječ o usporedbi pristupa u lingvostilistici i multimodalnoj stilistici, možda ponajbolje o suženosti za kontekst multimodalne književnosti govori uokviravanje grafostilistike, kako ju definira Katnić-Bakaršić, kao vezane poddiscipline fonostilistike koja

modusu preširoko te se odlučuje za termin *kod*, kojim će razlikovati unutar njega specifične razlike, primjerice, slova abecede te brojke koje se trebaju dešifrirati (Gibbons 2012a: 10). U multimodalno-kognitivnom pristupu modusi mogu biti istovjetni ljudskim osjetilima (Gibbons i Whiteley 2018: 249). U pristupima socijalne semiotike termin semiotičkoga resursa jest „preferirana alternativa tradicionalnoj [sosirovskoj] uporabi 'znaka'" (Nørgaard 2019: 19).

[46] Mediji se u različitoj literaturi različitoj definiraju. Načelno se o njima može dvojako promišljati – u okvirima transmisijskih i semiotičkih definiranja. U općenitom i širem smislu transmisijska definicija vidi medije kanalima komunikacije (primjerice televizija, radio, telefon, novine itd.), premda je, također, opće mjesto suvremene teorije, izdvaja Marie-Laure Ryan, teza „da je materijalnost medija – ono što bismo mogli nazvati njegovom mogućnošću – važna za vrstu značenja koja se mogu kodirati" (Ryan 2005: 289). Tiskana knjiga, koja je u fokusu ovoga doktorskoga rada, prema tome je transmisivni medij. S druge strane, uopćena i jednostavna semiotička definicija poima medije sredstvima kojima se ostvaruje umjetnička prezentacija, poput jezika, zvuka ili slike, ali i, primjerice, papira ili ljudskoga tijela (Ryan 2005: 289). Drugim riječima, medij je i „supstanca od koje […] umjetnik oblik[uje] djelo, i materijalna potpora ili tijelo, kojim ga treba percipirati publika" (Ryan 2005: 289).
S druge strane, multimodalnost, tvrde Marie-Laure Ryan i Jan-Noël Thon, može se razmatrati na dvjema razinama – „na razini medija i na razini žanra" (Ryan i Thon 2014: 10). U takvom proučavanju kakvo autori sugeriraju prvi tip multimodalnosti jest *obilježje medija* generiranoga „višestrukim vrstama znakova; na primjer, filmskom mediju svojstveno je njegovo uključivanje slika, jezika i glazbe" (Ryan i Thon 2014: 10). Drugi je tip multimodalnosti viđen kao *obilježje žanra*, što uključuje mogućnosti variranja monomodalnih i multimodalnih djela u istom žanru, dakle multimodalnost kao „inovacija u odnosu na standardnu monomedijalnost koja stvara novi podžanr" (Ryan i Thon 2014: 10). U potonjem tipu Ryan i Thon daju upravo primjer romana kao žanra koji u suvremenosti integrira raznovrsne znakove kakvi se nisu pronalazili u „tradicionalnim roman[ima] koji sadrž[e] samo tekst" (Ryan i Thon 2014: 10).
Važno je osvijestiti koncepcijsku bliskost anglofonog termina medij, koji prevladava u književnoteorijskim raspravama i studijama, osobito u mediostilistici, te tradicionalnijega koncepta umjetnosti (Narančić Kovač 2011: 24). Smiljana Narančić Kovač opominje da je riječ o „različitim pristupima i različitim rješenjima, a o sličnim sadržajnim odrednicama, pa su pojedinačne konkretne vrste dvaju sustava često analogne" (Narančić Kovač 2011: 24). Sustav koji se bavi proučavanjem medija otvoreniji je, fleksibilniji i u stalnoj promjeni, za razliku od jednoznačno utvrđenoga sustava umjetnosti, te, što se čini važnije, prvospomenuti je sustav vrijednosno neutralan (Narančić Kovač 2011: 24).

razmatra stilizaciju pisma kao realizaciju govora (Katnić-Bakaršić 2007: 216).[47] Multimodalni pristup, s druge strane, nudi mogućnost tumačenja i grafičkoga/vizualnog aspekta i verbalnoga aspekta, dakle približava se potrebama tumačenja diskursa koji i inače egzistiraju (minimalno) dvokodno, tj. u kombinacijama barem dvaju modusa. Takve tekstove Eni Buljubašić naziva *eksplicitno multimodalnim tekstovima*[48], a oni su „raznovrsni žanrovi reklamnog diskursa, medijskog prostora, udžbenici na svim razinama obrazovanja (primjerice medicinski), kompjuterski (internetski) ekrani itd." (Buljubašić E. 2015).

Premda još nije u potpunosti postignut teorijski konsenzus glede metodoloških primjena kriterija na analizu i interpretaciju multimodalnih romana, i općenito terminologije i tipologije multimodalne književnosti, što će biti razvidno u sljedećem potpoglavlju, studije koje se bave tom temom obuhvaćaju različite interdisciplinarne pristupe koji uključuju teoriju književnosti i lingvistiku, naratologiju, ali i filmologiju, strip-umjetnost, kognitivne znanosti, mediologiju, šire područje nakladništva i dizajna knjige, digitalnih studija itd. S jedne strane multimodalnost je književna praksa (Hallet 2014: 156) te u širem smislu pokriva niz označiteljskih praksi kojima se konstituiraju diskursi, a s druge strane provocira pitanje žanrovske identifikacije multimodalnih romana u kontekstu romaneskne produkcije i žanrovskoga sustava suvremene književnosti. [49] Budući da se roman pokazuje najpotentnijim oblikom za raznovrsne diskurzivacijske preoblike (Dentith 1995: 57; Ryznar 2017), posve je logično da se upravo taj žanr i njegove promjene postavljaju u fokus proučavanja i apliciranja *inovativne pojave*

[47] Slično o grafostilizacijama u hrvatskoj žargonskoj i žargoniziranoj prozi 1990-ih i 2000-ih piše Nikola Košćak koji se bavi detaljnije pismovnom/slovnom razinom tih književnih tekstova, odnosno aspektom izraženim riječima navedenoga korpusa (Košćak 2018).
Branimir Donat pišući o *PRIČI O 2 KVADRATA* El Lisickoga s početka 1920-ih pitanje tekstualnoga i slikovnoga materijala povezuje s pitanjem *tipografike*, tj. „onoga što bismo mogli nazvati poetikom grafičke organizacije teksta", koja potencira raspravu o porukama ostvarenima „uz pomoć nejezične retorike", pokazujući da je „znak doista sastavni dio pisane odnosno tiskane knjige" (Donat 1989: 350–351).
Geoffrey Leech i Mick Short (2007: 96), slično lingvostilistici Krunoslava Pranjića (Buljubašić E 2017: 10), na *najnižoj razini* stila razmatraju grafološke konkretizacije jezičnih struktura, smatrajući tu razinu *površnom* razinom jer je većinom, u smislu u kojem se posvećuju pitanjima grafologije – „pravopisa, velikih slova, crtica, kurziva i odlomaka", ona predisponirana sintaksom (Leech i Short 2007: 105). Nina Nørgaard, Rocío Montoro i Beatrix Busse definirajući multimodalnu stilistiku grafologiju su izjednačile s tipografijom (Nørgaard, Montoro i Busse 2010: 30). O tome što sve može biti predmetom izučavanja grafologije vidjeti u Gómez-Jiménez 2015.
[48] Nørgaard se služi istim terminom kada govori o romanu (Nørgaard 2019).
[49] Gibbons izdvaja multimodalni roman kao specifični (pod)žanr multimodalne književnosti, no zanimljivo je da već i cijelu tu kategoriju – multimodalnu književnost – imenuje žanrom (Gibbons 2012b). S druge strane, u toj će tipologiji, oslanjajući se na perspektivu eksperimentalne književnosti, za termin kategorije i obilježja koje podrazumijeva kao multimodalni roman (Gibbons 2012a) rabiti termin ilustrirana djela (vidjeti u sljedećem potpoglavlju), čime komplicira generičke tipove multimodalne književnosti i šire mogućnosti interpretacije književnosti iz vizure multimodalne stilistike, kako to predlaže Nørgaard (2019).

multimodalnosti kojom se „potiče [barem] dva semiotička modusa na suradnju u književnom činu“ (Gibbons 2012a: 114).

2.3. Kriteriji za utvrđivanje multimodalnog romana

Kako ističe Nørgaard, multimodalnost i obilježja multimodalnoga romanesknoga diskursa nisu u fokusu samo multimodalnoj stilistici već se tim istraživačkim pitanjima, doduše manje sustavno, bave i tradicionalni književni teoretičari i povjesničari književnosti, naratolozi, teoretičari novih medija i dr., razmatrajući iste i/ili bliske fenomene književnoga teksta (Nørgaard 2019: 32). Ipak, multimodalna stilistika, osobito njezina semiotička perspektiva, sustavnije uzima u obzir romaneskne elemente te njihove stilske i pripovjedne učinke na konkretan književni primjer, ali i na kontekst: kontekst žanra, ukupnoga književnoga diskursa, nakladništva, pa i povijesti knjige (Nørgaard 2019: 184). Multimodalni pristup romanu, osobito (pod)žanru multimodalnoga romana, razotkriva da je riječ o žanru čija se „forma često smatra jednako važnom kao i njegov pripovjedni sadržaj“ (Nørgaard 2019: 314). U širem smislu multimodalnost se može dovesti u vezu s teorijom parateksta, a eksplicitno, no ne i posve temeljito to čini Virginia Pignagnoli (Pignagnoli 2014, 2023). U sljedećim poglavljima doktorskoga rada podrobnije će se razraditi i razmotriti mogućnost egzistiranja peritekstualnih elemenata u okvirima multimodalne stilistike (poglavlje 2.3.), a treba imati na umu i bliske književnoteorijske i stilističke pristupe i koncepte koji se s njima (barem djelomično) preklapaju: *perspektivna intertekstualnost* (Suerbaum 1985), *konkretna proza* (McHale 1987), *intermedijalni* i *transsemiotički citati* (Oraić Tolić 1990, 2019), *ergodička književnost* (Aarseth 1997), *medijski subjekt* (Jukić S. 2013), *lematizirana proza* (Kos-Lajtman 2016a), *interdiskurzivnost* (Ryznar 2017) i sl.[50]

Stilističkim i naratološkim aspektima multimodalnoga romana i multimodalnosti u romanima bavili su se studioznije Wolfgang Hallet, Alison Gibbons i Nina Nørgaard, a u korpusu predložaka koji zadovoljavaju njihove postavljene kriterije za analizu i interpretaciju ponavljaju se suvremeni naslovi poput *House of Leaves* Marka Z. Danielewskog, *Neobičan događaj sa psom u noći* Marka Haddona, *Odabrana djela T. S. Spiveta* Reifa Larsena ili pak

[50] Dakako, multimodalnost nije isključiva značajka samo književnosti, kao što je istaknuto, a to potvrđuju i naslovi filozofskih i znanstvenih usmjerenja poput *Glas* Jacquesa Derridaa, *The Telephone Book* Avital Ronell ili pak *Fractaled Fields and Fairytales* Jeffa Bricea (Gibbons 2012b: 423). U domaćoj znanosti kao primjer multimodalnoga akademskoga pristupa može se razmatrati *Kalafat teksta. Sitne bilješke o poeziji Milorada Stojevića* Sanjina Sorela.

Jako glasno i nevjerojatno blizu Jonathana Safrana Foera. U domaćoj znanosti o književnosti o multimodalnoj stilistici, konkretnije žanru multimodalnoga romana pisala je Eni Buljubašić. Autorica je nakon uvodnoga razmatranja područja multimodalne stilistike i pregleda kvalifikacijskih koncepata multimodalnoga romana, koje nude i u ovom doktorskom radu spominjani autori, aplicirala navedene konceptualne okvire u interpretaciju tipografskih i modalnih aspekata u Caićevu romanu *Otok* (Buljubašić E. 2015).

Nina Nørgaard, Rocío Montoro i Beatrix Busse u leksikografskoj natuknici o multimodalnoj stilistici napominju da se pod utjecajem multimodalnoga pristupa koncept romana proširuje te da se u okviru tog žanra sada razmatraju i drugi njegovi imanentni dijelovi, osim izražavanja riječima[51], dakle vizualni i grafički znakovi, tipografija i kompozicija, a što može uključivati i „naslovnicu knjige, kvalitetu papira i druge aspekte materijalne realizacije knjige" (Nørgaard, Montoro i Busse 2010: 30).[52] Tipografija se, primjerice, „usredotočuje na potencijal stvaranja značenja vizualne strane verbalnog jezika", a što uključuje razmatranje razlikovnoga učinka uporabe kurziva, podebljanih dijelova, ekspresivnosti i ikoničnosti velikih tiskanih slova, raznovrsnih fontova s indeksnim učincima ili simboličnosti boje verbalnoga teksta (Nørgaard, Montoro i Busse 2010: 31–32). [53] Kompozicija teksta „sistematizira značenja stvorena aranžmanom teksta i slika u prostornom rasporedu stranice" [54], pri čemu se propituje *informacijska vrijednost*, u smislu pripisivanja značenja dijelovima koji su u centru ili na marginama stranice i sl., *povezivanje* kompozicijskih elemenata i njihov odnos, *uokvirivanje*, grafički uvjetovano povezivanje ili razdvajanje kompozicijskih elemenata te *istaknutost* određenih elemenata u kompoziciji (Nørgaard, Montoro i Busse 2010: 32–33). Za

[51] Umjesto predloženog prijevoda *stil izražavanja* za engleski termin *wording* (Bionda 2022: 35), u doktorskom radu sukladno Nørgaard i njezinu shvaćanju termina na tragu hallidayevske leksičko-gramatičke razine teksta, a uže od značenja jezika općenito (Nørgaard 2019: 5, 42), rabi se provizorni opisni prijevod *izražavanje riječima* i/ili *izraženo riječima*. Prijedlog novotvorenice kojom bi se preveo termin – rječosklop.

[52] U kontekstu proširivanja okvira i svojstava tumačenja romana, kao što se može utvrditi multimodalnost za Foerov *Jako glasno i nevjerojatno blizu*, tako se može razumjeti i raznovrsne elemente u Sterneovu *Tristramu Shandyju* te je razvidno da oba romana, neovisno o tome što pripadaju različitim književnopovijesnim razdobljima, „eksplicitno eksperimentiraju s multisemiotičkim potencijalom romana", što uključuje isticanje tipografije, kompozicije ili različitih vizualnih efekata (Nørgaard, Montoro i Busse 2010: 119). Stilistički okvir u kojemu bi se, prema Nørgaard, uklapala multimodalna analiza i interpretacija Sterneova romana bila bi bliža *povijesnoj*, tj. dijakronijskoj stilistici (Nørgaard 2019: 10).

[53] Gibbons prenosi van Leeuwenovo *otkriće* (van Leeuwen 2006: 138) da „ponajprije kroz kaligrafiju i tipografiju vizualna komunikacija i pisanje čine neraskidivu cjelinu" te je stoga *semiotika tipografije* važan dio multimodalnih stilističkih analiza (Gibbons 2012a: 20–21).

[54] Stranica u istraživanjima multimodalnih romana, „umjesto rečenice, ideje, priče, lika", postaje „temeljn[a] jedinic[a] književnog djela" (Bekavac 2019: 84). To je donekle blisko tumačenju pasusa kao „osnovn[e] strukturaln[e] jedinic[e] kompozicije djela" (Blažanović 1997: 237), koja u okvirima multimodalne stilistike korespondira sa šire zahvaćenim elementima jer se u obzir te kompozicije trebaju uzeti i neverbalni elementi.

razumijevanje vizualnih i grafičkih elemenata autorice predlažu pristup koji razvijaju Kress i van Leeuwen u knjizi *Reading Images. The Grammar of Visual Design* (1996), a kao ključna značenja na tragu Hallidayevih funkcija[55] izdvajaju *ideacijsko*, *interpersonalno* i *kompozicijsko* značenje (Nørgaard, Montoro i Busse 2010: 33).

2.3.1. Transmodalna naratologija

Hallet se multimodalnošću romana iz naratološke vizure bavio u nizu svojih članaka. U članku „The Multimodal Novel: The Integration of Modes and Media in Novelistic Narration" iz 2009. godine Hallet pokušavajući uvesti u naratologiju termin multimodalnosti daje nacrt za aplikaciju multimodalnosti na žanr romana. Kako bi razlikovao multimodalni roman kao mogući (pod)žanr od romana koji uz pripovjedni tekst donosi, genetteovskim modelom imenovano, peritekstualne dodatke, poput ilustracija, autor postavlja opreku multimodalni – *tradicionalni* roman.[56] Multimodalni roman, koji se u književnom polju počinje javljati unatrag dvadesetak godina[57], razlikuje se od tradicionalnoga romana „koji se u potpunosti oslanja na pisanu riječ u tiskanom obliku" (Hallet 2009: 129). Multimodalni roman ne odbacuje oslonac „na tradicionalni jezik romana", koji ga uostalom čini prepoznatljivim kao umjetnost riječi, već osim toga uključuje i interpolira „čitav niz neverbalnih simboličkih prikaza i nepripovjednih semiotičkih modusa" (Hallet 2009: 129) čineći ga originalnim spojem verbalnoga i vizualnoga aspekta. Među te novouočene integrirane dijelove, semiotičke moduse ili resurse – „apstraktne semiotičke koncepte", Hallet ubraja: reprodukcije fotografija, reprodukcije slika, grafika, dijagrame, skice, reprodukcije rukom pisanih pisama i bilježaka, boju, novinski članak, tlocrt, dokumente, kolaže slika, fusnote, različite fontove i tipografske stilove, popise, karte, prometne znakove, omotnice, statistike, znakove specijaliziranih diskursa, primjerice matematičke formule ili algoritme i sl. (Hallet 2009: 129–131). Kao što je razvidno, Hallet semiotičkim modusima označava različite elemente u pripovjednome diskursu romana, pa je tako boja kao

[55] Hallidayeva funkcionalna lingvistika razmatra tri metafunkcije jezika: *ideacijsku*, *interpersonalnu* i *tekstualnu* (Katnić-Bakaršić 2007: 24; Nørgaard 2019: 9).

[56] Izbor atributa *tradicionalni* može se iz različitih vizura činiti izazovnim u pojašnjenu razlikovanja multimodalnosti kao obilježja suvremenih romana. Nørgaard, Montoro i Busse u natuknici o multimodalnoj stilistici tvrde da se „sva komunikacija i svi tekstovi smatraju multimodalnima", što uključuje „čak i konvencionalne pripovjedne tekstove bez posebnih vizualnih efekata" jer se podrazumijeva da oblikovanje pisanoga teksta „automatski i bez iznimke uključuje i stil izražavanja i tipografiju (ili grafologiju) kao i realizaciju u prostoru u smislu kompozicije" (Nørgaard, Montoro i Busse 2010: 30).

[57] Hallet na drugom mjestu specificira učestalije pojavljivanje od 1990. nadalje (Hallet 2011: 227; Hallet 2014: 151). To se može povezati sa sve snažnijim probojem računalne opreme i tehnike, prihvaćanjem digitalnih praksi u raznim područjima, a osobito dostupnošću osobnih računala (Peović Vuković 2004: 40; Olsson 2022: 22), ali i promjenama u tiskarstvu koje su dovele do drukčijih mogućnosti oblikovanja teksta.

tipografska oznaka najčešće verbalnoga sloja u istoj kategoriji kao, primjerice, reprodukcija tlocrta ili pak fusnota. Međutim, premda spominje upravo jedan od najčešće imenovanih peritekstova u književnosti kraja 20. i početka 21. stoljeća – fusnotu, Hallet u razjašnjavanju mogućnosti identifikacije neverbalnih i nepripovjednih elemenata u multimodalnom romanu napominje da takvi elementi nisu ekvivalentni konceptu parateksta kao što to mogu biti, primjerice, „fotografije u boji ili ilustracije koje je autor dodao ili pristao da budu uključene u izdanje romana ili na naslovnici" (Hallet 2009: 130). Također, ako bi se takvi elementi sporadično i nesustavno pojavljivali u kojem romanu, o konkretnom romanu ne bi se moglo opravdano govoriti kao o žanru multimodalnoga romana (Hallet 2009: 130). Premda ne eksplicira kako bi se potonje elemente onda trebalo naratološki i/ili stilistički identificirati ili tumačiti, može se pretpostaviti da u tim slučajevima Genetteov koncept parateksta odnosno periteksta ipak može biti adekvatno aktiviran. Dakle, razliku multimodalnoga romana i romana u koji je sporadično ucijepljen najčešće kakav alografski neverbalni ili nepripovjedni element, u organizaciji urednika i/ili nakladnika, čini, sumira Hallet, „sustavna i ponavljajuća integracija neverbalnih i nepripovjednih elemenata u romanesknoj naraciji" (Hallet 2009: 130). [58] Semiotički resursi, tj. modusi čak i kada imaju disruptivne učinke smatrat će se dijelom romana, ne njegovim dodatcima, pa će ih sukladno tomu čitatelji uključivati u „kognitivnu konstrukciju pripovijedanog svijeta i pripovjednog značenja" (Hallet 2009: 131). Drugim riječima, ističe Hallet, ti će se elementi pojavljivati na „različitim dijegetičkim razinama" te će ulaziti u izravne odnose s „likovima koji [pripovjedni svijet] nastanjuju, njihovim djelovanjem i njihovim kulturnim okružjem" (Hallet 2009: 132). Premda veći dio multimodalnoga romana i dalje čini verbalni pripovjedni diskurs (Hallet 2009: 133), ostali se semiotički modusi ne mogu izuzeti iz analize i interpretacije multimodalnih romana.[59] U velikoj mjeri multimodalni romani simptomi su i tipične konstrukcije komunikacijskih situacija prepoznatljivih u digitalnom okružju, a

[58] Gibbons potvrđuje da je multimodalna književnost kao žanr neujednačena te egzistira u svojevrsnom „spektru, od minimalne do ekstenzivne u razini inkorporiranja multimodalnosti" (Gibbons 2012b: 420). Više o tome i njezinoj klasifikaciji u Gibbons 2012b.

[59] Unatoč kontinuiranom isticanju prožimanja semiotičkih modusa u multimodalnom romanu, verbalni pripovjedni aspekt i dalje je u većini romana prevalentan, a Nørgaard upozorava da taj aspekt ne smije biti zanemaren ili površan u analizama unatoč tendenciji multimodalne stilistike da afirmira druge semiotičke moduse u analizi i interpretaciji (Nørgaard 2019: 26, 42). Na drugom će mjestu to istaknuti Hallet, opominjući da je uloga verbalnoga diskursa također važna za „organiziranj[e] ostalih modusa i dodjeljivanj[e] im mjesta i značenja u cijelom pripovjednom tekstu" (Hallet 2018: 29). Osim toga, premda je „multimodalni roman bliži percepciji i spoznaji od monomodalnog romana, ipak se ne može reći da nudi simulaciju percepcije, kao što to čini multimodalnost filma, jer su različiti znakovi romana predstavljeni u različitim okvirima, a ne stopljeni u homogeni tok" (Ryan i Thon 2014: 11).
Kritike različitih multimodalnih pristupa, s naglaskom na usmjerenje lingvističkih tendencija vidjeti u Gibbons 2012a: 11–20.

evociraju hipertekstualnu organizaciju i moduse oblikovanja. Stoga ne čudi da su takvi romani bliži hipertekstu nego tradicionalnom poimanju romana (Hallet 2009: 140). Drugim riječima, „multimodalni roman zrcali i pridonosi širem pomaku u praksama kulturnog označavanja“ (Hallet 2009: 140) koje su razvidne u svakodnevnoj suvremenoj komunikaciji. Nakon što je ukazao na mogućnosti i razine pripovjednoga diskursa u kojima se može ostvarivati i reflektirati uporaba semiotičkih modusa (zaplet, likovi, pripovjedne perspektive, kontekstualizacija itd.), Hallet zaključuje da multimodalni roman, bez obzira na to što i dalje egzistira uvelike se oslanjajući na verbalnu pripovjednu dimenziju teksta, stvara značenja i učinke u *kompleksnoj međuigri* različitih modusa i njihovoj interakciji (Hallet 2009: 148). U zaključku prijedloga *transmodalne naratološke analize* autor sažima da multimodalni roman:

- uključuje i predstavlja širok raspon verbalnih i neverbalnih označiteljskih praksa, kao i pripovjednih i nepripovjednih modusa i načina stvaranja svijeta;
- oprema svoje likove i pripovjedače širokim rasponom označiteljskih i kulturnih sposobnosti tako da izgledaju kao potpuno sposobna ljudska bića koja dijele kulturne prakse svog tekstualnog svijeta;
- tako upotrebljava, predstavlja i komunicira kulturne prakse gledanja i viđenja, pisanja, tiskanja i dizajna;
- integrira i tematizira materijalnost različitih kodova i sustava simbola;
- omogućuje čitatelju da gleda i proučava artefakte iz fikcijskog svijeta i tako dijeli kulturni kod i iskustva tekstualnog svijeta i njegovih posrednika;
- stvara multimodalni kulturni arhiv tvrdeći da predstavlja i prikazuje dokumente i izvore iz tog arhiva;
- relativizira konceptualnu i diskurzivnu snagu verbalnog jezika i naglašava da je stvaranje značenja i osmišljavanje svijeta transmodalno te rezultat multimodalnih, ali i multimedijalnih procesa. (Hallet 2009: 149)

U završetku Hallet otvara prostor za nastavak proučavanja multimodalnih pripovjednih tekstova iz naratološke perspektive, postavljajući u fokus sljedeće fenomene i pomake koje treba razmotriti: dizajniranje tekstova umjesto konvencionalnoga pisanja, kompleksno pitanje pripovjedača i načina njegovih predstavljanja kroz, primjerice, neverbalne aspekte u odnosu na uobičajena razmatranja verbalne razine, obrat od monomodalnih k multimodalnim tekstovima općenito, pitanje raznovrsnih novih načina pismenosti i transmodalne konstrukcije (stvaranja) pripovjednog značenja, obrat od linearno shvaćenoga čitanja prema čitatelju „korisniku“[60]

[60] Gibbons će, osvrćući se na Halletovo približavanje čitanja multimodalnoga romana hipertekstu, s odmakom konstatirati da se čini da su takve sugestije „(gotovo neizbježno) generalizirajuće“ te da je prikladnije razmatrati čitanje multimodalne književnosti kroz aktivnosti poput *angažmana* i *izvedbe* umjesto *uporabe* (Gibbons 2012b: 421).

(Hallet 2009: 149–150).[61] Upozoravajući da multimodalni tekst nije rezultat *proizvoljnog čina*, Hallet završava opomenom da je potrebno nanovo, u duhu recentnih spoznaja o multimodalnoj komunikaciji, iščitati i neke starije primjere romana, poput spominjanog Sterneova, koji ukazuju na multimodalnost i u prijašnjim književnopovijesnim razdobljima (Hallet 2009: 151).

Osim toga, u Halletovu članku ostaje problematičnim razlikovanje multimodalnoga i tradicionalnoga romana, pogotovo ako se uzme književnopovijesna perspektiva i teza da su multimodalni romani znakovite manifestacije digitalnoga doba, stoga se pojavljuju tek posljednjih nekoliko desetljeća. I pitanje Sterneova romana u završetku podcrtava taj potencijalni diskontinuitet.[62] Također, odabir termina – tradicionalni umjesto antonima monomodalni roman[63] diskutabilan je jer čak i isključivo verbalno oblikovani pripovjedni diskursi takvih romana nose određene informacije svojom tekstualnom organizacijom i kompozicijom, pa i tipografijom, bez obzira na to što se takva informacija smatra shematiziranom, konvencionalnom ili uvjetovanom nakladničkim odlukama[64] ili formatom knjige kao medija i tiskarskim dostignućima. U tom smislu, kada je jasna diferencijacija romana s multimodalnim obilježjima koja nose pripovjedna značenja od romana koji su shematizirani te tipografija, tekstualna i grafička organizacija ne nose relevantne stilske i pripovjedne informacije, učinkovito je poslužiti se Genetteovim konceptom peritekstualnosti.

Hallet nadalje u članku „The Rise of the Multimodal Novel: Generic Change and Its Narratological Implications" uočava da uporaba drukčijih semiotičkih modusa u romanima podrazumijeva i raznovrsnost diskurzivnih i žanrovskih obrazaca te da multimodalni roman

[61] Nabrojene *konceptualne pomake* koje uočava Hallet Gibbons zbog načina na koje ih čitatelji „snažno" doživljavaju vidi ključnima u raspravi o identificiranju multimodalne književnosti kao *eksperimentalne* ili *avangardne* (Gibbons 2012b: 421).

[62] Izazov književnopovijesnom razgraničenju multimodalnoga romana razrješava Nørgaard imenujući Sterneov roman „pretečom kasnijih metafikcijskih romana i eksplicitno multimodalnih romana" te ga uključivši u razmatranje okvira dijakronijski orijentirane stilistike i multimodalnosti (Nørgaard 2019: 10). Nastavno na to može se sugerirati da je (pod)žanr multimodalnoga romana, tj. eksplicitno multimodalnoga romana potrebno razmatrati u kontekstu njegove simptomatične učestale pojave u suvremenosti, no također prepoznati i aktivirati multimodalne značajke u romanima prijašnjih književnih razdoblja i/ili stilskih formacija itd.

[63] Hallet će poslije objasniti da je „u smislu koncepta multimodalnosti u socijalnoj semiotici, tradicionalni roman u osnovi *monomodalan* (iako su, strogo govoreći, kompozicija, crna slova, papir i rubnice na stranici također različiti modusi i smisleni semiotički resursi)" (Hallet 2014: 152). Drugim riječima, suvremeni čitatelj koji pristupa iz pozicije multimodalnosti uočit će da se „značenje nikad ne proizvodi u jednom modusu, čak ni u slučaju monomodalnog književnog teksta" (Hallet 2014: 168).

[64] Zoran Velagić pri specificiranju nakladničkih poslova spominje *šablonsko nakladništvo* koje nakladnicima olakšava grafičko-likovno uređivanje rukopisa: „S obzirom na specifičnosti različitih rukopisa, mnogi nakladnici, da bi ubrzali razvoj rukopisa i njegovo posredovanje čitateljima, razvijaju posebne, rutinirane oblike proizvodnje. Među njima su primjerice šablonsko nakladništvo (engl. *formula publishing*), tj. objavljivanje nakladničkih serija prema unaprijed definiranoj šabloni koja podrazumijeva identične formate, identično grafičko oblikovanje, istovjetno strukturirane tekstove prema unaprijed zadanim uputama i sl." (Velagić 2013: 25).

mijenja koncept konvencionalnoga čitanja, mijenjajući i proširujući koncept pripovjednoga diskursa onkraj verbalnoga, linearnoga slaganja rečenica (Hallet 2014: 151). Kompozicije u romanu iznimno su promjenjive, a Hallet ponavlja da razmatranje multimodalnoga romana ne znači sporadično ubacivanje vizualnih elemenata, poput reprodukcija fotografija, ili kojeg drugog grafičkog elementa (Hallet 2014: 151). Multimodalni pristup razjašnjava na koji su način multiplicirani „aspekt[i] i dimenzije svijeta priče koji su dostupni čitatelju" (Hallet 2014: 153), tj. na koji način otvaraju mogućnost pojašnjavanja semantičkoga potencijala u neverbalnim slojevima teksta. Potonji slojevi, naglašava Hallet, *intrinzično* su motivirani (Hallet 2014: 154), a tek se u pojedinačnim romanima mogu rastumačiti funkcije i učinci međudjelovanja svih aspekata. Ipak, za razliku od konvencionalnih romana, čak i kada imaju istaknutu neverbalnu dimenziju, multimodalni roman nerijetko evocira svojim aspektima izvedbeni karakter čitanja, tj. traži od čitatelja da konkretizira određenu tjelesnu radnju (Hallet 2014: 155–156), a to može biti listanje stranica, rotiranje knjige, pretraga konkretnih detalja, približavanje knjige oku, pisanje i bilježenje po stranicama itd. Hallet se ponovno dotiče koncepta parateksta, točnije periteksta upozoravajući da „se može ustvrditi da je status neverbalnih elemenata u multimodalnom romanu bitno drugačiji od statusa dodatnih ilustracija ili drugih paratekstova" (Hallet 2014: 156). Peritekstovi su, dakle, ostvareni u romanima samo u onim slučajevima kada nisu svjesno i sustavno integrirani u pripovjedni diskurs te ne sudjeluju u stvaranju pripovjednih značenja i značajnijih stilskih učinaka. Sve to, ističe Hallet, dovodi do zaključka da je multimodalne romane potrebno označiti podžanrom suvremenoga romana (Hallet 2014: 156).

Također, transmodalni naratološki pristup, kakav zagovara Hallet, odgovara multimodalnosti romana za razliku od filološki i lingvistički usmjerenoga čitanja verbalnih slojeva pripovjednoga teksta (Hallet 2014: 157). Kako utvrđuje autor, multimodalni roman istodobno može biti i „metasemiotički i metakulturni pripovjedni tekst koji promišlja o semiotičkim praksama u koje se uključuje i koristi se semiotičkim modusima prema njihovim specifičnim mogućnostima" (Hallet 2014: 165). Drugim riječima, multimodalnost „je metoda ne samo reprezentacije i pripovijedanja već i epistemološke i metasemiotičke refleksije i kritike" (Hallet 2014: 165). Za razliku od tradicionalnoga romana oblikovanoga linearnošću slovnoga pripovjednoga diskursa u multimodalnom romanu „pripovjedni diskurs razbija diskurzivnu linearnost te tekstualnu koherentnost romana i pretvara ga u hipertekstualni ansambl različitih vrsta simboličkih prikaza koje čitatelj mora međusobno povezati" (Hallet 2014: 166).

Hallet pripominje da je važno imati na umu da se neverbalni aspekti, poput reprodukcija fotografija, u pripovjednome diskursu „ne moraju eksplicitno kontekstualizirati“, oni mogu biti samo neposredno prezentirani (Hallet 2014: 166). To, doduše, komplicira već spomenutu problematiku razlikovanja peritekstova od semiotičkih modusa multimodalnoga romana. Multimodalno opremljen roman, završava Hallet, traži multipismenost od čitatelja i očekuje kapacitet i kompetencije za dekodiranje različitih semiotičkih modusa, s kakvima je suvremeni čitatelj, uostalom, suočen i u svakodnevnoj komunikaciji (Hallet 2014: 168).[65]

U članku „Reading Multimodal Fiction: A Methodological Approach“ Hallet sumira velik dio dosadašnjih zaključaka o multimodalnom romanu kao podžanru suvremenoga romana. Potrebno je možda uočiti ponovno njegovo razlikovanje multimodalnoga romana od tradicionalnoga romana koji se služi neverbalnim aspektima, pri čemu autor uspoređuje potonje s paratekstovima ili ekstradijegetičkim elementima, dakle onima koji „nisu dio dijegeze romana, poput dodatnih slika ili crteža koji mogu ilustrirati ključne scene u tijeku pripovijedanja ili karte koja se nalazi na početku kako bi se čitatelju olakšala orijentacija“ (Hallet 2018: 26). Autor također dodatno raščišćava termin semiotičkih resursa, utvrdivši da u multimodalnoj književnosti, primjerice, boje i vrste fonta, stvaraju značenje, tj. impliciraju stilsku vrijednost tek u kontekstu pripovjedne situacije (Hallet 2018: 26). Boja sama po sebi ne nosi značenje, već se u realizaciji oslanja na niz semiotičkih kodova i diskurzivnih praksi prema kojima se zatim dekodira uporaba u određenom pripovjednom sloju, a takve semiotičke resurse autor imenuje *vezanim* resursima (Hallet 2018: 26). „Papirnati blok, karta ili obiteljska fotografija i drugi konvencionalni oblici reprezentacije i komunikacije smatrali bi se semiotičkim modusima i žanrovima, dok bi drugi semiotički resursi poput boje tiska ili veličine stranice bili od sekundarnog interesa“ i dodavali „specifičnu nijansu značenja, a da zapravo ne konstituiraju vlastito značenje“ (Hallet 2018: 26).

Hallet je napomenuo da je širenje multimodalnoga pristupa među književnim znanstvenicima proizašlo i iz potrebe da se razjasni „niz paradigmatskih promjena u književnosti“, među ostalim da se rasvijetli značenje koncepta teksta i niza drugih implikacija koje je suvremena komunikacija digitalnog doba osvijestila (Hallet 2018: 27). Autor nadalje u pregledu spoznaja o multimodalnom romanu dodaje da je za čitanje najvažnija *transmodalna integracija*, kojom se omogućuje sklapanje značenja svih modusa kojima je posredovana priča

[65] Na drugom će mjestu multimodalnu pismenost definirati kao „sposobnost dešifriranja, dekodiranja i 'čitanja' različitih semiotičkih modusa i njihove kombinacije u jednom činu reprezentacije ili komunikacije“ (Hallet 2018: 28).

(Hallet 2018: 29). Kako bi se što preciznije analizirala vrsta odnosa među semiotičkim modusima, tj. kako bi se sumirao njihov učinak, Hallet izdvaja nekoliko uočenih međudjelovanja. Na sadržajnoj razini modusi mogu biti:

- „redundantni (simetrični)“ u slučajevima kada, primjerice, „slika ili drugi modusi poput karte ili dijagrama pružaju približno iste informacije kao i verbalni pripovjedni tekst“
- „komplementarni (ili ekspanzivni ili pojačavajući)“ u primjerima kada „dva ili više modusa daju informacije koje su samo djelomično dostupne u drugom(ima)“
- „jukstapozicijski (kontradiktorni)“ kada je „jedan modus na neki način suprotstavljen drugom“ (Hallet 2018: 33–34).

Druga vrsta odnosa, kako napominje autor, odnosi se na ulogu, tj. svrhu i funkciju pojedinačnih modusa u međudjelovanju, a ponajprije se ostvaruju kroz određene pripovjedne strukture, najčešće perspektive pripovjedača i/ili likova koje „rezultiraju polifonošću i multiperspektivnošću romana u cjelini“ (Hallet 2018: 34). Ako je pak riječ o artefaktima koji nisu posredovani pripovjedačem ili likovima, tada se oni smatraju „dijelom 'semiotičkog prostora' kojem su likovi izloženi i u kojem žive“, što Hallet uspoređuje s terminom *semiosfere* Jurija M. Lotmana (Hallet 2018: 34). Nastavno na to autor zaključuje da se „multimodalni roman može čak smatrati imitacijom ili reprezentacijom polifonije i multisemiotskog ustroja kulturnih diskursa i različitih pozicija prisutnih u danom kulturnom kontekstu“ (Hallet 2018: 34).

Verbalni modus u romanu najčešće je onaj u kojem se pojavljuju „upućivanja, komentiranja ili elaboriranja“ ostalih modusa, stoga je upravo njemu namijenjena uloga uokvirivanja i raspoređivanja funkcija ostalih semiotičkih modusa (Hallet 2018: 34). Drugim riječima, taj je modus zadužen za cjelokupnu organizaciju i hijerarhiju romanesknoga teksta, „on dodjeljuje i definira mjesto drugim modusima u fikcijskom svijetu, objašnjava njihovo podrijetlo i relevantnost ili ih povezuje s akterima ili pripovjedačem i drugim sastavnicama (vrijeme i kronologija, prostor, učinci priče itd.) pripovjednog teksta“ (Hallet 2018: 35). Uzimajući u obzir izrečeno, autor nadalje razmatra moguće i uopćene učinke s obzirom na pojedinačne pripovjedne sastavnice:

- *radnja, zaplet, priča*: problematizira pitanja poput onih koja se tiču određenoga doprinosa pojedinoga semiotičkoga modusa na pokretanje zapleta, mogu li neverbalni modusi činiti *semantičko središte* romana itd.

- *likovi*: semiotički modusi često su izravne posljedice i rezultati „preferencija[ma], kognitivni[h] ili interakcijski[h] strategija[ma] pojedinog lika“, odnosno upravo oni posreduju njihov pogled na svijet
- *prostor* i *udešenost prostora*: pitanje prostora i mjesta radnje uz vizualne je elemente postalo konkretizirano, a osim reprodukcija fotografija, mapa, crteža itd., nerijetko se prostorne dimenzije pojačavaju dokumentima koji izgrađuju taj svijet (popisi stanovnika, artefakti iz života itd.)
- *društvene*, *kulturne* i *komunikacijske prakse*: različite reprodukcije dokumenata, članaka, odjeće itd. evociraju društvene norme određenoga trenutka, kulturnu hijerarhiju, ali i društvene interakcije i navike fikcijskog svijeta koji se stvara (Hallet 2018: 35–36).

Uz naratološki dio koji zaključuje spoznajom da je pripovjedni diskurs postao *multisemiotička kategorija* (Hallet 2018: 36), Hallet razmatra i uvide u kontekstualna i kulturno-društvena značenja multimodalnoga romana. Budući da ti romani „tematiziraju ili propituju svoj reprezentacijski potencijal“ pa uspostavljaju „metarazinu pripovijedanja i kulturnog promišljanja“, autor zamjećuje:

- *metafikcijsku funkciju*: mogućnosti ostvarivanja priče različitim modusima, uključujući i problematizaciju stupnja fiktivnosti, kao i pitanje „lažnih“ priča
- *metasemiozu*: najčešće kritičko provjeravanje „i revalorizacija komunikacijske, reprezentacijske ili epistemološke mogućnosti, učinkovitosti ili prikladnosti specifičnih semiotičkih modusa“
- *epistemološki skepticizam*: problematiziranje semiotičke, a time i simboličke konstruiranosti fikcijskog svijeta i mogućnosti spoznavanja toga svijeta
- *kulturna kritika*: u širem smislu romani potiču propitivanje društva i kulture te utvrđenih diskurzivnih praksi kojima se ti segmenti konstituiraju (Hallet 2018: 37–38).

2.3.2. Multimodalno-kognitivni pristup

Gibbons, s druge strane, iz spoja kognitivne poetike[66] i multimodalnoga pristupa prilazi multimodalnom romanu u uvodu članka „Multimodal Literature 'Moves' Us: Dynamic

[66] Ryan i Thon primjećuju da se „uspon multimodalnog romana podudara s razvojem kognitivne znanosti koja izjednačava vizualno i jezično utemeljeno razmišljanje“, a što je „u oštroj suprotnosti sa strukturalističkom i poststrukturalističkom tvrdnjom da je jezik temelj cjelokupnog mentalnog života“ (Ryan i Thon 2014: 10).

Movement and Embodiment in *VAS: An Opera in Flatland*" istaknuvši da književnost koja integrira različite semiotičke moduse nije fenomen suvremenosti, premda je razvidna proliferacija takvih modusa u novom tisućljeću (Gibbons 2008: 107). Autorica, oslanjajući se na multimodalnu komunikaciju, svim aspektima teksta prilazi ravnopravno, uzimajući u obzir da određeni „modusi imaju različita sredstva priopćavanja svog pripovjednog glasa" te da u multimodalnim romanima svi „međusobno djeluju u proizvodnji tekstualnog značenja" (Gibbons 2008: 108). Kao i Hallet, Gibbons istražuje tiskane multimodalne romane, no veći naglasak stavlja na tipografiju, grafičku dimenziju i reprodukcije slika te uključivanje aktivnoga čitatelja u proces čitanja, upozorivši da semiotički modusi rade u *sinkornicitetu* kako bi se prenijelo pripovjedno značenje, što čitateljima stvara „dodatne kognitivne zahtjeve" kakvi nisu uobičajeni za konvencionalne romane (Gibbons 2008: 114). Krećući se iz pozicije teorije konceptualne metafore i teorije o utjelovljenoj spoznaji, Gibbons raspravlja o materijalnosti knjige i utjecaju „utjelovljen[og] aspekt[a] prakse čitanja književnosti" (Gibbons 2008: 116). Naime, na primjeru multimodalnoga romana pokazuje da istodobno verbalni sadržaj i dizajn postižu semantičke zaključke na temelju međudjelovanja različitih semiotičkih modusa (tipografije, kompozicije, prostorne smještenosti teksta, ali i dodirom odnosno pokretanjem knjige itd.) (Gibbons 2008: 119). Proširujući multimodalni pristup kognitivnim teorijama i uspoređujući ljudsko tijelo s medijem knjige, Gibbons je utvrdila „kakav iskustveni utjecaj književnost koja eksplicitno stimulira osjetila može imati na čitatelja" (Gibbons 2008: 121).

Nadalje se Gibbons u članku „Narrative worlds and multimodal figures in *House of Leaves*: '-find your own words; I have no more'" bavi intermedijalnošću, preciznije užim terminom izvedenim iz tog kišobran-termina – *plurimedijalnošću*[67], uočavajući bliskosti koncepta s multimodalnošću. U pokušaju raspetljavanja definicijskih, ali i aplikativnih zavrzlama, autorica se odlučuje za termin multimodalnost za koji tvrdi da obuhvaća širi djelokrug, baveći se pritom i medijalnošću (raznovrsnosti medijskih reprezentacija u diskursu), ali i modalnošću (modusima označavanja i oblikovanja diskursa) (Gibbons 2010: 287). Autorica na primjeru romana *House of Leaves* Marka Z. Danielewskog, jednoga od nacitiranijih romana u proučavanjima multimodalnosti, intermedijalnosti, paratekstualnosti i bliskih teorija, s naglaskom na kognitivni pristup istražuje međudjelovanje verbalnoga, vizualnoga i kinetičkoga modusa. Gibbons utvrđuje da je svaki aspekt romana – „pripovjedni sadržaj, tip slova, slaganje teksta [slova], grafički dizajn, bjeline i slike", ima svoju ulogu u tvorbi pripovjednog značenja

[67] Autorica napominje da se taj fenomen pojavljuje još i kao multimedijalnost, kako ga objašnjava Warner Wolf, a podudara se i s terminom *medijske kombinacije* kako ju razmatra Irina Rajewsky (Gibbons 2010: 286–287).

(Gibbons 2010: 287). Autorica slaže popis formalnih obilježja (dok se reprodukcije slika podrazumijevaju) koji se najčešće pojavljuju u multimodalnim romanima:

- neuobičajena tekstualna kompozicija i dizajn stranice
- raznovrsna tipografija
- uporaba boje u slovnom i slikovnom sadržaju
- konkretna realizacija teksta radi stvaranja slika, kao u konkretnoj poeziji
- sredstva koja privlače pozornost na materijalnost teksta, uključujući metafikcijsko pisanje
- fusnote i samoispitujući kritički glasovi
- *flip book* odjeljci
- miješanje žanrova, u književnom (npr. horor, romansa) i u smislu vizualnog efekta (npr. novinski isječci, dramski dijalozi). (Gibbons 2010: 287–288)

U članku Gibbons nudi još nekoliko važnih značajki koje se mogu pronaći u multimodalnim romanima: romani su primjeri samosvijesti, zahtjevni za čitatelje (Gibbons 2010: 288), otvaraju prostor učincima *dvostruke deiktičke subjektivnosti* te stvaraju *figurirane transsvjetove*, tj. potiču *intermedijalnu ontologiju* (Gibbons 2010: 309). Potonji, kako navodi autorica, služe u „dislociranju čitatelja" kojemu se zamagljuju granice empirijske zbilje i svijeta teksta (Gibbons 2010: 309).

Dok Hallet raspravlja o (pod)žanru mutimodalnoga romana, Gibbons, u studiji *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature* kojom objedinjuje objavljene članke proizašle iz njezine multimodalne kognitivne poetike, [68] ide nešto šire, razmatrajući multimodalnu tiskanu književnost kao zasebnu kategoriju, pritom imajući na umu da je riječ o eksperimentalnoj književnosti i da ona može, uz romane koji su u fokusu njezina istraživanja, uključivati i, primjerice, konkretnu poeziju (Gibbons 2012a: 1). [69] Autorica kao i Hallet

[68] Gibbons interpretira četiri multimodalna romana; spomenute u prijašnjem pregledu članaka *House of Leaves* Marka Z. Danielewskog i *VAS: An Opera in Flatland* Stevea Tomasule (čiji dizajn potpisuje Stephen Farrell) te Foerov *Jako glasno i nevjerojatno blizu* i *Woman's World* Grahama Rawlea.

[69] Sličnosti aspekata koji su u fokusu multimodalnih romana i konkretne poezije uočava još McHale, raspravljajući u okvirima postmodernističke pripovjedne paradigme, što je spomenuto, o primjerima konkretne proze (McHale 1987: 184–187), ali i drugim elementima koje multimodalni stilističari uključuju u sustav svojih stilističkih alata. Osim Gibbons, i Nørgaard upozorava na bliskosti konkretne poezije i multimodalnih romana, tj. na potrebu da se ta poezija istražuje iz vizura multimodalne stilistike (Nørgaard 2019: 33).
U kontekstu *Bacanje kocki nikad neće ukinuti slučaj* Stéphanea Mallarméa Vera Horvat-Pintarić upozorava na „tjelesnost i […] istaknuti prostor" koji vizualni znak posreduje u mediju knjige, pri čemu je razvidan proces „deverbalizacije verbalne tehnike" (Horvat-Pintarić 1969: 23). Donat piše da je konkretna poezija svojevrsna „hibridna umjetnost i, što više budućnost umjetnosti i znanosti postaje ovisna o probijanju granica između različitih disciplina, to se brže brišu granice te kritike. Naziva se 'poezijom', iako to nije poezija u običnom značenju riječi. To je zapravo udaljavanje od poezije, od grafičkog oblikovanja i tipografije u dosad malo obrađenom području na kojem se te tri spomenute umjetnosti međusobno dodiruju. […] Riječ je o tehnološki racionalnom, a u odnosu prema tradiciji poezije govornog iskustva ironičnom pokušaju brisanja granica između pjesništva, govora, grafike, tipografije, teorija igre, tehnologije, kibernetike i metoda modeliranja koje nas vode prema jednoj novoj umjetnosti programiranja" (Donat 1969: 74–75).

razlikuje, primjerice, romane koji imaju ilustracije od romana kojima je integracija semiotičkih modusa imanentna, dakle nisu ostvareni odvojeno niti se tako mogu tumačiti (Gibbons 2012a: 2). Ono što Gibbons također ističe jest da se multimodalnu književnost ne povezuje izravno s književnopovijesnim razdobljima i/ili poetikama. Autorica drži da multimodalni romani koje tumači nisu dijelom postmodernističke književnosti, odnosno ne dovodi ih u vezu s, primjerice, metafikcijskim impulsima i žanrovima tipičnima upravo za postmodernizam (Gibbons 2012a: 2), međutim, priznaje da neki postmodernistički tekstovi mogu biti multimodalni (Gibbons 2012b: 421). Promjena koja je nastupila na prijelazu u novo tisućljeće razvidna je i u multimodalnim romanima, pa su tako „samosvijest, propitivanje ontološke stabilnosti, metafikcijsko pisanje, miješanje žanrova" samo značajke koje multimodalni romani dijele s postmodernističkom poetikom, no kao razlika se kod multimodalne književnosti izdvajaju, primjerice, izostanak sumnje u povijest i historiografiju, pitanje velikih pripovijesti i uopće „istraživanja urbanog prostora" (Gibbons 2012a: 3).

U svojoj studiji, među ostalim, Gibbons uočava da multimodalni romani traže *sofisticiranog* čitatelja (201a2: 4). Time se sugerira ne samo kulturno-književna ekskluzivnost već i pitanje nakladničkog angažmana i tržišne isplativosti takvih romana.[70] Također, važnost čitatelja podcrtana je i istaknutošću *fizičkoga konteksta čitanja*, a time i potencijalnošću uranjajućeg impulsa tijekom čitanja (Gibbons 2012a: 7), tj. usmjeravanjem na transdisciplinaran pristup u kojemu se koncept multimodalnosti povezuje kroz „površinsku strukturu multimodalnih tekstova s percipiranim kognitivnim učinkom" (Gibbons 2012a: 18). Autoričin pristup multimodalnoj kognitivnoj poetici razmatra „obrasce, oblike, kompozicije itd., analizirajući te forme u smislu toga koliko su uspješni u kontroli/manipulaciji okom i stoga potiču gledatelja da se ponaša na predvidljiv način prema diktatu dizajnera" (Gibbons 2012a: 24). Interpretirajući vizualne aspekte, Gibbons se usredotočuje na tri strategije koje su već poznate multimodalnoj analizi: *analiza klastera, vektori* i *putevi čitanja* (Gibbons 2012a: 25), te ih kombinira s područjima istraživanja kognitivnih znanosti i kognitivne poetike, među ostalim, odnosa figure i pozadine, kognitivne gramatike i konceptualne metafore, teorije tekstnog svijeta, kognitivne naratologije (Gibbons 2012a: 39). Polazeći od novijih spoznaja neuroznanosti o funkcioniranju ljudskoga mozga te multisenzornoj integraciji, ali i otkrića da se verbalni i vizualni aspekti komunikacije u mozgu obrađuju na različite načine u različitim područjima mozga, Gibbons navodi na pretpostavku da je čitanje i pristupanje multimodalnoj književnosti „bliž[e] našoj

[70] Čini se da to može biti u suprotnosti s tendencijom tumačenja multimodalnih romana u trivijalnom fonu (Gibbons 2012b: 420–421).

iskustvenoj obradi stvarnosti u usporedbi s konvencionalnijim romanima“ upravo stoga što dolazi do sinkroniciteta u primanju i obradi različitih načina iskazivanja poruke (Gibbons 2012a: 40–41). Budući da se riječ i slika „percipira[ju] kao doprinos zajedničkom događaju“, u procesu čitanja multimodalne književnosti može se „stvoriti intenzivnija pripovjedna iskustva“ (Gibbons 2012a: 41). Jedan od načina kojima se postiže angažiraniji tretman osvješćivanja čitatelja tijekom čitanja fizičke knjige je istaknuta *materijalnost* u multimodalnoj književnosti (Gibbons 2012a: 41).

Povezano s tom materijalnošću svakako je i praksa čitanja koja se, kako ističe iz svoje kognitivno-multimodalne perspektive Gibbons, promijenila te u odnosu na konvencionalne tiskane tekstove multimodalna književnost traži drukčije smjerove čitanja. Kako uočava autorica, „fizička revolucija knjige prisiljava manje poznate pokrete očiju“ te dovodi do prepoznavanja *skakutajućih klastera* (Baldry i Thibault 2006: 26 prema Gibbons 2012a: 73) i *kinetičke okluzije* (Gibson 1966: 203–206; Scarry 2001: 13 prema Gibbons 2012a: 73) u kojima vizualne reprezentacije dijelova pripovjednoga teksta traže novu konceptualizaciju teksta i prakse čitanja koja se ostvaruje kroz konceptualnu metaforu „književno iskustvo je fizički pokret“ te potvrđuje da multimodalni roman traži i izvedbenu dimenziju čitanja (Gibbons 2012a: 73–74). Interakcija čitatelja i knjige kao fizičkoga objekta prema Gibbons proizlazi iz *multimodalnoga aranžmana* romana (Gibbons 2012a: 77) kojim se postiže osvještavanje navike čitanja, primjerice okretanja stranica, i potreba čitatelja, primjerice da knjigu tijekom čitanja rotiraju, zakreću, prevrću itd.[71] Ono što David Herman istražuje kroz koncept dvostruke deiktičnosti (Herman 1994), Gibbons proširuje kroz okvire multimodalnoga i kognitivnoga pristupa u tezu da je čitatelj multimodalnoga romana „istodobno promatrač fikcije i snažno uključen u tu fikciju“ (Gibbons 2012a: 77), tj. da su „radnje čitatelja nadređene radnji lika“ (Gibbons 2012a: 141). Riječ je o jedinstvenom povezivanju čitatelja s likovima i svijetom romana u kojemu je naglasak na multimodalnom izrazu, dodatnom sloju najčešće vizuala koji pridonose usklađivanju *pogleda* lika/pripovjedača s čitateljem, tj. doživljaju da je ono što se gleda isto ono što gleda lik/pripovjedač. Autorica napominje da u multimodalnim romanima, poput u onoga Danielewskoga, ne vrijedi teorija književne identifikacije s likom, već je riječ o *djelomičnoj identifikaciji,* u kojoj se čitatelj „projicira u tekstni svijet“ s jedne strane, te

[71] Luka Bekavac napominje da je „trenutak evakuacije iz fikcionalnog (ili općenito govoreći 'idealnog') okružja knjigovnog sadržaja u 'stvarnu' situaciju čijega tijela koje drži tiskani predmet, postavljen na određen način, ne sagledava se kao trenutak vraćanja u sebe, koincidiranja sa samim sobom, već kao trenutak čistog otuđenja. Budući da je upravo to točka u kojoj idealizirana sposobnost otkazuje i u kojoj se suočavamo s osnovnom materijalnošću objekta, također nam se skreće pozornost na krajnju drugost vlastitog tijela“ (Bekavac 2019: 86).

dramatiziranju čitatelja kao sustvaratelja tako da on „igra aktivniju i tjelesniju ulogu“ u romanu i preuzima izvedbene činove s druge strane (Gibbons 2012a: 78). Takvim oblikovanjima romana, kao što je uočeno, značajno doprinose *kontekstualna usidrenja* (Herman 2002: 331 prema Gibbons 2012a: 178) kojima se granice dvaju svjetova (empirijskoga i fikcijskoga) zamagljuju.[72] Također, prilagođavajući čitanje multimodalnoga romana spoznajama o multimodalnosti slikovnice, Gibbons zaključuje da se spomenuta dvostruka uloga čitatelja ostvaruje ne samo čitanjem linearnoga teksta i gledanjem slika, već *dubokom predanošću objektu* (Marsh 2008: 138 prema Gibbons 2012a: 79).[73]

Konkretistički oblikovani verbalni dijelovi u multimodalnim romanima, ukazuje Gibbons, nemaju estetsku i dekorativnu svrhu, već je njihova funkcija uvijek usko povezana sa središnjim pripovjednim značenjima, tj. neverbalni aspekti jednako kao i verbalna materijalizacija priče stvaraju značenja ključna za razumijevanje teksta (Gibbons 2012a: 86).[74] Dakle, kada ti romani svojim neobičnim oblikovanjem izazivaju „[f]izička i senzualna književna iskustva“, ona su upravo razmatrana kao učinci spominjanih neverbalnih akrobacija, odnosno „dojmljivih grafičkih dizajna i tekstualnih kompozicija“ (Gibbons 2012a: 113). Za razliku od takozvanih konvencionalnih romana, u kojima *transparentan*, *neupadljiv* i *standardiziran* dizajn osigurava i potpomaže *uranjanje*,[75] tj. imerziju čitatelja u fikcijski svijet, multimodalni romani svjesno se odriču shematiziranih parametara dizajna knjige, naglašavajući materijalnost tiskanoga medija i potičući svijest o tome kako je pripovjedni diskurs kreiran (Gibbons 2012a: 114). Zbog toga čitateljsko uranjanje u multimodalnim romanima nije jednostavno kao u konvencionalnim romanima u kojima je u fokusu priča, već čitatelj konstantno „pleše“ između dvaju svjetova –

[72] Pignagnoli pak to iz vizure retoričke naratologije u kontekstu peritekstova kojima se bavi povezuje s načelom kojim se pretpostavlja *dvostruka svijest* čitatelja prilikom čitanja: „Pripovijedi koje upotrebljavaju paratekstove 2.0 poigravaju se tom *dvostrukom sviješću* koju čitanje podrazumijeva, jer čitatelje neprestano podsjećaju na materijalnost tiskane knjige“ (Pignagnoli 2014: 29). S jedne strane čitatelj prihvaća fikciju teksta i njezinu gramatiku te uopće razumijeva fizički aspekt knjige kao predmeta konstrukta. Paradoksalno, s druge se strane prema tekstu čitatelj ponaša kao prema zbiljskom događaju, osobito ako je riječ o mimetičko-referencijalnom oblikovanju, a prema likovima razvija stavove i osjećaje kao prema stvarnim osobama, tj. s njima se može identificirati. Izdvojeno načelo utoliko je specifično za paratekstove, preciznije peritekstove, jer upravo oni destabiliziraju tekstualne strukture, rastvaraju fikciju svojom ključnom funkcijom komentiranja te ukazuju na mogućnost nadilaženja puke referencijalnosti teksta. Upravo peritekstovi neprestance upozoravaju čitatelja o konstruktivnoj naravi onoga što čita, stoga se dvostruka svijest realizira u povratnoj sprezi prihvaćanja i odbacivanja iluzije teksta.

[73] I Nørgaard prihvaća koncept aktivnoga i angažiranoga čitatelja u svjetlu multimodalnosti socijalne semiotike (Nørgaard 2019: 38).

[74] Istu tezu o nadilaženju dekorativnosti pojašnjava i Nørgaard te razmatra kao zasebnu kompozicijsku kategoriju kaligramski oblikovane blokove teksta (Nørgaard 2019: 23, 144–145).

[75] Tu općeprihvaćenu tezu, da autori nastoje stvoriti „uvjerljiv svijet u koji čitatelji mogu ući“ te da nijedan „lik, događaj ili književno sredstvo“, a kamoli dizajner odabirom tipografije, „ne bi smjeli odvratiti čitatelje od njihova stanja uronjenosti“ i ometati čitanje, ponavlja i Zoë Sadokierski (Sadokierski 2010: 22).

diskurs-svijeta, tj. empirijskoga svijeta u kojemu u realnome vremenu čita roman i barata knjigom u ruci, te fikcijskog svijeta, onoga u kojemu je pretpostavljena identifikacija s pripovjedačem/likovima i u kojemu je čitatelj transponirana figura (Gibbons 2012a: 114). Drugim riječima, referirajući se na Jaya Davida Boltera i Richarda Grusina glede *hipermedijalnosti*, Gibbons ističe da su multimodalni romani u tom smislu hipermedijalni – oni nisu, kao što se to obično kaže za književnost, *prozor u svijet*, već otvaraju nove prozore za druge svjetove, a to postižu spomenutom napetošću izazvanom *neprozirnošću*, s jedne, te iznimno vizualnom naravi, s druge strane (Gibbons 2012a: 115). Učinci *percepcijske fluktuacije* i *bistabilne oscilacije* koji nastaju u trenutcima „između gledanja u materijalnu površinu stranice i gledanja *kroz* stranicu" s ciljem uranjanja jesu, prema Gibbons, tipičnosti multimodalne književnosti (Gibbons 2012a: 115).

Polazeći od teze da „kombinacija modusa u multimodalnoj književnost može proizvesti intenzivnija pripovjedna iskustva", Gibbons zaključuje, uzimajući u obzir i kratka empirijska istraživanja čitateljskih stavova i doživljaja, da „tipografski dizajn, promjene u slogu i veličini fonta utječu na čitateljev doživljaj teksta", a posebno se ističe doživljaj povezan s *glasom* pripovjednoga teksta (Gibbons 2012a: 193).[76] Autorica uočava dva povezana učinka s raznolikošću tipografskoga izbora u multimodalnim tekstovima – jedan se tiče ikoničnosti, u kojem se vizualnim aspektom priziva i implicira određeno značenje, a drugi *percepcije tekstualne polifonije* i miješanja pripovjednih perspektiva (Gibbons 2012a: 193–194).

Konačno, osvrnuvši se na stilističke interpretacije izabranoga korpusa te kratke empirijske studije čitateljskih doživljaja, Gibbons zaključuje da je potvrđena „integrativn[a] prirod[a] multimodalnog iskustva čitanja" (Gibbons 2012a: 206) koja ukazuje na postojanje „razlika u iskustvima čitanja multimodalne i tzv. tradicionalne književnosti" (Gibbons 2012a: 219). Te se razlike ne odnose samo na tipografske i formalne aspekte realizacije pripovjednoga diskursa koji odudara od konvencionalnih i shematiziranih linearnih pripovjednih tekstova već i na doživljaje čitatelja, primjerice, pojačano iskustvo vizualizacije i uopće usmjeravanje pozornosti (Gibbons 2012a: 219) na konkretne detalje i implicirana značenja koji bi u konvencionalnim tekstovima mogli biti previđeni.[77]

[76] Autorica, referirajući se na spomenuta empirijska istraživanja na drugom mjestu, naglašava da je upravo „vizualnost teksta izravno utjecala na iskustvo čitanja" (Gibbons 2012b: 421), čime se potvrđuje multimodalnost kao ključna stilska značajka njezina korpusa.

[77] Ipak, Nørgaard sugerira da u iskustvu čitanja multimodalnih tekstova postoje određene razine koje su u dosluhu s čitateljski očekivanjima. Naime, kada je riječ o tumačenju semiotičkoga načela istaknutosti, autorica ističe da će

2.3.3. Multimodalna stilistika žanra romana

Konačno, veći dio spomenutih kategorija i koncepata u sustavnoj i preglednoj studiji o multimodalnoj stilistici romana obuhvatila je Nørgaard. Autorica napominje u uvodnome dijelu studije *Multimodal Stylistics of the Novel: More Than Words* da će njezin fokus biti ne samo *eksplicitno multimodalni romani*, kakvima se, primjerice, bavila Gibbons (2012a), već će razmatrati i multimodalnu semiozu u konvencionalnijim romanima (Nørgaard 2019: 2–3). Nørgaard, dakle, ističe potencijalne razlike uočene u definiranju i identificiranju multimodalnoga romana, od kojih su očite one koje se tiču integriranosti semiotičkih modusa u pripovjedni tekst pri čemu bi se njihovom izmjenom (uklanjanjem slika, boja, tipografskih specifičnosti, utvrđene kompozicije) „znatno promijenio" sam tekst i njegovo značenje (Nørgaard 2019: 3). Uz eksplicitno multimodalne romane autorica razmatra i one koji su *ilustrirani* ili pak *vizualno konvencionalni*, nemaju neke osobite grafičke elemente, no i njihova se „standardna" kompozicija, tipografija i dizajn mogu istraživati u okvirima multimodalne stilistike (Nørgaard 2019: 3).[78] Stoga je njezin prijedlog metodološki okvir multimodalne stilističke analize iz perspektive socijalne semiotike, a ne stilistika konkretnoga tipa/žanra, primjerice, (eksplicitno) multimodalnoga romana.

Oslanjajući se na Kressa i van Leeuwena te njihovo raslojavanje stvaranja značenja na *diskurs* i *dizajn* te *produkciju* i *distribuciju* (2001), Nørgaard razmatra primjenu tih slojeva u multimodalnoj analizi romana pri čemu uočava nužnost razlikovanja diskursa, dizajna i produkcije kreiranih autorskim djelovanjem te diskursa, dizajna i produkcije koji se uključuju „u materijalizaciju autorova pripovjednoga teksta u konačni proizvod knjigu" (Nørgaard 2019: 21). Autorica nastavlja da se potonje realizira „odabirom diskursa i dizajna grafičkih dizajnera koji postavljaju roman i oblikuju naslovnicu knjige, kao i izborom materijala npr. kvalitetu papira i ispisa koju su izradili tiskari" (Nørgaard 2019: 21–22). Konačno, cjeloviti *semiotički proizvod* – roman materijaliziran kroz knjigu zapravo je „konglomerat značenja koja stvaraju

„neki čitatelji imati više iskustva s […eksplicitno multimodalnim romanom] od drugih i stoga će vjerojatno njegove multimodalne aspekte smatrati manje istaknutima od čitatelja s manje iskustva s tim žanrom" (Nørgaard 2019: 126).

[78] Kada razmatra konvencije ispisa pripovjedne proze, Kovačević ističe da to uključuje standardiziranu uporabu grafičkoga sustava i okvira knjige, tj. izdavačkih konvencija koje zadaju format rukopisu (korice, zaglavne stranice, prezentiranost ispisa) (Kovačević 2001: 84). Osim toga, primjećuje da je autorska dorada moguća ne samo u rukopisu (Kovačević 2001: 84) već i u slojevima koje multimodalna teorija imenuje kao dizajn i proizvodnju. Kada dođe do deautomatizacije pojedinih sastavnica spomenutih aspekata, Kovačević tvrdi da nastupa *dekonvencionalizacija* (Kovačević 2001: 84). Primjerice dekonvencionalizacija okvira knjige „proširuje obzor djelovanja fikcionalnoga svijeta sadržana između korica" (Kovačević 2001: 84).

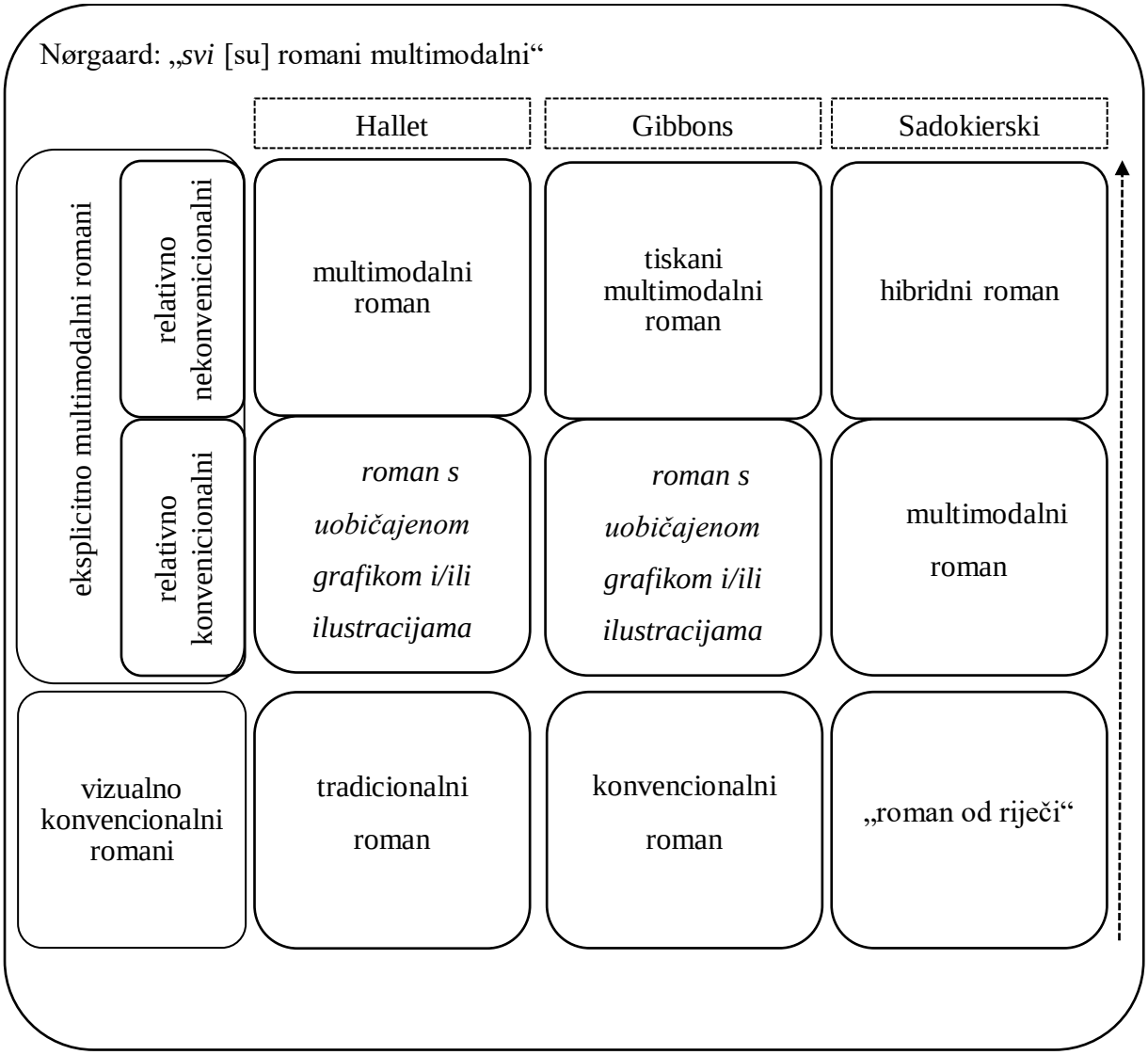
različiti ljudi (autor, urednik, grafički dizajner, tiskar itd.), materijali i proizvodni strojevi u različitim slojevima stvaranja značenja“ (Nørgaard 2019: 22). Upravo taj završni proizvod i mogućnosti generiranja njegovih značenja jesu središnji fokus u Nørgaardinoj studiji, premda autorica uzima mjestimično u obzir „uvide o semiozi“, otvarajući pitanja u kojem su sloju stvarani određeni modusi i s kojim ciljem (Nørgaard 2019: 26).[79]

Držeći se teze da su „*svi* romani multimodalni“ (Nørgaard 2019: 34), Nørgaard se osvrće na terminološke varijante kojima se u literaturi označava specifična romaneskna produkcija integriranih verbalnih i neverbalnih dimenzija. Tako komentira studiju Zoë Sadokierski koja iz vizure grafičkoga dizajna i vizualne retorike prepoznaje dva podtipa romana. Prvi Sadokierski imenuje multimodalnim romanom, uočivši da su to svi romani koji imaju kojegod grafičke elemente, dok su u njezinu fokusu *hibridni romani*, oni u kojima su neverbalni elementi integriranim dijelom pripovjednoga diskursa (Sadokierski 2010: 25).[80] Drugim riječima, Sadokierski, razrađujući Genetteovu peritekstualnost, svoju tezu gradi na razlici romana u kojima se prepoznaju *integrirani* i *suplementarni grafički elementi* (Sadokierski 2010: 25). Hibridnim romanima, uočava Nørgaard, bavi se i Gibbons u svojoj studiji u kojoj interpretirane romane naziva *tiskanom multimodalnom fikcijom* (Nørgaard 2019: 34). Nørgaard, kao što je naznačeno, takve romane, „u kojima su različiti modusi integrirani u fikcijski tekst i koji svojom tematizacijom multimodalnosti raskidaju s konvencijama i očekivanjima 'romana od riječi'“, imenuje eksplicitno multimodalnim romanima (Nørgaard 2019: 34). Za razliku od potonjega, a nastavljajući se na tezu o multimodalnosti kao ključnom obilježju svih romana, autorica „roman od riječi“, tj, tradicionalno poiman roman iz lingvističke i naratološke perspektive imenuje *vizualno konvencionalnim romanom* (Nørgaard 2019: 3). Nørgaard nadalje deskriptivno razlikuje dva podtipa eksplicitno multimodalnih romana. Prvi su romani „koji demonstriraju relativno konvencionalnu upotrebu različitih grafičkih sredstava“, primjerice grafički elementi ukomponirani u biografske ili ilustrirane romane (Nørgaard 2019: 35). Drugi su romani – referentni korpusi središnjih interpretacija u Halleta, Gibbons i Sadokierski – „koji iskorištavaju različite moduse na načine koji su (još uvijek) relativno nekonvencionalni budući da prenose

[79] Za razliku od toga, kao što će se vidjeti u sljedećem poglavlju o genetteovskommodelu parateksta, autor tu zonu obuhvaća oznakama *krajnji peritekstovi*: „naslovnicu, naslovnu stranicu i njihove dodatke“, odnosno *materijalnom konstrukcijom knjige*: „odabir formata, papira, pisma i sl.“ (Genette 1997a: 16). Genette drži da su tehnički aspekti te oblikovanje teksta u knjigu izravna odgovornosti i obveza urednika, grafičkog urednika knjige i/ili drugih suradnika u procesu nakladničke proizvodnje, a tek ponekad je moguće oblikovanje i u dogovoru s autorom (Genette 1997a: 16).

[80] Jarryd Luke širi njezin termin s romana na *hibridne tekstove* jer u svoje istraživanje uključuje i kratke priče (Luke 2013: 102).

više komunikacijskih funkcija nego puka ilustracija“ (Nørgaard 2019: 35). Dakako, te su dvije kategorije protočne, stoga ih autorica uzima kao „deskriptivne orijentacijske točke“, a ne ograničene ladice u koje je nužno uklopiti konkretni roman (Nørgaard 2019: 35).



Shema 2. Konceptualno razlikovanje (pod)žanr(ov)a romana u odnosu na aspekte verbalnoga i neverbalnoga (prema Hallet 2009; Sadokierski 2010; Gibbons 2012a; Nørgaard 2019)

Shema 2 ukazuje na deskriptivnu i terminološku neujednačenost kategorija pri tumačenjima žanra romana u kontekstu multimodalne stilistike i naratologije kako se pojavljuju u proučenim literaturnim jedinicama. [81] Strelica postavljena s desne strane pokazuje svojevrsno

[81] Glede uporabe atributa konvencionalno i nekonvencionalno u Nørgaard, autorica razjašnjava da se vremenski odmak i učestalija uporaba multimodalnih stilskih strategija mogu odraziti na promjenu doživljavanja (ne)konvencionalnoga u čitatelja, a usto su specifične multimodalne promjene specifičnije za određene žanrove, primjerice za tekstove znanstvene fantastike, trilera i *chick lita*, zbog čega u tim žanrovima čitatelji već očekuju multimodalne učinke (Nørgaard 2019: 35).

„pojačavanje“ integracije različitih semiotičkih modusa u odnosu na (pod)žanrove i tipove romana u pregledanoj literaturi. Također je iz sheme razvidan autoričin fokus u studiji da svojim stilistički razrađenim alatima pripremi metodološki teren za primjenu analiza i interpretacija različitih, ne samo (eksplicitno) multimodalnih romana, i uopće otvori put razmatranjima drugih književnih formi.

Nørgaard na konkretnim književnim primjerima u studiji razmatra nekoliko ključnih aspekata multimodalne analize kojima će se voditi i multimodalna stilistička analiza romanesknog korpusa u ovom doktorskom radu. Autorica prvotno razmatra *izražavanje riječima*, a potom uključuje u svoju interpretaciju tipografiju i kompoziciju te fotografije, crteže i druge grafičke elemente. Osim toga, Nørgaard se zadržava i na dizajnu naslovnice te materijalnosti i fizičkoj formi romana, aspektima kojima će se ovaj doktorski rad baviti tek periferno. Analitički okvir izražavanja riječima obuhvaća razmatranje hallidayevskih metafunkcija jezika pripovjednoga diskursa i pripovjednih glasova koji se pojavljuju. Najprije se razmatraju *ideacijska značenja* i njihovi učinci nastali kao rezultat izbora glagola u pojedinih pripovjednih segmenata povezanih s likovima i pripovjedačima, potom se analizira rečenični modus i modalnost kroz pojašnjavanje *interpersonalnih značenja*, a zatim *tekstualna značenja* kroz uočavanje tematskih središta i kohezijskih resursa (Nørgaard 2019: 45–60).

Tipografija je jedan od semiotičkih modusa koji se u stilističkim i književnoteorijskim interpretacijama često zaobilazi ili previđa. I premda mnogi čitatelji ne uočavaju tipografska obilježja, Nørgaard tvrdi da je njihova semiotička potentnost značajna u metodološkim okvirima kojima pokrivaju multimodalne vizure (Nørgaard 2019: 65). Autorica prema van Leeuwenovu prijedlogu razmatra tipografska obilježja[82] te ga dopunjuje na fonu stilističkoga

Nadalje, glede uporabe termina (pod)žanr Nørgaard će se u svojoj studiji koristi različitim konceptima za identificiranje pojedinačnih kategorija romana, pa stoga navodi da će u poglavlju o fotografijama i grafičkim elementima u obzir uzeti *biografski roman, ilustrirani roman*, zapravo ilustrirano izdanje inače vizualno konvencionalnoga romana, te *multimodalno eksperimentalni roman* kako bi u „tri različita podžanra romana“ usporedila stilske učinke (Nørgaard 2019: 165–166). To sugerira da multimodalni roman, odnosno eksplicitno multimodalni roman jest samosvojan podžanr romana. Također, uz termin eksplicitno multimodalni roman autorica rabi i multimodalno eksperimentalni roman, međutim, pojašnjava i da nije svaki eksplicitno multimodalni roman ujedno i eksperimentalan, već se to odnosi na zasebnu kategoriju romana primjerom čega je Foerov roman (Nørgaard 2019: 180). Drugim riječima, autorica razlikuje multimodalnost koja može biti eksplicitno multimodalna i eksperimentalna u svojem eksplicitno multimodalnom izrazu.

[82] U članku u kojemu posvećuje fokus tipografiji van Leeuwen ističe nekoliko razlikovnih obilježja koja se mogu proučavati u sklopu multimodalne analize: *debljina slovnih linija* (engl. *weight*, je li iskaz podebljan i masno otisnut ili regularan, svjetao), *ekspanzivnost* (jesu li u iskazu znakovi vrlo uski, jedan do drugoga, ili su rašireni), *nagib* (je li iskaz kurziviran, nalikuje li na rukopisni ili je uspravan), *zaobljenost* (je li iskaz zaobljen ili uglat), *povezivanje* (jesu li znakovi u iskazu povezani, kao u pisanim slovima, ili nepovezani), *orijentacija* (jesu li znakovi orijentirani u horizontalu, pa djeluju zbijeno i maleno, ili vertikalu, pa djeluju uspravno i dulje), *ujednačenost* (jesu

alata koji može poslužiti za analizu i interpretaciju romana. Ističe da, kada promišlja o tipografiji, uzima u obzir cjelokupni *semiotički sustav* od rukopisne, preko kaligrafske do strojne/tiskane inačice materijalizacije jezika (Nørgaard 2019: 66–67). Dakle, tipografiju Nørgaard vidi kao „grafičku pojavnost instancije pisanja u smislu oblika, veličine, boje itd.“, dok je za nju kompozicija „cjelokupni prostorni dizajn stranice određenog teksta“, što uključuje i „elemente poput proreda, razmaka između slova, margina, pozicija verbalnih i vizualnih elemenata kao i povezivanje tih elemenata“ (Nørgaard 2019: 67). Glede semiotičkih značenja tipografije Nørgaard upozorava da je boju verbalnoga aspekta nemoguće ne zamijetiti ili preskočiti u interpretaciji, stoga ju dodaje na popis razlikovnih obilježja, uzimajući kao početnu boju crnu jer je upravo ta boja „konvencionalni tipografski izbor u književnosti kao i u većini drugih tipova teksta“ (Nørgaard 2019: 71).[83] Osim boje Nørgaard u modificirani sustav razlikovnih tipografskih obilježja uključuje završetke, poput poznatog *serifa*, te veličinu kao zasebnu kategoriju, uz manje dopune i izmjene ostalih obilježja (Nørgaard 2019: 71–77). Zaključno se uočava da su u ponuđenim sustavima mnoga razlikovna obilježja u međusobnoj ovisnosti te se i najmanje promjene mogu odraziti na nekoliko obilježja (Nørgaard 2019: 77) i posljedično njihova tumačenja. Autoričin prilagođen sustav tipografskih obilježja, stoga, uključuje: *debljinu slovnih linija, ekspanzivnost, nagib, zaobljenost, povezivanje, orijentaciju, završetke, ujednačenost, boju* i *veličinu*, a ona se mogu raspoznavati na četirima razinama: makrorazini, mezorazini, mikrorazini i nanorazini (Nørgaard 2019: 74).

Glede značenjskoga potencijala razlikovnih obilježja tipografije osobito je važno imati na umu cjelokupni (kon)tekst, upozoravaju van Leeuwen i Nørgaard, jer kulturno dominantna značenja i tumačenja ne moraju se nužno preklapati s konkretnim primjerima (van Leeuwen 2006: 149; Nørgaard 2019: 78). To upozorenje odnosi se, među ostalim, na vrlo uska tumačenja ponuđenih binarnosti i za njih specifičnih tzv. semantičkih produženosti. Primjerice nije nužno

li znakovi usklađeni i podjednaki ili su namjerno raznolike debljine, duljine itd.), te, kao nerazlikovno obilježje, *dekorativnost* (imaju li određeni znakovi zakrivljenosti, dodatke, završetke poput *serifa* itd.) (van Leeuwen 2006: 146–150). Navedenim obilježjima u proučavanju književnosti Nørgaard pridodaje još boje koju vidi *intrinzičnim* obilježjem te kao razlikovna obilježje uzima završetke slova poput *serif* za razliku od Leeuwena (Nørgaard 2019: 65–79).

Potrebno je istaknuti da tipografski aspekt i dizajn imaju snažan utjecaj na doživljaj procesa čitanja, a time i na interpretaciju, a što Gibbons, primjerice, potkrepljuje bliskim empirijskim studijama (doduše upućivačkih diskursa) u kojima su zamijećeni stavovi o *težini* i *dugotrajnosti* procesa ako je riječ o nekonvencionalnijim i kompliciranijim slogovima i fontovima, pa čak i o odustajanju od čitanja (Gibbons 2012a: 173–174).

[83] Zanimljiv je, graničan i rijedak primjer značenja boja i njezin izostanak u romanu *Vrijeme je opak igrač* Jennifer Egan, u poglavlju oblikovanom prema nizu prikaza iz PPT-a te digitalne inačice toga PPT-a dostupnoga na njezinoj mrežnoj stranici u kojem se boja pojavljuje (Nørgaard 2019: 217–218; Pignagnoli 2014: 99–100).

da baš sva uglata pisma odišu *grubošću* i *maskulinitetom* (van Leeuwen 2006: 149), već se uglatost može pojaviti i u drugim, možda manje prihvaćenim asocijacijama, a također može biti namjerni kontrast određenom sadržaju.

Osim razlikovnih obilježja i sustava koji Nørgaard prilagođava za potrebe tumačenja romana iz perspektive multimodalne stilistike, autorica u poglavlju o tipografiji izdvaja i dva *tipografska semiotička načela* – konotaciju i metaforu – koje van Leeuwen vidi kao ključne načine stvaranja semiotičkoga značenja kroz tipografiju.[84] Uvidjevši nedostatke njegova pristupa i terminologije, Nørgaard predlaže četiri načela za koja smatra da nisu međusobno isključujuća i u određenim se pripovjednim kontekstima paralelno ostvaruju, na što treba pripaziti pri tumačenju (Nørgaard 2019: 80–117):

- *diskurzivni uvoz*: uvođenje tipografskih znakova iz posve drugog konteksta (primjerice uporaba gotice u suvremenom romanu, unošenje piktograma i fontova javnih, novinskih ili reklamnih diskursa)
- *ikoničnost*: označitelj (oblik znaka/slova) sliči ili oponaša označeno (sadržaj) – može biti *slikovni* i *zajedničke konceptualne kvalitete* (uključuje sličnosti tipografije i zvučnih kvaliteta, pisma i rukopisa ili pisma i obojenosti)
- *indeksnost*: uzročno-posljedični odnos označenoga i označitelja, upućivanje na materijalno podrijetlo označitelja (uključuje, primjerice, rukopisno pismo kao implikaciju identiteta i/ili stanja lika ili pripovjedača)
- *simboličnost*: „relativno proizvoljan" odnos označitelja i označenoga (kada su različite dionice pripovjednoga diskursa ili pripovjedača izvedene različitim fontovima koji nemaju prirodnu poveznicu s njihovom semantikom ili je pak posve arbitraran izbor boje u određenim segmentima).

Raspravljajući dalje o hallidayevskim metafunkcijama, Nørgaard se slaže da je glavnina tipografskih značenja ideacijska, a izražava sumnju u mogućnost tipografije za iskazivanje interpersonalnoga značenja (Nørgaard 2019: 84–86). Međutim, kako bi nadomjestila taj aspekt kao dodatnu kategoriju, autorica unosi tipografsku modalnost čijom će se uporabom praviti

[84] Osvrćući se na van Leeuwena (van Leeuwen 2006), Nørgaard sumira da *konotacija* „uključuje 'diskurzivni uvoz' tipografskih znakova u kontekst kojemu ranije nisu pripadali" (Nørgaard 2019: 79). Pritom se pri interpretaciji u obzir uzimaju i izvorna domena koja je prvotni kontekst znaka i „nova domena u kojoj je upotrebljen" (Nørgaard 2019: 79). *Metaforu* van Leeuwen vidi drugim ključnim mehanizmom stvaranja tipografskoga značenja. Uzevši u obzir prenošenje značenja iz jedne domene u drugu, Nørgaard pojašnjava da je riječ o „načelu sličnosti između vizualnog oblika označitelja (slovnih oblika) i označenog" (Nørgaard 2019: 80). Posljedično, uočava Nørgaard, tipografska metafora „pokriva i kombinira dva donekle različita principa: sličnost između tipografskog označitelja i označenog kao i značenja povezana s fizičkim i materijalnim podrijetlom označitelja" (Nørgaard 2019: 80).

razlika učinaka realnosti u stvaranju značenja tipografije, pri čemu se kao važan fenomen ističe dvostruka deiktičnost i poravnavanje perspektive čitatelja i pripovjedača i/ili lika (Nørgaard 2019: 86). Osim toga, budući da je oslonjena na materijalizaciju i vizualnost, tipografija izražava i kompozicijska, tj. tekstualna značenja, a ono se „postiže povezivanjem i istaknutošću" (Nørgaard 2019: 86). Najčešće je riječ o određenim segmentima koji su oblikovani drukčijim tipografskim izborima, pa su samim time obilježeni. Važno je uočiti da postoje razine tih obilježenosti, od uobičajenih i konvencionalnih izbora do snažnijih učinaka. Naime, pojava verbalnih iskaza u italiku u romanesknom kontekstu smatra se „prilično uobičajenom", stoga manje izraženom od, primjerice, obojenoga iskaza (Nørgaard 2019: 86). Međutim, nužno je uzimati kontekst tipografskoga diferenciranja u verbalnome sloju pripovjednoga diskursa, a upravo primjer iskazivanja u italiku (od klasičnoga impliciranja citiranja do ironijskoga inputa) ukazuje na tu potrebitost zbog promjenjivosti povijesnih i književnih okolnosti, a time i konkretnih značenjskih implikacija (Nørgaard 2019: 101).

Premda je sustav za tumačenje tipografskih semiotičkih značenja u svojoj raspisanosti poprilično rigorozan, a vidljivo je to i iz razgranatosti obilježja i iz razrađenih primjera četiriju tipografskih načela, čak i u tom revidiranom okviru dopušta mnogostruka tumačenja koja isključivo ovise o semiozi određenih stavaka. Ta semioza najčešće ovisi o izvedbi pripovjednoga glasa i njegovoj generalnoj karakterizaciji i fokalizaciji, uklopljenosti u radnju, kompoziciji i organizaciji na stranici te posredno diskurzivnom značenju tipografskoga izbora. U tom je smislu moguće da crvena boja, primjerice, može u indeksnom smislu implicirati lik (to bi bio primjer s ocem u Foerovu romanu), biti povezana u ikoničnom smislu s krvlju ili pak u simboličnom smislu biti proizvoljna boja određenih iskaza.[85] Iako to predstavlja *rizik* za razrađeni sustav i stilističku metodologiju, Nørgaard ističe da su načela koja je utvrdila ipak primjenjivija i učinkovitija od prijašnjih (Nørgaard 2019: 116). Također, bez obzira na to što se u tradicionalnom smislu tipografski izbori ne uzimaju isključivo kao autorski izbori, autorica se priklanja „ideji Kressa i van Leeuwena (2001) o stvaranju značenja u četiri sloja (diskurs, dizajn, proizvodnja i distribucija)", stoga taj aspekt vidi *jednako relevantnim* kao da su izvorni doprinosi autora (Nørgaard 2019: 117).

Nørgaard se nadalje bavi semiotičkim potencijalima kompozicije (engl. *layout*) uzimajući u obzir ukupnost prostorne organizacije, dizajniranja i povezivanja pojedinih elemenata (prored,

[85] Za potonje u ovom trenutku nije poznato imali li primjera, međutim, kako izdvaja Nørgaard, to može biti legitimno semiotičko tumačenje (Nørgaard 2019: 105).

margine, verbalni pasusi, vizualni elementi) u stranici konkretnoga romana (Nørgaard 2019: 119). Treba imati na umu, upozorava autorica, da se ta značajka semiotike romana uzima u obzir tek nakon što roman uđe u produkcijski sloj (Nørgaard 2019: 119), a što je iz naratološke perspektive donekle usklađeno s razmatranjem aspekta diskursa jer „nam je [on] jedini dostupan" i to je aspekt „koji posreduje pojedine elemente priče" (Grdešić 2015: 19).[86] Posredovanje priče, među ostalim, uz pomoć određene kompozicije, pogotovo u slučajevima kada je ona stilski izraženija, češće je autorski i pripovjedni input, dok su konvencionalne i „prozirne" kompozicije rezultati tima koji sudjeluju u dizajnu i produkciji (Nørgaard 2019: 119–120).

Oslanjajući se na Kressa i van Leeuwena u razmatranjima kompozicije, Nørgaard uzima u obzir *informacijsku vrijednost*, *istaknutost* i uokviravanje odnosno *povezivanje* kao sustave kojima se posreduju semiotička značenja iz multimodalne perspektive (Nørgaard 2019: 120). Prvospomenuti sustav obuhvaća načela prostornoga postavljanja informacije u odnosu na relacije *lijevo/desno*, *gore/dolje* i *centar/margina*,[87] tj. proučavanje organizacije *osnovnih jedinica* u veće (Bateman 2008: 115 prema Nørgaard 2019: 124) na stranici. Istaknutost uključuje tumačenje *značaja* pojedinoga elementa koji *privlači pozornost* u odnosu na druge u kompoziciji, a ostvaruje se u odnosu na različite načine – od veličine i boje do ponavljanja i oštrine fokusa (Nørgaard 2019: 125). Primjerice, u romanu su fotografije istaknuti elementi, premda je spomenuto semiotičko načelo donekle *intuitivno* (Kress i van Leeuwen 2006: 202 prema Nørgaard 2019: 126), pa ponekad promiče rigoroznom i analitičnom sustavu te može ovisiti o pojedinačnom čitateljskom iskustvu (Nørgaard 2019: 125–126). Ipak, i pri tumačenju istaknutosti valja imati na umu ideološko i vrijednosno hijerarhiziranje koje je nerijetko u suprotnosti s perspektivama multimodalnoga pristupa koji kao ravnopravne tumači sve semiotičke moduse i njihove kombinacije.

[86] Multimodalna stilistika tako nudi stilističke alate kojima se više ne mora utvrđivati je li organizacija pripovjednoga diskursa stilogena ili ne (Katnić-Bakaršić 2006: 35), već u kojoj je mjeri stilogena.

[87] Pritom treba imati na umu, a što je sugerirala i Gibbons (2012a: 4), da se relacija lijevo/desno najčešće promatra iz perspektive zapadne kulture kojoj je po tom principu tumačenja lijevo ono što označava *zadano*, *poznato*, a desno pak *novo*, *strano* (Nørgaard 2019: 120). U relaciji gore/dolje za prvo je tendencija označavanja *idealnoga* i *uopćenoga*, a za drugo *realnoga* i *praktičnoga* (Kress & van Leeuwen 2006: 186–187 prema Nørgaard 2019: 121). Glede relacije centra/margine u prednosti su elementi u središnjici jer je tendencija njih uzimati kao *jezgru informacije*, dok su rubni dijelovi *podređeni* (Kress & van Leeuwen 2006: 196 prema Nørgaard 2019: 121–122). Iznesene relacije nisu samo formalne, već nose određene ideološke inpute koji ih, među ostalim i zbog nedostatka empirijskih istraživanja, čine izazovnima i upitnima (Nørgaard 2019: 122–123), stoga je važno promišljati o konkretnim tekstovima i njihovim kontekstima te posljedično iščitavati namjere i učinke koje pojedini elementi tek u semiozi s ostalim aspektima teksta (primjerice tek u kombinaciji jezičnoga sloja, tipografije i kompozicijskoga statusa) imaju.

Treće načelo povezivanja (engl. *connectivity*) uključuje tzv. *uokviravanje* te *spajanje* (engl. *linking*). Glede uokviravanja Nørgaard objašnjava da unutar okvira, koji čine linije i prazan prostor, može istodobno doći i do spajanja i do razdvajanja elemenata, a osim *eksplicitnoga okvira*, najčešći je način razdvajanja iskorištavanje praznog prostora među elementima (Nørgaard 2019: 127). Spajanje, prema van Leeuwenu, podrazumijeva tri tipa: *verbalno spajanje*, *vizualno spajanje* i *vizualno-verbalno spajanje*, a sva tri funkcioniraju prema principima elaboracije ili ekspanzije (van Leeuwen 2005: 217–247; Nørgaard 2019: 127–128).

Fokusirajući se na romane, Nørgaard u obzir uzima nekoliko različitih jedinica kompozicije, primjerice, odlomak, odjeljak, stranicu, poglavlje, a kada se zanima za razmak, u obzir uzima prostor među slovima, prored i bijeli prostor papira (Nørgaard 2019: 129). U svom pristupu kombinira razmatranje kompozicijskih osnovnih jedinica i semiotičkoga modusa izražaženog riječima u njegovu (dis)kontinuitetu pri tvorbi većih blokova, što joj omogućava širi obuhvat značenjskoga spektra. Kao i za druge semiotičke moduse koje pojašnjava, i za kompoziciju te njezin utjecaj na značenja autorica ističe da je važan kontekst ostvarenja pojedinačnih tekstualnih blokova i jedinica. Naime, značenje i informacijska vrijednost koje se u konkretnoj kompozicijskoj jedinici, primjerice vizualnoj konstrukciji bilježaka, mogu ostvariti uvelike ovisi o prostornom statusu iz kojeg će proizaći funkcija. U tom smislu fusnote u podnožju stranice, bez obzira na to što mogu nositi isti sadržaj, nemaju istu funkciju i značenje kao bilješke na lijevim i desnim marginama ili krajnje bilješke koje su posve odvojene od osnovnoga teksta (Nørgaard 2019: 139–140). Za fusnote je značenje „kulturološki utemeljeno“, a „aktivira [se] određenom prostornom kompozicijom teksta“ (Nørgaard 2019: 141). U radikalnijim primjerima bilježaka, osobito fusnota koje granaju pripovijedanje, jasno je da je učinak takvih strategija „defamiliziranje konvencionalne pripovjedne strukture i puta čitanja u romanima“, a time ne samo da se otvara pitanje čitateljski, napose žanrovskih očekivanja već se i njihovom pripovjednom emancipacijom „čitatelju pripisuje značajan stupanj odgovornosti za značenje teksta“ (Nørgaard 2019: 143).

Što se tiče nadalje uokvirivanja elemenata, osim karakterističnoga propitivanja pozicije pojedinoga semiotičkoga modusa u stranici ili cjelini romana, autorica se zanima i za značenja bjelina i praznoga prostora, uviđajući da igranje u takvoj semiozi definitivno odmiče čitatelja od očekivane „čitljive kontinuirane proze“ u kompoziciji romana (Nørgaard 2019: 154). Nørgaard sugerira da i praznine, u odnosu spram realizacije pojedinih modusa, imaju značajan stilski učinak te nisu zanemariva stavka pri multimodalnoj stilističkoj analizi i interpretaciji.

Nadalje se Nørgaard zaustavlja na načelu spajanja, odnosno verbalno-vizualnog vezivanja elemenata. Autorica u tom pogledu razmatra *elaboriranje*, u kojemu se vizualna komponenta prikazuje isto kao što je ispripovijedano i izraženo riječima, donekle može biti istovjetno ilustriranju, te *ekstenziju*, u kojoj se vizualnim slojem dodaju „nove i iznimno važne informacije" za pripovijedanje (Nørgaard 2019: 155–157). Prvi način ostvarivanja relacije konvencionalniji je i češći, no u multimodalnim romanima sve je izraženija ekstenzija u kojoj semiotički modusi koji sudjeluju u oblikovanju vizualnih slojeva donose takvim elementima samosvojna značenja i navigiraju nova tumačenja. Štoviše, autorica pretpostavlja da će se, zbog sve veće potrebe komuniciranja i izražavanja vizualnostima te opće tendencije prema vizualnom i u svakodnevnom životu, u nekom trenutku autori prikloniti ekstenzivnijem načinu proizvodnje značenja u književnom diskursu te manju pozornost obratiti izražavanju riječima (Nørgaard 2019: 160). Poglavlje o kompoziciji Nørgaard zaključuje uvidom da premda važan semiotički modus, kompozicija ne nosi najvažnije značenje niti ga samostalno može realizirati (Nørgaard 2019: 162–163). Drugim riječima, multimodalni stilistički pristup romanu zagovara uočavanje svih semiotičkih modusa iskorištenih u pripovjednom tekstu te cjelovita značenja pri analizi i interpretaciji temelji na semiozi modusa.

Sljedeći aspekt bavljenja romanom iz perspektive multimodalne stilistike jesu neverbalni elementi u pripovjednom diskursu, a Nørgaard ih obuhvaća poglavljem u kojemu se fokusira na analize fotografija, crteža i ostalih grafičkih elemenata[88] u romanima. Primjećuje da se elementi – *vizuali* – koji su obuhvaćeni tim aspektom mogu istraživati kroz povijest knjige, dakle dijakronijski, ali i u zasebnim žanrovima i diskursima, od „iluminiranih rukopisa [..] do modernih grafičkih romana" (Nørgaard 2019: 166). Krećući se od hallidayevskog modela preko Kressa i van Leeuwena, prilagođujući kategorije reprezentiranja u vizualnim elementima, Nørgaard razmatra njihovo ideacijsko (sudionici reprezentirani u procesima – materijalni, relacijski, mentalni i verbalni, okolnosti itd.), interpersonalno (sustavi pogleda, distance, perspektive, kadra, modaliteta itd.) i kompozicijsko značenje (informacijske vrijednosti, istaknutost, uokvirivanje i spajanje) (Nørgaard 2019: 166–173). Autorica, unatoč razlikama u temeljnim slojevima proizvodnje značenja (diskurs, dizajn, proizvodnja i distribucija), u obzir uzima primjere različitih romanesknih podžanrova – biografski roman, eksperimentalni multimodalni roman te ilustrirano izdanje vizualno konvencionalnoga romana, uviđajući

[88] Autorica nešto dalje zapaža da su neki elementi primjeri „granični[h] slučaj[eva] između crteža i drugih grafičkih elemenata", kada je riječ o elementima za koje je očigledno da nisu izvedeni rukom već su tehnički (i/ili digitalno) uređen i obrađeni, ali ih se pripovijedanjem i/ili popratnim napisima identificira kao crteže (Nørgaard 2019: 210).

razliku među romanima koji imaju izvorno integrirane vizuale te one koji su im dodatni u nekom trenutku dizajna i proizvodnje. Oslanjajući se na *multimodalnu koheziju*, autorica pojašnjava usklađenosti i disonancije pri stvaranju značenja na različitim razinama izabranih romana (Nørgaard 2019: 192).

Odčitavanjem vizualne gramatike kroz ideacijsko, interpersonalno i kompozicijsko značenje autorica se ponajviše bavi kroz fotografije, a zatim probire crteže, takozvane figurativne slike i zanimljive grafičke elemente iz romana te ih interpretira kroz suodnos s izraženog riječima. Uočava da integrirani vizuali „produbljuju i unapređuju pripovijed na različite načine" (Nørgaard 2019: 210) pridonoseći, primjerice, proširivanju aspekata karakterizacije lika i u širem smislu razumijevanja prostorno-vremenskih odnosa. Dakako, razina modaliteta (nisko – visoko) i *stil* realiziranih (Nørgaard 2019: 210) crteža i drugih grafičkih oznaka često su sniženi za razliku od značenja proizvedenih fotografijama. Drugim riječima, izvedena rješenja jesu znakovi (često ikonični prikazi) onoga što bi čitatelj mogao vidjeti kada bi sudjelovao u događaju iz priče. Kada je riječ o drugim vrstama vizuala, osim fotografija i crteža, Nørgaard nudi primjer reprodukcije prikaza PPT-a iz romana *Vrijeme je opak igrač* Jennifer Egan[89]. Pritom se razmatra, među ostalim, na koje sve načine grafički izgled poglavlja s umetnutim prikazima funkcionira u karakterizaciji lika Alison (Nørgaard 2019: 216).

Posljednja dva poglavlja studije, naglašavajući tezu da multimodalna stilistika aktivira vizuru romana kao semiotičkoga objekta i proširenje definicije teksta, Nørgaard posvećuje dizajnu naslovnica romana te njegovim materijalnim i fizičkim odlikama (značajke papira, omota i uveza). Budući da se ovaj doktorski rad usmjerava multimodalnim semiozama *unutar* korica romana te ograničava korpus na prva izdanja, zadržavajući mogućnost identificiranja pojedinih elemenata u knjizi kao peritekstualnih (napose nakladničkih peritekstova), iz tih dvaju poglavlja sumiraju se samo ključni uvidi. Promišljajući o romanu iz pozicije opreke tradicionalne i multimodalne stilistike, Nørgaard inzistira na tome da tradicionalna vizura razmatra samo *verbalni tekst* romana, izostavljajući mogućnost istraživanja značenja onkraj tog aspekta (Nørgaard 2019: 223). Pritom uzima u obzir čitateljska očekivanja te eventualne multimodalne semioze koje proizvode naslovnice u odnosu sukladnosti s pripovjednim tekstom odnosno spram njega, kao i mogućnosti uspoređivanja naslovnica kada je riječ o romanima koji se realiziraju i u novim izdanjima. Autorica pojašnjava da, iako je *verbalna pripovijed* ista

[89] Taj roman u fokusu je istraživanja revidiranih peritekstova Pignagnoli (Pignagnoli 2014).

(Nørgaard 2019: 249), njezina multimodalna stilistička vizura s obzirom na proizvedena značenja koja se pokreću već gledanjem naslovnice govori u prilog tomu da *isti* roman nije *posve* isti zbog niza kontekstualnih i diskurzivnih razloga[90] (Nørgaard 2019: 225). Drugim riječima, autorica utvrđuje da naslovnica „nedvojbeno igra ulogu u čitateljevu dekodiranju teksta", a posebice se to odnosi na *ulazak* u pripovijedanje koje može potvrditi ili odbaciti čitateljsko prvotno očekivanje (Nørgaard 2019: 271). S druge strane, kada je riječ o fizičkim i materijalnim svojstvima romana, Nørgaard uviđa da ona pridonose s manje „komunikacijskoga djelovanja nego izražavanje riječima, slike, tipografija, kompozicija i vizualni dizajn naslovnice" te su moguća otkrivena značenja za cjelokupni roman provizornija (Nørgaard 2019: 274). Ipak, spomenuti aspekti tiču se, napominje autorica, „materijalizacije autorove pripovijedi u fizički oblik knjige" (Nørgaard 2019: 275). Premda djeluju manje semiotično, stilski izbori koji se manifestiraju na fizička svojstva knjige najznačajniji su i najjasniji u onih romana koji „namjerno osporavaju oblik", neovisno je li riječ o konvencionalnim postavkama knjige kao kodeksa, izostavljanjima poglavlja, diskrepanciji koja nastaje kod multipliciranja završetaka ili pak rasporedima pripovjednoga teksta u više svezaka (Nørgaard 2019: 283–284). Također se značenje može proizvesti taktilnošću materijala, nekonvencionalnim dimenzijama naslovnice, izostajanjima konvencionalnih elemenata na koricama itd. (Nørgaard 2019: 290).

Autorica razmatra i semiotiku papira, ponajprije kroz svojstva *površine*, *teksture*, *debljine* i *boje* (Nørgaard 2019: 294), a predstavlja i iznimne primjer implicirane već autorskim dizajnom papira te povezane s pripovjednim tekstom kao u *Willie Masters' Lonesome Wife* Williama H. Gassa, *Tree of Codes* Jonathana Safrana Foera ili *S.* Jeffreyja Jacoba Abramsa i Douga Dorsta itd. Uočava da postoji potreba razmatranja pojedinih resursa i njihovih semiotičkih potencijala jer djeluju u semiozi romana te da je to područje koje zbog nedovoljnog istraživanja do sada treba biti fokusu budućim semiotičarima i stilističarima (Nørgaard 2019: 302–303).

Nørgaardičin multimodalni pristup romanima, osim što sustavno razrađuje semiotičke resurse (izražavanje riječima, tipografija, kompozicija, slike itd.) u njihovim potencijalnim

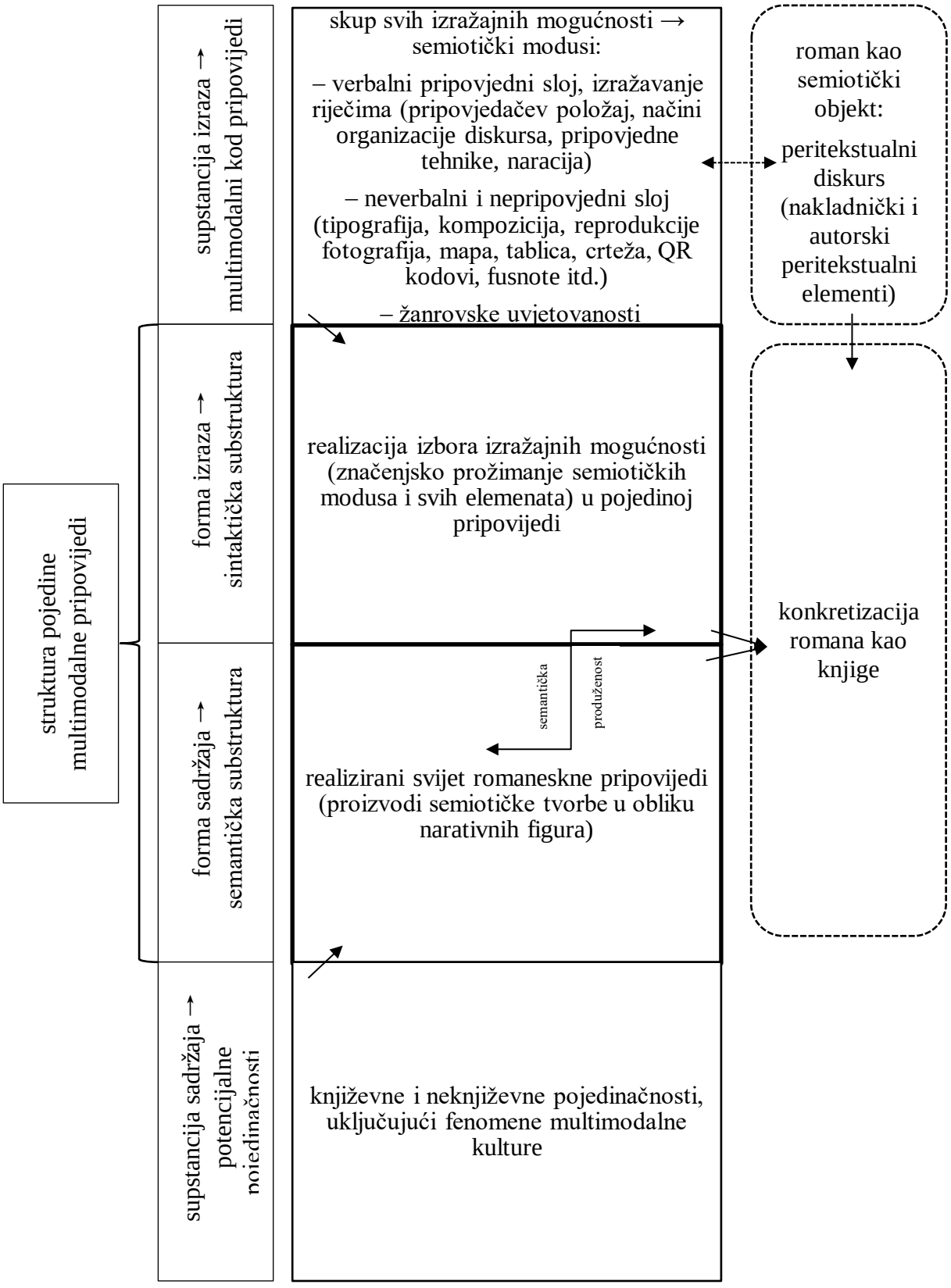
[90] Razmatranje proizvodnje značenja kao dijela konteksta ili dijela teksta prema Nørgaard je složeno. Primjerice, autorica drži da je dodavanje loga/naziva izdavača na naslovnicu te posljedično impliciranje njegova statusa i kulturnoga kapitala pitanje koje je dijelom „značenja romana za [konkretnog] čitatelja", a ne pitanje konteksta i dodatnih simboličkih, ideoloških, ekonomskih i dr. učitanih vrijednosti (Nørgaard 2019: 247). Drugim riječima, Nørgaard smatra da čitatelj neće razrađivati ista značenja s obzirom na različite naslovnice koje vidi prije čitanje i/ili nakladnike čije izdanje konzumira. S druge strane, uviđa autorica, postoje primjeri, poput onih u Japanu, u kojima čitatelji ne žele u javnosti otkrivati što čitaju, stoga se služe posebnim omotima koji ne dopuštaju sagledavanje naslovnice, a to potvrđuje da je riječ o istraživanju fenomena „semioze nastale na razinama distribucije i potrošnje" (Nørgaard 2019: 266). Potonji sloj – *potrošnja* autorica predlaže kao peti sloj Kressova i van Leeuwenova nizu stvaranja značenja: diskurs, dizajn, proizvodnja i distribucija (Nørgaard 2019: 294).

značenjima za pripovjedni tekst te uključuje i vizualno konvencionalne romane u fokus istraživanja, pokazuje se značajnim jer kroz primjere multimodalne semioze raspravlja o naratološkim aspektima kao što su narativni glas, karakterizacija te stvaranje značenja kroz dvostruko deiktičko usklađivanje čitatelja i lika/pripovjedača (Nørgaard 2019: 306). Autorica pokazuje da pojedini elementi i resursi nisu *ukrasi* ili *trikovi*, već funkcioniraju po principima komunikacijskih učinaka te imaju značajnu stilsku ulogu na fikcionalni svijet romana (Nørgaard 2019: 307).

2.4. Utvrđivanje modela multimodalnoga romana

Aktiviranjem razrađenih metodoloških alata multimodalne stilistike dograđuje se i razvija razmatranje stilistike (suvremenog hrvatskog) romana u okrilju moderne teorije žanra koja afirmira njegovu pluralnost i plastičnost. Izuzev stilističko-teorijske studije o interdiskurzivnosti romana (Ryznar 2017), stilističke i naratološke studije o (hrvatskom) romanu do sada bile su usmjerenije na preglednost postojećih koncepata, tematsko-idejne preokupacije suvremenosti romana i njihovu kategorizaciju (Nemec 2003; Visković 2006; Pogačnik 2008a, 2008b; Gajin 2018; Oraić Tolić 2016).

Uzme li se, dakle, u obzir da pozicija multimodalne stilistike afirmira dogradnju postojećih stilističkih i naratoloških modela za analizu i interpretaciju romana te na taj način otvara prostor tumačenja elemenata onkraj, u klasičnoj naratologiji, *osnovnog pripovjednog iskaznog koda*, a to je *jezik* (Peleš 1999: 55), može se ponuditi jednostavan model multimodalnoga romana. Dakako, imajući u vidu rasprave i ograde glede terminoloških nesuglasica oko stilističkoga pristupa multimodalnom romanu i pristupa multimodalne stilistike romanu (vidjeti Shema 2), u doktorskome radu i kroz odabrani korpus imenuje se jednostavno i prigodno (pod)žanr multimodalnog romana i to onako kako ga definiraju i interpretiraju Gibbons i Hallet, a u značenju relativno nekonvencionalnog eksplicitno multimodalnoga romana kako ga imenuje Nørgaard. Primijene li se sve spoznaje iz pregleda o multimodalnom romanu i multimodalnoj stilistici romana na model analize romana koji je na tragu Hjelmslevljeva koncepta znaka revidirao i utvrdio Peleš (Peleš 1999: 2–5, 124–128), dobiva se sljedeći model koji može poslužiti kao polazišna točka za raspravu o terminološkim previranjima i analizu elemenata multimodalnoga romanesknoga diskursa (vidjeti Shema 3).



Shema 3. Model za analizu multimodalnoga romana

Zaključno, uviđa se da, premda žanr romana nema jedinstvenu povijest niti se može svesti na određeni broj generiranih obilježja, on postaje „reprezentativna književna vrsta ili dominantni književni izraz epohe“ (Solar M. 1974: 190) modernosti, a nakon toga i reprezentativni žanr 21. stoljeća. Multimodalni roman, njegov (pod)žanr i osobitost toga stoljeća, nudi se kao „odgovor na promjenjivo kulturno okružje“ ponajprije uvjetovano brzinom promjena u digitalnim sferama te potrebom da se književni izraz približi čitateljevoj svakodnevici i svakidašnjem iskustvu (Gibbons 2012a: 128–129), što onda podrazumijeva raznovrsne neverbalne promjene koje, posljedično, ostvaruju percepcijske i drukčije senzorne učinke na čitatelja.

3. TEORIJA PARATEKSTA I PERITEKSTA

Uz stilističke alate koje nudi multimodalni pristup i multimodalna stilistika doktorski rad oslanja se i na studije Gérarda Genettea, francuskoga književnoga teoretičara i kritičara, čiji je doprinos znanosti o književnosti važan utoliko što je na strukturalističkom fonu razradio naratološku terminologiju te postavio temelje za analitičku raspravu o pripovjednim strategijama (Peternai 2008). Među ostalim, doprinos znanosti o književnosti dao je upravo teorijom parateksta, utemeljivši termine paratekstualnost odnosno paratekst [91] u širem filološkom polju koji danas podrazumijevaju tekst ne samo verbalnoga karaktera priključenoga književnome tekstu, već šireg semiotičkoga shvaćanja teksta/znaka u varijabilnim manifestacijama i različitim semiotičkim modusima. Premda ga je Genette konceptualizirao kao područje interesa književne teorije (Oraić Tolić 2019: 59), paratekst se tijekom godina primjenjivao u brojnim znanstvenim disciplinama i područjima (Bös i Peikola 2020: 5), među ostalim, u povijesti književnosti, povijesti knjige i čitanja, prevoditeljstvu, lingvistici, medijskim studijima, kulturnim studijima, povijesti umjetnosti, nakladništvu, bibliotekarstvu, računalstvu itd. Interes za odnos teksta i parateksta u francusku znanosti o književnosti dolazi posredno, „s promicanjem 'teksta' u rang privilegirana objekta književne analize“, a Aron i Lelouch spominju 70-e godine 20. stoljeća te uz Genettea strukturalističke kritičare kao što su Antoine Compagnon i Claude Duchet (Aron i Lelouch 210: 450).

3.1. Teorija parateksta Gérarda Genettea

Genette termin paratekstualnost prvi put upotrebljava u studiji *Introduction à l'architexte* 1979. godine sistematizirajući genološku terminologiju (Juvan 2013: 157). Odričući se „strukturalističkog 'zatvorenog teksta'“ te se krećući prema „otvorenom strukturalizmu“ (Juvan 2013: 157), autor svoj interes proučavanja teksta i njegovih odnosa s drugim tekstovima i diskursima pojašnjava uvođenjem termina *transtekstualnosti* [92] koji vidi kao *tekstualnu*

[91] Premda mnogi izvori i literatura imenuju upravo Genettea kao tvorca neologizma, Daniel Jacobi utvrđuje uporabu termina paratekst još 1977. u članku „De l'objet-texte au texte-objet“ Michela Martins-Baltara (Jacobi 1985). Osim toga, termin paratekst, u značenju sličnom Genetteovu, pojavljuje se i u Ihaba Hassana, u njegovu tekstu o tendencijama posthumanističke kulture iz 1977. (Hassan 1977: 831). „Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?“ jedan je od temeljnih tekstova sve prihvaćenijeg pristupa posthumanizmu recentne humanističke misli (Clarke i Rossini 2017: xi). Hassanov spomen termina paratekst ne referira se nigdje u mnogobrojnoj literaturi na koncept paratekstualnosti.

[92] Za razliku od Genettea koji termin upotrebljava u okvirima koncepta teksta u odnosu s drugim tekstovima, Oraić Tolić termin transtekstualnost u svojoj studiji o citatnosti razlaže u odnosu spram intertekstualnosti, ali u užem smislu od Genettea. Autorica se tim terminima služi kako bi razjasnila dvije osnovne orijentacije „tekstova,

transcendenciju (Genette 1985: 189). U završnom dijelu te studije Genette predstavlja termin transtekstualnosti kroz njegova četiri kohiponima koje shvaća kao međutekstualne odnose:

- *intertekstualnost* određuje kao doslovnu prisutnost jednog teksta u drugom
- *metatekstualnost* vidi odnosom koji povezuje komentar s tekstom koji komentira
- *paratekstualnost* pojašnjava kroz odnos imitacije i transformacije te zaključuje da je to savršen transtekstualni oblik
- *arhitekstualnost* tumači kao inkluzivan odnos koji povezuje svaki tekst s različitim tipovima diskursa kojima pripada, kao što su žanrovi, i njihova određenja (tematska, modalna…) (Genette 1985: 189).

Tek 1982. studiju *Palimpsestes: La littérature au second degré* Genette posvećuje spomenutim odnosima imitacije i transformacije. U toj studiji preimenovao je pojedine termine te proširio svoju klasifikaciju transtekstualnosti. Genette terminu paratekstualnost tada pripisuje novo značenje, ono koje je i danas prihvaćeno u uporabi, te prijašnje definirane odnose obuhvaća novim terminom *hipertekstualnost*. Nova koncepcija paratekstualnosti tada je u Genetteovim promišljanjima uvrštena na drugo mjesto transtekstualnih odnosa. U reviziji strukturalističke klasifikacije „opće poetike transtekstualnosti" (Macksey 1997: xviii) razlikovat će pet odnosa:

- *intertekstualnost* objašnjava kao „odnos suprisutnosti između dva teksta ili između nekoliko tekstova", odnosno „stvarnu prisutnost jednog teksta u drugom" (Genette 1997b: 1–2). Taj se odnos često prepoznaje kao „tradicionalna praksa citiranja", *plagiranje* ili u obliku *aluzija* (Genette 1997b: 2).
- *paratekstualnost* je „odnos koji povezuje tekst, prikladno govoreći, uzet kao ukupnost književnoga djela, s onim što se može nazvati njegovim *paratekstom*: naslov, podnaslov, međunaslovi; predgovori, pogovori, bilješke, uvodi itd.; rubne, podnožne, završne bilješke; epigrafi; ilustracije; anotacije, korice knjige, zaštitni omot i mnoge druge vrste sekundarnih signala, bilo alografskih ili autografskih" (Genette 1997b: 3).[93]

umjetničkih stilova i kultura: orijentacij[u] na prirodni jezik ili zbilju (transtekstualnost) i orijentacij[u] na tuđe tekstove ili jezik kulture (intertekstualnost)" (Oraić Tolić 1990: 5).

[93] Prefiksoid para– grčkoga podrijetla (παρά) „višeznačan [je] i ponekad upravo suprotan samoj suprotnosti" (Vuković 2005: 14), stoga usmjerava značenje riječi u odnosu spram teksta tako da određuje ono oko, mimo, uz, pokraj, blizu teksta, ali i protu i protiv teksta. Drugim riječima, taj prefiksoid podrazumijeva postojanje binarnosti, istodobno i „blizinu i udaljenost, sličnost i različitost, unutrašnjost i vanjštinu", ali i status sekundarnosti

- *metatekstualnost* razumijeva „odnosom najčešće označenim komentarom“, odnosno onim koji „objedinjuje dani tekst s drugim, o kojem govori, a da ga nužno ne navodi (bez dozivanja), zapravo ponekad i bez imenovanja“ (Genette 1997b: 4).
- *hipertekstualnost* tumači kao „bilo koji odnos koji ujedinjuje tekst B (koji ću nazvati hipertekstom) s prijašnjim tekstom A (nazvat ću ga, naravno, hipotekstom), a na koji je nakalemljen tako da nije komentar“ (Genette 1997b: 5). Drugim riječima, to je svaki „tekst drugog stupnja“, tj. „tekst izveden iz drugoga, već postojećega teksta“ (Genette 1997b: 5).[94]
- *arhitekstualnost* vidi skupom različitih „tipova diskursa, načina iskazivanja, književnih žanrova iz kojih proizlazi svaki pojedinačni tekst“ (Genette 1997b: 1). Taj je odnos „najapstraktniji i najimplicitniji“, „artikuliran ponajviše samo kao paratekstualni navod“ (Genette 1997b: 4).

Pobliže objašnjavajući paratekstualnost kao transtekstualni odnos, Genette ističe da paratekstovi „osiguravaju tekst s (promjenjivim) postavkama, a ponekad i komentarom, službenim ili ne, koje čak ni puristi među čitateljima, oni koji su najmanje skloni vanjskim uvidima, ne mogu uvijek zanemariti onako lako kako bi željeli i kako tvrde“ (Genette 1997b: 3). To područje istraživanja (među)teksta Genette vidi „povlaštenim područjem djelovanja pragmatične dimenzije djela, tj. njezina utjecaja na čitatelja, točnije područje onoga što se danas često naziva, zahvaljujući proučavanjima autobiografije Philippea Lejeunea, žanrovski *ugovor* (ili *sporazum*)“ (Genette 1997b: 3).[95] Umjesto klasičnoga navođenja primjera iz navedene

---

i ovisnost „kao gost domaćinu, rob gospodaru“ (Hillis Miller 1979 prema Genette 1997a: 1). Iz toga Zubarik zaključuje da je „kreativni kao i subverzivni potencijal [parateksta] već usidren u njegovoj etimologiji“ (Zubarik 2014: 12).

[94] Ne ulazeći ovom prilikom u terminološke, definicijske i interpretacijske sličnosti i razlike istraživanoga fenomena, napominje se samo da je termin hipertekstualnosti, piše Sanja Tadić-Šokac, „širi [je] od tradicionalnog pojma parodije“, a prema Genetteu ima dvije funkcije: „Prva od tih funkcija je preobrazba teksta, a te transformacije uvijek *pišu istu priču na drugi način.* Hipertekstualnost ima svoju ludičku varijantu – parodiju, dok je travestija satirička, a transpozicija ozbiljna varijanta. Druga je funkcija hipertekstualnosti oponašanje stila teksta. Ozbiljna imitacija *piše drugu priču na isti način*, a njezina se šaljiva varijanta naziva pastiš. U tom dijelu Genette strogo dijeli hipertekstualnost od metatekstualnosti kao postupka eksplicitnog književnokritičkog komentara uključenog u fikcionalni tekst. Takvim poimanjem metatekstualnosti on slijedi Hjemslevljevo shvaćanje metajezika u prvom redu kao jezika komentara“ (Tadić-Šokac 2018: 47).

[95] Kako izdvaja Jean-Philippe Dupuy, paralelno s Genetteom tih su se godina koncepcijama paratekstualnosti bavili i drugi istraživači, primjerice Antoine Compagnon, Claude Duchet, Henri Mitterand i Philippe Lejeune, premda se njihova terminologija razlikuje (Dupuy 2008: 28). Upravo Lejeune, proučavajući autobiografiju i njoj bliske oblike, u književnu znanost uvodi termin *autobiografski ugovor* kojim razmatra međuodnose triju figura: autora, pripovjedača i lika (Lejeune 1999). Kako ističe Andrea Zlatar, središnja je ideja ugovora upravo spomenuti suodnos triju instancija, u kojem je ključan čin autorovo potpisivanje na koricama knjiga čime „odlučujuće označava svoj tekst kao autobiografski“ (Zlatar 1998: 152). Pritom „odlučujući je pragmatički aspekt ugovora, čime iz klasičnih književnoteorijskih prelazi u komunikacijske teorije“ (Zlatar 1998: 152). Na temelju toga Lejeune

kategorije odnosa, Genette navodi kompleksni primjer izostanka naslova poglavlja u cjelovitom izdanju Joyceova *Uliksa,* a koji su bili dijelom teksta prilikom objavljivanja romana u nastavcima.[96] Također se pita mogu li se skice, odnosno različiti oblici rukopisnih bilježaka, koje nisu ušle u završnu inačicu teksta, proučavati kao paratekstovi i što je s tekstovima objavljenima postumno. Kao završnu opasku uz uvodno pojašnjenje paratekstualnosti Genette ističe da je ona „prije svega riznica pitanja bez odgovora" (Genette 1997b: 4).

Opća je Genetteova napomena da se ponuđene transtekstualne odnose ne smije tumačiti „kao zasebne i apsolutne kategorije bez ikakvog uzajamnog kontakta ili preklapanja" (Genette 1997b: 7). Također, ponuđene kategorije nisu shvaćene kao uobičajene „kategorije teksta", „već prije aspekti tekstualnosti" (Genette 1997b: 8). Transtekstualni se odnosi međusobno prožimaju i supostoje, u konkretnim se interpretacijama i nadopunjuju. Primjerice, „arhitekstualno pripadanje danog djela često je najavljeno paratekstualnim tragovima" te je, stoga, ono ujedno i metatekstualno (Genette 1997b: 8). Takav je splet odnosa simptomatičan za naslove i podnaslove koji su ujedno (kvazi)žanrovska određenja i autoreferencijalni komentari toga teksta.[97] Također, treba imati na umu da se hipertekstualnost kao opća kategorija „najčešće otkriva uz pomoć paratekstualnog znaka koji ima ugovornu snagu: *Virgile travesti* izričit je ugovor koji, u najmanju ruku, upozorava čitatelja na vjerojatno postojanje veze između tog romana i *Odiseje* itd."[98] (Genette 1997b: 8). Na tom tragu može se prihvatiti i teza Marka Juvana da citati općenito mogu imati *paratekstualni položaj* (Juvan 2013: 159). Naime, citati, osobito književni citati, ako su grafički od osnovnoga teksta izdvojeni[99], mogu iz svoje drugostupanjske pozicije usmjeriti pozornost na međutekstualne odnose.[100] Iz navedenih

izvodi termin *romanesknog sporazuma* „očitu praksu ne-identičnosti (autor i lik ne nose isto ime) i potvrdu fiktivnosti (podnaslov roman na koricama knjige ispunjava uglavnom tu funkciju)" (Lejeune 1999: 216).

[96] Vidjeti više o složenosti, Genetteovom terminologijom, hipertekstualnih odnosa u *Uliksu* Jamesa Joycea i ovisnosti romana o (neslužbenim) paratekstovima dalje u autorovoj studiji (npr. Genette 1997b: 307–309).

[97] Primjeri su takvih naslova u hrvatskoj književnosti: *Roman o Korini* Miljenka Jergovića, *Ispovijed isuvišna čovjeka* Tomislava Marijana Bilosnića, *Povijest pornografije* Gorana Tribusona, *Florentinske elegije* Franje Cirakija, *Elegije* Zvonimira Goloba, *Soneti i druge zatvorene forme* Luke Paljetka itd. Primjeri su podnaslova u hrvatskoj književnosti: *„Zlatna hrvatska mladež": izabrane kratke priče* Paule Rem, *Tri kavalira gospodjice Melanije: staromodna pripovijest iz vremena kad je umirala hrvatska moderna* Miroslava Krleže, *Smiljko i ja si mahnemo: (balada na mahove)* Eveline Rudan, *Mladenka kostonoga: kazivanje o vještici Gili kako ga uz gusle pjeva Želimir Periš* Želimira Periša itd. Više o *naslovologiji* (engl. *titology*, franc. *titrologie*), tj. naslovu, podnaslovu i ponajviše žanrovskoj indikaciji koja je evidentirana i u drugim dijelovima naslovnoga aparata vidjeti dalje u Genettea (Genette 1997a: 55–102).

[98] Riječ je o parodiji *Eneide* francuskog književnika Paula Scarrona objavljivanoj između 1648. i 1653. godine.

[99] Pogotovo ako su u osnovnom tekstu interpolirani po principu *prekinutoga slijeda* (Lodge 1988: 275–277).

[100] U vidu treba imati i to da su mnogi neverbalni produkti koji se preuzimaju u tekstove, poput vizualnih peritekstova u romanima prema Oraić Tolić, primjeri *intersemiotičkih* i *transsemiotičkih* citata (Oraić Tolić 1990: 21).

tumačenja razvidna je poroznost Genetteovih transtekstualnih odnosa, odnosno otvorenost ponuđenih kategorija za međusobne interpretativne dopune.

Potom Genette u prosincu 1984. na simpoziju posvećenom Marcelu Proustu održava priopćenje naslovljeno „Le paratexte proustien“, objavljeno tek 1987. kao dio izdanja *Cahiers Marcel Proust*. U njemu na primjeru Proustova *Traganja za izgubljenim vremenom* „razlikuje paratekstualnost prema stupnjevima autorske odgovornosti“ (Pignagnoli 2014: 37), a paratekst pritom dijeli na *službeni paratekst, neslužbeni paratekst* te *postumni paratekst.* U službeni paratekst tom prigodom uvrštava naslove (što obuhvaća i naslovljavanja manjih cjelina), žanrovsku indikaciju (koja izostaje), urednikovo ime, inserte, reklamni ovitak, predgovor, posvete i epigraf (Genette 1987: 12–14). Preciznije bi bilo reći da je u tom priopćenju Genette razrađivao osobitosti peritekstova u Prousta.

Nakon opće definicije i kraćih zapisa Genette 1987.[101] objavljuje studiju *Seuils* u cijelosti posvećenu paratekstualnosti, tj. paratekstu[102]. Ta je studija, prema predgovaratelju Richardu Mackseyju, ključna studija autorova opusa (Macksey 1997: xvii). U njoj autor temeljito obrađuje termin parateksta te tipološki pokušava diverzificirati njegove različite pojavne oblike. Kako uočava Jan Baetens, Genetteova je studija „mnogo više od puke razrade projekta“ koji autor zacrtava pet godina prije u studiji *Palimpsestes*, jer se posvećuje široj koncepciji parateksta od prvotno zamišljenoga parateksta kao elemenata izvan teksta (Baetens 1987: 713). Također, Andrea Del Lungo smatra da se studija javlja na svojevrsnoj prekretnici koja se uočava u Genetteovu djelovanju, na prijelazu s poetika na estetiku (Del Lungo 2009: 98).

Genette studiju započinje definicijom književnoga djela, pokušavajući označiti granicu djela i teksta. Na tragu ranijih promišljanja Rolanda Barthesa, tekst vidi dijelom djela: „[k]njiževno djelo čini, u cijelosti ili u biti, tekst definiran (minimalno) više ili manje dugim slijedom verbalnih iskaza kojima su više ili manje pripisana značenja“ (Genette 1997a: 1). Važno je razlikovati djelo[103] od teksta jer, kako pojašnjava autor, tekst se rijetko čita, tumači, pa i konzumira izvan njegove ukupnosti i posredovanosti medija u kojemu je ostvaren, ponajprije

[101] Godine 1987. izlazi i 69. broj časopisa *Poétique* u obliku temata posvećenoga upravo parateksutalnosti, a njegov uvodnik potpisuje Genette.
[102] Kako ističu Nadine Desrochers i Daniel Apollon, prijevod na engleski jezik Genetteov je termin parateksta izveo u množini, premda je izvorno u jednini: „predloženi 'pragovi' mogu biti brojni, ali [Genetteov] je 'paratekst' složena cjelina sastavljena od pojedinačnih elemenata“ (Desrochers i Apollon 2014: xxxv). Budući da je posrijedi termin koji se već učestalio u množini i u hrvatskome jeziku, množinski će se oblici upotrebljavati i u ovome doktorskome radu.
[103] U engleskom se prijevodu rabe pojmovi *work* i *book*, u značenjima zaokruženog djela kao knjige.

tiskane knjige. [104] Upravo ti *produkti*, koji tekst „okružju i produžuju“, smještaju ga u određeni kontekst svijeta, tj. *društveni tekst* (Biti 2000: 226) čime mu osiguravaju postojanje u društveno-kulturnom prostoru, na tržištu te, uz to, čitanje i recepciju (Genette 1997a: 1). Te produkte, koje je autor već imenovao paratekstovima, u najširem smislu definira kao „ono što omogućuje tekstu da postane knjiga i što se nudi kao takvo čitateljima, i općenito, publici“ (Genette 1997a: 1).[105] Iz toga proizlazi da tekst ne može postojati samostalno, već je uvijek određen i uvjetovan popratnim elementima koji ga podupiru u njegovu postojanju da kao (tiskana) knjiga dođe do publike i čitatelja. Paratekst podrazumijeva u Genetteovoj razradi termina *granicu* i *rub*, odnosno *prag*[106] teksta. Takav prag autor vidi kao „'nedefiniranu zonu' između onoga unutra i onoga izvana“ (Genette 1997a: 1–2), svojevrsni *intersticij* (Del Lungo 2009: 99) bez jasne granice između teksta (kao onoga što je unutarnje) i konteksta, pripadajućega diskursa svijeta toga teksta (kao onoga što je vanjsko).[107] Paratekstovi su, stoga, demarkacijski elementi čija je

[104] U smislu Barthesova razumijevanja djela kao objekta, tj. dijela „supstancije koja zauzima dio prostora knjiga (npr. u knjižnici)“ (Barthes 1999: 203), tj. shvaćanja da je djelo „obično predmet potrošnje“ (Barthes 1999: 206), ono što je materijalizirano i/ili ukoričeno. Djelo, uz pomoć paratekstova, ograđuje i obuzdava beskonačan tekst. Tekst se, pak, u semiotičkoj, diskursnoj i široj kulturološkoj vizuri razumijeva različito (Nöth 2004: 391). Tekstovi mogu biti govoreni ili pisani, ali i „uopće ne trebaju biti jezični“, već „bilo koji kulturni artefakt – slika, zgrada, glazbeno djelo – može se promatrati kao tekst“ (Fairclough 1995: 4), što onda podrazumijeva *tekst kao poruku kulture* (Nöth 2004: 392). Kao što je razjašnjeno u prethodnom poglavlju, na tom tragu multimodalni stilističari roman vide *semiotičkim artefaktom* (Nørgaard 2019: 36), što bi već uključivalo, u genetteovskom modelu, i peritekstualne elemente kao mehanizme (nakladničke) obrade rukopisa.
Genetteovo pak definiranje teksta kao *slijeda verbalnih iskaza* u skladu je s motrenjem *teksta kao zapisana dokumenta*, suprotstavljena *govoru*, u kojemu je on „materijaliziran prostorno, te se uzdiže nad vizualni kontekst, koji (više) ne pripada tekstu, bila to slika koja ilustrira tekst, neki drugi tekst, ono što je između redaka, ili neispisan rub na stranici teksta“ (Nöth 2004: 391). Zbog različitoga tumačenja tog termina, u ovom doktorskom radu stoga se često naglašava *osnovni* tekst kada se specificira da je riječ o verbalno dominantnom pripovjednom slijedu, a u skladu s naratološkim i multimodalnim stilističkim smjernicama uže se imenuje kao središte rada pripovijed, dok je jedna od njegovih aspekata i prevladavajućih izvedbi i dalje verbalna – izražavanje riječima.
[105] Paul Aron i Claire Lelouch peritekst, kroz ono što pokriva šire značenje parateksta, na tom tragu najkraće definiraju kao *materijalizaciju društvene uporabe teksta* i *usmjeravanje njegove recepcije* (2010: 449).
[106] Genette kroz studiju upotrebljava više pojmova kao sinonime kojima označuje paratekstove. Osim ključnoga pojma prag, kao *prostorne metafore* kojom je označen i naslov izvornika (Del Lungo 2009: 99), češći su granica i rub, rjeđi *zona*, *predvorje* (što preuzima od Jorgea Luisa Borgesa), *obod*, *ivica* i sl. Prema Virginiji Pignagnoli „[m]etafora praga upotrebljava se za isticanje neodrediva svojstva parateksta, koji pripada nedefiniranoj zoni između dvije ontološke stvarnosti, fikcijskog svijeta i zbiljskoga svijeta“ (Pignagnoli 2014: 37).
U literaturi se uz termin parateksta vezuje i koncept liminalnosti jer on „sugerira postojanje drugoga prostora s druge strane“ (Aguirre, Quance i Sutton 2000: 6). „Limen je prag između dvaju prostora. Ako se granica promatra kao crta, imaginarna ili realna, koja razdvaja ta dva prostora, tada je prag rascjep koji omogućava prelazak iz jednoga prostora u drugi“ (Aguirre, Quance i Sutton 2000: 6). Ili, drugim riječima: „*Limen* predstavlja prolaz preko granice, a 'liminalnost' označava stanje koje se pripisuje onim stvarima ili osobama koje zauzimaju ili se nalaze u blizini praga, bilo kao trajni ili kao privremeni fenomen“ (Aguirre, Quance i Sutton 2000: 6–7).
Književnoteorijske rasprave usmjerene na granice teksta i konteksta, kao uostalom i sam Genette, često sinonimno opisuju paratekstualnost atributima poput rubno, dodatno, dopunsko, marginalno, periferno, vanjsko, podređeno i sl., rabeći ih kao opoziciju pridjevima centralno, središnje, osnovno, glavno, dominantno, no bez negativnih, često i vrijednosnih konotacija.
[107] Andrea Del Lungo napominje da je upravo pojam praga relevantniji i značajniji od uobičajenoga granica u predočavanju koncepcije paratekstova jer ne podrazumijeva doslovno razgraničavanje i razdvajanje, naslijeđeno

potentnost upravo u tome što pomažu definirati i ograničiti tekst, ali na njegovu samom rubu, a ponekad i izvan njega. Autor se na tom mjestu ponovno poziva na Lejeunea i njegovu studiju *Le Pacte autobiograph* iz 1975. iz koje izdvaja citat o elementima koji se mogu shvatiti kao paratekstovi: „rub tiskanoga teksta koji u stvarnosti kontrolira nečije cjelovito čitanje teksta" (Lejeune 1975: 45 prema Genette 1997a: 2). Genette paratekstove naziva *prijenosnicima komentara* koji mogu biti „autorski ili ih, manje ili više, autor legitimira" (Genette 1997a: 2).[108] Budući da shvaćanje paratekstualnosti proizlazi iz komentiranja teksta kao ključne funkcije, ono se razmatra i u okviru autoreferencijalnosti takvoga postupka jer paratekst uvijek jest svojevrsni komentar osnovnoga teksta i/ili njegova pojedinoga konstitutivnoga elementa, neovisno je li riječ o formalnim ili sadržajnim strukturama. Taj komentar, dakako, ne mora biti shvaćen kao komentiranje u diskurzivnom smislu. Na tragu autoreferencijalnosti treba istaknuti da su paratekstovi i rekurzivni jer imaju funkciju upućivanja na strukturu teksta iz koje proizlaze, ali traže i povratak sebi (Lane 1992: 14). Paratekstovi kao prijenosnici „konstituiraju zonu između teksta i izvan-teksta, zonu koja nije samo tranzicijska već i *transakcijska*" (Genette 1997a: 2). Takva pozicija, kao i njegova materijalna realizacija (slovna, tj. verbalna ili slikovna, grafička, tj. neverbalna), proizvodi status neautentičnosti u odnosu na tekst (Zubarik 2014: 11–12). [109] Paratekst nadalje, na tragu prijašnjih napisa o paratekstualnosti, autor opisuje „povlaštenim mjestom pragmatike i strategije, mjestom utjecaja na publiku […] koje je u službi bolje recepcije teksta i njegova relevantnijega čitanja" (Genette 1997a: 2). Upravo će se pragmatička komponenta izdvojiti kao ključna i zajednička označnica raznovrsnih oblika parateksta jer je ona ta koja, u odnosu s čitateljem, može ostvariti različite funkcije

u formalističkim pristupima, već svojom otvorenošću ostavlja dojam prolaska i prijelaza (Del Lungo 2009: 99). Osim relacija unutarnje – vanjsko Zubarik, naslanjajući se na etimološka tumačenja prefiksoida para–, ističe da dvosmislenost paratekstova proizlazi i iz relacije blizina – udaljenost (Zubarik 2014: 14).

[108] Premda mnogi istraživači parateksta ističu marketinški značaj spomenutih, autorska legitimacija najčešće se susreće pri stvaranju knjiga i njihovih paratekstova. Postoje, međutim, rubni slučajevi u kojima autor ne legitimira i ne može nadzirati procese stvaranje paratekstova, primjerice, prilikom objavljivanja teksta nakon smrti autora ili prilikom objavljivanja pronađena rukopisa (Bernier i Newman 2005: 149–150).

[109] Zubarik ističe da je Genette uočio neautentičnost peritekstualnih funkcija oblika o kojima izlaže na primjeru izvorne autorske bilješke u diskurzivnim tekstovima (Zubarik 2014: 12). S jedne strane autor ističe njezinu gotovo isključivu ovisnost o tekstu (strukturnu, stilsku i tematsku), kontinuitet njezine uporabe u pojedinačnome tekstu radi stvaranja dojma kohezivnosti, dok se s druge strane ističe njezina digresivna priroda koja se odlikuje formalnim izdvajanjem od teksta, zbog čega je ta bilješka nužno lokalizirana i privremena. Vodeći se načelom ekonomičnosti i relevantnosti, odnosno time da se paratekstu pripisuje „samo ono što se ne može dodijeliti" tekstu (Genette 1997a: 328), Genette konačno zaključuje da izvorna autorska bilješka više pripada tekstu nego paratekstu jer ga „proširuje, razgranava i modulira, a ne komentira" (Genette 1997a: 328). Upravo će ta spoznaja Zubarik poslužiti za razvijanje teze o emancipaciji peritekstova.

usmjeravanja, angažiranja, tumačenja, priopćavanja, suprotstavljanja, negiranja itd. u odnosu na osnovni tekst.

Genette se u svojoj studiji bavi „načinima, metodama i učincima“ (Genette 1997a: 2) parateksta, a važnost parateksta u uvodu propituje i podcrtava ponovno se osvrćući na Joyceova *Uliksa*. Autor postavlja pitanje kako bi se čitao Joyceov roman da nije naslovljen upravo tako kako jest.[110] Umjesto odgovora zaključuje da je: „[p]aratekst [je], dakle, empirijski sastavljen od heterogenih skupina praksi i diskursa različitih vrsta te datira iz različitih razdoblja“ (Genette 1997a: 2). Autor uvodno napominje da se njegov popis *paratekstualnih poruka*[111] ne treba čitati kao potpun i završen (Genette 1997a: 3) jer pojavnost i raznolikost paratekstova, među ostalim, ovisi o mnogim izvantekstualnim uvjetima.[112] Stoga se ističe da se „[s]redstva i načini parateksta neprekidno [se] mijenjaju, ovisno o razdoblju, kulturi, žanru, autoru, djelu i izdanju“ (Genette 1997a: 3). Ono što se dobrim dijelom i danas prepoznaje kao oblike parateksta postalo je konvencionalno u razdoblju renesanse, kada dolazi do „rasta tiskanih izdanja“ i kada paratekst postaje „uobičajen, čak i neophodan“ element uz tiskani tekst (Aron i Lelouch 2010: 449). Suvremeno digitalno doba koje potiče diseminaciju informacija i razvoj digitalne pismenosti podupire nove načine oblikovanja i „širenja vrste diskursa oko tekstova“ koji nisu bili tehnički izvedivi ili poznati u prethodnim razdobljima (Genette 1997a: 3). Također, mogućnost materijalizacije te otiskivanje teksta, pojeftinjenje materijala i sve brža i učinkovitija distribucija u obliku knjige učinilo je paratekstove prisutnijima. Na tom tragu Genette potvrđuje da „tekst bez parateksta uopće ne postoji te nikada i nije postojao“, dok obratno vrijedi sljedeće: „paratekst bez teksta postoji, barem kao slučajnost“ (Genette 1997a: 3–4).[113] Kako piše

[110] Potencijalni odgovor na slično pitanje o čitanju tekstova bez određenih paratekstualnih informacija i konteksta, točnije autorskih potpisa, ponudio je Compagnon u obliku kritike nastavnih metoda Ivora Armstronga Richardsa i tehnike pomnoga čitanja (Buljubašić E. 2017): „Richards je godinama, iz tjedna u tjedan, od svojih studenata u Cambridgeu tražio da 'slobodno komentiraju' nekoliko pjesama koje im je podastirao bez imena autora. […] Rezultati su bili uglavnom jadni, ili čak strašni (čovjek se, uostalom, pita kako je Richards mogao biti toliko nastran da takve pokuse izvodi tako dugo), a imali su stanovit broj tipičnih značajki: nezrelost, bahatost, neobrazovanost, nerazumijevanje, stereotipe, predrasude, sentimentalnost, pučku psihologiju itd.“ (Compagnon 2007: 163).
Također, empirijsko istraživanje o značaju i utjecaju paratekstova na čitateljsko iskustvo i viđenje pouzdanosti fikcijske, stvarne ili lažne priče, preciznije o persuazijskoj funkciji paratekstova proveli su Markus Appel i Barbara Malečkar. Njihovo istraživanje potvrđuje da određene paratekstualne informacije mogu utjecati na čitateljevu percepciju, ali i djelovati na iskustvo čitanja (Appel i Malečkar 2012).

[111] Genette u studiji upotrebljava niz sinonimnih sintagmi kojima zamjenjuje termin paratekst. Uz sintagmu paratekstualna poruka pronalazi se *paratekstualni element, paratekstualni aparat* (za ukupnost paratekstova), *paratekstualni znak, paratekstualni oblik, paratekstualna informacija*.

[112] Primjerice, navodi Genette, „neki se autori opiru intervjuiranju, a u nekim razdobljima nije bilo obvezno bilježiti ime autora ili čak naslov djela“ i sl. (Genette 1997a: 3).

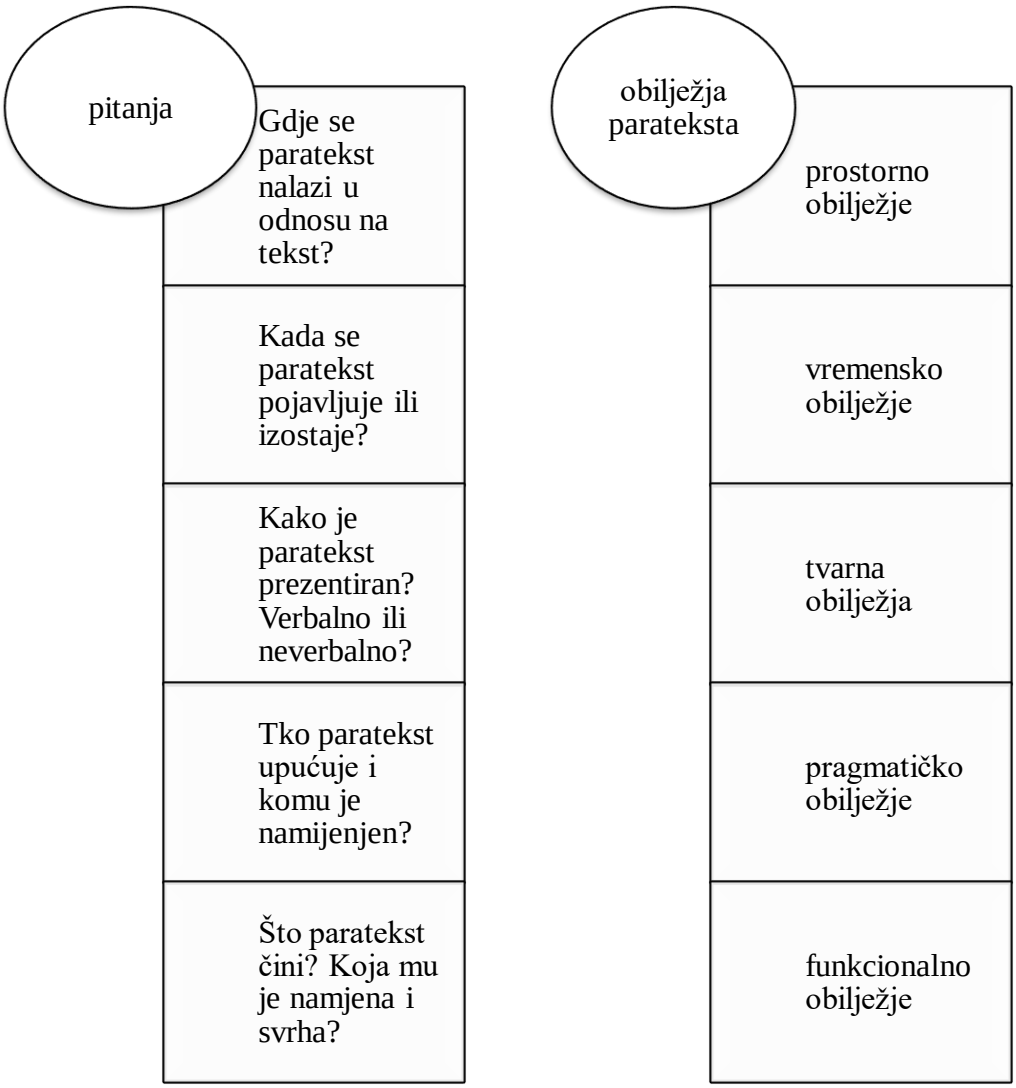
[113] Pritom autor daje primjere rijetkih situacija u kojima je izgubljen tekst ili je riječ o neuspjelom tekstu koji je danas poznat jedino po naslovu. Informacije o tim tekstovima saznaju se posredno, upravo zahvaljujući paratekstovima.

Genette, „paratekstualni elementi nisu ravnomjerno obvezni“, stoga ni čitatelj nema obvezu čitati te dijelove (Genette 1997a: 4). Autor dodaje i da su mnogi paratekstovi „upućeni samo *određenim* čitateljima“ (Genette 1997a: 4).

Genetteovo uvodno situiranje paratekstova navodi na tri ključne, općenite odrednice parateksta koje se međusobno uvjetuju: a) promjenjivost, tj. nestalnost, b) neobveznost, c) rubnost. Paratekst je, stoga, shvaćen kao rubni tekst, verbalnoga ili neverbalnoga oblika, koji uokviruje, dopunjuje i usmjerava (osnovni) tekst. Paratekst je svojevrsni putokaz koji otkriva niz informacija, uključujući pozadinske informacije izvan teksta samoga, a koje mogu biti važne za uspostavljanje smisla pročitanoga teksta.

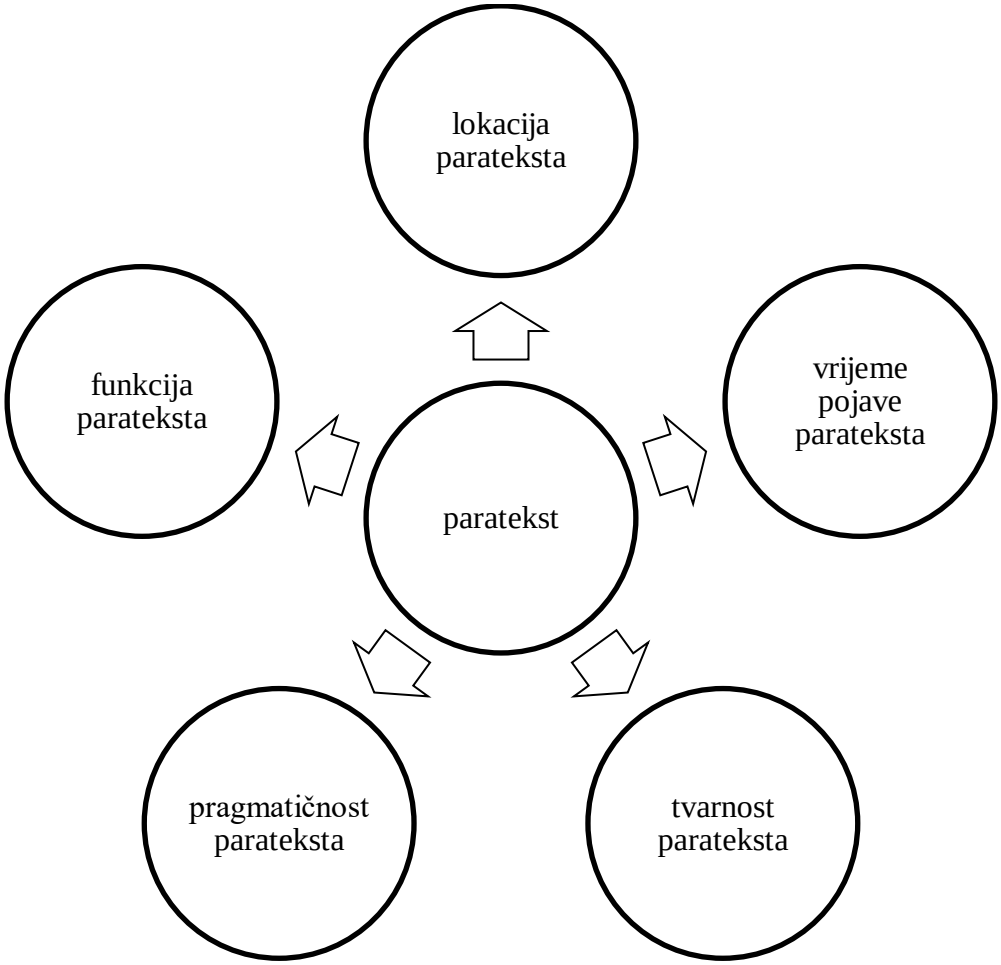
3.2. Genetteova razdioba i obilježja paratekstova

Studiju posvećenu paratekstovima Genette je formirao tako da prati najčešću komunikacijsku situaciju upoznavanja čitatelja s književnim djelom, od vanjskoga sloja prema unutarnjem. Imajući u vidu uz to i brojnost te raznorodnost paratekstova, Genette razlikuje pet općih obilježja parateksta te s obzirom na njih opisuje pojedine paratekstualne elemente. Obilježja koja Genette u uvodu studije navodi – *prostorno, vremensko, tvarno, pragmatično* i *funkcionalno* – mogu se ustanoviti uz pomoć pojednostavljenih pitanja izvedenih u shemi (vidjeti Shema 4).



Shema 4. Genetteova obilježja parateksta i pripadajuća pitanja

U konkretnim analizama paratekstova, tj. prilikom pokušaja definiranja paratekstualnoga elementa, važno je utvrditi upravo navedena obilježja njegove pojavnosti. Stoga se uvid u paratekstove u uvodnome poglavlju Genetteove studije prikazuje i shematski (vidjeti Shema 5).



Shema 5. Obilježja parateksta prema Genetteu

Nadalje Genette u uvodu ponuđena obilježja pobliže pojašnjava i grupira. Njegove se napomene o obilježjima paratekstova mogu sažeti i ustanoviti na sljedeći način:

- lokacija, tj. mjesto pojave parateksta – predstavlja položaj na kojemu se element pojavljuje u djelu i/ili u odnosu na (osnovni) tekst te se s obzirom na to obilježje najčešće određuje njegova funkcija. Određuje se u odnosu spram osnovnoga teksta ili spram djela/knjige, a najčešće je taj položaj uvjet njegove funkcionalnosti. S obzirom na to gdje se u odnosu na tekst postavlja može se razlikovati:
  - *peritekst* – lokacijski pripada djelu, odnosno knjizi, nalazi se negdje uz tekst i oko teksta u knjizi; pozicija mu se određuje spram osnovnoga teksta, stoga se razmatraju naslovi, predgovori ili pak elementi koji su „umetnuti u međuprostor teksta“ (Genette 1997a: 5) poput naslova poglavlja ili bilježaka i sl.; spomenuti elementi ključni su za percepciju teksta u knjizi kao fizičkom predmetu
  - *epitekst* – pojavljuje se najčešće izvan djela, tj. fizički je odvojen od knjige kao predmeta; to su „distancirani elementi“ (Genette 1997a: 5) koji su originalno

izvan knjige, a uglavnom se vezuju uz autora kao fizičku osobu, primjerice intervjui, dnevnici, pisama itd., stoga su u tom smislu vezani za tekst

- vrijeme pojave odnosno nestanka parateksta – prvotno se utvrđuje s obzirom na dogovorenu „referentnu točku" (Genette 1997a: 5), a najčešće je riječ o nadnevku objavljivanja prvog izdanja; s obzirom na to razlikuju se:
  - *prethodni paratekst* – u vremensko-relacijskom smislu prethodi objavljivanju teksta, a uključuje različite prospekte, najave skorašnje publikacije i sl.; to su elementi koji se mogu povezati s predpubliciranjem i koji „će ponekad nestati objavljivanjem u obliku knjige" (Genette 1997a: 5)
  - *izvorni paratekst* – podrazumijeva istodobno pojavljivanje s tekstom, najčešće simultano s publiciranjem u obliku knjige; oni paratekstovi koji su pisani prvi put i prvotno su objavljeni u prvom izdanju knjige

  te dva oblika parateksta kao primjeri posteriorne pojave parateksta:
  - *naknadni paratekst* – shvaćen kao onaj koji se pojavio relativno brzo nakon pojave prvoga izdanja, najčešće zahvaljujući pojavi drugog izdanja knjige
  - *odloženi paratekst* – onaj koji nastaje u nešto udaljenijem vremenskom razmaku, a razlikuju se dva podoblika:
    - *antumni*[114] *paratekst* – nastao i/ili se pojavio za vrijeme autorova života
    - *postumni paratekst* – nastao i/ili se pojavio nakon autorove smrti, a moguća je i kombinacija izvornog i postumnog u slučaju da paratekst „prati tekst koji je i sam postumni" (Genette 1997a: 6).

U slučaju da paratekst izostane ili nestane, Genette to objašnjava: a) autorskom odlukom, b) vanjskom intervencijom, c) posljedicom erozije u vremenu (Genette 1997a: 6). Primjeri su skraćivanje naslova ili pogrešno tumačenje i prevođenje na suvremeni jezik. Trajanje parateksta često je isprekidano pa je ono, prema Genetteu, „vrlo blisko povezano s osnovnom funkcionalnom prirodom parateksta" (Genette 1997a: 7).[115]

[114] Predloženi provizorni prijevod po uzoru na engleski prijevod termina koji označuje paratekst nastao za života autora.

[115] Genette pitanje vremena shvaća doslovno u skladu s publiciranjem parateksta u (tiskanoj) knjizi i u odnosu spram empirijskog autora i konteksta opusa i života. No, pitanje vremenskih učinaka, primjerice svojevrsnoga diskurzivnog učinka *naknadnosti,* određenih paratekstova kao što su predgovori postavlja Derrida, utvrđujući da potonji „rekreira namjeru" nešto reći *naknadno*, implicirajući time da „tekst postoji kao nešto napisano – prošlost", dok etimološki sugerira nešto što *prethodi*, stvarajući proturječnu situaciju takvih tekstualnih oblika (Derrida 1981: 7–8).

– tvarnost parateksta – odnosi se na način pojave i oblika parateksta, njegovu manifestaciju u tekstu; treba imati na umu „paratekstualne vrijednosti koje mogu biti stečene u drugim tipovima manifestacije“ (Genette 1997a: 7), osim imanentnih književnosti, stoga se prepoznaju:
    - *tekstualni paratekst* – najčešća manifestacija i osobitost načelne pojavnosti u nekom obliku verbalnoga izričaja[116]
    - *ikonički paratekst* – odnosi se na neki vid neverbalnosti, dakle likovnosti i vizualnosti, poput slike, ilustracije, sheme i sl.
    - *materijalni paratekst* – odnosi se na „sve što potječe iz ponekad vrlo značajnih tipografskih izbora koji ulaze u stvaranje knjige“ (Genette 1997a: 7), dakle osobitost fizičkoga u širem smislu tipografskoga, grafičkoga i dizajnerskoga aspekt parateksta[117]
    - *faktički paratekst* – podrazumijeva paratekst „koji se ne sastoji od eksplicitne poruke (verbalne ili druge), već od činjenice čije samo postojanje, ako je poznato javnosti, pruža neke komentare na tekst te utječe na način na koji se tekst prihvaća“ (Genette 1997a: 7); često se to odnosi na faktografske podatke poput autorovih godina i roda ili pak podatka o članstvu u nekom društvu, književnoj nagradi itd. koji mogu utjecati na recepciju; tu se može razmatrati i „implicitni kontekst“ (Genette 1997a: 7), poput žanrovskoga obilježja teksta, povijesnoga konteksta itd.[118]

[116] Genette napominje da „paratekst sam jest tekst: ako već nije *taj* tekst, onda je ipak *neki* tekst“ (Genette, 1997a: 7) imajući upravo u vidu pismovnu osnovu kao način iskazivanja. Takav Genetteov pristup paratekstu Zubarik tumači njegovim statusom *neautentičnoga* (Zubarik 2014: 11–12).

[117] Premda se tim aspektom ne bavi zasebno, a on svakako ulazi u metodološko područje multimodalne stilistike, Genette uviđa i potvrđuje da „tipografski odabiri mogu pružiti neizravne komentare na tekstove na koje utječu“ i, nadalje, da „nijedan čitatelj ne može biti potpuno ravnodušan prema rasporedu pjesme na stranici“ ili pak „prema činjenici da su općenito bilješke uglavljene na dnu stranice, na rubnici, na kraju poglavlja ili na kraju izdanja; ili ravnodušan prema prisutnosti ili odsutnosti živih glava i njihovoj povezanosti s tekstom ispod njih itd.“ (Genette 1997a: 34). U tim je slučajevima, a kojima se opsežnije i sustavnije bavi multimodalna stilistika, „grafička realizacija neodvojiva od književne namjere“, stoga bi bilo „teško zamisliti da su određeni tekstovi Mallarmea, Apollinairea ili Butora lišeni te dimenzije, a može se samo požaliti zbog napuštanja – kojeg je očito prihvatio i sam Thackeray 1858. godine – slova u stilu kraljice Ane u kojima je složeno originalno izdanje *The History of Henry Esmond* (1852.)“ (Genette 1997a: 34).

[118] Takvo široko shvaćanje informacija kojima se mogu dodijeliti paratekstualne funkcije Baetens naziva „beskonačnom naravi parateksta“ (Baetens 1987: 713).

U svojoj studiji autor se usmjerava na tekstualne, tj. verbalno izvedene paratekstove.[119] Bez obzira na kriterije kojima se vodi u interpretaciji, autor sugerira da „svaki kontekst služi kao paratekst“ (Genette 1997a: 8).

- pragmatičnost parateksta – određuje ju karakterističnost komunikacijske situacije u kojoj se očituje „priroda pošiljatelja i primatelja, stupanj pošiljateljeva autoriteta i odgovornosti, ilokucijska sila[120] pošiljateljeve poruke“ (Genette 1997a: 8); s obzirom na pošiljatelja razlikuju se:
  - *autorski paratekst* – podrazumijeva onaj paratekst čiji je pošiljatelj (implicitni) autor
  - *nakladnički paratekst* – svaki je onaj paratekst koji nije autorski potpisan, stoga mu je pošiljatelj nakladnik
  - *alografski paratekst* – onaj koji se povjerava na pisanje (ili obradu) nekomu tko nije ni autor ni nakladnik, ali tekst prihvaćaju i autor i nakladnik; čest primjer pogovora ili recenzentske anotacije, zatim potpisane ilustracije i popratnih likovnih materijala u knjigama. Takva vrsta parateksta, pogotovo verbalna, nerijetko može postati metatekst.

  Osim toga, kada se govori o primatelju, Genette ponajprije misli na javnost, šire, potencijalno čitateljstvo te objašnjava da su određeni paratekstovi zapravo upućeni raznolikoj publici u cjelini (npr. naslovi, intervjui), dok su drugi paratekstovi rezervirani za čitatelje teksta. S obzirom na to komu je paratekst upućen, razmatra se:
  - *javni paratekst* – bez obzira na to je li riječ o peritekstu ili epitekstu, to su oni elementi koji se obraćaju i ne-čitateljima teksta, dakle općenitoj publici
  - *privatni paratekst* – može biti usmeni ili pisani, a rezerviran je za pojedince, najčešće one koje autor odabire s nekim ciljem
  - *intimni paratekst* – onaj koji „autor upućuje samome sebi“ (Genette 1997a: 9), poput zapisa u dnevnicima.

[119] Istraživanja koja se oslanjaju na Genettea, osobito ona usmjerena utjecajima novih medija šireći teoriju parateksta, razmatraju sve aspekte knjige kao osobit modus materijalizacije teksta, pri čemu peritekstualni aparat dobiva važnu ulogu. Tako se, osim osnovnoga teksta i ilustracija kao najčešćih realizacija, u obzir uzimaju i interpunkcija, prazni retci i sveukupni grafički aspekt (Lane 1992). Slične alate, kao što je prikazano u prethodnom poglavlju, nudi i multimodalna stilistika.

[120] Birte Bös i Matti Peikola upozoravaju da Genetteova sintagma „nije u potpunosti u skladu s definicijom govornih činova filozofa poput Searlea“ (Bös i Peikola 2020: 4).

Zatim Genette upozorava da „po definiciji nešto nije paratekst osim ako autor ili netko od njegovih suradnika ne prihvati odgovornost za njega“ (Genette 1997a: 9), pa se s obzirom na autoritet i odgovornost raspoznaje:

- *službeni paratekst* – „paratekstualni sadržaj koji otvoreno prihvaćaju autor ili nakladnik ili oba – sadržaj za koji autor ili nakladnik ne može izbjeći odgovornost“ (Genette 1997a: 10)
- *neslužbeni paratekst* ili *poluslužbeni paratekst* – koji podrazumijeva „većinu autorskih epitekstova: intervjue, razgovore i povjerljivosti, za koje odgovornost autor može uvijek više ili manje poreći“ (Genette 1997a: 10).

Posljednji je vid pragmatike parateksta „ilokucijska snaga pošiljateljeve poruke“ (Genette 1997a: 8), pri čemu Genette podrazumijeva da paratekst može „priopćiti potpunu *informaciju* – ime autora, na primjer, ili vrijeme izdavanja“, a s druge strane može „obznaniti *intenciju* ili *interpretaciju* autora i/ili nakladnika“ (Genette 1997a: 11). O potonjem je riječ kada se uzima u obzir dominantna funkcija „većine predgovora, također žanrovskih indikacija s nekih korica ili naslovne stranice“ (Genette 1997a: 11). Također, specifičnost je takva razumijevanja da, u slučaju kada, primjerice, postoji paratekstualni element žanrovske indikacije, on ne označuje definiranje: „'Ova je knjiga roman' […] već [poručuje] 'Molim gledati na ovu knjigu kao na roman'“ (Genette 1997a: 11). Genette čak razmatra takav element kroz *obvezivanje*[121] jer „neke žanrovske indikacije (autobiografija, povijest, memoari) imaju, koliko nam je poznato, jače obvezujuće ugovorne sile […] od drugih (roman, esej)“ (Genette 1997a: 11).[122] Odnosno, kako na drugom mjestu piše autor, „utvrđivanje žanrovskog statusa teksta nije zadaća teksta, već čitatelja, kritike ili publike“ (Genette 1997b: 4). I podatci o izdavanju ili svesku imaju svoju važnost i

[121] Prevoditeljica engleskoga izdanja Jane E. Lewin na tom mjestu upozorava da je moguće Genetteovo obvezivanje razumijevati na tragu Lejeuna, na kojega se autor referira i u prethodnoj studiji *Palimpsestes*: „Termin *sporazum* očito je vrlo optimističan u pogledu uloge čitatelja koji nije ništa potpisao i koji ga može prihvatiti ili ga napustiti. Ali žanrovske ili druge indikacije *obvezuju* autora koji ih, pod pritiskom da će biti pogrešno shvaćen, uvažava češće nego što bi se moglo očekivati“ (Genette 1997b: 430).

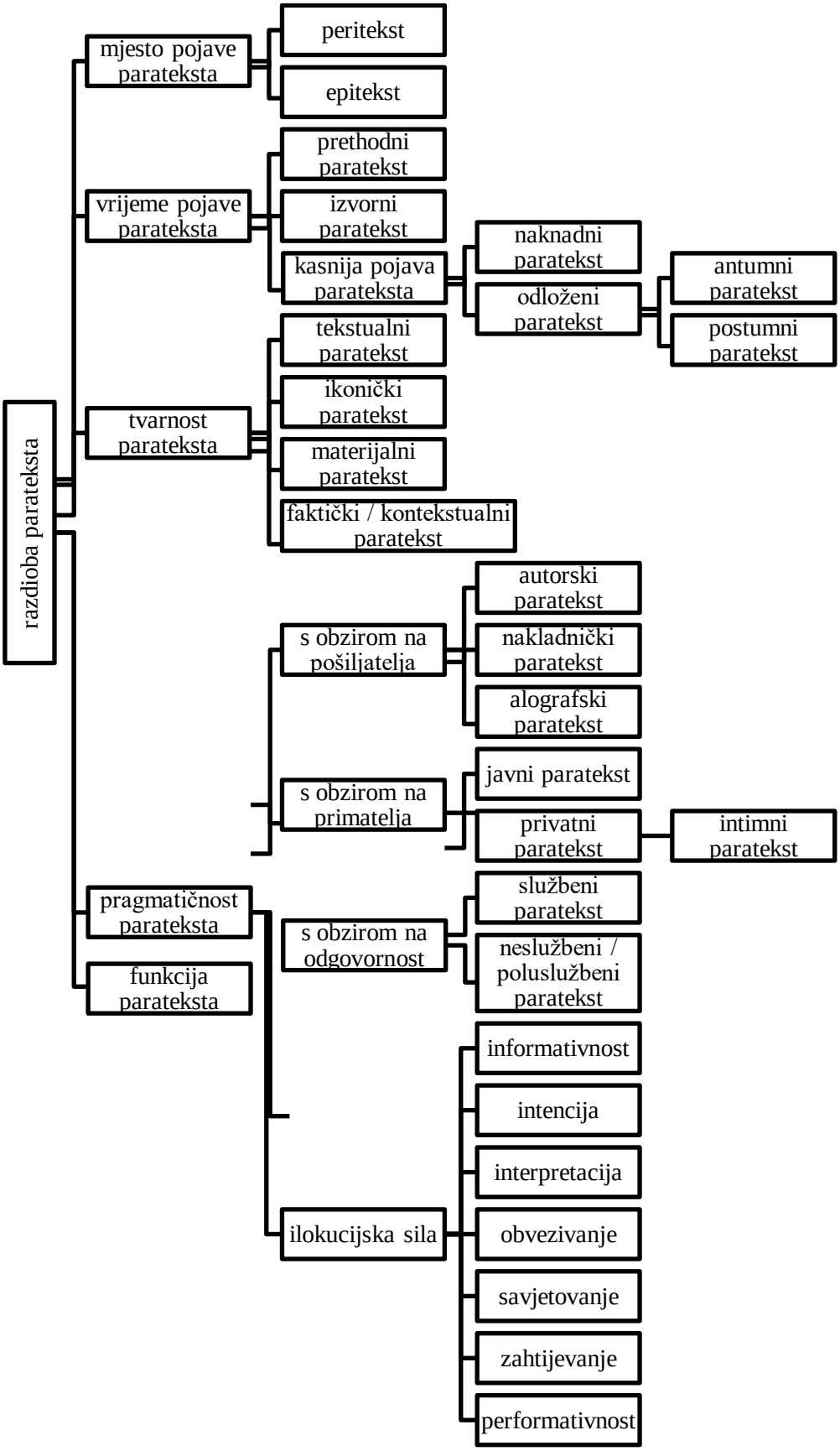
[122] Dakako, prvospomenute indikacije (autobiografija, povijest, memoari, ali i oblici poput dnevnika, sjećanja, putopisa) pripadaju oblicima autobiografskoga diskursa, stoga se od drugospomenutoga romana razlikuje već i po svojoj dvojakoj naravi što s jedne strane afirmiraju fiktivnost, a s druge istinitost. Autobiografski diskurs danas najčešće uključuje tekstualne oblike u kojima „govornici/pisci proizvode verzije o sebi i drugima, propitujući se o svojim životima i svijetu u kojem žive“ (Velčić 1991: 12). S druge strane, treba imati na umu da imenovanje određenih žanrova uz naslov može namjerno navesti na *pogrešan* trag, kao što je to slučaj s peritekstovima u romanu Wolfganga Hildesheimera *Marbot. Eine Biographie*, pri čemu se stavlja naglasak na *fikcionalni potencijal* tih elemenata u novom žanrovskom okružju te peritekstovi gube svoj pouzdanost (Bagić 2008b; Ryan 2018).

značenje. Genette u sklopu pragmatike paratekstualnih elemenata razmatra i mogućnost performativnosti na primjeru posveta i inskripcija.

- funkcija parateksta – tumači se kao funkcija koju sadržaj cilja ispuniti. Prihvati li se da je „paratekst u svim svojim oblicima [jest] diskurs koji je u osnovi heteronoman, pomoćni i posvećen služenju nečemu drugome osim samome sebi što konstituira njegov razlog postojanja“ (Genette 1997a: 12), a to nešto definira se tekstom, tada je interpretacija bez njega potencijalno falična i nedostatna. „[P]aratekstualni element uvijek je podređen tekstu i ta funkcionalnost određuje prirodu njegove privlačnosti i njegova postojanja“ (Genette 1997a: 12). Za razliku od navedenih obilježja, funkcija parateksta „ne može se opisati teorijski i, takoreći, *a priori* odnosima statusa“ (Genette 1997a: 12). Drugim riječima, funkcije koje se određuju nisu isključive, ekskluzivne ili binarne (Genette 1997a: 12), one su višestruke, mogu se međusobno dopunjavati i prožimati. Genette drži da je govoriti o općenitim funkcijama određenoga elementa prejudiciranje te da im se ne može prići kao generaliziranim i uniformiranim odrednicama. Zbog njihove raznolikosti treba ih se utvrđivati *induktivno*, u ovisnosti o žanru ili stilu u kojemu se pojavljuje, razlažući ih na podoblike (Genette 1997a: 13). Zato se funkcije mogu, ali i tada, ograničeno razmatrati tek u odnosima subordinacije između funkcije i statusa, a reduciranje „tipova funkcija može se [učiniti] na nekoj temeljnoj razini iz ponavljajućih oblika“ (Genette 1997a: 13).[123]

Genetteovu razdiobu ponuđenu u uvodu studije moguće je prikazati hijerarhijski s obzirom na pet obilježja, njihove oblike i podoblike (vidjeti Shema 6).

[123] Unatoč napomenama o ograničenosti i generalizacijama glede pripisivanja funkcija, Sadokierski ističe dvije temeljne funkcije parateksta, a koje se, čini se, ponajviše odnose na peritekstove: *materijalna funkcija* koja služi da „predstav[i] primarni tekst kao opipljivu knjižnu ambalažu“ (povezana je s dizajnom knjige) i *retorička/komunikacijska funkcija* kojom se utvrđuje „prag za tumačenje primarnog teksta“ (tom se funkcijom primarno bavi znanost o književnosti) (Sadokierski 2010: 18–19).



Shema 6. Obilježja parateksta i razdioba oblika prema uvodu u Genetteovu studiju (Buljubašić I. 2017a; adaptirano prema Pignagnoli 2023)

Iz grupiranja i diferencijacije generalnih oblika paratekstova i parametara kojima se razvrstavaju razvidno je da se Genette pri konstituiranju koncepta vodio ponajviše formalnim obilježjima paratekstova, a koja su pak „neodvojiv[a] [su] od njihovih funkcija“ (Pignagnoli 2014: 39). To se osobito odnosi na peritekstualne elemente jer, kao što Pignagnoli uočava, njihova je osnovna funkcija neodvojiva od formalnih odlika, osobito pozicije njegove postavljenosti u odnosu na (osnovni) tekst.[124] Drugim riječima, paratekstualna funkcija – prezentirati i komentirati tekst – izražena je posebno u peritekstovima, dok je za epitekstove rezerviran paratekstualni učinak (Pignagnoli 2014: 39). Također je važno istaknuti da recentna istraživanja pokazuju da su sva nabrojena obilježja fluidna, relativno razgranata i ovisna o kontekstu, premda je neke od njih, primjerice prostorno i vremensko obilježje, Genette utvrdio kao „međusobno isključive alternative“ (Bös i Peikola 2020: 5). Razlikovanje periteksta i epiteksta tako može biti zamagljeno pojavom književnosti na novim medijima i internetu te alatima koji se mogu ugrađivati u(z) tekst i načinima na koji se tekst može ostvarivati izuzev konvencionalnoga čitanja knjige. Međutim, i dalje vrijedi da peritekstovi u tiskanim knjiga drukčije „privlače pozornost čitatelja“ nego u e-inačicama (Kovač 2012: 190).

Oslanjajući se na napomenu o raznolikosti funkcija te potrebi pojedinačnoga interpretacijskoga uvida, Genette ističe da i „konvergentni (ili divergentni) učinci koji proizlaze iz kompozicije oko teksta […] mogu ovisiti samo o pojedinačnoj analizi (i sintezi)“ (Genette 1997a: 13), a takve ambicije njegova studija nema. Za svoju studiju još napominje kako nije dijakronijska već sinkronijska, ona je „pokušaj [stvaranja] općenite slike, ne povijesti parateksta“ (Genette 1997a: 13). Kao što autor navodi, njegova je namjera bila najprije definirati i predočiti predmet istraživanja, staviti u žarište „kategorije koje su do sada bile zanemarivane ili pogrešno shvaćene“ (Genette 1997a: 14). Potom se uz pomoć postavljene teorijske infrastrukture, koju Genette naziva *paratekstualnim poljem* (Genette 1997a: 13), može razmatrati razvoj parateksta, odnosno pojedinih oblika parateksta. Genette ističe da se pojavnost i razvojni put pojedinih elemenata računa otkako je književnosti, jedni su „nastali – ili stekli

[124] Najbolji primjer tomu su razlike fusnota i *endnota*. Fusnote kao podoblici najčešće izvedeni uz tekst, dakle njegove vanjske granice, djeluju u dvama smjerovima. S jedne strane, one impliciraju ili eksplicitiraju strukturu teksta koja potencijalno podupire multiperspektivnost tekstova, dok s druge strane ometaju čitanje, prekidaju linearne pripovjedne tokove posljedično otvarajući pitanja funkcioniranja teksta na različitim razinama (Bickenbach 2013: 290). Ti učinci uvjetovani su upravo njihovom lociranošću uz tekst, najčešće uz donju marginu, te bi mogućnost izvedbe kao *endnote*, dakle nakon teksta, u potpunosti promijenila funkciju i učinak na čitatelja u smislu rasterećenja teksta i veće proizvoljnosti čitanja, bez obzira na to je li riječ o znanstvenom ili književnom tekstu (Rösli 2021). Ipak, u slučaju da čitatelj odlučiti prihvatiti igru čitanja, već samo listanje i traženje bilješke može ostvariti jači učinak prekida jer čitatelj ne samo da je „istrgnut iz dijegeze“ već se i fizički suočava s medijem knjige i činjenicom da je svijet teksta samo „književni proizvod“ (Rösli 2021).

svoj službeni status nakon stoljeća 'tajnog života' koji čine njihovu pretpovijest – s izumom knjige; drugi [su nastali], rođenjem novinarstva i suvremenih medija“ (Genette 1997a: 14). Neki su paratekstovi nestali ili su zamijenjeni sličnima, a općenito se vezuju za „faze tehnološke evolucije koje su im pružale sredstva i mogućnosti“ izvedbe (Genette 1997a: 14).

Upravo potonja autorova tvrdnja potvrđuje se u eri tehnološko-informacijske ekspanzije i digitalne kulture, osobito s obzirom na činjenicu da su romani koji upotrebljavaju neki oblik periteksta ili, rječnikom multimodalne stilistike, semiotičkih i nejezičnih, nefikcijskih, nepripovjednih modusa, sve češći u 20. stoljeću, napose od 90-ih godina toga stoljeća (Hallet 2011: 227; Zubarik 2014: 25; Nørgaard 2019: 36). Osim toga, dostupnost osobnih računala i interneta utjecala je ne samo na pojavu književnosti na novim medijima (Peović Vuković 2004: 40) već i na fenomen povećane osjetljivosti i osviještenosti o mogućnostima tipografske i uopće grafičke obrade teksta (Luke 2013: 100), a godinama je prije toga bio evidentan općeniti pomak k vizualnom širenju utjecaja televizije.[125] Još je Marshall McLuhan utvrdio utjecaj različitih medija, osobito filma i televizije, na roman, čiji se pak snažniji razvoj kao književnoga žanra vezuje uz mogućnost tiska u 15. stoljeću (Escarpit 1972: 19). McLuhan pojašnjava da je filmski medij u svom *preuzimanju romana* (McLuhan 2008: 51) usmjerio prijelaz „s linearnih veza na konfiguracije“ (McLuhan 2008: 17). Roman se tako „rasteretio […] od potrebe zaokupljanja velikom naracijom ili realističkom naracijom uopće (Rem 2021: 17–18), što je omogućilo eksperimentiranja s različitim načinima prezentiranja priče i mogućnosti raznovrsnijeg oblikovanja pripovjednoga diskursa, a jedan je od njih definitivno integracija neverbalnih elemenata koji „guraju format romana do njegovih granica“ (Nørgaard 2019: 314).

3.3. Genette završno i onkraj: revizije, preinake i dopune teorije parateksta

Budući da se Genetteova studija u mnogome zasniva, kako je istaknuto, na strukturalističkim tenzijama koje u tom smislu najčešće, osim pojedinačnih peritekstualnih podoblika predgovora i bilješki, podcrtavaju značaj modela tekst – peritekst, za pregled dosadašnjih istraživanja relevantnije su opće kritike te prilagodbe genetteovskog modela paratekstualnosti književnosti

[125] Različiti društveni procesi i promjene, poput pojave televizije ili pak recentno pojava „računalnoga zaslona ili interneta“ otvorile su „nove mogućnosti za multimodalni dizajn“ (Kress 2010: 139) koji mijenja dosadašnji dizajn *kulture tiska*. Naime, Katarina Peović Vuković ističe da za razliku od te kulture, koja je „promovirala tipografsku 'neutralnost' bijele stranice s crnim slovima, organiziranima u jednolične paragrafe“, tekstualnost u novim medijima podržanima računalom i internetom predstavlja „povratak vizualnom elementu, koji prestiže važnost alfabetskog“ (Peović Vuković 2004: 25). Drugim riječima, „[s]like i riječi se pojavljuju u čitavom spektru odnosa, pri čemu se tekstualni element, s vremenom, sve više povlači“ (Peović Vuković 2004: 25).

kraja 20. i početka 21. stoljeća. Također, kako će se u korpusu doktorskoga rada prepoznati tek manji broj obrađivanih Genetteovih podoblika, primjerice fusnota i žanrovska indikacija, a bit će uočene realizacije kakve Genette označuje sporadičnima i manje učestalima, rad ne ulazi u zaseban pregled i sumiranje spoznaja o oblicima i podoblicima. Nastavak se, stoga, usmjerava Genetteovim zaključnim komentarima te odjecima koncepta parateksta u teoretičara koji su se tim poljem istraživanja bavili nakon njega, a na fonu književne teorije te specifičnije suvremenoga romana.

Završno poglavlje Genetteove studije vraća se na njezin početak pri čemu se ponovno ističe da se pojavnost i oblici, a osobito realizacijske inačice peritekstova u književnosti i epitekstova oko nje nikako ne iscrpljuju u razmatranim konvencionalnim kategorijama i oblicima. Osim toga, autor opetovano ukazuje na nedostatke, poput vrlo kratkih uvida u pojedinačne vrste parateksta te generalizacije na razini tipologije, odnosno svojevrsnoga kliženja kroz predmet studije, što u konačnici rezultira nezavršenošću i necjelovitošću inventara paratekstova (Genette 1997a: 404). Dakako, otvorenost i dinamizam tipologije značajke su i drugih istraživanja paratekstova, osobito peritekstova u okviru znanosti o književnosti, jer su oblici, a osobito stilske realizacije u pojedinačnim književnim tekstovima ovisne o tehnološko-medijskom razvoju, kao što su time uvjetovani i oblici epitekstova u novim medijima. S druge strane, Genetteovoj studiji zamjera se širenje i manjak terminološke ustaljenosti, odnosno, kako ističe Pignagnoli, „velika difuzija terminologije“ (Pignagnoli 2014: 40). Prigovor glede nejednakoga tretiranja svih paratekstualnih elemenata i pri tome marginalizacija možda za modernu književnost i važnijih, nekonvencionalnih oblika i grafičko-dizajnerskih strategija (Sadokierski 2010: 13) načelno se svodi na to da je predgovoru, u odnosu na druge proučavane peritekstove u studiji, posvećeno odveć prostora (Del Lungo 2009: 101). Također, kada je riječ o verbalnim dimenzijama književnosti te integraciji neverbalnoga u osnovni tekst, neovisno je li vizura teorija parateksta, multimodalna stilistika ili dizajn, razvidno je da je taj dio gotovo u potpunosti zanemaren te ne odgovara metodološkom okviru koji razmatra jednakovrijedne sastavnice (multimodalnih) romana (Sadokierski 2010: 16; Nørgaard 2019: 140).[126] Genette, dakako, i sam uočava određene opće nedostatke studije, primjerice, ograničenost korpusa na većinski europsku, točnije francusku književnost (Genette 1997a: 404), a Birte Bös i Matti Peikola preciziraju da je riječ napose o kontekstu „kasnomodernog francuskog romana“ (Bös i Peikola

[126] Za razliku od, primjerice, slikovnica kojima se zbog imanentnih vizualnih elemenata oduvijek pridavala interdisciplinarna pozornost, u što ulazi i aspekt dizajna (Narančić Kovač 2011: 45), ti su aspekti u stilistici legitimitet dobili tek pojavom multimodalnih pristupa.

2020: 5). Genette pak ukazujući na svoju isključivost glede korpusa opravdava ne samo korpusne izbore već i metodološke postupke. Na to se može nadovezati i rodovsko i žanrovsko usmjeravanje primjera, odnosno postavljanje tipologije na temelju većinski fikcijskih pripovjednih tekstova, uz pojedinačne primjere diskurzivnih i nefikcijskih tekstova.

Premda Genette u uvodnome poglavlju napominje kako studija ne teži prikazati sveukupnost parateksta ni ponuditi povijesno-evolucijski pregled pojedinih oblika, autor ne uključuje u razmatranje u zasebnim poglavljima pojedine peritekstove koje ipak nabraja u zaključku. Obrazlaže da su određeni paratekstualni elementi nedovoljno česti ili se pak uopće u suvremenosti ne pojavljuju, dok mu, s druge strane, nedostatna upućenost i manjkavost spoznaje o potonjima ne dopuštaju detaljnije bavljenje njima (Genette 1997a: 404). Drugim riječima, Genette se u svojoj studiji posvećuje konvencionalnim i tipičnim strategijama dopunjavanja književnoga teksta. Razmatranja u ovom doktorskom radu, kao i neka druga istraživanja pripovjedne proze i romana (Zubarik 2005; Sadokierski 2010; Pignagnoli 2014, 2023; Hallet 2018; Nørgaard 2019), mogu potvrditi upravo suprotno, a to je da kraj 20. te početak 21. stoljeća pokazuju snažnu potrebu integracije peritekstova u književne tekstove te da upravo specifični i manje učestali oblici peritekstova u konkretnim djelima imaju značajne stilske vrijednosti. Štoviše, upravo su raznovrsne i jedinstvene realizacije i izvedbe peritekstualnih oblika, i dopunskih i integriranih, jedna od karakteristika književnosti 21. stoljeća. Iz tog je uvida o raznovrsnosti uporabe različitih semiotičkih resursa i potrebe da se pojasne metode i tumačenja romana i prijašnjih razdoblja koji se njima koriste odabrana vizura i metodološki okvir multimodalne stilistike. Jasno, ti pristupi priznaju postojanje Genetteova koncepta, ali ga s jedne strane ograničavaju na kontekstualne i epitekstualne, ponekad ekstradijegetičke elemente (Hallet 2018) ili ih afirmiraju kao slične pristupu multimodalnosti, ali se na njih, iz razloga što su odveć lingvocentrični te hijerarhijski orijentirani, tek sekundarno oslanja (Nørgaard 2019: 3, 140).

Popisujući u zaključku manje učestale peritekstove, Genette uočava da se „određeni elementi dokumentarnoga parateksta, karakteristični za didaktička djela, ponekad dodaju, sa ili bez ludičke namjere, književnim djelima“ (Genette 1997a: 404). Kao primjere osobitih peritekstualnih realizacija koje se zbog svoje pojedinačnosti ne obrađuju detaljnije u studiji niti se klasificiraju u oblike autor navodi:

- tematsko-abecedni indeks[127] koji slijedi tekst *Obermann* Étiennea Piverta de Senancoura
- „sveobuhvatni dokumentarni dosje o kitovima“ koji otvara *Moby-Dick* Hermana Melvillea
- „izmaštan[u] bibliografij[u] i studij[e] o junaku (studije se apokrifno pripisuju stvarnim znanstvenicima)“ koje prate *Bech: A Book* Johna Updikea
- dodatke u *Život način uporabe* Georgesa Pereca, točnije tlocrt zgrade te ostale dodatke izdvojene kao zasebno poglavlje (apendiks) sastavljeno od indeksa, kronologije događanja, „Podsjetnika na neke od priča ispripovijedanih u ovom djelu“ te popisa citiranih autora naslovljenog „Post scriptum“
- rodoslovlje ili obiteljska stabla u ciklusu romana *Les Rougon-Macquart* Émilea Zole, *Henryju Esmondu* Williama Makepeacea Thackerayja, *Adi* Vladimira Nabokova, *Roman roi* Renauda Camusa
- kartu „okruga Yoknapatawpha“ uz *The Portable Faulkner* Williama Faulknera
- plan opatije u *Imenu ruže* Umberta Eca
- *dramatis personae*[128] u *Green Hills of Africa* Ernesta Hemingwaya
- upute o likovima i njihovu odijevanju u *Figarovu piru* Pierre-Augustina Beaumarchaisa[129] (Genette 1997a: 404–405).

Znakovito je da Genette, izuzev posljednjega dramskoga primjera, navodi među naslovima iznimaka one tekstove koji pripadaju romanima. Kao što je već naglašeno, „središnja studija slučaja“ Genetteove teorije jest žanr romana (Jansen 2014: 9), dok se ostatak korpusa studije odnosi na druge epske ili nefikcijske tekstove, minimalno dramske i poetske, primjerice kod

[127] Milorad Stojević uspoređujući podrupke s bliskim terminima izdvaja i registar (predmetni, pojmovni, imena itd.) te piše da potonji „mogu biti različito koncipirani: neki mogu imati zadaću lakšega snalaženja u tekstu ili knjizi, pa je uz njihov naziv naveden i broj stranice gdje se mogu naći“ itd. (Stojević 1999: 73–74).

[128] Genette bilježi da su takve najave svojstvene dramama, ali se pojavljuju i u drugim žanrovima, posebice epskim tekstovima.

[129] Riječ je o tekstu koji funkcionira kao uputa u smislu paratekstualne funkcije, ne kao didaskalija, što Genette sugerira izdvajanjem uz ostale peritekstove (Genette 1997a: 333–334; Stojević 1999: 66–67).
O konstitutivnim strukturama dramskoga teksta i pozicioniranju i promišljanju rubnog i pomoćnog u dramskome tekstu u književnorodovskome smislu piše Marina Kovačević. U prilogu koji zagovara teoriju dramskoga teksta izvedenu iz naratološkoga aparata autorica se dotiče i parateksta kao prostora dramskoga teksta u kojem djeluje *implicitni pripovjedač* i koji posreduje pripovijedanje „koje hini da to nije, a to može činiti upravo jer se do kraja ogoljuje kao konvencija koja priči kao da i ne pripada, odvija se 's onu stranu' radnje o kojoj se pripovijeda, ne kao njezin podtekst, već kao 'paratekst'“ (Kovačević 1993: 66) Drugim riječima, autorica signalizira, suprotno Genetteu, da su didaskalije prostori parateksta, a može se reći „da čitatelj 'ne sumnja' na pripovjedača, vjeruje ('nasjeda') autonomnosti lika, upravo stoga što se pripovjedač ograđuje u sigurnost onoga što smo nazvali paratekstom“ (Kovačević 1993: 66). Autorica zaključuje da je pripovjedaču u dramskome tekstu nužan „paratekst da bi njegovo ulaženje u tekst ostalo neprimijećeno“ (Kovačević 1993: 66).

specifičnosti prologa ili lokacijskih i datacijskih naznaka u međunaslovima. Bez obzira na Genetteov odabir i sklop korpusa, razvidno je da postoje konvencionalniji i nekonvencionalniji peritekstovi, a njihova klasifikacija ovisi, prema autoru, o učestalosti pojave i uklopivosti u neku od ponuđenih kategorija. To navodi na razmišljanje o tomu jesu li uopće peritekstovi kakve Genette spominje u zaključku studije iznimke ili su, štoviše, dio teksta, a time elementi posve druge kategorije, one koju na drukčiji način ispituje multimodalna stilistika i kojom se bavi i ovaj doktorski rad. Istaknuta vizura navodi na zaključak da je peritekstualnost primarna i obvezna jer bez nje nema materijalizacije teksta, dakle ključna je u produkciji i distribuciji značenja (Kress i van Leeuwen 2001: 6–8), međutim, ona ne mijenja, primjerice u romanu, semantičku substrukturu i priču i, paradoksalno, njezina promjena ili izostanak ne utječe značajno na tumačenje. Dakle, obvezni peritekstualni elementi kao dio nakladničkih strategija nužni su za materijalizaciju, publiciranje, distribuciju i čitanje knjiga, no nisu nužno rezervirani samo za pripovjednu prozu. Premda su prema Genetteu peritekstovi dopunske i pomoćne diskurzivne strategije, nisu i *suvišne* (Sadokierski 2010: 18). S druge strane, određeni elementi onkraj nakladničkoga periteksta, kako ga imenuje Genette, koji su dijelom pripovjednoga diskursa i utječu na značenja književnoga teksta, imaju funkcije i učinke čija je sklonost očiglednija u pripovjednoj prozi i romanesknome diskursu (Ryznar 2017; Bahtin 2019), no takvi književni fenomeni iziskuju dodatno istraživanje i imenovanje.[130]

Također, Baetensu se problematičnim čini i fokusiranost na određene paratekstualne elemente koji daju donekle iskrivljenu sliku paratekstualnosti (Baetens 1987: 714), pri čemu i taj autor svojom kritikom vjerojatno cilja na predgovor kojemu je posvećeno najviše prostora i koji Genette vidi idealnim oblikom parateksta. Naime, u ograničenosti proučavanja ostalih paratekstualnih oblika Baetens ističe da Genette zanemaruje vrlo važnu pojavu u modernoj književnosti – „paratekstualizacij[u] teksta i tekstualizacij[u] parateksta“ (Baetens 1987: 714). Drugim riječima, zanimanje za književno oblikovanje paratekstova, preciznije peritekstova, sve je veće te ono posljedično upućuje na to da se granice teksta i parateksta dodatno problematiziraju, a ne ruše, odnosno da dolazi do „umnožavanj[a] odnosa između dvaju polova

[130] Općenito se opravdanje takvome zaključku može tražiti u tezi da je dinamizam proze, u gotovo svim žanrovskim inačicama, određen, ili barem fingira tu određenost, svojom oprečnošću između fluidnosti i svojevrsne ograničenosti, u smislu pravocrtne geometriziranosti stroge forme koja je omeđena marginama stranice na kojoj je oblikovana i tiskana (Dworkin 2020: 47). Takvo obuzdavanje formalnih karakteristika teksta i/ili pripovjednoga teksta proznim oblikom zahtijeva, u odnosu na stih, i poštivanje određenih (para)lingvističkih konvencija (prozno pisanje u rečenicama u klasičnome smislu traži poštivanje velikoga početnoga slova, uporabu interpunkcijskih znakova, okupljanje niza logičko-semantičkih smislenih rečenica u paragrafe itd.). Sve te restrikcije pridonose ujednačenosti teksta na formalnome aspektu koju onda dezintegriraju i narušavaju elementi poput peritekstova, tj. peritekstoida, u čemu se potom njihova literarna vrijednost otkriva.

koji više nisu antagonističke suprotnosti“ (Baetens 1987: 714). Upravo se potonje problematizira i u ovom doktorskom radu, polazeći od teze da pojedinačne realizacije peritekstova probijaju pripovjedne razine romana ulazeći, primjerice, i u prostore događajnosti i pripovjedačeva svijeta te iz tog razloga traže razmatranja u okvirima bliskih disciplina i metodologija, poput multimodalne stilistike, te uokviravanje koncepta onkraj njegova utvrđenog modela kakav zacrtava Genette.

S druge strane, Genette upozorava, njegovo proučavanje, a u konačnici i samu studiju trebalo je donekle ograničiti, metodološki i korpusno. Takvom odlukom Genette je iz proučavanja isključio „tri prakse čija se paratekstualna relevantnost čini neporecivom“ (Genette 1997a: 405). Tri je prakse – *prevođenje*[131], *serijske publikacije*[132] te *ilustracije*[133], izostavio sumnjajući da bi djelovale u najmanju ruku inhibicijski, dodajući da bi „istraživanje svake pojedinačno moglo zahtijevati onoliko rada koliko je bilo potrebno u tretiranju ove teme u cjelini“ (Genette 1997a: 405). Osim toga, književnost i pisana riječ nisu jedini diskursi u kojemu se može pronaći paratekst. Ekvivalent paratekstu Genette vidi u naslovima skladbi, potpisima u slikarstvu, najavama za film, autorskim komentarima mogućima uz kataloge izložbi, glazbene partiture, gramofonske omotnice itd. (Genette 1997a: 407). Na tom je tragu potentnosti teorije parateksta nastao velik broj prilagođenih i izmijenjenih metodoloških uporišta u drugim disciplinama i znanostima, pri čemu se iskristaliziralo da je redefiniranje u novom okružju logično „zbog temeljne pristranosti Genetteove konceptualizacije parateksta prema mediju knjige kao kodeksa“ (Švelch 2020).

Dakako, šireći predmet studije i korpus moglo bi se upasti u metodološku zamku iluzorne sveobuhvatnosti, što je autor htio izbjeći. Dodaje da bi tada „multiformnoj i tentakularnoj temi kao što je paratekst“ mogao pripisati različite oblike koji na njega nalikuju ili se doima da se na njega odnose (Genette 1997a: 407), premda takve fenomene ne imenuje. U tom procjepu koji

[131] Genette navodi da „osobito kada autor više ili manje revidira ili provjerava“ prijevod, postoji mogućnost za autorske komentare i oblikovanje dodatnih peritekstova koji nisu dijelom izvornoga izdanja, a specifična se praksa prepoznaje u dvojezičnih pisaca koji samostalno prevode svoje tekstove, primjerice Beckett (Genette 1997a: 405).
[132] Praksa popularizirana nakon 1836. godine zbog koje su, ističe Genette žaleći, tekstovi mnogih, čak i poznatih autora bili prvotno predstavljeni „javnosti unakaženi“ i tako čekali „do objave u obliku knjige“ (Genette 1997a: 405–406).
[133] Praksa koja traži višedimenzionalno i interdisciplinarno razmatranje, a seže, napominje Genette, najranije do iluminacija u rukopisnim knjigama (Genette 1997a: 406). Ilustracije uz tekst mogu poslati snažnu poruku, a neovisno o tome jesu li ih potpisali autori teksta (poput Williama Blakea, Jeana Cocteaua ili pak Hugoa) ili su naručene, za njih autori preuzimaju odgovornost (Genette 1997a: 406). U većini realističkih romana ilustracije su bile općeprihvaćene, dok su u modernističkoj poetici gotovo potpuno degradirane, svedene na periodičku produkciju, dječju književnost i pokoji roman, da bi ponovno istaknuto mjesto dobile u postmodernizmu (McHale 1987: 188).

Genette ostavlja u studiji otvara se, među ostalim, prostor mogućega razmatranja onih stilskih fenomena koji se u doktorskome radu imenuju peritekstoidima, ali i onih aspekata romana koje multimodalna stilistika u širem smislu uključuje u svoje tumačenje. Genette ponavlja da je kao temeljno načelo istraživanja izabrao načelo relevantnosti, čime je, kako navodi, izbjegao umnažanje primjera u svrhu opravdavanja predmeta bavljenja (Genette 1997a: 407). I dalje autor upozorava da je paratekst ona zona i međa teksta i izvan-teksta koja je dovoljno porozna da propušta određene elemente, ali ju je, s druge strane, potrebno dovoljno nadgledati te razmatrati kako ne bi došlo do nepotrebnoga rasprostranjivanja i gomilanja elemenata (Genette 1997a: 407). Izvjesno je da pojedini peritekstovi djeluju na način „da ruše granicu između teksta i ne-teksta, fikcije i stvarnosti", no nijedan se element, neovisno o značajkama (lokaciji, vremenu, funkciji itd.) ne može razmatrati kao „diskriminirajući kriterij" (Aron i Lelouch 2010: 450), u smislu ostvarenja dojma „nepravoga" teksta. *Nedostatak granica*, kojima bi se raspoznavali paratekstovi odnosno peritekstovi kao „nepravi" tekstovi od (osnovnoga) teksta, kao ograničenje Genetteove studije izdvaja i Pignagnoli, dodajući da se, među ostalim, o tome „nije dovoljno raspravljalo" (Pignagnoli 2014: 40). Tomu u prilog govori i mogućnost periteksta da nadraste svoje prvobitne kontekstualizirajuće i navigirajuće funkcije te postane sastavnicom teksta, a od te se mogućnosti kreće i u doktorskom radu.

Spomenuta problematičnost zone razdvajanja teksta i konteksta posljedično se prelijeva i na daljnje teorijsko definiranje i aplikaciju Genetteove terminologije paratekstualnosti, što zamjećuje i Del Lungo. Autor u četiri točke sumira iz čega proizlazi neuhvatljivost paratekstualne prirode prikazane u Genetteovoj studiji (Del Lungo 2009: 102–103):

1. *tranzicijski status parateksta* – odnosi se na nefiksiranost i promjenjivost paratekstualnoga elementa u odnosu na relativnu fiksnost teksta, primjerice nestanak ili dodavanje kojega periteksta u različitim izdanjima, promjena naslova itd. Potonje implicira problematičnost autorske odgovornost, pa čak i nakladničke odgovornosti, a posljedično otvara pitanje značajnosti čitateljskoga, nerijetko kritičkoga, vrednovanja.[134]

[134] O tom statusu peritekstualnoga okvira čak i u vizualno konvencionalnim romanima promišlja Nørgaard, napominjući da ju u sklopu multimodalne stilistike zanima „roman kao semiotički objekt" te da je nestabilnost termina *tekst* tjera na promišljanje o tome jesu li različita izdanja istog teksta uopće isti tekst (Nørgaard 2019: 37–38). Bez obzira na pitanje autorske namjere, za koje priznaje da nije potpuno nerelevantno, autorica sugerira da je za njezinu stilističku studiju najučinkovitije fokusirati se na konkretni roman, „a ne njegov proces nastajanja ili pitanje jesu li stvorena značenja bila autorove intencije" (Nørgaard 2019: 38).

2. *prostorno-vremenska varijabilnost parateksta* – nadovezuje se i proizlazi iz tranzicijskoga aspekta parateksta, uz dodatak neobveznosti kao obilježja koje snažnije implicira njegovu nedefiniranosti u odnosu na tekst i kontekst. Osim prostornih teškoća prepoznavanja parateksta ističe se i teškoća glede vremenskoga aspekta, primjerice, problem razmatranja epitekstova koji nastaju prije publiciranja teksta.
3. *odnos parateksta prema tekstu, s naglaskom na rod i žanr* – osobito u pogledu periteksta, razvidno je da isti oblici periteksta u različitim rodovima i žanrovima nemaju iste funkcije i učinke. Iz toga proizlazi i pitanje tipološkoga razvrstavanja peritekstova te njihova analitička primjena, koja u romanu i zbirci pjesama ne može biti svedena na isti režim.
4. *teškoća u teoretizaciji parateksta* – odnosi se na općenitu kritiku pristupu u studiji koji pokušava uopćiti paratekstove i njihove funkcije, što se uvijek pokazuje neostvarivim pothvatom, već i stoga što je predmet proučavanja promjenjiv, eklektičan i raznorodan.

Iz toga proizlazi da je paratekstu uvijek potrebno prići kao konkretnome stilskome elementu pojedinoga (romanesknoga) teksta. Njegovu je pak vrijednost, funkcije i učinke nužno iščitati u analogiji sa sličnim realizacijama toga oblika i u odnosu na tekst kao njegovo izvorište, što se u Genetteovoj studiji zanemaruje u korist komunikacijske situacije i pragmatičke naravi parateksta (Del Lungo 2009: 104). Riječju, koliko god Genette inzistira na nesamostalnosti i promjenjivosti parateksta, njegova studija prikazuje ih kao donekle autonomne oblike koji u analizi mogu biti dostatni sami sebi (Del Lungo 2009: 104). Uzimajući rečeno u obzir, kao ključni pristup u ovome doktorskome radu ističe se odnos teksta i peritekstova u metodološkoj kombinaciji s multimodalnom stilistikom čime se otvara šira mogućnost interpretacijskih relacija te ukazuje na snažniju utkanost integriranih peritekstova odnosno peritekstoida u pripovjedni tekst. Drugim riječima, prihvaćajući teze o teškoći teoretizacije paratekstova kao osnovni princip u razmatranju nameće se interpretacijski princip zadanomu korpusu. Pritom se kroz koncept peritekstoida afirmira neodvojivost teksta i fragmenata koji na peritekst nalikuju, dakle ostaju u prostoru onoga što se uz tekst veže neposrednom blizinom i pojavom u istom knjižnom izdanju te ono ne mora nužno funkcionirati kao komentar teksta, već implicirati „konotativne i značenjske vrijednosti“ samoga teksta (Del Lungo 2009: 110–111).

Nadalje, među kritikama koje se odnose na strukturalistički pristup paratekstu zamjećuje se paradoks koji ističe Jean Bessière. Naime, Bessière vidi paratekstove *graničnicima knjige* koji funkcioniraju poput *ulaznih vrata* (Bessière 2016: 533). Studija je, kako ističe autor, žarište paradoksalnoga pristupa jer, s jedne strane, Genette nudi sustavni strukturni opis parateksta i

njegovih oblika, dok s druge strane ne odjeljuje formalni opis od nominalizacije koja implicira njegovu funkciju (Bessière 2016: 533). Naime, kako primjećuje autor, vanjske korice te naslovnica knjigu razdvajaju od njezina konteksta, čime se od nje radi *izolirani entitet* (Bessière 2016: 533). Riječju, one tekst istodobno i obuhvaćaju u zaokruženu materijalnu cjelinu te odjeljuju od drugih tekstova, ali i prezentiraju na način da ga izlažu, što pak znači da je tekst istodobno *dekontekstualiziran*, on je „sredstvo svog predstavljanja" (Bessière 2016: 533). Iz toga dalje proizlazi, prema Bessièreu, da je posredovanjem „parateksta knjiga manje podređena igri identifikacije ili imenovanja" (Bessière 2016: 533). To je, čini se, ponajviše tako u onim slučajevima u kojima se paratekst doživljava kao oblikovni mehanizam knjige, dakle blizak je tumačenjima koncepta u nakladničkom smislu.

Premda bi se moglo raspravljati, dodaje Genette, i o *estetskoj namjeri* parateksta, njegova osnovna zadaća „nije 'lijepo izgledati' oko teksta, već radije osigurati tekstu sudbinu u skladu s autorovom namjenom" (Genette 1997a: 407). Na tom tragu Genette poseže za građevinskom terminologijom te paratekst uspoređuje s *brodskom prevodnicom*, tj. *ustavom*[135] u smislu brane „između idealnoga i relativno nepromjenjivoga identiteta teksta i empirijske (sociopovijesne) zbilje javnosti teksta" koja odražava spomenute razine (Genette 1997a: 408). Pokušavajući biti što precizniji, autor se služi i terminom *airlock* dočaravajući njime paratekst kao svojevrsnu napravu koja „čitatelju pomaže prijeći, bez previše respiratornih teškoća, s jednoga svijeta u drugi", pri čemu je potonji fikcijski svijet teksta (Genette 1997a: 408). Sportskim žargonom pak može se reći da je paratekst u ulozi pivota i veznjaka, igra na onoj poziciji koja mu omogućuje biti i u napadu i u obrani, tj. izvan teksta i u tekstu te time sudjelovati u kreiranju pristupa književnome tekstu kao fikcijskoj tvorevini. Spomenute usporedbe ističu da se u odnosu teksta i parateksta tekst predstavlja kao postojan i neprekidan, dok je paratekst promjenjiv i nestalan. Tekst je, ističe Genette, teško prilagodljiv promjenama okoline (povijesnim, društvenim, ekonomskim, tehnološkim itd.) i tek se uz pomoć parateksta uspostavlja u određenoj okolini (Genette 1997a: 408). Stoga je paratekst kao „fleksibilniji, svestraniji, uvijek privremen jer je tranzitivan" predstavljen kao njegov *instrument prilagodbe* (Genette 1997a: 408). U toj specifičnoj konstelaciji paratekst je nadređen tekstu, u smislu da

[135] U građevinskoj terminologiji brodska prevodnica definirana je kao „građevina na riječnome plovnom putu ili pred morskom lukom za dizanje ili spuštanje plovnoga sastava ili broda s jedne vodne razine na drugu" (Struna). Prema Hrvatskoj enciklopediji brodska prevodnica „katkad se naziva *ustavom*, premda se taj naziv češće rabi za pokretnu branu" (Hrvatska enciklopedija). U kontekstu Genetteova viđenja parateksta čini se da dva termina funkcioniraju kao sinonimi.

mu osigurava potrebnu fizičku i uopće egzistencijalnu narav, funkcioniranje i postojanje u zbiljskom svijetu, stoga tekst teško preživljava bez parateksta.[136] Također, upravo njegova promjenjivost i nestalnost omogućava prilagodbu u materijalnom svijetu, osigurava mu uvijek nove „način[e] na koj[e] je tekst prisutan u svijetu“ (Genette 1997a: 408). Modifikacije parateksta, najčešće vidljive u promjenama formata knjige, naslovnici, tipovima slova, mogućnostima konvergencije teksta u nove (medijske) formate itd., pogotovo ako promjene uzrokuju uklapanje u određeni nakladnički niz, moguće su za autorova života ili nakon, kada je za njih u potpunosti odgovoran nakladnički tim (Genette 1997a: 408). Upravo odgovornost, autora ili nakladnika, Baetens vidi važnim zajedničkim obilježjem peritekstova i epitekstova, jer su oba koncentrirana na funkciju realizacije pojedinoga elementa kao „izravn[oga] komentar[a], kao okvir[a] interpretacije“ kojom spomenuti autor ili nakladnik žele upravljati (Baetens 1987: 713).

Ipak, takvo se poimanje parateksta kao orijentira čitanja i upravljanja može pokazati i nedostatnim kao mjestom „afirmacije autorske riječi“, osobito kada se otvori pitanje čitateljeva vjerovanja autoru i/ili pripovjedaču, stoga dolazi do suprotnih učinaka (Del Lungo 2009: 104–105). Kako ističe Del Lungo, kompleksnost teoretizacije parateksta nailazi na više teškoća, a među njima se ističe uvriježeni paradoks da čitatelj vjeruje pripovjedaču kada tvrdi da je tekst koji čita istinit, dok se u prostoru parateksta takav učinak ne ostvaruje jer ga uvijek prati sumnja (Del Lungo 2009: 105).[137] Ta sumnja proizlazi iz „stav[a] recepcije prema kojem primatelj sumnja“ u očigledne razloge oblikovanja paratekstova (Del Lungo 2009: 105). Autor zato zaključuje da je „paratekst previše izložen i previše kodiran da bi bio istinit: to je prostor autorskih finta, izmicanja, smicalica, čije krajnje značenje često ostaje neodlučno“ (Del Lungo 2009: 105).[138]

Kontrola nad čitanjem i usmjeravanje čitatelja s jedne je strane sve teža u doba elektroničkih medija, no s druge je strane konvergencija medija i uopće uporaba suvremenih informacijsko-komunikacijskih tehnologija prilika autorima za oblikovanje paratekstova koji podupiru

[136] Zapravo, već u uvodu Genette konstatira da ne postoji tekst bez parateksta, samo u iznimnim slučajevima paratekst bez teksta (Genette 1997a: 3–4).
[137] Paratekstovi su općenito, primjećuje Hutcheon, jedna od strategija kojima „postmoderna književnost djeluje da ospori (iznutra) totalizirajući impuls onoga što je (u engleskoj tradiciji) postalo zgodno označeno kao liberalni humanizam“ (Hutcheon 1986: 306).
[138] S druge strane, Nørgaard upozorava upravo suprotno te se referira na Sadokierski (Sadokierski 2010). Autorica tvrdi da učinci vizualne popularne kulture – fotografije, crteži, grafički elementi, u suvremenim romanima nikako nisu *smicalice* i *trice* kao što se to često zna reći za peritekstove, već je riječ, osobito u romanima koje se može imenovati u širem smislu multimodalnima, o elementima koji funkcioniraju kao integrirane književne činjenice (Nørgaard 2019: 166).

različite tekstualne eksperimente i kojima se dodatno usložnjava neposredna komunikacija s čitateljima. Na tom tragu Pignagnoli razmatra ograničenost Genetteove tipologije koja se, prema njezinu metodološkom stajalištu, ogleda u prikazivanju onih paratekstova „neutraliziranih nakladničkim konvencijama“ te uopće usredotočivanju na paratekstove „smještene u neposrednoj blizini materijalne knjige“ (Pignagnoli 2014: 60). Prema autorici Genetteova studija ponajviše se usmjerava na peritekstove, i to one preliminarne, koji u prostornome smislu prethode tekstu odnosno pripovijedi, dok su zanemareni pritom epitekstualni elementi te njihov specifičan odnos s tekstom, odnosno pripovijedi, i pripadajuće funkcije. Genette pak utvrđuje, a što se pokušava dokazati na primjeru bilješki kao peritekstualnog elementa, da paratekst ipak „ima više veze s odlukom o metodi nego s istinski utvrđenom činjenicom“ (Genette 1997a: 343).

Naoko paradoksalna situacija, pokušaj konstrukcije teorije parateksta te paralelno utvrđivanje njegove neuhvatljivosti, u konačnici govori o tomu da paratekstualni aparat u najmanju ruku ovisi o osobnom pristupu i čitanju pojedinca. Razlika je ne samo u opažanjima različitih paratekstualnih elemenata te potom postavljanim tipologijama već i u tome što su Genetteova i Pignagnolina istraživanja nastajala u različitim vremenima (u odmaku od 27 godina) te su usredotočena na različite korpuse i izmijenjene tehnološko-tehničke uvjete pristupanja tekstu, njegovu oblikovanju, pripremi i mogućnostima tiska. Premda je kritika o nedovoljnoj uključenosti ondašnjih suvremenih književnih tekstova održiva, Genetteova tipologija nije mogla anticipirati takozvani epitekstualni obrat koji se dogodio razvojem informacijsko-komunikacijskih tehnologija, a na koji je usmjerena Pignagnolijina studija iz 2014. godine.

Ne želeći ulaziti dublje u raspravu o pitanju autorskog *doprinosa* paratekstu, a time i usmjeravanja čitateljeva razumijevanja, Genette ne niječe da su ga promišljanja o tom pitanju ostavila donekle zbunjenim. Stoga, dalje ne komplicirajući, zaključuje: „valjano ili ne, autorovo gledište dio je paratekstualne izvedbe, održava ga, nadahnjuje i učvršćuje“ (Genette 1997a: 408). Međutim, teza o autorskoj odgovornosti ipak se ne može uzeti kao aksiom, ističe se, među ostalim, u kritici Genetteove studije (Del Lungo 2009: 102), čime se usložnjava daljnje promišljanje i ono može navesti na pristupe u kojima se paratekst neminovno oslanja i na nakladničke strategije i odluke. S druge strane, iz perspektive književnoteorijske rasprave, a osobito rasprave multimodalne stilistike o romanu kao semiotičkom objektu, prihvaćanje autorskoga legitimiteta i odgovornosti omogućuju pretpostavljanje da su elementi u izabranim romanima korpusa ovoga doktorskoga istraživanja autorski u smislu autorskoga dopirnosa

oblikovanju cjelovitoga djela, pa čak i kada je naznačeno i evidentno da su peritekstovi i/ili peritekstoidi alografske prirode (što je čest slučaj s, primjerice, reprodukcijama fotografija), osim ako drukčije nije jasno naznačeno.[139]

Glede učinka parateksta treba napomenuti da je on često svojevrsni utjecaj ili manipulacija „doživljena podsvjesno" (Genette 1997a: 409). Takav „način djelovanja nesumnjivo je u interesu autora, iako ne uvijek u interesu čitatelja" (Genette 1997a: 409). Nastavno na uočeno o prihvaćanju ili odbacivanju parateksta, Genette ponavlja da isto vrijedi za njegove učinke: da bi im se odupro, čitatelj ih mora prepoznati i razumjeti (Genette 1997a: 409).

Također, Genette upozorava da svoju funkciju paratekst ne mora uvijek dobro ispunjavati i ostvarivati (Genette 1997a: 409), a potonje ovisi i o autorovoj namjeni i o konkretnoj pripovjednoj situaciji, ali i o čitateljevu shvaćanju i prihvaćanju. Ipak, ono što autor navodi kao tezu koju nije imao na umu prije višegodišnjega proučavanja paratekstova jest „velika savjesnost kojom pisci izvršavaju svoju paratekstualnu dužnost (neki bi to nazvali njihovom paratekstualnom zamornošću)" (Genette 1997a: 409). Autor tvrdi da je za većinu pisaca specifično da ne prilaze olako paratekstualnim elementima, tj. većina pisaca upotrebljava ih kako bi čitateljima približili tekst i preciznije usmjeravali tumačenje (Genette 1997a: 409). Drugim riječima, prema Genetteu pisci doista shvaćaju značajnost i ozbiljnost paratekstualnih elemenata (čak i kada se upotrebljavaju u ludičkoj funkciji) i njihove navigacijske funkcije. Kada je riječ o neučinkovitosti paratekstova, Genette ističe da ona ne mora nužno proizaći iz „lošeg razumijevanja njegovih ciljeva, već iz perverznoga učinka" spominjanoga u studiji kao *Jupienov učinak* (Genette 1997a: 410). Autor potonji učinak pojašnjava posredničkom prirodom parateksta, odnosno time što „ponekad teži nadići svoju funkciju i pretvoriti se u prepreku, od tada nadalje igrajući vlastitu igru na štetu igre svoga teksta" (Genette 1997a: 410). Dakle, tendencija prevladavanja zamišljene funkcije dovodi do svojevrsnoga osamostaljivanja,

[139] Primjer iz suvremene književnosti u kojemu se autorski i alografski vizualni peritekstovi miješaju, premda i jedni i drugi zalaze u pripovjedni svijet zbirke, a potpisani su tek u impresumu, jest *Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku* Luke Bekavca.
S druge strane, dodaje Genette, nijedan kritičar, ali i čitatelj uopće, „nije dužan slagati se s [autorovim] gledištem" (Genette 1997a: 409). Štoviše, paratekst otvara mogućnost individualnih interpretacija, ali se, opominje Genette, autorova namjena i gledište ne mogu zanemariti (Genette 1997a: 409). Njima je nemoguće proturječiti dok ih se donekle ne prisvoji (Genette 1997a: 409). Primjer koji Genette pritom spominje, povezujući početak i završetak studije, jest naslov Joyceova *Uliksa* koji pretpostavlja da će čitatelj „'pogoditi' homersku referenciju romana" (Genette 1997a: 409). Ako mu takva referencija izmakne, „nesvjesni čitatelj roman bi čitao drukčije", međutim, ističe autor, takav „prilog ne uključuje nikakvu vrijednosnu prosudbu" (Genette 1997a: 409). Drugim riječima, nastavlja autor, cijela teorija parateksta može se svesti na tezu o nemogućnosti zanemarivanja parateksta. Iz toga proizlazi, savjetuje na općenitoj razini Genette, da „ono što čovjek ne može zanemariti, bolje je znati", točnije „potvrditi i znati da to netko zna" (Genette 1997a: 409).

ali koje nije svrsishodnije, već suprotno, ono ima učinak negativnoga predznaka. Prelazak učinkovitosti u zapreku može se, savjetuje Genette, neutralizirati na način da se paratekstualni elementi rabe prikladno, taktično, suptilno (Genette 1997a: 410).

U konačnici teorija parateksta predstavljena u Genetteovoj studiji nije imala namjeru zamijeniti ili prevladati do tada uvriježene i prihvaćene pristupe i istraživanja teksta i književnosti, premda studija implicira obrat od teksta k drugim strukturama vezanima uz književno polje. Drugim riječima, autor je svjestan svake radikalizacije u pristupima i interpretacijama, stoga upozorava da ni paratekst ne treba nepotrebno fetišizirati (Genette 1997a: 410). Jer za njega je „[p]aratekst samo pomoćnik, samo dodatak teksta", sumira autor (Genette 1997a: 410). I iako je primjetna sve češća pojava peritekstualnih elemenata te njihova dominacija nad tekstom, Genette se studijom pridružuje suvremenim naratolozima, smještajući paratekst jasno na razmeđu teksta i konteksta, odnosno na diskurzivnu razinu s konstantom naglašavanja metapozicije i metafunkcioniranja tih pojavnosti, dakle između funkcije osnovnoga orijentira i okvira za čitanje i interpretaciju. Posljedično, uvijek na umu treba imati da je paratekst, neovisno o značaju i načinu proboja u glavni tekst ili čak izvan teksta, posrednik, zbog čega je često postavljen u podređenu poziciju. Iz toga proizlazi da je njegova ključna odrednica medijacija iskaza i značenja, napose u odnosu glavnoga teksta i parateksta. U svakom slučaju, Genette studiju znakovito završava rečenicom: „[p]rag postoji da bi ga se prešlo" (Genette 1997a: 410). S druge strane, Zubarik čitajući suvremene romane upozorava da Genetteov status parateksta kao podređenoga, a koji se zrcali i u njegovoj etimologiji, nije opstojna kategorija te da primjeri poput *L'interdit* Gérarda Wajcmana, *Armand V.: ili fusnote za neiskopan roman* Daga Solstada ili *megadjela* Marka Z. Danielewskog *House of Leaves* potvrđuju njegovu emancipaciju (Zubarik 2014: 10–12).

Uzmu li se u obzir Genetteovi međutekstualni odnosi (intertekstualnost, metatekstualnost, hipertekstualnost, arhitekstualnost) te osobito izložena paratekstualnost, potrebno je uočiti da se paratekstualnost u tim konstelacijama nudi kao ključan transtekstualni odnos. To potvrđuje i sam Genette ističući da je njegova studija ponudila razmatranje „najsocijaliziranije strane književne prakse (način na koji su organizirani njezini odnosi s javnošću)" (Genette 1997a: 14). Paratekstualnost se, prema tome, nadaje u važnim relacijama koje omogućuju egzistenciju teksta u društveno-kulturnom smislu, ali i okvirima ekonomske razmjene, što je razvidno u prepoznavanju teksta kao književnoga djela koje u obliku knjige pronalazi put do čitatelja pa sve do interpretacijskih mehanizama kojima se konstituira u povijesti književnosti. S druge se strane, najprije kroz peritekstove i peritekstoide na koje je usmjeren doktorski rad, genetteovski

model razmatra u nizu specifičnih više ili manje učinkovitih estetskih djelovanja koja u književnoj praksi pomažu u konstituiraju teksta kakvim ga u završnoj inačici prima čitatelj, a koja neupitno utječu na različite tekstualne strukture. Drugim riječima, književni tekstovi služe se paratekstualnim elementima kako bi realizirali određene konceptualne učinke (Dworkin 2013: 81).

Utvrđena terminologija u Genetteovoj je studiji infrastrukturni preduvjet bavljenja paratekstualnim poljem, odnosno područjem koje presijecaju različiti znanstveni pristupi, metodologije i teorije. To uključuje ne samo humanističke znanosti već i društvene jer se paratekstovima općenito u širem smislu, osobito nakladničkim peritekstovima i epitekstovima, bave znanstvenici i proučavatelji informacijskih znanosti, nakladništva, sociologije, povijesti, ekonomskih znanosti i dr. Genetteova se studija ne zadržava na primjerima paratekstualnoga polja izvan književne komunikacije, ali svojim terminološkim i konceptualnim doprinosima upućuje na širenje istraživanja na neknjiževnu komunikaciju, primjerice novinske tekstove, ali i druge vidove umjetničke komunikacije koji nisu primarno verbalni, primjerice na filmsku komunikaciju (Murray 2018: 172–173). Primjetan je i prijenos terminologije u mediologiju i slične znanstvene discipline te utvrđivanje paratekstualnoga polja i u drugim, neumjetničkim medijima, primjerice u digitalnom okružju, videoigrama i sl.[140]

U hrvatskoj znanosti o književnosti termin *paratekst* sve se češće upotrebljava, ali mu do sada nisu bila posvećena cjelovita i ekstenzivna istraživanja. Češće kada se upotrebljava, rabi se generički i općenito, dio je interpretacijskoga operativnoga aparata, njime se kao krovnim terminom označuju različiti oblici parateksta, a najčešće je riječ o raznim realizacijama peritekstova i njihovim učincima u književnom tekstu ili spram njega (Jovanović 2003; Kolanović 2005; Badurina i Palašić 2014; Kos-Lajtman 2016a; Jukić i Rem 2017; Oraić Tolić 2019). Ta se dva termina – paratekst i peritekst – uglavnom ne diferenciraju te u analizama i interpretacijama dominira oblik parateksta ili paratekstualnosti. Kohiponimi peritekst, a osobito epitekst nerijetko se zanemaruju u korist termina paratekst. Pritom se samo načelno i terminološki termin peritekst, kako ga je definirao Genette, i paratekst u široj uporabi izjednačavaju u svojim značenjima, što može dovesti do terminoloških sporova i dvojbi. Češće se u interpretacijskim dijelovima studija pronalaze imenovani pojedini paratekstualni, točnije

[140] Koncept Genetteova parateksta proširuje Mia Consalvo. Autorica navodi da je termin s digitalnim medijima 1999. povezao Peter Lunenfeld, a ona pak razmatra popratne djelatnosti industrije videoigara kroz koncept parateksta koji je u filološkom polju utemeljio Genette (Consalvo 2007: 8–9). U potonjem smislu, piše Consalvo, paratekst čine časopisi tematski usmjereni na videoigre, vodiči i priručnici za razvijanje strategija, ali i tvrtke čije je poslovanje usmjereno na održavanje industrije videoigara i oblikovanje svijeta igre (Consalvo 2007: 9).

peritekstualni oblici, poput bilježaka, osobito fusnota, predgovora, epigrafa itd., a da pri tome nisu povezani s Genetteovom teorijom parateksta te se na nju ne referiraju. Osim toga, za uporabu je termina u hrvatskoj znanosti o književnosti simptomatično i to da je termin općeprihvaćen kao uskoznanstveni termin te se uz njegovu uporabu gdjekad ne upućuje na Genettea, koji je prvi teoriju razradio.

Kada je riječ o uporabi termina u raznolikim tekstovima hrvatske znanosti o književnosti, gotovo je uvijek riječ o deskripciji i imenovanju određenih *dodataka* glavnom, pripovjednom, a ponekad i pjesničkom ili dramskom tekstu, dakle bez razlikovanja periteksta i eventualnoga peritekstoida koji bi bio integralnim pripovjednim dijelom. Da je teorija parateksta nedovoljno razrađena i interpretacijski prilagođena u hrvatskoj znanosti o književnosti znakovito svjedoči i izostavljanje termina kao natuknice u rječnicima i pojmovnicima kojima je predmetno područje ponajprije usmjereno na teoriju književnosti i književno-znanstvenu terminologiju.[141]

Što se tiče sličnih koncepcija rubnoga prostora uz tekst, koji se prema Genetteu najčešće imenuje paratekstom, u hrvatskoj se znanosti o književnosti izdvaja tek jedna studija – *Knjižica o podrupku* (1999), odnosno *Nauk o podrupku* (2010) Milorada Stojevića. Autor se ne referira na Genettea niti se u njegovim studijama spominje termin paratekstualnost, no razvidno je da, osobito u poglavljima posvećenima književnosti, Stojević na sličnom fonu razmatra podrupke u književnim tekstovima. Stojevićev je ekvivalent peritekstovima termin *podrubak*, premda njegovo istraživanje donekle ostaje na razini bilježaka, osobito fusnota, te samo jednim dijelom pokriva književna (pre)oblikovanja, a više se usmjerava akademskom diskursu.

Autor podrubak najšire vidi „knjižn[om], književn[om] i općeznanstven[om] pojav[om]“, koja se u suvremenosti prepoznaje po svojoj grafičkoj postavljenosti „ispod ruba“, dok se u prijašnjim razdobljima pojavljivao kao „grafički uklopljen u temeljni tekst, ili pokraj njega, pa se nije shvaćao izdvojeno“ (Stojević 1999: 12). I Stojević uočava proliferaciju oblika peritekstova i epitekstova kao specifikum kraja 20. i početka 21. stoljeća, a iako se u širem smislu bavi raznovrsnim podrupcima, napose u akademskome diskursu, slično kao i Genette, autor primjećuje da tehničko-grafički odabir, vizualna realizacija podrubaka uz tekst, „ukazuje

[141] Primjerice, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije* Vladimira Bitija među svoje natuknice ne ubraja termine paratekst, paratekstualnost i peritekst. Termin paratekstualnost pojavljuje se u pojašnjenju natuknice intertekstualnost gdje se prema Genetteu definira kao jedan od pet tipova transtekstualnih odnosa. Biti ga tako definira kao odnos „što ih književni tekst uspostavlja s društvenim tekstom s pomoću naslova, predgovora, omotnice i ilustracija“ (Biti 2000: 226). Ti se termini ne pronalaze ni u *Rječniku književnoga nazivlja* Milivoja Solara (Solar M. 2006), a ni u *Rječniku hrvatskog književnog nazivlja* Stjepana Blažanovića (Blažanović 1997).

na njihovo osnovno obilježje, a to je funkcionalnost“ (Stojević 1999: 29). Premda je „svaki tip u specifikaciji zapravo […] ponajprije obilježen i svojim sadržajem“, autor upozorava na višestruke tendencije i *semantičku relativnost* pojedinačnih podrubaka i njihovih oblika (Stojević 1999: 29–30). Uzimajući u obzir tehničko-grafičke, dakle formalne uvjete podrubaka, Stojević razlikuje četiri tipa podrubaka: *tradicionalni* ili *relativno statično emitivni podrupci*[142], *ambivalentni* ili *idejno-problemski fleksibilni podrupci*[143], *denotativno semantički relativni podrupci* te *fiktivni podrupci* (Stojević 1999: 33). Potonji podrupci usmjeravaju se „oneobičajiti poglavito beletristički tekst, tojest nakana je fingirati podrupkom i istinitost i imaginaciju istodobno“ (Stojević 1999: 43). Neovisno je li fiktivan ili ne, podrubak „živi od (pan)miksija svojih struktura“, a „svoju formnost, formalnost, konvenciju ili njenu suprotnost, itd., duguje svojoj povijesnosti“ (Stojević 1999: 84). Naime, utvrđuje autor, podrubak, „ma kako se zvao kroz povijest i na ma koji tehnički ili idejni način bio tekstološki, ili kako drugačije realiziran, slično govori o sebi i svome razvitku, kao i o miljeu (sociološkom, znanstvenom, beletrističkom, pismenskom, itd.) u kome je nastajao“ (Stojević 1999: 84). U tom smislu podrubak iz perspektive svoje povijesnosti može se

> realizira[ti] kao mikrostruktura i metamikrostruktura, pak tako svoju povijesnost podrubak može očitovati kroz iskazivanje književne, znanstvene i sl. mode, može govoriti (ili svjedočiti) o ukusu pojedinih razdoblja, epoha, povijesnih i stilskih formacija, o tipovima referencijalne svijesti i obavijesti, o didaktičkim protegama, itd., itd. (Stojević 1999: 85).

Iz toga proizlazi i *stanovita samovolja* podrupka da „priliježe tekstu, odupire mu se, prisvaja strukture drugačijih oblika u svoju formnost, kroz vlastitu povijesnost multiplicira svoja osnovna značenja i tako, ponekad, kulturološki 'bježi' osnovnome tekstu, nadilazi ga općom referencijalnošću iako to podrupku nije bila recentna namjera u vrijeme ispisivanja“ (Stojević 1999: 86). Riječ je, dakle, o promjenjivosti i nestalnosti podrubaka, tj. peritekstova, njihovoj neuhvatljivosti u definicijskom i tipološkome razmatranju jer svojom formom samo podsjećaju na osnovni, klasični oblik, no mogu biti i posve nesvakidašnji. Iz te samovolje i svojevrsne subverzivnosti proizlazi i to da prisvajanjem tuđih formnosti podrubak poprima i oblike „po

[142] Taj tip podrubaka Stojević dalje dijeli na *redukcijske*, *deskriptivne* i *redukcijsko-deskriptivne* (Stojević 1999: 34–45).

[143] Tom tipu podrubaka Stojević pristupa na specifičan i širok način te umjesto da popisuje i opisuje podtipove, on bliske forme i oblike (njihove definicije i strukturne promjenjivosti) uspoređuje s definicijskim postavkama podrupka. Na taj način razmatra bilješku, aparat, napomenu, notu, opasku, komentar, apel, referenciju, redundanciju, marginaliju te slične fleksibilne oblike i pojmove koji se donekle pojavljuju kao peritekstovi i u Genettea, poput pritača (prilike ili primjera), didaskalija, mota, digresije, perikope, oznake arka, vodenih i ostalih znakova, skrivenih i neverbalnih kodova, končeta, citatnosti / kopijnosti / intermedijalnosti / intertekstualnosti / perifraze / parafraze, replike, refrena, predmetnoga registra, registra pojmova, rječnika naziva, naputka i sl. (Stojević 1999: 45–78).

kojima se temeljno ne raspoznaje“ (Stojević 1999: 86). Kada je riječ o fiktivnim podrupcima, moglo bi se raspravljati i o njihovu nadrastanju primarne uloge, dakle o razmatranjima kakvima stremi i ovaj doktorski rad fiksiranjem termina peritekstoid.

Kada se bavi fiktivnim podrupcima, najprije ih definira kao one koji „formno ulaze u lijepu književnost (poeziju i prozu, uglavnom), ali im funkcija nije ista kao u ostalim tipovima neumjetničkih tekstova“, čak i u slučajevima kada u potpunosti pokušavaju simulirati svoju neefikativnost (Stojević 1999: 86). Podrubak se, dakle, prepoznaje „kao važan sastojak, modernosti, neuobičajenosti (ali i navike istodobno)“, a autor predlaže razlikovanje triju osnovnih podtipova:

- podrubak koji „u formnoj kopijnosti želi persiflirati samu bit podrupka i tako pridonijeti stvaranju nove strukture u službi književnosti, odnosno očuditi književni tekst“
- podrubak koji „svojom fiktivnošću oponaša istinski model podrupka kako bi on pridonio fakcionalnoj namjeri beletrističkog teksta“
- „intermedijalnost kao prinos određena shvaćanja podrupka“ (Stojević 1999: 86–91).

Potonji tip koji se realizira uz pomoć neverbalnih kodova te kao svojevrsna *emendacija* (Stojević 1999: 89–90) može poslužiti, naslanjajući se na Stojevićev komentar, da se u širem smislu razmišlja o peritekstovima kao elementima koji sugeriraju *egzibicionizam*, kao onima koji navode na zaključak da se „izvanknjiževni kontekst […] 'uvlači' u klasično shvaćenu ustrojbu književna djela“ te pri tome nerijetko „destruira[ju] osnovni tip književna priopćavanja“ (Stojević 1999: 92). U krajnjoj liniji, autor ističe na tom tragu da je razvidna i *transtekstualna i transmedijska nakana* podrubaka (Stojević 1999: 92).

Stojević na kraju glede fiktivnih podrubaka napominje da se o njima treba pisati kroz svojevrsnu komparaciju s idejno-problemskim fleksibilnim podrupcima jer onako kako se oni, poštujući svu promjenjivost, „realiziraju u nefiktivnim tekstovima, tako se realiziraju u svojim strukturama i kao fiktivni podrupci“ (Stojević 1999: 93–94). Štoviše, uočava autor, mnogi od ponuđenih termina i oblika uspoređenih s podrupkom u potpoglavlju o idejno-problemskim

fleksibilnim podrupcima upravo su dijelovi književnih vrsta i/ili žanrova, izrasli iz književne komunikacije te su usko povezani s književnim oblikovanjima teksta (Stojević 1999: 94).[144]

3.4. Prema autonomiji periteksta

Među važnijim revizijama Genetteove teorije parateksta koje se značajnije usmjeravaju naratološkim i stilističkim proučavanjima pripovjedne proze, napose romana, jesu studije Sabine Zubarik i Virginije Pignagnoli.

Sabine Zubarik, krećući od primjera pripovjedne proze koja se oblikuje dvoslojno – kroz osnovni tekst i bilješke, u žarište svojega istraživanja postavlja *roman fusnota* (Zubarik 2005: 3). Ono na što ukazuje Zubarik jest fenomen koji se javlja u posljednjih nekoliko desetljeća u vidu emancipacije bilježaka iz takozvanoga pomoćnoga diskursa i dizajna romana u konstitutivne strukture romana, a svoje teze autorica dokazuje na primjerima triju romana: *Spilja ideja* Joséa Carlosa Somoze iz 2000., *La Reprise* Alaina Robbe-Grilleta iz 2001. te *Pieces of Payne* Alberta Goldbartha iz 2003. godine. Zaokret u vidu osnaživanja bilježaka razvidan je već u Sternea ili Joycea, napominje autorica, a suvremeni romani pokazuju kako pomoćni diskurs nije određen samo tipografskom potencijom, svojom dodatnom prezentacijom na periferijama teksta ili u nefikcijskim prostorima (Zubarik 2005: 3). Naime, događa se upravo da taj pomoćni diskurs nadrasta svoju sporednu, peritekstualnu funkciju pri čemu rubni elementi postaju „strukturni sukonstituenti fikcije“, a u smislu tekstualne organizacije uzdižu se u prostor glavnoga teksta (Zubarik 2005: 3). Pritom, ističe Zubarik, ne dolazi samo do izdvajanja tih elemenata iz genetteovskoga peritekstualnoga okvira već se njihova snaga razotkriva i kroz (grafičko) potiskivanje teksta (Zubarik 2005: 3) te postavljanje nove hijerarhije u kojoj rubna pozicioniranost – koja se nužno ne smatra rubnom zbog svoje prostorne postavljenosti, već potencijalno i afirmacije drugokodnosti – određuje značenjske razine cjeline romana. Dakako, ti elementi upravo crpe svoje nove funkcije u romanu iz subverzivnosti proizašle iz postavljenosti na pragu dvaju diskursa – oni ne funkcioniraju bez razlike u kojoj se ostvaruju u odnosu na dio koji se razumijeva kao osnovni tekst. Drugim riječima, formalno su i značenjski oblikovani zahvaljujući „istovremenoj fragmentaciji i preklapanju tekstualnih

[144] Stojević u drugome, dopunjenome izdanju svoje koncepcije podrubaka dodaje da je oblikovanje fiktivnih podrubaka moguće tumačiti i kroz teze Espena Aarsetha o ergodičkome tekstu i ergodičkome načinu tekstualne organizacije (Stojević 2010: 106; Aarseth 1997), preciznije one koja podrazumijeva nelinearnost. U ergodičku književnost Katarina Peović Vuković ubraja „djela organizirana nelinearno koja od čitatelja traže sudjelovanje u slijeđenju/otkrivanju tekstualnih putova“ (Peović Vuković 2004: 70).

razina“ (Zubarik 2005: 3) koju baštine iz podrijetla svoga pomoćnoga diskursa. Osim toga, utvrđuje Zubarik, njihov je sadržaj uvjetovan formom (Zubarik 2005: 3).

Zubarik se u svojoj studiji odlučuje za krovni termin fusnota podrazumijevajući njime „sve oblike bilježaka koje vode do daljnjeg diskursa na prostorno i grafički odvojenoj razini s referencom u glavnom tekstu, bilo da su one na svakoj stranici ispod teksta, na kraju paragrafa, poglavlja ili čak cijeloga teksta“ (Zubarik 2005: 5). Takva odluka može pridonijeti terminološkoj zbrci jer je termin fusnota uobičajeno rezerviran za bilješke ispod teksta, odnosno tekst pozicioniran u donjoj margini stranice. Zubarik se zalaže za istraživanje elemenata – fusnota – kao *organizacijskih principa* (Zubarik 2005: 7, 17) pripovjedne proze, koje će razotkriti učinke tih elemenata u njihovoj pripovjednoj primarnosti u odnosu na do sada razmatran osnovni tekst. Jedan od njih svakako je dehijerarhizacija romanesknih struktura (Zubarik 2005: 17–18), pri čemu ponekad dolazi do izražaja širenje takozvanoga *tekstualnog nereda* (Zubarik 2005: 45) koji zamjenjuje uobičajenu ravnotežu u funkcioniranju konvencionalnih fusnota. Primjer je takvoga nereda i rizomorfni tekst koji teži otvorenosti, decentraliziran je, razgranat i fragmentaran (Zubarik 2005: 67–68). Rizomorfnost se ne mora očitovati kroz bifurkaciju raznovrsnih bilježaka, već se može evidentirati i u nizu drugodiskursnih fragmenata ucijepljenih među nosećim pripovjednim dijelovima, moguće platoima.[145]

Kao dva osnovna svojstva fusnota autorica izdvaja *odvajanje* i *dodavanje* (Zubarik 2005: 14). Dakako, oba su uzročno-posljedično vezana uz osnovni tekst, zbog čega se proliferacijom fusnota uočava svojevrsna *profanizacija teksta* (Zubarik 2005: 10), njegovo otvaranje prema rubnim zonama koje se oslobađaju, osobito u romanima 20. stoljeća. I premda je u tipografskom i grafičkom smislu jasno da fusnotni aparat dovodi do razdvajanja, Zubarik zaključuje da strategija fusnotiranja može u romanu razvijati „komplementarnost, a ne samo diskontinuitet“ (Zubarik 2005: 80).

Međutim, ono što je razvidno jest da Zubarik unatoč označavanju fusnota emancipiranim, gradivnim elementima romana i dalje razdvaja osnovni, referentni tekst od pridodanoga teksta, onoga koji se prezentira fusnotama, čime djelomično poništava njihovo osnaživanje i osamostaljivanje kao strukture osnovnoga teksta. Također, autorica otvara u zaključku pitanje organizacije pripovjednoga teksta u različitim tipografskim i grafičkim aspektima, a koje će biti jedno od osnovnih pitanja multimodalne stilistike. Stoga ostaje pitanje mogu li se sve fusnote

[145] O terminima i značajkama rizoma vidjeti Deleuze i Guattari 2013: 9–35.

koje je u trima romanima razmatrala motriti kroz koncept periteksta ili je riječ o peritekstoidima, fusnotama koje su neizostavnim dijelom dijegeze.

Oslanjajući se, ponajprije terminološki, na Genetteovu teoriju parateksta, generalne oblike parateksta i njihove funkcije, Virginia Pignagnoli 2014. posvećuje doktorsko istraživanje novim promišljanjima o paratekstu i njegovim izmijenjenim funkcijama, nastalima kao rezultat mnogobrojnih mogućnosti digitalnih tehnologija. Uvidjevši kako je početak 21. stoljeća obilježen nizom „književnih eksperimenata koji se tiču materijalnosti knjige i izvantekstualnih autorskih manifestacija na internetu i društvenim mrežama“ (Pignagnoli 2014: 15–16), autorica se usmjerava na širenje koncepta parateksta s obzirom na razvoj tehnoloških dostignuća te, posljedično, proliferaciju različitih oblika peritekstova i epitekstova. Pignagnoli kroz svoje istraživanje razmatra i nudi proširenu kategorizaciju periteksta i epiteksta, točnije reviziju četiriju ključnih funkcija periteksta te četiriju ključnih funkcija epiteksta, a s obzirom na problematiku ovoga istraživanja pomnije će se prikazati njezine spoznaje i dopuna Genetteovih peritekstualnih elemenata u književnim tekstovima.

Metodološki naglasak u njezinu je istraživanju parateksta usmjeren na postklasičnu naratologiju, preciznije retorički, a zatim i mediološki i multimodalni pristup pripovjednoga teksta te društveno-povijesni trenutak u kojemu se publicira. Preciznije, autorica osobit naglasak stavlja na načine uporabe takozvanih *paratekstova 2.0* koje vidi kao „nekonvencionalne paratekstove u tiskanoj knjizi kao fizičkom mediju“ te kao „digitalne epitekstualne oslonce“ (Pignagnoli 2014: 60).[146] S obzirom na metodologiju, odabrane pristupe i problematiku istraživanja autorica se oslanja na tezu Jamesa Phelana o paratekstovima kao sredstvima, tj. *resursima pripovjedne komunikacije* (Phelan 2010: 71; Pignagnoli 2014: 20). Na tom tragu pojašnjava da su paratekstovi koje proučava u istraživanju „upotrebljavani ne samo da bi se utvrdio žanrovski ugovor ili kako bi se pružio skup uputa čitateljima“, već ponajprije kao sredstva pripovjedne komunikacije kojima se pokušava preispitati različite književnoteorijske postavke usmjerene na teoriju parateksta i naratologiju (Pignagnoli 2014: 157).

[146] Budući da je riječ o pristupu retoričke naratologije, u obzir se uzimaju i specifični učinci izvantekstualnih informacija u komunikacijskoj situaciji s čitateljima. Stoga je u studiji naglasak i na epitekstualnim elementima, koji otvaraju raspravu o autorstvu, autorskom etosu i uopće etičkim pitanjima autorskih angažmana prilikom uporabe razmatranih paratekstova oblikovanima novim medijima.

U središtu su Pignagnolina istraživanja kategorije parateksta koje imenuje *materijalnim peritekstovima* i *digitalnim epitekstovima,* a za koje tvrdi da nisu bile razmatrane u Genetteovoj studiji jer su posljedica uporabe novih medija i tehnologija u 21. stoljeću (Pignagnoli 2014: 163).[147] Autorica razmatra *materijalne peritekstove* kroz funkcionalnosti „nekonvencionalnih vizualnih elemenata u tiskanom tekstu“ (Pignagnoli 2014: 16).[148] Njezino viđenje periteksta definicijski je usredotočeno na vizualni i materijalni aspekt elementa tiskanih knjiga, u čemu se očituje odmak od Genetteove ishodišne studije u kojoj je taj aspekt gotovo sveden na aspekte nakladničkoga periteksta. Nastavno na metodologiju i pristupe, autorica funkcije paratekstova takozvane druge generacije razrađuje i unapređuje, udaljavajući ih od osnova poput mogućnosti vođenja čitanja, usmjeravanja tumačenja, pomoći čitatelju i sl. Ipak, vizualnost i materijalnost, kako pokazuje njezino istraživanje, mnogo je više od jednostavne konfiguracije verbalnih i neverbalnih elemenata na stranici tiskane knjige, dakle i funkcijski gledano više od simplificiranoga dekoracijskoga inputa. Zaključuje se da su materijalne mogućnosti tiskane suvremene knjige u toj mjeri uznapredovale da je to omogućilo potpunu transformaciju paratekstova, ali i njihova značenja u kontekstu konkretiziranih pripovjednih tekstova. Materijalne peritekstove, nastavljajući se na Genettea, stoga definira kao „vizualne, ikonične i materijalne elemente, tj. višestruke semiotičke moduse kao 'grafičko ostvarenje neodvojivo od književne namjere' (Genette Paratexts 34)“ (Pignagnoli 2014: 66). Autoričini materijalni peritekstovi djelomično se samo odnose na Genetteov termin materijalnoga parateksta. Dok Genette u svojem prijedlogu terminološke razdiobe razlikuje tekstualni, ikonički, materijalni i faktički paratekst (Genette 1997a: 7), Pignagnoli, uzimajući u obzir i pristupe multimodalnosti, tri navedene kategorije obuhvaća u jedan termin – materijalni paratekst odnosno peritekst, s dodatkom da su peritekstovi o kojima promišlja vezani isključivo uz digitalni svijet i njegove (drugo)medijske mogućnosti. Dodatno, njezin se koncept materijalnoga periteksta ukrštava i s aspektima Genetteova nakladničkoga periteksta.[149]

[147] Razvoj i širenje nekonvencionalnih paratekstova, osobito epitekstova, usko je povezan i uvjetovan dostupnošću autora u javnosti, točnije njihovim društveno-medijskim angažmanom, neovisno je li riječ o autorskoj prisutnosti u tradicionalnim medijima ili, češće unatrag desetak godina, na mrežnim medijima poput društvenih mreža (Pignagnoli 2014).

[148] S druge strane, Pignagnoli epitekst sužava na nove oblike povezane s tehnološkim dostignućima i računalnim komunikacijama te ga imenuje *digitalnim epitekstom* i pri tome ga najšire i općenito definira kao „elemente u interakciji s pripovjednom komunikacijom, iako nisu materijalno vezani uz nju“ (Pignagnoli 2014: 16).

[149] Naime, peritekstualne informacije koje Pignagnoli iščitava iz tipografije, grafičkoga dizajna i materijalnosti knjige kao medija bliže su aspektima koje Genette razmatra u nadležnosti nakladnika, poput formata ili tiskarskoga sloga, odnosno vrste pisma. Ishodišno definiran s obzirom na to što se ubraja u djelokrug poslova koji uključuje nakladničku proizvodnju knjige, taj je Genetteov termin u njegovoj studiji ovisio o nakladničkim odlukama i

Kada je nadalje riječ o peritekstualnim elementima, Pignagnoli se preciznije bavi elementima kao što su „fotografije, tipografski eksperimenti, ilustracije, neobičan raspored i pozicioniranje na stranici“ te uopće uporaba boja, nestandardnih grafika i dizajna u tiskanoj knjizi (Pignagnoli 2014: 66). Uočava u svom korpusu učestalost „multimodalnih značajki (poput neobičnoga izgleda, tipografije, slika, boja)“ (Pignagnoli 2014: 16), dakle onih značajki koje se percipiraju ponajprije vizualnim, a potom i taktilnim senzornim sustavom.[150] Međutim, Pignagnoli detaljnije ne zalazi u razlikovanje peritekstova koje utvrđuje od semiotičkoga modusa, već generalno uočava da su multimodalne odlike bliske potentnosti prisvajanja i adaptiranja raznolikih diskursa u pripovjednoj prozi 21. stoljeća. Drugim riječima, autorica detektira da je takozvani digitalni obrat autorima suvremenih književnih praksa[151] omogućio upotrebljavanje i iskorištavanje „razn[ih] semiotičk[ih] modus[a] u njihovim tiskanim knjigama“ te „instrumenata tehnologije *web 2.0* u digitalnom svijetu“, što se osobito moglo vidjeti u tekstovima koje označava *antimimetičkima* (Pignagnoli 2014: 16).

Također, glede materijalnih peritekstova na koje se usredotočuje, Pignagnoli ističe da njihova uporaba u tiskanoj knjizi, točnije „prisutnost materijalne intervencije na tiskanoj stranici daje naznaku autorskoga stila“ (Pignagnoli 2014: 80).[152] Šire gledano, peritekstovi su u tom slučaju autorski potpis čak i kada se razmatraju kao znakovi implicitnoga autora, a ne samo stvarnoga autora kako to shvaća Pignagnoli.

mogućnostima, dok ga Pignagnoli, nastavno na tumačenje kao sredstava pripovjedne komunikacije, ali i istraživanja multimodalnosti, smatra izglobljenim autorskim odabirima, koji pak nisu tipičnost većine suvremenih književnih tekstova. S obzirom na multimodalnost, kako je već pojašnjeno, taj je sloj imenovan kao diskurs, a djelomično pokriva u multimodalnoj književnosti i sloj dizajna.

[150] Primjerice, kada analizira tipografski sloj, tj. „materijalni peritekst izrezanih stranica“ Foerova romana *Tree of Codes*, Pignagnoli govori o tehnici rezanja koja evocira autore koji su „tipografskim eksperimentima iskoristili mogućnosti materijalnosti stranice“ (Pignagnoli 2014: 113). Među njih ubraja autore „od talijanskih futurista do Tzare i dadaista, Williama Burroughsa i Bryona Gysina, Queneaua (i posebice njegov *Cent Mille Milliard de Poemes*, niz od deset soneta, svaki redak napisan u odvojenoj liniji tako da se potencijalno može pročitati tisuću milijardi pjesama) i skupine Oulipo“ (Pignagnoli 2014: 113).

[151] Pignagnoli, kako je istaknuto, razmatra i peritekstove i epitekstove, stoga se sintagma na ovome mjestu odnosi i na nove književne postupke i strategije, potpomognute digitalnim i tehnološkim mogućnostima računala i strojeva za tisak, i na mogućnosti (samo)prezentacije i kontekstualizacije djela u društveno-ekonomskom okviru.

[152] Riječ je, zapravo, o svojevrsnoj konfiguraciji peritekstova i teksta koja je gotovo uvijek specifična za konkretan književni tekst. Izbor peritekstova, osim toga, prema Pignagnoli dublje naznačuje autorski potpis i njegov odnos prema drugim medijima. Kako dalje navodi autorica, „vizualna komponenta materijalnih peritekstova podsjeća čitatelje na autorsku prisutnost, kao i na njegov ili njezin etički stav prema ulozi medija u digitalnom dobu“ (Pignagnoli 2014: 80). Spomenuti stavovi dovode do „rekonfiguracije uloge medijskih mogućnosti“, a specifični odnosi očitavaju se u „različitim načinima eksploatacije medija koji idu od kombinacije različitih semiotičkih modusa do proširenja pripovijedanja kroz druge medije, stvaranja intermedijalne transpozicije i intermedijalnih odnosa“ (Pignagnoli 2014: 80).

Razmatrajući pak svrhu, odnosno funkcije paratekstova u okviru svoga istraživanja, Pignagnoli nudi ažuriranu tipologiju temeljnu na funkcijama koje nekonvencionalni paratekstovi imaju u književnim djelima 21. stoljeća. Što se tiče materijalnih peritekstova, autorica ih kategorizira u četiri osnovne kategorije koje se u konkretnim izvedbama nerijetko isprepleću:

- *pripovjedna funkcija* – zadatak joj je u „prvi plan staviti pripovjednu grafičku realizaciju kako bi utjecala na odgovore čitatelja, materijalizirajući mimetičku i tematsku komponentu, kao i etičku dimenziju pripovijedi“
- *indeksna funkcija* – zadatak joj je „upućivanje na digitalni epitekst“
- *sintetička funkcija* – zadatak joj je „[i]staknuti sintetičku komponentu i stvoriti napetost među ontološkim svjetovima“
- *autorska funkcija* – zadatak joj je „[p]onuditi tragove za 'diskurzivni etos' (npr. hibridnost, medijske mogućnosti, žanr)“ (Pignagnoli 2014: 66–68).[153]

Pripovjedna funkcija periteksta prema Pignagnoli podcrtava materijalnu, tj. vizualnu i grafičku komponentu teksta te se preko nje ostvaruju određena pripovjedna značenja (Pignagnoli 2014: 68). Primjerice, to može biti kakvo citatno preuzimanje i uklapanje u novi tekst pri čemu se „pokušavaju angažirati čitatelji vizualnom integracijom njihovih tematskih značenja“, intermedijalno poigravanje i uobličavanje klasičnoga teksta u forme novih medija, mjestimično dopunjavanje tekstualnoga sloja pripovijesti ilustracijama, uporaba različitih boja za različite tekstualne dijelove i sl. (Pignagnoli 2014: 68–69).[154] Međutim, peritekstovi se mogu pronaći, dodaje Pignagnoli, i u onim književnim tekstovima koji se „ne mogu lako označiti kao eksperimentalni“, poput raznih grafičkih i tipografskih intervencija i realizacija, uvrštavanja crteža i grafičkih prikaza, brojnih fusnota itd. (Pignagnoli 2014: 69). U konačnici, završava Pignagnoli, pripovjedna funkcija peritekstova pokazuje isprepletanje tekstualnih struktura i

[153] Termini mimetička, tematska i sintetička komponenta dijelom su retoričke naratologije. Pignagnoli se njima služi referirajući se na Jamesa Phelana i Petera J. Rabinowitza. Phelan i Rabinowitz obrazlažu tri vrste interesa i odgovora čitatelja kroz načela retoričke naratologije, „od kojih se svaka odnosi na određenu komponentu pripovijedi: mimetičku, tematsku i sintetičku“ (Phelan i Rabinowitz 2012: 7). Peleš pak to naziva *dimenzijama značenja* te se poziva na Phelanove funkcije u proučavanju *koncepcije književnoga karaktera* (Peleš 1999: 235). Pignagnoli u kontekstu peritekstova druge generacije izdvaja sintetičku komponentu koja izrazit naglasak stavlja na funkciju rastvaranja, dematerijaliziranja i destabiliziranja iluzije referencijalnoga sloja, kojom se u konačnici „ističe fizičko postojanje knjige kao predmeta“ (Pignagnoli 2014: 29).

[154] U odnosu spram stilističkog aparata kakav razrađuje multimodalna stilistika ti bi aspekti bili obuhvaćeni različitim semiotičkim modusima – ponajviše tipografijom i elementima kao što su dijagrami, crteži, fotografije i dr.

utjecaj na te strukture, „umjesto da su samo vodič za stvarnu publiku ili puki uređaji uokvirivanja“ (Pignagnoli 2014: 69).

Indeksna je funkcija prema Pignagnoli ona koja omogućuje i kojom se ostvaruje svojevrsni „intermedijalni dijalog“ materijalnoga periteksta i digitalnoga epiteksta (Pignagnoli 2014: 69). Povezana je ponajprije s *dijaloškom funkcijom* specifičnom za digitalne epitekstove (Pignagnoli 2014: 70).[155] U tom smislu Pignagnoli razmatra funkcioniranje onih peritekstova koji čitatelja „vode prema digitalnim epitekstovima, gdje će pronaći remedijalnu inačicu pripovijedi ili dodatni materijal povezan s tiskanom knjigom“ (Pignagnoli 2014: 69). Primjerice, takva se funkcija postiže kada se čitatelju na kakvom mrežnom mjestu omogući pristup izvornim ilustracijama koje su u tiskanoj knjizi drugoga formata, boje i sl. Ili se pak tek u virtualnom okružju ostvaruje konačni transmedijski učinak koji je teško postići na dvodimenzionalnoj stranici tiskane knjige. Dakle, podcrtava Pignagnoli, peritekstovi ne samo da čitatelje „privlače vizualnim integriranjem značenja (pripovjedna funkcija), već ih povezuje s izvantekstualnim svijetom u kojem bi pripovjedna komunikacija mogla biti integrirana s dodatnim materijalom (indeksna funkcija)“ (Pignagnoli 2014: 69–70). Osim mrežnih poveznica, na taj način funkcioniraju i integrirani QR kodovi u romanima.[156]

Sintetička funkcija pak oslanja se i proizlazi iz sintetičke komponente retoričkoga pristupa pripovjednim tekstovima. Prema Pignagnoli ta se komponenta ogleda i u peritekstovima, a napose se „javlja kada materijalni peritekstovi omoguće čitateljima da se usredotoče na pripovijest kao umjetni konstrukt“ (Pignagnoli 2014: 71). U smislu stvaranja ontološke napetosti autorica se referira na postmodernističku poetiku opisanu u studiji *Postmodernist Fiction* Briana McHalea (McHale 1987). Sintetičku funkciju, prema tome, Pignagnoli modificira na temelju McHaleove tvrdnje da peritekstovi stvaraju „ontološku napetost između

[155] Digitalnim su epitekstovima pripisane sljedeće funkcije: *augmentativna funkcija*, kojoj je zadaća „[v]izualno povećati i/ili proširiti tiskanu pripovijed i materijalizirati intermedijalne reference“; *dijaloška funkcija*, kojoj je zadaća „[u]spostaviti vezu s tiskanom pripovijedi“; *društvena funkcija*, kojoj je zadaća interakcija „s čitateljima uz pomoć digitalnih platformi“; *lokativna funkcija*, kojoj je zadaća „[p]onuditi tragove za 'nediskurzivni etos' (npr. autentičnost, ironija, originalnost, iskrenost)“ (Pignagnoli 2014: 67). Treba ipak napomenuti da je dijalogizam u širem smislu karakteristika parateksta koji se uvijek supostavlja ili suprotstavlja tekstu, stoga funkcionira u dijaloškom odnosu spram drugoga iz kojega proizlazi.

[156] Kada je pak riječ o konfiguraciji glavnoga teksta i periteksta, tada treba spomenuti da svaki paratekst, stoga i peritekst u određenoj mjeri ostvaruje indeksnu funkciju. Peritekst je uvijek u nekakvu odnosu s glavnim tekstom i/ili spram glavnoga teksta na način da djeluje kao pokazni označitelj, indikator. Istodobno privlači pozornost na sebe u svojoj rubnoj realizaciji, ali i upućuje na središte iz kojega je proizašao. Drugim riječima, upravo se u povezanosti glavnoga teksta s njegovim rubovima i peritekstom ostvaruje „deiktičn[a], indeksn[a] prirod[a]“ (Dworkin 2013: 77) gotovo svih oblika periteksta. Pritom se ponovno podcrtava njegova nesamostalnost i neodvojivost od glavnoga teksta, čak i kada je naizgled njihova veza nenamjerna ili nejasna. Indeksna funkcija u tome smislu ne mora se nužno odnositi na interakciju periteksta i pojedinoga elementa izvan tiskane knjige.

stvarnoga svijeta materijalnoga predmeta i izmišljenoga svijeta projiciranoga pripoviješću (179-196)“ (Pignagnoli 2014: 71). Drugim riječima, dok je za postmodernističke tekstove specifična ontološka napetost stvorena između „zbiljskoga svijeta i svijeta priče“, u 21. stoljeću karakteristična je dodatna napetost koja uključuje i digitalni svijet, čime se sintetička funkcija isprepleće s indeksnom funkcijom (Pignagnoli 2014: 71).

Autorska funkcija peritekstova u Pignagnolijinoj studiji usko je povezana s lokativnom funkcijom digitalnoga epiteksta. U užem smislu peritekstualna funkcija odnosi se na određene tragove i iščitavanja autorskoga etosa u peritekstovim (Pignagnoli 2014: 72). Citirajući Liesbeth Korthals Altes o čitateljskim očekivanjima od određenoga žanra ili medija, Pignagnoli analogno tomu zaključuje da „narušavanje paratekstualnih konvencija može potaknuti i različita očekivanja, što će zauzvrat utjecati na prosudbe čitatelja o ukupnoj etičkoj svrsi pripovijedi“ (Pignagnoli 2014: 72).

Shema 7. Četiri funkcije materijalnih peritekstova u književnosti 21. stoljeća prema Pignagnoli (Pignagnoli 2014: 67)

Kao što je iz Sheme 7 evidentno, „konvencionalni paratekstovi nastoje minimalizirati prisutnost posredovanja, dok ju materijalni peritekstovi ogoljavaju“, što rezultira čitateljevom stalnom budnošću u recepciji djela, odnosno svjesnošću da je riječ upravo o umjetničkom konstruktu te knjizi kao materijalnom predmetu (Pignagnoli 2014: 97). Takva dihotomija, s jedne strane, pokušaj konstruiranja uvjerljivoga svijeta priče, a s druge njegova potpuna

dekonstrukcija te raskrinkavanje, upravo je specifična za velik dio peritekstova i peritekstoida uočenih u korpusu ovoga doktorskoga rada.[157]

Premda bi se iz navedenoga dalo zaključiti da su romani u studijama slučajeva[158] u Pignagnoli skloni postmodernističkim strategijama oblikovanja, autorica primjećuje obrat. Paratekstovi koje proučava simptomatični su za post-postmodernizam (Pignagnoli 2014: 132). Autorica ih vidi kao osobite „znakov[e] autorove javne osobe ili etosa: s pomoću istih novih tehnologija koje propituju, suvremeni autori grade vlastitu javnu osobu problematizirajući tradicionalnu ideju autorstva" (Pignagnoli 2014: 134).[159] Iz toga proizlazi da prvotna namjera autorima nije eksperimentiranje uz pomoć peritekstova i peritekstoida u multimodalnim romanima, već angažiranje čitatelja, „unatoč njihovim *lijenim* i *djećjim* očekivanjima – lijenosti i djetinjastosti koju su pojačali internet i tehnologije 2.0" (Pignagnoli 2014: 146–147).[160] Sukladno postavci da nekonvencionalni paratekstovi u književnosti 21. stoljeća (re)definiraju odnos autora prema digitalizaciji, digitalnim medijima i tehnologijama u području kulture, ali i u životu, Pignagnoli zaključuje da bi „[o]značivanje prakse materijalnih peritekstova i digitalnih epitekstova kao eksperimentiranje" bilo pogrešno i promašeno ponajprije stoga što ta sredstva vidi kao ona „koja se upotrebljavaju za utjelovljenje autorova diskursa o kontroverzi

[157] Kao što je zabilježeno, takva je tendencija povezana s dominacijom sintetičke komponente. Čitateljska svjesnost uporabe peritekstova također se često zaokuplja „pitanjima ontološke i epistemološke prirode" (Pignagnoli 2014: 97), napose o mogućnostima medija integriranih u verbalni dio teksta i (estetskoj) uspješnosti takve integracije i/ili prenošenja poruke. I u širem smislu, slijedeći retorički pristup pripovjednim tekstovima, ističe se da se dominacijom sintetičke komponente pripovijedi „otkriva da su njegova svrha ili svrhe neizbježno povezane s grafičkom realizacijom" (Pignagnoli 2014: 108).

[158] Kao potvrdu svojih teza za romanesknu produkciju u kojoj se pojavljuju analizirani materijalni peritekstovi autorica navodi više romana objavljenih nakon 2000. godine, među ostalim spominje romane Marka Z. Danielewskog i Jonathana Safrana Foera, *Neobičan događaj sa psom u noći* Marka Haddona, *Odabrana djela T. V. Spiveta* Reifa Larsena, a pomniju analizu podastire na primjeru romana *Vrijeme je opak igrač* Jennifer Egan i Foerova *Tree of Codes*. Zgodno je primijetiti da su to romani koji se pojavljuju i u literaturi o multimodalnoj stilistici i multimodalnom romanu.

[159] Autorstvo 21. stoljeća, uz pomoć svojevrsnoga reformiranoga „oblika intertekstualnosti", zapravo razotkriva odnos autor – čitatelj kroz logiku dvostrukoga dijeljenja (Pignagnoli 2014: 138). Riječ je o fenomenu koji približava autore čitateljima, a koji počiva na dvama načelima, tj. dvjema idejama: 1) da autor s čitateljima dijeli svoje izvore, 2) da na taj način dijele osjećaj iskrenosti (Pignagnoli 2014: 138).

[160] Kada spominje lijenost i djetinjastost suvremenoga čitateljstva, Pignagnoli se referira na razmišljanja Davida Fostera Wallacea. Dok pojedini autori ističu manjkavosti suvremenih informacijsko-komunikacijskih tehnologija i njihov negativni utjecaj na čitateljstvo, drugi ističu da su tehnološki razvoj te uopće vidljivi pomaci u industriji zabave omogućili drukčije vidove interakcije publike i autora, ali i relevantnu promjenu u čitateljskom / gledateljskom pristupu konzumiranom (pop)kulturnom proizvodu. Primjerice, Grdešić uočava da „nisu samo profesionalni čitatelji oprezni, skeptični i ironični prema tekstovima, kao i to da sve više neprofesionalnih čitatelja svoje misli želi učiniti javno dostupnima pa tako usamljenu aktivnost čitanja pretvaraju u kolektivnu" (Grdešić 2020: 116). Premda podcrtava da nisu svi čitatelji dovoljno vješti ili „talentirani" u određenoj analizi pročitanoga teksta ili pogledane televizijske serije, zaključuje da kreatori (pop)kulturnih proizvoda, a u što se ubrajaju i pisci i spisateljice, „moraju biti svjesni publike koju su i sami pomogli stvoriti: nagledane, informirane, kritične i iznimno zahtjevne" (Grdešić 2020: 118).

glede računalno posredovane komunikacije i budućnosti književnoga pisanja“ (Pignagnoli 2014: 147).[161]

[161] Ipak, Pignagnolinu tvrdnju potrebno je razmotriti s rezervom i odmakom. Naime, otkrivanje novih načina integracije tehnologija i računalnih softvera u književni tekst implicira, kako predlaže autorica, određeni autorski stav o upotrijebljenim tehnologijama i/ili softverima, ali to svakako nije jedina, a možda ni ključna funkcija širega poimanja peritekstulanosti u književnosti 21. stoljeća. Gibbons multimodalnu književnost općenito vidi kao eksperimentalnu (Gibbons 2012b), a o eksperimentalnom svojstvu eksplicitno multimodalnih romana, primjerice Foerovu romanu, piše i Nørgaard.

4. PREMA PERITEKSTOIDIMA U SUVREMENOM HRVATSKOM ROMANU

Raznovrsni vizualni i nepripovjedni elementi, od fusnota i posveta preko raznih simbola i ilustracija do nekonvencionalnih tipografsko-grafičkih rješenja, općenito su „stari koliko i književnost“ (Connors 1988: 7–8). U knjigama se počinju primjećivati i prije pojave izuma Johanna Gutenberga, primjerice iluminacije u srednjovjekovnim rukopisima (Gibbons 2012b: 423; Nørgaard 2019: 164), a ilustracije se mogu naći u većini „devetnaestostoljetnih realističkih romana“ (McHale 1987: 188), u razdoblju koje se drži vrhuncem ilustrirane beletristike (Nørgaard 2019: 165). Da (tipo)grafsko eksperimentiranje i promišljanje o semiotičkim resursima u pripovijedi, ali i njezinim dodatcima nije recentna pojava, ukazuju i brojna pozivanja i izdvajanja romana *Tristram Shandy* Laurencea Sternea, objavljivanoga u svescima u drugoj polovici 18. stoljeća.[162] U raznovrsnoj literaturi, koja se dotiče peritekstualnosti, multimodalnosti u književnosti i bliskih im koncepata, upravo je potonji roman istican zbog svojih različitih kodova te grafičko-vizualnih inovacija kojima destabilizira linearni tijek pripovjednoga diskursa (Šklovskij 1969; Gibbons 2012a: 1; Gibbons 2012b: 423–424; Nørgaard 2019: 10), propitujući na taj način konvencije žanra romana (Black 2006: 37). Spoj verbalnoga i vizualnoga aspekta u književnosti, osim toga, moguće je pratiti kroz stilsko-poetičke mijene moderne književnosti, od Stéphanea Mallarméa, povijesnih avangardi preko oulipovaca i Williama Burroughsa do konkretističke poezije, postmodernističkih pa konačno i multimodalnih romana (Pignagnoli 2023: 8; Gibbons 2012b: 422–425). Pa iako nisu recentne pojave, neobične tipografije i peritekstovi signaliziraju inovativnosti u tiskanim medijima poput knjige koje su osobito zahvatile književnost kraja 20. i početka 21. stoljeća.[163] Njihova razlikovnost u odnosu na vizualno konvencionalne izvedbe kakve prevladavaju, stoga, može u čitatelja izazvati *semiotički šok* (Èpštejn 2012: 93).

Linda Hutcheon 1986. godine, istražujući historiografsku metafikciju, upozorila je da upravo peritekstovi, tj. „bilješke, podnaslovi, predgovori, epilozi, epigrafi, ilustracije, fotografije

[162] Taj je roman nastao, među ostalim, u fazi koja se drži prvom značajnijom fazom uporabe fusnota u književnosti (Mainberger 2002: 340 prema Zubarik 2005: 11). Kao primjeri romana s fusnotama iz istoga stoljeća u literaturi se spominju romani Christopha Martina Wielanda i Jeana Paula, a svojevrsna obnova takvih postupaka zamjećuje se u tek u 20. stoljeću u postmodernističkim romanima (Bickenbach 2013: 299).

[163] Nørgaard napominje da, za razliku od zlatnoga doba ilustrirane knjige u 19. stoljeću, 20. stoljeće nije osobito plodno u tom vizualnom aspektu (Nørgaard 2019: 165). Naime, eksperimentiranje pripovjednim tehnikama bit će dostatan književni novum, dok se vizualni elementi u pripovjednu prozu počinju vraćati krajem 20. i u 21. stoljeću (Nørgaard 2019: 165).
Da multimodalnost nije isključiva značajka samo književnosti potvrđuju primjeri poput *Glas* Jacquesa Derridaa, *The Telephone Book* Avital Ronell ili pak *Fractaled Fields and Fairytales* Jeffa Bricea (Gibbons 2012b: 423), a u domaćoj znanosti tu se može razmatrati *Kalafat teksta. Sitne bilješke o poeziji Milorada Stojevića* Sanjina Sorela.

itd.“ jesu mjesta u kojima se razotkriva paradoksalnost toga postmodernističkoga žanra – njegova istodobna fiktivnost i dokumentarnost, konstruktivnost i destruktivnost (Hutcheon 1986: 302). U kasnijim radovima autorica uočava rast i proširenje takozvanih *zamki* postmodernističkoga igranja u književnim tekstovima koje nerijetko razotkrivaju realističko pripovijedanje u žanrovima kojima je takav način pripovijedanja karakterističan, a povezuje ih s razvojem novih tehnologija (Hutcheon 1989: 89). Kao primjer Hutcheon primjećuje utjecaj magnetofona na književni tekst, odnosno oblikovanje teksta kao imitaciju transkripata s magnetofonskih vrpci (Hutcheon 1989: 89–90). [164] Peritekstualna umetanja u postmodernističkom romanu, osobito umetanja (kvazi)historiografskih tragova, mogu, napominje Hutcheon, djelovati patvoreno, *neorganski*, no zapravo čine ono „što su romani uvijek činili“ (Hutcheon 1986: 303), ono što je tom književnom žanru imanentno.[165]

Nastavljajući donekle fenomene kakve izdvaja i Hutcehon, Pignagnoli utvrđuje sve češću integraciju neverbalnih kodova (i u tiskanoj knjizi i u digitalnim osloncima uz knjigu) u suvremenim romanima. Analitički promišljajući o književnosti s početka 21. stoljeća, autorica ističe da je to razdoblje u čijem „vremenskom okviru eksploatacija liminalnoga prostora parateksta cvjeta“ (Pignagnoli 2014: 163) pri čemu peritekstovi nadrastaju Genetteovu konceptualizaciju termina. U romanima 21. stoljeća, kako izdvaja autorica, može se vidjeti uporaba digitalnih medija i alata koji su suvremenim autorima „na raspolaganju ([primjerice] računalo) u izražajne svrhe“, a poznate računalne ikone i infografske metode kao što su „grafikoni, strelice i dijagrami postaju umjetnička sredstva za prenošenje pripovjednih značenja“ (Pignagnoli 2014: 96). Unatoč digitalnom okružju koje omogućuje različite tipografsko-kompozicijske izbore te olakšava i pojeftinjuje mogućnosti u nakladništvu (Gibbons 2012b: 421; Nørgaard 2019: 37), tiskana književnost, koja je obuhvaćena i korpusom doktorskoga rada, ostaje „povezan[a] s nepromjenjivom prisutnošću svog tiskanog medija“ (Èpštejn 2012: 71).

Prakse anotiranja u suvremenim romanima uočila je i Zubarik. Autorica primjećuje da se od 80-ih godina 20. stoljeća sve veći broj romana poigrava fusnotama i drugim podoblicima bilježaka uz tekst, uzrokujući teorijske pomake u koncepciji parateksta (Zubarik 2014: 9).

[164] Pišući o remedijaciji, Marie-Laure Ryan razmatra primjer romana *Pad* Alberta Camusa iz vizure formule Marshala McLuhana: „'Sadržaj jednog medija uvijek je neki drugi medij'. Tu formulu moguće je doslovno prenijeti na slučajeve poput transkripcije usmenih iskaza ili knjige na kaseti“ (Ryan 2004: 32).
[165] Nemec dvojnu prirodu romana kao žanra obrazlaže kontinuiranom napetošću „između referencijalne i literarne tendencije“ (Tadić-Šokac 2018: 30), tj. između linija „umjetnost–život, fikcija–stvarnost, forma–sadržaj, priča–diskurs, označeno–označitelj, lice–maska, mimesis–semiosis“ (Nemec 1993: 117).

Naime, Genetteova prvotna tipologija s pripisanim funkcijama određenim oblicima paratekstova više nije zadovoljavajuća, osobito u kontekstu romana u kojima peritekstovi nadrastaju svoje, genetteovskim modelom utvrđene, digresivne, sekundarne funkcije. Zamjećuje se da peritekstovi prestaju biti shvaćeni kao okviri koji omogućuju postojanje (osnovnog) teksta te suplementi koji razjašnjavaju određene dijelove izražene riječima ili motive te se počinju razumijevati kao integralni dijelovi romana koji upravljaju značenjima, prepoznati kao relevantni stilski postupci i konvencije kojima se oblikuje pripovjedni svijet.

Ostavivši po strani uobičajene, obvezne peritekstove (koji se obično ubrajaju u nakladničke peritekstove), dosadašnja proučavanja fenomena upućuju na to da su različitih realizacija peritekstova integriranih u međuprostor teksta „lišeniji stariji tekstovi, a da su [podrupci] uobičajeniji u suvremenim tekstovima“ (Stojević 1999: 24). Osobito je razvidan utjecaj tehnološko-medijskih promjena koje su zadesile svijet u drugoj polovici 20. stoljeća (Kress 2010: 6) te omogućile izmjene oblika i funkcija Genetteovih prvotnih postavki o paratekstovima. Peritekstovi, a potom peritekstoidi poput fusnota, u književnosti su postali učestaliji. Štoviše, fusnote su postale prepoznatljivost pojedinačnoga autorskoga stila, poput onoga Jorgea Luisa Borgesa (Genette 1997a: 332)[166], što je dovelo do potrebe istraživanja promijenjenih oblika i funkcija toga periteksta u odnosu na (osnovni) tekst i kontekst, diskurs u kojemu se pojavljuju. Tendencija eksperimentiranja s različitim oblicima parateksta očitovala se posebice u suvremenoj „pojav[i] novih digitalnih tehnologija“ koje su dale „daljnji zamah nekonvencionalnim načinima književne produkcije i recepcije“ (Pignagnoli 2014: 15), pritom otvarajući nove prostore propitivanja multimodalnosti te problematizaciju odnosa ne samo teksta i periteksta već i epiteksta (Buljubašić Srb 2022b; Pignagnoli 2023).

Na tragu spoznaje da je uporaba paratekstova i peritekstova kao onih koji su neposrednost tiskane knjige te epitekstova kao onih koji su fizički posve odijeljeni od materijalnosti knjige, povezane s generalnom „difuzijom epitekstova u digitalnim medijima“, Pignagnoli zaključuje da su obje kategorije parateksta u suvremenoj književnosti oslonjene te razvijene iz unapređenja „digitalnih tehnologija i nove medijske kulture“ (Pignagnoli 2014: 61).[167] Pignagnoli, dakle, na

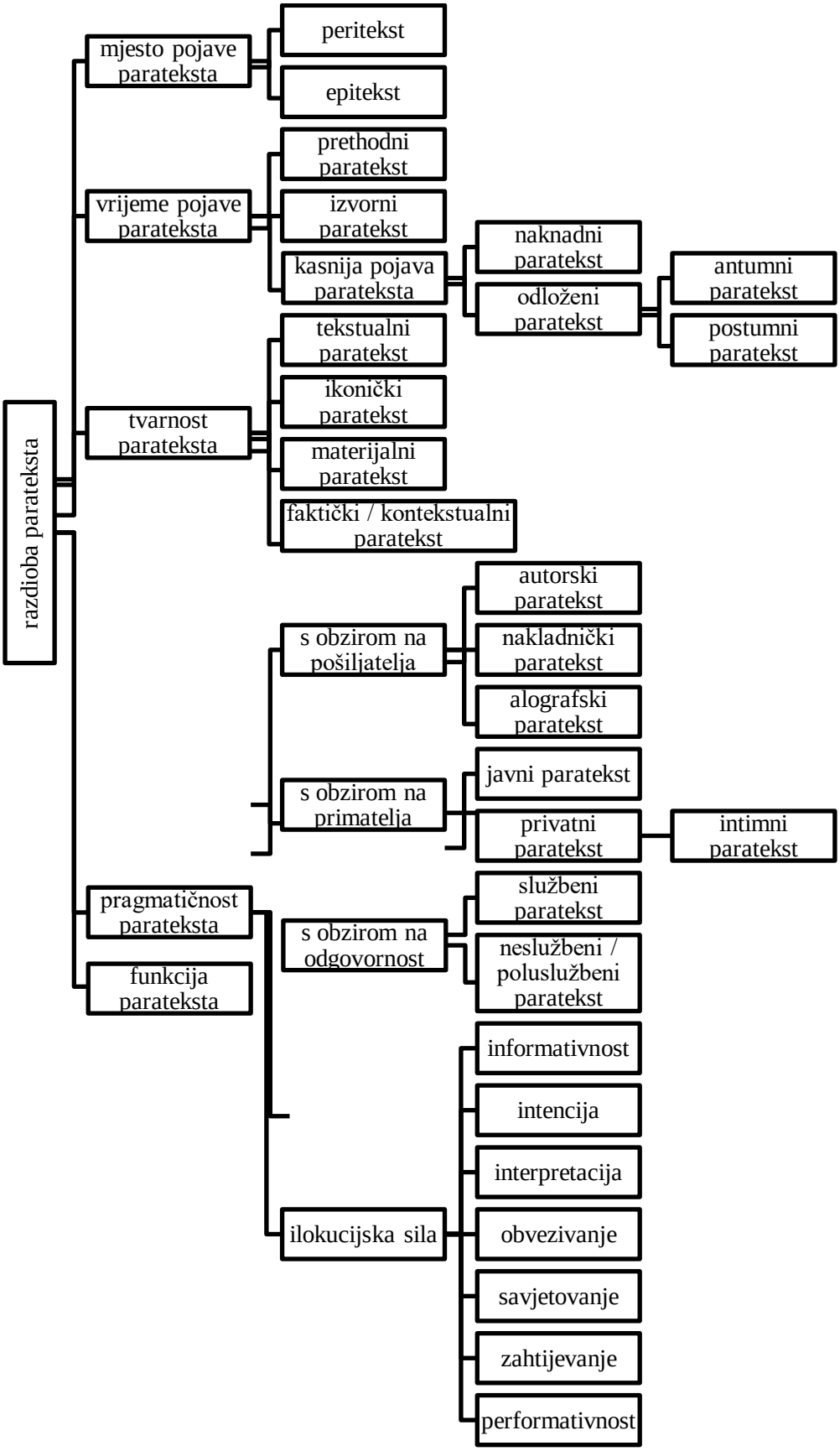
[166] Kao stilske karakteristike relevantne za autorski stil fusnote se proučavaju i u autora prethodnih književnih razdoblja i stoljeća, npr. Matthias Bickenbach na tom tragu analizira fusnotni aparat u Christopha Martina Wielanda (Bickenbach 2013). One su se prestale identificirati kao „neizbježno razočaravajući“ žanr (Genette 1997a: 319) te postale mjesta intrige, zaokreta, uzbuđenja u pripovjednoj prozi.

[167] Sličnu je postavku o medijskoj zasićenosti okružja u kojem nastaju multimodalni romani ponudio Steve Tomasula, a s njim se složila Gibbons koja dodaje da čitanje multimodalnoga romana može biti na taj način povezano „sa stvarnim iskustvom/ima čitatelja“ (Gibbons 2012a: 87–88). Na tom je tragu i zaključak Sanje Jukić o utjecaju različitih diskursa i medija na suvremeno hrvatsko pjesništvo, preciznije njegov semiotički odvjetak (Jukić S. 2013).

razvoj i utjecaj informacijsko-komunikacijskih tehnologija u okviru suvremene književnosti gleda kao na nužnost te neodjeljivu posljedicu. Autorica u svojem doktorskom istraživanju, kao što je primijećeno, zauzima stav da su paratekstovi u književnosti 21. stoljeća ključni za šire definiranje relacije autor – čitatelj, što uključuje i interpretacijsku komponentu čitanja tih tekstova te uopće daljnju teoretizaciju paratekstova i njihovih učinaka. Čak napominje da je ključ čitanja upravo u povezivanju peritekstualnih i epitekstualnih manifestacija (Pignagnoli 2014: 65), čime sugerira proučavanje peritekstova kao stilski relevantnih mjesta.

Slično Hutcheoničinoj tvrdnji o peritekstovima kao zamkama u (pod)žanru historiografske fikcije, Nørgaard, osvrćući se na Zoë Sadokierski i Gibbons, ukazuje na to da su multimodalni elementi često kamen spoticanja u recepciji suvremenih multimodalnih romana, pri čemu se nerijetko doživljavaju kao *trice* (Sadokierski 2010: 54–58), umjesto da se percipiraju kao nusproizvodi suvremene digitalne i popularne kulture (Gibbons 2012a: 129; Nørgaard 2019: 36–37), a čijim su dijelom i suvremeni romani.

Genetteova studija o paratekstu usmjerila je interpretacijske puteve na elemente onkraj (osnovnoga) teksta, pa i verbalnoga aspekta pripovjednoga diskursa, te označila „značajan pomak u širenju njegovih granica prema kontekstu“ (Kolanović 2005). Stoga je zaokret prema multimodalnom pristupu u kombinaciji s dosadašnjim spoznajama iz teorije parateksta logičan sljedeći korak u hermeneutički i teorijski orijentiranim istraživanjima razvoja toga fenomena. Odmak od ponavljajućih oblika peritekstova, kakve utvrđuje Genette u svojoj kapitalnoj studiji, i približavanje teorijske preokupacije rjeđim oblicima, kakve nabraja u završnici studije, tj. nekonvencionalnim peritekstovima koje identificira, primjerice, Pignagnoli i o čijim emancipacijama piše Zubarik, pa zatim i širenje rasprave na semiotičke moduse, doprinosi složenijem motrenju suvremenoga hrvatskoga romana. Ilustrativnim primjerom u tom pravcu istraživanja suvremenoga hrvatskoga romana, pa i odabranoga korpusa u ovom doktorskome radu, može biti vrlo rijetka pojava predgovora kao onoga periteksta kojemu Genette daje prvenstvo u svojoj studiji, otkrivajući kroz povijest parateksta tu književnu praksu kao onu koja je „od svih književnih praksi […] najtipičnija književna“ (Genette 1997a: 293). Nasuprot tomu i genetteovski proučavanim oblicima parateksta, multimodalno doba promovira različite autentične realizacije elemenata integriranih u književni tekst u kojima su razvidne igre semiotičkim resursima, a koji bi, služeći se i dalje genetteovskom tipologijom i autorovim istraživačkim načelima u studiji, ostali na razini iznimke. Takvi elementi dijele neke sličnosti među sobom, s obzirom na obilježja parateksta kakva utvrđuje Genette u svojoj studiji (vidjeti



Shema 6), ali se ostvaruju u različitim grafičkim/modalitetnim rješenjima te uz različite stilske učinke. Konkretnije, brojni peritekstovi, točnije peritekstoidni elementi integrirani su u

suvremene hrvatske romane, a upravo će korpus multimodalnih romana biti referentnim interpretacijskim okvirom doktorskoga rada na kojemu će se dokazati razlikovanje dvaju termina – periteksta i peritekstoida.

4.1. Operacionalizacija termina peritekstoid

Istraživanje suvremenoga hrvatskoga romana, osobito multimodalnoga romana, ukazuje na potrebu razlikovanja peritekstova u smislu kako ih definira Genette (kao okvire, dodatke i pomoćne diskurse)[168] te peritekstoida koji nisu dopune, ukrasi ili potpora književnome tekstu, već njihova funkcija proizlazi iz situiranosti u pripovjedni diskurs, a njihovi učinci povezuju se sa stvaranjem značenja u romanu. Treba upozoriti na to da peritekstovi i peritekstoidi ne ovise izravno o multimodalnim romanima i da nisu usko povezani samo s tim (pod)žanrom, premda je razvidno da jesu za njih simptomatični te da multimodalna stilistika generalno svojim alatima pruža vrlo dobru metodološku potku za njihovu analizu i interpretaciju (Nørgaard 2019: 23). Ne samo da se realiziraju u različitim književnim formama, već peritekstovi postaju integralnim dijelovima suvremenih romana, pri čemu dolazi do teorijske i hermeneutičke potrebe diferencijacije uočenih fenomena. Budući da u toj novoj relaciji elementi koji egzistiraju na *rubovima* modusa izraženog riječima ili su od njega grafički i kompozicijski različiti postaju ravnopravni ostalim oblikovnim i žanrotvornim elementima, peritekst više nije dostatan kao operacionalizacijski termin jer prefiksoidom *peri–* i dalje sugerira svoju podređenost, marginalnost, odvojenost, ne samo u prostornoj i vizualnoj dimenziji romana. Stoga se za fenomene koji postaju sukonstituenti u pripovijedi, dakle sudjeluju u stvaranju značenja fikcijskoga teksta, napose u ostvarivanju priče, a nalikuju ponajprije u tipografsko-kompozicijskom smislu, djelomično i funkcionalno-pragmatičkom na peritekstove, u doktorskom radu predlaže i ususatvljuje terminološki par *peritekstoid – peritekstoidnost*. S obzirom na cilj doktorskoga rada – utvrditi razlike periteksta i peritekstoida te ta dva termina uklopiti u spoznaje multimodalne stilistike, središnje poglavlje uspostavlja termin peritekstoid, nudi bliske termine kojima opravdava njegovu utemeljenost te raspravlja o uočenim razlikama

[168] Kovačević ih razmatra kroz konvenciju okvira koja „također sudjeluje u proizvodnji značenja; ona zadaje i značenjski okvir fikcionalnome svijetu na razini davanja materijalnih signala. Okvir tu funkcionira kao prepoznatljiva, a u nekim slučajevima i začudna oznaka koja upućuje čitatelja upravo u svijet fikcije, koja donekle posreduje, ali i aktualizira nastupajuću fikcionalnost“ (Kovačević 2001: 84).

i sličnostima s peritekstovima kako su do sada bili prikazani u pregledanim književnoteorijskim napisima.

Sufiksoid *–id*[169] kojim se uspostavlja termin peritekstoid nije osobito plodan u tvorbi riječi. U lingvističkoj terminologiji, primjerice, pronalazi se u hrvatskim gramatika upravo u području tvorbe riječi gdje su potvrđeni termini *prefiksoid* i *sufiksoid* (Silić i Pranjković 2007: 153–160), a Teun van Dijk služi se terminima *sentoid*, *leksikoid* te *tekstoid* na početku svoga bavljenja tekstnom gramatikom (van Dijk 1972).

Sufiksoid se pojavljuje i u nešto širem području koje zahvaća književnost, knjige i čitanje. Primjerice, Russell A. Hunt proučavajući pragmatičke aspekte čitanja književnosti, ali i čitanja i razumijevanja drugih tekstnih tipova iz psihologijske i kognitivne vizure rabi termin *tekstoida,* rečenica odvojenih od izvornih diskursa, tj. „sintetički[h] fragmen[a]t[a] jezika koji ne pokazuju ništa od složenog bogatstva prirodnog jezika“ (Hunt 1989), ukazujući pritom na izazove i ograničenja istraživanja jezika, pismenosti i čitanja na predlošcima koji nisu izvorni i autentični, već mijenjani i konstruirani u istraživačke svrhe (Hunt 1988: 8, 1989). Na tom tragu, oslanjajući se na kognitivnu psihologiju, Albert N. Katz pojašnjava da se „razlika između izraženog i namjeravanog značenja gotovo uvijek izučava na kratkim odlomcima (ili tekstoidima) u kojima postoji manipulacija jednom ili više istraživanih varijabli“ (Katz 2009: 83). Dakle, složenica tekstoid iz vizure kognitivnih znanosti te diskursnih studija (Renkema 2009) označava do kraja razrađen i domišljen tip teksta, preciznije fragment ili niz egzemplarnih iskaza, koji najčešće služi za empirijska istraživanja čitanja, a nalikuje na autentičan tekst bilo kojeg diskursa – književnoga, novinarskoga, popularno-znanstvenoga diskursa ili diskursa svakodnevice na temelju kojega se simuliraju dijaloške situacije u tekstoidima. Tu definiciju tekstoida kao fragmenta, odnosno *dekontekstualiziranih odlomaka* iz većih tekstualnih cjelina preuzima i Katie Wales u natuknici o tekstu u rječniku posvećenom stilistici (Wales 2011: 421).

Osim toga, sufiksoid koji se rabi pri tvorbi ponuđenoga termina u doktorskom radu pronalazi svoje mjesto i u književnoteorijskoj terminologiji. Ivan Slamnig, primjerice, koristi se terminom *sonetoid* u raspravi o genologijskom potencijalu soneta. Autor, uzimajući u obzir tradiciju soneta i njihovu stihovno-strofičnu raznolikost, zaključuje da je „[o]blik, jednakost ili sličnost oblika važan [je] ferment u prokreaciji porodice soneta, a to su sonetoidi“ (Slamnig 1997: 122). Drugim riječima, „[s]onetoid je lirski žanr“, a svaki sonet pripada tom lirskom

[169] Od grčkoga *–eides*; *eídos* (slika, lik) u značenju „nalik na, koji ima oblik [*geoid*; *sferoidan*]; -lik, -ličan“ (Hrvatski jezični portal).

žanru, znači da je svaki sonet sonetoid (Slamnig 1997: 122). Jednostavnije rečeno, Slamnig različite inačice soneta, poput engleskog ili toskanskog soneta (Slamnig 1997: 121–122), obuhvaća hiperonimom sonetoidi, utvrđujući žanrovsku fleksibilnost pojedinačnih tekstualnih organizacija koje se prilagođavaju stilsko-poetičkom kontekstu i tradiciji književnosti iz koje potječu. Također se u teoriji lirike rabi termin *strofoid,* kao složenica termina strofa. Konkretno se termin odnosi na dio poezije koji je pisan „u proizvoljnim grupama redova bez unutrašnjih obeležja strofične organizacije“, premda se upozorava na neujednačena određenja termina (Ružić 1986: 771).

Nadalje, problematizirajući o poziciji i svrsi teksta u suvremenoj humanistici, s osvrtom na digitalno okružje koje se često percipira kroz fenomen „kulturološk[e] tjeskob[e] zbog smrti tiskanih knjiga u doba tabletnih e-čitača i pametnih mobilnih uređaja“ (Gibbons i Whiteley 2018: 258), Mihail Èpštejn uočava da su tekstovi suvremenosti „fleksibilne, dinamične, nomadske tekstolike formacije koje lutaju od mrežnog mjesta do mrežnog mjesta“, pri čemu ih „korisnici modificiraju“, služeći se „naredbama kao što su 'izreži', 'kopiraj', 'zalijepi', 'pronađi' ili 'zamijeni'“ (Èpštejn 2012: 69–70). Autor, dakle, polazi od šire medijsko-kulturološke vizure, pokušavajući odgovoriti na izazovno pitanje književnosti i pismenosti u digitalnoj eri. Budući da nije siguran može li se termin tekst, svojstven „kulturi fiksiranih književnih tekstova“, „primjereno primijeniti na usmene i digitalne žanrove u predpismenim i postpismenim društvima“, autor predlaže terminom *tekstoid* označiti *nestabilne entitete* koji su do te mjere nestalni da se mijenjaju čak i „u procesu njihove percepcije“ (Èpštejn 2012: 69). Drugim riječima, to su entiteti koji su predočivi u formi *virtualnih tekstova*, a egzistiraju „samo u procesu svoga čitanja“ jer „nema[ju] autora osim svoga čitatelja“ (Èpštejn 2012: 71). O toj nestabilnosti i promjenjivosti tekstova općenito, osobito onih povezanih s digitalnim medijima, ukazuje i mogućnost izmjene, dodavanja i brisanja dijelova tekstova ili cjelovitih videa, postova, slika u digitalnom okružju, primjerom čega će u doktorskome radu biti i izmjene i brisanja sadržaja na društvenim platformama koje kreira i s romanom *Bogovi neona* povezuje Nenad Stipanić (potpoglavlje 4.2.3.).

Iz konstelacije navedenih definicija jasno je da je složenicama tvorenima sufiksoidom –id zajednička sastavnica *sličnost, bliskost* u odnosu na prvi dio složenice kojemu se sufiksoid dodaje (strofa – strofoid, tekst – tekstoid), da novotvorenom terminu može biti hiperonim (sonetoidi podrazumijevaju sve lirske oblike soneta), no da i dalje dijele veći dio zajedničkih značenjskih određenja. U odnosima sličnosti i bliskosti stoga se može razmatrati i termine peritekst i peritekstoid, imajući na umu konkretnu pripovijed te istražujući ostvaruju li se

potonji u dijegezi romana ili izvan nje. Peritekstoidi u odnosu na peritekstove nisu dodatci, pomoćni tekstovi ili *tekstualne proteze* (Dworkin 2013) te njihovo funkcioniranje značajno utječe na stvaranje značenja u pripovijedi, a posredno i na stvaranje značenja individualnim čitateljskim procesima. Oni su poput određenih semiotičkih modusa u multimodalnom romanu, kako zamjećuje Hallet, nužno dio pripovjednoga, tj. dijegetičkoga svijeta (Hallet 2009; Gibbons i Whiteley 2018: 250). Njihovim izostajanjem ili uklanjanjem, slično kao što Luke i Nørgaard uočavaju za eventualne izmjene u hibridnim tekstovima odnosno eksplicitnim multimodalnim romanima (Luke 2013: 102; Nørgaard 2019: 3), može doći do „poremećaja" u tumačenju, a što se potvrđuje kratkim empirijskim istraživanjem čitateljskih doživljaja koje je provela Gibbons u dvjema skupinama čitatelja. Jedna skupina čitatelja čitala je i tumačila izvorni paragraf multimodalnoga romana *Woman's World* Grahama Rawlea, u originalnoj tipografiji, dok je druga skupina čitala pretipkani tekst u shematiziranoj tipografiji konvencionalnih romana. Ono što Gibbons uočava jesu razlike u razvijenosti interpretacijskih zaključaka koji su eksplicitno bili povezani s tipografijom, tj. koji su izostali zbog nedostatka originalne tipografije (Gibbons 2012a: 193).[170] Imajući u vidu spomenute aspekte, multimodalni romani doista mogu djelovati *neprevodivo* (Barthes 1992: 75–76). Premda će se peritekstoidima preciznije u ovom doktorskome radu identificirati kao nepripovjedni i vizualno izdvojeni elementi dijegetičkoga univerzuma poput raznih fusnota, bilježaka, reprodukcija dijagrama, tablica, grafika, slika, mapa, dokumenata itd., važno je imati na umu metodološku potku multimodalne stilistike koja omogućuje da se uz imenovane fenomene u analizi i interpretaciji korpusa doktorskoga rada istražuju i ostali neverbalni aspekti romana koji nužno nisu zasebne kategorije poput peritekstoida. Takvi su fenomeni organizacija pripovjednoga diskursa, tj. elemenata u pojedinim kompozicijskim jedinicama, poput stranice ili poglavlja, tipografske specifičnosti sloga, veličine i načina oblikovanja slova ili boje koje prema Halletu nisu samostalni semiotički modusi ili žanrovi, već su njihova značenja vezana za koji drugi semiotički modus, primjerice boja za pismo, tj. izražavanje riječima, stoga se označuju vezanim resursima (Hallet 2018: 26).[171] Dakle, tijekom multimodalne stilističke analize i interpretacije korpusa doktorskoga

[170] Na značajnost izbora sloga, veličine slova, organizacije teksta, poruke koje u interakciji s verbalnim tekstom šalju slike itd. upozoravaju i vizualni retoričari (Sadokierski 2010: 21).

[171] O promjeni koja je povezana isključivo s produkcijskim slojem stvaranja značenja (u kontekstu procesa i proizvodnje knjige veći dio uključuje nakladničke odluke) i izbora boje verbalnoga teksta (Nørgaard 2019: 39, 65) govori primjer Bekavčeva romana *Viljevo* (2013). Kako ističe autor, u procesu pisanja romana crveno su bili oblikovani dijelovi teksta koji figuriraju kao automatski ispisi u dijelu „Poslije ponoći". Premda je to „vizualno diferenciranje u središnjem dijelu – kao i nekima koji knjigu poznaju već godinama" autoru bilo iznimno značajno (Bekavac 2014), ono je pri nakladničkoj obradi teksta izostavljeno, čime se stvorila zahtjevnija situacija za čitatelja i njegova tumačenja te otvorio prostor promišljanja o utjecaju konteksta na tekst i autorske namjere.

rada treba osvješćivati navedene fenomene, a istodobno imati na umu da oni djeluju u kombinaciji odnosno semiozi.

Nastavno na vezane resurse, u kontekstu Genetteove revizije peritekstualnoga aparata i njegova uglavljivanja u multimodalne pristupe, peritekstoidi, kako ih se definira u ovom doktorskome radu, približavaju se tumačenju *integriranih grafičkih elemenata* u *hibridnim romanima* kako ih u svojoj vizuri dizajna konceptualizira Sadokierski (Sadokierski 2010: 25). Ona razlikuje *integrirane* od *suplementarnih grafičkih elemenata* te drži da su gotovo svi romani multimodalni jer imaju neke grafičke i vizualne elemente (Sadokierski 2010: 25). Prema tome pravi razliku multimodalnih od hibridnih romana kao onih kojima su integralni vizualni elementi (*tipografija, ilustrativni elementi, efemeri, fotografije, dijagrami*) dijelom pripovjednoga diskursa (Sadokierski 2010: 25).[172] Do sličnog zaključka u kontekstu zanemarivanja vizualnoga aspekta romana dolazi i Kovačević. Ona drži da treba imati na umu da su sastavnice romana „vizualno odčitljive tvarnosti" te da, kao i u drugim pisanim diskursima, i u romanesknom „postoje mogućnosti obrade koje podliježu semantizaciji" (Kovačević 2001: 83). Drugim riječima, razvidne su strategije emancipiranja određenih elemenata kroz integraciju, što te sastavnice romana može učiniti „semantički funkcionalnim sastavnicama djela" (Kovačević 2001: 83), kakvi su i peritekstoidi.

Peritekstoidi moraju biti ostvareni u jednoj od dijegetičkih razina romana, s njom ostvarivati očitu poveznicu te kompozicijski biti jasno povezani sa *središnjim* dijelom romana, što se u korpusu doktorskoga rada, a i u velikom dijelu ostalih multimodalnih romana odnosi na dominaciju izražavanja riječima (Hallet 2009: 148). Dok peritekstoidi *resemantiziranjem* „semantički prerastaju svoju informacijski rubnu poziciju pa različite svoje funkcije […] podređuju nekoj diskursno nadređenoj" (Jukić i Rem 2017: 33), peritekstovi pak imaju rezervirano mjesto ruba i izvan su dijegetičkih razina romana, često se ti elementi ne mogu pripisati pripovjedaču u romanu (tada bi bili peritekstoidi), jasno je da odgovornost za njih preuzima autor. Štoviše, peritekstovi, kada su elementi koji se pripisuju isključivo autoru, mogu se imenovati kao autorski peritekstovi, dok bi se dijelovi koji su rezultati produkcijskoga sloja

[172] Nørgaard Sadokierskijine termine kritizira, upozoravajući da su oznaka integrirano i suplementarno manjkave jer mogu navesti na trag da su potonji elementi u romanima manje važni ili nevažni (Nørgaard 2019: 35–36). Međutim, jasno je da Sadokierskijino razlikovanje nije vrijednosne prirode, već je u dosluhu s genetteovskim strukturalističkim poimanjem osnovnoga teksta kao nadređenoga, a periteksta kao dopunskog, no ne i vrijednosno i/ili kvalitativno podređenoga. Dakako, i Nørgaard ističe da je nužno u obzir, osobito u vizualno konvencionalnih romana, uzimati izdanja i izmjene kako bi se jasnije odredilo o kakvim je elementima riječ u konkretnome tekstu. Za razliku od generičkoga određenja romana, u ovom doktorskome radu također se sugerira razlikovanje pojedinih elemenata, koji potom mogu implicirati žanrovsko određenje.

i nakladničkih izbora, kao što su naknadno dodavane ilustracije, mogli imenovati već uporabljenim genetteovskim terminima – nakladnički ili alografski peritekstovi. Nakladnički peritektovi najčešće obuhvaćaju malen broj onih elemenata koji su dio konvencionalnoga, općeprihvaćenoga i zadanoga okvira knjige (Kovačević 2001: 84).

I Hallet kada razmatra razlike među semiotičkim modusima i ostalim elementima „paratekstualne ili ekstradijegetičke" prirode, označava ih elementima „koji nisu dio dijegeze romana" (Hallet 2018: 26). To su većinom alografske slike, crteži i ilustracije ili pak navigacijske smjernice, poput karata koje „se nalaz[e] na početku kako bi se čitatelj lakše snašao" (Hallet 2018: 26). Njihovim ucjepljivanjem u tekst dolazi do onoga što Zubarik naziva kontaminacijom (Zubarik 2005: 14). Međutim, treba imati na umu naratološko razlikovanje pripovjednih razina te tumačenje termina *ekstradijegetičko* i sintagme *izvan dijegeze*.[173] Ekstradijegetička je razina ona na kojoj se uvijek ostvaruje prvi pripovjedač (Genette 1983: 228–229; Grdešić 2015: 94), a posljedično ako dolazi do dvostruke deiktičnosti (Gibbons 2012a) i usklađivanja perspektive pripovjedača i čitatelja u peritekstoidu, osobito ako je riječ o vizualnom elementu, onda je takav element i sam dio ekstradijegetičke, tj. prve pripovjedne razine. Drugim riječima, ekstradijegetička razina nije izvan fikcijskoga svijeta, to nije razina *stvarne povijesne egzistencije*, što bi, posljedično, značilo da je samo intradijegetička razina ona koja ostvaruje status fikcije (Genette 1983: 230). Iz tog je razloga potrebno sagledati i revidirati statuse tzv. ekstradijegetičkih elemenata u svjetlu ostalih pripovjednih struktura u multimodalnim romanima, osobito onih dijelova i peritekstoida za koje je otežano određivanje pripovjedačkog glasa i kojima upravlja *nadređena instancija* (Grdešić 2015: 104–106)[174].

Na tom je tragu razlikovanje bilježaka, točnije fusnota u književnosti kakvo nudi Nørgaard. Autorica razmatra dva tipa ovisno o njihovu pojavljivanju u pripovjednoj prozi. S jedne strane su bilješke koje „ne pripadaju fikcijskom mikrokozmosu", a najveći je broj takvih bilježaka u argumentacijskoj funkciji, pripisuju se prevoditelju ili uredniku te u tom smislu nastaju u

[173] Situacija s terminima dodatno se usložnjava u Genetteovu prijevodu *Metalepse* u kojoj autor kada spominje razinu djelovanja romanopisaca, imenuje ju kao *izvandijegetičnu*, dok je unutardijegetična razina „univerzuma njegove fikcije" (Genette 2006: 25).

[174] Klasična naratološka terminologija upravo je instancijom implicitnoga autor obuhvatila *rubne zone* i *šupljine teksta*, kao što su „napomene na dnu stranice, naslovi, sinopsisi i citati u zaglavlju poglavlja, naslov i žanrovska klauzula teksta, vremenski i prostorni 'rezovi' među rečenicama, paragrafima i poglavljima" (Biti 1987: 42). Međutim, u reviziji toga pojma Shlomith Rimmon-Kenan tumači ga kao „'skup implicitnih normi', a ne kao subjekt koji ima svijest ili je zaslužan za kreiranje čitavog djela" (Rimmon-Kenan 2002: 89 prema Grdešić 2015: 88). U okviru peritekstoida, čini se da se preko Grdešić može pretpostaviti da spomenuti elementi, osim ako nisu jasno naznačeni kao rezultati evidentiranja pripovjedačke instancije, najčešće pripovjedačeva izražavanja riječima, potvrđuju „postojanje višeg pripovjedačkog autoriteta koji je sakupio i organizirao iskaze različitih pripovjedača" (Grdešić 2015: 106).

proizvodnom sloju stvaranja značenja (Nørgaard 2019: 141). Premda nisu proizašle iz pripovjednih i stilskih impulsa teksta, autorica opominje da one ipak imaju određen značaj jer nude informacije koje se ne mogu izostaviti, jer su dio kompozicije romana, a one su usmjerene na komentirani kontekst (Nørgaard 2019: 141). Takve su bilješke bliske genetteovskom modelu peritekstova u kojem ih nije moguće ne uočiti, barem vizualno, međutim, budući da izlaze iz dijegeze teksta, ne razmatraju se kao dijelovi koji doprinose pripovjednom značenju. One svakako doprinose čitateljskom iskustvu, a najčešće obuhvaćaju striktno jezičnu, ponajprije leksičku, razinu teksta. Premda najčešće nije označen uredničkim ili prevoditeljskim potpisom u fusnoti, takav se tip fusnota, koji razjašnjava mikrorazine dominirajućeg modusa izraženog riječima, pronalazi, primjerice, u romanima *Bizarij* Jasne Horvat i *Divljim guskama* Julijane Adamović. U akademskom diskursu takav tip fusnota pronalazi se u funkciji *pomoći čitanja* (Zubarik 2005: 14), a promjena diskursa u odnosu na pripovijed je značajna. Bez obzira na to što je realiziran autografski, a može biti i u svojstvu fiktivnosti, takav peritekst ne napušta „razinu okvira" (Zubarik 2005: 23), stoga se razmatra u genetteovskom modelu periteksta.[175]

Drugi tip bilježaka jesu one koje „funkcioniraju kao integrirani dio fikcijskog mikrokozmosa" (Nørgaard 2019: 141) i čija semioza ima pripovjedne i stilske posljedice, a ne samo iskustvene čitateljske implikacije. To je primjer razmatranja fusnote kao *organizacijskog principa* za koji se tvrdilo da nedostaje u istraživanju peritekstualnosti (Zubarik 2005: 7). Kada fusnote postaju dio dijegeze, a odvajaju se od karakterističnoga diskursa i okvira knjige, dolazi do *dekonvencionalizacije* (Kovačević 2001: 84),[176] a posljedično do stilizacije neknjiževnih elemenata. Paradigmatski je primjer takvih fusnota, koje se u ovom doktorskome radu imenuju peritekstoidima, u Stojevićevu romanu *Balade o Josipu* (potpoglavlje 4.2.1.). Nørgaardičin uvid može se proširiti s bilježaka, kako se sugerira nadalje, i na druge vidove neverbalnih, tj. grafičkih i vizualnih elemenata, poput reprodukcija fotografija i crteža, dokumenata, novinskih ulomaka itd., ali i na one elemente okvira knjiga koji mogu postati peritekstoidima, poput tipično nakladničkog sadržaja.

[175] Zubarik na tom mjestu poteže pitanje usporedbe peritekstova u genetteovskom smislu i pripovijedi s derridaovskom raspravom o *ergonu* i *parergonu*, pri čemu implicira da je peritekst mješavina onoga što je izvan teksta i unutar njega (Zubarik 2005: 23–28; Derrida 1988b; Bekavac 2015: 275–282). Parergon naime „ima funkciju okvira za ergon koja je istovremeno tvorbena i rastvarajuća" (Peternai Andrić 2012: 111). Drugim riječima, to bi bila razina izvan dijegeze romana, tj. na samoj granici autorskoga dometa i ekstradijegetičke razine teksta.

[176] Kovačević dodaje da se spomenuti postupak vezuje uz materijalni okvir knjige i da je u tom smislu najčešće vidljiv u slikovnicama (Kovačević 2001: 79).

Dakako, ta dva tipa bilježaka, kao i utvrđeni diferencirani termini periteksta i peritekstoida, nisu isključive prirode te kod pojedinih elemenata nije riječ o tumačenjima ili-ili. Osim primjera fusnota, u korpusu doktorskoga rada takvi dvojni elementi zauzimaju prostor (u kompozicijskom smislu knjige i/ili stranice) peritekstova, ali s druge strane prizivaju statuse peritekstoida. Primjerice, to su spomenuti elementi sadržaja, koji se nalaze u čak trima od četiriju analiziranih romana (Stojević, Horvat i Bekavac), a posve drukčiji od ostalih i aporični su elementi QR kodova (Horvat i Stipanić).[177]

Eni Buljubašić, iščitavajući Halleta, imenuje elemente koji izlaze iz okvira pripovjednoga teksta *multimodalnim paratekstovima* (Buljubašić E. 2015). To može korespondirati s ponuđenom diferencijacijom i u ovom doktorskome radu u kojem peritekstovi, neovisno jesu li realizirani verbalno ili neverbalno, ostaju u statusu rubnosti i podređenosti, štoviše nisu uključeni u dijegezu romana. To bi uključivalo ne samo ono što je obuhvaćeno knjigom već i epitekstove koji su s obzirom na svoj okoliš (novine, izlozi, portali, društvene mreže, privatna elektronička korespondencija) uvijek multimodalni (reklame, plakati, pozivnice, intervjui itd.).

U odnosu sa semiotičkim modusima razmatranima iz perspektive multimodalne stilistike, peritekstoidi ne pokrivaju jednak opseg fenomena, dok se s druge strane zamjećuje da mogu biti realizirani bilo kojim semiotičkim modusom. Razmatrajući u okvirima multimodalne stilistike implikacije teorije parateksta, Nørgaard upozorava da njezin metodološki aparat i interpretacije neće ići u pravcu približavanja genetteovskom modelu tumačenja fizičkih i materijalnih aspekata književnoga teksta i knjige, premda je jasno djelomično podudaranje fokusa njihovih istraživanja (Nørgaard 2019: 3), osobito uzme li se u obzir autoričino razmatranje romana kao semiotičkoga proizvoda, što uključuje i njegov materijalni aspekt.[178] Kao ključni razlog za isključivanje određenih bliskih fenomena prepoznatih u znanosti o

[177] Izazovan i dvojben primjer izvan korpusa doktorskoga rada može biti popis literature koji se pojavljuje u romanu *Kutija žigica* (1984) Vjekoslava Bobana. S jedne strane, taj popis nema neku logičnu pripovjednu ili stilsku motivaciju, stoga bi se mogao izuzeti iz pripovjednoga diskursa i imenovati peritekstom sa stilskim učinkom simulacije autentičnosti, dok s druge strane sadrži određen broj izmišljenih i nepostojećih literaturnih referencija koje, dakako, potvrđuju njegovu fikcionalnost te ga istodobno smještaju u neku vezu s dijegezom romana. Jasno je da popis u tom slučaju ne funkcionira poput bilježaka kakve Genette izjednačuje s *dokumentarnim funkcijama* (Genette 1997a: 325–326), već je prije riječ o ludičkoj i interdiskurzivnoj gesti. Niz drugih romana objavljenih prije 1990. godine, poput *Štefice Cvek u raljama života* Dubravke Ugrešić ili pak *Snijega u Heidelbergu* Gorana Tribusona, mogu se razmatrati kroz čitanje određenih elemenata kao peritekstova, preciznije peritekstoida.

[178] Ipak, autorica priznaje da postoje „dvije velike prednosti kombiniranja Genetteova rada sa socijalnim semiotičkim multimodalnim pristupom analizi“: 1. zahvaljujući multimodalnom pristupu mogu se „razraditi i potkrijepiti Genetteova opažanja o tome što je predstavljeno na različitim stranama korica“, 2. istraživanje romana kao semiotičkoga, trodimenzionalnoga objekta omogućuje da se uoči ne samo pozicioniranost pojedinačnoga elementa „već također naglašava različitu vrijednost i funkciju strana [korica] i materijala kojim su izrađene“ (Nørgaard 2019: 283).

književnosti autorica navodi stilističku usmjerenost studije te motiv da njezin multimodalni stilistički prilog bude što *sustavniji* i *konzistentniji* u svjetlu multimodalnosti (Nørgaard 2019: 3). Također, kao i u Halleta, Nørgaard ne usvaja termin paratekstualno zbog njegove impliciranosti nepripadanja tekstu, odnosno pripisivanja „vanjskom" okviru, a to nije u skladu s njezinom metodološkom koncepcijom razmatranja romana kao semiotičke cjeline (Nørgaard 2019: 140–141). Ipak, ističe u raspravi o informacijskoj vrijednosti fusnota i ostalih bilježaka da je prevalentno poimanje bilježaka u odnosu na status dodatka. To je u skladu sa stavom da je „njihov sadržaj obično od periferne važnosti za informacije predstavljene tijelom teksta – hijerarhijsko značenje koje je kompozicijski podržalo smještaj bilješki na periferiji kompozicije" (Nørgaard 2019: 140). Međutim, bez obzira na taj status dominantne marginalnosti bilježaka i primjenjivih zapažanja koja Genette daje u svojoj studiji, autorica upozorava da to njezunu tezu ne izjednačava u metodološkom pristupu s genetteovskim modelom parateksta.

Na tom je tragu Nørgaard i kada raspravlja o kompozicijskim jedinicama u romanu te upozorava na slučajeve u kojima je razvidno da semiotički input ne proizlazi iz generalnih tendencija u pripovijedi i semantičke substrukture konkretnoga romana, već je dio nakladničkih/produkcijskih odluka. Takav je slučaj s mogućnošću neodvajanja poglavlja u zasebne cjeline i ne iskorištavanja prijeloma stranice u tim točkama. Posljedično, postavljanje naslova poglavlja postaje dio kontinuuma verbalnoga teksta prethodnoga poglavlja, odvojeno tek užim praznim prostorom, a što nema značenjsku komponentu jer se ta prostorna pozicija povezuje „s artefaktom same knjige (tj. 'jeftinim izdanjem')", a ne „sa sadržajem njezina pripovjednog teksta" (Nørgaard 2019: 130). Taj primjer ukazuje da je očitavanje značenja uvijek nužno kontekstualizirati i s obzirom na ostale (kon)tekstualne parametre, primjerice stilsko-poetički kontekst razdoblja, opus, biblioteku itd. Također, to upozorava i na nužnost razmatranja elemenata onkraj dijegetičke razine romana, odnosno na njezin sami rub, a čemu bi pripadali peritekstovi, no ne i peritekstoidi.

Zaključno bi se moglo reći, imajući na umu vizuru multimodalne stilistike, da je pripovjedni diskurs, u smislu strukturalističke postavke kao *osnovnoga* teksta, oblikovan u različitim semiotičkim modusima (izražavanje riječima samo je jedan modus, a na njega se vezuju, minimalno, tipografija i kompozicijska smještenost), kao što različitim modusima može biti realiziran i peritekstoid (kao vizualni element fotografije ili kao verbalni nepripovjedni element fusnote). Dakle, svi elementi pripovjednoga diskursa mogu se ostvariti različitim modusima, uključujući peritekstoide, što prvospomenuti termin multimodalne stilistike čini svojevrsnim

sveobuhvatnim terminom druge kategorije. Peritekstoidi, kako će se dalje tumačiti i razlikovati, čine skupni koncept za elemente koji su se do sada u multimodalnoj stilistici imenovali pojedinačno – reprodukcije fotografija, novinskih isječaka, slika, dijagrama, kao i fusnote, marginalije i dr.

Dakako, treba imati na umu da u ponekim multimodalnim stilističkim pristupima i pojedinačnim interpretacijama, kao što je već bilo istaknuto, ipak sudjeluju određeni elementi koje bi Genette imenovao nakladničkim peritekstovima, primjerice naslovnica ili kvaliteta papira, što je dijelom prirode multimodalnoga diskursa koji pozornost privlači svojom materijalnošću (Nørgaard, Montoro i Busse 2010: 120; Hallet 2009: 134; Nørgaard 2019: 223–304). Iz vizure dizajna, kako je napomenuto, Sadokierski pojašnjava da je teorija parateksta i paratekstualnosti vrlo korisna u pojašnjavanju *suplementacijskih dizajnerskih elemenata* „poput tipografije, naslovnica knjiga, ilustracija i dijagrama“ koji „utječu na interpretaciju teksta“ (Sadokierski 2010: 19). Također je istaknuto da genetteovski model postaje nedostatan u analizi i interpretaciji onoga što Sadokierski imenuje hibridnim romanom, u kojemu su vizualne dimenzije i elementi jednako značajni u stvaranju značenja kao i, primjerice, elementi semantičke ili sintaktičke substrukture.

Pojašnjavajući multimodalni učinak otvaranja romana *House of Leaves* te detektirajući da je iskaz „This is not for you“ na pragu, odnosno na početku romana, Gibbons se u svojoj interpretaciji služi Genetteovim terminom paratekst. Ne odlučujući se konačno ni za jednu od spomenutih pozicija, tj. sugerirajući da iskaz funkcionira i „kao uvodna rečenica i kao posveta“ (Gibbons 2012a: 58), autorica iskoristivši termin *paratekstualne značajke* implicira da je genetteovski model peritekstova i dalje aktualan te da njegova aktivacija ovisi ne samo o metodološkom okviru već i statusu iskaza unutar knjige i pripovijedi u cijelosti. I premda se spomenuti iskaz kao svojevrsna negacija posvete razmatra s praga pripovijedi, Gibbons zaključuje da svi „Danielewskijevi književni (lingvistički i multimodalni) manevri mame čitatelje unutra“ (Gibbons 2012a: 60), stoga se mogu razmatrati s dijegetičkih razina romana. Osim toga, kada spominje paratekstualnost u studiji, Gibbons se dotiče i epitekstualnih učinaka, ponajprije kroz spominjanje blogova i foruma na kojemu čitatelji raspravljaju o njezinu korpusu romana ili, na drugom mjestu, u interpretaciji Foerova romana, kada se dotiče onoga što Genette imenuje nakladničkim peritekstova, odnosno popisa drugih autorovih objavljenih djela, osobito ako su objavljivana u istog nakladnika (Genette 1997a: 25–26, 99–100). Taj element svakako ne sudjeluje u dijegetičkom svijetu, stoga se s pravom imenuje paratekstualnim, tj. peritekstualnim elementom knjige.

U sličnom međuprostoru zamjećuju se i pojedine interpretacije u Nørgaard. Naime, u poglavlju u kojemu se bavi fotografijama, crtežima i drugim grafičkim elementima u romanima autorica u primjeru biografskoga romana *Stuart: A Life Backwards* Alexandera Mastersa istražuje semiotička značenja i stilske učinke fotografija na naslovnici i u romanu. Zanimljivo je da pritom u obzir uzima i fotografije koje su integrirane u izraženo riječima, ali i one koje su „među dodatnim materijalom koji slijedi nakon same pripovijedi" (Nørgaard 2019: 179). To sugerira da autorica, bez obzira na to što odbacuje genetteovski model parateksta, razlikuje *osnovni* tekst – verbalni pripovjedni slijed, od dodatnih materijala, među kojima su i određene interpretirane fotografije.[179] Drži da su fotografije u taj roman integrirane, za razliku od vizualnih elemenata u posebnom ilustriranom izdanju *Da Vincijeva koda* Dana Browna u kojemu su reprodukcije „pratiteljem verbalne naracije, a ne aspektom romana" (Nørgaard 2019: 194), stoga joj takva pozicija jasna nameće da romanu prilazi kao semiotičkome objektu. Međutim, pitanje razlikovanja peritekstova i peritekstoida iz naratološke perspektive u tom je slučaju zakomplicirano. S druge strane, u nastavku analize semiotičkih modusa zaustavlja se na spominjanom Foerovu romanu te konstatira da slike imaju „središnju ulogu u Foerovu pripovjednom tekstu", što je istaknuto „od samog početka romana gdje svaka od prve tri desne stranice sadrži fotografiju koja zauzima cijelu stranicu" (Nørgaard 2019: 180–181). U tom multimodalno eksperimentalnom romanu, kako ga naziva autorica, vizualni su elementi, dakle, posve integrirani te nisu razmatrani kao dodatci.

S obzirom na izvedenu analizu i interpretaciju jasno je da fotografije čak i u dodatnim materijalima imaju semiotičko značenje, tj. nose određenu stilsku informaciju, no pitanje je je li riječ o istovjetnoj multimodalnoj semiozi sa značajnim učinkom na čitanje kada je riječ o elementima inkorporiranima u pripovijed i onima koji stoje *nakon* te pripovijedi. Drugim riječima, pitanje je nije li takve, minimalno integrirane elemente, koji nisu dijelom pripovijedi, ipak primjerenije imenovati peritekstovima. Ovaj doktorski rad sugerira da jest, uzimajući u obzir da sve što nije dio pripovjednoga svijeta jest dio romana kao semiotičkoga objekta i knjige, ali takvi elementi nisu u užem smislu pripovjedni pa se mogu nazvati peritekstualnima. Također, na tragu pretpostavke o stilskoj obilježenosti (Kovačević 1996) takvi su elementi stilski

[179] Znakovitija možda može biti autoričina uporaba sintagme *glavni tekst* i *glavna pripovijed* u slučaju romana *Odabrana djela T. V. Spiveta* Reifa Larsena kada interpretira (multimodalne) kohezijske odnose semiotičkih modusa, dominirajućeg modusa izraženog riječima i integriranih pripovjedačevih *materijala na marginama* (Nørgaard 2019: 206).

minimalno obilježeni, dakle imaju minimalne značenjske učinke, dok, s druge strane, peritekstoidi imaju značajnije pripovjedne učinke i stilogenija su mjesta romanesknoga diskursa.

Peritekstoidi ne ostaju na najnižoj, minimalnoj razini stilske obilježenosti, već i stoga što se ne ostvaruju kroz opreku tekst – peritekst, koja u svojoj strukturalističkoj binarnosti potiče razlikovanje dvaju fenomena s obzirom na ostale konotirane relacije. Oni svoje razlikovnosti integriraju u pripovijed, obogaćuju prevladavajuće izražavanje riječima te njegov tipografski i kompozicijski aspekt, a što je baza čak i konvencionalno vizualnim romanima. Peritekstoidi su, gleda li ih se kao transformacije peritekstova na viši pripovjedni stupanj, stilski fenomeni koji se razmatraju na *višim stupnjevima stilske obilježenosti* kada se čitateljska očekivanja prilagođavaju zatečenim realizacijama i njihovim kontekstima (Kovačević 1996: 142). Riječ je o *dezautomacijskim* strategijama (Kovačević 1996: 142) koje bi iz vizure multimodalne stilistike bile svijest o nadilaženju jezičnoga aspekta te integracijama multimodalnih iskazivanja, tj. o načinima izražavanja koji su sukladni iskazivanjima u multimodalnom romanu.[180]

Na primjeru peritekstova kao što je posveta konvencionalnom, dakle minimalno stilski obilježenom, romanu bila bi ona realizacija posvete u konkretnom romanu koja je sukladna utvrđenim funkcijama genetteovskoga modela (vidjeti Shema 5. Obilježja parateksta prema Genetteu) s obzirom na lokaciju, vrijeme, način iskazivanja kroz formulaičnost te funkciju i pragmatičnost svoje poruke.[181] Također, slično bi funkcionirao konvencionalni, minimalno

[180] Imajući to na umu treba uzeti u obzir čitateljska očekivanja, najčešće usmjerena u romanu na potvrđivanje iskustvenih modela unutar žanrovskih konvencija kojima pripada (Black 2006: 37) i njihovu *stilističku kompetenciju* (Katnić-Bakaršić 2007: 72), prema kojima iskaz može biti minimalno stilski obilježen kada je njegov oblik i pojava u skladu s konvencionalnim reprezentacijama.

[181] Posrednički oblik posvećivanja bliskom prijatelju, poznaniku, kolegi i sl. nerijetko se može sumirati, piše Genette glede posvete, formulom koja „još uvijek dominira praksom inskripcije primjerka knjige“, a svodi se na sljedeće: „X-u, Y“ (Genette 1997a: 126). Kako navodi autor, „[o]d kraja šesnaestoga stoljeća kanonsko mjesto posvete očito je na početku knjige, točnije, na prvoj desnoj stranici nakon naslovne stranice“ (Genette 1997a: 126). Posveta se može pojaviti i na samome kraju, ali su takvi primjeri iznimno rijetki (Genette 1997a: 126), odnosno oni bi bili stilski snažnije obilježeni. Također, posveta se može pojaviti na početku nekog dijela knjige (primjerice poglavlja), a u zbirkama, primjerice pripovijedaka ili pjesama, takva pojava posvećivanja pojedinoga teksta nije rijetkost te je neovisna o posveti s početka zbirke, ako se ondje ona nalazi (Genette 1997a: 127). Što se tiče vremena pojavljivanja, „kanonsko vrijeme jest očigledno prvo izdanje“ (Genette 1997a: 127). Pojava u ostalim izdanjima može se doimati nespretnom i sumnjivom „jer je općevažeće da je djelo napisano za njegova posvećenika, ili je barem počast postala imperativom čim je pisanje završeno“ (Genette 1997a: 128). Nestajanje posvete nešto je češći slučaj, a lako je objašnjivo nizom društveno-političkih (ne)prilika za života autora, što uključuje i privatne razloge (Genette 1997a: 128). Glede funkcionalnosti i pragmatike toga periteksta Genette ističe da je čin posvete performativan jer „sam po sebi *čini* ono što bi trebao opisati“ (Genette 1997a: 134). Posveta je, prema tome, „stvar demonstriranja, razmetanja, izlaganja: ona objavljuje odnos, bilo intelektualni ili osobni, stvarni ili simbolički, i taj proglas je uvijek u službi djela, kao razlog za unaprjeđivanje položaja djela ili kao tema za komentiranje“ (Genette 1997a: 135).

stilski obilježen epigraf[182] u svojoj realizaciji ispred pripovjednoga diskursa, oblikovan kao zasebno potpisan citat koji po principu semantičkoga ključa za romaneskni tekst anticipira određene teme ili problematiku i djelo smješta u širi književno-kulturni kontinuitet (Katnić-Bakaršić 2007: 262–263).

Uzimajući u obzir raspravljeno, peritekstoide se može, na tragu onoga što Halleta zanima u okviru multimodalnoga romana (Hallet 2009), razlikovati prema primarnom modusu ostvarivanja:

– verbalni nepripovjedni peritekstoidi: verbalno (slovni i brojčani; najčešće konvencionalno interpungiranje i uporaba simbola) realizirani elementi koji su posredno uključeni u pripovijedanje i/ili pripovjednu radnju, poput raznovrsnih bilježaka, osobito fusnota, i marginalija na rubnicama, iskaza uz mrežna mjesta, bilježaka o (ne)fikcionalnosti itd.[183]

[182] U doktorskom radu primjenjuje se Genetteova terminologija prema kojoj se razlikuju shvaćanja epigrafa i mota (Genette 1997a: 144–147). Termin moto različito se definira u teorijskim tekstovima i leksikografskim djelima te je u hrvatskoj znanosti o književnosti najčešće upotrebljavan u značenju epigrafa, kako ga podrazumijeva Genette. U Bitijevu *Pojmovniku suvremene književne i kulturne teorije* (Biti 2000) ne pojavljuju se natuknice epigraf ni moto, no u *Rječniku književnoga nazivlja* Solar natuknicu epigraf preusmjerava na natuknicu moto, sugerirajući da su sinonimi, pri čemu ga definira kao „natpis u stihu ili prozi ispred teksta […] koji služi kao nagovještaj smisla ili svrhe teksta na koji se odnosi“ (Solar M. 2006: 196). Postoje i primjeri koji izjednačavaju te dvije književne prakse (Katnić-Bakaršić 2007: 262–263). Vesna Solar, primjerice, kada pojašnjava epigraf *Flaubertove papige* Juliana Barnesa, upotrebljava termin moto te na jednom mjestu motu u zagradi dodaje termin epigraf, izjednačivši time termine (Solar V. 2017: 79).
U *Rečniku književnih termina* iz 1986. Slobodanka Peković moto definira uz etimološku odrednicu (tal. *motto*) kao „[n]atpis u stihu ili prozi koji se ispisuje ispred teksta, obično iza naslova djela, poglavlja ili pjevanja, a svojim oblikom i sadržajem nagovještava smisao ili svrhu čitavoga teksta na koji se odnosi“ (Peković 1986: 454). Obično je to „kratka, sažeta misao“, kakva „sentencija, poslovica, ili, najčešće, navod iz nekog poznatog djela“ (Peković 1986: 454). Natuknica upućuje i na termin epigraf, koji u rječniku potpisuju Slobodanka Peković i Svetlana Slapšak, a definiraju ga istovjetno motu uz etimološku odrednicu (grč. ἐπιγραφή). Prema toj definiciji epigraf je „[č]esto fraza, ili niz fraza (obično citat) na početku djela ili poglavlja kojim pisac ukratko obrazlaže temu djela“ (Peković i Slapšak 1986: 176).
Rečnik književnih termina Tanje Popović preuzima Pekovićkinu definiciju mota: „natpis u prozi ili u stihu koji se nalazi na početku djela. M[oto] obično dolazi iza naslova djela, poglavlja ili pjevanja, a cilj mu je oblikom i sadržajem nagovijestiti smisao teksta na koji se odnosi. Po kratkoći i sažetosti misli m[oto] posjeduje neke odlike sentence (npr. sažetost kao izraz općih zapažanja) i poslovice (npr. jezgrovitost formulacije). M[oto] vrlo često predstavlja citat iz nekog poznatog književnog djela.“ (Popović 2010: 451) Također, navodi i epigraf, u prvom ga značenju izjednačivši s epitafom, a zatim ga definira bliže genetteovskom peritekstu: „Fraza ili niz fraza na početku knjige, poglavlja, pjesme ili bilo kog drugog oblika teksta kojim se označava tema o kojoj će biti riječi. E[pigraf] je veoma često citat ili moto. Čuveni su Stendhalovi e[pigrafi] na početku poglavlja romana *Crveno i crno*, među kojima se izdvajaju autopoetički pseudocitati ('Roman je ogledalo koje hodi putem…') ili e[pigrafi] na početku Tolstojeve *Ane Karenjine*: 'Мое отмещение, и Аз воздам' ('Moja je osveta i ja ću suditi'), novozavjetni citat (*Poslanica Rimljanima*, XII, 19) koji predstavlja jedan od ključeva za tumačenje djela“ (Popović 2010: 189).
[183] Da su to *nepripovjedni* izrazi potvrđuje i to što se često, osim ako nije riječ o pravoj bifurkaciji priče, u tim peritekstoidima događajnost prigušuje, premda diskurs nastavlja u svojem razvoju (Black 2006: 46; Grdešić 2015: 46–52). Drugim riječima, prateći Genetteovu trodiobu pripovijedi, pripovjedačevi komentari isključeni su iz razmatranja vremena teksta jer „pripadaju isključivo pripovijedanju (94)“ (Grdešić 2015: 49).

– neverbalni peritekstoidi: (s)likovno i grafički oblikovani elementi koji značenja posreduju vizualnom dimenzijom, a uključuju razne reprodukcije slika, crteža, mapa, fotografija, novinskih isječaka, dokumenata, faksimila te fotomontaže, tablice, grafikone, sheme, QR kodove itd.

Dakako, može se pretpostaviti da postoje i granične situacije, koje su već spomenute, a u kojima se pojedinačni elementi mogu razmatrati i kroz peritekstualne i peritekstodine funkcije. Također, postoje situacije u kojima je dio izražen riječima izveden kaligramski, dok dijagramski elementi (sheme, tablice) također podrazumijevaju i verbalni sloj. Budući da multimodalni pristupi, pa stoga i multimodalna stilistika, inzistiraju na tezi da fenomeni poput tipografije, kompozicije, boje, zvuka, gesta ne „igraju potpornu ulogu u odnosu na izražavanje riječima", već u međudjelovanju s verbalnom dimenzijom sukonstruiraju komunikacijska značenja (Nørgaard 2019: 17), preporučljivo je i učinkovito u spomenutim graničnim slučajevima kao metodološki okvir postavljati multimodalnu stilistiku koja nudi alate i metode kojima se mogu razmatrati prijepori ili izazovi pri interpretaciji nekonvencionalnih i neshematizirano oblikovanih književnih tekstova.

Glede peritekstova i peritekstoida treba imati na umu i da se statusi i priroda pojedinoga elementa mogu mijenjati i da nije nužno pojedini element uvijek u istoj kategoriji.[184] Takvi su elementi već spomenuti sadržaji. Primjerice, u knjigama su sadržaji uobičajeno dijelom nakladničkoga periteksta te su oblikovani u skladu sa shemom nakladničke serije u kojoj se tekst objavljuje (Genette 1997a: 316–317). Međutim, sadržaj može biti i peritekstoidni element, oblikovan iz vizure pripovjedača, pri čemu je njegov učinak isticanje i suočavanje čitatelja s materijalnošću knjige i romana. Primjer je takvoga sadržaja upravo u Stojevićevu romanu koji je dio referentnoga korpusa ovoga doktorskoga rada (potpoglavlje 4.2.1.).[185] Osim toga, rubni slučajevi mogu biti i izvanknjižni predmeti povezani s dijegetičkim svijetom književnoga teksta

[184] Tumačeći lirsku pjesmu, Kravar napominje da ona „ne konotira[ju] uvijek samo jedan kod", već može istaknuti i „pripadnost drugim klasama umjetnina, širima i specifičnijima od roda 'lirika'", a odnosi se to i na „srodnosti s neknjiževnim estetičkim objektima" (Kravar 1983: 513). U tom smislu i peritekstoidi i peritekstovi mogu signalizirati pripadnosti drugim diskursima, ne samo književnome diskursu, a upravo peritekstovi često, kao što je to s naslovom kao elementom slučaj, konotiraju i „pripovjedne tradicije", ne samo „konkretne tekstove" (Bickenbach 2013: 292), vezujući se tako uz određene forme i književne, odnosno tekstne vrste.

[185] Izvan okvira korpusa doktorskoga rada primjer takvoga nekonvencionalnoga sadržaja jest i „Krojni arak" u (multimodalnom) romanu Dubravke Ugrešić *Štefica Cvek u raljama života*, koji paralelno signalizira svoj status *citatnoga žanra* (Oraić Tolić 2019: 74) i semiotičkoga potencijala transferiranoga u međukategorijskom igranju diskursima.

ili dodatci knjizi koji funkcioniraju i kao epitekstovi i kao peritekstovi, štoviše peritekstoidi.[186] To upućuje na zaključak da je peritekst, kao i iz njega složen termin peritekstoid, prije dinamična interpretacijska i procesna nego statična formalna kategorija.

Uzimajući u obzir opće značajke paratekstova koje popisuje Genette (vidjeti Shema 4) te, osim toga, imajući u vidu komentare i razmatranja pri revizijama teorije, potrebno je promotriti preciznije odnos periteksta i ponuđenoga termina peritekstoida koji je spram njega složen te egzistira zahvaljujući njemu. S obzirom na obilježja paratekstova izvode se sličnosti i razlike peritekstova i peritekstoida:

- pitanje prostora: u metodološkom okviru multimodalne stilistike navedenim se pitanjem ponajviše bavi kompozicijski aspekt u semiotici romana. Peritekstoidi, za razliku od peritekstova, fiksirani su u dijegetički svijet romana, no razlikovna promjena ne može se na spomenutoj razini identificirati. Naime, kao što je uočeno glede dvaju tipova bilježaka, općenito pitanje razlikovanja peritekstova i peritekstoida odražava se ne na pitanju prostornosti i kompozicije, premda katkad može biti razriješeno tim aspektom, već je ponajviše pitanje pripovjednih struktura, najčešće pripovjedača i njegovih perspektiva. Dakle, u proučavanju peritekstoida ne treba se voditi isključivo prostornim aspektom jer peritekstoidi u tom pogledu mogu funkcionirati kao i peritekstovi. Mogu biti grafički i tipografski diferencirani od ostatka pripovijedi i upravo tu razliku iskorištavaju u svoju korist, kako bi, istodobno, zamaglili svoju novu poziciju i podsjećali na prvobitnu te na taj način djelovali kao strukture pripovijedi. Prostorno obilježje peritekstoida, stoga, nije u analitičko-interpretacijskom smislu ključno za određivanje periteksta, odnosno peritekstoida u romanima.[187]

[186] Primjer predmeta koji korespondira s dijegetičkim univerzumom književnoga teksta jest „gramofonska ploča koja je uklopljena u posebno izdanje“ Bekavčeve knjige *Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku: studije, ruševine* (2017.), za koju autor pojašnjava da funkcionira kao „svojevrsna [je] rekonstrukcija (ili *materijalizacija*?) sasvim fiktivnog predmeta iz priče *Šum*, dakle *aport* iz nekog susjednog prostorvremenskog kontinuuma...“ (Bekavac 2021). To je svojevrsni reificirani peritekstoid. Kao vanjski dio knjigovnoga okvira funkcionira pak crna razdjelna vrpca pričvršćena za hrbat prvoga izdanja romana *Sinovi, kćeri* iz 2020. Ivane Bodrožić na kojoj su bijelim slovima ispisane četiri rečenice identične peritekstualnom dodatku „Umjesto zahvale, isprika“. Potonji peritekst nije dio dijegeze romana, no umnogome rezonira s predgovorom u pojašnjenju tematskih motiviranosti i preokupacija, tj. autoričinih namjera pri pisanju romana. Također, Bodrožićkin roman primjerom je u čijem su se istraživanju, upravo zbog spomenute vrpce, mogle uzeti u obzir materijalnost romana i fizička svojstva (Nørgaard 2019: 274–304), premda nije riječ o semiozi objekta i dijegeze romana te premda vrpca ne markira, kako je uobičajeno, luksuzno izdanje (Nørgaard 2019: 285). Vidjeti još i Buljubašić Srb 2022a.

[187] Ellen McCracken u raspravi o digitalnim paratekstovima obogaćenih funkcijama na e-čitačima ističe da su novi načini čitanja, generirani digitalnim okolišem, otvorili izazove čitanju e-knjige, kao što je mogućnost čitanja od

- pitanje vremena: za razliku od peritekstova peritekstoidi nisu vremenski varijabilni, odnosno ne mogu se mijenjati s protegom vremena i knjižnih/nakladničkih izdanja ili formata jer bi se time narušile i semantičke implikacije romana, a posljedično i njegova interpretacija i značenje. Za svako pojedino izdanje ili prijevod tako je potrebno, u skladu s naputcima u multimodalnoj stilistici glede tipografije, u kontekstu u kojem se izdanje nalazi i interpretirati semiotičke potencijale. U okviru korpusa ovoga doktorskoga rada treba napomenuti da će biti riječ o prvim izdanjima tiskanih romana koji su generalno predviđeni za odraslu publiku.
- pitanje tvarnosti: napomenuto je pri utvrđivanju razlika tipova peritekstoida da oni mogu biti realizirani bilo kojim semiotičkim resursom, tj. u bilo kojem semiotičkom modusu. Dok Genette razlikuje tekstualne, ikoničke, materijalne i faktičke paratekstove te donekle miješa nekoliko kategorija u toj tipologizaciji, semiotički modusi najčešće se raspoznaju kao verbalni – jezični, u slučaju tiskane književnosti pisani (slovni, brojčani) te neverbalni – tipografija, kompozicija, mnogovrsne reprodukcije vizualnih i grafičkih elemenata (crteži, sheme, dijagrami, fotografije itd.).
- pitanje pragmatike: uzimajući u obzir da su peritekstoidi dijelom dijegeze romana, pitanje odnosa autora i čitatelja u genetteovskom modelu nužno je svedeno na elemente koji su u književnosti službeni i javni te većim dijelom autorski, tj. iz vizure multimodalne stilistike mogu pripadati dizajnerskom odnosno produkcijskom sloju stvaranja značenja. U užem smislu, pitanje pragmatike proučavanih fenomena bavi se deiktičkim odnosima, pripovjedačima te njihovim perspektivama i fokalizacijama. S obzirom na (pod)žanr multimodalnoga romana u obzir se može uzimati i performativnost u onim slučajevima kada peritekstoidi impliciraju čitateljsku aktivnost, najčešće osvješćujući knjigu kao objekt.
- pitanje funkcionalnosti: Genette svojim izuzimanje pojedinih specifičnih peritekstova u zaključku svoje studije, s dodatkom obrazloženja da je funkcionalnost peritekstova umnogome ovisna o ostalim spomenutim pitanjima, jasno ponavlja da su funkcije

prve stranice, koja najčešće podrazumijeva početak osnovnoga teksta (McCracken 2013: 113). Ta mogućnost preskače, primjerice, posvete ili epigrafe te se čitatelj mora *klikom* vraćati na prethodne stranice e-knjige (McCracken 2013: 113–114), što može dovesti do izostanka ludičkih, mistifikacijskih ili, u širem smislu, intertekstualnih učinaka. Također, e-inačice mogu mijenjati raspored peritekstova, pa i peritekstoida, napominje McCracken. Autorica daje primjer izostavljanja fusnota, tj. njihova premještanja na kraj u e-inačici romana *Kratak, čudnovat život Oscara Waoa* Junota Díaza. U tom romanu, na tragu shvaćanja peritekstoida, ona fusnote smatra dijelom „retoričke strategije neparatekstualnosti", odnosno vidi ih „integralnim nastavkom pripovjednoga teksta i ključnim za proces čitanja", a njihovo premještanje dovodi do *iskrivljenog* čitanja romana (McCracken 2013: 114).

peritekstova najkompleksnija, ali i najmanje ustanovljena kategorija u studiji. Oslanjajući se i na druga istraživačka iskustva glede izazovnosti tipologizacije, osobito s obzirom na potencijalne funkcije (Del Lungo 2009: 102–103; Badurina i Palašić 2014: 252), zaključuje se da je pitanje funkcionalnosti uvjetovano (kon)tekstom i nizom parametara koji se tek u analizi i interpretaciji mogu očitati. Ipak, načelno se uočava češće spominjanje određenih funkcija, primjerice dokumentarne [188], ludičke/procesualne, subverzivne [189], didaktičke, a i te se kategorije gdjekad preklapaju.

Iz kratkih usporedbi s obzirom na genetteovski model parateksta jasno je da su za razlikovanje peritekstova i peritekstoida ključna pitanja pragmatike i funkcionalnosti. Naime, premda određene funkcije u širem smislu subverzivnoga potencijala peritekstovi dijele s peritekstoidima, peritekstoidi potenciraju značajniju stilsku informaciju jer sudjeluju u stvaranju pripovjednog značenja, stoga imaju i očitije implikacije na ostale strukture pripovijedi. Primjerice, uzmu li se fusnote kao odlike akademskoga diskursa ili spoznaja da u širem smislu dominiraju ekspozitornim i argumentativnim diskursima, tada se može utvrditi što od tih obilježja prenose u književni diskurs, napose pripovjednu prozu, u kojoj se evidentno služe istim i sličnim strategijama kao u primarnom diskursu (Zubarik 2014: 17–18), no s različitim učincima. Svoju funkcionalnost peritekstoidi djelomično mogu zahvaliti primarnim kontekstima u kojima dominiraju, osiguravajući tako i mogućnost promjene diskursa i/ili pripovjednoga glasa u peritekstoidu (Zubarik 2014: 18–19).

Što se tiče pragmatičkoga aspekta u najširem smislu, s obzirom na to da su sukonstituenti pripovjednoga diskursa i romana kao semiotičkoga objekta, peritekstoidi su, za razliku od pojedinih realizacija peritekstova, upućeni svim čitateljima i traže određenu razinu

[188] Kao što je već naznačeno, ta funkcija peritekstova ponajviše se uočava u historiografskoj metafikciji i uopće povijesnim romanima u kojima peritekstovi „upozorava[ju] čitatelje da se pojedini događaj zbilja i dogodio, ali su činjenice literarno preoblikovane“ (Peternai 2005: 120).

[189] Generalno govoreći i izdvajajući ponavljajuće teze o peritekstovima u literaturi, među osnovnim funkcijama peritekstova u suvremenom se hrvatskom romanu razaznaje subverzija književne vrste ili žanra, modusa ili pojedine pripovjedne strukture odnosno razotkrivanje književnoga iskazivanja kao niza postupaka konstrukcije i rekonstrukcije. Milorad Stojević prilikom proučavanja podrubaka to potvrđuje te pojašnjava da različiti tipovi podrubaka reorganiziraju poznate tekstualne obrasce, a uvođenjem se drugostilskoga materijala u književni tekst „destruira osnovni tip književna priopćavanja“ (Stojević 1999: 92). Specifičnije će to za roman kao žanr uočiti Hutcheon. Ona tvrdi da umetanje pisama, ispovijesti, intervjua, članaka iz novina ili časopisa u romanima koji pretendiraju realističnosti može funkcionirati kao „samopotvrđujuće mjesto“, međutim, osobitost je postmodernističkih peritekstualnih umetanja njihova paradoksalnost – ta mjesta istodobno postoje i kao „tvrdnja o vanjskoj referenci i kontradiktorni podsjetnik da taj vanjski svijet poznajemo samo kroz druge tekstove“ (Hutcheon 1986: 309–310). Na taj se način peritekstovi, od fusnota i pravnih spisa do ilustracija i fotografija, napominje Hutcheon, oblikuju u mehanizme kojima se potkopava „aparat realizma tipič[a]n za romana kao vrstu“ (Hutcheon 1986: 309).

interpretacije. Peritekstovi, osobito nakladnički, često se previđaju te su prepušteni procjeni i navikama čitatelja. Kao što vrijedi za fusnote – njihov zahtjev za momentalnim čitanjem, ističe Zubarik, osobito vrijedi za peritekstoide koji značajnije utječu na semantičku substrukturu romana i činjenicu da se izostajanjem čitanja može izgubiti *relevantan kontekst* (Zubarik 2014: 17). Osim toga, koliko god, primjerice, fusnota bila digresivna ili fingirala digresivnu prirodu (Genette 1997a: 321; Stojević 1999: 68), njezin je iskazni sloj važan dio pripovjedačkoga stila, pa, stoga, i pripovjednog značenja.

Pitanje pragmatičnosti peritekstova, dakako, često nije jednostavno, već stoga što u materijalizaciji teksta, njegovu uređivanju i opredmećivanju, sudjeluju, kako sugeriraju multimodalni stilističari, osim autora i nakladnički suradnici. Međutim, pitanje pošiljatelja može biti složenije. Veći dio peritekstualnih realizacija u odabranom korpusu doktorskoga rada jesu autorski peritekstovi, ali se kao peritekstoidi pojavljuju i primjeri alografskih elemenata uklopljenih u pripovijed pojedinačnoga romana.[190]

Funkcije i učinci peritekstova i peritekstoida, kako je pretpostavio i Genette, uvelike ovise o različitim čimbenicima – rodovskoj, žanrovskoj i stilskoj orijentaciji pripovijedi, mediju u kojemu se realiziraju, kompozicijskim pozicijama (gdje se u odnosu na *osnovni* tekst i izraženo riječima nalaze i kada se u odnosu na njega pojavljuju i sl.) itd. To je pitanje, stoga, najsloženije jer se uopćavanje i tipologizacija peritekstova i/ili peritekstoida može uraditi tek pošto su analizirani i interpretirani određeni primjeri iste kategorije, primjerice slični oblici peritekstova ili peritekstoida u većem broju djela istog žanra. Stoga su u ovom doktorskom radu predloženi suvremeni hrvatski multimodalni romani kao studije slučajeva u kojima će se tek otvoriti rasprava o naznačenim elementima iz naslova.

Zaključno, prije detaljnih analiza i interpretacija četiriju romana kao studija slučajeva, skicirat će se popisom oni suvremeni hrvatski romani u kojima se mogu identificirati peritekstovi i/ili peritekstoidi, u kojima se skup tih elemenata pokazuje indikativnima za autorski stil ili opus, a zatim i oni romani koji se s obzirom na tipografsko-kompozicijske

[190] Riječ je o primjerima vizualnih elemenata (crteži, fotografije, slike) koji su autorima bili javno dostupni, a nerijetko su to motivi iz povijesti umjetnosti i (popularne) kulture. Takvi se alografski elementi pojavljuju u Stojevićevu i Horvatičinu romanu (potpoglavlja 4.2.1. i 4.2.2.). Područje autorskih suradnji s, primjerice, fotografima ili ilustratorima, ali i urednicima u smislu u kojemu se proučavaju peritekstovi u ovom doktorskome radu može otvoriti kompleksna pitanja koja nadilaze proučavanu teoriju i postavljenu metodologiju, no budući da je riječ o romanima koji su objavljivani za vrijeme života njihovih autora te su označeni (pod)žanrom multimodalnog romana, zaključuje se da postoji određena autorska odgovornost koja u tom slučaju potvrđuje da je riječ o promišljenom književnom postupku ugrađivanja elemenata, za razliku od primjera uredničkih bilješki u postumnim izdanjima koje Genette isključuje iz parateksta općenito (Genette 1997a: 337).

jedinstvenosti mogu u budućim istraživanjima obuhvatiti (pod)žanrom multimodalnog romana. U suvremenim hrvatskim romanima objavljivanima nakon 1990. godine mogu se razmatrati konvencionalnije uporabe peritekstova, realizirane na tipičnim genetteovskim pozicijama i funkcijama, kao pojedinačni elementi:

- posveta – jednostavna formula u *Ulazu u Crnu kutiju* Tomislava Zajeca ili *Stranom tijelu* Franje Janeša
- epigrafi – skupovi citata u knjigama trilogije *Tabu* Sibile Petlevski, niz citata koji prethode poglavljima u *Vilikonu* Jasne Horvat, citat Jacka Underwooda u *Uvjerljivo drugi* Svena Popovića ili Leona Battiste Albertija u *Stjenicama* Martine Vidaić
- bilješke o (ne)fikcionalnosti – kombinacija bilješke i posvete u *Vrijeme laži* Sibile Petlevski[191], primjer u *Majstorima u mojoj kući* Milane Vuković Runjić ili *Mladenki kostonogoj* Želimira Periša
- predgovori – predgovor *Azu* Jasne Horvat
- fusnote – u *Bizariju* Jasne Horvat ili *Divljim guskama* Julijane Adamović
- bilješke među dijelovima/poglavljima – *Intermezzo* u *Az* Jasne Horvat, bilješke nakon međunaslova, posuđeni termini glazbene umjetnosti kao upute za čitanja u romanu *Eskim na feniksu ti je ukrao mobitel* Nataše Govedić
- vizualne reprodukcije i ilustracije – rodoslovno stablo u *Vice versa* Ankice Tomić ili u *Oče, ako jesi* Julijane Adamović, grafike u romanu *Kako zavoljeti morskog psa?* (koje potpisuje Hana Lukas Midžić) Nataše Govedić, ilustracije u romanu *Bogart i Seranoga* Zorana Roška (koje potpisuje Dalibor Barić)
- raznovrsni apendiksi[192] – primjerice izvori i literatura u *Azu* Jasne Horvat, „Popis stvarnih, izmišljenih i domišljenih likova“ u knjigama trilogije *Tabu* Sibile Petlevski, isprike kao u *Sinovima, kćerima* Ivane Bodrožić, kazalo/rječnik manje poznatih pojmova u *Vice versa* Ankice Tomić ili *Mojoj doti* Nore Verde itd.

Što se tiče primjera peritekstoida u produkciji suvremenog hrvatskog romanu nakon 1990. godine mogu se razmatrati:

[191] U obzir se može uzeti i dopune toj autorskoj bilješci u drugoj i trećoj knjizi trilogije *Tabu – Bilo nam je tako lijepo!* i *Stanje sumraka*.
[192] Apendiks je obuhvatni termin za raznovrsne dodatke, dopune ili priloge „na kraju nekog dela koje i bez a. čini celinu“ (Bunjevac i Slapšak 1986: 41). Takva definicija jasno ga određuje kao peritekst.

- „Appendix I.“ i „Appendix II.“ u *Tatarskom zajutarku* Milorada Stojevića[193]
- nenaslovljena uvodna bilješka i fuge u obliku završnih bilježaka u *Jednog dana ništa* Zorana Lazića
- reprodukcije autorskih crteža u *Sloboština Barbie* Maše Kolanović[194] ili *Vilikonu* Jasne Horvat[195]
- „Kako čitati ovu knjigu?“ svojevrsna uputa u *Stranom tijelu* Franje Janeša itd.

Za razliku od svjetskoga, napose američkoga književnog tržišta, za koje Gibbons još prije desetak godina konstatira da je preplavljeno „multimodalni[m] roman[im]a u *mainstream* nakladništvu“ (Gibbons 2012b: 421), pregled romaneskne produkcije koja se može identificirati tom kategorijom u Hrvatskoj je i dalje ograničen. Osim navedenih romana koji eksperimentiraju s peritekstoidnim elementima, u kategoriji multimodalnog romana u suvremenoj hrvatskoj produkciji mogu se još ispitati:

- *Krucifiks* Milorada Stojevića koji se ističe posebice raznovrsnom kompozicijom (primjerice, dvostupačnom organizacijom poput inkunabula ili dijalogičnom organizacijom poput lucidara) i dijelovima tipografski izvedenim glagoljicom
- *Auron* Jasne Horvat koji se ističe kompozicijskom organizacijom u rubnicama i raznolikim reprodukcijama (autorske fotografije, strip, svakodnevne bilješke, novinski članci itd.)
- *Viljevo* Luke Bekavca koji u trima zasebnim dijelovima/poglavljima eksperimentira s trima različitim tipografskim stilovima i kompozicijama uvjetovanim različitim diskursima (transkripti s magnetofona, strojno-računalna komunikacija, znanstveni rad)
- *X√X: (mentalna igra)* Doris Pandžić koji je oblikovan kao neka vrsta igre pa koketira s tipografsko-kompozicijskim konvencijama uputstava (administrativni diskurs) i grafičkim navigacijama kojima čitatelj prati šaroliki pripovjedno-dramski diskurs.[196]

[193] Roman se svakako može motriti i kroz (pod)žanr multimodalnog romana, s obzirom na kompozicijsku, djelomično i tipografsku raznovrsnost te razvedenost pripovijedanja.
[194] Peritekstoide u Kolanovićkinu romanu Oraić Tolić naziva, u okviru svoje teorije citatnosti, *autointermedijalnim likovnim citatima* (Oraić Tolić 2019: 78). Riječ je o podudarnim modusima (verbalnom i vizualnom) u kojima je „infantilni verbalni prikaz rata“ pojačan „likovnim izrazom rata iz dječje vizure“ (Oraić Tolić 2019: 78).
[195] Andrijana Kos-Lajtman utvrđuje da je *Vilikon* „neka vrsta ilustriranog romana“ u kojemu „autorske ilustracije prate ključne scene priče o Marku Polu i Kublaj-kanu“ (Kos-Lajtman 2016a: 192). Ne samo da ti crteži ilustriraju određene pripovjedne događaje već je razvidno da oni dijele i perspektivu autodijegetičke pripovjedačice koja pripovijeda što vidi i to isto iscrtava.
[196] Iz perspektive metodoloških alata multimodalne stilistike može se istražiti i druge romane koji su na *granici* multimodalnoga romana, tj. samo u određenim svojim dijelovima pripovijedi signaliziraju tipografsko-

4.2. Peritekstovi i peritekstoidi u studijama slučajeva suvremenih hrvatskih multimodalnih romana

U predmetnome korpusu doktorskoga rada u obzir se neće uzimati cjeloviti nakladnički peritekstualni aparat, dakle iz interpretacije se izuzimaju elementi poput naslovnice koji se sve češće uključuju u multimodalne stilističke analize. Budući da je naglasak u doktorskome radu na pripovijedi i njome uvjetovanim elementima, pozornost će biti na peritekstoidima te manjim dijelom peritekstovima, dakle upravo elementima koji su na granici peritekstualnoga okvira i pripovjednoga diskursa. I peritekstoide i peritekstove tumačit će se služeći se metodologijom i smjernicama za analizu multimodalnoga romana kako je razrađeno u prethodnim poglavljima jer upravo multimodalni stilistički pristup uz analitičko-interpretativnu dinamiku pripovjednih struktura naratološkim instrumentarijem potiče provjeravanje raznovrsnosti modusa kojima se pripovijed, tj. roman oblikuje i kojima posreduje priču. U fokus analize i interpretacije korpusa u doktorskom radu stoga se postavljaju do sada često zanemarivani vizualno-grafički aspekti kao što su tipografija, kompozicija i raspored poglavlja, ulomaka, posebice fusnota i slični elementi koje Genette imenuje peritekstovima te osobito vizualni elementi, kao što su različite reprodukcije – imenovane peritekstoidima.

4.2.1. *Balade o Josipu* Milorada Stojevića

Milorad Stojević jedan je od plodnijih književnika suvremene hrvatske književnosti te *paradigmatski postmodernistički autor* (Gajin 2014: 221). Uz književnoznanstveni rad i prepoznatljiv pjesnički stil njegov opus zaokružuje niz romana čiju poetiku Nemec uklapa u *poetiku eksperimenta* posljednje trećine 20. stoljeća (Nemec 2003: 358–378). Autorov treći roman *Balade o Josipu* objavljen 1997. godine inačica je *narcisoidne proze* (Nemec 2003: 367), romana oblikovanoga različitim *metatekstualnim operacijama* među kojima se značajno ističe postupak *(auto)tematiziranja* (Moranjak-Bamburać 2003: 195). Sklonost različitim metatekstualnim postupcima Stojevićev roman nudi primjerom onoga što Nemec razmatra kada govori o težnji romanesknih *neoavangardista* da njeguju hermetičnost i podređenost čitatelja tekstu[197] te odbijaju mimetičnost kao oblikovnu strategiju (Nemec 2003: 359). U kontekstu

kompozicijske specifičnosti. Tu se mogu uzeti u obzir romani i dionice romana poput *Adio kauboju* Olje Savičević Ivančević, *Seksting. Metafizika misli* Dine Pletikapića, *Ljepota jede ljude: mp3 roman* i *Minus sapiens* Zorana Roška, *Nadohvat* Ene Katarine Haler, *Oče, ako jesi* Julijane Adamović i dr.

[197] U svjetlu proučavanja koncepta aktivnih i angažiranih čitatelja koji svjesno „borave" u dvjema zonama, fikcijskome tekstu i u empirijskome svijetu multimodalnoga romana (Nørgaard 2019: 38), potonja će Nemecova teza o podređenosti čitatelja u kontekstu *neoavangardnih* romana biti preispitana.

hrvatskoga romana kraja 20. stoljeća, obilježenoga „snažnim referencijalnim impulsom, orijentacijom na ratnu zbilju i idejom da je zadaća književnosti o toj zbilji izvještavati ili svjedočiti“ (Ryznar 2017: 9), takva je nekomunikativnost teksta, kao i krovna dekonstrukcijska strategija (Gajin 2014: 215), iznimka jer odmičući se od prevladavajućih strategija oblikovanja ratnog pisma i *kritičkoga mimetizma* (Bagić 2016: 115)[198], roman promiče svoje strukturne strategije „u element semantičke konstitucije“ (Tadić-Šokac 2018: 58). Drugim riječima, dok u prozi dominiraju vizure iskustva rata i tematiziranje ratne zbilje ovjerene u različitim oblicima „dokumentarizma, doslovnosti, 'istinitih' priča, svjedočenja i autobiografskih iskaza“ (Bagić 2016: 112), Stojević, usmjerivši se na pripovjedne postupke dezintegracije žanra, u tematski fokus postavlja pisanje i multimodalnost romana.

Za taj multimodalni roman specifična je *poetika igre* razvidna u „intermedijalnim efektima te narativnom ludizmu“ (Nemec 2003: 367).[199] Riječ je o književnome tekstu koji žanrovskom indikacijom *roman*[200] imenuje svoju ključnu preokupaciju – romaneskni kod. Polazeći od spoznaje da je upravo forma „najizloženiji kodni nosač“ (Rem 2010: 218), odnosno da je uz kompozicijske indikatore i peritekstoide pokazatelj žanra kojemu književni tekst pripada (Black

[198] Znakovito je to što je Stojevićev roman publiciran upravo 1997. godine koja se u književnokritičkim napisima uzima kao „prijelomna godina hrvatske ratne proze“ (Bagić 2016: 113). Naime, te je godine objavljena knjiga *91,6 MHZ – Glasom protiv topova* Alenke Mirković koja označuje „vrhunac proznog dokumentarizma hrvatskoga ratnoga pisma“ (Bagić 2016: 113), ali i romani *Kratki izlet* Ratka Cvetnića te *Ovce od gipsa* Jurice Pavičića kojima se započinje trend tretiranja Domovinskoga rata kao *literarne teme*, kakvo će obilježiti nulte godine, odnosno prvo desetljeće 20. stoljeća (Bagić 2016: 113).

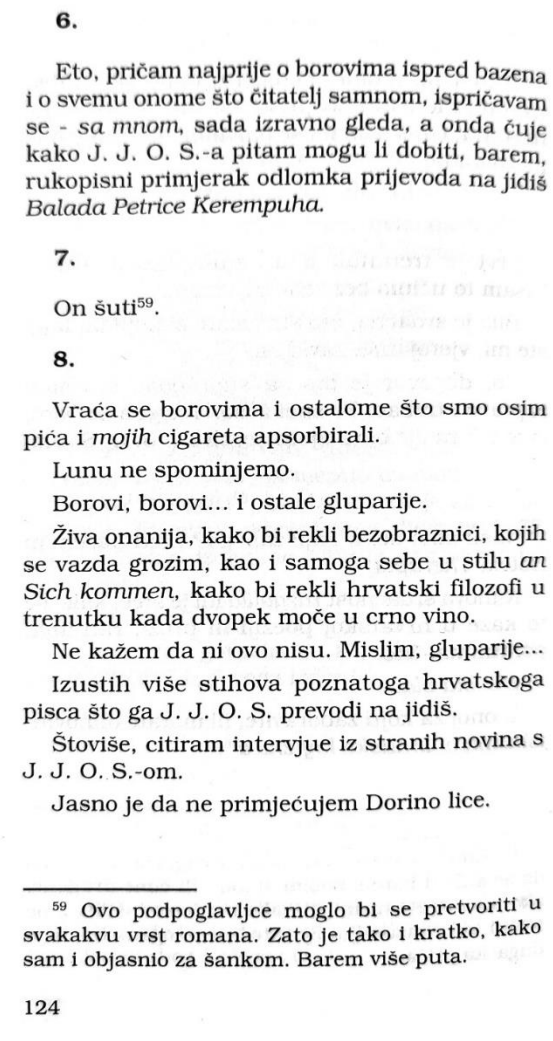
[199] O tumačenju intermedijalnosti u kontekstu multimodalnosti vidjeti u Gibbons, a općenito u Rajewsky (Gibbons 2010; Rajewsky 2005).

[200] Žanrovska indikacija pojavljuje se samo na naslovnoj stranici knjige, ispod autorova imena i naslova. S obzirom na semantičku substrukturu, ali i strukturne otklone, takvo jednokratno imenovanje teksta romanom, i to na središnjem mjestu nakladničkoga periteksta, ipak ne treba shvatiti kao slučajnost ili nakladničku odluku o žanrovskom definiranju u shematiziranom nakladničkom peritekstu, primjerice, kakve biblioteke (Genette 1997a: 101–102). To istaknuto mjesto i funkcija indikacije da legitimira i usidri tekst u određeni rodovsko-žanrovski sustav u Stojevića, kao i ostatak peritekstoida, djeluje parodijski i subverzivno (Derrida 1988a: 136) jer zapravo onemogućuje dominantnu afirmativnu funkciju toga mehanizma. Žanrovska indikacija samo privremeno djeluje kao *žanrovski ugovor* (Genette 1997b: 3) s određenim učinkom na čitatelja, no njegova se *obvezujuća ugovorna sila* (Genette 1997a: 11) u kontaktu s peritekstoidima rastvara. Također, kako ističe Genette, takve oznake nisu zadane definicije, one ne govore „'Ova je knjiga roman' […] već [poručuju] 'Molim gledati na ovu knjigu kao na roman'“ (Genette 1997a: 11)“, dakle ponajprije su to mjesta koja „predisponira[ju] čitatelja da pristupi tekstu na određeni način“ (Black 2006: 37). Uostalom, dodaje Genette, takvo „utvrđivanje žanrovskoga statusa teksta nije zadaća teksta, već čitatelja, kritike ili publike“ (Genette 1997b: 4)“ jer je žanr dio čitateljske *strukture znanja* (Black 2006: 37). S druge strane, Slamnig tvrdi da je žanr *svojstvo* djela, što bi značilo da mu je imanentno, i da je ključno za čitanje jer se, uostalom, neki tekstovi ne bi mogli čitati kao umjetnički ili književni bez znanja o žanru (Slamnig 1997: 119). Žanrovska indikacija u *Baladama o Josipu* svojevrsna je igra u kojoj se aktivira jaussovski *horizont očekivanja* (Lejeune 1999: 247) o tekstu da bi se potom, osporavanjem žanrovskih konvencija, čitatelja i njegov horizont šokiralo. To je i u skladu s tezom o multimodalnom romanu koji traži reprogramiranje iskustva čitanja romana. Također, kao svojevrsna suprotnost *ozbiljnosti* na naslovnoj stranici, u pripovijedi se žanrovski imenuje *romančić*, vjerojatno da se deminutivom implicira autoironija te otkloni jasna i izravna mogućnost preuzimanja odgovornosti za pripovjednu igru kojom se roman destruira.

2006: 37), a imajući na umu i to da je Stojevićev autorski potpis prepoznatljivo opisan kroz „strategije otpora“ (Gajin 2014: 214), njegove *Balade o Josipu* razmatraju se u otklonima od uvjetno shvaćene romaneskne norme razmatrane kroz dominaciju priče, odnosno fabuliranja te orijentaciju na zbilju koja prevladava pripovjednom prozom toga razdoblja. U tom raskidu „s tradicionalnim pripovjednim metodama i formom romana“ (Cuddon 1999: 44) Stojevićev roman stvara vlastitu normu odnosno antinormu jer se „neskriveno suprotstavlja kanonima tradicije“ (Kovačević i Funčić 2001: 98). Poigravanje s konvencionalnim načinima izražavanja i žanrovskim elementima nameće tezu o *Baladama o Josipu* kao o multimodalnom romanu, odnosno približava se i tumačenjima toga književnoga teksta kao antiromana.

Rem utvrđuje da je u *Baladama o Josipu* aktiviran „velik broj formalnih strukturnih gesta“ (Rem 2020: 178). Najočiglednija je formalno-strukturna gesta kratkoća poglavlja. Nije riječ o sažetosti i zbijenosti radnje u priči, već o narušavanju i probijanju tipičnih pripovjednih konvencija, a koje, među ostalim, podrazumijevaju i *krono-logički redoslijed* priče (Biti 2000: 510). U odnosu na spomenuti kontekst hrvatskoga romana posljednjeg desetljeća 20. stoljeća jasno je da Stojević kratkoću suprotstavlja relativnoj dužini, a i spomenutoj „težini“ pretežito autobiografskih i dokumentarno orijentiranih *mainstream* proza „jake zbilje“ [201] (Rem 2020: 181). U takvom se otklonu kratkoćom tekstualnih odjeljaka „stimulira brzinu odnosno laku protočnost“ (Rem 2020: 178). Ipak, pretpostavljeno brzo čitanje i najkraćih poglavlja Stojevićevih *Balada o Josipu* osporava se i otežava drugom važnom formalnom gestom toga romana – uvođenjem raznovrsnih peritekstoida, napose fusnota (vidjeti **Error! Reference source not found.**).

[201] Pod tim „pomalo neodređenim pojmom“ najčešće se misli na „raspad cjelovite slike svijeta do kojeg dolazi zbog kraha socijalizma i komunizma kao posljednjih velikih priča (ideologija), ali i na zbilju novoga doba koja se paradoksalno naziva postideološkom, a istovremeno je oblikovana diskurzima rata, nacionalizma, tranzicije i tržišta“ (Ryznar 2017: 94). U književnosti, pojašnjava Ryznar, jaka zbilja manifestira se kao „(po)ratni podtekst svih mogućih priča, usidrenost književnoga teksta u sadašnji trenutak, izbjegavanje bilo kakve pripovjedne distance, oslikavanje društvenoga presjeka s naglaskom na rubna mjesta i, općenito, kao povratak referencijalnosti i mimetizmu“ (Ryznar 2017: 94). Također, termin se susreće i u pristupima pjesništvu posljednjega desetljeća 20. stoljeća kao jedna od zajedničkih odlika tekstova uvjetovana ponajprije društveno-političkim kontekstom. U tom smislu jaka zbilja neodvojiva je od sintagme *Slabi subjekt*: „Kontekst *Jake zbilje* koja vrijeme reducira na neprekinutu sadašnjost, bez izgrađene konzistentnije svijesti o prošlosti i bez ideje budućnosti, u poetsku scenu je konstituirao, odnosno omogućio pojavu *Slaboga subjekta*“ (Sorel 2006: 118). Jaka zbilja u novom tisućljeću bit će, barem u okvirima hrvatskoga romana, detronizirana u korist *postmimetizma* i dominacije zbilje novih medija (Gajin 2018: 22–23).



6.

Eto, pričam najprije o borovima ispred bazena i o svemu onome što čitatelj samnom, ispričavam se - *sa mnom*, sada izravno gleda, a onda čuje kako J. J. O. S.-a pitam mogu li dobiti, barem, rukopisni primjerak odlomka prijevoda na jidiš *Balada Petrice Kerempuha*.

7.

On šuti[59].

8.

Vraća se borovima i ostalome što smo osim pića i *mojih* cigareta apsorbirali.

Lunu ne spominjemo.

Borovi, borovi... i ostale gluparije.

Živa onanija, kako bi rekli bezobraznici, kojih se vazda grozim, kao i samoga sebe u stilu *an Sich kommen*, kako bi rekli hrvatski filozofi u trenutku kada dvopek moče u crno vino.

Ne kažem da ni ovo nisu. Mislim, gluparije...

Izustih više stihova poznatoga hrvatskoga pisca što ga J. J. O. S. prevodi na jidiš.

Štoviše, citiram intervjue iz stranih novina s J. J. O. S.-om.

Jasno je da ne primjećujem Dorino lice.

[59] Ovo podpoglavljce moglo bi se pretvoriti u svakakvu vrst romana. Zato je tako i kratko, kako sam i objasnio za šankom. Barem više puta.

124

Slika 1. Primjer kratkoga potpoglavlja i fusnote iz *Balada o Josipu* (Stojević 1997: 124)

Primijećena sklonost romana multimodalnosti, oslanjanje na raznovrsne diskurse, ponajprije akademski, specifičnije književnoznanstveni, te prepoznavanje „značaj[a] ruba, margine, izmještenosti, banalnoga, udaljenosti od središta i sl.“ (Sorel 2020: 169) afirmiraju *fusnotnu diverziju* (Rem 2020: 178) kojom ne samo da se dokida pripovjedna linearnost već se umnožavanjem fusnotnoga aparata otvara i pitanje čitateljske uloge u romanu i stilskih učinaka takvih postupaka. S obzirom na brojnost bilježaka i vizualnih aspekata te na zamijećen pripovjedni impuls koji odudara od opuštenoga stava glede čitanja bilježaka (Nørgaard 2019: 142), Stojevićev bi se roman moglo tumačiti na tragu *romana fusnota* u kojemu spomenuti dijelovi jesu „konstitutivni element“ u ukupnom pripovjednom diskursu, a Zubarik njihovo

čitanje ne procjenjuje *fakultativnim* (Zubarik 2014: 9).[202] Upravo u tim nepripovjednim izrazima jasno se markiraju mjesta odstupanja od takozvanoga tradicionalnoga romana (Hallet 2009: 130).

Osim uočene žanrovske indikacije te ustaljenoga nakladničkoga peritekstualnoga okvira, koji uključuje naslovnicu, impresum, naslovnu stranicu i popratne nakladničke informacije, u Stojevićevu multimodalnom romanu *Balade o Josipu* značajniji su za pripovijed elementi koji se mogu razmatrati kao peritekstoidi, a ostvaruju se različitim semiotičkim modusima:

- reprodukcija crteža (animiranoga lika Betty Boop na samome početku i kraju pripovjednoga diskursa i kao *Slika br. 16*)
- bilješka o (ne)fikcionalnosti
- fusnote u podnožjima stranica (93 numerirane)
- reprodukcije fotografija (imenovane slikama s numeracijom od 1 do 15 te 17)
- tablice (nepotpisane simulacije izvadaka podataka iz matičnih knjiga o likovima)
- datacijsko-lokacijska bilješka (nakon završetka teksta: *Crikvenica-Kijev-Ljvov 1996.-1997.*)
- stilizirani sadržaj.

Izuzmu li se spomenute nakladničko-peritekstualne informacije koje uključuju naslovnicu i naslovnu stranicu knjige, prva romaneskna informacija s kojom se čitatelj multimodalnoga romana susreće u knjizi jest vizualna informacija – stripovsko-filmska referencija. Riječ je o uokvirenom crno-bijelom crtežu popularnog animiranog lika Betty Boop koji se od 1930. pojavljuje u crtanom filmu *Dizzy Dishes* i širi popularnom kulturom, a od 1934. godine pojavljuje se i u stripovskom ruhu.[203] Isti crtež Betty Boop poslužio je i u oblikovanju naslovnice romana, pronalazi se kao *Slika br. 16*, uz različite fotografske portrete u potpisu

[202] Zubarik ističe da je imenovanje podžanra romana kao romana fusnota bilo nužno s obzirom na to da posljednja desetljeća pokazuju velik interes za takav način oblikovanja romanesknoga teksta (Zubarik 2014: 26).

[203] Betty Boop animirani je lik i dio američkog nacionalnoga identiteta koji reprezentira slobodnu ženu ludih 20-ih, „utjelovljenu seksualnu ikonu" (Batkin 2017: 2). Budući da ju se doživljava kao „personifikaciju seksa", kao lik je često „objektivizirana [je], proganjana i oteta", prikazivana kako „koketira pred kamerom, rušeći četvrti zid i direktno koketirajući sa svojom publikom" (Batkin 2017: 9). Također, njezin lik osmišljen je, kontradiktorno, kao spolno zrela žena s određenim prenaglašenim karakteristikama djeteta (Batkin 2017: 11–12).
Uočava se i vješt izbor upravo Betty Boop za otvaranje romana u analogiji s intertekstualnim referencama na *Balade Petrice Kerempuha* Miroslava Krleže (Kovačević i Funčić 2001: 95–96) koje nastaju u istom razdoblju 1930-ih , tj. objavljene su 1936. godine. Stojevićev roman i Krležina zbirka stoje u kontrapunktu, s jedne je strane samosvjestan, parodijski impregniran i humorno intoniran roman objavljen u jeku posljednje (post)ratne zbilje, a s druge je strane Krležina, također vremenom dvaju svjetskih ratova obilježena, slika „sumornoga i krvavoga hrvatskog povijesnog panoptikuma u njegovu višestoljetnu trajanju" (Skok 1993: 41).

imenovane kao poze Lune Stoss, rođene Stojević, inkarnacije Betty Boop (Stojević 1997: 131), te konačno uokviren crtež slijedi nakon završetka priče te datacijske i lokacijske bilješke pri kraju knjige. Stripovsko-filmski citat animirane junakinje korespondira s motivskim slojem pri izgradnji karaktera Lune Stoss, dok se jasniji strukturni kontakti sa stripom[204] potencijalno očitavaju kroz suodnos takozvanoga osnovnoga teksta i fusnota, odnosno općenito peritekstoida u romanu. Crtež koji se pojavljuje, dakle, i na naslovnici knjige, može se čitati kao *prajmer* (Gibbons 2012a: 135), svojevrstan okvir i shema čitateljeva (pred)znanja i iskustva (Black 2006: 36–37) koje unosi u čitanje, a koje mu kontekstualno sugerira stripovsku dimenziju kao jednu od mogućih aspekata čitanja multimodalnoga romana. Fusnote u *Baladama o Josipu*, ističe Rem, upravo funkcioniraju kao stripovski verbalni elementi, tako da „glume nekonvencionalne balone" (Rem 2020: 179). Drugim riječima, fusnote poput stripovskih kvadrata „ulančavaju se" (Šarić 2018), ističući fragmentarnost i nepotpunost kao osnovnu značajku romana. Veze koje se u odnosu stripa, ali i fotografija i svih vizualnih izraza ostvaruju s pripovjednim diskursom u *Baladama o Josipu* oslanjaju se na njihovo svojstvo prostornosti, dakle vezuju se uz semiotički modus kompozicije, koji se dodatno afirmira i razmatra u multimodalnim pristupima književnom diskursu. Za razliku od klasičnoga shvaćanja fusnote kao oblikovane u „kontrapunktu formalnog diskursa teksta" (Hilbert 1989: 400), tj. u kontrapoziciji od takozvanoga osnovnoga teksta, fusnotni položaji Stojevićeva multimodalnoga romana osvještavaju pripovjedni diskurs kao tijelo, njegovu materijalnost, aktiviraju njegovu predmetnost kroz razliku u odnosu na bjelinu stranice, stoga se upravo razina pripovjednoga diskursa, ponajviše fusnote, pokazuje ključnom za interpretiranje romana.[205] Dakako, tek će tijekom čitanja, s „retrospektivnim pripovjednim znanjem" (Gibbons 2012a: 135) čitatelj uočiti sličnosti organizacije pripovjednoga diskursa sa stripovskim izražavanjem te kroz to učitati značajnost crteža Betty Boop, koja se kao motiv ne pojavljuje u početcima priče.

Osim toga, u samom crtežu čini se važnim zamijetiti ideacijsko, interpersonalno i kompozicijsko značenje kako ga tumače multimodalni stilističari. Prvo se zamjećuje, u spoju ideacijskoga i interpersonalnoga značenja, da je pogled animiranoga lika usmjeren u stranu,

[204] Osim Betty Boop pojavljuje se i referencija na Desmonda iz stripa *Rip Kirby* (Stojević 1997: 10), a Marina Kovačević i Danijela Funčić upravo uz ime Lune očitavaju „semantiku stripa" (Kovačević i Funčić 2001: 96).

[205] Gibbons ističe da za interpretaciju metafikcijskih romana, a i drugih književnih žanrova, može biti učinkovita primjena njezinih koncepata istraživanih u studiji o četirima multimodalnim romanima, možda ponajviše *bistabilno čitanje* koje proizlazi iz isticanja tjelesne tekstualnosti i materijalnosti medija (Gibbons 2012a: 222). Dakle, autorica sugerira da je taj učinak vjerojatno povezan s upečatljivošću vizualnoga aspekta na čitatelje, pri čemu se „često pomič[u] vlastite ontološke granice" teksta, „bilo u obliku metafikcijskog pisanja, fusnota i samoispitujućih kritičkih glasova, ili kroz samu ontološku maskaradu" (Gibbons 2012b: 420).

moguće izvan okvira kadra/crteža, ne prema gledatelju/čitatelju. To je u kontrastu s dominantnom slikom Betty Boop koja je u crtanim filmovima prikazivana kao lik koji zavodi preko kamere i „jasno poziva publiku u svoj svijet" (Batkin 2017: 13). Pa čak i dok odvraća pogled, to može djelovati poput animiranoga trika u kojem glumi nevinu nezainteresiranost, dok je zapravo kao *samosvjesni konstrukt* (Batkin 2017: 13) svjesna svojeg neposrednog zavodničkog učinka. To podupire i kompozicijska postavljenost lika u središte stranice u srednjem planu kojom se sugerira cjelovitost i pri čemu je fokus na njezinu tijelu, a ne, kao što bi bilo u krupnom planu, na licu i pogledu. Ako se uzme u obzir kontekst nastanka lika, osobito njezina markerizacija ludih 20-ih u kojemu *flapper* „nastaje kao opreka konzervativnosti" reprezentacije djevojke kao djevice, ali i njezina žanrovska vezanost uz komediju (Kragić 2005: 6), jasno je da crtež nagoviješta roman kao eksces razdoblja u kojemu nastaje, a svojevrsna razvratnost razvidna je u samosvjesnim i metafikcijskim komentarima. Također, premda je crtež, kao i ostale fotografije u romanu, uokviren, čime se sugerira njegova relativna odvojenost od ostatka pripovjednoga diskursa, on nije potpisan i izostaje ikakav verbalni opis. Za razliku od ilustracija u pripovjednoj prozi koje uobičajeno jesu popraćene potpisom (Nørgaard 2019: 160), izostanak u ovom slučaju govori u prilog tumačenju multimodalnoga zgusnuća i integracije, a ne razdvajanja elemenata kao dopunskih, peritekstualnih.

Ono što umnoženi peritekstoidi u romanu pojačavaju jest dojam nestalnosti, nestabilnosti i neponovljivosti, osobito konvencionalnoga odnosa takozvanoga osnovnoga teksta i peritekstoida koji se oslanja na strukturalistički utvrđene binarnosti. Naime, glavna je značajka svakoga periteksta, odnosno parateksta kao hiperonima, kako utvrđuje Genette, njegova *tranzicijska* i *transakcijska* priroda, neuhvatljivost, privremenost i fluidnost jer čini konstruiranu zonu „između teksta i izvan-teksta" (Genette 1997a: 2).[206] U *Baladama o Josipu* razvidno je da zbog umnažanja, ponajprije elemenata kao što su fusnote, dolazi do pomaka simptomatičnoga za pojavu peritekstoida. Premda nije riječ o klasičnom grananju odnosno bifurkaciji priče[207], fusnotni aparat u Stojevića blizu je Genetteovu shvaćanju fusnotnoga *emancipiranijeg režima* bilježaka koji „ima više veze s upravljanjem tekstom" nego s uobičajenim učincima peritekstova (Genette 1997a: 335–336) shvaćenih u njihovu podređenom,

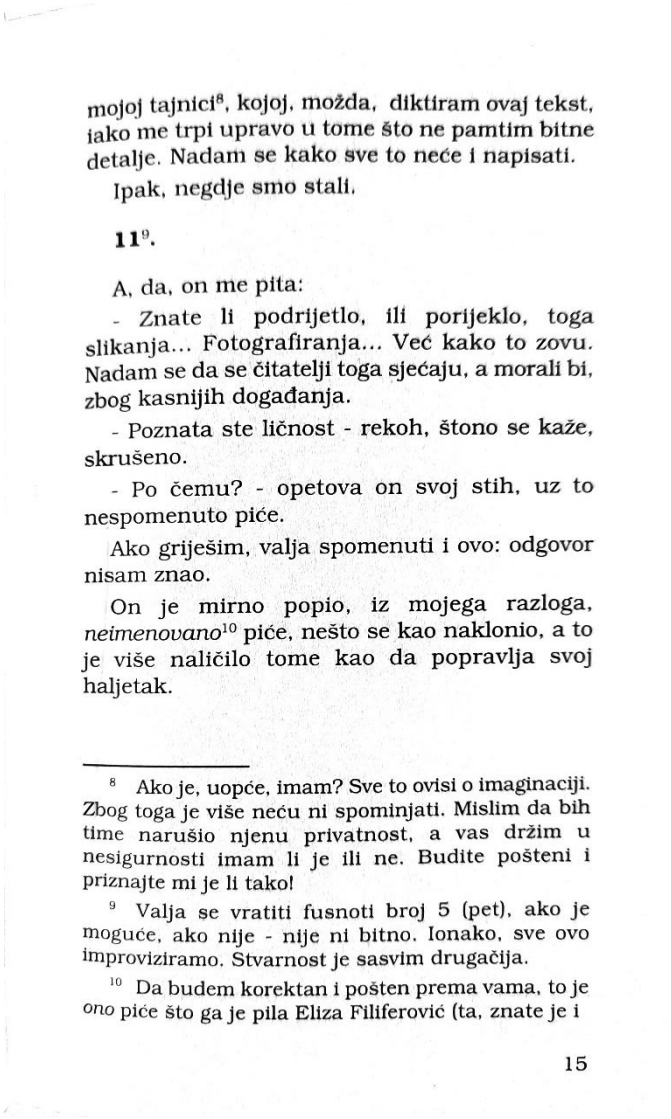
[206] O paratekstu i njegovoj problematičnoj poziciji *intersticija* u četiri točke (*tranzicijski status parateksta, prostorno-vremenska varijabilnost parateksta, odnos parateksta prema tekstu, s naglaskom na rod i žanr* te *teškoća u teoretizaciji parateksta*) raspravlja Del Lungo (2009).

[207] Bifurkacija može biti i grafikonski zamišljena kao ograničenje kakvim se služe oulipovci, a najpoznatija je priča Raymonda Queneaua *Un conte à votre façon* u kojoj grananje ovisi o čitateljskom izboru alternativa (Buljubašić I. 2018: 59, 72).

pomoćnom, upućivačkom statusu uz takozvani osnovni tekst. U romanu se, dakle, fusnote otklanjaju od svojih uobičajenih diskurzivnih strategija i učinaka detektiranih u akademskome diskursu (primjerice učinaka dokumentarnosti, preciznosti, znanstvenoga ovjeravanja i uvjeravanja i sl.), a približavaju se diskursu oblikovanom pripovjednim tehnikama kojima se generira pripovjedna proza (Genette 1997a: 335). Također, umjesto da jasno odvajaju takozvani osnovni tekst od rubnog, u svojem množenju fusnote zamagljuju granice (one ostaju samo grafičke), više destrukturiraju nego što strukturiraju, što dovodi do disperzije i gubitka koherencije (Zubarik 2005: 45). I, ne samo to – iz toga se osobitog, emancipiranog statusa fusnota stvara učinak *multimodalnoga nesklada* u kojem dva semiotička modusa – izražavanje riječima i kompozicija – stoje u diskrepanciji jer kompozicijski input implicira rubnost, dok izraženo riječima u mnogim situacijama potvrđuje da je upravo u toj rubnosti prikriven značajan dio značenja (Nørgaard 2019: 142). Budući da su u Stojevićevu romanu fusnote uvijek usidrene u dominirajućem izražavanju riječima te ne prerastaju, kao što je to slučaj u *Oracle Night* Paula Austera, u samostalne mini pripovjedne tekstove (Nørgaard 2019: 142), one se ubrajaju u verbalne nepripovjedne peritekstoide.

Snaga njihove destrukcije pripovjedne koherencije evidentna je i u rekurzivnoj naravi koja čitatelja upućuje i vraća na prethodno pročitane dionice romana. Naime, pojedine fusnote ostvaruju se kao upućivačke smjernice koje nedvojbeno podcrtavaju sadržaj fusnote na koju upućuju, a istodobno aktiviraju empirijskoga čitatelja koji činom listanja mora pronaći spomenutu fusnotu. Premda se uobičajeno pri čitanju čitatelj kreće s lijeve na desnu stranu knjige kao semiotičkoga objekta (Gibbons 2012a: 94), u fusnotama poput fusnote 9 na stranici 15. u Stojevićevu romanu čitatelj bira želi li se podsjetiti sadržaja u fusnoti 5, vraćajući se tada na stranicu 13. [208] ili pak nastavlja čitanje uobičajenim rasporedom (vidjeti Slika 2). U tom je kontekstu jasna intencionalnost razbijanja pripovjednog slijeda, pogotovo na mjestima koja nemaju jasnu motivsku poveznicu, stoga funkcioniraju kao mjesta okolišanja i neizravnosti, dok bi mu se suprotstavljala mjesta metafikcijske izravnosti u kojima je pripovjedaču primaran komentar, ne neposredovano kazivanje, kao u primjeru.

[208] Fusnota 5: „Čitatelj će tek na kraju primijetiti kako su početna poglavlja duža od kasnijih, ali to nije moj problem. To je, jednostavno, problem književnosti uopće. Dakle, od početka moga pisanja, do, eventualno, idućega, sličnoga romančića.“ (Stojević 1997: 13)



mojoj tajnici[8], kojoj, možda, diktiram ovaj tekst, iako me trpi upravo u tome što ne pamtim bitne detalje. Nadam se kako sve to neće i napisati.

Ipak, negdje smo stali.

11[9].

A, da, on me pita:

- Znate li podrijetlo, ili porijeklo, toga slikanja... Fotografiranja... Već kako to zovu. Nadam se da se čitatelji toga sjećaju, a morali bi, zbog kasnijih događanja.

- Poznata ste ličnost - rekoh, štono se kaže, skrušeno.

- Po čemu? - opetova on svoj stih, uz to nespomenuto piće.

Ako griješim, valja spomenuti i ovo: odgovor nisam znao.

On je mirno popio, iz mojega razloga, *neimenovano*[10] piće, nešto se kao naklonio, a to je više naličilo tome kao da popravlja svoj haljetak.

---

[8] Ako je, uopće, imam? Sve to ovisi o imaginaciji. Zbog toga je više neću ni spominjati. Mislim da bih time narušio njenu privatnost, a vas držim u nesigurnosti imam li je ili ne. Budite pošteni i priznajte mi je li tako!

[9] Valja se vratiti fusnoti broj 5 (pet), ako je moguće, ako nije - nije ni bitno. Ionako, sve ovo improviziramo. Stvarnost je sasvim drugačija.

[10] Da budem korektan i pošten prema vama, to je *ono* piće što ga je pila Eliza Filiferović (ta, znate je i

Slika 2. Primjer upućivanja i rekurzivnosti u *Baladama o Josipu* (Srojević 1997: 15)

Zbog takvog se naoko prisilnog i nemotiviranog sustava bilježenja u pitanje dovode mnoge pripovjedačeve informacije, dakle generalno njegov pripovjedni autoritet (Zubarik 2005: 16). Drugim riječima, pripovjedač, a ujedno i nadređena pripovjedna instancija u funkciji autora[209], *vrluda* po priči zavlačeći čitatelja, dok mu kao opravdanje takvih pripovjednih strategija služi poznata žanrovska promjenjiva narav: „romančići su takvi. Dok skužiš priču karavana je već prošla a umjesto pasa laje autor“ (Stojević 1997: 136). Također, fusnote 5 i 9 primjeri su donekle *nefunkcionalnih* i *redundantnih* fusnota koje komentiraju očigledne fenomene (dužina

[209] Kovačević i Funčić drže da je „gotovo svejedno čini li [Stojević] [što] kao autor, ili kao istoimeni lik, ili pak s pozicija neke treće, implicirane instance“ kada „razotkriva punu svijest o literarnom činu i na određen ga način *deliterarizira*“, usmjeravajući pažnju na (tradicionalno prikrivene, slivene) komponente procesa pisanja“ (Kovačević i Funčić 2001: 96).

odnosno kratkoća poglavlja) te ilustriraju što znači *skretati priču* i *odugovlačiti* (Stojević 1997: 9).

Osobita se fluidnost čitatelju stvara u odnosu spram bilješke o (ne)fikcionalnosti koja se u formi obrazloženja fikcionalnosti ili podudarnosti sa zbiljom pojavljuje kao kontakt s filmskom umjetnošću. Genette, razlažući funkcije izvornoga autorskoga predgovora, izdvaja tu funkciju iskaza, karakterističnu za filmske zapise, koja se u vidu periteksta ostvaruje, slično žanrovskoj indikaciji, u obliku ugovora o fikcionalnosti (Genette 1997a: 215–216). Takvim se iskazima, među ostalim, upozorava čitatelja da ispisano u tekstu ne treba poistovjetiti s autorovim stavovima, mislima ili osjećajima (Genette 1997a: 216). Suprotnost su takvim bilješkama one o „istinitosti" teksta i zapisa. U Stojevićevu multimodalnom romanu bilješka o (ne)fikcionalnosti zapravo je hibrid bilješke o fikcionalnosti i istinitosti:

> *Za razliku od pisaca koji uporabljuju izreku* kako je svaka podudarnost sa stvarnošću slučajna*, ja ću rabiti izreku* - ništa od ovoga nije izmišljeno. *Štoviše, i sami ste sudjelovali u mojemu viđenju, pa možete biti svjedocima istinitosti.* (Stojević 1997: 6)

U toj bilješci, koja je istodobno i granica romana, ali očitavajući njegov pripovjedni svijet djeluje i kao njegov dio, polazi se od obrnute vizure, pri čemu se jesni iskaz pokušava deplasirati negacijskim, i to dvostrukom negacijom. Bilješka takvim izborom neizravne negacijske iskazne strukture prethodnoga jesnog iskaza[210] pokušava zakomplicirati čitatelju ulazak u tekst, zamagliti mu najavljeni ugovor pretpostavljen žanrovskom indikacijom. Kako bi negacija funkcionirala, ona prvotno mora naglasiti što je objekt te negacije, stoga je jasno da ono što *nije izmišljeno* mora podrazumijevati da *nešto* ipak jest izmišljeno (Gibbons 2012: 52–53; Nørgaard 2019: 147–148). Riječ je, dakle, o poigravanju konvencijskim očekivanjima i kategorijalnim aspektima fikcije, koja ponajviše podrazumijeva konstruiranost, a koje se u bilješci pokušavaju iznevjeriti. Stojevićev roman izgrađen je na nizu metaleptičnih postupaka koji, kako je razvidno u bilješci o (ne)fikcionalnosti, pokušavaju *kontaminirati fikciju stvarnošću* (Bagić 2012: 195), pri čemu se u različitim situacijama pribjegava i *metalepsi autora* (Genette 2006), „omiljenoj konceptualnoj igrački postmoderne kulture" (Ryan 2006: 204).

U bilješci o (ne)fikcionalnosti metalepsa se postiže obraćanjem čitatelju, posebice imenujući ga *svjedokom istinitosti*, što usložnjava e(ste)tičko pitanje pozicije i autora i čitatelja

[210] Umjesto *svaka podudarnost sa stvarnošću nije slučajna*, oblikuje se potpuno nov, alternativni iskaz pri čemu se potpuno mijenja semantička potka jesnoga iskaza. U jesnom obliku iskaz *ništa od ovoga nije izmišljeno* mogao bi glasiti *sve je od ovoga stvarno*. Treba zamijetiti stajalište koje Nørgaard preuzima iz Hallidayeve funkcionalne gramatike o tome da „značenje koje se realizira ne proizlazi samo iz stvarnog odabira izraženog riječima nego i iz suprotnosti s onim što je moglo biti odabrano umjesto njega" (Nørgaard 2019: 9), a što, čini se, ima osobit učinak u negacijama.

u multimodalnom romanu. Izravnim obraćanjem čitatelju, točnije čitateljima, jer je iskaz oblikovan glagolom u 2. licu množine, kao svjedoku/svjedocima pokušava se pripovjedača, a na razini peritekstoida i samoga autora, razriješiti odgovornosti za prikazivanje događaja te ju prenijeti na čitatelje. Također, pojmom svjedoka implicira se određena autobiografičnost (Derrida 2000: 43 prema Božić Blanuša 2020: 56) čiji se učinak pokušava pojačati postavljanjem pripovjedača u metaleptične situacija u kojemu je novinar Milorad Stojević i svjedokom, i pripovjedačem, i oblikovateljem diskursa koji dezintegrira.[211] Da je riječ o zamci, a ne o autobiografiji ili svjedočenju,[212] o svojevrsnoj „navlakuši" za čitatelja, kao što je to bila i žanrovska indikacija, jasno je već iz uporabe modalnoga glagola (*možete biti*), koji otvara mogućnost, a ne nužnost (Werkmann Horvat 2023), te iz niza pripovjedačevih konstrukcija u obraćanju čitatelju/čitateljima kojima su prožeti svi elementi pripovjednoga diskursa, a možda je to najuočljivije u peritekstoidima. Također, važno je spomenuti da se apostrofirani *vi* u bilješci može tumačiti barem na dva način, kako na to upućuje koncept *dvostruke deiktičnosti* (Herman 1994; Gibbons 2012a: 55–56), koji se češće gramatičkim oblikom zamjenice u 2. licu množine u romanu javlja u drugim iskazima. Naime, čitatelji u pregovaranju prilikom „ulaska" u roman prihvaćaju konstrukciju *vi* u kojoj sudjeluju on/ona i još neki čitatelji ili pak može shvatiti situaciju u kojem se 2. lice odnosi na neke druge čitatelje, ne na njega konkretno (Gibbons 2012a: 57). U prvom će slučaju čitatelj biti „uvučen" u svijet priče, tada će prihvatiti dodijeljenu ulogu svjedoka, dok će u drugom slučaju ostati donekle u stvarnom svijetu, odmaknut od skupine za koju je obraćanje uspostavljeno. Budući da pozicija čitatelja nije fiksirana, moguće je dodatno pregovaranje o poziciji uključenosti i isključenosti i promjenama koje su moguće (Gibbons 2012a: 78).

Također, značajno je uočiti da Stojevićev multimodalni roman započinje uporabom zamjenice 1. lica jednine, a *deiktički pomak* (Gibbons 2012a) na 2. lice događa se u sljedećoj rečenici bilješke. Tako koncipiran iskaz *ja* → *vi* osnažuje značajnost pripovjedača u

[211] Transpozicija autora u strukture romana i njegovo pojavljivanje „u polju prikazivanja" može biti ostvareno „u bilo kojoj autorskoj pozi" (Bahtin 2019: 594). Takvo je upisivanje u tekst karakteristično za žanr, a mogućnost kontaktiranja i stvaranja dijaloga autorskoga glasa s romanesknim strukturama u različitim razinama posljedica je „prevladavanja epske (hijerarhijske) distance" te žanrovskoga određivanja u nezavršenu i problematičnu suvremenost (Bahtin 2019: 595). Rasprava o autorskom upisivanju u tekst usložnjava se konceptom implicitnog autora, a osobito je kompleksna glede peritekstova koji potežu pitanje razine dijegeze u realiziranih peritekstova te pitanje tumačenja perspektiva u tim pozicijama (Grdešić 2015: 111–112). Bez obzira na to, Genette drži da je pripovjedačeva uloga u književnom tekstu uvijek *fikcionalna* (Genette 1983: 213), bez obzira na to fingira li upisivanje čak i neposrednim preuzimanjem zbiljskih entiteta, kao što su ime i prezime. Dakle, Stojevićev roman kao metafikcionalni roman tematizira *samo dijegezu* (Kovačević i Funčić 2001: 96).

[212] Gibbons o čitatelju kao sudioniku i svjedoku raspravlja u odnosu na učinke multimodalnosti kod iskazivanja traume kakvo je specifično za Foerov roman *Jako glasno i nevjerojatno blizu* (Gibbons 2012a: 131–133).

pripovjednome diskursu, osobito uzimajući u obzir zamijećenu kompleksnost metafikcijskih operacija pri pripovijedanju te komplicira pripovjedačku figuru zamagljivanjem granica empirijske zbilje i fikcije, odnosno empirijskoga autora i onoga koji u romanu govori. Kako je roman žanr koji „relativira svoju temeljnu govornu instancu“ (Biti 1987: 97), ne čudi da promjene deiktičkoga središta koje se neprestano događaju tijekom čitanja onemogućuju čitatelju identifikaciju s pripovjedačem/likovima te su, stoga, i to njegove tipične strategije osvještavanja statusa romanesknoga teksta i žanra kao konstrukta, uključujući i svijest o materijalnosti knjige koja se prelistava.

Iz vizure multimodalnosti važno je uočiti i to gdje se bilješka o (ne)fikcionalnosti nalazi u odnosu na ostatak pripovjednoga diskursa i u kompoziciji stranice. Riječ je o prvoj lijevoj stranici nakon reprodukcije crteža Betty Boop, a bilješka u pet redaka smještena je u samo dno te stranice. Budući da je uočena tendencija važnije i istaknute informacije postavljati u gornji dio stranice, dok je donji dio rezerviran za specifikacije i relativno manje značajne informacije (Kress & van Leeuwen 2006: 186–187 prema Norgaard 2019: 121), pozicija bilješke u samome dnu nosi specifičnu semiotičku implikaciju kojom se otkriva praktičnost i realnost značenja za čitatelja. Ta prostorno-informacijska vrijednost koja govori u prilog nepromjenjivosti događaja koje će pripovjedač dalje adresirati, donekle je u suprotnosti modalnom glagolu koji je otvorio mogućnost i izbornost prihvaćanja statusa svjedoka u tim događajima. Što se tiče kompozicije u odnosu na druge stranice, odnosno poglavlja, bilješka o (ne)fikcionalnosti nalazi se neposredno prije prvog poglavlja „Josip i obješenjaci“. Obično se peritekstovi koji prethode pripovjednom diskursu, kao što su posveta, epigraf ili slične bilješke, nalaze u gornjem ili središnjem dijelu stranice, dok je pozicija Stojevićeve bilješke u dnu u tom smislu neobična. Njezino smještanje u donju razinu stranice, uz donju marginu, važno je i neslučajno, a s obzirom na to da je roman već razmatran kao roman fusnota, lokacijski potencijal sugerira čitatelju otklon od očekivanih romanesknih konvencija i najavljuje značajnost tog donjeg prostora stranice. Neslučajnost donjeg položaja u stranici može se opravdati i time što na taj način uvjetuje i priprema nastavak čitanja pripovjednoga diskursa obogaćenog fusnotnim aparatom koji je upravo smješten uz donje margine. Također, budući da bilješka i tekst poglavlja u kompoziciji dvostranice djeluju u kontinuitetu, dakle izostaje čin okretanja stranice koji može pridonijeti efektu uranjanja u svijet teksta ili razdvajanju svijeta teksta i empirijskoga svijeta u čitatelja (Gibbons 2012a: 58–60), učinak donekle neprekinutoga čitanja i spomenutoga uvođenja čitatelja u pripovjedni diskurs kao svjedoka može biti pojačan.

Kao što početak romana, primjerice inkoativne rečenice, otvaraju pristup čitatelju s pozicije „podijeljenog diskurs-svijeta u zajednički tekstualni svijet pisane i fiktivne komunikacije“ (Gibbons 2012a: 51), tako Stojevićeva bilješka funkcionira kao početak pripovjednoga diskursa kojom se čitatelj počinje fiksirati u spomenuti svijet fikcije.[213] Za razliku od periteksta koji stoji kao granica takozvanoga osnovnoga teksta i peritekstualnoga okvira, osobito kada se uzmu u obzir pozicije peritekstova koji se smještaju prije pripovijedi kao što je posveta, kontekst romana i uopće njegov subverzivan odnos spram peritekstualnosti implicira čitanje bilješke kao dijela pripovijedi i teze u korist emancipiranim peritekstovima, tj. peritekstoidima koji nadvladavaju status tekst – peritekst. *Ja* toga iskaza nije autor, koji je, uz nakladničke funkcije, najčešći kreator peritekstova, već je izjednačen s autodijegetičkim pripovjedačem[214].

Zamke na koje čitatelj tijekom čitanja neprestano nailazi oblikuju se i na verbalnoj i na neverbalnoj razini pripovjednoga diskursa. Na verbalnoj razini, primjerice, već u drugoj fusnoti autodijegetički pripovjedač pokušava odvratiti čitatelja od vlastite priče, postavljajući u središte lik Josepha Josipa Osipa Stossa i njegovu priču, pri čemu se razotkriva kao figura koja kontrolira ukupni pripovjedni diskurs i usmjerava čitanje te komentira svoju poziciju nadmoći spram čitatelja:

> [2] Ne zaboravite da govorim neprestano o Josephu Josipu Osipu Stossu, što će vam, poslije, kao buba u uho, upasti u, ne znam što… Recimo uho, ili što slično njemu, ili s onim što je povezano, s tzv. mozgom. Valja ga otkrivati, taj tzv. mozak, postupno. Odjedanput, bilo bi to opasno. Zato vas i vozam, nikako ne vozim. Ta i sami to znate. (Stojević 1997: 9)

Proliferacijom fusnotnoga aparata u romanu ističe se peritekstualna dijalogičnost, pri čemu, figurativno govoreći, takozvani osnovni tekst i elementi uz rub kontinuirano konkuriraju u

[213] U multimodalnoj analizira romana *Woman's World* Grahama Rawlea Gibbons sugerira da je početak pripovjednog teksta onaj dio koji slijedi nakon naslovne stranice i zasebne stranice obrojčanja poglavlja, dakle, uzimajući u obzir retoričke inkoativne rečenice (Gibbons 2012a: 171, 174), ne ulazeći u rasprave i identificiranje kojem fenomenu/elementu pripadaju potonji dijelovi, je li riječ o ekstradijegetičkim elementima i/ili peritekstovima i u čijoj su nadležnosti ti elementi.

[214] Autodijegetički pripovjedač u *Baladama o Josipu* poistovjećuje se s autorom Stojevićem, što je najočitije u spominjanjima opusnih naslova: „Čovjek ne bi očekivao, ali *onu istu* što ju je pušio Vinko Burkić, zvan Mimmo, iz mog prethodnog romančića pod naslovom *Orgije za Madonu* (Beograd 1986.)“ (Stojević 1997: 14) ili „ – Volim te, Stojeviću – reče mi Dora *iza* spomenute fotografije – Ali ti, jednostavno, ne shvaćaš o čemu ti stalno govorim“ (Stojević 1997: 83). Upravo pripovjedačka instancija, za razliku od nekih drugih romana fusnota (Zubarik 2005: 22–44) , jest ona koja okuplja pripovijed jer je takozvani fusnotni, tj. peritekstoidni pripovjedač izjednačen s pripovjedačem u takozvanom osnovnom tekstu, odnosno, u oba je slučaja riječ o istoj instanciji.

dvoboju za prevlast centralnoga statusa.[215] Stojevićev multimodalni roman u tom je smislu izvrstan primjer na kojemu se može obrazložiti zašto je pri peritekstualnoj i peritekstoidnoj analizi primjerenije i uputnije razmatrati odnose osnovnoga teksta i peritekst(oid)a, dakle relaciju baze i podloge koja je preduvjet za postojanje i stilizaciju peritekstova. Takozvani osnovni tekst nije nužno glavni, centralni, unutarnji u smislu prepoznatljivih i ustaljenih relacija glavnoga i sporednoga, centra i periferije ili unutra i izvana. *Balade o Josipu* pokazuju kako funkcionira trenje između takozvanoga osnovnoga teksta i peritekstoida u kojemu prvospomenuti odustaje od stabilnosti i postojanosti te poput periteksta postaje „fleksibilniji, svestraniji", a što proizlazi iz njegove tranzitivnosti (Genette 1997a: 408). Nefiksiranost takozvanoga osnovnoga teksta, u formi, ali i sadržaju, preciznije njegovo kretanje omogućeno peritekstoidima, posljedica je generalnoga izostajanja „stabilnoga subjekta i jezika" (Sorel 2020: 168) karakterističnо za suvremene, napose postmodernističke tekstove.

Ravnoteža između dviju razina – peritekstoida ucijepljenoga u pripovjedni diskurs i *osnovnoga* teksta – na mnogim je mjestima narušena. Takozvani osnovni tekst iskazuje ovisnost o peritekstoidima, najčešće fusnotama, stoga je u Stojevićevim *Baladama o Josipu* prevladavajući status fusnota kao dopunskih i digresivnih (Genette 1997a: 324) obesnažen. Fusnote takozvani osnovni tekst produžuju u onome smislu da ga ironično komentiraju, pojašnjavaju i detaljiziraju ili mu se, pak, u određenoj mjeri na banalizirani način suprotstavljaju, produbljujući svojevrsni antagonizam teksta i peritekst(oid)a (Zubarik 2014: 12). Takav je odnos takozvanoga osnovnoga teksta i hipertrofiranih peritekstoidnih „ometača" u Stojevićevu romanu „organiziran kao 'dvotekst'" (Wierzbick 1978 prema Moranjak-Bamburać 2003: 92–93) u kojemu se naglašava razgradnja pripovjednih struktura. Većinom su fusnote u romanu *autoreferencijalne*, oblikovane tako da „komentira[ju] vlastiti pripovjedački postupak, pa čak i 'problematiku' književnosti uopće" (Badurina i Palašić 2014: 254).[216] Također, značajne su i fusnote koje djeluju konativno, stoga ih se može imenovati kao konativne fusnote, a rezultat su spomenute metalepse čitatelja. Fusnote u romanu ne iscrpljuju se u poznatim obrascima kao

[215] Odnose bliskosti jednako kao i udaljenosti dvaju sustava koji istodobno čine pripovijed moglo bi se objasniti analogijom s poznatom slikom *Ovo nije lula* belgijskog slikara Renéa Magrittea. Dva sustava, slikovni i jezični na slici, odnosno istaknutiji, središnji, takozvani osnovni tekst i peritekstoidi u romanu, neprestance pokušavaju ostvariti nadmoć, s tim da je borba na Magritteovoj slici razvidnija, gušća, ali i dovodi do logičkoga paradoksa u kojemu se jezičnim iskazom pokušava negirati slikovni. Magritteova slika, napominje Bagić, zapravo je *vizualna metalepsa* kojoj je „prekoračenje granice kompozicijsko načelo" (Bagić 2012: 196).

[216] Zubarik ih imenuje *intratekstualnim upućivačkim fusnotama* (Zubarik 2005: 16) koje funkcioniraju kao najave sljedećih pripovjednih sekvencija ili podsjetnici na sekvence koje su u linearnom tijeku pripovijesti prošle.

upute za čitanje (Nemec 2003: 367). One u svojim preusmjeravateljskim funkcijama i aluzijama na druge književne tekstove, stilove, diskurse, žanrove i/ili semiotičke moduse stalno osvještavaju da je riječ o „posredovanoj i simuliranoj realnosti" (Maširević 2011: 184) teksta. U tom je kontekstu fusnotama „primarna uloga zavlačenje priče", odvraćanje čitateljeve pozornosti od razvoja narativnih figura koje čine paralelnu fabularnu liniju, pri čemu dolazi do istančanoga fragmentiranja pripovjednoga diskursa (Buljubašić I. 2015: 44–45).[217] Drugim riječima, fusnote, kao i ostali peritekstoidi ucijepljeni u pripovjedni diskurs, „sudjeluju u tkanju – ili bolje: rastakanju – teksta romana" (Badurina i Palašić 2014: 254) te se mogu razmatrati kao dio unutarnje strukture romana. Zbog toga je uputno odnos Stojevićevih peritekstoida tumačiti kroz spomenuti dvotekst, tj. u smislu paralelnih tekstova (Badurina i Palašić 2014: 254), ali koji čine jednu pripovijed (Zubarik 2014: 9) u njegovim nijansama.[218]

Već je napomenuto da se u relaciji prema stripu kao prostornoj umjetnosti otvara mogućnost poigravanja s tekstom i njegovom plošnošću u stranici knjige. Peritekstoidi u *Baladama o Josipu*, kao i u drugim primjerima, otkrivaju se ponajprije s obzirom na svoj položaj na stranici, dakle u kompozicijskom smislu u donjoj razini. Spram tijela takozvanoga osnovnoga teksta koje tipografski nadjačava jer je izvedeno većim fontom, a uzevši u obzir i generalnu semiotičku smjernicu prema kojoj informacijska vrijednost rubnoga elementa implicira (ideološku) podređenost (Kress & van Leeuwen 2006: 196 prema Nørgaard 2019: 121–123), takva kompozicijska mjesta ipak mogu biti *jake pozicije* (Katnić-Bakaršić 2007: 261–265), pogotovo uzme li se u obzir njihova učestalost i ponavljajuća narav. Peritekstoidi, posebice fusnote u Stojevićevu romanu, manifestiraju se uobičajeno za fusnote uz donje margine stranice. Međutim, kako je naznačeno, njihova kompozicijska rubnost ne označava i pripovjednu te stilsku marginalnost. Upravo im ta dvostruka pozicija, koja nudi pogled s ruba pripovijedi, omogućuje razgrađivanje tematskih, pripovjednih i žanrovskih struktura. Što se tiče konkretno fusnota, one su jedinstvene jer, kako je navedeno, nadilaze funkciju dopune osnovnoga teksta „*pretakanje*[m] sadržaja s vrha na dno stranice" (Badurina i Palašić 2014: 255), čineći da se pripovjedni diskurs bez njih ne može konstruirati čitanjem. Svoju višeglasnu prirodu fusnotni aparat zahvaljuje imitaciji akademskoga diskursa. Tomu je tako jer je i sama struktura toga

[217] Hutcheon takvu funkciju fusnota, tj. peritekstova naziva *diskurzivnom*, a istodobno se događa poremećaj linearnoga čitanja, pri čemu je otežano stvaranje „koherentne fiktivne pripovijesti", te se pozornost pridaje fusnoti koja pokušava validirati kakvu činjenicu ili pružiti autoritet tekstu (Hutcheon 1986: 304–305).

[218] Za razliku od Narančić Kovač koja u slikovnicama razlikuje dva diskursa, pa stoga i dva pripovjedača u jednoj pripovijedi (Narančić Kovač 2011), čini se da je Stojevićev multimodalni roman primjer da pripovijed može kroz jednog pripovjedača u svim tekstualnim razinama biti oblikovana različitim semiotičkim modusima.

diskursa „dijalogična, čak polifona, višeglasna“ te se može razmatrati u okvirima teorije intertekstualnosti (Katnić-Bakaršić 2007: 81). Stojevićev se roman, kao i drugi primjeri postmodernističkoga romana, poslužio konvencijama akademskoga diskursa kao „sredstvima oneobičavanja svoga teksta“ (Katnić-Bakaršić 2007: 81), čime se raskrinkala pripovjedna struktura *klasičnoga* romana da bi se potom afirmirala konstruktivistička tendencija teksta[219] te učinilo tekst srodniji antimimetičkom modusu te oblicima koji su poput peritekstoida pojačali dojam fabrikacije teksta (Zubarik 2005: 17). Štoviše, upravo fusnotni aparat iskoristivši diskrepanciju s takozvanim osnovnim tekstom kao i svoj potencijal *metatekstualnoga signala* čini istaknutom u prvi plan težnju za reorganizacijom hijerarhije romanesknih struktura, pri čemu konačna cjelina poprima vid *metatekstualnoga žanra*, točnije *eksperimentalnoga romana* (Moranjak-Bamburać 2003: 93).[220]

Posljedica formalno-strukturne kratkoće i razgranatosti te umnožavanje tekstualnih odjeljaka koji neprestance kontaktiraju s peritekstoidima jest i „udvojavanja identiteta“ (Rem 2020: 179) u pojedinim narativnim figurama te navedena složena situacija pripovjedača transponiranog iz zbiljskoga svijeta u roman imenom i prezimenom samoga autora. Takva pozicija osviještenoga, ali raspršenoga pripovjedača autora omogućuje igru romanesknim strukturama i čitateljem, potvrdivši tezu da je roman „osobito pogodan žanr za ovakve vrste eksperimentiranja sa žanrovskim, stilističkim, kompozicionim i tematskim klišeima“ (Moranjak-Bamburać 2003: 197). Nadalje, kako napominje Rem, „prepucavanja“ takozvanoga osnovnoga teksta i peritekstoida zapravo „jačaju slabost subjekta“ (Rem 2020: 179) jer se njegova raspršenost u tim pozicijama formalno dezintegrira grananjem u peritekstoidne odjeljke. Drugim riječima, razgranata forma romana uobličena u fragmente i isprekidane dionice međusobno povezane peritekstoidima uvjetovana je (ne)kompetencijom pripovjedača da organizira svoju priču, a njegova se, pak, (ne)kompetentnost razvija u odnosu spram parodiranja specifičnih književnih i umjetničkih konvencija, s jedne strane, te spomenutog umanjivanja odgovornosti za pripovijedanje i *romančić*. To parodiranje, koje rezultira raspadanjem pripovjednoga diskursa, dakako, nastaje

[219] Hutcheon navodi da se postmodernistička proza, osobito ona oblikovana metatekstualnim postupcima, „nudi kao još jedan od diskursa s pomoću kojih konstruiramo naše verzije zbilje, a i konstrukcija i potreba za njom ono su što je u prvom planu u postmodernističkom romanu“ (Hutcheon 1988: 40). O iluzornosti prikazivanja i kazivanja piše i Genette (Genette 1983: 165).

[220] Međutim, Stojevićev roman ipak ne eksperimentira radikalno s drugim semiotičkim modusima, stoga, premda eksperimentalan u smislu da u metafikcijskom ključu propituje zadani žanr, on nije primjer multimodalnoga eksperimentalnoga romana kakav Nørgaard razmatra u primjeru spominjanoga Foerova romana (Nørgaard 2019: 180).

iz stilizacija elemenata poput peritekstova koji postaju peritekstoidi te diskursa poput akademskoga kojim se roman okreće samome sebi.

Osim referencija na strip i (crtani) film kao vizualne umjetnosti u romanu se kao peritekstoidni elementi ostvaruju i vizuali – reprodukcije fotografija. Za te reprodukcije ne može se tvrditi da su autorski potpisane te su upitni njihovi primarni izvori. Međutim, bez obzira na to mogu li se u genetteovskom užem smislu smatrati autorskim elementima, reprodukcije imaju osobito zanimljive učinke koji donekle korespondiraju uočenima u fusnotnom aparatu, bilješci o (ne)fikcionalnosti i reprodukciji crteža Betty Boop. Najprije glede toga treba napomenuti da također nije riječ o peritekstovima poput alografskih ilustracija i za roman posebno snimljenih fotografija. Riječ je o biranim reprodukcijama poznatih filmskih scena i portreta, reklama ili razglednica, a njihova funkcija nije uobičajeno karakteriziranje likova i/ili pripovjedača i vizualan prikaz njihova svijeta, dakle stvaranje *kulturnoga arhiva* fikcijskoga svijeta (Hallet 2009: 136) kojima se želi pojedina referentna mjesta autentificirati (Nørgaard 2019: 188). S druge strane, uočeno je da fotografije u romanu žive „životom novinskoga izreska (*clipping*)“, dakle riječ je o evokaciji „izvanliterarnoga žanra, onog žurnalističko-senzacionalističkog“ (Kovačević i Funčić 2001: 97). Riječ je, zapravo, o *ludističkom kvazidokumentarizmu parodijskoga tipa* (Kovačević i Funčić 2001: 97), a na to upućuju i potpisi, tj. verbalni opisi koji su nesvakidašnje obimni i detaljni te često iskrivljuju svoj referent. Stoga one, u kontekstu romana, *zbilju lažiraju* te se igraju *zamjene referenta* (Ryan 2018: 49), pri čemu zbiljski referenti (glumci, pjevači itd.) fikcionaliziraju. Reprodukcije u Stojevićevu multimodalnom romanu mogle bi se imenovati kao svojevrsne ekspanzije izraženog riječima, ne samo elaboracije jer one sa svojim opisima produciraju posve novi sloj značenja. U svakom je slučaju jasno da ta ekspanzija ovisi isključivo o tumačenju, dakle (p)o(t)pisu uz reprodukcije koji je također izveden verbalno – izražavanjem riječima. Zasebno bi bilo gotovo nemoguće tumačiti filmske scene i poznate glumce jer se oni uklapaju u roman ponajprije kroz pripovjedačevu interpretaciju da je riječ o događajima koji su mu poznati i čijim je svjedokom bio. Fragmenti popularne kulture, napose filma, tako se (de)kontekstualiziraju u okviru dijegeze romana.

Sve reprodukcije popraćene su opširnim potpisima[221] u kojima se rekontekstualiziraju i reinterpretiraju u odnosu na priču romana, ali i referente s kojima u zbilji koreliraju. Premda bi

[221] Izuzev crteža 16 Betty Boop smještenoga u dno stranice, a čiji opis počinje iznad crteža, te reprodukcije 17 Anne Karine koja je položena u lijevi gornji kut stranice, stoga verbalni opis slijedi uz desni rub reprodukcije.

te reprodukcije svojom sposobnošću „vjernog prikazivanja svijeta“ (Šuvaković 2005: 234) ponajprije trebale potvrditi pripovjedačevu priču, tomu često nije tako, a što je evidentno iz vizuala koji se opisima predstavljaju kao Luna Stoss, na kojima se nalaze Anna Karina ili Louise Brooks te Dore Stoss kao Veronice Lake. Riječ je, dakle, o *podmetanjima* filmskih likova i zvijezda kao središnjeg ženskog lika čime se otklanja mogućnost tumačenja romana na tragu (auto)biografskoga diskursa, a otvara već načeto pitanje ontološkoga statusa romana. Također, osobito u multimodalnim romanima, zamjećuje Hallet, mnoge reprodukcije ne samo da postavljaju „pitanje reprezentativne“ već i „epistemološke pouzdanosti [tih] artefakata“ koje predočuju (Hallet 2018: 31). U tom smislu ponavlja se situacija iz bilješke o (ne)fikcionalnosti pri čemu pripovjedač *provjerljivom* sadržaju s reprodukcija pripisuje nešto posve drugo. Umjesto da identificiraju i potvrde verbalni pripovjedni diskurs, jer tekst i jezik ne mogu afirmirati vlastitu autentičnost (Barthes 2011: 80), fotografije mu se suprotstavljaju pri čemu se razotkriva i sam čin imenovanja. Primjerice, Josephu Josipu Osipu Stossu pripisuju se četiri portreta u kojima je razvidna nepodudarnost subjekata na fotografiji. Pripovjedač opravdava takve razlike Stossovim pozama i likovima koje je glumio. *Slika br. 1* zapravo je portret Eduarda De Filippa, premda pripovjedač tvrdi da je to jedina pronađena fotografija Stossa, i to

> iz doba intenzivnoga Josipova druženja s Edoardom de Filippom, kada mu je *signor* Edoardo sugerirao da Naš Prevoditelj mora *stare in posa*, to jest pozirati u književnome stilu (*stile letterario*) amerikanskog pederčine Tennesseeja (Thomasa Laniera) Williamsa, koji ga je nagovorio da glumi Bena Turpina, Antonina Artauda i Georgesa Mélièsa – o čemu svjedoče iduće fotografije.“ (Stojević 1997: 17–18)

Diskrepancija između izvantekstualne zbilje i Stojevićeva romana nastaje i na mikrorazini, u jednom izmijenjenom slovu imenu – Eduardo / Edoardo, koja govori u prilog promjenjivosti Stossova identiteta. Preostale tri fotografije Stossa također se zasnivaju na izvrtanju i resemantiziranju referenta pri čemu su portreti navedenih umjetnika potpisani kao glumačke aktivnosti Stossa. Premda bi se to moglo tumačiti kao filmske maske, ista strategija filmskih zvijezda i likova upotrebljavana u vizualima Lune Stoss to opovrgava. Uporaba reprodukcija fotografija u Stojevićevu romanu može se pojasniti Barthesovim pristupom u kojemu je „dvostruko viđenje fotografije […] svaki put neumjereno ili pogrešno“ (Barthes prema Šuvaković 2005: 235). U *Baladama o Josipu* tako se parodira njihova dokumentarna, dokazna i ilustrativna priroda koja im se verbalno pripisuje. Pokazuje se da fotografije nisu samo „čisto prepisivanje, mehaničko i točno, stvarno“ (Barthes prema Šuvaković 2005: 235), već je njihovu interpretaciju moguće proizvesti uvjetujući novi kontekst. Fotografija kao „označiteljski poredak ne prikazuje svijet nego anticipira viđenje svijeta kao svijeta“ (Šuvaković 2005: 235),

dakle dijeli učinak s fikcijskim tekstom. Na istom principu funkcioniraju i ostale reprodukcije, razglednice koje svojim potpisom fingiraju preklapanje s prostornim određenjem događajnosti, portret Roberta W. Paula kao riječkog pjesnika Frederika Jeftimijadesa itd. Budući da čitatelj vrlo brzo može uočiti da su reprodukcije iz romana vizualni fragmenti popularne kulture 20. stoljeća, utoliko je teže ostvariti dvostruku deiktičnost i multimodalnu realizaciju perspektive (Nørgaard 2019: 32), odnosno uroniti u potpunosti u pripovjedačev svijet. Učinci reprodukcija u Stojevića, dakle, korespondiraju sa začudnošću, a ne, što je u multimodalnim romanima češće, učinkom mimeze (Nørgaard 2019: 8).

Potkrepljujuća i uvjeravateljska funkcija kakvu mogu imati fotografije ili dokumenti, primjerice u akademskom ili memoarskome diskursu (Katnić-Bakaršić 2007: 85, 169), podriva se u romanu[222], osobito kada je riječ o tekstu poput Stojevićeva koji distorzira klasični način pripovijedanja. Stoga su i drugi grafički elementi iz čitateljske perspektive sumnjivi. Uz reprodukcije fotografija koje simuliraju prikaze fabuliranih događaja i likova kroz referente iz filmske i popularne kulture, u romanu su uz pomoć grafičke tablice oblikovani i rodoslovni podatci iz matičnih knjiga rođenih i umrlih. Istražujući u detektivskom modu točnosti informacija koje ima o Stossu, Dori i Ivi Feuerbachu, pripovjedač uspoređuje dobivene podatke u obliku *križaljke* (Stojević 1997: 105). Multimodalna je perspektiva pripovjedača u tim tablicama *poravnata* s čitateljskom jer vide isti okvir i iste podatke. Stoga je učinak tih grafičkih križaljki ipak bliži učinku mimeze, premda je jasno da je tablica svojevrsni ikonički signal matične knjige rođenih i umrlih, a ne njezina reprodukcija.[223] Preglednost i sažetost tabličnoga prikaza sučeljava se s opširnošću i razvedenošću pripovjedačeva govora. Iz toga proizlazi opetovani parodijski učinak koji korespondira s kontinuiranim prekidima pripovjedača kojima se otklanja svaka mogućnost uranjanja čitatelja u tekst (Jović 2021: 44).

Datacijsko-lokacijsku bilješku – *Crikvenica-Kijev-Ljvov 1996.-1997.* – realiziranu kao svojevrsni potpis uz završetak teksta moguće je tumačiti na tragu do sada ponuđenih pristupa o (pseudo)dokumentarnim parodijskim učincima romana, osobito onih povezanih s figurom autora. Ne ulazeći u to je li empirijski autor odista tekst ispisivao u navedenim mjestima i

[222] Hutcheon smatra da upravo fusnote i dokumenti jesu one peritekstualne konvencije koje se „istodobno rabe i zlorabe“ te koje razotkrivaju procese razumijevanja svijeta i prošlosti kao tekstualnih konstrukcija (Hutcheon 1986: 303).

[223] To je jasno i iz verbaliziranja potencijalnih vizualnih elemenata i indeksnih signala nakon tablice:
„Pečat.
Potpis.
Zamrljana stranica, sa strane.“ (Stojević 1997: 101)

tijekom navedenoga razdoblja, takva signalizacija može korespondirati s autobiografizmom (Medarić 1993) koji se implicira, ali i raskrinkava već u bilješci o (ne)fikcionalnosti. Markacija može razotkrivati fikcijsku prirodu teksta, međutim, može i uputiti na drukčije čitanje. U Stojevićevu slučaju datacijsko-lokacijska oznaka zaokružuje izražavanje riječima, zatvarajući ga na način kako ga je bilješka o ne(fiktivnosti) otvorila – zatomljujući granice zbilje i fikcije, ostavljajući čitatelju da domašta nedorečenosti.

Nakon ponovljenoga uokvirenoga crteža Betty Boop u knjizi slijedi stilizirani sadržaj, a upravo mu ta modifikacija omogućuje tumačenje kao peritekstoida, još jednog stilskoga elementa koji govori u prilog samosvjesnosti Stojevićeva multimodalnoga romana, a ne klasičnoga nakladničkoga periteksta. Perifrastičnost naslovljavanja – umjesto konvencionalnoga *sadržaj* posljednji element naslovljen je *Podsjetnikom što se u ovoj knjizi, po poglavljima, događalo,* u potpunosti se poklapa s pripovjedačevim osebujnim stilom razvidnim već u međunaslovima[224] koji se izdvajaju kao stilski obilježeni zbog svojih intertekstualnih paralelizama s *Baladama Petrice Kerempuha*.[225] Pozicija sadržaja na samome kraju knjige također je znakovita, pogotovo uzme li se u obzir da se konvencionalno popis poglavlja donosi prije pripovijedi i da je to logičnija pozicija s konvencionalnim učinkom (Genette 1997a: 317). I premda na tome mjestu djeluje tautologično, postavljenost popisa poglavlja, odnosno međunaslova prije teksta otvorila bi mogućnosti ostvarivanje različitih indicija, što bi moguće imalo suprotan učinak na čitatelja nego u slučaju kada je sadržaj posljednji element. Stoga je, u kontekstu međunaslova i nadgradnje genetteovskoga modela sadržaja, pozicija na samome kraju knjige posve opravdana.

Učinke fusnotnoga aparata u Stojevićevu romanu Tihomir Dunđerović povezao je s dvama bliskim, ali različitim oblicima čovjekovih aktivnosti igre. Raspršenost pripovjednoga diskursa, s jedne strane, Dunđerović tumači bliskošću romana s enigmatikom, pri čemu roman nalikuje na *roman-križaljku*, a, s druge strane, s računalnom igrom zbog svojeg pokušavanja uvlačenja

[224] Primjerice opisni međunaslov s izraženim 1. lice jednine „Jedanaesta Feuerbachova teza o kojoj on nema ni pojma, ako mu je niste, slučajno, rekli prije mene a ja znam da vi to niste u stanju učiniti“.
[225] Međunaslovi romana oblikovani su tematski, čine ih gotovo cjelovite rečenice, a prate fabularnu liniju romana. Genette, baveći se međunaslovima, utvrđuje da se numeričko, tj. rematsko naslovljavanje poglavlja obično javlja u književnim tekstovima koji su interpretirani kao klasični i ozbiljni romani, dok je tematsko naslovljavanje karakteristično za romane s ironijskim registrom (Genette 19997a: 300–301). Potonje može biti proizvoljno i pretjerano kako bi osporavalo kakav učinak realističnosti, a primjer je toga *Letters: a novel* Johna Bartha u kojemu opisni naslovi „poglavlja ukazuj[u] na fiktivnost i organizacijski obrazac koji opovrgava 'realizam' koji sugerira uporaba epistolarnog oblika“ (Hutcheon 1986: 305).

čitatelja i simulacije interaktivnosti[226] (Dunđerović 2006). U oba je slučaja ključ analitičko-interpretacijskog prilaženja romanu u *hiperdimenzioniranju reverzibilnosti* (Rem 2020: 180) čitanja koja postavlja pred čitatelja različite mogućnosti i načine ophođenja s pripovijedi, a i knjigom kao semiotičkim objektom. Pri tome čitatelj, odustajući često na nagovor pripovjedača od linearnoga čitanja, izvodi radnje koje mu pripovjedač nameće, dobivajući dojam da može i sam sudjelovati u (ra)stvaranju priče. U toj se „aktivnoj ulozi čitatelja" kojeg autor priziva na svjedočenje ili neki oblik sudjelovanja „u stvaranju fiktivne zbilje romana u svoj njezinoj raznovrsnosti" (Tadić-Šokac 2018: 53) razotkrivaju spomenuti metaleptični postupci i multimodalne realizacije čiji su rezultati podcrtani mogućim imenovanjem Stojevićeva romana kao eksperimentalnoga žanra. Premda nije, kao što je primijećeno, primjer eksperimentalnog multimodalnog romana te njegovo *eksperimentiranje* sa semiotičkim modusima ostaje u konvencionalnim razinama, njegova je eksperimentatorska narav najjasnija u stilsko-poetičkom kontekstu hrvatskoga romana kraja 20. stoljeća.

Spomenuti neklasični oblici pripovijedanja i izgrađivanja pripovijedi kao multimodalne i opcionalne omogućeni su upravo peritekstoidnim umnažanjem i upućivanjem. Među ostalim, to Stojevićevu romanu dopušta problematizirati „*sjećanje* koje svaki pojedini tekst čuva o žanru, vrsti, tradiciji" (Tadić-Šokac 2018: 9). Kao što je razvidno, na tragu mnogih sličnih *ergodičkih* tekstova (Aarseth 1997), odmak od tradicionalnoga romana uključuje integraciju nepripovjednih elemenata, kao što su fusnote, ili vizualnih, kao što su reprodukcije fotografija (Hallet 2009: 130) filmskih scena i portreta glumaca. U konačnici, na taj se način Stojevićev multimodalni roman upisuje u postmodernističku stilsko-poetičku paradigmu, što ukazuje na to da ta paradigma radi najintenzivniji zaokret od kontekstulizirajućih i diskurzivnih učinaka peritekstova prema peritekstoidima kao nosivim elementima romana.

4.2.2. *Atanor* Jasne Horvat

Među opusima suvremenih hrvatskih romanopisaca rijetki su oni koji se u literaturi i kritikama izdvajaju kao konceptualno i dosljedno osmišljene cjeline. Opus Jasne Horvat, osobito njezini

[226] Premda se kod romana poput *Hazarskoga rečnika* Milorada Pavića, *Školice* Julija Cortázara ili pak *Ako jedne zimske noći neki putnik* Itala Calvina nerijetko u napisima susreće termin interaktivno, Ryan sugerira da je kod tiskane književnosti koja se grana i nelinearno je organizirana prigodnije govoriti o ergodičkom obilježju (Aarseth 1997), ne o interaktivnosti jer je razvidno da „tiskani tekst ne izvodi nikakvu radnju, niti se sam mijenja" (Ryan 2006: 239).

romani čiji naslovi počinju slovom A[227], funkcionira već sada kao kompletiran (Užarević 1991: 87) i konceptualno razrađen opus. Oraić Tolić naziva ga *ars Horvatiana* te ga tumači kroz fenomen „beskrajne arhivske citatnosti" (Oraić Tolić 2019: 311–312), a Andrijana Kos-Lajtman i Ivana Buljubašić kontekstualiziraju ga kroz stilsko-poetičke okvire skupine Oulipo i književnost ograničenja (Kos-Lajtman i Buljubašić 2015; Buljubašić i Kos-Lajtman 2016; Kos-Lajtman 2016a; Buljubašić I. 2018). Također, autoričini se romani tumače postmodernističkom paradigmom, ponajprije imajući na umu sklonost eksperimentiranjima formalnoga tipa te šireg zahvata intertekstualnog (citatnog) i interdiskurzivnog inputa (Liović 2013; Lukić 2017; Buljubašić I. 2018: 124). S druge strane, najčešće se u narativnim figurama, odnosno na tematsko-idejnoj razini uočava i odmak prema post-postmodernizmu (Kos-Lajtman 2016a), odnosno „postmodernizmu digitalnoga doba" (Oraić Tolić 2019: 312), čije se implikacije evidentiraju i u sintaktičkoj substrukturi. Konkretno, uzimajući u obzir Horvatičin sedmi roman *Atanor* iz 2017. godine, koji u tipografskom i kompozicijskom smislu kao multimodalni roman kontaktira s autoričinim prethodnim romanima *Auronom,* ali i *Azom* i *Vilijunom*, a njegovi ponajprije nepripovjedni elementi i spomenuti semiotički modusi ukazuju na dizajn blizak poznatim korisničkim sučeljima poput onoga u Microsoftovu Wordu (Buljubašić I. 2017b: 79–80) ili na brojnim popularnim mrežnim portalima[228]. Riječ je o nizu elemenata, peritekstova i peritekstoida, koji na različite načine komuniciraju o periodnom sustavu elemenata i kemiji kao „koncept[u] i programsk[oj] tem[i] romana" (Buljubašić I. 2017b: 80). U multimodalnom romanu stoga se, osim semiotičkih modusa tipografije i kompozicije kao istaknutih mjesta, razmatraju učinci sljedećih autorskih peritekstova i peritekstoida koji su povezani kosturom priče i likovima:

- posveta
- epigrafske elaboracije
- stilizirani sadržaj kao periodni sustav elemenata

[227] Upravo u kontekstu *Atanora* zamjećuje se naslovna osmišljenost i zaokruženost romanesknoga niza stilskom figurom tautograma, a što je dodatna potvrda konceptualno mišljenog opusa. Naslovi romana (objavljeni do 2017., s dodatkom *Antiatlasa* kao putopisne proze) *Az, Auron, Alikvot, Antiatlas, Atanor*, vodeći se autoričinim tematskim preokupacijama u tim tekstovima, „skriva[ju] poput rebusa poruku koju možemo tumačiti na sljedeći način: *Ja, kršćanin, poklonik ljepote, dijelim se bez ostatka, putujući predjelima svoga vlastita atlasa i sagorijevajući zvjezdanu prašinu u zemaljskome tijelu*" (Buljubašić I. 2016a: 83).

[228] Budući da se hipertekst, kao dominantan diskurs suvremenosti, „može smatrati prototipom multimodalnosti i transmodalnog značenja", ne čudi što „neke stranice multimodalnih romana više nalikuju na hipertekst nego na tradicionalni verbalni roman" (Hallet 2009: 140). Drugim riječima, takve su organizacije književnoga diskursa, kao i „promjena klasičnoga medija knjige", uvjetovane „novim načinom shvaćanja kulture u postmoderno i digitalno doba" (Oraić Tolić 2019: 346).

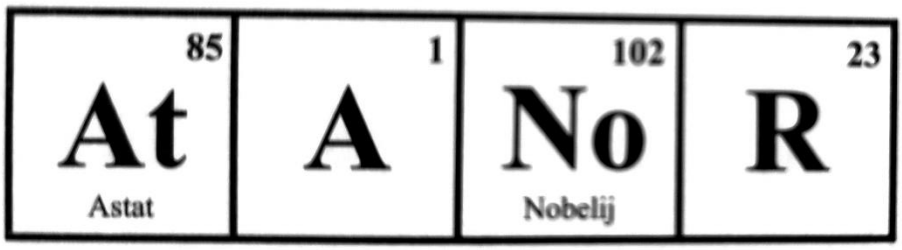
- reprodukcija fotografija i slika ispred većih dijelova (numerički označenih poglavlja i pojedinih orbitala)
- reprodukcije fotografija, crteža, shema, mapa, dijagrama, tablica, rukopisnih bilješki itd.
- fusnote
- predgovorne popularno-znanstvene ekspozicije (uz numeričke međunaslove)
- popularno-znanstvene najave potpoglavlja s epigrafima (uz orbitale)
- lijeve citatne rubnice na lijevim stranicama
- navigacijsko okno na desnim rubnicama desnih stranica
- QR kodovi
- „Elementologija“ – metatekstualni priručnik.[229]

Osim pobrojenih peritekstova i peritekstoida zamjećuje se i specifična tipografsko-grafička izvedba naslova na naslovnoj stranici romana[230], a koja će se u sličnoj inačici pojavljivati i dalje u romanu, napose uz međunaslove, te u znakovitoj paginaciji u donjim marginama stranica. Ona višestruko upućuje na cjelokupnu narav romana. Riječ je o kombinaciji grafičkoga prikaza kemijskih elemenata iz periodnoga sustava te svojevrsnoj imitaciji toga prikaza radi popunjavanja slovnih „praznina“ među kemijskim simbolima. Prvospomenti su dio u naslovu kemijski simboli astata i nobelija koji su oblikovani konvencionalno – u zasebnim kvadratićima upisani su kemijski simbol, njegov protonski broj te ime kemijskoga elementa koji čini dio naslova romana. Drugospomenuti dio, svojevrsna imitacija koja dopunjuje nedostajuća slova za realizaciju naslova zadano je slovo koje u desnom kutu kvadratića prati brojka. Budući da u periodnom sustavu nema kemijskoga elementa čiji je simbol A ni R, ta su slova naslova izvedena prema grafičkoj sličnosti tablice kemijskih elemenata, a na mjestima protonskoga broja upisani su im brojevi koji označavaju njihov redni broj u poretku hrvatske abecede (vidjeti Slika 3). Premda u užem smislu ne pokriva samo tipografske izbore, uočava se da je tipografsko-grafičku izvedbu naslova na naslovnoj stranici moguće razmatrati kao diskurzivni uvoz (Nørgaard 2019: 104–112) iz akademskoga područja, štoviše uskoznanstvenoga

[229] Većina je tih elemenata, kao i sličnih podoblika u ostalim autoričinim romanima, zamijećena u literaturi i kritici, a dosljedno ih se imenuje hiperonimom paratekstovi ili uopćenom sintagmom paratekstualni dodatci (Kos-Lajtman 2016a; Lukić 2017; Oraić Tolić 2019).

[230] Prema genetteovskom modelu naslovnica knjige razlikuje se od naslovne stranice, a obje su dijelom nakladničkoga periteksta (Genette 1997a: 23–32). Naslovna stranica gotovo se uvijek nalazi iza impresuma, a prije pojedinih peritekstova uz pripovijed. Stoga je ona odgovornost nakladničkoga tima te se ne razmatra u doktorskome radu. Međutim, u Horvatičinu romanu evidentno je ponavljanje i variranje dijelova tabličnoga prikaza kemijskih elemenata, stoga se u tumačenje uključuje i aspekt naslova s naslovne stranice kao mogući autorski input.

kemijskog žargona koji je poslužio kao najava i semantičke i sintaktičke substrukture romana. Osim toga, upravo tako multimodalno izveden naslov implicira čitatelju da će i roman biti oblikovan multimodalno, a da će fikcijski svijet uvelike biti oslonjen i izgrađen u odnosu na spoznaje iz područja kemije i njoj bliskih znanosti.



Slika 3. Naslov na naslovnoj stranici romana *Atanor* (Horvat 2017)

Prvi peritekst koji se u punom smislu može pripisati autorskom diskursu peritekstualnoga polja jest posveta. Primatelji su posvete, odnosno posvećenici, autoričini roditelji te bake i djedovi, stoga je odgovornost periteksta u potpunosti i bez dvojbe na autorici. Da nije riječ o *tekstualizaciji posvete* te nekovrsnoj igri u kojoj može biti otvoreno pitanje metaleptičke prirode posvete (Genette 1997a: 129–130), jasno je ne samo iz sintagme *mojim roditeljima*, a osobito iz oblika posvojne zamjenice, već i iz dodatnoga imenovanja posvećenika koji pripadaju privatnoj, autoričinoj sferi života (Genette 1997a: 131) – Pero Horvat i Nada Horvat. Također, pripovijed je ispisana kroz ekstradijegetičkog heterodijegetičkog pripovjedača, s tim da su razvidne promjene 1. lica množine i 3. sveznajućeg lica, osobito u pojedinim peritekstodima. Neobičnost posvete u romanu jest u tome što je popraćena izjavama svojih posvećenika. Dvije su roditeljske izjave posve drukčije prirode. Prva je izjava Pere Horvata općenitija i bliža funkcioniranju epigrafa (*Uvijek je sve povezano, samo je pitanje što je kome poznato.*) koji se s jedne strane posredno odnosi na motiv mreže (Buljubašić I. 2017b: 80)[231] reprezentativno razrađen u liku Vladimira Batagelja, a s druge na iskorištavanje konvencija kriminalističkoga i špijunskoga žanra i čije središte čini istoimeni lik romana (Vatroslav Pero Horvat). Druga je izjava Nade Horvat usmjerena na autoricu. Premda bi se očekivala nešto intimnija narav izjave bliske osobe, ona obuhvaća autoricu kao javnu osobu i komentar njezina pisanja (*Tvoje je pisanje kao alkohol: u njemu nema vode. Zato te i razumiju oni koji žele biti (o)pijani.*). Iako je jasna njezina proklamacijska funkcija (Genette 1997a 135–136) kojom autorica objavljuje prirodu svoga odnosa s roditeljima, posveta je u romanu i mjesto najave strategije imenovanja

[231] Milica Lukić u pogovoru *Atanor*, a i druge autoričine romane, označava kao *roman mrežu* (Lukić 2017: 346).

likova, najočitija kroz središnje likove, tj. roditeljska imena (Lukić 2017: 346), dakle smjernica je za (auto)biografske inpute i auocitatnost (Oraić Tolić 2019: 330).

Štoviše, spomenuto se eksplicira u jednom od svojevrsnih *pretpoglavlja*, u predgovornoj popularno-znanstvenoj ekspoziciji čiji subjekt leluja između stvarnoga autora, kao što je to u izvornom autorskom predgovoru (Genette 1997a: 197–198), te pripovjedačke instancije koja prenosi spoznaje, odabire citate, komponira pripovjedni diskurs, komentira vlastite postupke i posreduje atanorsku priču:

> Naš glavni junak, Vatroslav Pero Horvat, o sebi nema pretjerano visoko mišljenje jer za život zarađuje kao doušnik. On o svome poslu ne razmišlja previše jer živjeti se mora, a, osim toga, svaki posao ima svojih nedostataka. Trenutačno uhodi Sunčicu Davorku Završnik, kemičarku koja mu je srodna po mnogim svojim osobinama. Ona je u ovoj priči *helij* – drugi element po učestalosti u kozmosu. Imena likova atanorske priče sastoje se od triju riječi – prva je njihovo kozmičko (kemijsko) ime, a druga i treća riječ preuzete su iz stvarnoga života, imena su kojima su se potpisivali i koja su im stajala na osobnim iskaznicama. (Horvat 2017: 26)

U kompozicijskom smislu posveta se pojavljuje u uobičajenom knjigovnom poretku na prvoj desnoj stranici nakon naslovne stranice (Genette 1997a: 126), a pozicionirana je u donji desni kut. Tipografski je usklađena s tipografskim izborom pripovijedi (ITC Berkeley Oldstyle), izvedena nešto manjim slovima u odnosu na veličinu slova epigrafa i izraženo riječima u pripovijedi. Kurziv je u roditeljskim izjavama konvencionalno upotrebljen u kontekstu citiranja tuđih riječi (Nørgaard 2019: 86).

Premda već i roditeljski citat Pere Horvata djeluje kao epigraf, na uobičajenom položaju za epigraf u poretku elemenata knjige – nakon posvete, a prije sadržaja i pripovijedi, stoje čak četiri citata. Ekstenzivan epigrafski prostor u tom smislu djeluje više kao elaboracija i uvod, a ne kao klasičan citat u funkciji epigrafa. Posve razdružen od svoje dominantne i karakteristične anticipacijske, a posve udaljen od pojednostavljene ornamentalne funkcije (Katnić-Bakaršić 2007: 263), razvedeni prostor četiriju odabranih epigrafa u *Atanoru* usmjeren je, kao što će biti i u slučaju rubnica s citatima, primjerice, razvijanju argumentacijske podloge koja podupire dijegetički svijet romana, stoga nerijetko ima i naglašen didaktički učinak.

Budući da je riječ o četirima citatima, oni su rasprostranjeni na dvije stranice, a tipografski su, kao i posveta, usklađeni s tipografijom pripovijedi. Riječ je o citatima Titusa Burckharta, Nenada Raosa, Riffarda Pierrea te Jorgea Luisa Borgesa. U tom nizu tek potonjeg autora ubraja se u književni kanon, stoga njegov citat ostvaruje za epigraf tipičan intertekstualni kontakt i učinak. Preostala tri citata zanimljivija su jer pripadaju području popularno-znanstvenog i rubnog znanstvenog odnosno paraznanstvenog područja koje je poveznica s motivskim

razradama u pripovijedi. Stoga se u slučaju epigrafske elaboracije u *Atanoru* ne može reći da je izbor „autora značajniji od tekstova samih epigrafa“ (Genette 1997a: 147).[232] Takvo tumačenje podupire i spoznaja da sva četiri citata funkcioniraju kao *leme* (Kos-Lajtman 2016a: 84–85), tj. izdvojena su pojašnjenja titularnoga termina – atanor, čije je podrijetlo alkemičarsko. Genette takve epigrafe povezuje s funkcijom *komentiranja naslova* koja se često pojavljuje u književnosti 20. stoljeća (Genette 1997a: 156). Komentiranje je svedeno na rasvjetljivanje i preciziranje naslova, tj. njegovo opravdavanje, a ono se nerijetko pronalazi u naslova koji su *posuđeni* (Genette 1997a: 156–157). Premda naslov u ovom slučaju nije aluzivan niti parodijski intoniran, na što Genette cilja kada pojašnjava citatno posuđivanje naslova (Genette 1997a: 157), epigrafi u *Atanoru* funkcioniraju kao komentari, no u uočenom argumentacijskom i didaktičkom smislu. Posuđenost naslova, kao što je primijećeno, odnosi se na uporabu (al)kemičarskog žargona. Iz tog proizlazi da je ključni detalj za tumačenje semantičke substrukture, a koji opravdava i spomenuto žargonsko posuđivanje, rečenica iz prvoga citata Titusa Burckharta da atanor „simbolički predstavlja čovjekovo tijelo (a time i pojednostavnjenu sliku kozmosa)“ (Burckhart 1987 prema Horvat 2017: 7).[233] Epigrafska elaboracija dio je autorskog peritekstualnoga diskursa koji najavljuje *galeriju podataka* (Kos-Lajtman 2016a: 185) razrađenu u pripovijedi. Treba zamijetiti i umetnutu reprodukciju koja se nalazi između prvoga i drugoga citata. Riječ je o crtežu atanora – kozmičke peći, a koji se u boji pojavljuje i na naslovnici romana.

Epigrafe prati neuobičajeno naslovljen i komponiran sadržaj. Za razliku od analiziranog sadržaja koji se može smatrati peritekstoidom, kao što je to u primjeru Stojevićeva metafikcijski intoniranog multimodalnog romana, u Horvatičinu *Atanoru* sadržaj, a što je posljedica i relativno klasičnijeg odabira međunaslova, ima konvencionalniji pristup i funkcije. Ipak, njegov konceptualni učinak govori i u prilog razmatranju sadržaja kao peritekstoida. Naime, njegovo pozicioniranje netom prije pripovijedi, nakon posvete i epigrafa, ukazuje na važnosti upoznavanja čitatelja s pripovjednim diskursom, tj. rasporedom pripovjednih cjelina i elemenata koji prate cjeline (skupine) kemijskih elemenata prema njihovoj položenosti u periodnome sustavu. Također, od klasičnoga modela u *Atanoru* se sadržaj odmiče, kao što je to

[232] Ono je značajno eventualno u izboru Borgesa te se za njegov epigraf može reći da je značajnije posredovanje imena citiranoga autora nego sadržaja citata (Genette 1997a: 158–159). S jedne strane u kontekstu romana to se tumači time što se Borgesa smatra jednim od najznačajnijih autora čija se poetika kontekstualizira kao postmodernistička najava (Solar M. 1995: 27), a s druge strane što je među autorima čija su prepoznatljivost fusnote, tj. pojedinačni podoblici peritekstova (Genette 1997a: 332) i peritekstoida.

[233] Ivana Buljubašić razmatra i atanor (Buljubašić I. 2018: 146) i periodni sustav elemenata (Buljubašić I. 2017b: 80) razrađen u romanu kompleksnim metaforama.

i u Stojevića, nenaslovljivanjem toga peritekstualnoga elementa kao sadržaja. Umjesto jednostavno *sadržaj* taj je element u *Atanoru* naslovljen „Periodni sustav elemenata“ čime se, uz alkemičarski atanor iz epigrafa, najavljuje da će okosnica priče biti osovljena oko alkemije i kemije. Za razliku od prethodnih peritekstova i pripovijedi, on je izveden u drukčijoj tipografskoj maniri (Gill Sans), a koja se pojavljuje na još dvama mjestima u pripovijedi – u desnim rubnicama koje funkcioniraju kao navigacijsko okno te u izdvojenim verbalnim cjelinama koje fingiraju novinske i dnevne vijesti. Tradicionalno postavljen prije pripovijedi (Genette 1997a: 317), sadržaj u *Atanoru* nije samo popis poglavlja, već učinkovitije simulira tablicu periodnoga sustava, kako i sam naziv upućuje. Dakle, u tom je slučaju njegova pozicija prije pripovijedi logičnije rješenje (Genette 1997a: 317) jer čitatelja, kao što je napomenuto, odmah upoznaje s konceptualnom raspodjelom dijelova priče i fragmenata od kojih su najznačajniji oni naslovljeni prema kemijskim elementima iz periodnoga sustava. Sadržaj zbilja funkcionira kao tablica periodnoga sustava jer prati njegove skupine (imenovane kao orbitale) koje su raspoređene u četiri, odnosno tri velika dijela pripovijedi. Stoga se može uvidjeti da donekle predstavlja *alegoriju koncepta* (McHale 1987: 186) cjelovitoga romana, pri čemu se njegova titularna sintagma uzdiže na razinu ontema.

Konačno, nakon „Periodnog sustava elemenata“, koji stoji na međi peritekstualnog i peritekstoidnog diskursa, slijedi pripovijed, kojoj je osim dominantnog izražavanja riječima najočitiji saveznik u izvedbi specifičnost kompozicijskoga sloja. Naime, gotovo su sve stranice toga centralnoga dijela knjige oblikovane u specifičnom sivo-bijelom rasporedu, u dvama stupcima, od kojih je vizualno značajniji i upečatljiviji onaj na marginama stranica, a to je aspekt koji u multimodalnoj stilistici Nørgaard razmatra kroz semiotički modus kompozicije (Nørgaard 2019: 67). Iz dvostranične vizure tamnije, u sivom tonu realizirane su na lijevim stranicama lijeve rubnice, a na desnim stranicama desne. U vizualno konvencionalnim romanima čitatelji često ne zamjećuju prostorna i kompozicijska značenja (Nørgaard 2019: 132), međutim, kada se roman počinje igrati tim semiotičkim modusom te raspršuje uobičajene elemente, a time poljuljava čitateljska očekivanja, novi istaknuti i divergentni elementi poprimaju značajnija semiotička značenja. Takav je slučaj i s popunjenim, tj. obojenim marginama *Atanora* koje se u vizualno konvencionalnim romanima ostavljaju kao prazne bjeline okvira teksta.[234] Dvostupačni raspored te mogućnost razlikovanja sadržaja s obzirom na

[234] Iz aspekta nakladničkoga proizvoda i grafičkoga oblikovanja svrha je tog bijelog okvira „zadržavanje čitateljeva oka na tekstu i olakšavanje čitanja, jer prazan okvir oko tekstnog polja pomaže čitatelju da se usredotoči

boju podloge potvrđuju važnost stilizacije „vanjske grafike proznoga teksta“ koja, jasno je iz primjera, nije podudarna konvencionalnom „formatu pripadajućeg izdanja“ (Jukić S. 2020) i uobičajenoj kompoziciji vizualno konvencionalnih romana.

Taj grafičko izdvojeni i razdvojeni prostor te njegova kompozicija imaju minimalno dva intertekstualna odnosno citatna kontakta. Prvi mu je, zasigurno, autoričin roman *Auron* čiji je središnji koncept i tema zlatni rez, stoga približno zlatnorezovski siječe većinu stranica na dva dijela[235]. I u *Auronu* i u *Atanoru* dominantniji je pripovjedni sloj u izražavanju riječima, u klasičnom centralnom položaju na bijeloj podlozi stranice u kojemu se razvija priča, dok ga nelinearno prati nepripovjedni sloj, sive rubnice vanjskog dijela stranice, od kojih su lijeve rubnice s lijevih stranica romana ispunjene citatima o motivima iz neposrednoga pripovjednoga dijela (vidjeti Slika 4). Budući da se u tim romanima razvija citatni dijalog koji nadilazi sloj izražavanja riječima i verbalne citate, a nedovoljno je precizno utvrditi da je riječ o intersemiotičkim, intermedijalnim ili pak transsemiotičkim, izvanestetstkim citatima (Oraić Tolić 2019: 72–81), na tragu multimodalnog stilističkog alata moglo bi se govoriti o citiranju semiotičkih modusa, u konkretnom slučaju citiranju kompozicije.

I drugi citatni kontakt kompozicijskoga je tipa citiranja, a riječ je o bliskosti *Atanora* s *prvim originalnim hrvatskim romanom* (Nemec 1995: 35) *Planine* Petra Zoranića (Oraić Tolić 2019: 315). Sličnosti se na razini semiotičkih modusa javljaju kroz kompozicijski raspored u prostoru stranica, dakle s obzirom na funkcionalnost njihovih margina.[236] Dok Zoranićeve *Planine* obuhvaćaju „latinske citate iz Biblije, antičkih uzora i opće kulturne naobrazbe toga doba“ (Oraić Tolić 2019: 315), u Horvatičinu *Atanoru* samo lijeve stranice s lijevom rubnicom rezervirane su za citatnu riznicu specifičnoga sadržaja uglavnom povezanoga s istaknutom

na tekst“ (Velagić 2013: 84). No, evidentno je da kao što se može iskoristiti semiotički potencijal „praznog prostora u kompoziciji romana“, tako se značenje može pripisati i nedostatku praznoga prostor (Nørgaard 2019: 151), kakav je u ovom slučaju specifičan za rubnice u *Atanoru*. Jasno je da popunjavanje margina korespondira sa suvremenim potrebama za informacijama, s jedne strane, te posljedicom boravka u digitalnom svijetu među preobiljem informacija, s druge strane.

[235] Oraić Tolić navodi da je u *Auronu* riječ o omjeru kakav se naziva zlatnim rezom (Oraić Tolić 2019: 324), dakle čiji bi izračun odnosa sive margine i bijele podloge *osnovnoga* teksta trebao biti zaokružen na 1,6 (Φ).

[236] Dakako, u obzir se može uzeti i druga pripovjedna proza, napose suvremeni multimodalni romani koji također u fokusu imaju specifične bilješke po marginama. Nørgaard, primjerice, spominje romane *Odabrana djela T. V. Spiveta* Reifa Larsena i *S.* Jeffreyja Jacoba Abramsa i Douga Dorsta (Nørgaard 2019: 163, 295), premda su margine u tim eksperimentalnim multimodalnim romanima posve drukčije izvedene i s posve drukčijim učincima te odudaraju od konvencionalne organizacije proznoga diskursa (Black 2006: 37).
Dvostupčano organizirani pisani diskursi pojavljuju se većinom u informativnim tekstovima, poput novina, rječnika, enciklopedija (Black 2006: 37). Osim toga, u obzir se mogu uzeti i dvostupačni tekstovi kakve su imale inkunabule, zatim Biblija, višestupačni tekstovi pronalaze se u raznim periodičnim publikacijama, a takva je organizacija danas prepoznata i u digitalnom prostoru.

temom kemije i alkemije. Desne stranice i njihova desna rubnica obuhvaćaju takozvano navigacijsko okno čija je primarna funkcija podsjetnik za mjesto u kojemu je čitatelj u određenom trenutku u odnosu na periodni sustav elemenata, tj. dijelove pripovijedi.

Dakle, slično kao i u *Auronu*[237], s razlikom što se ondje rubnice s citatima i vizualnim elementima rasprostiru i na lijeve i na desne stranice, lijeve rubnice lijevih stranica u *Atanoru* rezervirane su za verbalne citate koji se odnose ponajprije na kemiju i razjašnjavaju kemijska i fizikalna svojstva elemenata, općenite kemijske fenomene itd. Među tim se citatima većim dijelom pojavljuju autori i znanstvenici poput Dmitrija Ivanoviča Mendeljejeva, Erica Scerrija, Ruđera Boškovića, Alberta Einsteina, Billa Brysona, Snježane Paušek-Baždar, Nikole Tesle itd. Iz tog se razloga takva citatna strategija u lijevim citatnim rubnicama može razmatrati kao „mjesto najveće uvjerljivosti tematske emisije" (Jukić S. 2020), a upravo je to indikatorom na temelju kojeg se može govoriti o instanciji koja odabire i posreduje citate u rubnicama i pripovjedaču dominantnom izražavanju riječima kao o istoj instanciji. Pripovjedač se tako pojavljuje kao svojevrsni *kulturni agent*[238] (Hallet 2014: 163) koji privlači čitatelja i za njega razvrstava znanstvene i paraznanstvene koncepcije kojima će se služiti u strukturiranju priče i karakterizaciji likova prema periodnome sustavu.

Budući da je riječ mahom o znanstvenoj citatnosti (Oraić Tolić 2019: 313), a primijećena je već u epigrafima naglašena didaktička funkcija citata, lijeve citatne rubnice mogu se promatrati i kao interdiskurzivne figure (Ryznar 2017) ili citatni žanr (Oraić Tolić 2019: 74), a u ovom slučaju i kao kompozicijsko i sadržajno fingiranje udžbeničkog, tj. *instruktivnog* diskursa (Katnić-Bakaršić 2012: 68).[239] Naime, rubnice kakve se uočavaju u *Atanoru* nasljednice su, u povijesnom smislu, marginalija, koje se danas rijetko viđaju u pisanim diskursima, ali se mogu prepoznati u pedagoško-didaktičkim materijalima, napose u udžbenicima u kojima se vode

[237] Za razliku od tumačenja u ovom doktorskom radu koji citatne rubnice na lijevim stranicama *Atanora* vidi peritekstoidom, izborom iz citatne riznice koju prezentira pripovjedač, tj. nadređena instancija (Grdešić 2015: 104–106), a važan je jer ulazi u dijegezu romana i posredno je izražen karakterizacijom likova s obzirom na osnovne karakteristike kemijskih elemenata, Kos-Lajtman citatne rubnice u *Auronu* promatra kroz postupak *popratne lematizacije* (Kos-Lajtman 2016a: 91). Elemente nastale tim postupkom naziva paratekstualnim dijelovima (Kos-Lajtman 2016a: 91). Rubnice, dakle, tumači kao *popratni instrumentarij*, u njima „se ne izlaže priča" te nije zastupljen „neki drugi temeljni sadržaj izlaganja", već je to samo, na tragu genetteovskog modela, pomoćni diskurs čiji elementi „u kontekstu cjeline ipak imaju drugorazrednu važnost" (Kos-Lajtman 2016a: 91). Upravo s obzirom na to da je riječ o tipu izlaganja koji se smatra nepripovjednim, citatne su rubnice označene kao verbalni nepripovjedni peritekstoidi.

[238] Ne slučajno, podudaraju se pripovjedačka uloga agenta i zanimanje protagonista Vatroslava Pere Horvata kao agenta SOA-e.

[239] Kos-Lajtman sličnost s udžbeničkim diskursom zamjećuje u *Auronu* (Kos-Lajtman 2016a: 192).

funkcijama pomoći pri učenju oslanjajući se na strategije preglednosti i konciznosti u izdvajanju važnih sadržaja, ključnih riječi itd. (Zubarik 2005: 9). To je još jedan aspekt kojim se citati, za razliku od osnovnoga *ornamentalnoga* pristupa, približavaju funkcijama u akademskom i popularno-znanstveno diskursu, primjerice, *argumentativnoj funkciji* (Katnić-Bakaršić 2006: 295). U tom se smislu roman naziva *učenim enciklopedijskim romanom* (Oraić Tolić 2019: 327), a povezuje ga se i sa srednjovjekovnim lucidarima (Lukić 2017: 350–351).[240]

Premda veći dio citata čine znanstvenici posvećeni prirodoslovnim znanostima, među citatima na rubnicama pronalaze se i imena povezana s drugim područjima ljudskih znanja i kulture, filologije, povijesti umjetnosti, filozofije i dr. poput Bogoslava Šuleka, Platona, Bele Hamvasa ili Vere Horvat-Pintarić, zatim književnika od Marina Držića preko lorda Byrona do Harryja Mathewsa i Itala Calvina. Također se izdvajaju suvremenija imena poznata u popularnoj kulturi, primjerice, iz svijeta kinematografije Lena Dunham ili Orson Welles, a i globalno poznati američki političar Barack Obama. Osim citata koji su popularno-znanstveno usmjereni na konkretni kemijski element, u čijem se potpoglavlju, odnosno fragmentu pripovjednog diskursa nalaze, preostali citati mogu biti dalje ili bliže povezani s motivskom strukturom fragmenta i oni potvrđuju fragmentarnost i promjenjivost suvremene slike svijeta iz koje su izdvojeni (Eco 1965: 342–343) te još jednom dokazuju „da citatnost nije odlika samo znanosti već svakog teksta“ (Katnić-Bakaršić 2007: 274), pa i multimodalnog romana koji funkcionira kao *kulturni arhiv* (Hallet 2009: 136).

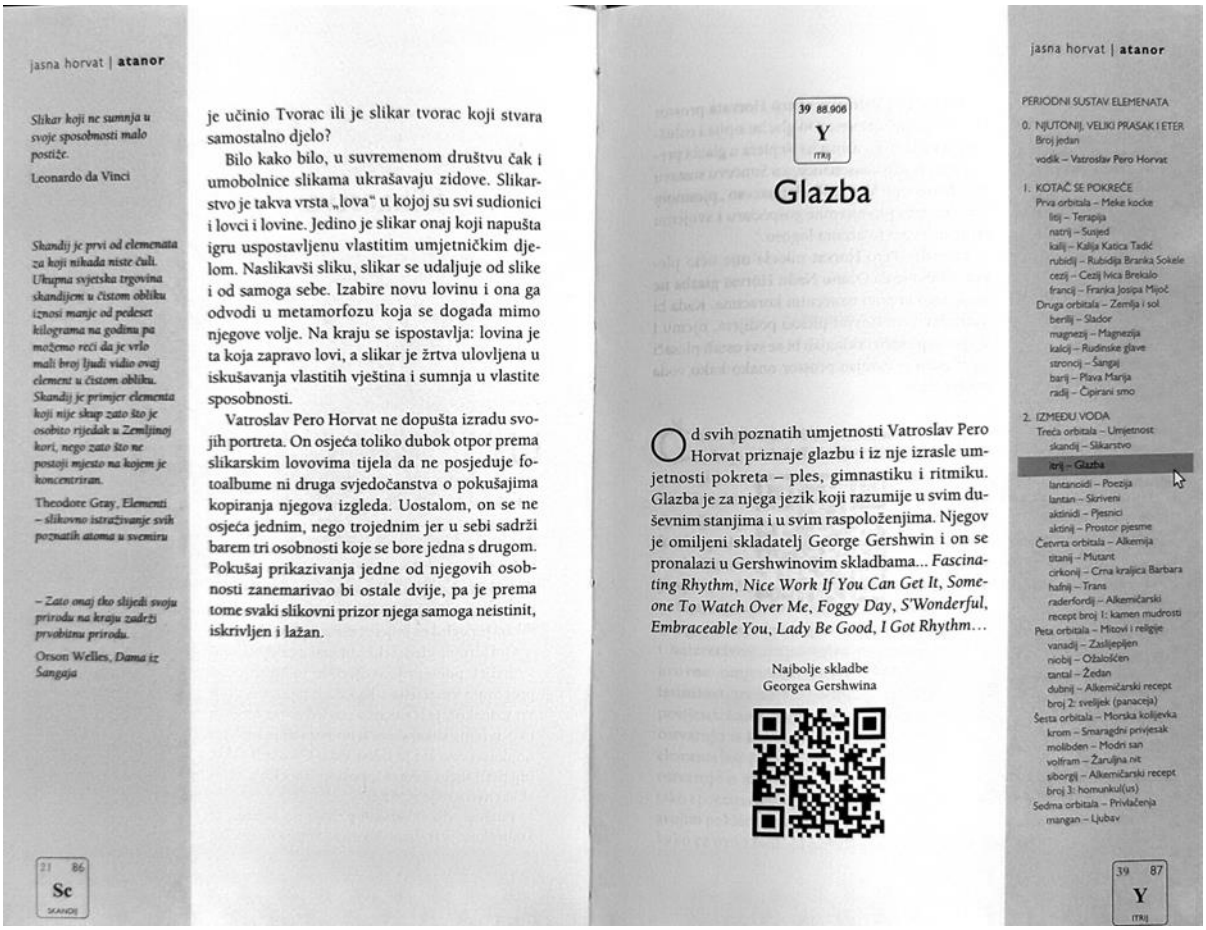
Za razliku od *Aurona*, u kojem su u citatne rubnice integrirani i vizualni materijali, citatne rubnice *Atanora* isključivo su oblikovane verbalno. Međutim, bez obzira na to što u njima izostaju vizuali, njihova fiksna uskostupačna organizacija, naglašena i bojom podloge, stvara mogućnost za „sinkronizacij[u] čitanja i gledanja“ (Hallet 2009: 142).[241] Dakako, ta se mogućnost učinkovitije ostvaruje u dijelovima u kojima su u pripovjedni sloj integrirani crteži, slike, sheme itd., stoga je ondje aspekt podražavanja osjetila vida izraženiji. Kao što je to i u

[240] Bliskost s enciklopedijom u Horvatičinu opusu posredno se može povezati s pojmom lematizacije (Kos-Lajtman 2016a: 46–47), a takva slika svijeta i pripovjedne strategije ponajviše se u *Atanoru* odnose upravo na citatne rubnice. U tom smislu rubnice mogu odisati *enciklopedizmom* kao *duhovnim stavom* „koji treba shvatiti kao težnju za potpunom cjelovitošću“ (Rogić Musa 2022: 404). To znakovito ukazuje na, s jedne strane, fragmentaran i dekonstruiran pristup znanju kakav afirmira postmodernizam, primjerice kroz izbor citata u citatnim rubnicama, a s druge strane obnovu tendencije za sintezom i totalnošću, kao i dijeljenje informacija kroz „Elementologiju“ i uopće pristup temeljnom konceptu – kemiji – koji strukturira priču, što afirmira post-postmodernizam.

[241] Čitanje dvostupačne kompozicije kao što je to slučaj u *Atanoru,* u kojemu nema utvrđenoga redoslijeda, približava se „uvjetu simultanosti“, premda ga je, među ostalim i zato što književnost ne funkcionira kao prostorna umjetnost, u književnom diskursu gotovo nemoguće izvesti (McHale 1987: 190–191).

odnosu vizuala i modusa izraženog riječima, citatno funkcioniranje na lijevim rubnicama može se pojasniti na temelju principa ekstenzije (Nørgaard 2019: 155–160), i to moguće u obrnutom slijedu nego što je uobičajeno za takvu vrstu vezivanja elemenata. Naime, citati koji se odnose na konkretna svojstva i značajke, pa i uporabu zadanoga kemijskoga elementa u potpoglavlju u kojem se nalaze često djeluju kao primarne informacije na temelju kojih se kreirala priča. Tomu je tako jer je i karakterizacija likova i priča u cijelosti izrasla na periodnom sustavu elemenata, kako je to signalizirao stilizirani sadržaj, a eksplicirano je i u „Elementologiji". S druge strane, posve uobičajeno takvi citati mogu djelovati kao svojevrsne znanstvene potvrde priče, odnosno motivski i karakterni splet koji se u pojedinom potpoglavlju razrađuje. U oba slučaja, a uzimajući u obzir i peritekstualne navigacijske elemente, citatne rubnice ponajviše razotkrivaju tekstualnost romana i roman kao konstrukt (Nørgaard 2019: 191). Dosljednost multimodalne kohezije dodatno ističe da je knjiga u cijelosti mišljena na tragu multimodalne semioze te su njezini multimodalni izbori primarno autorski i pripovjedno praćeni impulsi, a ne sekundarno proizvedeni nusproizvodi (Nørgaard 2019: 194) kakvi su češći u multimodalnim (re)vizijama (Gibbons 2012b: 427–428).[242]

[242] Ipak, treba imati na umu semiotički potencijal kompozicijskih relacija centar/margina, koja je više nego u drugim romanima korpusa ovoga doktorskoga rada istaknuta te pokušava aktivirati, osobito dvobojnom organizacijom, tumačenja središnjega dijela kao primarnoga, odnosno svojevrsne jezgre, dok su *okolni* dijelovi rubni, pa time i podređeni, sekundarni (Kress & van Leeuwen 2006: 196 prema Nørgaard 2019: 121–122).



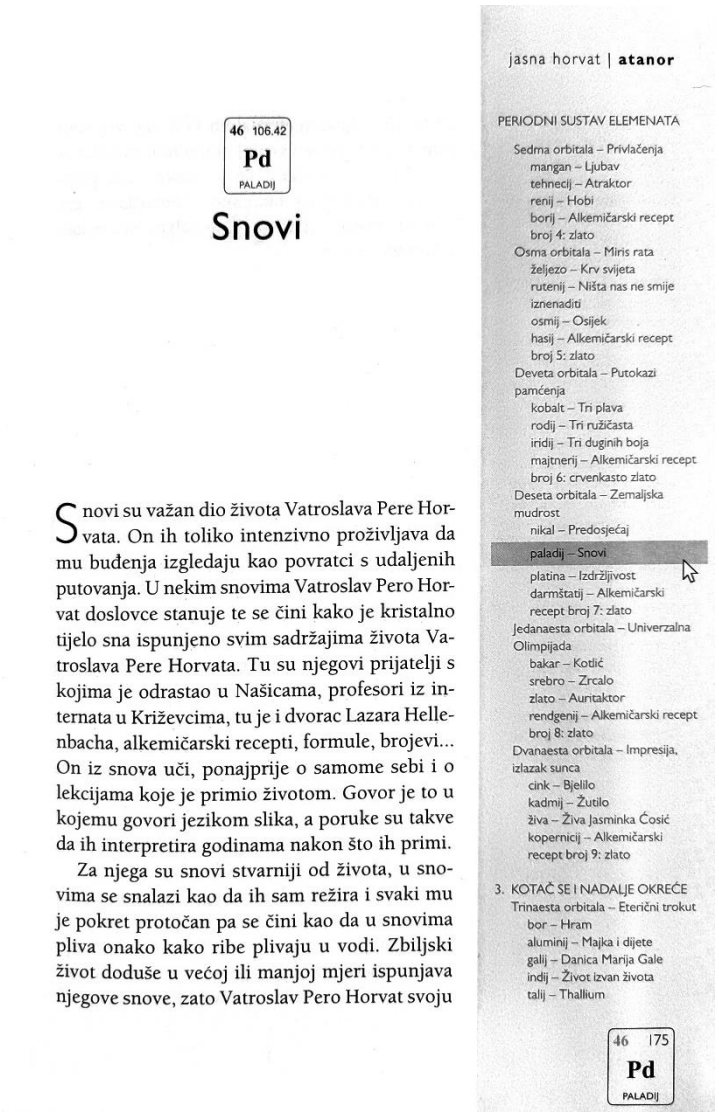
Slika 4. Primjer kompozicijskog rasporeda te peritekstoida u *Atanoru* (Horvat 2017: 86–87)

Desne margine na desnim stranicama većeg dijela romana istom su sivo toniranom podlogom položene uz dominantno izražavanje riječima (vidjeti Slika 4). Za razliku od citatnih rubnica na lijevim stranicama desne nisu popunjene citatima, već se njima simulira sadržajni niz, tj. niz međunaslova u njihovoj posloženosti u pripovjednom diskursu. Drugim riječima, desna je rubnica *Atanora* svojevrsni mini sadržaj koji olakšava praćenje periodnoga sustava elemenata i uopće snalaženje u mreži priče i likova. No, za razliku od cjelovitog sadržaja koji prethodi pripovjedi, navigacijsko okno, koje nalikuje na navigacijsko okno s naslovima u Microsoftovu Wordu, podijeljeno je na četiri dijela. Prvi dio (vidjeti Slika 4) obuhvaća numerička poglavlja 0., 1. i dio 2., završno s kemijskim elementom manganom na 143. stranici i fragmentom „Ljubav". Drugi dio započinje tehnecijem na 145. stranici i obuhvaća međunaslove do 3. poglavlja i talija na 215. stranici (vidjeti Slika 5). Treći dio prikazuje 3. poglavlje sve do kraja sedamnaeste orbitale i elementa ununseptija na stranici 281. Desne stranice od 287. do 309. obuhvaćaju međunaslove i elemente sedamnaeste i osamnaeste orbitale, dakle dio međunaslova u tom se dijelu ponavlja.

Osim što nalikuje na navigacijsko okno, na desnim su rubnicama precizno označeni međunaslovi na kojima se čitatelj nalazi u trenutku listanja romana. To je učinjeno tamnijom podlogom i strjelicom kao računalnom ikonom za pokazivač miša (vidjeti Slika 5). U tom smislu navigacijsko okno svojevrsna je replika prostora za *žive glave*, odnosno tekuće naslove kojim se „omogućuje lakše i brže pronalaženje određenih sadržaja u knjizi" (Velagić 2013: 83–84). Takav način vizualizacije sadržaja i isticanja čitateljeva mjesta u odnosu na knjigu ističe učinak konstruktivnosti romana te njegove materijalizacije kao semiotičkoga objekta. U tom multimodalnom aranžmanu koji osvještava čitanje kao fizički proces (Gibbons 2012a: 77) navigacijsko okno s vizualom pokazivača i zatamnjenjem trenutačnog položaja u knjizi pojavljuje se kao *intermedijalna referenca* kojom se oponaša i evocira elemente drugoga medija (Rajewsky 2005: 51–52). Multimodalna stilistika razaznaje i *tipografsku ikoničnost* kao potentnu značajku književnoga diskursa, pri čemu „vizualni aspekt pisanoga verbalnoga jezika imitira ono što označava", a što uključuje i kompoziciju romana (Nørgaard, Montoro i Busse 2010: 98).[243] Dakle, vizualima koji se pojavljuju na računalima s pokazivačem miša u tiskanu knjigu integriraju se elementi koji primarno pripadaju medijskim sustavima i semiotičkim modusima na elektroničkim uređajima. *Atanor* se, stoga, razmatra primjerom romana u kojem se eksplicitno javljaju veze s *estetikom ekrana* (Olsson 2022: 38). Pokazivač miša ima indeksnu funkciju, on fokusira čitateljevo trenutačno mjesto time ga vraćajući višestruko na pitanje materijalnosti knjige, upućujući na mjesto trenutačnoga fiksiranja u trenutku čitanja. Roman tako djeluje kao da „žudi za drugim medijem" (Ryan 2006: 30) i u toj ga žudnji na više načina fingira. S tim je povezan i zanimljiv učinak nalik na elemente koji se u multimodalnoj književnosti nazivaju *flip book* (Gibbons 2010: 287–288), a dobivaju se listanjem romana te usmjeravanjem pogleda na desne margine, pri čemu se pomicanjem stranica stvara dojam kliženja pokazivača po navigacijskom oknu, a paralelno i pomicanja čitatelja u odnosu na materijalne stranice knjige.[244]

[243] McHale sugerira da svojom ikoničnošću tekstovi, osobito postmodernistički romani, „stavljaju u prvi plan materijalnost knjige i ontološku napetost između knjige kao objekta i svijeta teksta", ne evocirajući neku posebnu funkciju osim tog *ontološkog „reza"* (McHale 1987: 184) i mogućnosti da tekst „ilustrira samoga sebe" (McHale 1987: 186).

[244] Također, treba napomenuti da nisu sve desne stranice ispunjene navigacijskim oknom, kao što nisu sve lijeve stranice pripovijedi realizirane dvostupačno. Tako razliku u kompozicijskim obrascima razbijaju prve stranice numerički označenih poglavlja kojima prethode velike reprodukcije s njihove lijeve strane, takozvane predgovorne popularno-znanstvene ekspozicije, ali i popularno-znanstvene najave potpoglavlja s epigrafima (uz orbitale), koje su dodatno istaknute sivom podlogom. Izuzetak su i desne stranice pojedinih fragmenata koje nemaju navigacijsko okno, već im je samo desni donji dio margine realiziran u sivoj podlozi. To su početne, desne stranice kemijskih elemenata, napose onih koji predstavljaju likove (jedini kemijski element koji ne predstavlja likove, a nema



Slika 5. Pregled navigacijskog okna u *Atanoru* (Horvat 2017: 175)

Što se tiče vizualnih peritekstoida, najveći dio u multimodalnom romanu *Atanor* obuhvaća reprodukcije slika, crteža, fotografija i sl. konvencionalnih vizuala koji su gotovo obvezni i intrinzično motivirani dijelovi multimodalnih romana (Hallet 2014: 154). Među njima se posebno ističu reprodukcije velikih formata koje kompozicijski zauzimaju cijelu stranicu pripovijedi, primjerice, one koje se nalaze na lijevim stranicama ispred numerički označenih dijelova i takozvanih orbitala. Gotovo sve reprodukcije motivski posreduju verbalni dio priče, ali njihovo verbalno-vizualno vezivanje nije uvijek očito jer su ponegdje motivi koje posreduju udaljeniji od reprodukcije ili su implicitno vezani krovnom temom romana. Bez obzira na udaljenost ili implicirano vezivanje, koje može razbiti multimodalnu koheziju, u

navigacijsko okno na desnoj stranici je „Terapija“) te su u tim slučajevima, zbog integracije međunaslova kao kemijskih simbola, što je učinjeno i s naslovom na naslovnoj stranici, navigacijska okna ispuštena. To donekle stvara disonantni učinak jer nema dosljednog obrasca i multimodalne kohezije (Nørgaard 2019: 192).

multimodalnim romanima, pa tako i u *Atanoru*, reprodukcije, vizuali i grafički elementi nisu sporadično priključivani verbalnom pripovjednom sloju (Hallet 2014: 151), već prate pripovjedne, napose tematske preokupacije i impulse romanesknih dijelova.

Velike reprodukcije u romanu nalaze se na *slobodnim* lijevim stranicama prije predgovornih popularno-znanstvenih ekspozicija, koje progovaraju s pripovjedne razine bliske autorskoj (meta)figuri, te popularno-znanstvenih najava potpoglavlja s epigrafima, u kojima se razjašnjavaju kemijske važnosti pojedine skupine (orbitale) periodnoga sustava. Prvi vizualni kontakt u pripovjednom diskursu *Atanora* jest ulje na platnu nakon stiliziranoga sadržaja, slika španjolskog slikara Jusepea de Ribere na kojoj prikazuje antičkog filozofa Aristotela. Poveznica s modusom izraženim riječima posve je eksplicitna jer taj dio počinje upravo imenom velikog filozofa te pripovijedanjem o osnovnim elementima staroga svijeta (vatra, zemlja, voda, zrak) kojima je Aristotel dodao eter. Slično je i s reprodukcijom Josepha Wrighta iz 1771. godine na kojoj se prikazuje Hennig Brandt, alkemičar koji je u potrazi za kamenom mudraca otkrio fosfor. To je i simboličan prikaz protagonista Vatroslava Pere Horvata, koji se upravo u potpoglavljima koja slijede (četvrta skupina kemijskih elemenata – titanij, cirkonij, hafnij i radefordij) posvećuje razmišljanjima o alkemiji i njezinim dosezima. (Meta)komentar o misaonim procesima i preokupacijama lika nalazi se u izraženom riječima s desne strane, svojevrsnom popularno-znanstvenom komentaru potpoglavlja s epigrafima, a koji je popraćen opsežnom lemom *alkemija* iz *Rječnika simbola* Jeana Chevaliera i Alaina Gheerbranta (Horvat 2017: 101–104).

Neke druge reprodukcije vrlo su pojednostavljeni prikazi razrađenih motiva, kao što je to fotografija razbijanja vala o stijene koja prethodi poglavlju 2. imenovanom „Između voda“, a koje okuplja elemente od druge do trinaeste skupine, nazivane još i prijelaznim elementima. Primjer je jednostavnog verbalno-vizualnog vezivanja i portret Paracelsusa, liječnika i alkemičara koji je u medicinu uveo pripravke na kemijskoj bazi, iz knjige Jean-Jacquesa Boissarda. Paracelsus je ujedno i intertekstualna poveznica s Borgesom i njegovom „Parcelsusovom ružom“.[245]

[245] Osim toga, postoje i primjeri multimodalne disonance. Primjerice, druga velika reprodukcija na stranici 37. jest primjer u kojoj se verbalni potpis razlikuje od vizuala. Vizual drvoreza nepoznatog autora, poznat kao Flammarionov drvorez, prvi se put pojavio u *L'atmosphère: météorologie populaire* Camillea Flammariona iz 1888. godine (Dukes 2022). Međutim, potpis u donjem dijelu stranice sugerira da je riječ o stranici „iz alkemičarskog traktata Ramona Llulla“ iz 16. stoljeća (Horvat 2017: 37). Problem odstupanja od multimodalne kohezije u tom je slučaju narušen upravo jezičnim markerima (Nørgaard 2019: 210) koji upućuju na posve drugi

Glede ostalih vizuala i grafičkih elemenata vezanih uz dominantno izražavanje riječima može se uočiti da prevladavaju slikovni prikazi portreta, crteži i skice povezani s alkemičarskim rukopisima i knjigama te fotografije vezane uz praktičnu primjenu kemijskih elemenata i njihove popularne pojavnosti. Također, uočava se niz shematskih i dijagramskih prikaza koji rasvjetljavaju i vizualiziraju podatke iz modusa izraženog riječima. Primjer je toga vizualizacija osnovnih elemenata staroga svijeta (vatra, zemlja, voda, zrak), njihovih simbola te odnosa među njima prema kojima se raspoznaju pojedina svojstva (suho, toplo, vlažno, hladno) (Horvat 2017: 15). U predgovornoj popularno-znanstvenoj ekspoziciji „0. Njutonij, Veliki prasak i eter" osim sličnih simbola spomenutih elemenata i njihovih odnosa, specifičnih za vrijeme prije razvijanja moderne znanosti, u vremenskom progresu prema suvremenim spoznajama kemije nalazi se i dijagramski prikaz ljudskoga tijela s udjelima najvažnijih kemijskih elemenata u njemu. Ključna je sintagma toga pripovjednoga sloja koja se vezuje uz vizualizaciju *zvjezdana alkemija* iz koje se iščitava posredan i specifičan odnos kemije prema organskim tvarima i bićima te životu, odnosno iz koje je nastala „formul[a] ljudskoga tijela ($C_{15}H_{100}O_{40}N_2$)" (Horvat 2017: 21). Spomenuta formula, a kojom će se na složeniji književni način komponirati pripovjedni diskurs u romanu, upućuje na to „da je svatko od nas periodni sustav u cijelosti" (Horvat 2017: 22).

Premda se u obliku tablice periodni sustav elemenata pojavljuje na tri pozicije i u sličnim inačicama u pripovjednom diskursu, reprodukcije na stranicama 42. i 81. nose interesantnija semiotička značenja u odnosu na sintaktičku substrukturu romana. Naime, riječ je o grafičkim shemama koje s obzirom na atanorsku priču razrađuju klasičan postav periodnoga sustava. Stoga bi se takve intervencije u tablici mogle smatrati i metatekstualnim jer pojašnjavaju sličnosti koncepta sustava kemijskih elemenata i pripovjednog sustava romana, a prema tome bi obuhvaćale i sintetičku funkciju (Pignagnoli 2014: 71). Primjerice, na periodni sustav na 42. stranici dodane su intervencije u vidu zaokruživanja glavnih junaka (H – Vatroslav Pero Horvat, He – Sunčica Davorka Završnik), izdvajanja dvaju mrtvih junaka (C – Set, S – Eugen Savojski) te dopunskih napisa o elementima od radefordija do ununoktija, koji su pretvoreni u alkemičarske recepte, i lantanoida (poezija) i aktinida (pjesnici), sadržajno i kompoziciji posve drukčijih od ostalih pripovjednih segmenata u pripovijedi. Intervencije, dakle, u shematskoj

izvor. S druge strane, prikaz srednjovjekovnog učenjaka koji je došao *do ruba svijeta* te naznake osnovnih elemenata može korespondirati s tematskom okosnicom romana. Donekle je disonantna i reprodukcija na 64. stranici, koja prethodi potpoglavljima druge skupine kemijskih elemenata naslovljenima „Druga orbitala – Zemlja i sol", a detalj je veće cjeline iz Seneđemove grobnice.

verziji sumiraju književna mjesta koja čine okvire priče i koja nedvojbeno odudaraju od ostalih razrađenih kemijskih elemenata iz sustava kroz književni diskurs.

Slično je s modificiranim periodnim sustavom na stranici 81. koji iznad skupina imenuje međunaslove poglavlja i većih cjelina pripovijedi, a osim toga, kao i spomenuta reprodukcija, obilježava drukčije realizirane dionice – alkemičarske recepte i simbole te lantanoide i aktinide koji su ispisani stihovno. Budući da su intervencije izvedene u samim tabličnim prikazima periodnoga sustava, a u oba je slučaja riječ o reprodukciji integriranoj u pripovjedni diskurs, primjeri dokazuju da su metatekstualni komentari mogući u multimodalnom romanu i kroz neverbalne slojeve te su takvi vizuali nadrasli svoju uobičajenu ilustracijsku funkciju. Kao što su vizuali u homodijegetičkim pripovijedima perspektive i načini shvaćanja svijeta pripovjedača (Nørgaard 2019: 210), tako i u *Atanoru*, koji je oblikovan kao heterodijegetička ekstradijegetička pripovijed, multimodalni izbori govore u prilog pripovjedačke instancije koja s (nad)razine i pripovijeda i konstruira.

Uz mnoge alkemičarske motive u reprodukcijama rukopisa, crteža i slika te uz grafički simbol vodika koji se pojavljuje isključivo u potpoglavljima s alkemičarskim receptima kao svojevrsni potpis, pripovjednim cjelinama dominira i jedan relativno nov grafički element – QR kod (vidjeti Slika 4). Zuzana Husárová i Bogumiła Suwara QR kodove u književnosti vezuju uz eksperimentalnu književnost (Husárová i Suwara 2013: 149). U Horvatičinu opusu taj element, s iznimno naglašenom indeksnom funkcijom koja *komunicira* s epitekstovima (Pignagnoli 2014: 69–70), pojavljuje se prvotno u romanu *Vilijun*, a zatim i u *Atanoru*. Osim što se mogu pojaviti u nakladničkim peritekstovima (Aktaş 2017: 59), QR kodovi se grafički ucjepljuju i u pripovjedni diskurs. Iako čitatelj u tom slučaju prestaje linearno čitati te se počinje uključivati u dinamični digitalni svijet, u tiskanoj knjizi, pa tako i *Atanoru,* QR kodovi nemaju klasičnu intermedijalnu funkciju[246] jer svojim viz*ualnim obrascem* samo posreduju informacije (Husárová i Suwara 2013: 146), oni drugi medij s njegovim specifičnim semiotičkim modusima tek impliciraju te posredno omogućuju njegovu reprodukciju učitavanja grafike u pametne uređaje.[247] Riječ je, dakle, o tome da se „roman kao tiskani medij zapravo izravno priključuje na internet, odnosno, internet se uvodi u prostor romana“ (Kos-Lajtman 2016b). Slično kao što

[246] Osim možda kada „[s]vojim fizičkim likom u knjigama crno-bijeli kvadrati QR kodova na bijeloj podlozi papira“ čine evokaciju, kako primjećuje Oraić Tolić, „Malevičeva crnoga kvadrata na bijeloj podlozi slikarskoga platna iz doba avangarde“ (Oraić Tolić 2019: 337).

[247] Stoga je paušalno etiketirati roman kao interaktivni roman (Buljubašić I. 2016b), kao što je pojašnjeno i u primjeru Stojevićeva romana, budući da QR kodovi, kao ni fusnote, ne doprinose stvarnoj promjeni pripovijedi niti imaju mogućnost realizirati čitateljske odluke na pripovjednoj razini romana, već „multimodalni roman zrcali i pridonosi širem pomaku u praksama kulturnog označavanja“ (Hallet 2009: 140).

to u citatnim rubnicama na lijevim stranicama rade citati, tako QR kodovi uz pomoć elektroničkih uređaja reproduciraju sadržaje u njih pohranjene. S jedne strane oni funkcioniraju kao „dodatni materijal povezan s tiskanom knjigom“ (Pignagnoli 2014: 69), dakle bliže peritekstovima, a s druge strane obogaćuju čitateljski proces, u onim slučajevima kada su usko povezani s motivima, dijele svijet protagonista, pa čak i funkcioniraju kao pozadinska glazba čitanju. Takav je primjer u potpoglavlju „Glazba“ u kojoj je integriran QR kod s natpisom „Najbolje skladbe Georgea Gershwina“ koji je omiljeni skladatelj Vatroslava Pere Horvata (vidjeti Slika 4). S druge strane, primjer koji funkcionira kao *dodatni materijal* te je tek posredno povezan s izražavanjem riječima jest QR kod u potpoglavlju „Rudinske glave“. Naime, motivska su osnovica titularne glave, kameni reljefi, dok se u jednoj rečenici eksplicira protagonistova krivnja spram „nestanka glagoljske kulture“ i svijest o „nesposobnosti da dešifrira naslijeđeno, a time i samoga sebe“ (Horvat 2017: 72). Ta je krivnja popraćena QR kodom s natpisom „Az – hrvatski glagoljski murali“ kao jednim od mogućih izbora interpretacija spomenute glagoljske kulture.

QR kodovi svakako osvještavaju fizičku dimenziju knjige jer odluku o učitavanju i reprodukciji prate fizički pokreti čitatelja koji uključuju i baratanje i knjigom i pametnim uređajem, a s novim spoznajama i uočenim odnosima nakon *gledanja* i *slušanja* vraćaju čitatelja u dijegezu romana čime se mijenja konvencionalno iskustvo čitanja (Aktaş 2017: 60; Buljubašić I. 2018: 149). Ideja koju prati i autoričin *Auron*, a koja je integriranjem QR kodova jače izražena u *Atanoru*, jest „verbalno-vizualna galerizacija svijeta“, tj. oblikovanje romana „kao golemog skladišta podataka koje se nastoji zahvatiti i u dijakronijskoj i u sinkronijskoj perspektivi“ (Kos-Lajtan 2016: 121). To je ponovno u dosluhu s multimodalnim figuriranjem romana kao kulturnoga arhiva te uopće viđenjem tog (pod)žanra kao odraza suvremene komunikacija, a osobito digitalnog okružja i popularne kulture (Nørgaard 2019: 36–37).

Reprodukcije u multimodalnom romanu *Atanor*, bez obzira na to je li riječ o kompozicijski izdvojenim elementima ili vizualima koji su jasno vezani uz izražavanje riječima, dakle, nalaze se na istoj stranici, a veći je dio njih alografski, nadrastaju funkcije „praktično-dekorativne poveznice“ kakve im Kos-Lajtman pripisuje u *Auronu* (Kos-Lajtman 2016a: 192). Riječ je mahom o integriranim, a ne popratnim elementima, dijelovima koji neverbalno pridonose dijegezi romana, čak i u slučajevima kad je evidentna multimodalna disonantnost. To se ponajbolje očituje s obzirom na tumačenje romana kao kulturnog arhiva tipičnoga za mutimodalne romane, a može se napomenuti da su kulturni i umjetnički aspekt u romanu, osobito takvom integracijom, zastupljeni *izravno* i *ekstenzivno* te više nisu tek *jezično*

posredovani pripovijedanjem, u najčešćoj funkciji karakterizacije likova (Hallet 2009: 145–146). Reprodukcije i druge neverbalne i vizualne elemente u *Atanoru*, stoga, ne treba jednoznačno imenovati *ilustracijskim paratekstovima* (Kos-Lajtman 2016a: 270), već treba razmotriti njihovo vezivanje s narativnim figurama i svijetom romana. Također, treba uzeti u obzir da „prisutnost ilustracija ne čini nužno književno djelo multimodalnim" (Gibbons i Whiteley 2018: 250) te je prije svega važno reprodukcijama utvrditi učinke spram pripovjednih struktura pripovijedi.[248] Za razliku od klasičnih ilustracija, koje su obično posteriorno mišljene te umetnute uz dionice pripovijedi, učinci vizuala u multimodalnom *Atanoru* nadrastaju prvotnu ilustrativnu prirodu te postaju elementi koji pridonose razrađenijem viđenju pripovjednoga svijeta i drugi semiotički oslonac pripovjedačkom glasu (Gibbons 2008: 108; Hallet 2009: 131–132).

Do sada primijećeni i analizirani elementi, i peritekstovi i peritekstoidi, bili su *podređeni* centralnom konceptu romana – kemiji, a tako je i s predgovornom popularno-znanstvenom ekspozicijom (uz numeričke međunaslove), popularno-znanstvenom najavom potpogavlja s epigrafima, tj. najavama pojedinih skupina iz periodnoga sustava te fusnotama. U njima se najsnažnije očituje fingiranje popularno-znanstvenoga diskursa i/ili instruktivnoga diskursa, kroz svojevrsno ograničenje kemije i periodnoga sustava (Buljubašić I. 2018: 143) koji ekspandira prema svim pripovjednim strukturama. U dominantnom izražavanju riječima te su dionice realizirane u minimalnom pripovjednom režimu, tj. karakterizira ih odsutnost pripovijedanja i razvijanja događaja, a izlaganje više nalikuje na popularno-znanstvenu i instruktivnu pripovjednost o zadanim znanstvenim spoznajama.[249]

Predgovorno popularno-znanstvene ekspozicije jesu dionice obuhvaćene međunaslovima koji se naslovljavaju numerički[250], a upravo se u njima ponajviše prepoznaju karakteristike pripovjedača koji će oblikovati pripovjedni diskurs te ponuditi izbor citata, QR kodova i

[248] Dakako, imajući na umu da gotovo ne postoje monomodalni tekstovi (Gibbons i Whiteley 2018: 249) te da su „*svi* romani multimodalni" (Nørgaard 2019: 34), samo se kategorički razlikuju s obzirom na učestalost, intenzitet i učinke semioze semiotičkih modusa.

[249] Katnić-Bakaršić pojašnjava da poststrukturalistička stilistika „smatra da je naracija zastupljena i u akademskom diskursu", tj. u specijaliziranim diskursima, „što ga tako na prvi pogled neočekivano povezuje i sa književnoumjetničkim diskursom" (Katnić-Bakaršić 2006: 294). Osim nabrojenih elemenata koji funkcioniraju kao peritekstoidi, među potpoglavljima kemijskih elemenata s minimalnim su uplivom radnje zastupljeni dijelovi koji imitiraju specijalizirani diskurs u alkemičarskim receptima. Napose se to odnosi na izvedbu tabličnoga prikaza alkemijskih simbola i njihovih tumačenja na dvije stranice potpoglavlja „Alkemičarski recept broj 15: simbolika alkemijskih znakova".

[250] „0. Njutonij, veliki prasak i eter", „Broj jedan", „1. Kotač se pokreće", „2. Između voda" te „3. Kotač se i nadalje okreće".

producirati dijelove svijeta likova iz priče. S obzirom na semantičku substrukturu ti dionica, ali i kompozicijsko-organizacijski aspekt, uočava se bliskost tih dijelova [251] s retoričkim strategijama u modusu izraženom riječima u akademskoj prozi – utjecaja 1. lica množine (*sve to vraća nas, mi smo još uvijek na početku odgonetku o tome tko smo, vratimo li se, začarani krug naših ideja i naših atoma pokreće nas*…), ali i *pasivne forme izlaganja* koja objektivizira iskaze (*sve što postoji mijenja se, prihvati li se mogućnost, kako bi se do kraja ilustrirala, periodni sustav elemenata u svom klasičnom izdanju pravokutna je oblika*…) (Katnić-Bakaršić 2012: 70–72). Osim toga, izlaganje u tim dionicama ima dodira i s esejističkim subjektom, koji u njega unosi iskustva onkraj znanstvenih koncepcija, osobito alkemije, religije i umjetnosti. Da je pak riječ o uvodu u književnu radnju te svojevrsnim *intermezzima* ponajviše je istaknuto metatekstualnim komentarima[252] koji mogu biti čitani i kao predgovarateljski jer se podudaraju s komunikacijskim situacijama kakve Genette označava kojom god vrstom uvodnoga i početnoga teksta „o predmetnoj temi teksta koji slijedi" (Genette 1997a: 161).[253]

Predgovorno popularno-znanstvene ekspozicije, kao i popularno-znanstvene najave s epigrafima primjeri su *narativizacije svijeta* (Kos-Lajtman 2016a: 65) koji se u *Atanoru* realiziraju kroz prilagođavanje književnoga diskursa kemiji i periodnome sustavu, ne zanemarujući raznovrsnost semiotičkih resursa koji su dostupni suvremenom čitatelju. Ipak, premda stilistička obrada izražavanja riječima upućuje na sličnosti toga modusa, od predgovorne popularno-znanstvene ekspozicije popularno-znanstvena najava ponajprije se razlikuje po tome što je dosljedno izvedena u sivoj podlozi, poput rubnica, te je njezino izražavanje riječima organizirano jednostupačno, tj. u okviru je stranične organizacije konvencionalno postavljeno. To su dionice koje prethode potpoglavljima – kemijskim elementima koji su raspoređeni po pripovjednom diskursu prema skupinama periodnoga

[251] Što se tiče izražavanja riječima, isto vrijedi i za popularno-znanstvene najave potpoglavlja.

[252] Primjerice: „Alkemija je zaslužna i za današnje spoznaje o kemiji, fizici, mineralogiji, biologiji i medicini, pa će se neka njezina učenja donijeti i u ovome tekstu." (Horvat 2017: 20), „U ovoj priči glavni je junak Vatroslav Pero Horvat. On ne pamti roditelje i u vlastitu je svijetu ono što je svemiru *vodik* – element koji se susreće posvuda, ali u malim količinama." (Horvat 2017: 25) ili pak „*Atanor* je knjiga igračka. Nije ga potrebno čitati po određenom pravilu, a opet, moguće je slijediti periodni sustav elemenata i prateći orbitale ili periode otkrivati u njih upisani model svemira." (Horvat 2017: 203).

[253] Ne ulazeći detaljno u sličnosti i razlike, predgovorne popularno-znanstvene ekspozicije u *Atanoru* donekle sliče *uklopljenim predgovorima* (Genette 1997a: 170) kakve Genette razmatra u kanonskim djelima kao što su *Ilijada* i *Odiseja* ili pak *Bijesni Orlando* te navodi da kao predgovorne situacije funkcioniraju uvodni retci u kojima se nalaze invokacije, najave teme, uspostava polazišne točke pripovijedanja, pojašnjavanje posvete, izjava o autorstvu ili istinitosti itd. (Genette 1997a: 164–165). Da to nisu autonomni peritekstovi, već je riječ o specifičnim dionicama pripovijedi, dakle peritekstoidima, govori i to što se u njima usuglašava i preuzima pripovjedni stil ostatka izraženog riječima, a uočeni su metatekstualni iskazi (Genette 1997a: 171–172) kao i u popularno-znanstvenim najavama potpoglavlja.

sustava, a koje su imenovane kao orbitale[254]. Ono po čemu se također razlikuju jesu i epigrafi koji prethode sloju izražavanja riječima. Za razliku od četiriju epigrafa koji prethode pripovijedi, u ovoj poziciji u svojevrsnom *pretpoglavlju* epigrafi odražavaju snažniji učinak potpisima autora, premda se i značenjski dosezi prepleću s motivskim preokupacijama. Čini se, dakle, da se u tim epigrafima, koji su integrirani dijelovi popularno-znanstvenih najava, ostvaruju dvije epigrafske funkcije – komentiranje teksta te posredovanje imena citiranoga autora (Genette 1997a: 157–159).

Kao istaknuti signal okvira akademskoga diskursa i njegovih retoričkih strategija kojima je preplavljen *Atanor* prepoznaju se i fusnote. One se pojavljuju u svim autoričinim romanima (Kos-Lajtman 2016a: 185) te kao i prethodni elementi pripisuju se karakterističnom usmjeravanju književnoga diskursa znanosti i populariziranju znanstvenih spoznaja „u medij pojačane komunikativnosti" (Lukić 2017: 345).[255] Za razliku od istaknutog fusnotnoga aparata metafikcijskoga karaktera u Stojevićevim *Baladama o Josipu*, u *Atanoru* su fusnote izvedene posve u skladu s funkcijama akademske proze te su u njima „'uklanj[ani] tragovi' emocionalnosti i ekspresivnosti" (Katnić-Bakaršić 2007: 78). Naime, fusnote primarno služe ostvarivanjima referencijalne, metajezične i dijaloške funkcije (Katnić-Bakaršić 2007: 79), dakle pojašnjavaju alkemijske, kemijske, filozofske, kozmologijske i druge termine (često etimološke veze), iskaze, koncepte, prijevode, izvore – primjerice fusnote o higiji, pansofiji, pridjevu alkalno, somi itd. Fusnote u *Atanoru*, a uzimajući u obzir sve do sada uočeno glede imitacije akademskoga diskursa i znanstvenoga koncepta podloge pripovijedi, pa onda ostvarenih elemenata poput lijevih citatnih rubnica, ne žele *oneobičiti* i *ogoliti* (Katnić-Bakaršić 2007: 81) književne i multimodalne strategije oblikovanja pripovjednoga diskursa, već prije u dosluhu s potvrđenim didaktičkim i referencijalnim učincima traže potvrde za svoje uporabe i približavaju dva često posve suprotna diskursa.[256] U svakom slučaju, i u ovom romanu fusnote potvrđuju da je priroda njihovih oblika uvjetovana dvjema suprotnostima – onom koja ističe privatnu, osobnu i izražajnu sferu (kompozicijski izvedene u donjim marginama, veličinom

[254] „Prva orbitala – Meke kocke", „Druga orbitala – Zemlja i sol", „Treća orbitala – Umjetnost", „Četvrta orbitala – Alkemija", … „Šesnaesta orbitala – Predodređenost", „Sedamnaesta orbitala – Neobuzdanost", „Osamnaesta orbitala – Krug sedmoga dana".

[255] Upravo je popularno-znanstveni diskurs most između užeg akademskoga diskursa i javnoga diskursa, pa je tako njegova „primarna funkcija komunikativna, odnosno referencijalna" (Katnić-Bakaršić 2007: 166). Također, Edward J. Maloney ističe da fusnote u pripovjednoj prozi, neovisno o tome u kojemu se mediju pojavljuju, „svoje podrijetlo duguju" fusnotama i bilješkama iz pisanoga akademskoga diskursa (Maloney 2005: 15) što je u skladu i s uočenim učincima toga (inter)diskursa u *Atanoru.*

[256] Kos-Lajtman napominje da se svi autoričini romani, ponajprije elementi oslonjeni na znanstvenu citatnost, peritekstovi i peritekstoidi, iscrpljuju u „podvlačenju dokumentarnog, stvarnosnog karaktera" (Kos-Lajtman 2016a: 185).

slova manjom od centralnog izražavanja riječima) ili pak onom koja ističe javnu, objektivnu i neosobnu sferu (jasniju iz gramatičkih i leksičkih izbora tih iskaza i tematske organizacije) (Dworkin 2013: 60).

Element koji slijedi pripovijed, a obuhvaćen je peritekstualnim autorskim slojem pravilo je i karakterističnost Horvatičina opusa. U *Atanoru* se takav element naslovljava „Elementologija", a riječ je o metatekstualnom priručniku, „ključ[u] za čitanje" (Lukić 2017: 347) i tumačenje pripovijedi, koji se od ostalih dodataka u drugim autoričinim romanima, kao što je, primjerice, „Slovarij" u *Azu*, razlikuje ponajprije s obzirom na zanimljivi kompozicijski aspekt. Naime, za razliku od konvencionalne organizacije pisanoga diskursa u vertikali stranice *Atanor* u „Elementologiji" iskušava horizontalnu perspektivu kojom se omogućava veća preglednost tablično uređenog sadržaja. Riječ je o nekoj vrsti diskursa bližem kazalu ili pak rječniku manje poznatih pojmova, nego završnim bilješkama, ali koji evidentno pripada vanjskom anotacijskom aparatu te nije dio fikcijskoga mikrokozmosa (Zubarik 2005: 12). „Elementologija" funkcionira kao dio pomoćnoga i dopunskoga diskursa, međutim, svoju bliskost s pripovijedi naznačuje višestruko. Prvo, osim tipografski i kompozicijski konvencionalnoga naslova prati ga već u drugim elementima zamijećeni (tipo)grafički naslov izveden u maniri kemijskih simbola. Drugo, između dominantnog izražavanja riječima, koji sadržajno obuhvaća spoznaje o kemijskim i fizikalnim svojstvima elemenata, a izvedeno je popularno-znanstvenim i/ili instruktivnim diskursom, i naslova ucijepljen je kao epigraf citat iz Biblije. Treće, središnji dio izražen riječima počinje metafikcijskim komentarom, a slični komentari pronalaze se i u peritekstoidima:

> *Atanor* je ispripovijedan po orbitalama periodnog sustava elemenata u kojemu su svojstva elemenata dodijeljena likovima, a likovi su razmješteni po koordinatama rebusa jedne životne zgode. Periodni sustav, kao savršen sustav prepoznat ljudskim umom, u ovoj pripovjednoj strukturi preuzet je i u svom grafičkom i u svom narativnom smislu. (Horvat 2017: 313)

Četvrto, podloga cjelovitom elementu nije konvencionalno bijela, već siva, jednaka podlozi na marginama stranica pripovijedi te popularno-znanstvenih najava potpoglavlja s epigrafima. Peto, numerička neprekinutost označivanja fusnota nastavlja se iz pripovijedi, a čiji kontinuitet daje dojam koherentnosti pripovijedi i peritekstualnoga aparata.

S druge strane, nastavljanje označivanja fusnota numeričkim vrijednostima iz pripovijedi može stvoriti i multimodalnu disonantnost, osobito jer se u „Elementologiji", kao i u posveti, eksplicira autorska perspektiva. Naime, fusnota 69 ističe da su „[p]ojašnjenja elemenata preuzeta [su] uz prilagodbu autorice s mrežnog mjesta glossary.periodni.com" (Horvat 2017:

316), čime se nedvosmisleno odgovornost pripisuje autorici. Time se pak šalje i dvojbeni signal da se pripovjedačku (nad)instanciju pripovijedi, koja uvelike stilističkim izborima izražavanja riječima nalikuje na subjekt „Elementologije“, izjednačava s autorskim glasom.

Možda više od drugih romana iz korpusa ovog doktorskog rada *Atanor* upotrebljava raznovrsnost vizualnih reprodukcija, koje podsjećaju da je zaokret k slici (Purgar 2009) u suvremenoj kulturi neodvojiv od zaokreta k multimodalnosti (Buljubašić E. 2015). Multimodalna stilistička analiza romana *Atanor*, osobito njegovih peritekstova i peritekstoida, u kombinaciji sa semiotičkim modusima kompozicije i tipografije, ukazuje na to da je potrebno razmotriti i primijeniti dostupne stilističke alate iz multimodalnoga pristupa kako bi se *likovni romani* poput *Aurona* ili pak *Atanora*, „u koj[ima] likovno tijelo teksta sinkronicitetno supostoji uz ono verbalno čineći njegov egzistencijalan i vitalan dio“ (Kos-Lajtman 2016a: 122), sustavno prepoznali u (pod)žanru multimodalnog romana. Osim toga, s obzirom na dosljedno znanstveno i popularno-znanstveno citiranje, evociranje i imitiranje, očito više nego u drugim romanima korpusa, moglo bi se reći da je u *Atanoru* riječ o *fetižaciji znanstvenoga stila* (Škiljan 1989: 68–81 prema Katnić-Bakaršić 2007: 85) koja u različitim peritekstoidima i peritekstovima ostavlja specifične stilske učinke, najprepoznatljivije kroz tendenciju popularizacije znanstvenih koncepcija.

4.2.3. *Bogovi neona* Nenada Stipanića

Među romanima iz korpusa doktorskoga rada multimodalni roman *Bogovi neona* Nenada Stipanića iz 2019. godine izdvaja se s obzirom na jedinstvenost nepripovjednih elemenata koji funkcioniraju kao veze romana i izvanknjigovnoga svijeta. Riječ je specifičnom povezivanju dvaju autorskim imenom i djelovanjem povezanih, a opet odvojenih diskursa – književnog diskursa te multimedijskoga diskursa, s profilima na društvenim mrežama autora Stipanića. Kritika zamjećuje da je Stipanićev roman odmak od dosadašnjih njegovih književnih ukoričenja (Primorac 2020) te da je riječ o „nekoj vrsti romansirane autobiografije provučene kroz žanrovske filtere *bizarra* i *weirda*, a potom isfragmentirane i remiksane na način da na koncu transcendira i sam medij književnosti“ (Kreho 2019). Spomenuta transcendencija omogućena je onim što Ellen McCracken naziva centrifugalnim peritekstualnim aspektima (McCracken 2013: 106–107), a Pignagnoli tumači kroz indeksnu funkciju peritekstova (Pignagnoli 2014: 69–70), što će se u kontekstu multimodalnoga pristupa romanu razmotriti ponajprije kroz peritekstoide fiksirane u određenim zaglavljima poglavlja kao mrežne poveznice i QR kodove,

a potom i u reprodukcijama isječaka dnevničkih zapisa i fotografija. Riječ je o multimodalnom romanu koji postavlja posve tipična aktualna pitanja za razdoblje dominacije *virtualne ontologije*, u kojem „se mijenja koncept ontologije, a time i sam čovjek, kultura i cijela humana povijest“ (Oraić Tolić 2005: 140, 125). Služeći se ne samo žanrovskim elementima u okrilju spekulativne fikcije i autobiografije već i osobitim oblikovanjem pripovijedi uz pomoć raznovrsnih semiotičkih modusa čija aktivacija ovisi o tehnologiji, u *Bogovima neona* promatrat će se odnosi među sljedećim peritekstovima, odnosno peritekstoidima:

- epigraf Rosi Braidotti
- prisutne/odsutne reprodukcije fotografija (7/32)
- zaglavlja s (potencijalnim) mrežnim poveznicama i QR kodovima
- anketni obrazac „Popis smrti“.

Opće je mjesto književne kritike i recentne povijesti hrvatske književnosti svojevrsni rez koji se 90-ih godina 20. stoljeća, uslijed povijesno-političkih prilika, dogodio u književno-kulturnoj sferi, povlačeći za sobom pitanje žanrovskog i diskursnog zaokreta od igrivih tekstualnih svjetova postmodernizma prema autobiografskom diskursu, dnevničkim, memoarskim poetikama i uopće *poetici dokumentarizma* (Oraić Tolić 2005: 119; Ryznar 2017: 94–103. Takav trend zamjećuje se i u anglofonoj književnosti i publicistici koja nastavlja popularnost žanrovske hibridnosti, osobito „memoara, osobnih eseja i autofikcijskih romana“ (Pignagnoli 2023: 6), a u okrilju dominacije takve orijentacije na mimetičnost *Bogovi neona* s *bizarro* utjecajem djeluju doista neobično.[257] U bizarnom svijetu romana, čije je vremensko određenje u daljoj i dalekoj budućnosti, među ostalim se printaju djeca i objedi, ljudi žude za što većim dugovima i kreditima, a Zemljom konačno vlada mreža visoko tehnološki sofisticirane umjetne inteligencije koja je, nakon čišćenja planeta od ljudske vrste, uspjela planet obnoviti. To je verzija mogućega svijeta (Peleš 1999: 42–43) u kojemu su knjige nepotrebne, čak i zabranjene, a rečenice otjelovljene i složene u podivljala plemena skrivena po Isusovim crijevima. U kontekstu mogućnosti iskazivanja i semiotičkih modusa oblikovanja pripovijedi roman se približava autopoetikama romanopisaca s kraja prošloga stoljeća koje je Nemec obuhvatio terminom *neoavangardista*, primijetivši da se u njihovim eksperimentalnim aranžmanima, više nego u drugim utvrđenim modelima romana toga razdoblja, očituje

[257] Igor Gajin, primjerice, naziva *ekscesom* noviju pojavu distopijskih romana u suvremenoj književnoj produkciji, uzimajući u obzir da u tradiciji hrvatske književnosti gotovo da ne postoje književni tekstovi koji bi se svojim obilježjima mogli ubrojiti u znanstvenofantastične, a ključno razdoblje za taj je žanr predstavljaju tzv. fantastičari koji s osloncem na postmodernističku poetiku djeluju 70-ih godina 20. stoljeća (Gajin 2015: 43–44).

nepristupačnost te hermetičnost i na razini priče i na razini pripovjednoga diskursa, a što ponajprije proizlazi iz činjenice svjesnoga otklona od mimetičkih strategija (Nemec 2003: 359). Stoga mogućnost žanrovskoga dekodiranja romana kao *romansirane autobiografije* s elementima *weird*, tj. *bizarro* književnosti, kako sugerira Dinko Kreho (Kreho 2019), djeluje nespojivo. Međutim, upravo je ta eklektičnost i kontradiktornost karakteristika raznovrsnih pripovjednih tekstova spekulativne fikcije u 21. stoljeću (Wolfe i Beamer 2011: 185).[258]

Premda ju odlikuje *formalna nejedinstvenost* (Zlatar 2000: 37) i opća stilska neodređenost, autobiografiju je definicijski moguće predočiti jednostavnom rečenicom: „netko sam piše o svom životu" (Zlatar 2000: 35), odnosno u modernoj verziji: netko „*piše[m]* svoj život" (Zlatar 2000: 36). Autobiografski diskurs prije svega fokusiran je na slike „iz osobne povijesti (djetinjstvo, odrastanje) kao i problematiziranj[e] društvene povijesti" (Sablić Tomić 2002: 19), a također mu je „najvažniji izvor u sjećanju, procesu pamćenja i introspekcije" (Medarić 1993: 47). To sugerira autobiografsku usredotočenost na predmetnu i tematsku vizuru teksta te priziva dominaciju referencijalne jezične funkcije s jedne strane, dok s druge, pak, strane autobiografija pokazuje tendenciju samorefleksije (Zlatar 2000: 36). U svakom slučaju, za autobiografiju je važna afirmacija figure autora (Zlatar 2000: 40), što se donekle, premda s posve drukčijim učincima, reflektira i u Stipanićevu romanu. Štoviše, u kontekstu u kojemu se razvijaju ti diskurzivni tragovi u romanu, a pogotovo u srazu sa žanrovskom presvlakom *bizarra*, primjerenije je govoriti o stilskoj strategiji uporabe *refleksa* autobiografskoga diskursa – *autobiografizmu* (Medarić 1993: 46) i s tom strategijom povezanim učincima.[259]

Julia Nikiel sugerira da je proliferacija i popularnost *bizarro* pokreta posljedica postmodernističkih tendencija dehijerarhizacije i decentralizacije u književnom polju koje su omogućile diskursno-stilsku raznolikost književnosti 21. stoljeća (Nikiel 2013: 89–90). Međutim, autori okupljeni oko *bizarra* definiraju svoje djelovanje kao „rezultat post-postmodernih promjena" i odmaka od *mainstream* trendova (Olkusz 2016: 144, 147). Jedna je to u nizu sve popularnijih žanrovskih kombinacija koje se uklapaju u širi koncept spekulativne

[258] Ne samo da je to tipičnost spekulativne fikcije već je i žanr romana i postmoderne kulture. Naime, na tragu bahtinovske teorije jasno je da je roman moguće „definirati kao dijalektičan" (Currie 1998: 64), dok je postmoderna kultura, a posljedično i njezina inačica u književnosti sklona čestim identitetskim „prerušavanjima, lakim prijelazima iz krajnosti u krajnost i najneobičnijim sklopovima" (Oraić Tolić 2005: 149).

[259] Ryznar upozorava na bliskost termina autobiografizam i autofikcija te dodaje da on u književnosti „ne označava kakav književnosti stran, iz zbilje uvezen diskurz, nego, upravo suprotno, jedan od njezinih najtipičnijih iskaznih modusa (autodijegetičko pripovijedanje)", a priča koju o sebi subjekt priča upotpunjuje se uz „dnevničke zapise, pisma i sl.", metacitate, „fragmente tuđih biografija" (Ryznar 2017: 90).

fikcije, nerijetko se smatra podžanrom *weird* proze koja „kombinira elemente horora, *fantasyja* i znanstvene fantastike“, a za njezin je razvoj i prepoznatljivost ključan utjecaj H. P. Lovecrafta (Murphy 2017: 79–80)[260], na kojeg se referira i u *Bogovima neona*. *Bizarro* se u svojoj slojevitosti može prepoznati po specifičnostima kao što su tendencija kršenja normi, odnosno potpuna tematska, pripovjedna i stilska sloboda koja neprestano izaziva čitateljska očekivanja, provokativna, nerijetko tabuizirana tematika, transgresivnost i subverzivnost tematiziranih pitanja, jezična brutalizacija opisa i nerijetko iznimno nasilje i opscenost, humoristički i satirički ton, spajanje apsurdnosti s višeznačnošću, interdiskurzivnost, poigravanje s elementima horora, groteske, nadrealizma, turpizma, naglašeno kontrastiranje s učinkom stvaranja nelagode, no ne naginjući prema strahu kao u hororu, već prema ironiji, metafikcijski aspekti, nesklonost nasumičnom unatoč kombinacijama nespojivog, alogičnost, snovitost, kič (Olkusz 2016: 144–146).[261] Tematske okosnice *bizarra* često završavaju u „nasilju, perverziji i opscenim seksualnim slikama“, a čitanje *bizarra* prati doživljaj uznemirenosti i odbojnosti s jedne strane te zavodljivosti s druge strane (Nikiel 2013: 100). Nikiel napominje da *bizarro* sugerira prelaženje „granica dobroga ukusa, političke korektnosti i pristojnosti“ s ciljem propitivanja postavljenih granica i generalno problematiziranja slike svijeta (Nikiel 2013: 100), što se ne zaustavlja samo na granicama književnih pitanja pripovjednih, stilskih i žanrovskih specifičnosti već i na pitanju društvenih, političkih, tehnoloških, etičkih i drugih dimenzija izvanknjiževnoga svijeta. Također, *bizarro* je fasciniran pop-kulturnim fenomenima, poigrava se estetikom šoka, usmjeren je na egzistencijalni apsurd i općenito se drži protestom „protiv podređenosti umjetnosti zahtjevima političke korektnosti i masovnog ukusa“ (Mazurkiewicz 2016: 63–74). *Bizarro* književnost povezana je i s *cult* književnošću, a, osim izvanknjiževnih specifičnosti romana, s tim žanrovskim određenjem dijeli perspektive pripovjedača odnosno (anti)junaka kao buntovnoga autsajdera „s etosom protiv establišmenta“ (Murphy 2017: 35).[262]

[260] Pripovjedna proza uključena u termin spekulativne fikcije koja odmiče od konvencionalnih i klasičnih žanrovskih obilježja u 21. stoljeću pokazuju tendenciju raspršivanja i raznovrsnosti, a mnoge kovanice kojima se želi obuhvatiti marginalizirano književno polje, nerijetko povezano uz pokrete, nakladnike neovisne scene, specijalizirane književne časopise i mrežna mjesta, naglašavaju svoje žanrovske prethodnike ili utjecaje: *slipstreama, transrealizma, new weirda, postmodernog fantasyja, postžanrovske fikcije*, *cross-genrea* itd. (Wolfe i Beamer 2011: 164–165).

[261] Mnoga od nabrojenih obilježja, osobito kontradiktornost i jukstapozicija nespojivih svjetova i ideja koja počivaju na učinku *kognitivne disonance*, simptomatični su i za podžanr *slipstreama* (Wolfe 2011; Nikiel 2013: 96–98). Vidjeti o kognitivnoj disonanci i u kontekstu multimodalne književnosti (Gibbons 2012a: 53).

[262] Pop-kulturna referencija koja je ujedno i referencija usmjerena na kritiku suvremenoga konzumerizma i besmisla (Ferri 1970) u romanu se prepoznaje kroz naslovnu sintagmu *posuđenu* iz pjesme *The Sounds of Silence* Simona i Garfunkela iz 1964. godine. Bogove u množini Stipanić razrađuje oslanjajući se i na *religijski* podtekst pop-pjesme, provlačeći ga kroz suvremene koncepcije posthumanizma i transhumanizma.

Bogovi neona kao primjerak *bizarro* književnosti prepoznaju se u motivsko-tematskom sloju, tj. po svojoj autoreferencijalnosti svijeta teksta (Peleš 1999: 21), prema postiranju pripovjedača u pripovjedni svijet onkraj fizikalnih parametara i zakona empirijskoga svijeta. Čitatelj ga nalazi kako se kreće Isusovom aortom na putu do središta njegova srca u kojemu, hiperbolistički istaknutoga protoka od milijardu godina nakon proživljenoga ljudskog života, želi na Isusa izvršiti konačni udarac, izvršivši tako atak i na ljudsku vrstu čijim ga religijskim konstruktom smatra. Riječ je, kako pojašnjava sam autor na Tumblru, o tome da je „Isus metafora zapadne kulture i starog čovjeka, kršćanstvo preteča interneta" (Stipanić 2022) [263], a u zapadnom je humanizmu detektirana velika kriza. Roman, stoga, sadrži satiričke i groteskne impulse koji nisu prvotno kritika religijskog hijerarhizma i dogmatizma, već više općenita kritika društveno-političkoga i uopće kulturnoga stanja suvremenosti. To je stanje predočeno kao „konzervativno-dugovni svijet" u kojemu „znanost potvrđuje vjeru" (Stipanić 2019: 57) i u kojemu je odlučeno da se 47025. godine, „kada je tehnologija omogućila tostiranje materije", poravna Zemlja (Stipanić 2019: 54).

U Stipanićevu multimodalnom romanu nema razvidno nasilnih dionica, opisi rata svjetova nisu detaljizirani, a erotizirane su scene uglavnom povezane s religijskim kontekstom, u čijem se okviru mogu tumačiti kontroverznosti. Upravo način na koji se erotizira religijski fenomen možda ponajbolje pokazuje strategiju estetskoga, ali i etičkoga šoka s kojim je čitatelj suočen.[264] Satirični se ton očituje ne samo spram religijskih pitanja i pridavanja božanskih privilegija nehumanoidnim entitetima, već možda više u pitanju posthumanističkog i transhumanističkog koncepta čovjeka.[265] Ključ za čitanje Stipanićeva romana u tom kontekstu nudi se i posve konvencionalno lociranim peritekstom kakav je epigraf Rosi Braidotti, filozofkinje i feministkinje te jedne od vodećih teoretičarki u području posthumanizma. Epigraf koji stoji na pragu pripovijedi čine znakovite prve rečenice Braidottijine knjige *The Posthuman* u kojoj se raspravlja o nizu ograničenja humanističkoga koncepta čovjeka i dokinuću takvoga

[263] Preciznije bi se moglo Isusa razumijevati kao sinegdohu.
[264] Na tragu tumačenja grotesknog i karnevalesknog prema Bahtinu, hiperbolizacije proždirućih spolnih udova, ali i Isusova tijela koje je toliko da u sebe prima horde duša, uključujući i pripovjedača, može se čitati na tragu nefiksiranoga *groteskno tijela* koje ponajprije funkcionira kao „kozmičko i univerzalno" (Bahtin 1978: 333–335).
[265] Transhumanizam i posthumanizam, kako pojašnjavaju Ljubica Matek i Jelena Pataki, dva su kompleksna koncepta koja se nerijetko različito tumače, „ali, u širem smislu, transhumanizam predstavlja nastavak, novu fazu humanizma, dok posthumanizam podrazumijeva kritiku humanizma i humanističkih – antropocentričnih – postulata i svjetonazora" (Matek i Pataki 2020: 12). Posthumanističke ideje često su teme, kako ističe Mark McGurl, žanrovske književnosti, one koju je „visoki humanistički ukus nekoć ismijavao" (Clarke i Rossini 2017: xii).

subjektiviteta u suvremenom društvu.[266] U epigrafu izdvojena sumnja u to da se ne može „sa sigurnošću tvrditi da smo uvijek bili ljudi, niti da smo samo ljudi“ služi kao priprema i uvod čitatelju u *bizarro* tematiziranje budućnosti čovječanstva.[267] Premda se epigrafom eksplicira Braidottijin pristup, nije nevažno u raspravi glede pitanja transhumanističkoga koncepta uočiti i pripovjedačevu težnju spajanja čovjeka i stroja, tj. njegovu želju za postajanjem kiborgom, „metafor[om] za zapadnjački posthumani identitet“ (Graham 2008), čime se evociraju parcijalnosti identiteta o kojima piše i Donna Haraway (Haraway 1999). Ono čemu teži pripovjedač i mreža umjetne inteligencije koja je preuzela Zemlju nije nagli raskid s ljudskim, već ponuda evoluiranja u nova bića kojima će se „nacija, spol, rasa i vrsta“ pokazati kao „iluzije unutar autobiografije vječnosti“ (Stipanić 2019: 65). Ono što se događa jest književno susretanje „s pitanjem o konstruktivnosti ne samo kulturnog nego i biološkog identiteta“ (Oraić Tolić 2005: 120), tj. propitivanje čovječnosti kroz „jedinstvo tehno-spiritualne veze s božanskim, svijetom i 'prirodom'“ (Paić 2008: 168).

Epigraf se u Stipanićevu romanu pojavljuje na posve konvencionalnoj poziciji, dakle na začetku pripovijedi, na zasebnoj nenumeriranoj desnoj stranici te je istaknut kurzivom. Ono što ga čini intrigantnim u kontekstu otvorenoga pitanja peritekstova i peritekstoida jest njegova isprepletenost sa sadržajem prvoga poglavlja u kojemu pripovjedač uz pomoć motiva *naslijeđa* stvara eksplicitnu poveznicu s Braidottijinim napisom. Ulazeći odmah u raspravu o čovjeku i što se pod tim pojmom danas podrazumijeva, spominjući želju za transformacijom u kiborg, pripovjedač premošćuje jaz stvoren grafičko-kompozicijskom odvojenošću tekstualnih dionica. Kao što je Gibbons uočila analizirajući (anti)posvetu u multimodalnom romanu *House of Leaves* (Gibbons 2012a: 58–60), epigraf stoji u neodlučivom položaju, istodobno funkcionirajući u genetteovskom smislu kao epigraf, s prepoznatljivom formom i funkcijama, no ekspandirajući i u pripovjedačev diskurs prvog poglavlja kao peritekstoid – citat koji je

[266] Braidotti posthumanizam vidi povijesnim trenutkom koji nudi alternativne diskurzivne okvire za promišljanje o implikacijama prosvjetiteljskoga naslijeđa o napretku „čovječanstva kroz samoregulirajuću i teleološki ordiniranu upotrebu razuma i sekularne znanstvene racionalnosti navodno usmjerene na usavršavanje 'Čovjeka'“ (Braidotti 2013: 37). Taj pristup kritički se osvrće na europocentrični i normativni humanistički ideal čovjeka po mjeri (Braidotti 2013: 27), a afirmira *kritički posthumani subjekt* „kao relacijski subjekt konstituiran u mnoštvu i uz pomoću njega, to jest subjekt koji djeluje preko razlika“ (Braidotti 2013: 49). Umjesto cjelovitog subjektiviteta autorica promiče *nomadski subjektivitet* u koji je utkan „pojačan osjećaj međupovezanosti između sebe i drugih, uključujući neljudske ili 'zemaljske' druge, uklanjanjem prepreke egocentričnog individualizma“ (Braidotti 2013: 50).

[267] Pojedini pripovjedni tekstovi *bizzara* počinju najavom kontroverznoga svijeta čitatelju, primjerice u predgovorima i proslovima, dok se u drugima čitatelji izravno suočavaju s *bizarro* pripovjednim svijetom (Mazurkiewicz 2016: 72). Stipanićevu pripovjednom diskursu, sličnije prvospomenutima, prethodi epigraf, a i početna su dva poglavlja donekle konvencionalna, oslonjena na općenita promišljanja i prvotni sloj presvučen autobiografizmom. Dakle, čitatelj nije, osim eventualno peritekstovima i naznakama epigrafa, „ubačen“ u iracionalni sloj, već se tek u trećem poglavlju pripovjedač locira u Isusovo srce.

pripovjedač i sam upravo pročitao. Upravo mu ta instantna razrada kroz pripovjedačeve preokupacije dopušta razmatranje s pozicije uključenosti u fikcijski svijet, što ne bi bio slučaj da je pripovjedačevo izravno oslanjanje na epigraf smješteno drugdje u pripovjednom diskursu, odmaknuto od konvencionalnoga mjesta epigrafa.

U *Bogovima neona* posthumano stanje istaknuto već epigrafom nije samo tematska preokupacija već i pojava „nove forme umjetnosti u novim medijima – tehnosferi" (Paić 2011 prema Ramljak Purgar 2023: 52) obilježenoj prožimanjem kontradikcija (Braidotti 2013: 51) kao što su jukstaponirane perspektive autodijegetičkog pripovjedača, njegova prisjećanja ljudskoga života – s impostacijama autobiografizma, i „života" nakon ljudske smrti – transhumanističkog, kompozitnog božanstva raspršenoga u svemiru te potom ohrabrenog za misiju dokrajčivanja čovječanstva. Štoviše, i dalje od toga je to prijedlog novog koncipiranja umjetnosti koja funkcionira razasuta u digitalnoj sferi. Na tragu Braidottijine teze da je umjetnost, a time i književnost, posthumana po svojoj strukturi jer omogućava vođenje „do granica onoga što naše utjelovljeno sebstvo može učiniti ili podnijeti" (Braidotti 2013: 107), vodi se i pripovjedač propitujući granice romana, tj. autobiografije koju je za života pisao, potom ju metabolički obradio/čitao u budućnosti, a konačno se to pitanje promiče u ključno pitanje postojanja književnosti onkraj romanesknoga diskursa u knjizi kao fizičkom objektu koji empirijski čitatelj držeći u ruci čita. Dakle, ako umjetnost „razvlači granice reprezentacije do krajnjih granica, ona doseže limite života samoga i tako se suočava s horizontom smrti" (Braidotti 2013: 107).[268]

Upravo se ta tematika življenja posthumanoga subjekta izvan konteksta bioloških i fizikalnih mogućnosti uspoređuje s pitanjem autorskoga sudjelovanja i konceptualizacije pripovijedi postavljanjem poveznica u digitalni diskurs izvan fikcijskoga, ukoričenoga teksta. Ono što bi u području klasičnoga slikarstva bilo probijanje okvira likovnoga djela jesu u *Bogovima neona* mrežne poveznice i QR kodovi u zaglavljima početaka pojedinih poglavlja koje probijaju okvire i priče i knjige. Ontološki trzaji upečatljivi su čak i u zaglavljima gdje su ostvarene samo pripremne radnje za mrežne poveznice i QR kodove uz numeracije, bez njihovih uklapanja, dakle u situaciji u kojoj je čitatelj suočen sa spoznajom da je dio odbačenoga romana, takozvane

[268] I fenomeni suvremenosti koje pripovjedač evocira u svojoj budućnosti pripadaju kontroverznim umjetničkim i tehnološko-društvenim konceptima, primjerice transgenska umjetnost Eduarda Kaca kojeg eksplicira kroz spominjanje četiriju fluorescentnih zečeva, japanski vokaloid Hatsune Miku, tehnološki sintetiziranog glasa koji u obliku holografa održava koncerte ili pak Stelarcova Uha na ruci, kojim je poznati performer operacijom ugradio dodatno uho kako bi propitao granice i mogućnosti ljudske anatomije. Među ostalim se književnim referencama pronalaze implicitnije ili eksplicitnije veze s tekstovima Howarda Philipsa Lovecrafta ili pak Johna R. R. Tolkiena.

autobiografije pohranjen na internetu, no njemu nedostupan. Pripovjedačeva pitanja: „Jesam li to ja, ondje živ?“ (Stipanić 2019: 54), „Možda sam to ja kad sam umro?“ (Stipanić 2019: 67), „Jesam li ondje mrtav?“ (Stipanić 2019: 102), uz ostvarene i neostvarene mrežne poveznice dodatan su signal tumačenju autodijegetičkog pripovjedača u okvirima autobiografizma u kojemu je najistaknutija osobna sfera razvidna kroz (novo)medijsku eksponiranost autora kojom se podcrtava ne samo pitanje prelaženja ontoloških granica teksta već i pitanje knjige kao artefakta (Medarić 1993: 55). Takvo je dohvaćanje autobiografizma „u službi problematiziranja same književne strukture kao teksta, djela, predmeta komunikacije“ kojim se „sternijanski propituje suodnos zbiljskoga i fikcionalnoga, tj. priroda književne iluzije“ (Medarić 1993: 59–60). Također, uz često neobične grafičko-tipografske izvedbe multimodalne romane, a tako i Stipanićev, karakterizira svijest o njihovoj fizičkoj realizaciji. Ta se svijest najjače aktivira kroz QR kodove koji traže odčitavanje uz pomoć pametnih telefona, dakle nužne su čitateljeve kretnje u zbiljskom svijetu i realnome vremenu, takozvanom vremenu čitanja, pa se čitanjem ne promiče samo kognitivno-emocionalni aspekt osobnosti već se potiče i „kinestetički i proprioceptički angažman“ (Gibbons 2012a: 89).

Međutim, premda sebe naziva *tehnooptimistom*, pripovjedač jasno naznačuje biotehnološku apokalipsu u kojoj ljudi ne iskorištavaju potencijale u pozitivnom kontekstu, već su „prihvatili najgori oblik transhumanizma“ i u svojim „porno/monetarno/religijskim svjetovima“ (Stipanić 2019: 87) postali tjelesno i mentalno pojačani, dok su ekološka pitanja iskorištavanja okoliša, kao i socijalne razlike postali sve evidentniji. Drugim riječima, kritika je to na račun neoliberalnoga kapitalizma i stremljenja biotehnološkim poboljšanjima te manipulacijama, koje zapravo dehumaniziraju subjekt, „u ime nemilosrdne učinkovitosti“ (Braidotti 2013: 108).[269]

Pripadnost *Bogova neona bizarro* književnosti potvrđuje da je riječ o multimodalnom svijetu čiji je prostor, kao i likovi i radnja, *konstrukt* (McHale 1987: 45) te je spomenuti autobiografizam jukstaponirana strategija kojom se stvara naglašena napetost i nesimetričnost svijeta romana i empirijskoga svijeta (Gibbons 2012a: 212). Na taj se način otvara pitanje ontoloških granica (McHale 1987: 203) i učinaka metaleptičkih proboja (Genette 2006), a u fokusu je čitateljsko iskustvo. Takvo „paradoksalno prožimanje dvaju područja koja su

[269] Ako je autonomija u modernizmu stvorila „mehanizam samozaštite umjetnosti i umjetnika pred okrutnom kapitalističkom zbiljom i još okrutnijim ideologijama“ (Oraić Tolić 2005: 154), u postmodernoj kulturi koja je sveprožimajuća više se ne raspravlja o autonomiji književnoga teksta ili autora (Paić 2008: 34), a takvu tendenciju prate i stilske strategije koje sve češćom i intenzivnijom integracijom elemenata poput peritekstoida zamagljuju jasne granice književnoga diskursa i autorskoga života. Napose se to vidi kroz Stipanićeve epitekstove koji rastaču i romaneksnu priču i knjigu kao fizički objekt koju nadrastaju.

međusobno nepristupačna“ (McHale 1987: 204), pogotovo uzme li se u obzir i dodatna *nad-razina* koja funkcionira u internetskoj sferi autorova djelovanja, odvija se ponajprije na razini žanrovsko-stilskog raslojavanja. Nadalje, kao što je razvidno, posljedice su uočljive i na pripovjednim razinama romana u kojima se čitatelja kontinuirano podsjeća na njegovu dvostruku poziciju u procesu čitanja, s jedne strane u tendenciji za suživljavanjem s pripovjedačem i uranjanjem u fikcijski svijet, a s druge inzistirajući „na odvajanju čitatelja od tog teksta“ (Gibbons 2012a: 213), npr. suočavajući ga s mobitelom kojim očitava QR kodove integrirane u pripovjedni diskurs. Iluzija rekurzivnosti u pripovjednim razinama funkcionira zahvaljujući žanrovskoj potki i *svemogućem* (Kosanović 2020) autodijegetičkom pripovjedaču kao nadinstanciji koja, osigurana božanskim moćima, ima uvid u sjećanja iz svoga ljudskoga života te koja omoguće analeptičke i proleptičke skokove.[270] Gotovo cijela pripovijed građena je od čestih nemotiviranih pripovjednih prijelaza koji djeluju kao prekinuti sljedovi nastali strategijom slučajnosti (Lodge 1988: 275), u kojima „nema ni vremenske kauzalnosti“ (Primorac 2020). U takvim slučajevima „nema vidljive logične motiviranosti zbivanja“, pa „takvo montiranje pripovjednih segmenata proizvodi posljedično dojam fragmentarnosti“ (Jukić S. 2020). Fragmentarnost je, dakle, uzrok i uočenih *praznina* u priči i njezinih *proturječja,* koji se nastavljaju i na stilsko-žanrovsku razinu (Zubarik 2005: 80)

U Stipanićevu romanu autodijegetički pripovjedač funkcionira, kako to tvrdi McHale, *amfibijski* – kao jedna od strategija kojom se propituju ontološke strukture (McHale 1987: 202). S jedne strane, to je fingirana instancija koja je „nositelj autobiografske činjenice unutar projiciranog fiktivnog svijeta“, a s druge je strane „tvorac toga svijeta“ koji djeluje na svojevrsnoj nadrazini (McHale 1987: 202). Riječima Magdalene Medarić, opravdanje uvođenja lika pripovjedača istoga imena kao empirijski autor (Medarić 1993: 54) upućuje na stilsku strategiju autobiografizma, a ona je najsnažnije eksponirana ne u dijelovima u kojima se

[270] Znakovita je parafrastička sintagma imenovanja pripovjedačke instancije kao *svemogućeg* umjesto sveznajućeg pripovjedača (Kosanović 2020) kojom se opravdavaju mnoge pripovjedne situacije koje bi u konvencionalnom romanu s pripovjedačem u prvom licu bile začuđujuće. U to se uklapa i usporedba autora i boga, djelomično realizirana u romanu, koja nije književni fenomen novijeg datuma. Naime, McHale opominje da „[p]ostmodernistički autor sebi pripisuje moći koje su bogovi oduvijek prisvajali: svemogućnost, sveznanje“ (McHale 1987: 210). U romanu je to osobito značajno na razini na kojoj pripovjedač stvara svoj bizarni svijet i pri čemu njegova strategija *nezačuđenosti* tim svijetom djeluje naturalizirajuće, premda se kratki spoj događa u detaljima, primjerice, kada su mu kao svemogućemu ipak nedostupna sva sjećanja na ljudski život koja do njega dopiru preko neonskih reklama djeda ili pak kada priznaje da je rat protiv Gee++ i Ljetne Inteligencije izgubio unatoč svojoj božjoj volji kada je pogreškom „mamuran od milenijske rastavljenosti zatražio anđele da namjesto inteligentnog dizajna bitke, stvore inteligentni dizajn bitka“ (Stipanić 2019: 25). U takvim se trenutcima, upravo suprotno, „[f]ingira nemoć (nepouzdanog) pripovjedača“ (Tomić 2021: 24). Također, može se uočiti da se upravo problematizacijom sjećanja, kao što je to u filmovima *Blade Runner* i *Blade Runner 2049,* istovremeno utvrđuje odmak od ljudskoga i potiče pitanje što je zbilja i iskustveno (Ramljak Purgar 2023: 39), a što je u romanu povezano s transhumanističkim raslojavanjima subjekta.

pripovjedač imenuje Nenadom Stipanićem, već u nepripovjednim dodatcima popraćenima ponekad vizualno QR kodom, lociranima u zaglavlja određenih poglavlja, koja vode do epitekstova na društvenim mrežama empirijskoga autora poput Facebooka, Tumblra, Instagrama ili na njegov kanal na YouTubeu. Upravo se u tim dijelovima preklapaju dvije sfere – umjetnička i životna sfera (Medarić 1993: 55), odnosno romaneskna i empirijska zbilja autora *Bogova neona*.

Spomenuta funkcija autobiografizma kao autotematizacijskoga postupka kakva se očitava na više mjesta u *Bogovima neona* specifična je za *narcistički* roman (Medarić 1993: 60). Možda najpoznatiji primjer toga jesu, navodi Medarić, Nabokovljevi romani. Baš kao što je to i u *Bogovima neona*, „autor se javlja u statusu nadređenog, a ipak personaliziranog, autora konstrukcije, naime kao Bog, prema tome autor svega" (Medarić 1993: 60). Bog i božansko u Stipanićevu je romanu dvostruko – kada se kao pripovjedač imenuje Jahvom i Isusa vidi svojim sinom te kada konačno postane *kiborg*, Nenad 2.0, što je želja koja se pojavljuje već u prvom poglavlju romana: „A nije da nisam imao želja, imao sam dok sam bio živ mnoge, želio sam, recimo, postati kiborg, nadograđenog, boljeg tijela i intelekta od onih koje sam posjedovao, i što je najvažnije, biće s kontrolom emocija i nagona" (Stipanić 2019: 7). Istu želju interpretira i autor u epitekstovima na društvenoj mreži Tumblr.

Dakle, u romanu pripovjedač eksplicitno „tematizira vlastiti književni postupak" (Medarić 1993: 55), ponajviše u smislu imenovanja knjige koju je pisao/piše *autobiografijom*, (meta)komentarima o takvom načinu pisanja, premda se autotematizacijski dijelovi rijetko miješaju s *bizarro* slojem, tj. ti se postupci nalaze u onim kazivanjima koja su oslonjena na pisanje s razine pripovjedačevih sjećanja i komentiranja njegova ljudskoga života u kojem je 2011. „odlučio prestati pisati" (Stipanić 2019: 54).

> Probavljao sam upravo trenutak kad mi je davno, za ljudskoga života, postalo jasno da u šest godina – od kad sam počeo pisati ovu knjigu i u šest godina od kad sam se zainteresirao za posthumanizam, kiborški pokret, anarhotranshumanizam, *grindere, bizarro fiction* i želio da napišem autobiografski roman objedinjujući sve pobrojane interese u jednoj knjizi/priručniku za uništenje srca Isusova, da dakle imam previše materijala, skoro četiristo nesređenih, kaotičnih stranica, rečenica napisanih u autohipnotičkom zanosu, prepunih tipfelera, do te mjere da sam ponekad čitave stranice morao brisati jer mi nije bila razumljiva ama baš nijedna riječ. […] i sve mi je bilo jasnije da, kako stvari stoje, nikad neću pronaći vremena da sredim ovaj tekst, baš kao ni svoj život. I kako su se događale stvari koje su prekidale pisanje ovog priručnika/autobiografije, otpadali su iz teksta komadi mojeg života, u autobiografskoj destrukciji komadao sam čovjeka Nenada, kada si već nisam mogao dopustiti komadanje priručnika. Ispali su svi „realistični" dijelovi, a ostao je samo moj unutarnji svijet. Ali da razjasnimo odmah, taj svijet nije moja mašta ili podsvijest, ako ste pomislili, nije „čista

> suprotnost“ stvarnosti ili „metaforičko naličje stvarnosti“, taj je svijet doista moja stvarnost, nevidljiva doduše kalibracijama zapadnjačkog uma […]. […] Stoga sam iz nužde koju nalaže ozbiljnost situacije sačuvao u ovom priručniku samo tu drugačiju realnost, da mi bude priručnik u mnogo važnijoj misiji i događajima „drugačijim od ljudskih“ od opisivanja iluzije fragmenata moje „realnosti“. (Stipanić 2019: 17–19)

Pripovjedač uspoređuje raspršivanje dijelova autobiografije s *komadanjem života* (Stipanić 2019: 106), pri čemu su neki dijelovi postali epitekstualni elementi u obliku *eksternih dijelova* i *informacijskih satelita* (Stipanić 2019: 106). Žanrovsko označavanje teksta autobiografijom tako zapravo iznevjerava „teorijski mehanizam ograničavanja dosega teksta“ (Bekavac 2015: 283), a što se najeksplicitnije u formalno-strukturnom smislu očituje u spomenutim raspršivanjima teksta na mreži. Navedene sintagme kojima se imenuju „nastavci“ teksta u drugim sferama mrežne su poveznice koje poput indeksa upućuju na druga, izvanknjigovna mjesta (Pignagnoli 2014: 69–70), funkcioniraju centrifugalno tako da „vade čitatelja izvan teksta“ (McCracken 2013: 106) i na taj način ulaze u koncept epitekstova, kao dijelova koji nisu fizički povezani s knjigom. Ostale dijelove, u što se ubrajaju odsutne reprodukcije fotografija i ostvarene mrežne poveznice, autor je nakon *dokumentiranja*[271] rasuo „po internetu bez putokaza“ (Stipanić 2022) vodeći se slučajnošću arhiviranja kao strategijom. Zapravo, spomenuti izostanci fotografija, nemogućnost pronalaženja dijelova tekstova po internetu, kao i generalno praznine i proturječja u romanima posljedica su fragmentarnoga oblikovanja priče i pripovjednoga diskursa (Zubarik 2005: 80).

Za razliku od QR kodova u *Atanoru*, koji prate veći broj fragmenata, realiziranih mrežnih poveznica s QR kodovima u zaglavljima poglavlja *Bogova neona* jest pet (poglavlja 16, 25, 26, 27 i 42), dok je prostor za unos poveznica i QR kodova pripremljen na deset mjesta (poglavlja 11, 18, 23, 29, 32, 33, 35, 37 i 40) i takva mjesta funkcioniraju u smislu onoga što Genette označava *intimnim paratekstovima* (Genette 1997a: 372, 387), dakle kao upute koje pripovjedač i autor ispisuje isključivo samome sebi, a za čitatelja ostaju šifrirana i nedostupna. To je još značajnije u kontekstu imenovanja teksta kao autobiografskog jer se najčešće u tom diskursu – ponajprije dnevnicima[272], primjećuje Genette, pronalaze informacije i bilješke, uvijek

[271] Za multimodalne romane, odnosno likove i pripovjedače u multimodalnim romanima upravo je spomenuto dokumentiranje karakteristično. Naime, Hallet tvrdi da su likovi u multimodalnim romanima „okupirani (ako ne i opsjednuti) dokumentacijom“ (Hallet 2009: 136), a logična je posljedica tog dokumentiranja diskursna raznovrsnost i fragmentarnost pripovijedi.

[272] Dnevnički je diskurs i onaj povezan s djedom i njegovim zapisima. U djedovim dijelovima vrlo se dobro vidi ono što Hallet uočava kod vizualnih reprodukcija u multimodalnom romanu, a to je da „predstavljaju ili simboliziraju važne događaje ili iskustva u životima [likova ili pripovjedača] te pokreću ili predstavljaju njihova sjećanja“ (Hallet 2009: 144). Bez obzira na to je li riječ o *vakantnoj* (Oraić Tolić 2019: 69–70) reprodukciji ili

intencionalne (Genette 1997a: 395) kojima se autor služi pri pisanju, od prvotne zamisli, do razrade modela, bilježenja progresa i komentiranja odstupanja. Sva zaglavlja počinju rečenicom „U Njegovu su tkivu poput drevnih hijeroglifa urezana slova i simbol koji ne mogu dešifrirati.“[273], a nakon toga slijede pitanja: „Je li to važno?“ (Stipanić 2019: 49), „Ima li ondje golotinje možda?“ (Stipanić 2019: 87), „Je li to konceptualni porno?“[274] itd.

Što se tiče mrežnih poveznica, njih pet otvaraju stranice na autorove virtualne profile. Prva je poveznica na autorov profil na Instagramu, na kojemu se uglavnom nalaze aktualne fotografije i videozapisi Stipanićeve svakodnevice od 2018. do danas, uz nekolicinu objava o romanu *Bogovi neona* – isječaka kritika iz dnevnih novina ili s mrežnih portala. Nakon ponavljajuće rečenice u zaglavlju uz mrežnu poveznicu nalazi se i pitanje „Je li to važno?“ (Stipanić 2019: 49). Ono se može tumačiti dvojako – u kontekstu potrebe i želje dešifriranja simbola i slova koji se pojavljuju u Kristovu tkivu, što bi moglo biti podudarno s neonskim porukama koje pripovjedaču šalje djed, ali i u svjetlu posthumanističke perspektive postojanja i bivanja nakon smrti, tj. što se događa s virtualnim profilima na društvenim mrežama i koliko su ti profili reprezentativni za osobnost. Osim toga, ostavljajući po strani pripovijedanje, takvim se privatnim poveznicama pokušava stvoriti prividan *kvaziintimni odnos* s čitateljstvom (Murray 2018: 29), pri čemu dolazi do mogućnosti ostvarivanja izravne komunikacije s empirijskim autorom.

Druga poveznica vodi na autorov kanal na YouTubeu imenovan MrBehappyyy. Tamara Tomić navodi da je na tom kanalu „pet originalnih videozapisa kratkoga trajanja – na svima je

autentičnoj autorskoj, na taj se način pripovjedač i likovi „približavaju čitateljevom stvarnom svijetu“ (Hallet 2009: 144).

[273] Samo u poglavlju 16 umjesto *Njegovu* u zaglavlju stoji *Kristovu*. Također, u zaglavlju poglavlja 15 nema mrežne poveznice ni numeracije koja signalizirala da bi kakva poveznica mogla biti unesena. Umjesto repetitivnih rečenica i pitanja ondje stoji: „Teško je kazati tko je i zašto mrtav, a tko živ, pogotovu zato što je to ne samo relativno nego i kažnjivo, a i ja se ne osjećam kompetentnim donositi takve sudove“ (Stipanić 2019: 47).

[274] Autor će u jednoj od svojih objava na Tumblru objasniti da „u skladu s marketinškim pravilima svijeta spektakla“ priznaje da je jednu ekstenziju, čija se mrežna poveznica ne daje u romanu, „izradio na porno stranici Pornhub, koja, doduše, ne slijedi pravila porno žanra“ (Stipanić 2022). Isto tako, nastavlja, to može „biti i fake news“, a „čitatelj ne može znati“ (Stipanić 2022).

Slično kao i s izostavljenjem reprodukcija fotografija na određenim na to prepoznatljivim mjestima u kompozoziji romana, namjerno je odustajanje od (fizičkog/materijalnog) prezentiranja informacija (kroz poveznice i QR kodove) može se povezati s konceptualnom umjetnošću. Naime, to je u skladu s općim ciljevima konceptuanih umjetnika koji se umjesto stvaranja umjetnosti orijentiraju na „istraživanje, analiz[u] i rasprav[u] uvjeta nastajanja umjetničkog djela, odnosa umjetničkog djela i lingvističkih ili semioloških jezika kulture i funkcioniranja umjetnosti u svjetovima kulture, tržišta i ideologije” (Šuvaković 2005: 309). Na tom tragu, prateći tezu Sola LeWitta, o relevantnosti *misaonoga procesa*, tj. dominacije koncepta nad realizacijom, važnosti ideje „same po sebi, čak i ako nije učinjena vidljivom“ (LeWitt 1999: 14), legitimno je tumačiti već i samu ideja o rastakanju pripovjedačeve autobiografije/života i potom raspršivanju po navodnim mrežnim mjestima koja čitatelj treba odgonetnuti konceptualnom metodom.

sam autor“ (Tomić 2021: 68). Neki od tih videa, koji su bili dostupni 2021. godine, imenovani su „frazama iz knjige 'Jesam li ja to živ?', 'zblajhana materija svemira', no svi su bez direktne vizualne poveznice s fiktivnim svijetom knjige“ (Tomić 2021: 68). U srpnju 2023. godine na tom su kanalu dostupna tri videa, od kojih je samo jedan, naslovljen „U zblajhanoj materiji svemira.“ od 27. ožujka 2019., eksplicitna poveznica sa semantičkom substrukturom romana. Video u trajanju od dvije sekunde u kojemu se pojavljuje autor, s identičnom maskom kao na fotografiji 29. u romanu (Stipanić 2019: 125), te ženska osoba, može se pretpostaviti da je riječ o supruzi Željki, snimljen je kroz filter *sepia* koji implicira stil starijeg tehnološkog procesa izrade fotografija, odnosno u kontekstu rekonstruiranoga pripovjedačeva života „u virtualnom SenjTokiju“ (Stipanić 2019: 131) podsjeća na pripovjedačev „ljudski“ život. Osim toga, nazivom videa izravno se referira na jedan od ključnih motiva romana – zblajhanu materiju svemira, koja predstavlja „najmoćniji izvor energije u svemiru“ (Stipanić 2019: 11) čija je *sveprožimajuća narav* (Stipanić 2019: 58) omogućila povezivanje svega živoga i neživoga u mrežu i konačno besmrtnost pripovjedaču u simulaciji. Upravo maskiranje subjekta na fotografiji pridonosi koreliranju *semantičkih polja* (Gibbons i Whiteley 2018: 258) koja egzistiraju paralelno u modusu romana izraženom riječima i na integriranim reprodukcijama, tj. u videu na mrežnom mjestu, a što govori u prilog QR kodova kao peritekstoida kojima čitatelj dobiva audiovizualan uvid u autorski zamišljenu dijegezu *Bogova neona*.

Treća mrežna poveznica i popratni QR kod otvaraju u digitalnom svijetu autorov profil na Tumblru, jednoj od najpoznatijih blogerskih platformi koje funkcioniraju slično društvenim mrežama. Imenovan kao i roman, blog s profilom *@nenoinuniverse* u opisu odmah označava da je riječ o dijelu knjige, čime nadilazi pojednostavljenu shemu odnosa tekst – epitekst. Na njemu se nalazi nekoliko objava u kronološki obrnutom rasporedu digitalnoga prostora od recentne do najstarije objave, a većim dijelom one korespondiraju s *postanalizama* koje autor provodi *post factum*“ (Moranjak-Bamburać 2003: 144).

Posljednja objava od 30. siječnja 2024. objavljena je u obliku retoričkih pitanja u kojima se autor pita o svojim *odaslanim signalima* te potencijalnim reakcijama na njih, dok je mnogo zanimljivija dulja objava, od 11. travnja 2022., koja nema istaknut naslov, a označena je datacijsko-lokacijskom oznakom (Berlin). Izravna poveznica s motivskom mrežom romana uspostavlja se oblikovanjem objave izražene riječima kao poglavlja te dvorazinskoga diskursa, poput onoga u romanu. Prva je razina ona koja referira Teo i Aman, grafički je istaknuta kurziviranjem jezičnoga sloja i uklapa se u *bizarro* sloj romana. Druga je razina svojevrsna metarazina u kojoj Stipanić ucjepljuje vlastitu životnu priču, s dvjema ključnim okosnicama –

selidbom u Berlin te autopoetičkim komentarom o romanu. S obzirom na to da je riječ o izvanknjigovnom, dakle epitekstualnom prostoru koji sam autor imenuje dijelom romana, moguće je elemente objava i komentare razmatrati u kontekstu problematiziranja spomenute posthumanističke koncepcije čovjeka, pa i književnosti u okrilju novih medija. Kako napominje Kreho, „tekst opredmećen u mediju knjige" samo je osnova, ali ne i „krajnje ishodište" (Kreho 2019) za čitatelja.

Kada Stipanić u svojoj objavi od 11. travnja 2022. komentira čitateljske reakcije o odsutnosti mrežnih poveznica i reprodukcija fotografija, on, kao pripovjedač na nekim mjestima u romanu, ponovno pojašnjava kako je u „emotivnom rastakanju teksta" (Stipanić 2022) rastrzana autobiografija koju je pisao, kako je knjizi oduzimao sve dok nije postala ono što jest. Stipanić piše da je glede izostavljanja mrežnih poveznica namjerno ostavio *priključke* samo na profile koje održava u „realnom" vremenu, svjestan i tih fizičkih ograničenja ljudskim životom. Kako navodi, a što je sukladno pripovjedačevim tendencijama u romanu, pokušao se „kao autor i lik ras[uti] u poljima podataka, pa tako bez tereta fizičkog oslobodi[ti] okvira" uvjetovanog spomenutim fizičkim postojanjem (Stipanić 2022).

Sljedeća u nizu objava jest svojevrsni ključni *esej* kojemu se Stipanić vraća triput: tekst je izvorno objavljen 12. ožujka 2019., prepravljen i dopisivan 10. studenoga 2020. te posljednji put revidiran 11. rujna 2022. Taj je tekst naslovljen „Umjesto koncepta karneval" i vrlo je jasno i precizno u samom početku izražena autorova namjera:

> Tekst koji čitate je pokušaj da objasnim što je knjiga koju sam napisao. Pokušaj, ne zato što ne znam što sam napisao, nego pokušaj zato što je teško objasniti knjigu čiji je dio dopuštanje životnim slučajnostima da utječu na koncept, strukturu i samu rečenicu. Pri tome, svjestan sam da je knjiga uvijek dijelom i proizvod nesvjesnog i neobjašnjivog; ona je svojim duhom često „izvan" pisca. (Stipanić 2022)

Veći dio teksta usmjeren je na pojašnjavanje projekta koji prethodi romanu, a koji je svodiv na spomenutu figuru kiborga. Naime, kako pojašnjava Stipanić, njegova je prvotna ideja bila usmjerena „izradi i ugradnji nestandardnih elektroničkih implantata" koji bi omogućili da postane *pisac-kiborg* (2022). No, niz zdravstvenih, financijskih, obiteljskih i drugih razloga takvog kompleksnog tehnološko-medicinsko-književnog projekta ograničio je autorove mogućnosti i sveo ga na ono što se romanom i njegovim epitekstovima propituje. Što, dakle, ostaje nakon nemogućnosti pohranjivanja doživljaja kiborga i dijeljenja sjećanja kao priča? Moglo bi se reći da cjelovitog i jednoznačnog odgovora nema, kao što se ne može dati odgovor na to kako će se razvijati umjetna inteligencija i hoće li, kako pripovjedač predviđa u romanu, istrijebiti ljude kako bi izradila novi, posthumani, pravedni svijet. Glede romana i njegovih

peritekstova odnosno peritekstoida postavlja se pitanje što s fragmentima rasutima u virtualnom svijetu, što posljedično potiče pitanje nastavka Stipanićeva projekta. U kontekstu romana čini se da Stipanićev projekt evocira ne samo ontološka pitanja, tipična za postmodernistički roman (McHale 1987: 10)[275], već i pitanja kojima se bave post-postmodernisti (Pignagnoli 2013: 5). S jedne su strane pitanja: Čime je ispunjen svijet koji je konstruiran u romanu? Postoje li različiti svjetovi u romanu? Kakav je to svijet za koji se tvrdi da je autobiografski? Kako se prelaze granice svjetova, romanesknoga u digitalni?, a s druge pitanje: Mogu li pitanja problematizirana u romanu biti raspravljana kao društveno, etički i politički relevantna pitanja?. Sudeći po pripovjedaču i njegovoj pripovjednoj sudbini, odgovor je negativan, što ga nagoni da roman završi svojevrsnom utopijskom simulacijom, u kojoj se i zbilja „pretvorila [se] u beskrajno polje igre i simulacije" (Oraić Tolić 2005: 124), nalik na digitalni svijet.[276]

Osim toga, na Tumblru su još tri objave: mrežne poveznice na *grindersko* mrežno mjesto, na časopis *The Journal of Experimental Fiction* te sažetak izlaganja Daria Vugera u sklopu znanstvenoga skupa „Posthumano stanje i perspektive umjetnosti" održanog 2016. (24. svibnja 2019.); objava bez naslova izrađene fotografije autora koji pozom podsjeća na Vitruvijeva čovjeka uz rečenicu: „Bili su mi važni ti eksterni dijelovi tijela ove knjige, jer ako mi samo ovaj priručnik bude preapstraktan za milijardu godina, trebat će mi njegovi informacijski sateliti, u svim tkivima ovog svijeta.", koja je dijelom poglavlja 34 (24. svibnja 2019.). Posljednja, odnosno najstarija objava od 26. ožujka 2019. naslovljena je „Bilješke, koncepti za priče i nesređene priče" i niz je nesređenih bilježaka, mrežnih poveznica, npr. na članak „Novi mediji i kiborgizirano tijelo kao prostor umjetnosti transhumanizma" Ivane Greguric, prikaz studije *Poetika oblika* Andrijane Kos-Lajtman, tri fotografije, od kojih je jedna svojevrsni kolaž reprodukcije fotografije 31. u romanu, kopija objave s Facebooka od 28. veljače 2016.,

[275] Nikiel baš za primjer *bizarro* književnosti napominje da je pokazatelj i dalje snažnog utjecaja postmodernizma (Nikiel 2013: 101).

[276] Štoviše, glede pitanja o približavanju romana post-postmodernizmu, a u okviru utopijskoga impulsa, može se primijetiti da je on naslijeđe modernističke tendencije koja vjeruje „da umjetnička reprezentacija seže do prave zbilje, gdje god se ta zbilja nalazila i kakva god bila" (Oraić Tolić 2005: 125). Rušenje granica fikcije i zbilje kakvo se događa u *Bogovima neona* i među njegovim epitekstovima možda je najevidentnije u sljedećem autorovu iskazu u kojem on pojašnjava da su upravo ti dijelovi empirijske zbilje uvedeni peritekstualno u roman kao smjerokaz pripovjedaču: „ekstenzije koje nisu otpale u eksploziji i rasapu prvobitne knjige, i rijetki preostali linkovi: na moj Facebook i Instagram profil, [u romanu su] ne bi li kroz donekle autobiografski digitalni produžetak autora poslužili kao sjećanje na život fiktivnom Nenadu u prisjećanju na torpedo" (Stipanić 2022). S druge strane, može biti da je riječ o svojevrsnoj mistifikaciji kakva je specifična za cjelokupni autorski multimedijski diskurs oko romana ili, bolje rečeno, sumnjičavosti spram istinitosti u zbilju, empirijski svijet, dijelom kojega su i autorovi digitalni otisci, što bi korespondiralo sa *simulakralnim očuđenjem* (Oraić Tolić 2005: 129).

fragmenti koji nalikuju na dijelove romana u kojemu su tekstualizirani isječci iz djedova dnevnika itd.

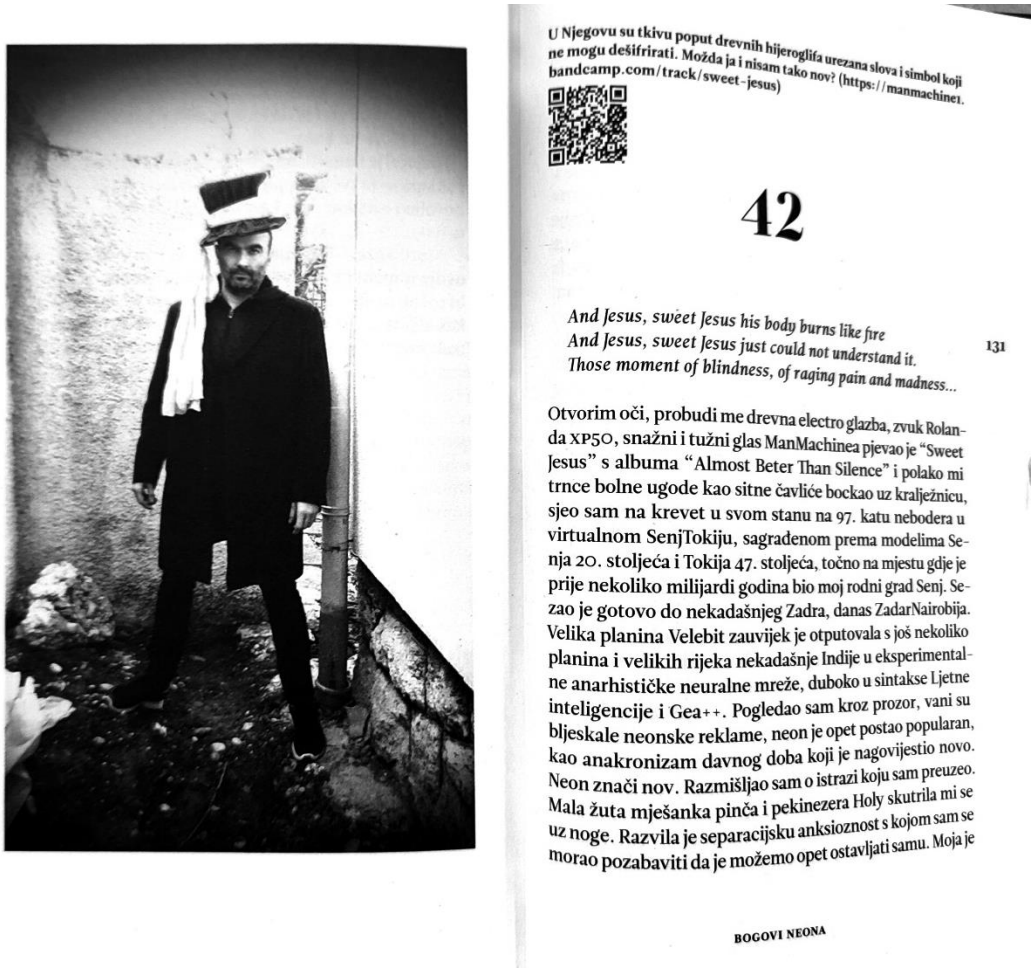
Četvrta mrežna poveznica s pratećim QR kodom jest profil na Facebooku koji služi kao autorovo privatno digitalno mjesto, premda i na tom profilu povremeno objavljuje detalje vezane uz svoje književne projekte. Za razliku od Tumblra čije se objave mogu paralelno tumačiti kao epitekstovi, ali i vrlo usko kao poveznice s romanom samim, profil na Facebooku posve je drukčijeg tipa, a od relevantnih sadržaja povezanih s *Bogovima neona* pojavljivale su se objave u kojima autor prenosi prikaze i kritike te nudi poveznice na svoje intervjue. U kontekstu romana zgodno je uočiti paralelizam dijela izraženog riječima i pitanja „Je li ondje neonski raj?“, a koji preko konotacija atributa *neonski*[277] implicira svijest o marketinškoj instrumentaliziranosti društvenih mreža u kulturnom i umjetničkom polju (Buljubašić Srb 2022b).

Peta mrežna poveznica i QR kod za čitatelja je mjesto potencijalnog *soundtracka*, a čiju mogućnost otvaraju citirani stihovi pjesme *Sweet Jesus* zagrebačkog elektroničkog glazbenika ManMachine. Stihovi su istaknuti kurzivom i svojevrsna su uvertira u 42. poglavlje u kojemu se prati pripovjedačevo buđenje u utopijskoj simulaciji.

QR kodove u Stipanićevu mogućem svijetu romana može se razmatrati kao vrstu *epistemoloških alata* kojima se pripovjedač služi kako bi nadišao prolaznost fizičkoga svijeta (Hallet 2014: 155) te pokušao prezentirati na koje se sve načine konvencionalno izražavanje riječima može živjeti onkraj zapisa u knjizi. Budući da ne funkcioniraju intermedijalno, već je za njihovu učinkovitost nužna čitateljeva radnja, *Bogovi neona*, kao i *Atanor*, tim peritekstovima, koji ponekad gravitiraju peritekstoidima, izazivaju određene *kinestetičke* i *proprioceptičke* radnje (Gibbons 2012a: 89), usredotočivši se na čitatelja kao sudionika cjelokupnog diskursa i zaokružujući multimodalno iskustvo čitanja. Ostvarujući nastavak čitanja izvan granica pripovijedi i knjige uz pomoć pametnoga telefona, čitatelj je uvučen u igru u kojoj fikcija *diktira* čitanje, a koja traži aktivno tjelesno sudjelovanje onkraj okretanja stranica romana.

[277] Osim motiva neonskih reklama, u 42. poglavlju na tragu pripovjedačevih komentara o etimologiji pojma neon naslov se može tumačiti i kao *novi bogovi*, što korespondira s transhumanističkim i posthumanističkim konceptima te njihovim prijetnjama odnosno dobrobitima za suvremenog čovjeka: „Pogledao sam kroz prozor, vani su bljeskale neonske reklame, neon je opet postao popularan, kao anakronizam davnog doba koji je nagovijestio novo. Neon znači nov.“ (Stipanić 2018: 131)

Što se tiče pripremljenih mjesta na kojima su u tiskanom romanu izostavljene mrežne poveznice i QR kodovi, ona računaju na učinak frustracije u čitatelja (Gibbons 2012a: 156) jer najavljuju nedostajuće djeliće slagalice, no ne isporučuju ih. To se uklapa i u ludičku funkciju autobiografizma u kojoj je naglasak na „odnosu autora s čitateljem“, pri čemu se pojavljuju „mistifikacije čitatelja i lažni signali“ s ciljem zadirkivanja čitatelja (Medarić 1993: 60).



U Njegovu su tkivu poput drevnih hijeroglifa urezana slova i simbol koji ne mogu dešifrirati. Možda ja i nisam tako nov? (https://manmachinet.bandcamp.com/track/sweet-jesus)

42

And Jesus, sweet Jesus his body burns like fire
And Jesus, sweet Jesus just could not understand it.
Those moment of blindness, of raging pain and madness...

131

Otvorim oči, probudi me drevna electro glazba, zvuk Rolanda XP50, snažni i tužni glas ManMachinea pjevao je "Sweet Jesus" s albuma "Almost Beter Than Silence" i polako mi trnce bolne ugode kao sitne čavliće bockao uz kralježnicu, sjeo sam na krevet u svom stanu na 97. katu nebodera u virtualnom SenjTokiju, sagradenom prema modelima Senja 20. stoljeća i Tokija 47. stoljeća, točno na mjestu gdje je prije nekoliko milijardi godina bio moj rodni grad Senj. Sezao je gotovo do nekadašnjeg Zadra, danas ZadarNairobija. Velika planina Velebit zauvijek je otputovala s još nekoliko planina i velikih rijeka nekadašnje Indije u eksperimentalne anarhističke neuralne mreže, duboko u sintakse Ljetne inteligencije i Gea++. Pogledao sam kroz prozor, vani su bljeskale neonske reklame, neon je opet postao popularan, kao anakronizam davnog doba koji je nagovijestio novo. Neon znači nov. Razmišljao sam o istrazi koju sam preuzeo. Mala žuta mješanka pinča i pekinezera Holy skutrila mi se uz noge. Razvila je separacijsku anksioznost s kojom sam se morao pozabaviti da je možemo opet ostavljati samu. Moja je

BOGOVI NEONA

Slika 6. Reprodukcija fotografije i QR kod s poveznicom na pjesmu ManMachinea (Stipanić 2019: 130–131)

Osim vizualno upečatljivih QR kodova i kompozicijski od izraženog riječima izdvojenih zaglavlja, u romanu se pojavljuju vizualni peritekstoidi, reprodukcije fotografija i reprodukcije dnevničkih zapisa. Budući da su i jedne i druge utkane u pripovjedni diskurs, kompozicijski izdvojene zasebnom stranicom, te reprodukcije imaju „vlastitu povijest u pripovjednom svijetu“ (Hallet 2009: 135) te se razmatraju i kao elementi koji sudjeluju u stvaranju značenja toga svijeta. U prilog njihovoj sukonstituentnosti govori i način njihova uvođenja u kompoziciju romana, bez ikakvoga potpisa, što je nerijetka karakteristika ilustrativnih dodataka uz tekstove

(Nørgaard 2019: 160). U *Bogovima neona* ipak nije riječ o pukoj ilustracijskoj naravi u smislu alografskih vizualnih peritekstova, međutim, neka vrsta disonantnosti javlja se nakon spoznaje da su određeni, primjerice djedovi zapisi, „krivotvoren[i] za potrebe priče", a što autor pojašnjava na Tumblru (Stipanić 2022). Zbog toga se otvara pitanje funkcioniraju li reprodukcije dnevničkih zapisa pseudodokumentarno ili dokumentarno, a posljedično i pitanje o mistifikaciji kojom se čitatelja namjerno zbunjuje. Bez obzira na to može li čitatelj raspoznati ili ne koja je od reprodukcija djedovih zapisa ili prepisanih fragmenata fiktivna, pseudodokumentarna, ti su elementi funkcionalni jer potpomažu čitatelju uskladiti se s perspektivom pripovjedača dok čita i prepisuje djedove dnevničke zapise. Dakako, učinak je snažniji kroz reprodukcije dnevničkih zapisa nego u prepisanim fragmentima, istovjetnim tipografiji ostatka izraženog riječima, koji su izdvojeni samo kurzivom. Usklađivanje s perspektivom pripovjedača, pak, nije moguće ni u specifičnim trenutcima kada pripovjedač gleda djedove neonske rečenice dok putuje kroz Kristovu aortu jer su to dijelovi koji odudaraju od čitateljeva svijeta. U tom smislu i reprodukcije fotografija i kurzivirani dnevnički fragmenti jesu „artefakti koji se proizvode i nalaze u fiktivnom svijetu romana" (Hallet 2014: 156)", a povremeno korespondiraju s autobiografizmom ili se, pak, na njega oslanjaju za svoje učinke.[278] Premda često vizualni i neverbalni elementi integrirani u pripovjednu prozu služe mimetičkom uvjeravanju, autentifikaciji fenomena iz empirijskoga svijeta i svojevrsnome dokazivanju, imajući na umu da je takozvana realistična fotografija „superiorn[ija] u odnosu na izgovorenu ili napisanu riječ" (Hallet 2018: 37), u Stipanića je razvidno, a posebno naglašeno razbijanjem iluzije o autobiografiji i njezinoj reprezentativnosti, primjerice kroz spomenuto krivotvorenje, da ti elementi nisu svedeni na jednostavno „prikazivanje stvarnosti" (Hallet 2018: 28). Stoga su peritekstoidi u Stipanićevu romanu, kao često i u drugim multimodalnim romanima (Hallet 2018: 37), mjesta izvjesne kritike pojednostavljenoga shvaćanja njihovih medija i/ili semiotičkih modusa, dakle i učinaka. Primjerice, glede reprodukcija fotografija otvara se pitanje njihova reprezentacijskoga učinka, pogotovo uzme li se u obzir da je taj semitički modus ili

[278] To je ostvareno u reprodukcijama koje se u empirijskom svijetu, a i u epitekstovima na društvenim mrežama autora, mogu usporediti s autorskom figurom. Primjerice, reprodukcija na stranici 59. zasigurno je fotografija autora iz mladih dana, ista figura u fokusu je reprodukcije portreta na stranicama 123. i 130., pa čak i kada je zamaskirana (u potpunosti na stranici 32.), jasno ikonički korelira s dostupnim fotografijama na društvenim mrežama autora. S druge strane, stvar s autobiografizmom može se zakomplicirati, primjerice u reprodukciji na stranici 130., ako se uzme u obzir *fikcionlanost* fotografije. Naime, kada je riječ o fotografiji koja je evidentno inscenirana ili na kojoj se ljudski referent pretvara da je netko drugi, prema Ryan je riječ o *fikcionalnoj fotografiji* (Ryan 2018: 38), što može biti slučaj s navedenom reprodukcijom na Slika 6. To potom signalizira i da nije riječ, kao što se već spominjalo, o *standardnoj* autobiografiji i njezinim konvencionalnim učincima vizuala (Ryan 2018: 38). Također, s obzirom na pojavljivanje fotografija na društvenim mrežama, a potom u romanu, otvara se i pitanje *primarno faktualnih fotografija* te fotografija koje su primarno faktualne, ali se rabe fikcionalno, stoga provociraju *dvosmislenost* svojih referenata (Ryan 2018: 39, 50).

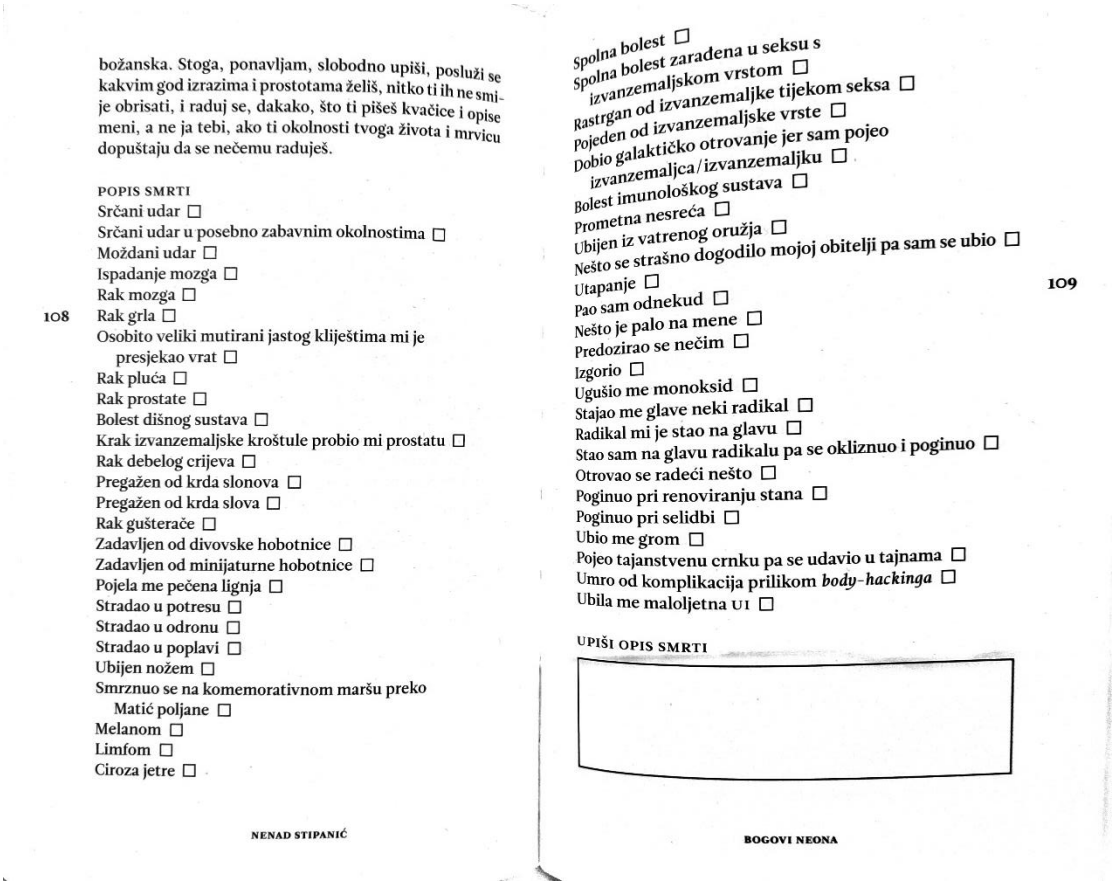
medij općeprihvaćen kao funkcionalno „dokumentiranje stanja u svijetu u određeno vrijeme i na određenom mjestu“ (Ryan 2018: 38). Takvo tumačenje, koje se oslanja na propitivanje reprezentacijskih učinaka, potpomognuto je uočenim žanrovskim jazom, ambivalentnošću i stalnom kognitivnom disonancom, a i uopće osebujnošću figurativnog jezika i stilskim igrama u Stipanićevu izražavanju riječima.

Dakle, vizualni slojevi romana još su jedan način kojim se stvara disonantnost u pripovjednom diskursu. Za razliku od romana u kojima je razvidna multimodalna kohezija (Nørgaard 2019: 192), pa je pospješeno uranjanje u fikcijski svijet i sudjelovanje u stvaranju značenja, nerijetko u smislu dvostrukog deiktičkoga poravnavanja, u drugima, kao što je to slučaj i s *Bogovima neona*, tematsko-diskurzivna različitost stvara disharmoniju, tj. onemogućuje čitatelju uranjanje (Gibbons 2012a: 191–192). S jedne strane to je način da se osvijesti konstruiranost pripovijedi te materijalnost knjige koju čitatelj drži u rukama, a s druge strane implicitan je učinak u Stipanića povezan i s izostankom žanrovskih uvjetovanosti, tj. priklanjanjem spekulativnoj fikciji i prostorno-vremenskoj smještenosti u budućnost kakvu je teško predočiti semiotičkim modusom fotografije. Fotografije u romanu nisu uvijek popraćene logikom izražavanja riječima, čime se stvara učinak dezorijentiranosti i zbunjenosti čitatelja. Osim toga, kao što je uobičajeno za vizualne elemente u pripovjednoj prozi, one ne prate određenu kronologiku priče (Nørgaard 2019: 192), odnosno motivske impulse, a osim do čitateljske zbunjenosti dovode i do propitivanja ontoloških statusa reproduciranih elemenata, u svakom slučaju namećući dojam žanrovske konstruktivnosti.

S druge strane, prazne stranice na kojima se paradoksalno osim najave fotografije i njezine numeracije ne pojavljuju reprodukcije dodatno podcrtavaju pitanje vizualnoga sloja romana. Odsutnost fotografija na mjestima gdje se pretpostavlja njihova pojavnost implicira vizualnu senzoriku i traži od čitatelja spremnost na vizualni detalj. Međutim, izostanak uobičajenoga semiotičkoga modusa za multimodalni roman nije puki pokazatelj fizičkoga materijala, podloge na kojoj je tiskana pripovijed te njezina konvencionalnoga postavljanja u stranicu. Zapravo je riječ o naglašavanju bjeline i njezinu odnosu s dionicama izraženim riječima, a značajna je u tome što implicira mogućnost i *intencionalnost* diskursa koja nadilazi *slovnu aktualizaciju* (Èpštejn 2012: 92). Dakle, odsutnost fotografije u Stipanićevim *Bogovima neona* može se tumačiti u okviru *vizualne negacije* (Nørgaard 2019: 147–149), pri čemu se očekivani neverbalni iskaz negira samim izostavljanjem, odnosno prazninom. Nørgaard to pojašnjava paralelom s jezičnom negacijom u primjeru sa slonom Georgea Lakoffa te uočava da se u vizualnoj negaciji „priziva ono što je negirano kroz negaciju“ (Nørgaard 2019: 148). Ipak,

izostanak očekivane reprodukcije sugerira da je njezina *informacijska* vrijednost poprilično značajna, a njezino neuključivanje u pripovjedni diskurs podupire pripovjedačevu tezu o razgrađivanju napisane autobiografije te diseminiranju fragmenata po internetu. Drugim riječima, čak i kada nisu realizirane, za njih je samo pripremljeno mjesto, te vizualne negacije reprodukcija ostvaruju određenu pripovjednu funkciju, ulazeći u „odnos prema pripovjedaču ili književnim likovima i naraciji“ (Hallet 2009: 144), vizualizirajući nedostupnost autobiografskih materijala. Umjesto potvrđivanja „da su 'ti ljudi stvarno postojali'“ (Nørgaard 2019: 191), što je osobito istaknuto u autobiografskim i biografskim romanima, u Stipanića se i ta konvencija integriranja vizualnih reprodukcija i njihovih učinaka izvrće, parodira.

Za razliku od izravne intermedijalne reference poput pokazivača miša u *Atanoru,* dio simulacije anketnog obrasca pripovjednoga diskursa u *Bogovima neona* bliži je *implicitnom efemeru*, verbalizaciji koja je tipografski i/ili grafički izvedena tako da sliči efemeru, primjerice „pismu, posteru, zaslonu računala“ (Sadokierski 2010: 52). Dakle, nije riječ o reprodukciji dokumenta anketnoga obrasca, samo njegovoj asimilaciji, nedvojbeno upućuje identičnost tipografskog izbora tog elementa i ostatka izraženog riječima. Osim toga, budući da je riječ o tiskanom romanu, kvadratići samo vizualno podsjećaju na mogućnost interaktivne mogućnosti *klikanja* kakva je omogućena u mrežnim aplikacijama za ankete. No, premda ne nudi interakciju s elektroničkim medijem, taj obrazac više od drugih izdvojenih elemenata potencira u modusu izraženom riječima iznad simulacije upitnika čitateljsku aktivaciju, stoga je još jedno metaleptičko mjesto *pretvaranja* da se u pripovijedanje on uvuče (Genette 2006: 19) (vidjeti Slika 7. Simulacija anketnog obrasca u Bogovima neona (Stipanić 2019: 108–109)).



božanska. Stoga, ponavljam, slobodno upiši, posluži se kakvim god izrazima i prostotama želiš, nitko ti ih ne smije obrisati, i raduj se, dakako, što ti pišeš kvačice i opise meni, a ne ja tebi, ako ti okolnosti tvoga života i mrvicu dopuštaju da se nečemu raduješ.

POPIS SMRTI

Srčani udar ☐
Srčani udar u posebno zabavnim okolnostima ☐
Moždani udar ☐
Ispadanje mozga ☐
Rak mozga ☐
Rak grla ☐
Osobito veliki mutirani jastog kliještima mi je presjekao vrat ☐
Rak pluća ☐
Rak prostate ☐
Bolest dišnog sustava ☐
Krak izvanzemaljske kroštule probio mi prostatu ☐
Rak debelog crijeva ☐
Pregažen od krda slonova ☐
Pregažen od krda slova ☐
Rak gušterače ☐
Zadavljen od divovske hobotnice ☐
Zadavljen od minijaturne hobotnice ☐
Pojela me pečena lignja ☐
Stradao u potresu ☐
Stradao u odronu ☐
Stradao u poplavi ☐
Ubijen nožem ☐
Smrznuo se na komemorativnom maršu preko Matić poljane ☐
Melanom ☐
Limfom ☐
Ciroza jetre ☐

Spolna bolest ☐
Spolna bolest zaradena u seksu s izvanzemaljskom vrstom ☐
Rastrgan od izvanzemaljke tijekom seksa ☐
Pojeden od izvanzemaljske vrste ☐
Dobio galaktičko otrovanje jer sam pojeo izvanzemaljca/izvanzemaljku ☐
Bolest imunološkog sustava ☐
Prometna nesreća ☐
Ubijen iz vatrenog oružja ☐
Nešto se strašno dogodilo mojoj obitelji pa sam se ubio ☐
Utapanje ☐
Pao sam odnekud ☐
Nešto je palo na mene ☐
Predozirao se nečim ☐
Izgorio ☐
Ugušio me monoksid ☐
Stajao me glave neki radikal ☐
Radikal mi je stao na glavu ☐
Stao sam na glavu radikalu pa se okliznuo i poginuo ☐
Otrovao se radeći nešto ☐
Poginuo pri renoviranju stana ☐
Poginuo pri selidbi ☐
Ubio me grom ☐
Pojeo tajanstvenu crnku pa se udavio u tajnama ☐
Umro od komplikacija prilikom *body-hackinga* ☐
Ubila me maloljetna UI ☐

UPIŠI OPIS SMRTI

Slika 7. Simulacija anketnog obrasca u Bogovima neona (Stipanić 2019: 108–109)

Premda je zbog tipografskog izbora obrazac gotovo *slijepljen* s ostatkom izraženog riječima, osim kompozicijskoga ga izdvajanja uokviruje kao zaseban element još i naslov, koji fingira *jezični marker kohezije* (Nørgaard 2019: 210), tj. njegovo funkcioniranje kao ljepilo motivsko-tematskih preokupacija. Razvidno je iz 35. poglavlja da je ključan motiv *smrt*, kojim se otvara dio poglavlja izražen riječima, a on se potom detaljno razrađuje u anketnom obrascu koji se nudi čitatelju na popunjavanje u vremenu čitanja.

Zaključno se s obzirom na zadane orijentire doktorskoga rada može uočiti da se Stipanićev *(trans)literarni projekt-eksperiment* (Kreho 2019) potvrđuje kao primjerak multimodalnoga romana, koji, premda *siromašniji* u svojim tipografskim eventima te peritekstualnim i peritekstoidnim elementima od ostala tri romana u korpusu, istodobno afirmira i parodira konvencije tog (pod)žanra. To najviše dolazi do izražaja u izostavljenim mrežnim poveznicama i QR kodovima, ali i u prazninama na kojima su trebale biti integrirane vizualne reprodukcije. Stipanićev je roman za to iskoristio rastakanje autobiografskoga diskursa te konvencija autobiografizma, eksperimentirajući najintenzivnije s podrivanjem „autoritet[a] konvencionalne zbilje kao fundamentalno[g] ontološko[g] uporišt[a]“ (Gajin 2018: 310) suvremenih romana. Ukupno gledajući, brisanje granica između fikcijskog i nefikcijskog, u

ovom slučaju digitalnog, svijeta postmodernistički je odgovor na neka od velikih etičkih, ali i egzistencijalnih pitanja digitalne svakodnevice. Rezultat je, kao što je vidljivo u Stipanića, *panfikcionalnost* i uvjerenje da jezik, ali drugi semiotički modusi te mediji stvaraju samo reprezentacije, ali ne više i „objektivn[e] istin[e] o svijetu" (Ryan 2006: 46). Budući da je sve reprezentacija, a reprezentacije su fikcija (Ryan 2006: 51), legitimno je, stoga, i epitekstove – autorove profile društvenih mreža – gledati kao konstrukcije i ekstenzije dijegeze romana, tj. propitivati ih u svjetlu kritike postmodernih tendencija koje sugeriraju da zbilja proizlazi iz medija (Ryan 2006: 59).

4.2.4. *Urania* Luke Bekavca

Pišući o suvremenom hrvatskom romanu u okvirima (post)ratne zbilje i (post)tranzicijskih procesa, Igor Gajin konstatira da se u produkciji 2010-ih, za razliku od romana publiciranih u 90-im godina 20. stoljeća i početkom 21. (Oraić Tolić 2005; Bagić 2016; Ryznar 2017), vidi konačan odmak od dominacije *mimetičke retradicionalizacije*, premda je on zapažen relativno kasno (Gajin 2018: 21). Među upečatljivijim mjestima proboja spomenute matrice jest opus Luke Bekavca koji se izdvaja „sofisticiranim stilom, kompleksnom strukturom te intelektualnom i estetskom snagom" (Gajin 2023). Bekavčev opus ukazuje na ključne književno-kulturne pomake prema afirmiranju pripovjednih obrazaca oslonjenih na „naslijeđe predratnoga postmodernizma" (Gajin 2018: 24) i kvorumašku poetiku (Gajin 2018: 184, Gajin 2023) s jedne strane te modernističke (avangardne) intencije (Kim i Škvorc 2020: 87; Jelača i Ryznar 2022: 133) s druge strane. Naime, Gajin utvrđuje da su Bekavčevi romani u kontekstu suvremenoga hrvatskoga romana učinili „izrazitu ontološku destabilizaciju i svijeta i jezika" (Gajin 2018: 184), a na tom se tragu može promišljati o tome da su ti romani, uključujući i autorove kraće pripovjedne proze, oslonjeni na središnje mjesto postmodernističke poetike: „spekulacije o zamjenjivosti svijeta fikcije i povijesnoga svijeta" (Tadić-Šokac 2018: 59) ili se barem oslanjaju na specifičnosti povijesnoga svijeta te ih kroz žanrovske tendencije spekulativne fikcije (Oblučar 2014) modificiraju. Gajin uočava da su među uspješnijim žanrovskim prepletanjima opusa ona u kojima se miješaju „element[i] fantastičnog trilera, atmosferičnog horora i *mistery tales*" (Gajin 2018: 280), a raspravlja se još i o tragovima konvencija proze detekcije, *suspensa* i *weird* proze (Ryznar 2013; Detoni Dujmić 2017; Jelača i Ryznar 2022). Konačno, prepoznati su i obrasci *žanra u nastajanju – teorijske fikcije* (Jerić

2022: 121), što je u Bekavca posljedica interdiskurzivnosti, a temelji se „na inventivnoj stilizaciji znanstvenog diskurza“ (Ryznar 2017: 223).[279]

Bekavčev šestosveščani roman *Urania* iz 2022. godine uklapa se u ciklus žanrovsko i motivsko srodnih, no iz vizure interesa multimodalne stilistike različitih prethodnika (*Drenje*, *Viljevo*, *Policijski sat: slutnje, uspomene*, *Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku*) okupljenih oko središnjeg višeznačnog pojma, a ujedno i ontema ciklusa *šum* (Buljubašić I. 2023)[280]. U širem, definicijski razgranatom određenju šum bi u romanima i zbirci pripovjedne proze na poststrukturalističkom fonu implicirao *neodlučivost značenja* (Peternai Andrić i Glavaš 2013), pri čemu neprestano titra i izmiče se *pravilnoj* interpretaciji, [281] a dodatno je podržan (komunikacijskom) entropijom, sadržajnom redundancijom, nepouzdanošću perspektive pripovjednoga glasa itd., što je usko povezano s katahrestičnošću Bekavčeva stila[282]. S druge strane, šum nije uobičajena smetnja i buka, već sam sadržaj komuniciranja – poruka. Opus

[279] Ryznar, nadalje, pojašnjava da je riječ o (pseudo)znanstvenim osvjetljavanjima koji se oslanjaju na „pojmovlje iz kvantne ontologije, instrumentalne transkomunikacije, spektralne onomastike i drugih disciplina s ruba znanosti“ (Ryznar 2017: 223). Za razliku od *fetižacije* znanstvenoga diskursa (Škiljan 1989: 68–81 prema Katnić-Bakaršić 2007: 85), kakva je prepoznata u *Atanoru* te ima primarni didaktičko-popularizacijski učinak, u *Uraniji,* a i ostalim Bekavčevim romanima i kratkim pripovjednim prozama, zamijećen je intenzivan odnos spram razina (pseudo)znanstvene i tehnološko-tehničke terminologije, no s drukčijim učinkom. U Bekavca je to nosiva konstrukcija pripovjednih glasova i motivsko-tematske strukture, a uglavnom se uz tako obilježeno izražavanje riječima veže učinak autentifikacije i provjerljivosti fiktivnih fenomena, što je pak neodvojivo od tipografsko-kompozicijskih inputa kojima se podupire visoka modalnost, odnosno izražen učinak mimetičnosti (Nørgaard 2019: 87–88).

[280] Matija Jelača i Anera Ryznar izdvajaju kao krovni motiv *arhiv* (Jelača i Ryznar 2022: 140), a što je neka vrsta značenjskoga ekvivalenta šuma prema dvama likovima (Marti i profesoru Markoviću) u *Drenju*. Iz dijaloga koji navedeni likovi vode o *buci* koju uređaji snimaju na Martinim zadatcima ona zaključuje da je šum „zapravo *medij* komunikacije […] a ne *poruka,* odnosno, signal iz drugog pojasa“ (Bekavac 2011: 143). Međutim, Marković ju ispravlja objašnjavajući da šum istodobno „i jest i nije 'transmisija' iz drugoga pojasa“, da je to „neka vrsta totalnog arhiva, mjesta gdje su unaprijed upisani svi signali koji bi se teoretski mogli poslati“, a najčešće ga se smatra „*generatorom* poruka“ (Bekavac 2011: 144).

[281] Takva značenjska igra razvidna je već u naslovima Bekavčevih pripovjednih proza u kojima se semantička substruktura te pojašnjenja određenih fenomena u tekstovima poigravaju s empirijskim paralelizmima i toponimima zbiljskoga svijeta (Peternai Andrić i Glavaš 2013: 427). Primjerice, u *Galeriji likovnih umjetnosti u Osijeku* titularna se institucija više puta izmješta, pa je u jednom poglavlju građevina smještena u engleski park, a u drugom se nalazi na Europskoj aveniji (inače provjerljivom osječkom hodonimu) (Buljubašić Srb 2021). Naslov romana *Urania* moguće je interpretirati uzimajući u obzir nekoliko pripisanih značenja tom pojmu (Buljubašić Srb 2023), od kojih je najočitije ono koje čitatelj može uspostaviti s empirijskim svijetom i, ponovno, prostorom grada Osijeka. U tom kontekstu jasna je poveznica s nazivom osječkoga kina smještenoga u centru grada koje potpisuje Viktor Axmann. U drugom se značenju, koje nema svoga referenta u empirijskoj zbilji, u romanu imenuje *drugom Uranijom* ono što se u osječkoj hodonimiji imenuje Iktusom, dok je treće značenje povezano s grčkom mitološkom muzom, posredno i s fiktivnim zdanjima u projektiranom Osijeku budućnosti.

[282] Čini se da je katahrestičnost učinak i posljedica interdiskurzivnosti, odnosno spomenute stilizacije i *tehnikalizacije* (Ryznar 2017: 223) pripovjednoga diskursa (pseudo)znanstvenom terminologijom i aparaturom, jer se u pravilu pokazuje kao „bitno obilježje akademskog diskurza“ (Bagić 2012: 171). Osim toga, katahreza, kao i druge stilske figure oslonjene na polisemiju u opusu, donekle su uvjetovane i tematskom preokupacijom – neljudskim, onostranim (Jelača i Ryznar 2022: 140–141), koje izmiče imenovanju ljudskog, prirodnog jezika i empirijskoga svijeta.

funkcionira po principu „otvorenog ciklusa“ (Bekavac 2017: 121) u kojemu tekstovi dijele „dijegetički univerzum (likove, događaje, ambijent)“ (Ryznar 2017: 224), a najrazvedeniji i najsloženiji svijet upravo je onaj odabranoga multimodalnog romana za korpus ovog doktorskoga rada – *Uranije*. Zbog toga je uputno autorov opus razmatrati ne kao niz „nastavaka linearnoga tipa“, već u odnosima „prostorn[e] strategij[e] simultanog predočavanja narativne i problemske jezgre“ (Oblučar 2014: 353) kroz koju likovi permutiraju iz knjige u knjigu, razrađuju se slični nerazjašnjivi događaji povezani s fenomenima postojanja paralelnih svjetova i nekom vrstom transkomunikacije među njima.[283] Bekavčev opus, pa tako i *Urania*, popraćen je *post/pred/apokaliptičnim simulakrijskim* (Detoni Dujmić 2017: 72) ambijentom *imaginarne topografije* (Oblučar 2014: 352) Slavonije i Baranje i atmosferom „napetosti, nemira i nelagode“ (Peternai Andrić i Glavaš 2013: 432). Riječima Oraić Tolić, u tim *slavonskim* romanima došlo je do „plodnog spoja distopije i apokalipse“ (Oraić Tolić 2016: 708), a prijeratno razdoblje unutar ciklusa autorovih djela tematizirano je u *Uraniji* čiji svijet djeluje povremeno *retrodistopijski* (Marks de Marques 2013: 6 prema Matek i Pataki 2020: 5), a povremeno futuristički. [284] Što se tiče formalnog aspekta, tj. fizičke materijalnosti romana, u šest je svezaka raspoređeno devet knjiga koje se u zasebnim naslovnim stranicama unutar pripovijedi ili pak u sadržajima svezaka naslovljavaju kao „Protuberance“, „Periferija“, „Integrirani krugovi“, „Mrežna grupa Osijek“, „Otvorena arhitektura“, „Glave za brisanje“, „Interferencije“, „Nova Domena“ i „Konfiguracije“.[285]

Budući da je riječ o tiskanom multimodalnom romanu, njega se, kao i ostale primjere iz korpusa doktorskoga rada, motri iz vizure *klasične tekstualnosti* obilježene „semiotikom

[283] Luka Bekavac kao pripovjedač ili sporedan lik pojavljuje se u *Policijskom satu, Galeriji likovnih umjetnosti u Osijeku* i *Uraniji*, Stjepan Marković u *Drenju, Viljevu, Policijskom satu* i *Galeriji likovnih umjetnosti u Osijeku,* a Ignác Schlesinger, u važnoj funkciji ili barem sporedno i fusnotno, u svim Bekavčevim ukoričenim književnim tekstovima. Tako se i titularni koncept Urania pojavljuje već u *Viljevu,* preciznije kao dio naslova jednog od objavljenih radova Josipa Markovića: "*Urania*: 'astralni indeks' lokaliteta kina *Papuk*", *Duh i rašlje* 277 (LXX, 1), siječanj-ožujak 1978., str. 2–79 (Bekavac 2013: 284). Marković je suborac Ignáca Schlesingera s kojim je tijekom 1943. godine bio uključen u rad vojne radiostanice i primao *smetnje* s nepoznatih kanala. Zatim se pojavljuje i u *Policijskom satu,* kao svojevrsna anticipacija romana *Urania*. Vidjeti fusnotu 305.

[284] Problematizacija prostora i vremena kroz motiv šuma osobito je složena, pogotovo u kontekstu spekulativne fikcije (ili znanstvene fantastike) jer upravo je to žanr u kojem su „u nekom širem smislu upravo prostor i vrijeme stalne teme“ te u kojemu se „uvijek iznova problem prostora i vremena lako i uspješno rješava kada se radi o udaljenostima“ (Solar M. 1995: 65).

[285] Prema onome što Oraić Tolić razumijeva kao *velike romane* kasnog postmodernizma, koji imaju „kvantitativno velik opseg, obuhvaćaju velik vremenski raspon, donose veliku galeriju likova i ujedinjuju različite žanrovske odrednice“ (Oraić Tolić 2016: 721), Bekavčeva bi *Urania* mogla biti imenovana tim tipom, a ujedno bi se ta kategorija mogla odnositi i na dosadašnji autorov opus. U svakom slučaju, *Urania* je trenutačno najdulji roman suvremene hrvatske književnosti, a po broju stranica pretekao je *Umjetne suze* Milka Valenta (Oraić Tolić 2016: 722).

granice, odnosno kraja“ (Lugarić Vukas 2013: 285–286), na tragu ergodičke književnosti (Aarseth 1997), a ne hiperteksta koji je uvjetovan drugim medijima (Peović Vuković 2004: 5; Katnić-Bakaršić 2007: 290).[286] Bez obzira na fragmentarnost priče i njezinu rasutost te fokalizacijska fokusiranja kroz pojedine likove, *Urania*, poput mnogih drugih suvremenih romana s fabulom koja naizgled djeluje kao „nepovezani niz događaja“, zapravo ima poprilično jasnu konceptualnu konstrukciju (Peleš 1999: 22), a koja u simbiozi sa semiotičkim modusima kompozicije i tipografije pruža interpretacijska uporišta za cjelovito tumačenje multimodalnog romana, osobito njegovih naizgled izdvojenih elemenata. *Urania*, a i drugi romani oslonjeni na stilsko naslijeđe eksperimenata, njeguju pripovijed kao „tekstualni labirint“ (Oblučar 2014: 353), stoga ih se može promatrati kroz suodnose rizomorfnih struktura (Zubarik 2005: 67–68). Ipak, treba uvidjeti da, za razliku od drugih romana u korpusu ovog doktorskoga rada, *Urania* ima *propusnije* granice i šavove među pripovjednim elementima i pripovjednim razinama, što uključuje i zamagljeniju perspektivu glede izdvajanja peritekstoida, dok su (nakladnički) peritekstovi manje ili više prepoznatljivi s obzir na svoju pozicioniranost i popratne učinke. Drugim riječima, u *Uraniji* ostaje upitno jesu li određene (pripovjedne) dionice i konkretni segmenti peritekstoidi ili ih je moguće razumijevati kao zasebne dijelove, potencijalno kao poglavlja romana, premda su primarno nepripovjedno realizirani. Na to u svakom slučaju utječe i raznovrsnost tipografskih stilova u romanu koji, osim što generalno „problematiziraju vizualnu informaciju pisma“ (Gajin 2023), prema Halletu služe „za prepoznavanje samostalnih tekstualnih jedinica izvan glavne pripovijedi“ (Hallet 2009: 138), čime se *Uranija* već na prvi

[286] Kada Gajin *Uraniju* naziva hipertekstom (Gajin 2023), vjerojatno cilja na one teorijske postavke kakve zastupa Hayles, koje razmatraju funkcioniranje i tiskanih tekstova i elektroničkih tekstova kao razgranatih, iscjepkanih fragmenata premreženih unakrsnim referencijama te se mogu čitati poput enciklopedija (Hayles 2002: 26). U tom smislu cijeli se Bekavčev otvoreni ciklus može čitati kao hipertekst, no u skladu s najnovijim metodološkim alatima i postavljenim metodološkim okvirom u ovom doktorskom radu ciklus je pogodnije čitati iz vizura multimodalne stilistike ili transmodalne naratologije.
Dakako, *Urania* se u kontekstu korpusa izdvaja već i zbog spomenutog volumioznog karaktera i izvedbe u šest svezaka. Takav grafičko-dizajnerski izbor upućuje na fizičku nekonvencionalnost romana, pri čemu se on može dovesti u vezu s radikalnim modernističkim „eksperiment[om] s linearnošću i konvencionalnim fizičkim oblikom romana“ kakav je petosveščani *Tilføjelser* Svenda Ågea Madsena iz 1967. godine (Nørgaard 2019: 284). Razlika je između Madsena i Bekavca u tome što kod *Uranije* postoje indikacije koje označavaju redoslijed čitanja svezaka (obrojčanje na hrptu i na svakoj naslovnoj stranici sveska te nijansiranje naslovnica svezaka), dok je Madsenov roman sličniji eksperimentima s tiskanom knjigom, primjerice, viđenima u ediciji Mali katalog poezije u kojemu „su ispremiješane slobodne kartice poetskih tekstova umetnute u korice – tako se čitaju, primjerice, *Tišina* Delimira Rešickog i *Jesenji metak* Gorana Rema, obje objelodanjene 1985. godine“ (Buljubašić I. 2016c: 247).

pogled ističe u svojoj multimodalnosti.[287] Uzimajući u obzir te pojedinačne (pripovjedne) dionice, u *Uraniji* će se detaljnije proučiti učinci sljedećih elemenata:

- reprodukcija izdvojene stranice *Divizije*
- dionice 2109 i njegova operacijskoga sustava (napose *instalacija* programa 8. veljače 2004. i *kolapsa* 30. kolovoza 2004.)
- kalibracije
- isječci Ognjenovih *bilježnica* i „VENSKI OBLAK / Melpomena IV“
- aporti zapečaćeni 1. rujna 2004.
- fragmenti u „Interferencijama“
    - sektorske dionice, dionice Luke Bekavca, kalibracije, alfanumerički („Arachnidae ex nid. XE6“) i binarni odsječci, dionice operacijskoga sustava 2109 (među ostalim povlačenja „Solvent portfolio“, „^{1}KB datasets via 2109“, „SECT E : filament scan za ζ + η + θ“ itd.), praznine, plakatna slova naslova romana, „Promemorija za ostatke Biotopa 54“ Ignaca Schlesingera, Eterovićev *Variorum* (skripta)
- „Konacnna evaulacia“
- „Konfiguracije“
    - „Residua biotopii LIV“, „Urania“, „Ἀράχνη“
- pojedinačni sadržaji svezaka i cjeloviti sadržaj.

Multimodalna stilistika, kao i predloženo poimanje peritekstoidnih elemenata u ovom doktorskom radu, uvažava cjelinu pripovijedi, a i roman kao semiotički objekt, stoga je u *Uraniji* prvotno potrebno razmotriti dva prevladavajuća, paralelna pripovjedna segmenta koja su okosnica priče, u kojima se na različitim pripovjednim razinama pojavljuju likovi te uvjetuju organizaciju pripovjednoga diskursa s uključenim nabrojenim elementima.[288] Jedan

[287] Kao što je to bio slučaj i u autorovu romanu *Viljevo*, „pripovjedni svijet“ u *Uraniji* „prelama se kroz prostor tekstualne izvedbe“, stoga se u tumačenjima ne smije izostaviti razlikovnost semiotičkih modusa kroz pojedine segmente i elemente jer je njihova „materijalnost naglašena osebujnom grafičkom dispozicijom“ (Oblučar 2014: 354). Slično Branislav Oblučar govori i o *Uraniji* kada zaključuje da je roman najzanimljiviji u *dvostrukoj dinamici priče i teksta* (Oblučar 2022).

[288] To ide u prilog čitanju romana na tragu rizoma, kao *antihijerarhijske* strukture u kojoj ne postoji središte. Naime rizomorfne strukture mogu se nastavljati u bilo kojoj točki i pritom stvarati nove veze (Zubarik 2005: 67), što donekle korespondira i s opusom. U *Uraniji* se vrlo dobro vidi funkcioniranje kroz *presjeke* i *otvorene linije* (Zubarik 2005: 67), zbog čega roman nalikuje na *rizomatsku mrežu* (Bekavac 2022 III: 265).

pripovjedni segment jesu (kvazi)dnevnički zapisi lika Luke Bekavca[289] koji obuhvaćaju vremenski raspon između 20. travnja i 25. rujna 2004.[290] Ti zapisi izvedeni su specifičnim ispovjednim izražavanjem riječima, leksičko-sintaktički sličnom pripovijedanju u „Policijskoj upravi osječko-baranjskoj" *Policijskoga sata* ili, možda bliže zbog istoimenoga pripovjedača, u *Galeriji likovnih umjetnosti u Osijeku* (Buljubašić I. 2016d, 2021). U tipografskom (Renard[291]) i kompozicijskom smislu taj pripovjedni segment posve nalikuje na stranice vizualno konvencionalnih romana. Kao cjelovite i najavljene međunaslovom (naslovljeni imenom i prezimenom te datumom na koji se zapis odnosi) dionice ili pak kraći segmenti pojavljuju se u osam knjiga[292].

Drugi pripovjedni segment jest kompleksan sustav produkcije Biotopa 54[293] koji je realiziran u specifičnoj dvostraničnoj organizaciji. Za razliku od kompozicije kakva je analizirana u *Atanoru*, u kojoj su se na podlozi jedne stranice nalazila dva kompozicijska stupca, drugi pripovjedni segment u *Uraniji* realiziran je u dosljednoj horizontalnoj orijentaciji dviju stranica, dakle podsjeća na pravokutnik ekrana, čime se otvara pitanja izmjene impulsa *kulture ekrana* i uobičajene forme knjige kao kodeksa (Olssen 2022: 38–39). Taj segment *radi* kao operacijski sustav s nizom programa (Beomazein CC 6.20, Stigulae INOX 0.03, NEBULA KR IX 88, Fluxi AD 55c, Quantor 98, MS Timaios, Pergamena B, Grafikona 4.0[294]), stoga i nalikuje na programsko sučelje ekrana. Lijeve stranice zauzimaju takozvani kontrolni kanal,

[289] Riječ je o *autorovu fikcionalnom dvojniku* ostvarenom kroz metalepsu (Ryznar 2017: 239). Lik i autodijegetički pripovjedač tog pripovjednog segmenta zapravo u *Uraniji* funkcionira kao njezin *živčani sustav* (Eco 1965: 217) jer se promjene koje se događaju *u* njemu (uključujući ponajprije njega kao medij ^{3}LB) odražavaju i na druge elemente u romanu.

[290] Fragment *prajezgre* u „Protuberancama", kao i fragmenti u „Novoj Domeni" nisu datirani, nemaju zaseban međunaslov niti spomen datacije u sadržaju, stoga je vremenski okvir obuhvatio one dijelove koji su u međunaslovima jasno evidentirani.

[291] Riječ je o tipografskom slogu koje se pojavljuje i u knjigama drugih autora istog nakladnika, stoga je njegova tipografska funkcija umanjena, no dobro ocrtava intimistički ton izraženog riječima u romanu, posebice na nanorazinama završetaka slova koji u tom smislu mogu evocirati rukom pisana slova.

[292] Izostaje u knjizi „Konfiguracije" koja se može čitati kao zaseban element pripovijedi, poput periteksta, a čiji tipografski režim evocira pripadanje dionicama koje su pripisane instanciji 2109 ili pak nekom dijelu strojne obrade podataka u koju je uključen i Schlesinger.

[293] U nepaginiranim fragmentima Eterovićeve skripte koja je dijelom „Interferencija", biotop je pojašnjen kao „strojno simuliran kronokauzalni ambijent s pripadajućim oblicima života i artefaktima" koji se putem ^{3}LB-a *linearizira*. Pojednostavljeno, riječ je o *stvaranju* zasebnoga *svijeta* prema određenim parametrima, a taj se svijet *ispisuje* zahvaljujući organskom, vremenski orijentiranom entitetu – mediju; „*arh* 'vodič', subjekt, 'inkubator', *conducteur* (= sigil: CONDUCT)", u ovom slučaju ^{3}LB-u.

[294] Riječ je o „[a]paratur[i] za generiranje i ekstrakciju" (Bekavac 2022: VI) koja se pojavljuje u dnu kontrolnoga kanala, paralelno s posljednjom stranicom printa pojedine kutije, a i u „Promemoriji" Ignaca Schlesingera u „Interferencijama".

nepripovjedni sloj, svojevrsni tehničko-filološki nadzor[295] generiranja priče Biotopa 54. Kao *korisnik* neimenovanog operacijskoga sustava pojavljuje se *glas* koji se u nizu posrednih informacija rasutih kroz knjige razotkriva kao Ignac Schlesinger. U desnim, pak, stranicama prepoznaje se pripovijedanje heterodijegetičkog ekstradijegetičkog pripovjedača koji često djeluje *kriptopripovjedački* (Detoni Dujmić 2017: 79). Taj segment češće nalikuje na izražavanje riječima vizualno konvencionalnih romana.[296] Desne stranice, osim naoko konvencionalnijeg izražavanja riječima, omeđene su u desnoj margini nazivom *pyxisa* (kutije) i sektora (primjerice ΠΥΞG02) te numeriranjem redaka u pentadama, čime se sugerira da i print *pripada* operacijskom sustavu te jest dio dvostraničnoga sučelja u kojemu se događa očitavanje i uređivanje.

Da su upravo izdvojena dva segmenta okosnica pripovijedi te progovaraju *kroz* isti glas, odnosno posreduju istu senzibilnost izražavanja riječima, govore čak tri detalja. Prvo, najočitija poveznica jest paginacija. U svih šest svezaka paginacija je rezervirana isključivo za segmente Luke Bekavca i print Biotopa 54, koji je posredovan putem ^{3}LB, dakle Bekavčeva nesvjesnog rada kojim *upravlja* 2109[297] i operacijski sustav. Utoliko se može zaključiti da aspekt

[295] Gajin primjećuje da je „kontrolni kanal na lijevim stranicama u dijalogu [je] s foucaultovskim idejama nadzora i kontrole“, a njegovo izražavanje riječima kombinacija jezika „administrativnog izvješća, znanstveno-istraživačkih komentara, mjernih jedinica iz raznih kvantifikacijskih sustava i računalne obrade podataka“ (Gajin 2023). Tipografski je izveden Arialom, kao i neki drugi fragmenti koji *pripadaju* operacijskom sustavu (primjerice fragmenti u „VENSKOM OBLAKU“, „KONACNNA EVAULACIA“ ili pak dio „Konfiguracija“), a njegovo je značenje indeksno (Nørgaard 2019: 97), uspravna, raširena slova bez serifa upućuju na preciznost računala i strogost administracije, ali i minimalizam i modernost.

[296] U onim slučajevima kada ne nalikuje na izražavanje riječima vizualno konvencionalnih romana riječ je većinom o otklonima spram „standardne primjene grafičkoga sustava – grafema i interpunkcijskih znakova, te ortografskih konvencija“ (Kovačević 2001: 84), a izostanak je popraćen neidentificiranim *poremećajima* i *glitchevima* (permutacijama i iskrivljavanjem slova, spajanju i dupliciranju riječi i redaka, izostajanjem slova, pa čak i prazninama, tj. *lakunama* cijelih redaka, paragrafa itd.) koji distorziraju kontinuitet, a posljedično ostavljaju čitatelja zbunjenog i u iščekivanju da će određene dijelove priče popuniti u preostalim pripovjednim elementima. Poremećaji u printu, pojašnjava u nepaginiranoj „Promemoriji“ Schlesinger, rezultat su *izvanjskoga faktora, entiteta* koje Mateljan naziva *arahkne* (arahnidima), a njihova je *glavna karakteristika crna sluz* „koja se 'povlači po svemu, *izmedju* frekvencijskih pojaseva'“ (Bekavac 2022: VI). Dakle, spomenuti *šumovi*, smetnje i poremećaji u desnim stranicama printa Biotopa 54, koje Gajin uspoređuje s Derridaovim *greffe*, tj. *cijepom* (Gajin 2023), posve su funkcionalne prirode i njihova tipografsko-kompozicijska nekonvencionalnosti posljedica je razvijanja pojedinih motiva i *progresije* priče, odnosno sve intenzivnijeg proboja izvanjskoga faktora u sustav ^{3}LB, što u konačnici uzorkuje kolaps medija, dakle i generiranje, tj. linearizaciju kutija Biotopa 54.

[297] Autor sam 2109 pojašnjava kao „nešto što nisam ja smislio. To je nešto što sam zapravo preuzeo iz niza nekih tekstova koji tvrde da su istiniti izvještaji o određenom tipu transkomunikacije, tehnički organizirane komunikacije s nekakvim drugim svjetovima, paralelnim dimenzijama itd., autora i autorica koji sebe gledaju kao nekakvi istraživači i tvrde da im se to stvarno dogodilo. 2109 je nešto za što je nejasno što je, to vjerojatno nije jedna osoba, to je vjerojatno nekakva grupa, možda ne nužno ljudskih osoba, ne nužno iz našeg vremena, nešto što samo po sebi zvuči kao fikcija i što sam ja onda i uključio u niz svojih knjiga jer mi je bilo toliko to zapravo zanimljivo kao ideja. Ta nekakva instancija koja je u nekom tipu nelinearnosti, negdje izvan vremena, postoji u tko zna kakvom ontološkom statusu, sigurno ne kao nekakva živa organska bića, nešto što može komunicirati, uz velike muke, s

tipografsko-kompozicijskoga i grafičkoga označivanja stranica stvara tek prividni kontinuitet pripovijedi.[298] Drugo, i (kvazi)dnevnički fragmenti i print uz kontrolni kanal provedeni su istim fontom (Renard). To u širem smislu potvrđuje tezu da multimodalni romani učinkovito iskorištavaju tipografske stilove kako bi, s jedne strane, distingvirali pripovjedne glasove i instancije (Gibbons 2012a: 127), a s druge ih strane okupili. Treće, spomenuta senzibilnost izražavanja riječima, premda je riječ o razlikama nepouzdanog 1. lica jednine i 3. lica sveznajućeg neosobnog iskaza, ukazuje na slične leksičke i sintaktičke izbore kojom su segmenti ispisani, a svojevrsne insuficijencije nisu mjesta nedosljednosti, već potvrde pluralnosti perspektiva, tragova drugih sektora i rada u nesvjesnom. Drugim riječima, print Biotopa 54 izveden je 3. licem, no jasno je da sektori[299] funkcioniraju kao različiti fokalizatori istog pripovjedačkog glasa. Primjeri bliskosti dvaju segmenata možda se ponajbolje očituju u obrada istih motiva. Primjerice, u fragmentima „Interferencija" Katarina posreduje iskaz o *satovima u dvorištu* (vidjeti Slika 8)[300], dok se ti *satovi* pojavljuju i u (kvazi)dnevničkim fragmentima „Nove Domene".[301]

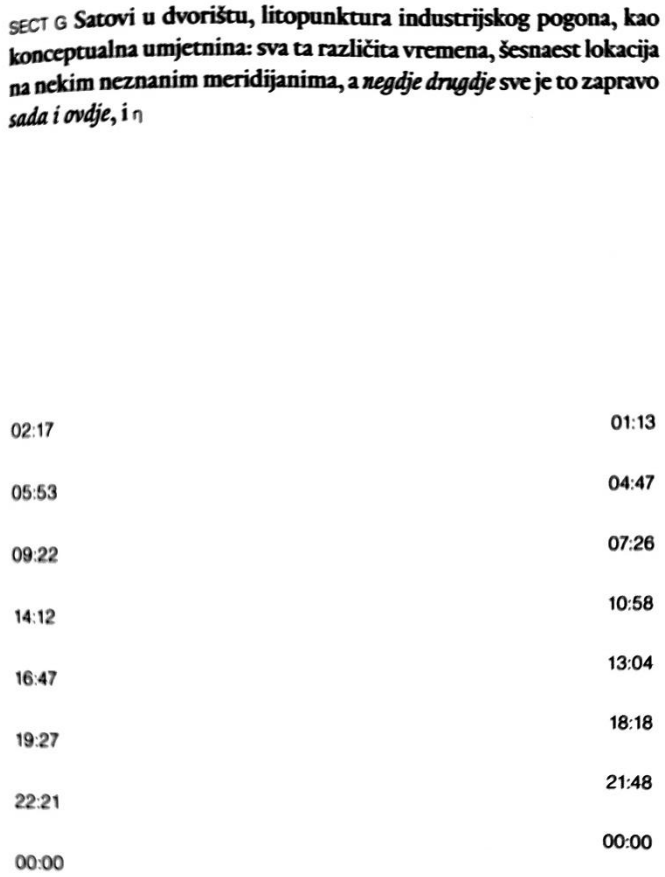
različitim točkama prostorvremena, dobaciti poruku, recimo, do sadašnjeg trenutka ili 1943. u *Viljevu* itd., s nizom smetnji" (Bekavac 2023).

[298] Taj se kontinuitet posredno vezuje na problematizaciju romana kao semiotičkoga objekta i otvara kompleksno pitanje lika i pripovjedača Bekavca kao instancije koja, a tipografski izbori to mogu potvrditi, u nekoj mjeri *nadzire*, sklapa i posreduje *Uraniju* kao roman. Međutim, takvo tumačenje nije podržano u izražavanju riječima jer se u (kvazi)dnevničkim zapisima nijednom ne spominje pisanje višeknjižja, stoga ta opcija ostaje otvorena.

[299] Sektorima se, na tragu tehnološko-znanstvene terminologije, nazivaju likovi čiji se životi isprepleću i prate u printu Biotopa 54. Sedam sektora nose likovi: sektor A – Iris Vuković, sektor B – Mira Szalay, sektor C – Franjo Takač, sektor D – Kristijan Rosenfeld, sektor E – Ognjen Stepanov, sektor F – Martin Gottwald, sektor G – Katarina Benošić. U (kvazi)dnevničkim zapisima Luka raspoznaje i *druga* imena: Ognjen / Ozren Stepanov / Stefanović / Stefanov, Rosenfeld / Rosenheim, Takač / Takács, Mira / Mirjam (Bekavac 2022 VI: 336–338).

[300] Pojmovi i sintagme poput citirane *sada i ovdje*, zatim *iza vremena* (Bekavac 2011), *vječnost u vremenu* (Bekavac 2013), *više nema vremena* (Bekavac 2015) otvaraju pitanja o koncepcijama vremena, primjerice kroz prizme (pseudo)znanosti koje se referiraju u romanima, poput *sinkroniciteta, vremena kao prostora, novog vremena, paralelnih svemira, preračunavanja kroz vrijeme*, a ne zaustavljaju se na pitanju „[z]a što točno nema vremena" (Kim i Škvorc 2020: 84) koje sugerira statičnost pripovjednih razina i likova, tj. njihova prostorvremena kao takozvanog standardnog vremena. Vidjeti više glede problema vremena u Bekavčevu opusu u Jerić 2022; Jelača i Ryznar 2022.

[301] Isti raspored vremena na satovima, međutim u drukčijoj tipografskoj izvedbi, dijelom je i aporta C u „Mrežnoj grupi Osijek", a motiv se pojavljuje i u opisu „niza satova, koji u dvorištu jednog zabačenog tvorničkog kompleksa, pokazuju različita vremena" (Bekavac 2015: 155) koje u jednom primjerku *Divizije* čita pripovjedač „Policijske uprave osječko-baranjske" u *Policijskom satu* (Buljubašić I. 2023).



Slika 8. Nepaginirana stranica iz „Interferencija“ (Bekavac 2022 VI)

Kada pokušava prepričati što gleda, pripovjedač Luka kompleks koji se pred njim nalazi (a koji se imenuje najčešće kao *centrala* i *papirnica*) vidi, među ostalim, i kroz detalje satova koji se ranije spominju uz Katarinu. Premda se neka vremena ponavljaju, znakovita je u Lukinu pripovijedanju uporaba navođenja vremena te uporaba rastavnoga veznika koji implicira da ni pripovjedačeva perspektiva nije posve točna i jedinstvena, već upitna i gipka:

> …sada sve to izgleda kao dvorište bivšeg industrijskog objekta ili trg među njegovim višeetažnim upravnim zgradama, u toj je areni naizgled nepravilno razmješteno desetak sasvim jednostavnih bijelih satova s crnim kazaljkama, podignutih na visinu od četiri metra bezbojnim stupovima, svaki od njih pokazuje neko drugo vrijeme (2:17 ili 14:17, 9:22 ili 21:22, 12:00 ili 00:00), a kompleks je slijeva i zdesna (s istoka i zapada) uramljen ornamentalnom vegetacijom koja zaklanja pogled s nasipa ili cesta i puteljaka što se vertikalno spuštaju prema Dravi… (Bekavac 2022 VI: 332)

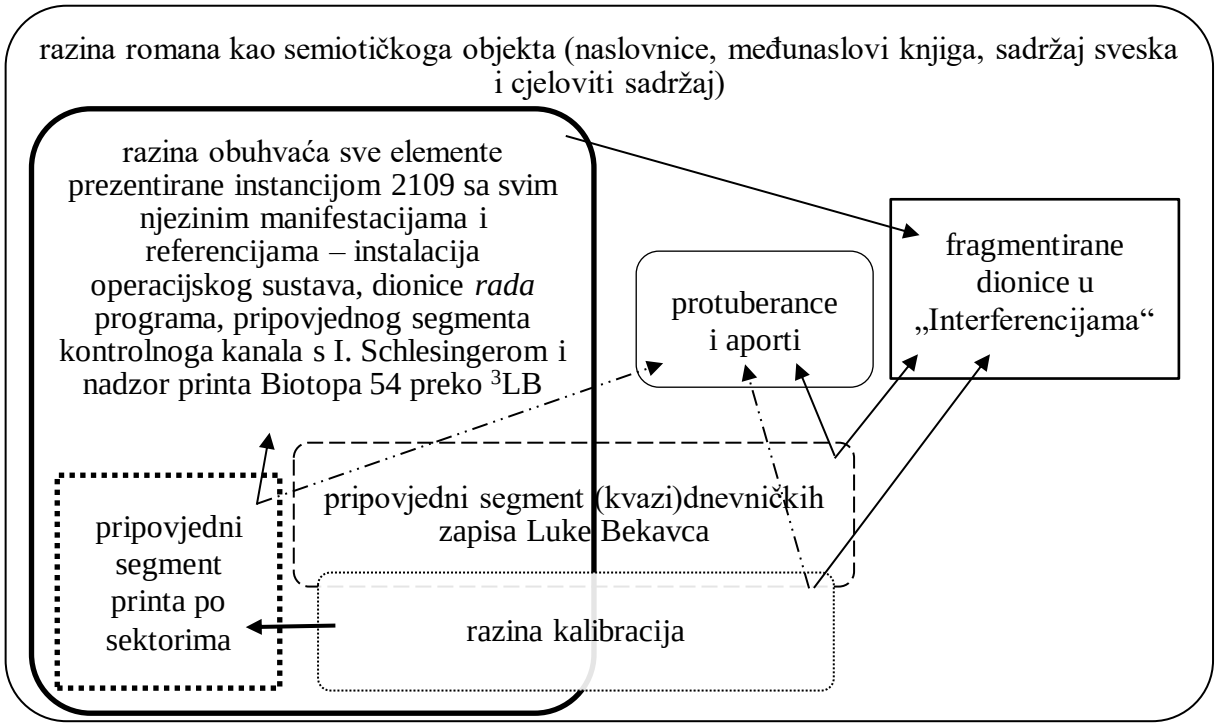
Bekavčeva je *Urania* primjer kako multimodalni romani učinkovito iskorištavaju „vizualnu površinu stranice kako bi prenijeli svoju priču“ (Gibbons 2012a: 114) te, igrajući se semiotičkim modusima, napose tipografijom i kompozicijom, stvaraju niz pripovjednih i stilskih učinak kojima se pospješuje razumijevanje priče. Osim spomenutog primjera nepaginirane stranice iz „Interferencija“ (vidjeti Slika 8), možda je ponajbolji primjer toga

spomenuta, u knjigama prevladavajuća dvostranična organizacija u kojoj upravo dva semiotička modusa nude najviše potencijala za tumačenja. Naime, tipografska različitost kontrolnoga kanala na lijevim stranicama i print Biotopa 54 na desnima ukazuju na značenjsku snagu tipografskih stilova koji posreduju razlikovanja pripovjednih razina i pripovjedača (Hallet 2009: 138). Upravo taj semiotički modus potencira *materijaliziranu multiperspektivnost* (Hallet 2009: 147), ne samo uz pomoći razlikovanja pripovjedačkih glasova i (ne)pripovjedih segmenata već i očitavanja nataloženih značenja koja putem primarnih diskursa i medija upisuju i u svoju izvedbu.[302]

Slično u multimodalnoj literaturi često spominjanom romanu Danielewskog *House of Leaves*, Bekavčeva je *Urania* zamršene rekurzivne pripovjedne strukture, složena „od ugrađenih ili ugniježđenih svjetova" (Gibbons 2012a: 46). Transgresija u pripovjednim razinama, a koja se neminovno tiče prekoračenja i pomicanja vremenskih perspektiva (*frekvencijskih pojasa*) u romanu, ponajprije evidentirana kroz Schlesingerov lik, opravdava se žanrovskim impulsom, dakle pripadnošću romana spekulativnoj fikciji i detekcijom postojanja paralelnih, simultanih svjetova u semantičkoj substrukturi romana. Takvi *ontološki manevri* s učinkom ontološke pluralizacije perspektiva u romanu dodatno zamagljuju granice romana i svijeta (Gibbons 2012a: 50), a dodatan učinak na to ima i pripovjedna razina pripovjedača Luke Bekavca čije se ime izjednačuje s imenom autora. S jedne strane, jasna je modernistička težnja autonomnosti umjetničkoga djela, ne samo očiglednim naznačivanjem *konstruiranosti* svijet (Oraić Tolić 2005: 154–155) već i sugeriranjem knjige kao objekta i semiotičkoga proizvoda, a s druge strane u *Uraniji* se autofikcijskim natruhama i manipulacijama inputa o društveno, povijesno i geografsko utvrđenim urbanonimima Osijeka u koji se radnja smješta stvara učinak

[302] Premda se doktorski rad usmjerava peritekstoidnim i peritekstualnim elementima, semiotička šarolikost spomenutog pripovjednog segmenta, printa Biotopa 54, nudi niz situacija koje bi se mogle dodatno raslojavati i interpretirati iz perspektive multimodalne stilistike. Kao primjer potenciranja tipografskih raznolikosti koje ikonički i/ili indeksno impliciraju određene diskurse jest tipografski otklon u realizaciji rječničke leme koja nije integrirana reprodukcija stranice već *medijem* ^{3}LB u printu uvjetovano strojno produciranje printa verbalnim znakovima, što uključuje alfanumeričke nizove i uglavnom uobičajene interpunkcijske znakove te simbole. To može korespondirati s anketnim obrascem kao implicitnim efemerom u *Bogovima neona*. S obzirom na to da je riječ o lemi iz fiktivnoga rječnika, ona je u printu Biotopa 54 izvedena kao *tekstualizirana manifestacija* (Hutcheon 1986: 308). Uz zamijećeni *ikonički kontrast* (Nørgaard 2019: 107–108) stvoren između dviju komponenata – kontrolnoga kanala u lijevim stranicama i printa u desnim, i u ostalim se integracijama u printu izdvajaju učinci koegzistiranja tipografskih stilova koji pridonose autentifikaciji i vjerodostojnosti pripovijedanoga, odnosno njihovoj „dokumentarističkoj uvjerljivosti" (Oblučar 2014: 354). U dvostraničnoj organizaciji između dviju spomenutih komponenata (kontrolni kanal / tipografija printa) taj je kontrast razvidan u nanorazini slova, primjerice na temelju završetaka (Nørgaard 2019: 74), tj. serifa koji se javljaju u tipografskom izboru printa, dok izostaju u regularnom Arialu kontrolnoga kanala.

pretapanja svjetova, što se problematizira i tematiziranjem proboja frekvencijskih pojasa koji potencijalno postaje i čitateljevo iskustvo.



Shema 8. Pripovjedne razine u Bekavčevu romanu *Urania* (Bekavac 2022)

Prvi element *Uranije* s kojim se čitatelj susreće nakon nakladničkih peritekstova jest reprodukcija izdvojene stranice knjige koja je popraćena trima različitim napisima, svojevrsnim bilješkama na marginama uz njegovo izražavanje riječima, stoga djeluje kao faksimil određenoga primjerka. Jedna je to od pet *protuberanci* u knjizi „Protuberance“, a znakovito je da pet izdvojenih elemenata, poput ostalih knjiga, ne počinje naslovnom stranicom. To ih izdvaja kao *slučajno* producirane i nerazvrstane elemente koji djeluju poput svojevrsnih prajmera (Gibbons 2012a: 135), a za njihovo okupljanje u zasebnu knjigu nije jasno koja je instancija odgovorna.[303] Zaglavlje prvog elementa, faksimila, reproducirane stranice otkriva da je riječ o stranici iz knjige naslovljene *Divizija*, dok konvencionalno izražavanje riječima te reprodukcije čini tek jedna iznimno duga i razvedena rečenica. Premda se na dvije tisuće stranica *Uranije* gotovo i ne pojavljuju vizualni (slikovni) elementi, to ne umanjuje multimodalnost romana (Gibbons 2012b: 420). Štoviše, tipografsko-kompozicijska semioza utoliko je snažnija u romanu jer se oslanja primarno na verbalni i grafički izraz i njegove mogućnosti kako bi proizvodio pripovjedna značenja. Funkcija je reprodukcije stranice *Divizije*

[303] Isto za *Viljevo* uočavaju Jelača i Ryznar, dodajući da nadređena instancija koja posreduje *dokumente* u romanu ostaje misterij (Jelača i Ryznar 2022: 138).

kontekstualizirajuća jer povezuje roman sa zajedničkom dijegezom opusa. Naime, riječ je o intraopusnoj referenciji na *Policijski sat*, i to na oba njegova pripovjedna segmenta. Na razini likova i motiva referencija se ostvaruje „s 'Policijskom upravom osječko-baranjskom' kroz pripovjedačevo poznanstvo s Lukom Bekavcem, njegovom knjižicom 'deset proznih skica' *Divizijom* te epizodom 'privođenja' u Dom HV-a“ (Buljubašić I. 2023). Faksimil stranice figurira kao preslika s 49. stranice Bekavčeve knjižice, i to određenoga primjerka koji je pripovjedač „'Policijske uprave osječko-baranjske' u kolovozu 2007.“ dobio na uvid na ispitivanju u Domu HV-a (Buljubašić I. 2023). Osim toga, poveznica se razvija i na razini „jezično-stilskoga implicitnoga karaktera“, tj. modusa izraženoga riječima reprodukcije *Divizije* gdje je moguće usporediti motivska preklapanja s „Drugom prostorijom“ *Policijskog sata* (Buljubašić I. 2023). U tom smislu „49. stranica *Divizije* nudi [se] kao varijacija i kondenzacija posljednjeg, dvanaestog poglavlja 'Druge prostorije'“ (Buljubašić I. 2023), tj. neka vrsta paralaktičkog percipiranja i multipliciranja perspektiva o „istom“ fenomenu, i inače specifičnog za Bekavčev opus.[304]

Uzevši u obzir kontekstualizirajuću funkciju i spomenuti prajmer, reprodukcija funkcionira slično kao i crtež Betty Boop u Stojevićevu romanu. Ona stvara poveznicu na dijegetičke svjetove iz otvorenoga ciklusa i uokviruje čitateljske spoznaje i iskustvo (Black 2006: 36–37). Usto, simulira još jedan (detekcijski) trag koji samo nalikuje na nešto već viđeno/pročitano, svojevrsni *eho*, u ovom slučaju stranice „Druge prostorije“, te postaje dio slike nezavršenoga *torrenta*, kako sam autor vidi metaforu svijeta svoga opusa (Glavaš 2014).

Također, reprodukcija 49. stranice *Divizije* izdvaja se iz uobičajenih reprodukcija zbog triju komentatorskih bilješki s margina, kojima se simulira autentičnost primjerka knjige. Primjerak s *rukopisnim* anotacijama uz izražavanje riječima „ključan je za otvaranje prostora *Uraniji* jer se može pretpostaviti da su u njemu utisnutim komentarima odrađeni pretkoraci na temelju kojih se ^{3}LB izabrao kao medij sljedećega eksperimenta“ (Buljubašić I. 2023).[305] Sva tri

[304] To je najjasnije iz usporedbe sljedećih izdvojenih dijelova rečenica *Divizije*: „[…] spajajući mirijade bijelih, mikroskopski sićušnih punktova, toliko kondenziranih da se prije doimaju poput svjetlosnih reprezentacija točaka nego minijaturnih žarulja, mehaničkih zvijezda koje iz trena u tren blistaju sve oštrije i jače […]“ i XII. poglavlja, tj. 45. stranice „Druge prostorije“ „[…] kompleksna struktura stotina bijelih, mikroskopski sićušnih punktova, toliko kondenziranih da se prije doimaju poput svjetlosnih reprezentacija geometrijskih točaka nego minijaturnih žarulja, mehaničkih zvijezda koje iz trenutka u trenutak blistaju sve oštrije i snažnije“.

[305] To se potvrđuje kroz detaljnu tematizaciju *Divizije* i komentiranje triju rukopisa *Divizije* u *Policijskom satu*: „Najčudnije je od svega bilo to kako su komentirali Luku; kao da su pokušavali procijeniti 'čiji' je on, kome 'pripada', zašto je objavio tu knjigu, kojoj su pripisivali neko posve drugačije značenje od onoga što se, barem na površini, moglo iščitati iz tih ispraznih i statičnih prizora: 'ako je ovo napisao, onda ZNA', tvrdio je groteskni grafitni natpis na mnogo mjesta u knjizi (nerijetko uz razdragane dodatke: 'jesam rekao JESAM REKAO???',

rukopisa funkcioniraju kao indeksni (fikcionalni) tragovi drugih entiteta, od kojih je jasno da se dva mogu pripisati *ljudskim* likovima, dok treći djeluje kao indeksni mehanički ispis koji se u širem smislu može pripisati entitetu 2109 ili barem nekom od njegovih *korisnika*. I dok se u *Policijskom satu* detaljno analiziraju ti rukopisi[306], a ostaje donekle nejasno kako su i kojom svrhom u primjerak posredovani, *Urania* donosi posve nove detalje koji nude razjašnjenja pretpostavki pripovjedača „Policijske uprave osječko-baranjske". Djelomično se to ostvaruje kroz poveznicu s likom Ognjena u četvrtom svesku, tj. u knjizi „Otvorena arhitektura" kada se kroz sektor D (Kristijan, ΠΥΞD17) pripovijeda o Ognjenovu *tranzitu*, tj. njegovim sposobnostima migriranja u druge frekvencijske pojase. Uvid u njegovo mentalno *preračunavanje* „koje se dogodilo pred Kristijanom" otkrilo je „da u svom stanu (u Šamačkoj ulici!) piše istoimenu knjigu [*Diviziju*], pri čemu se prizori o kojima govori podudaraju s detaljima koje može znati samo Luka Bekavca iz 2004." (Buljubašić I. 2023).

Visoka modalnost, odnosno izražen učinak mimetičnosti rukopisnih tragova triju entiteta (Nørgaard 2019: 87–88) dodatno je isprovociran lokacijom. Reproducirana stranica *Divizije* s rukopisnim dometcima kao prva stranica prve knjige u *Uraniji* postavlja određena očekivanja

'bracika nas zove!!!', 'idemo po njega...?'), dok su crveni i plavi odgovarali 'ne zna', 'kako je moguće da zna za ovo?', 'nabada... ne može znati', 'slučajna podudarnost', 'ovo bi samo jedan od naših mogao napisati, ali ne javno' ili 'potpuno bezopasan... glava u oblacima', ovisno o rečenici o kojoj se radilo. Negdje pri sredini knjige, nakon opisa niza satova koji, u dvorištu jednog zabačenog tvorničkog kompleksa, pokazuju različita vremena, stajalo je, plavim slovima, 'ovo je već stvarno previše blizu... povući na drugu frekvenciju?', što sam shvatio kao hladan poziv na likvidaciju, a ispod jednog od posljednjih odlomaka, duge rečenice o nekakvim svjetlima i projekcijama, u margini je grafitnim slovima koja su gotovo probila papir pisalo: 'U SRIDU!' Plava slova dodala su, zloćudno i oprezno: 'Zapamtite ovo, to znači da se pretvarao da ne zna za Viljevo', a crvena, u tipičnim trzajima: 'alliotoje SMRT za svakoga tko vidionnnezna on sejoš nijenaučio preračunati ali ivzučććićemo ga još malo pa*Urania*'." (Bekavac 2015: 155–156)

[306] Kada se osvrće na primjerak *Divizije* koji je dobio u ruke, pripovjedač uočava da su sve stranice „bez izuzetka, od prve do posljednje, bile gusto ispodvlačene, išarane, dopunjene marginalijama i napola razumljivim oznakama", a zatim provodi (multimodalnu stilističku) analizu tipografskoga aspekta te uočava da se među tim napisima moglo „pratiti i jasno razlikovati tri različita komentatora, ne samo po rukopisima nego i pisaljkama" (Bekavac 2015: 151). Prvi rukopis, onaj „najuredniji i možda najraniji među njima, educiran i kitnjast, pažljiv i gotovo kaligrafski profiliran, izgledao [je] poput uzorka iz bilježnice nekog akademika iz doba između svjetskih ratova" (Bekavac 2015: 151–152), a prema tom opisu može se pretpostaviti da je riječ o Ignacu Schlesingeru. U reprodukciji taj rukopis nalazi se tik ispod odlomka izraženog riječima, malo je uvučen prema desno, a njegova su plava slova blago ukošena u desno. Drugi rukopis, vjerojatno ispisan nečim poput crvene tinte (informacije o bojama zastupljene su samo kroz tematizaciju rukopisa, dok je reprodukcija u prvom svesku *Uranije* crno-bijela), kako napominje pripovjedač, djelovao je „kao da je predmetom nalik igli bio ugreban u stranicu grubim, mehaničkim potezima" (Bekavac 2015: 152). Znakovi tog rukopisa približavali su se „egzotičn[oj] grafij[i] maksimalno", no s druge su strane bili „prilagođen[i] latiničnom standardu" (Bekavac 2015: 152). Osim onoga što je sličilo slovima, rukopis se izdvajao zbog „hirovite interpunkcije, riječi na nepoznatim jezicima […] dugih i naizgled besmislenih nizova slova, pa čak i brojeva, koji su se u najopakijim trenucima pretvarali u bjesomučno nizanje nula i jedinica" (Bekavac 2015: 152). Treći rukopis iz „mekane grafitne olovke", premda razmrljan, djelovao je najsvježije (Bekavac 2015: 152), a u reprodukciji se nalazi u gornjem lijevom kutu. Pripovjedač rukopis u jednom trenutku prepozna te utvrdi da je riječ o rukopisu Tibora Dezsőa (Bekavac 2015: 155).

– i u smislu razotkrivanja i raspetljavanja otvorenih pitanja iz već objavljenih romana, ali i formalno-žanrovskih inputa. U tom se smislu opet pojavljuje funkcija prajmera, a potonje se može odnositi i na svojevrsni otklon od vizualno konvencionalnog romana, uzme li se u obzir uvjerljivost i autentičnost te fikcionalne reprodukcije, a i spoznaja da je prvo konkretno izražavanje riječima u *Uraniji* tek na 15. stranici. Čitatelj se, dakle, u svim *protuberancama* s početka prvog sveska upoznaje sa semiotičkim modusima, tipografijom, kompozicijom i pripovjednim modelima koji će se nadalje u knjigama razvijati. Ono što ostaje nerazjašnjeno jest s čijom se perspektivom, u smislu dvostruke deiktičnosti, usklađuje čitatelj na prvoj stranici, gledajući u faksimil *Divizije*. To pitanje jest jedno od središnjih pitanja romana jer implicira postojanje neke nadređene pripovjedačke instancije makar ona bila „ograničen[a] na oko kamere“ (Rimmon-Kenan 1990: 116 prema Grdešić 2015: 103), odnosno moguće *oko* fotokopirnog stroja, ako je riječ o tome da je stranica iz primjerka fotokopirana.[307] S jedne strane, svakako to može biti perspektiva pripovjedača „Policijske uprave osječko-baranjske“ iz *Policijskog sata* za kojeg se pouzdano zna da je vidio taj primjerak *Divizije*. No, takvo bi tumačenje bilo rezervirano samo za one čitatelje koji su čitali i spomenuti roman, stoga djeluje ograničavajuće za čitatelje pojedinačnih Bekavčevih djela. S druge strane, to bi eventualno mogao biti Luka Bekavac, ako bi se uzelo u obzir da je nakon stabilizacije kanala i on dobio svojevrsni pristup pojasima onkraj svog svijeta, a *Diviziju* usputno spominje kao knjižicu „koju m[u] je iz neshvatljivih razloga pristala objaviti Matica hrvatska“ 2003. godine (Bekavac 2022 I: 80). Također, to bi mogao biti Ognjen, koji Kristijanu (ΠΥΞD17) potvrđuje da piše tekst pod naslovom *Divizija* te čiji se broj telefona motivski ponavlja na nekoliko mjesta (44-219), premda detaljnija razrada i paralele u *Uraniji* izostaju (Bekavac 2022 IV: 365).[308] Konačno, ipak ostaje otvorenim pitanjem tko je, i još bolje – kada, posredovao faksimil u *Uraniju* i s kojom svrhom te je li ona samo jedan od mogućih međufrekvencijskih proboja koji je nekim likovima postao *čitljiv* kroz migracije između frekvencijskih pojasa.

Druga i treća od pet takozvanih *protuberanci* jesu četiri gusto ispunjene stranice tipografski izvedene (Courier) da nalikuju na programsko sučelje odnosno programski kod koji će biti evidentiran kao *rad* instancije 2109 i njezinih *korisnika*. Nije riječ o elementima koji bi se mogli razmatrati kao *djelo u kodu* (Hayles 2008: 30; Husárová i Suwara 2013: 148) jer ne

[307] Ta je interpretacija *valjana* ako je doista riječ o faksimilu, na što upućuje crno-bijela realizacije, a ne o istrgnutoj stranici, primjerice.
[308] Pri spomenu *Divizije* Ognjen govori da „u stanu piše knjigu (zatim se ispravio, ne, *napisao* je knjigu) o nečemu čega se sjeća (*daleko*), ali što će tek doći“ (Bekavac 2022 IV: 365), čime otvara već uočeni problem vremenskoga kontinuuma te pozicije s koje govori/vidi/piše istoimenu knjigu.

reprezentiraju *stvarni* programski kod i/ili operacijski sustav, već na određeni način modeliraju njegovu prezentaciju i proceduralnost. Premda se realiziraju u vertikali stranice, a ne u horizontali ekrana, jasno je zbog veličine slova da je riječ o dvama zasebnim odsječcima, u kojima se uspijeva očitati vremenska pozicija 8. veljače 2004. („… AVEINCIPIO2004II08BIOTOPIUMLIV …“ i 30. kolovoza 2004. („… ERROR ABORT 12L3B PROLAPS … oe94t8fzid2004VIII 30 ev. …“) kao dvije vremenske točke između kojih se može pratiti *stvaranje* holografskoga svijeta imenovanoga Biotop 54, od instalacije programa u medij ^{3}LB sve do *kolapsa*, pada sustava pri kojem dolazi do hitnog printa unutar medija razvijenih kutija. Te dvije protuberance razlikuju se u tipografskom sloju utoliko što je veličina slova u prvoj dvostraničnoj programskoj simulaciji nešto manja nego u drugoj te se u drugoj, zbog učestalije uporabe bjeline i rastavljanja riječi, pojedini iskazi lakše čitaju. Budući da predstavljaju potpuni odmak od „čitljive kontinuirane proze“ (Nørgaard 2019: 154), kakvu se očekuje iz iskustva čitanja vizualno konvencionalnih romana, te stranice *Uranije* Gajin uspoređuje sa „*screenshot*[ovima] uvodne špice iz filma *Matrix*“ te smatra da nude „čitatelju nerazumljive nizove digitalnih podataka iz nekog računalnog programa“ (Gajin 2023), no to samo naizgled tako djeluje. Kao što je već uočeno, vrijeme *rada* toga programa, od njegove instalacije do pada sistema, može se iščitati iz digitalnih podataka, a među znakove i slova pohranjene su i neke druge informacije koje utječu na pripovjedna značenja u pripovijedi. Primjerice, detaljnije čitanje upućuje na to da je već u petom retku prve protuberance istaknut rad na svijetu koji će se imenovati kao Biotop 54, a posredovat će se preko instancije ^{3}LB („… ὅλογραφικώνEPAR^{3}LBCONDXITLUMINOCORPUSCULAE …“). Osim toga, iz podataka je razvidna i *distribucija* vremenskih odsječaka po likovima, tj. po sedam sektora čije su kutije distribuirane u ciklusima, što je u pripovjednom diskursu evidentirano u desnim stranicama kontrolnog kanala.

Programske dionice s tipografijom Courier, koja najčešće indeksno evocira semiotička značenja strojnoga pisanja (Nørgaard 2019: 97), a u *Uraniji* konkretnije i programerski kodirani diskurs, iz spomenutih protuberanci pojavljuju se na još nekoliko mjesta, napose u „Interferencijama“, nakon alfanumeričkih nizova i nizova crtica, a prije početka fragmenata razasutih iskaza sektora iz klastera ζ, η te θ pomiješanih s fragmentima Bekavca iz 2004. godine. Slično kao i u „Protuberancama“ ti fragmenti u „Interferencijama“ rastvaraju *rad* operacijskog sustava i 2109 koji stoje iza metafikcijskoga (Oblučar 2022) projekta linearizacije i stvaranja svijeta, daju uvid u trenutačna stanja operacijskog sustava u ^{3}LB-u dok se opire nastavku linearizacije, a prije svega upućuju na *prolapse* u sustavu. Kao što to čini i kontrolni kanal, u

dionicama oblikovanima tako da nalikuju na digitalno-strojne mehanizme, ti se mehanizmi i konvencije raskrinkavaju, a radikalna diskurzivna presvlačenja u *Uraniji* impliciraju njezinu procesualnost. Gajin drži da je potonja vidljiva ponajprije u „dekonstruiranj[u] jezika i književnosti kao medija“, posljedično u „poblematiziranj[u] označiteljskih praksi i diskurzivnih politika“, a konačno u najširem smislu u „istraživanj[u] ontologije pisma u njegovim tragovima na papiru, kao i u organizacijskim konsenzusima kada je riječ o konvencijama oblikovanja knjiškoga teksta“ (Gajin 2023).

U „Protuberancama“ se zatim pojavljuje i osam stranica takozvanih *kalibracija* koje se u *Uraniji* izdvajaju vizualnom stilizacijom jednostavnog ispunjenog kruga, odnosno točke koja se u jednoličnim razmacima ponavlja kroz centralnu razinu retka. To *podešavanje* funkcionira kao „nekovrsni prag, 'međurazina', svojevrsna manifestacija transkomunikacije u 'čekaonici' u kojoj se odvija mentalna interakcija“ (Buljubašić I. 2023) centralnoga lika Luke Bekavca i neimenovanog entiteta.[309] Iako vizualno može podsjetiti na Morseovu abecedu, jednostavno šifriran kod signala, ta se teza brzo rasplinjuje kada se u točkastim nizovima uoči ponavljanje slova te potom uoči *čitljiv* tekst, odnosno dijalog. Čitljivost tih isprekidanih iskaza otežan je otklonom od konvencionalnoga rastavljenoga pisanja riječi, tj. funkcionalne uporabe razmaka u replikama. Odgonetanje replika i pripisivanje iskaza likovima otežano je abrupcijom koja, s jedne strane, dinamizira dionice kalibracija, a s druge, usporava, tražeći određeni napor od čitatelja da nizove slova bez bjelina enkodira u skladu sa semantičkom substrukturom romana. Ono što se razaznaje kroz vokativno dozivanje imena centralnog lika jest da on u kalibracijskim kanalima „kontaktira sa ženskim 'glasom' koji do kraja ostaje neimenovan, a jedina mu je identifikacijska oznaka slovo H te godina 1938. iz koje tvrdi da se javlja“ (Buljubašić I. 2023). Kontaktiranje u tom kanalu jest i jedna od središnjih tema o kojima raspreda u (kvazi)dnevničkim fragmentima Luka Bekavac iz 2004., pokušavajući dokučiti kako se ti *razgovori* događaju i odvijaju (Buljubašić I. 2023).

Za razumijevanje odnosa kalibracija i Lukinih (kvazi)dnevničkih zapisa, a zapravo i uopće razumijevanje funkcioniranja dijegetičkog svijeta opusa, važna su tri detalja koja ih povezuju, a donekle pojašnjavaju i vizualni identitet kalibracija. „Prvi je Lukina sumnja u 'to' što 'čuje'“, propitivanje entiteta osobe s kojom kontaktira, jer „ponekad mu se čini da je riječ o nečem umjetnom, kibernetičkom, pa čak i nečemu što funkcionira poput routera, a ne ljudskoga

[309] Motiv čekaonice podsjeća na *drugu sobu,* stoga se i taj kraći dio *Policijskoga sata* može dovesti u vezu s *Divizijom* kroz mogućnosti aportiranja, pri čemu je došlo do manjih preinaka u izražavanju riječima, dok su središnji motivi ostali netaknuti. Vidjeti fusnotu 304.

glasa“ (Buljubašić I. 2023). „Drugi je pitanje 'prostora' u kojem se kontakt događa, koji je sugeriran praznim kanalom u kojemu je Luka uvijek sam“ (Buljubašić I. 2023), pa se u seansama u kojima kontaktira dobiva dojam *ne-prostora* (Bekavac 2022 VI: 335), „odsječenosti od svega, od svijeta, čak i svojega tijela“ (Bekavac 2022 II: 16). Treći detalj povezan je s pitanjem „prostora, a ujedno je i ključna problematika Bekavčeva ciklusa – pitanje vremena odnosno trajanja komunikacije“ (Buljubašić I. 2023) koju Luka katahrestički vidi kao „beskonačne 'telefonske' razgovore“ (Bekavac 2022 II: 14).

Sve kalibracije u *Uraniji* izvedene su u dvostraničnoj kompoziciji i u parnom broju stranica, a uglavnom počinju na desnim stranicama knjige, dok se dijalog otvara u sljedećoj stranici, tj. dvostranici. Kao što je slučaj i s učincima izmjene tipografskih stilova u pripovjednim segmentima, kalibracije afirmiraju vizualnost informacije i potentnost materijalne razine jezičnoga sustava. Naime, takva izvedba propituje uobičajenu *označiteljsku praksu* i „status znaka kada je desupstancijaliziran“ (Gajin 2023), a njezina se nedostatnost otkriva u tematiziranju (ne)linearnosti. Stoga i viđenje razgovora kao *telefonskih* samo približno označuje ono što se događa. Pitanje prostornosti i točaka kalibracije može se na tom tragu tumačiti kroz spomenutu središnju temu opusa – simultanost.[310] Naime, točka se na fonu matematičke terminologije definira kao „bezdimenzijski podskup prostora koji ima samo svojstvo položaja“ (Hrvatska enciklopedija). Budući da je ona prema euklidskoj geometriji *bezdimenzionalni objekt*, „ono što nema dijelove“ (Hrvatska enciklopedija), točke u kalibraciji mogu figurirati kao vizualne evokacije različitih pozicija, odnosno frekvencijskih pojasa koji simultano postoje u nelinearnosti. Također, nizovi točaka, poput trotočke u standardnom interpungiranju, sugeriraju eliptičnost (Luke 2013: 107), što je karakteristika razlomljenog dijaloga koji se prati u minimalističkom verbalnom sloju kalibracija.

[310] Poimanje beskonačnosti zapravo se nadovezuje na „bezvremenost, odnosno simultanost“ (Buljubašić I. 2023) i *raznovremenost* (Oblučar 2014: 358), primjerice: „Kad smo *na liniji*, vrijeme se ne usporava, nego se, da tako kažem, *stavlja u zagrade*: kao da se informacije koje teku među nama raspoređuju u nizove i pretvaraju u razgovore, pitanja i odgovore, u *trajanje*, tek kad ih ovako, odavde, naknadno, pokušam zamisliti“ (Bekavac 2022 II: 14). Kontaktiranje je, stoga, najbolje pojašnjeno ključnim motivom *Drenja* „i krovnim ontemom ciklusa – šumom, bliskom točki Aleph (B. Oblučar)“ (Buljubašić I. 2023), a koji je „po prirodi stvari bezvremen“, što implicira da je „i svijet [je] takav, stvarni svijet“ (Bekavac 2011: 144). Osim toga, simultanost je „zapravo isto što i prostor?' 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... To je, uostalom, ono za što ste me nedavno pitali, ako baš hoćete: Novi Bezdan, narodno ime za tu nevezanu energiju, za šum o kojem vam govorim“ (Bekavac 2011: 106–107). Također, Jelača i Ryznar upozoravaju da potonje *narodno ime* anominacijski sugerira i pripovjedni postupak koji se javlja kroz autorov opus, a to je bezdanost (Jelača i Ryznar 2022: 137).

Treba još zamijetiti i razliku između kalibracija u prvih sedam knjiga te onih u „Novoj Domeni“. Naime, u toj knjizi dolazi do *stabiliziranja kanala* u kojem Luka kontaktira s neimenovanim entitetom, a posljedice te stabilizacije i lakše dostupnosti *ulaska* u kontakt vizualno se evidentiraju. Implikacije stabilizacije, dakle, vidljive su u vizualnom ustrojstvu točaka i slova pri čemu u kalibracijama „Nove Domene“ dolazi do *razdvajanja* riječi, za razliku od njihove *slijepljenosti* u preostalim knjigama. Međutim, umjesto klasične bjeline kao razmak se pojavljuju ponovno točke. To ipak čini dijalog kalibracija prohodnijim i čitljivijim.

Nadalje, među elementima koji se izdvajaju svojom nepripovjednom, tipografskom i kompozicijskom funkcijom jesu i takozvani *aporti*[311], a između dvaju prevladavajućih pripovjednih segmenata u pet knjiga *Uranije* na vizualno upečatljiv način umetnuto je njih pet. Svi aporti započinju *prazninama,* stranicama kojima dominira bjelina papira, a specifične su zbog horizontalne orijentacije koja traži fizički (p)okret čitatelja.[312] U toj horizontalnoj poziciji

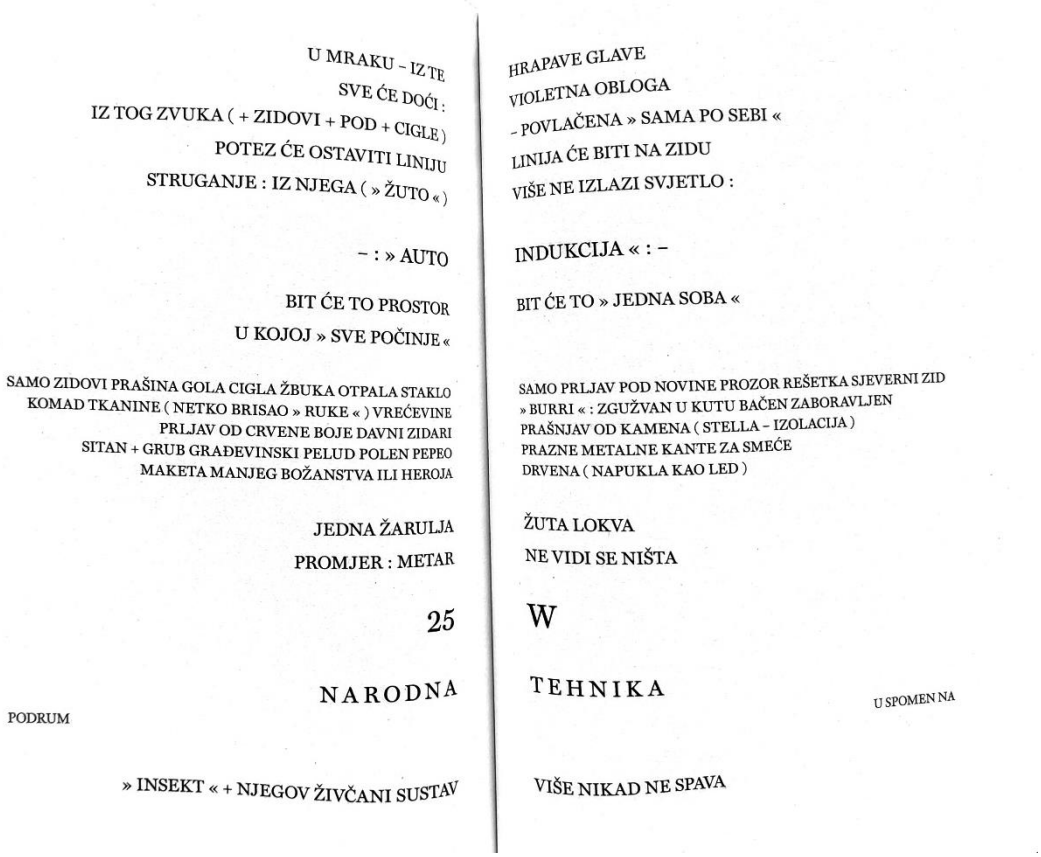
[311] Pojam aport (engl. *apport*) primjer je uporabe okultističke terminologije (Britannica), a glagolski oblik *aportirati* konotiran je naredbama za dresuru pasa, što može sugerirati katahrestičku strategiju imenovanja. Aport se najdetaljnije pojašnjava u *Policijskom satu*: riječ je o *predmetima* koji su označavali nešto što je „prebačeno preko ruba“, a bio je to posao „za svojevrsne 'specijalce' koji se sustavno bave lovom na takve objekte, čiji je utjecaj na okolinu destruktivan u razmjerima koje je teško i zamisliti. Međutim, dok su mu takvi predmeti, unatoč opasnosti koju nose sa sobom, prije svega bili fascinantni, ljudi koji su 'prevlačili' to s 'druge strane' na našu i zatim raspoređivali ili preprodavali to ovdje, po Osijeku i okolici, predstavljali su prijetnju za čije je uklanjanje bila potrebna strategija kojom sam nije raspolagao“ (Bekavac 2015: 87–88).
Pitanje aporta, *švercanja predmeta* i *translektora* osim formalnim izdvajanjem pet aporta otvara se i kroz druge segmente, primjerice, u ΠΥΞB04 kroz lik Mire tematizira se prebacivanje fotografije „popularnog domaćeg pjevača“ (Bekavac 2022 I: 233) u preuređenom stanu središta Reticuluma na Trgu oslobođenja, a u ΠΥΞC15 kroz Franju kao fokalizatora Schlesinger u kontrolnom kanalu upozorava na *aportiranje* i to iz *Policijskoga sata*, dodajući uz komentar o prolapsu i ISBN tog Bekavčeva romana.

[312] I dok je Aarsethu okretanje stranice kod neergodičke književnosti *trivijalan* čitateljski napor (Aarseth 1997: 1–2), okretanje i listanje stranice u multimodalnim romanima otvaraju pitanja onkraj nesvjesnih radnji u procesu čitanja. Jedno od tih pitanja jest i pitanje čitateljske svijesti i romaneskne samosvijesti o materijalnosti knjige kao trodimenzionalnog, odnosno semiotičkog objekat. Premda je tumačenje knjiga kao objekata češće bilo rezervirano za razmatranje knjige umjetnika ili pak istraživanje slikovnica (Narančić Kovač 2011: 119–120), ono razvojem metodoloških alata multimodalne stilistike postaje jedan od njezinih fokusa. Semiotička potencijalnost knjige kao fizičkog objekta također ukazuje na to da pripovjedač/nadređena instancija upravlja izborima ne samo romanesknoga koda i izražajnim mogućnostima jezika u književnosti (Peleš 1999: 27–29), već je u potpunosti svjestan implikacija semiotičkih modusa na pripovjedna značenja koja pokušava njima obogatiti.
Možda najbolji pokazatelj tog aspekta multimodalnosti u *Uraniji* jest potenciran u odnosu kontrolnoga kanala i printa Biotopa 54, točnije u Schlesingerovim nadzorima printa kada detektira u izražavanju riječima *echo*, takozvani „odziv kanala; refleksija materijala u a) dvije ili više kutija; b) dva ili više sektora“ (Bekavac 2022 VI). Primjerice, u slučaju ΠΥΞB19 (svezak IV) kod retka 81 riječ je o *odjekivanju* u dvama različitim sektorima – B Miri i E Ognjenu. Pri detekciji odziva Schlesinger upućuje imperativnim *cf.* (lat. *confer* – usporedi) na uočeno pretapanje, a na čitatelju je tada da osvijesti roman kao semiotički objekt, potraži među pripovjednim segmentima navedenu referenciju (ΠΥΞE09 u svesku III) te usporedi retke. Takvo čitanje provocira *ontološku transgresiju* jer čitatelj manevrira dvama svjetovima – fikcionalnim, ali i empirijskim (Gibbons 2012a: 60). Osim toga, svojevrsni napor događa se i inače u tom segmentu *Uranije* gdje čitatelj ima mogućnost kontinuirano pratiti pripovijedanje te bilješke u kontrolnom kanalu. Jednostavno upućivanje najčešće je rezervirano za akademski diskurs koji priziva rekurzivnu pripovjednu strukturu (Gibbons 2010: 308) kakva se javlja i kod strukturno očitih rekurzivnih oblika poput fusnote (Aarseth 1997: 7–8). No, u multimodalnoj *Uraniji* takva je struktura realizirana bez sidra (Rösli

stranice u desnom donjem kutu sitnim je slovima ispisan datum 1. rujna 2004., koji u dijegetičkome svijetu romana označuje dva dana nakon hitnog printa Biotopa 54. Središnji dio aporta čine naizgled nemotivirani i aleatorični verbalni iskazi, koji mogu konotirati poetske stihove, no među njima nema snažnije motivske razvijenosti. Drugim riječima, iskazi djeluju kao da prizivaju *nered* i *iregularnost* izražavanja riječima, generalno konotiraju transgresiju (Johannessen i van Leeuwen 2018: 187), a mogu biti tumačeni i kao rezultati kolapsa sustava koji najevidentnije počinje u „Glavama za brisanje", konkretnije u „VENSKOM OBLAKU", te se nastavlja u „Interferencijama". Spomenuti kolaps realizira se kroz dezintegraciju izraženog riječima, napose kroz dokidanje njezine horizontalnosti u stranici, multiplikacije znakova bez određenoga konteksta, slovne permutacije, lipogramičnosti segmenata kakvi se u prirodnim jezicima iznimno rijetko pojavljuju itd. Drugim riječima, dok se u pripovjednim segmentima razaznaje *sekvencijalnost teksta* te *aluzivnost na događaje*, što tim dijelovima osigurava status pripovjednosti (Kovačević 2001: 36), ponajprije signaliziranim kontinuitetom izražavanja riječima, u aportima, za koje se pretpostavlja da su *zapeli* u *mezaninu* (Bekavac 2022 VI: 339), pojavljuju se samo nizovi riječi i sintagme, ponekad dulji fragmenti, no većinom nezaokruženi kao cjelina što ih čini bližima konvencijama poezije nego pripovijedanja. Među ostalim, bez uspostavljene sekvencijalnosti i motiviranosti izraženog riječima koji posljedično omogućava „suvislost[i] fikcionalne naracije" (Kovačević 2001: 37), rastrzani, sažeti iskazi evociraju lirski, atemporalni svijet (Kovačević 2001: 37) u kojemu dolazi do raspršivanja značenja „prema apstraktnom i nezamislivom otimajući se svojem homogeniziranu ishodištu" (Kovačević 2001: 35).

2021) koja ih vezuju za pojašnjavateljska mjesta u kontrolnom kanalu. Čitatelj tim mjestima pristupa zahvaljujući retcima u desnim marginama te isto kao što se pristupa sidrima fusnota, napušta privremeno print (Nørgaard 2019: 142–143) kako bi u lijevim stranicama tražio objašnjenja *pogrešaka* i malformacija printa. Navedeni napori pri čitanju dovode do *fizičke interakcije s knjigom* (Gibbons 2010: 300), čime se aktivira taktilna percepcija i potvrđuje multimodalnost romana.

Odzivi funkcioniraju slično kao i spomenuti *cjepovi* ili, kako za *Policijski sat* zamjećuje Ryznar, kao fraktali koji funkcioniraju u književnosti po načelu *zrcaljenja* i *udvostručivanja* (Ryznar 2017: 240). Naime, fraktalna geometrija, koja se razvija nakon uočavanja nedostatnosti uopćenja euklidskih zakona u prirodi, „opisuje i oblikuje prirodne i artificijelne kaotične i nepravilne sisteme", napose fraktalne oblike „koji su promjenljivi i nepravilni u svakom (mikro, makro) mjerilu" (Šuvaković 2005: 237). Poimanje *samosličnih* oblika tematizira se i kroz koncept *simila* kod Ognjena, a moglo bi se na tom tragu govoriti i o realizaciji metafore *mi smo blizanci*: „ali ne 1 : 1 / 1 : 7 […] to si bio ti" (Bekavac 2022 VI).



Slika 9. Dio aporta A (Bekavac 2022 I)

Da su i Ognjenovi zapisi te „VENSKI OBLAK " i nadalje „Interferencije", poput aporta, dio sustava izvan nadzora 2109 te kolapsa sustava govori njihova tipografska i kompozicijska sličnost, napose njihovo oblikovanje po načelu sažimanja, a ne ekspanzije koje, kako je primijećeno, asocira na poetski svijet (Kovačević 2001: 32). Ognjenove bilješke, primjerice kao dio „SPEKTAR 75 / Posljednja četvrt" prije ΠΥΞΕ16, pak djeluju, kao i napisi u aportima, kaotično, aleatorično i arbitrarno, no od aporta i ostalih spomenutih elemenata razlikuju se po tome što su integrirane u pripovjedne segmente, tj. obuhvaćene su naslovnim stranicama, dakle vidljive (ili donekle vidljive) operacijskom sustavu. Zapečaćene stranice aporta[313] završavaju ponovnom praznom stranicom koja u zrcalnoj perspektivi s prvom stranicom na istom kompozicijskom mjestu sitnim slovima donosi podatke o aportu. Primjerice, aport D datiran je

[313] Pečaćenje aporta blisko je razumijevanju pečaćenja (pravnih) dokumenata nedostupnih za čitanje javnosti jer sadrže informacije koje bi nešto razotkrile i nekoga kompromitirale. To je implicirano grčkim pojmom *σφραγίς* (*sphragís*) u potpisu aporta uz datume vremena iz kojeg su prebačeni.

i *poslan* 18. srpnja 1981. (ev), preko Biotopa 54, ali ὅλογραφικών (holografikona) F, ne E koji je rezerviran za linearizaciju preko ^{3}LB praćenu u printu u *Uraniji*.[314]

Spomenuti zapisi iz Ognjenovih *bilježnica* kao i „VENSKI OBLAK / Melpomena IV“, povezani potonjim motivom s Ognjenom, funkcioniraju slično kao aporti. Da se ti dijelovi pripisuju spomenutom liku, svojevrsnom dvojniku Luke Bekavca iz 2004., očito je iz dvočlanosti njihovih naslova, pri čemu se ne može reći da u genetteovskom smislu jedan član funkcionira kao naslov, a drugi član kao podnaslov ili žanrovska indikacija. Također, tipografska razlika u odnosu na druge naslovne stranice govori tomu u prilog jer je evidentna razlikovnost Ognjenovih dionica uporabom verzala u prvom dijelu naslovne sintagme. To je slučaj i s „VENSKIM OBLAKOM / Melpomenom IV“, elementom koji u „progresiji vremena čitanja“ ukazuje na vrhunac dokidanja linearizacije i nadzora 2109, tj. indeksno sugerira da „se entropija (poremećaji, kaos) povećava“ umjesto da prema kraju pada (Jelača i Ryznar 2022: 136). Na jakoj poziciji u svesku (Katnić-Bakaršić 2007: 262), nakon pripovjednih segmenata, kalibracija, aporta itd., a prije sadržaja petoga sveska, taj element, koji je zapravo u kontekstu linearizacije preko ^{3}LB zamišljen kao jedna od kutija sektora E („END FILE (054.E) 33/63 ΠΥΞΕ23“) raspršuje se u nizove fragmenata, ponekad nečitljivih alfanumeričkih slojeva, ponekad u samo jednu riječ. Povremeno ga rasijecaju fragmenti u Arialu, kao i u Courieru, dakle tragovi *rada* programa i pokušavanje njegova očitavanja, dok fragmente koji bi inače fontom sugerirali print Biotopa 54 mjestimično u desnim marginama prati numeracija redaka, ali sada ne više u pentadama, već u nasumičnim brojkama, bez linearnog niza (44 / 44 / 49 / 5893 / 11 / 92 itd.).[315] Nasuprot onome što se razvija kroz dvostranične horizontalno orijentirane stranice kontrolnoga kanala i printa Biotopa 54, u „VENSKOM OBLAKU“ su principi oblikovanja jezičnoga materijala bliži poetiziranju i apstraktnosti za razliku od zaokruženosti pripovjednih segmenata. Premda veći dio tih iskaza nema konkretiziran odnos s ostatkom motivskoga sklopa u romanu, izdvojen je jedan: motiv zgrade, s detaljima njezinih katova, stanova, hodnika itd. Nakon niza isprekidanih crtica znakovita je finitivna, aposiopezom dokinuta rečenica bez interpunkcije kojom element i pripovijed u tom svesku završavaju – „A

[314] Prema datiranju, pretpostavljeno datumima vremena iz kojega su aporti prebačeni, u kontekstu pripovjednoga diskursa *Uranije* aporti prate kronologijsku progresiju stvarnoga vremena: APORT A 20. travnja 1978., APORT B 8. siječnja 1979., APORT C 18. svibnja 1980., APORT D 18. srpnja 1981., APORT E 12. svibnja 1982.

[315] U programskim dionicama u kojima 2109 pokušava povratiti nadzor te iskontrolirati print dolazi do infrakcije uslijed prodora arahnida („ARREST PROCESS for : 2004VIII30ev 04:09:49 ^{3}LB / INFRACT (ARAKHNE) via SECT E CLUST E PYX 23 f⁰68.72%“), što zaustavlja rad programskog jezika. Zbog toga u „VENSKOM OBLAKU“, osim manjeg broja dionica u Arialu i Courieru, u tom elementu izostaje sva specifična tehničko-znanstvena terminologija.

onda“. Isto izražavanje riječima, u tom slučaju s dodanim upitnikom „A onda?“, anadiplozno otvara kao inkoativna rečenica knjigu „Nova Domena“ (Bekavac 2022 VI: 315), koja u poretku pripovjednoga diskursa slijedi „Interferencije“.

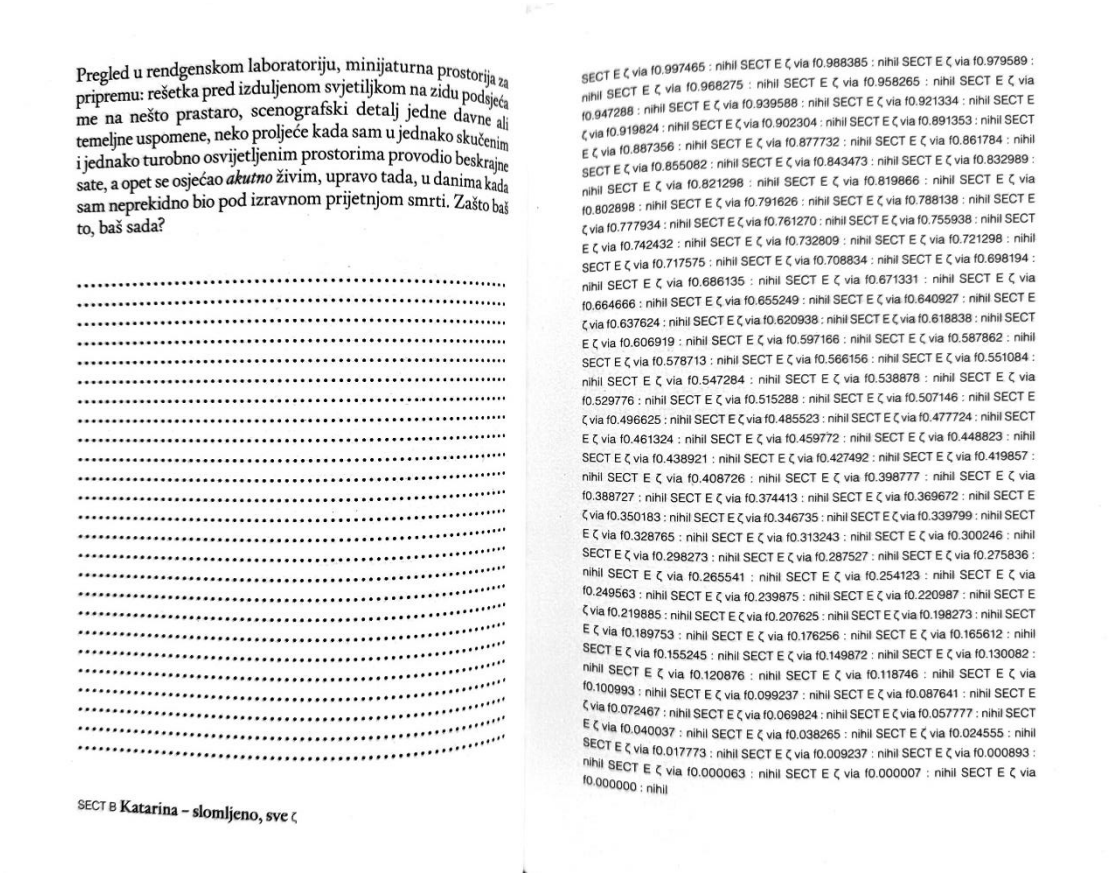
Za razliku od fragmenata „VENSKOG OBLAKA“ fragmenti u „Interferencijama“, po mnogočemu ključnom poglavlju priče, zastupljeni su nakon kolapsa sustava te uvlače u sebe odsječke svih već viđenih elemenata romana, sve sektore (likove), posredujući njihove dijelove, mahom poput upravnoga govora. Kao i „brojevno-slovni neznačenjski niz“ u *Viljevu*, alfanumeričke i binarne dionice ili pak crtice koje se razlamaju po stranicama imaju svoju pripovjednu funkciju, a razvidan je njihov učinak „čiste materijalnosti teksta“ (Oblučar 2014: 353). Budući da se taj učinak, koji umnogome počiva na vizualnosti znakova i prostora stranice, najizraženije očituje u tristotinjak stranica „Intereferencija“, prikladnije je odčitavati ga u analogiji sa sličnom kategorijom iz drugih umjetnosti, gdje se uočava približavanje strukturama eksperimentalnog filma.[316] Ono što se odmah uočava, a ranije je naznačeno kroz analize sličnih pojava u prethodnim svescima i elementima *Uranije* i kroz njihovu bliskost s poetskim konvencijama, jest „eksperimentalnofilmsko diverziranje forme“ (Jukić S. 2013: 46), odnosno rastvaranje kontinuirane horizontalnosti izražavanja riječima koja je specifikum pripovjedne proze. Dok je u aportima i „VENSKOM OBLAKU“ očigledno dokidanje horizontale kao dominantnog proznog oblika[317], u „Intereferencijama“ se horizontala relativno poštuje, dok su fragmenti raznolikih romanesknih elemenata sada zaokruženiji, ponajviše oni iz dvaju ključnih pripovjednih segmenata romana – sektorski fragmenti i Lukini odsječci. Stoga se kao prevladavajuće makrostrukturno načelo izdvajaju distorzija i fragmentarizacija, tj. razlamanje

[316] Za razliku od filmologije koja, unatoč negativnom definiraju spram ostalih filmskih rodova te svjesnosti o *nespretnosti* imenovanja (Peterlić 1982: 228), eksperimentalni film drži zasebnim filmskim rodom, nedvojbeno ga uključuje u genološka razmatranja, književnoznanstvena terminologija nerado i vrlo oprezno rabi atribut *eksperimentalno* te posljedično minimalno raspravlja o žanrovskim potencijalima eksperimentalnoga romana. Simptomatično za to može biti nepojavnost natuknica eksperimentalni roman u pojmovnicima i rječnicima, primjerice u Bitijevu *Pojmovniku suvremene književne i kulturne teorije* (Biti 2000) ili pak Solarovu *Rječniku književnoga nazivlja* (Solar M. 2006), a s druge strane vrlo općenito definiranje eksperimentalnoga u književnosti, napose poeziji (Konstantinović 1986: 160; Blažanović 1997: 74). Tanja Popović napominje da se termin eksperimentalni roman pak „ne odnosi na žanr ili tip“, već on obuhvaća „najrazličitije vrste romana“, primjerom čega je i spominjani Sterneov roman (Popović 2010: 171–172). Više o eksperimentalnoj književnosti vidjeti u Bray, Gibbons i McHale 2012.

[317] U opreci s *vrsnom* razlikom lirske pjesme koja se percipira kroz „vertikaln[u] narav njezine tekstne organizacije“ (Užarević 1991: 42), proza se, u prevladavajućim konvencionalnim primjercima te kategorije, „podređuje samo logici linearnosti“, pa zbog svoje „nevertikalne naravi prozni tekst ne poznaje pojam 'kraj retka'“ i mnogo rjeđe aktivira načela *semantizacije prostornosti* (Užarević 1991: 41). Drugim riječima, konvencionalni roman, odnosno proza bila bi distingvirana u odnosu na stihove – završetak proznog retka smatra se *proizvoljnim* i *nimalo važnim* jer slijedi logiku tiska teksta (izražavanja riječima) u prostoru stranice, do margine, a nije, kao u stihovanoj organizaciji, „važna sastavnica dikursa“ (Lodge 1988: 115). Ta konvencija razlikovanja stihovne i prozne organizacije u kontekstu multimodalnoga romana nije nužno primjenjiva u konkretnim primjerima jer su prekidi, razdvojenosti, odsuća u izražavanju riječima itd. motivirana i stilski učinkovita.

kontinuiranog izražavanja riječima u mnogo manje skupine: rečenice i paragrafe, povremeno samo izdvojene sintagme, u *mozaičnu* organizaciju (Jukić S. 2013: 46). Potonje govori u prilog još jednoj usporedbi s eksperimentalnim filmom, a to je jasno zanemarivanje „logik[e] uzročnoposljedičnog razlaganja i povezivanja događanja“, posljedično i razaranje *kronologije* i *vremenske perspektive* (Peterlić 1982: 228), što je naznačeno već *nepouzdanošću* medija ^{3}LB i njegovih proboja prema međuprostorima, poput mezanina i arhiva, u kojima se vremenska perspektiva svodi na simultanizam i supostojanje.

Budući da posve odbacuju i zanemaruju do sada u romanu utvrđene konvencije, „Interferencije“ u tipografskom i kompozicijskom aspektu i naslovno znakovito konotiraju svoj odmak od kronologičke progresije priče te nemotiviranost i nasumičnost pojedinih fragmenata. Zapravo, osim dijelova koji se s obzirom na tipografski slog prepoznaju kao fragmenti pripovjedača Luke Bekavca i koji zadržavaju status najbliži konvencionalnoj kompoziciji stranice, svi ostali dijelovi i fragmenti nisu „u skladu s prototipskim tiskarskim slogom zapadne književnosti i, stoga, uzrokuju veću svijest o vizualnoj površini stranice“ (Gibbons 2012a: 67). Možda to ponajviše dolazi do izražaja u pojavama potpuno praznih stranica ili pak u ekstremno velikim ispisima titularnog pojma. U prvom primjeru praznih stranica među fragmentima raspoređenima u tristotinjak stranica dolazi do semantizacije, tj. semiotizacije (Èpštejn 2012: 83) bjeline i praznine, a što napose simptomatično prati sintagmu *sve nestalo* i konačan *shut down* operacijskog sustava u ^{3}LB-u. Pritom se značenje ne stvara samo u odnosu na fikcijski svijet već je načeto i pitanje „funkcionalnog čina komunikacije između autora i čitatelja“ (Nørgaard 2019: 149), koja je na kratko prekinuta.



Pregled u rendgenskom laboratoriju, minijaturna prostorija za pripremu: rešetka pred izduljenom svjetiljkom na zidu podsjeća me na nešto prastaro, scenografski detalj jedne davne ali temeljne uspomene, neko proljeće kada sam u jednako skučenim i jednako turobno osvijetljenim prostorima provodio beskrajne sate, a opet se osjećao *akutno* živim, upravo tada, u danima kada sam neprekidno bio pod izravnom prijetnjom smrti. Zašto baš to, baš sada?

SECT B **Katarina – slomljeno, sve ζ**

SECT E ζ via f0.997465 : nihil SECT E ζ via f0.988385 : nihil SECT E ζ via f0.979589 : nihil SECT E ζ via f0.968275 : nihil SECT E ζ via f0.958265 : nihil SECT E ζ via f0.947288 : nihil SECT E ζ via f0.939588 : nihil SECT E ζ via f0.921334 : nihil SECT E ζ via f0.919824 : nihil SECT E ζ via f0.902304 : nihil SECT E ζ via f0.891353 : nihil SECT E ζ via f0.887356 : nihil SECT E ζ via f0.877732 : nihil SECT E ζ via f0.861784 : nihil SECT E ζ via f0.855082 : nihil SECT E ζ via f0.843473 : nihil SECT E ζ via f0.832989 : nihil SECT E ζ via f0.821298 : nihil SECT E ζ via f0.819866 : nihil SECT E ζ via f0.802898 : nihil SECT E ζ via f0.791626 : nihil SECT E ζ via f0.788138 : nihil SECT E ζ via f0.777934 : nihil SECT E ζ via f0.761270 : nihil SECT E ζ via f0.755938 : nihil SECT E ζ via f0.742432 : nihil SECT E ζ via f0.732809 : nihil SECT E ζ via f0.721298 : nihil SECT E ζ via f0.717575 : nihil SECT E ζ via f0.708834 : nihil SECT E ζ via f0.698194 : nihil SECT E ζ via f0.686135 : nihil SECT E ζ via f0.671331 : nihil SECT E ζ via f0.664666 : nihil SECT E ζ via f0.655249 : nihil SECT E ζ via f0.640927 : nihil SECT E ζ via f0.637624 : nihil SECT E ζ via f0.620938 : nihil SECT E ζ via f0.618838 : nihil SECT E ζ via f0.606919 : nihil SECT E ζ via f0.597166 : nihil SECT E ζ via f0.587862 : nihil SECT E ζ via f0.578713 : nihil SECT E ζ via f0.566156 : nihil SECT E ζ via f0.551084 : nihil SECT E ζ via f0.547284 : nihil SECT E ζ via f0.538878 : nihil SECT E ζ via f0.529776 : nihil SECT E ζ via f0.515288 : nihil SECT E ζ via f0.507146 : nihil SECT E ζ via f0.496625 : nihil SECT E ζ via f0.485523 : nihil SECT E ζ via f0.477724 : nihil SECT E ζ via f0.461324 : nihil SECT E ζ via f0.459772 : nihil SECT E ζ via f0.448823 : nihil SECT E ζ via f0.438921 : nihil SECT E ζ via f0.427492 : nihil SECT E ζ via f0.419857 : nihil SECT E ζ via f0.408726 : nihil SECT E ζ via f0.398777 : nihil SECT E ζ via f0.388727 : nihil SECT E ζ via f0.374413 : nihil SECT E ζ via f0.369672 : nihil SECT E ζ via f0.350183 : nihil SECT E ζ via f0.346735 : nihil SECT E ζ via f0.339799 : nihil SECT E ζ via f0.328765 : nihil SECT E ζ via f0.313243 : nihil SECT E ζ via f0.300246 : nihil SECT E ζ via f0.298273 : nihil SECT E ζ via f0.287527 : nihil SECT E ζ via f0.275836 : nihil SECT E ζ via f0.265541 : nihil SECT E ζ via f0.254123 : nihil SECT E ζ via f0.249563 : nihil SECT E ζ via f0.239875 : nihil SECT E ζ via f0.220987 : nihil SECT E ζ via f0.219885 : nihil SECT E ζ via f0.207625 : nihil SECT E ζ via f0.198273 : nihil SECT E ζ via f0.189753 : nihil SECT E ζ via f0.176256 : nihil SECT E ζ via f0.165612 : nihil SECT E ζ via f0.155245 : nihil SECT E ζ via f0.149872 : nihil SECT E ζ via f0.130082 : nihil SECT E ζ via f0.120876 : nihil SECT E ζ via f0.118746 : nihil SECT E ζ via f0.100993 : nihil SECT E ζ via f0.099237 : nihil SECT E ζ via f0.087641 : nihil SECT E ζ via f0.072467 : nihil SECT E ζ via f0.069824 : nihil SECT E ζ via f0.057777 : nihil SECT E ζ via f0.040037 : nihil SECT E ζ via f0.038265 : nihil SECT E ζ via f0.024555 : nihil SECT E ζ via f0.017773 : nihil SECT E ζ via f0.009237 : nihil SECT E ζ via f0.000893 : nihil SECT E ζ via f0.000063 : nihil SECT E ζ via f0.000007 : nihil SECT E ζ via f0.000000 : nihil

Slika 10. Lukine i sektorske dionice te kalibracije na lijevoj, a dionice operacijskog sustava na desnoj stranici (Bekavac 2022 VI)

S druge strane, velika slova naslova *Urania*, izvedena u verzalu u kojem svako slovo zauzima cjelovitu stranicu, izdvaja se od relativno ujednačene slovne veličine u ostatku romana kao kakav plakatni dvodimenzionalni input, koji plijeni ikoničkom informacijom (Jukić S. 2013: 277) i veličinom. Međutim, za razliku od funkcijski orijentiranih plakata u javnom prostoru, velika crna slova titularnog pojma odmiču se od reklamnih učinaka te približavaju dijegezi romana, pri čemu figuriraju kao svojevrsni proboji među frekvencijskim pojasima, dakle bljeskovi naslova romana koji nastaje, ali je i već nastao. Interpretacijsko uporište za to pronalazi se ne samo u uočenim ponavljanjima i varijacijama pojedinih naslova koje je autor doista objavio, a zatim fikcionalno tematizirao, među kojima se izdvaja naslov *Galerije likovnih umjetnosti u Osijeku*, već i u problematiziranju na višoj pripovjednoj razini u kojoj Schlesinger u nadzoru testiranja medija ^{3}LB i njegova stvaranja Biotopa 54 *fikcionalizira* autorov prethodni roman. Naime, u ΠΥΞC15 Schlesinger u kontrolnom kanalu opominje kritične točke prolapsa medija ^{3}LB, a koje se odnose na istovjetnosti dijelova izraženih riječima u spomenutoj kutiji i *Policijskom satu*. Pritom u svom tipičnom filološko-tehničkom stilu naznačuje godinom izdanja (2015.), ISBN-om knjige i stranicama dio poklapajućeg izražavanja riječima u toj kutiji i

Policijskom satu (stranice 116–117) (Bekavac 2022 IV).[318] Takvim se *miješanjem* dviju perspektiva fikcije i zbilje – dijegetičkoga univerzuma *Uranije* i povijesnoga, empirijskoga svijeta u kojem je *Policijski sat* autora Luke Bekavca tiskan pod određenim ISBN-om – mistificira pitanje autorstva i nadređenih instancija, ali i potencira značenje cijepa i bezdanosti (Biti 2000: 31, 38) u kojem zbiljski svijet figurira kao samo jedan od prostorvremenskih koordinata dostupnih u simultanosti arhiva. Drugim riječima, *tekstualizacijom zbilje* (Ryznar 2017: 238) ne samo da se mikrokozmos *Uranije* i ostatka Bekavčeva opusa može promatrati iz vizure „algoritamske konstrukcije stvarnosti" (Olsson 2022: 50) već se podcrtava nestabilost između dvaju svjetova kroz propitivanje čitateljeve stvarnosti kao dijela Bekavčeve pripovjedne matrice. To su mjesta najizraženije kognitivne disonance (Gibbons 2012a: 53) koju čitatelj može doživjeti u romanu, promišljajući je li svezak koji drži u rukama već postojeća knjiga fikcionalnog svijeta, odnosno jesu li prekoračene granice književnosti i zbilje. U svakom slučaju izdvojeni detalj otvara pitanje toga može li čitatelja interpretacija *održati* „uvijek unutar knjige", izvan čijeg kozmosa ne postoji ništa (Eco 1965: 296).

Također, zgodno je uočiti da alfanumeričke dionice u toj knjizi funkcioniraju indeksno i ikoničko. Naime, u smislu indeksa ti bi „kolabrirani" dijelovi, neovisno je li riječ o *tjelesnom* kolapsu likova (Ognjenova smrt, Katarinina nesreća, Lukina bolest i operacija) ili kolapsu tehnologije kojom se posreduje svijet Biotopa 54, bili indikatori pada operacijskoga sustava i nadzora te kontaktiranja u otvorenim kanalima. Zbog te događajne paralelnosti ostaje upitno je li do kolapsa došlo zbog nepouzdanosti tehnologije i nedovoljne razrađenosti eksperimenta koji uključuje linearizaciju ili zbog nepouzdanosti medija ^{3}LB, na što Schlesinger kontinuirano upozorava. Kao u tipičnom primjeru vatre i dima, čitatelj ne saznaje i ne vidi uzrok velikoga raspada, koji mu se nudi tek u fragmentima Schlesingerove „Promemorije", već su mu dostupni samo distorzirani odsječci, alfanumerički i drugi znakovi rasuti po stranicama. Implicirajući tako *komunikacijski* zastoj, roman ne samo da problematizira pitanje kronologike i progresije priče, semiotičkih mogućnosti njezina posredovanja, pitanje pripovjedačkih instancija itd. već i na razini semiotičkoga objekta propituje svoju tvarnost i procesualnost. Ikonička, pak, sličnost, na tragu onoga kako to tumači Nørgaard (Nørgaard 2019: 87), može se uočiti u smislu povezivanja kolapsa kao dezintegracije s računalno-informacijskom dezintegracijom više instancije – operacijskoga sustava u kojemu *egzistira* Schlesinger, a i Lukinim psiho-

[318] *Policijski sat* funkcionira kroz dva paralelna pripovjedna segmenta, od kojih jedan, onaj kraći – „Druga prostorija" – fingira reprodukciju, umetnutost i zasebnu pripovijed, a s obzirom na dvostruku paginaciju precizira se da je riječ o dijelu „Policijske uprave osječko-baranjske" i stranicama koje su ondje paginirane brojevima 92–93.

emocionalnim rastrojstvom, koji uslijed „Interferencija“ završava na operacijskom stolu s detektiranim stranim tijelom, svojevrsnim *portalom* (Bekavac 2022 VI) koji se kirurški uklanja paralelno sa *shut downom* 2109.

U odnosu na ostale kalibracije u knjigama, one u „Interferencijama“ ponavljaju se i u specifičnim gradacijskim nizovima, u kojima se vizualnim dodavanjima točaka sugeriraju napretci u ostvarivanjima kontakta. Drugim riječima, one obavljaju „narativnu funkciju pozivnog signala 'drugoj strani[ci]'“ (Oblučar 2014: 353), dakle funkciniraju kao materijalizacija fatičke funkcije pri čemu Luka ulazi u kontakt s H. S druge strane, poneki dijelovi funkcioniraju i kao vizualne litote, primjerice kada se među zakrčenim stranicama nasumičnih slovnih nizova u samom početku „Interferencija“ („Arachnidae ex nid. XE6“) počinju uočavati bjeline i razmaci, potom *stišavanje* slovnih nizova i kombiniranje s brojkama, pa sve do njihove potpune zamjene neravnomjerno izvedenim crticama. Bez obzira na to što interpunkcijski znakovi, poput upitnika i uskličnika, primarno u modusu izraženim riječima iskazuju interpersonalna značenja (Nørgaard 2019: 85), u dijelu takvog izostanka alfanumeričkoga verbalnoga kontinuiteta interpunkcijske su funkcije izmijenjene, stoga se crtice razumijevaju u indeksnom značenju. Tada su one, kako je natuknuto, rezultat sistemskoga, *informacijskoga* kolabiranja, stoga se, kao i alfanumerički nizovi, mogu tumačiti kao nusproizvod raspada znakovlja prirodnoga jezika.

Iako su dva zasebna *dokumenta*, donekle reprodukcije u „Interferencijama“ funkcioniraju kao (pseudo)znanstveno izvješće „Promemorija za ostatke Biotopa 54“ Ignaca Schlesingera te kratke terminološke skripte, nalik na pojmovnik nepoznatih termina, kao prilog „Promemorije“ – „Eterovićev *Variorum*“. Riječ je o dvama najcjelovitijim segmentima u „Interferencijama“, premda su stranice tih dokumenata rasute među ostalim fragmentima te, kao i ostatak te knjige, nepaginirane. Schlesingerova „Promemorija“, osim što se drži specifične (pseudo)znanstveno-administrativne terminologije u izraženom riječima, ističe se tipografskim izborom (Bohemian Typewriter) koji najučinkovitije i s najizraženijim indeksnim značenjem evocira pisaći stroj. S obzirom na dijegetički svijet, pripovjedača Luku u 2004., stvaranje Biotopa krajem 1970-ih i početkom 1980-ih, pa i potencijal uvođenja „Promemorije“ kao dokumenta, dakle reprodukcije, cjeloviti element djeluje kao diskurzivni uvoz (Nørgaard 2019: 104–105), pogotovo uzme li se u obzir njegov potpisno-datacijski signal („Ignac Schlesinger / Valpovo, 19 IV 1969 ^{2}ev“). Tim se elementom na još jednoj razini, kroz lik koji prvotno figurira iz strojno-digitalnog diskursa kontrolnoga kanala, problematizira pitanje vremenskih perspektiva u romanu. Kao i u slučajevima protuberanca – napose reprodukcije *Divizije* te

instalacijskih i isključivačkih dionica operacijskoga sustava, a što je zamijećeno već i u *Viljevu*, primjerice (Jelača i Ryznar 2022: 138), ostaje otvoreno pitanje pripovjedača, nadređene instancije, a time i dvostuke deiktičke subjektivnosti, tj. s čijom se perspektivom poravnjava čitatelj.

Nastavno na dokidanje pripovjednosti, među elementima koji su izvan nadzora kontrolnoga kanala, kao i aporti te „Interferencije", a svakako izvan spoznaje Schlesingera jest u obliku dviju usporednih tablica realiziran element „KONACNNA EVAULACIA" koji se nalazi pri kraju „Nove Domene". Znakovito je da je u popisu sadržaja u „Konfiguracijama" taj element naveden po sredini vertikalne orijentacije u kojoj se s lijeve strane nižu takozvani naslovi Lukinih fragmenata, napose oni koji nisu naslovljeni njegovim imenom i prezimenom s datacijom, a s desne dijelovi kalibracija. Da je element izvan nadzora Schlesingera jasno je po tomu što je on jedan od dvaju evaluiranih entiteta, dok je drugi B. Matelian (Mateljan), na čija se izvješća o Biotopu 54 Schlesinger često referira u kontrolnom kanalu. Premda podatci u tablicama djeluju nečitljivo, u svakom je slučaju evidentno da je riječ o administrativno-znanstvenom žargonu razvijanom u skladu i s Eterovićevom skriptom i uopće aparaturom povezanom s 2109. Detaljna i precizna mjerenja u tablicama sugeriraju da je Schlesingerova uloga lektora, u odnosu na Mateljaninu, u testiranju i analizi proizvodnje Biotopa 54 kritična i nezadovoljavajuća. Stoga je Schlesinger degradiran u korektora, dok je Mateljan promovirana u editora. Tipografski stil tog elementa usklađen je s dionicama kontrolnoga kanala, dakle realiziran Arialom, a zbog izuzimanja Schlesingera iz procesa nadzora zanimljivo je pitanje dvostruke deiktike koja se, čini se, usklađuje (Nørgaard 2019: 306) s nepoznatim entitetom, moguće s nekim od nadređenih i odgovornih (Sasvary), a s druge strane omogućuje dijeljenje perspektive s čitateljem. U tom je smislu *dokument* evaluacije nedostupan likovima mikrokozmosa pripovjednih segmenata.

Posljednji element koji izmiče razgraničenju periteksta i peritekstoida, odnosno već napomenutom jednoznačnom grupiranju u segmente pripovijedi, poglavlja pa i zasebne knjige *Uranije*, a po svojoj izvedbi i poziciji na prvi pogled bio bi označen kao peritekst, jesu simulacije izvješća, popisa i sadržaja o ostatcima Biotopa 54, dakle cjelovita knjiga „Konfiguracije". Pitanje se komplicira uočenim dokidanjem paginacije u svesku[319], pa i u ostalim svescima, čime se razlama osnovna infrastrukturna stavka konvencionalnoga tiska

[319] Paginacija se pojavljuje samo u Lukinim (kvazi)dnevničkim zapisima u „Novoj Domeni".

knjiga (Velagić 2013: 77)[320]. Međutim, *nedosljednost* paginacije, posebice „Konfiguracija“, ali i „Interferencija“, može biti dvostruko opravdano interpretacijom. Prvo, budući da element fingira peritekstualne oblike i nepripovjedne *dodatke*, ne mora biti paginiran. Drugo, nedosljednošću paginacije „Konfiguracije“ se mogu shvatiti kao element u *ne-vremenu*, u simultanosti, pa kao i u ostalim elementima koji su izvan linearizacije na makrorazini, taj im aspekt izostaje. Nakon međunaslova knjige slijedi naslov s dodatcima toga segmenta „RESIDUA BIOTOPII LIV / [ὅλογραφικών E] / ^{3}LB conduxit via MMCIX / Luminocoepusculae salv. 2004VIII30ev“ te potom niz od četrnaest stranica programsko-tehničkih podataka o pojedinačnim ciklusima (*cyclus* od A do I) koji su *obrađeni, transliterirani* kroz Luku Bekavca kao *inkubator* (Bekavac 2023). Podatci o kutijama i njihovim jezgrama (*kernel*) raspoređeni su s obzirom na lokalne referencije i klastere u pojedinačni ciklus, a iz njih se vide vremena printa te, konačno, pad sustava koji je obilježen u ciklusu F, G, H i I brojčanim oznakama 0 i neimenovanjem kutija.

Potom slijedi drugim tipografskim stilom izveden naslov „Urania“, onako kako se pojavljuje u naslovnim stranicama nakladničkoga periteksta (Renard), u nešto manjoj veličini, te svojevrsni popis segmenata po knjigama koji funkcionira kao sadržaj. Međutim, za razliku od tipičnoga sadržaja, u tom je elementu uz pojedine međunaslove izostala paginacija, stoga on djeluje bliže detaljnom popisu koji uzima u obzir sve pripovjedne i nepripovjedne segmente kroz devet knjiga. Također, uzevši u obzir analizirana plakatna slova naslova u „Interferencijama“, taj bi popis mogao biti popis elemenata i onkraj nadzora operacijskoga sustava, u čijim se nizovima pojavljuju i kalibracije i aporti kao relevantni, osamostaljeni elementi pripovijedi. Za razliku od sadržaja koji se uključuje u konvencionalne peritekstove i zastupljen je na samome kraju svakoga sveska *Uranije*, a uključuje i paginacijski aspekt (Genette 1997a: 317), popis koji je izdvojen u „Konfiguracijama“ detaljizira i razlikuje elemente s obzirom na poravnanja. Pojedini elementi popisuju se u uobičajenom poravnanju s lijeve strane, dok se drugi poravnavaju u desnoj margini. U usporedbi (nakladničkog) sadržaja s paginacijom u prvom svesku (knjige „Protuberance“ i „Periferija“), u detaljnom su popisu,

[320] Zoran Velagić, baveći se paratekstovima u nakladničkoj vizuri, ističe da „[k]njiga jest 'knjiga' upravo zbog svoje specifične informacijske arhitekture koja je poznata svim čitateljima“ (Velagić 2013: 78). Tu uključuje kao bazično sredstvo prepoznavanja paginaciju, a citira i Henri-Jeana Martina: „cijela arhitektura tiskane knjige počiva na naizgled banalnoj inovaciji – paginaciji, koja je 'otvorila nove mogućnosti indeksiranja i referenciranja, koja je omogućila pregled sadržaja djela' (Martin 1994, 303). Bez paginacije navedeni bi paratekstualni elementi bili nemogući“ (Velagić 2017: 20–21). Usto treba napomenuti da minus-postupak kakav je specifičan za *Uraniju* može, premda naoko *banalan* i *jednostavan*, „imati značajan hermeneutički učinak“ (Mann 2020: 249). Primjerice, interpretacija sugerira da se izostanak paginacije može shvatiti kroz testiranje medija ^{3}LB jer je upravo njegova uloga *linearizirajuća*, kao organskom biću *osiguran* mu je aspekt vremena.

koji je dio „Konfiguracija“, *iščašenja* naznačena dodijeljenim nazivima, dok to u potpunosti izostaje u sadržaju sveska. Osim toga, u popisu „Periferije“ uz međunaslove koji su zastupljeni i u sadržaju sveska u desnim se poravnanjima između svakog međunaslova pojavljuju nezastupljene numerirane *kalibracije*, a naveden je i aport A. Ono što je najzanimljivije jest odsutnost „Konfiguracija“ u tom popisu, premda se u istom svesku i na popisu pojavljuju i „Interferencije“ i „Nova Domena“. Popis, stoga, završava posljednjom, trideset i trećom kalibracijom u „Novoj Domeni“, a „Konfiguracije“ se pojavljuju kao knjiga jedino u naslovljenom konvencionalnom sadržaju, nakladničkom peritekstu šestoga sveska. To može biti tumačeno u prilog tomu da je cjelovita knjiga „Konfiguracije“ mišljena kao autorski peritekst, premda je jasno da je riječ o fiktivnim izvješćima i reprodukcijama. Drugim riječima, ona oponaša funkcijski peritekstove onako kako bi oni funkcionirali kao dodatci u vizualno konvencionalnim romanima. Riječ je, ponovno, o postupku *bezdanosti* (Biti 2000: 31–32) u kojemu naizgledni *vanjski rub* (sadržaj kao nakladnički peritekst) postaje dio *unutarnjeg ruba* (peritekst kao dio pripovijedi), ali ne samo to, taj rub dalje može biti tumačen kao element pripovijedi, dakle peritekstoid, pa su granice stalno pomične (Zubarik 2005: 34).

Osim reprodukcije stranice *Divizije* u „Protuberancama“, svojevrsnog fiktivnog faksimila, u „Konfiguracijama“ se pojavljuju još dva vizualna elementa. Riječ je o naslovu izvedenom grčkim alfabetom koji se pojavljuje u tipografskom i leksičkom sloju povezanim s *istraživanjem*, instancijom 2109 i kontrolnim kanalom. U „Ἀράχνη“[321] su smještena dva dijagramska prikaza koji vizualiziraju presjeke prodora arahnida u Biotop 54. Dva dijagrama shematiziraju *smetnje* koje su oštetile print Biotopa 54, a na što upućuju vremena printa po ciklusima, tj. rasprostranjenost arahnida po sektorima. Primjerice, Ciklus A (Cyclus A) koji čini prvu šestinu presjeka prvoga dijagrama označen je vremenom CWR 03:37:28, a što se poklapa sa završnim vremenom printa posljednjih kutija sektora G (Katarina), klastera α u ciklusu A. Ti su podatci, među ostalim, dostupni u prvom dijelu „Konfiguracija“ koje donose detaljan popis kutija po ciklusima, klasterima i sektorima te vrijeme njihova hitnog printa uslijed prodora arahnida. Za

[321] Riječ je o arahnidima, tj. paucima koje Mateljan drži odgovornima za ugrozu proizvodnje Biotopa 54 preko ^{3}LB, jer među frekvencijskim pojasima puštaju ono što Schlesinger u „Promemoriji“ naziva, kako je ranije napomenuto, crnom sluzi (Bekavac 2022: VI). Također, motiv pauka funkcionira na još jednoj razini, preko lika Katarine koju Luka uspoređuje s paukom: „to je 'ona koja prede', ona koja drži konce, *ona koja plete mrežu*“ (Bekavac 2022 VI: 339). U tom se smislu evocira metafora mreže, koja je osobito popularna u kognitivnim znanostima, pri „stvaranju utjelovljenog modela uma koji nije u glavama ljudi, već je distribuiran kao 'kognitivna mreža' kroz mozgove, tijela i svijet“ (Gibbs 2005: 157), ali i u koncepciji razumijevanja proizvodnje teksta iz vizure poststrukturalističkih teoretičara kao „*tkiv[a]* pletiva […] usred kojih se smješta subjekt te se tamo rastapa poput pauka u paučini“ (Beker 1988: 9–13). Iz toga proizlazi da su pauci ostvareni u dvostrukom značenju u romanu – s jedne strane metaforom tkanja (priče i odnosa među likovima), a s druge metafore uništenja (ometači čija najezda onemogućuje tkanje).

ciklus B to je vrijeme RKT 03:39:35, a što je vrijeme printa kutija sektora G, klastera β u ciklusu B. Iz toga proizlazi da su ciklusi F i G (koji se u dijagramu ne pokazuju), zastupljeni samo kroz nenadzirane fragmente i ispresijecani drugim fragmentima u „Interferencijama“. Drugi dijagram odnosi se na prostornu shematiziranost prodora arahnida u Biotop 54, a u odnosu na zastupljene sektore, tj. likove te slikovno implicira da je gnijezdo XE6/6.48 primarno prodrlo u središtu, tj. iz pozicije najbliže točke okupljanja sektora, u trenutku zbližavanja likova iz priče. Potonje je vizualizirano i na samom početku „Interferencija“ – slovni nizovi, zatim kombiniranje s brojkama pa crtice, što se poklapa s pojašnjenim dvostrukim kolapsom u pripovijedi.

Završno se naglašava da Bekavčev multimodalni roman *Urania* intenzivnije i materijalno naglašenije nego drugi romani korpusa propituje žanrovsko-stilske konvencije romana, a i knjige kao kodeksa i objekta. Premda se uočava rizomatsko funkcioniranje pripovijedi i njezinih segmenata, na razini semiotičkoga objekta roman i dalje sugerira, posredno barem naslovnicama, smjerove čitanja, pa na taj način i rekonstrukcija priče u čitatelja prati smjer pripovjednoga progresa. Međutim, može se na primjeru *Uranije* zaključiti da „nije ono što roman govori, već ono što roman čini“ (Currie 1998: 69–70) ono što ga izdvaja u (pod)žanru multimodalnog romana, stoga je i pitanje (ne)jasnih šavova i montažnih rezova u Bekavčevu romanu, s obzirom na pitanje peritekstova i peritekstoida, dvojnije nego ikad.

4.3. Koncepcijske postavke hrvatskih multimodalnih romana u odabranom predmetnome korpusu

Kako je opservacija predmetnoga korpusa provedena u prethodnim potpoglavljima pokazala, u suvremenim multimodalnim romanima češće se pojavljuju peritekstoidi, premda je jasno da određeni broj elemenata zadržava i osnovne kriterijske postavke peritekstova. To dokazuje da u različitim tipovima i (pod)žanrovima suvremenog hrvatskog romana, pa i multimodalnom romanu supostoje peritekstovi i peritekstoidi te je dva ključna fenomena istražena u doktorskome radu moguće razlikovati. Peritekstoidi, kao što je pretpostavljeno, egzistiraju češće u prostornoj, tj. kompozicijskoj rubnosti, premda je njihov semiotički i značenjski potencijal stilogeniji od genetteovskih peritekstova koji i etimološki, i kriterijski, i interpretativno konotiraju značenjsku rubnost. Peritekstoid, odabran kao termin kojim će se preciznije imenovati i interpretirati emancipacijski potencijal pojedinih elemenata u romanu, može biti izražen različitim semiotičkim modusima. Genetteovski rečeno, njegova su tvarna

obilježja ključna za identifikaciju (pod)žanra romana kao multimodalnoga, stoga se doktorski rad uvelike u teorijskoj razradi novoga termina, a i analitičko-interpretacijsko dijelu oslanjao na metodološke alate multimodalne stilistike.

Balade o Josipu

- reprodukcija crteža Betty Boop
- bilješka o (ne)fikcionalnosti
- fusnote u podnožjima stranica
- reprodukcije fotografija
- tablice
- datacijsko-lokacijska bilješka
- stilizirani sadržaj

Atanor

- posveta
- epigrafske elaboracije
- stilizirani sadržaj
- reprodukcije fotografija i slika ispred većih dijelova
- reprodukcije fotografija, crteža, shema, mapa, dijagrama, tablica itd.
- fusnote
- predgovorne popularno-znanstvene ekspozicije
- popularno-znanstvene najave potpoglavlja s epigrafima
- lijeve citatne rubnice
- navigacijsko okno na desnim rubnicama
- QR kodovi
- „Elementologija“ – metatekstualni priručnik

Bogovi neona

- epigraf Rosi Braidotti
- prisutne/odsutne reprodukcije fotografija
- zaglavlja s (potencijalnim) mrežnim poveznicama i QR kodovima
- anketni obrazac „Popis smrti“

Urania

- reprodukcija izdvojene stranice *Divizije*
- dionice 2109 i njegova operacijskoga sustava
- kalibracije
- isječci Ognjenovih bilježnica i „VENSKI OBLAK / Melpomena IV“
- aporti zapečaćeni 1. rujna 2004.
- raznovrsni fragmenti u „Interferencijama“
- „Konacnna evaulacia“
- „Konfiguracije“
  - „Residua biotopii LIV“, „Urania“, „Ἀράχνη“
- pojedinačni sadržaji svezaka i cjeloviti sadržaj

Shema 9. Usporedba četiriju multimodalnih romana s obzirom na peritekstove i peritekstoide

Odabrani multimodalni romani u korpusu doktorskoga rada imaju određene podudarnosti i bliske točke. Primjerice, Stojevićeve *Balade o Josipu* eksplicitno i intenzivno razrađuju temu pisanja i oblikovanja romana, stoga uključuju metafikcijske aspekte u pripovijedanje. Metafikcijski impulsi javljaju se kroz autodijegetičkog pripovjedača i tematiziranje autobiografskoga pisanja u Stipanićevim *Bogovima neona*, donekle i u *Uraniji*, premda su potonja dva romana odmaknuta od mimetičkih podloga prepoznatih u velikom dijelu domaće suvremene romaneskne produkcije (Gajin 2017) i određuju se kroz kišobransku perspektivu spekulative fikcije. I *Atanor* se u peritekstoidnim elementima poigrava metafikcijskim komentarima, dok je njegova dominantna priča izražena riječima oblikovana u kriminalističkom i špijunskom hibridnom prosedeu. Također, sva četiri romana kombiniraju verbalni i neverbalni sloj, tj. integriraju pojedine reprodukcije i vizualne prikaze kao ekstenzije modusa izraženog riječima, a u tom su pogledu one najmanje zastupljene u *Uraniji*. S druge strane, upravo se taj multimodalni roman najviše oslanja na semiotičke potencijale različitih tipografskih stilova. Uočava se određena poveznica u odabranim romanima s obzirom na nove komunikacijske medije, bilo peritekstovima i peritekstoidima (mrežne poveznice i QR kodovi) bilo kompozicijskim obradama elemenata u stranici, dok se u odnosu na digitalno okružje izdvajaju *Bogovi neona* koji i epitekstovima izravno komentiraju aspekte romana, njegovu konceptualnu izvedbu, priču, ali i mogućnosti romana kao semiotičkoga objekta (vidjeti Shema 9).

Spomenutu materijalnost na različite načine naglašavaju sva četiri romana. Dok je u *Baladama o Josipu* to najistaknutije pripovjedačevim komentarima koji u fusnotama povremeno vraćaju čitatelja na prethodne stranice, u *Atanoru* i *Bogovima neona* taj je aspekt izražen uporabom QR kodova koji figuriraju kao posredovni elementi, stoga je za njihovo očitavanje nužna čitateljska aktivnost i pomoć pametnih elektroničkih uređaja. *Atanor* i *Urania* također aktiviraju svijest o romanu kao objektu u dijelovima koji traže čitateljevo okretanje, implicirano horizontalnim orijentacijama stranica. U *Atanoru* je to u peritekstu „Elementologija“, dok su u *Uraniji* to dijelovi aporta te dijagramska reprodukcija u „Ἀράχνη“.

Što se tiče razlikovanja peritekstova i novoutvrđenog termina peritekstoid, važno je istaknuti da njihovo razlikovanje nije formalne i fiksne prirode, već i zbog toga što su s obzirom na poziciju i izvedbenost u stranici romana oni gotovo identični. To da je složenica peritekstoid dinamična i plastična interpretacijska kategorija, a ne statična formalna govori i operacionalizacija termina te promjena u studijama slučajeva, napose u onih elemenata koji pokazuju manji semiotički značaj za priču i semantičku substrukturu romana, a s druge strane

evidentno mijenjaju čitateljsko iskustvo romaneskne dijegeze. Takav su primjer QR kodovi u *Atanoru* i *Bogovima neona*, a donekle i određeni elementi u *Uraniji,* primjerice analizirani elementi u „Protuberancama“ ili pak u „Konfiguracijama“. Situacija je s potonjim romanom složenija utoliko što je roman, kao prvo, dio otvorenoga ciklusa, a kao drugo, više se od drugih romana oslanja na žanrovska presvlačenja i eksperimentiranja koja mu omogućavaju labavije strukturiranje i mistificiranje glede razgraničavanja pripovjednih elemenata i aspekata. Stoga se zaključuje da peritekstodi doprinose „rahlost[i] romaneskne strukture“ (Biti 1987: 95) te su stilski značajniji u žanru romana koji je „organski prilagođen novim formama nijemog opažanja, odnosno čitanju“ (Bahtin 2019: 572), a u suvremenoj, multimodalnoj eri i gledanju. U najširem smislu, peritekstoidi su za (pod)žanr multimodalnoga romana žanrotvorni elementi.

S druge strane, u verbalnim peritekstoidima lakše je jednoznačno odrediti pripadaju li dijegezi ili ne i koji ih pripovjedni subjekt posreduje. Primjerice, etimološke i metajezične fusnote u romanima najčešće su autorski peritekstovi te pojašnjavaju značenja pojedinih riječi (stručnog žargona, dijalektizma i sl.). Budući da se u takvim fusnotama primjećuje promjena pripovjedne situacije, takve fusnote drže se peritekstovima. S druge strane, ako fusnote, primjerice, dijele pripovjedačev diskurs i izražavanje riječima, a samo su kompozicijski i/ili tipografski izdvojene, kao što su u *Baladama o Josipu,* takve se fusnote drže peritekstoidima – konstituirajućim elementima pripovjednoga diskursa.

S obzirom na znanstveni doprinos utvrđivanja termina peritekstoid te njegovo razlikovanje od peritekstova, u daljnjim bi se istraživanjima trebalo potvrditi jesu li takvi elementi zastupljeni i u prethodnim književno-povijesnim razdobljima i u kojem su odnosu s do sada uočenim stilsko-poetičkim modelima romana tih razdoblja. Također, u obzir bi se trebale uzeti unutaropusne korelacije koje u slučajevima triju autora – Stojević, Horvat i Bekavac – ukazuju na mogućnosti interpretiranja opusa s obzirom na dominaciju peritekstualnih i peritekstoidnih elemenata, stoga bi takvi elementi mogli postati šire stilsko-poetičke opusne strategije.

5. ZAKLJUČAK

Istražujući promjene u komunikaciji, a posredno i u kulturnim i umjetničkim poljima na kraju 20. i početkom 21. stoljeća, različiti su autori iz perspektiva svojih disciplina uočili i identificirali niz fenomena koji se najčešće povezuju s tehnološko-medijskim razvitkom u 20. stoljeću. Među tim fenomenima, premda inovacijski ne posve nova pojava, jest i tendencija vizualizacije i komuniciranja onkraj verbalno-slovnog sustava znakova u pripovjednoj prozi odnosno suvremenim romanima. Premda se različito organizirana kompozicijska razina izražena riječima, odnosno verbalnih iskaza u stranici knjige kao kodeksa može pratiti od srednjega vijeka (dvostupačne organizacije diskursa, marginalije, dijalogizacija diskursa itd.), a još su u tom povijesnom razdoblju bile aktivne i ilustracijske sklonosti prepisivača koje se s tiskanim knjigama smanjuju, da bi svoj vrhunac doživjele u beletristici 19. stoljeća, razvijeniji teorijsko-analitički diskurs o razvedenosti pripovjednoga diskursa i mogućnostima pomoćnih, nerijetko vizualnih elemenata u pripovjednoj prozi u fokus dolazi tek krajem 20. stoljeća. Zaslužan za otvaranje pitanja problematizacije pomoćnog i dopunskog diskursa te njegovo usustavljivanje na tragu (post)strukturalističkoga inputa o dominaciji teksta u književnosti (ali i kulturi) jest Gérard Genette (Genette 1997a). Utvrđujući paratekstove kao elemente uz tekst koji služe kao dodatci, upotpunjuju ga, materijaliziraju, uokviravaju, usmjeravaju, Genette razlikuje te elemente s obzirom na njihovu blizinu tekstu, tj. određujući peritekstove onima koji su pozicionirani uz tekst u knjizi, a epitekstove onima koji su izvan knjige. U svojoj kapitalnoj studiji posvećenoj paratekstovima iz 1987. godine autor veću pozornost pridaje peritekstovima, napose predgovoru kao osobito značajnom pratitelju književnoga teksta. Uzimajući u obzir da se u hrvatskoj znanosti o književnosti do sada nisu pojavili sustavniji pregled ni rasprava o genetteovskom konceptu paratekstualnosti, na tragu autorove studije, a potom njezinih kritičkih osvrta i revizija, doktorski je rad poglavljem o književnoteorijskim spoznajama genetteovskog koncepta parateksta odnosno periteksta ispunio prvi zadani cilj.

Poststrukturalistička ideja o pantekstualnosti, a osobito spoznaje multimodalne ere, dovest će pod upitnik genetteovski model te uzdrmati naizgled jasan i jednoznačan odnos tekst – paratekst. Iz takve će se poljuljane relacije binarnosti pojaviti tumačenja koja će govoriti u prilog integracijskim tendencijama peritekstova i *sekundarnih* (nepripovjednih, pa i neverbalnih) elemenata u romanesknu cjelinu, tj. pripovijed. Bilo kroz tezu o emancipaciji (materijalnih) peritekstova (Zubarik 2005; Pignagnoli 2014) ili tumačenja multimodalne semioze (Gibbons 2012a; Nørgaard 2019), niz književnoznanstvenih autora i autorica doći će do zaključka o proliferaciji pojedinih romanesknih elemenata, a posljedično i potrebe za

tumačenjima određenih stilskih aspekata romana koji do sada nisu bili u fokusu književne stilistike i klasične naratologije. Na tom je tragu u doktorskom radu, vodeći se analitičkim alatima multimodalne stilistike i kritičkim osvrtanjem na genetteovski model paratekstualnosti, kao ostvarenje drugoga zadanoga cilja usustavljen novi književnoteorijski termin *peritekstoid* kojim će se identificirati upravo oni elementi koji nadrastaju genetteovski razrađene oblike periteksta.

Uzimajući u obzir bahtinovske postavke o plastičnosti žanra romana, kategoriji romana kao *žanra u nastajanju* (Bahtin 2019) te recentne dosege diskursne (Ryznar 2017) i multimodalne stilistike romana (Gibbons 2012a; Buljubašić E. 2015; Nørgaard 2019), doktorski je rad pošao od romana kao presjecišta različitih glasova i tipova diskursa, uz dodatak razlikovanja elemenata peritekstova i peritekstoida proizašlih iz Genetteove teorije parateksta. Korpusno određivanje i odabir romana iz produkcije suvremene hrvatske književnosti bio je logičnim izborom s obzirom na to da je u prethodnim istraživanjima obaju metodološko-teorijskih koncepata – i multimodalne stilistike i teorije parateksta – dominirao žanr romana, i to modernih i suvremenih romana (Genette 1997a; Jansen 2014: 9; Gibbons 2012a; Hallet 2018; Norgaard 2019). S obzirom na naslovno imenovane elemente – peritekstove i peritekstoide, a i metodološke alate multimodalne stilistike, koji su uključivali ponajprije analizu i interpretaciju semiotičkih modusa (izražavanje riječima, tipografiju, kompoziciju, vizuale), u obzir su se uzeli romani koji osviješteno iskorištavaju te semiotičke moduse i manipuliraju pojedinačnim elementima koji su se na strukturalističkom fonu tekst – paratekst ranije označavali peritekstovima. To je usmjerilo istraživanje prema postavljanju i ispunjavanju trećeg cilja i određivanju kriterija kategorije romana na temelju referentne literature, a koji će se kao (pod)žanr imenovati multimodalnim romanima. Budući da su heteromorfni, multimodalni romani traže istraživačke pristupe onkraj jednoobraznih lingv(ostil)ističkih vizura, stoga se kao metodološki koncept nameće multimodalna stilistika koja podupire tumačenja međudjelovanja različitih načina izražavanja, tj. prepletanje barem dvaju semiotičkih modusa.

Za razliku od Genetteove intencije usustavljivanja ponavljajućih oblika prema načelu sličnosti i reprezentativnosti, pri odabiru romana za studije slučajeva u ovom doktorskom radu, a sukladno četvrtom zadanom cilju, ponajprije se uzimalo u obzir raznolikost i jedinstvenost realizacije semiotičkih modusa te razvedenost i autentičnost peritekstova i peritekstoida u pojedinim romanima. S obzirom na još uvijek dominantnu produkciju konvencionalno vizualnih romana u hrvatskom književnom polju, izbor četiriju slučajeva za doktorski rad bio je donekle ograničen. Ipak, multimodalna stilistička analiza i interpretacija u tim studijama

slučajeva odabranih romana uspjela je ukazati na određene stilske strategije kroz kombinaciju semiotičkih modusa (naglašenih tipografijom i kompozicijom) te peritekstova i peritekstoida, a i pojasniti njihove učinke s obzirom na makrostilske strukture romana.

S obzirom na heterogenost i raznovrsnost elemenata upozorilo se ne samo na nužnost preimenovanja određenih elemenata koji nadilaze genetteovski peritekstualni model – što je učinjeno uvođenjem termina peritekstoid – već i na potrebu razlikovanja autorskih, u širem smislu, i nakladničkih peritekstova. Naime, potonji elementi, na što je ukazala analiza i interpretacija i u ovom doktorskom radu, imaju niži stilogen učinak na pripovijed, dok autorski, u širem smislu genetteovskog modela gdje se gdjekad mogu uzeti u obzir i alografski elementi (primjerice reprodukcije likovnih djela, fotografija itd.) predstavljaju pripovjedni prag, a njihova se tranzitivnost očituje upravo u prelamanju optika (ne)pripadanja elemenata određenoj kategoriji.

Konačno, peti zadani cilj ostvaren je zaokruženim središnjim poglavljem u kojem se na primjerima četiriju romana iz suvremene hrvatske književnosti uspjela provjeriti primjenjivost u referentnoj literaturi razrađenih kriterija prema kojima bi se romani iz studija slučajeva imenovali multimodalnim romanima. U Shema 9 završnoga potpoglavlja središnjega dijela doktorskoga rada komparacijski se rezimiralo peritekstove i peritekstode zastupljene u četirima odabranim romanima za korpus doktorskoga rada. Usporedni prikaz odabranih multimodalnih romana nametnuo je zaključak o kvantitativnoj nejednakosti peritekstualni i peritekstoidni elementi. Štoviše, razvedeniji su i raznolikiji peritekstovi i peritekstoidi u Horvatičinu *Atanoru* te Bekavčevoj *Uraniji*. Također, analiza i interpretacija semiotičkih modusa tipografije i kompozicije govori u prilog osviještenijih postupaka u istim romanima. S obzirom na kontekstulizirajući čimbenik godine objavljivanja prvoga izdanja pojedinoga romana, tri slučaja koja su uvrštena u korpus kao primjeri romana 21. stoljeća – *Atanor, Bogovi neona* i *Urania* – ukazuju na ono što je u literaturi o multimodalnosti uočeno kao korelacija između tehnološkog i računalnog razvitka te eksperimentiranja u suvremenoj književnoj produkciji. Stoga je potvrđena povezanost i utjecajnost razvoja tehnologije na zaokrete u dijelu romaneskne produkcije u kojoj se „književni, poetički i umjetnički oblici izražavaju kroz tu tehnologiju“ (Gibbons 2008: 110).

Prateći zadane ciljeve te ih ostvarujući kroz poglavlja doktorskoga rada, potvrdile su se i pretpostavljene teze:

1. u suvremenom hrvatskom romanu izdvojio se žanrovski hibridni (pot)korpus romana koji se imenovao multimodalnim romanom; analitičko-interpretacijska usmjerenost u studijama slučajeva potvrdila je primjenjivost metodoloških alata multimodalne stilistike i kriterija kojima se ti romani identificiraju kao multimodalni

2. u suvremenom hrvatskom romanu prema utvrđenim se kriterijima diferenciralo na nizu primjera peritekstove od peritekstoida, pričem su uočilo da je potonje elemente moguće razaznati ne samo u multimodalnim već i u vizualno konvencionalnim romanima, a u obje kategorije peritekstoidi intenziviraju stilsku i pripovjednu razinu

3. u utvrđenom (pot)korpusu suvremenog multimodalnog romana, tj. na temelju četiriju studija slučajeva, uočeno je da supostoje peritekstovi i peritekstoidi, a nadalje zaključeno da su peritekstoidi žanrotvorni elementi upravo multimodalnih romana; na temelju toga se potvrdilo da je moguće razmatrati mijene romanesknoga žanra u produkciji hrvatske književnosti, osobito kraja 20. i početka 21. stoljeća.

Uz pomoć metodološki razrađenoga aparata multimodalne stilistike nadalje bi se trebalo provjeriti zastupljenost (pod)žanra multimodalnoga romana u ukupnoj produkciji suvremene hrvatske književnosti i ispitati šire implikacije i impostacije te kategorije romana u drugim književno-povijesnim razdobljima.

LITERATURA

a) predmetna

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

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

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

Bekavac, Luka. 2017. *Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku: studije, ruševine*. Zaprešić: Fraktura.

Bekavac, Luka. 2022. *Urania* (I–VI). Zaprešić: Fraktura.

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

Horvat, Jasna. 2011. *Auron*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Horvat, Jasna. 2016. *Vilijun*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Horvat, Jasna. 2017. *Atanor*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Stipanić, Nenad. 2019. *Bogovi neona*. Zagreb: Sandorf.

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

b) teorijsko-stručna

Aarseth, Espen. 1997. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Abbott, H. Porter. 2002. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.

Aguirre, Manuel; Quance, Roberta; Sutton, Philip. 2000. *Margins and thresholds: An enquiry into the concept of liminality in text studies*. Madrid: The Gateway Press.

Aktaş, Celalettin. 2017. *The Evolution and Emergence of QR Codes*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Albérès, René-Marill. 1967. *Historija modernog romana*. Sarajevo: Svjetlost.

Appel, Markus; Malečkar, Barbara. 2012. The Influence of Paratext on Narrative Persuasion: Fact, Fiction, or Fake? *Human Communication Research*, 38(4): 459–484.

Aron, Paul; Lelouch, Claire. 2010. Péritexte. U: *Le dictionnaire du littéraire*, 2. izd. ur. Paul Aron, Denis Saint-Jacques i Alain Viala. Paris: Presses Universitaires de France, 449–451.

Badurina, Lada. 2021. Glavne značajke jezikoslovnog rada Josipa Silića. U: *Grobnički zbornik*, sv. 11, ur. Sanja Zubčić. Rijeka: Katedra Čakavskoga sabora Grobništine, str. 8–15.

Badurina, Lada; Palašić, Nikolina. 2014. Fusnota o (Stojevićevoj) fusnoti. U: *Podrubak razlike: Književno i znanstveno djelo Milorada Stojevića*, ur. Sanjin Sorel. Rijeka: Facultas, 247–261.

Baetens, Jan. 1987. Review. *Poetics Today*, 8(3/4): 713–714.

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

Bagić, Krešimir. 2004. *Treba li pisati kako dobri pisci pišu*. Zagreb: Disput.

Bagić, Krešimir. 2006. Od stilema do globalnoga stilskog potpisa. U: *Bacite stil kroz vrata, vratit će se kroz prozor: suvremena francuska i frankofona stilistika*, prired. Krešimir Bagić. Zagreb: Naklada MD, 5–13.

Bagić, Krešimir. 2008a. Zavođenje običnošću (Hrvatski pjesnički naraštaj devedesetih). *Zagrebačka slavistička škola*, 12. lipnja 2008. https://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1779&naslov=zavodenje-obicnoscu-hrvatski-pjesnicki-narastaj-devedesetih (posjećeno 14. kolovoza 2023.)

Bagić, Krešimir. 2008b. Postoji li jezik fikcije. *Zagrebačka slavistička škola*, 1. rujna 2008. https://zagrebacka-slavisticka-skola.com/article.php?id=1871&naslov=postoji-li-jezik-fikcije (posjećeno 14. kolovoza 2023.)

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

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

Bahtin, Mihail M. 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit.

Bahtin, Mihail M. 2019. *Teorija romana*. Zagreb: Edicije Božićević.

Barthes, Roland. 1992. Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova. U: *Suvremena teorija pripovijedanja*, prired. Vladimir Biti. Zagreb: Globus, 47–78.

Barthes, Roland. 1999. Od djela do teksta. U: *Suvremene književne teorije*, prired. Miroslav Beker, 2. izm. izd. Zagreb: Matica hrvatska, 202–207.

Barthes, Roland [Bart, Rolan]. 2011. *Svetla komora: beleška o fotografiji*. Beograd: Kulturni centar Beograda.

Batkin, Jane. 2017. *Identity in Animation: A Journey into Self, Difference, Culture and the Body*. London / New York: Routledge.

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

Bekavac, Luka. 2019. Readability Thresholds: Xenography and Speculative Fiction. *Cross-Cultural Studies Review*, 1(1/2): 69–90.

Beker, Miroslav. 1988. Tekst / intertekst. U: *Intertekstualnost & intermedijalnost*, ur. Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić i Pavao Pavličić. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 9–20.

Benstock, Shari. 1983. At the Margins of Discourse: Footnotes in the Fictional Text. *P.M.L.A.*, 98(2): 205–225.

Bernier, Celeste-Marie; Newman, Judie. 2005. *The Bondwoman's Narrative*: Text, Paratext, Intertext and Hypertext. *Journal of American Studies*, 39(2): 147–165.

Bessière, Jean [Besjer, Žan]. 2016. Da li je književnost kritična? *Филолог – часопис за језик, књижевност и културу*, VII(14): 530–556.

Bickenbach, Matthias. 2013. Wielands 'Noten-Prose': Fußnoten als Störung und Vergnügen des Lesers. U: *Die Grazie tanzt. Wielands Schreibweisen*, ur. Miriam Seidler. Frankfurt/M.: Lang, 289–316.

Bionda, Gabrijela. 2022. *Stilističko čitanje suvremene hrvatske drame – od dramskoga do kazališnog teksta* (doktorski rad). Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.

Biti, Vladimir. 1987. *Interesi pripovjednoga teksta: prema prototeoriji pripovijedanja*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

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

Black, Elizabeth. 2006. *Pragmatic Stylistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Blažanović, Stjepan. 1997. *Rječnik hrvatskog književnog nazivlja*. Zagreb: Rački d.o.o.

Bös, Birte; Peikola, Matti. 2020. Framing framing: The multifaceted phenomena of paratext, metadiscourse and framing. U: The *Dynamics of Text and Framing Phenomena: Historical approaches to paratext and metadiscourse in English*, ur. Matti Peikola i Birte Bös. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 3–40.

Božić Blanuša, Zrinka. 2020. Svjedočanstvo i bliskost *Sonnenschein* Daše Drndić. *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja*, 32(1): 53–70.

Braidotti, Rosi. 2013. *The posthuman*. Cambridge Malden: Polity Press.

Bray, Joe; Gibbons, Alison; Brian, McHale. 2012. Introduction. U: *The Routledge Companion to Experimental Literature*, ur. Joe Bray, Alison Gibbons i Brian McHale. London / New York: Routledge, 1–18.

Buchanan, Ian. 2010. *A Dictionary of Critical Theory*. New York: Oxford University Press.

Buljubašić, Eni. 2015. O multimodalnoj stilistici. U: S*vijet stila, stanja stilistike: Zbornik radova*, ur. Anera Ryznar. Stilistika.org. https://stilistika.org/buljubasic (posjećeno 18. ožujka 2023.)

Buljubašić, Eni. 2017. *Neoklapski diskurs i stil: aspekti interdiskurzivnosti mediteranizma, baštine i popularne kulture* (doktorski rad). Split: Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu.

Buljubašić, Ivana. 2015. *Destrukcija pripovjedne linearnosti u suvremenoj hrvatskoj prozi* (diplomski rad). Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet.

Buljubašić, Ivana. 2016a. Spojevi koji život znače: kemija u književnosti na primjeru romana *Atanor* Jasne Horvat. *Tema: časopis za knjigu*, XIII(4–6): 81–83.

Buljubašić, Ivana. 2016b. Interaktivni roman premrežen QR kodovima. *Quorum: časopis za književnost*, XXXII(1-2-3): 391–395.

Buljubašić, Ivana. 2016c. U znaku „hipera“. *Kolo: časopis Matice hrvatske za književnost, umjetnost i kulturu*, XXVI(2): 246–248.

Buljubašić, Ivana. 2016d. Interferencije u sjećanjima. *Hrvatska revija: časopis Matice hrvatske*, XVI(4): 63–64.

Buljubašić, Ivana. 2017a. Pojam parateksta Gérarda Genettea u okviru suvremene naratologije. *Anafora: časopis za znanost o književnosti*, 4(1): 15–34.

Buljubašić, Ivana. 2017b. Kozmička peć kao metafora života. *Hrvatska revija: časopis Matice hrvatske,* XVII(2): 79–80.

Buljubašić, Ivana. 2018. *Oulipo i književnost ograničenja*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Buljubašić, Ivana. 2023. Luka Bekavac : Urania. *Moderna vremena*, 21. veljače 2023. https://mvinfo.hr/clanak/luka-bekavac-urania (posjećeno 22. veljače 2023.)

Buljubašić, Ivana; Kos-Lajtman, Andrijana. 2016. Une approche axiomatique du texte littéraire: la poétique programmatique de Jasna Horvat. U: *Entre jeu et contrainte: pratiques et expériences oulipiennes*, ur. Vanda Mikšić i Évaine Le Calvé Ivičević. Zagreb / Zadar: MeandarMedia / Sveučilište u Zadru, 287–300.

Buljubašić Srb, Ivana. 2021. 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 (posjećeno 21. rujna 2023.).

Buljubašić Srb, Ivana. 2022a. Priča o peritekstu. Tjedan znanosti Filozofskog fakulteta u Osijeku, 7. veljače 2022. https://heyzine.com/flip-book/c4127da8c8.html (posjećeno 10. veljače 2022.)

Buljubašić Srb, Ivana. 2022b. Od književne kritike do digitalnih epitekstova. U*: Đakovački susreti hrvatskih književnih kritičara*, knj. 24, ur. Mirko Ćurić. Đakovo / Osijek: Ogranak Matice hrvatske u Đakovu / DHK Ogranak slavonsko-baranjsko-srijemski, 61–76.

Buljubašić Srb, Ivana. 2024. Normativni i deskriptivni pristupi funkcionalnim stilovima u hrvatskoj lingvistici i stilistici. U: *Od norme do uporabe 3: Zbornik radova sa znanstvenoga skupa* Od norme do uporabe 3 *održanoga 23. i 24. rujna 2022. godine na Filozofskom fakultetu u Osijeku*, ur. Vlasta Rišner, Maja Glušac i Jadranka Mlikota. Osijek / Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku / Hrvatska sveučilišna naklada, 29–49.

Bunjevac, Milan; Slapšak, Svetlana. 1986. Apendiks. U: *Rečnik književnih termina*, ur. Dragiša Živković. Beograd: Nolit, 41.

Burke, Michael (ur.). 2014a. *The Routledge Handbook of Stylistics*. London / New York: Routledge.

Burke, Michael. 2014b. Rhetoric and poetics: The classical heritage of stylistics. U: *The Routledge Handbook of Stylistics*, ur. Michael Burke. London / New York: Routledge, 11–30.

Burke, Michael; Evers, Kristy. 2014. Formalist stylistics. U: *The Routledge Handbook of Stylistics*, ur. Michael Burke. London / New York: Routledge, 31–43.

Chatman, Seymour. 1989. Struktura pripovjedne transmisije. U: *Uvod u naratologiju: zbornik tekstova*, prir. Zlatko Kramarić. Osijek: Izdavački centar Revija, Radničko sveučilište „Božidar Maslarić“ Osijek, 141–168.

Clarke, Bruce; Rossini, Manuela. 2017. Preface: Literature, Posthumanism, and the Posthuman. U: *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*, ur. Bruce Clarke i Manuela Rossini. Cambridge / New York / Melbourne / Delhi / Singapore: Cambridge University Press, xi–xxii.

Compagnon, Antoine. 1979. *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil.

Compagnon, Antoine. 2007. *Demon teorije*. Zagreb: AGM.

Connors, Robert J. 1998. The Rhetoric of Citation Systems, Part I: The Development of Annotation Structures from the Renaissance to 1900. *Rhetoric Review*, 17(1): 6–48.

Consalvo, Mia. 2007. *Cheating: Gaining Advantage in Videogames*. Cambridge: MIT Press.

Cooppan, Vilashini. 2018. The Novel as Genre. U: *The Cambridge Companion to the Novel*, ur. Eric Bulson. Cambridge / New York: Cambridge University Press, 23–42.

Cuddon, John Anthony. 1999. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 4. rev. izd. C. E. Prestona. London: Penguin Books.

Currie, Mark. 1998. *Postmodern Narrative Theory*. London: Macmillan Press.

Čegec, Branko. 1984. Sintetički omnibus. U: *Kutija žigica*, Vjekoslav Boban. Zagreb: Quorum, 183–187.

Del Lungo, Andrea. 2009. „Seuils“, vingt ans après: Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette. *Littérature*, 155: 98–111.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 2013. Uvod: rizom. *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa*. Zagreb: Sandorf / Mizantrop, 9–35.

Dentith, Simon. 1995. *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*. London: Routledge.

Derrida, Jacques. 1981. *Dissemination*. London: The Athlone Press.

Derrida, Jacques. 1988a. Zakon žanra. *Rival: časopis za književnost*, 3-4: 132–144.

Derrida, Jacques. 1988b. *Istina u slikarstvu*. Sarajevo: Svjetlost.

Desrochersn Nadine; Apollon, Daniel. 2014. Introduction. U: *Examining Paratextual Theory and its Applications in Digital Culture*, ur. Nadine Desrochers i Daniel Apollon. Hershey: Information Science Reference, xxix–xxxix.

Detoni Dujmić, Dunja. 2017. *Mala noćna čitanja: hrvatski roman 2011. – 2015*. Zagreb: Alfa.

Van Dijk, Teun A. 1972. *Some Aspects of Text Grammars: A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*. The Hague / Paris: Mouton.

Donat, Branimir. 1969. Konkretna poezija – poetska kozmogonija tehnološke ere. *Bit – International*, 5-6: 73–87.

Donat, Branimir. 1989. Jedna analogija iz povijesti avangardnog slikarstva književnosti. *Quorum: časopis za književnost*, V/5-6: 348–354.

Duda, Dean. 2019. Pitanje romana i Bahtinov odgovor. U: *Teorija romana*, M. M. Bahtin. Zagreb: Edicije Božićević, 11–22.

Dukes, Hunter. 2022. Wheels Within Wheels: The “Flammarion Engraving” (ca. 1888). *The Public Domain Review*, 9. studenog 2022. https://publicdomainreview.org/collection/flammarion-engraving/ (posjećeno 23. siječnja 2024.)

Dunđerović, Tihomir. 2006. Roman o Baladama, Josipu, Feuerbachu, Betty Boop i drugom. *Hrvatska mreža školskih knjižničara*, 30. studenog 2006. https://www.knjiznicari.hr/UDK02/index.php/Roman_o_Baladama,_Josipu,_Feuerbachu,_Betty_Boop_i_drugom (posjećeno 13. lipnja 2022.)

Dupuy, Jean-Philippe. 2008. Structure de la page Web: texte et paratexte. *Revue des Interactions Humaines Médiatisée*, 9(1): 25–42.

Dworkin, Craig. 2013. *No Medium*. Cambridge / London: The MIT Press.

Dworkin, Craig. 2020. *Radium of the word: a poetics of materiality*. Chicago / London: The University of Chicago.

Eco, Umberto [Eko, Umberto]. 1965. *Otvoreno djelo*. Sarajevo: Izdavačko poduzeće „Veselin Masleša“.

Èpštejn, Mihail [Epstein, Mikhail]. 2012. *The transformative humanities: a manifesto*. New York / London: Bloomsbury Academic.

Escarpit, Robert. 1972. *Revolucija knjige*. Zagreb: Prosvjeta.

Fairclough, Norman. 1995. *Critical discourse analysis: The critical study of language*. London: Longman.

Ferri, Mary Mountain. 1970. Modern Songs as Lyric Poetry: Euphony, Rhythm, Metre and Rhyme. *Style*, 4(3): 245–51.

Flaker, Aleksandar. 1976. *Stilske formacije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Fowler, Roger. 1989. Romanopisac, čitatelj i zajednica. U: *Uvod u naratologiju: zbornik tekstova*, prir. Zlatko Kramarić. Osijek: Izdavački centar Revija, Radničko sveučilište „Božidar Maslarić“ Osijek, 43–52.

Gajin, Igor. 2014. „Siroče“ Stojevićeva opusa – dramski tekst *Doni* (eksces, kratki izlet, mjesto razlike ili (dis)kontinuitet pisma u jednokratnome dramskom ruhu). U: *Podrubak razlike: Književno i znanstveno djelo Milorada Stojevića*, ur. Sanjin Sorel. Rijeka: Facultas, 211–234.

Gajin, Igor. 2015. Trend distopijskog u suvremenoj hrvatskoj prozi. *Anafora: časopis za znanost o književnosti*, II(1): 41–58.

Gajin, Igor. 2018. *Hrvatska književnost, kultura i mediji u tranzicijskom razdoblju* (doktorski rad). Osijek: Filozofski fakultet Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku.

Gajin, Igor. 2023. *Urania* Luke Bekavca. *Bibliovizor*, Treći program Hrvatskoga radija, 22. travnja 2023.

Gefen, Alexandre. 2013. D’une crise l’autre: le roman. *Acta fabula*, 14(8). https://www.fabula.org/acta/document8298.php (posjećeno 17. srpnja 2022.)

Genette, Gérard [Ženet, Žerar]. 1985. *Figure.* Beograd: „Vuk Karadžić“.

Genette, Gérard. 1983. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press.

Genette, Gérard. 1987. Le paratexte proustien. U: *Études proustiennes VI*. Ur. Michel Raimond i Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard, 11–32.

Genette, Gérard. 1997a. *Paratexts: Thresholds of Interpretation.* Cambridge: Cambridge University Press.

Genette, Gérard. 1997b. *Palimpsests: Literature in the Second Degree.* Lincoln / London: University of Nebraska Press.

Genette, Gérard. 2002. *Fikcija i dikcija*. Zagreb: Ceres.

Genette, Gérard. 2006. *Metalepsa: Od figure do fikcije*. Zagreb: Disput.

Gibbons, Alison. 2008. Multimodal Literature 'Moves' Us: Dynamic Movement and Embodiment in VAS: An Opera in Flatland. *HERMES - Journal of Language and Communication in Business*, 21(41), 107–124.

Gibbons, Alison. 2010. Narrative worlds and multimodal figures in House of Leaves: "-find your own words; I have no more". U: *Intermediality and Storytelling*, ur. Marina Grishakova i Marie-Laure Ryan. Berlin: Walter de Gruyter, 285–311.

Gibbons, Alison. 2012a. *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*. New York / London: Routledge.

Gibbons, Alison. 2012b. Multimodal literature and experimentation. U: *The Routledge Companion to Experimental Literature*, ur. Joe Bray, Alison Gibbons i Brian McHale. Oxon / New York: Routledge, 420–434.

Gibbons, Alison. 2016. Multimodality, Cognitive Poetics, and Genre: Reading Grady Hendrix's novel *Horrorstör*. *Multimodal Communication,* 5(1): 15–29.

Gibbons, Alison. 2017. Postmodernism is dead. What comes next? *Times literary supplement*, 12. lipnja 2017. https://www.the-tls.co.uk/articles/postmodernism-dead-comes-next/?CMP=Sprkr-_-Editorial-_-TimesLiterarySupplement-_-ArtsandCulture-_-JustTextandlink-_-Statement-_-Unspecified-_-FBPAGE (posjećeno 1. ožujka 2023.)

Gibbons, Alison; Whiteley, Sara. 2018. *Contemporary Stylistics: Language, Cognition, Interpretation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Gibbs, Raymond W. 2005. *Embodiment and Cognitive Science*. New York: Cambridge University Press.

Glavaš, Marijo. 2014. Razgovor s Lukom Bekavcem. *Moderna vremena*, 24. siječnja 2014. https://mvinfo.hr/clanak/luka-bekavac-nikada-ne-polazim-od-neke-potpuno-formulirane-teme-ili-teze (posjećeno 8. veljače 2024.)

Gómez-Jiménez, Eva. 2015. An Introduction to Graphology: Definition, Theoretical Background and Levels of Analysis. *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*, 51: 71–85.

Goodman, Nelson. 2008. *Načini svjetotvorstva*. Zagreb: Disput.

Gorman, David. 2005. Paratext. U: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ur. David Herman, Manfred Jahn i Marie-Laure Ryan. London / New York: Routledge, 419.

Graham, Elaine. 2008. Kiborzi ili boginje? *Zarez*, 18. rujna 2008. http://www.zarez.hr/clanci/kiborzi-ili-boginje (posjećeno 3. kolovoza 2023.)

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

Grdešić, Maša. 2020. *Zamke pristojnosti: Eseji o feminizmu i popularnoj kulturi*. Zagreb: Fraktura.

Grdešić, Maša. 2022. Bahtinova sociološka stilistika romana. *Umjetnost riječi*, LXVI(2): 219–225.

Gregoriou, Christiana. 2014. The linguistic levels of foregrounding in stylistics. U: *The Routledge Handbook of Stylistics*, ur. Michael Burke. London / New York: Routledge, 87–100.

Gruić, Ana. 2018. Uvod u semiotiku mode: Osnovna teorijska polazišta. U: *Teorija i kultura mode: discipline, pristupi, interpretacije*, ur. Žarko Paić i Krešimir Purgar. Zagreb: Zagreb: Tekstilno-tehnološki fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 73–90.

Guiraud, Pierre. 1964. *Stilistika*. Sarajevo: Veselin Masleša.

Hallet, Wolfgang. 2009. The Multimodal Novel. The Integration of Modes and Media in Novelistic Narration. U: *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, ur. Sandra Heinen i Roy Sommer. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 129–153.

Hallet, Wolfgang. 2011. Visual images of space, movement and mobility in the multimodal novel. U: *Moving Images, Mobile Viewers: 20th Century Visuality*, ur. Renate Brosch, Ronja Tripp i Nina Jürgens. Berlin: LIT Verlag, 227–248.

Hallet, Wolfgang. 2014. The Rise of the Multimodal Novel: Generic Change and Its Narratological Implications. U: *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, ur. Marie-Laure Ryan i Jan-Noël Thon. Lincoln / London: University of Nebraska Press, 151–172.

Hallet, Wolfgang. 2018. Reading Multimodal Fiction: A Methodological Approach. *Anglistik: International Journal of English Studies*, 29(1): 25–40.

Haraway, Donna. 1999. Manifesto za kiborge: znanost, tehnologija i socijalistički feminizam u 1980-im. U: *Feminizam/postmodernizam*, ur. Linda J. Nicholson. Zagreb: Liberata / Ženski studiji, 167–205.

Hassan, Ihab. 1977. Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?. *The Georgia Review*, 31(4): 830–850.

Hayles, N. Katherine. 2002. *Writing Machines*. Cambridge / London: The MIT Press.

Hayles, N. Katherine. 2008. *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. Notre Dame: University of Notre Dame.

Herman, David. 1994. Textual you and Double Deixis in Edna O'Brien's *A Pagan Place*. *Style*, 23(3): 378–410.

Herman, David. 2009. *Basic Elements of Narrative*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Hilbert, Betsy. 1989. Elegy for Excursus: The Descent of the Footnote. *College English*, 51(4): 400–404.

Horvat-Pintarić, Vera. 1969. Oslikovljena riječ. *Bit – International*, 5-6: 3–69.

Hunt, Russell A. 1988. Pragmatic aspects of literary reading. *LUMIS-Schriften*, 19. https://www.uni-siegen.de/infme/start_ifm/downloads/lumis_schriften/lumis_normal/nr_19-88.pdf (posjećeno 2. srpnja 2023.)

Hunt, Russell A. 1989. A Horse Named Hans, a Boy Named Shawn: The Herr van Osten Theory of Response to Writing. U: *Writing and Response: Theory, Practice, and Research*, ur. Chris M. Anson. Champaign-Urbana: National Council of Teachers of English, 80–100. http://people.stu.ca/~hunt/www/hans.htm (posjećeno 2. srpnja 2023.)

Husárová, Zuzana; Suwara, Bogumiła. 2013. Literature Coded for Marked Quick Response. *American & British Studies Annual*, 6: 145–161.

Hutcheon, Linda. 1986. Postmodern Paratextuality and History. *Texte*, 5–6: 301–12.

Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London / New York: Routledge.

Hutcheon, Linda. 1989. *The Politics of Postmodernism*. London / New York: Routledge.

Iser, Wolfgang. 2003. Proces čitanja: jedan fenomenološki pristup. U: *Nova čitanja / Poststrukturalistička čitanka*, Zdenko Lešić. Sarajevo: Buybook, 141–158.

Jacobi, Daniel. 1985. Références iconiques et modèles analogiques dans des discours de vulgarisation scientifique. *Information sur les sciences sociales*, 24(4): 847–867.

Jansen, Laura. 2014. Introduction: approaches to Roman paratextuality. U: *The Roman Paratext: Frame, Texts, Readers*, ur. Laura Jansen. New York: Cambridge University Press, 1–18.

Jelača, Matija; Ryznar, Anera. 2022. The Nonhuman World of Luka Bekavac's Fiction: The Narrative Out of Time. U: *Reconsidering (Post)-Yugoslav Time: Towards the Temporal Turn in the Critical Study of (Post)- Yugoslav Literatures*, ur. Aleksandar Mijatović i Brian Willems. Leiden: Brill, 127–143.

Jenkins, Henry. 2006. *Convergence culture: where old and new media collide*. New York / London: New York University Press.

Jerić, Ante. 2022. Kant has Some Relevance Here: On a Fictional Theory of Quentin Meillassoux and the Theoretical Fiction of Luka Bekavac. U: *Reconsidering (Post-)Yugoslav Time: Towards the Temporal Turn in the Critical Study of (Post)- Yugoslav Literatures*, ur. Aleksandar Mijatović i Brian Willems. Leiden: Brill, 107–126.

Johannessen, Christian Mosbæk; van Leeuwen, Theo. 2018. (Ir)Regularity. U: *The Materiality of Writing: A Trace-Making Perspective*, ur. Christian Mosbæk Johannessen i Theo van Leeuwen. New York / Oxon: Routledge, 175–192

Josić, Ljubica. 2021. *Hrvatska lingvostilistika*. Zagreb: Stilistika.org / Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.

Jovanović, Neven. 2003. Paratekst i *loci Biblici* kao put od stila do tumačenja Marulićeva Evanđelistara. *Colloquia Maruliana*, XII: 23–45.

Jović, Andrea. 2021. Naratologija mogućih svjetova – pojmovi, pristupi, horizonti. *Anafora: časopis za znanost o književnosti*, 8(1): 39–55.

Jukić, Sanja. 2013. *Medijska lica subjekta: stilistika medijskoga subjekta u suvremenom hrvatskome pjesništvu*. Osijek: Društvo hrvatskih književnika, Ogranak slavonsko-baranjsko-srijemski.

Jukić, Sanja. 2020. Stil proznoga teksta. Predavanje na kolegiju *Stilistika* Filozofskog fakulteta Osijek, 28. travnja 2020.

Jukić, Sanja; Rem, Goran. 2017. *Cvelferica, ili jedan je Cvelfer tjedan-dva ranije sanjao (proza)*, proš. izd. Osijek: Ogranak DHK slavonsko-baranjsko-srijemski.

Jukić, Tatjana. 2019. Hrvatski roman 1960-ih: od metafore prema parataksi. U: *Metafore u hrvatskome jeziku, književnosti i kulturi. Zbornik radova 47. seminara Zagrebačke slavističke škole*, ur. Molvarec, Lana; Pišković, Tatjana. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu/Zagrebačka slavistička škola – Hrvatski seminar za strane slaviste, 111–122.

Juvan, Marko. 2013. *Intertekstualnost*. Novi Sad: Akademska knjiga.

Kakko, Tommi. 2013. *Failures by Design: The Transparent Author in English Satire from Marprelate to Pope* (doktorski rad). Tampere: University of Tampere.

Katičić, Radoslav. 1983. Književnost i jezik. U: *Uvod u književnost: teorija, metodologija*, 3. prer. izd., ur. Zdenko Škreb i Ante Stamać. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 139–173.

Katnić-Bakaršić, Marina. 2003. Stilistika diskursa kao kontekstualizirana stilistika. *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja*, 15(2): 37–48.

Katnić-Bakaršić, Marina. 2006. *Stilističke skice*. Sarajevo: Connectum.

Katnić-Bakaršić, Marina. 2007. *Stilistika*, 2. dop. i izm. izd. Sarajevo: Izdavačka kuća „Ljiljan".

Katnić-Bakaršić, Marina. 2012. *Između diskursa moći i moći diskursa*. Zagreb: Zoro.

Katnić-Bakaršić, Marina. 2019. *Stil, kultura, semiotika*. Sarajevo: University Press.

Katz, Albert N., 2009. On the Science and Art of Sarcasm. U: *Disguise, Deception, Trompe-l'œil: Interdisciplinary Perspectives*, ur. Leslie Boldt-Irons, Corrado Federici i Ernesto Virgulti. New York: Peter Lang, 81–96.

Kim, Sang Hun; Škvorc, Boris. 2020. Neki primjeri problematiziranja zla u suvremenim "malim" knjiæevnostima (korejskoj, hrvatskoj i [židovskoj] srpskoj). *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost*, 52(1): 75–90.

Kolanović, Maša. 2005. Presvlačenje naslovnica: Vizualni identiteti romana „Štefica Cvek u raljama života“. *Zagrebačka slavistička škola*, 27. svibnja 2005. https://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1906&naslov=presvlacenje-naslovnica (23. veljače 2023.)

Konstantinović, Zoran. 1986. Eksperimentalno u književnosti. U: *Rečnik književnih termina*, ur. Dragiša Živković. Beograd: Nolit, 160.

Kos-Lajtman, Andrijana; Buljubašić, Ivana. 2015. Jasne Horvat kao (post)oulipovski narativi. U: *Jezik, kultura i književnost u suvremenom svijetu: zbornik radova sa znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem Međimurski filološki dani II. održanoga u Čakovcu 26. travnja 2013.*, ur. Turza-Bogdan, T., Legac, V., Kos-Lajtman, A. et al. Zagreb: Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 93–111.

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

Kos-Lajtman, Andrijana. 2016b. ‘Magični kvadrat’ romana: *Vilijun*, prvi hrvatski QR roman. *Hrvatska revija*, 4. https://www.matica.hr/hr/505/magicni-kvadrat-romana-vilijun-prvi-hrvatski-qr-roman-26515/ (posjećeno 15. siječnja 2024.)

Kosanović, Jakov. 2020. ‘Bogovi neona’ Nenada Stipanića, bizarro fiction svemogućeg pripovjedača koji se pred Geinim legijama sakrio u aorti Isusa Krista, štivo je za uporne. *Slobodna Dalmacija*, 7. veljače 2020. https://slobodnadalmacija.hr/kultura/knjizevnost/bogovi-neona-nenada-stipanica-bizarro-fiction-svemoguceg-pripovjedaca-koji-se-pred-geinim-legijama-sakrio-u-aorti-isusa-krista-stivo-je-za-uporne-1002596 (posjećeno 15. srpnja 2023.)

Košćak, Nikola. 2010. Stil kao egzemplifikacijski aspekt diskursa. *Fluminensia*, 22(2); 85–92.

Košćak, Nikola. 2018. *Šrajbenzi spiku? Stilovi hrvatske žargonske i žargonizirane proze 1990-ih i 2000-ih*. Stilistika.org. https://stilistika.org/nikola-koscak-srajbenzi-spiku (posjećeno 5. srpnja 2023.)

Kovač, Miha. 2012. Understanding a Book: A Few Digressions on Forms and Meanings. *Primerjalna književnost*, 35/1: 189–200.

Kovačević, Marina. 1993. U prilog teoriji dramskog teksta (Između naratologije i teatrologije). *Fluminensia*, 5(1-2): 61–69.

Kovačević, Marina. 1996. Semantika teksta i makrostilistička analiza. *Stylistyka*, 5: 140–163.

Kovačević, Marina. 2001. *Pripovijedanje i stvaralaštvo*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.

Kovačević, Marina; Badurina, Lada. 2001. *Raslojavanje jezične stvarnosti*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.

Kovačević, Marina; Funčić, Danijela. 2001. Paradigma narativnoga odmaka: Pavličić – Fabrio – Vrkljan – Stojević (shematski nacrt žanrovskoga sustava novije hrvatske proze). U: *Pripovijedanje i stvaralaštvo*, Marina Kovačević. Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 93–114.

Kragić, Bruno. 2005. Tipologija ženskih zvijezda američkog filma. *Hrvatski filmski ljetopis*, 11(42): 3–21.

Krajišnik, Đorđe. 2019. Neon malo pirka. *Oslobođenje*, 24. kolovoza 2019. https://www.oslobodjenje.ba/magazin/kultura/knjizevnost/osvrt-neon-malo-pirka-483510 (posjećeno 15. srpnja 2023.)

Kravar, Zoran. 1983. Lirska pjesma. *Uvod u književnost: teorija, metodologija*, 3. prer. izd., ur. Zdenko Škreb i Ante Stamać. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 485–527.

Kreho, Dinko. 2019. Nešto novo pod neonom. *Novosti*, 3. studenoga 2019. https://www.portalnovosti.com/knjizevna-kritika-nesto-novo-pod-neonom (posjećeno 14. srpnja 2023.)

Kress, Gunther; van Leeuwen, Theo. 2001. *Multimodal Discourse: The modes and media of contemporary communication*. London: Arnold.

Kress, Gunther. 2010. *Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication*. London / New York: Routledge.

Lane, Philippe. 1992. *La périphérie du texte*. Paris: Nathan.

Lasić, Stanko. 1977. *Problemi narativne strukture*. Zagreb: Liber.

Leech, Geoffrey; Short, Mick. 2007. *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Harlow: Pearson Education Limited.

van Leeuwen, Theo. 2005. *Introducing Social Semiotics*. Oxon / New York: Routledge.

van Leeuwen, Theo. 2006. Towards a semiotics od typography. *Information Design Journal*, 14(2): 139–155.

Lejeune, Philippe. 1999. „Autobiografski sporazum“. U: *Autor – pripovjedač* – lik, prired. Cvjetko Milanja. Osijek: Svjetla grada / Sveučilište J. J. Strossmayera, Pedagoški fakultet, 201–236.

LeWitt, Sol. 1999. Paragraphs on Conceptual Art. U: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, ur. Alexander Alberro i Blake Stimson. Cambridge / London: MIT Press, 12–16.

Liović, Marica. 2013. Narativne strategije u romanu *Bizarij* Jasne Horvat. U: *XI. Međunarodni kroatistički skup*, ur. Stjepan Blažetin. Pečuh: Znanstveni zavod Hrvata u Mađarskoj, 313–323.

Lippard, Lucy. 2001. *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, ponovljeno izd. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.

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

Lotman, Jurij Mihajlovič. 1970. *Predavanja iz strukturalne poetike (uvod, teorija stiha)*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.

Lugarić Vukas, Danijela. 2013. Književnost u doba bloga (o Majetićevim blogerskim romanima). *Umjetnost riječi*, LVII(3–4): 273–292.

Luke, Jarryd. 2013. Breaking graphic conventions: Capturing stories through text and image. *LiNQ*, 40: 100–114.

Lukić, Milica. 2017. Memento vitae: memento mori. U: *Atanor*, Jasna Horvat. Zagreb: Naklada Ljevak, 343–354.

Macksey, Richard. 1997. Foreword. U: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Gérard Genette. Cambridge: Cambridge University Press, xi-xxii

Maloney, Edward J. 2005. *Footnotes in Fiction: A Rhetorical Approach* (doktorski rad). Columbus: The Ohio State University

Mann, Joshua L. 2020. Paratexts and the Hermeneutics of Digital Bibles. U: *From Scrolls to Scrolling: Sacred Texts, Materiality, and Dynamic Media Cultures*, ur. Bradford A. Anderson. Berlin / Boston: De Gruyter, 247–262.

Martin, Wallace [Martin, Volas]. 2016. *Novije teorije pripovedanja*. Beograd: Službeni glasnik.

Martins-Baltar, Michel. 1977. De l'objet-texte au texte-objet'. *Etudes de linguistique appliquée*, 28: 8–23.

Matek, Ljubica; Pataki, Jelena. 2020. Kazuo Ishiguro's Never Let Me Go as a Posthumanist Dystopia. U: *Essays in Honour of Boris Berić's Sixty-Fifth Birthday: "What's Past Is Prologue"*, ur. Gabrijela Buljan, Ljubica Matek, Biljana Oklopčić, Jasna Poljak Rehlicki, Sanja Runtić i Jadranka Zlomislić. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 3–20.

Maširević, Ljubomir. 2011. *Postmoderna teorija i film na primeru kinematografije Kventina Tarantina*. Beograd: Čigoja štampa / Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta.

Maziarczyk, Grzegorz. 2011. Toward Multimodal Narratology. *Interfaces. Image-Texte-Language*, 32: 111–125.

Mazurkiewicz, Adam. 2016. Dziwność istnienia. Onurcie bizarro fictionwpolskiej literaturze. *Literatura i Kultura Popularna*, 22: 61–74.

McCracken, Ellen. 2013. Expanding Genette's Epitext/Peritext Model for Transitional Electronic Literature: Centrifugal and Centripetal Vectors on Kindles and iPads. *Narrative*, 21(1): 105–124.

McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. London: Methuen.

McHale, Brian. 2015. *The Cambridge Introduction to Postmodernism*. New York: Cambridge University Press.

McLuhan, Marshall. 2008. *Razumijevanje medija: mediji kao čovjekovi produžeci*. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga.

Medarić, Magdalena. 1993. Autobiografija/autobiografizam. *Republika*, 49(7-8): 46–61.

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

Milić, Novica. 1998. *ABC dekonstrukcije*. Beograd: Narodna knjiga / Alfa.

Mitchell, W. J. Thomas. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago / London: The University of Chicago.

Molinié, Georges. 2002. *Stilistika*. Zagreb: Ceres.

Moranjak-Bamburać, Nirman. 2003. *Retorika tekstualnosti*. Sarajevo: Buybook.

Murphy, Bernice M. 2017. *Key Concepts in Contemporary Popular Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Murray, Simone. 2018. *The Digital Literary Sphere: Reading, Writing, and Selling Books in the Internet Era*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Narančić Kovač, Smiljana. 2011. *Jedna priča i dva pripovjedača: pripovjedne perspektive u dvojnome diskursu suvremene slikovnice* (doktorski rad). Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.

Nemec, Krešimir. 1988. *Pripovijedanje i refleksija*. Osijek: Izdavački centar „Revija" Radničkoga sveučilišta „Božidar Maslarić".

Nemec, Krešimir. 1993. Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest. U: *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, ur. Dubravka Oraić Tolić i Viktor Žmegač. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 115–124.

Nemec, Krešimir. 1995. *Povijest hrvatskog romana: od početaka do kraja 19. stoljeća*. Zagreb: Znanje.

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

Nikiel, Julia. 2013. The Centrifugal Age: Literary Movements of Avant Pop, Slipstream and Bizarro. U: *Esthetic Experiments. Interdisciplinary Challenges In American Studies*, ur. Edyta Just i Marek M. Wojtaszek. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 89–104.

Nöth, Winfried. 2004. *Priručnik semiotike*. Zagreb: Ceres.

Nørgaard, Nina; Montoro, Rocío; Busse, Beatrix. 2010. *Key Terms in Stylistics*. London / New York: Continuum.

Nørgaard, Nina. 2019. *Multimodal Stylistics of the Novel: More Than Words*. New York / Oxon: Routledge.

Oblučar, Branislav. 2014. Spekulativna fikcija - Luka Bekavac, Viljevo, Fraktura, Zagreb, 2013. *Quorum: časopis za književnost*, 1(1–3): 352–360.

Oblučar, Branislav. 2022. Razotkrivanje: Luka Bekavac, "Urania". Razgovor moderirao Seid Serdarević, 17. listopada 2022. https://www.youtube.com/watch?v=3VjSIoMAi08&ab_channel=FrakturaNajboljaLiteratura (posjećeno 1. veljače 2024.)

Olkusz, Ksenia. 2016. Literatura Bizarro. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 59(4): 144–149.

Olsson, Jesper. 2022. *Post-digital Literature*. Göteborg / Stockholm: Riksbankens Jubileumsfond / Makadam förlag.

Oraić Tolić, Dubravka. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Oraić Tolić, Dubravka. 1996. *Paradigme 20. stoljeća: avangarda i postmoderna*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Oraić Tolić, Dubravka. 2005. Virtualni realizam – hrvatski post-postmodernizam. U: *Zbornik Zagrebačke slavističke škole 2004.*, ur. Krešimir Bagić. – Zagreb: Filozofski fakultet / Zagrebačka slavistička škola, Hrvatski seminar za strane slaviste, 119–159.

Oraić Tolić, Dubravka. 2016. Suvremeni hrvatski roman: žanrovske varijacije i inovacije. *Forum*, LV(7–9): 705–728.

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

Paić, Žarko. 2008. *Vizualne komunikacije: uvod*. Zagreb: Centar za vizualne studije.

Pavličić, Pavao. 1983. *Književna genologija*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Pavličić, Pavao. 1988. Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogled. U: *Intertekstualnost & intermedijalnost*, uredili Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić i Pavao Pavličić. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 157–195.

Peković, Slobodanka. 1986. Moto. U: *Rečnik književnih termina*, ur. Dragiša Živković. Beograd: Nolit, 454.

Peković, Slobodanka; Slapšak, Svetlana. 1986. Epigraf. U: *Rečnik književnih termina*, ur. Dragiša Živković. Beograd: Nolit, 175–176.

Peleš, Gajo. 1999. *Tumačenje romana*. Zagreb: Artresor.

Peović Vuković, Katarina. 2004. *Književnost i tehnologija novih medija* (magistarski rad). Zagreb: Filozofski fakultet u Zagrebu.

Peeters, Heidi. 2010. Multimodality and its Modes in Novelizations. *Image & Narrative*, 11(1): 118–129.

Peterlić, Ante. 1982. *Osnove teorije filma*, 2. izd. Zagreb: Filmoteka.

Peternai, Kristina, 2005. *Učinci književnosti: performativna koncepcija pripovjednog teksta*. Zagreb: Disupt.

Peternai, Kristina. 2008. Priroda subjekta i tvorba identiteta u naratologiji i postmodernoj teoriji pripovijedanja. Zagrebačka slavistička škola, 10. lipanj 2008. https://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1884&naslov=priroda-subjekta-i-tvorba-identiteta-u-naratologiji-i-postmodernoj-teoriji-pripovijedanja (posjećeno 11. studenog 2020.).

Peternai Andrić, Kristina. 2012. *Ime i identitet u književnoj teoriji*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, Zagreb.

Peternai Andrić, Kristina; Glavaš, Zvonimir. 2013. Neodlučivost značenja u *Drenju* Luke Bekavca. U: *Šokačka rič 10: zbornik radova sa znanstvenog skupa Slavonski dijalekt*, ur. Anica Bilić. Vinkovci: Zajednica kulturno-umjetničkih djelatnosti Vukovarsko-srijemske županije, 423–436.

Peternai Andrić, Kristina. 2017. Pojam pripovijesti u književnoj teoriji. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti: vrsta ili žanr*, ur. Vinka Glunčić-Bužančić i Kristina Grgić. Split / Zagreb: Književni krug Split / Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 38–46.

Phelan, James. 2010. Rhetoric, Ethics, Aesthetics, and Probability in Fiction and Nonfiction: *Pride and Prejudice* and *The Year of Magical Thinking*. *Reception: Texts, Readers, Audiences, History*, 2(2): 1–21.

Phelan, James; Rabinowitz, Peter J. 2012. Narrative as Rhetoric. U: *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*, David Herman, James Phelan, Peter J. Rabinowitz, Brian Richardson i Robyn Warhol. Columbus: The Ohio State University, 3–8.

Pignagnoli, Virginia. 2014. *Paratexts 2.0: New Perspectives on Twenty-first Century Literary Narrative* (doktorski rad). Venezia: Università Ca' Foscari.

Pignagnoli, Virginia. 2023. *Post-postmodernist fiction and the rise of digital epitexts*. Columbus: The Ohio State University Press.

Popović, Tanja. 2010. *Rečnik književnih termina.* 2. izd. Beograd: Logos Art / Edicija.

Pogačnik, Jagna. 2008a. Hrvatska proza na početku novoga stoljeća: (ili nekoliko teza o istoj). *Riječi*, 1–3: 1–12.

Pogačnik, Jagna. 2008b. Širenje područja borbe: (Suvremena hrvatska proza 1994-2007). U: *Tko govori, tko piše: antologija suvremene hrvatske proze*, prired. Jagna Pogačnik. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, 7–22.

Pranjić, Krunoslav. 1983. Stil i stilistika. U: *Uvod u književnost: teorija, metodologija*, 3. prer. izd., ur. Zdenko Škreb i Ante Stamać. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 253–302.

Primorac, Strahimir. 2020. Nova hrvatska proza: Nenad Stipanić, Bogovi neona. *Vijenac*, 684. https://www.matica.hr/vijenac/684/nova-hrvatska-proza-nenad-stipanic-bogovi-neona-30403/ (posjećeno 25. srpnja 2023.)

Purgar, Krešimir. 2009. Uvod u vizualne studije. U: *Vizualni studiji: umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, ur. Krešimir Purgar. Zagreb: Centar za vizualne studije, vii–xxix.

Rajewsky, Irina O. 2005. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités / Intermediality*, 6: 43–64.

Ramljak Purgar, Mirela. 2023. Prema ikonologiji posthumanosti. Od romantizma do Blade Runnera 2049. *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost*, 55(1): 39–53.

Rem, Goran. 2010. *Pogo i tekst*. Zagreb: MeandarMedia.

Rem, Goran. 2020. Roman *Balade o Josipu* — objektivno, ali sa smiješkom. *Književna republika: časopis za književnost*, XVIII(1–6): 176–185.

Rem, Goran. 2021. *Film hrvatskoga romana: pet filmozofskih eseja*. Osijek: Društvo hrvatskih književnika Ogranak slavonskobaranjskosrijemski.

Renkema, Jan. 2009. *The texture of discourse: Towards an outline of connectivity theory*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Riffaterre, Michael. 1989. Kriteriji za stilsku analizu. Quorum, 5(28): 524–537.

Rizvanović, Nenad. 2019. *Pristup oblikovanju nakladničkog niza i njegova načela* (doktorski rad). Zadar: Sveučilište u Zadru.

Rogić Musa, Tea. 2022. Encyklopedyzm jako sposób myślenia: metoda, świadomość gatunkowa i chorwackie wpływy w Leksykonie tradycji chorwackich Joanny Rapackiej. *Croatica et Slavica Iadertina*, 18(2): 399–411.

Rosenberg, Daniel; Grafton, Anthony. 2010. *Cartographies of Time*. New York: Princeton Architectural Press.

Rot, Nikola. 1982. *Znakovi i značenja: verbalna i neverbalna komunikacija*. Beograd: Nolit.

Rösli, Lukas. 2021. Fußnoten – Eine Ergänzung. *Experiment Geisteswissenschaft*, 6. svibnja 2021. https://exgeist.hypotheses.org/617 (posjećeno 23. kolovoza 2022.)

Ružić, Žarko. 1986. Strofa. U: *Rečnik književnih termina*, ur. Dragiša Živković. Beograd: Nolit, 770–771.

Ryan, Marie-Laure. 2004. Introduction. U: *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, ur. Marie-Laure Ryan. Lincoln: University of Nebraska Press, 1–40.

Ryan, Marie-Laure. 2005. Media and narrative. U: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ur. David Herman, Manfred Jahn i Marie-Laure Ryan. London / New York: Routledge, 288–292.

Ryan, Marie-Laure. 2006. *Avatars of Story*. Minneapolis / London: University of Minnesota Press.

Ryan, Marie-Laure; Thon, Jan- Noël. 2014. Storyworlds across Media: Introduction. U: *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, ur. Marie-Laure Ryan i Jan-Noël Thon. Lincoln / London: University of Nebraska Press, 1–21.

Ryan, Marie-Laure. 2018. Photos, Facts and Fiction: Literary Texts and Mechanical Representation. *Comparative Studies in Modernism*, 13: 37–50.

Ryznar, Anera. 2013. Dezintegracija stvarnosne proze i novi pripovjedni modeli. U: *Vrijeme u*

jeziku/Nulti stupanj pisma: Zbornik radova 41. seminara Zagrebačke slavističke škole, ur. Tatjana Pišković i Tvrtko Vuković. Zagreb: Filozofski fakultet, Zagrebačka slavistička škola, Hrvatski seminar za strane slaviste, 149–161.

Ryznar, Anera. 2016. Koliko je danas funkcionalna funkcionalna stilistika. *Croatica*, XL(60): 101–110.

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

Ryznar, Anera. 2018. Pragmastilistika lirske pjesme (Ivan Slamnig: *Kad mi svega bude dosta*). *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja*, 30(2): 253–268.

Sablić Tomić, Helena. 2002. *Intimno i javno: suvremena hrvatska autobiografska proza*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Sablić Tomić, Helena; Rem, Goran. 2008. *Hrvatska suvremena književnost: pjesništvo i kratka priča od 1968. do kraja osamdesetih godina 20. stoljeća te dalje kroz prvo desetljeće 21. stoljeća*. Osijek: Filozofski fakultet u Osijeku.

Sadokierski, Zoë. 2010. *Visual Writing: A critique of graphic devices in hybrid novels, from a Visual Communication Design perspective* (doktorski rad). Sydney: University of Technology.

Silić, Josip; Pranjković, Ivo. 2007. *Gramatika hrvatskoga jezika za gimnazije i visoka učilišta*, 2. izd. Zagreb: Školska knjiga.

Skok, Jože. 1993. Balade Petrice Kerempuha. *Krležijana*, 1, A – Lj, ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 34–43.

Slamnig, Ivan. 1997. *Stih i prijevod: članci i rasprave*. Dubrovnik: Matica hrvatska Ogranak Dubrovnik.

Solar, Milivoj. 1974. *Ideja i priča: aspekti teorije proze*. Zagreb: Liber.

Solar, Milivoj. 1995. *Laka i teška književnost: predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.

Solar, Milivoj. 2006. *Rječnik književnoga nazivlja*. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga.

Solar, Vesna. 2017. *Nesigurna priča – tehnike postmodernističkoga pripovijedanja u Flaubertovoj papigi J. Barnesa i Zaposjedanju A. S. Byatt* (doktorski rad). Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.

Sorel, Sanjin. 2006. *Isto i različito: antologija i studija hrvatskog pjesničkog naraštaja devedesetih*. Zagreb: V.B.Z.

Sorel, Sanjin; Janković-Paus, Svjetlana. 2012. *Nestanak linearnosti?: Uvodna razmatranja o poeziji unutar novih medija*. Rijeka: Filozofski fakultet u Rijeci. https://ffri.uniri.hr/files/izdavacka/S%20Sorel%20i%20S%20Jankovic%20Paus%20-%20Nestanak%20linearnosti.pdf (posjećeno 22. rujna 2023.)

Sorel, Sanjin. 2020. Milorad Stojević i mogućnosti poezije. *Književna republika: časopis za književnost*, XVIII(1–6): 167–175.

Spiegel, Simon. 2008. Things Made Strange: On the Concept of "Estrangement" in Science Fiction Theory. *Science Fiction Studies*, 35(3): 369–385.

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

Stojević, Milorad. 2010. *Nauka o podrupku*. Rijeka: Riječki nakladni zavod.

Suerbaum, Ulrich. 1985. Intertextualität und Gattung. U: *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, ur. Urlich Broich i Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer, 58–77.

Šarić, Iva. 2018. Od umjetnosti riječi do 9. umjetnosti: Vidimo se tamo gore, roman i strip. *SIC: časopis za književnost, kulturu i književno prevođenje*, 9(1). https://www.sic-journal.org/Article/Index/519 (posjećeno 23. kolovoza 2022.)

Šicel, Miroslav. 2001. Predgovor. U: *Antologija hrvatske kratke priče*, ur. Miroslav Šicel. Zagreb: Disput, 5–18.

Šklovskij, Viktor B. [Šklovski, Viktor B.]. 1969. Sterneov „Tristram Shandy" i teorija romana. U: *Uskrsnuće riječi*, Viktor B. Šklovskij. Zagreb: Stvarnost, 103–133.

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

Švelch, Jan. 2020. Paratextuality in Game Studies: A Theoretical Review and Citation Analysis. Game Studies: The International Journal of Computer Game Research, 20(2). https://gamestudies.org/2002/articles/jan_svelch?fbclid=IwAR0pb1RvBRgtCss3jlab_T8PY_tgfryC3py4ZrXT_HxwDZmh5yo0u3xjhzs (posjećeno 14. veljače 2022.)

Tadić-Šokac, Sanja. 2018. *Roman o samome sebi*. Rijeka: Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci.

Timmer, Nicoline. 2010. *Do You Feel It Too?: The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium.* Amsterdam / New York: Rodopi.

Tomić, Tamara. 2021. *Posthumanizam kao konceptualni okvir bizarro fikcije u romanim Zorana Roška i Nenada Stipanića* (diplomski rad). Zadar: Sveučilište u Zadru.

Užarević, Josip. 1991. *Kompozicija lirske pjesme: (O. Mendeljštam i B. Pasternak)*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Velagić, Zoran. 2013. *Uvod u nakladništvo*. Osijek: Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku.

Velagić, Zoran. 2017. E-nakladništvo i e-knjiga. U: *Elektroničko nakladništvo?*, Zoran Velagić, Tomislav Jakopec, Franjo Pehar i Josipa Selthofer. Zagreb: Naklada Ljevak, 13–27.

Velagić, Zoran; Kristek, Andrej. 2012. Oblikovanje sadržaja i paratekstualni elementi u hrvatskim knjigama tiskanim u Divaldovoj tiskari do 1800. godine. *Libellarium*, V(2): 165–182.

Velčić, Mirna. 1991. *Otisak priče*. Zagreb: August Cesarec.

Verdonk, Peter. 2006. Style. U: *Encyclopedia of Language and Linguistics*, 2. izd., ur. Keith Brown. Oxford: Elsevier.

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

Vuković, Tvrtko. 2005. *Svi kvorumaši znaju da nisu kvorumaši...: Aporije reprezentacije u kvorumaškome pjesništvu*. Zagreb: Disput.

Wales, Katie. 2011. *A Dictionary of Stylistics*, 3. izd. London / New York: Taylor & Francis.

Werkmann Horvat, Ana. 2023. Modalnost u hrvatskom jeziku: Što trebamo i moramo znati o njoj?. *Rasprave: Časopis Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje*, 49(1): 53–76.

Wolfe, Gary. 2011. *Evaporating Genres: Essays on Fantastic Literature*. Middletown: Wesleyan University Press.

Wolfe, Gary; Beamer, Amelia. 2011. Twenty-First-Century Stories. U: *Evaporating Genres:*. *Essays on Fantastic Literature*, Gary Wolfe. Middletown: Wesleyan University Press, 164–185.

Zlatar, Andrea. 1998. *Autobiografija u Hrvatskoj: Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*. Zagreb: Matica hrvatska.

Zlatar, Andrea. 2000. *Ispovijest i životopis: srednjovjekovna autobiografija*. Zagreb: Antibarbarus.

Zubarik, Sabine. 2005. *Paratexte: Fußnoten und Anmerkungen als textkonstituierende Bestandteile neuerer Erzählliteratur* (magistarski rad). Erfurt: Philosophische Fakultät der Universität Erfurt. https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:547-200500430 (posjećeno 27. prosinca 2022.)

Zubarik, Sabine. 2014. Einleitung. U: *Die Strategie(n) der Fußnote im gegenwärtigen Roman*, Sabine Zubarik. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 11–29. https://www.aisthesis.de/WebRoot/Store20/Shops/63645342/MediaGallery/leseproben/9783849810122.pdf (posjećeno 3. siječnja 2023.)

c) mrežna mjesta

-id. *Hrvatski jezični portal*. https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=fVtlUBU%3D (posjećeno 22. veljače 2023.)

Apport. *Encyclopædia Britannica*. https://www.britannica.com/topic/apport (posjećeno 7. veljače 2024.)

Bekavac, Luka. 2014. Pet za pet – Luka Bekavac. Razgovor vodila Asja Bakić. *U carstvu melanholije*, 7. siječnja 2014. https://asjaba.com/2014/01/07/pet-za-pet-luka-bekavac/ (posjećeno 26. rujna 2023.)

Bekavac, Luka. 2021. Knjiga na rezervaciji – Luka Bekavac: Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku. Razgovor 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 (posjećeno 6. siječnja 2022.)

Bekavac, Luka. 2023. Eks. prakse: udvajanje // Luka Bekavac (& 2109). Razgovor moderirala Ana Fazekaš. *Booksa*, 30. studenog 2023. https://www.youtube.com/watch?v=0IkwcrOPUpg&t=2911s&ab_channel=Booksa (posjećeno 6. veljače 2024.)

Brodska prevodnica. Struna – hrvatsko strukovno nazivlje. http://struna.ihjj.hr/naziv/brodska-prevodnica/9211/#naziv (posjećeno 28. svibnja 2021.)

Prevodnica, brodska. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013 – 2023. https://www.enciklopedija.hr/clanak/prevodnica-brodska (posjećeno 28. svibnja 2021.)

Prijelom. Struna – hrvatsko strukovno nazivlje. http://struna.ihjj.hr/naziv/prijelom/50647/#naziv (posjećeno 5. rujna 2023.)

Stipanić, Nenad. 2020. PODCAST: Nenad Stipanić čita ulomak iz romana 'Bogovi neona'. *Moderna vremena*, 26. veljače 2020. https://mvinfo.hr/clanak/podcast-nenad-stipanic-cita-ulomak-iz-romana-bogovi-neona (posjećeno 16. srpnja 2023.)

Stipanić, Nenad. 2022. Bogovi neona. *Tumblr*. https://www.tumblr.com/nenoinuniverse (posjećeno 1. kolovoza 2023.)

Točka. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013 – 2024. https://enciklopedija.hr/clanak/tocka (posjećeno 14. veljače 2024.)

POPIS SHEMA

Shema 1. Pelešov model za analizu romana (prema Peleš 1999: 56, 128).....31

Shema 2. Konceptualno razlikovanje (pod)žanr(ov)a romana u odnosu na aspekte verbalnoga i neverbalnoga (prema Hallet 2009; Sadokierski 2010; Gibbons 2012a; Nørgaard 2019).....57

Shema 3. Model za analizu multimodalnoga romana 68

Shema 4. Genetteova obilježja parateksta i pripadajuća pitanja 79

Shema 5. Obilježja parateksta prema Genetteu.....80

Shema 6. Obilježja parateksta i razdioba oblika prema uvodu u Genetteovu studiju (Buljubašić I. 2017a; adaptirano prema Pignagnoli 2023) 86

Shema 7. Četiri funkcije materijalnih peritekstova u književnosti 21. stoljeća prema Pignagnoli (Pignagnoli 2014: 67) 112

Shema 8. Pripovjedne razine u Bekavčevu romanu *Urania* (Bekavac 2022).....212

Shema 9. Usporedba četiriju multimodalnih romana s obzirom na peritekstove i peritekstoide 232

POPIS SLIKA

Slika 1. Primjer kratkoga potpoglavlja i fusnote iz *Balada o Josipu* (Stojević 1997: 124) ...142

Slika 2. Primjer upućivanja i rekurzivnosti u *Baladama o Josipu* (Srojević 1997: 135) 147

Slika 3. Naslov na naslovnoj stranici romana *Atanor* (Horvat 2017) 162

Slika 4. Primjer kompozicijskog rasporeda te peritekstoida u *Atanoru* (Horvat 2017: 86–87) 170

Slika 5. Pregled navigacijskog okna u *Atanoru* (Horvat 2017: 175).....172

Slika 6. Reprodukcija fotografije i QR kod s poveznicom na pjesmu ManMachinea (Stipanić 2019: 130–131) 197

Slika 7. Simulacija anketnog obrasca u Bogovima neona (Stipanić 2019: 108–109).....201

Slika 8. Nepaginirana stranica iz „Interferencija“ (Bekavac 2022 VI) 210

Slika 9. Dio aporta A (Bekavac 2022 I) 221

Slika 10. Lukine i sektorske dionice te kalibracije na lijevoj, a dionice operacijskog sustava na desnoj stranici (Bekavac 2022 VI) 225

SAŽETAK

Uzimajući u obzir proliferaciju peritekstualnih elemenata u suvremenim romanima, potom tendenciju razvijanja i integriranja neverbalnoga i vizualnoga diskusa u okvire romana te potvrđenu tezu o romanu kao hibridnom žanru (M. Bahtin, A. Ryznar, G. Peleš, K. Nemec), doktorski rad istražuje elemente koji su primarno identificirani i opisivani kao peritekstovi (G. Genette), a potom su tijekom vremena nadrasli svoje rubne pozicije i funkcije te se poistovijetili s pripovjednim strukturama romana. Potonje elemente u radu se imenuje peritekstoidima, utvrđujući ih kao integracije u pripovijed koje se ostvaruju u jednoj od dijegetičkih razina romana, a relevantni su elementi u (pod)žanru multimodalnoga romana. Iz tog razloga rad se kreće metodološkim modelima i alatima multimodalne stilistike i naratologije (W. Hallet, A. Gibbons, N. Nørgaard) koje uz elemente konvencionalnih peritekstova i/ili peritekstoida nude mogućnosti očitavanja stilskih i pripovjednih učinaka semiotičkih modusa koji se usko povezani s navedenim elementima, a to su kompozicija i tipografija. Pitanje širenja peritekstova i peritekstoida u okvirima multimodalnoga romana ispituje se na korpusu četiriju suvremenih hrvatskih romana: *Balada o Josipu* (1997.) Milorada Stojevića, *Atanora* (2017.) Jasne Horvat, *Bogova neona* (2019.) Nenada Stipanića te *Uranije* (2022.) Luke Bekavca. Ti su multimodalni romani analizirani i interpretirani kao studije slučajeva koje potvrđuju pomake u funkcioniranju nekonvencionalnih elemenata u pripovijedi prema peritekstoidima, dakle elementima motiviranima ostalim makro i mikrostrukturama romana, a na tom je tragu potvrđena i uporaba raznovrsnih tipografskih stilova i kompozicijskih organizacija koje prerastaju binarne okvire osnovnoga i rubnoga.

Ključne riječi: multimodalna stilistika, multimodalni roman, peritekstovi, peritekstoidi, suvremeni hrvatski roman, žanr romana

SUMMARY

The doctoral thesis explores the verbal and non-verbal elements within contemporary Croatian multimodal novels, moving along two literary-theoretical and stylistic methodology bases – Gérard Genette's paratext theory (Genette 1997a), and the recent tools of multimodal stylistic and narratology that were formed by analysing the novel genre (Hallet 2009, 2014, 2018; Gibbons 2008, 2012a; Pignagnoli 2014; Nørgaard 2019). When taking into consideration the proliferation of peritextual elements in the postmodern and post-postmodern literature, the tendency to develop and integrate the non-verbal and visual discourse within the novel, while accepting the confirmed thesis about the novel as a hybrid genre (Bahtin 2019; Ryznar 2017; Peleš 1999; Nemec 1988), the study is exploring the elements, which were primarily identified and described as peritexts, and afterwards went past their borderline positional and functional properties, and became co-constituents of the narrative (Sadokierski 2010; Zubarik 2005, 2014; Pignagnoli 2014, 2023). Additionally, the tools of multimodal stylistics help to read the novel aspects, which were only secondarily explored in the literacy science until now. It is the visual text level, which, in the semiosis of different semiotic resources, produces the final result on the novel pages. By combining the structural principles of the genettean relation of text – paratext, that is peritext, and the functioning of semiotic resources – primarily the layout and the typography with a dominant wording within the multimodal stylistic, the possibilities of the stylistic and narrative effects of the individual narrative elements are being explored. Furthermore, by determining the terminological deficiencies of the peritext concept because of its implications of secondaryness, marginality, and peripherality, the doctoral thesis suggests and operationalises the peritextoid term as a particular element in novels, which is, from the stylistic and narrative point of view, as relevant and important as all other macrostructural novel elements.

The theorization goals for concrete literary-theoretical insights about the paratext, that is peritext concept have been set, as well as for the tools of the multimodal stylistic novel analysis (which comprise the theoretical-methodological part of the doctor thesis), and subsequently for the systematization and determination of differences between peritexts and peritextoids, as well as for the investigation of the stylistic and narrative effects of those elements, and semiotic resources in the corpus of the contemporary Croatian multimodal novel (which comprise the analytical-interpretative part of the doctor thesis). The corpus of the doctoral thesis was chosen considering the diversity and versatility of peritexts, peritextoids, namely the variety of how the potentials of semiotic resources are used in individual novels, which are perceived as

multimodal novels regarding the insight overviews of multimodal stylistics and narratology. According to that, in the analytical-interpretative chapters for the case study investigation of the aforementioned elements and the semiosis of resources, four contemporary Croatian novels, published after 1990, have been chosen: *Ballad of Josip* (1997) by Milorad Stojević, *Atanor* (2017) by Jasna Horvat, *Gods of Neon* (2019) by Nenad Stipanić, and *Urania* (2022) by Luka Bekavac.

After the introduction, in which the starting stylistic-theoretical concepts, goals and hypotheses of the doctoral thesis are described, the second chapter provides an overview of the development of stylistics and stylistic disciplines in the Croatian literary science context, emphasizing the narrative prose and novel genre, and it moves towards an overview of recent insights from the multimodal stylistics and narratology field. Determined is the way from micro-stylistic approaches (Pranjić 1983; Josić 2021) towards discussions about the efficiency of functional stylistics in stylistic literature approaches (Bagić 2004; Ryznar 2016) up to the operationalization of the concept of discourse and multimodal stylistics (Kovačević and Badurina 2001; Katnić-Bakaršić 2003; Buljubašić E. 2017; Ryznar 2017; Bionda 2022), which are considered starting methodological models in the doctoral thesis. Thereafter, starting from the general deconstruction hypothesis about genre categories (Derrida 1988a), stylistic and narrative particularities of the novel genre are determined, in support of its protean nature, stylistic heterogeneity, and interdiscursivity (Bahtin 2019; Solar M. 1974; Lasić 1977; Nemec 1988; Peleš 1999; Ryznar 2017). Finally, the chapter contextualizes the multimodality term, and the approaches within the multimodal research field, emphasizing the connection between the multimodal perspective and stylistics, as the youngest stylistic subdiscipline (Buljubašić E. 2017). Within that, key findings from the area of multimodal narratology and multimodal novel stylistics from the studies by Wolfgang Hallet (Hallet 2009, 2011, 2014, 2018), Alison Gibbons (Gibbons 2008, 2010, 2012a, 2012b), and Nina Nørgaard (Nørgaard 2019) are being listed; in conclusion, based on the graphic model for the novel analysis by Gajo Peleš, a model for a multimodal novel analysis is created.

The third chapter of the theoretical-methodological part reviews Genette's paratext theory, his main assumptions, the division regarding key characteristics (location, temporal situation, substantial status, pragmatic status, function) of elements, and thereafter it warns about the critics, amendments and revisions of his theory. In the context of researching the elements beyond the peritextual apparatus, hence the recurring types of peritexts which function *around* a text, the study is particularly considering the questioning of genettean types of peritexts and

principles in the context of the end of the 20th and beginning of the 21st century literature, where in the critics and adaptations of the theoretical components of contemporary literature, those approaches are emphasized, which are closely related to multimodal understandings, and which in general more seriously consider the visual, graphic, and compositional level of a text (Sadokierski rec2010; Pignagnoli 2014; Nørgaard 2019), and which distance themselves from the definition relation central – peripheral and/or basic – additional. Therefore, the chapter resumes with a more detailed discussion about the contributions and insights, which are presented in the studies by Milorad Stojević (Stojević 1999), Sabina Zubarik (Zubarik 2005), and Virginia Pignagnoli (Pignagnoli 2014).

Unlike the principles of similarity and representativeness of recurring types of peritexts in the genettean model, the fourth chapter – the main part of the doctoral thesis – researches the individual and more authentic, thematic, stylistic, and narratively motivated elements which overcome their additional, supportive, and secondary characteristics, and become equal macro-stylistic novel elements. The fourth chapter firstly operationalizes the suggested peritextoid term, contextualizing it regarding specific literary-theoretical terms with the same suffixoid (example: sonnetoid, strophoid, textoid), and then it compares and determines it in relation to the peritext and semiotic resources, which are discussed in multimodal stylistics. Contrary to the peritext, which exists and functions in an in-between zone, on the verge of a text, peritextoids are integrated into the narrative, they are its component, and they must be realized in one of the diegetic novel levels. Therefore, it is obvious that peritextoids go beyond the primarily borderline and subordinate position by resemantization, and functionally, they are becoming stylistic and narratively relevant marks of the narrative (Jukić and Rem 2017). The most interesting peritext, i.e. peritextoid types in the reference literature are notes and footnotes, which best depict the special-composition similarity, and the functional and semantic differences in the narrative context. Moreover, all visuals and graphic images in a multimodal novel as a (sub)genre are peritextoids, even when they are allographic elements, because they are a part of the microcosmos of the narrator or the character, and they are directly motivated by the wording.

The fourth chapter, in addition to the part of the discussion, as well as the operationalization and the contextualization of the peritextoid term through the corpus of the contemporary Croatian novel, includes four case studies which investigate the statuses, functions, and effects of peritexts, peritextoids, and semiotic resources in the four multimodal novels chosen for the doctoral thesis corpus. In the multimodal novel *Ballad of Josip* by Milorad Stojević, the

overreaching, poetic-stylistic strategy is the *poetic of a game* (Nemec 2003), which relies on a range of metafictitious and metatextual procedures which the novel uses, by discussing itself, to disintegrate the conventionally determined genre particularities, and by doing that also implicate their potential as a semiotic object, that is a book. It can be said that Stojević's narrative has two layers and two levels – the first level refers to the conventionally and structural understood lineal wording, while the second level are peritextoid elements, especially the footnote apparatus which breaks up the narrative (chrono-logical) order of the story. Besides the particularities of the footnotes, a series of other elements appears in the novel, which function as peritextoids – the reproduction of a Betty Boop illustration, a note about (non)fictionality, a series of photography reproduction, tables, a note about the date and location of an event, and stylized content. Not only do they act as disturbances to the narrative coherence, multiplied peritextoid element, mostly footnotes, instead of confirming the authenticity and ability to document the events, they create opposite effects in a novel; so, in a broader sense, they develop quasi-documentary functions of a parodic type (Kovačević and Funčić 2001). The peritextoid apparatus in the novel is realised by the compositional spreading of the space of these elements (detriment of the narration in the dominant wording), and finally the multimodality of the novel confirms the specific content in which the autodiegetic narrator also appears.

The multimodal novel *Atanor* by Jasna Horvat emphasizes, more intensely than the other novels of the doctoral thesis corpus, the layout semiotic potential, which is closely related to the two-column organisation of the narrative. Namely, in a series of peritextual and peritextoid elements, and the raising of semiotic reference aspects, a particular stylistic effect on the page space is realized by segmenting the narrative into margins (coloured in grey), and the story realized by wording in the middle (white) part of the page. On the left margins, but in dominant wording, an archival citationality type is realized (Oraić Tolić 2019), which supports the narrative communication about the periodic table and chemical elements as the umbrella concept of the novel, while the right ones are reserved for a navigation pane, which makes the reader aware of their position regarding the layout and parts of the novel. Therefore, *Atanor* establishes awareness about the novel as a semiotic object in different ways. Other than the specific margins, which draw the novel closer to a textbook, popular-scientific, and digital style, and the investigation of semiotic reference potentials, there are peritexts and peritextoids like elements in the form a dedication, epigrapfic elaboration, stylized content as the period system, reproductions of photographs, images, schemas, maps, diagrams, tables, handwritten notes etc.,

footnotes, popular-scientific expositions with foreword elements, popular-scientific announcements of subchapters with epigraphs, QR codes, and "Elementology", a kind of a metatextual handbook for the interpretation of chemical elements, and at the same time the thematic-motive layer of the narrative. The two-column and fragmented organization of the narrative, but also the integration of reproductions and QR codes into it, results in the connection of the novel with the *screen aesthetics* (Olson 2022), which again confirms the novel as a multimodal one. On the other hand, as a distinction to the other novels in the doctoral thesis corpus, due to the narrative reliance on chemistry and other natural sciences knowledges, the peritexts and peritextoids in *Atanor* have closer didactic effects.

While the narrative composition in *Atanor* is near to the visual extents of computer programs and internet portal spaces, the multimodal novel *Gods of Neon* by Nenad Stipanić makes a step further and broadens and makes it narrative complex in the spaces outside the book, on multimedia social network pages of its author. That novel, with its hyperlinks to the network and QR codes, comes closer to the consideration of peritexts and peritextoids through centrifugal principles of their functioning (McCracken 2013). Although Stipanić's multimodal novel is minimally exemplified by the realisation of peritextoids and peritexts, merely through an epigraph, photography reproductions, headings with the aforementioned hyperlinks and QR codes, as well as the "Death list" survey form, it is, considering its genre, utterly unique in the doctoral thesis corpus because it is determined through combinations on the Croatian novelistic scene of an exceptional *bizarro* fiction and a fictionalized autobiography (Kreho 2019). Apart from the contextualization of the terms, and the interpretation of the genre particularities of bizarro fiction in Stipanić's novel, the chapter addresses the autobiographism characteristic (Medarić 1993), and is interprets it through the peritexts and peritextoids in the novel. While the epigraph acts on the verge of the genettean peritext understanding, and it is getting closer to the narrator's narrative, and by that to the peritextoid understanding, the photography reproductions are in a specific relation to the motives of layer and narrative realized in the wording, because they are provided, not only as visual resources, but also as their absence. Hence, in the *Gods of Neon*, the effect of a visual negation (Nørgaard 2019) was observed, which, in combination with the semiotic resources potential, as well as the present or absent peritexts and peritextoids, finally produces a multimodal disharmony (Gibbons 2012a).

The last multimodal novel in the doctoral thesis corpus – *Urania* by Luka Bekavac – is the most comprehensive and most distinctive example of that (sub)genre in contemporary Croatian literature. It is a novel which is a part of Bekavac's series of narrative fiction, which share the

same diegetic universe (Ryznar 2017), and they are encompassed by genre tendencies of speculative fiction (Oblučar 2014). The peculiarity of *Urania* in the doctoral thesis corpus is that it is the only example of a multi-volume novel – there are nine units named books published in six volumes, and also, it has more permeable boarders and seams in between the narrative elements and narrative levels, which also includes a blurred perspective when it comes to the isolation of peritextoids in the context of these levels. The variety of typographic styles which form the complete narrative, on one hand, contributes to the precise differentiation between the narrative sections and segments, but on the other hand, it blurs them. Except for the necessary analysis and interpretation of the typography and composition in *Urania*, regarding the settings of the doctoral thesis, the following peritextoid elements were questioned: the reproduction of the isolated *Division* page, the 2109 section and its operating system, the calibration, the excerpts from Ognjen's notebooks and the "VENUS CLOUD / Melpomena IV", the aports, the fragments in the "Interferences", "Finnal evaulation", "Configurations", as well as the individual contents of the volumes, and the complete content as examples of publisher's peritexts. From the perspective of multimodal stylistic tools, the narrative was examined through two prevalent, parallel, narrative segments, which are the backbone of the story, in which characters appear on different narrative levels, and condition the narrative organization with the included mentioned peritextoid elements. The first segment is the (quasi)diary entries of the character by Luka Bekavac, and the other is the complex production system of Biotop 54, which is realized on a specific two-page organization (on the left pages, which resemble a computer screen interface, there is a so-called control canal, and on the right ones is a more conventional narrative of a heterodiegetic, extradiegetic narrator). Bekavac's multimodal novel emphasizes therefore not only a rhizomatic narrative functioning (Zubarik 2005), but also the questioning of the book as a code and semiotic object.

The final chapter, that is the conclusion, summarizes the main findings which were presented in the theoretical-methodological part of the doctoral thesis, and a tabulation compares the similarities and differences between the peritexts and peritextoids in the four multimodal novels from contemporary Croatian literature, which were used as study cases, on which the stylistic effects of the aforementioned elements were investigated in conjunction to the semiotic potentials of the individual novel resources. There was a warning, that the peritexts and the newly identified concept of peritextoids are not different regarding their formal and location characteristics, that is regarding the very compositional position of those elements, but it is necessary to examine the connection of the element regarding the dominant wording, its

motivation in the context of the story and the narrator, that is to determine if it belongs to the diegenic level of the narrative. It was concluded that the peritextoid is a dynamic interpretation category which needs to be approached as a macrostructural narrative element. Furthermore, it is obvious that particularly that element enhances the fragmentation and outspread of the narrative, and in a broader context, it is a genre-forming element of a multimodal novel.

At the end, a recommendation of additional studies of a similar type is given, which could question whether peritextoids are also represented in other literary-historical periods, and what is their so far observed relation to the stylistically poetic novel model of those periods, but also a continuation of a multimodality research in the corpus of contemporary Croatian literature.

Keywords: Multimodal Stylistics, Multimodal Novel, Peritexts, Peritextoids, Contemporary Croatian Novel, Novel Genre

NAPOMENE

Ako postoji prijevod referiranih književnih djela na hrvatski jezik, tada se u doktorskome radu (uključujući i citate) djelo navodi prema hrvatskome prijevodu. Ako pak prijevod na hrvatski jezik ne postoji, tada je naslov referiranoga književnoga djela navođen izvorno.

Citati literature koja nije na hrvatskom jeziku ili prevedena na hrvatski jezik u radu su u prijevodu ili prilagodbi autorice.

Ako drukčije nije naznačeno, u citatima su kurzivom istaknuti dijelovi kao što je to u konzultiranoj literaturi. Ponegdje je zbog uklapanja citata u cjelovitu rečenicu bilo potrebno označiti nepotrebna ili dodana slova odnosno riječi, a to je učinjeno uz pomoć uglatih zagrada. Sve uglate zagrade u citatima stoga su prilagodbe autorice.

U treće poglavlje doktorskoga rada (3.2.) koje nudi pregled dosadašnjih istraživanja ključnog područja teorije parateksta integriran je dio preglednoga rada „Pojam parateksta Gérarda Genettea u okviru suvremene naratologije“ objavljenoga u časopisu *Anafora: časopis za znanost o književnosti* (2017, vol. 4, br. 1).

Slike priložene u analitičko-interpretacijskim poglavljima (preslike određenih stranica četririju romana) objavljuju se uz dopuštenje autora i nakladnika, kojima zahvaljujem na susretljivosti.

ŽIVOTOPIS

Ivana Buljubašić Srb (1990.) diplomirala je 2015. godine *summa cum laude* Hrvatski jezik i književnost – nastavnički smjer na Filozofskom fakultetu u Osijeku. Tijekom studija počinje raditi kao honorarna lektorica i sudjeluje u nizu studentskih izvannastavnih aktivnosti (članica lirskoga kolektiva Hikos Mash-up, urednica studentskog časopisa *Hrvatistika* i zbornika *Sve je to* movie*!*, predsjednica Organizacijskoga odbora Međunarodne studentske konferencije Pontes poeticae itd.) za što je nagrađena Pohvalom za izvannastavne aktivnosti za akademsku 2013./2014. godinu. U toj godini dobiva i Rektorovu nagradu za izvrstan seminarski rad u suautorstvu s Nikolinom Rebrinom.

Godine 2015. upisuje poslijediplomski doktorski studiji Književnost i kulturni identitet na Filozofskom fakultetu u Osijeku. Nakon stručnog usavršavanja polaže stručni ispit za učiteljicu Hrvatskoga jezika, radi u prosvjeti te kao honorarna lektorica. Piše kritike i prikaze (više od četrdesetak tekstova o suvremenoj hrvatskoj poeziji i romanu), a kritičarski rad pohvaljen joj je Poveljom uspješnosti Julija Benešića za kritičarske doprinose na 19. Đakovačkim susretima hrvatskih književnih kritičara. Bila je u uredništvu časopisa *Tema*, dugogodišnja je suradnica popularizacijskoga simpozija Kreativna riznica na Ekonomskom fakultetu u Osijeku, sudjeluje u nizu književnih manifestacija i predstavljanja.

Studija *Oulipo i književnost ograničenja* (Naklada Ljevak) 2019. godine nagrađena joj je Nagradom „Josip i Ivan Kozarac“ za znanstvenu knjigu godine. Aktivno sudjeluje na tuzemnim i inozemnim znanstvenim skupovima te u (su)autorstvu potpisuje desetak znanstvenih radova. Od 2022. godine vanjska je suradnica na nizu kolegija Katedre za hrvatsku književnost pri Filozofskom fakultetu u Osijeku.

Znanstvena knjiga:

Buljubašić, Ivana. 2018. *Oulipo i književnost ograničenja*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Izbor znanstvenih radova:

Buljubašić, Ivana. 2017. Pojam parateksta Gérarda Genettea u okviru suvremene naratologije. *Anafora: časopis za znanost o književnosti,* IV(1): 15–35.

Buljubašić, Ivana. 2017. Heterogenost stilova i drugomedijski kodovi kritičarskih tekstova u "Zadovoljštini u tekstu" Gorana Rema. *Croatica et Slavica Iadertina,* 13(1): 111–134.

Buljubašić, Ivana. 2018. *Queer bajke* ili o otporu prikazivanja rodnih identiteta u suvremenim bajkama. U: *Stoljeće Priča iz davnine, zbornik radova*, ur. Kos-Lajtman, A., Lovrić Kralj, S., Kujundžić, N. Zagreb: Hrvatska udruga istraživača dječje književnosti, str. 775–793.

Buljubašić, Ivana. 2021. Oulipovska poetika iz vizure konceptualne umjetnosti i konceptualnog pisanja. U: *Konceptualizam: Kontekst,* prired. Sorel, S. Zagreb: MeandarMedia, str. 317–330.

Buljubašić Srb, Ivana. 2024. Normativni i deskriptivni pristupi funkcionalnim stilovima u hrvatskoj lingvistici i stilistici. U: *Od norme do uporabe 3: Zbornik radova sa znanstvenoga skupa Od norme do uporabe 3 održanoga 23. i 24. rujna 2022. godine na Filozofskom fakultetu u Osijeku*, ur. Rišner, V., Glušac, M., Mlikota, J. Osijek / Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku / Hrvatska sveučilišna naklada, str. 29–49.