Romok a Galériában: Emlékezet és fikció Luka Bekavac prózájában

ÁRPÁD HORVÁTH

ELTE Faculty of Humanities, Doctoral School of Literary Studies, Múzeum krt. 4/A, H 1088 Budapest, horvath.arpad@jezsuita.hu

DOI: https://doi.org/10.18690/scn.19.2.161-174.2026

1.01 Izvirni znanstveni članek – 1.01 Original Scientific Article

Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku: studije, ruševine (*Galerija likovnih umetnosti v Osijeku: študije, ruševine*) je cikel eksperimentalnih, žanrsko hibridnih kratkih zgodb in zbirka psevdodokumentarnih besedil sodobnega hrvaškega pisatelja Luke Bekavca. Z nenavadno narativno strukturo in inovativnim oblikovanjem knjige avtor na nov način opredeljuje meje med dokumentom in fikcijo. V članku raziskujemo delovanje Bekavčevega psevdodokumentarizma. Prikazujemo, kako fiktivni viri tvorijo mrežo, ki spodkopava avtentičnost preteklosti, pri čemer avtor s pomočjo fikcije dekonstruira nedostopnost preteklosti.

The *Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku: studije, ruševine* (*Fine Arts Gallery in Osijek: Studies, Ruins*) is a cycle of experimental, genre-hybrid short stories and a collection of pseudo-documentary texts by the contemporary Croatian author Luka Bekavac. Employing an unconventional narrative structure alongside an innovative textual design, the author redefines the boundaries between historical document and fiction. This article studies the mechanics of Bekavac's pseudo-documentarism, demonstrating how fictional sources constitute a network that destabilizes the authenticity of the past, thereby allowing the author through fiction to deconstruct the perceived inaccessibility to the past.

Ključne besede: Luka Bekavac, sodobna hrvaška književnost, psevdodokumentarizem, hipertekst, estetika ruševin

Keywords: Luka Bekavac, contemporary Croatian literature, pseudo-documentarism, hypertext, aesthetics of ruins

1 Bevezetés: Az archívum pora

A könyvekre többnyire mint klasszikus szöveghordozókra gondolunk. Ám egy könyv mindig túlmutat önmagán. Nem csak a tartalmát tekintve, hanem fizikai megjelenést, anyagszerűségét illetően is. A könyvekre a maguk tárgyiasságában mint korlenyomatokra is lehet tekinteni. Ilyenkor a könyv fizikai objektumként, esztétikai műtárgyként kezd működni, az irodalom pedig, amelynek a könyv sok évszázadon át az elsődleges hordozója volt,

átlép saját határain. Luka Bekavac 2017-es *Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku: studije, ruševine* (Eszéki Képzőművészeti Galéria: tanulmányok, romok) című kötete pontosan ezen a határvidéken radikalizálja a kortárs horvát prózát, amikor a könyv megszűnik pusztán adathordozó lenni. (Tanulmányunkban a hosszú könyvcím helyett a továbbiakban csak a *Galéria* szerepel) A zágrábi irodalomelmélet-professzor a korábbi regénytrilógiája (*Drenje, Viljevo, Policijski sat*) után a *Galériával* egy olyan hibrid művet alkotott, amely egyszerre működik töredezett novellacikluskén t, áltudományos esszégyűjteményként és konceptuális művészeti hálózatként. Bekavac nem kevesebbre vállalkozik, mint hogy az Eszéki Képzőművészeti Galéria valós térszerkezetét és annak 1958 és 2045 közötti fiktív történetét egyetlen monumentális, nem-lineáris hipertextbe sűrítse.

A kötet poétikai centrumában a címben is megjelölt *rom* (ruševina) fogalma áll, ami Bekavacnál nem csak egyszerűen a fizikai hanyatlás vagy a háborús traumatizáltság nyoma, hanem magának az emlékezetnek a struktúrája. Bekavac narrátorai – akik gyakran hűvös, precíz és tudományos igénnyel fellépő kutatók – olyan elfeledett művészeti projektek, obskúrus rádiójelek és megsemmisült digitális archívumok után nyomoznak, amelyek eredete mindig kétséges. Tanulmányunk kiindulópontja szerint a szerző szándékosan destabilizálja a dokumentum és a fikció közötti ontológiai határvonalat: a precíz képaláírások, kézzel írott feljegyzések képei, fiktív katalógusok és áldokumentumok (falszifikátumok) sűrűjében az olvasó maga is a felejtés és a manipuláció labirintusába téved. Jelen írás arra tesz kísérletet, hogy feltárja, miként válik a bekavaci rom-esztétika a történelem hozzáférhetetlenségének metaforájává, és hogyan képes a könyv anyagszerűsége a médiaművészet és a konceptualizmus eszköztárát beemelve új olvasói stratégiákat kikényszeríteni.

2 A könyv mint művészeti alkotás: formai és tipográfiai radikalizmus

Luka Bekavac könyveit kézbe venni önmagában is zavarba ejtő tapasztalat. Az első regényét kivéve, ami horvát címében mindössze egy szlavóniai kis falu, *Drenje* nevét viseli (Bekavac 2011), mindegyik kötete radikálisan szakít a hagyományos irodalmi művek könyvészeti konvencióival. Talán a *Policijski sat* – ami magyarul annyit jelent, mint *Kijárási tilalom* – című harmadik regénye nyújthat még hagyományosnak mondható olvasási élményt (Bekavac 2015a), de már ennek szövege is, mint egy diptichon, két teljesen elkülönülő szövegtest váltakozását jelenti, két párhuzamos narrációval. A Radics Viktória fordításában *Titkosírás* címmel magyarul is megjelent (2019) második Bekavac-regényt, ami eredeti címében szintén csak egy szlavóniai település, *Viljevo* nevét viseli, már egészen radikális

formanyelvezettel szerkesztette a szerző (Bekavac 2013): a könyv szövegteste három nagyobb egységre tagolódik három eltérő betűtípussal, négy betűmérettel, öt különböző elrendezésű térszerkezetben. Luka Bekavac legutóbbi monumentális alkotása pedig, az *Urania* (Bekavac 2022), tulajdonképpen minden szempontból egy rendhagyó alkotás. Első bemutatásakor a mű egy teljesen egyedi, dobozos gyűjtői kiszerelésben került bemutatásra, és ekkor még mindössze száztizenegy számozott példányban jelent meg (Barić 2022). Terjedelme kilenc könyv, összesen hat kötetbe rendszerezve, ami mindent együttvéve több mint kétezer oldal! De ez a regény is, mint Bekavac összes szépirodalmi prózája, számos szállal kapcsolódik a szerző többi alkotásához, például a közös földrajzi és képzeletbeli topográfia által, az itt is, ott is felbukkanó szereplők által, a jellegzetes bekavaci regényhangulat által, folyton tovább tágítva e szövegek közös, spekulatív-elbeszélői világát. Összességében azonban el kell mondanunk, hogy Bekavac szépprózai alkotásai a közös tematikus és motívumbeli jellegzetességeik ellenére nem annyira egymás folytatásainak, mint tükörképeinek tekinthetők (Bekić, Milovac 2021).

A *Galéria* szerzőnk negyedik prózakötete, és formáját tekintve ez a mű is radikálisan szakít a hagyományos regény- és novellaszerkezettel, valójában könyv-objektumként, illetve egyfajta multimediális hálózatként működik. Nem csupán egy szöveggyűjteményről van szó, amelyet egy kiadó szabványosított formába öntött; a könyv anyagszerűsége, vizuális felülete és tipográfiája szerves, elválaszthatatlan részét képezi a bekavaci elbeszélői programnak. A könyvtervezővel, Vladimir Končarral közösen kialakított mű feleleveníti a könyv mint műalkotás hagyományát korunk digitális és analóg hibriditásának kontextusában.[1]

A vizuális megrázkódtatás a *Galéria* esetében már a szokatlan tipográfiai kialakítású borítóval és a kötet fizikai felépítésével megkezdődik. Könyvünk ugyanis szakít a regények esetében megszokott álló téglalap alakú szövegformátummal, és egy csaknem tökéletesen négyzet alakú (21,5 × 21 cm-es) formában jelenik meg. A borító alapvetően nem több, mint egy monokróm paletta, amit a fehér és szűrke árnyalatai uralnak. Ez az egyhangú letisztultság az olvasóban egy olyan első benyomást kelthet, mintha nem is csak egy könyvvel lenne dolgunk, hanem egy múzeum falait, esetleg fénymásolt dokumentumokat, vagy elhagyatott betonszerkezeteket látnánk, utalva az alcímben szereplő „romokra”.[2]

[1] A könyv szemiotikai vonatkozásairól *The Book Phenomenon in cultural Space / A könyvjelenség a kulturális térben* címmel Kroó Katalin szerkesztésében jelent meg egy átfogó tanulmánykötet. (Kroó 2022)

[2] A *Galéria* kiadójának hivatalos oldalán a borító fekete-fehér színben jelenik meg, de azt kell gondoljuk, hogy nem véletlen az eredeti, kézbe vehető kötet inkább szürkés-fehér

A minimalista címlapdizájn legfőbb eleme maga a betű. A borítón a szerző neve és a hosszú cím nem elegáns irodalmi betűtípussal, hanem semleges, talpnélküli modern betűkkel jelenik meg. Úgy hat, mintha egy száraz múzeumi leltári felirattal vagy egy dobozra nyomtatott technikai azonosítóval lenne dolgunk. Ez a rendkívül visszafogott geometriai forma- és címlaptervezés minden bizonnyal nagyon is céltudatos döntés eredménye volt Bekavacnál. A *Galéria* így a formai megjelenése alapján is a professzionális képzőművészeti monográfiák, kiállítási katalógusok és technikai dokumentációk rideg, intézményi esztétikáját utánozza. A borító tehát vizuálisan tökéletesen becsapja a gyanútlan olvasót: a könyv-objektumra ránézve azt gondolhatnánk ugyanis, hogy nem egy szépirodalmi könyvvel van dolgunk, hanem egy valódi művészettörténeti monográfiával, esetleg valami rideg hivatali jelentéssel. Ez a grafikai megtévesztés készíti elő a szövegben kibontakozó játékot, ahol a dokumentumok, a hamisítványok és a fikció határai végleg elmosódnak.[3]

Amikor belelapozunk a könyvbe, azonnal világossá válik, hogy nem egyetlen, folytonos lineáris szöveggel van dolgunk, ahogy az a legtöbb prózakötet esetében elvárható, hanem különböző textúrák, elválasztóelemek és monokróm (fekete-fehér és szürke) képi anyagok tagolják a kötetünket, amelyek mintegy fizikai szinten is jelzik az olvasónak, hogy lapozgatása során egy másik „terembe" vagy egy másik „idősíkba" lépett át. A hat nagyobb, alcímekkel is ellátott fejezetet szürke alapon fehér betűs páros oldalak vezetik fel, a második ilyen teljesen fekete-fehér és szürke képekkel borított fejezetkezdő oldalpáron látható a cím és az alcím, aminek része mindig egy évszám. A minimalista háttérdizájn kialakításánál hiperrealista fotográfiák részleteit használták fel, részben az építészet (romos falak), részben az informatika (képernyőkön digitális karakterek), részben a biológia világából (testrészek). Az egyes fejezetek a címlapoldalak után mindig bal oldalt kezdődnek. Minden egyes fejezet esetében ennek az első oldalnak a szövege teljesen fekete alapon szedett fehér betűkből áll, és a betűk mérete több egységgel nagyobb, mint a szövegtest később következő többi része. A felvezető szövegek esszéisztikus hangvételű elmélkedések a fejezetcímekben jelzett fogalmakról, amelyek Luka Bekavac szöveguniverzumának a kulcsszavai tulajdonképpen: šum / susogás, zastor / függöny, potpis / aláírás, post scriptum / utóirat, prah / por, mreža /

borítója, mert így a könyv külön ráerősít a kötet archív anyagokat sejtető tartalmára. https://fraktura.hr/proizvod/galerija-likovnih-umjetnosti-u-osijeku/ (2026. 07. 30.)

[3] A kritika gyakran hazug játékról, átverésről, félrevezetésről beszél Bekavac szövegeinek működésével kapcsolatban. Tudtommal Luka Bekavac sohasem használta a saját szövegeire az említett kifejezéseket. Amint látni fogjuk, a *Galéria* szerzőjének célja nem a félrevezetés, hanem az evidenciák megkérdőjelezése a fikció és valóság viszonyát illetően. (Baratić 2017).

háló. A gondolati felvezetők után az egyes fejezetek narrátorai titokzatos poszthumán hangulatú terekbe vezetik az olvasót, ahol az egyes szám első személyű elbeszélő rendre kétes eredetű archív anyagokat talál, vagy utánuk nyomozást folytat.

A *Galéria* rendkívül különleges formai szerkezete azt eredményezi, hogy a könyvet lehetetlen hagyományos módon digitalizálni anélkül, hogy a mű el ne veszítené a lényegét. Egy egyszerű e-könyv formátum teljesen megsemmisítené azt a vizuális ritmust és feszültséget, amelyet a nyomtatott oldalak tördelése és anyaga hordoz. A könyv ugyanis formailag egy olyan zárt, analóg és vizuális felépítmény, amely anyagszerűségével is megkísérli megidézni a Képzőművészeti Galéria épületét. Ezért az olvasó nemcsak olvassa a szöveget, hanem fizikailag is navigál a könyv mint tárgy tereiben: lapoz, visszaugrik a lábjegyzetekhez, összeveti a grafikákat a leírásokkal, megpróbálja kivenni a néha homályos fekete-fehér fotók kontúrjait, esetleg felismerni a képeken valakit vagy valamit. Luka Bekavac ezzel a radikálisan új könyvtervezéssel bebizonyítja, hogy Gutenberg találmánya, a nyomtatott könyv, a digitális korban is képes olyan egyedi, fizikai tapasztalatot nyújtani, amely semmilyen más médiummal nem helyettesíthető.[4]

3 Eszék (Osijek) mint pszichogeográfiai tér

Luka Bekavac prózájában a földrajzi helyszínek sosem csupán passzív díszletként vagy realista háttérként funkcionálnak. A *Galéria* esetében a címben megjelölt kelet-szlavóniai város, Eszék, egy sajátos pszichogeográfiai térré alakul. A pszichogeográfia a földrajzi környezetnek az egyéni érzelmekre és viselkedésre gyakorolt tudatos vagy tudatalatti hatásait vizsgálja.[5] Bekavac ezt a megközelítést radikalizálja: nála a városi tér nemcsak formálja a szereplők pszichéjét, hanem maga a fizikai környezet is a kollektív tudatalatti, a trauma és a politikai elfojtások anyagi lecsapódásává válik.

A Galéria origója, a Képzőművészeti Múzeum, valóságosan is létező intézmény (mai nevén *Muzej likovnih umjetnosti*),[6] ám a szövegekben

[4] A könyvkiadók mindenesetre nem tudták megállni, hogy a már meglévő szöveganyagot, amit először nyomtatott könyv formájában jelentettek meg, később digitális formában is hozzáférhetővé tegyék. A *Titkosírás* így olvasható e-könyv formájában magyarul is, a *Galéria* pedig beszerezhető horvát nyelven e-book formájában!

[5] A fogalmat először Guy Debord használta 1955-ben. Legismertebb társadalom- és médiakritikai műve *A spektákulum társadalma* 1967-ben jelent meg, melyben tételesen foglalkozik a pszichogeográfia jelentőségével. (Debord 2023)

[6] Az Eszéki Képzőművészeti Galéria hivatalos honlapja: https://www.mlu.hr (2026. 07. 30.)

elveszíti szilárd koordinátáit.[7] Bekavac egy olyan fluid, folyamatosan mutálódó csomópontként ábrázolja az épületet, amely magába szippantja és átírja a város kulturális és politikai mikrotörténeteit. A galéria terei topográfiailag és építészetileg is labirintusszerűvé válnak: a kiállítótermek, a raktárak és a föld alatti archívumok fiktív terei egymásba csúsznak. A térbeli bizonytalanságot az időbeli széttartás fokozza. Mivel a kötet narratív íve több nemzedéknyi távot, 1958 és 2045 közötti időszakot ölel fel, a radikális időbeli ugrálás a könyvet olvasva megszünteti a múlt, a jelen és a disztópikus jövő közötti lineáris folytonosságot. A fiktív galéria falaiban és romjaiban a különböző korszakok egyszerre, egymásra rétegződve vannak jelen. Leamortizálódott felületeit egy kissé megkaparva, máris egy másik kor nyomaira bukkanhatunk. Ez a térbeli és időbeli rétegződés a palimpszeszt metaforáján keresztül érthető meg talán a leginkább. A palimpszeszt eredetileg olyan ókori vagy középkori pergament, amelyről lekaparták a korábbi írást, hogy újat vigyenek fel rá, ám a régi tinta nyomai az idő múlásával óhatatlanul átütnek a felszínen.[8] Bekavacnál Eszék és a galéria pontosan ilyen palimpszeszt-szerű térként működik: A felszínen a mai valóság látszik, de alatta Eszék esetében is, mint ahogy az a többi szlavóniai városnál, de máshol is az országban, Közép-Európa és a Balkán határán megfigyelhető, csakhamar felsejlenek a délszláv háború sebei, a szocialista iparváros maradványai, vagy éppen az Osztrák-Magyar Monarchia építészetének nyomai rengeteg emlékkel, történettel, traumákkal, akár nosztalgiával is. Luka Bekavac regényeiben a múlt korszakai nem tűnnek el nyomtalanul, hanem egyidejűleg, egymáson áttetszve tűnnek fel, folyamatosan kísértve a jelent.

Ez a téremlékezet elválaszthatatlan a romok poétikájától. Eszék modern történelmének traumatikus eseményei – különösen a kilencvenes évekbeli délszláv háború pusztításai és a szocialista iparváros azt követő gazdasági-kulturális eróziója – a szövegben nem direkt politikai narratívaként jelennek meg, hanem az entrópia, az elhagyatott gyárak, a málló vakolatú Monarchia-korabeli épületek és a pusztuló műtárgyak esztétizálásán keresztül jutnak kifejezésre. A rom Bekavacnál nem a múlt dicsőségének monumentális emlékműve, hanem egy olyan átmeneti állapot, ahol a kultúra

[7] A *Galéria* első fejezetének első képe egy kétoldalas fekete-fehér fotó, ami egy modern beton és üveg épületet ábrázol roppant elhagyatott állapotban. A kép mellett a felirat: *Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku*. Az említett Galériának, mint intézménynek azonban sosem volt birtokában egy ilyen vagy ehhez hasonló modern épület Eszéken.

[8] Gérard Genette francia irodalomteoretikus alapművében (Palimpsests: Literature in the Second Degree) a szövegek közötti kapcsolatokra (intertextualitásra) használta a kifejezést. Minden kísérleti könyv egy palimpszesz: olvasás közben a sorok mögött felsejlenek a korábbi művek, más szerzők hangjai vagy fiktív archívumok. (Genette 1997).

visszaváltozik természetté, a rendezett tér pedig átadja helyét a káosznak és a felejtésnek.

4 A hamisított múlt: dokumentum és fikció feszültsége

Luka Bekavac munkásságának talán legmeghatározóbb intellektuális játéka a történeti hitelesség radikális kikezdése. A *Galéria* lapjain a szerző nem egyszerűen kitalált történeteket mesél el egy valós térben, hanem módszeresen felépíti a falszifikáció, azaz az áldokumentarizmus poétikáját. A fejezetek és novellák formája megtévesztésig hasonlít a pozitivista tudományos értekezésekre, múzeumi jelentésekre vagy archívumi leiratokra, recenziókra. A hűvös, akadémiai és objektivitásra törekvő nyelvhasználattal Bekavac olyan feszültséget teremt a forma komolysága és a tartalom fiktív jellege között, amely az olvasót folyamatos episztemológiai gyanakvásra készteti.

A kötet központi ágense a kutató-narrátor alakja, aki szinte detektívként ered elfeledett művészek, elveszett katalógusok vagy megsemmisült hangfelvételek nyomába. A szövegtestet sűrűn behálózzák a különböző utalások és hivatkozások más elbeszélésekre a *Galériából*, de a Bekavac-trilógia egyik-másik eseményére vagy egy-egy személyére is történik utalás. Főleg a *Galéria* utolsó elbeszélése, a *Mreža* (a *Háló*) tűnik érintkezni a magyarul is megjelent második Bekavac-szépprózával, a *Titkosírás* szemantikus horizontjával. De *Stjepan Marković* alakja is feltűnik a *Galéria* „Post Scriptum" fejezetében, aki pedig az első Bekavac-regény, a *Drenje* központi alakja, sőt egy kis túlzással azt mondhatnánk, hogy az egész bekavaci elbeszélői világ meghatározó hőse, mert teoretikus szempontból ő az a tudós, aki megpróbálja szakszerűen megfogalmazni azt a titokzatosságot, ami a Bekavac szépprózát belengi. A horvát szerző azonban mindig gondosan ügyel arra, hogy történetei kellően nyitottak maradjanak. Ezért a különböző szövegkörnyezetekben felbukkanó azonos nevű szereplőkről nem mindig lehet tudni biztosan, hogy valóban ugyanarról a személyről van szó, holott a neveikkel korábban már találkozhattunk. Bekavac elbeszéléseivel kapcsolatban is felmerül a megbízhatatlan narrátor kérdése.

Több Bekavac-szövegben felbukkan maga Luka Bekavac neve is, a Galériában például a *Potpis*, tehát az *Aláírás* című részben. Mégis, éppen erről a Luka Bekavac névvel több ponton is megjelenő karakterről lehet tudni a legkevésbé, hogy ki is ő valójában? Éppen ezért, mivel a szerzőnk rendszerint nem engedi, hogy szövegei hőseiről összeálljon egy határozottabb kép, Luka Bekavacot, az írót, komoly kritika éri. Egyes kritikusok szerint könyveiben a narratív szálak ugyanis annyira szétágaznak, a karakterek pedig annyira homályban maradnak, hogy a Bekavac-könyveket

talán túlzás is regénynek nevezni. (Čakarević, 2017) Az intellektuális sznobizmus jeleiként is értelmezhető ugyanis, ahogy az író Bekavac az olvasókat kezeli. Az állandó lebegtetéssel és karakterei érthetetlen önmagukba süppedésével (autoszubverzió) az olvasó a szöveggel szemben mindig alárendelt helyzetben reked. Folyton csak sejteni, feltételezni, ezt vagy azt gondolni tudjuk Bekavac szövegeinek történeti szálairól és karaktereiről, de nyugvópontra nem juthatunk, biztos referenciákat semmilyen formában nem kapunk. Bekavac azonban szándékosan mossa el a határokat, hiszen létező történelmi személyek, eszéki lokálpatrióták és valós művészeti események mellé olyan teljes életműveket és művészeti csoportosulásokat kreál, amelyek sohasem léteztek. Így éri el, az olvasóban életben tartott állandó bizonytalanság által, hogy az írásaiban reprezentált, első olvasatra evidensnek vélt „tények", adatok, dokumentumok, elveszítsék igazságértéküket. Az archív anyagok így nem a múltat rögzítő szilárd bizonyítékoként jelennek már meg számunkra, a tudományos adatok nem egy megbízható materiális világkép alapzatai, hanem a manipuláció és a fikció hordozójává válnak.

Az olvasó elbizonytalanításának ez a technikája szorosan összefügg a kötet hipertextuális és nem-lineáris felépítésével. A könyvben szereplő tanulmányok és „esetek" sosem csak önmagukban állnak, hanem bonyolult utalásrendszerrel kapcsolódnak egymáshoz és Bekavac korábbi regényeihez (különösen a *Viljevo* és a *Policijski sat* világához), létrehozva egy olyan önmagába visszatérő, zárt szöveghálózatot, amelyben nincs külső, objektív viszonyítási pont. Az olvasónak fel kell adnia a lineáris haladás hagyományos stratégiáját: a Bekavac-könyvek lapozgatása, a hivatkozások közötti ugrálás magának a kutatásnak az aktusát imitálja.

Bekavac áldokumentarizmusa mögött mély filozófiai és történelemelméleti belátások húzódnak meg. Egyrészt az a posztmodern állapot (Lyotard, 1993), amely alapvetően bizalmatlan a nagy narratívákkal szemben, a *Galéria* archív anyagainak folytonos megkérdőjelezése pedig éppen ezt a posztmodern életérzést igyekszik közvetíteni. Másrészt a posztstrukturalista nyelvfilozófia, pontosabban a *Jacques Derrida* nevével fémjeleztt dekonstrukció, aminek lényegéhez tartozik a szilárdnak vélt jelentések megkérdőjelezése. Ennek a nyelvszemléletének egyik lényeges pontja ugyanis a Derrida által alkotott szójáték, a francia *Difference* és a *Différance* közötti (eltolódás/különbözet) nüansznyi különbség, amit élő szóval nem is lehet érzékelni, csak ha leírják a két szót, akkor tűnhet fel a Derrida által ejtett apró, és szándékos helyesírási hiba, az egyetlen betűnyi különbség. Derrida erre a szójátékra építi az el-különböződésről szóló elméletét, aminek értelmében a szavak jelentése sosem állandó vagy végleges, tehát teljes jelentésük soha nincs jelen teljes egészében egy adott szövegben, egy adott pillanatban. (Derrida, 1991) Egy szó jelentését mindig csak más szavakhoz

való viszonya határozza meg (például a „nappal" csak azért jelent nappalt, mert nem „éjszaka"). A jelentés így folyamatosan eltolódik a nyelvi láncban, és soha nem érkezik meg egy végső, fix pontra.[9] A logocentrikus nyelvfilozófiák leáldozásával a szavaknak tehát már nem lehet fix jelentésük, hasonlóképpen a narratívák referencialitása is megkérdőjeleződik. Az eszéki író a múlt evidenciáinak elbizonytalanításával arra mutat rá, hogy a történelem nem egy fix, lezárt tényanyag, hanem mindig konstrukció, adatok, emlékek, elképzelések, ambíciók és vágyak, azaz narratívák és hatalmi diskurzusok eredménye. Az emlékezet töredékeit rögzíteni kívánó archívumok maguk is sérülékenyek és manipulálhatók. A *Galéria* így nem a múlt rekonstrukciója, hanem annak a dekonstrukciója: egy olyan monumentális irodalmi kísérlet, amely bebizonyítja, hogy a fikció olykor sokkal pontosabban képes felmutatni a történelem hiányait, elhallgatásait és romjait, mint a hivatalos, intézményesült emlékezet.

5 Intermedialitás és konceptuális művészet a szövegben

A *Galéria* nemcsak tematikájában, hanem formájában is radikálisan átlépi a hagyományos irodalom kereteit: a kötet a multimodális és intermediális poétika egyik legfontosabb kortárs példája horvát nyelvterületen. Az intermedialitás itt azt jelenti, hogy a szöveg nemcsak utal más médiumokra (például a képzőművészetre, a zenére, a filmre vagy az építészetre), hanem strukturálisan is magába építi azok működési elvét. (Buljubašić 2024) A könyv tárgyi mivolta, úgynevezett könyv-objektum (book-object) jellege – amelyet Vladimir Končar dizájnerrel közösen alakított ki a szerző – elválaszthatatlan a szöveg jelentésétől. A tipográfiai váltások, a különös tördelési megoldások, a beékelt rajzok, térképek vázlatai, fiktív katalógusrészletek és fotók nem puszta illusztrációk, hanem a narratíva egyenrangú elemei.

Ez a vizuális és strukturális radikalizmus közvetlen párbeszédet folytat az 1960-as és 1970-es években kiteljesedő konceptuális művészetek jelenségével. Ahogyan a konceptualizmusban a fizikai műtárgy háttérbe szorul a mögötte álló gondolat, utasítás vagy nyelvi definíció mögött (Kosuth 1969), úgy Bekavacnál is maga a „műalkotás" gyakran csak nyelvi leírásként létezik. A novellákban felbukkanó fiktív eszéki avantgárd művészek és performanszaik radikális akciókat hajtanak végre: olyan műveket hoznak létre, amelyek a konceptuális művészetre jellemzően az eltűnésre, a megsemmisülésre vagy a hozzáférhetetlenségre épülnek. (LeWitt 1967)

[9] Luka Bekavac doktori disszertációját Jacques Derrida szingularitás fogalmából írta, ami később átdolgozva meg is jelent *Prema singularnosti* (A szingularitás felé) címmel. (Bekavac 2015b)

A Bekavac szövegek így gyakran a konceptuális művészet dokumentációs technikáját imitálják, ahol a műből végső soron nem is marad más, csak a katalóguspor, a leírás és a lábjegyzet.

A vizualitás mellett a kötet másik kulcsfontosságú intermediális rétege a médiaművészet és az elektroakusztikus zene világa.[10] A történetekben visszatérő motívumként jelennek meg a korai analóg technológiák maradványai: mágnesszalagok, sistergő rádiófrekvenciák, obskúrus zajok és fehér zajok.[11] Bekavac a hangot és a technológiai médiumokat az emlékezet kiterjesztéseként vagy éppen annak torzulásaként ábrázolja. A hangfelvételek romlása, a digitális fájlok korrupciója és az analóg hordozók fizikai eróziója párhuzamba állítható a korábban elemzett rom-esztétikával.[12]

A médiaművészeti és konceptuális analógiák révén Bekavac egy olyan szövegalapú „galériát" hoz létre, amely a kiállítóterek logikáját másolja. Az olvasó nem egy történetet követ, hanem termek és installációk között sétál (vagy lapoz), ahol a szövegek, képek, a képzeletben megszólaló zajok és a könyv-objektum által keltett összbenyomás mind együttesen hozza létre a jelentést. A könyv itt egyféle hordozható archívummá és múzeummá válik, az irodalom pedig képzőművészetté. Ez a rom-esztétikán alapuló bekavaci szép próza pedig paradox módon éppen a rögzíthetetlen és eltűnő művészetnek állít emléket.

6 Túl az emberen: poszthumanizmus és az autonóm anyag ontológiája

Luka Bekavac kísérleti prózája nem csupán az irodalmi formákat és a történeti hitelességet kérdőjelezi meg, hanem radikális filozófiai antropológiai

[10] Volt a *Galéria* kötetnek egy olyan limitált kiadása is, amelyhez járt egy bakelit lemez. Számozott, korlátozott példányszámú, gyűjtői kiadásról volt szó. A gramofonlemezen hallható hanganyag a könyvben szereplő *Šum (Zaj)* című fiktív történetben leírt, elveszett hangarchívum mintegy tárgyiasult, valóságos rekonstrukciójának tekinthető.

[11] Helyszűke miatt itt most nem térhetünk ki a Luka Bekavac által 2000-ben alapított *Jeanne Frémaux* nevű kísérleti elektroakusztikus zenei együttes előadásainak esztétikájára, és amit ennek az együttesnek a zenéje gyakorolt a szerzőnk prózapoétikájára. Az említett bakelit hanganyag az együttes honlapján meghallgatható zenei darabokhoz hasonló. https://jeannefremaux.bandcamp.com/music (2026. 06. 23.)

[12] Bekavac szerint az intermediális és konceptuális művészet szempontjából a *Galériánál* sokkal bátrabb próbálkozásokra is akad példa a kortárs horvát irodalomban. Kiemelte, hogy könyve formailag inkább a 20. század közepének hangulatát idézi, mint a 21. századot, és hogy a múltszázadi formanyelv nála tudatos döntés eredménye. Így a *Galéria* mint könyv-objektum eleve falszifikátumnak bizonyul, másrészt az így megalkotott *Galéria* közelebb áll ahhoz a rom-esztétikához, ami a saját gyerekkorát, a múlt század 70-es és 80-as éveit idézi meg. (Bekić, Milovac, 2022).

kritikát is megfogalmaz. A *Galéria* poétikai rétegeit mélyen áthatja a poszthumanizmus szemlélete, amely szakít a klasszikus humanista tradíció azon alapelvével, miszerint az ember (a racionális szubjektum) a világ abszolút középpontja, a megismerés egyetlen forrása és a történelem kizárólagos alakítója.[13] Bekavac egy olyan fikciós teret hoz létre, amelyben az emberi tényező háttérbe szorul, decentralizálódik, és átadja a helyét a technológia, az algoritmusok és a fizikai anyag önálló cselekvőképességének (ágencia).

Ez a poszthumanista eltolódás elsőként a technológia autonómiájában érhető tetten, különösen a kötet disztópikus, 2045-ös idősíkjában. A szövegekben felbukkanó médiumok – hangrögzítők, merevlemezek, rádiófrekvenciák és digitális archívumok – már nem az ember akaratát kiszolgáló, passzív eszközökként működnek, hanem tulajdonképpen belső életre kelnek: az adatok mutálódnak, a kódok önmagukat generálják vagy számolják fel, a gépi zajok és az elektroakusztikus interferenciák (a fehér zaj) elnyomják a humán ágensek hangját. Az ember itt már nem a technológia irányítója, hanem mindössze egy másodlagos megfigyelővé, a gép által hátrahagyott, nehezen dekódolható nyomok értelmezőjévé válik.

Mivel „a poszthumanizmus nem egyszerűen az ember halálát posztulálja, hanem csupán rákérdez, hogy miként változik meg az ember státusza a modernitás humanista projektjeinek posztmodern kritikája mentén" (Báder, Nemes Z. 2020), Luka Bekavac prózájával tulajdonképpen túl is lépünk a poszthumanizmuson és a disztópikus elképzelések olyan mezején találjuk magunkat, ahol már felsejlik az ember teljes mellőzése. (Ryznar, Jelača 2021) A rom esztétikája azért válik radikálisan poszthumanistává, mert azt az átmeneti állapotot ragadja meg, amikor a kultúra – az ember épített öröksége – visszavadul a természetbe, és a fizikai anyag felszabadul az emberi kontroll alól. A pusztuló műtárgyak, a raktárak mélyén korrodálódó installációk és a mocsaras Dráva-parti flóra térnyerése mind azt mutatják be, hogy az anyagnak saját emlékezete, saját ideje és saját entrópiája van. Bekavac galériája ezáltal egy olyan laboratóriummá válik, amely már a poszthumanizmuson is túlmutat, és amelyben az olvasó tanúja lehet annak, hogyan beszél, emlékezik és omlik össze a világ az ember után – vagy az emberen túl.

[13] A poszthumanizmus másodgenerációs posztmodernizmusnak is tekinthető, amelynek lényeges mozzanataként az emberi tényező decentralizálását fogadjuk el a valóság szemléletében. Ebben a tanulmányunkban nem tudunk kitérni a poszthumanizmus fogalma körüli további vitákra. (Lásd: Losoncz 2020)

7 Összegzés: a *Galéria* mint az emlékezet emlékműve

Luka Bekavac megjelenési sorrendben negyedik szépprózа-könyvét elemezve rámutattunk, hogy a mű sokkal több egy bátor formanyelvi kísérletnél. A tanulmányunkban vizsgált rétegek – az amortizálódó terek emberre gyakorolt hatása a pszichogeográfia értelmében, az áldokumentarizmus episztemológiai játéka, a különböző konceptuális és intermediális struktúrák viszonya – egyetlen közös cél felé mutatnak: az emlékezet radikális újraértelmezésének igénye felé. Bekavac eszéki galériája nem egy statikus múzeum, amely megőrzi a múltat, hanem egy dinamikus, folyamatosan összeomló és újjáépülő mentális emlékmű.

A kötet legfontosabb konklúziója, hogy a történelemhez és a személyes vagy kollektív múlthoz való hozzáférésünk alapvetően korlátozott és töredezett. A bekavaci rom-esztétika arra figyelmeztet, hogy az idő múlásával nemcsak a fizikai terek (mint a galéria épülete vagy Eszék gyárai) pusztulnak el, hanem maguk a médiumok és a hordozók is elavulnak. Az analóg mágnesszalagok demagnetizálódnak, a digitális fájlok megsérülnek, az archívumokat pedig átírja a politika vagy a felejtés. Ebben a kontextusban a fikció és a hamisítás (falszifikáció) nem a valóság elfedését szolgálja, hanem az egyetlen lehetséges irodalmi stratégiává válik: a szerző a képzelet és a spekuláció segítségével tölti ki a történelem szövetén keletkezett tátongó réseket.

Végső soron Bekavac bizonyítja, hogy a könyv mint fizikai tárgy a digitális kultúra és a mesterséges intelligencia korában sem veszítette el a létjogosultságát, sőt, képes radikálisan megújulni. A *Galéria* egy olyan hipertextuális archívum, amely az olvasót passzív befogadóból aktív kutatóvá és társszerzővé avatja. A kötet nemcsak a kortárs horvát avantgárd próza csúcsteljesítménye, hanem egy mély, melankolikus, anyagszerűségében (vizuálisan) is meghökkentő alkotás, amely mint egy intellektuális emlékmű a jelentések elbizonytalanodásával járó entrópikus felejtés ellenében az irodalom végső megtartó erejét hirdeti.

Nyilatkozat a kutatási adatok elérhetőségéről

A tanulmány olyan már meglévő és nyilvánosan hozzáférhető kutatási adatokon (szöveges forrásokon, adatbázisokon) alapul, amelyek a forrásjegyzékben, illetve a szakirodalomban feltüntetésre kerültek.

IRODALOMJEGYZÉK

Luka BEKAVAC, 2011: *Drenje*. Zagreb: Profil.

Luka BEKAVAC, 2013: *Viljevo*. Zagreb: Fraktura. Magyarul Radics Viktória fordításában, 2019: Titkosírás. Budapest: Metropolis Media.

Luka BEKAVAC, 2015a: *Policijski sat: slutnje, uspomene*. Zagreb: Fraktura.

Luka BEKAVAC, 2015b: *Prema singularnosti*. Zagreb: Disput.

Luka BEKAVAC, 2017: *Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku: studije, ruševine*. Zagreb: Fraktura.

Luka BEKAVAC, 2022: *Urania*. Zagreb: Fraktura.

Petra BÁDER, Mário Z. NEMES, 2022: Poszthumanizmus és irodalom, Elméleti és irodalomkritikai vonatkozások. *Filológiai Közlöny* 2022/1, 5.

Tina BARBARIĆ, 2017: Luka Bekavac predstavio lažnu monografiju Osijeka. *Tportal*. https://www.tportal.hr/kultura/clanak/luka-bekavac-predstavio-laznu-likovnu-monografiju-osijeka-20171114 (2026. 06. 24.)

Vid BARIĆ, 2022: Luka Bekavac predstavio roman Urania, jedinstveni književni pothvat od devet knjiga u šest svezaka. *Tportal*. https://www.tportal.hr/kultura/clanak/foto-luka-bekavac-predstavio-roman-urania-jedinstveni-knjizevni-pothvat-od-devet-knjiga-u-sest-svezaka-foto-20221018/print (2026. 08. 13.)

Irena BEKIĆ, Sanja MILOVAC, 2022: *Knjiga na rezervaciji – Luka Bekavac: Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku*. https://www.kgz.hr/hr/dogadjanja/knjiga-na-rezervaciji-luka-bekavac-galerija-likovnih-umjetnosti-u-osijeku/59430 (2026. 06. 24.)

Ivana BULJUBAŠIĆ SRB, 2024: Multimodalna kohezija zbirke Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku Luke Bekavaca. *Anfora* 11/1, 165-183. https://www.researchgate.net/publication/382204136_Multimodalna_kohezija_zbirke_Galerija_likovnih_umjetnosti_u_Osijeku_Luke_Bekavca (2026. 07. 30.)

Marjan ČAKAREVIĆ, 2017: *Kustos u muzeju zvuka*. https://booksa.hr/kritike/galerija-likovnih-umjetnosti-u-osijeku (2026. 07.30.)

Jacques DERRIDA, 1991: Az el-különböződés (La différance). (Ford. Gyimesi T.). *Szöveg és interpretáció*. Szerkesztette Bacsó Béla. Budapest: Cserépfalvi. 43–63.

Guy DEBORD, 2006: *A spektákulum társadalma*. (Ford. Erhardt M.). Budapest: Tartóshullám. (Eredeti megjelenés: 1967).

Gérard GENETTE, 1997: *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge University Press.

Joseph KOSUTH, 1969: Art after Philosophy. *Studio International* 178/915, 134–137.

Katalin KROÓ, 2000: *The Book Phenomenon in cultural Space / A könyvjelenség a kulturális térben*. Budapest-Tartu.

Sol LeWITT, 1967: Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum* 5/10, 79–83.

Márk LOSONCZ, 2020: Mi jön a poszthumanizmus után? *Összefüggő viszonyok, teremtő kapcsolatok*. Forum. Újvidék. 218–245.

Jean-François LYOTARD, 1993: A posztmodern állapot (Ford. Bujalos István–Orosz László). *A poszmodern állapot*. Szerkesztette Bujalos István. Budapest: Századvég kiadó. 7–145.

Anera RYZNAR, Matija JELAČA, 2021: The Narrative out of Time: The Nonhuman World of Luka Bekavac's Fiction. *Reconsidering (Post-)Yugoslav Time.* 127–143.

RUŠEVINE V GALERIJI: SPOMIN IN FIKCIJA V PROZI SODOBNEGA HRVAŠKEGA AVTORJA LUKE BEKAVCA

Eksperimentalna zbirka pripovedi sodobnega hrvaškega avtorja Luke Bekavca je izšla leta 2017 z naslovom *Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku: studije, ruševine* (*Galerija likovnih umetnosti v Osijeku: študije, ruševine*). Gre za žanrsko hibridno delo, ki združuje značilnosti cikla kratkih zgodb, zbirke psevdodokumentov in konceptualnega knjižnega artefakta. Avtor poskuša z nenavadno narativno strukturo in eksperimentalno formalno zasnovo knjige na novo opredeliti meje med dokumentom in fikcijo.

V prvem delu članka knjigo predstavljamo kot umetniški artefakt, nato pa v luči situacionistične psihogeografije analiziramo prepletanje resničnih in fiktivnih prostorov ter časovnih ravni mesta ob Dravi in njegove galerije. V nadaljevanju razkrivamo način delovanja Bekavčevega psevdodokumentarizma in s tem dokažemo, da fiktivni viri proznih besedil v zbirki tvorijo samoreferenčno hipertekstualno mrežo, ki v bralcu vzbuja dvom v verodostojnost zgodovine. V sklepnem delu obravnavamo intermedialne razsežnosti dela ter ponazorimo, kako se v materialnost knjige vključujejo strategije konceptualne umetnosti šestdesetih in sedemdesetih let 20. stoletja ter posthumanistični motivi propadanja analognih in digitalnih medijev. Raziskava ugotavlja, da to, četrto Bekavčevo prozno delo, deluje kot nekakšen mentalni spomenik, ki preteklosti ne rekonstruira, temveč s pomočjo fikcije dekonstruira njeno nedostopnost.