

Primerjalna književnost

PKn (Ljubljana) 40.1 (2017)

TEMATSKI SKLOP / THEMATIC SECTION
Medialnost in literatura / Mediality and Literature

Uredila / Edited by: Urška Perenič

Urška Perenič: **Predgovor / Introduction**

Andrej Košir: **Kako tehnologija oblikuje medije: tehnološki pogled**

Dejan Kos: **Mediji in spremembe v literarnem sistemu: zgodovinski vidiki**

Matija Ogrin: **O vlogi rokopisov v dolgem prehodu iz rokopisne v tiskano knjigo v slovenski književnosti**

Miran Hladnik: **Nesporazumi z medijem**

Janez Strehovec: **Remedijirana in konceptualna besedila po hipertekstni fikciji**

Željko Uvanović: **Marshall McLuhan's Ambivalent Prophecies of Digital Age and Kathrin Röggla's Pessimistic Diagnoses**

Urška Perenič, Jurij Bon, Grega Repovš, Indre Pileckyte: **Branje poezije na papirju in zaslonu: medijske tehnologije in transformacije v percepciji**

RAZPRAVE / PAPERS

Matic Kocijančič: **Kreontova nova oblačila: Žižkova interpretacija Sofoklove *Antigone***

Matevž Kos: **»Človek v pragozdu« pri Dušanu Pirjevcu in Vitomilu Zupanu: detajl in njegov kontekst**

Andrejka Žejn: **Medbesedilnost in retoričnost baročne asketično-meditativne proze na primeru *Poljanskega rokopisa***

Lidija Rezončnik: **Razumevanje modernizma v novejši poljski literarni vedi**

TEMATSKI SKLOP / THEMATIC SECTION

Medialnost in literatura / Mediality and Literature

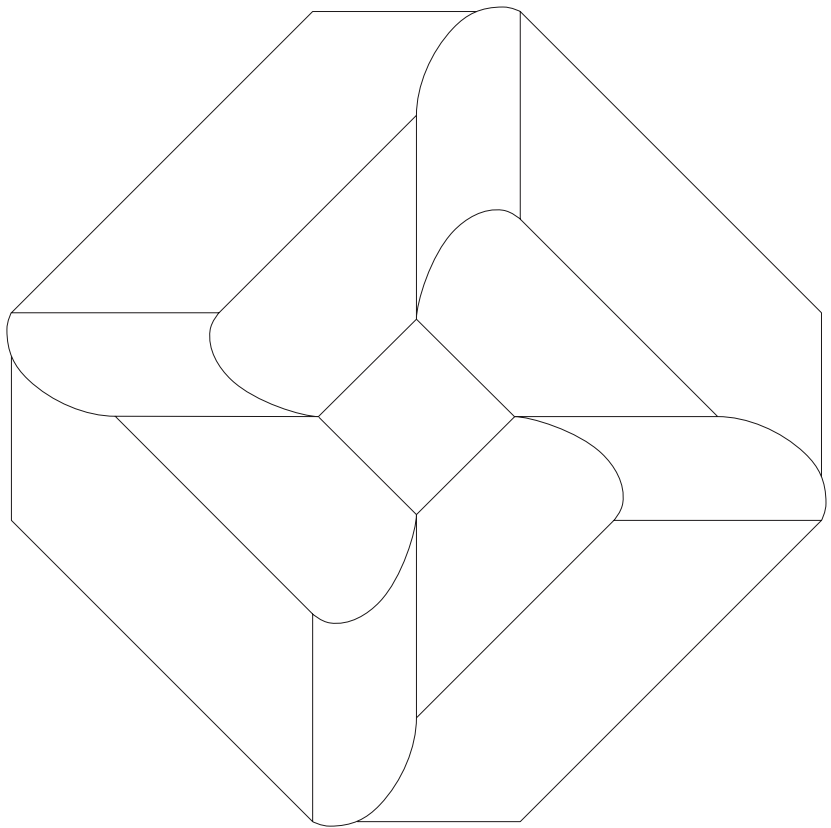
Uredila / Edited by: Urška Perenič

- 1 Urška Perenič: **H konceptu medialnosti, tretjič (predgovor)**
- 5 Urška Perenič: **On the Concept of Mediality, Thirdly (An Introduction)**
- 11 Andrej Košir: **Kako tehnologija oblikuje medije: tehnološki pogled**
- 29 Dejan Kos: **Mediji in spremembe v literarnem sistemu: zgodovinski vidiki**
- 43 Matija Ogrin: **O vlogi rokopisov v dolgem prehodu iz rokopisne v tiskano knjigo v slovenski književnosti**
- 59 Miran Hladnik: **Nesporazumi z medijem**
- 77 Janez Strehovec: **Po hipertekstni fikciji: remediirana in konceptualna besedila in zgodbe**
- 95 Željko Uvanović: **Marshall McLuhan's Ambivalent Prophecies of Digital Age and Kathrin Röggla's Pessimistic Diagnoses**
- 113 Urška Perenič, Jurij Bon, Grega Repovš, Indre Pileckyte: **Branje poezije na papirju in zaslonu: medijske tehnologije in transformacije v percepciji**

RAZPRAVE / PAPERS

- 135 Matic Kocijančič: **Kreontova nova oblačila: Žižkova interpretacija Sofoklove *Antigone***
- 151 Matevž Kos: **»Človek v pragozdu« pri Dušanu Pirjevcu in Vitomilu Zupanu: detajl in njegov kontekst**
- 175 Andrejka Žejn: **Medbesedilnost in retoričnost baročne asketično-meditativne proze na primeru *Poljanskega rokopisa***
- 195 Lidija Rezoničnik: **Razumevanje modernizma v novejši poljski literarni vedi**

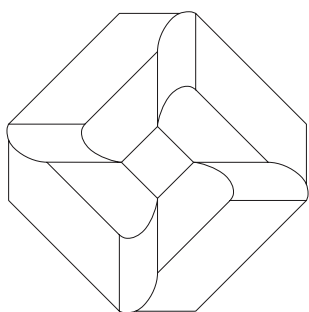
Primerjalna književnost



Tematski sklop / *Thematic section*

Medialnost in literatura
Mediality and Literature

Uredila / *Edited by*
Urška Perenič



H konceptu medialnosti, tretjič (predgovor)

Urška Perenič

Za mojega B.

Del literarne vede že vsaj trideset let presega zgolj literarno besedilo kot ekskluzivni predmet preučevanja, se obrača k literarnemu sistemu kot celoti in se pri tem intenzivneje dotika tudi vprašanja *medija*. Ponuja različne teoretsko-kritične premisleke in metodološke rešitve, kako medije ustrezno vključiti v literarnovedno obravnavo. Pomembne zasluge za gojenje te metodološko-teoretske tradicije ima empirična literarna znanost, ki je v perspektivi zgodovinskega razvoja medijev med drugim opozorila tako na prenose literature, tradicionalno založene v tiskani izdaji, v mlajše (elektronske) medije (intermedialni pristopi) kakor na nastanek novih literarnoumetniških zvrsti in žanrov, ki so povezani prav z uporabo različnih medijskih tehnologij in praks (zvrstno-vrstni pristopi).

Oblikovale so se različne teoretske razlage *medialnosti*. Po eni strani se medialnost nanaša na tri oz. štiri osrednje vrste posredovanosti, ki so ustnost, pisnost, avdiovizualnost, pogojno še teatralnost (npr. Fischer Lichte), po drugi strani pa pomeni nabor lastnosti, ki opredeljujejo »bistvo« vsakega posameznega medija (npr. medialnost filma, radia, knjigotiska, govora). Te definicije praviloma pokrivajo dvoje lastnosti medija: njegove izrazno-estetske (»retorične«) potenciale, ki so v odvisnosti od konkretnih tehnologij (npr. govor, tisk, radio, televizija) in s katerimi medij dejansko sporoča samega sebe, ter učinke, ki jih imajo medijsko posredovana (literarna) sporočila na ravneh človekovega zaznavanja, spoznavanja, mišljenja, spominjanja in ne nazadnje komuniciranja. Medialnost je potemtakem razumljena kot estetski, kognitivni in socialni pojav. Koncept medialnosti je bil natančno opredeljen tudi z ozirom na kulturno-zgodovinski razvoj medijskih tehnologij (npr. Flusser, Goody, Kittler, McLuhan, Ong), ki gre od (naravnih) jezikov prek dolgo trajajoče dobe ustne kulture, kjer je osrednji medij govor in ki je praktično vselej sobivala z (roko)pisno in še mlajšo tiskano kulturo (npr. Hagland), do avdio-vizualnih in najmlajših digitalnih tehničnih medijev, ki spet na poseben način revitalizirajo ustnost. Metodično in teoretsko različnim pristopom je skupna kritična drža do vedno novih medijskih tehnologij in učinkov, ki jih imajo te na individualni in družbeni ravni. Vsi misleci se načelno strinjajo okrog tega, da noben

medij ni samo (golo) tehnično sredstvo, temveč vselej kulturna stopnja v razvoju komunikacije. To na kratko pomeni, da mediji bistveno določajo tako vsebinsko-oblikovne vidike komuniciranja kakor komunikacijske prakse proizvodnje, predstavljanja, razširjanja, sprejemanja in obdelovanja sporočil.

Zaradi take širine predmeta obravnave, ki torej presega besedilne okvire, je empirična literarna znanost vselej slonela na izmenjavi (spo) znanj iz bližnjih ali bolj oddaljenih znanstvenih disciplin, kakor so komunikacijska in medijska znanost, sociologija oz. socialne znanosti, psihologija, (nevro)biologija, kognitivne znanosti, in se v stiku z njimi napajala z različno produktivnimi pojmi, koncepti, tîrmini in (hipo)tezami. Ena od takih tez in že nekakšnih maksîm je izpod peresa kanadskega medijskega teoretika Marshalla McLuhana in se glasi: »Medij je sporočilo.« Pred dobrimi petdesetimi leti jo je zapisal v skorajda istoimenski knjigi *The Medium is the Massage* (1964). Skorajda zato, ker je pri postavljanju besedila knjige v naslovu prišlo do napake – *Massage* namesto *Message* –, ki pa je avtor ni želel odpraviti in se je izkazala za silno produktivno in poanti izjave precej ustrezno. Seveda mislimo na dobro poantirano zamisel o zmožnosti medija kot komunikacijskega kanala, da s svojimi tehnološkimi specifikami »masira«, tj. »mehanično« deluje na vsebinske in oblikovne vidike tistega, kar se v njem sporoča. Moramo pa isto izjavo razumeti tudi na ozadju zgodovinskega razvoja medijev, ki gre od netehničnih, človeških do tehničnih medijev, in še pomeni, da so starejši mediji praviloma vsebina novejših medijev – vsebina govora je miselni proces, vsebina pisave je govorjeni jezik, zapisana beseda je vsebina knjigotiska, vsebina oz. podlaga filma je knjiga itd.

Kako popularen in vpliven je McLuhan še danes, navsezadnje potrjuje dejstvo, da na njegovih stališčih gradijo mnogi mlajši teoretiki ali si ga jemljejo za navdih, čeprav se z njim nujno in v celoti ne strinjajo. Eden izmed njih je medijski strokovnjak z milanske univerze Alberto Contri. 18. aprila 2017 je Marinella Testori s Kraljevega kolidža v Londonu na diskusijskem forumu Humanist v sporočilu »Beyond McLuhan? [Onkraj McLuhana?]*» opozorila na Contrijevo svežo monografijo z naslovom *McLuhan non abita più qui: I nuovi scenari della comunicazione nell'era della costante attenzione parziale* [McLuhan ne živi več tu: Novi komunikacijski scenariji v dobi konstantne delne pozornosti] (Bollati Boringhieri, zbirka Saggi: Scienze sociali). Avtor je v njej famozno McLuhanovo »geslo« »medij je sporočilo« zaobrnil v »ljudje so sporočilo« in s tem spremenil njegovo poanto. Contri namreč pravi, da je McLuhan to geslo izrekel v zlati dobi televizije, za katero je značilen način komunikacije »od enega k vsem«, in zdaj ne*

drži več. Sam ga nasprotno izreka oz. prenavlja v zlati dobi spletne interaktivnosti, za katero je značilna komunikacija »vsi vsem« (danes npr. spletni uporabniki lahko komunicirajo z izdajatelji televizijskih programov), zaradi česar je v geslu medijskotehnoško perspektivo zamenjal z bolj antropološko konstanto – ljudmi kot subjekti komunikacijskega univerzuma. Vendar tehnološki moment v komunikaciji s tem nikakor ni ukinjen. Ljudje s(m)o v spletnih načinih komunikacije še naprej in neobhodno »determinirani« z zakonitostmi medija, v katerem komuniciramo. Internet določa dinamiko komunikacije, kjer vsak lahko komunicira z vsakomer, pri čemer je ta dinamika izjemno intenzivna. – Morda bi jo lahko primerjali z jedrsko reakcijo v zelo vroči snovi, pri kateri se sprošča ogromna (komunikacijska) energija, ali plazovito ionizacijo, ko elektron v električnem polju sproži plaz novih in novih elektronov, ki spet izbijejo nove elektrone; nekako tako, kakor vsaka internetna objava izbije novo objavo, itn. – Contri navaja, kako smo v manj kot petdesetih letih s tako rekoč nekaj radijskih in televizijskih programov prišli do milijard spletnih strani. Obenem kritično opozarja na tveganja, ki jih prinašajo digitalni mediji; med njimi je razširjenost konstantne delne pozornosti, kar je že patološki vedènjski učinek, povezan s stalno preobremenitvijo naših možganov, ker smo v (hiper)virtualnem svetu spletne komunikacije na nestrukturiran način »bombardirani« z najrazličnejšimi sporočili (od oglasov, reklam prek e-pošte do newsletterjev, anket) in zato prisiljeni v večopravnost.

Če prav razumemo Contrijsve premisleke in izvajanja v knjigi, potem je treba izraz »ljudje« v njegovi izjavi napolniti z dvema pomenoma – producenti na eni in recipienti na drugi strani komunikacijske verige, saj v spletni komunikaciji sočasno prevzemamo vlogo avtorjev in bralcev. Izjava »ljudje so sporočilo« bi se zato lahko glasila tudi »sporočilo so kreativni uporabniki«, s čimer bi pokrili dejavnosti pisanja oz. odzivanja in sprejemanja spletno posredovanih sporočil.

Tematski sklop, ki ga sestavlja sedem razprav, prav tako pokriva različne vidike (literarne) komunikacije – tehnološke, producerske, posredniške in sprejemniške. Sklop odpira razprava Andreja Koširja s Fakultete za elektrotehniko UL. V njej kritično zagovarja stališče, da so tehnologije v (pre)veliki meri vplivale zlasti na elektronske medije, čeprav so mediji kompleksen in, zdi se, v največji meri sociološki pojav. Njegov sklep je, da so akterji v medijskem komunikacijskem prostoru tisti, ki bi morali v največji meri oblikovati funkcionalne zahteve za medijske tehnologije. V svoji kompleksnosti je koncept medija predstavljen v zanimivi in pregledni razpravi Dejana Kosa (Filozofska fakulteta UM). Avtor se sprehodi skozi glavne medijskotehnoške in kulturne

stopnje v razvoju komunikacije, ki so pisava, tisk in avdiovizualni mediji, in medij konceptualno razplasti na več ravni – strukturno raven, raven simbolnih redov in (literarno)estetskih konvencij. Tehniško in teoretsko zasnovanima prispevkoma, ki pomagata skupaj celostneje umestiti v samo jedro problematike, sledi razprava Matije Ogrina (ZRC SAZU, Ljubljana), ki nas nekoliko zadrži na meji med rokopisno in tiskano pisnostjo v baročni dobi 17. in 18. stoletja. Potrdi se, da so na podoben način kakor ustne in pisne sobivale tudi rokopisne in tiskane tradicije. To je v skladu s še eno od McLuhanovih tez, da na novo porajajoče se oblike medialnosti nikakor ne pomenijo zatona starejših oblik medialnosti in starejših medijev. V dobo ne več Gutenbergove galaksije se povsem preselimo skozi razpravo Mirana Hladnika (Filozofska fakulteta UL), ki na podlagi bogatih izkušenj na področju digitalne humanistike poskuša predvsem odgovoriti na vprašanja, kako spletni medij oblikuje samo besedilo oz. sporočilo in kako se s »selitvijo« iz bolj tradicionalnih medijev na splet spreminja koncept avtorstva. Razprava Janeza Strehovca z Inštituta za nove medije in elektronsko literaturo (Ljubljana) nas zasidra v svet hipertekstne fikcije, med besedila, ki nove in drzne svetove odpirajo z uporabnikovim klikanjem na povezave in ki na presečišču s tehnološkimi dosežki in praksami eksperimentirajo z besedo in črko. Za obravnavo in interpretacijo del pisateljice in tudi medijske teoretičarke Kathrin Röggla uporabi izbrane ugotovitve in opazke Marshalla McLuhana v svoji razpravi Željko Uvanović z Vseučilišča v Osijeku. Navkljub razlikam si Röggla in McLuhan delita nekatera prepričanja, ko gre za vprašanje prihodnosti. Mislimo na McLuhanove antiutopične napovedi (npr. medijska igra vladajočih in potrošniških interesov). Tematski sklop zaokroža večavtorsko in interdisciplinarno zasnovana razprava Urške Perenič, Jurija Bona, Grege Repovša in Indre Pileckyte (Filozofska fakulteta UL in UKC Ljubljana). Avtorji skušajo s pomočjo eksperimenta in na primeru izbranih pesemskih besedil, ki spadajo v »dobo knjige« oz. (še vedno) Gutenbergove galaksije, preveriti eno od osrednjih medijskozgodovinskih tez, po kateri tehnološke inovacije s tem, ko transformirajo načine predstavljanja, posredovanja in sprejemanja, transformirajo tudi načine zaznavanja, spoznavanja, pomnjenja in razumevanja. Do vprašanja, ali je »boljši« klasični način branja s papirja ali zaslonski način branja, se avtorji ne opredeljujejo, čeprav rezultati pilotne raziskave kažejo, da med njima ni statistično relevantnih razlik. Na podlagi kognitivnega pristopa, ki si za izhodišče jemlje bralca/sprejemnika, bi na ozadju te razprave McLuhanovo (hipo) tezo morda lahko zaobrnilo še v »bralac je sporočilo«.

On the Concept of Mediality, Thirdly (an Introduction)

Urška Perenič

For my B.

For at least thirty years a part of literary studies has reached beyond the literary text as the exclusive object of research, and turned instead to the literary system as a whole, intensively considering the question of *medium*. This part of the field offers different theoretical and critical reflections and methodological solutions for how adequately to integrate media into literary discussions. Chief credit for fostering this methodological and theoretical tradition might belong to empirical literary studies, which from the perspective of media's historical development, among others, have called attention to the transfer of literature, traditionally published in print form, to younger (electronic) media (intermedial approaches), and to the formation of new literary-artistic types and genres, which are connected with the use of different media technologies and practices (typologically-genre approach).

Different theoretical explanations of *mediality* took shape. On the one hand, mediality refers to three or four central means of conveying messages—i.e., verbality, writing, audio visualisation and, conditionally, theatricality (e. g., Fischer Lichte); on the other hand, mediality means a collection of characteristics that define the “essence” of each individual medium (e. g., the mediality of film, radio, book printing, speech). As a rule, these definitions cover two characteristics of the media: its (“rhetorical”) potential for aesthetic expression, which depends on concrete technologies (e. g., speech, print, radio, television) by means of which media actually communicate themselves, and the effects that (literary) messages, communicated through the media, have on the levels of human cognition, comprehension, thinking, remembering and, last but not least, communication. Mediality is therefore understood as an aesthetic, cognitive and social phenomenon. The concept of mediality has also been precisely defined with respect to the historical development of media technologies in cultural contexts (e. g., Flusser, Goody, Kittler, McLuhan, Ong), from (natural) languages through a long period of oral culture, during which speech was the main medium and which has practically always coexisted with (hand) writing and even younger print culture (e. g., Hagland), to audio-visual

and the youngest digital media, which, again, in a certain way revitalize verbality. The methodologically and theoretically different approaches have in common a critical stance towards continuously evolving media technologies and the effects they have on the individual and social levels. All thinkers in general agree that no medium is simply a technical instrument, but always a cultural stage in the development of communication. In brief, this means that media significantly define the content and formal aspects of communication, as well as the communications practices involved in producing, representing, distributing, receiving and processing messages.

Due to the breadth of the object of study, which goes beyond textual frameworks, empirical literary studies have always depended on the exchange of knowledge from proximate and more distant scientific disciplines, such as communications and media science, sociology or social sciences, psychology, (neuro)biology, and cognitive sciences, drawing on them for a variety of productive notions, concepts, technical terms and (hypo)theses. One of these theses and also a sort of maxim comes from the Canadian media theoretician Marshall McLuhan: “The medium is the message.” He wrote it over fifty years ago in the almost eponymous book *The Medium is the Massage* (1964). Almost, because there had been a typesetting mistake – *Massage* instead of *Message* –, however, the author chose not to correct it, and it proved to be stylistically productive and relatively to the point. Of course, we have in mind the oft highlighted idea about media’s capacity as a channel of communication, the technological characteristics of which “massage”—i.e., “mechanically” affect—the content and formal aspects of that which it communicates. However, we have to understand the statement on the background of the historical development of media, which proceeds from non-technical, human, to technical media. This does not necessarily mean that older media make up, as a rule, the content of newer media – the content of speech is a thought process, the content of writing is a spoken language, the written word is a content of book printing, the content or the foundation for film is a book, etc.

McLuhan’s popularity today is, after all, seen in the fact that many younger theoreticians build on his viewpoints or consider him an inspiration, even if they do not (completely) agree with him. One such theoretician is the University of Milan media expert Alberto Contri. On 18 April 2017, Marinella Testori of King’s College London referred (in the discussion forum Humanist, in the message “Beyond McLuhan?”) to Contri’s recent monograph entitled *McLuhan non abita più qui: I nuovi scenari della comunicazione nell’era della costante attenzione par-*

ziale [McLuhan does not live here anymore: A new communications scenario in the era of constant partial attention] (Bollati Boringhieri, collection Saggi: Scienze sociali). In it, the author reversed McLuhan's famous "slogan," "the medium is the message," saying, "people are the message," thus changing its point. That is to say, Alberto Contri holds that McLuhan invented his slogan in the golden age of television, for which communication "from one to all" was—but is no longer—characteristic. On the contrary, Alberto Contri pronounces this slogan, or renews it, in the golden age of internet interactivity, which is characterised by "everybody to all" communication (e. g., today internet users are able to communicate with the publishers of the television channels), and therefore he modified the media-technological perspective in the slogan according to the more anthropological constant – people as the subjects of the communications universe. However, with that the technological momentum in communication is by no means abolished. In employing different means of communication, people are still and unavoidably "determined" by the laws of the medium in which they communicate. The internet determines the dynamic of communication, where each is able to communicate with everybody, and this dynamic is enormous. Maybe we could compare it to a nuclear reaction in a very hot substance, where enormous (communications) energy is released, or with an avalanche ionisation, when an electron in the electrical field triggers an avalanche of more and more electrons, which, again, knock out other electrons. This is similar to when each new internet publication knocks out another. Contri says that in less than fifty years we have come from basically only few radio and television channels to a billion websites. At the same time, he draws critical attention to the risks that arise with digital media – among them the growth of constant partial attention, which is actually a pathological behavioural effect connected to constant brain overload, since in the (hyper)virtual world of internet communication we are, in a non-structured way, "bombarded" with different messages (from advertisements and advertising e-mail to newsletters and surveys), and therefore forced into multitasking.

If we understand Contri's considerations in the book correctly, then we have to attribute two meanings to the term "people" in his statement – producers and recipients in the communication chain, since in internet communication we simultaneously take over the roles of both author and reader. The statement "people are the message" could therefore also be read as "creative users are the message," which would cover the activities of writing or reacting and receiving messages mediated through the internet.

This thematic series, which consists of seven discussions, also covers different viewpoints of (literary) communications – technological, production, distribution and receiving. The series opens with a discussion by Andrej Košir (Faculty of Electrical Engineering, University of Ljubljana). In it, he critically defends the viewpoint that the technologies have to a (too) great extent influenced foremost electronic media, even though these media are a complex and, it seems, for the most part sociological notion. His conclusion is that agents in the media communications space are the ones who should, to a great extent, formulate functional demands for media technologies. Dejan Kos (Faculty of Arts, University of Maribor) presents an interesting and clear discussion of the concept of the medium in all its complexity. The author walks through the main media-technological and cultural levels in the development of communications—i.e., writing, print and audio-visual media. He conceptually layers the media into several levels – the structural level, the level of the symbolic order and that of (literary)aesthetic conventions. These technically and theoretically based articles, which fully introduce fundamental issues, are followed by Matija Ogrin’s discussion (The Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, Ljubljana), which causes us to pause on the border between handwritten and printed writing in the Baroque period of the seventeenth and eighteenth centuries, and ascertains that handwritten and print traditions coexisted in the same ways as did oral and written ones. This is in accordance with another one of McLuhan’s theses, that newly risen forms of mediality do not in any way represent a downfall of older forms of mediality and older media. We move completely to the era of the no-more-Gutenberg galaxy with Miran Hladnik’s (Faculty of Arts, University of Ljubljana) discussion, based on his rich experience in the field of digital humanities, which tries, foremost, to answer the question of how the internet medium forms the text or the message and how the concept of authorship is changed by “migration” from more traditional media to the internet. Janez Strehovec’s (Institute of New Media and Electronic Literature, Ljubljana) contribution introduces us to the world of hypertext fiction, where texts open new and bold worlds with the simple click of a link, and which experiments with word and letter at the intersection of technological achievements and practices. In his discussion and interpretation of works by the writer and media theoretician Kathrin Röggla, Željko Uvanović (University of Osijek) uses selected findings and remarks by Marshall McLuhan. Despite several differences, Röggla and McLuhan share some beliefs when it comes to the question of the future. Here we have in mind McLuhan’s

dystopian announcements (e. g., the media game of the governing and consumerists' interest). The thematic series is rounded up by a multi-author, interdisciplinary discussion by Urška Perenič, Jurij Bon, Grega Repovš and Indre Pileckyte (Faculty of Arts, University of Ljubljana and University Medical Centre, Ljubljana). With the help of an experiment and the examples of selected poems that fall into the “period of the book” or (still) Gutenberg galaxy, the authors try to authenticate one of the main media-historical theses, saying that when technological innovations transform the means of representation, distribution and reception, they also transform the means of perception, cognition, remembering and comprehension. Authors are biased towards the question of which is “better” – classical reading from paper or reading on screen, even though the results of the pilot research show that there are no statistically relevant differences between the two. Based on a cognitive approach, which originates with the reader/receiver, we might, on the basis of this discussion, change McLuhan's (hypo)thesis to “the reader is the message”.

Kako tehnologija oblikuje medije: tehnološki pogled

Andrej Košir

Univerza v Ljubljani, Fakulteta za elektrotehniko, Laboratorij za uporabniku prilagojene komunikacije in ambientno inteligenco, Tržaška 25, 1000 Ljubljana
andrej.kosir@lucami.fe.uni-lj.si

Razprava obravnava izbrane mehanizme, preko katerih moderne komunikacijske tehnologije sooblikujejo medije. Osnovna teza je, da specifične tehnološkega razvoja elektronske medije oblikujejo v (pre)veliki meri. Mediji so kompleksen pojav in zdi se, da jih v veliki meri oblikuje tehnologija, manjši pa je vpliv v obratni smeri, tj. prispevek in udeležba uporabnikov v procesu sooblikovanja čim boljše uporabniške izkušnje bralcev, enostavnosti uporabe itd. Moja hipoteza je, da je tehnološki napredek vplival na dojetje in organizacijo časa, ritma, hitrosti, s katerimi avtorji in tehnologija oblikujejo informacije in s katerimi se te razširjajo v času in prostoru. Spremenila se je vloga avtorjev, urednikov, lastnikov medijev, pravne ureditve in s tem povezana etična vprašanja. Vpliv komunikacijske tehnologije na medije prikažemo skozi razvoj glavnih tehnoloških inovacij v zadnjih desetletjih. Obravnavani so medmrežje in splet, e-knjiga, e-časopisi, socialna omrežja, blogi (spletni dnevniki), mehanizmi personalizacije in kontekstualizacije ter uporaba socialnih signalov v spletni komunikaciji. Popolnega seznama storitev ni mogoče sestaviti. Zaključujemo s premislekom o vplivih obravnavanih medijskih tehnologij in sklepamo o razvoju v bližnji prihodnosti. Očitno bo razvoj socialne inteligence strojev z zavedanjem konteksta močno vplival na podobo medijev.

Ključne besede: množični mediji / digitalni mediji / komunikacije / komunikacijska tehnologija / medijske tehnologije / inovacije

Uvod

Mediji so eden od vplivnejših dejavnikov razvoja na ravni posameznika in družbe (npr. Croteau in Hoynes 7). To tudi pomeni, da vsi vidiki, ki oblikujejo medije, vplivajo na razvoj oz. dogajanje v celotni družbi. Gre za dinamično razmerje med družbo in mediji v vsej njihovi kompleksnosti.¹ V nadaljevanju se posvečamo ožjemu segmentu digitalnih

¹ V prispevku argumenti in njihova izvajanja upoštevajo zlasti tehnološke vidike, ne pa drugih (socioloških, psiholoških) in prav tako pomembnih vidikov medijev.

medijev, ki so v odvisnosti od tehnološkega razvoja in implementacije tehnoloških rešitev za digitalne medije; sem sodijo spletni portali, mobilne aplikacije spletnih portalov, vmesniki elektronskih knjig, spletni dnevnik (blogi), socialna omrežja (Facebook) in drugo. Zraven se omejimo na odnos med naročnikom medijske storitve in izvedbeno stranjo, ki tako rekoč v celoti prevzema skrb za načrtovanje in izvedbo tehnološke rešitve.

Razlog, da takó izpostavljamó tehnološki vidik, izhaja iz stališč, da tehnologije v (pre)veliki meri določajo medije in da so (netehnični) strokovnjaki za medije premalo vključeni v zgodnejše faze naročanja, načrtovanja, implementacije in oblikovanja medijskih tehnologij oz. medijev. Izključenost humanistično-družboslovnih ekspertov iz komunikacije, ki poteka na črti med naročnikom in izvajalcem, posledično pomeni, da so pri iskanju ustreznih tehnoloških rešitev premalo upoštevani sociološki in psihološki pa tudi estetski vidiki medijev in da je večji poudarek na iskanju zgolj funkcionalnih rešitev skozi pogled tehničnih ekspertov.

Tehnologije vplivajo na medije predvsem prek hitrosti (odzivnih časov) kreiranja in načina uporabe posredovanih vsebin. Rečeno drugače, gre za čas, ki je na voljo ustvarjalcem vsebin (od vznika ideje do uresničitve in posredovanja medijskega sporočila), čas, ki je na voljo urednikom, da vsebine uredijo, in trenutek, ko ta vsebina doseže uporabnike (ang. *user*).

V razpravi se osredotočamo na izbrane zgodovinsko-tehnološke dogodke (npr. pojav radia, spleta ipd.) v kronološkem redu, pojasnimo izbrane vidike (npr. spremenjena percepcija časa) in pokažemo, kako so vplivali na oblikovanje medijev (skrajšal se je čas od nastanka do objave vsebine, tehnologije so sprostile omejitve kraja branja ipd.). Tak seznam dogodkov nikakor ne more biti popoln. Posameznih tehnologij, ki so pri tem na delu (npr. podatkovne baze MySQL, ORACLE in skriptni jezik PHP), ne razlagamo podrobneje, saj so npr. sisteme za upravljanje z vsebinami omogočile mnoge tehnologije – poleg tega so za namen razprave ključni funkcionalni rezultati teh tehnologij. Eden od rezultatov so možnosti ustvarjanja vsebin, ki jih imajo avtorji, uredniki in ne nazadnje uporabniki.

V izogib napačnemu razumevanju pojmov, do katerega utegne priti na področju humanistike, je prav tako treba povedati, kako te pojme (enostavneje) opredeljujemo na inženirskem področju in tudi v tem prispevku. Uporabnik je bralec, torej tudi bralec literarnih vsebin, gledalec, poslušalec in katerikoli uporabnik medijskih vsebin. Medije bomo s tehnološkega vidika razumeli kot komunikacijske kanale, preko

katerih vsebine (od novic prek zabavnih, izobraževalnih do drugih vrst vsebin) dosežejo uporabnike (od klasičnih knjig in časopisov prek e-knjig in e-časopisov do pametnih telefonov). Gre za sredstva in pripomočke, ki uporabniku omogočajo dostop do podatkov in informacij, tj. njihovo distribucijo in recepcijo. Pomemben vidik medijev v pričujočem kontekstu je torej tehnološki, čeprav se obenem zavedamo, da medijev ni mogoče ne obravnavati ne v zadostni meri razumeti samo iz tega zornega kota, temveč širše od same tehnologije.

Pomembni dosežki v tehnološkem procesu oblikovanja medijev

Med zgodovinsko-tehnološke dosežke, ki so ključno vplivali na razvoj medijev, uvrščamo tiste od pojava tiska v prvi polovici 15. stoletja pa do uvedbe brezžičnega omrežja ob koncu prejšnjega desetletja (prim. Briggs in Burke 303; Bunz 83).

Seznam v tem poglavju navedenih dogodkov in tehnologij ni vseobsegajoč in izčrpen. Izbral sem tiste, ki so po moji presoji najpomembnejši za razvoj medijev in v okviru prispevka lahko najbolje ponazorijo tezo o (pre)velikem vplivu tehnologij na medije.

Pojav tiska v letu 1439 je medije v sedanji obliki šele ustvaril. Za razliko od ročno pisane besede, ki je bila pred tem v domeni ozkega kroga ustvarjalcev in bralcev, je zdaj medij prvič postal zares dostopen širši publikli in postal² komunikacijski kanal v pravem smislu.

Leta 1650 je bil ustanovljen prvi dnevni časopis *Einkommende Zeitungen*. Od tedaj so dnevni časopisi s svojimi vsebinami pokrivali vse krajše časovne segmente, dokler niso zajeli samo dneva ali manj, saj so zaradi pojava konkurence (bralci so imeli dostop do vse več eksponentno rastočih dnevnih časopisov) želeli biti z novicami prvi. Čas ustvarjanja vsebin se je s tem skrajšal na najkrajše možno obdobje, kakršno je še dovoljeval sam proces nastajanja, celo manj od enega dneva. Enega dneva ni več preseгла niti aktualnost vsebine za uporabnike oz. bralce.

V zgodovinskem sosledju, in sicer od 1731, ko je bil ustanovljen *The Gentleman's Magazine*, so bile pomembna novost mesečne objave, pri čemer je treba poudariti njihovo pogostnost na mesečni ravni. Medtem ko so knjige, ki so nastajale v poljubno dolgem času in bile za konzumu-

² Avtorja Briggs in Burke opozarjata, da so bile tiskane vsebine vse širši bralski publikli dostopnejše postopoma in sta zadržana do pojma »tiskarska revolucija«.

mente aktualne praktično neomejen čas, izhajale razmeroma redko in neredno, pa so vsaj nekatere objave znanstvenih razprav zaradi želje po vzdrževanju aktualnosti vsebin s svojo rednostjo zamejile čas nastajanja medijsko posredovanih vsebin na obdobje manj kot enega leta.³

Leto 1876 je Alexander G. Bell izumil telefon, ki sicer ni medij v klasičnem pomenu (ni univerzalen v smislu širokega dostopa do informacije, ki jo posreduje, temveč je sporočilo namenjeno in dostopno le enem izbranim uporabnikom), vendar je kot tehnologija nespregledljivo vplival na druge medije. S tem ko je omogočil takojšnje širjenje informacij, je močneje vplival na medije s kratkim časom odzivanja, zlasti na dnevne časopise. Posledično se je spremenilo oz. razširilo prostorsko področje pokrivanja informacij (po telefonu so ustvarjalci vsebin dnevnih časopisov s širokega področja lahko sporočali svoje vsebine).

Izum tehnologije snemanja zvoka v smislu fiksiranja zvoka (tudi govora in glasbe) pa je omogočil časovni zamik reprodukcije zvoka. Prva praktično uporabna tehnologija je bil fonografski cilindri, ki ga je Thomas Edison izdelal v letu 1877. Poleg snemanja zvoka so razvili tudi mehanično reprodukcijo nosilcev zvoka, in že v začetku 20. stoletja je prodaja nosilcev glasbe dosegla milijonske številke. Razvoj tehnologije zapisa zvoka je imel velik vpliv tudi kasneje, ko je ta tehnologija postala predhodnik zapisa najprej analogne in nato še digitalne informacije.

Naslednji medij, ki je začel na novo narekovati čas kreiranja in uporabe medijskih vsebin, je bil radio (1922). Ker sprva ni bilo možnosti za shranjevanje zvoka, je bila mogoča edino takojšnja uporaba v realnem času, kar pomeni, da uporabnik ni imel možnosti izbire, kdaj se bo vsebinam posvetil (poslušalec je lahko vsebino na radiu poslušal le tedaj in samo tedaj, ko je bila na sporedu). Hkrati je radio omogočil takojšnje razširjanje vsebin.

Večino lastnosti radia (dostop na širokem geografskem področju, uporabnikova nemožnost izbire časa ogleda vsebin) je imela televizija. Njen nastanek uvrščamo v leto 1936, ko je BBC začel oddajati prvo javno oddajo, ki jo je lahko spremljal vsak lastnik TV sprejemnika na doseg signala. Predstavitvena moč in fascinantnost posredovanih vsebin sta bili pri njej še večji kot pri radiu, saj je povezala zvok in sliko. Ker sta bili kvaliteta televizijske slike zaradi tehnoloških težav (predvsem slaba stabilnost elektronskih komponent, kar je vodilo v zamegljeno in nemirno sliko) več desetletij slaba, je bil krog uporabnikov do približno polovice 20. stoletja manjši kot pri konkurenčnem radiu.

³ Na zmanjševanje aktualnosti medijskih vsebin vplivajo tudi novejša znanstvena odkritja, strokovne razprave, mnenja ipd.

Leto 1962 lahko imenujemo tudi leto satelitske komunikacije, za prvi komunikacijski satelit pa velja Telstar 1, ki je premostil omejitve razdalje pri komunikaciji brez zakasnitve. Istega leta je bilo razvito privatno internetno omrežje, ki je omogočalo izmenjavo dokumentov (informacij) v obe smeri. Medtem ko so mediji dotlej podpirali le enosmerno posredovanje vsebin (od ustvarjalca do uporabnika) in je bila uporabnikova povratna informacija bodisi stvar izjeme bodisi je prišla z zamudo, je zdaj prišlo do obojesmerne komunikacije. Čeprav internet ni bil načrtovan za posredovanje medijskih vsebin, gre za prvi primer, ko je tehnologija, načrtovana in implementirana za povsem druge namene, trajno vplivala na preostale medije in korenito predručajila medijsko krajino. Digitalizacija multimedijskih vsebin in razvoj podpornih multimedijskih tehnologij sta po eni strani postala podpora že obstoječim rešitvam (digitalni radio je denimo nadomestil analogni radio in digitalna televizija je nadomestila analogno televizijo) in po drugi strani podlaga za nove rešitve (npr. interaktivni [hiper]tekst).

Novo stopnjo v kronološkem razvojnem sosledju predstavlja digitalizacija medijskih vsebin in njihov prenos v digitalni obliki vse od leta 1950 dalje. Najprej je ponudila možnost za enostavnejšo hrambo in prenos vsebin, čeprav digitalna hramba po zanesljivosti še dolgo ni dohitela starejših medijev. Digitalizacija medijskih vsebin (zvoka, teksta, slik, videa) je prinesla tudi povsem nove možnosti obdelave medijskih vsebin, kot so izboljšava kvalitete zvoka in slik, nove zmožnosti urejevalnikov medijskih vsebin (urejevalniki besedil, slikovnih gradiv itd.). Največja sprememba je gotovo ločitev vsebine od medija, kar ima posledice na avtorskih pravicah in pri načinih trženja. Ta ločitev se je praktično zgodila s široko dostopnimi napravami za presnemavanje in reprodukcijo digitalnih vsebin ter predvsem z možnostjo prenosa digitalnih vsebin preko računalniških omrežij. Enostavnost in učinkovitost takih prenosov preko omrežij »vsak z vsakim« (ang. *peer to peer*) je privedla tudi do množične nelegalne distribucije vsebin (posredniki niso imeli avtorskih pravic za tako posredovanje). Pred to ločitvijo so bile avtorske pravice izrazito pripete na fizični medij in možnosti zlorab so bile majhne. Z digitalizacijo medijskih vsebin (analogni mediji kot magnetni trakovi za hrambo glasbe, teksta in slik so sicer omogočali zlorabe, a so bile te zaradi tehničnih težav dovolj omejene) in prenosom po javnih omrežjih pa so klasični mehanizmi varovanja avtorskih pravic odpovedali. Z ustreznimi odgovori so zamujale tako tehnične (npr. vodni žig) kot pravne in tržne rešitve, ki bi zaščitile avtorja, kreatorja vsebine, in poskrbele za varovanje njegovih pravic. Omrežja tipa »vsak z vsakim«, ki niso več zahtevala centralnih skladišč in centralnega uprav-

ljanja, so omogočila razširjanje medijskih vsebin brez avtorskih pravic in v celoti spremenila trg vsebin in pogled uporabnikov na avtorske pravice medijskih vsebin. Razmah so doživela po letu 1999 z aplikacijo za distribucijo glasbe Napster.

Od leta 1985 je na pohodu mobilna telefonija. Odpravljena je bila omejitev fiksnih telefonov na vnaprej izbrano lokacijo, saj je z razvojem mobilnega omrežja telefon postal prostorsko nevezan komunikacijski kanal. Pozneje razvita mobilna omrežja (omrežja 3G takoj po letu 2000), ki so poleg prenosa govora začela podpirati tudi prenos podatkov, so naposled vzpostavila prostorsko nevezan informacijski kanal medijskih vsebin.

Od 90. let prejšnjega stoletja se začne tehnološki razvoj e-knjige, za katero je ključno, da ne zahteva natisa in omogoča shranjevanje, prenos in uporabo brez vezave na en sam fizični medij (pri tiskani knjigi je to papir). S tem se je pojavila možnost legalnega in ilegalnega razmnoževanja knjig, kar je povečalo in predvsem poenostavilo dostopnost knjig. Žal se je s tem pojavila tudi nova možnost kršenja avtorskih pravic, med njimi tudi literarnih ustvarjalcev.

Splet 1.0 (ang. *World Wide Web 1.0*) zajema tehnologije, ki so z možnostjo prenosa, shranjevanja in reprodukcije multimedijskih vsebin uporabnike v celoti osvobodile omejitev, kdaj jih uporabiti. Uporabnik sam odloča o tem, kdaj in kolikokrat bo izbrane vsebine uporabil.

Prve odprte platforme za pisanje blogov (spletnih dnevnikov, med njimi tudi literarnih), ki so se pojavile sredi 90. let 20. stoletja (leta 1994 je bila vzpostavljena prva platforma za spletni dnevnik Links.net), so omogočile, da je vsak posameznik lahko postal poročevalec, novinar ali (literarni) avtor. Ne da bi bil povezan s ponudniki informacij, kamor sodijo medijske in časopisne hiše, je lahko s svojim pisanjem dosegel velike skupine bralcev oz. uporabnikov. To je pomembno tudi zato, ker je obšel do tedaj klasično vlogo urednikov, s tem pa prinesel nove izzive na področjih pravice do obveščnosti, pravice do zasebnosti, na področju sovražnega govora itd.

V približno istem času (točne letnice ni mogoče določiti) se je začelo tudi načrtovanje uporabniške izkušnje (ang. *user interaction design*, *UX design*). Gre za postopek, ki v vseh fazah načrtovanja in implementacije določene tehnološke rešitve (za medije ali druga področja) resno upošteva želje in potrebe uporabnikov in jih zna tudi določiti z uporabniškimi testiranjmi. Sam pojav načrtovanja uporabniške izkušnje kot celovitega postopka je mogoče razumeti kot odgovor na dejstvo, da so sodobne tehnologije prinesle povsem nove razsežnosti v izdelavi in uporabi medijskih vsebin. Vseeno je bil odgovor pozen in rešitve so v

prakso vpeljevali počasi. Uporabniška izkušnja je predstavljala nadvse pereč problem v povezavi s posredovanjem medijskih vsebin, saj so mediji imeli in imajo še vedno znaten vpliv na družbo kot celoto in na posameznike v njej. Na drugi strani pa se načrtovalci tehnoloških rešitev za medije s problemom uporabniške izkušnje in željami uporabnikov niso resno ukvarjali.

Razvoj sistemov za upravljanje vsebin (ang. *content management systems*) po letu 2000 je združil različne komunikacijske in multimedijske tehnologije (strežniki in odjemalci, podatkovne baze, interaktivnost spletnih strani in drugo) in omogočil enostavno in takojšnjo objavo vsebin. Ti sistemi omogočajo izjemno enostavno urejanje, hrambo in distribucijo multimedijskih vsebin preko spleta skupaj z nastavljenimi oblikovnimi rešitvami te ponudbe (npr. videz spletnega časopisa). Spletni časopisi na osnovi sistemov za upravljanje vsebin omogočajo, da avtorji svoje vsebine praktično že med nastajanjem objavljajo v urejeni obliki na portalih spletnih časopisov. S tem je ukinjena omejitev časa in kraja tako pri ustvarjanju kot uporabi vsebin. Danes so sistemi za upravljanje vsebin enostavni za uporabo in vzdrževanje ter cenovno dostopni; finančni vložki, potrebni za tehnično vzdrževanje spletne ponudbe vsebin, so namreč zelo nizki.

S pojavom Spleta 2.0 (ang. *Web 2.0*) so uporabniki postali tako glavni vir kot avtorji spletnih vsebin. V ospredju je enostavnost uporabe spleta tako za (končne) uporabnike kot za ustvarjalce vsebin, npr. kako bo uporabnik z najmanj kliki dosegel izbrano vsebino, enostavnije krmaril po povezanih straneh ipd. Pogoj za udeležbo pri spletni komunikaciji, v kateri sodelujejo ustvarjalci in uporabniki, ni več tehnično znanje. Splet 2.0 sploh ni prinesel pomembnih tehnoloških novosti, ampak je zanj bistveno, da je uveljavil spremembe oz. izboljšave na ravni uporabe tehnologije, ki je vplivala na nadaljnji razvoj načrtovanja uporabniške izkušnje.

Leta 2004 je Facebook (FB) kot prvo prvo veliko socialno omrežje vpeljal nov način udeležbe uporabnikov, spet tako v smislu kreiranja kot ponudbe in uporabe vsebin. Z 1,86 milijarde uporabnikov s podporo v 140 jezikih ob koncu leta 2016 ga lahko brez večjih dvomov označimo za pomemben dejavnik v svetovni družbi. Omogočil je beleženje in deljenje »mikrosgodovine« posameznikov. Spletni FB-prijatelji uporabnikov omrežja so za mnoge prevzeli vsaj del vlog resničnih oseb in prijateljev, s katerimi delijo občutljive in zaupne osebne informacije.

Od leta 2006 si je začel mesto med socialnimi omrežji in blogovskimi platformami utrjevati Twitter, ki se uporablja tudi kot novičarska storitev. S preprosto uporabo (enostaven vmesnik, dostop na en

klik, enostavno povezovanje sporočil med sabo) in omejitvijo dolžine sporočil na 140 znakov je do konca leta 2016 pridobil 319 milijonov uporabnikov in tekstovno komunikacijo v socialnem omrežju približal komunikaciji, kakor se vrši v realnem času. Tako denimo udeleženci določene prireditve v istem prostoru komentirajo isti dogodek v realnem času in tako komunicirajo med sabo. Twitter podpira sledenje izbranim uporabnikom in s tem omogoča neposredno spremljanje njihovih dejavnosti. Število sledilcev na Twitterju je postalo pomembno merilo vplivnosti oseb v posameznih družbenih skupinah, npr. med glasbenimi, športnimi in ne nazadnje umetniškimi navdušenci.

Leta 2009 je brezžično omrežje četrte generacije (4G) še povečalo hitrost prenosa podatkov do mobilnih terminalov (telefonov, tablic, osebnih računalnikov), kar je obogatilo prenos multimedijskih vsebin z videom. Tako se je začel uporaben (dovolj hiter in kvaliteten) dostop do video vsebin (TV, YouTube, videokonference) tudi prek mobilnih omrežij. Hkrati je omogočil razvoj zmogljivih omrežij za dostop do multimedijskih in video vsebin, denimo na javnem transportu.

Zgoraj navedeni »tehnološki dogodki« so ustvarjalcem vsebin skrajšali čas, ki je na voljo za ustvarjanje vsebin, ukinili so prostorsko omejitev ustvarjanja, čas za posredovanje vsebin so zmanjšali praktično na ničo stopnjo, neobvladljivo so povečali vire, ki so jim na voljo, in praktično vsakomur omogočili, da lahko postane ponudnik vsebin. Urednikom se je drastično skrajšal čas, ki je na voljo za odziv, hkrati pa sta se povečala število ponudnikov vsebin in tudi količina samih vsebin (npr. na spletnih forumih). Z vidika uporabnika (bralca, gledalca) ni več nikakršnih omejitev ne v smislu časa ne kraja uporabe vsebin, količina razpoložljivih vsebin pa se je povečala za več velikostnih redov. Ker že zaradi same količine vsa vsebina za posameznega bralca ne more biti ne enako zanimiva ne enako kvalitetna, je tehnologija bralce postavila pred nove izzive; eden od teh je: kako sploh izbirati kvalitetne vsebine?

Zdi se, da je tehnologija še največ prinesla ustvarjalcem vsebin in dovolj spretnim uporabnikom, obenem pa je zelo otežila delo urednikov. Enega od razlogov je mogoče videti tudi v tem, da hitrim spremembam, ki so bile posledica napredka tehnologije, ni sledil razvoj na področju regulacije avtorskih pravic, za tehnološkim razvojem pa so capljali tudi na pravno-zakonodajnem področju, na področju ureditve etičnih norm v medijskem prostoru in še kje.

Programsko projektno vodenje in načrtovanje tehnoloških rešitev za medije

V tem poglavju se osredotočamo na programsko projektno vodenje in njegov vpliv na oblikovanje tehnoloških rešitev za medije. Programsko projektno vodenje je skupek izdelanih postopkov in procesov, skozi katere nastaja sodobna programska oprema (računalniški programi, računalniška orodja, kot so urejevalniki besedil, spletni brkljalniki, nato tudi standardi za oblikovanje vsebin itd.). Kompleksno programsko opremo, kot je Microsoft Office, izdeluje več deset tisoč načrtovalcev in programerjev, kar je izziv za projektno vodenje. Zaradi visoke kompleksnosti programskih produktov se programsko projektno vodenje v nekaterih točkah razlikuje od projektnih vodenj na drugih področjih. Sodobne tehnološke rešitve za medije so programski produkti, ki so prav tako nastali skozi procese programskega projektnege vodenja, ki je skozi svoja načela in privzetke vplivalo na te rešitve.

Pojasniti skušam še eno pomembno tezo prispevka, da je programsko projektno vodenje v primerjavi z uporabniškimi zahtevami samih medijskih sistemov v veliki meri in po mojem mnenju preveč vplivalo na proces načrtovanja in implementacije medijskih tehnologij. Je pa res, da so se uporabniške izkušnje in zahteve izoblikovale in izkristalizirale počasneje, kot je šel razvoj tehnologij.

Programsko projektno vodenje

Način projektnege vodenja je odvisen od zapletenosti postopkov, ki so v projekt vključeni. Zapletenost je pogojena s številom kombinatoričnih možnosti potekov postopkov v projektu, tj. od števila sestavnih delov in števila možnosti, na katere lahko te sestavne dele sestavimo v sistem, ki ga gradimo. Npr. sodoben avto ima okrog trideset tisoč sestavnih delov in pri njihovem sestavljanju lahko pride do ogromnih težav oz. napačnih možnosti sestave. Število možnosti sestavljanja sestavnih delov, ki so posamezni kosi programske kode, je pri programskem projektnege vodenju še bistveno večje. Poleg tega je ta vrsta vodenja odvisna od specifikacij (natančnih navodil, kako npr. deluje posamezni meni v programu ali kako se program odziva na spremembo dane nastavitve), ki nastanejo v zgodnejših fazah implementacije in zato lahko v manjši meri upoštevajo končne funkcionalne zahteve in uporabniške izkušnje. Prav v tej točki je programsko projektno vodenje za rešitve končnim uporabnikom (npr. spletni časopis) specifično: uporabniška izkušnja

končnih uporabnikov (bralcev, poslušalcev) je pomembnejša od samih tehničnih funkcionalnosti. Poleg tega dobre uporabniške izkušnje ni mogoče doseči brez sodelovanja uporabnikov pri samem razvoju rešitev. To dejstvo je v neposrednem nasprotju s težnjo klasičnega programskega projektnega vodenja, ki je natančna vnaprejšnja specifikacija vseh zahtev. V tej zvezi omenimo pomenljivo izjavo Edwarda Berarda, da sta »hoja po vodi in razvoj programske opreme po specifikacijah lahka, če je to dvojje zmrznjeno« (5), kar odlično povzema dejstvo, da programsko projektno vodenje zaradi svoje specifičnosti dela teži h kar se da natančnim vnaprejšnjim specifikacijam produkta.

Izvedba programskih projektov navadno obsega naslednje korake: 1. specifikacijo problema, 2. analizo problema, 3. načrtovanje podatkovnih struktur in algoritmov, 4. implementacijo podatkovnih struktur in algoritmov ter 5. preizkušanje in vzdrževanje programskega produkta. V okviru programskega projektnega vodenja se je razvilo več pristopov, ki izhajajo iz specifičnih zahtev programskih projektov. Med najpogosteje uporabljenimi je model t. i. slapa (ang. *waterfall model*), ki je nastal v aktualnih razmerah proizvodnih tehnologij (avtomobilska industrija, gradbeništvo). Po tem modelu posamezne faze projekta izvajamo kolikor mogoče zaporedno, ne da bi se vračali v predhodne faze (npr. pri gradnji stavb je bistveno, da se izvajalci ne vračajo v prejšnje faze in jih dopolnjujejo ali popravljajo). Vendar je razvoj kasnejših modelov programskega projektnega vodenja, kot je npr. RAP (angl. *rapid application development*), hkrati pokazal, da striktno zaporedno izvajanje faz za razvoj programskih rešitev ni najboljše; vračanje v prejšnje faze implementacije programske kode je zaradi dopolnil namreč nujno in sploh ni znak slabe izvedbe prejšnjih faz. Striktno zaporedni model slapa gotovo ni primeren za vključevanje naročnikov in uporabnikov medijsko posredovanih vsebin, ki bi morali biti prisotni v vseh fazah razvoja projekta. Prisotnost uporabnikov pri razvoju programske opreme pomeni ravno preizkušanje delnih rešitev (npr. več predlogov glede videza uporabniškega vmesnika) in upoštevanje teh izsledkov pri nadaljnjem razvoju.

Načrtovanje in implementacija tehnoloških rešitev za medije

Načrtovanje in implementacija tehnoloških rešitev za medije (novičarski portali, blogi ipd.) poteka na način privzetega programskega projektnega vodenja izvajalca rešitve (tj. tehnološkega podjetja, ki implementira rešitve). Funkcionalni in oblikovni del rešitve nastane v ko-

munikaciji med naročnikom in izvajalcem. Ker je pri uvajanju novih informacijskih, komunikacijskih in multimedijskih tehnologij šlo za radikalno nove stvari, je razumljivo, da sami uporabniki (bralci, uporabniki, gledalci) že zaradi svoje fascinacije nad možnostmi, ki so jih nudile nove tehnologije (npr. posredovanje in objava medijskih vsebin na novičarskem portalu na daljavo brez podpore na strani vzdrževalcev portala, enostavno zbiranje mnenja velikega števila uporabnikov), niso bili v ospredju. Kmalu po uvedbi teh tehnologij se je tudi pokazalo, da bodo prinesle spremembe na vseh nivojih družbe. Tu gre za najrazličnejše pojave: organizacija podpornikov danega političnega stališča, odprto glasovanje o podpori ali zbiranju na javnih prostorih, vključevanje laikov v ocenjevanje (literarnih) umetniških del ipd. Izkazalo se je, da je praktično nemogoče, da bi naročnik (npr. medijska hiša ali ponudnik socialnega omrežja) lahko primerno zastopal uporabnike kot posameznike in družbene skupine. Učinki, ki so jih imele medijske tehnologije nanje, so bili poleg tega v nastajanju in so bili zato tudi slabo ali ne povsem razumljeni.

Tehnološke rešitve niso samo odgovarjale na potrebe medijev, ampak so jih v veliki meri tudi ustvarjale. Spletni dnevnik in Twitter so spremenili mnoga področja, npr. merjenje priljubljenosti umetniškega izvajalca ali mnenje o učinkovitosti javnih služb. Težko je oceniti, ali so bili učinki tehnoloških rešitev pozitivni ali negativni, čeprav je mogoče reči, da niso bili ne načrtovani ne povsem nadzorovani. Na to kažejo težave na več področjih, kot so avtorske pravice in nezadostne rešitve glede sovražnega govora na spletnih medijih. Učinkovitih rešitev za zaščito avtorskih pravic glasbenih izvajalcev, literarnih in drugih avtorjev knjig pa še vedno ni. Mnogi danes menijo, da so novi mediji razlog za velike družbene spremembe, vključno z odločilnim vplivom na politično sliko v posameznih državah. Pri tem večkrat slišimo, da t. i. arabske pomladi brez sodobnih medijev ne bi bilo (prim. Bunz 83).

Pogled na nadaljnji razvoj medijskih tehnologij

V nadaljevanju predstavljamo dva vidika že sedanjega in prihodnjega razvoja tehnologij, ki bodo v našem pogledu ključno sooblikovale medije. Prvi je vidik priporočilnih sistemov (ang. *recommender systems*), ki so že v veliki meri oblikovali medijski prostor (prim. Ricci idr.), drugi vidik pa se nanaša na umetno socialno in ambientno inteligenco (prim. Vinciarelli).

Priporočilni sistemi in priporočilni mehurček

Priporočilni sistemi so odgovor informacijskih tehnologij na preobilje informacij oziroma nakupnih možnosti (Ricci idr. 2). Te iste informacijske tehnologije so uporabnikom omogočile dostop do velikih količin vsebin (knjig, časopisov, glasbe, filmov, umetniških del, gledaliških predstav, koncertov itd.) in ponujenih artiklov trgovin (prehrambeni izdelki, izdelki za vrt, avtomobili ipd.). Tehten izbor informacij in artiklov v takem preobilju možnosti je za uporabnika praktično neizvedljiv. Zato priporočilni sistemi izbranemu uporabniku predložijo seznam informacij ali vsebin, ki naj bi mu ustrezali in mu s tem omogočili izvedljiv postopek do končnega izbora. Ta seznam je izdelan z uporabo postopkov umetne inteligence oz. strojnega učenja. Pri tem sta v rabi dva pristopa: sodelovalni (ang. *collaborative*) in vsebinski (ang. *content*).

Sodelovalni priporočilni sistemi temeljijo na predpostavki, da so podobnim uporabnikom všeč podobne vsebine. Pri tem je odločilno, kako merimo podobnost med uporabniki in kako med informacijami oz. izdelki. Vsebinski priporočilni sistem temelji na predpostavki, da se uporabnikov okus s časom ne spreminja in da so uporabniku vselej (torej tudi v preteklosti in pri novih poizvedbah) všeč podobne informacije. Po mnenju Elija Pariserja (9) pa to lahko vodi v učinek priporočilnega mehurčka (ang. *filter bubble*), ki pomeni resno zmanjšanje raznolikosti informacij in s tem s to informacijo prikritih vidikov. To lahko tudi ustvarja podlage za povečanje nestrpnosti v družbi (120). Če namreč osvetlitev istega mnenja ali dogodka z več vidikov dobronamernemu uporabniku praviloma zmanjšuje nestrpnost, potem je učinek osiromašenja te raznolikosti ravno obraten.

Učinek priporočilnega mehurčka nastane, ko priporočilni sistem ob upoštevanju informacij, ki jih je uporabnik izbiral v preteklosti (npr. na novičarskem oziroma spletnem literarnem portalu), priporoča podobne informacije. Hkrati mu za povezavo v socialnem omrežju priporoča prijatelje, ki izbirajo podobne informacije, ki berejo podobne knjige, časopise itd. Posledično se tak uporabnik srečuje z vedno ožjim naborem informacij. Če gre za tehnične informacije o kakem izdelku, je to lahko dobro, če pa gre za informacije o kompleksnejših družbenih pojavih, kakršen je ne nazadnje literatura, to lahko pomeni osiromašenje v smislu celovitejšega razumevanja tega fenomena (uporabniku se npr. priporoča samo istovrstna, žanrska literatura). Eden od učinkov priporočilnega mehurčka je (pre)poenostavljeno opredeljevanje do estetskih, filozofskih, umetnostnih, političnih, verskih, okoljskih idr. vprašanj

in lahko privede do črno-bele slike, ki jo imamo o svetu. Če k temu dodamo še zoževanje raznolikosti prijateljev na socialnem omrežju, ta črno-bela slika lahko pridobi še lastnost »edine normalnosti« kot edino razumnega in sprejemljivega modela resničnosti. Od tod do nestrpnosti in netolerantnosti pa je samo še korak.

Umetna socialna in ambientna inteligenca

Dodatne spremembe na področju medijsko posredovane komunikacije bo v mojem pogledu prinesla umetna socialna inteligenca, ki je bodo zmožni komunikacijski terminali kot ponudniki medijskih informacij (osebni računalniki, tablice, pametni telefoni, avtomobili ipd.). Socialna inteligenca terminalov je zmožnost terminalov, da vsaj delno razpoznajo socialne signale (neverbalne komunikacijske znake, kot so čustveno stanje, geste, drža ipd.) in stanje uporabnika (bralca, gledalca, uporabnika) ter jih upoštevajo pri izboru medijskih vsebin in načinu njihovega prikaza (kdaj in kje prikazati izbrano vsebino, v kakšni obliki jo prikazati; npr. barva podlage terminala, osvetlitev terminala). Socialni signali in stanje uporabnika ponazarjajo njegovo čustveno stanje, razpoloženje, utrujenost, zbranost, razpoložljivi čas za branje izbranega sestavka itd. ter njegov situacijski kontekst; kje se nahaja, kaj počne itd. (Vinciarelli idr. 3; Tkalčič idr. 312). Prav določanje konteksta uporabnika je naloga ambientne inteligence, ki na podlagi lokalnih senzorjev (osvetlitev, hrupnost ipd.) določi kontekst uporabnika in s tem neposredno odloča, katere vsebine in v kakšni obliki so zanj v danem trenutku zaželene (Košir, »Kaj nam«).

Tehnologije socialne inteligence bodo omogočale izboljšanje uporabniške izkušnje (napor za dostop do informacij je manjši, napake pri izboru so redkejše, vsebine so prilagojene razpoloženju) in zmanjšanje »kraje pozornosti« (ang. *attention theft*), in sicer uporabnikove pozornosti, namenjene komunikacijskemu terminalu (kje je vsebina, kako do vsebine, nastavitev ipd.), ne pa sami vsebini. Razumevanje uporabnika, kdaj je pravi čas in pravo mesto, da mu posredujemo neko vsebino, pomeni pomemben napredek z vidika uporabniške izkušnje. Zmanjšal bi se tudi zahtevani nivo poznavanja uporabe računalniških tehnologij (npr. za branje in pošiljanje elektronske pošte), s čimer bi lahko medijske vsebine približali novim uporabniškim skupinam. Spremembe v časovno-prostorskih okoliščinah (npr. spremenjena kraj in čas branja dnevnih novic ali e-literature) bi gotovo vplivale tudi na percepcijo medijsko posredovanih sporočil.

Aktivna socialno inteligentna komunikacija bi s strani komunikacijskih (medijskih) terminalov v uporabo medijskih vsebin prinesla povsem nove elemente. Poznavanje razpoložnja bralca bi lahko uporabili pri izboru vsebin na novičarskem portalu, ki mu jih priporočamo. Velike možnosti zajema podatkov imajo tudi svojo hrbtno stran, saj lahko razširijo prostor za zlorabo občutljivih osebnih podatkov (profil razpoložnja uporabnika je mogoče uporabiti pri izboru za delovno mesto).

Z napredkom senzorjev, orodij strojnega učenja in obdelave socialnih signalov socialna inteligenca terminalov postaja realnost v bližnji prihodnosti, čeprav so mnogi učinki tehnologij na medije težko napovedljivi ali celo nepredvidljivi. Še vedno velika neznanka ostajajo ovire glede zaščite občutljivih osebnih podatkov ter s tem povezana vprašanja pravnih ureditev.

Razprava in zaključek

Osnovna teza prispevka je, da tehnologija s svojimi specifikami razvoja v veliki in v mojem pogledu preveliki meri vpliva na medije kot kompleksen družbeni fenomen. To velja tudi, ko poudarjamo vlogo medija kot komunikacijskega kanala, po katerem gre sporočilo od pošiljatelja k prejemniku, in premišljamo njegove vplive na družbo. Razvoj tehnologij za medije, ki so prinesle nove in kreativne možnosti ustvarjanja, distribucije in uporabe vsebin, je s sabo neobhodno potegnjal tudi t. i. netehnološke posledice, kot so uporabniška izkušnja bralcev, »kraja pozornosti« za samo uporabo vsebin, oteženo delo urednikov, nove in praktično neomejene (z)možnosti za širjenje sovražnega govora, kršenje pravic avtorjev in lastnikov teh pravic ipd. Ko govorimo o prevelikem vplivu tehnologije na medije, torej mislimo, da so tehnološke rešitve brez presoje in vpliva medijskih strokovnjakov in pravnih strokovnjakov ponudile za uporabnike povsem neprimerno in celo »sporne« rešitve. Še en ilustrativen primer neprimerno oblikovane uporabniške izkušnje se nanaša na spletne portale, kjer je bila omogočena vseobsežna kraja avtorskih pravic pri distribuciji glasbe in filmov. To pomeni, da ne gre toliko za agresivnost tehnoloških rešitev kot odsotnost, pasivnost in prevelike zamude v odzivih medijskih strokovnjakov in pravnikov. Vendar je tudi res, da je bila hitrost tehnološkega napredka bistveno večja kot kadarkoli v zgodovini in ji posledično kritična analiza družbenih učinkov medijev enostavno ni mogla zadovoljivo slediti.

Izmed vseh vidikov vpliva tehnologije na medije posebej izpostavljamo specifične tehnološkega razvoja rešitev za medije. »Specifične« se nanašajo na zelo konkretne postopke pri načrtovanju in implementaciji tehnoloških rešitev za medije, kamor v veliki meri sodi razvoj programske opreme. Kot je zlasti nakazano v poglavju o programskem projektne vodenju, prav tu tiči eden od razlogov, zakaj uporabniški in medijski vidiki niso bili dovolj zgodaj in v dovoljšnji meri upoštevani v procesu oblikovanja tehnoloških rešitev za medije.

Indici, če že ne dokazi, da so tehnologije v preveliki meri vplivale na medije, pa niso samo s stališča uporabnika (bralca, poslušalca, gledalca) zelo slabe in nesprejemljive rešitve za spletno dostopne informacije, obseg kršenja pravic avtorjev in lastnikov teh pravic pri distribuciji glasbe in filmov, ampak tudi dejstvo, da so celovitejše in uporabnejše rešitve za njihovo zaščito na voljo šele v zadnjem času – in še naprej v omejenem obsegu (nelegalna distribucija je še vedno množična). Industrijski postopki, ki omogočajo participacijo uporabnikov že v fazi načrtovanja tehnoloških rešitev, so prešli v uporabo vsaj desetletje prepozno, kar verjetno dovolj prepričljivo potrjuje osnovno tezo prispevka.

Problem razvoja tehnologij za medije je že sedaj in bo v prihodnosti vedno manj tehnološki in vedno bolj sociološki. Z vidika bralca oz. uporabnika (tudi socialne inteligence) bo eden pomembnejših učinkov, ki jih bodo imele tehnologije pri medijih, bistveno izboljššan profil, ki v uporabni obliki ne bo skrivnost niti za ponudnike vsebin. Če vzamemo, da bo s tem izboljšana ponudba, potem to vsekakor pomeni obogatitev uporabniške izkušnje. To bo tudi osnova za ciljno oglaševanje. Odnos med uporabnikovimi koristmi v obliki brezplačnih vsebin in storitev na eni in koristmi ponudnikov v obliki podatkov o uporabnikih na drugi strani bo tudi v prihodnosti določal kompleksen vpliv tehnologije na medije, pri čemer bi bilo idealno, da bi tehnologija dejansko služila le kot ponudnik informacijskih kanalov, komunikacijskih orodij in inteligence medijskih sistemov. Gre za tehnologijo, katere funkcionalne zahteve bi morali v (naj)večji meri določati akterji v medijskem prostoru.

LITERATURA

- Berard, Edward. *Essays on Object-Oriented Software Engineering*. 1. New Jersey: Prentice Hall, 1993.
- Briggs, Asa, in Peter Burke. *A Social History of the Media. From Gutenberg to the Internet*. Cambridge: Polity Press, 2009.

- Bunz, Mercedes. *The Silent Revolution. How Digitalization Transforms Knowledge, Work, Journalism and Politics without Making Too Much Noise*. London: Palgrave Pivot, 2013.
- Croteau, David, in William Hoynes. *Media/Society. Industries, Images, Audiences*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage, 2014.
- Košir, Andrej. »Kaj nam prinaša socialna inteligenca. TEDx govor.« (2016). <http://www.tedxljubljana.com/video/2360/kaj-nam-prinasa-socialna-inteligenca#video>
- McLuhan, Marshall, in Terrence W. Gordon. *Understanding Media. The Extensions of Man: Critical Edition*. Corte Madera, CA: Ginko Press, 2003.
- Pariser, Eli. *The Filter Bubble*. London: Penguin Books, 2011.
- Ricci, Francesco, Lior Rokach, Bracha Shapira in Paul Kantor (ur.). *Recommender System Handbook*. New York: Springer, 2011.
- Stellman, Andrew, in Greene, Jennifer. *Applied Software Project Management*. Beijing, Cambridge idr.: O'Reilly, 2005.
- Tkalčič, Marko, Berardina de Carolis, Marco de Gemis, Ante Odić in Andrej Košir (ur.). *Emotions and Personality in Personalized Services*. Berlin, Heidelberg: Springer, 2016.
- Vinciarelli, Alessandro, Maja Pantic, in Hervé Bourlard. »Social Signal Processing. Survey of an Emerging Domain.« *Image and Vision Computing* 27.12 (2009): 1743–1759.

How Technology Shapes Media: The Technology View

Keywords: mass media / digital media / communications / communication technology / media technologies / innovations

This article reviews selected mechanisms by which modern communications technologies shape media. The main thesis is that to a great (if not undue) extent what shapes electronic media are the nature of technological development, functional demands as seen from a technological expert's point of view, and project administration. Media constitute a complex phenomenon that to a great degree appears to be shaped by technology, and not the reverse. Our hypothesis is that technological progress influenced the understanding or organization of the time, rhythm, and speed with which authors and technology shape information and by which the latter is broadcast in time and space. The roles of authors, editors, media proprietors, and the legal framework have changed, as have related ethical questions. We depict the influence of communications technology on media through the development of leading technological developments over recent decades. We consider the internet, e-books, e-periodicals, social networks, blogs (web diaries), personalizing and contextualizing mechanisms, and use of social signals in web communications. It is not possible here to compile a comprehensive list of advancements.

We conclude the paper with a discussion of developments expected in the near future, mainly mechanized social intelligence and its contextual awareness, which will greatly influence the shape of future media.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 316.772.5:004.7

Mediji in spremembe v literarnem sistemu: zgodovinski vidiki

Dejan Kos

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Oddelek za germanistiko, Koroška cesta 160, 2000 Maribor
dejan.kos@um.si

Pojem medija se nanaša na kompleksno pojavno področje. V njegovem jedru so zapletena razmerja med tehnološkimi dispozitivi in semiotičnimi sistemi, ki so vpeta v vsakokratna družbena, kulturna in komunikacijska okolja. Vpliv medijev na literaturo lahko zato celovito obravnavamo samo v primeru, ko tudi slednjo razumemo kot zapleten družbeni, kulturni in komunikacijski sistem. Razprava se osredotoča na temeljne mejnike v medijski zgodovini – pisavo, tisk in avdiovizualne medije – in ugotavlja, da v vseh primerih komunikacijske tehnologije posegajo v konstitutivne razsežnosti literarnega sistema – njegove strukture, simbolni red in estetske konvencije. V strukturnem pogledu mediji vplivajo na definicije družbenih vlog in reorganizacijo kognitivnih sistemov, na ravni simbolnega reda na zasnovo samorefleksivnih identitet, literarni konvenciji fikcionalnosti in večpomenskosti pa prav tako sledita logiki de-oz. rekontekstualizacije, značilni za rokopisno, tipografsko ali avdiovizualno komunikacijo. V skladu s sistemskim pristopom se razumevanju organizacije literarnega polja najbolj približamo takrat, ko se osredotočimo na mehanizme součinkovanja vseh štirih razsežnosti.

Ključne besede: literatura in mediji / literarni sistem / pisna kultura / tisk / komunikacijska tehnologija / avdiovizualni mediji

V zadnjih desetletjih so komunikacijske tehnologije postale predmetno področje medijskih študij in drugih znanstvenih disciplin, kjer to ni primarni predmet raziskovanja.¹ Njihov razvoj je v precejšnji meri so-oblikovala tudi literarna veda, in sicer z razpravami o tehnoloških vidikih literarne komunikacije. Sčasoma je področje medijev in medijskih študij – tako v literarnoteoretičnem kot v literarnozgodovinskem pogledu – postalo tako diferencirano, da težko najdemo njegov skupni imenovalac. Komunikacijske tehnologije so na sinhroni in diahroni ravni obravnavane v povezavi z literarnimi semantikami in estetikami, zvrstnimi značilnostmi, produkcijskimi in recepcijskimi strategijami,

¹ Razprava je nastala tudi v okviru raziskovalnega programa št. P6-0265, ki ga je sofinancirala ARRS.

zaznavnimi, vrednostnimi in spoznavnimi mehanizmi, ideološkimi, političnimi, institucionalnimi, duhovnozgodovinskimi in religioznimi implikacijami itd. V tem položaju je o razmerju med mediji in literaturo težko govoriti drugače kot na partikularni ravni. Med redkimi teoretičnimi usmeritvami, ki skušajo to razpršenost preseči s celostnim pristopom, je sistemska teorija.² Zato se bo razprava v nadaljevanju ukvarjala s povezavami med mediji in delovanjem literarnih sistemov. V grobih obrisih bo to součinkovanje orisano v zgodovinski perspektivi.

Mediji in literarni sistem

Splošno sprejeta definicija pojma »medij« ne obstaja, vendar se zdi, da bi se večina medijskih študij strinjala s tem, da ga je mogoče opredeliti v prepletu tehničnih dispozitivov in semiotičnih sistemov. Součinkovanje sistemov in dispozitivov pa je umeščeno v družbena in kulturna okolja, kar pomeni, da komunikacijske tehnologije predpostavljajo obstoj specifičnih družbenih struktur in kolektivnih identitet, na katere nato tudi povratno učinkujejo. Precejšen del medijskih študij pa se ukvarja z mehanizmi medijske komunikacije in njihovimi rezultati, torej s t. i. medijskimi izdelki.

Ko poskušamo tako razumljeni pojem medija vpeljati v literarno vedo, postane omejitev literature na besedilne pojave nefunkcionalna. Zato bo literatura obravnavana kot komunikacijski sistem, v katerem se (tudi) pod vplivom medijskih tehnologij in soodvisno spreminjajo družbene vloge, koncepti identitete³ in semiotika literarnih besedil (Kos, »Literarna zgodovina in« 51–54). Z drugimi besedami, v ospredju bo vprašanje o tem, kako mejniki v medijski zgodovini – pisava, tisk in avdiovizualne tehnologije – vplivajo na organizacijo literarnega sistema na vseh njegovih ravneh. Pri tem je treba poudariti, da nove tehnologije praviloma ne odpravljajo starih, temveč da različni mediji – vključno s svojimi značilnimi sistemskimi učinki – obstajajo vzporedno, se dopolnjujejo, nadgrajujejo, se izključujejo ali pa si konkurirajo.

² V literarni vedi so sistemske obravnave že dokaj znane. Na Slovenskem se z njimi ukvarjajo predvsem M. Dovič (»Radikalni«, »Pisanje«, »Empirična«, *Sistemske*), U. Perenič (»Perspektive empirične«, »The literary activities«) in D. Kos (*Theoretische*, »Izhodišča«, »Literarna zgodovina in«).

³ Ta pojem se nanaša na tip individuacije, značilen za določeno kulturno okolje. V družbah z visoko stopnjo homogenosti se posameznik pretežno identificira s splošno sprejeto verzijo resničnosti, v diferenciranih okoljih pa je v večji meri osredotočen na lastno zmožnost vzpostavljanja koherence.

Pisava in literarni sistem

Medij pisave je ključen za izoblikovanje literarnega sistema na vseh ravneh. Vpliva tako na vzpostavitev novega tipa interakcijskih vzorcev med nosilci literarnih vlog kot tudi na koncepte identitet in literarne konvencije. Razen tega po njegovi zaslugi sporazumevanje ni več omejeno na kratkotrajno materializacijo v glasu in telesni govorici. Rokopisi omogočajo trajno hranjenje besedil, s tem pa tudi prestopanje prostorskih in časovnih omejitev pri njihovi distribuciji. Sporazumevanje ni več ločeno samo od telesa, temveč tudi od situacijskih oz. kulturno-zgodovinskih kontekstov. Medtem ko v ustnih tradicijah preteklih verzij resničnosti ni bilo mogoče primerjati z aktualnimi, pa materialnost pisnih dokumentov omogoča prav to. Tako z novim medijem model resničnosti pridobi linearno časovno strukturo, literarna produkcija pa nova tematska težišča: rekonstrukcijo premočrtnega spreminjanja sveta, problematičnost njegovega izvora in teleološki pogled v njegovo prihodnost. Daljnosežnost teh sprememb lahko zato razumemo šele ob primerjavi pisne kulture z okolji, ki pisave niso poznala.

Strukture

S pisavo se izoblikujejo družbene vloge, utemeljene v specifičnih komunikacijskih strategijah. Najprej je tu vloga t. i. literarnega producenta, ki besedilo praviloma izdela v odsotnosti naslovnikov in mora biti zato zmožen njihova pričakovanja in reakcije predvidevati v abstraktnější, kompleksnejši in dolgoročnejsi perspektivi. Podobno velja tudi za vlogo bralca, ki se precej razlikuje od poslušalčeve vloge v ustnih kulturah. V pisnem besedilu namreč izginejo neverbalne sestavine komunikacije, komunikacijska situacija pa razpade na več komponent – tista, v kateri je besedilo nastalo, se razlikuje od okoliščin njegovega posredovanja, obdelovanja in tudi sprejemanja. Bralec mora manjkajoče elemente rekonstruirati v okviru svojega »horizonta pričakovanja«, kar pomeni, da v procesu razumevanja prepozna tudi lastno udeležbo pri konstrukciji smisla (Rusch 243–249).

S pisavo se izoblikuje tudi obsežen repertoar družbenih vlog na ravni posredništva med avtorjem in bralcem. To so npr. financiranje, reprodukcija, opremljanje, distribucija in prodaja pisnih izdelkov. Podobno diferencirane postanejo tudi vloge, ki aktoma produkcije in recepcije bodisi predhajajo bodisi ju predpostavljajo. Na ta način nastane obsežna infrastruktura izobraževalnih institucij, ki ne skrbi le za širjenje

ustreznih kulturnih tehnik branja in pisanja, temveč tudi za celo vrsto družbenih mehanizmov, ki pluralizacijo simbolnega reda omejujejo oz. regulirajo (evalvacija, interpretacija, indoktrinacija, cenzura, konvencionalizacije, shematizacija, tipologizacija itd.).

Kompleksne strukture, ki jih je proizvedla pisna kultura, so slednjič prispevale tudi k njeni notranji diferenciaciji. Ščasoma se je izoblikoval tip komunikacije, ki ne sledi le osrednjima komunikacijskima konvencijama ontološkosti in enoznačnosti, temveč vse bolj tudi takim, ki njun okvir presegajo. Na tem mestu je treba poudariti, da gre pri diferenciaciji literarnih vlog za dolgotrajen in postopen proces. Tako je vloga literarnega avtorja v pisnih kulturah praviloma tesno prepletena s političnimi, ideološkimi ali religioznimi interesi naročnikov, hkrati pa z različnimi funkcijami literarnega posredništva in obdelave.

Identiteta

Pisava ima daljnosežen vpliv tudi na spremembe simbolnega reda na osebni in na kolektivni ravni. Tehnika zapisovanja spreminja delovanje kognicije; odsotnost večine zaznavnih kanalov privede do reorganizacije senzoričnega sistema. Zato ni naključje, da je privilegiran status v spoznavnem procesu od pojava pisnih kultur pripisan prav vidu (Ryan 109–130). Hkrati zapisana besedila proizvedejo nov tip racionalnosti. Ker zapisane trditve niso prepuščene zgolj nezanesljivemu in omejenemu spominu, je zdaj argumentacijskim postopkom mogoče slediti dosledneje in na bolj diferenciran način kot pred tem. Izoblikuje se nekakšna samorefleksivna arhitektura zavesti. K individualizaciji slednjič prispeva še omenjena dekontekstualizacija sporazumevalnega procesa. Ločevanje komunikacije od telesa in ločenost komunikacijskih situacij zahteva od udeležencev bistveno več avtonomije in samorefleksije kakor v ustnih kulturah (Rusch 246–248).

Podobno daljnosežen je tudi posreden vpliv pisave na individualizacijo. Tukaj ima osrednjo vlogo materialnost pisnih izdelkov, ki ne poskrbi le za njihovo dostopnost različnim družbenim skupinam, temveč tudi za njihov prenos v druga kulturna okolja. Z izoblikovanjem upravnih, pravnih in izobraževalnih sistemov se na ta način izoblikujejo tudi zapletene družbene strukture stanovskih družb, ki niso le notranje diferencirane, temveč vanje vstopajo artefakti iz drugih kulturnih okolij. Tovrstna diferenciranost privede do pluralizacije modelov sveta, ti pa v bistveni meri do razvoja samorefleksivnih procesov, ki so v funkciji vzpostavljanja skladnosti v neskladnem svetu. Tudi v tem primeru gre

za postopen proces, pri čemer je posameznikova identiteta v stanovskih družbah v pretežni meri zaznamovana s korporativnostjo kolektivnih identitet (Kos, »Literarna zgodovina in« 54).

S pojavom pluralizacije in individualizacije se širi prostor kognitivnih in komunikacijskih možnosti, s čimer narašča tudi potreba po povečevanju fleksibilnosti in samorefleksivni evalvaciji konkurenčnih sistemov smisla. S tem so ustvarjeni pogoji za razvoj komunikacije, ki se na nove razmere odziva z estetskimi konvencijami.

Konvencije

Ker je pisava bistveno prispevala k povečevanju kompleksnosti in dinamičnosti kognitivnih, komunikacijskih in kulturnih okolij, skušajo družbeni sistemi to kompleksnost obvladati na dva načina. Po eni strani z redukcionističnim sklicevanjem na t. i. ortodoksni model resničnosti krepijo konsenzualne podlage sobivanja, po drugi strani pa vzpostavljajo relativno odprte komunikacijske prostore, ki so v funkciji povečevanja kognitivne prilagodljivosti. V prvem primeru sta v ospredju zahtevi po ontološkosti in enopomenskosti, v drugem pa literarni konvenciji fikcionalnosti in večpomenskosti.

Ponoviti je treba, da literarni konvenciji v različnih okoljih nista izoblikovani v enaki meri. Vendar tudi drži, da so njuni potenciali skriti že v logiki medija: mehanizem dekontekstualizacije z izostritvijo zavesti o kognitivni proizvedenosti in spremenljivosti simbolnega reda že po definiciji razpira prostor enoznačne ontologije. Obsežna hermenevtična literatura, ki se ukvarja s problemom ustreznega razumevanja pisnih besedil, zgovorno priča prav o tem učinku. Po drugi strani se občutek poljubnosti sistemov smisla okrepi še z elementi, ki pozornost preusmerijo na specifično organiziranost označevalcev (ritem, metrum, rima, pesniške oblike) in na logiko semantične ekonomije (retorične figure, slog, dramatizacija, pripovedni modeli). Najvišjo stopnjo kontingence doseže literarna komunikacija prav z obema estetskima konvencijama, ki se izoblikujeta v soodvisnosti od diferenciranosti in dinamičnosti vsakokratnega okolja. V stanovskih družbah, kjer prevladujejo korporativne, metafizično utemeljene kolektivne identitete, mehanizem semantične odprtosti praviloma preseže meje človekovega obzorja. To velja tako za antične kakor tudi monoteistične duhovnozgodovinske tradicije. Estetika je v rokopisnih kulturah bodisi zavezana ontologiji bodisi je – ko gre za t. i. apofatične pristope – trans-ontološka (prim. Aertsen 68–97).

Tisk

Tisk velja za enega najpomembnejših izumov v zgodovini človeštva. Vendar epohalni pomen te zgodnjenovoveške tehnološke inovacije ni razviden na prvi pogled. Prvi dokumenti so se namreč zgledovali po rokopisih, njihova tipografska podoba pa se tudi kasneje ni bistveno spreminjala. Revolucionarni učinek nove tehnologije se torej ni skrival v posebnosti posameznega izdelka, temveč drugje – v ekonomizaciji pisne reprodukcije, v njeni decentralizaciji in identičnosti posameznih izvodov. Ti dejavniki so privedli do obsežnih sprememb družbenih struktur in simbolnega reda, s tem pa tudi do daljnosežnih sprememb literarnega sistema.

Strukture

Strukturni učinki tiska so vidni zlasti na makronivoju literarnega sistema in izhajajo iz prej omenjene ekonomizacije. Ta pojem je treba razumeti na dva načina: kot povečevanje učinkovitosti tipografske reprodukcije, ki omogoča množično proizvodnjo identičnih kopij, in kot prototip nove ekonomske logike, ki subsistenčno gospodarstvo nadomešča z načelom neskončnega povečevanja dobička (Mainwaring 36). V obeh primerih tisk spodbuja nastanek družbenih mrež, ki presegajo omejitve stanovske hierarhije. Z množično reprodukcijo se ne poveča le dostopnost besedil družbenim skupinam različnih stanovskih provenienc, temveč je z njo vzpostavljena tudi podlaga za izgradnjo upravnega sistema teritorialne države, ki že po svoji notranji logiki izgrajuje funkcionalne oz. nadstanovske družbene sisteme (ekonomija, izobraževanje, pravo, politika itd.). Tej logiki sledi tudi ekonomija zgodnjega kapitalizma, ki se pri širjenju trgov prav tako ne ozira na stanovske omejitve. Tehnologija tiska torej generira novi tip družbene organizacije.

V nasprotju z razširjenim mnenjem, da se procesi funkcionalne diferenciacije začenjajo v drugi polovici 18. stoletja, se zdi, da se ti torej začenjajo že globoko v zgodnjem novem veku in se nato s širjenjem tipografske kulture okrepijo zlasti v času t. i. modernih družb. Eden od njihovih glavnih učinkov pa so diferenciacija, profesionalizacija in institucionalizacija družbenih vlog (Schmidt, *Selbstorganisation* 20). V polju literarne komunikacije to opazimo na vseh ravneh. Na ravni literarne produkcije se ob tradicionalnih, stanovsko definiranih tipih literarnega producenta pojavi še tip avtorja, ki svoj simbolni kapital utemeljuje predvsem v literarnih oz. estetskih kompetencah. V

prid njegove avtonomije deluje tudi pravni sistem z regulacijo režima avtorskih pravic oz. intelektualne lastnine, sprva namenjenega zaščiti tiskarjev oz. založnikov (prim. Kovač; Weedon 182–184; Dovič, »Urednik« 51; Trampuž 19–22). Na strani bralcev opazamo podobne spremembe. Postopoma se namesto intenzivne recepcije maloštevilnih besedil, ki poteka v skupinski obliki na dvorih, v salonih in na vaseh, uveljavlja tip individualiziranega in ekstenzivnega branja v privatnih prostorih. Prihaja tudi do diferenciacije bralstva, ki ne sledi logiki družbenega izvora, temveč načelom, ki so imanentni logiki literarne komunikacije (»intelektualistični«, »pragmatični«, »hedonistični« bralci). Diferenciaciji se ne izogneta niti delovalni vlogi posredništva in obdelave. Na tem mestu je treba poudariti tudi to, da se s širjenjem tiska niso spreminjale le definicije literarnih vlog, temveč tudi razmerja, v katera so stopali njihovi nosilci. Ta so vse bolj regulirana z vzajemnimi odnosi, ki jih v duhu nove ekonomske logike narekujejo zakonitosti literarnega trga. V soodvisnosti s tem procesom slabi odvisnost nosilcev literarnih vlog od tistih centrov moči, ki sledijo pragmatičnim interesom. Tisk torej na strukturni ravni bistveno pripomore h krepitvi samoorganizacije literarnega sistema.

Identiteta

Tudi spremembe simbolnega reda sledijo logiki družbenih sprememb in so hkrati njihovo izhodišče. Posameznik se z razkrojem korporativnih struktur in funkcionalno diferenciacijo družbe znajde v položaju, ko je primoran v svoji zavesti izoblikovati repertoar konkurenčnih verzij resničnosti. K njihovi pomnožitvi s svojo decentraliziranostjo bistveno prispeva tudi »svobodna umetnost« tiskarstva, nad katero korporativne elite niso imele popolnega nadzora.

Z medijem tiska doseže pluralizacija modelov sveta stopnjo, na kateri posameznik točke njihove legitimacije ne more več najti zunaj sebe oz. v metafizičnih, spoznavnih in vrednostnih hierarhijah, ki bi bile obvezujoče za celotno družbo, temveč vse bolj le v svoji lastni zmožnosti vzpostavljanja skladnosti v neskladnem svetu. Izoblikuje se koncept avtonomnega subjekta, ki pa mora v vsakdanjem življenju ostati ideal, saj mu okoliščine ne dopuščajo neomejene in integralne uresničitve vseh potencialov. Ekonomski sistem v skladu z normo povečevanja učinkovitosti spodbuja delitev dela in s tem razvoj subjektivnih specifičnih zmožnosti, v pravnem sistemu se uveljavi norma enakosti pred zakonom oz. nivelizacije subjektivnih identitet, družbeni sistem zna-

nosti skuša subjektivnost preseči z intersubjektivno preverljivostjo oz. »objektivizacijo« spoznavnega procesa itd. Edini prostor neomejenega in celovitega razvoja lastnih potencialov najde posameznik prav v dekontekstualiziranem polju samorefleksivnosti, kamor sodi tudi literarni sistem (Schmidt, *Selbstorganisation* 347).

Konvencije

Zgornji premislek ponovno vodi do spoznanja, da se s spremembo družbenih struktur in simbolnega reda v »Gutenbergovi galaksiji« nezogibno spremenijo tudi kriteriji literarnosti. Njihovo izhodišče zdaj postane osamosvojeni posameznik, ki semantično odprtost literarnega sistema dojema kot prostor izživetja lastne samorefleksivnosti. Koncept avtonomnega subjekta postane podlaga koncepta estetske avtonomije, kar pomeni, da konvenciji fikcionalnosti in večpomenskosti prevzema logiko deontologizacije in de pragmatizacije.

Na tem ozadju se spremenijo tudi mehanizmi vzpostavljanja vrednostnih hierarhij. Razlikujemo vsaj dva tipa kanonizacijskih procesov, na oba pa neposredno vpliva ravno tehnologija tiska. V enem primeru govorimo o elitističnem »uradnem kanonu«, ki literaturo – v skladu s strukturno in simbolno reorganizacijo tipografske kulture – razume kot prostor subjektive celostne samouresničitve, v drugem pa o neuradnem kanonu množične kulture, ki se je izoblikovala prav z množično reprodukcijo besedil in naj bi jo zaznamoval razpad enovite estetske izkušnje na posamezne komponente – spoznavno, etično ali emocionalno (prim. Nusser 4–9).

Osamosvajanje literarnega sistema ima dvorezen učinek; ko se estetska razsežnost osvobaja pragmatizma, se tudi pragmatični sistemi »osvobajajo« estetskosti. Problematična ne postane le povezava med semantično odprtostjo literature in enoznačnostjo spoznavne ter etične razsežnosti, temveč tudi funkcionalna upravičenost celotnega literarnega sistema. Ista logika, ki literaturi omogoča širjenje »notranjega« prostora, privede do omejitve njenega vpliva na »zunanje« prostore. Tako ni presenetljivo, da literarni sistem v širši javnosti pogosto učinkuje kot prostor bolj ali manj poljubne igre pomenov.

Akustični, vizualni in avdiovizualni mediji

Ob koncu 19. stoletja se v zgodovini medijev začne nova faza. Ob skripto- in tipografskih tehnologijah prihaja do iznajdb, s katerimi je mogoče razen besedil reproducirati tudi zvok in/ali podobe (prim. Perenič, »Še k pojmu«). Njihov seznam sega od fotografije, gramofona, telefona prek radia do filma, televizije, računalnika in najnovejših digitalnih platform. Tudi vpliv teh tehnologij na literarni sistem je večplasten. Edini skupni imenovalac novih medijskih izdelkov lahko morda najdemo v visoki stopnji zaznavne kompleksnosti, ki jo terjajo od udeležencev v komunikaciji. Razlike med tehnološko proizvedenim in siceršnjim okoljem pa so z vidika kompleksnosti senzoričnih procesov praviloma manjše kot pri tradicionalnih medijih.

Strukture

Z novimi tehnologijami se v literarnem sistemu bistveno poveča nabor produkcijskih, posredniških, recepcijskih in obdelovalnih možnosti. Tehnike kodiranja in dekodiranja, značilne za (avdio-)vizualne medije, lahko neposredno vplivajo na postopke literarne produkcije. To ne velja le za filmsko semiotiko, ki se najpogosteje omenja, temveč tudi za fotografijo ali hipertekst. Razen tega se zdaj avtorjem ponujajo nove možnosti nagovarjanja publike v avdiovizualnem formatu, in sicer na način intervjujev, pogovornih oddaj, literarnih branj ipd. Še bolj dramatične so spremembe na področju literarnega posredništva. Tu ne gre le za vzpostavlanje novih kanalov reprodukcije, distribucije, založništva, trženja ipd., s katerimi se nesluteno poveča dostopnost literarnih besedil, temveč tudi za številne oblike intermedialnih preobrazb skripto- in tipografskih izdelkov. Akustične, vizualne in avdiovizualne različice literarnih besedil so vpete v multimedijška sistemska razmerja in različno vplivajo na usodo svojih predlog. V nekaterih primerih semiotika posameznega medija privede celo do nastanka novih literarnih zvrsti (npr. strip, radijska igra, elektronska animirana literatura). Spreminja se vloga literarnega recipienta, ki se poskuša z izoblikovanjem novih komunikacijskih strategij znajti na nepreglednem trgu literarnih in z literaturo povezanih izdelkov. V tem primeru še najbolj prihaja do izraza večplastnost razmerja med starimi in novimi mediji, ki niha od vzajemnega dopolnjevanja, spodbujanja in nadgrajevanja do nasprotovanja, konkuriranja in spopada za omejene deleže pozornosti in kapitala (Mecke 9). Podobno večplastnost najdemo še na področju

literarne obdelave, kjer se literarna veda in literarna kritika gibata med utopičnimi in distopičnimi odzivi na sistemske spremembe. Nasploh bi lahko rekli, da sta diferenciranost in razpršenost družbenih struktur z novimi oblikami tehnične reprodukcije dosegli stopnjo, kjer ni več mogoče vzdrževati iluzije o avtonomiji in samoorganizaciji literarnega sistema. Ta problem bo še bolj razviden v obravnavi identitete in konvencij.

Identiteta

Na ravni simbolnega reda se učinki avdiovizualnih tehnologij med drugim kažejo v novih oblikah pluralizacije svetov. Podobe sveta, ki so dolej dobivale svoj izraz predvsem v polju jezika, so zdaj materializirane kot virtualni artefakti, ki jih je mogoče poljubno množiti, distribuirati in z njimi manipulirati. Ker ob tem z deregulacijo večine družbenih sfer (tržnih mehanizmov, delovnih razmerij, pravnega reda, socialne države, politične lojalnosti, religioznih tradicij, privatne sfere) slabijo tudi tradicionalni mehanizmi družbene integracije, se posameznik ob poskusu vzpostavljanja skladnih modelov sveta znajde pred skoraj nerešljivo nalogo. Večinoma se temu cilju še najbolj približa s t. i. »skrpno identiteto« (Keupp 74), še pogosteje pa poskuša razčlenjenost sveta obvladati z redukcionističnimi postopki, tj. s prilagajanjem modnim trendom, fundamentalizmom ali umikom v družbeno izolacijo. Tem strategijam sledi tudi takrat, ko ima opraviti z literarnimi besedili.

Konvencije

Prav tako sta imela tehnološka reprodukcija sveta in razsrediščenost subjekta vpliv na literarne konvencije. Ne le zato, ker novi medijski izdelki pogosto vstopajo v prostor fikcionalnosti in večpomenskosti, temveč tudi zato, ker spričo njihove množičnosti in senzorične kompleksnosti virtualizacija družbeno sprejetih verzij resničnosti v temelju spreminja posameznikovo bivanjsko izkušnjo. Zdi se celo, da velik del novih medijskih izdelkov svojo nišo išče prav v prepletu virtualnega, tehnološko proizvedenega sveta s tistimi verzijami resničnosti, ki veljajo za »dejanske«. S tem se bistveno okrepi izkušnja kontingentnosti sveta, vprašljiva pa postaja tudi ontološka podstat družbeno sprejetih verzij resničnosti.⁴ Podoben učinek imata tudi oslabitev subjektivnih integra-

⁴ Podobno ugotavlja Schmidt (*Die Welten* 171). Z večjo avtentičnostjo medijskih reprezentacij postaja pojem resničnosti vse bolj problematičen.

cijskih zmožnosti in relativizacija hierarhičnega razmerja med uradnim in neuradnim kanonom. Mehanizmi, ki skrbijo za stabilnost in povezanost sistema, na vseh ravneh izgubljajo moč. Svet novih medijskih tehnologij torej ni samo virtualen, ampak tudi fragmentaren.

Literarni sistem se na nestabilnost temeljnih ontoloških, etičnih in spoznavnih kategorij odziva na sebi lasten način, tako da širi nabor komunikacijskih možnosti. Pomembni značilnosti nove estetike zato postaneta medbesedilnost in metafikcionalnost, ki sta zmožni na paradoksen način razkriti celo poljubnost same poljubnosti. Literatura z radikalizacijo odprtosti izostri zavest o konceptu ontološkosti. Nekakšna »re-ontologizacija« pa se kaže tudi na eksplicitejše načine, zlasti v težnjah po ohranjanju in krepitvi spoznavnih in etičnih funkcij literarne komunikacije.

Sklep

Vpliv medijskih tehnologij sega v strukturno, simbolno, semiotično in funkcijsko jedro literarnega sistema. To velja zlasti za mejnike v medijski zgodovini. S pisavo se izoblikuje nabor specifičnih družbenih vlog (avtor, posrednik, bralec, interpret ipd.) in institucij, okrepijo se kognitivni mehanizmi samorefleksije in razširi se prostor komunikacijskih možnosti – tako v prostorskem in časovnem kot tudi v semantičnem smislu. Tehnologija tiska sproži novo dinamiko teh procesov, ki ne privede le do diferenciacije, institucionalizacije in profesionalizacije literarnih vlog in s tem do samoorganizacijskih teženj literarnega sistema, temveč tudi do koncepta avtonomnega subjekta in ideje estetske avtonomije. Avdiovizualne tehnologije pa imajo na vseh omenjenih ravneh učinek fragmentacije in razpršitve. Celosten pogled na obravnavano problematiko mora zato zaobseči součinkovanje vseh štirih razsežnosti literarnega sistema – medijev, struktur, konceptov identitete in estetskih konvencij.

LITERATURA

- Aertsen, Jan A. »Beauty in the Middle Ages: A Forgotten Transcendental?«. *Medieval Philosophy and Theology*. Vol. 1. (1991), 68–97.
- Dovič, Marijan. »Urednik in posredniška funkcija v literarnem sistemu.« *Primerjalna književnost* 33.2 (2010): 47–59.
- — —. *Sistemske in empirične obravnave literature*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2004.
- — —. »Empirična literarna znanost in literarni sistem S. J. Schmidta.« *Slavistična revija* 51.3. (2003): [267]–284.

- . »Pisanje literarnih zgodovin in empirična literarna znanost.« V: Dolinar, Darko in Marko Juvan, ur. *Kako pisati literarno zgodovino danes*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2003.
- . »Radikalni konstruktivizem in sistemska teorija kot teoretična temelja empirične literarne znanosti.« *Primerjalna književnost* 25.2 (2002): 59–76.
- Kos, Dejan. »Literarna zgodovina in koncept literarnega polja.« *Primerjalna književnost* 32.1 (2009): 45–66.
- . »Literarna zgodovina med narativnostjo in interdisciplinarnostjo.« *Primerjalna književnost* 31.1 (2008): 75–100.
- . »Izhodišča in perspektive empirične literarne znanosti.« *Slavistična revija*, 52.4 (2004): [411]–423.
- . *Theoretische Grundlage der empirischen Literaturwissenschaft*. Maribor: Slavistično društvo, 2003.
- Kovač, Miha. *Skrivno življenje knjig*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1999.
- Keupp, Heiner idr., ur. *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. Reinbek: Rohwolt, 1999.
- Mainwaring, Lynn. *Value and Distribution in Capitalist Economies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Mecke, Jochen, ur. *Medien der Literatur. Vom Almanach zur Hyperfiction*. Bielefeld: Transcript, 2010.
- Nusser, Peter. *Trivialliteratur*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- Perenič, Urška. »Še k pojmu medialnosti.« *Slavistična revija* 65.1 (2017): 3–19.
- . »The literary activities of mid-nineteenth-century politico-cultural societies: a systemic approach.« *Slovene studies* 33.1 (2011): 61–71.
- . »The literary activities of mid-nineteenth-century politico-cultural societies: a systemic approach.« *Slavistična revija* 57.4. (2009): [511]–524.
- . »Perspektive empirične sistemske teorije z vidika mlajše generacije – doslednost, odprtost, zanesljivost.« *Primerjalna književnost* 31.2 (2008): 113–135.
- Rusch, Gebhard. »Auffassen, Begreifen und Verstehen. Neue Überlegungen zu einer konstruktivistischen Theorie des Verstehens.« V: Schmidt, S. J., ur. *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus 2*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1991.
- Ryan, Lindy. *The Visual Imperative. Creating a Visual Culture of Data Discovery*. Cambridge, MA: Morgan Kaufman, 2016.
- Schmidt, Siegfried J. *Die Welten der Medien. Grundlagen und Perspektiven der Medienforschung*. Braunschweig: Vieweg, 1996.
- . *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989.
- Trampuž, Miha. *Avtorsko pravo*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2000.
- Weedon, Alexis. »The Book as a Dynamic System for the Commodification of Ideas and Cultural Expressions.« *Primerjalna književnost* 35.1 (2012): 177–188.

The Media and Changes in the Literary System: Historical Aspects

Keywords: literature and media / literary system / written culture / print / communication technology / audio-visual media

The concept of media refers to a complex phenomenological sphere. Relations between technological means and semiotic systems that are an integral part of enduring social, cultural, and communicative contexts are central to it. Media's influence on literature can therefore be comprehensively considered only if we also understand the latter as a complex social, cultural, and communications system. This article focuses on fundamental divisions in media history—written, print, and audio-visual media—and finds that in all instances, communications technologies suffuse the constitutive components of the literary system: its structures, symbolic order, and aesthetic conventions. From a structural point of view, media influence the definition of social roles and reorganization of cognitive systems. On the level of symbolic order, they influence the establishment of self-reflexive identity. The literary conventions of fictiveness and ambiguity also follow the logic of de- or reconstruction that typify manuscript, print, and audio-visual communication. In a systems approach, we best approximate an understanding of the literary field's organization when we focus on the mechanisms of mutual effects of all four components.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article
UDK 82.0:316.77

O vlogi rokopisov v dolgem preходу iz rokopisne v tiskano knjigo v slovenski književnosti

Matija Ogrin

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Novi trg 2, 1000 Ljubljana
matija.ogrin@zrc-sazu.si

Številna slovenska besedila, zapisana v baročni dobi 17. in 18. stoletja, so ostala v rokopisih, ker zaradi ekonomskih in ideoloških razlogov niso mogla prodreti v medij tiskane knjige. Več teh rokopisov je povezanih s tiskano knjigo. Nekateri so bili vsiti v tiskane knjige kot njihovo dopolnilo. Nekateri rokopisi so zato, ker niso mogli biti natisnjeni, besedila posredovali javnosti prav kot rokopisne objave. Spet drugi rokopisi so z rokopisno objavo v 19. stoletju reproducirali priljubljeno tiskano knjigo, objavljeno še v baročni dobi, ki je razsvetljenska miselnost ni pripustila v novo tiskano objavo. Članek pojasnjuje načine sobivanja obeh medijev s poudarkom na slovenskem slovstvu in nakaže nekatere posebnosti rokopisnega medija. Rokopis je omogočal prepisovalcu, da je besedilo občutno prilagodil ne le svojemu jezikovnemu idiomu, temveč ga je v skladu s svojo afiniteto in potrebami lokalnega družbenega konteksta tudi tekstološko prilagodil, variiral, povzel, mu dodajal prvine ustnega izročila ipd. Tako je pisec rokopisno preoddajo besedil (angl. textual transmission, nem. Textüberlieferung) združil z avtorskim ustvarjanjem novega besedila. V težavnem in dolgem obdobju prehoda slovenskega slovstva iz rokopisnega v medij tiskane knjige, ki je trajal od 16. stoletja vsaj do srede 19. stoletja, je rokopis bil medij, ki je omogočal sintezo prepisovanja besedila ter njegovega variiranja in poustvarjanja.

Ključne besede: zgodovina knjige / slovensko slovstvo / barok / razsvetljenstvo / rokopisi / kodeksna knjiga / tiskana knjiga

V času, ko je iznajdba tiska s premičnimi črkami začela z daljnosežno preobrazbo pisne kulture ter v nekaj stoletjih s tiskano knjigo zavzela Evropo in svet, je kodeksna knjiga, kakor jo poznamo danes, imela že več kot tisoč let dolgo zgodovino. Tisoč ali še petsto let več, odvisno, kako postavimo njene mejnike, je knjigi omogočal življenje – rokopis. Knjiga je v obliki rokopisa nastala, kot rokopis je bila prepisana v nov rokopis z napakami, variacijami ali dodatki, kot rokopis je bila izposojena in brana nepismenim, krožila je med izobraženimi in iz-

polnjevala svoje poslanstvo, pogosto vse dotlej, dokler ni bila uničena. Za rokopise je bilo treba izdelati pergament in pozneje papir, črnilo, barvila, vezavo, vse to je zahtevalo poklice in obrtne veščine, katerih vrh je bilo pisanje besedila in naposled – objava. Ko denimo pravimo, da je Ovid objavil *Žalostinke iz Ponta* leta 13 po Kr., hočemo s tem reči, da jih je tedaj napisal in poslal znancem, ki so jih prepisali in razširili v rokopisih. To je bila tedaj in še dolgo običajna – rokopisna objava. Za takšno življenje književnosti in knjige nasploh, skupaj z njeno gmotno podstavo, se je uveljavil izraz rokopisna kultura. Ko se je pojavila nova tehnologija pisane besede in kodeksne knjige – tisk s premičnimi črkami – je ta začela delovati znotraj kulturnih norm, ki jih je že tisočletje obvladovala in določala rokopisna kultura: od temeljnih kriterijev o tem, kakšna besedila so vredna, da so zapisana v knjigi, do grafičnih konvencij o zapisovanju inicialk in naslovov z drugo, običajno rdečo barvo (*littere rubricae*), kolofona na koncu besedila itn. Zato sta rokopisna in tiskana knjiga po uvedbi tiska še dolgo časa sobivali ena ob drugi, tiskane knjige pa so posnemale domala vse konvencije rokopisnih besedil, celo okrajšave. V današnji percepciji ju preostro in umetno ločujemo.¹ Rokopisna kultura ni izgubila svoje družbene in kulturne vloge, saj v zgodnjem novem veku tisk nikakor ni bil kar splošno dostopen. Njegova dostopnost je bila v raznih okoljih in za razne vrste besedil zelo različna. Značilen primer zahodne književnosti so denimo Shakespearejeve drame: pred posthumno objavo njegovih zbranih dram, znano kot *First Folio*, je vsaj polovica njegovih del krožila le v prepisih med igralci, šepetalci idr. gledališčniki, in bi bila brez te izdaje v veliki meri izgubljena ali razdrobljena (Greetham 73). John Donne je domala vso svojo poezijo objavil v rokopisni obliki in je v tisku izšla šele posthumno. Med pomembnimi razlikami med rokopisno in natisnjeno izdajo Donnovih pesmi je denimo ta, da so ločila v rokopisni izdaji bila še retorična, t.j., skladno s pisnim izročilom srednjega veka so pomenila govorne premore za vdih in glasno izreko, tiskana posthumna izdaja pa je ločila že predstavila v sodobni skladenjski vlogi (Greetham 74). Poleg tega so celo nekateri humanisti, ki so izdali številne tiskane knjige, kritizirali tisk zaradi tiskarskih napak in pokvarjenih besedil. Erazem Rotterdamski kot eden vodilnih humanistov je zapisal znani očitek, da je celo vsak čvelj izdelan pod strogim nadzorom cehovskega mojstra ter zato z mnogo več znanja ter pozor-

¹ Prim. odlična poglavja o tem, kako zmotno so v 19. in 20. stoletju zgodovinarji književnosti in bibliografi ločevali rokopise in tiske, v McKitterick (50–52) – celo do te ekstremne stopnje, da so trgali in uničevali stare vezave, kjer je bilo v en volumen skupaj vezanih več tiskov in rokopisov, in jih razdelili v ločene, »znanstveno« urejene zbirke.

nosti, kakor pa so teh dobrin deležna besedila Aristotela, Cicerona in celo Sveto pismo, ki pogosto prihajajo iz tiskarskih delavnic pokvarjena zaradi malomarnosti in neznanja, medtem ko so nekdanji izdelovalci rokopisnih knjig imeli tako visoke standarde natančnosti, pravi Erazem, kakor jih imajo dandanes notarji in zapriseženi odvetniki (McKitterick 110–111).

Razvoj tiskarstva in knjižnega trga je privedel do prevlade tiskane knjige nad rokopisno kot ključnega nosilca ali medija besedil v procesu več stoletij. Ta proces je bil pri raznih narodih različen, saj so različna stopnja svobode knjižnega trga in tiskarstva nasploh, vloga mecenov in politični interes (protestantskega) plemstva ustvarjali zelo različne ekonomske okoliščine. Ta članek naj bi z nekaj orisnimi potezami predstavil le eno točko tega obširnega procesa: sobivanje rokopisov in tiskov kot točko prehoda iz enega v drug medij v slovenski književnosti. Primeri, ki jih bom navedel, nikakor ne zadoščajo za predstavitev celotnega procesa. Zavestno se omejim na primere, ki naj ponazorijo zapleteno razmerje med rokopisno kulturo in kulturo tiskane besede v slovenščini v času od 17. do 19. stoletja.

Sobivanje rokopisa in tiska

Protestantski prepisi

Prepleteno življenje tiska in rokopisa v slovenskem slovstvu je staro toliko kot slovenska knjiga, le da za njuno najzgodnejše obdobje nimamo veliko ohranjenih prič rokopisne preoddaje besedil. Šestero pesmi v *Katekizmu* 1550, v katere je Trubar strnil snov šesterih poglavij *Katekizma*, so skoraj gotovo prepisovali že v 16. stoletju, četudi za to nimamo dokazov; vsekakor pa so jih slovenski protestantje na Koroškem prepisovali še v 18. stoletju, kot izpričujeta (domnevno žal izgubljena) rokopisa iz Djekš in iz Podkloštra, oba iz pozne baročne dobe. *Rokopis iz Djekš* je, kot je Ramovševo poročilo o njem povzel Marijan Smolik, vseboval »45 pesmi, ki so prepisane iz starejših rokopisov, ti pa so pesmi vzeli iz TKP 1584² in TKP 1595³ ter iz ustnega izročila. Pesmi so prazniške, molitvene in katehitične vsebine ter pre-

² Jurij Dalmatin: *Ta celi catehismus, eni psalmi inu teh velikih godov stare inu nove kerszhanske Pejsmi*. Wittemberg 1584. V novejši strokovni literaturi je za to delo uveljavljena krajšava DC 1584.

³ Felicijan Trubar: *Ta celi Catehismus, eni Psalmi, inu teh veksbih Godou, stare inu nove Kerszhanske Pejsni*. Tübingen 1595. V novejši literaturi krajšava TfC 1595.

pesnitve psalmov.« (Smolik § 135) *Rokopis iz Podkloštra* je bil privezan k celovški izdaji Dalmatinovega molitvenika *Kristianske bukvize* iz leta 1784; med drugim je vseboval 13 pesmi, splošno znanih in pogosto prepisanih. (Smolik § 139) Oto Sakrausky je v nemški pesmarici, tiskani v Augsburgu leta 1701, našel dva rokopisna lista, kjer sta zapisani *Ena serzhna inu troshtliva molitou sa eno pravo kerszhansko smert* in *Ena pogrebska peissen*, obe iz Dalmatinove pesmarice iz leta 1579.⁴ Vsi ti rokopisni dodatki so reproducirali določena besedila iz starejše tiskane knjige: ljudem so posredovali pesmi in molitve, ki so jih rabili pogosto, tiskanih knjig pa ni bilo dovolj. Čeprav so vsi omenjeni dodatki, ki nadaljujejo življenje poprej natisnjenih besedil, razmeroma pozni – iz 18. stoletja – jih tu omenjam na prvem mestu, ker je jasno, da so podobni ali obširnejši rokopisi obstajali že poprej, gotovo že v 16. stoletju, in dopolnjevali tiskano knjigo ali jo celo nadomeščali. Žal se nobeden od teh, kolikor mi je poznano, ni ohranil.

Slovenski evangelistarij

Pomemben dokument o slovenski slovstveni dejavnosti s konca 16. ali začetka 17. stoletja je rokopis *Slovenski evangelistarij* z latinskimi osnutki za pridige angleškega teologa Thomasa Stapletona. Rokopis na 128 folijih (NRSS Ms 085), ki je nastal med leti 1591 in 1613, vsebuje 80 slovenskih evangelijev za navadne nedelje in praznike ter 52 latinskih konceptov za pridige, vsaka je naslovljena *Pericope moralis huius evangelii*. Rokopis ima pomembno vlogo v zgodovini slovenjenja bibličnih besedil, saj je to eden od začetkov prevajanja Evangelijev pri slovenskih katoličanih.⁵ Ta evangelistar pa je zanimiv tudi kot priča

⁴ Prim. fotografske posnetke v NUK, Ms 1659, IV. 7, in spremno pismo Oskarja Sakrauskega s podatki o najdbi in prepisom prvih vrstic besedila.

⁵ Fr. Kidrič (1924) in Iv. Grafenauer (1924) sta v dveh podrobnih razpravah v ČJKZ IV. dognala paleografske (število rok), prevodoslovne (vpliv Dalmatina in vulgate) in tekstološke podrobnosti, s katerimi sta soglasno utemeljila čas nastanka rokopisa v letih med 1591 in 1613, verjetneje bliže škofijski sinodi leta 1604. Vendar je Grafenauer dopolnil Kidričeva izvajanja s pomembnimi filološkimi (analiza prepisovalnih napak) in historičnimi dognanji (razmere v cerkveni pokrajini, zaradi katerih sta bila neregularno v rabi novi rimski in stari oglejski misal), s katerimi je smiselno razložil menjavanje predloge, pa tudi enkrat večji, drugič manjši vpliv Dalmatina. Nastanek rokopisa je Grafenauer zato umestil v redovniško okolje, bodisi jezuitsko ali frančiškansko, kjer je manj izobražen brat laik izgotovil lepopisni prepis, ob tem pa delal napake, tudi nekatere takšne, ki jih pravi prevajalec Svetega pisma ne bi bil mo-

soobstoja tiska in rokopisa v zgodovini slovenske knjige: evangeli-ji so prevedeni ali predelani večidel samostojno in so zato nov tekst, na sveže zapisan v rokopisno knjigo. Latinske priprave za pridige pa so prevzete iz Stapletonove zbirke perikop nedeljskih in prazničnih evangelijev skupaj z njihovo razlago, pripravljeno za pridige, z naslovom *Promptuarium morale super evangelia dominicalia*. Deli rokopisa z latinskimi osnutki za pridigo torej v rokopisni obliki nadaljujejo slovstveno življenje latinske tiskane knjige. Avtor Thomas Stapleton (1535–1598) je bil angleški teolog; v drugi fazi anglikanske reforme je moral po vzponu kraljice Elizabete I. kot katoliški duhovnik, ki ni priznal kraljeve cerkvene avtoritete, zapustiti Anglijo in je nato deloval na univerzi v Louvainu, predvsem kot eden od ustanoviteljev in profesorjev angleškega katoliškega semenišča (*English college*) na univerzi v mestu Douai v severni Franciji. Tam so se šolali preganjani angleški katoličani od leta 1561 do francoske revolucije, ki je semenišče zatrla. Stapleton je napisal obsežen opus teološke in pastoralne literature. V kontinentalni Evropi je bil zelo razširjen njegov priročnik *Promptuarium morale super evangelia dominicalia*, ki je prvič izšel leta 1591, sledila je še vrsta poznejših izdaj. V ljubljanskem jezuitskem kolegiju so imeli izdajo, ki je izšla v dveh obsežnih delih že leta 1593 v Antwerpnu, vendar se je ohranil le njen drugi, poletni del; zimski del je v Ljubljani ohranjen v izdaji iz Kölna iz leta 1620. Oba dela skupaj obsegata cca. 1400 strani. Vsakemu nedeljskemu evangelijski sledi v nekaj točkah najprej kratek sinopsis možne pridige ali razlage, nato po redu teh točk celotna pridiga – kompleksna teološka interpretacija evangelijskega odlomka. Ohranjeni rokopisni *Slovenski evangelistarij* je bil napisan morda že v letih, ko je Stapleton še živel, ali pa takoj na začetku 17. stoletja. Seveda ni tako obsežen kakor Stapletonov priročnik. V naš rokopis so ekscerpirane večidel le točke, sinopsisi pridig. Tako je denimo evangelij za drugo adventno nedeljo (po rimskem misalu) pri Stapletonu razložen na 45 straneh drobnega tiska, v slovenskem rokopisu pa je (umeščen po oglejskem misalu na tretjo nedeljo v adventu) povzet le na treh straneh opornih točk. Kljub temu rokopis razločno dokumentira, katero vsebino ali elemente Stapletonovih razlag je slovenski pisec prevzel, jih vključil v svojo pridigo in jih tako iz tiskanega medija v latinščini prek slovensko-latinske rokopisne liturgične knjige uvedel v slovensko govorniško razlago.

gel narediti; obe samostanki knjižnici sta dejansko že tako zgodaj imeli tudi omenjeni Stapletonov pridižni priročnik.

Rokopisi v lekcionarjih

Tretji primer ponujajo slovenski lekcionarji 17. stoletja – prve slovenske liturgične knjige nedeljskih evangelijev in beril. Ohranjeni izvodi prvega, Hren-Čandkovega lekcionarja *Evangelia inu lystuvi* (EvL) iz leta 1612 oz. 1613 so odličen primer večplastne besedilnosti, ki jo hibridno sestavljata tisk in rokopis. V Sloveniji so ohranjeni le štirje izvodi te knjige, še nekaj jih imajo večje knjižnice po Srednji Evropi. Kar trem od štirih slovenskih izvodov je privezan daljši ali krajši rokopis z molitvenimi in pesemskimi besedili. Vstavljanje rokopisnih dodatkov v tiskano knjigo je bila še vsaj do poznega 18. stoletja, redkeje celo v 19. stoletju, pogosta praksa, ki je izražala dejanske potrebe in želje tedanjih uporabnikov. Največ besedil obsega t. i. *Muzejski rokopis*, vezan k izvodu v Narodnem muzeju Slovenije: ta obsega 18 pesmi, »od tega vsaj 5 srednjeveških. Samo iz tega rokopisa poznamo 6 pesmi, prvi zapis pa je za 14 pesmi« (Smolik § 171). Po številu strani je najbolj obsežen *Budimpeštanski rokopis*; tamkajšnemu izvodu je dodanih kar 50 strani rokopisa;⁶ »vseh pesmi je 11, samo iz tega rokopisa jih poznamo 5. Srednjeveški pesmi sta samo dve« (§ 176). Smolik je domneval, da bi utegnil nastati *Budimpeštanski rokopis* šele po izidu Kastelčevih *Bratovskih bukvic svetega roženkranca* (1678), Laszlo Hadrovics, ki je o rokopisu prvi poročal in slovenska besedila objavil, pa je nastanek umestil v čas kmalu po sredi 17. stoletja (Hadrovics 379).

Po Smolikovi analizi se torej že samo v t. i. *Muzejskem* in *Budimpeštanskem rokopisu* nahaja vsaj 14 starih, deloma srednjeveških slovenskih pesmi, ki niso bile poprej nikdar zapisane (ali se nam zapisi niso ohranili), kar 11 pesmi v obeh rokopisih pa tudi pozneje ni bilo več nikdar zapisanih in sta zanje edina nosilca. Ti rokopisi so torej nosilci besedilnega izročila, ki je mnogo starejše od tiskanih knjig, katerim so prišiti. So priče besedilne preoddaje, ki sega iz srednjega veka v novi vek, pri tem pa se ravna po izbiri besedil, kakor jo narekuje lokalni cerkveni kontekst, medtem ko tiskana knjiga, v kateri so ti rokopisi ohranjeni, predstavlja uradno liturgično knjigo, namenjeno širše vsem slovenskim deželam: *Vsem catholishkim cerkvam, stuprau v'Krajnski desheli* (EvL 1612), kar je Schönleben pravilno dopolnil v svoji izdaji: *Vsem catholishkim slouenskim cerkuam, stuprau v'Krainski desheli* (EvL 1672). S tem rokopisni dodatki k prvim lekcionarjem izpričujejo, kako

⁶ Prim. NUK, Ms 1663, III. 1: fotografije, ki jih je priskrbel NUKu prvi raziskovalec rokopisa Laszlo Hadrovics, kažejo rokopisne dodatke z molitvami in pesmimi neke slovenske rožnovenske bratovščine. Listi so všiti pred in za knjižni blok EvL 1612 v Univerzitetni knjižnici v Budimpešti, sign. A d 98.

potrebna je bila v začetku 17. stoletja pesmarica, ki v tisku ni izšla in so jo ti nadomeščali. Poznejši Evangeliji in listi so vse od Schönlebnove izdaje tej potrebi zadostili le v majhni meri: lekcionarju sledijo kratak katekizem, molitvenik in pesmarica, ki obsega pri Schönlebnu le sedem, v poznejših izdajah 12 najbolj pomembnih pesmi za petje pri maši ali ob pridigi. Rokopisi, privezani k izvodom Hren-Čandkovih EvL iz leta 1612 kot uradni liturgični knjigi, tako izpričujejo, da je najožji izbor za petje v cerkvi vključeval v začetku 17. stoletja tudi raznolike, od lokalnega okolja odvisne, danes neznane pesmi izginulega pisnega in ustnega slovenskega slovstva, ki so dokumentirane le na teh nekaj rokopisnih straneh.

Primer Stržinarja in Paglovca

Posebno nazoren primer sobivanja tiskane in rokopisne knjige predstavlja pesmarica Ahacija Stržinarja iz leta 1729 *Catholic Kershanskiga Vuka Peissime*. K izvodu te pesmarice v NUK je privezan rokopis Fr. Mihaela Paglovca *Cantilenae variae partim antiquae partim novae in hunc libellum transcriptae* [...]. Stržinar je s svojo pesmarico ponudil Slovincem »prvo samostojno zbirko slovenskih cerkvenih pesmi v protireformacijski dobi«, kot se izraža Mirko Rupel (310), in prvo, kot pravi Smolik, ki ni v njej nobene stare, temveč same nove Stržinarjeve pesmi: katehitične, romarske, svetniške (§ 199). Precej drugačen je značaj Paglovčevih *Cantilen*: na 240 straneh rokopisa je sedem starih prazničnih pesmi, glavnina, kar 40, pa je novih, precej verjetno izvirno Paglovčevih. Kidrič je menil, da Paglovec spretno in pesniško kakovostno nadaljuje starejšo tradicijo: »Pesmi, ki so opremljene z melodijo, so menda po pretežni večini starejše, ki jih je Paglovic že našel, dočim je med onimi, ki se naj pojejo po kaki drugi melodiji, po vsej priliki mnogo novejših in sicer tudi Paglovčevih.« (Kidrič, Opombe 132)⁷ S starimi in novimi Paglovec tako direktno dopolnjuje Stržinarjevo pesmarico, ponekod v rokopisu se celo sklicuje nanjo. Ne glede na veliko razliko v literarni kakovosti obeh pesmaric – saj gre Paglavcu zaradi upoštevanja naravnega besednega poudarka, rime in zahtevnih kitičnih oblik v tem pogledu odlično mesto v slovenskem baročnem slovstvu – je očitno, da je v tem primeru rokopis dopolnjeval tiskano knjigo glede na dejanske potrebe petja v tuhinjski cerkveni občini ob raznih priložnostih cerkvenega leta.

⁷ To Kidričevo mnenje, da so pesmi z napevi stare in torej niso Paglovčeve, je Smolik nekoliko omejil (prim. Smolik 2011, § 225).

Rokopis v tiskanem koledarju

Vse drugačno pa je sobivanje tiska in rokopisa v časovno bližnjem *Leškem rokopisu* (UKM Ms 115). Nastal je v hribovskih vaseh nad Mežiško dolino v letih okrog 1760 tako, da je pisec vpisoval slovensko besedilo na prazne liste, dodane v nemški koledar za leto 1733, *Neuer Salzburger Schreib-Kalender* z besedili nemških pratik in poučnimi sestavki. Slovenska besedila obsegajo razne molitve (mdr. poetično molitev *7 nebeski rigli ali shazi* s pasijonsko vsebino, tudi s staro nekanonično temo slovesa Jezusa in Marije pred pasijonom). Pojavljajo se odlomki iz Hipolitove izdaje Tomaža Kempčana (1715), pa tudi praktični gospodinjski napotki kakor navodilo za tkanje. Vsi ti rokopisni zapisi, skupaj z odlično naivno risbo volka, ki lovi divjega prašiča, so posejani med liste nemškega koledarja, vendar nikakor ne vzbujajo ideje sožitja med rokopisom in tiskom, pač pa podobo, da je koledarska tiskovina služila le kot knjigoveški hrbet, kamor je pisec uvezal prazne liste in nanje zapisoval svoj tekst, podobno kakor so nekatere srednjeveške rokopise uporabili kot knjigoveški material za tiske zgodnjeno-veških stoletij.

Barok v rokopisih 19. stoletja

Prav poseben primer razmerja med tiskom in rokopisom predstavljajo tisti rokopisi, ki reproducirajo že poprej izdano tiskano knjigo. Nekateri primeri, ki pričajo o tem, kako pozno so še prepisovali priljubljene slovenske baročne knjige, so naravnost presenetljivi. Osupnemo lahko, ko zagledamo obsežen rokopis iz 19. stoletja, v katerem je nekdo prepisal celotno knjigo Matije Kastelca *Navuk christianski, sive praxis cathechistica iz leta 1688* (NUK Ms 1390/227). Rokopis, opremljen z imenitnimi, ročno koloriranimi ilustracijami, obsega čez 600 strani. Umetelno izgotovljen in koloriran kolofon na koncu rokopisa (po stari praksi rokopisov in inkunabul) pove, da je Anton Stainz to besedilo prepisal nič prej kot v letu 1843. Ta in podobni neverjetni primeri prepričljivo dokazujejo, da je rokopisna kultura še zelo dolgo po izteku baročne dobe ohranjala njena vitalna besedila živa in priljubljena. Na oko skromnejši, toda podobno vznemirljiv primer te vrste je tanjši rokopis v velikosti četverke, ohranjen v Frančiškanskem samostanu v Novem mestu, ki je na naslovni strani datiran »Gurni tuhain v leitu 1825« z naslovom *Pridge Na Nedele inu Prasnike. I Tail. V leitu 1665*. Vsebuje tri daljše pridige in del četrte, skupaj 56 folijev ali 112 strani.

Vznemiri nas naslovni podatek, ki pravi, da je v rokopisu z začetka 19. stoletja prepisano neko pridržno gradivo s srede 17. stoletja. Vsebina pa nas preseneti z ugotovitvijo, da gre za tri oziroma štiri pridige iz II. zvezka Svetega priročnika Janeza Svetokriškega. Datacija predloge *V leitu 1665* je torej napačna,⁸ toda le za 30 let. V rokopisu je besedilo Svetokriškega prepisano zvesto, besedo za besedo, le da je tuhinjski pisec narečne besedne oblike Svetokriškega nadomestil s svojimi, gorenjskimi; opuščene so tudi reference na margini, vsi latinski navedki pa so prevedeni v slovenščino. To more pomeniti le, da si je duhovnik, ki si je prepisoval te pridige patra Janeza Krstnika, besedilo povsem pripravil za govorni nastop, vključno s (prosto) poslovenjenimi bibličnimi navedki. To se ni zgodilo morda sredi 18. stoletja, temveč leta 1825, šest let po Vodnikovi in Zoisovi smrti (1819), ki velja za mejnik konca razsvetljenske dobe na Slovenskem, v času, ko je Prešeren že napisal svoje zgodnje pesmi. V tem času si je tuhinjski pisec za svoje pridige pripravil ne kakšno razsvetljensko besedilo, marveč mu je rokopisni medij omogočal, da je segel skoraj stoletje in pol v preteklost, da je z njim oživil retorsko prozo visokega baroka iz tiskane knjige poznega 17. stoletja.

Manj presenetljiv in mlajši primer, toda vreden pozornosti, je rokopis iz (srede ali druge polovice) 19. stoletja, kamor si je nekdo prepisal celotno izdajo Linhartove Županove Micke iz leta 1790 (UKM Ms 17/1). Kakor je v takih primerih značilno, rokopis imitira tudi naslovno stran izdaje, vključno z navedbo tiskarja in nemškimi delom v gotici: *Shupanova Mizka Ena Komedia v dveh akteh. Prenarjena po tej nemshki: Die Feldmühle, inu v Lublani jegrana v Lejti 1790. Stiskana per Joan. Frideriku Egerju*. Navedba tiskarja in podatkov o izidu v rokopisih, ki reproducirajo tiskano knjigo, ima izrecno vlogo, da zagotavlja avtentičnost besedila in s tem izkaže, da je tudi rokopisno objavljena knjiga v vsem enakovredna tiskani.

Izpiski učenjaka za estetski užitek

V istem času kakor tuhinjska obnovitev baročnih pridig Svetokriškega pa je nastajal tudi sklop povsem drugačnih rokopisov, ki predstavljajo novo dobo in pomeni tudi drugo stopnjo v odnosu med rokopisi in

⁸ Druga knjiga SP je izšla dejansko leta 1695 (na naslovnici napačno 1691); ker pa je druga od dveh redovniških aprobacij, podpisal jo je pater Korbinijan Škofjeloški, kapucinski pridigar, pomotoma datirana 20. Aprilis 1665 namesto 1695, je možno, da je prepisovalec to letnico sprejel v prepis kot datacijo svojega vira.

tiski: to so obsežni rokopisni zapiski in izpiski Matije Čopa, ki nudijo vpogled v širono duševno snovanje in literarno recepcijo prvega romantičnega slovenskega esteta in teoretika. Njegova zapuščina (NUK Ms 490) obsega čez 700 strani ekscerptov iz evropske literature, zapiskov in preparacij za predavanja – obsežno gradivo, ki so ga verjetno pregledali le redki raziskovalci Prešerna. To ni naključje, saj so ti rokopisi filološko kolikor sploh mogoče zahtevni. Glavnina teh rokopisov so namreč izpiski, ki si jih je Čop pripravil za lastno preučevanje klasičnih avtorjev iz grške in rimske antike, kot tudi svojih najljubših srednjeveških in novoveških pesnikov in pisateljev, od Danteja in trubadurjev prek Petrarke in Camõesa do klasicistov in romantikov – v širni filološki paleti od klasične grščine in latinščine do historične portugalsčine in španščine, okcitanščine, srednjeveške visoke nemščine, renesančne italijanščine in plejade modernih evropskih jezikov. Nekatero teh zapiskov je Čop gotovo kazal ali celo posojal Prešernu. Toda njihova primarna vloga ni bila več posredovati besedilo drugim in zagotavljati t. i. rokopisno objavo, marveč nasprotno: napraviti kopijo priljubljenega besedila zase, za lastno estetsko kontemplacijo. Stotine rokopisnih strani v zapuščini NUK Ms 490 torej predstavljajo prvovrsten dokument Čopovega branja, pesniškega podoživljanja, literarnega vrednotenja in estetske spekulacije.

Poezija v rokopisnih antologijah

Sočasno in še precej pozneje v 19. stoletju so nastajali tudi rokopisi, v katere so si posamezni ljubitelji književnosti prepisali po lastnem okusu izbrane pesmi priljubljenih pesnikov in si tako pripravili svoje osebne antologije. Malo znano dejstvo je, da so bili osrednji medij, v katerem se je v novem veku širila poezija med njenimi ljubitelji, tudi v Zahodni Evropi prav takšni rokopisi, pozneje imenovani *miscellanea* (Love 5–6). Tudi slovenske knjižnice poznajo takšne *miscellanea*, ki so v slovenskem prostoru nosilke že uveljavljene posvetne poezije, čeravno ne izključujejo tudi religioznih, zlasti Marijinih pesmi. Tak je denimo *Zvezek s prepisi slovenskih umetnih pesmi* (NUK Ms 1355), ki vsebuje vrsto Vodnikovih in Prešernovih pesmi, prevode Bürgerjevih in Schillerjevih romanc čbeličarja Mihaela Tuška iz KČ, priljubljen je v takih zvezkih *Popotnik* Janeza Strela,⁹ tu je Matije Šnajderja *Posrčenje*

⁹ France Koblar je o Strelovem *Popotniku* zapisal, da je bila ta pesem »ponarodela in ena najbolj priljubljenih točk na čitalniških prireditvah« (Koblar: Strel. *Slovenska biografija*).

idr. Podobna je *Pesmarica* Martina Bihtarja (UKM Ms 114), kamor si je lastnik zapisal nekaj Prešernovih, dve Tomanovi, »ilirsko ljudsko«, nekaj hrvaških, nemških, nekatere Slomškove, Potočnikove, ne manjka Strelov *Popotnik* in druge. Obe knjižici sta nastali kmalu po letu 1850, ena na Kranjskem, druga je datirana v Celovcu leta 1855. Izbor pesmi kaže zanimive poteze v estetski in kulturni usmerjenosti obeh zapisovalcev; ker pa nista zapisovala le zase, ampak so se takšne zbirke posojale v branje in prepisovanje, zrcali izbor pesmi tudi implicitni vrednostni horizont, ki ohranja ravnotežje ali povezanost med pesniškim individualizmom, narodno zavestjo in religioznim doživljanjem.¹⁰ Značilno je, da v tej zgodnji fazi narodnega preroda pred pojavom kulturnega boja najdemo v rokopisu Martina Bihtarja, ki je bil skoraj gotovo duhovnik, Prešernovi pesmi *Mornar* in *Pod oknam* ter več drugih ljubezenskih, na prvem listu pa so beležke o darovanih mašnih namenih, kot npr. »Čast Jez[usovemu] in Marijinemu srcu ...«

Rokopis kot medij individualizacije besedila

Zgoraj omenjeni rokopisi in dodatki k tiskanim knjigam kažejo mnogotera razmerja, v katerih sta se medija rokopisne kulture in slovenske tiskane knjige srečevala v dolgi dobi njunega sobivanja. To razmerje je najbolj uravnoteženo pri parih, kot sta denimo Stržinar-Paglovec, kjer so lepo izgotovljene Paglovčeve *Cantilenaе varie* že čakale na tiskano objavo, vendar tiska te knjige, kot razberemo, ni bilo moč financirati, in zgolj zato ni prešla v tiskani medij. Zato je rokopis ostal privezan Stržinarjevi pesmarici, z njo tvori svojevrstno celoto. Podobno harmonično razmerje nakazujejo rokopisi, ki všiti v ohranjene izvode Hren-Čandkovih *Evangelia inu lystuvi* (1612) smiselno dopolnjujejo knjigo slovenskih nedeljskih beril in evangelijev: v nekoliko bolj ugodnih gmotnih okoliščinah bi bili zlahka prešli v obširnejšo tiskano pesmarico, vendar se to niti tedaj niti kdaj pozneje ni zgodilo – poznejše izdaje EvL so namreč objavljale le manjši del tega besedilnega izročila. *Leški rokopis* po vsem sodeč predstavlja povsem drugo možnost, saj ni videti, da bi bilo slovensko besedilo v kakšnem smiselnem odnosu z

¹⁰ Zanimivo bi bilo takšne rokopisne pesniške antologije tekstnokritično raziskati z namenom, da bi dognali, od kod so bile izbrane pesmi prepisane. Domnevam, da bi bilo moč iz stopnje in značaja variantnih mest vsaj pri nekaterih pesmih razbrati, da njihova predloga ni bila tiskana objava, ampak že kakšna predhodna rokopisna zbirka. Tako podprto razumevanje literarnega življenja bi seveda vodilo k drugačnim pogledom na 19. stoletje, kakor jih nudi na golo bibliografijo tiskanih del oprta literarna zgodovina.

nemško tiskovino; uporablja jo predvsem kot materialno podlago za svoje besedilo. Skrajno drugo možnost v odnosu do tiskane knjige pa uresničujejo rokopisi, ki so nastali kot prepisi že izdanih tiskanih knjig. Tu je rokopisna kultura, paradoksnost, dajala nov obstoj besedilom starejših tiskanih del, ki so medtem postala še težje dosegljiva kakor v času natisa, in je omogočala svojim, četudi maloštevilnim bralcem redko svoboščino, da so mogli starejša besedila, ki jih je nova doba že zavrгла, še naprej brati in uživati njihovo odmaknjeno estetsko spekulacijo.

Če te raznolike primere premislimo glede na tisto, kar nam pri vsakem od njih prinaša informacije in nas vodi k novim spoznanjem, se nam na rokopisih izluščijo tri temeljne kategorije, pomembne za preučevanje: kontekst, besedilo in recepcija. Izraziti jih je mogoče kot raziskovalna vprašanja takole.

- Kontekst nastanka: v kakšnem socio-kulturnem kontekstu je rokopis nastal? Katera gibalna so vplivala na njegov nastanek? Kakšno vlogo je v danem kontekstu rokopis opravljal?
- Besedilo: vsebinske, oblikovne, zvrstne posebnosti; njegova intencija: ohranja preteklo izročilo ali kreira nekaj na novo, morda oboje hkrati? Kako upošteva družbeni kontekst, publiko, lastnika: se mu prilagaja vsebinsko (npr. izbor pesmi, predelava proze), jezikovno (narečja, leksika, slovnične oblike)?
- Posredovanje in recepcija: ali rokopis predstavlja rokopisno objavo? Kakšne vrste, kdo ga je izdelal: avtor, posrednik ali bralec? Kakšna je bila njegova publika, javnost?

S smeri, ki jih odpirajo ta gledišča, se denimo pokaže, da rokopisi, vsiti v *Evangelia inu lystuvi* 1612, nadaljujejo srednjeveško (pesemsko) tradicijo, *Slovenski evangelistarij* po Stapletonu pa začenja nekaj novega – redno branje slovenskega evangelija pri nedeljskem katoliškem bogoslužju. Prvi se tako prilagajajo navadam ali potrebam lokalnega okolja, da vsebuje vsak drugačen nabor pesmi, drugi sledi liturgičnemu redu (oglejskega) misala, vendar svobodno povzema Stapletonove interpretativne točke ali ključne. V prvem primeru je bila vloga rokopisov vzpodbujanje petja (vodili so k aktivnosti), v drugem primeru poslušanja Božje besede (vodili so k receptivnosti). Domala vsi omenjeni rokopisi so nastali v širšem ekleziastičnem kontekstu, razen Leškega, ki je bukoviškega izvora, in obeh pesniških antologij s Čopovim arhivom vred, ki so meščanskega, civilnega izvora, čeravno je bil eden od piscev duhovnik.

Pisci rokopisnih besedil slovenskega baroka so šli včasih precej daleč s prirejanjem, variiranjem in izbiranjem vzorčnih odlomkov izvirnikov

ali predlog v svoje prevode, predelave ali izbore – da bi jih le prilagodili svojemu okusu, razumevanju in zmožnosti sprejemanja, pa tudi zmožnostim svojega okolja, ki je bilo prva javnost teh rokopisov. To je še posebej izstopajoče pri daljših prozih besedilih, kakor sta *Poljanski rokopis* (NRSS Ms 023) in z njim povezano besedilno izročilo, zlasti njegov protograf (NRSS Ms 028), s katerega je bil prepisan z manjšimi predelavami in večjimi krajšavami (Ogrin in Žejn), ali pa besedilo iz leta 1807, ohranjeno v zapuščini Matije Nagliča, zabeleženo kot *Pasijon* (NUK Ms 1390/202-1). Ta vsebuje mnoga besedilna ujemanja s *Poljanskim rokopisom*, a verjetno še več velikih razlik, saj je pisec rokopisa predlogo svobodno prirejal, krajšal, povzemal, variiral. Pisec *Poljanskega rokopisa* se pri prepisovanju in pripravi svoje rokopisne objave ni nahajal v vlogi avtorja besedila, marveč v vlogi posrednika ali celo uporabnika, bralca, zato je pri prepisovanju tembolj upošteval afiniteto svojega družbenega okolja. Rokopisna kultura mu je omogočala besedilno preoddajo, v kateri je besedilo prilagodil svojemu horizontu možnosti in receptivnosti, s tem pa ga poustvaril ter individualiziral. Podrobne raziskave teh in podobnih primerov bi evidentirale konkretne načine, kako rokopisni medij omogoča, da si določen uporabnik ali skupina bralcev, poslušalcev ali pevcev prilagodi besedilo glede na svoje možnosti in potrebe – pokazala bi se makrostruktura besedilne individualizacije. Obstajajo pa tudi primeri, ki izrecno kažejo tudi mikrostrukturo takšne prilagoditve posamični osebi. S spretno roko napisan molitvenik Marije Shametini iz leta 1778 vsebuje molitvena in nekatera poetična meditativna besedila, ki bi jih verjetno našli tudi v nekaterih natisnjenih molitvenikih te dobe; posebnost tega izjemno lepo izpisanega in koloriranega rokopisa, ki ga je verjetno izpisala ženska, je namreč v tem, da je tudi slovnično prilagojen ženski osebi: vsi glagolski deležniki so napisani v ženski obliki: »*da te bom lubila ... is zelega moiga serza vezh ko sama sebe ... sim offrala.*«

Rokopisna kultura je kot medij besedilne preoddaje zmogla besedilo prilagoditi, individualizirati glede na subjekt, ki ga je zapisoval, ali glede na subjekt, ki mu je bil namenjen – edninski ali skupinski. V rokopisni preoddaji besedil je zato samodejno prihajalo do prepletanja *prepisovanja* kot kopiranja besedila in *pisanja* kot variiranja in ustvarjanja nove besedilne celote. Ta proces je bil na Slovenskem tesno povezan z baročno kulturo; razni zgodovinski dejavniki, ne vselej ugodni, so ga podaljšali in ohranili še precej pozno, prek konca 18. še globoko v 19. stoletje. Omogočil je, da so mnogi preprosti Slovenci kot bralci ali poslušalci in pevci prišli v stik z višjo literarno kulturo baročne dobe na način, ki jim je bil dostopen in zaželen, pri tem pa je bil vendarle ome-

jen na manjši krog prejemnikov kakor besedilo tiskane knjige. Ta je postopoma prevladala in zajela široke kroge Slovencev, toda besedilo je morala pri tem unificirati in opustiti brezštevne drobne prilagoditve, s katerimi je poprej rokopisna knjiga individualizirala bralno izkustvo naših prednikov.

VIRI

- EvL 1612. *Evangelia inv lystvi na vse nedele, inu jmenite prasnike, celiga lejta, po stari Karjzhanjki navadi resdeleni. Vsem catholiciskim cerkvam, stuprau v'Krajnjski desheli, k'dobrimu, snovizh is Bukovskiga na Slovenjski jesik sveštu prelosheni.* MDCXII [v kolofonu:] v Nemfškim Gradzu ... MDCXIII.
- EvL 1672. *Evangelia inu lystvi na vse nedele inu jmenitne prasnike, ceiliga leita, po catholiciski vishi inu po teh ponoulenih Mafhnih Bukvah resdeleni. Vsem catholiciskim slouenskim cerkuam, ftuprau v'Krainjski desheli, k' dobrimu, is latinjskiga na slovenjski jesik sveštu prelosheni, inu s'nouizh poprauleni ...* v Nemfškim Gradzu ... MDCLXXII.
- NUK, Ms 15/2009. Dostopno: *Register slovenskih rokopisov 17. in 18. stoletja. Ms 023. Poljanski rokopis. Jezusovo življenje v sto postavah.* http://ezb.ijs.si/fedora/get/nrss:nrss_ms_023/VIEW/
- NUK, Ms 178. Dostopno: *Register slovenskih rokopisov 17. in 18. stoletja. Ms 085. Slovenski evangelistarij s Stapletonovimi latinskimi perikopami.* Splet. 23. 3. 2017. <http://ezb.ijs.si/fedora/get/nrss:nrss_ms_085/VIEW/>
- NUK, Ms 490. Čop, Matija, Zapuščina.
- NUK, Ms 1659/IV. 7. Prepis pesmi Jurija Dalmatina in Sebastijana Krelja iz Pesmarice 1579, fotografije.
- NUK, Ms 1355. Zvezek s prepisi slovenskih umetnih pesmi.
- NUK, Ms 1390/202-1. *Pasijon.* Iz zapuščine Matije Nagliča.
- NUK, Ms 1663. Gradivo za zgodovino slovenskega slovstva in arhivsko gradivo verskih ali posvetnih ustanov. III. 1. *Budimpeštanski rokopis*, fotografije.
- Stržinar, Ahacij, 1729: *Catholic kershanskiga vuka peissme, katére se per kershanskimo vuko, Boshyh potyh, per svétimu missiónu; inu slasti per svétimo Francisco Xaverio na Strashe Górniga Gradu fare nuznu poyo.* Gradec, 1729. Izvod v NUK R 0 75843 je zvezan skupaj z rokopisom na 240 straneh: Paglovec, Franc Mihael (prepisal Anton Wider): *Cantilenae variae partim antiquae partim novae in hunc libellum transcriptae, ne pereant, et oblivioni dentur ac ut posteris devoto usui esse queant.* Šmartno v Tuhinju, 1733.
- Stapleton, Thomas: *Promptuarium morale super evangelia dominicalia totius anni: ad instructionem concionatorum, [ad] reformationem peccatorum, [ad] consolationem piorum. Ex sacris scripturis, SS. Patribus, & optimis quibusque authoribus studiose collectum:* authore Thoma Stapletono, Anglo; S. Theol. Doctore, & regio professore Louanij. Editio altera, ab ipso authore aucta & recognita. Pars aestivalis, Antverpiae, in officina Plantiana [1593], Pars hyemalis, Coloniae Agrippinae [1620].
- UKM, Ms 17/1, *Županova Micka*, prepis iz 19. stoletja, 40 str.
- UKM, Ms 23. Dostopno: *Register slovenskih rokopisov 17. in 18. stoletja. Ms 053. Bukvice molitvene.* Splet. 25. 3. 2017. <http://ezb.ijs.si/fedora/get/nrss:nrss_ms_053/VIEW/>

UKM, Ms 114. Martin Bihtar, *Pesmarica*.

UKM, Ms 115. *Leški rokopis*.

LITERATURA

- Grafenauer, Ivan. »Pripombe k slovenskemu Stapletonu«. Časopis za slovenski jezik, književnost in zgodovino IV (1924): 106–116.
- Greetham, D. C. *Textual Scholarship: An Introduction*. New York: Garland Publishing, 1994.
- Hadrovics, Laszlo. »Gebete und Gesänge einer slowenischen Rosenkranzbruderschaft aus dem 17. Jahrhundert«. *Studia Slavica Academiae scientiarum Hungaricae* 3.1–4 (1957): 379–401.
- Kidrič, France. »Opombe k protiref. (katol.) dobi v zgodovini slovenskega pismenstva«. Časopis za slovenski jezik, književnost in zgodovino III (1921): 73–133.
- — —. »Doneski za zgodovino slovenskega lekcionarja in slovenske pridige«. *Bogoslovni vestnik*, 3.2 (1923): 149–169.
- — —. »Stapleton med Slovenci«. Časopis za slovenski jezik, književnost in zgodovino IV (1924): 76–105.
- Koblar, France. »Strel, Janez«. (1790–1847). *Slovenska biografija*. Ljubljana: SAZU, ZRC SAZU, 1971, 2013.
- Legiša, Lino, in Alfonz Gspan, ur. *Zgodovina slovenskega slovstva I. Do začetkov romantike*. Ljubljana: Slovenska matica, 1956.
- Love, Harold. *Scribal Publication in Seventeenth-Century England*. Oxford, New York: Clarendon Press, Oxford University Press, 1993.
- McKitterick, David. *Print, Manuscript, and the Search for Order, 1450–1830*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2003.
- Ogrin, Matija, in Andrejka Žejn. »Strojno podprta kolacija slovenskih rokopisnih besedil: variantna mesta v luči računalniških algoritmov in vizualizacij«. *Zbornik konference Jezikovne tehnologije in digitalna humanistika, 29. september–1. oktober 2016*. Ur. T. Erjavec, D. Fišer. Ljubljana: ZIFF, 2016. 125–132.
- Smolik, Marijan. *Odmev verskih resnic in kontroverz v slovenski cerkveni pesmi od začetkov do konca 18. stoletja. Druga, elektronska, pregledana izdaja*. Ljubljana: Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, 2011. Splet. 25. 2. 2017. <<http://ezb.ijs.si/fedora/get/ezmono:ovr/VIEW/>>

The Role of Manuscripts during Slovenian Literature's Long Transition from Manuscript to Print Book

Keywords: book history / Slovenian literature / Baroque / Enlightenment / manuscripts / codex book / print book

Numerous Slovenian texts written during the Baroque period of the seventeenth and eighteenth centuries have remained in manuscript form, because for a variety of reasons, both economic and ideological, they could not appear in the medium of the printed book. Yet many of these manuscripts are nonetheless variously connected with printed books: some were sewn into printed books as addenda. Because some manuscripts could not be published, their texts reached readers as manuscript publications. Yet other nineteenth-century manuscript texts published as manuscripts reproduced popular printed books that had come out in the Baroque period but could not be republished because of Enlightenment disapproval. This article explores the ways both media coexisted, with an emphasis on Slovenian letters in the early modern age, highlighting several special features of the manuscript medium. A manuscript enabled a scribe or a writer to considerably adapt its text not only to his linguistic idiom, but also to adapt, vary, and shorten a text, adding elements of oral tradition, according to his affinities and the needs of the local social context. He thus combined textual transmission of a manuscript (*Textüberlieferung*) with authorial creativity in a new text. During Slovenian letters' difficult and long transitional period from manuscript to the medium of the printed book, which lasted from the sixteenth until the middle of the nineteenth century, the manuscript was a medium that facilitated synthesis of copying texts and modifying and creating them.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article
UDK 821.163.6.09

Nesporazumi z medijem

Miran Hladnik

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za slovenistiko, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana
miran.hladnik@gmail.com

K razmisleku o medialnosti (posredovanosti) literature, tj. kako medij oblikuje in določa sporočilo, nas pripravijo alternativne možnosti za prenos sporočila, danes zlasti splet. Specifiko medijev (tako tiskanih kot zaslonkih) razkrivajo napake in nesporazumi, do katerih prihaja ob menjavi medijev zaradi inertnosti uporabnikov. Evidentirani so nesporazumi v literarni in v literarnovedni komunikaciji, ki jim botrujejo lega in usmerjenost besedila, dolžina strani, koncepti avtorstva, dotakljivosti, nezaključenosti, žanrske hibridnosti in neinstitucionalnosti besedila, kultura proste dostopnosti, spremenjeno dojetje objavljenosti, nove možnosti hrambe in novi načini sklicevanja in citiranja. Viri izkušenj so bili projekt Wikivir s ciljem preseliti oz. prekopirati celotno slovensko literarno produkcijo v javni lasti na splet, strokovna komunikacija na forumu SlovLit in priprava spletnega učbenika Nova pisarija za natis.

Ključne besede: literatura in mediji / tisk / elektronski mediji / spletna besedila / avtorstvo / prosti dostop / objavljenost / citiranje

Tako kot literatura uporablja več papirnatih prenosnikov (knjiga, revija, dnevni tisk, kolportajni snopiči), tako uporablja tudi več elektronskih prenosnikov. Najbolj so tekstom na papirju podobni teksti na domačem računalniku ali bralniku, večje razlike se pojavijo pri besedilih, postavljenih na splet, najbolj pa odstopa od naših izkušenj z natisnjanim besedilom objavljanje na spletu druge generacije (splet 2.0), kamor spadajo tudi Wikimedijina spletišča. Spremembe ne povzročata toliko prehod s papirja na zaslon, kot jih povzročata prehod na splet. Zaslonko prezentacijo besedila in njegovo spletno razširjanje omogoča računalnik, za katerega trdi Schillingsburg (4), da je radikalno spremenil človekovo razmerje s tekstom in uporabo besedil. Spremenili sta se naša predstava o besedilu in definicija besedila (Fiormonte in Pusceddu). Gre za besedilno revolucijo, podobno tisti pri izumu tiska. Sprememba medija zadeva vsa opravila z besedili: njihovo tvorjenje, zbiranje, hrambo, posredovanje, konzum, obdelavo, predelavo itd.

Citirano stališče je treba omejiti s trditvijo, da računalniška tehnologija ni edino sprožilo spremenjenega odnosa do informacij, predstav o

komunikaciji in ravnanj z besedilom. Do nekaterih sprememb je prišlo že v predračunalniškem času. Spominjam se svoje ameriške izkušnje iz sredine 80. let prejšnjega stoletja: o prosti dostopnosti, tj. neplačljivosti televizijskih programov, lokalnih telefonskih storitev, natisnjenih zemljevidov ipd. in o spoznanju, kako lahko skupnost pomembne reči ureja samoiniciativno brez državne podpore in brez vpletanja ideoloških ali komercialnih interesov. Domača ustreznica ameriškemu angažmaju slehernika z zbiranjem denarja (*fundraising*) za skupnostne reči so bili tedaj referendumski samoprисpevki.

Specifiko tiskane knjige opisujejo z besedami kompletnost, trajnost, dostopnost, lepota, izdelanost/perfekcija (*s sophistication*), učenost (*scholarship*), specifiko besedil v elektronski obliki pa z izrazi moč, večšina oz. spretnost (*dexterity*), eleganca, hitrost, fragmentarnost (Schillingsburg 28). Naštete lastnosti e-besedila polno izkoristi šele splet. Posebnosti spletnih informacij v razmerju do tiskanih so:

- takojšnja dostopnost, komurkoli in kjerkoli,
- neplačljivost,
- da nastajajo sproti,
- so med seboj povezane na klik,
- privlačne (slikovite),
- odprte za komentiranje, dopolnjevanje, popravljanje, izvedena dela.

Najradikalnejša sprememba je, da teksti kličejo k skupinskemu oz. sodelovalnemu avtorstvu. Živo mi je v spominu, kako sem bil presenečen in nejeveren, da bi se kdaj lahko sprijaznili s poseganjem drugih v svoja besedila, ko sem leta 1995 prvič bral o tem (Hladnik, »Elektronski«). In vendar tako od leta 2001 nastajajo članki na Wikipediji. Tekst ni več sklenjena in zaključena enota, konec je iskanja definitivnega besedila oz. avtentičnega avtorskega besedila (*final authorial intention*), besedilo je fragmentarno, komponirano je mozaično ali seznamsko, je porozno (naluknjano z linki) in ni več potrebe po njegovi pravni zaščiti. V besedila, ki smo si jih primarno predstavljali kot dokumente pisne kulture, vdira ustna kultura, besedilnost se prepleta s slikovnostjo in zvokom, mešajo se tudi sami besedilni žanri. Z vidika tvorcev besedil in njihovih uporabnikov so spremembe naslednje:

- avtor izgublja svoje osrednje mesto: ne podpisuje se ali pa uporablja vzdevek, stopa v skupinsko avtorstvo, izgublja avro genialnega tvorca in status lastnika avtorskih pravic.

- Bralec posega v besedilo kot komentator, recenzent, lektor, korektor, urednik ali soavtor in se čuti upravičenega do prostega dostopa in proste uporabe besedil.
- Literarna veda razširja svoj interes v smer nekanoniziranih avtorjev, drobnega tiska in popularnih žanrov ter posega po računalniških orodjih za evidentiranje in procesiranje digitaliziranih besedilnih korpusov.

Primarni nosilec literarnih informacij se danes še vedno zdi knjiga. Dominantna vloga knjige potiska v senco dejstvo, da se je v 19. stoletju slovenska književnost vzpostavljala primarno v revijalnih objavah in da so si avtorji zagotavljali eksistenco s feljtonskimi teksti v dnevnem tisku in koledarjih. Iz tega razloga je zunaj zavesti stroke ostal velik del kratkoprozne in prevedene produkcije, zlasti v ZDA, kjer je do knjižnih ponatisov časopisnih objav prihajalo redkeje. Slabo je raziskan tudi četrti tiskani medijski kanal, to so serijske objave v snopičih. Starejše literarne medije (rokopise, pisma, ustno književnost in govorne izvedbe) je literarna veda prepustila sosednjim strokam: tekstni kritiki, folkloristiki in gledališki zgodovini.

Na zaslonsko prezentacijo besedila se je literarnovedna srenja skraja odzvala odklonilno ali vsaj nezaupljivo, kot da bi šlo za odločitev tipa ali/ali. Popularne refleksije na temo izbire medija se rade končajo z zaklinjanjem, da knjiga ne bo umrla, da je knjiga vendarle knjiga ipd. Knjiga je metafora za književnost, ljudje, ki jim je mar za usodo literature (leposlovja), spravljajo svoje izjave v okvir skrbi za knjigo. S privilegiranjem knjige je povezana tudi tradicija prestižnega objavljjanja monografij v humanistiki v nasprotju z naravoslovjem in tehniko, ki se izražata primarno v strokovnem časopisju. Večinsko humanistično stališče¹ do nove kulturne paradigme, ki jo določa splet, je skratka rezervirano. Raje kaže na nevarnosti, ki jih prinašajo novi mediji, kot da bi iskalo priložnosti, ki jih prinašajo. Taka drža je predvidljiva: tudi predhodniki so se skraja odklonilno odzivali na vsako novo alternativno izrazno možnost: svarili so pred zapeljivostjo romana in branja knjig spleh,² stigmatizirali film, strip, računalniške igre.

¹ Digitalna humanistika, ki je naklonjena novi kulturni paradigmi, kadrovskega vzvema le 10 % humanistike.

² Branje v knjižni kulturi ni imelo zgolj pozitivnega statusa, ampak so ga povezovali z bolezenskim stanjem melanholičnosti, podobno kot danes obstaja strah pred zasvojenostjo z zaslonom ali internetom, gl. sliko Bartholomeusa Hopferja *Exilium Melancholiae* iz leta 1643 na Wikimedia Commons.

Nova medijska ponudba vnaša med udeležence v komunikaciji nemir in negotovost. Nekaj časa traja, preden dojamemo možnosti, ki jih novi medij ponuja, in jih začnemo uporabljati, dotlej pa nove medije uporabljamo na enak način kot stare. Tako kot so prvi tiski v 15. stoletju želeli posnemati rokopisne kodekse, danes besedila na zaslonu želijo posnemati tiskana. Na Internet Archive ukaz »Read online« prikliče na zaslon knjigo, po kateri bralec lista, kot bi listal po fizični knjigi, enako tudi v prostodostopnem programu Calaméo, prek katerega so na ogled knjige Slavističnega društva Slovenije v zbirki Slavistična knjižnica. Nekateri drugi programi listanje pospremiijo celo s šelestenjem papirja.

Vzporedna eksistenca alternativnih medijev prinaša dvoje konflikte: konkurenčni boj in nehotene nesporazume. O konkurenci govorimo, kadar se del udeležencev v komunikaciji ne strinja z novo medijsko podlago in proti njej protestira. O nesporazumih pa govorimo, kadar udeleženci zaupljivo vstopijo v novo paradigmo, in do težav pride, ker se ne zavedajo novih komunikacijskih pogojev. Nesporazume dojemamo kot napako, čeprav so nesporazumi v komunikaciji prej pravilo kot izjema. Literarnozgodovinsko razpravljanje se v opazni meri dogaja kot razkrivanje »napačnih« predhodnih razumevanj. Sporazumevanje bi lahko definirali kot nenehno odpravljanje nesporazumov. V nesporazumih, ki se dogajajo zaradi spremembe medija in jih povzroča naša navezanost na predhodne medije, se razkriva specifika novih medijev. Do šumov prihaja, dokler se udeleženci v komunikaciji ne privadimo na spremenjeno komunikacijsko kulturo.

Kakšni so komunikacijski nesporazumi na področju književnosti in literarne vede? Ker je književnost povečini medijsko konservativna, torej navezana na tisk, je v manjši meri izpostavljena nesporazumom kot strokovna komunikacija na področjih literarne vede in jezikoslovja, ki se intenzivneje soočata z nujo po preselitvi na splet. Predstavil bom nesporazume, ki sem jim bil priča. Do njih je prišlo v okviru strokovne komunikacije na forumu SlovLit, pri postavljanju tiskanega leposlovja na Wikivir in pri pretvorbi spletne knjige *Nova pisarija* (2014) iz Wikiknjig v tiskani učbenik (2016). Nesporazumi zadevajo naslednje lastnosti besedil in opravke z besedili: 1. lego, usmerjenost in dolžino strani, 2. dostopnost in dotakljivost, 3. neinstitucionalnost, 4. hrambo, 5. status objavljenosti, 6. nezaključenost, prestopanje žanrskih meja, skupinsko avtorstvo, 7. citiranje.

Lega, usmerjenost in dolžina strani

Navzven je najočitnejša razlika med natisnjeno in zaslonko stranjo v njuni legi: tiskane strani so pokončne (portretne), spletne pa se prilagajajo formatu zaslona, ki je (z redkimi izjemami) ležeč (panoramski). Tudi urejevalniški formati strani (doc, txt, pdf, rtf, odt), namenjeni iztisu na papir, so pokončni. Panoramska sta samo format html in wiki. Ležeča oblika ustreza filmu, televiziji, večini fotografij³ in velikemu delu slikarstva, ne pa tekstu, zato urejevalniki in spletni programi vztrajajo pri pokončni umestitvi besedila na horizontalni zaslon. Zahteva po pokončnem besedilu ni zgolj davek kulturi tiska, ampak je od dolžine vrstice močno odvisna tudi berljivost besedila: daljše ko so vrstice (na širokem zaslonu so od levega do desnega roba vrstice lahko zelo dolge, 120 do 150 znakov), slabša je berljivost besedila. Od tod stolpčni tisk v časnikih in revijah večjega formata in od tod v ukazni vrstici brskalnikov opcija »Odpri bralni pogled«, ki celostransko besedilo preformatira v bralsko prijaznejšo pokončno oz. stolpčno obliko. Zaslone pametnih telefonov ukinjajo spopad formatov besedila in slik s tem, ko izbiro usmerjenosti prepuščajo uporabniku, ki zaslon suče po želji, informacija na zaslonu pa se samodejno prilagaja njegovi legi.

Spletno besedilo je seveda mogoče že skraja postaviti pokonci, npr. z ukazom `<div style="max-width: 800px">`, vendar vsaj znotraj Wikimedijinih spletišč tako formatiranje ni zaželeno, ker ukinja fleksibilnost besedila za prezentacijo na napravah z različnimi dimenzijami zaslonov. Zato predloge za pokončno postavitve prozornih besedil na Wikiviru `{{proza}}` ne uporabljamo več.

Izkušnja bralcev, ki smo bili vzgojeni v eri knjige, je neločljivo povezana s predstavo natisnjene strani, pri mlajših pa omemba strani lahko vzbudi asociacijo na spletno stran. Natisnjena stran ima omejen obseg: lahko je prazna (npr. hrbtna stran naslovnice), lahko vsebuje zgolj nekaj besed (npr. samo naslov poglavja ali dvovrstični epigram), lahko pa vsebuje tudi več sto besed (stran gosto stavljenega romana vsebuje npr. kakih 600 besed). Dolžinski razpon spletnih strani je neprimer- no večji: praznih strani na spletu ni, sicer pa obsegajo od nekaj besed

³ Kako medij diktira format, sem opazil v svoji osebni fotografski praksi. V predigitalnem času je usmerjenost fotografije določal objekt (človeška postava in portret sta klicala po pokončnem posnetku, veduta in tihožitje po vodoravnem), saj je bilo za prezentacijo z diaporojektorjem ali v albumu vseeno, kako so bili posnetki obrnjeni. Odkar pa se prezentacija dogaja na horizontalnem računalniškem ali televizijskem zaslonu, sem zaradi učinkovite izrabe zaslona zainteresiran čim več posnetkov (tudi portrete in druge pokončne objekte) napraviti v panoramskem formatu.

v primeru kazala do več 100.000 besed v primeru kakšnega romana. Arhivska stran foruma SlovLit, ki obsega strokovno komunikacijo literarnih zgodovinarjev in jezikoslovcev skozi ducat let, je dolga npr. 1.600.000 besed.

Spletne strani niso poljubno dolge od nekdaj. Toleranca do dolgih strani se je razvila postopoma, na začetku spleta sredi 90. let 20. stoletja je bil ideal spletne strani identičen formatu računalniškega zaslona, skoraj kot nekakšen povečan katalogni list. Strani, ki niso šle v celoti na en zaslon in se je njihova vsebina raztezala »pod spodnji rob zaslona«, so dojemali kot neprimerne. Najbrž je delovala tudi izkušnja s televizijskim zaslonom. Ker bralci niso imeli izkušnje z listanjem po dolgih straneh, so vsebino, ki se je znašla pod zaslonom, radi spregledali. Še zdaj se to dogaja. Zadrege so primerljive tistim, ki jih ima današnji bralec pri iskanju naslednjega stolpca podlistka, potem ko je prišel na dno prve strani v starem časniku. Nadaljevanje neuspešno išče na vrhu naslednje strani; navaditi se mora, da se besedilo podlistka nadaljuje na dnu naslednje strani.

Spremembe je doživela usmerjenost besedila. V knjižni kulturi so se novi deli besedila pripenjali na predhodno besedilo tako, da se je celota brala od zgoraj navzdol, zdaj prihaja v navado, zlasti po zaslugi socialnih omrežij, da se sveža sporočila postavljajo pred predhodna, tako da pridejo bralcu najprej pred oči sveže informacije, listanje navzdol po strani pa ga seznanja s historiatom. Tisk takega razporejanja po aktualnosti ni omogočal. Čeprav je tehnološko neproblematičen, se ne uveljavlja povsod in sistematično: sporočila na spletnem forumu SlovLit si npr. skozi leto sledijo od zgoraj dol, njihova letna kazala pa že v obratni smeri, od spodaj gor. Tudi historiat redakcij na wikijih gre od spodaj navzgor.

Dostopnost in dotakljivost

Dokaj počasi se udeleženci v komunikaciji ozaveščamo o manipulabilnosti besedil na tistem delu spleta, ki predvideva bralčev angažma. Ljudje iz kulture tiskane knjige živimo s predstavo dokončnosti in nedotakljivosti avtorskega pisanja. Spletnega prostora ne prepoznavamo kot enakovredne publikacijske možnosti in priložnosti za tesnejši stik z bralci in drugimi pisci v žanru, ampak ga veliko avtorjev jemlje le kot prostor samopromocije, za reklamo svojim natisnjenim knjigam. Avtor na spletu objavi posamezno besedilo, ki naj priča o njegovi prisotnosti in odprtosti novemu mediju, zraven pa napeljuje h konzumu drugih

svojih del, ki so dostopna samo v tiskani obliki. V principu bi lahko vse svoje leposlovje objavljali na Wikiviru, vendar se za to odločajo le redki, in še to le za posamezna svoja besedila. Objaviti jim pomeni objaviti tiskano knjigo pri »ugledni založbi«. Razlog ni v odsotnosti honorarja na Wikiviru, saj vedo, da bodo morali založbi celo sami plačati za objavo,⁴ ampak zaradi teže, ki naj bi jo »ugledna založba« dala izdaji. Ko avtorju svetujem, naj objavlja na zastoj spletnih mestih, kjer lahko pričakuje neprimerno večji bralski odziv kot pri tiskani izdaji (Pesnik.net, Locutio), in avtor odvrne, da ga spletna objava ne zanima, se izkaže, da mu očitno ne gre niti za izogibanje stroškom niti za čim širšo publiko.

Predstava o tem, kako naj avtor drži roko nad svojim besedilom, opogumlja tudi poskuse avtorjev, da bi si prilastili ekskluzivno pravico do kontrole enciklopedičnih podatkov o sebi in o svojem delu. Decembra sem prejel pismo slovenske pisateljice, ki ni bila zadovoljna s predstavitvijo svojega romana *Še vedno samska?* (2012) na Wikipediji. Motilo jo je, ker je bil od njenega pisanja predstavljen le ta roman, ne pa drugi poznejši in domnevno boljši, in razočarana je bila nad dejstvom, da na Wikipediji še ni gesla o njej kot pisateljici. Obregnila se je ob slovnične pomanjkljivosti gesla, da je v zgodbenem povzetku preveč podrobno izpostavljena osebna zgodba junakinje namesto njenega družbenega angažmaja in potožila, da naslova ni najbolj posrečeno izbrala, ker vzbuja asociacije na trivialno literaturo. Izrazila je željo, da napišejo študenti geslo o njej sami in o drugih njenih delih po formulacijah, ki jih je sama oblikovala in priložila, oz. da zbrisemo obstoječe geslo o knjigi, ki je ne ceni. Geslo o sebi je na Wikipedijo postavila že sama, vendar so ji ga zbrisali, ker je bilo prekopirano z drugega spletnega mesta in je kršilo avtorske pravice pisca. Enake usode bi bilo deležno tudi, če bi tekst zastavila »s svojimi besedami«, saj osebnosti ne smejo pisati gesel o sebi.

Pisateljici sem odgovoril, da gesla o romanih postavljamo v skladu s svojimi načrti, jo potolažil, da slej ko prej pride na vrsto tudi njen CV, in jo poučil, da brisanje korektno napisanega članka o romanu *Še vedno samska?* ne pride v poštev, ker bi bilo označeno kot vandalizem. Povzemam pisateljčin nespোরazum z Wikipedijo: dojela je pomembnost medija in sprejela poziv k sodelovanju, ni pa se sprijaznila z njegovo mozaično zasnovo, enciklopedično nevtralnostjo in odsotnostjo osrednje strokovne avtoritete, ki bi opravljala vlogo arbitra. Podobna je bila izkušnja z geslom o estradnici in poslovni ženski Katji Fašink na Wikipediji, ki je geslo o sebi oblikovala tako očitno samopromocijsko,

⁴ S honorarji od knjig se preživljajo le redki avtorji.

da je bilo predlagano za hiter izbris. S študenti smo ga za vajo očistili reklamne navlake z namenom, da obstane. Nesporazum z medijem razkriva njen predlog, da organizira študentsko pisanje wikipedijskih gesel o živečih medijskih in poslovnih osebnostih, ki bi študentom za pisanje plačevali; neplačljivost produkcije in uporabe informacij je namreč eno temeljnih določil wikipedizma.

Ostrejši je bil konflikt z Zvezdano Majhen na Wikiviru. Pesnica je študentom dovolila postavitev svoje pesniške zbirke *Talisman* (2005). Ko je po nekaj letih ugotovila, da medij ni opravil promocijske vloge, kot je pričakovala, je zahtevala njen izbris. Za razlog je navedla napake, ki jih je pri reprodukciji besedila zagrešil OCR in jih wikivirovci niso opazili in odpravili. Če zanemarimo možnost, da je izbris iz konkurenčnih razlogov zahtevala založba Mladinska knjiga, pri kateri je zbirka izšla in ji je avtorica morda prodala avtorske pravice, gre za dva nesporazuma z medijem. Pesnica je bila nad medijem razočarana, ker ji ni ponudil dokaza, da gojijo uporabniki (uredniki) do besedila spoštljiv odnos in bdijo nad avtentično in dokončno podobo besedila.⁵ Povrhu je zmotno predpostavila, da je za objavo na wikijih odgovorna institucija.⁶ Zahtevo za izbris je namreč poslala kar dekanu Pedagoške fakultete, kamor je bila v času, ko je od nje izprosila dovoljenje za objavo na Wikiviru, vpisana študentka. Pravzaprav do nesporazumov ni prišlo samo zaradi pesničinega nerazumevanja novega medija, ampak bi se lahko reklo, da imajo svoj izvir v anahronistični, tja v 19. stoletje segajoči predstavi o velepomembnosti leposlovja in pisateljev v sodobni družbi.

Avtorje od Wikivira dodatno odvrča spoznanje, da tam delo postane javna last in da nimajo več možnosti kontrole nad njegovo distribucijo. Najbolj jih zmoti možnost poseganja drugih piscev v besedilo, čeprav v praksi do takega poseganja ne prihaja. Besedilo na spletu se lahko podvrže strojni analizi sloga, iz njega se brez pretipkavanja citira ali se uporabi za predelave. Besedilo tako izgublja status nedotakljivosti.

Pozitivna razsežnost nezaupanja aktualnih avtorjev do objavljanja na Wikiviru je premik težišča literarne zgodovine od sodobnih besedil k starejšim besedilom v javni lasti. Postulat proste dostopnosti uresničuje z vrnitvijo k arhivskim virom, rokopisom, prvim natisom in neredigiranim besedilom.

⁵ Zagrozila je celo s tožbo namernega škodovanja pisateljskemu ugledu zaradi nemarne reprodukcije, čeprav je bilo vseh tipkarskih napak v pesniški zbirki zgolj 30 (ena na tri strani), kar je manj kot v običajni tiskani knjigi.

⁶ Avtorji težko dojamejo, da za gigantskimi globalnimi projekti, kot so Wikimedijina spletišča, ni nobene državne ali komercialne instance.

Neinstitucionalnost

Vsi trije primeri iz prejšnjega poglavja pričajo med drugim, kako globoko je zasidrana predstava o regulativni vlogi akademskih oz. nacionalnih institucij pri leposlovnem in strokovnem publiciranju. Podobni nespোরazumi se dogajajo tudi v forumski strokovni komunikaciji zaradi izkušnje naročnikov s tiskanimi mediji. Te so nekoč ustanovljale javne institucije in organizacije (SAZU je npr. izdajala *Razprave*, Slavistično društvo *Slavistično revijo*, SZDL časopis *Delo*) in so bili zato zavezani javnosti; javnost je lahko prek nadzornih organov preverjala in usmerjala njihovo delovanje. Današnji spletni forumi so nastali drugače: ne od zgoraj navzdol, ampak na pobudo zainteresiranih posameznikov, in so v tem smislu neuradna forma javne komunikacije. Forum živi v taki obliki, kot jo je med menijskimi izbirami določil njegov moderator, in samo tako dolgo, kot mu je v veselje oz. kot čuti potrebno. Če bo gospodaril proti pričakovanju naročnikov, se bodo ti osuli sami od sebe, ko se bo naveličal, bo moderiranje morda poveril komu drugemu, ker pa po taki nepridobitni časti ni veliko povpraševanja, je še najbolj verjetno, da bo forum preprosto ugasnil in ga bo v najboljšem primeru nadomestila kaka sodobnejša oblika strokovne komunikacije v režiji drugega podjetnega posameznika.

3. oktobra 2006 je slavistka uredniku SlovLita užaljeno očitala, da ni po zgledu časopisnega novinarja obvestil srenje o smrti dveh starejših kolegic, čeprav je za ti dve smrti vedela samo ona in bi edina lahko obvestila strokovno javnost. Istega dne sem v odgovoru skušal srenjo oza-vestiti o specifični medija z opozorilom, da je forum »najprej prostor za vaše objavlanje, ne pa za selektivno uredniško povzemanje literarnega, jezikovnega in slavističnega dogajanja. Če česa v Kroniki in SlovLitu ne najdete, je to zato, ker niste [tja] nič poslali.« In naročnike pozval k objavlanju novic. V nasprotno skrajnost je šel odziv Luka Vidmarja, ki je bil kot vodja OSIC-a za humanistiko prek foruma pozvan k pojasnilu kriterijev vrednotenja akademskih objav. Moderiranje foruma je pripisal zasebnemu interesu in tako upravičil svojo odločitev, da s srenjo na ta način ne bo komuniciral.

Zmotno bi bilo pričakovanje, da bo objave na spletu pripravljen kdo honorirati. Tako tiho pričakovanje sem vendarle gojil ob knjižni izdaji spletnega učbenika *Nova pisarija* pri Znanstveni založbi Filozofske fakultete, ker gre pač za akademsko založbo, ki ni zavezana profitu in učbenike svojih zaposlenih sicer skromno honorira. Ker je *Nova pisarija* objavljena pod licenco proste dostopnosti in uporabnosti (cc 4.0), jo lahko kdorkoli brez vprašanja in brez kompenzacije natisne ali celo

predela – to je bil razlog, da založba z avtorjem ni sklenila niti brez honorarne avtorske pogodbe: ne honorirana spletna objava je publikaciji okrnila institucionalni značaj oz. »uradnost«.

Večjo občutljivost za spremenjene pogoje na medijski sceni je treba priznati državnim institucijam. ARRS npr. subvencionira nekomercialne znanstvene revije tudi, če te zaradi proste spletne dostopnosti izgubljajo naročnike in bodo slej ko prej izhajale zgolj v elektronski obliki. Verjetno bo pri ARRS-u tudi še najlažje sčasoma doseči, da se ustrezno točkuje urejanje gesel za Wikipedijo, ki trenutno pri vrednotenju strokovne dejavnosti učiteljev in raziskovalcev nima nobene teže. Ministrstvo za kulturo že skoraj desetletje finančno podpira (sicer zelo skromno, ampak vendarle) študentsko postavljanje slovenske leposlovne dediščine na Wikivir in troje ministrstev skupaj (kulturno, za izobraževanje, znanost in šport ter za javno upravo) od jezikoslovnih institucij, ki jih subvencionira, zahteva, da na splet postavijo za javno uporabo vse slovarje, pa tudi podatkovne zbirke, na podlagi katerih so slovarji nastali.⁷

Hramba

Eden od bolj trdoživih očitkov spletu je, da bralca prikrajša za fizični stik z materialno platjo literature. Očitek zavračamo s trditvijo, da elektronska reprezentacija le pomaga literaturi ohranjati njeno izvirno materialnost, ki se v knjižnih redakcijah izgublja. V kulturi tiskane knjige bralec ni imel stika z rokopisom, težko je našel tudi prvo objavo teksta v periodiki ali v knjižnem natisu, literarna klasika mu je prišla v roke le v »dokončni« redigirani varianti.

Digitalna knjižnica s posnetki izvirnikov šele odpira bralcu pot do prvotnih besedilnih variant. Študent ob srečanju z besedilom v njegovem izvirnem kontekstu rad izjavi, da je avtor uporabljal arhaičen jezik, ne da bi pomislil, da se v času nastanka avtor ni izražal prav nič arhaično. Za nesporazum so krive redigirane izdaje klasikov, ki s pravopisnimi posodobitvami in poenotenjem vzbujajo vtis »večne veljavnosti« klasikov v primerjavi z nekanoniziranimi in neredigiranimi sodobniki. Neredigirani Prešernovi teksti na dLibu v obliki posnetkov izvirnikov šele omogočajo pravično primerjavo s teksti Koseskega in blažijo apriorne sodbe o »čudnem jeziku« Prešernovih konkurentov, saj se tudi neredigirani Prešeren zazdi podobno »čuden« oz. odmaknjen.⁸

⁷ »Za digitalno slovenščino«, SlovLit 1. feb. 2017.

⁸ Wikivir vendarle ne izkorišča možnosti elektronske reprezentacije originalov, ampak posnetke izvirnih objav (faksimile) kaže praviloma zgolj prek povezav, in je

Trdovraten je dvom v trajnost digitalne hrambe. Digitalna hramba je ob upoštevanju zahtev po rednem kopiranju in osveževanju dokumentov na strežniku in zahtev po kompatibilnosti nove strojne in programske opreme ter računalniških formatov vendarle zanesljivejša od hrambe papirnatih dokumentov, ki so izpostavljeni propadanju podlage in pisave.

Slikovnost je bila v knjižni kulturi rezervirana za otroke (slikanice, učbeniki) ali preprosto ljudstvo (*biblia pauperum*, stripi), sicer pa stigmatizirana. Na spletu se je slikovnost emancipirala. Najbolj čudaški med predstavljenimi nespোরazumi z medijem kaže, kako je emancipacija slikovnega pripeljala celo do diskriminacije besedilnega. Mislim na pošiljke in objave jpg-jev ali slikovnih pdf-jev besedil, večinoma obvestil, vabil, zapisnikov, pravilnikov in drugih institucionalnih dokumentov, torej na objave v formatu, ki besedilu ni primeren in otežuje reprodukcijo. Besedila na sliki ni mogoče niti označiti z miško in ga prekopirati v kak drug dokument niti iskati po njem besed in besednih nizov; pretipkavanje takih izdelkov bi bilo butalska dejavnost. Rekonstruirajmo postopek: pisec v urejevalniku sestavi besedilo, nariše zraven vrtnico in doda podpis, potem ga z barvnim tiskalnikom iztisne, s skenerjem iztis ponovno digitalizira, ga spravi z ljubo končnico pdf in zapakira kot priponko v e-pošto. Zakaj se ljudje mučijo po tej dolgi poti, ko bi lahko ostali pri besedilnem formatu in ohranili njegovo polno funkcionalnost, mi ni jasno. Je poleg fascinacije s slikovnim na delu tudi želja po fiksiranju besedila in vzpostavitvi njegove nedotakljivosti oz. nespremenljivosti?⁹ Poslikovljenje besedila spominja na zaklepanje besedila in je nezdržljivo s kulturo prostega dostopanja.

Nekako od leta 2000 oddajajo študenti diplomske naloge tudi v digitalnem formatu, na cedejki, priloženi tiskanemu izvodu. Univerza v Ljubljani premore repozitorij za hrambo in prosto dostopnost študentskih zaključnih izdelkov, ki pa ga humanistične discipline na Filozofski fakulteti z redkimi izjemami ne uporabljajo, čeprav se samo tako lahko izognemo nevarnosti uničenja digitalnega unikata. Podjetnejše fakultete in oddelki postavljajo diplome na svoja lokalna spletišča, sicer pa se stroke objavam diplom izogibajo z izgovorom, da za to nimajo pravne podlage, tj. izrecnega študentovega privoljenja. Izgovor je prazen, saj so po veljavni slovenski zakonodaji diplome/magisteriji/doktorati 10 let v lasti institucije, na kateri so nastali. Institucija bi morala biti še

v tem smislu anahron. Idealna bi bila vzporedna predstavitev faksimilov in kritičnih prepisov, kot smo pokazali pri Jenkovih *Vajah* (1854 in 1855) ali Tomanovih *Glasih domorodnih* (1849).

⁹ Če ne gre le za diletantizem oz. digitalni analfabetizem.

kako zainteresirana za njihovo postavitve, saj so dokaz njene dejavnosti. Najbolj ugovarjajo objavi diplom malomarni mentorji, ki diplomskih nalog niti prebrali niso in se bojijo, da se razkrije njihovo slabo mentoriranje. Izkazalo bi se lahko, da so nekatere celo prepisane. Drugi mentorji se bojijo, da bodo iz diplom na spletu kolegi vzeli gradivo in jih prehiteli z objavami. Tudi ta izgovor je prazen, saj si naloge lahko že zdaj izposodijo v knjižnici in gradivo iz njih prepíšejo.

Spletna hramba diplome je drugo ime za dostopnost, unikatni vezani izvod v knjižnici pa je drugo ime za ekskluzivnost. S preprečevanjem spletne dostopnosti akademskih izdelkov institucije delajo same sebi škodo in razkrivajo svojo nekompatibilnost z novo kulturno paradigmo.

Status objavljenosti

Z internetom se je rodil nov pomen izraza »postaviti besedilo«. Nekdaj so besedila postavljali stavci v tiskarni, kar pomeni, da so jih pretipkali iz rokopisa v stavni stroj, od koder so šla v tisk (razmnoževanje) in naprej med bralce. Postavitvi je praviloma sledila objava. Redko se je zgodilo, da postavljeno besedilo ni prišlo med bralce, npr. če je bilo pred natisom cenzurirano ali če je bilo namenjeno le interni rabi v varnem zavetju zaključene gostilniške družbe. Danes »postaviti besedilo« pomeni naložiti (»uploadati«) besedilo na kak strežnik oz. na kako spletno mesto. Če je to mesto poznano kot občilo, kot medij, ki je zainteresiran, da postavljeno pride pred oči čim več bralcem, potem postaviti pomeni hkrati tudi objaviti. Veliko pa je postavitve, za katere ne moremo uporabiti besede objava. Če je besedilo samo postavljeno na splet, ga je najti približno tako težko kot iglo v senu. To velja seveda samo za dokumente, na katere ne kaže nobena povezava in niso vključeni v nobeno spletno kazalo, in za tista spletišča, ki ne dovoljujejo indeksiranja takih lebdečih, nepovezanih dokumentov. Na zaslon jih lahko prikliče samo tisti uporabnik, ki mu je oseba, ki je dokument naložila, sporočila spletni naslov.

V spletnem okolju objaviti besedilo pomeni postaviti dokument z namenom, da ga najde in prebere čim več ljudi. Za pravo objavo se je treba potruditi. Najbolj prispeva k vidnosti postavitve na močno obiskovano mesto, kot so spletni časopis, blog ali forum, oglašanje teksta in njegova vključitev v kazala na takih mestih. Pomagajo tudi hiperpovezave v besedilu: več ko jih ima, bolj se vpenja v sobesedilo in lažje je priti do njega. Prav nobenega dvoma ni, da so besedila na Wikipediji, ki se pri iskanju znajdejo na vrhu med zadetki, objavljena.

Enako velja za besedila na Wikiviru, ni pa to več tako samoumevno za tekste na Wikiverzi, ki jih iskalniki sicer hitro registrirajo in so lahko najdljivi, vendar Wikiverza ni prostor, kamor bi besedila postavljali z namenom vesoljnega ogledovanja, ampak je sklop učilnic, v katerih so teksti namenjeni lokalni, razredni rabi. V ta okolja je res mogoče komurkoli kadarkoli pokukati in se celo priglasiti k besedi, vendar bi bilo izkoriščanje tega prostora za večjo vidnost tekstov, ki niso namenjeni akademskemu predavanjem, seminarjem in vajam, razumljeno kot zloraba.

O tem, ali ima besedilo na spletu status objave ali ne, odloča v prvi vrsti avtorjeva namera. Če je bilo tja postavljeno z namenom, da bi ga prebralo čim več ljudi, in je tudi ustrezno opremljeno (s ključnimi besedami v glavi, z linki, vključenostjo v kazala, reklamiranjem na foru-mih in v iskalnikih), potem gre za objavo. Če pa takega namena ni bilo in smo nanj naleteli povsem naključno ali celo z nelegalnim vdorom na strežnik oz. se je v javnem obtoku znašlo po avtorjevi nespretnosti, potem je bilo na splet samo postavljeno, ne pa tudi objavljeno. O potrebi natančnejšega določanja statusa objave lepo priča tavitološka sintagma »javno objaviti«: včasih je bilo dovolj reči samo objaviti 'postaviti pred javnost', 'uradno sporočiti javnosti', danes pa se marsikomu zaradi različnih stadijev priobčanja zdi primerno poseči po nerodni sintagmi, ki pomeni pravzaprav 'javno postaviti pred javnost'. Spreminjava tehnologija in zakonodaja ustvarjata med obema pojmom obsežno sivo polje, kjer imajo besedila nejasen pravni status, ki neti nespোরazume. Mislim na spletišča, kot sta Facebook in Twitter. V principu gre za zaprte komunikacijske kroge, ki pa v posameznih primerih, ko piscem uspe pritegniti pozornost množic, zlahka prestopijo polje zasebnega, internega ali klubskega.

Ne vem, kako pravno regulirati to dinamično področje, prepričan pa sem, da je današnja pravna praksa, ki se oklepa modelov tradicionalnega objavljanja v tiskanih medijih in skuša po tem zgledu diktirati obnašanje na spletu, zgrešena in civilizacijsko razdiralna. Narobe je, ko v precepu med dvema pravicama, kadar sta si navzkriž, tj. med pravico do informiranosti in pravico do zasebnosti, daje prednost slednji.¹⁰

¹⁰ O negativnih izkušnjah te vrste poročam v poglavju Varovanje zasebnosti v *Novi pisariji*.

Nezaključenost, prestopanje žanrskih meja, skupinsko avtorstvo

Eno večjih nelagodij za pisca, vzgojenega v knjižni kulturi, predstavlja nezaključenost spletnih besedil. Študentje imajo spočetka zadrege s pisanjem neposredno na splet. Odločijo se raje za komponiranje v urejevalniku in šele potem, ko je besedilo sprejel in potrdil mentor, ga upajo prekopirati na splet. Neprimerno bolj so strokovnjaki sproščeni v medsebojni pisemski izmenjavi, kjer se tolerira uporaba samih malih črk, kjer prihaja do zatipkanin in celo opuščanja ločil, čeprav vse to povzroča nesporazume. Ob predlogu amandmajev na zakon o jeziku v visokem šolstvu se je v ožjem akademskem krogu razvila zanimiva diskusija, ki sem jo postavil na oddelčno spletišče in jo osveževal ter opozarjal nanjo na forumu,¹¹ dokler se ni izkazalo, da je delež zasebnega čustvenega opredeljevanja v kombinaciji z jezikovno in slogovno neskrbnostjo do te mere prekril strokovno argumentacijo formulacij za javnost, da bi bilo nadaljnje postavljanje korespondence v javnost brez redakcije neprimerno.

Meje med žanri niso vedno ostre in zdi se, da pogosteje kot nekdanj do nesporazumov v komunikaciji prihaja zato, ker jih pisci mešajo. Zgodi se, da učitelja razburi študent, ki se nanj obrne s strokovnim vprašanjem, vendar v slogu, kot bi se s svojim sošolcem pogovarjal o vsakdanjih družabnih rečeh. Spletna objava rahlja tudi žanrska pravila literarne kritike. V mislih imam parodično literarno kritiko¹² in parodično strokovno kritiko.¹³

Skupinsko avtorstvo na spletu gre skupaj s prakso objavljanja v t. i. velikih znanostih, manj pa z dosedanjo prevladujočo prakso individualnega objavljanja v humanistiki. Izjema so Wikimedijina spletišča. Člankov na Wikipediji avtorsko ne pripisujemo kljub licenci cc by, ki zahteva samo to, tudi če je slučajno avtor en sam ali je avtorjev malo. Pri *Novi pisariji* so kolegi sodelovali s popravki in replikami, vendar v tako nesorazmerni količini, da je knjiga še vedno individualno avtorska. Zadrega se je pojavila pri članku, ki sva ga na Wikiverzi zasnovala z Jernejem Polajnarjem in ga objavila v reviji *Andragoška spoznanja*

¹¹ »O slovenščini v znanosti in izobraževanju«, Oddelek za slovenistiko 29. jun.–19. jul. 2016.

¹² Andraž Jež, »Andrej Hočevar«, *LUD Literatura* 16. jan. 2013.

¹³ Barbara Leban, »Srečna, ker sem ženska: Poskus narobne kritike«, *LUD Literatura* 23. jan. 2014. Za poročilo o podobnih nesporazumih okrog strokovne kritike v času pred spletom glej Miran Hladnik, »Slovenske literarne potegavščine«, *Wikiverza* 13. jan. 2013.

(Hladnik in Polajnar). Soavtor je prispeval 10 % besedila in bibliografi so se znašli v zagati, kako vpisati soavtorska deleža ob dejstvu, da Cobiss avtorske deleže privzeto razporedi somerno ali pa avtorstvo pripiše samo vodilnemu avtorju. Prepričati ga bo treba, naj avtorsko udeležbo registrira natančneje, saj wikiiji v historiatu strani deleže pokažejo do znaka natančno. Cobiss bomo morali tudi usposobiti, da registrira vsaj daljše in kvalitetnejše od trenutno 155.000 člankov na slovenski Wikipediji in članke na drugih Wikimedijinih spletiščih.

Citiranje

Specifika spletnih besedil so povezave (linki, hiperlinki). Kažejo na avtorje, objave in pojme, na katere se sklicujemo, in do neke mere nadomeščajo opombe in reference v tiskanih besedilih. Pri prenosu besedila z zaslona na papir (koliko časa bo to sploh še treba početi?) se mora urednik odločiti, kaj z linki. Podčrtani in v modri barvi delujejo grdo, zato jih radi popolnoma zanemarijo, kar pa ni dobro, ker bralec s tem izgubi pomemben podatek. Posebej problematično je to pri znanstvenem tisku z obvezno vzporedno prosto dostopno spletno varianto teksta, ki je z izgubo linkov prikrajšana za svojo polno funkcionalnost. Zgled natisnjenega besedila vleče tako močno, da avtorji v urejevalniku povezav sploh ne vnašajo, če pa jih že, jih navajajo v tipografsko neužitni in neklkljivi obliki dolgih URL-nizov. Avtorje opogumljam za vgradnjo hiperpovezav v besedila, urednike pa, da povezave v spletni verziji besedila ohranijo, v natisnjeni verziji pa napravijo vidne z izbiro drugega fonta, s sivo barvo črk ipd.

Prenekateri avtor citira spletne vire ločeno od natisnjenih, čeprav za ločevanje ni pametnega razloga, saj so spletni viri običajno digitalizirane natisnjene publikacije ali podatkovne zbirke. Tudi tu je treba na enak način, kot smo navajeni za tiskane vire, navesti metapodatke v zaporedju avtor, naslov, podnaslov, naslov revije itd. in šele na koncu URL oz. omembo, da je tekst *Na spletu*. Ločevanje spletnih virov od drugih je izraz njihovega podcenjevanja. Zelo pogosta nemarnost so navedbe URL-jev brez drugih obveznih metapodatkov, kamor spadajo avtor, naslov strani, ime spletišča in datum objave.

Če le obstaja možnost dostopa do polnega besedila, iz katerega smo citirali, bibliografski navedek vira opremimo s povezavo do polnega besedila, vendar nikakor ne z navajanjem URL-jev, posebno dolgih ne, ampak z vgradnjo URL-ja v naslov citirane publikacije ali kateri drug

del niza bibliografske navedbe kot hiperlink. Povezava bralca usmerja bodisi na enciklopedični zapis o avtorju, če je sklicevanje zelo splošno, na celotno knjigo ali konkretno mesto v knjigi. Pri razporejanju bibliografskih enot v spletni objavi ni potrebno niti nerodno postavljanje priimka pred ime, ki zahteva uporabo vejice, če noče grešiti proti pravopisu, niti slediti abecednemu zaporedju, saj enote ne iščemo več z listanjem po seznamu, ampak z uporabo tipk <ctrl> + <f>. Spletna objava odpira možnosti manj mehanične razporeditve referenc: po številu sklicev, pomembnosti, kronološko, geografsko itd.

Ker na spletu navedene reference lahko povežemo na zapise v Cobissu ali kar s celotnim besedilom, se poraja vprašanje, ali je sploh še smiselno navajati vse podatke bibliografske navedbe, kakor še vedno narekujejo različni citatni slogi. Zadovoljili bi se lahko le z avtorjevim imenom, naslovom dela, letnico izida in povezavo na Cobiss, pri seznamih del enega samega avtorja pa le z zadnjimi tremi podatki. Spletne strani niso paginirane (razen kadar gre za spletno stran, ki vsebuje posnetek paginirane knjige ali članka), zato oprema citata s stranjo ni mogoča, pa tudi sicer ni potrebna, saj citirane nize hitreje najdemo z ukazom »Išči«.¹⁴

Spremenljivost besedil na spletu je zahtevala vpisovanje datumov ogleda v seznam citiranih spletnih virov. Vendar je navajanje datuma ogleda običajno odveč. Vestni avtor si veljavnost spletnih virov ogleda pred oddajo besedila v objavo, torej je datum objave besedila tudi datum zadnjega ogleda spletnih virov. Bolj kot datum ogleda je važen datum objave spletnega dokumenta oz. datum zadnje spremembe, za beležen v glavi ali na dnu dokumenta.

Več citatnih slogov zahteva v seznamih virov navajanje letnice takoj za avtorjevim imenom. Letnica izpostavlja starost in aktualnost referenc, hkrati pa ločuje različne objave istega avtorja. Na spletu lahko brez škode uporabimo tradicionalno zaporedje bibliografskih enot z letnico proti koncu bibliografskega niza, saj neposredne povezave na vir poskrbijo za natančnejšo identifikacijo citatov.

¹⁴ Več o razlikah med konceptoma knjižne in spletne strani gl. v prispevku Igorja Krambergerja »Iskanje in najdenje«, SloLit 5. feb. 2014 in »Dopolnitev« 7. feb. 2014.

LITERATURA

- Fiormonte, Domenico in Cinzia Pusceddu. »The Text As a Product and As a Process. History, Genesis, Experiments«. *Manuscript, Variant, Genese – Genesis*. Ur. E. Vanhoutte in M. de Smedt. Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taalen Letterkunde, 2006. 109–28. Academia.edu.
- Hladnik, Miran. »Elektronski literarnovedni viri in računalniško pisanje«. *Jezik in slovnstvo* 40.7 (1995): 243–54.
- Hladnik, Miran. *Nova pisarija*. Wikiknjige, 2016.
- Hladnik, Miran in Jernej Polajnar. »Wikiji v izobraževanju: Po desetih letih izkušenj«. *Andragoška spoznanja* 22.4 (2016): 73–83; Wikiverza.
- Schillingsburg, Peter L. *From Gutenberg to Google: Electronic representations of literary texts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Misunderstandings Caused by Media Change

Keywords: literature and media / print / electronic media / web texts / authorship / free access / publishing / citation

Current alternative messaging possibilities, in particular the internet, urge consideration of mediality and (or conveyance of) literature—that is, of how media shape and determine a message. Errors and misunderstandings that arise as media change and users remain inert point up the specificities of media (both print and screen). There is evidence of misunderstandings in literary and related scholarly communications caused by a text's format, page length, concept of authorship, manipulability, openness, genre hybridity and officiality, open access culture, altered understanding of what it means to be published, new possibilities for archiving, and means of referencing and citing. The experiential sources were a Wikisource project aimed at copying the entire Slovenian literary production in the public domain onto the internet, scholarly communications in the SlovLit discussion list, and preparing an online textbook, *Nova pisarija*, for publication in print.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article
UDK 316.772.5:821.163.6.09

Po hipertekstni fikciji: remediirana in konceptualna besedila in zgodbe

Janez Strehovec

Inštitut za nove medije in elektronsko literaturo, Pleternišкова 5, 1000 Ljubljana
janez.strehovec@guest.arnes.si

Hipertekstna literarna besedila, koncipirana kot zbirke besedilnih enot, ki se odpirajo s klikanjem na hiperpovezave, so bila v 90. letih 20. stoletja v ZDA odmevna literarna praksa, vendar je ta usmeritev izčrpala svoje potencialne. Članek zato usmerja pozornost na novo generacijo digitalnih besedilnih projektov z literarnimi funkcijami, ki so izrazito konceptualni in usmerjeni v raziskovanje posebnosti besede in črke v novomedijskem stanju, prav tako pa nas zanimajo širša vprašanja besedila v času novih medijev in nove oblike pripovedovanja zgodb. Ugotavljamo, da vpeljava novomedijske specifičnosti (načelo born digital) na literarnem področju ne zadostuje, pozornost je treba usmeriti k družbenim vprašanjem medijev in novim kulturnim paradigmam. Stvari, ki so bile še pred nekaj desetletji izključna domena umetniških in literarnih eksperimentiranj, si prisvajajo (in profanzirajo) sedanja družbena omrežja (npr. časovno omejene in izginjajoče fotografije in videi pri aplikaciji Snapchat). Elektronska literatura tudi reaktualizira koncept remediacije, še posebej pri filmu, videu in video igrarh. Članek obravnava t. i. posthipertekstno e-literaturo, se ustavlja ob sociolingvističnih vprašanjih besedila v družbenih omrežjih (npr. Twitter) in predstavlja besedilni projekt Dronska pesem. Vsi ti pojavi nas usmerjajo k razširjenemu konceptu besedila danes, ki preizprašuje njegovo materialnost in konceptualnost.

Ključne besede: literatura in mediji / elektronska literatura / digitalna besedilnost / družbena omrežja / hipertekst / konceptualnost

Besedilo je zgodovinski in zato spremenljiv pojav, ki je odvisen od razvoja tehnologij pisanja, oblik komuniciranja in poglobitvenih kulturnih paradigem, kar pomeni, da so v sedanjosti zanj pomembni tudi novi mediji (npr. sms, blogi, video igre), spremembe jezika v spletnem komuniciranju (neologizmi, sleng, ikone emocij, okrajšave, emoji) ter družbena omrežja in aplikacije (med njimi *Facebook*, *Instagram*, *Snapchat* in *Twitter*). Razumevanje besedila danes zahteva njegovo umestitev v krog interakcij z neverbalnimi znakovnimi sistemi in svetom novih medijev ter z njim povezane algoritemske in vizualne kulture. Prav tako se pro-

blematika besedila dotika novih oblik (samo)definiranja posameznikove identitete skozi njegove profile, predstavitve na Facebooku, selfije in bloge. Za takšno besedilo so bistvene tudi zgodbe, ki vpeljujejo nove (vizualne, kinestetične, avditivne, taktilne) označevalce in se osredotočajo na zanko, ki nadomešča sekvenčno, linearno, napredujočo, v zapletu in razpletu kulminirajočo verbalno pripoved.

Verbalni medij je močan v opisovanju junakove psihologije, še zlasti ekstremnih mentalnih stanj, vzpostavljanju vzročnih povezav in konstruiranju zapleta, tako da je bralec zgodb, oblikovanih v tem mediju, relativno »varen«; to tudi pomeni, da se lahko brez večjih težav prebije skozi besedilno pokrajino, ne da bi moral intenzivno zapolnjevati nedoločena mesta (Ingarden 299) ali beline in odprtine (Iser 64). Statične ali animirane podobe lahko olajšajo predstavljanje, saj bralec z njihovo pomočjo dobi boljšo predstavo o prostorskih plasteh, ki se pojavljajo v zgodbi. Tudi avditivne, taktilne in gibalne posebnosti lahko veliko dodajo k zgodbi (Page in Thomas, 2). Obrazna mimika in telesni gibi imajo pri tem posebej pomembno vlogo, prav tako pri pripovedovanju zgodb sodelujejo koncepti in naprave, vzete iz sedanje medijske kulture s središčno vlogo video iger. Prvoosebni strelec iz teh iger se (samo)predstavlja prek Facebooka, selfijev in tvitov, ki so izrazito individualizirani in udarni; prizadevajo si namreč za učinkovitost mentalnih puščic.

Nick Belardes je bil med prvimi, ki je napisal roman v tvitih, in sicer *Small pieces*, ki ga je na Twitterju objavljajal med letoma 2008 in 2010. Na spletnem portalu *The Newyorker* (4. in 11. junij 2012) je dostopno besedilo v tvitih Jennifer Egan z naslovom *Black Box*. Pri obeh projektih gre za eksperimentalna iskanja, v katerih avtorja pristaneta na omejitve 140 znakov v besedilni enoti in z dodajanjem takšnih enot konstruirata pripoved, ki včasih učinkuje zelo aforistično oziroma kot pesem v prozi. Vendar omejitve na število znakov ni tako frustrirajoča, saj vrsta tradicionalnih pesemskih oblik ni nič manj omejujoča v svojih formalnih zahtevah. Pomislimo na sonet in triolet ali haiku.

Nove generacije zgodb nastajajo tudi kot objave na blogih, ki praviloma vključujejo avtobiografske sestavine, že dolgo pa je poznana tudi zvrst romana, ki ga sestavljajo elektronska poštna sporočila (npr. Astra Tellerja *Exegesis*, 1997). Selfiji in tviti nas usmerjajo h kratkim kulturnim formatom, značilnim za popularno kulturo, ki temelji na družbenih medijih. Ti se v okviru spletnega mreženja uresničujejo z aplikacijami, prav te pa izkorišča nova generacija zgodb kot aplikacij. Primer zanjo je Alana Bigelowa *How to Rob a Bank* (2016), ljubezenska zgodba v treh delih, prirejena za računalnike in predvsem mobilne zaslonske naprave. Zgodba se osredotoča na prigode mladega in neizkušenega

roparja banke in njegove partnerke. Gre za projekt, umeščen v mobilno in internetno kulturo, kar pomeni, da so njegovi ključni igralci ob človeških glavnih junakih tudi hardverske in softverske komponente, torej programi in aplikacije. Zgodba o neizkušnem roparskem paru je postavljena na zaslon mobilnika (konkretno iphona) kot karseda vsakdanje naprave. V tej zgodbi glavna junaka in bralci/uporabniki uporabljajo vrsto aplikacij za mobilnike. Kakšno bo vreme, današnjemu posamezniku ne razkriva pogled navzgor, k soncu ali oblakom, ampak na zaslon, na enega izmed vremenskih kanalov. Kam bo potoval, mu ni treba opisati, temveč sopotniku (in bralcem) samo pokaže pot na Googlovi zemljevidni aplikaciji. Današnjemu posamezniku aplikacije sploh omogočajo osnovno orientacijo v svetu, so generator njegove vednosti, oblikovane na podlagi najdenih zadetkov. Z aplikacijami omogočeno iskanje zato funkcionira kot eden izmed oblikovnih načinov, ki prispevajo k narativnosti.

How to Rob a Bank odpira svet, v katerem se stalno iščemo. Ko se ti zastavi vprašanje o smrti, z ustrezno aplikacijo poiščeš navodila, kako se napiše oporoko. Ko načrtuješ rop banke, se pozanimaš o tej stvari tako, da jo vpišeš v iskalnik, pri iskanju primernega orožja pa si pomagaš s spletno trgovino. Odločaš se glede na zadetke, ki ti jih ponudi iskalnik. Ti so vedno številčni, ne gre za enoznačen ali bipolaren svet (shakespearovski biti ali ne-biti), prav tako ti spletni zemljevid ne pokaže le ene, ampak tudi alternativne poti, prostorske podatke opremi s časi, potrebnimi za premagovanje sugeriranih razdalj. Tudi na eBayu in Amazonu je velika konkurenca ponudnikov različnih naprav. Misliš, deluješ in orientiraš se glede na zadetke svojih iskanj; ko tvitaš, tudi na dodatne informacije, ki ti jih priskrbita označbi @ in #, ki ju vneseš k posameznim besedam v tvitih. Hibridnemu bralcu-gledalcu-poslušalcu predstavlja zgodba o bančnem ropu tako verbalni kot vizualni dogodek, ki ga lahko večkrat ponovi, kajti spremenljivke iz družbenih omrežij prispevajo k različnim potem skozi zgodbo.

Besedilo v času družbenih omrežij in konceptualnosti

Med novimi družbenimi in kulturnimi paradigami, ki opredeljujejo resničnost, v katero se umeščajo z novimi mediji oblikovana besedila, omenimo vseprisotno kompjutiranje, ki poteka na množicah, med sabo povezanih stacionarnih in mobilnih naprav (Ekman), povezave umetniških in ekonomskih inovacij (Bazzichelli, Strehovec), nove oblike upora, denimo v obliki oblaka (Fish), in vpeljava vizualnih označeval-

cev v verbalna besedila (Pavalanathan in Eisenstein). Za takšne tekste je bistven vstop v intenziven realni čas, ki generira kompleksne *zda*je, v katere se, metaforično rečeno, nalaga vedno več časovnih (preteklih in prihodnjih) vsebin (Strehovec). Gre za *zda*j s težo, ki si ga zapomniš in ni nekaj mimobežnega. Podobno vlogo ima v Flusserjevi teoriji sedanjost, ki je mesto, v katerega se iz vseh smeri zlivajo prihodnje vsebine (215). Takšen *zda*j je tudi podlaga nove časovnosti kot intenzifikacije, ki jo izražajo okrajšave in kar se da kratki formati.

Glasbeni video, vožnja z različnimi napravami v tematskem parku, kratka zgodba, *elevator pitch* (s tem angleškim izrazom označujejo zgoščeno predstavitev osebe, predmeta ali storitve v povprečnem času vožnje z dvigalom v ameriških stolpnih), sms, video na Instagramu (v trajanju od 3 do 60 sekund) in tvit so po obsegu omejeni; pri vseh gre za redukcijo, štetje ne le besed, temveč znakov in sekund, se pravi za intenziven čas, ki postaja vedno krajši. Postopki, ki omogočajo takšne zgoščitve, postajajo paradigmatični za sedanjo množično kulturo, ki je področje z velikim smislom za nagovarjanje posameznika. Kratki rezi in digitalno oblikovanje se iz glasbenega videa (kot v 80. letih prek MTV uveljavljene zvrsti) širijo na filme, ki pogosto učinkujejo kot zaporedje kratkih videov (tudi pri visokoproračunskih uspešnicah, npr. o Jamesu Bondu). Na ravni doživljanja jih spremlja udarnost, prizadevanje za to, da zadenejo gledalce, opozorijo nase, so prepričljivi, nas ne pustijo hladnih. Takšna usmeritev izhaja iz pozornostne ekonomije (Goldhaber), povezane s pravcatimi tekmami med kulturnimi vsebinami na zaslonih, z namenom, da zavzamejo čim bolj opazno in arbitrarno mesto. Selfiji, YouTube videi, Snapchat vsebine in tviti sodelujejo v teh tekmah.

Pomembna paradigma, ki vpliva na oblikovanje novomedijskih kulturnih vsebin, je tudi konceptualnost, ki je bila spremljevalka neo-avantgardne konceptualne umetnosti 60. in 70. let prejšnjega stoletja, srečujemo pa jo tudi pri sodobnih umetnostnih gibanjih (konceptualni so nekateri aktivistični projekti skupine The Yes Men). Videti je, da so danes koncepti tisti, ki štejejo na različnih področjih. Če je bil še pred dvema desetletjema v kulturi tematskih parkov in veleblagovnic poudarek na doživetjih, ki so gonilo družbe doživetij (Schulze) in estetiziranih umetnih svetov, postajajo zdaj poglavitni dejavnik kulturnega in širšega družbenega razvoja koncepti, ki jih srečujemo na številnih neumetniških področjih, npr. v ekonomiji finančnih trgov in (post)politiki. Tudi vrsta spletnih pojavov je konceptualnih, med njimi Kickstarter, ki spodbuja kreativna iskanja na različnih področjih. Konceptualna so še besedila, oprta na novomedijske podlage in odprta za različne konstrukcijske posebnosti, ki vključujejo tudi

upoštevanje prostorske sintakse, širitev znakov iz abecede naravnih jezikov s programskimi in skriptnimi jeziki ter novodobne ideograme in piktograme, ki so artikulirani kot smeški in emoji (Pavalanathan in Eisenstein).

Že od 1990 obstajajo na internetu verbalne vsebine, ki so v tesni povezavi z vizualnimi. Povezavo verbalnega in vizualnega implicira koncept besede-podobe-virtualnega telesa (Strehovec), ki je središčnega pomena pri elektronski literaturi. Srečamo ga tudi pri besedilnosti, ki se oblikuje v družbenih omrežjih. Težnji, da je vredno pisati o vsem in vse popisati (imperativ literarnega realizma iz 19. stoletja), je komplementarna zahteva, da je treba fotografirati in posneti vse, in to iz različnih kotov; posnetkom, nastalim v višini snemanega objekta ali osebe, je nujno dodati še tiste iz ptičje perspektive, kar omogoča predvsem snemanje z droni.

Pri tem je pomembno, da se tako pri snemanju kot fotografiranju poudarek vedno bolj usmerja k opisani in snemani osebi, se pravi jazu, ki se uresničuje skozi prvoosebne zgodbe. Kartezijanski *mislim, torej sem* se umika vizualnemu kognitivnemu *fotografiram, torej sem*. Tisti, ki snema, vedno pogosteje snema prav samega sebe, kar demonstrirajo popularni selfiji, ki nikakor niso le novodobni avtoportreti, ampak demonstrirajo kompleksnejšo filozofijo, ki vključuje njihovo terapevtsko in nadzorno funkcijo. Selfiji referirajo na telo (še posebno pri ženskih snemalkah), nadomeščajo pogled drugega in ga hkrati dopolnjujejo z zelo individualizirano zrcalno sliko. Raziskave kažejo, da predvsem mlade ženske veliko raje snemajo selfije, kot pa jih objavljajo, kar pomeni, da ti bolj služijo zasebnim ciljem, npr. nadzorovanju in korigiranju telesne podobe (Wagner, Aguirre in Sumner). Logika prvoosebnega strelca (ang. *first person shooter*) se iz video iger (veliki uspešnici v tej zvrsti sta bili Doom in Quake) seli na druga področja, kjer se vse vrti okrog posameznika, ki prevzema vlogo glavnega junaka, postavljenega v svet sledilcev (kot je sočlovek definiran v kulturi družbenih omrežij).

Bistveno je tudi, da posameznik s snemanjem selfijev ni več sam, ampak ima vselej ob sebi svojo instantno podobo. Brez nje bi se počutil odtujenega in dezorientiranega, saj takó kontrolira svoj telesni videz in z njim povezano identiteto. Posameznik je torej fizična oseba plus vsota njenih najnovejših selfijev oz. na podobi temelječih statusnih posodobitev. Tu ne gre za narcisizem, temveč za nadzorovanje svojega dnevnega razpoloženja in emocij, kar vodi k nizom povratnih zank med posameznikom in njegovimi instantnimi predstavltvami na zaslonih. Glede nanje kaj spremeni, popravi, popravljeno pa takoj preveri z novim posnetkom. Selfiji nastajajo na poznanih lokacijah in tudi v nekrajih

(Auge), tj. na področjih brez zgodovinskih podlag in identitete; takšna so letališča, terminali, trgovinska središča, omrežja.

Digitalni postliterarni teksti po hiperteksti literaturi

Kultura selfijev, Snapchat videov in tvitov je instantna in neposredna, njene vsebine so kot izstrelki, ki merijo na uporabnike in sledilce. Produkcija teh vsebin je količinsko izjemna (recimo 500 milijonov tvitov in dve milijardi in pol Snapchat fotografij in videov dnevno v začetku 2017), kar je dokaz nove (digitalne, medijske) pismenosti, ki je na delu v družbenih omrežjih. Ta pismenost pa je podlaga tudi za literarne projekte, ki so oprti na nove medije in vključeni v t. i. elektronsko literaturo. Tudi zanjo so bistvene spremembe, ki izhajajo iz novih kulturnih obratov in predvsem konceptualnosti.

Kakšen tekst se pojavlja v novih medijih? Okrajšan, omejen (pri sms-ih, tvitih kot mikroblogih besedil), v nastajanju in sodelovanju številnih piscev, kot mobilna aplikacija (omenjeni projekt Bigelowa), vezan na *elevator pitch* (torej izrazno zgoščenost in promocijski jezik), emocionalen (ikone emocij, emoji), poln okrajšav, ki izhajajo iz spletnega in mobilnega komuniciranja, kinetičen (v trakovih svetlobnih diod v umetniških instalacijah, npr. newyorškem Times Squaru), na zaslonih trakovih, ki spremljajo breaking news, in okrašen, podprt s podobami. To pomeni, da je večmedialen in večmodalen, sestavljen tudi iz besed, ki se jih dotikamo (v okviru tehniških podlag za virtualno resničnost). Eksperimentiranje tako z besedami kot z zgodbami in organizacijo teksta danes spremlja predvsem besedilne projekte po hipertekstu, ki jih lahko vključimo na področje elektronske literature in so izrazito konceptualni.

Omenili smo elektronsko literaturo kot v praksi zelo negotovo, relativno slabo institucionalizirano področje, ki je imenovano s tem tehničkim, malo natančnim izrazom, kajti takšna besedilna praksa ni nadaljevanje tiskane literature z drugimi sredstvi, temveč je izrazito oprta na novomedijske tehnike in postopke. Smo priča nastajanju nove generacije takšne besedilne prakse, ki smo jo poimenovali posthipertekstna elektronska literatura (Strehovec) in se opazno loči od odmevne hipertekstne fikcije, kakršno poznamo iz 90. let 20. stoletja in katere najbolj poznani pisec je Michael Joyce z delom *Afternoon. A Story*. Pomembna dela posthipertekstne e-literature (nekaj jih je mogoče najti v spletnih zbirkah v produkciji ELO in Rhizome, predstavljena so tudi v obliki performansov in branj na festivalih in konferencah) so tista, ki postav-

ljajo pod vprašaj celotno polje elektronske literature, vpeljujejo nove zvrsti ter odpirajo nova vprašanja o tej praksi in njeni percepciji. Njihov namen je vzpostaviti oder ali aranžirati laboratorij, v katerem se preigravajo kreativni in percepcijski modeli, pospešujejo kulturne vsebine, vrtijo naprej in nazaj večpredstavnostne komponente, od katerih se nekatere po uporabi zbrisejo, druge pa uporabijo kot gradniki ali izhodišča za nove celote. Takšna usmeritev k intenzifikaciji področja s pomočjo njegovega prevpraševanja (ter avtopoezisa in samonanašanja) je bila blizu tudi umetniškemu konceptualizmu, na kar opozarja Kosuthova izjava, da je bila »edina naloga umetnika v tistem času 'raziskovati naravo same umetnosti'« (Danto 13). Raziskovati umetnost in elektronsko literaturo pomeni tudi vpeljati kantovski obrat v smislu, da ti področji opustita pripovedovanje zgodb in oblikovanje umetniških vsebin, se usmerita k sebi in začneta raziskovati pogoje, kako sta sploh mogoči umetnost in e-literatura (in tudi njune materialne, medijske podlage).

Na nove medije oprti umetnost in literatura, ki se ukvarjata s sabo, proizvajata dela, ki niso več nobena dela v smislu tradicije, vezane na auratično umetniško delo (Benjamin) in tempeljsko umetniško delo (Heidegger), temveč so projekti v obliki instalacij, algoritmov, kodnih del (programov, virusov, pesniških generatorjev), besedilnih instrumentov, aplikacij in performansov. Srečujemo jih tudi v e-literaturi kot področju, na katerem ni ničesar samoumevnega, kar tudi spodbudno učinkuje na teorijo; na e-literaturo usmerjena literarna teorija ni nič manj razširjena od e-literarnega pisanja-programiranja-oblikovanja, teoretikom (predvsem s področja sociolingvistike) pa danes predstavljajo relevantne predmete za raziskovanje tudi besedilne podlage družbenih omrežij in zgodbe, ki jih pripovedno oblikujejo blogi in aplikacije.

Začetek konceptualnega (posthipertekstnega) obdobja elektronske literature postavljamo v čas okrog leta 2000, ko so nastali Amerikov *Filmtext* (2002), Memothov *Od leksije k parapleksiji* (2000) in Mezine (Mez je vzdevek za Mary-Anne Breeze), z »mezangel« jezikom oblikovane pesmi, ki temeljijo na miksanju programskih jezikov z naravnim jezikom (angleščino), ikonami emocij, slengovskimi izrazi in ASCII-umetnostjo. Za *Filmtext* in *Od leksije k parapleksiji* je bistveno, da avtorja prevprašujeta materialnost medija (digitalnega jezika), v katerem oblikujeta, prav tako pa poudarjata softverske in algoritemske podlage svoje kreativnosti. Zavest o svojem raziskovanju artikulirata v obliki nekakšnih teoretskih utrinkov, ki jih vpletata v besedila. Že na začetku *Filmtexta* se bralec sreča z eksplicitnimi vprašanji in komentarji, ki kot gibljivi trakovi besed stopajo v njegovo vidno polje, npr. »Kdo so duhovi v literarnem stroju? Kdo so sprevodniki na mrežah? Kdo piše

action skripte? Uvodni posnetek: prazna puščavska pokrajina. Nič se ne dogaja. Nikogar ni tukaj.«

Remediacija elektronske literature: prisvajanje neverbalnih medijev

Pogled na novejšje projekte e-literature (npr. iz spletnih *Electronic literature collection 2 in 3*) nam razkrije njihovo hibridno naravo, ki izhaja iz uporabe različnih medijev in njihovega kombiniranja, tako da je za njihovo razumevanje smiselno uporabiti Bolterjev in Grusinov koncept remediacije, ki se nanaša na prisvajanje ene medijske platforme s strani druge. V knjigi *Remediacija. Razumevanje novih medijev* (1999) sta avtorja opozorila na vrsto primerov, ko si novi mediji prisvajajo vsebine tradicionalnih (film poseže po zgodbah romana) in obratno. Tako video igre remediirajo filme, hkrati pa si tudi filmi vedno več sposojajo iz estetike in naratologije video iger, saj jim te igre služijo kot podlaga za projekte. Poznani so primeri remediacij na področju fotografije, ki se nanašajo na razmerja med digitalno in analogno fotografijo in analogno fotografijo in slikarstvom. Ilustrativen je svetovni splet, ki remediira tradicionalne in nove medije in si veliko sposoja prav od njih.

Katere medije si prisvaja in kako remediira (in je remediirana) elektronska literatura v svoji sedanji, konceptualni fazi? Dejansko gre pri njej za prisvajanje ontoloških, epistemoloških in zaznavnih posebnosti enega medija s strani drugega in manj za prisvajanje tém in vsebin. Pri e-literaturi gre za to, da se generira tekst s filmskimi lastnostmi, tj. tekst v gibanju, tekst-film, tekst-video, besedilna animacija. Že omenjeni Amerikov *Filmtext* kaže na bližino digitalne besedilnosti in filmskega medija, kar prihaja še posebej do izraza pri filmskih trakovih besed, se pravi besedah, postavljenih v gibanje in podrejenih časovni sintaksi, ki vključuje kvalitete, kot so prej, pozneje, še-ne, že-ne-več. Če sta konkretna in vizualna poezija (kot neoavantgardni usmeritvi iz 60. in 70. let 20. stoletja z opaznimi sledmi tudi v Sloveniji npr. v projektih Francija Zagoričnika) postavljali v ospredje slovnico prostora in s tem distribucijo besedilnih enot zunaj linearnega nizanja v vrsticah, je animirana (kinetična) digitalna poezija vključila v svoje organiziranje besedila tudi čas in njegove parametre.

Prehod teksta v način filma oziroma videa besed implicira vrsto posledic, saj iznenada postane tudi za besedo, ki se vključi v modus gibljivih besed-podob-virtualnih teles (Strehovec, *Text as Ride*), pomembno vse, kar zadeva gibljive podobe na filmu in videu. Zanju je bistvena me-

dijska specifika, kar pomeni, da je bolj kot lovljenje sledi svetlobe na občutljivi podlagi (filmski trak s svojimi kemičnimi posebnostmi) bistveno ukvarjanje s specifikom medija. »S pomočjo naprav za krčenje in širjenje video kamera modulira tokove elektromagnetnih valov. Bolj kot 'sledi', reprodukcije stvarnosti, so video podobe oženja in širjenja, 'vibracije in pretresi' svetlobe.« (Lazzarato 111) Tu se lahko vprašamo, kaj je tista posebnost video podobe, ki je pomembna tudi za *video besedo*. To so ukvarjanje s svetlobo, moduliranje elektromagnetnih valov, povečave, krčenja in vibracije svetlobe, kristalizacija snovi-besede-časa. Ne gre za pripovedovanje in prikazovanje, ampak za vpis dogodka in intervala ter njuno (vidno, video) kristaliziranje. Ti pojavi imajo pomembne posledice za digitalno besedo, ki postane v modalnosti gibanja odvisna od dinamike svetlobe in njenih modulacij. Ne le dekodiranje pomena, tudi elektromagnetno valovanje (vibracije) postaja zanjo bistveno.

Na ravni vključevanja in reproduciranja video besede se poudarek od sekvenčno napredujoče linearne ali multilinearne zgodbe z zapletom in razpletom seli k zanki, ujetosti v krožna in ciklična gibanja, kajti beseda-video podoba je stvar gibanja, svetlobnih nihanj in časa. Poleg fenomenologije svetlobe in gibanja (hitro, počasi) je pomembna časovna modalnost s komponentami prej-kasneje, še-ne, že, zdaj, nikoli več, prepozno. Interval v gibanju besede-podobe ne zadeva samo spremembe v vidnem polju in na ravni materialnosti časa, ampak ima posledice tudi na ravni pomena. Beseda, ki zastane ali se umakne z vidnega polja, spregovori s tem dejanjem umanjkanja. Pomen je (tudi) rezultat gibljive konfiguracije besedilne pokrajine.

Beseda in (gibljiva) podoba sta v paradigmi novih medijev postavljeni v okna; tako zaslon kot (tiskana) stran sta okenske narave. Hipermediirani svet je svet oken, ki tvorijo mozaično pokrajino. V oknih so teksti in fotografije, glasbeni videi in filmi. Gre za okna, ki zadržijo pogled na okenski vsebini in niso medij za pogled skozenj. Ko so besedila v oknih, se prilagajajo okenskim posebnostim, zato so tam lahko tudi v gibanju, torej oprta na besede-videe. Za tradicionalne bralce je stran knjige ali revije sredstvo, ki prenaša verbalne vsebine, medtem ko je za današnje bralce stran lahko razumljena tudi kot okno ali zaslon. Takšna stran ne služi le za e-literarna besedila, ampak lahko remediira tudi tradicionalni medij, konkretno kratki film. Primer za knjižno stran-zaslon je eksperimentalni filmski projekt Robert M. Ochshorna *Chewing* (2013), pri katerem so vse sličice iz kratkega filma Johna Smitha *Girl Chewing Gum* (1976) prikazane simultano v zaporedju, ki teče od leve proti desni in se nadaljuje v naslednjih vrsticah (trakovih) spodaj.

Če izhajamo iz Bolterjevega in Grusinovega koncepta remediacije, ugotovimo, da pri projektu *Chewing* knjižna stran, transformirana v digitalno okno, remediira film, ga preoblikuje in omogoča nov način percipiranja. Rezultat je film kot tekst in hkrati tekst-film, se pravi zaporedje osamosvojenih posnetkov, ki jih lahko beremo/gledamo, kot bi šlo za vizualno pripoved, hkrati pa ta živi mozaik izziva gledalca-bralca z novimi zahtevami, saj mora, kakor da bi bil stroj za gledanje, skenirati celotno strukturo in v njej zaustavljati posamezne posnetke, si jih ogledati in postavljati v razmerje s Smithovim filmom-podlago za eksperiment *Chewing*. Gre za modalnost nemogočega gledanja, ki se bralcu izkaže za nevarno početje, saj je lahko zavržen in, preprosto rečeno, ne more priti skozi takšno besedilno instalacijo.

Gibljivi tekst je tudi spremljevalec besedilnih instalacij, postavljenih v Drugo življenje (npr. Sarah Waterson, Elene Knox, and Cristyn Davies projekt *Trope*, 2011), in tistih, oblikovanih s tehnologijo za virtualno resničnost (npr. projekt *Screen Wardripa-Fruina* in sodelavcev ter *Tower* Simona Biggsa), pojavlja se v umetniških in literarnih modifikacijah video iger (npr. Jasona Nelsona *Game, Game, Game, and again Game*, 2012). Prav video igre so ob filmu tisti medij, ki si ga opazno prisvaja posthipertekstna elektronska literatura. Govorimo lahko o tradiciji tekst vključujočih video iger; med začetnike sodi *Vsiljivka* (1998–1999) Natalie Bookchin, ki nič manj kot tako naslovljena Borgesova zgodba (*La intrusa*) remediira medij video iger. Ta medij je izrazit v svoji interaktivnosti in nagovoru uporabnika, ki ga postavlja v izrazito prvoosebni položaj; drugače rečeno, ga naredi za glavnega junaka. Od prvoosebnega strelca, po katerem se imenuje ena osrednjih zvrsti video iger (z že omenjenima uspešnicama *Doom* in *Quake*), je le korak do prvoosebnega bralca in gledalca, ki v živo manipulira (dinamičen) tekst, ki temelji na besedah-podobah-virtualnih telesih (Strehovec *Text*, 30).

Pri Bolterju in Grusinu srečujemo ob remediaciji še dva za medijsko konstelacijo bistvena koncepta, in sicer (transparentno) neposredno medialnost, ki prikriva medijsko specifično s tem, da poudarja potopitvene učinke, in hipermedialnost, ki predpostavlja ravno nasproten učinek (poudarjanje in uprizarjanje medija, se pravi zahtevo, da se medij vidi). Hipermedialnost spremlja tako elektronsko literaturo kot video igre, zlasti pa svetovni splet. Če imamo pri neposredni medialnosti opraviti z enotnim vizualnim prostorom, je ta pri hipermedialnosti heterogen, oblikovan z označevalci različnih medijev, zato tudi večmedijski. Hipermedialnost nas prisili, da se medija zavemo, kar včasih predpostavlja tudi fascinacijo nad njim. Takšno očaranje nad medijsko specifično pogosto spremlja projekte elektronske literature, ki

so pod vplivom novih tehnologij celo do takšne mere, da lahko njihovo odvisnost od tehnoloških podlag kritično označimo kot tehnodeterminizem (Strehovec *Elektronsko*). Kritika izhaja tudi iz nesmiselnega in malo premišljenega poudarjanja načela *born digital* (pri poglavitnih teoretikih Organizacije za elektronsko literaturo) kot ključnega za to prakso, nekako podobno, kakor vemo, da na tisk vezane literature nikakor ne opredeljujeta (samo) načeli *born analog* in *born printed*, ampak literarnost z vsemi bogatimi komponentami in prijemi.

Elektronska literatura prav tako remediira različne internetne vsebine in podlage, vključno s programsko opremo. Omenimo Monfortov *Taroko Gorge* (2009), pesniški generator, ki temelji na enostavni izvorni kodi, ta pa generira tok poetičnih besed. Njihova referenca so spremembe v divjem naravnem okolju, in sicer v soteski na Tajskem, po kateri se imenuje ta projekt. Bralec se srečuje s padajočimi stih, ki vsake 1,2 sekunde prihajajo v vidno polje; stih, ki so sestavljeni iz vnaprej izbranih besed, ki jih manipulira računalniški program Python in so preneseni v javaskriptno aplikacijo. Bralec te (animirane, kinetične) pesmi je nedvomno očaran z njeno referenco v naravi, vendar ni nič manj impresioniran niti ob njenem jeziku, saj program omogoča fascinanten tok jezika, ki temelji na povezavah različnih besed in tekočem prehajanju med njimi. Projekt nas uvaja v kiberjezik (s tem neologizmom imenujemo jezik spletnega komuciranja), ki je fascinanten spričo divje besedne kombinatorike, vendar je zaradi svojih formalističnih metamorfoz, ki izhajajo iz njegovega strojnega izvora, reven na področjih metaforike, konotacije in večpomenskosti, ki so sicer značilne za pesnenje v naravnih jezikih. Pri pesmih, ki so oblikovane s pesniškim generatorjem, gre dejansko za strojno literarno produkcijo, ki navdušuje s tehnološko dovršenostjo. Digitalni pesniški tekst je tehniško besedilo, proizvedeno z aparatom. Spominja na Flusserjev koncept tehniške podobe kot abstrakcije tretjega reda, kar pomeni, da je takšna podoba zelo abstraktna in daleč od t. i. zunanje, dane, fizične resničnosti (Vaupotič 245). Na takšno resničnost se nanašajo podobe (tudi predzgodovinske), na podobe referira pisava (in se s tem že za dve stopnji oddalji od dane resničnosti), na pisavo pa se sklicujejo od nje še bolj oddaljene in abstraktne tehniške podobe.

Za *Taroko Gorge* so bistveni tudi na njegovi odprti kodi nastali remiksi Monfortovih znancev ter teoretikov in praktikov e-literature. Med več kot dvajsetimi izvedenkami omenimo projekt J. R. Carpenter *Along the Briny Beach*, ki je za bralca še zahtevnejši od izvirnika, saj se srečuje s trakovi gibljivih besed, med katerimi so v enem od njih, in sicer horizontalnem, besede pospešene do omejene berljivosti ali kar neberljivosti.

Taroko Gorge s svojimi izvedenkami spominja na novo vlogo avtorja, ki v novomedijski paradigmi pripravi projekt kot shemo ali instrument, ki omogoča ustvarjanje drugih avtorjev in igranje nanj. Avtor Monfort je nekakšen kustos, ki z javnim pozivom vabi umetnike (pisce, kritike, teoretike, bralce) k posebni, tematsko usmerjeni ustvarjalnosti. Podobno vlogo ima novomedijski umetniški projekt Marka Peljhana *Makrolab* (od 1994), ki je platforma za meddisciplinarno sodelovanje umetnikov in znanstvenikov.

Pri srečevanju s predstavljenimi besedili opazimo, da se v njih literarne kvalitete, značilne za tiskano literaturo, umikajo hardverski in softverski specifičnosti. Enote e-literarnih besedil so nadzorovane s programi in postavljene v okna zaslonskih naprav, od osebnega in prenosnega računalnika do mobilnega telefona in tablice. Koncepti, ki jih ob obravnavi tiskane literature ugotavlja literarna veda, npr. potujitev in literarnost (iz ruskega formalizma), minus naprava (Lotman), metafizične kvalitete (Ingarden), obzorje pričakovanj (Jauss) ter beline in odprtine (Iser), so zato nadomeščeni s koncepti in napravami, kot so koda, algoritem, vmesnik, miks, vtičnik in poteg z miško po zaslonu (ang. *mouseover*).

Konceptualnost na delu: projekt začasnega besedila

Čeprav avtor tega članka že desetletja piše teoretska besedila za tiskani medij, včasih piše tudi poezijo, zlastičasne pesmi, tj. takšne, katerih eksistenca je vezana na čas nekaj tednov, potem pa jih nepreklicno uniči. Poezija sodi k stvarjem, ki niso obsijane z reflektorji. Ni stvari, ki bi bile bolj odmaknjene od pesniških besed, ki zvenijo tam, kjer umanjka glas tistega jezika, ki je aboniran na to, da je čim bolj slišen. Poezijo piše tudi, ko kolesari po mestu in opremljen s kamero in včasih tablico zapelje na nočna, praviloma opuščena gradbišča. Mesto bere tudi skozi izkušnjo pesnika Gregorja Strniša: »Tole mesto, tu za nami, / s svojimi tisoči luči, / cestami, palačami, / to mesto, to je fizika. / Barje: metafizika!« (36)

Pesem praviloma pripelje s sabo, »prinese« jo tja, v mestno »metafiziko«, kjer jo bo izpisal. Tu moramo biti natančni: ne pripelje oz. prinese cele pesmi, en njen del se mu vedno zapiše prav v trenutku pesnjenja na konkretni lokaciji. To pomeni, da stopi v pesem razpoloženje v trenutku pisanja, ko pesnik zaznava bližnje lokacije, zvezdni utrinek, piš vetra, vonj, ki pride od nekod, okus, ki ga priskrbi obrat jezika. Njegovo pesnjenje je videti takole. Nočno opuščeno gradbišče

obišče pred napovedanim dežjem in bodisi na ravni površini bodisi na nasipu ali na površini, ki je kombinacija obeh, napiše pesem. Piše jo z navadno, le malo koničasto palico, ki jo najde na gradbišču. Običajno piše pesmi, sestavljene iz 64 vrstic, ki niso ne predolge ne prekratke, dejansko pa dovolj dolge/velike, da vzpostavijo tekstovni dogodek, ki ga je mogoče brati na različne načine in mu prisluhniti z različnih pozicij.

13. maja 2016 ob 23. uri in osem minut je našel v zahodnem predmestju Ljubljane visoko ograjeno gradbišče brez nadzornih kamer in z razmajanimi vrati, ki je imelo nad opuščeno jamo raven nasip iz zemlje in drobnega peska. Pravcato darilo zanj in za pesem, ki jo je začel pisati na tisto ravnino. Naslovil jo je *Dronska pesem*, saj jo je najprej nameral val posneti s kvadrokopterjem. Njenega naslova sicer ni napisal, je pa v pesek razločno zapisal tole:

Zapisana---brez sence__v pesek__sipino__uro, dan.
Ki ga bere__kroži- - -pozabi- - - prečrta,
modra, pisal__izgovoril- - - vzame,
Ni bral, - - - ledeni.

Te besede so le drobci, vzeti iz različnih vrstic v celoti izpisane pesmi. Dolgo pesem je pustil v noči pred jutrom, ko naj bi deževalo. Ko jo je napisal, jo je, osvetljeno z baterijo, posnel s kompaktnim fotoaparatom, in sicer večkrat, z negibne točke pa, ko je snemal v načinu fotografiranja. Prav tako jo je posnel med kroženjem na kolesu okrog pesmi in skoznjo, in sicer kot video. Vrnil se je skupaj s prvimi kapljami dežja naslednjega dne ob 9. uri in dvajset minut. Nikogar ni bilo tam. Pesem je samevala, že malo obledela glede na nočni sveži vpis. Najprej nekaj kapljic dežja, potem tisto obotavljanje v smislu, se bo vlilo ali ne, sledi piš vetra, pride hlad, potem pa se usuje. Pesem v pesku se začne topiti, uničuje jo tudi veter, razpoznavnost zapisanega izginja v potočkih dežja. Spet poseže po kameri in ponovi sinočnji postopek. Najprej nekaj fotografij izginjajočega besedila, potem triminutni video o utapljanju pesmi v silovitem nalivu. Ko opravi nalogo, se vrne domov in uredi posnetke, dokumentacijo pesmi, ki je v tistem trenutku edina materialna sled o izginuli pesmi. Spominsko kartico vzame iz računalnika in nanjo napiše še nekaj tehniških podatkov (datum, ime posnetka, njegova dolžina, znamka in model kamere).

Projekt konča čez dva dni, ko ob 23. uri vzame spominsko kartico s pesmijo in jo skupaj s starim trdim diskom, ki ga je uporabljal le tisti dan, da bi z enostavnim programom uredil pesem, fizično uniči. S težkim kladivom nekajkrat zamahne tako po kartici kot trdem disku, da razpadeta na prafaktorje. Ostanke pomete, napolni z njimi smetišnico

in stvar odvrže v črn zabojnik za plastiko. To je bilo zadnje dejanje v življenju tiste pesmi in tistih besed, ki jim je podelil le tridnevno bivanje na ravni fotografske in video dokumentacije. In čisto nič več.

Pesem je bila in potem je izginila. Njena moč in njeno sporočilo sta v tem, da je ni več. Da je ne bo nihče nikoli prebral. Da je prišla s pesnikom, ki je ni delil z nikomer. To je pesem, ki govori skozi svojo odsotnost. Le včasih se nekaj sliši v zamahu vetra, hladu noči in sipanju zaves dežja. Vendar slišano ni artikulirano v črkah in besedah.

V *Dronski pesmi* so samo pisec, tekst in referenca na literarno teorijo in njene bralce, umanjka pa bralec (pesniškega) projekta, ki je za avtorja tistega teksta nerelevanten. Takšna odločitev je povezana z avtorjevimi pogledi na elektronsko literaturo, ki jo razumeva kot področje, ki večji užitek kot bralcu prinese teoretiku. S tem ko računa na teorijo in njene bralca, avtor tega besedila vendarle ne postavlja povsem v oklepaje komunikacije z javnostjo. Jo pa bistveno omejuje na tiste, ki razpolagajo z določenim (pred)znanjem, torej na teoretike. Vendar niti njim ne ponudi celega pesemskega teksta, ampak le avtorski koncept njegovega izginjanja in (kolesarsko) zgodbo o tem izginjanju, kar pomeni, da jim odtegne branje celotnega besedila. Projekt omogoča dialog zgolj na konceptualni ravni, npr. o izginjajočem besedilu in njegovih konceptualnih sledih.

Sklepne misli

V razpravi smo namenili pozornost predvsem elektronski literaturi, najbolj njeni konceptualni fazi, ki sledi modalnosti »po koncu« določene stopnje v njenem razvoju (konkretno hipertekstni fikciji), kar jo družijo s področji, pri katerih opažamo podobne spremembe, npr. politiko in ekonomijo. Na področju politike smo priča postpolitiki, ki vključuje v odločanje o bistvenih vprašanih posameznikov nove, od parlamentarne demokracije drugačne subjekte (npr. multinacionalke in naddržavne organizacije), velike spremembe pa so značilne tudi za ekonomijo finančnih trgov in na njih delujočih instrumentov, ki se odpirajo predvsem na algoritmičnih temelječemu visokofrekvenčnemu trgovanju (poznane pod ang. kratico HFT). S prehodom v konceptualno fazo se nekaterim področjem odpirajo nove možnosti, povezane s prevpraševanjem področja in njegovo intenzifikacijo. Ob tej pridobitvi pa se področje srečuje tudi z nečim negativnim, z mankom, ki je v izgubi ekstenzivnosti, odpiranju navzven, artikuliranju antagonizmov in konfliktov. Več v smislu intenzivnosti korespondira z manj na ravni ekstenzivnosti. Grožnja,

ki spremlja samonanašujoče se sisteme, ni eksplozija, ampak implozija (na način, kot ga je v eseju *Učinek Beabourg*, 1977, uporabil francoski sociolog Jean Baudrillard), ki je zaradi naravnosti naše percepcije na eksplozivne učinke razletitve navzven še bolj nevarna, saj implozivno rušenje navznoter uhaja našim poznanim predstavam.

V igro med eksplozijo in implozijo so ujete tudi kulturne vsebine, ki jih generirajo današnja družbena omrežja. Smo sodobniki velikih sprememb, ki zadevajo besedilnost, na katero so oprti projekti, ki širijo njene meje. V razpravi smo zato namenili pozornost *Dronski pesmi* kot začasni, izrazito konceptualni pesmi. Sodi v čas instantnih besedil, ki ne zanimajo samo umetnosti (npr. Gibsonov, Ashbaughov in Begosov projekt *Agrippa*, 1992), ampak tudi družbena omrežja, pri katerih se pojavljajo tudi kulturne vsebine (konkretno fotografije in videi) z eksistenco v omejenem času, npr. pri aplikaciji Snapchat. Tudi v tem primeru družbenega medija je videti, da sedanja množična (popularna) kultura posega po postopkih, napravah in idejah, ki so bili nekdaj izključna domena umetnosti (Bazzichelli; Strehovec, »Digital«). Pri tem je zanimivo, da sedanji uporabniki teh omrežij praviloma ne vedo, da se s svojimi produkti umeščajo na področje, ki je bilo nekdaj oblikovano in nadzorovano z (avantgardno) umetnostjo. Tudi vrsta stvari, ki jih je vpeljala spletna umetnost, je danes integrirana v družbene medije.

Opis in tematizacija *Dronske pesmi* tvorita dokumentacijo o nastanku in izbrisu prav te pesmi, ki kot pesem ne obstaja več (uničeni so vsi njeni materialni nosilci, tako fizični zapis v mestnem okolju kot disk s fotografijami in videom o njej in njenem izbrisu). To pomeni, da je ni nič več od tega, kar je zapisanega v posebnem razdelku te razprave. Ta razdelek je edina sled o njej, hkrati pa njen opis vključuje premalo podatkov, da bi lahko pesem kdorkoli rekonstruiral.

Projekta pisanja smo se lotili, da bi našli modalnost teksta, ki bi se skušal zoperstaviti trendovskim besedilom, kakršna nastajajo v okviru novih medijev in jih odlikuje raba za spletno komunikacijo značilnega jezika, npr. v obliki *netspeak* (Crystal, *Lanugage in Internet*). Zavedamo se, da so v nastanek besedila pesmi in njegovega dokumentiranja vključene tudi sodobne naprave (računalnik, fotoaparati, v prihodnosti bomo izginjanje teksta posneli tudi z dronom) in programi. To pomeni, da nam ne gre za iskanje neke transparentne, z novimi mediji neposredovane tekstovnosti; bolj iščemo kontrastno polje, glede na katerega se nam lahko še jasneje izkristalizirajo posebnosti novomedijske besedilnosti, ki je polna hibridnih označevalcev, prostorske in časovne slovničnosti, kratkih formatov, posebnega jezika in intenzivnosti (osrediščene podobe in videi). Tudi pri novih medijih smo priča posebni ustvarjal-

nosti na področju jezika, ki počasi, podzemno vpliva tudi na literarno pisanje. Problem izginjajoče pesmi nas usmerja k literarni avantgardi 20. stoletja in h konceptualnim iskanjem negativnosti, ki je lastna človeški kreativnosti. Algoritmi so človeška orodja, vendar se posebnosti človeškega ne izčrpajo s proizvodnjo orodij.

Ko gre za novomedijsko besedilnost, smo priča razširjenemu konceptu pisanja, ki premika meje besedila, kot ga poznamo. Radikalen poskus v tej smeri predstavlja najnovejši projekt Eduarda Kaca o vesoljski poeziji, ki tekst in njene bralce postavi v konstelacijo zemeljske težnosti na eni strani in bežanja pred njo na drugi. Kac meni, da našo ustvarjalnost na Zemlji bistveno določa težnost, kar velja tudi za poezijo. V okolju, kjer ni gravitacije (angl. *zero gravity*), se tam oblikovane in izkušane stvari obnašajo bistveno drugače. V praksi, torej v vesolju, je njegov projekt *Inner Telescope* izvedel francoski astronom Thomas Pesquet, ki se je od 17. novembra 2016 mudil na mednarodni vesoljski postaji (ISS).

LITERATURA

- Amerika, Mark. *Filmtext*. Splet. 13. 5. 2017.
- Auge, Marc. *Nekraji. Uvod v antropologijo nadmodernosti*. Ljubljana: Maska, 2011.
- Baudrillard, Jean. »Učinek Beabourg«. *Simulaker in simulacija. Popoln zločin*. Ljubljana: Študentska založba, 1999. 79–94.
- Bazzichelli, Tatiana. *Networked Disruptions. Rethinking Oppositions in Art, Hacktivism and the Business of Social Networking*. Aarhus: Digital Aesthetics Research Centre Press, 2013.
- Benjamin, Walter. »Umetniško delo v času svoje tehnične reprodukcije«. Prev. Janez Vrečko. *Misel o moderni umetnosti: izbrani eseji in odlomki*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981. 66–92.
- Bigelow, Alan. »How to Rob a Bank?«. Splet. 14. 3. 2017.
- Prvi del: <<http://webyarns.com/howto/howto.html>>.
- Drugi del: <<http://webyarns.com/escape/escape.html>>.
- Tretji del: <<http://webyarns.com/romance/romance.html>>.
- Bolter, Jay David in Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2000.
- Crystal, David. *Language and the Internet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- — —. *Internet Linguistics*. London: Routledge, 2011.
- Danto, Arthur C. *After The End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.
- Ekman, Ulrik. *Throughout. Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*. London, Cambridge, MA: The MIT Press, 2013.
- Electronic literature Collection 3, 2016. Splet. 14. 5. 2017. <<http://collection.eliterature.org/3/>>.
- Fish, Adam. »Mirroring the Videos of Anonymous: Cloud Activism, Living Networks, and Political Mimesis«. *Fibreculture Journal* 26 (2015): 85–107. Splet. 13. 3. 2017.

- Flusser, Vilém. *Kommunikologie*. Mannheim: Bollmann, 1996.
- Gibson, William. »Agrippa« [1992]. Splet. 13. 3. 2017.
- Goldhaber, Michael H. »The Attention Economy and the Net«. *First Monday* 2.4–7 (1997). Splet. 10. 3. 2017.
- Heidegger, Martin. »O izvoru umetniškega dela«. *Nova revija* 21. 245–246 (2002): 241–257.
- Ingarden, Roman. *Literarna umetnina*. Ljubljana. Studia humanitatis-Škuc, 1990.
- Iser, Wolfgang. *How to Do Theory*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006.
- Kac, Eduardo. »Space Poetry Manifesto«. Splet. 14. 3. 2017.
- Lazzarato, Maurizio. »Machines to Crystallize Time. Bergson«. *Theory, Culture & Society* 24.6 (2007): 93–122.
- Monfort, Nick. *Taroko Gorge* [2009]. Splet. 10. 3. 2017. <https://nickm.com/taroko_gorge/>
- Ochshorn, Robert M. *Chewing* [2013]. Splet. 7. 3. 2017. <http://flatness.eu/chewing_time/index.html>.
- Page, Ruth, in Thomas Bronwen, ur. *New Narratives. Stories and Storytelling in the Digital Age*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011.
- Pavalanathan, Umashanthi, in Jacob Eisenstein. »More emojis, less :). The competition for paralinguistic function in microblog writing«. *First Monday* 21.11 (2016). Splet. 10. 3. 2017. <<http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/6879/5647>>
- Schulze, Gerhard. *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt, New York: Campus, 2000.
- Stahl, Ola. »Kafka and Deleuze/Guattari: Towards a Creative Critical Writing Practice«. *Theory, Culture & Society* 33.7–8 (2016): 221–235.
- Strniša, Gregor. *Žabe ali prilika o ubogem in bogatem Lazarju*. Maribor: Založba Obzorja, 1969.
- Strehovec, Janez. *Text as Ride*. Morgantown: West Virginia University Press, 2016.
- . »Digital Art in the Artlike Culture and Networked Economy«. *Cultural International Journal of Philosophy of Culture and Axiology* 13.2 (2016). 137–152.
- . »Elektronsko literarno besedilo, ki se briše in izginja«. *Primerjalna književnost* 38.3 (2015): 23–38.
- . »E-literature, new media art, and e-literary criticism«. *CLCWeb* 16.5 (2015). Splet. 13. 3. 2017. <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol16/iss5/3/>>.
- . »Vanishing letters in text-based digital installations«. *First Monday* 22.2–6 (2017). Splet. 14. 3. 2017. <<http://journals.uic.edu/ojs/index.php/fm/article/view/6811>>
- Vaupotič, Aleš. »Teorija tehno-slike Viléma Flusserja«. *Primerjalna književnost* 37.2 (2014): 151–163, 245. Splet. 20. 3. 2017. <<http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-Y2B9LNI1>>.
- Virilio, Paul. *The Aesthetics of Disappearance*. New York: Semiotext(e), 1991.
- Wagner, Charles, Ester Aguirre in Erin M. Sumner. »The relationship between Instagram selfies and body image in young adult women«. *First Monday* 21.9 (2016). Splet. 13. 3. 2017. <<http://journals.uic.edu/ojs/index.php/fm/article/view/6390/5620>>.

After the Hyperfiction: Remediated and Conceptual Textuality and Narrative

Keywords: literature and media / e-literature / digital textuality / social networks / hypertext / conceptuality

Hypertext fiction, the most talked about practice of writing in new media in the 1990s, has given way to a new generation of digital, text-based installations with literary functions. They are viewed *as* conceptual projects that explore the very specificity of the word and letter entering new media conditions. In addition to post-hypertextual, mostly conceptual electronic literature, this article aims to explore the crucial features of new media shaped textuality and new ways of storytelling that it enables. A formidable challenge for contemporary social linguistic and narratological studies are recent social media that deploy textual means shaped by new media (formed as a hybrid field of verbal and visual signifiers, with smileys and emojis), which form the basis for new storytelling in Twitter novels, mobile apps, and blogging. The achievements of the twentieth-century artistic and literary avant-garde enter recent social media and provoke a blurring of textual and verbal boundaries. The cards in both fields are shuffled anew. This article provides two close readings of recent texts (Bigelow's *How to Rob a Bank* and the author's *Drone poem*) that call into question both the narrative-as-we-know-it and the poetic function in terms of the audience's literary interaction.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article
UDK 316.772.5:82.0

Marshall McLuhan's Ambivalent Prophecies of Digital Age and Kathrin Röggla's Pessimistic Diagnoses

Željko Uvanović

J. J. Strossmayer University of Osijek, Department of German Studies, Faculty of Humanities and Social Sciences, Ul. Lorenza Jägera 9, HR-31000 Osijek, Croatia
zuvanovic@ffos.hr

*Marshall McLuhan's works can be applied to the interpretation of our digital media situations and postmodernist, post-democratic media constellations in the 21st century. Although his views have to be corrected in some of their details, many of his explanations of media issues can be consulted to shed light on contemporary media and political problems. Media theorists who use McLuhan's observations have made his ideas topical in the contemporary context, with modifications and additions of current considerations. Whereas McLuhan's works show his ambivalence, Kathrin Röggla seems to be an unequivocal pessimistic, Cassandra-type media theorist and writer, which comes to light explicitly in her radio play as well prose text *die alarmbereiten*. The comparison between McLuhan's and Röggla's explanations has shown that there is a considerable degree of agreement on the subjects of consumerism, commercial interests of rulers, role playing, simulacra, post-democracy, and resignation—despite the fact that Röggla never overtly uses McLuhan's works. The dystopian half of McLuhan's predictions seems to be realized in Röggla's *weltanschauung*, as she unknowingly moves within the field of McLuhan's explanations.*

Keywords: digital media / postmodernism / post-democracy / simulacrum / McLuhan, Marshall / Röggla, Kathrin

Despite the fact that the German style of theorizing media topics does not favor McLuhan's playful lecturing and writing performances,¹ and

¹ Cf. e. g. Heilmann (91–98). However, not only Germans had problems with his way of thinking. In the introduction to McLuhan's interview in *Playboy* of March 1969 his "difficult style – at once enigmatic, epigrammatic and overgrown with arcane literary and historic allusions" is mentioned. Galabert (65) stresses his "methods" of

despite the fact that Rögglä never explicitly mentions McLuhan, her opinions about the German and international potentially dystopian media and social landscapes correspond with opinions of McLuhan and his critics. McLuhan was well aware of both the optimistic and pessimistic potential developments stemming from the electrification and digitization of media contents and media vehicles. However, Kathrin Rögglä² seems to diagnose the predominantly negative consequences of these processes around her. In this paper, I aim to discuss McLuhan's explanations and conclusions of McLuhan's critics regarding our contemporary digital media situation in order to form a backdrop containing significant parallels with statements in Rögglä's texts. Rögglä deals with problematic, noisy digital environments of contemporary social conflicts. On the other hand, Carlos A. Scolari finds that McLuhan's analysis of television could be understood as an "excellent description of the digitalization process and its consequences that would take place thirty years later" (Gascue Quiñones 109). Similarly, Angela Krewani (177) claims that McLuhan's "remarks on cybernation offer an understanding of the computer as medium of communication long before the communicative and interactive aspects of the computer had been explored and developed." Could not the internet and personal computers be understood as a form of an interactive, participative, on-demand television in which M. Shamberg's "symbioses of media" takes place thanks to transmission of all kinds of digital files "as the same type of binary pulse" (Krewani 184)? Finally, we must

intuition, perception and analogy, his "negative dialectic method" and "gestalt approach" (62). McLuhan was no Marxist. Therefore, possible traces of dialectic thinking could come from Wyndham Lewis' "combative dialectics" (Chrystall 181). Possibly, McLuhan could be considered as a complex product of an unorthodox university career, private meditations in churches (cf. Galabert 65), numerous, heterogeneous intellectual influences – and, not to be forgotten, a "marketing experiment carried out by Howard Gossage and Gerald Feigen and supported by Gossage's San Francisco advertising firm" (Marchessault xv).

² Kathrin Rögglä was born in Salzburg in 1971, but since 1996 she has been living in Berlin. She studied German studies and journalism, and started her literary activity in 1995 (text titled *niemand lacht rückwärts*). Since 1998 she has been writing and producing radio plays, acoustic installations, and internet radio programs. Since 2002 she has been writing theater plays, too. Her literary procedures include intermedial plays, documentary and essayistic style, language experiments, and ironical reflections on the noisy communication orality of digital mass media (cf. e.g. Perenič 7 on the "secondary orality"). She is a member of the Berlin *Akademie der Künste* and of the Darmstadt *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung*. She has been invited to give lecture series at the universities of Saarland, Duisburg-Essen (2014), and Zurich (2016). Cf. also her website www.kathrin-roeggla.de.

also agree with Paul Levinson's impression of McLuhan's importance for our own time:

McLuhan was taken seriously at the time of his writings by some people, because they recognized that one or more aspects of one or more of his metaphors hit home, struck a chord of equivalence on some level. What makes McLuhan even more important as we embark on a new millennium is that the evolution of media since his death in 1980 has sharply increased the match of his metaphors to the reality of our communication. (29)

Before focusing on an exclusive comparison between McLuhan and Rögglä, let us briefly outline the changes in notions of space and time in the electric and digital ages, then point out the importance of the postmodern media turn, and finally draw attention to possible typologies of media theorists in the context of our contemporariness.

A new contemporary time-space complex

Christian Fuchs (56) claims that, at least in 2007, we can notice the rise of the "network society," which is just his synonym for terms of other scientists like "cybersociety," "Internet society," "virtual society," "post-industrial society," "postmodern society" or "Post-Fordism" (Kathrin Rögglä chooses this term in her lectures!). Fuchs adds further labels like "soft fascism" (by Steven Shaviro) and "Empire" (by Toni Negri and Michael Hardt) and develops the idea of the transnational "global network capitalism" (60). The network can be a rhizome, but also it can have hubs, centers, hierarchies, exclusions from first-class distribution zone, underprivileged zones, master-slave relations, monopoly-obedience structures with obligatory keep-smiling poses etc. It includes ethnic, technological, financial, medial and ideological elements, too. However, Fuchs' claim that McLuhan was exclusively an "optimist" in the matter of "early cyberspace theory" (65) cannot be supported. McLuhan shared the ambivalence of Vilém Flusser whom Fuchs quotes as saying, "new media have various potentials that can result in democratic telematic society or an undemocratic technopoly." (ibid.) At the same time, McLuhan was not an exclusive pessimist like Neil Postman, about whom Fuchs concludes that he saw that "new media will result in a totalitarian technopoly." Fuchs himself offers a not so contended vision of the situation: "Cyberspace reflects the unequal and asymmetrical geography of the social spaces of global network capitalism; it is characterised by digital apartheid and exclusion." (66) The most prob-

lematic part seems to be “monitoring” and “manipulation” of digital processes in the Internet as a “multi-medium” (67). Fuchs underlines his belief that “cyberspace has both the potential to strengthen participation and surveillance; these are two tendencies that are at work at the same time and that contradict each other.” (71) However, Elizondo and Guertin (627) claim unequivocally that we “now live within surveillance cultures where everything is mapped, observed, monitored, recorded, policed and controlled.” Is it an open-air, digital Big Brother? On the other hand, Sigrid Merx tries to find some advantages of the surveillance technology for “mapping performances” which

encourage emancipation and individual and collaborative agency. ... Here, cartography became performative, in that the map was not a mere digital representation, but something that was produced in a co-creative relationship between the map and its different users. Through producing different modes of encounter and interaction between documented and undocumented that would normally not meet each other in public space, the project opened up an understanding of performative cartography as enabling, or perhaps provoking, a space for civic engagement. (165–166)

Stephen Graham agrees with Fuchs’ description of the cyberspace: “Thus there is not one single, unified cyberspace, rather, there are multiple, heterogeneous networks ... ‘Cyberspace’ therefore needs to be considered as a fragmented, divided and contested multiplicity of heterogeneous infrastructures and actor-networks.” (178) This would mean that not everybody in this cyberspace community “hears” (and sees) equally well in the “acoustic space” of the transnational electronic communication field. There is simultaneity of privileged and underprivileged accesses to global (financial and other) communications (cf. Graham 182). This contradicts McLuhan’s vision of “center everywhere and margins nowhere” (Findlay-White and Logan 168) in his interpretation of the post-literate, electric “acoustic space.” The cyberspace seems to retain centers and margins and to be a chessboard for big players in potential cyber wars. In that respect, McLuhan was too optimistic. Although cells of the mystical field of Christ’s body might be theologically all equal, the earthly cyberspace as digital meeting place for humans is constructed hierarchically – and no ‘Pentecostal’ “universal understanding” will ever be reached. Martin Speer (55) claims that McLuhan’s notion of “electric or acoustic space” could be put into relationship with the notion of a “hologram” and Deleuze’s and Guattari’s notion of a “rhizome.” Truly, the rhizome can be described as interconnectedness of all points within an assemblage, thus

conceiving the points also as dimensions or directions in motion, all non-hierarchical, flappable and fluid (Speer 49). Only theoretically, the Internet space is a free rhizome. Practically, internet pathways are “controllable by links provided by search engines, web browsers, web productions and local software applications on end devices that are interconnected with the web.” (Speer 52) In the next step, Speer shares the conclusions of previously mentioned researchers: “In addition, political or economic interests can take control of these pathways by occupying, banning and leading link structures – or by deleting and changing archived material” (ibid.). Thus, the rhizome can become a hierarchical tree structure and chessboard for cyber manipulations – in places suffering from lower quality and disconnections for customers on the margins.³ For example, McCutcheon (66) calls the cyberspace a “vast electric ocean” in which the digital communication between participants of web-conferencing can “encounter audio difficulty” (62). The ocean full of trillions of digital binary codes pulsations is based on “HTML, HTTP, TCP / IP and URL” as the “new movable type of the digital galaxy” (Arnau 425) – and, of course, on an impressive network of fiber-optic cables around the planet.

The final product of the digital externalization of the collective computer “consciousness” of mankind could be what McLuhan in *The Gutenberg Galaxy* called “technological brain of the world” (32) – comparable with de Chardin’s “noosphere.” Both authors were pessimistic about such a development (cf. Galabert 67–68). Kathrin Röggla seems to be impelled to diagnose global “panic terrors” in her texts, too. Further, Galabert (68) calls this negative globalization a “globaloma” due to factors “parasiting and preying on the development of a positive global social structure that would otherwise be caring for the welfare and education of the individual.” By contrast, Avi Rosen, who argues that McLuhan “actually predicted the Internet meme” (599), tries to see some positive artistic (and SF) characteristics of the cyberspace which is gradually becoming a digital recording container of global activities with eternal memory. Rosen (591) believes that the cyberspace can “compress the Earth and it’s [sic!] content to a black hole like shape with an event horizon of approximately 2 cm, located at a near-zero

³ But that is not the last problem. Kathrin Röggla is aware in *Die falsche Frage* of autistically modeled user-personalized points in the internet and of the involvement of commercial interests. Chameleon-like adjustments of local internet connection can produce prison-like, self-mirrored worlds. Röggla expresses the finding in the following way: “Die PR-Abteilungen dieser Welt halten uns in Feedbackschleifen gefangen, im Spiegelskabinett des *personalized* Internet.” (77)

distance from the surfers (artist) connected to it.” He sees the positive impacts of the cyberspace and expresses his optimism as follows:

Cyberspace has compressed time and space into a short circuit hyper-reality. Cyberspace is more real than everyday life; computer games, social networks and digital 3D simulations are more fascinating and alluring than the daily social activities of school, work, sports or politics, and hyper-real theme parks like Disney World and VR environments are more attractive than actual geographical sites. The hyper-real symbolizes the death of the real, and the rebirth of a holistic reality resurrected within a system of digital data. (596)

Unlike Rosen, Gerald C. Cupchik (322) clearly spots the passage from *Understanding Media* dealing with audio-visual manipulation, exploitation, and surveillance exercised by private commercial monopoly. Cupchik applies this realization on his reflections about Facebook:

In other words, the perceptual salience and vividness of media products makes them appear real for a receiving audience and reality then becomes confused with truth. It is in this context that agents who control the media can surreptitiously manipulate the beliefs, ideas and values of recipients. This problem becomes especially significant in the multiimage and multimessage context of interactive websites such as *Facebook* where advertisements are tailored to the recipient. Our interactive footprints can be easily monitored and used against us, so to speak. (322)

The interactive media of the twenty-first century turn out to be in the service of advertising industry. Cupchik arrives further at the thesis of the “digitized Self” (325), which is “compartmentalized and mechanistic,” “concerned more with outcome than meaning,” and needs “external validation.”

Dangerous consequences of the postmodern media turn

Carlo Peroni (96) claims that reality “becomes a blurred concept controlled by communication devices.” However, it seems that the majority of citizens/consumers adapts to the rules of the new digital game – at least in using digitally manipulated images in online communication. Trotta and Danielson (399) arrive at the conclusion that

digital photography and software such as *Photoshop* allow practically anyone to combine, modify and recycle images in previously unimaginable ways. Additionally, factors such as the greater processing and storing capacity of comput-

ers, easy access to a virtually infinite archive of images, and today's ever growing bandwidth, have coalesced to make (manipulated) photographic images a viable and increasingly important component of online communication; a means of expression which extends language beyond its normal bounds.

In other words, cropping, editing, manipulating, remixing etc. have become acceptable procedures and ways of digital life of the majority of common people in online communication. No wonder that operators of surveillance cameras (and their superiors) could feel the same temptation to play with original images.

O'Dea (409) agrees partly with Jean Baudrillard's estimations that the traditionalist and modernist image quality of representations, reflections and signs of the reality changed to a postmodernist quality of images creating a "bigger reality." Further, O'Dea finds in her paper on the connection between media and violence significant correspondences between McLuhan's opinions, the opinions of other relevant researchers and "background stories and personal declarations of suburban school shooters" (415). Contemporary youth seems to be exposed to media advertizing pressure to "buy" exchangeable identities in a supermarket of popular simulations and to play with ever new "identities." However, these identities are dangerously vacuous – causing outbursts of violence, sometimes in a desperate attempt to start building one's identity, sometimes unfortunately picking up the "cultural scripts of violence promulgated in events like Columbine" (ibid). True identity should be coupled with "moral responsibility" (416), respect for others and "socially agreed-upon principles of conduct." (417) In O'Dea's conclusion to the paper one can trace a convergence of McLuhan's ideas about the acoustic space of a violent, noisy global media theater and Kathrin Röggla's diagnoses of the German medial and political situation. O'Dea detects "full sensory involvement." She believes that the "omnipresent, sensually engaging structural biases of postmodern technologies encourage people once again to be passionately volatile and spontaneous, bringing their emotions rather than their cognitive capacities close to the surface." (418) The problem with the postmodern media is also that they can encourage "fantasy-driven wishful thinking" and "instant self-gratification" (418) – sometimes turning computer geeks into witless nerds.

Cassandras, culturalists, and cybernetics

John Durham Peters tries to outline a classification of media theorists according to their publications in 1964: pessimistic Cassandra-types (Lewis Mumford, Herbert Marcuse, Jacques Ellul – and here I must add Kathrin Röggl, who admits her position explicitly⁴), culturalists (Stuart Hall and Leo Marx) and cybernetics-types (André Leroi-Gourhan, Stanisław Lem, and Norbert Wiener). The problem with McLuhan is that, according to Peters, he could belong to all three categories of media theorists at the same time! Edward Comor (7, 9) proves in his paper on “digital engagement” that politicians are primarily inclined to use McLuhan’s metaphors on the “global village” only optimistically. The question is whether the omnipresent electronic equipment and various electromagnetic radiation “galaxies” are here just to enable the “freedom to connect” in cyberspace as social environment 2.0 where both the producers and consumers of communication gadgets suffer partly from a technological narcissism but are, nevertheless, irrevocably on the way of rational Enlightenment – or the society 2.0 must expect to be confronted with a wild “theater” full of atavisms, irrationality and reactionary phenomena due to a strange dialectics of the technological “Enlightenment.” Can computer nerds become witless in human matters? Comor draws our attention to McLuhan’s “dark vision” (15–18) containing the prospects of a programmed, machine-like behavior, lack of reflection about consequences, disengagement from human interactions, chauvinism and extremism. Comor even quotes his *Playboy* interview from March 1969 where McLuhan dared to compare the dystopian alternative of developments with the realization of the “Anti-Christ” (17). Finally, for Mark A. McCutcheon there is no doubt that McLuhan “had not suggested the ‘global village’ to project a Utopian future ... but to describe his dystopian present, the violently turbulent geopolitical world of the 1960s.” (66) Therefore, his equivocal, potential optimism about future developments could be understood possibly only as a polite irony, resulting eventually in the position of equivocal neutrality. If somebody is bored by media programs, (s) he can “turn off the button,” mute the speaker with remote control –

⁴ The name of Greek truth-telling prophetess Cassandra, whom nobody believes, appears in 2009 in Kathrin Röggl’s radio play *die alarmbereiten* (ca. 55 min.), in the chapter “die ansprechbare” of collection of prose texts *die alarmbereiten* (pp. 29–53, mentioned on pp. 39, 40, 41, 42, 45, 46), and in the comment to the radio play in her Essen lectures (Röggl, *Essenpoetik* 53). Cf. Kupczynska for a detailed interpretation of the Cassandra character.

McLuhan used “a very long wire to the speaker of his television set” (Andreas 401) to mute the program during commercials –, unplug the media device – or turn on the plane mode on smartphones and tablets.

Kathrin Rögglä – unknowingly in the shadow of McLuhan's theories and predictions

Like in McLuhan's case, Kathrin Rögglä has enjoyed the privilege of accessing some important factors of the corporate industrial and media 'ruling classes'. Both of them can be described as intellectuals and media theorists with a bird's-eye view, sitting occasionally, only temporary, as guest birds in the nests of financial and political 'power'. McLuhan – a pre-Internet Explorer in the acoustic space of the electrical phenomena? – had his methods of research, as described above. Kathrin Rögglä has her specific methods of research, too. First, she would record oral interviews with all relevant protagonists and, second, she would create docu-style, fragmented, essayistic,⁵ montage, cinematic postmodernist novels which could then be converted to theater and/or radio plays.⁶ Both McLuhan and Rögglä show interest in analyzing the Machiavellian manipulation of advertisement strategies of neoliberal capitalism for the purposes of a ubiquitous consumerism. In the preface to *The Mechanical Bride*, McLuhan makes a very important statement: “Today the tyrant rules not by club or fist, but, disguised as a market researcher, he shepherds his flocks in the ways of utility and comfort.” We might add: also in the ways of credit debt. McLuhan and Rögglä are both critics of the dehumanizing, disturbing, enslaving infiltration of all areas of life by corporate industrial and financial way of thinking – and a 'magic' media manipulation, i.e. production of fiction, better to say: of fake worlds, or at least of doubles.⁷ Nevertheless, Rögglä admits her contacts with important investment

⁵ Cf. Wojno-Owczarska (361–363) for more information on Rögglä's essayistic style and connections to Harun Farocki and Alexander Kluge.

⁶ Cf. Clarke (153) who describes Rögglä's prose texts as “*Rollenprosa*, or a fiction of voices, in which the reader is confronted with the discourses of various characters, sometimes as a kind of interior monologue, sometimes entering into a dialogue with each other. This choice of form lends Rögglä's prose fiction to adaptation for the stage and for radio.”

⁷ In *Die falsche Frage*, Rögglä comments on the double Saddam Huseins as follows: “Die Welt der Doppelgänger und Doubles hat sich uns eröffnet, wie sie auf den höchsten Ebenen der Macht stattfindet und Tennis spielt. Die Autokraten müssen schließlich überall gleichzeitig sein, haben wir uns gesagt.” (32)

bankers (*Gespensterarbeit* 21–23) and defines her focus on the language of decision maker, the world of the powerful and the rich (*Essenpoetik* 22–23) – although she criticizes this milieu. Erkki Huhtamo defined McLuhan as a “Menippean Satirist.” The Canadian called the rebellious youth in his 1969 *Playboy* interview “television conditioned” and added: “From Tokyo to Paris to Columbia, youth mindlessly acts out its identity quest in the theater of the streets, searching not for goals but for roles, striving for an identity that eludes them.” By contrast, Rögglä seems to be socially engaged in actions of public protest (cf. photo materials in *Die falsche Frage*) – although she shares McLuhan’s opinion on role playing, indirectly, through Hubert Fichte’s reflections on “Inszenierungscharakter” (*Essenpoetik* 43), and despite accepting Ingolfur Blühdorn’s conclusions on post-democratic state of affairs and lack of subjects with traditional identities: “In liquiden spätkapitalistischen Demokratien sind es flexible Subjekte, dynamisierte und fragmentierte, die unsere *role models* darstellen.” (*Frage* 61)

Unlike McLuhan, Rögglä proves to be a virtuoso of keyboard adjustments in intermedial adaptations of her own works – and her characters in prose, theater and radio texts seem to be open to both live recordings and commercial medial products. She seems to suggest that literature is primarily a medium (not so much a fixed, stable, elitist *Wortkunst* as we were used to believe) in contact with other media, which tend to tirelessly play with one another. However, Kathrin Rögglä believes that her texts in different media have different appearances and impacts: “In meiner Arbeit weiß ich, dass ein Stoff sein Aussehen radikal verändert je nach medialer Situation.” (Rögglä, *Frage* 26) Since it would be outside the scope and space limits of this paper to elaborate on concrete case studies, it should be noted that some of the tasks of future Kathrin Rögglä research would be to compare her prose and theater texts with their adaptations as radio plays and to find out intermedial adaptation changes in contents, style and media format.⁸

Radio plays can be starting points in Rögglä’s intermedial adaptation plays, too. At least judging from chronological data, the radio play *die alarmbereiten* (2009, BR, dir. Leopold von Verschuer) came

⁸ At a quick glance, she varied the title of her prose text *really ground zero. 11. september und folgendes* (2001) to *really ground zero – anweisungen zum 11. september* (Bayerischer Rundfunk, dir. Ulrich Lampen, 2002) for some reason. The title of the theater play *junk space* (2004) became capitalized as radio play *Junk Space* (Bayerischer Rundfunk, dir. Ulrich Lampen, 2006). The title of the theater play *Der Lärmkrieg* (2013) lost its definitive article as radio play *Lärmkrieg* (Bayerischer Rundfunk, dir. Leopold von Verschuer, 2014).

first, and the prose text collection *die alarmbereiten* (2010, S. Fischer Verlag) came next. The case is the same with the 12-minute radio play *kinderkriegen* (*Deutschland 2089*) and its theater adaptation in Residenztheater München in 2012 titled as *Kinderkriegen* – longer than the original radio play, with the printed text entitled *Kinderkriegen. Ein Musikstück*, containing more than 70 pages. There is also a chronologically unexplainable case: in 2006 there are both the radio play *ein anmaßungskatalog für herrn fichte* (BR, dir. Barbara Schäfer) and the essay of the same title in the journal *Kultur & Gespenster*. Kathrin Röggl thus proves that essays are also adaptable to the medium of radio play, or insinuates – vice versa – that her radio plays could be understood as intellectually demanding essays on the (un)human conditions in the contemporary (medial and other) circumstances. The list of Röggl's radio plays reveals that radio play is her favorite medium of literary expression.

On the other hand, she believes that the borders between different media seem to vanish: “Wenn alles sich verflüssigen läßt, was für eine Rolle spielt die mediale Grenze oder gar die Gattungsfrage noch?” (ibid.) Genres and media are available for free intermedial adaptation plays and playfulness.⁹ Röggl's final words in her *Essenpoetik* read as follows: “Gamification / Century of play / Entgrenzung des Spiels / Not even a game anymore.” (59)

In other words, rulers play real games on their subjects, and poets among their subjects play fictitious games, including games about

⁹ Some literary scholars seem to share this confusion, too. Eva Kormann could make us believe that the theater play *wir schlafen nicht* is the original work (through the title of her paper and the treatment order of the texts) and the novel of the same name could be an adaptation of the theater text. However, in the middle of her paper we read as follows: “Aus dem auf den ersten Blick einem Lesedrama ähnelnden Roman *wir schlafen nicht* wird ein Theaterstück, das sich schnell ‘anhört’ wie ein narrativer Text.” (201) So, the title *wir schlafen nicht* refers to four performances of one and the same “matrix text” in the mind of the author: a novel, a theater play (premiered on 7 April 2004), a radio play (2004, now not available any more from the BR Hörspiel Pool), and an audio book (read by Kathrin Röggl and Hanns Zischler, Parlando Edition, September 2004). Eva Kormann has a very interesting conclusion: “Das Hörbuch ist epischer als der Roman, der Roman nähert sich einem Drama, und das Theaterstück verzichtet weder auf den persönlichen Auftritt der Figuren noch auf narrative Vermittlung. Die Gattungsnormen dekonstituieren sich auf diese Weise wechselseitig.” (205) *wir schlafen nicht* turns out to be an intermedial text system (206) consisting of something like an undeterminable first text and its adaptations/variations/expansions. In my opinion, we deal with the ‘binary impulses’ of the matrix text *wir schlafen nicht* in the mind of the author Röggl and its four convertible/converted different/similar media ‘files,’ i.e. genres.

games, for the sake of gaming. It is both about fluid hybrid states and about suggesting some improvement/changes in her more critically intonated works.

Not one title of her works invites a pleasant reading. Her literary opus is overshadowed by sharp criticism and dystopia-like nightmares. Even her last prose text *Nachtsendung. Unheimliche Geschichten* (2016) sounds this way as well as her last radio play *Normalverdiener* (2016, BR, dir. Leopold von Verschuer), about which there is also a downloadable interview (from the BR Hörspiel Pool) titled as *Über/wider das postdemokratische Schreiben* (2016, BR, interviewer Julian Doepp).

The intermediality ‘Queen’ of the contemporary German literature – and member of the *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung* – shows clear symptoms of pessimism and possibly paranoid (artistically justified!) fear of media abuse on a massive scale in a dystopian world beset by financial crises. Accordingly, McLuhan’s “global village” is less a utopia, possibly more a dystopia, where very brutal, retribalized people live. Kathrin Röggla refers in *Essenpoetik* (p. 50) to Slavoj Žižek’s book *Was ist ein Ereignis?* and shows concern about a potential brutalization, barbarism, acceptance of ‘normality’ of torture and manslaughter like in films *Zero Dark Thirty* and *The Act of Killing* in the context of “Narcissist shows” and other kinds of ‘normal’ media consumption.

McLuhan and Röggla both share the impression of the dominance of an acoustic culture which has come after the world of visual, phonetic-alphabet based civilization – as a “secondary orality.” Röggla says about the radio play version of *wir schlafen nicht* that she was attracted by the “acoustic world” (*Essenpoetik* 33) – because the uncanny is located in the “Hör-raum.” The new post-literate orality is a multimedia flow orality of role players instead of spontaneous people. Additionally, the noise of airports (in the radio play *Lärmkrieg*), noise of media productions, and noise of speakers in the lift in the radio play *der tsunamieempfänger* present a toxic, lethal acoustic aura of everyday life. Resistance is without effect: “Kann man Amok laufen. Ist auch nur eine leere Geste, verpufft im Medienwirbel.” (*Essenpoetik* 48) However, Röggla goes much deeper in her criticism, especially in her Vienna lecture *Gespensarbeit, Krisenmanagement und Weltmarkt fiktion* (2009). Here, she cites Guy Debord (*The Society of the Spectacle*), speaks of postfordism, nerds of the digital era, anti-social policies of Social-Democrats, and of other policies which seem to copy/paste structures of dystopian literary works and films.

On post-democracy in McLuhan's and Rögglä's texts

McLuhan did not quote any previous scholar on the issue of a post-democratic development. He just spontaneously revealed his impressions about what could happen in a tribal megalopolis where everybody is linked to a "world computer" via an electric "global telepathy" in his 1969 Playboy interview. Democracy with free elections would not survive:

McLUHAN: ... The TV networks' computers, by "projecting" a victor in a Presidential race while the polls are still open, have already rendered the traditional electoral process obsolescent. ... In a tribal all-at-once culture, the idea of the "public" ... is supplanted by a mass society in which personal diversity is encouraged while at the same time everybody reacts and interacts simultaneously to every stimulus. The election as we know it today will be meaningless in such a society.

...

McLUHAN: ... [We] enter an age where the collective tribal image and the iconic image of the tribal chieftain is the overriding political reality. ... We must understand that a totally new society is coming into being, one that rejects all our old values, conditioned responses, attitudes and institutions. ...

In *Die falsche Frage*, Rögglä meditates about similar ideas: "Die Welt mit ihren Ausbeutungs- und Infantilisierungswirklichkeiten scheint sich mit Computerlichtgeschwindigkeit von den Theaterauglichkeiten zu verabschieden." (28) Computer simulation technology could indeed open new possibilities of exploitation and reduction of individual wisdom and intelligence. In the same passage Rögglä laments the disintegration of the traditional party system through bureaucrats and experts who seem to undermine normal argumentation. It is about the death of theater and the death of traditional politics. Who/what does win the game? The screen. Rögglä is explicit about it: "Ich weiß nur: Bildschirm schlägt Bühne, schlägt Text, und zwar immer in dieser Reihenfolge, so aufmerksamkeitsstechnisch." (88) Of course, she has read publications by Jacques Rancière, Colin Crouch, and Ingolfur Blühdorn (cf. 54–55), too. And she quotes Blühdorn's explanations in her (essayist-dialogue) radio play *Lärmkrieg* (2014) repeatedly, almost as echoes. But in her newest radio play *Normalverdiener* (2016), Rögglä is totally committed to the topic of post-democracy.

WORKS CITED

- Andreas, Michael. "The Sensorium of Social Media. 'Tactile' Cyberculture and McLuhan's Turn on the Audiovisual." *McLuhan Galaxy Conference. Understanding Media, Today*. Conference proceedings, Barcelona, May, 23rd–25th. Eds. Matteo Ciascellardi, Cristina Miranda de Almeida, and Carlos A. Scolari. Barcelona: Collection Sehen, Editorial Universidad Oberta de Catalunya, 2011. 401–410.
- Arnau, Albert García. "From 'homo typographicus' to 'homo digitalis.'" *McLuhan Galaxy Conference. Understanding Media, Today*. Conference proceedings, Barcelona, May, 23rd–25th. Eds. Matteo Ciascellardi, Cristina Miranda de Almeida, and Carlos A. Scolari. Barcelona: Collection Sehen, Editorial Universidad Oberta de Catalunya, 2011. 420–429.
- Chrystall, Andrew Brian. *The New American Vortex: Explorations of McLuhan*. Dissertation in Media Studies. Massey University, Palmerston North, Aotearoa/New Zealand, 2007.
- Chupnik, Gerald C. "The Digitized Self in the Internet Age." *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 5.4 (2011): 318–328.
- Clarke, David. "The Capitalist Uncanny in Kathrin Röggla's *wir schlafen nicht*: Ghosts in the Machine." *Angermion* 1 (2008): 147–163.
- Comor, Edward. "Digital Engagement. America's Use (and Misuse) of Marshall McLuhan." *New Political Science* 35.1 (2013): 1–18.
- Elizondo, Jesús O. and Carolyn Guertin. "Acoustic Space, Territories and Borderlines. Art as Locative Media that Saves Lives." *McLuhan Galaxy Conference. Understanding Media, Today*. Conference proceedings, Barcelona, May, 23rd–25th. Eds. Matteo Ciascellardi, Cristina Miranda de Almeida, and Carlos A. Scolari. Barcelona: Collection Sehen, Editorial Universidad Oberta de Catalunya, 2011. 622–634.
- Findlay-White, Emma, and Robert K. Logan. "Acoustic Space, Marshall McLuhan and Links to Medieval Philosophers and Beyond. Center Everywhere and Margin Nowhere." *Philosophies* 1 (2016): 162–169.
- Fuchs, Christian. "Transnational space and the 'network society'." *21st Century Society* 2.1 (2007): 49–78.
- Galabert, Pedro. "Marshall McLuhan. A prophet before his global mirror." *McLuhan Galaxy Conference. Understanding Media, Today*. Conference proceedings, Barcelona, May, 23rd–25th. Eds. Matteo Ciascellardi, Cristina Miranda de Almeida, and Carlos A. Scolari. Barcelona: Collection Sehen, Editorial Universidad Oberta de Catalunya, 2011. 61–70.
- Gascue Quiñones, Alvaro. "Facebook: McLuhan's global village?" *McLuhan Galaxy Conference. Understanding Media, Today*. Conference proceedings, Barcelona, May, 23rd–25th. Eds. Matteo Ciascellardi, Cristina Miranda de Almeida, and Carlos A. Scolari. Barcelona: Collection Sehen, Editorial Universidad Oberta de Catalunya, 2011. 108–117.
- Girlanda, Elio and Carolina Fernández Castrillo. "McLuhan and New Communication Technologies. From Posthumanism to Neuromedia." *McLuhan Galaxy Conference. Understanding Media, Today*. Conference proceedings, Barcelona, May, 23rd–25th. Eds. Matteo Ciascellardi, Cristina Miranda de Almeida, and Carlos A. Scolari. Barcelona: Collection Sehen, Editorial Universidad Oberta de Catalunya, 2011. 529–537.
- Graham, Stephen. "The end of geography or the explosion of space? Conceptualizing space, place and information technology." *Progress in Human Geography* 22.2 (1998): 165–185.

- Heilmann, Till. A. "Ein Blick in den Rückspiegel. Zur Vergangenheit und Gegenwartigkeit von *Understanding Media*." Eds. Jana Mangold, and Florian Sprenger. *50 Jahre Understanding Media. Navigationen* 14.2 (2014): 87–103.
- Huhtamo, Erkki. "A Menippean Satirist in the Rear View Mirror." *Journal of Visual Culture* 13.1 (2014): 58–60.
- Kormann, Eva. "Rastlose Medienspiele. Kathrin Röggla's Theaterstück *wir schlafen nicht*." *Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik* 78 (2011): 195–206.
- Krewani, Angela. "Marshall McLuhan and the Emergence of American Television Theory." *McLuhan's Global Village Today. Transatlantic Perspectives*. Eds. Carmen Birkle, Angela Krewani, and Martin Kuester. London, Vermont: Pickering & Chato, 2014. 177–187.
- Kupczynska, Kalina. "Hinhören, weghören, aufhören – Mediale und discursive Bewegungen in *Die Alarmbereiten* von Kathrin Röggla." *Reise und Raum. Ortsbestimmungen der österreichischen Literatur. Beiträge zur Jahrestagung der Franz-Werfel-StipendiatInnen am 26. und 27. April 2013 in Wien*. Ed. Arnulf Knaf. Wien: Präsenz Verlag, 2014. 160–172.
- Levinson, Paul. *digital mcluhan. a guide to the information millennium*. London, New York: Routledge, 1999.
- Marchessault, Janine. *Marshall McLuhan. Cosmic Media*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, 2005.
- McCutcheon, Mark. A. "Dubjection. A Node (Reflections on Web-Conferencing, McLuhan and Intellectual Property)." *McLuhan's Global Village Today. Transatlantic Perspectives*. Eds. Carmen Birkle, Angela Krewani, and Martin Kuester. London, Vermont: Pickering & Chato, 2014. 59–73.
- McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.
- . *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*. Introduced by Philip B. Meggs. London: Duckworth Overlook, 2011.
- . "The Playboy Interview: Marshall McLuhan." Web. 3 May 2016.
- . *Understanding Media. The Extensions of Man*. Cambridge, London: The MIT Press, 1994.
- Merx, Sigrid. "Mapping invisibility. Surveillance art and the potential of performative cartography." *Performing the Digital*. Eds. Martina Leeker, Imanuel Schipper, and Timon Beyes. Bielefeld: transcript Verlag, 2016. 157–170.
- O'Dea, Jane. "Media and violence. Does McLuhan provide a connection?" *Educational Theory* 65.4 (2007): 405–421.
- Perenič, Urška. "Še k pojmu medialnosti." *Slavistična revija* 65.1 (2017): 3–19.
- Peroni, Carlo. "Ground-making: the Medium as Environment." *McLuhan Galaxy Conference. Understanding Media, Today*. Conference proceedings, Barcelona, May, 23rd–25th. Eds. Matteo Ciastellardi, Cristina Miranda de Almeida, and Carlos A. Scolari. Barcelona: Collection Sehen, Editorial Universidad Oberta de Catalunya, 2011. 88–97.
- Peters, John Durham. "Technologische Imagination 1964." Eds. Jana Mangold, and Florian Sprenger. *50 Jahre Understanding Media. Navigationen* 14.2 (2014): 105–123.
- Röggla, Kathrin. *die alarmbereiten*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2012.
- . *Die falsche Frage. Theater, Politik und die Kunst, das Fürchten nicht zu verlernen*. Saarbrücker Poetikzentrum für Dramatik. Ed. Johannes Birgfeld. Saarbrücken: Theater der Zeit, 2014.

- . *Essenpoetik. Drei Vorlesungen als Poet in Residence an der Universität Duisburg-Essen, 1.–5. Dezember 2014*. Web. 3 May 2016.
- . *Gespensterarbeit, Krisenmanagement und Weltmarktfiktion*. Vortrag im Wiener Rathaus am 25. Februar 2009. Wien: Picus Verlag, 2009.
- . *wir schlafen nicht. roman*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2010.
- Rosen, Avi. "Digital Skin." *McLuhan Galaxy Conference. Understanding Media, Today*. Conference proceedings, Barcelona, May, 23rd–25th. Eds. Matteo Ciastellardi, Cristina Miranda de Almeida, and Carlos A. Scolari. Barcelona: Collection Sehen, Editorial Universidad Oberta de Catalunya, 2011. 590–601.
- Speer, Martin. "The Complementary Aspects of Marshall McLuhan and Postmodernism in the Literary Study of the Internet. Exemplified in the Rhizome Theory of Gilles Deleuze and Félix Guattari." *McLuhan's Global Village Today. Transatlantic Perspectives*. Eds. Carmen Birkle, Angela Krewani, and Martin Kuester. London, Vermont: Pickering & Chato, 2014. 47–57.
- Trotta, Joe and Markus Danielson. "Image-based Online Communication. Observation on the Status of Images as Linguistic Constituents in Computer-mediated Communication." *McLuhan Galaxy Conference. Understanding Media, Today*. Conference proceedings, Barcelona, May, 23rd–25th. Eds. Matteo Ciastellardi, Cristina Miranda de Almeida, and Carlos A. Scolari. Barcelona: Collection Sehen, Editorial Universidad Oberta de Catalunya, 2011. 389–400.
- Wojno-Owczarska, Ewa. "Beziehungen zwischen Literatur und Film am Beispiel des Schaffens von Kathrin Röggla." *Zeitschrift des Verbandes Polnischer Germanisten 2* (2013): 349–368.

McLuhaneve ambivalentne prerokbe o digitalni dobi in pesimistične diagnoze Kathrin Röggla

Ključne besede: digitalni mediji / postmodernizem / postdemokracija / simulaker / McLuhan, Marshall / Röggla, Kathrin

Dela Marshalla McLuhana je vsekakor mogoče uporabiti za interpretacijo sodobnih razmer, ki jih znatno določajo digitalni mediji, in sploh za čas 21. stoletja, ki ga pogostoma označujemo s pridevnikoma postmodernistični in postdemokratični. Čeprav je njegove poglede v nekaterih podrobnostih treba prilagoditi, je mogoče mnoge izmed njegovih razlag medijev uporabiti tako za osvetlitev sodobnih medijskih in tudi političnih problemov. McLuhanove hipoteze, ugotovitve in opazke so najbolj aktualizirali mlajši teoretiki, saj so jih postavili v sodobnejše medijske kontekste, jih modificirali in nadgradili. Toda medtem ko se dela McLuhana kažejo kot izrazito ambivalentna in zato odprta za najrazličnejše interpretacije, razlage in razumevanja, je pogled me-

dijske teoretičarke in pisateljice Kathrin Röggla nedvoumno pesimističen, kar postane še posebej očitno v njeni radijski igri in tudi v proznem besedilu *die alarmbereiten*. Primerjava McLuhanovih razlag in pogledov Kathrin Röggla je pokazala, da obstaja med njimi precejšnja stopnja strinjanja glede subjekta potrošništva, komercialnega interesa vladajočih, igre vlog, simulakra, postdemokracije in resignacije – in to kljub dejstvu, da se Röggla nikoli ne sklicuje na McLuhanova dela neposredno. Antiutopični del McLuhanovih napovedi je tudi dobro realiziran v avtoričinem nazoru (*Weltanschauung*), ki se nevede nahaja znotraj polja McLuhanovih razlag.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 316.77

Branje poezije na papirju in zaslonu: medijske tehnologije in transformacije v percepciji

Urška Perenič, Jurij Bon, Grega Repovš, Indre Pileckyte

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana
urška.perenic@ff.uni-lj.si

Univerzitetni klinični center Ljubljana, Nevrološka klinika, Laboratorij za kognitivno nevroznanost,
Zaloška 2, 1000 Ljubljana; Univerzitetna psihiatrična klinika Ljubljana, Studenec 46, 1260 Ljubljana
jure.bon@kclj.si

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za psihologijo, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana
grega.repovs@psy.ff.uni-lj.si

Univerzitetni klinični center Ljubljana, Nevrološka klinika, Laboratorij za kognitivno nevroznanost,
Zaloška 2, 1000 Ljubljana
indre.pileckyte@gmail.com

Preveriti želimo medijskozgodovinsko tezo, po kateri tehnološke inovacije s tem, ko transformirajo načine predstavljanja, posredovanja in sprejemanja, transformirajo tudi načine zaznavanja, doživljanja, spominjanja, pomnjenja, spoznavanja, razumevanja. To skušamo storiti s pomočjo empiričnega, kognitivnoznanstvenega pristopa. Podrobneje nas zanima višja spoznavna procesa razumevanja in pomnjenja pri branju izbranih pesemskih besedil s papirja in zaslona. Do vprašanja, kateri način branja je boljši, se ne opredeljujemo. Zanima nas, kako ujemanje spoznavnih procesov, ki jih omogočata bralna medija, in spoznavnih procesov, ki jih vzpodbujajo izbrane lastnosti besedil, vpliva na »kvaliteto« njihovega pomnjenja in razumevanja. Na pilotni stopnji raziskave, ki uporablja tip vedenjske preizkušnje, je med bolj zanimivimi ugotovitev, da pri mladih preiskovancih poezija, ki sloni na regularnejši uporabi (ponavljalnih) sredstev rime, ritma/metruma, ki naj bi bili podpora v procesih razumevanja in pomnjenja, ni boljše zapomnljiva nasproti poeziji, ki je na teh ravneh svobodneje organizirana (in manj regularna). Rezultati tudi ne kažejo statistično relevantnih razlik med načinoma branja, od koder sklepamo, da so h »kvaliteti« branja bolj kot način predstavljanja besedila prispevale besedilne specifične. Zaključujemo s premislekom o omejitvah raziskave in predstavljamo njeno nadaljevanje.

Ključne besede: empirična literarna znanost / literatura in mediji / tiskani mediji / elektronski mediji / digitalni mediji / poezija / branje / empirična raziskava

Uvod

Raziskava »Branje poezije na papirju in zaslonu«, v kateri smo uporabili tip vedenjskega eksperimenta (ang. *behavioral study*), se navezuje na eno od osrednjih medijskozgodovinskih tez, namreč da »novi« mediji povzročajo spremembe v percepciji; v čutnem dojetanju, spoznavanju, pomnjenju in razumevanju besed, govora, slike oz. sveta.¹ Teza je iz časa, ko so se dodobra začeli uveljavljati »novi« analogni elektronski mediji (film, radio, magnetni trakovi za uporabo snemanja zvoka, zgodnejši poskusi televizije), in sta jo med prvimi in verjetno doslej najbolj izpostavila francoski pesnik in filozof Paul Valéry (1871–1945) ter nemški filozof in kulturni kritik Walter Benjamin (1892–1940). Prvi je v eseju *La conquête de l'ubiquité* leta 1928 – to je čas, ko je postal množični medij radio, in letnica, ko je v Sloveniji začel redno oddajati Radio Ljubljana – napovedal, kako bodo mediji korenito transformirali naš način zaznavanja, preobrazili načine pisne in ustne produkcije in »vplival[i] na samo invencijo« (Valéry v Benjamin, *Umetnina* 147). To pomeni, da se bodo načini izražanja umetnine² spremenili prav pod vplivom »retorike« novih medijev. Vse bo imelo posledice pri načinih posredovanja del; Valéry piše, da bo mogoče kjerkoli poustvariti in kamorkoli poslati sistem občutkov, samoumevno pa bo postalo še, da smo lahko sleherni trenutek preskrbljeni z zvokom in sliko, kakor smo preskrbljeni z vodo, elektriko in plinom (Valéry, *The Conquest* 225–226). Prav tako bodo spremembe na strani »invencije« vplivale na načine sprejemanja – ti zajemajo procese zaznavanja, spoznavanja, razumevanja – medijsko posredovanih (literarnih) sporočil. Walter Benjamin pa je v svojem nič manj znanem eseju *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, ki ga je pisal v letih 1935, 1936–1939³ in v katerem se je neposredno skliceval na Valéryja, podal zamisel, kako bodo nove tehnike reprodukcije spodbudile vnašanje novih elementov v umetniško ustvarjanje oz. oblikovanje. To bo navsezadnje preobrazilo načine recepcije umetniških del. Na stališče, da mediji oz. medijskotehnološke inovacije prinašajo velik(ansk)e spremembe pri vseh delovalniških vlogah v komunikaciji – zapisovanju/produkciji, predstavljanju,

¹ Za izmenjavo strokovnih mnenj in kritično spremljanje nastajanja te razprave se najlepše zahvaljujemo zaslužnemu prof. dr. Helmutu Schanzeju (Inštitut za medijske raziskave Univerze v Siegnu, Nemčija).

² O tem vidiku medialnosti, ki pokriva »izrazno-estetske potenciale medijev (*modi operandi*), odvisne od uporabljenih tehnologij«, več Urška Perenič (»Še k pojmu« 9).

³ Tedaj se je začel uveljavljati elektronski princip televizijske tehnike (npr. Purg 44).

posredovanju in sprejemanju – in s tem znatno vplivajo na percepcijo posameznika, naletimo tudi pozneje in večkrat v medijskozgodovinskem diskurzu, denimo pri Havelocku (*Preface*), McLuhanu (*Understanding, The Medium*), Flusserju (*Ins Universum; Die Schrift*), Goodyju (*The Logic*), Kittlerju (*Aufschreibesysteme; Grammophon*) in še kom. Na kratko pravijo, da ima vsak novi medij za posledico nov način »gledanja«⁴ oz. spremembe v doživljanju (prim. Perenič, Še k pojmu, 10–11).

Zaledje projekta so tudi raziskave s področja vedenjske in kognitivne nevroznanosti, ki (že) od 80. let prejšnjega stoletja in zlasti na podlagi (pragmatičnega) branja t. i. argumentativnih besedil (ta predstavljajo nekakšno opozicijo umetniškimi) s papirja in zaslona preučujejo povezave med razumevanjem in spominskimi procesi (npr. Dillon, McKnight in Richardson »Reading from«; »The effects«). Ugotavljajo, da je branje besedil na zaslonu bolj počasno, manj natančno in nepoglobljeno, kar se odraža v slabšem razumevanju in pomnjenju informacij. Podobno ugotavljajo v več relevantnejših raziskavah mlajšega datuma, ki so iz časa po »medijskem preobratu« okoli leta 2000 (Schanze 24) in navajajo več možnih razlag za to (Mayes idr., Noyes in Garland »VDT versus paper-based« ter Noyes »Computer- vs. paper-based«, Ackerman in Goldsmith, Mangen idr. »»Reading linear texts«). Med njimi je poudarjen spremenjen način navigiranja po zaslonem besedilu, ki naj bi bralcu onemogočal, da bi vidno in taktilno zaznal prostorsko in fizično razsežnost besedila (tudi Sellen in Harper, Mangen *New narrative*). Zaslonka reprezentacija besedila naj bi tudi negativno vplivala na bralčeve mentalne reprezentacije besedila in posledično razumevanje, kar med drugim razlagajo z večjo obremenjenostjo vidnega delovnega spomina (še Eklundh, Piolat idr., Baccino in Drai-Zerbib).

Nekatere raziskave pa bolj izhajajo iz napredka na področju medijskih tehnologij, kakor so izboljšava vizualne ergonomije zaslona, ki bolj ustreza zahtevam vida, in kar bi se lahko odrazilo v boljši obdelavi in razumevanju sporočil, hipertekstno navigiranje po besedilu, iznajdba zaslona na dotik, ki omogoča listanje in navigiranje po besedilni krajini

⁴ Vzemimo primer filma, pri katerem gibanje očesa kamere in uporaba montažne tehnike korenito vplivata tudi na način sprejemanja, saj se človeško oko (naše opazovanje) pusti podrediti kameri (Vertov v Thompson in Bordwell 115). Še en primer je sprememba v načinu branja od linearnega v nelinearni način, takó spremenjen način procesiranja besedil pa je mogoče razložiti s prehodom od linearne pisne kulture v elektronsko oz. digitalno omrežno kulturo (npr. McLuhan) oz. prehodom v slikovno orientirano pisno kulturo, kakršna je značilna za dobo mrežne pismenosti digitalne dobe (npr. Flusser). V tem kontekstu verjetno pomislimo na »pretres«, ki ga je doživel Platon, ko je pretežno oralna kultura prišla v stik s pisavo.

in stimulira taktilne zaznave (npr. Shapiro in Niederhauser *Handbook*). Izhodišča naše raziskave nihajo med obema stališčema, saj želimo kritično preučiti objektivne razlike oz. transformacije v percepciji pri branju glede na medij (papir vs. zaslon) in glede na nekatere specifične izbranih besedil.

Na pilotni stopnji raziskave

V predlogu raziskave razumemo percepcijo (v psihološkem smislu) kot celoto zaznavnih in spoznavnih procesov, ki med drugim vključujejo pozornost, vidno procesiranje, procesiranje jezika, vkodiranje in priklic informacij iz spomina ter oblikovanje celostnega razumevanja in miselne predstave besedila (npr. Gilovich idr. 3–40). Podrobneje nas bodo zanimali predvsem višji spoznavni procesi.

V raziskavi želimo namreč na eksperimentalni osnovi preveriti centralno medijskozgodovinsko tezo, da medijskotehnoške inovacije s tem, ko transformirajo načine predstavljanja, posredovanja in sprejemanja, transformirajo tudi zavest posameznika – njegove načine zaznavanja, doživljanja, spominjanja, pomnjenja, spoznavanja, razumevanja in sploh mišljenja. Izhajamo iz predpostavke, da prihaja pri branju pesemskih besedil, če to sloni na uporabi različnih kulturnih tehnik branja⁵ (papir vs. zaslon), do opaznejših sprememb prav na ravni spoznavnih procesov, ki vključujejo doživljanje, pomnjenje in razumevanje.⁶ Toda medtem ko se je stališče o učinku medijskih tehnologij na naše načine produkcije, razširjanja in sprejemanja sporočil uveljavilo v pretežno analogno elektronski dobi (do sredine oz. konca 80. let prejšnjega stoletja, ko se že množično uveljavljajo digitalni elektronski mediji), skušamo svoje stališče preveriti v dobi, ki jo brez večjih dvomov lahko imenujemo digitalna, saj v njej vlogo glavnega medija predstavljanja prevzema digitalna tehnologija (prim. Lorbek 146). Ni mogoče niti mimo dejstva, da skuša raziskava o branju poezije vendarle bolj načelno tezo o medijskozgodovinsko pogojenih spremembah v percepciji posredovanih (estetskih) sporočil preveriti s pomočjo empiričnega, kognitivno-znanstvenega pristopa.

⁵ Uporabljamo pojem F. Kittlerja (*Aufschreibesysteme; Grammophon*). Kulturne tehnike, ki se skozi zgodovino razvoja medijskih tehnologij spreminjajo, se še zdaleč ne nanašajo samo na tehnični vidik medija, ampak so hkrati pojmovane kot »kulturne stopnje v zgodovinskem razvoju komunikacij in določajo kulturne prakse produkcije, razširjanja in sprejemanja sporočil« (Perenič, »Še k pojmu«, 12).

⁶ Bon idr., predavanje »Branje poezije«, 25. nov. 2016.

Gradivo za raziskavo in podrobnejša opredelitev problema

Za pilotno raziskavo smo na podlagi njene predfaze⁷ nazadnje izbrali 12 lirskih pesemskih besedil.⁸ Ko smo izbirali pesemsko gradivo za pilotno fazo, smo še želeli, da bi končni izbor dal polovico (tj. 6) t. i. klasičnih/tradicionalnih in polovico t. i. modernih pesmi. To sicer grobo razdelitev smo pozneje opustili,⁹ saj se je izkazala za preveč problematično oz. medlo: dileme glede uvrstitve se hitro pojavijo že ob primerih pesmi, katerih forma je deloma »načeta« na ravni ritma/metruma, rime, verza (npr. pri moderniziranem sonetu), razprava o tradicionalnosti in modernosti je poleg tega izrazito literarnovedna in niti na tem področju ni zadovoljivo rešena, zaradi česar še manj sodi v okvire inter- in že transdisciplinarno usmerjene raziskave.

Podobno ugotavlja Arthur M. Jacobs, ki sicer največ empirično preučuje razpoloženska stanja in empatijo pri branju poezije in je tudi najintenzivneje premišljal, kako zasnovati dovolj kompleksen model za preučevanje literarne recepcije. Ne obstaja samo en model oz. »recept« z navodili o postopku za empirično raziskovanje branja poezije – kaj šele, da bi ga bilo mogoče aplicirati na različne vrste pesemskega gradiva. Vendar se zavzame za takega, ki bi lahko opisal besedilne lastnosti, ki so relevantne za vsakokratno raziskavo. Prednost daje večravninsko zasnovanim modelom, kakršen je tudi njegov, imenovan »NCPM« (ang. *Neurocognitive Poetics Model*) ali tudi »matrika 4 × 4«. Zaobsega štiri ravni besedila (metrično, fonološko, morfosintaktično in semantično), na katerih nato opazuje še posamezne (stilne) elemente, denimo ritem, rimo, besednovrstno pripadnost, ikoničnost besedilno predstavljenega sveta itd. Na podlagi

⁷ V predfazi oz. prvem delu pilotne raziskave (temu je sledil še osrednji del pilotne raziskave) sta sodelovala dva preiskovanca (študenta), ki sta pesmi brala v obeh načinih in rešila pripravljene vprašalnike, s čimer smo želeli preveriti njihovo ustreznost.

⁸ Za literarno vrsto poezije smo se odločili zato, ker gre za sorazmerno kratka besedila, ki so (npr. drugače od pripovedne proze) primernejša za oblikovanje »scenarijev« za raziskovanje. Pri prenosu s papirja na zaslon so vizualno manj spremenljiva (zrcalo strani besedila se praktično ne spreminja). Poezija hkrati velja za recepcijsko (naj)zahtevnejšo vrsto, zaradi česar pričakujemo, da bo v vseh načinih predstavljanja spodbudila kompleksnejše spoznavne procese, kar bo zlasti zanimivo za glavno fazo raziskave. – Tudi ko gre za količino gradiva (12), kar bo predstavljeno v podpoglavju z rezultati, smo upoštevali porabljeni čas. Udeleženci v eksperimentu so za branje in odgovarjanje na zastavljena vprašanja porabili pribl. 2 uri. Če to pomnožimo s številom udeležencev v pilotni raziskavi, je to pribl. 28 ur opazovanja (brez upoštevanja časa, ki je potreben za obdelavo podatkov).

⁹ Izraza klasični in moderni smo uporabljali samo v interni komunikaciji, da smo se lažje sporazumeli.

empirične analize empatičnih odzivov pri branju izbranih pesmi iz različnih obdobj nemške književnosti¹⁰ njegov model napove, da večji oz. višji kot je v pesmi ustvarjeni vtis domačnosti (uporabljena je metoda skaliranja), večja je verjetnost empatičnega odzivanja. Zraven pa še, da večja kot je pogostnost uporabe najrazličnejših stilnih sredstev, večje je estetsko ugodje ob branju pesmi (»Neurokognitive«; »Affektive«; »Towards«; »Neurocognitive«; Jacobs idr. »Mood-Empathic« 93–94).

Tudi v naši raziskavi je bilo smiselneje dati prednost opisu »oprijemljivejših« oz. »opisljivejših« karakteristik lirskih besedil. Glede na njen namen smo zato pozornost usmerili na izbrane formalno-strukturne elemente oz. (stilna) sredstva ponavljanja in organizacijo besedila na treh ravneh. Osredotočili smo se na zvočno raven, raven ritma/metruma (verzno-ritmična organiziranost besedila) ter verzno-kitične organiziranosti oz. urejenosti besedila. Na prvi ravni smo zožili pozornost na vidik rime (kot glasovne ponavljalne figure), na drugi na urejenost verzne kitice glede na število zlogov (in dinamiko/pravilnost menjavanja poudarjenih in nepoudarjenih zlogov), na tretji pa nas je zanimala oblika lirske pesmi kot celote. (V izbranem gradivu gredo verzno-kitične oblike od staln[ejš]ih k svobodn[ejš]im, lahko brez trdne kitične oblike. Tudi na tej ravni lahko govorimo o ponavljanju, saj gre pri prvih za zaporejanje istih tipov verzov oz. kitic. Za svobodnejše oblike pa je na splošno mogoče reči, da so na vseh treh ravneh različno »načete« – svobodnejša oz. neregularna rima, svobodnejši ritem/metrum, svobodnejša verzno-kitična organizacija.) Za naštetu iteracijska sredstva, ki učinkujejo kot nekakšne (klišejske) formule, velja, da so pomembna podpora razumevanju in spominu, kar je bilo pomembno zaradi zadane si naloge, ki preverja višja kognitivna procesa pomnjenja in razumevanja (sem sodijo spoznavni, čustveni, doživljajski vidiki) prebranega.

Na seznamu so se znašla pesemska besedila različnih slovenskih avtorjev iz sodobne in novejše književnosti.

P[esem] 1: Simon Jenko: Moja pesem

P 2: Alojz Gradnik: Solnce v Brdih (I)

P 3: Josip Stritar: Ti me spremljaš neprestano, tiha žalost!

P 4: Anton Vodnik: Pomladni veter

P 5: Ciril Zlobec: Poletje

P 6: Tomaž Šalamun: Stvari (V)

¹⁰ Vselej gre za izbrana besedila oz. pesmi. Čeprav naj bi bil vzorec kolikor mogoče dobro premišljen glede na vsakokratni namen raziskave, se ni mogoče povsem izogniti poljubnosti nekaterih izbir gradiva. Pri tem pa je pomembno, da ga zadovoljivo opišemo.

- P 7: Fran Levstik: Prvi poljub
 P 8: Miran Jarc: Slovenski soneti (VII)
 P 9: Dragotin Kette: Gazele (IV)
 P 10: Matej Bor: Bela tišina
 P 11: Ivan Minatti: Ptice vedo
 P 12: Niko Grafenauer: Mehkoba

Pesmi smo opisali skozi izbrane formalne¹¹ besedilne lastnosti, ki so v eksperimentu služile kot neodvisne spremenljivke. Omenjeni opisi so del vsebine celotnega protokola za eksperiment in jih v okviru te razprave lahko samo povzamemo. S seznama in iz spodnje matrike je še razvidno, da smo pesmi za branje v dveh načinih razvrstili v dve skupini, tako da so primerljive glede na izbrane lastnosti (prva pesem iz prve skupine [P 1] je primerljiva s prvo pesmijo iz druge skupine [P 7], druga pesem iz prve skupine [P 2] z drugo pesmijo iz druge skupine [P 8] itd.).

	ZVOK	RITEM/METRUM	VERZNO-KITIČNA ORGANIZACIJA	
	rima	verzna kitica (zlogi)	oblika verz, kitice	
P1	verzična	13- in 12-zložna	štirivrstična pesem (3 štirivrstične kitice)	bralec
P2	oklepajoča (kvartetni del), obrnjena (tercetni del)	10-/11-/11-/10-zložna (kvartetni del) 10-/11-/11-//11-/10-/11-zložna (tercetni del)	sonet (2 kvarteti, 2 terceti)	
P3	ustrezna; iz prvih dveh verzov se ponovi v sodih verzih	14 verzov; št. zlogov ni predpisano	gazela (enokitična oz. nekitična oblika)	
P4	deloma rimana, različni vzorci rime, svobodna (aab//bc//defde ...)	raznozložna (od 2- do 9-zložna), raznostopična	svobodna oblika, še kitično organizirana (3 trivrstične, ena pet- in ena štirivrstična kitica)	
P5	deloma asonirani verz	svobodni verz (brez rime, metruma)	svobodna oblika, še kitično organizirana (7- in 6-vrstična + osamosvojeni verz)	
P6	rime ni	svobodni verz	svobodna (nekitična oblika)	
P7	verzična	10- in 11-zložna	štirivrstična pesem (3 štirivrstične kitice)	
P8	oklepajoča (kvartetni del), obrnjena (tercetni del)	10-/11-/11-/10-//10-/10-/10-zložna (kvarteti), 10-zložna (tercete)	sonet (2 kvarteti, 2 terceti)	
P9	ustrezna; iz prvih dveh verzov se ponovi v sodih verzih	16 verzov; št. zlogov ni predpisano	gazela (enokitična oz. nekitična oblika)	
P10	deloma rimana, različni vzorci rime, svobodna (abcdeec//fghf ...)	raznozložna, raznostopična	svobodna oblika, še kitično organizirana (8-, 4- in 6-vrstična kitica)	
P11	svobodna rima, asonirani verz	svobodni verz	svobodna oblika, še kitično organizirana (9-, 5-, 6-, 3-vrstična kitica)	
P12	rime ni	svobodni verz	svobodna (nekitična oblika)	
literarno besedilo				

Slika 1: Matrika s tremi ravnmi besedila z izbranimi formalno-strukturinimi značilnostmi (neodvisne variable).

Iz matrike je razvidno tudi, da se izbrane lastnosti v vsaki od skupin (od P 1 do P 6 in od P 7 do P 12) stopnjujejo navzdol (regularnost se manjša). Medtem ko je za prvo polovico pesmi iz vsake skupine (P 1–P

¹¹ Če smo zelo natančni, gre vselej za formalno-vsebinske lastnosti (npr. rima je tudi podpora vsebini).

3 in P 7–P 9), pri katerih lahko že opazimo manjša odstopanja in poigravanja na ravni glasovnega ujemanja, delno kršenje načela jamske vrstice ipd., mogoče reči, da so po sestavi regularne, je drugo polovico pesmi iz obeh skupin (P 4–P 6 in P 10–P 12) glede na opazovane parametre mogoče po sestavi označiti za neregularne oz. svobodnejše. Rima je nepravilna oz. svobodna, saj opazimo različne vzorce, pesmi so le mestoma rimane, nato so posamezni verzi le še asonirani, nazadnje rima umanjka, svoboden je tudi verz (metrum je nestalen in ga ni) in celotna oblika pesmi (kitična organizacija je najprej še prisotna, nazadnje pa je oblika povsem prosta).

Z vidika naše raziskave je bilo to zelo pomembno, saj nas je pravzaprav zanimalo, kako ujemanje spoznavnih procesov, ki jih omogočata bralna medija (knjiga in računalniški zaslon), in spoznavnih procesov, ki jih vzpodbujajo izbrane lastnosti besedil, vpliva na »kvaliteto« njihovega razumevanja in pomnjenja. Postavili smo hipotezo, da bosta tako pomnjenje kot razumevanje pri prvih treh pesmih iz posamezne skupine, za katere je mogoče reči, da so z vidika izbranih (neodvisnih) spremenljivk boljša opora obema procesoma, v obeh načinih branja boljša. V zaslonskem načinu branja smo to pripisovali še spodbujanju senzoričnih dražljajev oz. zaznav (zlasti vidnih in slušnih) in navzkrižni povezanosti z drugimi besedili, saj so segmenti pesmi na način povezav vodili bralca do slik, zvočnih posnetkov in besedil. Pričakovali smo tudi, da bosta razumevanje in pomnjenje na splošno slabša pri branju drugih treh pesmi iz vsake od skupin, kar smo pripisovali njihovi stopnjevani neregularnosti (spet gledano z vidika izbranih parametrov, ki so rima, ritem/metrum, verzno-kitična organizacija). Vendar smo hkrati menili, da bosta v teh primerih in zaradi prej omenjenih senzoričnih spodbud boljša pri zaslonskem načinu branja.

Potek vedenjskega preizkusa in udeleženci

Lirske pesmi smo pripravili tako za branje s papirja (za ta namen smo pripravili dve »mini« knjižici z dimenzijama 17×12)¹² kot z računalniškega zaslona (oddaljenost preiskovanca od zaslona 1,1 m, ločljivost zaslona 1920 x 1080), na katerem so vse privzele obliko nadbesedila (hiperteksta).

¹² Črke so bile velike 60 pikslov, medvrstični presledek je bil enojni, ime avtorja in naslov pesmi sta bila krepko označena. Pesniški knjižici sta bili roki in očesu prijazne oblike in opremljeni s kazaloma.

Fran Levstik: Prvi poljub

Bedim samoten, sveča mi gori;
ropot kolesni se iz mlina čuje;
 v pokoju davno vas in grad leži,
 po dolgi hiši vse okrog miruje.

Prisrčna deva moja, spi sladkó,
 nebeški mir naj v prsih ti prebiva!
 Zatisni, draga, blaženo oko,
 ker duša moja nad teboj počiva!

Poljubil žensko prvič sem nocoj;
 zdaj v meni z radostjo bori se želja,
 da oster meč bi z nagloj vzel rokój,
 in dušek dal obilnosti veselja!

Slika 2: Primer pesmi (P 7), oblikovane na način hiperteksta. Podčrtane besede (besedne zveze) vsebujejo povezavo, ki vodi do zvočnega posnetka (»ropot kolesni«), slike (oči) ali drugega besedila (npr. slovarske ali kake druge razlage besede, zgoraj »deva«).¹³

Preizkus smo izvedli v Laboratoriju za kognitivno nevroznanost na Nevrološki kliniki UKC Ljubljana. V njem je sodelovalo 12 udeležencev; polovica udeležencev je morala prvo skupino pesmi brati iz knjige in drugo z zaslona, druga polovica pa obratno (prvo skupino pesmi z zaslona in drugo iz knjige). Število sodelujočih udeležencev smo izbrali glede na naravo pilotne raziskave, kjer so nas zanimali le vedenjski odzivi preiskovancev, torej reakcijski časi in pravilnost odgovorov. V takih raziskavah navedeno ali primerljivo število udeležencev ter uporaba raziskovalnega načrta s ponovljenimi meritvami z vidika statistične moči zadostujeta za prepoznavo srednje velikih učinkov preučevanih dejavnikov.¹⁴ Pri literarnem branju so preiskovanci sedeli v udobnem fotelju v zvočno dobro izolirani sobi, v sosednji sobi, kjer

¹³ Vprašanja, ki so preverjala pomnjenje in razumevanje, so se nanašala na (dodatne) informacije, ki so jih bralci dobili s pomočjo povezav. Prav tako je bilo pri hiperbranju pomembno, da so bralci na povezave klikali glede na lastni interes in po lastni presoji kjerkoli vstopali v besedila ali iz njih izstopali.

¹⁴ Takšna razdelitev v dve skupini je utemeljena v dejstvu, da so bile pesmi glede na izbrane parametre sorazmerno primerljive, s čimer pa ne zanikamo singularnosti vsake posamične lirske ubeseditve.

so se beležili tudi rezultati odgovorov na elektronske vprašalnike, pa smo jih spremljali prek kamere.



Slika 3: Oprema za izvajanje eksperimenta v laboratoriju. Preiskovanci so sedeli v mirnem okolju v udobnem stolu, v naravnem položaju brali knjižico ali tekst z zaslona, odgovarjali so preko posebnega vmesnika (vidnega desno zgoraj na polici), ki natančno beleži reakcijske čase in pravilnost odgovorov.

Literarni modus branja smo v preizkušnji razumeli z ozirom na preiskovance, ki jih je mogoče označiti kot literarno vešče oz. izobražene bralce (sodelovali so študentje višjih letnikov slovenistike, ki so bili za preizkus tudi visoko motivirani), glede na smoter branja, saj je šlo za literarnoestetsko (ne pragmatično, strokovno, argumentativno ali t. i. enciklopedično) branje. Med drugim je bilo pomembno, da so imeli udeleženci za (večkratno) literarno branje neomejen čas, vprašanja (po branju) pa so poskušala zjeti spoznavno-kognitivne, etično-moralne in estetske vidike prebranega (troje razsežnosti literarne umetnine). Vprašalnike (k posamezni pesmi po eden, skupaj 12 s po 14 vprašanj), ki so preverjali omenjene vidike branja (tj. razumevanje) ter pomnjenje, so bralci izpolnjevali po branju vseh pesmi. Sestavljeni so bili iz izbirnih vprašanj zaprtega tipa (ang. *multiple choice*), udeleženci pa so izbirali med štirimi ponujenimi odgovori; odločitev so zabeležili s priti-

skom na ustrezni barvni gumb vmesnika za beleženje odgovorov (štirje gumbi so na posebni tipkovnici tvorili križ). Podajamo nekaj primerov iz različnih vprašalnikov, ki so arhivirani skupaj z drugim gradivom, uporabljenim v eksperimentu:

R14¹⁵

- a) Glavna tema pesmi je pomlad.
- b) Glavna tema pesmi je izrekanje hvale.
- c) Glavna tema pesmi je žalost.
- č) Glavna tema pesmi je cvetje.

R8

- a) Pesnikova perspektiva je pretežno prizanesljiva.
- b) Pesnikova perspektiva je pretežno polemična.
- c) Pesnikova perspektiva je pretežno posmehljiva.
- č) Pesnikova perspektiva je pretežno pozitivna.

R12

- a) Pesnik žensko samo orisuje.
- b) Pesnik žensko samo opisuje.
- c) Pesnik žensko tudi nagovarja.
- č) Pesnik žensko vseskozi nagovarja.

P6¹⁶

- a) Nebo med Trstom in Čedadom zardečeva.
- b) Nebo med Trstom in Čedadom rudeči.
- c) Nebo med Trstom in Čedadom je pordečelo.
- č) Nebo med Trstom in Čedadom postaja rdeče.

P10

- a) Nebo je plavo.
- b) Nebo je zelenkasto.
- c) Nebo je modro.
- č) Nebo je azurno.

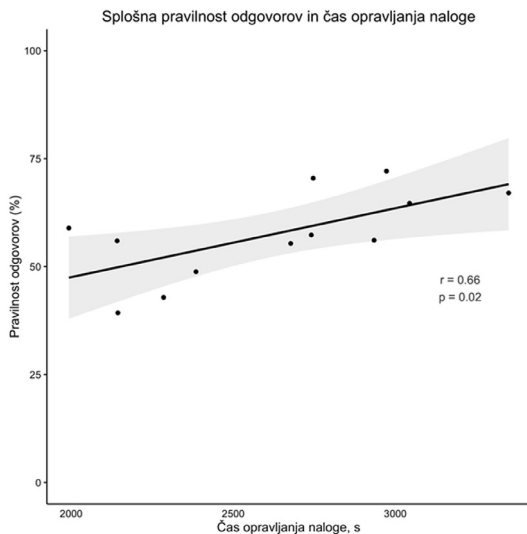
P2

- Bedim _____, sveča mi gori;
ropot kolesni se iz mlina čuje
- a) otožen
 - b) osamljen
 - c) sam samcat
 - č) samotnen

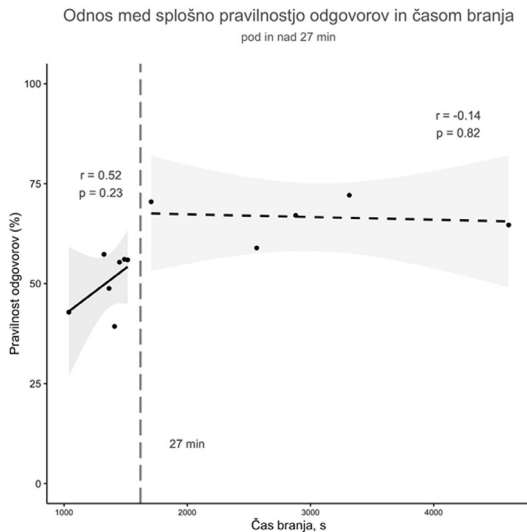
¹⁵ Število pomeni zaporedno številko vprašanja oz. naloge, R pa pomeni, da gre za razumevanjski (natančneje, spoznavno-kognitivni) tip vprašanja. Sledeča primera vprašanj istega tipa denimo preverjata (moralno) držo in bralčevo zmožnost prepoznavanja pesniških sredstev.

¹⁶ Črka P v vprašalniku pomeni, da gre za tip naloge, ki preverja pomnjenje prebrnega. Obe vrsti označb sta bili bralcem nevidni, v raziskavi pa smo jih uporabili zaradi lažje obdelave podatkov. V primeru naloge P6 npr. skušamo ugotoviti, ali je uporaba glasovne figure rime res predstavljala oporo pomnjenju. Pri P10 po eni strani pričakujemo, da bodo bralci imeli težave s pomnjenjem, sama pesem ne uporablja rime, po drugi strani pa pričakujemo, da bodo tisti, ki so pesem brali v njeni nadbesedilni obliki, izbirali med odgovoroma a in c, saj jih je povezava peljala na modro sliko. Pri zadnjem izbranem primeru P2 smo pričakovali, da je bil pomembna podpora pomnjenju tudi ritem/metrum (s čimer naj bi se zmanjšala verjetnost izbire možnosti c).

Rezultati

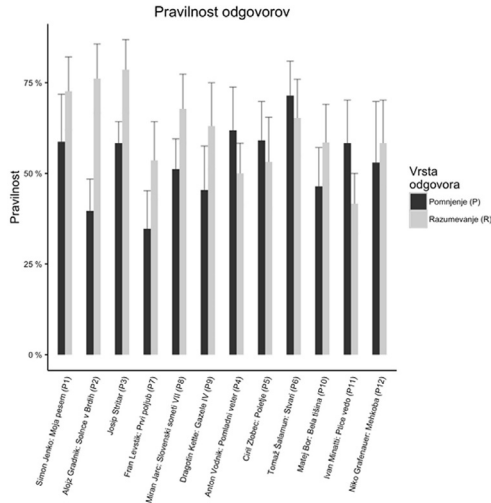


Slika 4: Rezultati glede na pravilnost odgovorov kažejo, da preiskovanci niso odgovarjali naključno. Tisti, ki so si za branje in odgovor vzeli več časa, so v povprečju odgovarjali bolj pravilno.



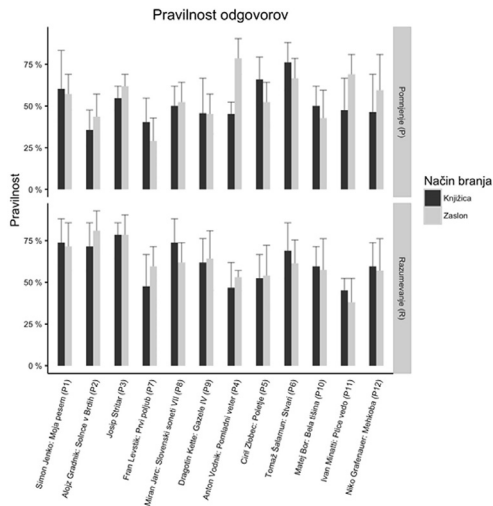
Slika 5: Čas branja pesmi je vplival na pravilnost odgovarjanja le do določenega obdobja, po katerem se je ta učinek izgubil.

Pomnjenje nasproti razumevanju



Slika 6: Preiskovanci so bili natančnejši pri razumevanju kot pomnjenju pri pesmih P 1, P 2, P 3, P 7, P 8, P 9, P 10 in P 12. Pri pesmih P 4, P 5, P 6 in P 11 pa so bili natančnejši pri pomnjenju kot razumevanju.

Papir nasproti zaslону



Slika 7: Med obema načinoma branja nismo opazili sistematičnih razlik, in sicer tako glede splošne pravilnosti odgovorov kot glede razlik med pomnjenjem in razumevanjem.

Razprava

Ena najbolj zanimivih ugotovitev naše pilotne raziskave je, da pri mladih motiviranih preiskovancih nismo potrdili že dolgo uveljavljene hipoteze – po tej naj bi bila torej poezija, ki sloni na uporabi (ponavljalnih) sredstev, ki so podpora v procesih razumevanja in pomnjenja, boljše zapomnljiva. Še več: izkazalo se je, da med branjem poezije, ki sloni na uporabi rime, metruma/ritma in je na ravni verzno-kitične organizacije regularna,¹⁷ nasproti poeziji, ki je na vseh naštetih ravneh svobodnejša, pri mladih preiskovancih ni bilo opaziti velikih razlik.

Če se osredotočimo na pesmi, ki smo jih z vidika izbranih značilnosti označili za manj regularne (P 4–P 6 in P 10–P 12), in primerjamo rezultate za procese razumevanja in pomnjenja v obeh načinih branja, pa ugotovimo, da je bilo pomnjenje (P) v obeh načinih na splošno boljše kot razumevanje (R). Ta ugotovitev samo deloma potrjuje naše začetno prepričanje. Ko gre za branje z računalniškega zaslona, smo resda pričakovali, da bodo različni dodatni senzorični dražljaji podpora spominu, vendar smo nasprotno predvidevali, da bo poleg razumevanja tudi pomnjenje v obeh načinih boljše pri pesmih, ki smo jih z vidika izbranih spremenljivk označili za regularne (P 1–P 3 in P 7–P 9). Precej nepričakovana ugotovitev je zanimiva tudi zato, ker je v opreki s splošneje sprejeto ugotovitvijo, da je pomnjenje informacij pri (nelinearnem) branju z zaslona načeloma slabše. Seveda pa pomnjenje ne pomeni nujno tudi razumevanja. Ena od možnih razlag, zakaj je bilo pomnjenje pri svobodneje oblikovanih pesmih in v obeh načinih sorazmerno dobro, je, da je pri njih prav zaradi svobodnosti oblike (npr. umanjkanje rime kot zvočnega in tudi vsebinskega veziva) bolj poudarjena vloga bralca pri konstrukciji smisla. Zato bi si posledično utegnil bolj zapomniti nekatere sestavine besedila, ker je iz vrste kognitivnih raziskav spominskih procesov poznano, da globlje ukvarjanje s pomenom prebranega ojačuje procese pomnjenja konkretnih vidikov besedila. Možna je še ena razlaga, in sicer da so te pesmi bolj odstopale od pričakovane (estetske) norme in so si zato preiskovanci lažje zapomnili posamezne besede in besedne skupine.

Nekaj drugega ugotovimo, ko natančneje pogledamo pesmi, ki smo jih z vidika izbranih parametrov označili za regularne (P 1–P 3 in P 7–P 9), in primerjamo rezultate za procese pomnjenja in razumevanja. Pri njih je bilo namreč v obeh načinih boljše razumevanje (R). Tudi

¹⁷ To vrsto poezije bi z Ongom nemara lahko opredelili tudi kot poezijo »dobe sekundarne ustnosti«, z McLuhanom pa kot poezijo »dobe knjige« oz. (še vedno) Gutenbergove galaksije.

ta ugotovitev samo deloma potrjuje začetne domneve, da bodo pri teh pesmih rezultati za oba procesa boljši.

Ko primerjamo še rezultate za pomnjenje med obema podskupinama pesmi – tj. med P 1–P 3 in P 7–P 9 nasproti P 4–P 6 in P 10–P 12 – in vidimo, da je bilo nasproti pričakovanjem pomnjenje pri prvi podskupini na splošno slabše kot pri drugi podskupini pesmi, je običajno prepričanje, da so rima, metrum/ritem bistvena opora spominu, še resneje postavljeno pod vprašaj. Prej bi lahko rekli, da so opazovane strukturne sestavine, kot sta metrum (ritem) in glasovna struktura, podpora razumevanju.

Na podlagi teh rezultatov, ki so ne glede na modus branja pri eni od podskupin pesmi v prid procesom pomnjenja in pri drugi v prid procesom razumevanja, lahko kot prvo sklepamo, da so h »kvaliteti« branja bolj kot način predstavljanja besedila prispevale strukturne besedilne specifikke, torej značilnosti pesemskega gradiva. Rezultati vedenjske preizkušnje kot drugo namigujejo, da so izbrane besedilne značilnosti, ki v deskriptivni matriki tvorijo tri ravni, bolj podpora razumevanju – kot pa pomnjenju. Ker rezultati ne kažejo statistično relevantnih in objektivnih razlik med načinoma branja, bi lahko govorili v prid obeh njegovih načinov. Nas pa to med drugim postavlja pred vprašanje, ali bi do enakih rezultatov prišli, če bi preiskovancem dali brati odlomke proznih besedil, ki so že vizualno drugače organizirana in tudi zahtevajo drugačen način branja oz. »navigiranja« po besedilu. Morda je neobstoj objektivnih razlik deloma povezan tudi z dejstvom, da pesemska besedila nasploh beremo nelinearno in ta strategija ni značilna samo za zasloni tip branja. V tem primeru bi bilo zanimivo videti, kaj bi pokazala uporaba metode sledenja pogledu (ang. *eye tracking*).

Omejitve, pomanjkljivosti, »napake«

Okrog rezultatov, ki smo jih pridobili v pilotni fazi, se poraja še nekaj možnih razlag. Povezane so z drugimi dejavniki, ki jih niti ni mogoče vseh predvideti ali vključiti v načrt raziskave. V izbranih pesmih v oči padejo nekatera iteracijska sredstva, npr. ponavljanje istih besed, kar je lahko pomenljivo z vidika obeh preučevanih procesov. V pesmih, ki smo jih opremili z oznakama regularnejše in stalne (P 1–P 3 in P 7–P 9), se pogostnost pojavljanja iste besede giblje med 2 in 9,¹⁸ v pesmih, ki

¹⁸ V obeh podskupinah so ponovitve iste besede (enkrat osem- in drugič devetkrat) najpogostejše v gazeli, ki je eno- oz. nekitična oblika in nima predpisanega metruma, najmanj pa je dobesednih ponovitev v štirivrstičnih pesmih (v obeh samo po dve), ki

smo jim prilepili oznaki svodobne in nestalne (P 4–P 6 in P 10–P 12), pa je optimalno število ponovitev iste besede 6¹⁹ in pada navzdol k 1 (izstopa pesem P 12).²⁰ Tudi v tem primeru je interpretacija dobljenih rezultatov v prid zgoraj predstavljene ugotovitve, saj se namreč zdi, da so (številčnejše) iteracije prej podpora razumevanju kot pa spominu oz. pomnjenju. Matriko bi bilo razen s tem vidikom ponovitev na besedni ravni zanimivo dopolniti z analizo razširjenih figur na sintaktični ravni (denimo paralelizem), ki slonijo na ponavljanjih, dajejo besedilu svojevrsten ritem in za katere podobno velja, da so opora spominu.²¹

Na bralčeve mentalne reprezentacije besedila in posledično različno »kvaliteto« razumevanja in pomnjenja prebranega nedvomno vpliva tudi različna obremenjenost delovnega spomina, ki je odvisna od količine vsebovanih enot informacij. Kot osnovno enoto reprezentacije v delovnem spominu bi lahko vzeli lingvistično prvino pomenske podstave povedi (propozicijo)²² in poskusili določiti povezanost z drugimi podatki oz. spremenljivkami. Med pesmimi, ki smo jih glede na opazovane lastnosti označili za svobodne in za katere so bili rezultati pomnjenja sicer sorazmerno dobri, z malo slabšimi rezultati nekoliko izstopata P 10 in P 12. To bi se dalo do neke mere pojasniti ravno z vidika števila propozicij (vsaka po 18; najbližje jima je P 6 s 17 propozicijami, ki pa se v več vidikih od njiju oddaljuje). Pesem 10 obenem vsebuje elipse (sistemski pojav), ki so nepopolne realizacije propozicij, v P 12 pa bi ovire pomnjenju poleg redkejših in nepopolnih realizacij pomenskih podstav lahko predstavljala tudi pogosta raba pristavčnih določil (desno), s katerimi je v pesmi na različne načine poimenovana ista predmetnost; to prispeva k večji kognitivni obremenitvi.

Nekaj podobnega bi lahko ugotovili ob rezultatih branja pesmi z regularnejšo shemo (rime, metruma/ritma, oblike), za katere je na splošno mogoče reči, da so bile dobro razumljene. Med njimi po številu propozicij najbolj izstopa P 2, kjer so rezultati razumevanja rahlo slabši.²³

uporabljata rimo in imata razmeroma trdno metrično shemo. V sredini se najdeta soneta (v enem najdemo štiri, v drugem pet takih ponovitev).

¹⁹ Gre za besedilo P 6, v katerem pa se vse druge besede pojavijo zgolj po enkrat.

²⁰ Ta je besedno najbolj raznolika; brez upoštevanja naslova, ki se ponovi v sklepem verzu, se vse besedne sestavine v njej pojavijo samo po enkrat.

²¹ Izrazita primera sta P 6 in P 11, kjer je vzporedje členov izstopajoče sredstvo.

²² Presega raven besede na izrazni ravni in vsebuje najnujnejše sestavine stavčne povedi (najmanjša smiselna enota sporočila).

²³ Slabše razumevanje bi utegnilo biti tudi posledica razvrstitve pesmi v mini knjigi, saj se v P 2 v primerjavi s P 1, ki je v knjigi torej pred njo, število propozicij podvoji. Možno je tudi, da so ovira razumevanju uporabljene in različne vrste razširjenih figur (deskripcija, dialog).

Nasprotno pa česa takega ni mogoče trditi za P 9, ki v tej podskupini po številu propozicij prednjači (skupaj 26), saj so rezultati razumevanja boljši kot za pomnjenje; to je mogoče povezati s številnimi dobesednimi ponovitvami, ki so podpora razumevanju.

Pri nadaljnjem raziskovanju in širitvi vzorca raziskave (v smislu gradiva in števila udeležencev) bi bilo smiselno upoštevati še nekatere bolj vsebinske vidike, ki jih uporabljena metoda ni mogla v zadostni meri zajeti. Sem bi npr. sodila analiza motivnih kategorij v izbranih pesmih, motivno-tematske plasti, semantični vidiki informacij, ugotavljanje razpoloženskih, čustvenih stanj v pesmih, preučiti bi bilo treba vlogo elementov v besedilih, ki so povezana s senzoričnimi zaznavami in izkušnjami (npr. vidom, sluhom, tipom, vohanjem, premikanjem) in imajo vpliv na procese senzornega dožemanja in prek tega spoznavanja, itd.

Nadaljevanje raziskave

Če se je v prvem koraku raziskave na njeni pilotni stopnji pokazalo, da zvočno-ritmična ponavljalna sredstva ter regularna organizacija in stalnost lirskih pesniških oblik pri mladih preiskovancih očitno niso podpora spominu, potem bi bilo v drugem koraku, ob predložitvi istih besedil in s pomočjo »starejših« udeležencev (socializirani pretežno s knjigo, z izrazitejšo šolsko izkušnjo učenja pesmi napamet idr.) zanimivo videti, ali je mogoče to ugotovitev empirično falsificirati. To ne bi bil nič manj kot empirični dokaz medijskozgodovinske predpostavke, ki pravi, da nove medijske tehnologije transformirajo percepcijo, in je bila doslej dokazana zlasti s pomočjo (klasičnih) tematskih in zvrstno-vrstnih pristopov (z ozirom na vsebine medijskih ponudb²⁴ in oblike/zvrsti/žanre²⁵ na eni ter intermedialnimi pristopi na drugi strani). Vendar kognitivni pristop, ki si namesto medijskih produktov za izhodišče jemlje bralca/sprejemnika, v nobenem primeru niti ne nadomešča niti ne želi nadomestiti tradicionalnih pristopov, temveč jih skuša kvečjemu dopolniti.

Nadaljevanje raziskave načrtujemo z izvedbo niza še drugih preizkušenj in meritev. Osnovno vedenjsko preizkušnjo, ki je pomagala osvetliti razlike v procesih pomnjenja in razumevanja pri uporabi raz-

²⁴ Npr. kako starejši mediji tematizirajo nove/mlajše.

²⁵ Npr. pojav novih zvrsti in žanrov, ki vzniknejo ob pojavu novih medijev (ilustrativen primer je radijska igra kot izvorno radijski fikcijski žanr), transformacija ustnega izročila v okviru pisnih medijev itd.

ličnih medijev, želimo nadgraditi z elektroencefalografskimi (EEG) in funkcijskimi magnetorezonančnimi meritvami (fMR). S tega stališča bodo uporabni rezultati reakcijskih časov in pravilnost odgovorov na vprašanja, ki smo jih udeležencem postavljali v pilotni raziskavi, saj odtod lahko sklepamo na razlike v procesih razumevanja in pomnjenja besedil. To omogoča postavitev novih in svežih hipotez glede morebitnih razlik v aktivnosti posameznih področij možganov in njihove funkcijske povezanosti pri branju v različnih medijih, ki jih nameravamo predstaviti v naslednji razpravi. Navkljub nekaterim pastem metode se zdi, da rezultati, ki so pridobljeni interdisciplinarno in upoštevajo rezultate komplementarnih raziskav, odtehtajo tveganja.

LITERATURA

- Ackerman, Rakefet, in Morris Goldsmith. »Metacognitive regulation of text learning. On screen versus on paper.« *Journal of Experimental Psychology* 17.1 (2011): 18–32.
- Baccino, Thierry, in Véronique Drai-Zerbib. *La lecture électronique. De la vision à la compréhension*. Grenoble: Presses Universitaires, 2004.
- Benjamin, Walter. »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati.« Prev. J. Vrečko. Walter Benjamin. *Izbrani spisi*. Ljubljana: SH. 145–176.
- Bon, Jurij, Urška Perenič, Pileckyte Indre, in Grega Repovš. »Branje poezije na papirju in zaslonu. Vedenjski eksperiment.« *Medialnost in literatura: zbornik povzetkov / Mediality and Literature: Book of Abstracts*. Ur. Urška Perenič. Ljubljana: SDPK, 2016. 17–18.
- Bon, Jurij, in Urška Perenič. »Eksperimentalna uporaba kvantitativne elektroencefalografije pri analizi (literarnega) branja. Časovno-frekvenčna analiza.« *Slavistična revija* 64.1 (2016): 13–31.
- Dillon, Andrew, McKnight, Cliff, in John Richardson. »Reading from paper versus reading from screens.« *The Computer Journal* 31.5 (1988): 45–64.
- — —. »The effects of display size and text splitting on reading lengthy text from screen.« *Behaviour and Information Technology* 9.3 (1990): 215–227.
- Eklundh, K. S. »Problems in achieving a global perspective of the text in computer based writing.« *Instructional Science* 21.1 (1992): 73–84.
- Flusser, Vilém. *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen: European Photography, 1985.
- — —. *Die Schrift*. Göttingen: Immatrix Publications, 1987.
- Gilovich, Thomas, Dacher Keltner, Serena Chen in Richard E. Nisbett. *Social Psychology*. London: W. W. Norton & Company, 2016.
- Goody, Jack. *The Logic of Writing and the Organization of Society*. Cambridge GB: University Press, 1986.
- Havelock, Eric. A. *Preface to Plato*. Cambridge MA: Belknap Press, 1963.
- Jacobs, Arthur M., Lüdtke, A., Aryani, A., Meyer-Sickendieck, B., in Markus Conrad. »Mood-Empathic and Aesthetic Responses in Poetry Reception. A Model-Guided, Multilevel, Multimethod Approach.« *Scientific Study of Literature* 6.2 (2016): 87–130.

- Jacobs, Arthur M. »Neurokognitive Poetik. Elemente eines Modells des literarischen Lesens.« *Gehirn und Gedicht. Wie Wir unsere Wirklichkeiten konstruieren*. Ur. R. Schrott, A. M. Jacobs. München: Carl Hanser Verlag, 2011. 492–520.
- — —. »Affektive und ästhetische Prozesse beim Lesen. Anfänge einer neurokognitiven Poetik.« *Sprachen und Emotion*. Ur. G. Gebauer, M. Edler. Frankfurt: Campus, 2014.
- — —. »Towards a Neurocognitive Poetics Model of Literary Reading.« *Toward a Cognitive Neuroscience of Natural Language Use*. Ur. R. Willems. Cambridge: University Press, 2015a.
- — —. »Neurocognitive Poetics. Methods and Models for Investigating the Neuronal and Cognitive-Affective Bases of Literature Reception.« *Frontiers in Human Neuroscience* 9.186 (2015b).
- Kittler, Friedrich. *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: W. Fink, 1985.
- — —. *Grammophon Film Typewriter*. Berlin: Brinkman & Bose, 1986.
- Lorbek, Mija. »Vpliv novih medijev na razvoj medijske umetnosti. Primer digitalnega videa.« *Časopis za kritiko znanosti* 33.220 (2005): 140–164.
- Mangen, Anne. *New narrative pleasures? A cognitive-phenomenological study of the experience of reading digital narrative fictions. Doctoral thesis*. 2006. Splet. 20. 4. 2017.
- Mangen, Anne, Walgermo, Bente R., in Kolbjørn Brønnick. »Reading linear texts on paper versus computer screen. Effects on reading comprehension.« *International Journal of Educational Research* 58 (2013): 61–68.
- Mayes, Daniel K., Sims, Valerie K., in Jefferson M. Koonce. »Comprehension and workload differences for VDT and paper-based reading.« *International Journal of Industrial Ergonomics* 28.6 (2001): 367–378.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York, McGraw Hill: MIT Press, 1964.
- — —. *The Medium is the Massage*. New York: Bantam, 1967.
- Noyes, Jan M., in Kate J. Garland. »VDT versus paper-based text. Rreply to Mayes, Sims and Koonce.« *International Journal of Industrial Ergonomics* 31 (2003): 411–423.
- Noyes, Jan M. »Computer- vs. paper-based tasks. Are they equivalent?« *Ergonomics* 51.9 (2008): 1352–75.
- Perenič, Urška, in Jurij Bon. »Eksperimentalna uporaba kvantitativne elektroencefalografije pri analizi (literarnega) branja. Z dogodkom povezani ERP valovi.« *Slavistična revija* 63.2 (2015): 135–153.
- Perenič, Urška. »Še k pojmu medialnosti.« *Slavistična revija* 65.1: 3–19.
- Piolat, Annie, Roussey, Jean-Yves, in Olivier Thunin. Effects of screen presentation on text reading and revising. *International Journal – Human – Computer Studies* 47.4 (1997): 565–589.
- Purg, Peter. *Uvod v medije*. Ljubljana: Zavod IRC, 2008.
- Thompson, Kirstin, in David Bordwell. *Svetovna zgodovina filma*. Prev. S. Jovanovski idr. Ljubljana: UMco, 2009.
- Schanze, Helmut. »Medialnost literature. Ali obstaja v medijski znanosti posebna nemška pot?« Prev. U. Perenič. *Slavistična revija* 65.1 (2017): 21–29.
- Sellen, Abigail J., in Richard H. R. Harper. *The Myth of the Paperless Office*. Cambridge MA: MIT Press.
- Shapiro, Amy, in Dale Niederhauser. »Learning from hypertext: research issues and findings«. V: D. H. Jonassen (ur.): *Handbook of Research on Educational Communications and Technology*. Mahwah, NJ: Erlbaum. 605–20
- Valéry, Paul. *La conquête de l'ubiquité [The Conquest of Ubiquity]*. V ang. prev. M. Tyka. 1928. Splet. 20. 4. 2017.

Reading Poetry from Paper Versus Screen: Media Technologies and Transformations of Perception

Keywords: empirical literary science / literature and media / print media / electronic media / digital media / poetry / reading / empirical research

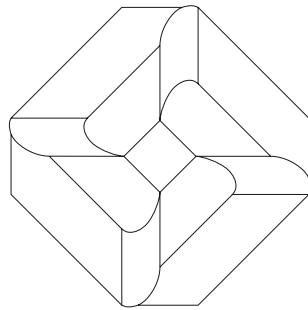
The aim of this paper is to test the thesis from media history that by transforming ways of presenting, transmitting, and receiving, technological innovations also transform individual consciousness—ways of apprehending, experiencing, remembering, recollecting, recognizing, and understanding. We attempt to do this with the aid of an empirical, cognitive approach. We are specifically interested in the higher cognitive processes of understanding and recollecting while reading select poetic texts on paper and on screen. We do not take a position on which way of reading is superior. Our interest is in how the complementarity of cognitive processes the two reading media facilitate and cognitive processes the characteristics of select texts generate influence the “quality” of recollection and understanding. Among the most interesting results from the pilot study stage, which employs a kind of behavioral test on young subjects, is that poetry that depends on regular use (repetition) of rhyme or rhyme and meter in order to support understanding and recollecting processes is not better committed to memory than more freely structured (and less regular) poetry. Neither do results show statistically relevant differences between the two ways of reading, leading us to conclude that textual traits rather than presentation mode produce “quality” reading. We close with thoughts about the research project’s limitations and describe its continuation.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 028.4:82.0-1

UDK 316.772.5

Razprave / Papers



Kreontova nova oblačila: Žižkova interpretacija Sofoklove *Antigone*

Matic Kocijancič

Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
matic.kocijancic@ff.uni-lj.si

Članek predstavi in ovrednoti Trojno življenje Antigone, prvo dramsko delo Slavoja Žižka. Umesti ga v širši kontekst Žižkovega filozofskega opusa in drugih dramskih predelav mita o Antigoni: Sofoklove, Anouilheve in Brechtove. Slavoj Žižek je Sofoklovo Antigono interpretiral v številnih filozofskih delih. V njegovih zgodnejših razpravah je šlo predvsem za previdno povzemanje Heglovih, Heideggerjevih in Lacanovih tez o Antigoni, pozneje pa je Žižkov odnos do Sofoklove Antigone postal odločno odklonilen. Glavna poanta Žižkove kritike Sofoklove tragedije je, da njegova Antigona ni ustrezen simbol pristnega družbenega upora. Na podlagi tega prepričanja je Žižek zasnoval svojo različico Antigone z alternativnim koncem, v katerem zbor izvede revolucijo in Antigono obsodi na smrt. Žižkov dramski projekt ni prepričljiv; izkazuje tako avtorjevo dramaturško okornost kot njegovo pomanjkljivo poznavanje nekaterih pomembnih filoloških in literarnih obravnjav grške tragedije. Tudi osrednje politično sporočilo Žižkove drame in njenega konceptualnega ozadja je siromašno: v osnovi gre za površno apologijo političnega nasilja, ki ga v zadnji instanci lahko razumemo le kot prikrit zagovor političnega statusa quo.

Ključne besede: literatura in etika / grška dramatika / Sofokles / Antigona / literarne interpretacije / Brecht, Bertolt / Anouilh, Jean / Smole, Dominik / filozofske interpretacije / Žižek, Slavoj / etika nasilja

1

Slavoj Žižek je lani objavil svojo prvo dramo, *Trojno življenje Antigone*, ki je skupaj z avtorjevim uvodom izšla pod preprostejšim naslovom *Antigona*. Gre za skrajšan prepis Sofoklove *Antigone*, ki mu je Žižek dodal nekaj izvirnih verzov in dva alternativna konca; prvi konec naj bi nazorno pokazal, da je Sofoklova tragedija v svojem jedru »etično-politična« zabloda, drugi pa naj bi to zablodo popravil in Antigonin mit po slabih dveh tisočletjih in pol končno preselil na pravo stran zgodovine. Kaj je torej narobe s starogrško *Antigono*? S čim je traged razjezil filo-

zofa? Ta zamera, kot bomo videli, traja bistveno dlje in sega bistveno globlje, kot bi slednji utegnil priznati.

Mladi Žižek se že v svoji prvi monografiji, *Bolečini razlike*, dotakne Heideggerjeve interpretacije Sofokla (42). Heidegger je v tem zgodnjem obdobju daleč najpomembnejša referenca slovenskega filozofa, ki čez slabih deset let doktorira z disertacijo, v kateri je že prepoznavna značilna mešanica lacanovske psihoanalize in materialističnega branja heglovskega idealizma. Hegel, Heidegger, Lacan. Kaj imajo ti misleci še skupnega poleg tega, da gre za tri glavne junake Žižkovega filozofskega razvoja od študentskih let do mednarodne slave? Vsekakor tudi to, da so brali *Antigono* in ponudili izvirne ter merodajne interpretacije, mimo katerih – naklonjeno ali odklonilno – ne more nobena temeljita sodobna filozofska razprava o njej. Ko govorimo o današnji filozofski recepciji *Antigone*, Hegel, Heidegger in Lacan niso le nekatera izmed najvplivnejših imen, temveč so brez dvoma tri najvplivnejša.

Ambiciozni Žižek se ob svojem srečevanju z odmevnimi razlagami Sofoklove drame razumljivo ne zadovolji le z njihovim povzemanjem, soočanjem in zoperstavljanjem, temveč kmalu po doktoratu začne stremeti k izoblikovanju svoje lastne izvirne interpretacije velikega tragiškega dela (prim. *Problemi* 144–155 in *Jezik* 65, 100, 193). Ta želja se, kljub – ali morda prav zaradi – medlosti svojih prvih sadov, konec osemdesetih in skozi devetdeseta stopnjuje v svojevrstno obsedenost; filozof na njenih krilih iz knjige v knjigo niza desetine komentarjev in tez o Sofoklovi tragediji, katerih najmočnejša skupna nit je predpostavka lastne izvirnosti in prelomnosti.¹

Kot je v monografiji *Philosophy of Tragedy: From Plato to Žižek* prepričljivo pokazal Julian Young, ta predpostavka preprosto ne drži. Čeprav »želita tako Lacan kot Žižek svoja pristopa k tragediji in Antigoni v prvi vrsti razločiti od Heglovega«, ob čemer Žižek meni, da je pri tem razločevanju s Francozom v glavnih izhodiščih usklajen, pa

se Žižek v resnici niti približno ne strinja z Lacanom. Po Lacanovem videnju je Antigona onkraj etičnega – v smislu, da to, kar Antigona išče, ni nikakršno prepoznavno človeško dobro –, Žižek pa jo vidi kot udeleženko v etičnem sporu. [...] Pri Žižku ni na tej točki nikakršnega očitnega nesoglasja s Heglovim orisom drame, z družino-proti-državi. [...] Žižkova Antigona tudi ni v ničemer posebno sublimna (v Lacanovem smislu): povsem razumljiva je. [...] Kako se potem Žižkov prikaz *Antigone* razlikuje od Heglovega? Gre preprosto za Žižkovo zanikanje, da tragedija vsebuje kakršnokoli 'spravo', tako

¹ Gl. dodatek na koncu članka, v katerem so našteje obravnave *Antigone* v Žižkovih monografijah v angleškem jeziku med letoma 1989 in 2014.

na odru kot v srcih in zavesti občinstva. [...] Žižek ima morda prav. Vendar pa nam razloga za to, da bi sprejeli njegovo tezo o nerazrešljivosti in bili bolj naklonjeni njegovemu prikazu *Antigone* kot Heglovemu, ne priskrbi. (261)

Sofoklova *Antigona* je skozi Žižkova očala torej le še odmev starodavne pritožbe o nerazrešljivosti človeških protislovij; filozofovi zapisi o tej drami pa ob vsej svoji zagnanosti – in kljub temu, da v strnjeni vrsti zavzamejo knjižno polico ali dve – na koncu ne nudijo niti pristnega stika s slovitimi filozofskimi in psihoanalitskimi razlagami tragedije, niti jim ne prinašajo kakršnekoli nadgradnje (262).

Četudi Žižek na področju filozofije tragedije ne ponudi ničesar oprijemljivega, pa je drugače z njegovim odnosom do naslovnega lika *Antigone*. Če se Žižek v svojih zgodnejših spisih vsaj delno še zgleduje po očaranosti filozofskih prednikov in v prepletu heideggerjanske, heglvske in lacanovske dikcije razpravlja o Antigoninem »svetništvu« (*The Sublime Object* 130), svari pred udomačevanjem njene sublimnosti (prav tam) ter njen upor proti Kreontu razglša za »dejanje par excellence« (*Enjoy Your Symptom* 156), pa želi biti dobrih dvajset let pozneje kristalno jasen, da se je njegova ljubezen povsem ohladila: Antigona je »prasicca.«² Žižek se svojih preteklih romantičnih izrekaj o njej tudi javno sramuje. Leta 2008 ostro kritizira »temeljno etično pozicijo« dela *The Sublime Object of Ideology* (*Sublimni objekt ideologije*) iz leta 1989, ki naj bi »zaradi svoje osredotočenosti na figuro Antigone ostajala 'falocentrična'«. Vzroke navedene »filozofske šibkosti« gre po Žižkovem mnenju iskati v preostankih »liberalno-demokratske politične države« v njegovi tedanji misli, ki naj bi se med drugim kazala v »opevanju 'čiste' demokracije« in »kritiki 'totalitarizma'«. K sreči pa je filozof po »letih trdega dela« vendarle uspel »identificirati in likvidirati te nevarne ostanke buržoazne ideologije« (*For They Know Not What They Do* xviii).

Čeprav Žižek od začetka devetdesetih do danes svoj spopad z *Antigono* postopoma vse bolj osredotoča na negativen prikaz njene junakinje, je videti, da šele v zadnjem desetletju v tem poudarku uzre svoj temeljni interpretativni preboj. Na letošnji tiskovni konferenci ob izidu hrvaškega prevoda svoje drame je ponosno izjavil: »Imamo različna branja Antigone, vendar – lahko me popravite – ne poznam niti ene interpretacije, ki bi šla proti Antigoni.«³ Žižka bi lahko seveda popravil

² »Antigone is [...] a true bitch«, je dejal Žižek na predavanju *What if Antigone Were a Refugee?* v New Yorku 16. oktobra 2010 (spletni naslov videoposnetka: <https://www.youtube.com/watch?v=NyzI4MKynMg>, dostopno dne 20. 12. 2016).

³ Hrvaško narodno gledališče v Zagrebu, 23. januar 2016 (spletni naslov videoposnetka: <https://www.youtube.com/watch?v=L6-JaGn1Or8>, dostopno dne 23. 12. 2016).

kdorkoli, ki bi v spletni iskalnik vpisal naslov drame in preletel prvo stran zadetkov. Pomemben del filoloških – v zadnjih letih pa tudi filozofskih (prim. Honig) – obravnav Antigone v 20. stoletju se namreč osredotoča ravno na možnosti rahljanja utrjenega Antigoninega junškega mesta v drami (prim. Hester); nekateri razlagalci pravo junakinjo uzrejo v Ismeni (prim. Rouse), drugi se osredotočijo na Kreonta (prim. Hester 13), tretji poudarijo vlogo bogov (prim. Adams 54). Ob teh in sorodnih interpretacijah so ostre sodbe o Antigonini osebnosti in/ali dejanju precej pogoste (prim. Hester 14–15).

Žižek pa ima vseeno delno prav, ko zatrdi, da je njegov pristop k ovrednotenju Antigoninega lika edinstven. Temelji namreč na edinstvenem nesporazumu: filozof Antigono dejanje, ki kaže ravno v smer etične dolžnosti onkraj meja politične arbitrarnosti, zvede na nekakšen političen manifest. Ta manifest naj bi bil, z vidika edine pravilne sodobne politične države – tj. Žižkove –, škandalozen. S čim torej aktivistka Antigona zapravi Žižkov podpis podpore?

Žižek je ob izidu nemškega prevoda svoje drame (*Die drei Leben der Antigone*) pojasnil, da ga Antigona moti predvsem kot neustrezen simbol upora proti državi (gl. *Eine kontrafaktische Antigone*). V Antigoninem kljubovanju vidi napad na »univerzalnost javnega prostora Državne Oblasti« v imenu »partikularnih družinskih korenin« (*The Parallax View* 397).

Zaradi svoje omejene partikularnosti pa ni sporen le Antigonin cilj, temveč tudi način njegovega zasledovanja. Junakinja se namreč *ne* bori za splošno uveljavitev svojega načela, ampak se zapiči v navidezno osamljen primer njegove pojavitve, brez posluha za sorodne krivice. »Kar je storila, je bila pripravljena storiti le za svojega brata, ne za vse zatirane in izključene« (*Less Than Nothing* 575). Tovrsten preplet »brezpogojne etične zahteve« in »neadekvatnega odgovora nanjo« naj bi nam razkril, da je Antigona pravzaprav »predhodnica krščanske figure« (*On Belief* 137). V jedru njenih stranpoti se skriva napoved ideje – »pošastnega« tujka v poganski dobi –, da je slehernemu posamezniku v vsakem trenutku dostopna univerzalnost; to idejo, ki po Žižkovem prepričanju tiči v ozadju Antigoninega nesmiselnega oporečništva, naj bi v krščanski dobi utrdil pojem Svetega Duha, v sekularni sodobnosti pa buržoazni koncepti človekovih pravic in svoboščin (*Living* 105). Protokrščansko fundamentalistko Antigono moramo torej odsloviti. Sofoklova tragedija za uspešno razreševanje svojih problemskih nastavkov potrebuje nekega drugega junaka. Koga ima s tem v mislih Žižek?

2

Žižkova drama se v veliki meri naslanja na prevod(e) Sofoklove *Antigone*, v slovenski različici na prevod Kajetana Gantarja. Odločilni del Žižkovega posega v tekst – ki obenem razkriva tudi osrednjo Žižkovo spekulacijo glede *Antigone* (in Antigone) – je prvi izmed dveh alternativnih koncev; po Žižkovem prepričanju naj bi Kreontova izpolnitev Antigonine zahteve dogajanje pripeljala v totalno družbeno katastrofo – zaradi pokopa izdajalca bi med ljudstvom izbruhnili nemiri, zgodil bi se masaker, mesto bi bilo požgano:

S Kreonom na čelu
vsi trije so odšli na kraj,
kjer odvrženo Polinejkovo truplo
so ptiči kljuvali, da bi vsi skupaj
opravili slovesni zanj pokop.
A ti, ki so to videli, so v mestu
razširili novico in množica,
ki je imela Polinejka za izdajalca,
za napadalca lastne domovine,
pretresena in besna se je zbrala,
podžigala strasti, se vsula v kraljevo palačo,
okrutno Kreona in Hajmona ubila,
ni mogla se upreti demonskim strastem.
Njen pohod je uničevalen in morilski,
vse Tebe so se znašle v ognju.

(Nastopi Antigona, ki se osupla in skoraj nora zamaknjeno sprehaja med ruševinami mesta, ki ga golta ogenj.)

ANTIGONA (ponavlja)
Ne da sovražim – da ljubim sem na svetlu.

ZBOR
Grozo, ki razsaja, si ti sama povzročila.

(*Trojno življenje Antigone* 60)

Pri tej pripovedi gre za več kot le novo zgodbo, gre za poseben Žižkov prikaz njegove interpretacije Sofokla; Žižek namreč poskuša pokazati, da iz nastavkov grškega besedila sledi neizbežnost opisanega alternativnega poteka dogodkov, če bi Kreont dejansko popustil Antigoni, ko mu je ta predstavila svoj pogled na prepoved pokopa. Prvi Žižkov alternativni konec naj bi bil torej logična posledica, ki bi se – s Sofoklovimi

nastavki in Kreontovo naklonjenostjo Antigonini pobudi – neizbežno odvila v opisano smer.

Ta zamisel vsebuje (vsaj) en velik problem. Sofokles je očitno predvidel možnost takšnega branja in je v Hajmonovem dialogu s Kreontom jasno poudaril, da je ljudstvo odločno na strani Antigone (v. 688–700):

HAJMON

[...]

Tebi ni dano, da ljudi bi slišal,
kaj govore, kaj sodijo o tebi.
Že tvoj pogled jim vliva strah, zato
prikrivajo ti, česar rad ne slišiš.
Jaz slišim marsikaj in vem, kako
vse mesto s tem dekletom sočustvuje:
»Najbolj nedolžno vseh deklet pa čaka
za častno delo – najbolj bridka smrt!
Dekle, ki ni pustilo, da bi njen brat,
žrtev dvoboja, ležal nepokôpan,
za žrtje psom in plen ujed požrešnih,
zasluži venec zlat, ne strašno smrt!«
Tako se glas skrivaj po mestu širi.

(*Antigona* 32–33)

V Sofoklovi drami z Antigono sočustvuje vse mesto. Družbeno okolje, v katerem zaradi uslišane Antigonine pobude izbruhne državljanska vojna, torej ni tisto, ki ga je v svojem delu zasnoval Sofokles. Žižek se je tega problema med pisanjem očitno zavedel. Tako bi vsaj lahko razumeli nenavaden vrinjen element; Žižek v svojo alternativno pripoved namreč umesti »slovesni pokop« Polinejka, ki očitno namiguje na nekakšno »rehabilitacijo« njegovega izdajstva, čeprav to nikdar ni bila Antigonina prošnja ali želja. Videti je, da ta poudarek služi le poskusu večje prepričljivosti Žižkove predpostavke o politični nevarnosti Antigoninega uspeha; politične preslikave njene etične drže se namreč Žižku prikazujejo v najrazličnejših zgodovinskih grozotah, od Rdečih kmerov – »Bog nas varuj Antigone na oblasti! Antigona na oblasti, to je Pol Pot!«⁴ (*Pogled* 27) – do terorja 11. septembra (*Welcome to the Desert* 142).

⁴ Tu lahko vidimo še en paradoks v Žižkovem odnosu do Antigone, ki naj bi bila na tem mestu nevarna in odvrtna v svoji potencialni oblastniški poziciji, obenem pa ji Žižek pozneje večkrat očita ravno to, da se ne vključuje – vsaj ne dovolj nasilno – v boj za oblast (prim. *The Parallax View* 397).

Na problematičnost tega poudarka je v svojem ostrem odzivu na Žižkovo dramo opozoril že Tine Hribar:

Slovesni državni pokop slej ko prej pripada Eteoklu, branilcu mesta/države; ne pa napadalcu Polinejku. Zato Antigona pietetno terja le tih pokop; pokop v krogu družine; v najboljšem primeru, v najslabšem pa, da ga lahko vsaj sama pokoplje. Žižek prezre, da gre od vsega začetka za pokop nepokopanega, za pokop kot pokop. Takoj preskoči na pokop kot izrazito politično, slovesno dejanje. (»Zakaj Žižek na smrt sovraži Antigono?«)

Žižek v Sofoklovi *Antigoni* vidi predpostavko junakinje, ki naj bi bila junaška zato, ker si je prizadevala za plemenit cilj, in je – zaradi tragičnega poteka dogodkov – zanj dala svoje življenje; z alternativnim zasukom pa želi filozof pokazati, da gre za iluzijo in da bi drugačen potek dogodkov peljal v še večjo katastrofo s širšimi družbenimi implikacijami. To naj bi bralca utrdilo v prepričanju, da Antigona ne more in ne sme biti razumljena kot junaški lik, temveč je – kot pravi sam – le »del problema« (*Predgovor* 30). Žižek sicer nikdar zares eksplicitno ne definira, kaj naj bi ta »problem« pravzaprav bil; glede na to, da do izvirne Kreontove prepovedi ne kaže pretiranih zadržkov, se zdi, da je edini problem *Antigone* pravzaprav – Antigona.

Drugi alternativni konec pa naj bi nam ponudil pravo, Žižkovo rešitev problema Sofoklove *Antigone*; Žižek to rešitev imenuje »izhod« (prav tam). Ta presenetljivo ni v spremembi dejanj oziroma osebnosti Antigone ali kateregakoli drugega osrednjega nastopajočega. Žižek svojo rešitev uzre v zboru, ki ga dosledno piše z veliko začetnico. O vlogi antičnega zbora je Žižek s pomočjo Lacana razmišljal že v knjigi *Jezik, Ideologija, Slovenci*; zbor je tam razumljen predvsem kot nekakšna čustvena opora občinstvu, ki jo Žižek primerja s smehom v zvočnem ozadju ameriških humorističnih nadaljevanj (65). V Žižkovi *Antigoni* pa naj bi se torej odvila nekakšna emancipacija antičnega zbora; iz pasivne podpore vsem ostalim vidikom drame v aktiven boj za oblast v njej.

Žižkov Zbor v *Antigono* vnese »stalinističen zasuk« (*Predgovor* 13), tako da opravi nagle likvidacije (prav tam 30) vseh glavnih akterjev in na podlagi udara vzpostavi oblast, ki se razglasi za »ljudsko demokracijo« (prav tam 29). Ta rešitev, »izhod«, ki nima nikakršne smiselne povezave z izvirno *Antigono*, Sofoklom, antičnim zborom ali nenazadnje s širšim kontekstom antične tragedije, je, kot je videti, za Žižka več kot samo rešitev problema *Antigone* (se pravi rešitev, v kateri je likvidirana Antigona, ki Žižku predstavlja temeljni problem *Antigone*); pomeni mu ultimativno politično rešitev, odgovor na temeljni »problem« našega sveta.

Politična paradigma, ki jo v svoji *Antigoni* slavi Žižek, je osnovana na njegovi etiki nasilja. Ta etika je po mnenju Juliana Younga – tu se z njim ponovno strinjam – v svojem jedru preprosto sodobna izpeljava ničejanske etike (*Philosophy of Tragedy* 261). Žižek je svojo etiko nasilja najpodrobneje obravnaval v knjigi *Nasilje*. Britanski filozof John Gray je v svoji kritiki te etične drže zatrdil, da je Žižkovo pojmovanje nasilja pravzaprav izjemno problematično že v kontekstu Žižkove marksistične samoopredelitve. Glavni tokovi marksizma namreč v nasilni revoluciji vidijo predvsem orodje za doseganje pravične družbe, Žižek pa v nasilju vidi sam *cilj*. Nasilje *sámo po sebi* v njegovi etiki nastopa kot nekaj izrazito pozitivnega. V tem smislu se ob branju Žižka poraja pomislek, ali se res umešča na ustrezen ekstrem političnega spektra: »V Žižkovih hvalnicah terorju je neka posmehljiva frivolnost, ki bolj kot na kateregakoli misleca v marksistični tradiciji spominja na italijanskega futurista in ultranacionalista Gabrieleja D'Annunzia in fašističnega (ter pozneje maoističnega) sopotnika Curzia Malapartheja.« (»The Violent Visions«)

Etični sistem, ki na svoj piedestal postavi uničenje, izničenje nasprotnika, vse ostalo pa razume zgolj kot posledico tega temeljnega cilja, Žižku razumljivo že v osnovi preprečuje, da bi v *Antigoni* uzrl junakinjo. Žižek namreč ne more prepoznati junaštva v nekom, ki ni uspel nasilno, ki si torej ni podredil svojega nasprotnika s silo. Junak je lahko le tisti, ki je na oblasti ali pa izkazuje resen potencial za prevzem oblasti (in to nazadnje tudi uresniči). V žižkovskem horizontu je Sofoklova *Antigona* potemtakem problematičen tekst že zato, ker je njen zaključek nekakšno simbolno zmanjšanje oblastnikove moči, ne da bi kdo to oblast prevzel ali si jo podredil. Gre za tekst, v katerem Žižek vidi predvsem omejevanje moči države; Žižek – borec za širitev moči Države – poskuša neugodni položaj razrešiti tako, da v svoji »izhodni« različici drame nastavi novega oblastnika, Zbor, ki je pravzaprav samo brezoblična kopija Kreonta iz začetka drame. S to brezobličnostjo je odstranjeno ravno to, kar je pripeljalo do Kreontovega popuščanja *Antigoni* – njegove osebne okoliščine, njegova »partikularnost«. Zbor je brezoseben stroj, v katerem ni nič več partikularno človeškega. Stroj za oblast. Stroj, ki ne bo popustil *Antigoninemu* izumetničenemu žalovanju in Tejreziasovim vraževernim opozorilom.

Žižek je s svojo *Antigono* dokončno dokazal, da je radikalen le v svoji apologiji družbenega statusa quo. Iz njegove izmuzljive etike nasilja, ki je z *Antigono* dobila svoj konkreten in nazoren model, namreč neizogibno sledi, da filozof ne zmore misliti nikakršne bistvene razlike med poglobljanjem obstoječega sistema in popolnim političnim prevratom.

»Medeja ali Antigona«, je pred petnajstimi leti zapisal Žižek, »to je danes ultimativna izbira.« Katero pot mora namreč ubrati pristen političen boj? »Zvestobo starim običajem, ki jih ogroža Oblast, ali prenasiljenje same Oblasti?« (*On Belief* 158) Revolucija, kakor jo v svojih filozofskih delih razume in v svoji drami prikazuje Žižek, je lahko »boljša« od obstoječe oblasti samo v tem smislu, da prinaša na gladino političnega boja nekoga, ki je močnejši, ker je bolj nasilen. A če je aktualna oblast še toliko močnejša, da prepreči revolucijo s takšno močjo, je to v kontekstu Žižkove etike pravzaprav še bolje. Moči, nasilja je v tem primeru še več. Substanca vsake stabilne oblasti in njenih relevantnih alternativ je ista. Alternative aktualnemu družbenemu sistemu torej niso »alternativne« v tem smislu, da bi prinašale nekaj novega. Tisto, kar vzpostavlja in upraviči prve in druge, je isto – namreč nasilje. Tisti, ki je na oblasti, tako že s tem, da je na oblasti, dokazuje, da ima prav. Resnico njegovega izrekanja mu lahko izmakne le močnejši politični igralec, ki bo prevzel njegov prestol.

V tem smislu ni naključje, da je Žižek postal dvorni filozof sodobnega liberalnega zahoda. S svojim domnevno radikalnim naukom, ki ga oznanja vse od Occupy Wall Street do Googlovih kampusov, poslušalcem vliiva občutek pluralnosti, dialoškosti našega širšega družbenega prostora, ki – tako je videti – omogoča vsakovrstna izrekanja, tudi takšna, ki silovito napadajo osrednje vrednote tega prostora; obenem pa je Žižkov nauk balzam za ušesa dominantnih ideoloških tokov, ker s svojo groteskno parodijo njihove kritike nikdar zares ne problematizira obstoječega stanja, temveč ga v neizrečenih posledicah svojih temeljnih postulatov pravzaprav opravičuje. Glavni poudarki Žižkovega opusa, ki se strnjeno razkrivajo v njegovih obravnavah *Antigone*, so le drugačna, privlačnejša embalaža liberalnega nauka o koncu zgodovine. Na Žižkovem etično-političnem pladnju obstajata zgolj dve možnosti: trenutni Kreont naj (p)ostane močnejši (nasilnejši), ali pa naj oblast prevzame nek drug močnejši (nasilnejši) Kreont.

3

Čeprav nam Žižek v zaključku uvoda pove, da njegova *Antigona* ni umetniško delo (*Predgovor* 30) – kar nedvomno drži –, pa vendarle je nekakšno dramsko delo. V tem smislu kliče k primerjavi z drugimi dramskimi besedili, ki so po Sofoklovem vzoru svoj navdih iskala v neizčrpnem zakladu mita o Antigoni. V Žižkovem uvodu k njegovi prvi drami bomo zaman iskali omembo katerekoli izmed številnih dru-

gih sodobnejših adaptacij in transformacij *Antigone*. Videti je celo, da poskuša avtor ustvariti vtis, kot da je že sam poseg v pripovedni lok Sofoklove tragedije ob hkratnem oblikovanju dramskega dela z drugačnim sporočilom, kot ga prinaša izvirnik, nekaj takšnega, kar zahodna kulturna javnost razglaša za povsem nezaslišano, svetoskrunsko dejanje. Le tako lahko razumemo prve paragrafe uvoda, kjer nam Žižek najprej predstavi starodavni inuitski model pripovedovanja mitov, pri katerem so sprotne spremembe njihove osrednje pripovedi dobrodošle, nato pa ta model usmeri proti domnevno rigidnemu modernemu zahodnemu odnosu do mita in na koncu v svojem razbijanju te rigidnosti prepozna izvirno potezo lastnega projekta: »Klasično delo lahko ohranimo pri življenju le tako, da ga jemljemo kot 'odprto', kot usmerjeno v prihodnost, ali tako, da se (če uporabim metaforo Walterja Benjamina) vedemo, kot da je klasično delo film, ki ga je mogoče razviti le s kemično raztopino, ki je bila iznajdena kasneje, tako da šele danes vidimo celotno sliko.« Žižek nato našteje dva primera tovrstnih drznih adaptacij, *Tristana* Jean-Pierra Ponella in *Parsifala* Hans-Jürgena Syberberga, pri katerih se po njegovem mnenju »ne moremo upreti močnemu vtisu, da 'bi moralo biti tako'.« Nato se vpraša, ali »si lahko podobno spremembo zamislimo tudi v primeru Antigone, ene izmed utemeljitvenih pripovedi zahodne tradicije« (prav tam 11).

Edina tradicija soočanja s Sofoklovim delom, ki jo Žižek priznava in obravnava, je filozofska konstelacija, ki sem jo opisal na začetku (Heglu in Lacanu v uvodu doda še Søren Kierkegaarda, Judith Butler in Giorgia Agambena). Odsotnost omembe sodobnejših dramskih soocenj z *Antigono* ni povezana z avtorjevim načelnim odporom do govora o dramatiki ali književnosti: nasprotno, Žižek se pri svoji analizi Antigone močno zanaša na primere iz Claudela, Shakespeara, ostalih Sofoklovih tragedij in tudi drugih primerov antične literature. Skratka, ne gre za to, da bi Žižek svoj projekt rad postavil v takšen kontekst, kjer je govor o dramatiki odveč. Na delu je nekaj drugega.

Edina »alternativna« pripoved o Antigoni, o kateri Žižek spregovori, je Kierkegaardov oris »moderne Antigone« v *Ali/ali*:

Ojdip je ubil Sfingo, osvobodil Tébe, ubil svojega očeta, se oženil s svojo mamo, Antigona pa je sad te poroke. Tako je v grški tragediji. Tu se oddaljim. Pri meni je vse ostalo enako, pa vendar je vse drugačno. Da je ubil Sfingo in osvobodil Tébe, je vsem znano in Ojdip živi, slavljen in občudovan, v svojem zakonu z Jokasto. Ostalo je skrito človeškim očem in nobena slutnja ni nikoli priklicala te strašne nočne more v stvarnost. To ve le Antigona. Kako je to izvedela, je zunaj tragičnega interesa in glede tega se vsakdo lahko prepusti lastnemu kombiniranju. V zgodnji mladosti, še preden se je povsem razvila, so

temačni namigi te strašne skrivnosti na trenutke zajeli njeno dušo, dokler je ni gotovost z enim zamahom udarca vrgla v naročje bojazni. Prav tu sem odkril opredelitev moderne ideje tragičnega. (112)

A tudi pri Kierkegaardovi »Antigoni« gre samo za filozofsko spekulacijo o možnosti neke drugačne Antigone, ki nikdar ni bila realizirana kot samostojno delo. Žižek torej Kierkegarda postavi v vlogo nekakšnega preroka, ki je kazal v smer njegove *Antigone*; »pot je nakazal nihče drug kot Kierkegaard«, zapiše ob začetku razkrivanja načrta svoje drame (*Predgovor* 11). Pri branju Žižkovega uvoda bralec dobi občutek, da avtor sebe razume kot prvega pisca, ki si je po Sofoklu drznil (ali celo zmogel) napisati novo *Antigono*. Na dvajsetih straneh razpravljanja o ideji sodobne transformacije Antigoninega mita ni npr. niti sledi o Anouilhevi *Antigoni*, nemu izmed najznamenitejših dramskih del 20. stoletja, ki je v bistveno usodnejšem družbeno-političnem kontekstu in bolj zavezujoče postavljalo tudi nekatera izmed tistih vprašanj, ki jih poskuša s svojo dramo na novo izumljati Žižek. V burni recepciji Anouilheve drame je bilo namreč ključno ravno vprašanje vrednotenja Antigone v vidiku njenega odnosa do oblasti in upora. Kot je v svoji odmevni monografiji *Athens in Paris* dokumentirala Miriam Leonard, je bilo to vrednotenje – tudi zaradi naklonjenega odnosa nemških okupatorjev do Anouilhevega teksta in njegove uprizoritve – v okupirani Franciji sila zaostreno (106); med številnimi pripadniki odporiškega gibanja je bila Anouilheva Antigona izrazito osovražen lik, saj so v njej prepoznavali strahopetno pokornost okupatorskim silam (prav tam). Lacan v odmevu tega občutenja pozneje na enem od svojih seminarjev govori celo o Anouilhevi »petite Antigone fasciste« (*Le séminaire* 293).

Lacanovca Žižka bi torej pogojno lahko opravičevali, da po zgledu svojega učitelja prezira Anouilha in se mu ta sploh ne zdi vreden pozornosti. Precej drugače pa je z Bertoltom Brechtom. Žižek nam namreč jasno pove, da se v svoji *Antigoni* celo neposredno zgleduje po nemškem dramatikumu (*Predgovor* 30). A vendar se nikjer ne sooči z dejstvom, da je tudi Brecht napisal svojo različico zgodbe o Antigoni, čeprav je ta poleg Anouilheve verjetno najznamenitejša moderna dramska adaptacija Antigoninega mita. Pri tem zamolčanju je zanimivo, da je bil Brechtov pristop vsaj do neke mere izrazito podoben Žižkovemu. Tudi Brecht je za izhodišče vzel klasičen prevod Sofoklove *Antigone* – Hölderlinov –, svoj dramski tekst je celo poimenoval *Die Antigone des Sophokles* (*Sofoklova Antigona*). Na predelano podlago antičnega besedila je nato nanesel svoje izvirne ideje, ki jih v veliki meri vodi – kot pri Žižku – želja po udarnem političnem soočenju antične tragedije z

avtorjevo sodobnostjo. Vseeno pa imata Žižkova in Brechtova *Antigona* ključno razliko: odnos do Antigone. Brecht v Antigoni vidi junaški lik, ki ga zoperstavi največjemu zlu svojega časa in prostora, nemškemu nacizmu. Je v tej luči še tako nenavadno, da Žižek to delo pozabi omeniti? Žižek, ki trdi, da piše brechtovsko *Antigono*, v svoji drami zasnuje Antigono, ki je diametralno nasprotna Brechtovi. Je Žižek tu bolj brechtovski od Brechta?

Tretje nenavadno, a razumljivo zamolčanje pa je odsotnost kakršnekoli omembe slovenske recepcije Antigoninega mita. Marcel Štefančič jr. je v eni prvih recenzij Žižkove drame ugotovil, da gre pri Žižkovem delu v prvi vrsti za kritičen odgovor na mesto in pomen, ki so ga Sofoklovi *Antigoni* določala njena osrednja slovenska branja (»Ljubezen je hladnejša od smrti«). Najpomembnejša literarna reinterpretacija Sofoklove *Antigone* v slovenskem prostoru je istoimenska drama Dominika Smoleta, vendar težko rečemo, da gre pri Žižku za neposreden odgovor na to delo. Vsekakor pa gre za neposreden odgovor na najvidnejšo družbeno posledico tega dela: v dolgoletni, razgibani in kontroverzni razpravi o Smoletovi *Antigoni* se je namreč izoblikovala trajna povezava med Antigoninim mitom in povojnimi poboji na slovenskih tleh. Ta povezava je danes v Sloveniji zelo živa; najprej po zaslugi tistih, ki so to povezavo vključevali v odmeven etični razmislek o slovenski zgodovini in politični sodobnosti – tukaj gre izpostaviti predvsem Tineta Hribarja in Spomenko Hribar –, po drugi strani pa tudi zaradi političnih sil, ki so to povezavo začele uporabljati (in pogosto tudi izkoriščati) v dnevno-politične namene, pri čemer je v ospredju politična desnica. To, da ima politična aplikacija *Antigone* v slovenskem družbenem diskurzu pretežno »desničarski« prizvok, je seveda ključno za razumevanje Žižkovega odnosa do nje.

Druga slovenska posebnost, brez katere Žižkove drame ne moremo ustrezno razumeti, je sama povezava *Antigone* z masovnimi poboji in revolucionarnim nasiljem. Politično motiviran masaker se v Žižkovi drami pojavi kar dvakrat: v obeh alternativnih koncih ima celo središčno vlogo. Sofoklova *Antigona* sicer sama po sebi nima neposredne povezave s temo družbenega prevrata; tudi to povezavo pri Žižku očitno vzpostavlja standardno slovensko združevanje tematskih nastavkov *Antigone* z razmislekom o komunističnem nasilju.

Orisani tok slovenske recepcije *Antigone* ima gotovo svoje probleme – predvsem nekatere pretirane poenostavitve Sofoklovega sporočila, ki zahtevajo temeljito kritično prevetritev –, a Žižkovega okornega dramskega prvenca kljub temu ne moremo braniti kot upravičenega protestnega odgovora nanje. Glavne posebnosti njegovega

pristopa k Sofoklovi tragediji so namreč le miselno in slogovno šibka zaobrnitev prevladujočih slovenskih interpretativnih poudarkov, pri čemer Žižkov pogled z ničemer ne preseže njihovega interpretativnega horizonta, temveč ga le še bolj zameji. Žižkov »izhod« je tudi na svoji *domači fronti* v najboljšem primeru – če uporabimo filozofov izraz – »del problema«.

LITERATURA

- Adams, S. M. »The 'Antigone' of Sophocles«. V: *Phoenix*, 9.2 (1955): 47–62.
- Brecht, Bertolt. *Die Antigone des Sophokles*. Berlin: Suhrkamp, 1985.
- Gray, John. »The Violent Visions of Slavoj Žižek«. V: *New York Review of Books*, 12. julij 2012. Splet. 23. 12. 2016.
- Hester, D. A. »Sophocles the Unphilosophical. A Study in the 'Antigone'«. V: *Mnemosyne* 24.1 (1971): 11–59.
- Honig, Bonnie. *Antigone, Interrupted*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Hribar, Tine. »Zakaj Žižek na smrt sovraži Antigono?«. V: *Sobotna priloga*, 7. 11. 2015. Splet. 23. 12. 2016.
- Kierkegaard, Søren. *Ali - ali*. Ljubljana: Študentska založba, 2003.
- Lacan, Jacques. *Le séminaire, VII; L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Le Seuil, 1986.
- Leonard, Miriam. *Athens in Paris*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Rouse, W. H. D. »The Two Burials in Antigone«. V: *The Classical Review*, 25.2 (1911): 40–42.
- Sofokles. *Antigona* (prev. Kajetan Gantar). Maribor: Obzorja, 1974.
- Štefančič Jr., Marcel. »Ljubezen je hladnejša od smrti«. *Mladina*, 10. 4. 2015. Splet. 23. 12. 2016.
- Young, Julian. *Philosophy of Tragedy: From Plato to Žižek*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Žižek, Slavoj. *Bolečina razlike*. Maribor: Založba Obzorja, 1972.
- . *Die drei Leben der Antigone. Ein Theaterstück*. Frankfurt: S. Fischer Verlag, 2015.
- . *Eine kontrafaktische Antigone*. Hundertvierzehn, 2015. Splet. 23. 12. 2016.
- . *Enjoy Your Symptom*. London: Routledge, 1992.
- . *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*. London: Verso, 2008.
- . *Jezik, Ideologija, Slovenci*. Ljubljana: Delavska enotnost, 1987.
- . *Less Than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*. London: Verso, 2012.
- . *Living in the End Times*. London: Verso, 2010.
- . *Nasilje*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2007.
- . *On Belief*. London: Routledge, 2001.
- . *Pogled s strani*. Ljubljana: Revija Ekran, 1988.
- . »Predgovor: Teci, Antigona, teci!«. *Antigona*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2015. 9–30.
- . »Trojno življenje Antigone«. *Antigona*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2015. 31–73.
- . *The Parallax View*. Cambridge: MIT Press, 2006.

- . *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989.
---. *Welcome to the Desert of the Real*. London: Verso, 2002.

DODATEK: SEZNAM OBRAVNAV *ANTIGONE* V ŽIŽKOVIH
MONOGRAFIJAH, OBJAVLJENIH V ANGLEŠKEM JEZIKU (1989–2014)

- Absolute Recoil: Towards a New Foundation of Dialectical Materialism*. London: Verso, 2014 (str. 144).
- Did Somebody Say Totalitarianism?: Five Interventions in the (Mis)use of a Notion*. London: Verso, 2001 (str. 22, 83, 96, 157–168, 173–178, 257, 266).
- Enjoy Your Symptom*. London: Routledge, 1992 (str. 46, 77, 92, 156, 166, 174).
- For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*. London: Verso, 2008, 2. izd. (str. 115, 239).
- In Defense of Lost Causes*. London: Verso, 2008 (str. 121, 150, 304–306, 346, 467, 483).
- Iraq: The Borrowed Kettle*. London: Verso, 2004 (str. 74–81, 119).
- Less Than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*. London: Verso, 2012 (str. 80–86, 100, 301–303, 323, 359, 474–475, 512, 550, 565–568, 575–579, 615–616, 750, 832–834, 873, 967).
- Living in the End Times*. London: Verso, 2010 (str. 104–105).
- On Belief*. London: Routledge, 2001 (str. 19, 30, 92, 137, 158).
- Organs Without Bodies*. London: Routledge, 2003 (str. 205).
- Tarrying with the Negative*. Durham: Duke University Press, 1993 (str. 45–123).
- The Fragile Absolute: Or, Why is the Christian Legacy Worth Fighting For?*. London: Verso, 2000 (str. 152–156, 173).
- The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski Between Theory and Post-Theory*. London: British film institute, 2001 (str. 23, 140, 169).
- The Indivisible Remainder: Essays on Schelling and Related Matters*. London: Verso, 1996 (str. 96, 115–117, 171).
- The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Women and Causality*. London: Verso, 1994 (str. 69, 83, 84, 148, 173).
- The Most Sublime Hysteric: Hegel with Lacan*. Cambridge: Polity Press, 2014 (str. 29, 184).
- The Parallax View*. Cambridge: MIT Press, 2006 (str. 42, 94, 104, 236, 279, 325, 342, 397).
- The Plague of Fantasies*. London: Verso, 2008, 2. izd. (str. 121, 154).
- The Puppet and the Dwarf: The Perverse Core of Christianity*. Cambridge: MIT Press, 2003 (str. 54, 63).
- The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989 (str. 130–131, 150, 161).
- The Ticklish Subject*. London: Verso, 1999 (str. 49, 160, 170, 263, 321).
- The Universal Exception*. London: Continuum, 2006 (str. 58–59, 223, 267).
- The Year of Dreaming Dangerously*. London: Verso, 2012 (str. 105).
- Violence*. New York: Picador, 2008 (str. 68–70, 194).
- Welcome to the Desert of the Real*. London: Verso, 2002 (str. 6, 98–99, 142).

Creon's New Clothes: Žižek's Interpretation of Sophocles' *Antigone*

Keywords: literature nad ethics / Greek drama / Sophocles / Antigone / literary interpretations / Brecht, Bertolt / Anouilh, Jean / Smole, Dominik / philosophical interpretations / Žižek, Slavoj / ethics of violence

The article critically evaluates *The Three Lives of Antigone*, Slavoj Žižek's first dramatic work. Žižek's polemical rewriting of Sophocles's tragedy is examined in the broader perspective of Žižek's philosophy and other *Antigones*: those of Sophocles, Anouilh and Brecht. Slavoj Žižek has interpreted Sophocles' *Antigone* in numerous philosophical works. In his earlier treatises, he mainly gave a cautious summary of Hegel's, Heidegger's and Lacan's theses on *Antigone*; lately, however, Žižek's attitude to Sophocles's *Antigone* has grown decidedly negative. The main point in Žižek's critique of Sophocles' tragedy is that his Antigone is not an appropriate symbol of genuine social revolt. Based on this conviction, Žižek contrived his own version of *Antigone* with an alternative ending in which the choir carries out a revolution and condemns Antigone to death. Žižek's dramatic project fails to convince; rather, it reveals both the author's dramaturgical awkwardness and his unfamiliarity with some prominent philological and literary interpretations of Greek tragedy. The central political message of Žižek's play and its conceptual background is also poor: It is essentially a superficial apology for political violence, which can ultimately only be understood as a veiled defense of the political status quo.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.091:1Žižek S.

UDK 821.14'02.09Sophocles

»Človek v pragozdu« pri Dušanu Pirjevcu in Vitomilu Zupanu: detajl in njegov kontekst

Matevž Kos

Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
matevz.kos@guest.arnes.si

Razprava analizira sintagmo »človek v pragozdu« pri literarnem teoretiku Dušanu Pirjevcu in zelo podobno sintagmo - »ekspedicija v pragozd« - pri pisatelju Vitomilu Zupanu. Prvo srečamo v dnevniku, ki je bil objavljen šele posthumno (»Dnevnik in spominjanja«, 1986), drugo v romanu Menuet za kitaro (1975). Teksta sta nastala skorajda v istem času, tj. sredi sedemdesetih let 20. stoletja. Oba avtorja sta bila med drugo svetovno vojno partizana in vojna izkušnja je močno zaznamovala njuno povojno intelektualno in ustvarjalno pot. Pirjevčev dnevnik je filozofska (auto)refleksija slovenskega partizanstva in komunistične revolucije. Na Pirjevca je pomembno vplival M. Heidegger s svojo mislijo o »ontološki diferenci«. Ta navezava je Pirjevcu omogočila refleksijo revolucije v širšem kontekstu evropskega nihilizma, planetarne tehnike in volje do moči. Idejna podlaga Zupanovega pisateljevanja pa je bil vitalizem, razumljen predvsem kot zagovor doslednega individualizma. Razprava opozarja na vsebinske in formalne posebnosti obravnavanih del obeh avtorjev. Ob tem Zupanov roman primerja z nekaterimi njegovimi drugimi leposlovnimi teksti. Na koncu prikaže še bistvene podobnosti in različnosti med Pirjevcem in Zupanom, tudi v luči pomenskih odtenkov obeh sintagem, ki sta eden izmed ključev za razumevanje opusa obeh avtorjev.

Ključne besede: slovenska književnost / druga svetovna vojna / revolucija / Pirjavec, Dušan / Zupan, Vitomil / dnevnik / vojni roman / ontološka diferenca

14. maja 2017 bo minilo trideset let od smrti Vitomila Zupana (1914–1987), slabe štiri mesece pozneje, 4. avgusta, pa štirideset let od smrti Dušana Pirjevca (1921–1977). Tovrstne obletnice same po sebi ne pomenijo veliko. Navsezadnje: ali niso jubileji, številčenje časa, fabuliranje zgodovine in podobno le skromni poskusi človeškega obvladovanja tistega, kar se kakršnemukoli obvladovanju a priori izmika – časa, časovnosti, usode, kakor se pač razteza iz znanega v neznano in nazaj?

Časovna premica je predvsem nekakšno pomagalo, urejevalni princip, ob pomoči katerega se, vsaj za trenutek, relativnost časa zazdi manj absolutna kategorija. Človeški meri časa sta rojstvo in smrt in s tega gledišča sta obe obletnici lahko dovolj zapeljiva spodbuda za razmislek o dveh pomembnih Slovencih v viharjih 20. stoletja. Toliko bolj, če omenjenima letošnjima obletnicama pridružimo še eno, ki se ima zgoditi nekaj mesecev pozneje, tj. jeseni 2017, namreč stoto obletnico začetka oktobrske revolucije.

Da skupna obravnava obeh avtorjev, Pirjevca in Zupana, ni le poljubna domisljica, podprta s časovnim ujemanjem obeh jubilejev, je mogoče argumentirati z nekaj preprostimi dejstvi: Pirjevec je bil predvojni komunist, Zupan »levi sokol«, oba sta bila med vojno partizana, v prvih povojnih letih je bil Pirjevec pomemben politični funkcionar, Zupan pa eden najobetavnejših pisateljev – takoj po končani vojni ga je partijski ideolog Boris Zihlerl recimo razglasil za avtorja »najboljše novele iz partizanskega življenja« (nav. po Malečkar 263),¹ za dramo *Rojstvo v nevihti* pa je Zupan leta 1946 prejel Prešernovo nagrado. V tem času in tudi še pozneje sta bila Pirjevec in Zupan tesno prijateljsko povezana, kot osebnosti sta bila oba precej, lapidarno rečeno, nekonvencionalna. V različnih obdobjih sta se njuni poti tako ali drugače prepletali, poleti 1948, na primer, sta bila aretirana – povod je bila njuna skupna potegavščina – in čez pol leta na političnem procesu obsojena na zaporne kazni. Zupan je preživel v zaporu šest let in pol, Pirjevec »samo« sedem mesecev. Prvi je avtor enega najpomembnejših slovenskih »partizanskih« oziroma vojnih romanov, drugi pa je (ob Edvardu Kocbeku) eden ključnih piscev, pomembnih za razumevanje duhovne anatomije slovenskega partizanstva in revolucije, njune zgodnje ekstatičnosti in poznejše resignacije. Pirjevcu in Zupanu je skupno tudi to, da sta tako rekoč hkrati, sredi sedemdesetih let 20. stoletja, za označevanje položaja človeka v modernem svetu – če ne kar v zgodovini sploh – uporabila semantično skorajda identično sintagmo: »človek v pragozdu« oziroma »ekspedicija v pragozd« in še nekaj zelo podobnih oziroma istovrstnih besed, praviloma ob ubesedovanju (individualne in kolektivne) vojne izkušnje. Pirjevec v »Dnevniku in spominjanjih«, Zupan v romanu *Menuet za kitaro*. Gre za žanrsko, vsebinsko in formalno precej samosvoja teksta, in njunim posebnostim bo sledilo tudi moje branje. Pri Pirjevcu, ki v svojem dnevniku prepleta različne ravni in gledišča, bo podrobnejše, pri Zupanu pa z nekaj izbranimi poudarki: ob *Menuetu*

¹ Zihlerl je imel v mislih seveda *Andante patetico* (1945), Zupanovo »novelo o panterju Dingu«.

bom v obravnavo selektivno, po načelu *pars pro toto*, vpletel še nekatere druge tekste iz pisateljevega obsežnega in težko preglednega literarnega opusa. Predvsem pa bom poskušal skicirati pomen in vlogo besede »pragozd« ter njenih sopomenk pri obeh avtorjih – gre torej za detajl in njegov kontekst, za del, ki osvetljuje celoto, in za celoto, ki je zmeraj več kot le mehaničen seštevek svojih delov.

I

Da je bil mladi Dušan Pirjavec vernik revolucije, o tem ne more biti nobenega dvoma. Njegov opus je v marsičem, pravzaprav do zadnjih strani, ki jih je napisal, tudi refleksija revolucije, prvotne vere vanjo, ki je nato postala izgubljena vera. To je zgodba o »komisarju Ahacu«, predvojnem komunistu, nato partizanu in takoj po vojni vnetem političnem aktivistu, ki je pozneje postal »profesor Pirjavec«, premišljevalec evropskega romana, novoveškega subjektivizma, prešernovske strukture, revolucije in katarze, ontološke diference, dejavne ljubezni in, čisto na koncu, vprašanja o bogu. Tehle nekaj velikih besed, ki sem jih nanižal drugo za drugo, pri Pirjevcu srečujemo razmeroma pogosto. Njegovi učenci so jih posvojili in so postale del njihove intelektualne identitete, njen vir in izvir – nemalokrat pa tudi »notranja« meja besedovanja o Pirjevcu, kakor je, vsaj v svoji najbolj razširjeni različici, razpeta med epigonstvom in zanikovanjem. Tu gre pač za zamotano dialektiko odnosa učitelj – učenec. Današnji učenci Pirjevčevih učencev so na izročilo njegovega mišljenja po večini pozabili: kot da bi šlo za zgodbo iz nekega drugega, tako intelektualno kot zgodovinsko vse bolj oddaljenega sveta, o katerem se sicer spodobi nekaj vedeti, kaj več pa ne. To med drugim pomeni, da je odgovor na vprašanje o Pirjevčevi morebitni aktualnosti treba izbežati na plano iz meandrov pozabe ali vsaj odpreti predale in s starih tekstov spihati prah antikvarnega spomina.

Tekst, ki je izmed vseh Pirjevčevih *najosebnejši* in zato najbolj onkraj omenjene antikvarnosti in šolskih učenosti, ki reproducirajo to ali ono učiteljevo resnico, so gotovo njegovi dnevniški zapiski iz let 1974–1975. Ohranili so se v Pirjevčevi zapuščini, pod naslovom »Dnevnik in spominjanja« so bili desetletje pozneje – leta 1986 – objavljeni v 45. številki *Nove revije*. Pirjavec sicer takoj na začetku svojega pisanja mimogrede podvomi o tem, da bi dnevnik lahko bil »čista samoprezenca subjekta«, pač v skladu s spoznanjem, da že sam akt pisanja pomeni »konec intimnosti s samim seboj. To je tisto, kar je pri dnevniku mučno, težko in neprijetno. Ni intimnega dnevnika!« (Pirjavec, »Dnevnik«, 8) Kljub tej

mučnosti dneviškega žanra, njegovi paradoksalni neintimni intimnosti, pa o vsem tem Pirjevec razpravlja ravno v – dnevniku. Kot da bi se prerekal s svojim osebnim, »avtorskim« jazom in ga mimogrede, s profesorske oddaljenosti, posvaril, naj ne goji prevelike iluzije o svoji lastni neposrednosti – na primer o tem, da je tisto, kar govori, njegova najintimnejša in »nepopačena« resnica, ki se daje drugim, svojim potencialnim bralcem, zase. In se ob tem vsakič znova izgublja, da bi takoj zatem spet našla svojo prvoosebno. Pa ne samo to: Pirjevec z dnevnikom nadaljuje in se od uvodne fenomenologije dnevištva pomakne naprej v refleksijo splošnih zagonetnosti svojega časa, tudi v opisovanje osebnih dilem, spodbujenih z aktualnim, tj. javno-političnim dogajanjem sredi sedemdesetih let, natančneje, od novembra 1974 pa do avgusta 1975, ko se njegov (ohranjeni oziroma objavljeni) dnevnik konča. Potem ko Pirjevec na kratko analizira teorijo in prakso samoupravnega socializma, pikro pripomni: »Situacijo rešujejo dejansko samo še odprte meje – če tega ne bi bilo, bi tukaj živeli še sami idioti (v grškem pomenu besede).« (11) Pirjevec pravzaprav govori o ne-moči prave politike v do konca zbirokratiziranem »delegatskem sistemu«, ki mu gre le še za reprodukcijo oblastnih razmerij in moči. Ta razmerja je ob budnih državnih aparatih nadzorovanja in kaznovanja pri življenju ohranjal zlasti oportunistem nastajajočega srednjega sloja, tudi ob pomoči ideologije potrošništva in apolitičnega zasebnštva, na katero meri Pirjevčeva opomba o »idiotih«.

Pirjevec resignirano ugotavlja, da je v takem sistemu »res umetnost edina rešitev in sploh še edino« (11). S tem je posredno izrekel tisto resnico, ki pojasnjuje poseben pomen in vlogo umetnosti v desetletjih slovensko-jugoslovanskega »socializma s človeškim obrazom«, ko je bilo pisateljstvo svojevrstna manifestacija svobode. Pa čeprav je samo sebe razumelo kot čisto estetsko dejavnost brez otipljivih političnih impulzov ali vsaj medvrstično zamaskiranih družbenokritičnih »sporočil«. Z današnjega, tj. retrospektivnega gledišča, ko je umetnost (tudi če si prizadeva za politizacijo svoje estetske dimenzije, za aktivizacijo zaspnega občinstva in s tem za angažiran vstop v arena življenja) postavljena na margino družbenega, na takšni sodbi ni nič posebno prevratnega. Njen pravi pomen je razumljiv šele v kontekstu re-stalinizacije v prvi polovici sedemdesetih let 20. stoletja, ki ji tedaj ni bilo videti bližnjega konca, in blokavske delitve sveta, ki se je zdela skoraj kot končno stanje svetovne zgodovine. Ta notranje- in zunanjepolitični kontekst je prav gotovo pomemben za razumevanje Pirjevčevega dneviškega odzivanja na tedanje politično dogajanje.²

² V tem času je bila zaustavljena večina reformnih projektov, ki bi lahko modernizirali in vsaj relativno demokratizirali tedanjo slovensko/jugoslovansko družbo. Leta

Sicer pa umetnosti, tej »edini rešitvi«, v »Dnevniku in spominjanjih« nato ne posveča posebne pozornosti, mimogrede navrže le ime kakega avtorja ali drobno refleksijo. Do literature svojega časa, zlasti do mladih (ultra)modernistov, ki so bili po večini njegovi sogovorniki v literarnih zadevah, nemalokrat pa tudi študenti in hvaležno občinstvo, je zadržan. Natančneje rečeno: v kulturno-političnem smislu, tudi v okviru sporov med novodobnimi »staroslovenci« in »mladoslovenci« v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja, ki so svoj vrhunec dosegli v manifestu »Demokracija da – razkroj ne!«, tem pomenljivem dokumentu slovenske konservativne socialistične kulture iz leta 1968,³ jih zagovarja, strožje gledano pa njihovemu pisanju ne posveča posebne pozornosti. V dobi po »koncu romana« to zanj prav gotovo ni bila literatura takšne teže in dometa, s kakršno se je ukvarjal v svojih študijah o velikih evropskih romanih, ki so po Pirjevcu, zgoščeno bombastično rečeno, teksti o epikalnosti človeške usode, o evropski metafiziki, o vzniku in koncu principa subjektivnosti.

Postavljanje sodb, vrtenje okrog njih in nato radikalen dvom o izrečenem, tudi o resnici tistega, ki jih izreka, torej o samem sebi – to je konstanta Pirjevčevega dnevnika. Njegova metoda je približevanje in oddaljevanje, zaris diskurzivnega polja in mesta izrekanja, hkrati pa tudi že destrukcija njunih temeljev. Nekaj podobnega ne nazadnje velja za Pirjevčev odnos do središčne teme njegovega dnevniškega spominjanja. To je slovensko partizanstvo. Na izhodiščni ravni Pirjevčeve refleksije ni bilo nekaj razločenega od revolucije. Ravno nasprotno: revolucija je globlji temelj partizanstva, partizanstvo je zgodovinska realizacija revolucionarne ideje, v posebnih slovenskih razmerah je hkrati še projekt depasivizacije zgodovinsko blokiranega oziroma, po Pirjevcu, »nezgodovinskega« naroda. »Z NOB smo Slovenci stopili v zgodovino«, pou-

1971 in 1972 so bila odstranjena liberalno-reformistična republiška vodstva na Hrvaškem (Mika Tripalo, Savka Dabčević - Kučar), v Srbiji (Marko Nikezić, Latinka Perović) in Sloveniji (Stane Kavčič). Zmaga staropartijske trojke Tito, Kardelj in Bakarić je na politično-ideološki ravni pomenila vrnitev k boljševistični praksi, diktaturi proletariata in, kar zadeva partijsko politiko, »demokračnemu centralizmu«. V ozadju vsega tega dogajanja je, v zadnjem desetletju Titovega življenja, potekal dramatičen boj za njegovo dediščino. Ob tem ni naključje, da je nova – Kardeljeva – ustava leta 1974 Tita razglasila za dosmrtnega predsednika: ta (konfederalna) ustava je bila Kardeljev zadnji poskus (oziroma *družbeni eksperiment*), da ohrani SFRJ in jugoslovanski socializem pri življenju.

³ Manifest je izšel 8. novembra 1968 v časniku *Delo*, tedaj Glasilu Socialistične zveze delovnega ljudstva Slovenije. Podpisali so ga Ivan Ribič, Matej Bor, Tone Svetina, France Bevk, Stojan Batič, Vladimir Lakovič, Ciril Kosmač, Božidar Jakac, Josip Vidmar, Mitja Mejak, Karel Grabeljšek in France Štiglic.

darja, in takoj nato opozori na pomen tega – *prvotnega* – dogodka kot nečesa, kar je bilo zanj, v čisto osebnem smislu, konstitutivno in odločilno.⁴ To je bil »slovenski in še posebej [...] komunistični dogodek« (23). Se pravi: *slovenska revolucija*.

Pirjevec torej govori iz svoje lastne revolucionarne izkušnje, in ta revolucija ni bila samo razredna, temveč tudi nacionalna. Ob tem ni naključje, da njegov dnevniški pripovedovalec na tistih mestih, ki so refleksija revolucije in partizanstva, praviloma prehaja iz edninsko prvoosebnega glasu v množinsko – kolektivno-generacijsko – prvoosebno. Posebej pomenljivo je tole mesto:

Za nas je bilo to gibanje vse, eksistencialno. Tu smo se formirali. Partija je bil naš svet, tj., pristali smo na to, da bo naše življenje potekalo v skladu s selekcijo, ki jo vrši partija. V partizanih je to postalo definitivno. Mislim, da sem že enkrat izjavil, da prehod v ilegalo in v partizane ni bil nikakršen pretres, ni bila stvar posebne odločitve, ker je bila ta odločitev sprejeta že prej. Hoteli smo revolucijo in vedeli smo, da jo bomo doživeli. Na svojo prihodnost nisem mogel misliti brez revolucije, tj., ni bilo mogoče planirati svojega življenja v okvirih obstoječega sveta in veljavnih norm in možnosti. (Pirjevec, »Dnevnik« 16)

Revolucija pomeni torej izstop iz obstoječega sveta, Pirjevec temu izstopanju pravi »popolna likvidacija vseh dotodanjih norm« (16). Preseganje, likvidiranje starega zgodovinskega sveta, kot se mu je s časovne distance treh desetletij kazalo sredi sedemdesetih let, ni bilo samo akt destrukcije, temveč tudi – ali predvsem – akt samouresničenja revolucionarnega subjekta. Tu ni šlo za »meščansko« idejo svobode, za zagovor atomiziranega posameznika in, če uporabim današnji besednjak, njegovih »naravnih« pravic v sistemu liberalne demokracije, katere materialno podlago zagotavlja nevidna roka svobodnega trga, ideološko substanco pa imperativ politične korektnosti, ampak za radikalen spopad z vsem obstoječim, z njegovo strukturo in infrastrukturo.

Tisto obzorje, na katero Pirjevec ves čas opozarja in se okrog njega vrti, je izkušnja smrti. Šele smrtnost je tista instanca, ki ideji svobode, v imenu katere, sredi boja na življenje in smrt, revolucionarni subjekt vstopa v zgodovino, podeli usodno mero. Partizanska, tj. revolucionarna izkušnja svobode je, kot poudarja Pirjevec, »v skrajni izpostavljenosti smrti. To je to.« (17) Ali na drugem mestu: partizanska svoboda »izvira

⁴ Sintagma »prvotni dogodek« je izposojenka iz Pirjevčeve razprave »Možnosti in nemožnosti leposlovnih znanosti« (1970). Pirjevec z njo meri na »samorazkritje biti ekstatični odprtosti zanj« (Pirjevec, *Filozofija* 38). »Prvotni dogodek« je tudi naslov spremne študije Igorja Zabela k Pirjevčevim izbranim razpravam *Filozofija in umetnost in drugi spisi* (1991).

iz odprtosti za smrt« (18). Najbrž bi bilo treba dodati: iz odprtosti, pripravljenosti na svojo lastno smrt, nič manj pa na smrt številnih drugih, na tej ali oni strani. »Odprtost za smrt« v vojnorevolucionarnih časih pač ni zgolj eksistencial ali, še manj, estetski doživljaj, ampak nekaj zelo neposredno *smrtonosnega*: konkretno odločanje o konkretnih smrtih v imenu voluntaristične ideje *novega, drugačnega* življenja posameznika in skupnosti.

Izpostavljenost smrti, izkušnja smrti, odprtost za smrt: kako razumeti te močne Pirjevčeve označevalce, ki jih sicer, preoblečene v filozofsko pojmovnost, srečujemo tudi v njegovih študijah o evropskem romanu? Najprej čisto eksistencialno oziroma (avto)biografsko, se pravi na podlagi Pirjevčevih lastnih srečevanj s smrtjo med vojno oziroma revolucijo. Ta izkušnja, kot se mu zdaj kaže retrospektivno, je bila tako globoka, da je z njo prežeto tudi njegovo mišljenje – če bomo kdaj dobili monografijo o Pirjevčevem »življenju in delu«, ne bi bilo prav nič narobe, če bi se njen podnaslov glasil »biografija njegovega mišljenja«. ⁵ Zvezanost Pirjevčeve življenjske izkušnje in njegovih literarnovednih oziroma teoretsko-filozofskih metamorfoz ni nekaj, čemur bi lahko sledili brez zagonetnega preostanka. Na tem mestu naj zadošča le opozorilo, da je med nastajanjem svojega dnevnika pisal tudi študijo o romanu Iva Andrića *Most na Drini*. Kot poroča v dnevniku, mu pisanje ni šlo zlahka od rok. Zdelo se mu je celo, da izgublja »stik s svojim profesionalnim delom«, da je to, zaradi teže vprašanj, ki se mu odpirajo na dnevniških straneh, nekaj, kar je »samo sekundarnega pomena«, in da se tudi zato ne more »preboriti skozi Andrićev *Most*« (42). Vendar pa ravno v tej študiji oziroma predavanju ⁶ opozarja na »bistvene in neodtujljive lastnosti romanske tradicije« (Pirjavec, *Filozofija* 123). Njegovo razmišljanje je očitno v sozvočju s tematsko osredičenostjo »Dnevnika in spominjanj« – kot da bi z drugimi besedami opisoval svojo lastno pot, samouresničevanje revolucionarnega subjekta, njegovo skrajno izpostavljenost smrti v imenu revolucionarne ideje, aktivno vstopanje v zgodovino in, navsezadnje, vzpostavitev »identitetnega principa«, polnost in zaokroženost eksistence, uglasene z vizionarsko idejo:

⁵ To oznako sem si izposodil pri Rüdigerju Safranskem in njegovi knjigi *Nietzsche. Biografie seines Denkens* (2000), ki jo imamo tudi v slovenskem prevodu. Najprodornejši zasnutek takšne »biografije«, posvečen Pirjevcu, je esej Andreja Inkreta *Ahac*, objavljen leta 1993 v zbirki *Interpretacije* (Šeligo 7–39).

⁶ Pirjavec ga je pripravljajal za simpozij na beograjski univerzi, posthumno je študija v slovenskem prevodu Borisa A. Novaka izšla leta 1978 v *Slavistični reviji* in nato leta 1991 v izbranih Pirjevčevih razpravah *Filozofija in umetnost in drugi spisi*.

Tukaj je odločilnega pomena dejstvo, da ima roman zmeraj svojega glavnega junaka, ki je individuum ali kolektiv, po svoji naravi pa je aktiven in svoboden subjekt, toda tako, da pri tem deluje po neki jasno določeni ideji ali viziji, vrednoti in normi, ki se ji zaveže do te mere, da je zanj pripravjen žrtvovati celo svoje enkratno življenje, da bi na ta način dosegel njeno uresničenje, kar se lahko zgodi samo, če junaku uspe s svojo socialno-zgodovinsko akcijo spremeniti ves svet po svoji ideji in viziji. (Pirjevec, *Filozofija* 123)

Navedeno mesto bi brez posebne domišljije lahko prevedli iz nevtralnega »objektivističnega« diskurza v prvoosebno dnevniško govorico, ki, kakor pravi Pirjevec – zdaj seveda v dnevniku –, ne more drugače, kakor da govori »iz revolucije in partizanstva«. Še bolj eksplicitno nekaj vrstic pozneje to stanje stvari – kot da bi govoril o romanesknem junaku, ki je hkrati revolucionarni subjekt, poteze obeh pa odkriva tudi pri (nekdanjem) samem sebi – opredeli takole: »Neka strašna zvezanost in zavezanost je to« (Pirjevec, »Dnevnik« 18). Zvezanost in zavezanost tudi zato, ker je njegov namen, kot (si), ne onkraj dvoma, priznava na drugem mestu svojega dnevnika, »priti ven, izvesti iz partizanstva samega možnost razločitve in možnost raz-like. Če je vse to sploh možno.« (30) Ali nekaj vrstic pozneje, še bolj negotovo, kot da bi bil vržen na odprto, kjer bo treba za utrte poti izumiti nov pojmovni instrumentarij in koordinatni sistem: »Glavna je torej ta osvoboditev, ki še ne vem natančno, kaj je, kje je, do kam seže.« (31)

Kolikor je to osvoboditev od svoje lastne predanosti, »neke strašne zvezanosti in zavezanosti«, se pravi, da je tudi osvoboditev od pomembnega, konstitutivnega dela svoje lastne biografije, drugačna od *problematične* ne more biti.⁷ Če ni že na samem izhodišču nemogoča naloga: poskuša namreč artikulirati svojo (nekdaj polno) identiteto in do nje v naslednjem koraku, skorajda hkrati, vzpostaviti razliko. V imenu neke nove, izmuzljive in še ne do konca premišljene – »postmetafizične« – ne-celovite identitete, ki se izmika zajetju v zdravorazumarsko mrežo in njeno jezikovno-relacijsko logiko.⁸ A tu ne gre samo za paradoksijo pojmov in njihovega jezikovnega mojstrenja, ki poskuša povedati več kot pa lahko izreče.

Konec koncev Pirjevec tudi enega ključnih pojmov, ob pomoči katerega je zgradil svojo teorijo evropskega romana, namreč ontolo-

⁷ Tudi o tem bržkone govori Pirjevec, ko v dnevniku zapiše, da je »vse tole spisje [...] nekakšno odlašanje, a ne tako, da jaz odlašam in odlagam, jaz se bojim, še nisem torej pripravljen« (Pirjevec, »Dnevnik« 52).

⁸ V razmerah komunističnega gospostva z zelo *realnimi* oblastnimi razmerji takšen poskus ni mogel biti le zadeva »čistega« mišljenja, nekakšne solipsistične operacije, ampak je moral računati s čisto konkretnimi, »vsakdanjimi« posledicami.

ško diferenco, utemeljuje v partizanstvu. Ontološko diferenco, eksplicitno poudarja, »izvajam iz partizanstva« (20). To je razlog več za sodbo, da svojo individualno izkušnjo, ki je obenem generacijska, retrospektivno sicer resda razlaga v luči Heideggerjevega »mišljenja biti«, vendar tako, da vanj vnaša nove oziroma drugačne razsežnosti in poudarke. Natančnejše analize Pirjevčeve adaptacije Heideggerjeve filozofije so že pokazale na nekatera protislovja in problematičnosti te »prisvojitve«. ⁹ Navsezadnje že ontološko diferenco razume precej po svoje, ne-zvesto tako črki kot duhu Heideggerjevega diskurza. (Glede na cilj, ki si ga je zadal, gre tu pravzaprav za *produktivno napačno razumevanje*.) Pojem ontološke difference, razliko med bitjo in bivajočim, Pirjavec v svojem dnevniku, kot rečeno, zvaja iz partizanstva, in v tem kontekstu jo tematizira predvsem prek (po Heideggerju še »znotraj-metafizičnega«) razlikovanja med eksistenco in esenco, s tem da je eksistenca – v sartrovskem smislu – zmeraj pred esenco. Z drugimi besedami: gre za razlikovanje med vlogo, ki človeka doleti kot zgodovinsko bitje, in njegovo človeškostjo, ki je nikdar ni mogoče brez preostanka zvesti na to ali ono »idejo« ali celo kakšen, v Pirjevčevem sekulariziranem svetu, »presežek smisla«.

V tem okviru pomenljiva je tudi vzporednica, ki jo, recimo da na zgodovinsko-ideološki ravni, vleče med svojo in Heideggerjevo osebno oziroma intelektualno usodo. Tu gre za Heideggerjev odnos do nacionalsocializma in pa Pirjevčev do komunizma oziroma partizanstva. »Ali me torej čakajo takšna leta, kakršna je preživljal Heidegger potem, ko je pretrgal s svojim nacizmom?« (30) se sprašuje Pirjavec. Vendar ta njegova – morda nekoliko pretenciozna – analogija potem ostane netematizirana in brez odločnejšega odgovora. ¹⁰ Ali z drugimi besedami: sam se odloči za vztrajanje na odprtem, na tisti čistini, ki jo omogoča odpoved kakršnikoli »metafizični identiteti«. Vztrajanje na odprtem: to pomeni razločenost od partizanstva in/ali revolucije. Glede na kon-

⁹ Od npr. Spomenke Hribar leta 1982 v *Pirjevčevem zborniku* (Hribar, *Pirjevčev* 149–209) in nato drugih interpretov v naslednjih treh desetletjih pa vse do Martina Breclja leta 2011 v zadnjem zborniku, prav tako posvečenem Pirjevcu (Knop 169–182).

¹⁰ Izziv za kakšno izmed prihodnjih analiz ostaja primerjava Heideggerjevega intervjuja za *Spiegel* in pa Pirjevčevega dnevnika – oba teksta sta lahko izšla šele po smrti svojih avtorjev. Heidegger recimo – malce dvoumno in zavito – priznava, da je nekaj časa verjel v nacionalni socializem, in sicer v smislu revolucionarne možnosti »za nekaj novega, za prelom« (Heidegger, »Pogovor« 109), Pirjavec pa v svojem dnevniku, ki ga opredeljuje kot svojo »zadnjo bitko« – eksplicitno: »to pisanje je ta bitka« (Pirjavec, »Dnevnik« 30) –, brez zavor in sofističnih obratov poudarja, da je to, kar se mu dogaja, »poskus osvoboditve [...] od lastne komunistične preteklosti in to pomeni od svoje vezanosti na sedanji komunizem« (22).

stitutivno naravo tega »prvotnega dogodka«, ki ga v temelju zadeva in opredeljuje, pa se Pirjevec hkrati zaveda, da se mu ni mogoče popolnoma in do konca odpovedati. Vsaj ne v tem življenju. Sicer se k temu »problemu« ne bi znova in znova vračal.

Razliko, za katero gre Pirjevcu, je konec koncev mogoče ugledati šele »a posteriori«, med iskanjem minimalnih oprimkov za konstitucijo pozitivnega etosa, kot ga je zgoščeno, zavedajoč se meja tradicionalne filozofske pojmovnosti, povzel v svojem poznem, z branjem *Bratov Karamazovih* spodbujenem geslu o »dopuščanju biti« oziroma »dejavni ljubezni«. Drugo stran tega imperativa, a s konkretnjšimi etično-moralnimi implikacijami, lahko odkrijemo v njegovi lapidarni sodbi, ki se mu zapiše v enem izmed naslednjih dnevniških zapisov: »Jaz sem, žal, za čisto vse soodgovoren.« (34). Te konstatacije prav tako ne moremo razumeti zunaj okvira Pirjevčevega retrospektivnega poskusa razumeti (nekdanjega) samega sebe. Še zmeraj gre torej za horizont, kot ga omogoča uvid v razliko med »eksistenco« in »vlogo«, »človekom« in »subjektom«, »zgodovino« in »posameznikom«, »idejo« in »življenjem«, »zgolj-biti« in »biti-za«. In kar je še podobnih »kategorialnih dvojic«, s katerimi bi lahko označili Pirjevčevo tematiziranje »ontološke diference«.

Pirjevčeve besede o tem, da je za čisto vse soodgovoren, so pravzaprav uvod v veliki finale njegovega dnevnika. Gre za Pirjevčevo komentiranje slovitega Kocbekovega »tržaškega intervjuja« iz leta 1975 oziroma ponatisa tega intervjuja v ljubljanskih *Naših razgledih*, v katerem je Kocbek, kot je znano, prvi na Slovenskem javno imenoval in obsodil množične povojne pomore. Pirjevčevo kritično branje Kocbekovega intervjuja, od javnosti odmaknjeno v samorazčiščujočo dnevniško zasebnost, bi si seveda zaslužilo posebno pozornost (gl. zlasti Hribar, *Ena je groza* 159–196; prim. Kos, *O nevšečnosti* 28–34). Opozorim naj le na Pirjevčevo sodbo, da Kocbek »premalo poudarja tisto, kar je bilo resnično: *tragičnost*« (41). *Tragičnost* kot tisto, kar je bilo najbolj resnično: ta pomembna in nemara *bistvena* formulacija, kar zadeva slovenska leta 1941–1945 (in usodno sprepletenost okupacije, odpora, revolucije, protirevolucije, državljanske vojne in kolaboracije), se Pirjevcu zapiše nekako mimogrede, skorajda kot majhna opomba pod črto. Pozneje se k njej več ne vrača. Kocbeku sicer nameni kar nekaj kritičnih observacij, med drugim mu očita pomanjkanje »samokritičnosti« in »samodopadljivo spovedovanje« (46). Pirjevca, ki je, kot priznava, »otrok revolucije«, bolj kot faktičnost tega, kar je Kocbek povedal in kakšne posledice bi njegov intervju zaradi teže izrečenega lahko imel za (samo)podobo slovenske revolucije in za razčiščevanje z njo, zanimata Kocbekova psihologija in avtostilizacija, bolj kot *kaj*

torej *zakaj* in *kako*. To so precej zamotane Pirjevčeve dnevniške strani, ki ne omogočajo enoznačnega branja. Tudi ne iz današnje varne, oddaljene in v moral(istič)nem smislu zapeljivo udobne perspektive, naklonjene prikazovanju in pravičniškemu motrenju »logike« zgodovinskega razvoja, ki mu vselej uspe demistificirati in v »razvojnem« smislu razložiti misterij zgodovine – a samo »za nazaj«. Navsezadnje: zakaj bi bila preteklost na tej ravni kaj bolj *smiselna* od prihodnosti? Razen da se je »že zgodila«.

Upoštevati je treba še to, da je Pirjevec svojo kritično sodbo glede Kocbekovega intervjuja zaupal svojemu dnevniku, javnosti pa le v posredno potencialnem smislu. Če bi bilo drugače, bi bil najbrž v svojem komentarju manj »prostodušen«: tudi zaradi Kocbekove, kakorkoli že obrnemo, pogumne odločitve, da bo javno odprl veliko slovensko travmo.¹¹ Svojim pomislekom navkljub pa Kocbeku izreče tole nemajhno priznanje: »[Č]e je slovensko partizanstvo v človeško duhovnem pomenu sploh kaj rodilo, je edini interpret tega 'človeško duhovnega' pomena Kocbek.« (59)

Nedolgo potem ko Pirjevec zapiše to daljnosežno sodbo, se udeleži ene izmed partizanskih proslav in njegova misel ponovno zaniha v drugo smer. Zdaj je prepričan, »da so vse te velike besede o partizanščini nesmiselne. Resnica o partizanstvu je volja do moči.« (60) Še bolj plastično to sodbo izreče nekaj vrstic pozneje, ko v »partizanščini« prepozna »to, kar vsa druga ljudstva že od nekdaj poznajo: ena grupa je potolkla drugo in prevzela oblast« (61).¹² Pirjevec zdaj preide od razprav-

¹¹ Kako močni so bili sredi sedemdesetih let, se pravi v času nastajanja Pirjevčevega dnevnika (in tik pred izidom Zupanovega romana *Menuet za kitaro*), na Slovenskem še družbeni tabuji v zvezi z obdobjem 1941–1945, potrjuje preprost podatek, da je bil leta 1974 pisatelj Drago Jančar obsojen na leto dni zapora zaradi »razširjanja sovražne propagande«. Njegov »delikt« je bil povezan s knjižico Branka Rozmana *V Rogu ležimo pobiti* (Buenos Aires, 1968). Kot se je glasila notica v tedanjem časopisu (9. novembra 1974), je sodišče »novinarja Večera Draga Jančarja« spoznalo »za krivega, ker je januarja letos prinesel iz Avstrije v Jugoslavijo knjigo, za katero je vedel, da pisec v njej lažnivo in naši družbeni ureditvi sovražno opisuje vlogo, ki jo je imela KPS pri organiziranju in vodenju NOB ter ravnanje naših oblasti in partizanov z ujetimi sovražniki med vojno in po osvoboditvi« (nav. po Jančar 481).

¹² Pirjevčeva dnevniška resignacija doseže enega vrhuncev v tejle formulaciji: »Nič torej ni ostalo, razen problemov čiste moči, socialne promocije, tista druga stvar pa je, če je ta ali drug posameznik ohranil v sebi še spomin na temeljne človeške pretrese, ker bi te pretrese doživel prej ali slej tudi brez partizanov. Glede na te pretrese, ki pomenijo pač konstitucijo posameznika, je partizanščina s partijo vred nekaj ključnega.« (61) Pirjevcu se je pravzaprav zapisalo nekaj, kar bi, ko je bil še čas za to, lahko osvobajajoče vplivalo na samorazumevanje tistih sinov herojskih očetov, ki so za najpomembnejše, kar so doživeli v *svojem* življenju, imeli tisto, kar so doživeli *njihovi* očetje. Merim

ljanja o slovenskem partizanstvu in revoluciji in svoji (so)udeleženi v obojem na raven splošnega diagnosticiranja epohalnega dogajanja. Na tej ravni izrisuje svojo, pogojno rečeno, metafiziko zgodovine, govori, recimo, o »principu zgodovine«, ki je princip »volje do moči«. Po dramatičnem (in literarno stiliziranem) stopnjevanju nato pride do tele najsplošnejše – že kar svetovnozgodovinske – observacije:

Svet je vojna. In vojno je najbrž treba razumeti kot bolezen in vse, kar je pač zoper človeka, z njegovo smrtjo vred. To je vse tisto, kar je za zanesljivo, gotovo in je že tukaj, dovršeno, popolno. Samo človek še ni dovršen in je sredi te teme čisto nekaj drugega, neznanega. Človek je vedno v pragozdu in pragozd bo vedno zmagal. [...] Misliti si je treba človeka kot majhno, golo nomadsko pleme sredi resničnega pragozda. Danes je takšna misel skoraj nemogoča, ko pa je toliko ljudi in ko količina človeštva vzbuja občutek trajnosti in večnosti. A to pomeni samo to, da je prav to masovno človeštvo postalo ta pragozd. Vojne niso več znotraj človeštva, vojne so zunaj, so zveri in boleznin in sovraženi pragozd, so človeku kot pragozd, oziroma kot tisto zahrbtno močvirje, ki mu človek le za kratek čas iztrga košček trdne zemlje in se na njej naseli.

V svoji identifikaciji partizanščine in človečnosti smo mi partizani tisti, ki smo pripravljali prihod pragozda in hkrati ta prihod prikrivali in ga še vedno prikrivamo. Partizanstvo ni nič več in nič manj kot tehnika in moč. (Pirjevec, »Dnevnik« 61)

Te Pirjevčeve besede so najbolj znane in največkrat navajane mesto iz njegovega dnevnika. Edninska prvoosebna ponovno prepusti svoj glas kolektivnemu subjektu (»mi partizani«). Pirjevčevi stavki zvenijo dokončno, skorajda brezpogojno. Človeško duhovni pomen partizanstva, o katerem – ali vsaj o *možnosti* česa takega – je recimo nekaj strani prej razmišljal ob Kocbeku, je zdaj potopljen v univerzalnem heideggerjanski sodbi o planetarnosti tehnike in volje do moči.¹³ Ta je

seveda na t. i. generacijski sindrom, značilen za prve povojne generacije: za sinove *padlih* – ali pa: *preveč* živih – herojev.

¹³ Heidegger, ki je (tudi v dnevniku) ena glavnih Pirjevčevih »referenc«, je v slovitih intervjuju za *Spiegel* svoj pogled na moderni svet (tako »komunizma« kot »amerikanizma«) in morebitne svetovnozgodovinske alternative zgoščeno opredelil takole: »V preteklih tridesetih letih je postalo očitneje, da predstavlja planetarno gibanje novoveške tehnike moč, katere zgodovino opredeljujoče veličine skoraj ne moremo preceniti. Odločilno vprašanje je zame zdaj to, kateri politični sistem – in kako – bi bil sploh primeren za tehnično dobo. Na to vprašanje nimam odgovora. Nisem prepričan, da je to demokracija.« (Heidegger, »Pogovor« 118–119) K temu je treba dodati, da se je pomemben del tega intervjuja sukal okrog kontroverzne Heideggerjeve epizode z nacionalsocializmom v letih 1933–1934. Razlogov za to, da se Heidegger javno pravzaprav nikdar ni distanciral od nacionalsocializma, je več. Glavni je najbrž to, da tako »v na-

onkraj dobrega in zla, s tem pa tudi onkraj takšnih ali drugačnih moralnih sodb, navsezadnje onkraj *tragičnosti* kot (tudi Pirjevčeve, čeprav v dnevniku enkrat samkrat zapisane) besede, ki bi lahko najtemeljiteje povzela dogajanje na Slovenskem v letih 1941–1945.

Ostaja pa podoba »človeka v pragozdu« kot nomadskega plemena, izgubljenega sredi množične civilizacije. In ob tem odprto vprašanje, ki se ga Pirjavec ne dotakne: namreč ali je »tehnika in moč« samó partizanstvo, ali pa bi za nekaj podobnega morali prepoznati na primer tudi nacionalsocializem, fašizem, komunizem? Pravzaprav vsako aktivno, *zgodovinsotvorno* delovanje. In ne nazadnje: ali *use to* velja tudi za *upor proti totalitarizmu* – bodisi »levemu« bodisi »desnemu«? Recimo v imenu liberalne demokracije kot enega – če parafraziram Pirjevca in se hkrati po časovni premici prestavim nekaj desetletij naprej do današnjega, od njegove (post)zgodovinske izkušnje vse bolj oddaljenega časa – poslednjih obrazov *globalnega pragozda*? Odprto ostaja tudi vprašanje, kako – če je kaj takega sploh mogoče – znotraj Pirjevčevega horizonta in njegove anatomije partizanstva in slovenske revolucije misliti tisto, kar se je sredi sedemdesetih let, v tedanji notranje- in zunanjepolitični konstelaciji zdelo preveč nemogoče, da bi bilo kakorkoli realno: samostojno slovensko državo s predstavniško demokracijo in vključeno v evro-atlantske povezave? Enako velja za Pirjevčevo, z njegovimi besedami, »vprašanje naroda« – toliko bolj, ker je ta vmes (po naključju ali celo zaradi muhavosti zgodovine?) postal nacija. Da bi bili, na primer, današnja slovenska državnost in Evropska unija (ta predvsem kot – pa čeprav razpadajoča – ekspozitura planetarne »tehnike in moči«, če se poskušam vživeti v Pirjevčevo heideggerjansko perspektivo), lahko odgovor na njegovo »vprašanje naroda«, je precej trhla hipoteza.

Kako torej razumeti Pirjevčevega »človeka v pragozdu«? Ponuja »ontološka diferenca« partizanščine in človečnosti, če sledim Pirjevčevi pojmovnosti, kraljevsko pot iz tega pragozda ali pa samo negotovo gozdno stezo neznanemu naproti?

V dnevniškem zapisku s 17. maja 1975 Pirjavec opozarja, da njegov »problem ni nobeno profetstvo«, reševanje revolucije ali kaj podobnega. Njegov problem, skratka, ni na »socialno-historičnem nivoju«, ampak

cionalsocializmu kot boljševizmu vidi [...] politično izpostavo moderne subjektivitete oz. bistva tehnike; ima ju torej za usodnostna, bitnozgodovinska dogodka in zato za nekaj, na kar ni mogoče vplivati z običajno kritiko. Ker Heidegger tudi v parlamentarni demokraciji ne vidi nečesa povsem drugega, tako da ima tudi njo za izraz novoveške metafizike, skuša svojo kritiko obstoječe epohe zastaviti globlje: epohalno. Ta kritika se zato spremeni v kritiko metafizike kot metafizike [...]« (Hribar, *Fenomenologija* 423; prim. Safranski 446–465)

ga je, kot poudarja takoj nato, treba iskati na drugi ravni: »Moja stvar je v resnici drugje – tam, kamor mi je pokazal *Heidegger*.« (39) [Poudarek je Pirjevčev.]¹⁴

»Reši nas lahko še samo kak bog«, se je leta 1966 glasilo Heideggerjevo, šele posmrtni objavi namenjeno in nato nešteto krat navajano oznanilo za znani nemški tednik.¹⁵ In se nadaljevalo takole: »Ostaja nam edino možnost, da se v mišljenju in pesnjenju pripravljamo na pojavitev boga oziroma na odsotnost boga v zatonu; da zatonemo pred obličjem odsotnega boga.« (»Pogovor« 122)

Pirjevčevi poslednji spisi, ta njegova »zadnja bitka«, kot je zadevo označil v »Dnevniku in spominjanjih«, se v marsičem gibljejo znotraj horizonta, kakor ga tematizirajo Heideggerjeve enigmatično zasukane besede o »pojavitvi« oziroma »odsotnosti boga«. Pirjevec v svoji zadnji študiji – o Dostojevskem in *Bratih Karamazovih* – in skorajda istočasno v predavanju »Bog ateistov«, ki je nastalo v letu njegove smrti, sebi in svojemu »človeku v pragozdu« postavlja *vprišanje o bogu*.

Kot da bi bil edini mogoč odgovor na vprišanje o starem bogu v modernem svetu – Pirjevčevem svetu človeka v pragozdu – novo *vprišanje o bogu*.

II

Leta 1975, ko je nastala glavnina Pirjevčevih dnevniških zapiskov, je izšel *Menuet za kitaro* njegovega prijatelja in partizanskega tovariša Vitomila Zupana. *Menuet*, ki je sicer nastajal daljše obdobje,¹⁶ po splošni sodbi danes stoji visoko v kanonu slovenskega romanopisja. *Vprišanje o Bogu*¹⁷ ni niti »mladega« niti »zrelega« Zupana, kolikor

¹⁴ Pirjevec se na Heideggerja sklicuje mdr. že v svojem dnevniškemu zapisku z dne 14. februarja 1975, ki ga začne z ugotovitvijo, da je na Zahodu Heidegger in je zato »možnost mišljenja«.

¹⁵ Intervju v *Spieglu* je bil objavljen 31. maja 1976, pet dni po Heideggerjevi smrti.

¹⁶ Po Zupanovih lastnih besedah so prvi njegovi zapiski za *Menuet* nastali že leta 1944 v partizanih, zares napisal, po številnih poskusih in prekinitvah, pa ga je leta 1973 (Malečkar 94).

¹⁷ Pomenljivo intoniran je, na primer, dialog med Berkom in Antonom v *Menuetu*, kjer se vojna tovariša glede Boga strinjata, »da to sploh ni problem«, Zupanov »alter ego« Berk pa nato ta problem odpravi s takšnim dokazovanjem neobstoja Boga: »Človek – prepuščen na milost in nemilost samemu sebi in svoji človeški okolici – nad njim ni nobenega očesa v trikotniku, nobenih dobrih in slabih sil! Ves čas vsake civilizacije si ustvarja pravljico za pravljico – potem pa razkrinkuje eno za drugo – in noče verjeti, da je vse dobro in slabo izključno v njem.« (*Menuet* 330) Najbolj ekspliciten

lahko kot zunanji presojevalec sodim o njegovem »življenju in delu«,¹⁸ posebej vznemirjalo. Vojna pač toliko bolj. V tem – vojnem – kontekstu srečamo v *Menuetu* identično besedo kot pri Pirjevcu, namreč »pragozd« in njene različne sopomenske izpeljave, in sicer že takoj na prvih straneh romana, v uvodnem prizoru, ki izrisuje odhod »glavnega junaka« Berka v partizane – v »tistem žolto sijočem, ne vročem soncu oktobra 1943« (Zupan, *Menuet* 13).

Berk dekletu, ki ga spremlja, položi na srce tele besede: »Misli si, da sem odšel na ekspedicijo v pragozd [...]« (15) Svoje razmišljanje v nadaljevanju, v obliki prvoosebnega monologa, dopolni s konstatacijo, ki je nato njegova popotnica skozi partizanska leta nevarnega življenja:

Kako malo vem o tej bližnji okolici, ki me obdaja. In kaj mi je znano o planetu, na katerem živim? Nekje v nekem pragozdu teče navadno življenje, naravni boj za obstanek. (Zupan, *Menuet* 16)

Drugo, civilizirano ime za ta naravni boj za obstanek je *vojna*: »Vojna je naravno stanje človeštva. Torej prehajam v naravno stanje.« (21)¹⁹

Zupanov odgovor na vprašanje o Bogu pa srečamo v njegovem romanu *Duh po človeku* (1976). Gre za prvoosebno oznanilo nevere, osamosvojeno v samostojno vrstico/verz: »Ni boga, v katerega bi verjel in molil.« (*Duh po človeku* 63) V *Apokalipsi vsakdanjosti* (1988), Zupanovem zadnjem in nedokončanem delu, ki je nastajalo v zadnjih mesecih njegovega življenja in izšlo posthumno, pa prvoosebni pripovedovalec, Zupanov avtorski dvojniki, premišljuje o poslednjih stvareh – »o dnu stvari, o življenju, o lastni usodi, pa tudi o usodi ljudi sploh« (Zupan, *Apokalipsa* 29); še najbolj »religiozno« v romanu je tole mesto, ko prvoosebnež na vprašanje, ali veruje v Boga, »panteistično« odgovori takole: »Že davno sem se priključil Spinozovi misli DEUS SIVE NATURA, BOG ALI NARAVA.« (218)

¹⁸ Ob tem moramo upoštevati tudi težave z natančnejšim datiranjem nastanka zgodnejših, tj. predvojnih in medvojnih Zupanovih del, zlasti romanov, ki so lahko izšli šele čez nekaj desetletij, v sedemdesetih letih oziroma od leta 1968 naprej, ko je po dvajsetih letih čakanja v predalu izšel njegov roman *Vrata iz meglenege mesta* (1968), za tedaj štiriinpetdesetletnega pisatelja prva »prava knjiga«. Za analizo Zupanovega proznega opusa pred *Menuetom* in razgrnitev dilem glede natančnejše datacije posameznih del gl. zlasti razpravo Alenke Koron v zborniku iz zbirke Interpretacije, posvečenem Zupanu (Berger 21–43).

¹⁹ Predstava o vojni kot »naravnem stanju« zveni seveda znano in bi zahtevala posebno obravnavo avtorjev, ki so na Zupana, pisatelja s sinkretičnim in zato težko preglednim »idejnim zaledjem« ter z razpršeno bralsko pozornostjo, vplivali posredno ali neposredno; takšna tradicionalno usmerjena vplivološka raziskava bi bila že na samem izhodišču postavljena pred težko rešljive interpretativno-metodološke dileme. Glede elementov »politične filozofije« pri Zupanu bi bilo sicer v razpravljavski okvir in razbiranje »referenc« smiselno pritegniti zlasti tri avtorje: Carla von Clausewitzja, za katerega je vojna mdr. »akt človeškega občejanja« (Clausewitz 89), Macchiavellija (v *Menuetu*

Eno izmed vprašanj, ki Berka (pa tudi njegova sogovornika v obeh dogajalnih časih: partizanskega tovariša Antona in, tri desetletja pozneje v Španiji, nekdanjega nemškega vojaka Bitterja) vznemirja skoz ves roman od uvodne sekvence pa do zadnjih strani, je vojna kot taka. Berkova refleksija vojne je najtesneje povezana z njegovim individualizmom ali celo avanturizmom. Ko se odpravlja v vojno, odhaja »v nekaj neznanega« (21).²⁰ To neznano ni vir tesnobnih občutij, ampak ravno nasprotno: obet dogodivščine, moške iniciacije, celo novega življenja:

Le zakaj sem se sinoči tako skrbno okopal? In oblekel vse sveže perilo? Nekakšno slovesno občutje je plalo po meni. Jutri se začne novo življenje, svobodno življenje, odprti boj. (Zupan, *Menuet* 27)

Novo življenje, na katero stavi Berk, ni (para)religiozna vizija, ampak praznik (samo)preizkušanja. Pa ne samo to. Ko odhaja v partizane, ga je najbolj strah, »da zdaj ne bi bilo vojske prehitro konec« (38).

V primerjavi s Pirjevčevo obravnavo partizanstva v »Dnevniku in spominjanjih« je podoba, ki jo srečamo v Zupanovem *Menuetu*, precej bolj prizemljena in po večini odrešena visokega patosa. Tu mislim ne le na živopisnost *romanesknega* dogajanja od spolnosti pa do likvidacij, na čutnonazorno, nemalokrat veristično opisovanje številnih malih in velikih smrti, katerih akter in priča je Berk, na paralelnost različnih časovnih in geografskih ravni, kakor jo omogoča zlasti perspektiva oddaljene mirnodobne španske zgodbe, ki je s svojo turistično-konfekcijsko ambientalnostjo kontrast dramatičnim vojnim letom, ampak tudi na Zupanovo družbeno-kritično naravnost. Njena podlaga je »filozofija življenja« v najelementarnejšem pomenu besede. Sem sodijo še številne sentence, imena, zgodovinski podatki in navedki, pobrani iz različnih koncev in potem »enciklopedično« vključeni v telo teksta. Predvsem pa Zupan združuje vitalistično apologijo neupogljivega in

je nekajkrat omenjen) in, ne nazadnje, Thomasa Hobbesa. Zupanove besede o *vojni kot naravnem stanju človeštva* so pravzaprav pomenska zgotitev slovitih izrekov *bellum omnium contra omnes* in *homo homini lupus*, ki ju srečamo ravno pri Hobbesu, in pa ideje o »naravnem stanju človeštva« (*the natural condition of mankind*), ki stoji že v naslovu 13. poglavja 1. dela Hobbesovega *Leviathana* (Hobbes b. p.).

²⁰ Med pred- in povojnim Zupanom nemalokrat obstaja presenetljiva podobnost, bodisi na ravni motivnih drobcev, vpeljevanja avtobiografskih detajlov ali pa pomenskih poudarkov. V njegovem glede na čas nastanka najzgodnejšem romanu *Zasledovalec samega sebe*, na primer, se glavni junak Tah, mladi predvojni pustolovec, v Franciji priključi skupini novincev za tujsko legijo. Kot da bi Zupan že napovedal Berkov odhod v partizanski pragozd: »Tah je šel, kakor že tolikokrat, neznanemu nasproti.« (Zupan, *Zasledovalec* 31)

dividualizma z občasnimi splošno nihilističnimi ali vsaj relativistično-deziluzionističnimi sodbami, ki pa se, včasih nekoliko sentimentalno, prepletajo z morali(sti)čnimi (ob)tožbami na račun »moderne civilizacije« in človeške družbe kot take.²¹ Od tod njegov filozofično-svetovno-nazorski »sinkretizem«.

Zupanov pripovedovalec, prežet s temeljno izkušnjo svojih vojnih let, ki ji pomenljivo pravi »bojno tovarištvo« (328), mora zdaj, tri desetletja pozneje, prenašati novodobne »legije turistov«. In hkrati še sam biti eden izmed njih. Gledišče, ki omogoča ali celo zahteva takšno kritičnost, je drža posameznika, ki ni pripravljen na nikakršno udomačitev v »najhujšem«: »Najhujše zagledamo, če si dovolimo pogled od blizu na ustroj tega, kar se imenuje človeška družba.« (48) Drugo ime zanjo je »neznosna človeška čreda v večnem boju posameznikov za oblast« (29).

Zupanov Berk je prevelik individualist, relativist in skeptik, da bi gojil posebne iluzije o vojni kot kocbekovskem *stvariteljstvu*, ali celo o spremembi slovenskega narodnega značaja in kar je še podobnih utopično revolucionarno-voluntarističnih projekcij (prim. Kos, »Aktualna« 194). Vseeno pa so predvsem tiste strani *Menueta*, kjer oba vojna veterana, slovenski in nemški, sredi španske mirnodobne turistične »sedanjosti« dialogizirata o razburljivejšem »nekdanjem«, obtežene z nekakšno težko opredeljivo nostalgijo po vojni. Vojna kot objekt nostalgije torej. Berk in Bitter *objektivno* vesta, da je vojna nekaj slabega, *subjektivno* pa jima »vojna vzbuja domotožje« (124) – to je »domotožje po viharnem času, polnem dejanj, dogodkov, [...] tovarištva«, ne nazadnje po »tisti pijanosti od moškega vzdušja« (189). In obema *moškima (so)čustvovalcema*, potem ko drug drugemu odpreta svoje veteransko srce, ne preostane drugega kot takšnale splošna konstatacija:

Vojna živi, traja v vsakem od nas naprej, zmeraj nova, vsak trenutek pripravljena na planiti v požar. [...] Stara vojna vsak trenutek raste v novo, pa če hočemo ali ne [...]. (Zupan, *Menuet* 339)

Vojno, ali kot dogajalni čas ali kot posebno temo, ob kateri si daje duška Zupanovo rezonerstvo, srečamo ne samo v *Menuetu*, ampak še v nekaterih njegovih drugih tekstih. Če pustimo pisateljve partizanske agitke ob strani, je treba omeniti zlasti *Rojstvo v nevihti*, »dramatsko reportažo v treh dejanjih«, ki jo je napisal leta 1944 v partizanih, natisnjena pa je bila junija 1945. V njej srečamo besedo »džungla«, sicer

²¹ Podobno kritično držo srečamo tudi v Pirjevčevem dnevniku, ko omenja recimo »kloako našega civiliziranega življenja« ali pa vprežnost v pravila »te naše civilizacije« (Pirjavec, »Dnevnik« 7, 25).

resda skoz usta nemškega oficirja Harza (v tem primeru je torej negativno konotirana), ima pa podoben – izzivalno pustolovski – podton kot beseda »pragozd« v *Menuetu* trideset let pozneje:

Nobena džungla ni tako gosta, da bi si človek ne mogel utreti poti iz nje. Magari s sekiro. A tu mi je kakor v močvirju. [...] Življenje pa res ni enolično! (Zupan, *Rojstvo v nevihti* 56)

Beseda »pragozd«, ki je pri Zupanu sopomenka za »džunglo«,²² se pojavi tudi v njegovem najbolj znanem dramskem tekstu *Stvar Jurija Trajbasa* (1947). Naslovna figura Zupanove drame, ki je sicer nastala tik pred začetkom druge svetovne vojne, s svojo elementarno ničejansko naravnostjo in njeno »voljo do moči« spominja na Cankarjevega Kantorja in Novačanovega Hermana; tudi Trajbas, najraje v obliki daljših monologov, drugim (ali pa le sebi) razlaga svoja življenjska spoznanja. Takšna je recimo deklaracija, v kateri Trajbas ugotavlja, da življenje »teče po tiru laži in prevare. Če hočeš živeti, moraš biti močan in spreten. Kdo se ozira nate? Ako si ne znaš pomagati sam, pogineš ko v pragozdu.« (Zupan, *Stvar* 32–33) Trajbasov imoralizem se povzpne do gesla: »Morala je zame moja morala!« (33); posledica takega (samo) razumevanja je njegova, pogojno rečeno, socialna filozofija. Tudi tu gre za oznanilo skrajnega individualizma, natančneje rečeno, družbenega egoizma. Družba kot taka za Trajbasa ne obstaja: obstaja le hobbesovski *bellum omnium contra omnes*, in v tem boju zmaga močnejši in bolj zvit. Ljudje so pač zgolj »čreda posameznikov v hlevu sistema« (138). In zato lahko, v enem zadnjih prizorov drame, Trajbas brez zavor oznaniti tole glasno, le zanj veljavno resnico: »Jaz sem izven sistema« (149). Takšna – »zunajsystemska« – drža je sicer ena stalnic Zupanovega pisateljevanja. S tega gledišča je človeška družba v najbolj izostrenih legah njegovega pripovednega sveta razumljena kot nekakšno bojno polje, izzivalno in hkrati izzivajoče. V romanu *Klement* (1974), tem – glede na čas nastanka – zgodnjem (še predvojnem) sadežu Zupanovega »nihilizma«, srečamo na primer konstatacijo: »Človeška družba živi v džungli civilizacije« (169). Ob tem pa je pomembno, da Klement, osrednja figura tega sicer v tretji osebi napisanega romana, ni izrisan kot titansko »nadčloveška« figura: »V džungli človeške družbe je močvirje, ki se imenuje mesto. V tej močvari je živel živalca, neznatna po svojem glasu,

²² Da gre za sopomenki, tega kontekstualno ne bi bilo težko podpreti, potrjuje tudi tale formulacija, tokrat iz Zupanovega (sicer manj uspelega) romana *Duh po človeku* (1976): »Svet je džungla, izpod vsakega lista te lahko opazuje neopazno oko.« (Zupan, *Duh* 40)

Klement po imenu.« (232) Roman o usodi te živalce se konča skorajda apokaliptično, a z močnim priokusom dvoumnosti, ki meje med tem, kaj je v zgodbi, ki jo plete ta žanrsko sinkretični tekst, »resnično« in kaj malo manj ali čisto nič, pušča odprte.

Vojni – in s tem problematiki »pragozda«, »džungle« in »naravnega stanja človeštva« v konkretnem zgodovinskem kontekstu – sta ob *Menuetu za kitaro* vsaj delno posvečena še dva Zupanova romana: *Vrata iz meglenege mesta* (1968) in *Komedija človeškega tkiva* (1980). V ospredju prvega, napisanega dve desetletji pred izidom, je mlad gimnazijec oziroma njegov prvoosebni glas, ki spominsko oživlja življenje v predmestju, v katerem je – mladenič – odraščal skupaj z vrstniki. *Vrata iz meglenege mesta* so sicer Zupanov najbolj realističen roman, ponekod v drugem delu se približuje socialističnemu realizmu, a z nekaterimi presenetljivimi, bi rekli danes, metafikcijskimi namigi (prim. Zupan, *Vrata* 28, 63, 98, 104, 116, 149, 228, 295). Dogajanje romana je postavljeno v predvojni čas, ta se približno na polovici romana polagoma prevesi v pričakovanje vojne, ki je del Evrope že zajela in se nezadržno približuje Jugoslaviji, nato pa v leta same vojne: vse do protagonistovega odhoda v partizane. *Vrata iz meglenege mesta* se pravzaprav končajo na točki, kjer se začne *Menuet za kitaro*. Figurativno rečeno: zgodi se prehod iz megle v gozd.

Vrata plastično (in ponekod preekstenzivno) prikazujejo različne osebe različnih poklicev, njihov skupni – socialno-miljejski – imenovalec je, da gre za »male ljudi« iz predmestja. V ta zamejeni predmestno megljeni svet polagoma vdira zavest o vojni, ki napoveduje bližnji – dejanski in simbolni – »konec« starega sveta.

Drugi, tj. vojni del *Vrat iz meglenege mesta* je pisateljsko šibkejši od prvega. Humorna distanca, posluš za detajl in čutnonazornost predmetnega življa se izgubljata, Zupanova pisava je ponekod šablonska, zlasti ko gre za karakterizacijo oseb, tudi črno-bela. To velja zlasti za prikazovanje tistih z nasprotne, »napačne« strani: za kolaborante in italijanske vojake, ki so praviloma sami enodimenzionalci. Kot da bi bilo vojno dogajanje pisatelju v časovnem in identifikacijskem smislu še preblizu. Od tod pretirano komentiranje, abstraktno rezoniranje in publicizmi. Kolikor so tudi ideološko kontaminirani, gre tu za elemente socialističnega realizma, kot so na primer kult dela, zdravih delovnih ljudi, delitev sveta na napredno in reakcionarno polovico. Ni naključje, da so takšna mesta nemalokrat ubesedena v prvi osebi množine: siceršnja prvoosebna Zupanovega romana take deklarativnosti ne bi dopuščala in se je zato morala transformirati v množinsko, manj emocionalno zaznamovano govorico.

V 16. poglavju, naslovljenem »Prva parada«, srečamo tole razmišljanje:

Za roparje so sodišča, za roparske države ne, dokler niso premagane, in še takrat se vladajoči ogrnejo v plašče lepo zvenceh gesel in uredijo svet po vodilu močnejšega, kajti 'vojna je naravni pojav'. (Zupan, *Vrata* 308)

Ko Zupanov pripovedovalec govori o vojni kot naravnem pojavu, je ta formulacija, najbrž gre za namig na Hobbesa, zapisana pod narekovanji (gl. op. 19 v tej razpravi). Tokrat se od njene vsebine distancira. V »Megli«, naslednjem poglavju, je še bolj eksplisitno, že neposredno polemično, rečeno tole:

Vojna ni noben naravni pojav, ne naravni zakon, ne pogoj napredka, vrag naj pobere vse filozofije, vojna je pekel. (Zupan, *Vrata* 339)

To je zelo jasna obsodba vojne v imenu humanizma, pacifizma itn. Vojna ni naravni pojav, vojna je pekel: to je, kar zadeva Zupanov odnos do vojne, diametralno nasprotno stališče tistemu – poznejšemu – iz *Menueta za kitaro*, ko se Berk odpravlja v vojno, ki je naravno stanje človeških stvari. Priče smo nasprotnima pogledoma na vojno, oba sta zapisana kategorično, tako rekoč kot golo stanje sveta: »Vojna ni noben naravni pojav«, »Vojna je naravno stanje človeštva.« Med obema resnicama, če upoštevamo čas nastanka obeh romanov, je približno četrto stoletja. Bolj zupanovska je seveda tista iz *Menueta*. To pomeni, da so *Vrata iz meglene mesta*, če ne upoštevamo pisateljevih medvojnih agitk, s svojo poudarjeno »humanistično« noto in občasno sorealistično »pozitivno naravnostjo« nekakšen tujek v Zupanovem opusu. Ali pa: davek času svojega nastanka.

Podoba sveta, ki jo lahko odkrivamo tako pri »zgodnjem« kot tudi »poznem« Zupanu (tu z nekaterimi modifikacijami v smer občasne sentimentalnosti ostarelega pripovedovalskega *erotomana*²³ in moralizirajočega negodovanja nad stanjem moderne civilizacije), je zvečine vitalistična. Pragozd, džungla in podobne besede so imena sveta, skoz katerega se mora njegov »protagonist« nekako pretolči, ne da bi se odpovedal svoji izvorni svobodnosti. Pisatelj primarni vitalizem je dosledno individualistična projekcija, ne izključuje pa spoznavnega, moralnega in še kakega »nihilizma«, kakor mu, z nekaterimi izjemami, lahko sledimo zlasti v Zupanovih romanih od na primer v tem smislu

²³ »Kos filozofa, pomešanega z erotomanom, sem,« se glasi avtorska samooznaka v *Apokalipsi vsakdanjosti* (178).

najradikalnejšega *Klementa* iz predvojnega obdobja pa do – v milejši različici – njegovih velikih »avtobiografskih« romanov po letu 1975, zlasti *Komedije človeškega tkiva* in, seveda, *Levitana*.

Izmed teh najobsežnejši in strukturno-narativno najmanj konvencionalen je gotovo *Komedija človeškega tkiva* (1980). To je eden zadnjih Zupanovih romanov, med drugim govori o pisanju kot obsesivnem ponavljanju neponovljivega, ki se spiralasto približuje svoji »snovi«, jo sproti komentira in se od nje (avto)refleksivno oddaljuje. *Komedija* je vsaj delno tudi tekst o drugi svetovni vojni, in v tem kontekstu, kar ne more biti naključje, srečamo identično formulacijo kot v *Menuetu*: vojna je »naravno stanje človeštva« (*Komedija* 355). Pa tudi variacijo misli, ki jo poznamo iz *Menueta* (in po kateri je dobila naslov Pavlovičeva filmska ekranizacija): »na svidenje v naslednji vojni« (*Menuet* 336, 337, 397, 399). »Vsi smo nosili celotno vojno v sebi s seboj«, namreč zatrjuje Zupanov prvoosebnež oziroma pisateljev »avtorski dvojnik« proti koncu *Komedije* – ko opisuje konec vojne oziroma začetek miru (*Komedija* 841). To mesto je s svojo sporočilnostjo uglašeno s svetom, ki ga upodablja *Menuet za kitaro*. Govori pa, navsezadnje, tudi o izkušnji, ki jo v dnevniku ubeseduje, tematizira in hkrati (avto)refleksivno radikalizira Dušan Pirjevec.

III

Zupanova, z lastno izkušnjo prežeta in podprta podoba vojne kot nečesa, kar živi in bo še živelo naprej v vsakem, ki je vanjo vstopil in z njo doživel svojo odraslost, vstopil v »življenje«, ni daleč od Pirjevčevega »prvotnega dogodka«, *zaznamovanosti* s partizanstvom. Pri Pirjevcu je teža tega »dogodka« izmerjena v refleksivno-esejistični govorici in, bržkone zaradi zagonetno neubesedljive »temne snovi«, okrog katere se vrti, včasih tipajoča čez meje pojmovnosti. Zupan pa po večini plastično in kar se le da čutnonazorno pripoveduje zgodbo svojega življenja – kakor in kolikor je to pač mogoče v kompleksnem in polifonem svetu romana.²⁴

Identifikacija »partizanščine in človečnosti«, revolucionarnega subjekta zgodovine in človeka, zaradi katere Pirjevec partizanstvo opredeljuje kot »tehniko in moč« – to pa ni Zupanov »diskurz«. Berkovo (Zupanovo) partizanstvo je zadeva *njegove* odločitve, ta ni posledica

²⁴ V Zupanovi zapuščini se je ohranil tudi tale zapis na listku, ki ga je skupaj z drugimi papirji nosil v svoji partizanski torbi: »Vse delo pravega literata je njegov življenjepis.« (Nav. po Malečkar 46)

slepe predanosti, zaupanja v telos zgodovine, biti-za-idejo ali česa podobnega. Ko pogleduje nazaj, zato tudi ne potrebuje polemike s samim sabo, razločevanja različnih ravni, boja z identitetnim principom, vzpostavljanja razlike med »zgodovinsko vlogo« in »eksistenco«. Dvom o možnosti človeške enakosti, predvsem pa o vseh poboljševalcih sveta, srečamo ga že v prvem (napisanem, ne pa izdanem) Zupanovem romanu (gl. *Zasledovalec* 122–123), je bil tolikšen, da je vnaprej preprečeval kakršnokoli kolektivistično ekstazo ali celo (para)religiozen odnos do »slovenske revolucije«.

Natanko o tem, o svoji nekdanji, pogojno rečeno, »sekularni veri«, pa recimo govori Pirjevčev retrospektivni dnevniški pogled: »Če danes premišljam o tem, mi je [...] ta potreba po nekakšni ekstazi seveda razumljiva kot potreba po integraciji, po transcendenci in tako dalje.« (Zupan, »Dnevnik« 24)

Ko se Berk v *Menuetu* poskuša izmuzniti – zanj nespodobnemu – povabilu, da bi postal član partije, sam pri sebi in s sabo razčiščuje takole: »[P]rišel sem v hosto, tu sem povezan na življenje in smrt s partizanstvom. A zakaj ne bi smel ostati, kakor sem?« (236) To vprašanje je malce retorično, saj odgovor pozna vnaprej: *zasledovalec samega sebe*, če si izposodim naslov nekega drugega Zupanovega romana, pač *mora* ostati, kar in kakor je. Tudi ko se ekspedicija iz megleno močvirnatnega mesta v vojno, ki se dogaja tam zunaj v (pra)gozdu, konča. In ko se mora iz robinzonskega »naravnega stanja« vrniti v »meščansko čredo«. ²⁵

Menuet za kitaro je prav gotovo tudi roman o človeški usodi. Še enkrat: Berk na začetku romana svoj odhod k partizanom razglasi za »ekspedicijo v pragozd«. Naprej – ali nazaj – v »naravno stanje«. Če te besede postavimo ob Pirjevčeve o svetu, ki je vojna, pa o »človeku v pragozdu« oziroma o tem, da si lahko predstavljamo »človeka kot majhno, golo nomadsko pleme sredi resničnega pragozda«, ni težko zagovarjati teze, da gre pri Pirjevcu in Zupanu za sorodnost po izbiri.

Razgrnitev dileme, ali je pragozd izbral njiju ali nasprotno, pa bo morala počakati na kako drugo, bolj spekulativno razviharjeni obravnavi naklonjeno priložnost.

²⁵ *Zasledovalec samega sebe*, recimo, pripoveduje zgodbo o nihilistu Tahu, ki je, kot beremo v romanu, v mladosti bral »Defoejevega Robinzona in mu je že takrat zameril vrnitev v meščansko čredo« (*Zasledovalec* 37).

LITERATURA

- Berger, Aleš, ur. *Vitomil Zupan*. Ljubljana: Nova revija, 1993.
- Clausewitz, Carl von. *O vojni*. Prevedel Slavko Hozjan. Ljubljana: Studia humanitatis, 2004.
- Heidegger, Martin. »Pogovor s Heideggrom (1966)«. *Phainomena* 13–14, IV (1995): 103–134.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan*. Adelaide: University of Adelaide, 2016. Splet. 23. april 2016.
- Hribar, Tine, ur. *Pirjevčev zbornik*. Maribor: Založba Obzorja, 1982.
- . *Fenomenologija I*. Ljubljana: Slovenska matica, 1993.
- . *Ena je groza*. Ljubljana: Študentska založba, 2010.
- Jančar, Drago, ur. *Temna stran meseca. Kratka zgodovina totalitarizma v Sloveniji 1945–1990*. Ljubljana: Nova revija, 1998.
- Knop, Seta, ur. *Dušan Pirjavec, slovenska kultura in literarna veda. Zbornik prispevkov s simpozija ob 90. obletnici rojstva Dušana Pirjevca*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2001.
- Kos, Matevž. *O neviščnosti biti Slovenec. Zgodovina, kultura, ideologija (Izbrane kritike 1993–2013)*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2014.
- . »Aktualna pasivna in aktivna recepcija Kocbeka kot političnega stvaritelja«. *Primerjalna književnost* 34.1 (2011): 191–209.
- Malečkar, Nela, ur. *Vitomil Zupan. Važno je priti na grič. Življenje in delo Vitomila Zupana (1914–1987)*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2014.
- Pirjavec, Dušan. »Bratje Karamazovi in vprašanje o bogu«. *Evropski roman*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1979: 575–702.
- . »Bog ateistov«. *Sodobnost* XXXIII (1985): 890–900.
- . »Dnevnik in spominjanja«. *Nova revija* VI/45 (1986): 7–63.
- . *Filozofija in umetnost in drugi spisi*. Ljubljana: Aleph, 1991.
- Safranski, Rüdiger. *Mojster iz Nemčije. Heidegger in njegov čas*. Prevedel Alfred Leskovec. Ljubljana: Študentska založba, 2010.
- Šeligo, Rudi, ur. *Dušan Pirjavec*. Ljubljana: Nova revija, 1998.
- Zupan, Vitomil. *Rojstvo v nevihti. Dramatska reportaža v treh dejanjih*. Ljubljana: Založba Slovenskega knjižnega zavoda Osvobodilne fronte, 1945.
- . *Stvar Jurija Trajbasa. Drama v treh dejanjih s prologom*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod, 1947.
- . *Vrata iz meglenega mesta. Roman*. Maribor: Založba Obzorja, 1968.
- . *Zasledovalec samega sebe*. Ljubljana: DZS, 1975.
- . *Duh po človeku*. Zagreb: ČGP Delo, 1985.
- . *Levitan*. Zagreb-Ljubljana: ČGP Delo, Pomurska založba, 1985.
- . *Menuet za kitaro*. Zagreb: ČGP Delo, 1985.
- . *Apokalipsa vsakdanjosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988.
- . *Komedija človeškega tkiva*. Ljubljana: Študentska založba, 2014.
- . *Potovanje na konec pomladi*. Ljubljana: eBesede, 2014.
- . *Klement*. Zagreb-Ljubljana: ČGP Delo, Pomurska založba, 1985.

‘Man in the Primeval Forest’ in Dušan Pirjevec and Vitomil Zupan: The Detail and Its Context

Keywords: Slovenian literature / World War II / revolution / Pirjevec, Dušan / Zupan, Vitomil / diary / war novel / ontological difference

The paper analyses the phrase ‘man in the primeval forest’ as employed by Dušan Pirjevec, a Slovenian literary critic, and the similar phrase ‘expedition into the jungle’ as used by Vitomil Zupan, a Slovenian writer. The former is encountered in Pirjevec’s posthumously published diary (“Diary and Remembrances”, 1986) and the latter in Zupan’s novel *Minuet for Guitar* (1975). The texts were written roughly at the same time, that is, in the mid-1970s. Both authors had joined the Partisans during World War II, an experience which profoundly affected their post-war intellectual and creative careers. The diary of Pirjevec is a philosophical (self)reflection on the Slovenian Partisan movement and the Communist revolution. It is significantly influenced by M. Heidegger’s idea of the ‘ontological difference’, an association which enables Pirjevec to reflect on revolution in the larger context of European nihilism, planetary technology and the will to power. Zupan’s writing, on the other hand, is based on a vitalism largely conceived as a plea for consistent individualism. The paper highlights the distinctive features of the two works in terms of both content and form, additionally comparing Zupan’s novel with other examples of his fiction. In outlining the major similarities and differences between Pirjevec and Zupan, the conclusion partly draws on the semantic nuances of the two phrases, which are a key to understanding the two authors’ oeuvres.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article
UDK 821.163.6.09:94(497.4)“1939/1945”

Medbesedilnost in retoričnost baročne asketično-meditativne proze *Poljanskega rokopisa*

Andrejka Žejn

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Novi trg 2, SI-1000 Ljubljana
andrejka.zejn@zrc-sazu.si

Obsežno asketično-meditativno rokopisno besedilo s konca 18. stoletja, t. i. Poljanski rokopis, je nastalo po eni od nemških priredb Jezusovega življenja, klasičnega dela pasijonske katoliške literature duhovne izgradnje, ki v središče postavlja meditativno motrenje Jezusovega trpljenja. Motivacija za nastanek besedila je bila njegova funkcionalnost, cilj, da naslovnika vodi k odločitvi za asketsko krščansko življenje, obenem pa dajejo številne retorične in medbesedilne figure besedilu literarni značaj. V besedilu lahko analiziramo plast seznanjanja s svetopisemsko zgodbo, ki je medbesedilno prenesena in dopolnjena s specifikatorji, plast implicitnega in eksplicitnega nepodcenjujočega argumentativnega prepričevanja in poučevanja ter plast doseganja neposrednega sodoživljanja z učlovečenim Jezusom, grajena na medbesedilnih in retoričnih figurah – zadnja plast predstavlja doseganje osnovnega namena besedila.

Ključne besede: slovenska književnost / krščanstvo / nabožna književnost / barok / rokopisi / Poljanski rokopis / meditativna proza / medbesedilnost / retorične figure

Iz obdobja baročne literarne ustvarjalnosti so v slovenskem starejšem slovstvu znane zlasti pridige, medtem ko je meditativna proza, ki jo je v slovensko slovstvo vnesel Adam Skalar (Ogrin, »Navezave« 227), manj produktiven in manj znan žanr slovenskega baročnega slovstva. V ta žanr uvrščamo tudi besedilo leta 2009 odkritega *Poljanskega rokopisa*, ki naj bi izviral iz župnišča v Poljanah nad Škofjo Loko in je nastal tik ob koncu 18. ali v začetku 19. stoletja. Rokopis hrani Rokopisna zbirka in zbirka redkih tiskov NUK, njegov digitalni faksimile je dostopen v digitalnem repozitoriju *Neznani rokopisi starejšega slovenskega slovstva* (gl. *Poljanski rokopis*). Dogajalni temelj besedila rokopisa je nesorazmerno razširjena in čustveno nabita svetopisemska zgodba, ki jo spremljajo obširni opisi doživljanja in sočustvovanja ob dogajanju, notranji monolog, navidezni dialogi in molitve.

Literarnozgodovinske obravnave nemške predloge besedila rokopisa

Poljanski rokopis je nastal kot ena od priredb ali predelav v slovenščini¹ po delu kapucinskega patra Martina Cochemskega z naslovom *Jezusovo življenje*, med ljudmi izjemno priljubljenega in razširjenega zgleda krščanske baročne literature. V nemško literarno zgodovino je knjigo *Jezusovo življenje* prvi uvrstil Wilhelm Scherer v pregledu zgodovine nemškega slovstva (*Geschichte der deutschen Literatur*, prva izdaja leta 1883) (Stahl [V]), kjer je kot značilnosti dela določal natančnost navedb, pretiranost, poudarek na prikazu notranjega, »duševnega« dogajanja, igranje na bralčeva čustva in pozivanje h kesanju namesto groženj s peklom:

Vse je jasno razvidno: postava in kretnje ljudi, pokrajina in letni časi, okolica in vreme. Vsako stvar podaja določeno: avtor pozna mere jame, v kateri se je rodil Jezus, in število udarcev s kladivom, s katerimi je bil pribit na križ. Nenehno se poskuša potopiti v duševno dogajanje nastopajočih oseb in bralca povleči s sabo. Epsko podaja podrobnosti dogajanja in ga nenehno meša z izrecnim zbujanjem čustev (tj. igra na čustva). Zajeti hoče vsako situacijo, vsako čustvo. [...] Sentimentalno prikazovanje Kristusovega trpljenja, pred čemer je svaril Luter, je pretirano do konca. Opisi bičanja in križanja so neprijetni za branje, z neverjetno nežnostjo je opisano Jezusovo rojstvo. [...] Grešnika ne straši s peklom, kaže mu milostljivega Boga in ga poziva h kesanju, dokler je še čas. (Scherer 338)

Nemška in avstrijska literarna zgodovina za nemško predlogo *Poljanskega rokopisa* ugotavljata vplive sočasnega baroka, ki je razvijal hiperbolično podobo Kristusovega trpljenja (Grabner 70), in obenem sledenje zahtevam kapucinskega reda, da je treba božjo besedo iskati v evangelijih in pri cerkvenih očetih ter jo posredovati ljudem v jasnem, enostavnem in neizumetničenem slogu. V besedilu se spajata baročna pretiranost in zavesten odmik od baročnega retorično-intelektualnega sloga, v njem ni moraliziranja in alegorij, latinskih citatov, ljudskih etimologij, trivialnih besednih iger, bombastičnih rekov in neokusnih naslovov (Signer 29–31). Vzroki za tako rekoč svetovno priljubljenost Cochemove biografije o Jezusovem življenju, ki je počasi izzvenela šele v začetku 20. stoletja, naj bi bili preprost, a hkrati ekspresiven jezik,

¹ Poleg *Poljanskega rokopisa* so v slovenščini znane tudi krajše rokopisne priredbe istega nemškega besedila z različnimi poudarki in obsegom. V drugi polovici 19. stoletja je v slovenščini izšel tudi knjižni prevod ene od obsežnejših priredb dela *Jezusovega življenja* Martina Cochemskega.

pogosti dialogi, nagovori in vprašanja ter natančni opisi (Frauhammer 188). Podrobno je bila obravnavana tudi kompilatorska vključenost del cerkvenih učiteljev in očetov, apokrifnih spisov, legend, historičnih biblij ter srednjeveških mističnih razodetij (prim. Stahl).

V večini nemških obravnav je nemška predloga *Poljanskega rokopisa* opredeljena kot značilna katoliška literatura duhovne izgradnje (nem. *Erbauungsliteratur*, angl. *devotional literature*).

***Poljanski rokopis* kot medbesedilna asketično-meditativna prozna zvrst pasijonske literature duhovne izgradnje**

Katoliško literaturo duhovne izgradnje v prvi vrsti opredeljuje namen, da naslovnika preko seznanjenja, spoznanja *Svetega pisma*, preko poučevanja in argumentativnega prepričevanja pripelje do odločitve za asketsko udejanjanje Jezusovega nauka in zgleda (Brückner 504, 507). Sam pojem duhovne izgradnje izhaja iz prvih stoletij krščanstva in se je oblikoval kot stopitev svetopisemske pobožnosti z grškim (politeističnim) platonizmom (Friedrich – Krause 18). Pojem duhovne izgradnje se pogosto povezuje ali celo enači tudi z meditacijo, osebnim, intimnim premišljevanjem, ki naj bi vodilo v izkustveno, neposredno srečanje z božjim (Nicol 337–338). V rokopisu prepoznavamo preplet vseh treh plasti katoliške literature duhovne izgradnje: prva plast je seznanjanje s pripovedovanjem, posredovanjem zgodbe iz *Svetega pisma*, v podrobnostih dopolnjene in vsebinsko razširjene z ustvarjalnim povzemanjem iz raznih drugih besedil oz. predlog, druga plast pouk z nepodcenjujočim prepričevanjem in argumentiranjem, oboje usmerjeno v tretjo plast, tj., posreden in neposreden poziv k askezi preko meditativne kontemplacije. Besedilo *Poljanskega rokopisa* kot žanr literature duhovne izgradnje bistveno opredeljuje navezava na pasijonsko literaturo duhovne izgradnje, ki trpljenje pojmuje kot stično točko, preko katere se počlovečeni Bog – Kristus človeku izkustveno neposredno približa, kar obenem pomeni tudi navezavo na eno od osrednjih tem srednjeveške meditacije, Kristusovo življenje in trpljenje (Nicol 340). Literatura duhovne izgradnje je nadžanrska oznaka, v okvir katere lahko uvrstimo številne žanre, zvrsti, med njimi tudi asketično-meditativno prozo.

Slovensko baročno slovstvo je nastajalo neposredno ob navezavi na evropsko srednjeveško in zgodnjenovoveško slovstveno in duhovno kulturo, ki so jo ustvarjali številni teološki, mistični, eksegetični in asketični pisci obširnega kulturnega prostora. Kulturni kanon evropske baročne duhovnosti se je prepletal in dopolnjeval z literarnim kano-

nom antične literarne klasike, v manjši meri tudi z literarnim kanonom srednjega veka in renesanse ter s klasiko in klasicizmom povezanim kanonom retorične kulture (Ogrin, »Navezave« 221). V presekih vseh teh kanonov so se utrjevala obča mesta – topika, že povedano in že zapisano, po svojem statusu nadindividualno, nadzgodovinsko in medkulturno. Pisci so premišljeno zajemali iz te topike kot spominsko strukturirane zaloge občin mest, ki so bila v neprestanem obtoku in so se s številnimi aplikacijami, citati, variacijami, izpeljavami vedno bolj oddaljevala od svojih avtorskih predlog. Pojmovanje avtorstva, kot ga ob drugih baročnih besedilih, zlasti pridigah, izkazuje tudi besedilo *Poljanskega rokopisa*, je dediščina klasične retorično-poetične tradicije in njenih načel imitiranja oz. emuliranja kanoniziranih vzorcev. V tem izročilu je bilo ustvarjanje razumljeno kot večšina razpolaganja z obstoječimi izraznimi sredstvi in tematikami (Juvan 116).

Besedilo *Poljanskega rokopisa* ustvarjalno zajema iz obstoječih kanoniziranih vzorcev, kar ga opredeljuje kot tipični intertekst. Izhajamo iz pojmovanja medbesedilnosti kot lastnosti besedila, da preoblikuje elemente in strukture obstoječih tekstov in znakovnih sistemov in z njimi vzpostavlja razvidna razmerja ali pa vstopa v prikrita odnose, dostopne zgolj natančnejši analizi. (Juvan 98) Medbesedilnost je – kot za baročno pridigo² ugotavlja Juvan (113) – tudi konstitutivna žanrska in tudi nadžanrska lastnost tega rokopisa, saj literatura duhovne izgradnje že po definiciji zajema (vsaj) iz *Svetega pisma*.

V nadaljevanju bomo besedilo *Poljanskega rokopisa* opazovali z vidika njegovih razmerij do predlog in z vidika razmerij med samimi predlogami (prim. Juvan 58, 59). Ugotavljali bomo, s katerimi postopki medbesedilnega predstavljanja ali sklicevanja na ravni jezikovnega izraza in na ravni besedilnega sveta (prim. Juvan 87) avtor *Poljanskega rokopisa* mreži različne predloge. Obravnavane bodo tudi retorične figure, in sicer tako z vidika medbesedilnosti, zlasti medbesedilnega posnemanja, kot tudi z vidika njihove stilistične funkcije.

Literarnost, če izhajamo iz tega, da je besedilo nastalo z namenom, da vodi naslovnika do odločitve za asketsko življenje po krščanskem nauku, ni dominantna lastnost besedila, vendar dajejo številne retorične in medbesedilne figure ter sledenje baročni poetiki besedilu nedvomno literarni značaj oz. ga uvrščajo v široko polje literarnosti. Literarni značaj se vzpostavlja tudi s temeljno strukturo besedila, ki iz pripovednih in meditativnih elementov vzpostavlja doživljajski, imaginarni svet.

² Skoraj vsi avtorji predlog, ki so poimensko navedeni v *Poljanskem rokopisu*, so omenjeni tudi v pridigah Janeza Svetokriškega, kjer se hkrati pojavlja več istih avtorjev, ki jih srečamo pol stoletja prej že pri Adamu Skalarju (Ogrin, »Navezave« 227).

Medbesedilnost in retoričnost posameznih plasti besedila

Besedilo *Poljanskega rokopisa* kot asketično-meditativna proza v okviru literature duhovne izgradnje ima jasen cilj, ki ga avtor postopno dosega preko različnih neločljivo prepletenih plasti besedila. Tako kot se je avtor z izbiro jezikovnih variant želel naslovniku čim bolj približati, da bi poglobil njegovo vero (Žejn 422), je z istim ciljem razvijal tudi estetsko funkcijo besedila. Naslovnika je želel pritegniti k meditativnemu branju ali poslušanju³ in s tem k askezi tudi z uporabo številnih medbesedilnih in retoričnih figur. Za čim bolj kompleksen in sistematičen prikaz bomo medbesedilne in retorične figure opazovali po posameznih ravneh. Te ravni so bile uvodoma opredeljene kot značilne za katoliško literaturo duhovne izgradnje, odločilno zaznamovano s srednjeveškim meditativnim opazovanjem Jezusovega trpljenja. V nadaljevanju bomo torej opredeljevali, 1. iz česa in kako avtor spleta medbesedilno mrežo zgodbene plasti (seznanja), 2. kako posredno, medbesedilno, in neposredno argumentira, poučuje, spodbuja vživljanje naslovnika in ga 3. vodi k askezi in življenju po krščanskem nauku oz. Jezusovem zgledu.

Plast pripovedovanja

Plast pripovedovanja, ki ima namen seznanjanja naslovnika z resnico o Jezusovem in Marijinem življenju in trpljenju, je v največji meri spletena iz drugih del. Pripovedna plast v osnovi sledi dogajanju v *Novi zavezi*. Začne se z Jezusovim rojstvom, po manjkajočih listih rokopisa se nadaljuje z opisom Jezusovega javnega delovanja, glavnina besedila pa prikazuje Jezusov in Marijin pasijon.⁴ Že Ogrin (»Neznani« 395) kot eno od pomembnih značilnosti *Poljanskega rokopisa* ugotavlja prepletenost kanoniziranih evangelijev in teoloških spisov s čisto človeškimi predstavami, legendami in domišljijo. Enakovredno dopolnjevanje

³ Iz uvodnega stavka na začetku večine poglavij »Tekst svetega evangelija« ali »Besede svetega evangelija« bi lahko sklepali tudi, da je besedilo mogoče služilo tudi kot pridiga po evangeliju in ne le kot besedilo za osebno asketično meditacijo kapucinov, ki so ob koncu 18. stoletja v svoji knjižnici imeli na voljo *Sveto pismo*.

⁴ Tako zgodbeno razmerje bolj sledi dogajanju v t. i. historičnih biblijah, ljudskih predelavah vulgate, ki so se širile le v rokopisih zlasti v poznem srednjem veku. V njih imajo enako vrednost *Sveto pismo*, legende, starocerkveni spisi in »posvetne« kronike sveta. Zgodba se začne se z življenjem Marijinih staršev, izčrpno sta opisana Marijino življenje in otroštvo Jezusa, njegovo javno delovanje je le uvod v pasijon, ki zajema večji del dogajanja. (Stahl 58)

visoke, kanonizirane teologije z apokrifi in mističnimi videnji je tudi ena od bistvenih značilnosti literature duhovne izgradnje (Procopé, Mohr in Wulf 30). V *Poljanskem rokopisu* lahko opazujemo dve poglaviti polji predlog, ki jih pripovedovalec smiselno izbira, iz njih zajema, postavlja v medsebojno interakcijo in jih nadgrajuje z lastno ustvarjalnostjo. *Sveto pismo* kot najvišje *lectio divina*, ob katerem poteka meditacija o Jezusovem življenju in trpljenju, in kot prvotna literatura duhovne izgradnje je osnovna predloga, ki jo dopolnjujejo komentarji *Svetega pisma*, kanonizirana dela cerkvenih očetov in učiteljev, apokrifni spisi in zlasti srednjeveška mistična svetniška razodetja o Jezusovem življenju in trpljenju. Predloge se medsebojno osvetljujejo in obenem predstavljajo pripovedni svet *Svetega pisma*.

Avtor *Poljanskega rokopisa* si svetopisemsko topiko medbesedilno izposoja s prenosom v besedilni svet svojega dela. Iz *Svetega pisma* prenese skoraj vse osebe na zgodbeni ravni, njihova medsebojna razmerja, prizorišča in kronologijo dogajanja. Med protagonisti so poleg Jezusa najpomembnejši Marija kot očitvidka, poročevalka in sotrepača, njegov najljubši apostol Janez, vidno vlogo imata tudi Marija Magdalena in Marta, ki v literaturi duhovne izgradnje metaforično ponazarjata prakso in teorijo duhovnega življenja (Procopé, Mohr in Wulf 44). Le izjemoma se na ravni pripovedi pojavljajo osebe, izposojene iz apokrifnih spisov ali legend (kralj Abgar iz Edese, sveti Martial). Oseb in zgodb iz antične literature, sicer značilnih za baročno literaturo, v besedilu *Poljanskega rokopisa* ni zaslediti. Na ravni jezikovnega izraza je tekst *Svetega pisma* v rokopisno priredbo prenesen z dobesednimi citati, avtor pa svetopisemsko dogajanje večkrat tudi opiše oziroma povzame. Opazna značilnost svetopisemskih sentenc je njihova kratkost, funkcionirajo kot izhodišče za podajanje zgodbe. Citatni ali povzemalni odlomki po *Svetem pismu* so uvedeni največkrat z navedbo imena evangelista, redkeje z navedbo konkretnega mesta v *Svetem pismu* v tekočem besedilu ali ob strani besedila, pogoste so tudi splošnejše, obče navezave na svetopisemske vsebine (npr. »koker se v pergodišah teh apostelnov vidi ...« [19]). V delu pripovedi pred pasijonskim dogajanjem se pripovedovalec tudi sklicuje na zgodbo iz *Svetega pisma*, ki je ne bo popisal, ker je vsem dobro znana, medtem ko se v pasijonskem delu besedila take navedbe ne pojavljajo.

Osnovnemu zgodbenemu poteku, prikazanem v *Svetem pismu*, so v *Poljanskem rokopisu* dodane dogajalne prvine in specifikatorji, ki nadgrajujejo golo pripovedno poročanje in natančneje predstavljajo značilnosti, okoliščine in akterje dogajanja (Juvan 119). V besedilo *Poljanskega rokopisa* so vključeni na način medbesedilnega prenosa iz

predlog.⁵ Obširnejše izposoje v funkciji specifikacije ter dopolnitve in nadaljevanja svetopisemskega dogajanja so značilne zlasti za pasijonski del rokopisa. Iz srednjeveške in deloma tudi zgodnjekrščanske literature so v besedilni svet z medbesedilnim prenosom izposojeni predvsem zgodbeni prizori t. i. Jezusovih skrivnih trpljenj (npr. Jezusova hoja čez potok Cedron, popolno razgaljenje pred bičanjem, pobiranje oblačil po bičanju, mučenje v temnici Kajfeževe palače, nastanek globoke rane na rami), ki so bili v 17. in 18. stoletju aktualni kot podlaga za meditativne spise o tej temi (Moser 485, 490) in predmet različnih upodobitev, ne le literarnih, ampak tudi slikarskih, kiparskih in glasbenih (Grabner 77). Kot specifikatorje zgodbene plasti lahko opredelimo številne podrobnosti dogajanja, eksplicitno ali implicitno prenesene iz srednjeveških razodetij, kot so precizni in ekscesivni kvantitativni podatki o razdaljah (v številu korakov), o krvavih potnih kapljah, udarcih, padcih, solzah itd..⁶

Naš Gospud Jezus Kristus je iz ploskama teh rok v soj obraz udarjen biv stouinudvakrat, iz pestjo pak stouinudesetkrat. [...] Devetnajstkrat je on v smertnih težavah biv, stouinudevetkrat je on iz globočine sojga serca prov milu zdihnu. Inu h poslednimo je on dvainušedeset tavžent inu dvestu sovza preliv. (288–289)

Podrobneje so medbesedilno specificirane tudi druge okoliščine že znane dogajanja, npr. izvor strupenih trnov Kristusove krone, pa tudi zgodovinske okoliščine, npr. politična ureditev, pokrajina, narava, npr.: »Dalej je tudi za premišluvat, de taistkrat je od začetka spomlad blu, ta 25. dan mesca sušca, ob katirmo času navadnu je stanovitnu vreme, toku de te gase sa zlo blatne inu načedne ble.« (501)

Medbesedilni prenosi iz predlog, iz katerih avtor zajema nadaljevanje in specifikatorje svetopisemskega dogajanja, so uvedeni bodisi s poimensko navedbo imena avtorja predloge (le enkrat sta navede-

⁵ Že srednjeveška razodetja in meditativna razmišljanja, ki jih *Poljanski rokopis* medbesedilno prenaša, posnema in opisuje, so največkrat medbesedilne zvrsti, »sestavljene« iz odlomkov iz *Svetega pisma*, pripovedi romarjev, apokrifov, del starejših cerkvenih očetov in tudi vizionarskih razodetij moških in žensk. Taka tipična medbesedilna sestava je na primer značilna za Bonaventurove meditacije o Kristusovem življenju. (Stahl 47)

⁶ Ilustrativni primeri so navedeni po kritičnem prepisu besedila rokopisa. Glavne značilnosti kritičnega prepisa so prečrkovanje iz bohoričice v gajico na podlagi podrobne analize zapisa posameznih glasov ter določanje besednih mej in delitev na skladenske enote v skladu z današnjim pojmovanjem. Navedba strani v oklepaju na koncu citata sledi izvorni paginaciji rokopisa.

na tudi naslov dela in poglavje: »S. Bonaventura piše (s. Bonavent. Medit. vit. Christi, Cap. 38)« [157]) ali s splošnejšo oznako, npr. »učeniki«, »pisarji«, celo samo »nekateri« ali »eni«, zelo pogosta je tudi splošna uvedba z zvezo »se bere«. Po pogostosti omemb ali navedb izstopajo srednjeveški avtorji in v veliki meri avtorice. Avtor rokopisa srednjeveške avtorice enakovredno postavlja ob moške avtorje.⁷ Pri cerkvenih očetih in učiteljih so najpogostejše enkratne poimenske navedbe.⁸ Najpogosteje, petdesetkrat, je omenjena Brigita Švedska, znana zlasti kot avtorica mističnega razodetja *Revelationes* (v slovenščini *Nebeška razodetja*) iz 14. stoletja; »le« dvajsetkrat je zapisano ime avtorja latinskega prevoda *Svetega pisma*, cerkvenega očeta Hieronima iz 4. stoletja, ki je bil tudi pomemben svetnik in vir poznosrednjeveške ljudske pasijonske pobožnosti (Hamm 128), skoraj enako je število navedb Bonaventure, avtorja dela *De meditationes Christi* ali *Meditationes vitae Christi* iz 14. stoletja, s 16 navedbami mu sledi srednjeveški avtor Bernard iz Clairvauxa, ki je svoja razmišljanja o Jezusovem trpljenju razdelil na ure v dnevu (*De meditatione passionis Christi per septem diei horas libellus*). Manjkrat sta navedena Avguštín iz Hipona (enajstkrt), osrednja teološka avtoriteta v srednjem veku, in Janez Zlatousti. Večina od razmeroma številnih srednjeveških avtorjev in avtoric je v *Poljanskem rokopisu* neposredno poimenovana le trikrat ali štirikrat: Anzelm, avtor dialoškega dela *Dialogus beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini*; Mehthilda Magdeburška,⁹ avtorica dela *Das fließende Licht der Gottheit*; Gertruda Velika in Katarina Sienska, ena od dveh cerkvenih učiteljic, avtorica dela *Pogovor o Božji previdnosti*, ki je nastalo v drugi polovici 14. stoletja; štirikrat se pojavi tudi ime cerkvenega učitelja in zgodovinarja iz 7. stoletja Bede Častitljivega.

Pripovedovalec v *Poljanskem rokopisu* podaja tudi svoja lastna razmišljanja in podrobneje razlaga dogajanje, a svoj lastni diskurz izgrajuje v razmerju do primarnih in sekundarnih predlog. Svoj lastni diskurz metabesedilno nakazuje tudi z vsaj navideznim izražanjem domnev o

⁷ Tudi nikjer v besedilu ne zasledimo negativnega prikazovanja žensk, kakršno je pogosto značilno za Svetokriškega.

⁸ Po enkrat so navedeni Dionizij Areopagit (6. stoletje), Klemen Aleksandrijski (3. stoletje), Gregor Nazianški (4. stoletje), Evzebij (4. stoletje), Vincencij (5. stoletje), Janez Damaščan (8. stoletje), Izidor Seviljski (7. stoletje) ter kasnejša Nikolaj iz Lire (14. stoletje, avtor prvega tiskanega komentarja *Svetega pisma*) in Ubertin iz Casale (13.–14. stoletje). Od srednjeveških avtorjev razodetij sta le enkrat navedena Marija Magdalena Paciška in pisec Nikefor.

⁹ Mehthilda Magdeburška je bila med drugim pripadnica begin, prvega značilno ženskega gibanja v krščanski zgodovini. Begine so bistveno prispevale k širjenju svetih tekstov in teološkega znanja med laiki v ljudskem jeziku. (Kač 39–40)

verjetnih okoliščinah, ki naj bi pojasnile dogajanje, npr.: »Marta pak je stregla, to je, ona je v kuhen vižala, deb ta Gospud biv dober preskerblen, dokler ona je nemu tudi dostkrat kuhala, zakaj morebiti je Simon v en hiši Marte prebivu al pak je nje sosed biv.« (127) Meja med medbesedilnim prenosom iz sekundarnih predlog ter avtorjevim lastnim diskurzom je pogosto zabrisana.

V dogajalnem svetu, sestavljenem iz predlog, vsaj na videz nehierarhiziranih, prepletenih in nadgrajenih z avtorjevim lastnim diskurzom, so v logično-časovnem zaporedju podani vsi elementi, ki so potrebni, da je potek dogajanja smiseln, logično utemeljen in razumljiv naslovniku. Pripovedovalec z uvajanjem specifikatorjev dogajanja in nadaljevanjem dogajanja, dodajanjem »manjkajočih« dejstev, dosega potujitev in posledično vpogled na novo v dogajanje.

Plast prepričevanja z argumentiranjem in poučevanja s pojasnjevanjem

Pripovedovalčeve prepričevalne strategije v besedilu *Poljanskega rokopisa* se v veliki meri opirajo na medbesedilne reference, medtem ko je poučevanje, zlasti pojasnjevanje pomena in namena dogajanja ter izjav pripovednih likov, v večji meri neposredno in eksplicitno. Vtis prepričljivosti in verodostojnosti daje pripovedovalec že s svojo perspektivo vsevednosti, vsevidnosti in vseprisotnosti, s svojim prepričljivim poznavanjem dogajanja v vseh podrobnostih in celotnega notranjega sveta protagonistov. Za prepričevanje naslovnika pogosto uporablja uvodne obrazce, s katerimi vnaprej zanikuje dvom o povedanem, kot so »inu, koker ni cviblat, ...«, »brez cvibla ...«, »ni cviblat, de ...« ali »se lohku verjame, de ...«, »žiher se verjame, de«, »žiher se reče, de ...«.

Verodostojnost povedanega je nadalje utemeljena in poudarjena z izposojami svetopisemske topike in s citatnimi prenosi iz *Svetega pisma*, ki naj s svojo absolutno veljavo posredno potrjujejo tudi verodostojnost opisov preostalega dogajanja in podatkov, kar dokaj neposredno izraža tudi avtor: »Preglejmo tedej enu za tim drugim inu mi bomo vidli enu taku zasramvajne inu tepejne cel čez natura toku, de kob te s. evangelist na zamirkval, tok bi blu težku virvat.« (285) Verodostojnost *Svetega pisma* evocirajo tudi poimenske navedbe evangelistov, ki so »popisali« dogajanje; med imeni, ki jih pripovedovalec navaja pri uvajanju citatov in povzemanju, se nasploh najpogosteje pojavljajo štirje evangelisti, med njimi v več kot polovici navedb evangelist Janez, ki je tudi protagonist dogajanja.

Pripovedovalec evocira *Sveto pismo* oz. njegovo verodostojnost tudi z medbesedilnim posnemanjem, tj. z imitacijo svetopisemskih stilemov. Najpogosteje gre za razne vrste paralelizmov, temeljnega stilnega sredstva svetopisemskega slovstva, zlasti poezije.¹⁰ Imitira tudi biblično skladijsko obliko *figura etymologica* in biblične sinonimne obrazce, tj. stavke, ki se pojavljajo v isti obliki, kjerkoli avtor govori o isti ali podobni temi, položaju ali dejanju (Krašovec 7). Eden od opaznejših oblik je še imitacija vsebine obrazca »za resnica« (v današnjem prevodu »resnično«), ki se v *Stari* in *Novi zavezi* pojavlja na začetku povedi in eksplicitno poudarja sledeče besede. Avtor rokopisa z uporabo zveze »za resnica«, ki je ne uporablja le na začetku spremnega stavka, dosega prepričljivost najprej z denotativnim pomenom, predvsem pa konotativno z evokacijo naslovnikom znanega svetopisemskega stilema: »Za resnica, keb en človk biv mogu vedti, koku se je ta zapušen Jezus toku jamernu deržu, tok bi oben človk na biv tok terd, katir na biv permoran, prov iz serca iz ž nim se jokat.« (205)

Avtor besedilni svet *Svetega pisma* medbesedilno poustvarja tudi z oblikovno-zgradbenim citatom, tako da najprej s citatom medbesedilno prenese odlomek iz *Svetega pisma* in v nadaljevanju posamezne zgradbene dele svetopisemskega citata zapolni in tudi razširi z novo vsebino:

Kader je David iz tega mesta Jeruzalem mogu ven bejžat, takrat je reku ta hudobni Semej k njemo toku: Pojdi vun, pojdi vun, ti kervižejni mož, ti Beliala otrok, zakaj poglej, zdej te stiskajo toje hudobije, kir ti si en kervižejni mož. Toku so vpili tudi te vikši farji h Kristuso: Pojdi vun, pojdi vun, ti Beliala otrok, ti zapelavc tega folka, dokler zdej se tebi ravn prov godi, koker si ti zaslužu, kir ti že zdavnu biv imov na gavgah viseti. Ti si nas dostkrat pred folkam k špotu sturu, zdej pak očmo mi tebi zupet povernit. (475)

Poimensko in obče sklicevanje na cerkvene avtoritete in avtorje mističnih besedil, ki tako kot navajanje imen evangelistov služi za utemeljevanje verodostojnosti, nima takšne absolutne moči kot sklicevanje na evangeliste. Ta manko pripovedovalec kompenzira z metabesedilnimi komentarji, v katerih pojasnjuje, zakaj določeno dogajanje v *Svetem pismu* ni popisano: »Meni se zazdeva, de sa le-te dve narobčutlivši skrivnost timo lubmo jogru, katir je iz očmi vidu obedoje, tulkajn k sercu šle, de nemu je skori namogoče blu, zavol velikiga usmilejna, taiste popolnoma popisat. Kar tedej so te evangelist ven spustil, le-tu so te s. očaki iz noterdajajna S. Duha napovnil.« (380) Iz odlomka je raz-

¹⁰ V začetkih meditacije ob branju *Svetega pisma* so bili predmet meditativnega branja najpogosteje ravno svetopisemski psalmi (Nicol 338).

vidno, da pripovedovalec razmišljanje o tem, zakaj v *Svetem pismu* niso opisane vse podrobnosti, pripisuje sebi, čeprav je ta metakomentar dejansko prenos iz srednjeveških mističnih razodetij, zapisan npr. že v Bonaventurovih meditacijah o Jezusovem življenju (Köpf 745).

Na ravni prepričevanja, utemeljevanja verodostojnosti pripovedovanega avtor uporablja tudi prepričevalno moč *acheiropoieton*. Izraz *acheiropoieton* označuje sledi, podobe Jezusa in Marije, ki »jih ni izdelala človeška roka« (Stahl 182). Pogosti so opisi znamenj na mestih Jezusovega in Marijinega trpljenja, najpogosteje odtisov delov Jezusovega ali Marijinega telesa v skali, ki se je »zmehčala kot vosek«:

Takrat je bla ta usmilena mati na cel duš inu teles vsa rajnena iz bridkustjo ter pade v ena umedlevca, de je ona na en kamen padla inu se je v timo padcu za taistiga deržala, katir je koker vosk mehak ratov. Le-ta kamen je zdej v Rimo za altarkamen, v katirimo se vidjo še današni dan noter utisnenih pet perstu od ene roke Marije (263).

Opisi teh znamenj so povzermalno preneseni iz srednjeveških poročil romarjev, tj. predlog, ki so vključene z namenom argumentiranja, prepričevanja in so kot viri na nekaterih mestih tudi eksplicitno navedene, npr. »te romare povedo, de pet nu pov pedi od križa Kristusam, na lev rok tiga križa, namreč med Kristusam inu tem levim šaharjam, je ta rob al sivna skala, v katir sa te križi stal, posred saksebi počla inu se vidi še donašni dan taista spoka« (679–680). Pogoste so tudi navedbe o cerkvah, ki naj bi bile zgrajene na ključnih mestih dogajanja, in o cerkvah, v katerih se »danes« hranijo *acheiropoieton* in relikvije. Verodostojnost teh podatkov pisec še nadalje utemeljuje z razmeroma redkimi omembami zgodovinskih oseb in z njimi povezanih legendarnih »dejev«. Navaja rimsko cesarico Heleno iz 3.–4. stoletja, znano zlasti po postavljanju cerkva na krajih Jezusovega in Marijinega trpljenja, jeruzalemsko kraljico Sibilo, ki naj bi – kot je navedeno v rokopisu – ob koncu 12. stoletja pred izgubo rešila t. i. torinski prt, rimskega cesarja iz 4. stoletja Julijana Odpadnika, ki naj bi namesto Kristusove podobe postavil svoj kip in ga je za kazen zadela strela, in francoskega kralja Ludvika, ki naj bi v Pariz prenesel verigo, s katero so zvezali in vlekli Kristusa. Poleg teh vladarjev so omenjeni še Tit Flavij in Vespazijan s svojo vlogo pri uresničevanju svetopisemske prerokbe ter bizantinski cesar Heraklij, verjetno vladar iz 7. stoletja, čigar zgodbo pripovedovalec povzame kot utemeljitev čudežne moči vrat, skozi katera je Jezus vstopil v Jeruzalem na cvetno nedeljo.

Z namenom doseganja verodostojnosti in prepričljivosti avtor vključuje tudi na videz verjetne in dozdevno verodostojne etimologije

zemljepisnih imen ter razlage naravnih, fizičnih pojavov, ki spremljajo Jezusovo trpljenje, kot na primer razlago krvavega potu: »Kristus je soj občutljivost ena taka sila sturu, de ta vroča kri je mogla od serca bejžat inu je bla v te vnajne vude pergnana ter je putne lukence odperla, de ta revni Gospud od velikih težav je putiv en pot, katir je biv iz negovo sveto kervjo zmešan.« (213), ali razlago nastanka potresa – ta naj bi nastal kot posledica izbruha silovitih vetrov, zaprtih v notranjosti zemlje – ob prizoru Jezusove smrti. Ravno ob prizoru potresa, z namenom argumentativnega prepričevanja, avtor na kupu zbere poročila antičnih zgodovinarjev Plinija Starejšega, Evzebijia in Pavla Orozija: »Plinius piše, de v Azija dvanajst mestu je pokončanah blu. Eusebius zamirkuje, de skuz ta potres te zemle v Nicea v Bitinij veliku hiš je ukol padlu, inu tudi piše Orosius od dost velikih inu slovečih mestu, v katirh je dost močniga zidajna, tempelnu, palastu, turnu, hiš inu zidov skuz ta potres ukol padlu, reznese inu pokončanah blu.«(679)

Na ravni verskega poučevanja in vzgoje pripovedovalec naslovniku neposredno razlaga simboliko: »Skuz ribo se duhovnu zastop ta vira, skuz jejce to vupajne, skuz kreh ta lubezen.« (80), z uvodnimi obrazci, kot so »Iz tega dol vzemi ...«, »Iz tega zamirki, de ...«. »Iz vsiga tega zamirki inu uči se ...«, »Iz tega spoznej«, »Iz tega se [...] dol vzame«, uvaja nauke in razlage dejanj protagonistov. Avtorjeve lastne razlage so ponekod vrinjene neposredno v medbesedilne citatne prenose iz *Svetega pisma*:

Jezus odgovari njemo: Katir je umit (se zastop skuz ta kerst, te joger Kristusa pak so bli že keršen, koker je blu zgori umenen), ta na poterbuje več, temuč de le noge umije (to je, soje hudobne žele, de le-te nega v greh na pelejo), sicer je ves čist (zastopi od grehov), inu vi ste čisti (se zastopi od smertnih grehov, pak ne od teh mejhnih), al ne vsi. (182)

Pripovedovalec parafrazirano pojasnjuje tudi običajno kratke dobesedne navedke iz *Svetega pisma*. Parafraza, ki je na videz del pripovedovalčevega diskurza, čeprav je v nekaterih primerih nedvomno medbesedilno prenesena, ni podana na način razlaganja, povzemanja ali v obliki odvisnega govora, ampak v formi dobesednega navedka, s čimer avtor medbesedilno posnema govor svetopisemskih oseb ali evangelijsko poročilo in tako dosega večjo prepričljivost. Parafraza je glede na citat nesorazmerno daljša, uvajajo jo uvodni obrazci »koker biv otu reči«, »koker biv reku«, »koker biv djav«, »to je«, npr.:

Jezus je odgovoru: Si le-ti en mojster v Izrael inu tega na veš? Koker biv djav: Ti ja bereš ta postava inu te preroke inu na vzameš iz tega dol ene duhovne pamet, katira je v temu skrita. Vi na virjete inu na zastopte mene, kader jest

vam od teh zanikernih inu pozemelskih erči pravm, koku bote vi virval inu mene zastopil, kader bi jest vam od teh visokih nebeških erči pravu? (53)

Ob kratkem odlomku iz prizora na svatbi v Kani Galilejski lahko opazujemo, kako pripovedovalec z namenom poučevanja, razlage in prepričevanja najprej citira Jezusove besede iz *Svetega pisma*, nato z nesorazmerno daljšo parafrazo Jezusove besede pojasni, z medbesedilnim posnemanjem oblikovno-zgradbene strukture dobesednega govora ustvarja vtis avtentičnosti parafraze in nazadnje naslovniku še neposredno obrazloži namen Jezusove izjave:

Jesus prav k nje: Žena, kaj je meni inu tebi za tu?¹¹ Al koker biv otu reči: Ti veš, de jest iz moje Božje moči znam čudeža striti inu ne iz človeške moči. Al ta Božja natura jest nimam od tebe, zatori jest nisem dovžan čudeža delat po tojmu pogirvan. Dokler po bogstvo jest nisem dovžan tebi pokorn biti, tudi moja ura še ni peršla, čudeža delat. Zakaj Gospud je otu, de bi celu neč več vina tam na blo, deb toku ta čudež tulkaj perjetnejši biv pred vsem ludmi, katir sa na ohct bli. (49)

Z razlagami hoče pripovedovalec naslovniku nedvoumno in jasno razložiti krščanski nauk, tako da mu prepreči lastne (napačne) interpretacije. Nenehna in raznovrstna prepričevanja o resničnosti pripovedovanega kažejo, da pripovedovalec svojega naslovnika ne podcenjuje in ga ne obravnava kot naivnega nevedneža.

Plast doživljanja in sočustvovanja

Odnos do Jezusovega trpljenja, kakršen je značilen za *Poljanski rokopis*, lahko opazujemo v medbesedilnih navezavah zlasti na srednjeveško pasijonsko literaturo, v središču katere je bilo Kristusovo trpljenje. Zlasti pri Mehthildi in Bonaventuri, in tudi ostalih avtorjih predlog *Poljanskega rokopisa*, je odseval srednjeveški obrat k občutljivosti za Jezusovo človečnost in trpljenje. Celotno Kristusovo življenje, od rojstva v revščini do trpljenja in smrti na križu, je bilo opazovano in premišljevano kot trpljenje. Vloga oseb, ki Jezusa spremljajo ob trpljenju, je, da odsevajo in tako pomnožijo njegovo trpljenje. Tak način prikazovanja Jezusovega pasijona naj bi vzbudil sočutje pri vernikih, ki naj bi dogajanje sprejemali s tako intenzivnostjo, kot da bi bili neposredno udeleženi ob dogajanju, in pri tem celo sami občutili bole-

¹¹ Prim. Jn 2,4: Jezus odgovori: »Kaj je meni in tebi, žena? Moja ura še ni prišla.«

čine (Köpf 725–726, 728–730). Preko Jezusove izkušnje človeškega trpljenja, s katero se Bog človeku približa najbolj neposredno, lahko človek neposredno spozna Boga. Tudi v jedru srednjeveške meditacije o Jezusovem življenju in trpljenju se pojavljajo afektivno vživetje v Jezusovo zgodbo, intenzivno sodoživljanje in sočustvovanje v preseku Jezusove in vernikove zgodbe. Meditativna čustvena soudeležba v Jezusovi zemeljski, počlovečeni zgodbi se uresničuje tako, da meditirajoči svoje življenje ravna po spokorjenju in sledenju Kristusovemu zgledu. (Nicol 339–340)

Tudi *Poljanski rokopis* celotno dogajanje podaja tako, da pri naslovniku vzbuja čim intenzivnejše in doživeto čustvovanje z Jezusom ob njegovem trpljenju. Ključno je počlovečenje Božjega, njegova čisto človeška izkušnja trpljenja, približana človeku tukaj in zdaj, ob čemer Jezus še vedno ohranja tudi svoje božanske lastnosti. Čustveno sodoživljanje naj bi naslovnika pripeljalo do odločitve za življenje strogo po Jezusovem zgledu.

Dogajanje je najprej podano iz perspektive Jezusa in njegovega notranjega doživljanja, čustvovanja, nato pa še enkrat iz Marijine perspektive, v kateri odseva in se podvaja trpljenje Jezusa. Neposredno vživetje v doživljanje Jezusa in Marije in nadgradnjo podobe Jezusa človeka pripovedovalec naslovniku omogoča tudi tako, da njun svetopi-semki odnos prenese na medčloveški odnos med materjo in sinom, odnos med Bogom očetom in božjim sinom pa preslika na odnos med očetom in sinom. Pri podajanju doživljajskega dela, notranjih občutij in opisih telesnega in duševnega trpljenja so poleg medbesedilnih figur, zlasti imitacij stilemov, uporabljene številne retorične figure, s pomočjo katerih pripovedovalec stopnjuje drastičnost prikazov, poudarja dramatičnost, čutno nazornost ter dosega živost in plastičnost prikaza ter vse to spaja z duhovno poglobljenostjo, teološko resnico in osredotočenostjo na duhovni, nadčutni svet. Z namenom, da bi pri naslovniku vzbudil intenzivnejše sodoživljanje samega dogajanja in trpljenja, pripovedovalec v metakomentarjih dogajanje in doživljanje tudi aktualizira.

Pripovedovalec naslovnika najbolj neposredno poziva k vživetju, doživljanju in miselni udeležbi v prikazanem dogajanju z uvodnimi obrazci, kot je npr. »Damisel si tedej ...«: »Damisel si ti tedej, o keršanska duša, koker deb ti na timo tergu pričioč biv inu na le-ta grozoviten spregled gledu.« (388). Avtor poskuša doseči približanje protagonistov z uporabo medbesedilnih figur, med njimi z imitacijo dialoga in monologa. Platonski dialog med dušo in Bogom je bila vse od začetkov značilna oblika literature duhovne izgradnje; tudi v srednjeveških mističnih razodetjih kot predlogah *Poljanskega rokopisa* je razodetje posre-

dovano preko monologa ali dialogov med Jezusom, Marijo, angelom in avtorjem razodetja. Običajno daljši dobesedni navedki, izjave protagonistov v dialogih *Poljanskega rokopisa* – z izjemo citatnih prenosov dobesednih navedkov iz *Svetega pisma* – so najverjetneje citirani ali povzeti po srednjeveških mističnih razodetjih, medtem ko sta kombiniranje prenesenih citatnih izsekov in postavljanje le-teh v nove odnose doma avtorjevega lastnega diskurza. V dialogih med Jezusom in Marijo, ki niso povzeti po *Svetem pismu*, protagonista izražata svoje intimne občutke ob doživljanju trpljenja, svoje strahove. V imitiranih notranjih monologih zlasti osrednja protagonista neposredno prvoosebno izražata svoje misli in občutenja, kot npr. v izseku iz monologa Marija ob bližnji sinovi smrti:

Moj sin! Moj sin! Gorje meni, gorje meni! O deb jest zate mogla umret! Jezu, moj sin! O mene revna, kaj očem jest striti? Moj sin umira, zakaj na umerjem jest iz nim? Moj narladkejši otrok, ti moja edina lubezen! Ah, na zapust me za sabo, temuč potegni me k tebi, de jest iz tabo umerjem! Cel hudo umerješ ti sam, zatori pust saj toja mater iz tabo umreti. O grenka smert! Na zašoni meni, zakaj ti dapadeš meni pred vsem. Nabrus vsa toja moč inu presun mene, uboga mater, kir ti sinu umoriš, tok umori tudi to mater iz sinam vred. O hudoben Judje! Na zašonite meni, temuč kir vi mojga sinu ste križal, tok križite mene tudi iz nim, al pernesite me dergač iz eno grozovitno smertjo ukol, deb le jest mogla iz mojim sinam vred umreti. (658)

V dialoško interakcijo s protagonisti pripovedovalec pozove tudi naslovnika, ki ga Jezus in Marija neposredno nagovarjata: »Moj otrok, si ti tudi šlišu kaj sem jest h Pilatušo govoru, de moje kralstvu ni od tega svieta? Kaj se tebi zdi čez le-tu?« (342). Posledično naslovnik spontano vstopi v fiktivni besedilni doživljajski svet s svojo repliko, kakršno mu pripovedovalec polaga v usta. V naslovnikovi repliki, običajno podani z medbesedilnim posnemanjem molitve, ponovno odseva, se podvaja Jezusovo trpljenje.

V okviru obravnave plasti poučevanja in prepričevanja smo že navedli imitacije bibličnih stilemov, in sicer paralelizma kot konstitutivnega stilema svetopisemske poezije, bibličnih obrazcev in *figure etymologicae*. Imitacije stilemov lahko opazujemo tudi kot retorične figure, s pomočjo katerih avtor prikazuje in poudarja trpljenje in čustveno doživljanje ter pri naslovniku dosega intenzivnejše sovžitje v notranji, čustveni svet protagonistov. S klimaktičnimi in sinonimnimi paralelizmi avtor stopnjuje prikaz intenzivnosti Jezusovega trpljenja (»On ni smov dol sedti, on se ni smov naslont inu se ni smov dol ulečiti« [296]), z redkejšimi antitetičnimi paralelizmi (»Katir je poprej bil ta narlepši

med vsem otrokam teh ljudi, ta je bil zdej ta narnastudniš med vsem« [658]) enkrat poudarja nasprotja, medsebojno izključevanje, drugič so antitetični paralelni pari v funkciji merizma in povezujejo dva polarna pojma istega polja, da bi izrazili idejo celote ali popolnosti (Krašovec 9): »Nebo inu zemla, oča inu mati, angeli inu ludje, perjatli inu sovražniki so se obernal od nega preč inu so pustil nega samga v britkust.« (206)

Medbesedilno povzeti dialogi prispevajo ne samo k neposrednemu vživljanju in interakciji med protagonisti in naslovnikom, temveč tudi k živosti in dramatičnosti situacije, ki ju stopnjujejo še številna retorična vprašanja, največkrat uvedena z uvodnim obrazcem »Kaj/Kaku meniš ti ...«, in retorični odgovori, prehodi v dramatični sedanjik: »Kader je Peter zamirku, de nega ta dekla pozna, zatori grede on od ognja preč inu se je skuz vrata ven spravu, zakaj on je vidu, de ga očjo prov spoznati« (301); in navidezni preskoki: »Mene groza prehaja od tiga pisat inu prosem tebe, ti moj lubi kristjan, ti sam premisli, kar jest pisat na morem. Samu le-tu pravm jest, de glih koker skuz to ranenu mesu Kristusa iz tem železnim ostrogam so se rozorje delali, toku tudi je blu to serce Marije preoranu« (401). Kot imitacije bibličnih obrazcev, ki so v *Svetem pismu* s svojo poetičnostjo in vzvišenostjo posebno značilni za psalme, se v *Poljanskem rokopisu* ponavljajo nekatere podobe (na primer zvezan, zlasan in »zapljuvan« Jezus; Marija, ki od trpljenja omedleva; kamen, ki bi se omehčal, če bi spremljal dogajanje), vzklične povedi (Ah, toje serčne žalost! – O boli!) in metakomentarji.

K podkrepitvi čustvenosti dogajanja pripomorejo številni ponavljajoči se medmeti na začetku povedi (ah, o), nenehni nagovori in nešteti vzklični stavki, metabesedilni obrazci o neizrekljivosti in neopisljivosti intenzivnosti trpljenja ter medbesedilno preneseno navajanje ekscesivnih podrobnosti kot zunanje konkretnosti, ki naj prikliče notranje doživetje usmiljenja do Jezusa in Marije. S primerami so izražene analogije med zunanjim svetom in notranjim doživljanjem (»je peršu k Jezuso ponoč, zakaj on je biv v temnot te zmote« [52]), pogoste so primere (obraz se je svetu koker sonce, bejle koker sneg). Kot tipično tradicionalno retorično figuro avtor rokopisa pogosto uporablja dvojne (gmahen inu mirni, bi odgovoru inu bi djal) in trojne formule (jokajne, plakajne inu klagvanje), pojavljajo se celo četverne formule (dren, šum, smeh inu vpetje). Na besedni ravnini so značilne ekspresivna sopomenskost (npr. za oblačilo, ki so ga kot posmeh Jezusu oblekli na poti od Herodeža k Pilatu, avtor uporablja lekseme *bel gvant*, *belo oblačilo*, *šemasto oblačilo*, *norsko oblačilo*, *bela capa*, za Kristusov krvavi pot za piše sinonime *krvavi pot*, *krvava kopel* in *krvavi dež*) in nezaznamovana sopomenskost (*milostlivi*, *gnadlu*), stalne besedne zveze samostalnika in

ukrasnega pridevka (*sladki Gospod, cartana Marija, kamnito srce, srčna žalost*), besedne igre z aliteracijami in asonancami (*ster stergan* »star strgan«, *oče oče* »oče hoče«, *slajš ked med* »kot med«, *vosličam inu voličam* »oslom in volom«) in *figura etymologica* v ožjem smislu (»Dokler glih koker v murju nobenga grunta ni najdti, tok ta žalost Marije ni za izgruntat« [672], »iz terdim štrikim terdnu zvezanga« [348]).

Pripovedovalec zbuja naslovnikovo sodoživljanje z nenehnimi primerjavami med besedilnim svetom in naslovnikovim izkustvenim svetom. Za izhodišče primerjave navede stvarnost, predmetnost (npr. trni v Jezusovi kroni »niso tok mehki koker našga kraja ternu germi, na katirih drnule rasejo, temuč so tok špičast inu terdi, de en tak tern skuz kust, aku ni predebela, zamore predert biti.« [419]), pa tudi vsakdanje izkušnje, preko katerih naj naslovnik dojame ali celo občuti neprimerljivo hujše Jezusovo in Marijino trpljenje:

Dokler damisli si ti, koku strašno tebe zaboli, kader se ti ob en tern zbodeš inu taistga na moreš kmalu vnkej spravti, dokler ta gled zdajc cel vroč rata, se začne gnojiti inu slaba kri sturi inu tebi naprenesena bolečina dela. Našmo lubimo Izveličarju pak ni le en sam tern, temuč tulkaj veliku dovgih, terdih, špičastih, sterpenih inu kerviželnih ternu v negova glava noter zatovčenih (422–423)

Pripovedovalec nenehno išče paralele v »naših« krajih, v »današnjem« času, tudi »naših« običajih, ki jih izraža bodisi z neposrednimi primerjavami (»je svet Jožef v mestu okol hodu koker en kmet« [2]) bodisi z anahronizmi, kot na primer Jezusova primerjava samega sebe s »pustnim norcem« ali navedbe, da so pred »štalco«, v katero sta se zatekla Marija in Jožef, kmetje ob sejnih postavljali konje in drugo živino. S prenosom naslovnikove doživljajske izkušnje v fiktivni besedilni svet pripovedovalec pred naslovnika celo priključ vovnj.

Verjetno največ avtorskega v današnjem pomenu lahko iščemo v aktualizaciji dogajanja, približanju besedilnega sveta doživljajskemu svetu naslovnika, ki prizorov mučenja v nasprotju s srednjeveškim človekom ni nikoli spremljal v živo.

Odločitev za življenje strogo po krščanskem nauku

V tej plasti besedila je v ospredju njegova funkcionalnost, saj avtor naslovnika nenehno neprisiljeno vodi k razmišljanju, meditaciji ob opisih prizorov Jezusovega življenja in trpljenja, ki naj vodi k odločitvi za kesanje in zaobljubo k asketskemu življenju. Naslovnika k tej odločitvi vodi brez moraliziranja in žuganja, ampak prek seznanja s pripovedovanjem,

prek prepričevanja z argumenti, prek nevsiljivega poučevanja in doseganja čustvenega sodoživljanja Jezusovega trpljenja.

Sklep

Besedilo *Poljanskega rokopisa* s številnimi prenosi iz *Svetega pisma*, dogmatičnih teoloških del prvih stoletij krščanstva, srednjeveških mističnih razodetij, poročil romarjev, zgodovinskih kronik in številnih drugih zvrsti predlog odpira polje ustvarjalne interakcije med protagonisti fiktivnega besedilnega sveta, avtorji predlog, naslovniki in pripovedovalcem – avtorjem besedila.

LITERATURA

- Brückner, Wolfgang. »Thesen zur literarischen Struktur des sogenannt Erbaulichen«. *Literatur und Volk im 17. Jahrhundert: Probleme populärer Kultur in Deutschland*. Ur. Wolfgang Brückner. Wiesbaden: Harrassowitz, 1985. 499–507.
- Frauhammer, Krisztina. »Die Rolle der Landschaftsbeschreibung in Martin von Cochems Christusbiografie«. *Symbolhaltige Naturlandschaften und Naturwahrzeichen in historischen Siedlungsregionen mit Deutschen im östlichen Europa. Ausgewählte Aspekte*. Ur. Michael Prosser-Schell. Münster – New York: Waxmann, 2014. 185–194.
- Friedrich, Gerhard, Krause, Gerhard: Erbauung I. *Theologische Realenzyklopädie 10*. Ur. Gerhard Krause in Gerhard Müller v sodelovanju s Horstom Robertom Balzem et al. Berlin – New York: W. de Gruyter, 1982. 18–28.
- Grabner, Elfride. *Verborgene Volksfrömmigkeit: Frühe und volksbarocke Christusapokryphen in Wort- und Bildzeugnissen*. Wien – Köln – Weimar: Böhlau, 1997.
- Hamm, Berndt. *Hieronymus-Begeisterung und Augustinismus vor der Reformation. Augustine, the Harvest, and Theology (1300–1650)*. Ur. Kenneth Hagen. Leiden – New York – København – Köln: E. J. Brill, 1990.
- Juvan, Marko. *Vezi besedila: študije o slovenski književnosti in medbesedilnosti*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2000.
- Kač, Milica. »Mehthilda Magdeburška«. *Dr. Milica Kač (1953–2014). Spominski zbornik*. Ur. Gorazd Kocijančič. Ljubljana: KUD Logos, 2015. 39–44.
- Köpf, Ulrich. »Passionsfrömmigkeit«. *Theologische Realenzyklopädie 27*. Ur. Gerhard Krause in Gerhard Müller. Berlin: Walter der Gruyter, 1997. 722–764.
- Krašovec, Jože. »Značilnosti novega slovenskega prevoda Svetega pisma«. *Bogoslovni vestnik 57.1–2 (1997)*: 3–12.
- Moser, Oskar. »Die fünfzehn geheimen Leiden Christi. Nach einer mündlichen Überlieferung aus Kärnten«. *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*. XLVI.95.4 (1992): 483–494.
- Nicol, Martin. »Meditation II«. *Theologische Realenzyklopädie 22*. Ur. Gerhard Krause in Gerhard Müller. Berlin – New York: W. de Gruyter, 1992. 337–353.
- Ogrin, Matija. »Neznani rokopisi slovenskega slovstva 17. in 18. stoletja«. *Slavistična revija 59.4 (2011)*: [385]–399.

- — —. »Navezave na evropska literarna obzorja v baročnem slovenskem slovstvu.« *Svetovne književnosti in obrobja*. Ur. Marko Juvan. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2012. 221–232.
- Poljanski rokopis. »Poljanski rokopis. Jezusovo življenje v sto postavah.« *Register slovenskih rokopisov 17. in 18. stoletja*. Ms 023. Splet. 24. 1. 2017.
- Procopé, John, Mohr, Rudolf, Wulf, Hans. »Erbauungsliteratur.« *Theologische Realenzyklopädie* 10. Ur. Gerhard Krause in Gerhard Müller. Berlin – New York: W. de Gruyter, 1982. 28–83.
- Signer, Leutfrid. *Martin von Cochem. Eine große Gestalt des rheinischen Barock. Seine literarhistorische Stellung und Bedeutung*. Wiesbaden: Steiner, 1963.
- Scherer, Wilhelm. *Geschichte der deutschen Literatur*. Berlin: Weidmann, 1908.
- Stahl, Hans. *Pater Martin von Cochem und das Leben Christi*. Bonn: Peter Hausstein, 1909.
- Žejn, Andrejka. »Jezik Poljanskega rokopisa – jezik rokopisa ne prehodu med 17. in 18. stoletjem.« *Slavistična revija* 64.4 (2016): [407]–425.

The Intertextuality and Rhetoric of Ascetic-Meditative Baroque Prose in the Case of the *Poljane Manuscript*

Keywords: Slovenian literature / Christianity / devotional literature / Baroque / manuscripts / meditative prose / intertextuality / rhetorical figures

The *Poljane Manuscript*, an extensive late-eighteenth-century ascetic-meditative manuscript, was created based on a German adaptation of *Vita Christi* (Life of Christ), a Catholic passion-play classic of spiritual education literature that focuses on the meditative contemplation of Christ's suffering. The motivation for creating the manuscript was its functionality and its goal was to guide the reader toward choosing an ascetic Christian life; at the same time, the numerous rhetorical and intertextual devices give the text a literary character. Several layers can be identified and analyzed in the text: a layer introducing the biblical story, which is intertextually transferred and complemented with specifiers, a layer of implicit and explicit non-underestimating argumentative persuasion and teaching, and a layer of achieving direct co-experience with the anthropomorphized Christ that is built on intertextual and rhetorical devices. This last layer also fulfills the manuscript's basic purpose.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.163.6.09"17"

UDK 27-29:091=163.6"17"

Razumevanje modernizma v novejši poljski literarni vedi

Lidija Rezoničnik

Ljubljanska cesta 3d, 1241 Kamnik, Slovenija
lidija.rezonicnik@gmail.com

Članek pregledno prikaže razvoj preučevanja in razumevanja poljskega modernizma. Poljska literarna kritika je koncepcijo modernega in modernosti konec 19. stoletja prevzela iz zahodnoevropskega prostora, termin modernizem pa se je v poljski literarni vedi pojavil v prvi polovici 20. stoletja. Sprva se je nanašal na literaturo na prehodu med 19. in 20. stoletjem – bodisi je označeval prvo fazo literature t. i. mlade Poljske bodisi se je nanašal na celotno mladopoljsko obdobje (1890–1918). Novejše literarnovedne študije (R. Nycz, W. Bolecki), zlasti po letu 1990, poljsko literaturo 20. stoletja obravnavajo s širše, anglosaksonske perspektive, pri čemer poljski modernizem postavljajo v kontekst srednje- oz. vzhodnoevropskega prostora in upoštevajo regionalne družbeno-politične in kulturno-zgodovinske dejavnike. R. Nycz, W. Bolecki in M. Dąbrowski med glavne značilnosti oz. specifične poljskega modernizma uvrščajo: neodvisnost in zavračanje utilitarne vloge literature, iskanje bistva oz. esencializem ter konflikt med sodobnostjo in modernizacijo. Zaradi cenzure in zapovedanega socialističnega realizma poljska modernistična literarna dela niso nastajala le na Poljskem, temveč tudi v izseljenstvu. Sodobna poljska literarna veda je obe veji združila, časovno pa modernizem razdelila na tri podobdobja: modernizem mlade Poljske, avantgardo in modernizem po letu 1945.

Ključne besede: poljska literarna veda / poljska književnost / literarne smeri / modernizem / avantgarda / mlada Poljska / Nycz, Ryszard / Bolecki, Włodzimierz

Periodizacijska oznaka literarni modernizem, v anglosaksonskem razumevanju pojma in v primerjavi z anglosaksonskimi literarnovednimi študijami, je na Poljskem, podobno kot v okviru slovenske literature in literarne vede,¹ postala predmet raziskav kasneje in – vsaj v začetkih – v

¹ V okviru slovenske literarne zgodovine je termin modernizem leta 1898 v kontekstu poezije Josipa Murna prvič uporabil Evgen Lampe, vendar se ta oznaka sprva ni širše uveljavila. Modernizem kot periodizacijska oznaka je postal predmet intenzivnejših raziskav v 80. in 90. letih 20. stoletja (Janko Kos, nato Jola Škulj, Aleš Debeljak). Danes je pojem v slovenski literarni vedi sicer sprejet, vendar se uporablja predvsem v kontekstu svetovne literature, medtem ko je slovenska literatura, zlasti v pedagoški

manjšem obsegu. Poleg tega je bil termin v okviru tradicionalne poljske literarne vede rabljen bodisi za splošno oznako novosti in »sodobnega značaja« nastajajočih del v primerjavi z literaturo 19. stoletja bodisi za oznako literarne smeri konca 19. in začetka 20. stoletja, ne pa tudi v širšem kontekstu literature 20. stoletja. Medtem ko je v okviru anglosaksonske literarne vede ameriški komparativist Harry Levin že v 60. letih predaval o tem, »kaj je bil modernizem« (*What was Modernism?*),² dobro desetletje kasneje pa je angloameriška literarna veda vzpostavila in utrdila periodizacijski pojem modernizem (Malcolm Bradbury in James McFarlane, Matei Calinescu, Peter Faulkner idr.),³ so se v poljski literarni vedi v 70. letih 20. stoletja šele pojavile prve razprave s predlogi, da bi na modernizem gledali širše (Jan Józef Lipski). Od 90. let dalje se pogosteje pojavljajo študije, ki se distancirajo od tradicionalne periodizacije in poljski modernizem obravnavajo v anglosaksonskem razumevanju. Takšen koncept razvijata zlasti Ryszard Nycz in Włodzimierz Bolecki, pri čemer slednji ugotavlja, da oznaka modernizem v poljski literarni vedi kljub vsemu še ni dokončno opredeljena:

Več kot sto let po pojavitvi termina »modernizem« v poljski literaturi ta termin še vedno nima niti ustaljene rabe niti ustaljenega pomena – takšnih, ki bi ju sprejeli poljski literarni zgodovinarji. Skratka, termin »modernizem« v poljski literarni zgodovini 20. stoletja povzroča dve težavi: 1) težavo glede pojma in 2) težavo glede predmeta.⁴ (Bolecki, *Modernizm* 29)

rabi, najpogosteje poimenovana s sintagmami, kot je »književnost po drugi svetovni vojni«, ali pa je, v okviru posameznih del oz. krajših obdobj, označena s tokovi oz. usmeritvami, gibanji ali žanri (Harlamov 2016: 26–31).

Gl. npr. Kos, Janko. »Modernizem in avantgarda«. *Sodobnost* 28.2 (1980): 120–129; Kos, Janko. »Konec modernizma I–IV«. *Sodobnost* 36.3–6/7 (1988): I 240–251; II 386–393; III 513–520; IV 655–662; Škulj, Jola. »Vprašanje formiranja pojma modernizem kot literarno periodizacijske oznake«. *Razprave [Razred 2]: Razred za filološke in literarne vede* 14 (1991): 245–260; Škulj, Jola. »Modernizem in modernost«. *Primerjalna književnost* 18.2 (1995): 17–30; Škulj, Jola. »Modernizem in njegove poteze v lirski, narativni in dramski formi«. *Primerjalna književnost* 21.2 (1998): 45–74; Debeljak, Aleš. *Postmoderna sfinga: kontinuiteta modernosti in postmodernosti*. Celovec; Salzburg: Wieser, 1989; Debeljak, Aleš. *Na ruševinah modernosti: Institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1999.

² Gl. Levin, Harry: »What was Modernism?« *The Massachusetts Review* 1.4 (1960): 609–630. JSTOR. Splet. 15. 12. 2016.

³ Gl. npr. Bradbury, Malcolm, in James McFarlane, ur. *Modernism: 1890–1930*. London: Penguin, 1976 (prva izdaja); Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1977 (prva izdaja); Faulkner, Peter. *Modernism*. London: Methuen, 1977 (prva izdaja).

⁴ »Po przeszło stu latach od pojawienia się w piśmiennictwie polskim terminu 'modernizm' termin ten nie tylko nadal nie ma ustabilizowanego zastosowania, ale nie ma

Tradicionalna periodizacija poljske literature

Tradicionalna periodizacija poljske literature, ki je nastala konec 19. stoletja in v 20. stoletju, je v veliki meri vezana na posamezne družbeno-politične dogodke v poljski zgodovini (neobstoj Poljske kot države, pridobitev samostojnosti l. 1918, obdobje med obema vojnama, nemška in sovjetska okupacija med 2. svetovno vojno, Ljudska republika Poljska po 1945; izseljevanje, literarno ustvarjanje v izseljenstvu) in je razdrobljena na krajša obdobja. Po literaturi *mlade Poljske* (*młoda Polska*, tradicionalna literarna periodizacija to obdobje umešča med letoma 1890–1918),⁵ literarna zgodovina umešča literaturo med obema vojnama oz. literaturo Druge poljske republike (1918–1939; avantgarda in modernizem), nato literaturo med II. svetovno vojno. Temu v letih od 1945 do 1990 sledi literatura PRL/Ljudske republike Poljske oz. literatura po drugi svetovni vojni, ki jo sprva zaznamuje socialistični realizem (1949–1955), sledi »obnavljanje modernizma« in proti koncu 20. stoletja postmodernizem.⁶

Modernizem in starejša poljska literarna veda

V poljski literarni vedi se je Kazimierz Wyka sredi 20. stoletja med prvimi lotil natančnejše opredelitve termina modernizem kot periodizacijske oznake v literaturi. V študiji z naslovom *Poljski modernizem* (*Modernizm polski*, 1959) predlaga uporabo oznake modernizem v navezavi na prvo fazo literature *mlade Poljske*. Za ustvarjalnost mladopoljske formacije Artur Hutnikiewicz v monografiji *Młoda Polska* (15; 22; 28; 40–47) ugotavlja, da se je v poljski umetnosti konec 19. stoletja pojavila težja k individualnosti, domišljiji, odkrivanju metafizike in transcendence, ponovno zanimanje za religijo in misticizem, upor proti realističnemu oz. naturalističnemu videnju sveta in postav-

też ustabilizowanego znaczenia – akceptowanego przez historyków literatury polskiej. Mówiąc w największym skrócie, w polskiej historii XX wieku termin 'modernizm' powoduje równocześnie dwa kłopoty: 1) kłopot z terminem oraz 2) kłopot z przedmiotem.« (V slovenščino prevedla L. R.)

⁵ V kontekstu slovenske književnosti je obdobje *mlade Poljske* primerljivo s slovensko moderno.

⁶ Bolecki (*Modalności* 29–31) navaja »mikroperiodizacijo« literature PRL, ki je v veliki meri zaznamovana z družbeno-političnimi dejavniki: obdobje relativne svobode v kulturi (1945–1948); socialistični realizem (1949–1955); t. i. odjuga (1956–1968/70); nova liberalizacija (1970–1976); nadaljevanje liberalizacije – vključitev izseljenske literature v poljsko kulturno življenje ter »podzemno« izdajanje knjig (1976–1989).

ljanje umetnosti za vzor življenju. Umetniška dela, ki so nastajala po letu 1890, so tako glede na prevladujoče značilnosti v literarnovednih razpravah dobivala različne oznake: modernizem, impresionizem, simbolizem, neoromantika, dekadenca. Wyka termin (mladopoljski) modernizem, v primerjavi z realizmom in naturalizmom, opredeljuje kot oznako za novost, modernost, nove načine izražanja in pogleda na svet v literaturi na prelomu 19. in 20. stoletja, zaradi česar ga predlaga kot oznako za začetno fazo literature *mlade Poljske*. Kot glavno značilnost mladopoljskega modernizma navaja pesimističen odnos do življenja in resignacijo, kar po njegovem mnenju kasnejša literatura *mlade Poljske* presega s pozitivnim pogledom na življenje.

V nasprotju z Wyko je poljska literarna kritika med obema vojnoma termin modernizem razširila na celotno obdobje literature *mlade Poljske*, predvsem z namenom vzpostavitve opozicije avantgardi po letu 1918. S tem pa je modernizem, ki ga že Wyka zaradi pesimizma in resignacije obravnava pejorativno, oz. celotna *mlada Poljska* dobila negativen prizvok, predvsem v smislu manj izvirne literature v primerjavi s provokativnostjo in inovativnostjo avantgardnih del. Podobno so kasneje pisatelji Druge poljske republike, npr. Tadeusz Peiper, Julian Tuwim, Witold Gombrowicz in Czesław Miłosz, vzpostavili negativen pogled na literaturo mladopoljskega modernizma (Bolecki, *Modalności* 60–61).

Da je termin modernizem v poljski literaturi oz. kulturi problematičen in vendarle nekoliko širši pojem od prve faze literature *mlade Poljske* oz. celotnega obdobja mladopoljske literature, je nakazal Jan Józef Lipski, ki je sicer izhajal iz Wykove koncepcije in je modernizem obravnaval kot sopomenko za literaturo *mlade Poljske*. Kot navaja Ryszard Nycz (*Język* 14), je Lipski v leta 1975 izdani knjigi o Janu Kasproviczu izrazil mnenje, da bi bilo treba oznako modernizem ponovno premisliti: »Pravzaprav menim, da se je modernizem na Poljskem začel okrog leta 1890 in traja vse do danes«⁷ (Lipski 32), kljub temu pa kasneje ni nadaljeval z raziskavami o modernizmu v predlaganem širšem časovnem okvirju.

Modernizem in novejša poljska literarna veda

S časovno distanco od obdobja v literaturi, ki naj bi ga označeval termin modernizem, težnjo po večji poenotenosti poimenovanj obdobij v posameznih nacionalnih literaturah, zlasti v komparativističnih študijah,

⁷ »W zasadzie jestem zdania, że modernizm na gruncie polskim zaczął się ok. 1890 r. i trwa do dziś.« (V slovenščino prevedla L. R.)

ter s pojavitvijo postmodernizma oz. upadom zanimanja za postmodernizem – Cieślak-Sokołowski («Trzy» 21) ugotavlja, da je ravno upad zanimanja za postmodernizem v drugi polovici 90. let 20. stoletja spodbudil ponovni premislek o modernizmu oz. o »novih modernizmih« – se je v poljski literarni vedi pojavila potreba po novih premislekih glede termina modernizem oz. literature, ki naj bi jo ta oznaka opredeljevala.

»Moderniziranje« modernizma

V 90. letih je literarnovedna revija *Teksty drugie* v tematski številki z naslovom *Moderniziranje modernizma* (*Modernizowanie modernizmu*, 1994), posvečeni literarnemu zgodovinarju Michału Głowińskemu, ki se je zavzemal za »posodobitev« mišljenja o literaturi, zlasti pa za boljše razumevanje modernizma in sodobnosti (Nycz, »Michał« 3), opozorila na potrebo po novih razpravah in premislekih o poljskem modernizmu v širšem kontekstu in ga obravnavala kot izhodišče za postmodernizem. Pri tem se razprave v največji meri osredotočajo na problematiko nejasnosti oznake modernizem oz. na definiranje terminov modernost, modernizem in sodobnost⁸ ter na problem odnosa med modernizmom in avantgardo, manj pa na konkretnejše razprave o poljski modernistični literaturi.

Janusz Sławiński (Głowiński et al. 319) je konec 90. let 20. stoletja nadaljeval z redefiniranjem in v *Slovarju literarnih pojmov* (*Słownik terminów literackich*), drugače od starejših opredelitev, širše opisal poljski modernizem, pri čemer je izhajal iz anglosaksonskega pogleda na literarno obdobje, na podlagi katerega je oblikoval seznam značilnih potez poljskega modernizma: (1) avtonomnost umetnosti, ki na prvo mesto postavlja estetsko funkcijo brez uporabnih ciljev, (2) razlikovanje med visoko in popularno umetnostjo, (3) kult originalnosti, novosti in zavračanje tradicije, (4) eksperimentiranje, (5) teoretsko utemeljevanje ustvarjalnih postopkov v obliki literarnih manifestov in programov, (6) iskanje bistva, esence posameznih umetnosti, (7) antimimetizem, (8) samozadostnost umetniškega dela, (9) opozicija med obliko in vsebino, (10) relacija med umetnostjo in sodobnimi civilizacijskimi spremembami. Poleg tega je Sławiński (ibid.) predlagal seznam avtorjev, ki naj bi tvorili poljski modernistični literarni kanon:

⁸ Npr. razprava Mieczysława Porębskega »Modernost, moderna, postmodernizem« («Moderność, moderna, postmodernizm») in razprava Edwarda Możejka »Literarni modernizem: nejasnost termina in dihotomija smeri« («Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku»).

Kakor koli zamišljen modernistični literarni kanon v poljski literaturi bi moral obsegati dela pisateljev, kot so W. Berent, S. Brzozowski, K. Irzykowski, B. Leśmian, S. I. Witkiewicz, B. Schulz, W. Gombrowicz, T. Peiper, J. Przyboś, J. Czechowicz, Cz. Miłosz, T. Różewicz, M. Białoszewski, Z. Herbert.⁹

Ryszard Nycz

V monografiji *Jezik modernizma (Język modernizmu, 1997: 5–42)* Ryszard Nycz poljski modernizem prav tako obravnava v anglosaksonskem razumevanju, pri čemer v izhodišču ugotavlja, da je poljska literatura 90. let že del postmodernizma, zato je mogoče na modernizem gledati kot na celoto oz. zaključeno obdobje. Tradicionalno periodizacijo poljske literature 20. stoletja zavrne z argumentom, da se književnost ne spreminja tako hitro in je treba nanjo gledati celostno, zato delitev na kratka obdobja, v veliki meri zaznamovana z družbenopolitičnimi dejavniki, ni primerna. Za literaturo tega obdobja predlaga skupno oznako *modernistična literarna formacija (modernistyczna formacja literacka)*, njeno začetno fazo umešča okrog leta 1910, iztekati pa naj bi se začela v 60. letih 20. stoletja. Najpomembnejšo vlogo pri oblikovanju temeljev poljske *modernistične literarne formacije* Nycz (*Język* 40) pripisuje Waclawu Berentu, ki je razvil koncept sodobnega polifoničnega psihološkega romana, Bolesławu Leśmianu in njegovemu konceptu poetičnega jezika, Karolu Irzykowskiemu s konceptom avtonomije v literaturi ter Stanisławu Brzozowskiemu in njegovi ideji angažirane literature in kritike v vlogi znanilke družbenih, civilizacijskih in nazorskih sprememb. Romantična paradigma, ki je literaturi dodeljevala nalogo ohranjanja nacionalne identitete, se začne v začetku 20. stoletja, čeprav Poljska do leta 1918 še ni dosegla državne samostojnosti, rahljati. Ustvarjalci se so se začeli spraševati, na kakšne druge načine bi literatura še lahko prispevala k ohranjanju poljske neodvisnosti, in alternativo našli v avtonomni literaturi, ki ni pod pritiskom izpolnjevanja »izvenestetskih« nalog. Taka literatura naj bi pripomogla k ohranjanju identitete z močjo svoje duhovne neodvisnosti (ibid. 24).¹⁰

⁹ »[W] polskiej lit. jakkolwiek pomyślany kanon modernistyczny musiałby objąć twórczość takich pisarzy, jak W. Berent, S. Brzozowski, K. Irzykowski, B. Leśmian, S. I. Witkiewicz, B. Schulz, W. Gombrowicz, T. Peiper, J. Przyboś, J. Czechowicz, Cz. Miłosz, T. Różewicz, M. Białoszewski, Z. Herbert.« (V slovenščino prevedla L. R.)

¹⁰ Pri tem Nycz temelji na študiji A. Potockega z naslovom *Poljska sodobna literatura 1860–1910*, ki sicer v poljski literarni vedi, kot ugotavlja, ni doživela večjega odmeva. Gl. Potocki, Antoni. *Poljska literatura współczesna 1860–1910*. Varšava: Gebethner in Wolff. 1911–1912.

Avtonomija in inovativnost literature je po Nycz u ena osrednjih značilnosti *modernistične literarne formacije*, posledično ima poljski modernizem anticipativen, v prihodnost usmerjen karakter, saj je literatura s težnjo po avtonomnosti napoved(ov)ala narodno osvoboditev. Glede na opozicije, ki zaznamujejo modernistično ustvarjanje – elitna in popularna literatura, avtonomna in angažirana literatura – Nycz (ibid. 32) oblikuje štiri modele literature in literarne kritike, značilne za *modernistično literarno formacijo*: (1) elitni in avtonomni model (visoki modernizem: kritika Karola Irzykowskega in dela Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Stanisława Ignacyja Witkiewicza, Bruna Schulza, Witolda Gombrowicza); (2) elitni in angažirani model (prva in druga Avantgarda ter kritika Stanisława Brzozowskega); (3) angažirani in popularni model (kritika Stanisława Baczyńskiego in tradicionalna angažirana poezija); (4) avtonomni in popularni model (dela Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Juliusza Kaden-Bandrowskega in skupine Skamander).

Nycz zaključek poljskega modernizma oz. začetek postmodernizma, podobno kot anglosaksonska literarna veda, umesti v 60. leta 20. stoletja. V tem obdobju opaža usihanje modernizma, estetsko izčrpanost in dvom v kategorijo novosti kot glavnega kriterija za vrednotenje literature. Opozicije (elitna in popularna literatura, visok in nizek slog itd.), niso več tako jasne, v literaturo vdirajo »nečiste« oblike, pojavi se heterogenost motivov in tem, mešanje abstrakcije in stvarnosti, narašča zanimanje za to, kar je nenavadno, radikalno drugačno in kar v jeziku ostaja neizraženo in nepredvidljivo. Te značilnosti pa so že del postmodernizma, ki ga Nycz sicer vidi kot novo literarno obdobje, ki pa se ne distancira radikalno od modernizma, temveč ga ohranja oz. vključuje (42).

Włodzimierz Bolecki in *Modalnosti modernizma*

Włodzimierz Bolecki v članku z naslovom »Modernizem v poljski literaturi 20. stoletja (uvodna študija)« (»Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekoncesans)«, 2002) in nato še v monografski študiji poljskega literarnega modernizma z naslovom *Modalnosti modernizma* (*Modalności modernizmu*, 2012) izpostavlja, da je poljski modernizem, ki ga sam umešča v vzhodnoevropski modernizem, notranje raznolik in odvisen od narodnih tradicij in zgodovin: »razlike med nacionalnimi različicami modernizma so [...] pogosto bolj očitne kot podobnosti«¹¹

¹¹ »różnice pomiędzy narodowymi odmianami modernizmu są [...] często wyraźniejsze niż podobieństwa.« (V slovenščino prevedla L. R.)

(*Modalnosti* 13). Pri opisovanju poljskega modernizma se Bolecki izogne obravnavi modernizma v okviru *mlade Poljske* ali avantgarde in ga obravnava v širšem smislu, tako da za determinanto obdobja postavi splošen koncept sodobnosti in modernosti konca 19. oz. 20. stoletja, s predpostavko, da so pojem sodobnosti posamezni ustvarjalci razumeli in razvijali v različne smeri. Namesto da bi posamezne smeri in tokove v literaturi in kulturi poskušal speljati na skupni imenovalac, jih obravnava kot raznovrstne dele celote, mrežo raznolikih literarnih smeri in vse skupaj z nadpomenko označi s pojmom modernizem, pri čemer se zaveda, da je poimenovanje »teoretični konstrukt« (9–12).

Zgodovinske spremembe, s katerimi se je Evropa soočala konec 19. stoletja, med literarnimi ustvarjalci niso bile brezpogojno sprejete kot nekaj pozitivnega. Nad napredkom oz. modernizacijo so se navduševali zlasti futuristi, medtem ko so gospodarske, politične in posledično socialne spremembe za ostale pomenile grožnjo ter strah pred degradacijo in deestetizacijo. Bolecki (72–82) meni, da je ravno konflikt med (takratno) sodobnostjo in modernizacijo, med realnostjo in ideali napredka ter posledično protest proti estetiki dobe industrializacije in obramba koncepta človeka pred grožnjami, ki so jih prinašale te spremembe, ena najzanimivejših posebnosti poljskega literarnega modernizma. Raznolikost v literarnem ustvarjanju 20. stoletja opredeljuje s teorijo dominant oz. idejno-formalnih lastnosti del, ki so prevladovale v določenem obdobju in ki bralcu ali literarnemu teoretiku pomagajo pri opredeljevanju in razumevanju besedila. Glavne dominante poljskega modernizma so: simbolizem (bistvo obstaja zunaj jezika, ki je zgolj posrednik); vitalizem (v središču je kategorija obstoja, bivanja); esencializem (iskanje bistva, avtonomija umetnosti in zavračanje utilitarne vloge umetnosti), ki ga Bolecki vidi kot eno osrednjih dominant poljskega modernizma; relacionizem (omejitev predstavljanja resničnosti na izbrano gledališče, npr. na junakovo zavest); konvencionalizem (sodobna umetnost temelji na konvencijah in deluje zgolj znotraj njih); poetičnost (izhaja iz ruskega formalizma, znak je večpomenski in nima [zgolj] uporabne funkcije) in konstruktivizem (umetnost kot konstrukt poljubnih elementov).

Dominante se v posameznih fazah modernizma pojavljajo bolj ali manj intenzivno, predvsem pa v različnih podobah upoštevajoč dane okoliščine. Glede na zgodovinska dejstva in teorijo dominant se periodizacija literature poljskega modernizma, ki jo predlaga Bolecki (82–86), začneja z mladopoljskim modernizmom od 1890 do 1918, za katerega je značilna zavrnitev tradicije pozitivizma in mimetizma 19. stoletja in v kateri glede na teorijo dominant prevladujejo simboli-

zem, esencializem in vitalizem. Avtorji prve faze poljskega modernizma, med katerimi Bolecki navaja Karola Irzykowskega, Waclawa Berenta, Stanisława Ignacyja Witkiewicza, Zofio Nałkowsko, Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Leopolda Staffa, Bolesława Leśmiana, Jana Kasprowicza, Juliusza Kaden-Bandrowskega in Andrzeja Struga, so zagovarjali nove ideje: avtonomijo umetnosti, prepletanje žanrov, povezavo literature s filozofijo, psihologijo in drugimi humanističnimi vedami, nadvladajoče in transkulturne ideje in motive v umetnosti, večpomenskost ter nasprotovali utilitarni vlogi umetnosti; umetnost zanje ni predstavljala posnetka resničnosti, temveč orodje, ki omogoča individualno konstruiranje resničnosti.

Po letu 1918 do leta 1945 sledi modernizem Druge poljske republike, ko je Poljska po 123 letih ponovno pridobila samostojnost, v literaturi pa je prevladala dokončna zavrnitev romantične tradicije (t. i. romantična paradigma), ki je literaturo postavljala v vlogo ohranjevalke narodne identitete. Ideje prve faze modernizma so bile v drugi fazi splošno sprejete in nadgrajevane. V obdobju med obema vojnama so se pojavila avantgardna gibanja (npr. skupine Skamander,¹² Krakovska avantgarda,¹³ Druga avantgarda¹⁴), ki jih je prekinila druga svetovna vojna, med katero je literatura nastajala v oteženih okoliščinah. Glavne dominante druge faze poljskega modernizma, ki so jo sprva zanimali predvsem kult urbanizacije ter neomejene civilizacijske in umetniške možnosti sodobnosti (eksperiment, igra, deformacija, parodija, tehnika, oblika), v 30. letih pa se je temu pridružila slutnja katastrofe (katarstrozem), in je vseskozi poudarjala avtonomnost literarnega dela, so vitalizem, esencializem, konstruktivizem, simbolizem, relacionizem in poetičnost. Posebnost avantgardne literature je tudi vizualizacija besedila, pisatelji svoja dela opremljajo z dodatki; risbe, fotografije, različne pisave in drugi vizualni elementi postanejo del besedila (npr. Bruno Schulz, Stanisław Ignacy Witkiewicz).

Tretja faza poljskega modernizma obsega literaturo po drugi svetovni vojni, ki je, glede na intenzivne družbenopolitične spremembe, raznolika in vključuje dela, nastala v okviru socialističnega realizma (1949–

¹² Skupina se je oblikovala v Varšavi. Glavni predstavniki: J. Tuwim, K. Wierzyński, J. Lechoń, J. Iwaszkiewicz, A. Słonimski, M. Pawlikowska-Jasnorzewska (Bolecki, *Modalności* 45).

¹³ Kot pove že ime, je skupina delovala v Krakovu. Glavni predstavniki: J. Przyboś, T. Peiper, A. Ważyk, A. Wat (Bolecki, *Modalności* 45).

¹⁴ Generacija Druge avantgarde debitira po letu 1930, njeni glavni središči pa sta Vilna v današnji Litvi in Lublin. Predstavniki: Cz. Miłosz, J. Czechowicz, W. Sebyła, K. I. Gałczyński, B. Schulz, W. Gombrowicz idr. (Bolecki, *Modalności* 45).

1956), izseljenske literature, avantgardno in simbolistično literaturo po letu 1956 in dela z znaki postmodernizma iz 90. let. V tretji fazi, zlasti po letu 1956, prevladujejo dominante vitalizma, konvencionalizma in poetičnosti. Med vojno je večina avtorjev prve in druge faze poljskega modernizma bodisi umrla (npr. Bruno Schulz, Stanisław Ignacy Witkiewicz) bodisi zapustila Poljsko (npr. Witold Gombrowicz, Gustaw Herling-Grudziński). Literatura modernizma tretje faze je zato sočasno, vendar v zelo raznolikih pogojih, nastajala na Poljskem in v izseljenstvu. Ravno izseljenska ustvarjalnost je poskrbela za kontinuiteto literature poljskega modernizma, ki je bila na območju današnje Poljske zlasti v 50. letih prekinjena z doktrino socialističnega realizma, obe pa je poljska literarna zgodovina dokončno združila po letu 1990. Med avtorji tretjega obdobja modernizma Bolecki omenja Jarosława Iwaszkiewicza, Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta, Wisławo Szymborsko, Tadeusza Różewicza, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Julio Hartwig, Mirona Białoszewskega, Adama Zagajewskega idr. Z razvojem kapitalizma konec 20. stoletja se je tudi na Poljskem in v poljski literarni vedi pojavila nova periodizacijska oznaka – postmodernizem –, vendar Bolecki tudi med deli avtorjev mlajših povojnih generacij – npr. Pawła Huelleja, Stefana Chwina, Olge Tokarczuk, Andrzeja Stasiuka idr. – v večji meri opaža značilnosti modernizma kot postmodernizma. (82–96).

Druge novejšje študije poljskega modernizma

Mieczysław Dąbrowski v razpravi z naslovom *Modernizem, avantgarda, postmodernizem – projekt celote (Modernizm, awangarda, postmodernizm – projekt całości*, 2009: 153–188) izhaja iz opredelitev modernizma R. Nycza in W. Boleckega, pri čemer modernizem *mlade Poljske*, ki ga poimenuje »zgodovinski/historični« ali »mali« modernizem, avantgardo in postmodernizem vidi kot tri smeri, ki so zaznamovale literaturo 20. stoletja, ter vse tri označuje z nadpomenko modernizem, ki še vedno »traja v mutiranih oblikah« (155).

Na prehodu v 20. stoletje je zgodovinsko-sociološka paradigma v literaturi začela prehajati v estetsko-eksistencialno, kar pomeni, da je literatura še naprej prinašala zgodbe o človeku in njegovem obstoju, vendar pri tem ni bilo več tako pomembno, kaj se pripoveduje, temveč na kakšen način. Obdobje, ki naj bi ga opredeljeval pojem modernizem, Dąbrowski (155–160) v kontekstu poljske literature razdeli na filozofski modernizem, civilizacijski modernizem ali avantgardo in eksistencialno-estetski modernizem, ki naj bi glede na anglosaksonsko

literarno zgodovino že delno ustrežal značilnostim postmodernistične literature, pri čemer opozarja, da se je na Poljskem postmodernizem pojavil šele po letu 1989 s kapitalističnim sistemom. Med vsemi tremi podobdobji Dąbrowski išče skupne točke, ki jih najde na filozofski (nihilizem, odsotnost jasnih oz. dokončnih moralnih in etičnih resnic, metafizični dvom), estetski (domišljen jezik, ki določa vsebino [in ne vsebina jezika], konflikt med naravo in kulturo, kriza naracije) in splošno komunikacijski ravni (opozicija med visoko in popularno kulturo, estetizacija, melanholija, katastrofizem).

Nove razprave o poljskem modernizmu, ki prav tako nadaljujejo koncepta R. Nycza in W. Boleckega, prinašata literarnovedni reviji *Filozofsko-literarna revija* (*Przegląd Filozoficzno-Literacki*, 2013) in *Poznanjske polonistične razprave* (*Poznańskie Studia Polonistyczne*, 2014). Tematski številki revij, naslovljeni z *Modernizem(-zmi)* (*Modernizm(y)*) oz. *Obnavljanje modernizma* (*Odnawianie Modernizmu*), nadaljuje ta preučevanje poljskega modernizma (pa tudi drugih modernizmov) ob upoštevanju specifične poljske zgodovinsko-politične realnosti in ga umeščata v kontekst srednje in vzhodne Evrope, pri čemer poudarjata raznolikost modernističnih tokov. Prinašata pregledne prispevke na temo modernizma v literarni vedi, modernizma srednje Evrope, pa tudi prevode nekaterih novejših študij svetovnega (anglosaksonskega) modernizma¹⁵ in recenzije monografije *Modalnosti modernizma* W. Boleckega. Poleg tega se zlasti revija *Filozofsko-literarni pregled* osredotoča na pestrost evropskih modernističnih tokov in njihovih lokalnih oz. regionalnih različic, kar nakazuje z naslovom *Modernizem(-zmi)*, utemeljuje pa s članki na temo modernizmov v različnih nacionalnih literaturah in poleg poljskega v obliki študij izbranih del ali tematskih sklopov predstavlja še češki, hrvaški, litovski, madžarski in ukrajinski modernizem.

Sklep

Novejše poljske literarnovedne študije se distancirajo od tradicionalne periodizacije in se osredotočajo na preučevanje literature 20. stoletja kot celote. Poljski modernizem postavlja v perspektivo srednje oz. vzhodne

¹⁵ Npr. Tomasz Cieślak-Sokołowski: »Novi modernizmi. Zemljevid razprav« (»Nowe modernizmy. Mapa debat«), Mateusz Chmurski: »Modernizem(-zmi) srednje Evrope. Uvodna študija« (»Modernizm(y) Europy Środkowej. Rekonesans«), Douglas Mao in Rebecca Walkowitz: »Nove modernistične študije« (»Nowa studia modernistyczne«).

Evrope, pri čemer se zavedajo, da literarna zgodovina že nekaj časa ni več enotna vélika zgodba, temveč konstelacija smeri, tokov in pogledov. S to novo paradigmo se preučevanje poljskega modernizma tudi oddaljuje od zgolj »anglosaksonskega pogleda« in na modernizem gleda od znotraj navzven, torej se zavzema za preučevanje ob upoštevanju zgodovinskih, političnih, kulturnih in družbenih okoliščin Poljske in tudi srednje- oz. vzhodnoevropskega prostora in ne zgolj za raziskovanje v smislu sledenja oz. sinhronizacije z anglosaksonskim modernizmom.

Temeljna koncepta modernistične formacije v sodobni poljski literarni vedi izoblikujeta Ryszard Nycz in Włodzimierz Bolecki, ki osrednje dominante poljskega modernizma vidita v postulatu za neodvisnost literature, zavračanju utilitarne vloge in iskanju bistva (esencializem). Obdobje med obema vojnama je prineslo razcvet inovativnega ustvarjanja, zlasti v okviru avantgardnih gibanj, ter v nekaterih krogih navdušenje nad sodobnimi spremembami (industrializacija, napredek, izumi, iznajdbe), kar pa ni bilo vseprisotno. Pogosteje kot entuziazem se v literarni ustvarjalnosti pojavlja konflikt med sodobnostjo in modernizacijo, ki je povzročala nelagodje ter strah pred degradacijo človeka in umetnosti, ravno ta konflikt pa poljska literarna veda vidi kot eno izmed posebnosti poljskega modernizma. Zaradi političnih ali ekonomskih razlogov so se v različnih obdobjih, zlasti pa med drugo svetovno vojno in po vojni, številni Poljaki, med njimi pisatelji, odločili za življenje v izseljenstvu, kar je naslednja izmed posebnosti poljskega modernizma, ki je tako vzporedno, vendar pod različnimi pogoji, nastajal na Poljskem in v izseljenstvu. Oba modernizma je poljska literarna veda združila zlasti po letu 1990, ravno »izseljenski« modernizem pa je tisti, ki je prinesel najboljša dela in ohranil kontinuiteto poljskega modernizma tudi med vojno in v času socialističnega realizma.

Glede na zgodovinske okoliščine in specifikke novejša literarna veda poljski modernizem deli na tri podobdobja (posamezni avtorji za podobdobja sicer predlagajo različna poimenovanja, glede časovnega okvirja in specifik pa so si precej enotni): (1) modernizem *mlade Poljske*, (2) avantgarda, (3) modernizem po letu 1945. Avantgarda obdobja med obema vojnama, 1918–1939, je najpogosteje pojmovana kot visoki modernizem, v katerem so nastala najboljša modernistična dela. Obdobje modernizma po letu 1945 je notranje precej raznoliko, zaključuje pa ga postmodernizem, ki je v okviru poljske literarne vede dokaj zadržano obravnavan (W. Bolecki) oz. viden zlasti kot zadnja faza modernizma in ne kot samostojna periodizacijska oznaka (R. Nycz, M. Dąbrowski).

LITERATURA

- Bolecki, Włodzimierz. »Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonesans)«. *Teksty drugie* 76.4 (2002): 11–34.
- . *Modalności modernizmu*. Varšava: Instytut Badań Literackich Pan, Akademia Humanistyczna, 2012.
- Chmurski, Mateusz. »Modernizm(y) Europy Środkowej. Rekonesans«. *Przegląd Filozoficzno-Literacki* 36.1–2 (2013): 395–419. Splet. 10. 12. 2016.
- Chmurski, Mateusz, Małgorzata Szumna, in Marta Wyka. »Trzy głosy o książce Włodzimierza Boleckiego Modalności modernizmu«. *Poznańskie Studia Polonistyczne* 20.2 (2014): 310–318. Splet. 10. 12. 2016.
- Cieslak-Sokołowski, Tomasz. »Nowe modernizmy. Mapa debat«. *Poznańskie Studia Polonistyczne* 20.2 (2014): 7–9 in 13–33. Splet. 12. 12. 2016.
- Dąbrowski, Mieczysław. *Komparatystyka dyskursu/Dyskurs komparatystyki*. Varšava: Dom Wydawniczy Elipsa, 2009. 153–88.
- Głowiński, Michał, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, in Janusz Sławiński, ur. *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998.
- Harlamov, Aljoša. *Slovenski modernistični roman*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2016. 6–47.
- Hutnikiewicz, Artur. »Europejski modernizm i Młoda Polska«. *Młoda Polska*. Varšava: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008. 7–49.
- Lipski, Jan Józef. *Twórczość Jana Kasprówicza w latach 1891–1906*. Varšava: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975. 32.
- Mao, Douglas, in Rebecca Walkowitz. »Nowa studia modernistyczne«. *Poznańskie Studia Polonistyczne* 20.2 (2014): 97–115. V poljščino prevedla Andrzej in Maria Kęsiak. Splet. 10. 12. 2016.
- Modernizm(y)*. Tematska številka revije *Przegląd Filozoficzno-Literacki* 36.1–2 (2013). Splet. 5. 12. 2016.
- Modernizowanie modernizmu*. Tematska izdaja revije *Teksty drugie* 5.5–6 (1994).
- Mozejko, Edward. »Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku«. *Teksty drugie* 5.5–6 (1994): 26–45.
- Nycz, Ryszard. »Michał Głowiński i duch nowoczesności«. *Teksty drugie* 5.5–6 (1994): 1–3.
- . *Język modernizmu: prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław: Wydawnictwo Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, 1997.
- Odnawianie modernizmu*. Tematska izdaja revije *Poznańskie Studia Polonistyczne* 20.2 (24) (2014). Splet. 5. 12. 2016.
- Porębski, Mieczysław. »Moderność, moderna, postmodernizm«. *Teksty drugie* 5.5–6 (1994): 17–25.
- Wyka, Kazimierz. *Modernizm polski*. Krakov: Wydawnictwo Literackie, 1959.

Understanding of Modernism in the Newest Polish Literary Studies

Keywords: Polish literary studies / Polish literature / literary periods / modernism / avant-garde / Young Poland / Nycz, Ryszard / Bolecki, Włodzimierz

Based on existing literary studies, this article presents the development of understanding and discussions about Polish modernism. Polish literary criticism adopted the concept of modernity at the end of the 19th century from Western Europe. The term modernism appeared in Polish literary studies in first half of the 20th century. First it was used for defining literature at the turn of the 19th and 20th century – sometimes it denoted the initial literary phase of the so-called *Young Poland* (K. Wyka) or, if used by the literary criticism between the two world wars, the period of *Young Poland* as a whole (1890–1918). Newest literary studies (R. Nycz, W. Bolecki), particularly after 1990, discuss Polish literature of the 20th century from Anglo-Saxon perspective and place modernism in the context of the Central- and East European area with consideration of regional socio-political and cultural-historical factors (i.e. Poland as non-existent country, independence since 1918, World War II, communism, emigration). R. Nycz, W. Bolecki and M. Dąbrowski specify some main characteristics of the Polish modernism, namely: independence and rejection of utilitarianism in literature, as well as essentialism and conflict between modernity and modernization. Due to temporarily obligatory socialist realism Polish modernist literary works were not written just in Poland but also in exile, where certain authors maintained continuity of the Polish modernism. Contemporary Polish literary studies combine both branches of modernism (»domestic« and »exilic«). In addition, three subperiods of Polish modernism have been defined as: Young Poland modernism, avant-garde and after 1945 modernism.

1.02 Pregledni znanstveni članek / Review article
UDK 821.162.1.09"19"

NAVODILA ZA AVTORJE

Primerjalna književnost objavlja izvirne razprave s področij primerjalne književnosti, literarne teorije, metodologije literarne vede, literarne estetike in drugih strok, ki obravnavajo literaturo in njene kontekste. Zaželeni so tudi meddisciplinarni pristopi. Revija objavlja prispevke v slovenščini ali angleščini, izjemoma tudi v drugih jezikih. Vsi članki so recenzirani.

Prispevke pošiljajte na naslov: marijan.dovic@zrc-sazu.si.

Razprave, urejene v programu Word, naj **ne presegajo 50.000 znakov** (vključno s presledki, sinopsisom, ključnimi besedami, z opombami, bibliografijo in daljšim povzetkom). Besedilo naj bo v pisavi Times New Roman, 12 pik, enojni razmik. Drugi prispevki – poročila, recenzije ipd. – lahko obsegajo največ 20.000 znakov (vključno s presledki).

Naslovu razprave naj sledijo **ime** in **priimek**, **institucija**, **naslov**, **država** in **e-naslov** avtorja oziroma avtorice.

Razprave imajo slovenski **povzetek** (1.000–1.500 znakov) in **ključne besede** (5–8), oboje naj bo v kurzivi tik pred besedilom razprave. **Angleški prevod** povzetka (preveden naj bo tudi naslov razprave) in ključnih besed je postavljen na konec besedila (za bibliografijo).

Glavni tekst je obojestransko poravnan; lahko je razčlenjen na poglavja s podnaslovi (brez številčenja). Med odstavkoma ni prazne vrstice, prva beseda v novem odstavku pa je umaknjena v desno za 0,5 cm (razen na začetkih poglavij, za citati in za ilustracijami).

Sprotne opombe so oštevilčene tekoče (arabske številke so levostično za besedo ali ločilom). Količina in obseg posameznih opomb naj bosta smiselno omejena. Bibliografskih referenc ne navajamo v opombah, temveč v kazalkah v sobesedilu neposredno za citatom oziroma povzetkom bibliografske enote.

Kazalka, ki sledi citatu ali povzetku, v okroglih oklepajih prinaša avtorjev priimek in številko citirane ali povzete strani: (Juvan 42). Kadar avtorja citata navedemo že v sobesedilu, v oklepaju na koncu citata zapišemo samo številko citirane ali povzete strani (42). Če v članku navajamo več enot istega avtorja, vsako enoto po citatu oziroma povzetku v kazalki označimo s skrajšanim naslovom: (Juvan, *Literary* 42).

Citati v besedilu so označeni z dvojnimi narekovaji (« in »), citati v citatih pa z enojnimi (' in '); izpusti iz citatov in prilagoditve so označeni z oglatimi oklepaji. Daljši citati (štiri vrstice ali več) so izloženi v samostojne odstavke brez narekovajev; celoten citat je zamaknjen desno za 0,5 cm, njegova velikost je 10 pik (namesto 12), nad in pod njim pa je prazna vrstica. Vir citata je označen v oklepaju na koncu citata.

Ilustracije (slike, zemljevidi, tabele) so priložene v ločenih datotekah z minimalno resolucijo 300 dpi. Objavljene so v črno-beli tehniki. Položaj ilustracije naj bo označen v glavnem tekstu (Slika 1: [Podnapis 1]). Avtorji morajo urediti tudi avtorske pravice, če je to potrebno.

V **bibliografiji** na koncu članka so podatki izpisani po standardih MLA:

– članki v periodičnih publikacijah:

Kos, Janko. »Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca«. *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.

– monografije:

Juvan, Marko. *Literary Studies in Reconstruction. An Introduction to Literature*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011.

– zborniki:

Leerssen, Joep, in Ann Rigney, ur. *Commemorating Writers in Nineteenth-Century Europe*. Basingstoke in New York: Palgrave Macmillan, 2014.

– poglavja v zbornikih:

Novak, Boris A. »Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu«. *France Prešeren – kultura – Evropa*. Ur. Jože Faganel in Darko Dolinar. Ljubljana: Založba ZRC, 2002. 15–47.

– članek v spletni reviji:

Terian, Andrei. »National Literature, World Literatures, and Universality in Romanian Cultural Criticism 1867–1947«. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5 (2013). Splet. 21. 5. 2015.

– knjiga v podatkovni bazi:

García Landa, José Angel, in John Pier. *Theorizing Narrativity*. Berlin: De Gruyter, 2008. *eBook Collection (EBSCOhost)*. Splet. 15. 2. 2016.

– drugi spletni viri (URL dodati v primeru zahtevnejše identifikacije):

McGann, Jerome. »The Rationale of HyperText«. Splet. 24. 9. 2015. <<http://jefferson.village.virginia.edu/~jjm2f/rationale.htm>>.

GUIDELINES FOR AUTHORS

Primerjalna književnost (Comparative Literature) publishes original articles in comparative literature, literary theory, literary methodology, literary aesthetics, and other fields devoted to literature and its contexts. Multidisciplinary approaches are also welcome. The journal publishes articles in either Slovenian or (American) English, occasionally also in other languages. All published papers are peer-reviewed.

Articles should be submitted via e-mail: marijan.dovic@zrc-sazu.si.

Articles should be written in Word for Windows, Times New Roman 12, single-spaced, and **not longer than 50,000 characters** (including spaces, abstract, keywords, summary, and bibliography).

The full title of the paper is followed by author's **name, institution, address, country, and email address**.

Articles must have an **abstract** (1,000–1,500 characters, in italics) and **keywords** (five to eight), both set directly before the main text.

The **main text** has justified alignment (straight right and left margin) and can be divided into chapters with unnumbered subheadings. There are no blank lines between paragraphs. Each paragraph begins with the first-line indent of 0.5 cm (except at the beginning of a chapter, after a block quotation, or after a figure).

Footnotes are numbered (Arabic numerals follow a word or a punctuation directly, without spacing). They should be used to a limited extent. Footnotes do not contain bibliographical references, because all bibliographical references are given in the text directly after a citation or a mention of a given bibliographical unit.

Each **bibliographical reference** is composed of round brackets containing the author's surname and the number of the quoted or mentioned page: (Juvan 42). If the author is already mentioned in the accompanying text, the bracketed reference contains only the page number (42). If the article refers to more than one text by a given author, each respective reference includes a shortened version of the quoted or mentioned text: (Juvan, *Literary* 42).

Quotations within the text are in double quotation marks (“and”); quotations within quotations are in single quotation marks (‘ and ’). Omissions are marked with square-bracketed ellipses ([...]), and adaptations are in square brackets ([and]). Block quotations (four lines or longer) have a right indent of 0.5 cm, are set in Times New Roman 10 (not 12), and are preceded and followed by a blank line.

Illustrations (images, maps, tables etc.) should be provided in separate files at minimal resolution of 300 dpi. They are published in black and white. The preferred positioning of illustrations is marked in the main text (Figure 1: [Caption 1]).

The bibliography at the end of the article follows the MLA styleguide:

– Journal articles:

Kos, Janko. “Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca.” *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.

– Books:

Juvan, Marko. *Literary Studies in Reconstruction. An Introduction to Literature*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011.

– Edited volumes:

Leerssen, Joep, and Ann Rigney, eds. *Commemorating Writers in Nineteenth-Century Europe*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2014.

– Chapters in edited volumes:

Novak, Boris A. “Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu.” *France Prešeren – kultura – Evropa*. Eds. Jože Faganel and Darko Dolinar. Ljubljana: Založba ZRC, 2002. 15–47.

– Articles in e-journals:

Terian, Andrei. “National Literature, World Literatures, and Universality in Romanian Cultural Criticism 1867–1947.” *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5 (2013). Web. 21 May 2015.

– Books in databases:

García Landa, José Angel, and John Pier. *Theorizing Narrativity*. Berlin: De Gruyter, 2008. *eBook Collection (EBSCOhost)*. Web. 15 Feb. 2016.

– Other digital sources (if necessary, add URL to avoid ambiguity):

McGann, Jerome. “The Rationale of HyperText.” Web. 24 Sept. 2015. <<http://jefferson.village.virginia.edu/~jjm2f/rationale.htm>>.

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST ISSN 0351-1189
Comparative literature, Ljubljana

PKn (Ljubljana) 40.1 (2017)

Izdaja Slovensko društvo za primerjalno književnost
Published by the Slovene Comparative Literature Association
www.zrc-sazu.si/sdpk/revija.htm

Glavni in odgovorni urednik *Editor:* Marijan Dovič

Tehnični urednik *Technical Editor:* Andraž Jež

Uredniški odbor *Editorial Board:*

Darko Dolinar, Marko Juvan, Alenka Koron, Dejan Kos, Lado Kralj, Vanesa Mataj, Darja Pavlič, Vid Snoj, Jola Škulj

Uredniški svet *Advisory Board:*

Ziva Ben-Porat (Tel Aviv), Vladimir Biti (Dunaj/*Wien*), Lucia Boldrini, Zoran Milutinović, Katia Pizzi, Galin Tihanov (London), César Domínguez (Santiago de Compostela), Péter Hajdu (Budimpešta/*Budapest*), Jón Karl Helgason (Reykjavík), Bart Keunen (Gent), Janko Kos, Aleksander Skaza, Neva Šlibar, Tomo Virk (Ljubljana), Sowon Park (Santa Barbara), Peter V. Zima (Celovec/*Klagenfurt*)

© avtorji © *Authors*

PKn izhaja trikrat na leto *PKn is published three times a year.*

Prispevke in naročila pošiljajte na naslov *Send manuscripts and orders to:*
Revija Primerjalna književnost, Novi trg 2, 1000 Ljubljana, Slovenia.

Letna naročnina: 17,50 €, za študente in dijake 8,80 €.

TR 02010-0016827526, z oznako »za revijo«.

Cena posamezne številke: 6,30 €.

Annual subscription/single issues (outside Slovenia): € 35/€ 12.60.

Naklada *Copies:* 350.

PKn je vključena v *PKn is indexed/ abstracted in:*

Arts & Humanities Citation Index, Current Contents/ A&H,
Bibliographie d'histoire littéraire française, ERIH, IBZ and IBR,
MLA Directory of Periodicals, MLA International Bibliography, Scopus.

Oblikovanje *Design:* Narvika Bovcon

Stack in prelom *Typesetting:* Alenka Maček

Tisk *Printed by:* VB&S d. o. o., Flandrova 19, Ljubljana

Izid številke je podprlo *This issue is supported by:*

Ministrstvo za kulturo RS.

Oddano v tisk 1. junija 2017. *Sent to print on 1 June 2017.*