

Primerjalna književnost

PKn (Ljubljana) 37.2 (2014)

TEMATSKI SKLOP **Literatura in giblјive slike**

Barbara Zorman: **Giblјive slike in njihove teoretične refleksije (predgovor)**

Aleš Vaupotič: **Spletna razstava *Met kock: slovenska poezija v novih medijih* (predgovor)**

Thomas Elsaesser: **Kontingentnost in naključnost kot ruševini časa: besedilo, podoba in gibanje v *Saturnovih prstanih* W. G. Sebald**

Darكو Štrajn: **Načelo montaže in literatura: fragamentirana subjektivnost kot vsebina romana, filma in digitalnih form naracije**

Janez Strehovec: **Giblјive besede-podobe: elektronsko literarno besedilo v času filma, videa in interneta**

Ayşe D. Temiz: **»Dršenje počasnega bledega kaosa proti zahodu«: globina polja in *Prečkanje* v »čisto preteklost« ameriškega juga**

Ernest Ženko: **Literatura in film v kontekstu medijskega obrata**

Ana Beguš: **Internetne avtorske prakse kot pojavi sekundarne ustnosti**

Narvika Bovcon: **Jezik gibljivih slik v računalniških vizualizacijah literarnozgodovinske podatkovne zbirke**

Maja Murnik: **Od teksta k telesnemu: problematika telesa v Bouchardonovem in Volckaertovem delu *Loss of Grasp***

Aleš Vaupotič: **Teorija tehno-slike Viléma Flusserja**

Federica Ivaldi: **Odbojni učinek: formalni in strukturni vplivi kinematografije na literaturo**

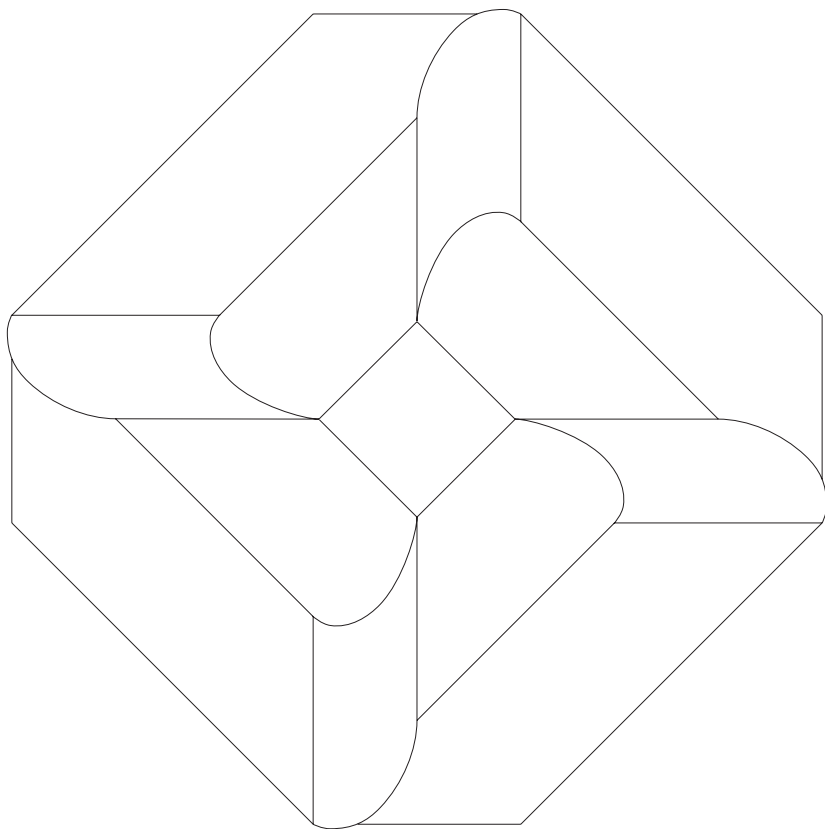
Matevž Rudolf: **Spremembe v recepciji filmskih adaptacij literarnih del v slovenski kinematografiji**

Leonora Flis: **Joe Sacco in literarno novinarstvo v podobi stripa – žanrski preplet literature, stripa, novinarstva in zgodovine**

TEMATSKI SKLOP **Literatura in giblјive slike**

- 1 Barbara Zorman: **Giblјive slike in njihove teoretične refleksije (predgovor)**
- 17 Aleš Vaupotič: **Spletna razstava *Met kock: slovenska poezija v novih medijih* (predgovor)**
- 25 Thomas Elsaesser: **Kontingentnost in naključnost kot ruševini časa: besedilo, podoba in gibanje v *Saturnovih prstanih* W. G. Sebald**
- 39 Darko Štrajn: **The Principle of Montage and Literature: Fragmented Subjectivity as the Subject-matter in Novel, Film and in Digital Forms of Narration**
- 55 Janez Strehovec: **Giblјive besede-podobe: elektronsko literarno besedilo v času filma, videa in interneta**
- 73 Ayşe D. Temiz: **“The slow pale chaos drift west”: Depth of Field and *The Crossing* into the “Pure Past” of the American South**
- 93 Ernest Ženko: **Literatura in film v kontekstu medijskega obrata**
- 109 Ana Beguš: **Internetne avtorske prakse kot pojavi sekundarne ustnosti**
- 119 Narvika Bovcon: **Jezik giblјivih slik v računalniških vizualizacijah literarnozgodovinske podatkovne zbirke**
- 135 Maja Murnik: **Od teksta k telesnemu: problematika telesa v Bouchardonovem in Volckaertovem delu *Loss of Grasp***
- 151 Aleš Vaupotič: **Teorija tehno-slike Viléma Flusserja**
- 165 Federica Ivaldi: **The “Rebound Effect”: Formal and Structural Influences of Cinema on Italian Literature**
- 181 Matevž Rudolf: **Spremembe v recepciji filmskih adaptacij literarnih del v slovenski kinematografiji**
- 195 Leonora Flis: **Joe Sacco in literarno novinarstvo v podobi stripa – žanrski preplet literature, stripa, novinarstva in zgodovine**

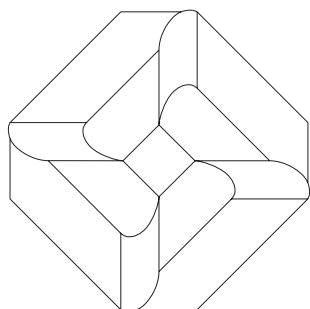
DODATEK



Tematski sklop / Thematic section

Uredila / *Edited by*

Barbara Zorman in Aleš Vaupotič



Gibljive slike in njihove teoretične refleksije (predgovor)

Barbara Zorman

Pričujoči tematski sklop prinaša izbor razprav, prvič predstavljenih na 11. mednarodnem kolokviju »Literatura in gibljive slike/Literature and Moving Pictures«, s katerim se je v septembru 2013 začel niz kolokvijev, posvečenih raziskovanju vezi med literaturo ter drugimi umetnostmi.

Barthes v delu *La Chambre Claire: Note sur la photographie* (1980) opiše *punctum* kot zbodljaj, s katerim fotografija (pri)zadene in obenem osmisli gledalca. Podobno se zdi vstop jezika v razmerje s podobo smiselno predvsem kot razpiranje lastni ranljivosti, saj se le v soočanju s svojimi mejami ustvarjajo možnosti za njihovo preseganje. Razmislek o razmerjih med literarnim in vizualnim se zdi uporabno začeti z vprašanjem o njihovih semiotičnih, medijskih vidikih in najprej opozoriti na razliko med tradicionalnimi dvodimenzionalnimi slikami ter sodobnimi – ki so bistveno določene s »tehnó – imaginativno paradigmo«, kot jo poimenuje Vilém Flusser – torej avdiovizualnimi podobami. Te gre nadalje razvrščati v okviru filma in videa ter interaktivnih umetnosti. Obenem pa je mogoče razmerje med besedo in podobo reflektirati tudi v razpravah o kognitivnih procesih, ki pogojujejo literaturo. Branje in pisanje literarna veda namreč pogosto ponazarja z nizom, zaporedjem miselnih podob. Darja Pavlič v študiji »Pesniške, mentalne in druge podobe« (2010) ugotavlja, da se je literarni termin »podoba« uveljavil kot posledica »metonimičnega prenosa z gradiva na izdelek: podobe oz. notranje slike so bile gradivo za metafore in komparacije, z istim izrazom pa so označevali tudi končni izdelek, torej metafore in komparacije« (245). Začetek teoretičnega preučevanja mentalnih podob sega vsaj do Aristotela, ki je s tezo, da mišljenje ni mogoče brez predstavnihih podob (*phantásmata*), odprl dispute o primerljivosti misli s čutnimi pojavi. Med starejšimi avtoritetami na področju teorije mentalnih podob Darja Pavlič izpostavlja še Thomasa Hobbsa, saj iz njegove

senzualistične teorije izvira razširitev pomena 'podobe' z območja vizualne zaznave na kateri koli čut. Angleški avtorji iz 18. stoletja, ki so se ukvarjali z literarno vedo, za njimi pa nemški estetik iz 19. stoletja, so v svoj besednjak sprejeli pojem podoba, s katerim so med drugim označevali obnovljeno čutno zaznavo. Podobe, ki izvirajo iz zaznavanja, so obravnavali kot gradivo, s katerim pisatelji ustvarjajo svoja dela. V času filozofskega empirizma se je torej z besedo *image* zgodilo to, kar je s stališča literarne vede najbolj zanimivo: postala je literarni termin. Ray Frazer, ki se je ukvarjal z izvorom literarnega termina *image*, je ugotovil, da klasična

retorika renesančne dobe pojma podoba ni poznala, pač pa je govorila o figurah – tehnikah izražanja (239–40).

Z razvojem moderne misli je tudi na razmišljanje o literaturi vplivala prevlada vizualnega zaznavanja nad drugimi kanali percepcije; stvarni svet naj bi se umetniško najbolj prepričljivo zrcalil v slikah. Tako je razumevanje pisanja in branja literature postalo (v veliki meri) ustvarjanje podob. Tudi v dvajsetem stoletju so bile vizualne metafore v ospredju literarno teoretičnih razprav. Viktor Šklovski študijo *Iskusstvo kak priem* (1917) uvede s trditvijo: »Umetnost je mišljenje v podobah«, ki jo v nadaljevanju korigira, posebej z ločevanjem prozne podobe, ki je sredstvo abstrakcije, ter pesniške podobe, ki je sredstvo jezika. Šklovski kot bistvo literarnega umetniškega postopka izpostavi oteževanje oblike, to pa se dogaja s selekcijo izrazov, ki tvorijo tekst; teoretsko razumevanje poezije temelji predvsem na razumevanju zakonov pesniškega jezika. Roman Ingarden se je v delu *Das literarische Kunstwerk* (1931) mentalnim podobam približeval prek »shematiziranih aspektov«, tekstualnih indicev o plasteh predstavljenih predmetnosti, ki v zaznavah bralcev sprožijo tvorjenje literarnih podob, le-to pa naj bi temeljno zaznamovala nedoločenost, odsotnost določenih označevalnih atributov. Ingardnovo teorijo je nadgradil Wolfgang Iser, ki je v študiji *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (1976) utemeljil podobo kot osrednjo kategorijo predstave. Iser nadaljuje Ingardnovo premiso o nedoločenosti literarno predstavljenih predmetnosti; zapiše, da se bralcu ob soočenju s filmsko priredbo oziroma ponazoritvijo prej prebrane romana pokaže, kako optično uborne so pravzaprav naše podobe ob branju. Prav pomanjkanje vizualne specifike pa pogojuje polno udeležbo prejemnika v bralnem dejanju – optična nespecifičnost bralnih konkretizacij naj bi namreč dokazovala, da te predstave lika ne osvetljujejo kot predmet, temveč kot nosilca pomena. Iser nadaljuje, da razočaranje nad filmsko priredbo literature, na primer v trenutku, ko na platnu ugledamo znani literarni lik, izvira iz dejstva, da je iz filmske/fotografske materije odstranjen njegov človeški agens. Medtem ko naj bi predstavi svet, ki ga proizvede literatura, za njegovega bralca bil živ in dostopen v sedanjiku, je fotografija preteklost, v katero gledalec ne more vstopiti. Refleksija podob kot izhodišče razmerja med literaturo in fotografijo/filmom je osrednjega pomena v priredbenih študijah. Tomas Leitch v članku »Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory« (2003) sistematično izpostavi temeljne napake pri primerjanju literature in filma, pri tem pa nasprotuje enačenju filma s fotografijo (kot podstatjo filma), ki je zelo pogosto v tovrstnih primerjavah, pa tudi prepričanju, da je gledalčeva domišljajska aktivnost ob gledanju filma manjša kot ob branju. Enačenje filma s fotogra-

fijo, meni Leitch, spregleduje dejstvo, da filmi ne temeljijo le na vizualnih kodah, temveč tudi na interpretaciji zvokov, glasbe, gibanja, tišine ... Prav tako je zmotno prepričanje, da film zaradi preobilja vizualnih informacij ne ustvarja praznih mest, ki bi gledalcem dopuščala kreacijo lastnih predstav. Prvič zaradi dejstva, da film gledalcu predstavi le izsek iz diegetskega prostora in časa; celoto mora gledalec sestaviti z lastno participacijo v dogajanju. Poleg tega pa danes vemo tudi, da dojemanje literarnih oziroma avdiovizualnih vsebin ne temelji zgolj na »notranjem gledanju«. Sodobne interpretacije dojemanja umetniških del se pogosto opirajo na dognanja kognitivne znanosti, v kateri se ena od osrednjih razprav še vedno nanaša na vprašanje, ali možgani obdelujejo podatke prvenstveno prek konceptualnih oziroma propozicionalnih struktur, ki so analogne verbalnim opisom razmerij, lastnosti itd., ali pač podatke o svetu prezrcalijo v svoje celice prek slikovne reprezentacije, v smislu natančnega podajanja prostorskih odnosov med točkami. V zadnjih desetletjih pa je v diskusijah o mentalnih podobah opazna svojevrstna fluidnost, nejasnost meje med vizualnim in verbalnim, obenem pa tudi prepričanje, da kognicija temelji na večplastnih reprezentacijskih sistemih. Stephen Kosslyn, denimo, z W. L. Thompson in G. Ganis v študiji *The Case for Mental Imagery* (2006) na primeru empiričnih raziskav delovanja možganov ugotavlja, da so tovrstne reprezentacije pravzaprav hibridne, da torej prvenstveno uporabljajo prostor v možganskem korteksu za predstavljanje prostora v svetu, obenem pa to interpretirajo z abstraktnejšimi konceptualnimi kodami (9–10). Razprave se torej bližajo ugotovitvi, da verbalizacija in vizualizacija nista strogo ločena, temveč prepletena kognitivna procesa. Vse pomembnejši postajajo tudi izsledki o vplivu telesnih in afektivnih odzivov pri recepciji; življenje v (avdiovizualni) tekst se na primer poraja prek zavestnih kot tudi polzavestnih, avtomatičnih odzivov, na primer z nehotenimi mišičnimi reakcijami ob zaznavi določenih zvokov ali gibanja. Kako torej naše dojemanje umetniških vsebin pogojujejo mediji, materialni nosilci, telesa? S tem vprašanjem se vračamo k semiotičnim vidikom razmerja med besedo in podobo; to v sodobni teoriji ne deluje več na principu dihotomije, pač pa dialoga, stapljanja, hibridnosti. Ena od polemičnih trditev *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (1994) W. J. T. Mitchella je, »da je medsebojno delovanje slik in besedil sestavni del reprezentacije: vsi mediji so mešani mediji in vse upodobitve so heterogene; ne obstajajo 'izključno' vizualne ali besedne umetnosti, čeprav je želja po prečiščevanju medijev ena od osrednjih utopičnih potez modernizma« (23). Radikalnost te trditve avtor kasneje korigira; splošnost podobe/besedila kot simbola heterogenosti reprezentacije in diskurza naj ne bi pomenila pomanjkanja pozornosti do snovne, oblikovne in zgodovinske specifičnosti posamič-

nega medija. Obenem pa trenje različnih reprezentacij in kodov znotraj umetniškega dela teoretiku lahko ponudi vzvod, s katerim se obravnavano delo kot tudi njegov odnos do lastnega in drugih umetniških medijev prikaže v novi luči.

Razprave v pričujoči številki *Primerjalne književnosti* razmerje med literaturo in gibljivo sliko osvetljujejo v dialogu različnih disciplin in pristopov. Izpostavljen je problem besedilnega prečenja znakovnih sistemov, transkodiranja, pa tudi uporabnost literarnih študij na področjih filma in videa ter obratno; osvetljena so razmerja med literarnimi, filmskimi, medijskimi in vizualnimi študijami, teorijo novih medijev itn. Predstavljena je tudi kriza pojma avtorstva in z njim povezanega dela ter pravic, ki je vzniknila s prenosom besedil v domeno novih medijev. Razprave izhajajo iz trenj, protislovij, neskladij, robov, ki se razpirajo v gibanju literarnih vsebin na ekranih.

Thomas Elsaesser se v prispevku »Kontingentnost in naključnost kot ruševini časa: besedilo, podoba in gibanje v *Saturnovih prstanih* W. G. Sebald« posveča romanu W. G. Sebald, ki se tke skozi preplet besedila in fotografij. Slednje v procesu branja razkrivajo motivno ponavljanje in prelivanje; tako iz niza fotografij nastajajo zgodbe, ki so lahko vzporedne ali celo kontrapunktne besedilom. Tovrstna percepcija sosledja fotografij pa v knjigi ustvarja svojevrstno iluzijo gibanja, ki spominja na predfilmsko napravo »Daumenkino«. Elsaesser opozarja, da Sebald film prevaja nazaj v knjigo; s tem bralcu ponuja možnost, da film ponovno odkrije, ga na novo izumi. Potopitev kina v knjigo pa obenem literaturo spodbuja, da v 21. stoletju znova odkrije gibanje in premikanje, ki ne sledi nujno linearnim zapletom in vzročnemu sosledju dogodkov. S stopinjami in osamljenimi tavanji, potovanji z vlakom in s trajektom, z vračanji in s krožnimi potmi, ki oblikujejo srečanja v Sebaldovi fikciji, nastajajo nove pripovedne poti in pripovedne tehnike, piše Elsaesser, ki svoje razumevanje Sebald izpeljuje iz (nemogoče) hermenevtike kontingentnosti – naključja ali možnosti.

Darko Štrajn se v izhodišču prispevka »Fragmented Subjectivity as The Subject-Matter in Novel, Film and in Digital Forms of Narration« podobno kot Elsaesser ukvarja s potapljanjem kinematografskih principov v literaturo in posledic tega procesa za razvoj obeh medijev; izhodiščno zastavljene teme naposled osvetli kot vzvode transformacije konstrukcij družbenih realnosti v množični kulturi. Avtor se vseskozi vrača k vprašanju »demontaže«, ki se implicitno pojavi že v razmišljanju o enem prvih literarnih poskusov montiranja fragmentov realnosti, Döblinovem romanu *Berlin-Aleksanderplatz* – vzpostavljenem v dialogu z Benjaminovo refleksijo v eseju, naslovljenem *Križa romana*. Filmskost tega romana je nadalje izpostavljena v analizi del, ki so skušala Döblinov tekst prirediti zakonom ekrana.

na, zlasti v Fassbinderjevi televizijski seriji, ki uporabi filmsko tehnologijo osvetljave in zvoka za vnovično spajanje elementov, in tako »demonтира« Döblinovo konstelacijo motivov in likov. V sklepnem delu avtor pojem montaže reflektira v luči digitalne dobe; v stapljanju specifik med različnimi znakovnostmi in subjektivnostmi pripoved digitalnih medijev izhaja iz demontaže resničnosti oziroma umestitve imaginarnega v jedro realnosti.

Tudi **Janez Strehovec** v razpravi »Giblјive besede-podobe: elektronsko literarno besedilo v paradigmi filma, videa in interneta« montažo izpostavi kot enega temeljnih principov, s katerim je kinematografska paradigma zaznamovala 20. stoletje. Težišče razprave je usmerjeno v gibanje besed oziroma v novomedijski pojav »filma verbalnih vsebin«, za katerega je avtor ustvaril izraz »beseda-podoba-telo v gibanju«; ta predstavlja izziv za teorijo, saj širi koncept besedilnosti na področje neverbalnih označevalcev, obenem pa je njegov obstoj pogojen z novomedijskimi parateksti. Učinkovanju takega besedila se Strehovec pribliжуje s pomočjo teorije videa in filma, na primer z Bonitzerjevo teorijo madeža, motnje v toku besedila, ki spodmakne običajni dispozitiv branja. Elektronsko giblјivo poezijo Strehovec nadalje vzporeja z videom, pri čemer se naveže na teorijo Maurizia Lazzarata in kot skupno točko poudari tematiziranje ontološke predpostavke njunih medijskih podlag.

Ayşe D. Temiz se osredinja na (avto)refleksijo filmskega in literarnega medija, ki se generira z napetostjo med opisom in pripovedjo. Avtorica se v razpravi »'The slow pale chaos drift west': Depth of Field and *The Crossing* into the Pure Past of the American South« najprej posveti literarnim in filmskim modernističnim eksperimentom, ki so sledili razpadu linearnega časa: pri tem izhaja iz Deleuzovega koncepta »podoba-kristal«; le-ta se osvobodi podrejenosti dogajanju in se naveže na časovnosti, ki so tuje sedanjosti lika/gledalca in jih ni preprosto umestiti v preteklost. Avtorica analizo te nove podobe časa opira na dva koncepta virtualnega časa, najde ju v Bergsonovih oziroma Leibnizovih delih: »čisto preteklost« in »nesomožne svetove«; prek obvoza k Nietzscheju se nato vrne k izhodišču Deleuzovega raziskovanja Leibnizovih »nesomožnih svetov« v povezavi z njegovo shemo zaznavanja skozi monade; tega predstavi z branjem postapokaliptičnega sveta v romanu Cormaca McCarthyja *The Crossing*.

Ernest Ženko v razpravi »Literatura in film v kontekstu medijskega obrata« razmerje med literaturo in filmom v dialogu z Williamom C. Johnsonom oziroma s tradicionalnim stališčem duhoslovnih ved osnuje na razumevanju sprememb v razvoju zavesti oziroma razlike med njima izpostavi kot zunanji izraz evolucije zavesti. Razprava v nadaljevanju z analizo medijev v različnih zgodovinskih kontekstih izpostavi temeljno načelo tovrstnega nadomeščanja in izpodrivanja: zapolnitev nečesa, kar je

bilo izpraznjeno. V sklepu pa avtor izvede obrat od tradicionalnega odnosa med zavestjo in medijem, ko z McLuhanom, predvsem pa s Kittlerjem meni, da so mediji določujoči element zavesti in ne obratno. Prehod od literature k filmu v tej luči ni odgovor na spremembo zavesti, temveč šele zamenjava medija povzroči spremembo v zavesti, in tako medijski obrat poveže z medijskim materializmom ter medijskim determinizmom.

Ana Beguš v študiji »Internetne avtorske prakse kot pojavi sekundarne ustnosti« poda nekaj pogledov na zgodovinski razvoj avtorstva na podlagi konceptov različnih kultur pisnosti, ki so se razvili v Torontski šoli komunikacije, in sicer kulture primarne ustnosti, kulture pisnosti ter kulture sekundarne ustnosti. Za razumevanje avtorstva v okviru kulture primarne ustnosti sta pomembni eksplicitna medbesedilnost – mogoča je predvsem v družbah, kjer kulturne vsebine niso konceptualizirane kot intelektualna lastnina – ter izrazito participatoren odnos udeležencev v sporazumevanju. Z razvojem in vseprisotnostjo elektronskih tehnologij v drugi polovici 20. in začetku 21. stoletja pride do reaktualizacije nekaterih zgoraj navedenih značilnosti primarne ustnosti, vendar pri tem ne gre za preprosto vračanje v preteklost, pač pa za sekundarno ustnost, torej specifičen preplet primarno ustne in pisne tradicije.

Narvika Bovcon v članku »Jezik gibljevih slik v računalniških vizualizacijah literarnozgodovinske podatkovne zbirke« pregleda različne možnosti povezovanja in medsebojnega preoblikovanja literature in gibljevih slik. Kot referenčne medije, ki posredujejo v tem povezovanju, obravnava film, video in digitalno podobo. Ugotavlja, da je t. i. diagramsko mišljenje, ki se je razvijalo tudi prek projekta *Enciklopedije* Diderota in D'Alemberta, mišljenjski model, relevanten za razumevanje problematike vizualizacije podatkov, npr. v sodobni digitalni humanistiki. V drugem delu članka avtorica predstavi projekt, ki ga je izvedla s svojimi študenti na Fakulteti za računalništvo in informatiko Univerze v Ljubljani. Predstavljena je vrsta različnih vizualizacij podatkovne zbirke *WomenWriters*, v kateri so zbrani podatki o literarni zgodovini literarnih avtoric – na spletu dostopna zbirka je že dosegla obseg, ki omogoča interpretacijo njene vsebine, sicer pa projekt seveda še teče in se razvija. Praviloma dinamične vizualizacije, ki so nastale, in ki jih Bovconova komentira, ilustrirajo priložnosti in omejitve računalniške in oblikovalske obdelave kvantitativnih podatkov z vidika literarne vede in humanistike nasploh.

Maja Murnik v svojem besedilu »Od teksta k telesnemu in materialnemu: problematika telesa v Bouchardonovem in Volckaertovem delu *Loss of Grasp*« predstavi prehod v obravnavi telesa na področju raziskav novih medijev od (pretiranega) poudarjanja duhovne in netelesne substance kybersveta k poudarjenemu zanimanju za človeško telo in njegove

modifikacije ter razširitve v z elektronskimi tehnologijami in z internetom preoblikovanem svetu. Telo se, kot pokaže avtorica, transformira tako v realnem svetu kot v digitalnih svetovih, tako kot npr. predmeti v internetu reči. Metodološko se naveže na fenomenologijo Mauricea Merleau-Pontyja ter njegov koncept telesne sheme, ki pomembno dopolnjuje bolj na zavest vezan koncept telesne podobe. V razpravi je predstavljenih več interpretacij novomedijskih literarnih del avtorjev Shelley Jackson, Sergea Bouchardona in Ruija Torresa.

Aleš Vaupotič v članku »Teorija tehno-slike Viléma Flusserja« predstavi Flusserjevo razlikovanje med poplavo slikovitih podob, ki je zasičila svet od sredine 20. stoletja naprej, in slikami, ki so se nanašale na človeške predstave, npr. na podlagi zaznavanja sveta. Flusserjevo razlikovanje med t. i. starimi slikami in tehniškimi slikami je po piščevem mnenju pomemben metodološki aparat za razumevanje gibljivih slik, naslovnega koncepta tega tematskega zbornika. Tehno-slike sicer nedvomno so dvodimenzionalne slike – sicer pogosto obogatene z večpredstavnostjo, vendar pa jih je treba razumeti v okvirih bistveno drugačne paradigme resničnosti kot stare slike – tehno-slike so slikovni nadomestki besedil, neposredno se ne nanašajo se na nič drugega kot besedila, npr. teorije. Flusserjev komunikološki pogled na problematiko sodobnih medijev postavlja produktiven metodološki odgovor na vprašanja, ki nam jih sodobnost zastavlja na vseh ravneh naših življenj – pozicije komunikacijskih partnerjev in njihovo obravnavanje sporočil in njihovih nosilcev predstavljajo raven, na kateri se zadržujejo analize posameznih medijev, npr. videa, filma, kina ali knjige, Vaupotič pa flusserjevsko analizo medosebnega sporazumevanja poveže tudi z Bahtinovo teorijo dialoškosti.

Prispevek **Federice Ivaldi** »The Rebound Effect: Formal and Structural Influences of Cinema on Italian Literature« se osredinja na daljnosežni vpliv filmskega jezika na literarno pripovedništvo; tega preučuje predvsem v domeni koncepta, ki ga Gérard Genette definira kot odbojni učinek enega medija na drugega. Avtorica v interpretacijah Pasolinija, Tabucchija in Camillerija prevprašuje proces, v katerem skuša literatura avtorefleksivno motriti vzpostavljanje časa in prostora in obenem imitirati filmski model, preučuje možnosti prenosa literarnega opisa v filmsko naracijo, narativno vlogo, ki jo posebni položaj filmskega pripovedovalca narekuje drugim piscem, se sprašuje o možnosti elipse avtorskega glasu v literaturi ter v sklepu izpostavi potencialne spremembe v bralčevem horizontu pričakovanj, pogojene z novimi funkcijami, ki jo je v produkcijo in druge elemente literarnega sistema vnesel vpliv kinematografije.

Iz transkodiranja literature v film izhaja tudi **Matevž Rudolf**, ki v prispevku »Spremembe v recepciji filmskih adaptacij literarnih del v sloven-

ski kinematografiji« detektira premike v recepciji razmerja med slovensko literaturo in filmom, zlasti s kritiškimi zapisi o filmskih adaptacijah književnosti. Rudolf opozarja na dejstvo, da je bilo v obdobju do leta 1991 po literarnih delih posnetih kar 40 odstotkov vseh slovenskih filmov, zato so filmsko umetnost številni pisci označevali kot žrtev literature, ki filme nasilno »litalizira«. Obenem opozarja na dejstvo, da je za negativno kritiško recepcijo adaptacij pomembno tudi dejstvo, da je književnost v tem obdobju pomenila kanal, po katerem je v film vdiral ideološki vpliv. V poosamosvojitvenem obdobju se je ob zmanjšanem številu (na 20 %) adaptacij in bistvenem premiku v motivaciji izbire za prenos literarnih del na film spremenil tudi odnos do filmskih adaptacij, za katere avtor ugotavlja, da v sodobni slovenski kritiški recepciji pridobivajo na veljavi.

Študija **Leonore Flis** »Joe Sacco in literarno novinarstvo v podobi stripa – žanrski preplet literature, stripa, novinarstva in zgodovine« se ukvarja s prenosom zgodovine v umetniško delo, zlasti v delu Joeja Sacca. Njegovo literarno novinarstvo je oblika pripovedi, ki prepleta objektivne opise in orise empirične stvarnosti s subjektivnimi vizualnimi predstavami in prvoosebni izpovedmi avtorja in prič opisanega dogodka. Razprava, ki se posveča predvsem delom *Footnotes in Gaza* (2009) in *Palestine* (1996), med drugim opozarja na tisto, kar ostaja neizrečeno in neizrisano med stripovskimi okviri kot prostor gledalčevega uvida.

Moving Pictures and Their Theoretical Reflections (Foreword)

Barbara Zorman

This thematic block offers a selection of contributions that were first presented at the Eleventh International Colloquium “Literatura in gibljive slike / Literature and Moving Pictures,” held on 12 and 13 September 2014 in Koper as the first from a series of colloquia dedicated to studying the connections between literature and other arts.

In *Camera Lucida*, Barthes describes the concept of *punctum* as wounding, by which the photograph affects and at the same time assigns meaning to the viewer. Similarly, it seems that the entry of language into the relationship with the image makes sense primarily as a form of opening up to its own vulnerability because it is only in confronting its own boundaries that opportunities are created for transcending them. Reflecting on the media aspects of the relationship between language and pictures, it seems useful to start from the semiotic perspective and draw attention to the difference between traditional two-dimensional pictures and contemporary ones, which are essentially determined by the “techno-imaginative paradigm,” as Vilém Flusser terms it; that is, audio-visual images. These are further classified within the framework of film, video, and interactive art. At the same time, it is also possible to reflect on the relationship between word and image in discussions of the cognitive processes that give rise to literature. Literary studies often illustrates reading and writing as a series or sequence of mental images. In her study “Pesniške, mentalne in druge podobe” (Poetic, Mental, and Other Images; 2010), Darja Pavlič notes that the literary term *image* has established itself as a result of “metonymic transfer from material to product: images or internal pictures were material for metaphors and comparisons, and the same expression was also used for the end product; that is, metaphors and comparisons” (245). The beginning of the theoretical study of mental imagery goes back at least to Aristotle, whose thesis that thinking is not possible without representative images (*phantasmata*) opened a debate on the comparability of thought to sensory phenomena. Among the older authorities on the theory of mental images, Darja Pavlič highlights Thomas Hobbs because his

sensualist theory is the origin of expanding the meaning of *image* from the realm of visual perception to any sense. English authors of the eighteenth century that dealt with literary studies, followed by German aesthetics from the nineteenth century,

adopted the concept of the image into their vocabulary; among other things, they used it to refer to renewed sensory perception. They treated images derived from perception as material with which writers create their works. During the time of philosophical empiricism, the word *image* thus underwent what is most interesting from the point of view of literary studies: it became a literary term. Ray Frazer, who dealt with the origin of the literary term *image*, determined that the classical rhetoric of the Renaissance era was unfamiliar with the notion of the image, and instead spoke about figures or techniques of expression (Pavlič 239–40).

With the development of modern thought, thinking about literature was also affected by the dominance of visual perception over other channels of perception; the real world was felt to be most artistically convincing when reflected in pictures. Thus, understanding the writing and reading of literature (largely) became the creation of images. In the twentieth century as well, visual metaphors were at the forefront of literary theory discussions. Viktor Shklovski introduced his study *Iskusstvo kak priem* (1917) with the assertion: “Art is thinking in images,” which he modified on the following pages, especially by differentiating the prose image, which is a means of abstraction, and the poetic image, which is a means of language. He went on to distinguish between “prose image” which is “an abstraction of the object’s characteristics”, and poetical imagery as one of the devices of poetic language. It seems that for Shklovsky, theoretical understanding of poetry is founded primarily on the analysis of the laws of poetic language and less of the mental visions such defamiliarised language produces. In his study *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft* (1931) Roman Ingarden approached the creation of mental images through the concept of “schematised aspects” – textual indices which trigger the creation of mental images in readers’ perception. These textual and consequently internal representations are always incomplete, conveying only certain aspects of the represented objects. For Wolfgang Iser, who in *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (1976/2001) established the image as the central category of the reading process, such “indeterminacies” represented one of the main strengths of the literary texts. Viewing a fictional character in a film adaptation, after having read its source text (novel), we realise how “optically poor” our mental images during reading are. But such “optical poverty” is the “indication of the fact that [these images] illuminate the character, not as an object, but as a bearer of meaning” (217). Iser draws on Stanley Cavell (*The World Viewed*, 1971) when he claims that the disappointment with the cinematic adaptation of literature has its origin in the fact that its human agent has been removed from the cinematic/photographic medium; while the imaginary world produced by literature is considered alive

for its reader, it is not the same with a photograph: “reality in a photograph is present to me, while I am not present to it” (23). Reflection on images as a starting point of the relationship between literature and photography or film is central to studies of adaptations. In his article “Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory” (2003), Tomas Leitch systematically exposes fundamental flaws in comparing literature and film, whereby he objects to equating film with photography (as the basis of film), which is very common in such comparisons, as well as to the belief that the viewer engages in less imaginative activity while watching a movie than when reading. According to Leitch, equating a film with a photograph overlooks the fact that film is based not only on a visual code, but also on the interpretation of sounds, music, movement, silence, and more. Likewise erroneous is the conviction that because of its abundance of visual information film does not allow viewers to create their own conceptions about the story-world. First this is due to the fact that a film presents the viewer with only a fragment of diegetic space and time; the viewer must compile the whole from his own participation in the events. In addition, today it is also known that the perception of literary and audiovisual content is not based only on “internal viewing.” Modern interpretations of the perception of works of art often rely on the insights of cognitive science, one of the central discussions of which still asks whether mental images are essentially “propositional” or rather “depictive” (*The Case for Mental Imagery*, S. Kosslyn with W.L. Thompson and G. Ganis, 2006). It seems, though, that the distinction between the propositional and the depictive format does not correspond completely to the difference between the visual and the verbal representation. Furthermore, recent studies in this field describe mental imagery as hybrid representations: they interpret data by means of depicted space but also partly through more abstract, nondepictive information (Kosslyn 19). We know, thus, that verbalisation and visualisation are not strictly separate, but interwoven cognitive processes. Findings on the impact of physical and affective responses in reception are also becoming increasingly important; identification with the text, for example, arises through conscious as well as automatic responses, such as involuntary muscular reactions upon sensing certain sounds or movements. How, then, is one’s perception of art conditioned by the media, by material carriers, by bodies? This question leads back to the media aspects of the relationship between word and image; in modern theory, this no longer operates on the principle of dichotomy, but of dialogue and hybridity. One of the polemical claims of W. J. T. Mitchell’s *Picture Theory* (1994) is “that the interaction of pictures and texts is constitutive of representation as such: all media are mixed media, and all representations are heterogeneous; there are no ‘purely’ visual or verbal arts,

though the impulse to purify media is one of the central utopian gestures of modernism” (5). The author later modifies the radical nature of this claim; the universality of the images/text as a symbol of the heterogeneity of representation and discourse does not mean a lack of attention to the material, design, and historical specificity of an individual medium. At the same time, the friction between various representations and codes within an artwork can help us to a better understanding of particular arts, media and their relations.

The discussions in this thematic issue shed light on the relationship between literature and the moving picture in the dialogue between different disciplines and approaches. It highlights the problem of textually crossing semiotic systems, transcoding, and the applicability of literary studies in film and video, and vice versa; it sheds light on the relationship between literary, film, media, and visual studies, theory of new media, and so on. It also presents the crisis of the concept of authorship and the related work and rights that arose with the transfer of texts in the domain of new media. The discussions in this issue stem from the tensions, contradictions and paradoxes that open up in the movement of literary content on the screen.

In his article *Contingency and Coincidence as the Ruins of Time: Text, Image and Motion in W. G. Sebald's *The Rings of Saturn** **Thomas Elsaesser** focuses on W. G. Sebald's novel, which weaves through a combination of text and photos. In the reading process, the photos reveal repeating and mixing motifs; thus a series of photographs creates stories that can be parallel or even counterpoints to the text. This kind of perception of the sequence of photographs in the book creates a unique illusion of movement, which is reminiscent of the pre-cinematic flip book. Elsaesser points out that Sebald translates “cinema” back into his books; this offers the reader the opportunity to “re-discover” and reinvent the cinema. At the same time, the immersion of cinema into the book encourages literature in the twenty-first century to rediscover motion that does not necessarily follow a linear plot and causal sequence of events. “The footsteps and lonely wandering, the train journeys and the crossing by ferry, the backtracking and circular routes that shape the encounters in Sebald's fiction”, can create new narrative paths and narrative techniques, writes Elsaesser, who derives his understanding of Sebald from the (impossible) hermeneutics of contingency: chance or possibility.

In the introduction to his article “Fragmented Subjectivity as the Subject-Matter in Novel, Film and Digital Forms of Narration”, **Darko Štrajn**, like Elsaesser, engages in how cinematographic principles have been submerged in literature, and the implications of this process for the development of both media. The topics he sets up at the outset are then

highlighted as means of transforming constructions of social reality in mass culture. The author continually returns to the issue of “de-montage,” which already implicitly appears in the reflection on one of the first literary attempts at mounting fragments of reality, Döblin’s novel *Berlin Alexanderplatz* – established in dialogue with Benjamin’s reflection in his essay “The Crisis of the Novel.” The movie-like nature of this novel is further highlighted in the analysis of works that sought to adapt Döblin’s text for the screen, especially in Fassbinder’s television series, which uses film lighting and sound to join elements back together, and thus “de-montage” Döblin’s constellation of motifs and characters. In his conclusion, the author reflects the concept of montage in the light of the digital age; in the fusion of the specifics of the various semiotic characters and subjectivities, the narrative of digital media results from the de-montage of reality or the placement of the imaginary in the core of reality.

In his article “Flexible Word-Images: Electronic Literary Text in the Paradigm of Film, Video and the Internet”, **Janez Strehovec** also highlights montage as one of the fundamental principles with which the cinematic paradigm marked the twentieth century. The focus of the discussion is oriented to the movement of words, resulting in a “film of words” for which the author has coined the expression “word-image-movement”. This presents a challenge for theory because it expands the concept of textuality to include non-verbal markers and its existence is conditioned by the new media para-texts. Strehovec analyzes the effects of such text using video and film theory; for example, Bonitzer’s stain theory (a disruption in the flow of the text that upsets the normal reading dispositive). Strehovec further parallels flexible electronic poetry with video, in which he follows Maurizio Lazzarato’s theory and emphasizes thematization of the ontological assumption of their media bases as a common point.

Ayşe D. Temiz focuses on (self-)reflection of film and literary media, which is (also) generated by the tension between description and narration. The author’s article “‘The Slow Pale Chaos Drift West’: Depth of Field and *The Crossing* into the ‘Pure Past’ of the American South” first addresses literary and film modernist experiments that followed the collapse of linear time. This is derived from Deleuze’s concept of the “crystal-image,” which is freed of subordination to action and is attached to temporalities that are heterogeneous to the character’s/ viewer’s present and not simply locatable in its past. The author bases her analysis of this new image of time on two concepts of virtual time drawn from Bergson and Leibniz works: the “pure past” and “impossible worlds”. Through a detour to Nietzsche she then returns to Deleuze’s research on Leibniz’s “impossible worlds” in conjunction with his schema of perception in

“monads,” she presents these concepts through a reading of the post-apocalyptic world in Cormac McCarthy’s novel *The Crossing*.

In his article “Literature and Film in the Context of the Media Turn”, **Ernest Ženko** establishes the relationship between literature and film in a dialogue with William C. Johnson or with the traditional position of the *Geisteswissenschaften* based on the understanding of changes in the development of consciousness. The author continues with an analysis of media in various historical contexts to highlight the fundamental principle of this type of substitution and displacement: filling something that has been emptied. In his conclusion, the author makes a turn from the traditional relationship between consciousness and media, when he agrees with McLuhan, and especially with Kittler, that the media are the defining element of consciousness, and not the other way around. In this light, the shift from literature to film is not the answer to a change in consciousness, because only replacement of the medium causes a change in consciousness. Hence, he connects the media turn to media materialism and media determinism.

Ana Beguš’ study “Internet Copyright Practices as Instances of Secondary Orality” offers some views on the historical development of authorship based on the concepts of various cultures of literacy that were developed in the Toronto school of communication.

In order to be able to examine the changes in authorship in general, the author describes the history of linguistic expression, which according to Ong (*Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, 1982) can be divided into three main stages: primary orality, characterized by speech as the first medium with mnemonic techniques bearing the key role in communication; literacy, as established first by the phonetic alphabet which exteriorised language, and later by the printing press, which widely distributed the epistemology of the phonetic alphabet and further consolidated it by its systematic typographical orderliness; and secondary orality, as imposed by electric technologies (especially radio, television and now the Internet) which cannot, however, simply be equated with primary orality, since it significantly differs in that it builds upon the legacy of literacy.

Narvika Bovcon’s article “The Language of Moving Images in Computer Visualizations of a Literary Database” reviews the various connectivity options and mutual transformation of literature and moving pictures. She discusses film, video, and digital image as the reference media that serve as mediators in this connection. She determines that “diagram thinking,” which evolved through Diderot and D’Alembert’s *Encyclopédie* project, is the cognitive model relevant for understanding the problems of visualizing data; for example, in the modern digital humanities. In the second part of the article, the author presents a project that she carried out

with her students at the University of Ljubljana's Faculty of Computer and Information Science. She presents a number of different visualizations of the WomenWriters database in which data are collected on the literary history of female authors. The database is accessible online and has already grown to a size that allows interpretation of its content; the project is still running and developing, of course. As a rule, the dynamic visualizations that have arisen and that Bovcon comments on illustrate the opportunities and limitations of computer and design processing of quantitative data in terms of literary studies and the humanities in general.

In her article "From Text to the Corporeal and Material: The Problem of the Body in Bouchardon and Volckaert's Work *Loss of Grasp*", **Maja Murnik** presents the shift in dealing with the body in new-media research from (over-)emphasizing the spiritual and non-physical substance of the cyberworld to an emphasized interest in the human body and its modifications and extensions through a world transformed by electronic technology and the Internet. The body, as the author shows, is transformed in both the real world and in digital worlds, just like, for example, objects in the internet of things. Methodologically, she follows the phenomenology of Maurice Merleau-Ponty and his concept of body schema, which is an important complement to the concept of body image, which is linked more to the consciousness. The article presents several interpretations of new-media literary works by Shelley Jackson, Serge Bouchardon, and Rui Torres.

Aleš Vaupotič's article "Vilém Flusser's Theory of the Technical Image" presents Flusser's distinction between a myriad of colorful images that have saturated the world since the mid-twentieth century onwards, and images that are related to human notions; for example, based on perception of the world. In the writer's opinion, Flusser's distinction between "old images" and technical images is an important methodological apparatus for understanding moving pictures, the title concept of this thematic volume. Techno-images are admittedly two-dimensional images—frequently enriched with multimedia—but they must be understood within the framework of a fundamentally different paradigm of reality than old pictures; techno-images are image substitutes of texts; they do not directly relate to anything other than text; for example, theories. Flusser's communicational view of the problems of modern media provides a productive methodological answer to the questions that modernity raises at all levels of life: the positions of communication partners and their treatment of messages and their bearers represent the level at which analyses of individual media (e.g., video, film, theater, or books) are retained. However, Vaupotič also connects Flusser's analysis of interpersonal communication with Bakhtin's theory of dialogism.

Federica Ivaldi's study "The 'Rebound Effect': Formal and Structural Influences of Cinema on Italian Literature" focuses on the far-reaching influence of film language on literary narration; it examines this influence in particular in the domain of the concept that Gérard Genette defines as the "reflective effect of one medium on another." In her interpretations of Pasolini, Tabucchi, and Camilleri, the author questions the process in which literature seeks to self-reflexively contemplate the establishment of time and space and at the same time to imitate the film model; examines the possibility of transferring literary description into film narration and the narrative role that the specific status of the film narrator dictates to other writers; questions the possibility of an ellipsis of the authorial voice in literature, and, in the conclusion, highlights potential changes in the reader's horizon of expectations conditioned with new features that have been introduced into production and other elements of the literary system under the influence of cinema.

Transcoding from literature into film is also the basis of **Matevž Rudolf's** article "Changes in the Reception of Film Adaptations of Literary Works in Slovenian Cinema". Rudolf detects shifts in the reception of the relationship between Slovenian literature and film, especially by looking at the critical reviews of film adaptations of literature. He draws attention to the fact that in the period up until 1991 a full forty percent of Slovenian films were based on literary works, and so many writers labeled cinema as a victim of literature that violently "literalized" movies. At the same time, he draws attention to the fact that the negative critical reception of adaptations is also importantly contingent on the fact that the literature of this period represented a channel through which ideological influence entered film. After Slovenia gained independence, the smaller number (20%) of adaptations and a substantial shift in the motivation of choice for the transfer of literary works to film changed the attitude towards film adaptation, which the author notes is gaining force in contemporary Slovenian critical reception.

The study by **Leonora Flis** "Joe Sacco's Graphic Literary Journalism – the Blending of Literature, Comics, Journalism, and History" deals with the transfer of history into a work of art, especially in the works of Joe Sacco. His literary journalism is a form of narrative that combines objective descriptions and empirical reality outlines with subjective visual performances and eyewitnesses thus introducing the more subjective note of literary journalism. As the author notes, such comics expand the spectrum of representation (of immediate or historical reality). Moreover, they humanize the stories in a way that conventional journalism never could, and, with their visual component, make the stories more vivid and more easily accessible to various audiences. The article, which primarily focuses on the works *Footnotes in*

Spletna razstava *Met kock*: *Slovenska poezija v novih* *medijih* (predgovor)

Aleš Vaupotič

Vprašanje povezave med gibljivimi slikami in besedno umetnostjo je vzporedno s kolokvijskimi referati, tako rekoč »v praksi«, zastavil tudi spletni izbor – razstava – z naslovom *Met kock: Slovenska poezija v novih medijih*.¹ Poleg povezav literature in filmske ter kinematografske umetnosti, pa tudi besedil, sestavljenih s pomočjo na algoritmičnih temelječih avtomatov, je Svetovni splet še eno pomembno področje stika med spreminjajočo se dvodimenzionalno ploskvijo in besedno umetnostjo; na njem je preoblikujoča se besedilna površina do danes dominantni komunikacijski kanal, sicer vedno bolj obogatena z likovnimi, zvočnimi ter drugimi znaki. Naslov izbora se seveda nanaša na prelomno Mallarméjevo pesnitev (1897)² in naprej mdr. na knjigo umetnika z istim naslovom *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* belgijskega konceptualista in osrednjega avtorja t. i. kritike institucij Marcela Broodthaersa (1969), ki je besedilo zamenjal s temnimi pravokotnimi ploskvami. Prek te reference stopajo v ospredje problemi likovnega v jeziku – Mallarméjeva tipografska revolucija – ter tudi vloge naključja – osrednja izmed njegovih tem –, ki neizogibno nastopi ob avtomatizaciji produkcije in delovanja umetniškega dela. Ergodična literatura, kot jo je sicer terminološko brez večjega odmeva, vsebinsko pa seveda z velikim, v monografiji *Kibertekst* (*Cybertext*, 1997) definiral Espen J. Aarseth, nastopi (glede kompliciranosti besedilnega stroja) že z bralčevim dvomom o tem, kje se vrstica branja začne, še bolj pa se vtis naključnosti in hazardiranja okrepi ob besedilih, ki se (kot da) sama od sebe spreminjajo.

V izboru so zastopani osrednji slovenski novomedijski avtorji ter mlajši, nekatera nova dela in tista, ki so že postala klasična. Klasik svetovne novomedijske umetnosti je seveda Vuk Ćosić, tokrat predstavljen z deli iz »obdobja« ASCII umetnosti – gre za ironično eksperimentiranje z gradnjo slik s pomočjo tiskanja črk, ki je bilo zelo popularno na zgodnjih računalniških tiskalnikih, pa tudi že prej na teleprinterjih in pisalnih strojih. Ćosićevega dela pa seveda ni mogoče razumeti, kot da si prizadeva zares proizvajati slike s pomočjo tipografskih znakov, ampak tega osrednjega avtorja *net.arta*³ zanima problem ustrezne zgrabitve komunikacije v kontekstu celotne družbe pri uporabi (spletnih) komunikacij. V ozadju vseh nje-

govih projektov je nespregljiva ironija – ki se igra z elementi banalnosti in vulgarnosti v množičnih občilih, kulturnem kanonu ipd. – in povezuje s tradicijo avantgard. Posledica takšne poetike je radikalna dematerializacija del, ne gre namreč za materialne nosilce, ki jih naslovnik prejme, pač pa za razumevanje komunikacijskih modelov v družbi, v katere je prejemnik vključen – avtorjeva pot v spletno gurujevstvo in celo vsakodnevno politiko je s tega vidika razumljiva.

Srečo Dragan v delu *Metamorfoza lingvistika* (2007) prenese samo materialno podlago umetniškega dela v bralčeve mišljenjske procese. Od bralca se najprej zahteva, da sam določi opozicijo dveh enobesednih konceptov – ali pa izrecno sprejme avtorjevo ljubezen-sovrastvo –, nato se pred njim zvrsti neberljiva poplava avtomatično animiranih besed (ki so znotraj posameznih delov površine, posameznih sintagem, v jezikovni rabi sicer dokumentirano povezane), ki se opomenja samo v toku zavesti prav tega istega uporabnika, ki je določil izhodiščno napetost med pozicijo in opozicijo (mogoče seveda je, da nekdo drug opazuje interakcijo prvega, pri čemer si je mogoče v domišljiji predstavljati, kaj se v zavesti aktivnega uporabnika dogaja). Interakcija s spletnim vmesnikom torej požene miselni »aparatus«⁴ zunaj računalnika, spletni sistem pa lahko zgolj beleži zunanje izraze kognitivnih procesov v uporabniku (arhiviranje je nezadostno in neučinkovito – zgolj »simbolično«).

Teo Spiller v svojih delih postavlja v ospredje zanimanje za medij, ne toliko v smeri množičnih medijev in njihovih nagovorov, ampak morda bolj v smeri zakonitosti tehnično-vsebinskega delovanja medijev: *Novičarski soneti* (2009) npr. uporabijo za gradnjo novih besedil obstoječe naslove dejanskih trenutnih novic s spletišč časnikov. Dela tega avtorja se širijo s spleta tudi v medij knjige umetnika in npr. računalniških lesorezov oz. obdelovanj lesenih plošč.

Spletišče *Pesem za* 莫海伦 [Mo Hailun] (december 2007 – januar 2008) Jake Železnikarja je razširitev za brskalnik Firefox (za verziji 2.0 in 3.0.0.*).⁴ Poljubna spletna stran, če je razširitev aktivirana, dobesečno zbledi. Uporabnik ni soočen z iritirajoče nedelujočim spletiščem, ampak s prijetnim občutkom mehko, ki je za spletne strani izrazito nenavadna. Železnikarjev opus je poskus zlitja lirike in spletne umetnosti prek liričnega notranjega sloga, vizualne, zvočne in konkretne poezije.

Vanja Mervič je na razstavi *Met kock* prvič predstavil spletno inačico projekta *DADAMantra*, ki je primer predelave in mešanja religijskih besedil v slogu dada, torej pretežno naključno. Poudarjen je prazen prostor med besedami, kot npr. v projektu *CunC* (2008) – naslov se prebere angleško »see un-see«⁵ –, pred obiskovalcem spletne strani je golo vnosno polje, ki sporočilo odnese neznano kam.⁵ Se razkriva mistika spleta?

Boštjana Kavčiča *i-poet* (2005), interaktivna mobilna aplikacija za pametne telefone, učinkuje kot ustvarjalna dovršitev Kosovelovega poskusa konstruktivistične vizualne nadgradnje pesmi. V uredništvu Antona Ocvirka in oblikovalski rešitvi Jožeta Brumna so leta 1967 izšli Kosovelovi *Integrali* '26. Gre za silovita besedila, t. i. konse, ki v knjižici kvadratnega formata z zelo izrazitim oblikovalskim pečatom spodbujajo bralca k zlivanju besednega in vizualnega. Kavčič uporabnika povabi, naj nariše piktogram, nato mu sistem iz zaloge ponudi kosovelovsko besedo, ki jo uporabnik bodisi potrdi – torej v tem trenutku ugleda piktogram v kontekstu Kosovelovega jezika – ali pa zamenja z drugo Kosovelovo besedo ali besedno zvezo ali pa povsem drugo besedo. *i-poet* je delo, ki prevaja literarno tradicijo v nove medije.

Izbor *Met kock* sestavlja tudi zbirka »video prevodov« pesmi Tomaža Šalamuna iz zbirke *Balada za Metko Krašovec* (1981), ki so nastali pod mentorstvom Aleša Vaupotiča v letih 2010–2012 na Visoki šoli za dizajn v Ljubljani. Ustvarili so jih študenti Marko Česnik, Nina Jančič, Luka Kravanja, Nataša Nedić, Naja Puhon, Karmen Sulcer, Denis Šmid, Miha Zagorčič. Video prevodi so pravzaprav zapisi branj – morda celo ustreznejši od besedilnih. Še toliko bolj, saj branja teh pesmi nastajajo kot realizacije besedil iz podob z močno vizualno komponento, pesnik je namreč umetnostni zgodovinar, lik iz naslova pa ena osrednjih slovenskih slikark.

Izbor *Met kock* je določen tudi z odsotnimi elementi: izhodišče izbora ni bilo iskanje povezav med literaturo in dinamično vizualnostjo, ampak specifično obnašanje besedil, ko se znajdejo v paradigmi novomedijskega objekta (kot ga opiše Manovič). Prav tako izbor ne obsega »klasičnih« hipertekstov, kot je npr. *Afternoon, a story* Michaela Joycea (1990), ki ga sestavljajo besedilni fragmenti, povezani prek »besed, ki se vdajo« (words which yield). V Sloveniji je bilo gibanje *net.art* tako močno, da je hipertekst praviloma obogaten z močno medijsko avtorefleksivnostjo. Prav tako izbor ne prinaša del s poudarjeno zvočno-glasbeno komponento; temu vidiku je posvečen kolokvij Slovenskega društva za primerjalno književnost v letu 2014.

OPOMBE

¹ Kustosa Narvika Bovcon in Aleš Vaupotič; spletno razstavno platformo sta zasnovala in izdelala Pedro Damian Kostelec in Blaž Kostanjšek, študenta Fakultete za računalništvo in informatiko Univerze v Ljubljani, pod mentorstvom Narvike Bovcon in asistenta Tadeja Zupančiča, <<http://black.fri.uni-lj.si/metkock>> (10. 6. 2014). Ekranske slike spletišča *Met kock* in posameznih projektov so v Dodatku.

² Izvirnik z avtorjevimi korekturami v digitalni knjižnici *Gallica* <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8625644w>> (4. 1. 2014). Slovenski revijalni prevod Marka Crnkoviča.

viča *Met kock nikdar ne bo odpravil naključja* v *Problemi. Literatura* 24.263 (1986): 86–109. URN:NBN:SI:DOC-JS9QUEWM pri <<http://www.dlib.si>>.

³ *Net.art* je ime gibanja – izvor imena je pripisan Čosiću –, povezane skupine avtorjev, ki so eksperimentirali z medijem Svetovnega spleta ob njegovi bliskoviti širitvi sredi devetdesetih.

⁴ <<http://www.jaka.org/2007/pzhm>>. V izboru je predstavljeno delo *Asciidarij 2*, ki je, tako kot ostala njegova dela, dosegljivo na avtorjevi spletni strani <<http://jaka.org>> (4. 1. 2014).

⁵ <black.fri.uni-lj.si/cunc> (9. 6. 2014).

The On-Line Exhibition *A Throw of the Dice: Slovenian Poetry in New Media* (Foreword)

Aleš Vaupotič

Parallel to the theoretical papers presented at the colloquium, the on-line exhibition *A Throw of the Dice: Slovenian Poetry in New Media*¹ examined connections between moving images and literature in a more applied manner. Alongside hybrids and links between literature, film, and cinema, as well as texts produced by algorithmic machines, the World Wide Web is another major domain where literature meets a changing two-dimensional surface, thus becoming a transformable textual landscape that is still the main communication channel of this medium, although it is enriched by visual and audio signs. The title of the exhibition refers to Mallarmé's groundbreaking 1897 poem *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (A Throw of the Dice Will Never Abolish Chance) and the 1969 artist's book of the same title by the Belgian conceptual artist Marcel Broodthaers. Broodthaers is the main figure in the "institutional critique" and he replaced the words in the poem with horizontal black rectangles. This reference focuses on the problem of visual signs in written language (Mallarmé's typographic revolution) and the role of chance (one of his main topics), which inevitably takes place with the automatization of the production and functioning of an artwork. Ergodic literature, as defined by Espen J. Aarseth in his book *Cybertext* (1997)—albeit with not much response in terminological terms, but with great conceptual influence—already takes place with the reader's doubt about where the line of text begins, and is even more strongly manifested in texts that seem to change by themselves.

The selection presents prominent Slovenian new media authors as well as younger artists, some new works, and those that are already classics. Vuk Ćosić is of course a world-renowned new media artist, and a selection of works from his ASCII art period are presented. These are ironic experiments with image production by means of printing letters as was done with early computer printers, and before this on teleprinters and typewriters. However, Ćosić's work cannot be interpreted as an actual attempt to produce images with typographic signs. As an important *net.art*

author, he is interested in how to grasp communication on the internet in the context of society as a whole. In the background of all his projects, irony is evident—playing with elements of banality and vulgarity in the mass media, in the cultural canon, and so on—and the relation to traditions of the avant-garde. The consequence of such poetics is a radical dematerialization of the works; they are not about the material carriers received by the addressee, but instead about communicative models in the society that the addressee is part of. From this point of view, Ćosić's move to become an online communications guru and a figure in daily politics becomes understandable.

In his *Metamorphosis of Language* (2007), Srečo Dragan translates the material basis of the artwork into the reader's thought processes. First, the reader is required to determine an opposition with two one-word concepts—or to accept the author's love-hate opposition—and then an unreadable animated flux of words (that are in separate regions of the textual surface and are documented as connected singular syntagms in language) appears before the reader's eyes, which acquires meaning only in the stream of consciousness of this very user, who has determined the initial tension between the position and the opposition (it is, of course, possible for somebody else to watch the interaction of the first user and imagine what is going on in his or her consciousness). The interaction with the web interface thus triggers the thought "apparatus" outside the computer, whereas the web system can only record the outward manifestations of cognitive processes in the user (such archiving is insufficient and ineffective—merely "symbolic").

In his works, Teo Spiller focuses on the medium, not in terms of mass media, but more as an exploration of the principles of how media function technically and at the level of content. For example, *News Sonnets* (2009) takes titles from daily newspapers as building blocks for new texts. This author's works spread from the web to other media, such as the artist's book or woodcuts created by computer printers.

The website *Poem for* 莫海伦 [Mo Hailun] (December 2007 – January 2008) by Jaka Železnikar is an extension for the Firefox browser (versions 2.0 and 3.0.0.*).² Any website equipped with this extension and activated literally fades out. However, the user does not face an irritating faulty website, but instead experiences a pleasant feeling of softness, which is highly unusual for web pages. Železnikar's *oeuvre* is an attempt to blend together poetry and *net.art* through a lyrical style and visual, sound, and concrete poetry.

Vanja Mervič presents the on-line version of his project *DADAMantra* here for the first time. It is a case of mixing of religious texts in dada style (i.e., mostly randomly). The empty space between words is emphasized,

similar to his project *CunC* (2008; read as “see un-see”), where the user writes a message into an empty input field, which is then carried away in the unknown.³ Does this reveal the mystic realms of the web?

i-poet (2005) by Boštjan Kavčič, an interactive mobile application for smart phones, functions as a creative conclusion of Slovenian poet Srečko Kosovel’s (1904–1926) attempt at a constructivist visual enrichment of poems. Edited by the founding father of Slovenian comparative literature studies Anton Ocvirk in 1967, and with a graphic design by Jože Brumen, Kosovel’s *Integrals’ 26* has been released. These are powerful poems, termed “konses” (a neologism from *constructions*), that appear in a book with a square format and prominent graphic design and encourage the reader to connect words and their visual appearance. Kavčič invites the user of his *i-poet* to draw a pictogram. Next, the system suggests a Kosovel-style word out of its database (whereupon the user sees the pictogram in the context of Kosovel’s language), which can be accepted by the user or changed for another word or syntagm from Kosovel’s poems, or for one of the user’s own choosing. *i-poet* translates the literary tradition into new media.

The selection *A Throw of the Dice* also includes a selection of “video translations” of poems by the contemporary Slovenian poet Tomaž Šalamun from the collection *A Ballad for Metka Krašovec* (1981), created by the video students Marko Česnik, Nina Jančič, Luka Kravanja, Nataša Nedić, Naja Puhan, Karmen Sulcer, Denis Šmid, and Miha Zagorza (under the supervision of Aleš Vaupotič between 2010 and 2012 at the Faculty of Design in Ljubljana). Video translations are records of readings, which might be even better than the textual recordings. This is because the readings of these poems are realizations of textual images with strong visual components because the poet is an art historian and the female character from the title is one of the most important Slovenian painters.

The selection *A Throw of the Dice* is also defined by absent elements: the starting point for the selection was not a search for cases of literature that has dynamic visual characteristics, but instead a specific behavior of texts when they appear in the paradigm of new media objects (as defined by Manovich). The selection also does not entail “classic” hypertexts, such as *Afternoon, a Story* by Michael Joyce (1990), constructed of textual fragments that are connected with “words which yield.” In Slovenia the *net.art* movement was very strong, which resulted in hypertexts that were subverted with strong media auto-reflection. The selection does not involve works with a pronounced audio or musical component; this aspect will be focused on at the Slovenian comparative literature association’s colloquium in 2014.

NOTES

¹ Curated by Narvika Bovcon and Aleš Vaupotič; the online exhibition platform was designed and carried out by Pedro Damian Kostelec and Blaž Kostanjšek, students at the Faculty of Computer and Information Science, University of Ljubljana, supervisors Narvika Bovcon, and assistant Tadej Zupančič, <<http://black.fri.uni-lj.si/metkock>> (10 June 2014). Screen images of the website *A Throw of the Dice* and of the individual projects are in the Appendix.

² <<http://www.jaka.org/2007/pzhm>>. The selection includes another work, *Asciidarij* 2; the majority of Železnikar's works are accessible at his web archive <<http://jaka.org>> (4 January 2014).

³ <black.fri.uni-lj.si/cunc> (9 June 2014).

Kontingentnost in naključnost kot ruševini časa: besedilo, podoba in gibanje v *Saturnovih prstanih* W. G. Sebald

Thomas Elsaesser

Univerza v Amsterdamu, P.O. Box 19268, 1000 GG Amsterdam, The Netherlands
elsaesser@uva.nl

Saturnove prstane W. G. Sebald s težavo umestimo v obstoječe literarne žanre (leposlovje, biografije, potopisna literatura), še težje pa jih opredelimo zato, ker gre za preplet fotografije, besedila in gibljivih podob. Avtor v eseju predstavi, kako lahko naključje, možnost in drugi tropi kontingentnosti predstavljajo način za razumevanje Sebaldove premišljene uporabe podob, ki zaradi svoje enigmatične pluralnosti pomena predstavljajo vozlišča v prepleteni mreži odnosov v prostoru in času.

Ključne besede: nemška književnost / Sebald, Winfried Georg / literarni žanri / biografija / spomini / literatura in film / *Saturnovi prstani*

Winfried Georg Sebald je umrl decembra 2001, le deset mesecev po objavi romana *Austerlitz* – dela, ki se je v nemščini in angleščini v knjigarnah pojavilo skorajda hkrati in postalo njegov največji uspeh. Max – kot je Sebald imenoval samega sebe – je bil skoraj dvajset let, od leta 1972 do leta 1991, moj sodelavec na Univerzi East Anglia. Delal je na Oddelku za nemški jezik na programu Evropskih študijev, jaz pa na Oddelku za primerjalno književnost na programu Angleških in ameriških študijev. Ko sem leta 1991 odšel na Univerzo v Amsterdamu in se prvih pet let vozil med Norwichem in Amsterdamom, sva še nekaj časa ohranjala stik in živahno izmenjavo mnenj. Dejansko sva se družabno večkrat srečala po mojem odhodu z Univerze East Anglia, saj je bila moja žena leto pred tem imenovana za predavateljico nemškega jezika na njegovem oddelku in se je z Maxom in njegovo ženo Ute precej spoprijateljila. Ko nisva bila več sodelavca, se je Max začel čutiti svobodnejšega, da izrazi svoje nestrinjanje s številnimi stvarmi, ki so ga motile v povezavi z njegovim profesorskim delom ter z upravljanjem univerze.

Sebald je nemški pisatelj, čigar splošna recepcija in mednarodni ugled povsem jasno spadata v 21. stoletje, njegove filozofske teme, literarni lik in

še posebej njegovo osrednje travmatično vprašanje pa sodijo v 20. stoletje. S tem mislim predvsem na to, da je navdih črpal pri piscih, kot so Walter Benjamin in Franz Kafka, Virginia Woolf in Vladimir Nabokov, Jorge Luis Borges in Italo Svevo. V svojem besedišču in skladnji – vsaj, ko ga beremo v nemščini – seže celo nazaj v 19. stoletje, v njegovi prozi pa je čutiti vplive Adalberta Stifterja in Roberta Walserja. Zaradi svoje glavne teme tako pri kritikih kot pri občudovalcih nasploh velja za osrednjega pisca literature holokavsta, čeprav Sebald sploh ni bil Jud. Pisal je z gledišča druge generacije preganjalcev in ne žrtev, a kljub temu predstavlja »postspominsko pričo« travme. Rojen je bil po grozotah nacističnega režima in živeti je moral v senci njegove grozljivosti, zato se v svojem delu ni mogel izogniti pretresljivemu občutku kesanja in sramu, ki ga je ta prinesel nad vsakega in vse Nemce.

Njegova slava in ugled sodita v 21. stoletje vsaj iz naslednjih razlogov: Sebalдова hitra in izjemna literarna slava je nenavadno sodobna in posthumna hkrati. Tako on kot njegovo delo na nek način naseljujeta dvojno posmrtno življenje: kot prvoosebni pripovedovalec v *Izseljenih* in *Saturnovih prstanih* si je nekako vedno utiral pot nazaj; tudi takrat, ko je potoval, obiskal določen kraj ali mesto, se sprehaja ob morski obali, prispel v vas ali vstopil v stavbo. Živost in naravno lepoto kraja je vedno umerjal z vidnimi znaki razpadanja in sledmi človekovega razdejanja. Poleg tega je v Sebaldovem delu vedno prepozno za spremembo ali za nov začetek, saj preteklost vedno že čaka na koncu poti. V tem smislu se je moral že za časa življenja zdeti zapoznel in posthumen. Še bolj logično in hkrati paradoksalno pa je, da je s pisateljstvom začel pozno – ob objavi angleške izdaje *Izseljenih* je imel 52 let, da priznanja ni doživel skoraj do smrti in da je k njegovemu ugledu še prispevala njegova nenadna in pretresljivo nepričakovana smrt. Dejansko je njegova slava začela privzemati kultne razsežnosti takšne vrste, kot jo po navadi povezujemo z nenadno smrtjo igralca ali pop zvezde.

Drugič, Sebald je prvenstveno transnacionalni avtor, četudi so njegove teme tako vezane na in povezane s sodobno zgodovino njegove domovine Nemčije. Pa vendar v oči jasno bode dejstvo, da je bistveno bolj priljubljen – in resno upoštevan kot pisatelj – v angleško govorečem svetu ter celo na Japonskem ali v Italiji, kot pa v Nemčiji, kjer je njegova drža zelo kontroverzna in kjer zaradi lastnega samoizgona sproža povsem nasprotujoče si odzive. Obtoževali so ga »prilastitve« trpljenja Judov, da bi se tako lahko upodobil kot »dober Nemec«. Kritika *Izseljenih*, ki jo je za *New York Review of Books* napisala Susan Sontag, je učinkovala kot podpora vodilne intelektualke judovske diaspore in ni si nemogoče predstavljati, da je Sebald vedel, da piše prvenstveno za angloameriško občinstvo, četudi je to še naprej počel v nemškem jeziku. V tem je Sebald kot svetovni avtor

(govorilo se je, da naj bi ga predlagali za Nobelovo nagrado) fenomen različnih vrst prevajanja: prvič, literarnega prevajanja (vztrajal je na tem, da piše v nemščini, obsesivno je pregledoval angleške prevode svojih del, njegova prerekanja s prevajalci pa so bila skorajda znamenita); drugič, izkušnjo večinoma judovskih protagonistov je prevedel v občutljivost empatije in sprejemanja melanholične krivde; in tretjič, zaradi nenavadnega in premišljenega umeščanja fotografij v svoja besedila je Sebald pisatelj, ki »prevaja« med besedami in slikami, med literaturo in fotografijo.

Zgolj zaradi tega ga sicer še ne moremo imeti za pisatelja 21. stoletja, nikakršnega dvoma pa ni, da njegov ugled predstavlja tudi medijski fenomen.¹ Okrog njegove osebnosti in dela se je dejansko vzpostavila prava industrija. Njegovo ime se redno pojavlja na mednarodnih znanstvenih konferencah, njegovemu opusu se posvečajo celotni kolokviji, spremljajoče knjige, zbirke in monografije o njem pa bi lahko napolnile manjšo knjižnico. O njegovem delu je bilo napisano kar sedemsto strani debelo »berilo« z naslovom *Saturnove lune* (Saturn's Moons), o vsakem možnem vidiku njegovega dela pa se nenehno pišejo članki, eseji in doktorske disertacije. Vendar je to le ena od plati Sebaldove medijske odmevnosti, saj je naravnost neverjetno prisoten tudi na internetu – neverjetno zato, ker je bil kot pisatelj, kar se tiče medijske pozornosti, tako sramežljiv, zaseben in fobičen, kot je bil glede nekaterih novih tehnologij, vključno z urejevalniki besedil in internetom. Kljub temu je na spletu najti kar nekaj njemu posvečenih strani, kot npr. *Vertigo*, pa bloge, klepetalnice in seveda stran na Facebooku, z na tisoče všečki in s klubi oboževalcev, kot sta Sebaldovi prstani ali pa Sebaldovski debitanti.

Toda v enaki meri, če ne celo bolj presenetljivo je, kako je Sebald navdihoval številne umetnike – ne le pisatelje, temveč tudi vizualne umetnike in filmske ustvarjalce: zopet moram poudariti, da menim, da jih je navdihoval v slogu 21. stoletja, kar dokazuje, kako je »filmski imaginarij« pričel obvladovati naš način vstopanja v odnos s svetom in upodabljanja preteklosti ter naše medsebojne stike. Upal bi si trditi, da se ta imaginarij uvršča v znakovne sisteme posnemanja in poustvaritve, telesne participacije in čustvene apropiacije, in ne v hermenevtiko interpretacije ali kritične presoje.

Kot primer za to, o čemer govorim, vzemimo prvih deset minut filma, ki je bil narejen leta 2012 in ki se osredotoča na Sebaldove *Saturnove prstane*, neke vrste potopis/spomine/roman o Norfolku in Suffolku; delo, ki je v bilo v nemščini prvič objavljeno leta 1995 in podnaslovljeno z »Eine englische Wallfahrt« ali »Angleško romanje«. Film je ustvaril britanski režiser dokumentarcev in filmski esejist Grant Gee in se imenuje *Potrpljenje, po Sebaldu* (Patience, after Sebald).

Potrpljenje, po Sebaldu je poskus – morda preveč resen in vnet –, kako Sebaldovo metodo dela, njegove manierizme in njegov peripatetičen, asociativen in digresiven slog pisanja prevesti v film tako, da bi se vzpostavilo ravnovesje med prenosom tega sloga v drug medij, ilustriranjem *Saturnovih prstanov*, in hkrati, z nadpostavitvijo »govorečih glav« oziroma glasu pripovedovalcev, dokumentiranjem izjemnega vpliva in daljnosežnih posledic, ki jih ima njegovo delo za pisatelje in umetnike.

Veliko glasov v filmu – vizualnih umetnikov, arhitektov, piscev, ilustratorjev, gledaliških režiserjev, skladateljev in založnikov – želi posnemati Sebaldov čarobni tok misli in skladnje do točke psihičnega bivanja v njegovi melanholični občutljivosti, kot da bi bili nezadržno potegnjeni v izkušanje sveta skozi njegove oči in čute. Nekateri k razlagi njegovih del pristopajo kot k interpretaciji svetih besedil, ki imajo lastna skrivnostna sporočila in posebne moči razodetja. Drugi ta besedila jemljejo za osnovo lastnemu ustvarjanju, deloma v obliki *hommagea*, deloma v obliki (tudi prekomernega) poistovetenja: kot da bi njegova dela ne bila fikcija ali sad mukotrpnega raziskovanja v arhivih, marveč samostojne fizične realnosti, ki jih lahko naselimo in jih posedujemo, ki jih lahko vzamemo v lasten svet in jih celo vključimo v lastno življenje in avtobiografijo.

Ker je Sebald na bolj dobeseden način del moje lastne avtobiografije, sem bil še do nedavnega precej zadržan do tega, da bi govoril o njem; in to kljub dejstvu, da so me v zadnjih desetih letih o Maxu in mojem vtisu o njem pogosto spraševali tako nemški raziskovalci v ZDA kot študenti nemščine z vsega sveta in njegov newyorški založnik. A vedno sem okleval, saj je bil Max Sebald, ki sem ga od blizu poznal dvajset let, le v daljnem sorodstvu z W. G. Sebaldom, za katerega njegovi občudovalci in bralci mislijo, da ga poznajo (ali pa si to želijo misliti).

Naj razložim. Vez med Maxom in menoj je bila tako poklicna kot osebna, četudi bi si je ne drznil imenovati prijateljstvo. Tisto, kar naju je pripeglalo skupaj, je bilo na nek način globlje od prijateljstva, saj je imelo opraviti z najinim skupnim kulturnim ozadjem in vzporednima biografijama. Med nama je bilo le leto razlike v starosti in oba sva kot študenta iz Nemčije odšla v Veliko Britanijo. Prav zaradi te skupne, toda zapletene generacijske vezanosti na povojno Nemčijo sva bila eden do drugega bolj previdna, zadržana in morda manj zaupljiva, kot so med seboj običajno prijatelji.

V letih od 1972 do 1993, ko sva delala skupaj, Sebald svojega literarnega dela ni kazal drugim. Kolegi so ga poznali predvsem kot strokovnjaka za književnost in kasneje kot vodjo Centra za književno prevajanje; v tem času sem sam prehajal od primerjalne književnosti k filmskim študijem kot svojemu osrednjemu področju raziskovanja in poučevanja. Z drugimi besedami, oba sva šla skozi procese odmikanja od literarne vede: ti procesi

so razvili lastno centrifugalno silo, zato so stiki med nama postajali bolj naključni in oddaljeni. Ko se je v začetku osemdesetih let Oddelek za nemščino soočal z resnimi težavami, ker ni mogel pritegniti dobrih študentov, še posebej za primerjalno književnost, sva se odločila, da združiva moči in študentom ponudiva seminar o filmu v Weimarski republiki. Navsezadnje so bili v osemdesetih letih 20. stoletja ravno filmski študiji tisti, ki so pred zaprtjem rešili številne oddelke za sodobne jezike na britanskih univerzah.

Četudi je bil najin filmski seminar priljubljen in bi ga lahko začela izvajati redno, naju skupno poučevanje ni zbližalo: prav nasprotno, pokazalo se je, kako drugačna sta bila najina pristopa h krivdi in odgovornosti, ki sva si ju delila kot v tujini živeča nemška državljana, in mislim, da je bilo to spoznanje boleče za oba. Max je seminar poučeval še več kot dve leti, a s srcem najbrž ni bil najbolj pri stvari. Njegova ambivalenca do gibljivih slik je bila v tistem času že očitna; če zdaj gledam nazaj, pa se mi zdi njegova drža še bolj kompleksna in konfliktna. Tako menim, da se je Max za to, da bi lahko uporabil filmski medij, moral postaviti izven njega; podobno kot Roland Barthes pred njim je filmski imaginarij najbolje dojel v trenutku, ko je »zapuščal filmsko dvorano«.²

In tako pridemo k zadnjemu od razlogov, zaradi katerih menim, da je Sebald pisatelj med stoletjema, oziroma še izraziteje – med literarnim imaginarijem 19. in zgodnjega 20. stoletja ter filmskim imaginarijem poznega 20. in zgodnjega 21. stoletja. Če do neke mere pretiravam in poenostavim, bi ga lahko povzel v dveh povedih: prvič, mrtvi niso zares mrtvi (filmi in gibljive slike jih ohranjajo žive, toda kot sence, duhove in nespokojne duše), in drugič, najbolj temeljni zakoni, ki vladajo našim življenjem in določajo naše dogajanje, niso zakoni akcije in reakcije ter vzroka in učinka, temveč logični – ali nelogični – zakoni kontingentnosti in naključja.

Stiki med Maxom in menoj so zamrli okoli leta 1993. Ko sem se dobera ustalil v Amsterdamu, so se mi začeli Norwich, Norfolk in tamkajšnja univerza počasi izgubljati iz misli. Poleg tega sem imel polne roke dela z vzpostavljanjem novega oddelka, usposabljanjem doktorandov in urejanjem knjižne zbirke. Nato sem leta 2001 – med Maxovim obiskom v Amsterdamu, o katerem me je obvestil njegov nizozemski založnik, a se ga nisem mogel udeležiti – Maxu poslal esej, ki sem ga bil napisal o Alexandru Klugeju, najbrž zato, ker sem vedel, kako zelo sva oba cenila tega izjemnega in skorajda čudežno plodovitega avtorja. Nekaj tednov kasneje sem prejel odgovor, kmalu zatem pa še izvod *Austerlitz*a s posvetilom. Naj citiram kratek odstavek:

Najlepša hvala za tvoje pismo. Prebral sem ga z največjim zanimanjem, ne le zaradi vsebine, ampak tudi zato, ker zaradi tvojega načina predstavljanja in osvetljevanja teh zadev, ki zaposlujejo tudi mene, sedaj lahko vidim mnogo jasneje. Še posebej skupek

motivov okoli ognja in ledu natančno ustreza nekoliko obsesivnim podobam ognja, snega in Alp ter ledenikov, ki jih imam že tako dolgo v mislih. Tudi ideja povezljivosti me skorajda nenehno zaposluje. Potreboval bi več takšne snovi za razmišljanje, kot jo vsebujejo tvoji zapisi, še posebej sedaj, ko sem končal Austerlitz (poslal ti ga bom v ločeni pošiljki), in začenjam zbirati gradivo za zelo široko zastavljeno »nemško« zgodbo, ki bo tekla natanko v smeri, ki si jo predlagal. (Pismo je datirano s 25. aprilom 2001.)

Nato sem ga junija poklical – ponosen je bil na to, da nima računalnika, elektronska pošta pa se mu je zdela barbarska –, da bi izvedel, kdaj bo zopet prišel v Amsterdam, vendar je bilo takrat že jasno, da bo *Austerlitz* velik uspeh in da mu bo to delo do nadaljnjega narekovalo urnik, če ne kar celotnega življenja. Bežno sva govorila o Klugeju in Maxovih predavanjih *Vojna v zraku in literatura*, ki so v Nemčiji v letih 1998 in 1999 povzročila nemalo razburjenja; povedal sem mu, da sem se tudi sam rodil v eni od noči, ko so Berlin še posebej močno bombardirali in da imam v lasti tudi dokumente, ki pričajo o teh skorajda nepredstavljljivih tednih in mesecih. V Amsterdam je želel priti takoj, ko bi bilo to mogoče, vendar se je kasneje to izkazalo za najin zadnji pogovor.³

Z drugimi besedami, četudi večina poklicnih, biografskih in generacijskih dejavnikov nakazuje na oddaljeni čas kontinuitete in posledičnosti, se je najin odnos dejansko v večji meri odvijal preko naključij, obvodov in nadomestkov, precej podobno temu, kako je Sebald oblikoval svoje like in pristopal k njihovim zgodbam. Navsezadnje me pri prenosu književnosti v film ali razlikah med obema zanima ravno ta nemogoča hermenevtika *Zufalla* – naključja ali možnosti, ki se je tako v njegovem kot tudi mojem primeru izkazala za vodilno načelo življenja in formativno načelo njegove umetnosti. Dejansko ne pretiram, če rečem, da so ruševine – ruševine stavb, teles, življenj, ki tako zelo naseljujejo njegovo fikcijo, simptom nečesa drugega, saj sta naključje in možnost prav tako ruševini: sicer bolj ruševini časa kot pa prostora, a vendarle ruševini (konteksta, redu, zaslove in usode).

Zato lahko v naključjih najdemo nepričakovan vir poguma in zaupanja. Če jih prepoznamo, nam potrdijo, da obstajajo povezave, ki poudarjajo negotovost in arbitrarnost življenja, hkrati pa podpirajo našo človeško zmožnost, da pomen in smisel črpamo iz tistega, kar se zdi brez pomena. Po drugi strani pa lahko *Zufall* človeka vplete v preplet krivde ali pa osvetli spomin na sram in izgubo. V zadnjih desetih letih skorajda ni bilo dneva, da bi kdo v kakšnem popolnoma nepričakovanem kontekstu ne omenil Sebaldovega imena. Zdi se, kot da se tisto, čemur sem se nekoč izognil v Amsterdamu – torej srečanju z Maxom kot s svetovno znanim pisateljem in ne kot s človekom, ki sem ga poznal iz Norwicha, potem pa sem si želel, da bi do tega prišlo, vendar se to ni zgodilo –, da sedaj to srečanje neutru-

dno terja svojo izpolnitev in si želi zapoznelo za vedno zavzeti trenutek svoje spodletele uresničitve.

Misel iz Klugejeve *Moč čustev* (Die Macht der Gefühle) o stotisočih naključjih, ki jih kasneje imenujemo usoda, je moto, ki bi ga lahko povezal z mojim odnosom do Maxa, primerna pa je tudi, ko se srečujemo z določenimi težavami v biografskem in avtobiografskem pisanju. Če bi se želel celostno lotiti biografskih in avtobiografskih vidikov pripovedi o Sebaldu, bi moral do »Maxa« pristopiti kot do enega od likov Sebalda-pisatelja, kot do lika, ki se pojavi iz senc in prikazni, ki jih ugledamo v tavanjih, iz nejasnih sledov ali prebliskov in preko nepričakovanih odkritij v pismih, pesmih, fotografijah, doma narejenih filmih in arhivih. Na podlagi pogovorov, ki sem jih imel z dvema od Sebaldovih (uradnih) biografov, Markom Andersonom in Richardom Sheppardom, sem se moral vprašati tudi, kako bi se pisatelj ali raziskovalec lotil Sebaldove biografije: ali bi moral to nujno narediti na sebaldovski način ali pa bi se, prav nasprotno, skušal čimbolj odmakniti od tega, da bi igral na karto naključja, se izognil kontingentnosti in arbitrarnosti spomina in povsem izpustil alegorijo, slutnje ali uporabo literarnih predlog alteregov.

Biografija je eden od načinov, na katere se v naši kulturi kaže želja, da življenje odrešimo, ga rešimo (ali mu sodimo). Toda to, kar počne Sebald v svojih zgodbah – reševanje življenj, ki bi sicer zapadla pozabi, je v evropski domišljiji močno ukoreninjeno zaradi milijonov življenj, ki so jih med drugo svetovno vojno in holokavstom uničili in pokončali Nemci. Tako je, na primer, za Jude po vsem svetu in še posebej v Izraelu postala častna dolžnost, da se tem življenjem poklonijo in počastijo njihovo nehoteno žrtev, s tem ko vsakega od njih kar najbolj podrobno in temeljito dokumentirajo, kolikor to pač dopuščajo raztreseni ostanki, ne glede na status ali izvor, na družbeni razred ali spol.

Toda pri tem je pomembno, da je ta nuja po odrešitvi ali rešitvi življenj, s tem ko iz njih delamo arhivske subjekte, enako močna med povojnimi Nemci, še posebej v generaciji, rojeni po letu 1970, kot da bi lahko greh pasivnega molka ali dejavnega sodelovanja v zločinah, ki so jih zagrešili njihovi očetje in dedi, s prizadevnim delom na spominu in spominjanju na nek način omilili ali celo odpravili. Mislim, da sva z Maxom kot samozgnana Nemca iz prve povojne generacije, ki sva si za posvojeno državo raje izbrala Veliko Britanijo kot pa Združene države Amerike, to potrebo vsekakor čutila; porodila se je iz globokega občutka sramu, hkrati pa je na naju pritiskala tudi neizgovorjena, vendar nenehno prisotna zahteva najine gostiteljske države, da izkaževa svojo odgovornost. In če se je Max v zadnjem obdobju svojega življenja posvečal predvsem iskanju ustreznih literarnih form, zakritega prvoosebnega pripovedovalca in pozornega ušesa,

ki bi ustrezali tej potrebi in zahtevi, pri tem pa se je globoko zavedal napačnih izhodišč in končnega neuspeha takšnega početja, sem sam tovrstne ambivalence veliko let odmikal na stran in namesto tega raziskoval, kako so se s preteklostjo soočali filmski ustvarjalci novega nemškega filma ter kako so jo prenašali v sedanost. Raziskoval sem filmske oblike in spominske moduse, ki so jih za svoje prevzeli Kluge, Fassbinder, Wenders, Herzog, Syberberg, Reitz in drugi, ter *Vergangenheitsbewältigung* (nem. obvladovanje preteklosti) naroda. Večkrat znova sem se moral vprašati, kako simptomatski ali produktivni so bili njihovi filmi v tem, da so Nemcu, kot sem bil sam – torej *Auslandsdeutscherju*, izseljencu –, omogočile, da sem si z dvojno nadomestitvijo na nek način odpustil sam: da sem v angleško govorečem svetu prevzel vlogo akademskega ambasadorja zanje kot za filmske ambasadorje, zavezane k temu, da delujejo kot glasniki boljše, bolj rigorozno samokritične Nemčije.

Sebald in jaz sva se na zahtevo po odgovornosti drugače odzvala tudi z drugih vidikov. Max se je vedno bolj spreminjal v utelešenje staromodnega kontinentalnega intelektualca in je v tem procesu svojo nemško identiteto bahavo izkazoval skozi svoj naglas in habitus; tako je postajal vse bolj podoben Walterju Benjaminu, katerega plakat je imel pripet na vrata kabineta. Jaz pa sem, prav nasprotno, izbral pot asimilacije. Kot predavatelj angleške in ameriške književnosti, s skorajda neprepoznavnim naglasom in z dejavno vlogo v britanskem političnem in intelektualnem življenju, sem deloval – vsaj na zunaj, in še posebej, ko sem predaval v ZDA – kot nekdo, ki se je v anglosaksonski svet preselil razmeroma enostavno, brez občutka zamere, toda tudi brez tajeja svojega nemškega rodu.

Max je z izkazovanjem svoje nemškosti in svojega književnega dela morda želel najti bolj prefinjeno ravnovesje med normalno in pretirano identifikacijo, med asimilacijo in distanciranjem. S tem ko je pisal v nemščini, vendar za anglosaksonskega bralca, in nato pazljivo spremljal in nadziral prevajalsko delo, je ustvaril edinstveno paradoksalno situacijo. Njegov prvoosebni pripovedovalec je skozi svojo tiho prisotnost kot pozorni poslušalec izpolnil dve zahtevi, ki sta bili postavljeni naši povojni generaciji: zahtevi, da se prepoznamo kot člani naroda preganjalcev, in zahtevi, da hkrati pri sebi sprožimo empatijo do žrtev, ne da bi si prilastili njihovo trpljenje.

Težavnosti tovrstnega uravnovešanja ne gre podcenjevati: Sebaldova avtorska prisotnost preko njegovih prvoosebnih pripovedovalcev zelo jasno doseže svoje bralce, in ta glas sam po sebi njegovemu delu podeljuje določeno avtobiografskost. Vendar je to avtobiografsko samo v toliko, v kolikor pripovedovalec večinoma obnavlja avtobiografska razglabljanja iz življenja drugih likov in se tako skriva v in za zapletene življenjske zgodbe

tistih, ki jih spoznava na svojih potovanjih in literarnih raziskovanjih. Te polfiktivne in polavtentične like srečuje na različnih mestih: na postajah, na svojih dolгих in samotnih tavanjih, v skoraj zapuščenih podeželskih dvorcih, kjer delajo kot vrtnarji, ali pa jih obiskuje v njihovih studijih in ateljejih, ki so tako polni knjig, razne ropotije in spominkov, da se zdijo kot zamrznjeni vrhovi gora ali ledeniki. Obisk – oseba in mesto – se pri Sebaldovem pripovedovalcu ohrani še dolgo zatem, ko so ti nelagodni nadrealistični in skorajda fantastični prizori že izginili. Ti liki so kot duhovi, ki jih ponovno in nepričakovano sreča v knjigah, časopisnih člankih ali drugih primerih razkritja, in kot nemirni duhovi se nato s Sebaldom-pripovedalcem igrajo skrivalnice, toda brez dvoma to igro igra tudi Sebald-avtor z nami, svojimi bralci.

Ta »vstop v fikcijo«, ki žive spreminja v duhove in umrle v živo prisotne, se mi je še posebej živo zastavil, ko sem prvič bral *Saturnove prstane*. To delo mi je še posebej blizu, deloma zato, ker govori o času in krajih – Norfolku in Suffolku, Norwichu in univerzi, ki sem jih izkusil hkrati z Maxom. Toda *Saturnovi prstani* mi niso ljubi le zato, ker se je tu Sebald najbolj približal avtobiografskemu opisu obdobja, ki ga je preživel na Univerzi East Anglia, pač pa tudi zato, ker knjiga kaže na njegov edinstveni dar, da znova obudi tiste, ki pravico do zanamskosti terjajo zaradi svoje diskretnosti in odmaknjenosti ter svojega tihega poslavljanja. Tu mislim na dva lika, ki se pojavljata v prvem delu njegovega proznega dela – na Michaela Parkinsona in Janine Dakyns: Sebald jima na samo treh straneh postavi spomenik, podprt z veliko naklonjenostjo, in podeli dostojanstvo, ki bi si ga za časa svojega življenja vsekakor zaslužila, a sta ga bila le redko deležna, saj so bila njuna dejanja tako ekscentrična in njuno vedenje tako ekstremno. Oba sta bila Maxova in moja kolega in poznal sem ju skoraj tako dobro kot on – in ravno zato so me tako navdušili in ganili prefinjenost, empatija in humor, ki jih Maxov literarni slog podeli njunemu obstoju in smrti. Skoznju Sebald razvije pravi »avtentični« model sreče, po katerem se oba zdita neke vrste živ dokaz za Schillerjeva poetska načela naivnega in sentimentalnega. Parkinson in Dakyns predstavljata načelo »naivnega«, Sebald pa »sentimentalnega« – in v tem procesu postane refleksivno podvojen avtorski subjekt: to, kar Parkinson in Dakyns poosebljata v svoji naravni odsotnosti vsakršne umetniškosti in popolnem pomanjkanju pretkanosti, skuša Sebald predstaviti s pomočjo ironije, in pri tem ne pušča dvoma, da sta bila nazadnje za svet izgubljena, saj zanj nista bila ustvarjena; ko ju tako prvoosebni pripovedovalec vseskozi objokuje, s tem objokuje tudi sebe.

Če upoštevam, kako ključno vlogo ima v Sebaldovem delu poslušanje, lažje razumem, zakaj sva imela v najinem seminarju o weimarski kinematografiji toliko težav z iskanjem skupnih točk. Del Sebaldovega paradoksa,

kot sem ga predstavil, je v tem, da gre za pisatelja, ki filmski imaginarij tako poglobljeno odraža prav zato, ker je za časa svojega življenja tako odločno stal zunaj njega. Sebaldu je bil do filma vedno skeptičen; mislim, da zato, ker so ga filmi postavili v položaj, ko je moral izbrati med vlogo opazovalca in vlogo priče – med dva položaja, ki sta bila za Sebalda usodno zaznamovana s kompromisom in ki sta bila kompromitirajoča. Zdelo se je, da ti vlogi na pravzaprav nesprejemljiv način normalizirata in naturalizirata stanje pasivnega opazovanja ali vizualne udeležbe v spektaklu katastrofe ali zla iz časovno ali prostorsko varne oddaljenosti. Po drugi strani pa uho – in dejanje poslušanja – najbrž predstavlja manj »hladen« organ, ki se optičnim užitkom radovednosti ne vdaja tako voljno.

Iz teh premislekov, o katerih lahko zgolj ugibam, bi lahko začeli graditi poetiko Sebaldovih del, in bi pri njem lahko razbrali tudi nekatere pomembne namige o tem, kako se približati biografskemu subjektu, čigar življenja ne želimo zgolj hladno opazovati od zunaj, a si ga tudi ne privajati od znotraj; pač pa si želimo, da bi se od njega potrpežljivo učili in mu pri tem ves čas posojali svoj glas. Sebaldova zgovornost, njegovi trenutki tišine ter številne kamuflaže in preobleke pričajo o tem, kako težavno je najti potrpežljivo pasivnost in izmuzljiv glagolski čas za njegove prvoosebne pripovedovalce, ki jih spreminja v poslušalce: pripovedovalce, ki bi znali avtentično spregovoriti o »bolečini drugih« in ki bi to storili s podobami, ki zmorejo bralca spreminjati v gledalca. To se mi zdi eden od načinov interpretacije njegovih fotografij in razglednic, ki jih tako premišljeno umešča med strani svojih knjig: besedila ne ilustrirajo in se od njega hkrati tudi ne ločujejo, temveč vabijo k naključnim srečanjem in nenadnim spoznanjem, ki si jih med besedilom in podobo ustvarjamo mi kot bralci in ki tako postajajo še en nabor ločil v toku poročanega govora.

Prav res: če bi podobe raziskovali v zaporedju, še posebej v *Saturnovih prstanih*, bi ugotovili, da se določeni vizualni motivi ponavljajo, med seboj prelivajo in preoblikujejo in pripovedujejo lastno zgodbo – vzporedno ali pa celo v kontrapunktu z besedilom. Po vsem, kar sem zapisal o Sebaldu in filmu, bi o njegovih zaporedjih podob skorajda lahko razmišljal kot o ustreznici ali celo poustvaritvi predfilmske naprave, imenovane *Daumenkino*: majhne knjižice s slikami, ki, ko knjižico na hitro prelistamo skozi prste, ustvarijo iluzijo gibanja. V tem smislu je Sebaldu »film« prevedel nazaj v knjigo in od pozornega (ali naključnega) bralca pričakoval, da bo film »ponovno odkril«, saj ga je bilo treba na novo izumiti.

In obratno: knjiga je morala v 21. stoletju znova odkriti gibanje in premikanje, toda ne nujno v obliki linearnih zapletov in vzročno motiviranega zaporedja dogodkov. S stopinjami in osamljenimi tavanji, potovanji z vlakom in s trajektom, z vračanja in s krožnimi potmi, ki oblikujejo sre-

čanja v Sebaldovi fikciji, nastajajo nove pripovedne poti in pripovedne tehnike. Kot ločila služijo temu, da subjektom, stavbam in objektom, ki iz proze izhajajo kot prekinitve, podelijo določeno tipno in topografsko prizemljitev, tako kot vodna površina postane vidna šele, ko vanjo zalučani kamen sproži valove, valovi pa kamnu dajejo težo s tem, ko ga pospremijo s slišnim zvokom.

Poleg teh slogovnih postopkov in literarnih motivov, ki strukturirajo Sebaldovo delo in mu omogočajo, da tke fine niti svojih zgodb, imata nenadnost in možnost tudi filozofski pomen – pomislimo npr. na idejo »srečanja« v delih Paula Celana ali Martina Heideggerja ter v številnih sodobnih pristopih k etiki in estetiki. Za Sebalds srečanje, ki svojo transcendo skoraj brez izjeme črpa iz načel kontingentnosti in možnosti, vedno deluje tako, da sprosti energije, ki se usmerijo v preteklost. Takšna srečanja služijo spominu, zgodovini ali spominjanju in nas vodijo do točke, na kateri lahko pozabljeni tragični dogodek na novo doživimo, ali pa nas katastrofa, ki se je od nas oddaljila kot oseka, znova zajame kot plima.

Zdi se mi, da morda le redki bralci – ko vsako jutro pregledajo svoj profil na Facebooku ali kliknejo na še eno prošnjo popolnega neznanca, da ga dodajo kot »prijatelja« – v Sebaldovem delu zavestno prepoznavajo svojo lastno fascinacijo z naključjem in svojo lastno odvisnost od sindroma majhnega sveta »šestih stopenj ločenosti«. Toda kdo ve, ali ta nenavadna srečanja in posledice, ki jih sprožajo, včasih ne dajejo občutka, kot da bi živeli v eni od Sebaldovih knjig. Če Sebaldovo delo bralca vodi v krogu ali naprej v preteklost, v vsakem primeru pa v katastrofo, imajo njegovi bralci danes vsekakor drugačno nrav in drugačne zgodbe. A tudi oni ne morejo izpustiti nobene od teh niti in morda je prav zato Max za številne svoje bralce postal skorajda mitska figura: deloma Minotaver in deloma Tezej v labirintu zgodb, ki nas hranijo. Če se, kot v Sebaldovi zgodbi Dr. Henry Selwyn, »na ta način vračajo k nam, mrtvim«, bi lahko trdili, da je Sebald za nas anticipiral drugo plat medalje ali temno plat Facebooka, Twitterja in naših obsesivnih online življenj: navsezadnje le-ti predstavljajo pristne poskuse 21. stoletja, da bi se rešili pred gotovim zavedanjem naše smrtnosti. In zato nam Sebaldovo delo, ki intuitivno tipa enaindvajseto stoletje, medtem ko piše v in za dvajsetega, podaja – drznil bi si reči – ultimativni Facebook nemrtvih svojega lastnega nesrečnega stoletja.

Prevedla Ana Beguš

OPOMBE

¹ Njegov status najpomembnejšega pisatelja svoje generacije v očeh bralcev je tako zasenčil status Güntherja Grassa ali Petra Handkeja, Heinricha Bölla ali Bernarda Schlinka. Tako kot je bil Kafka najpomembnejši pisatelj 50. in 60. let, Berthold Brecht 60. in 70. let in Walter Benjamin 70. in 80. let 20. stoletja, tako je Sebald najpomembnejši pisatelj 90. let 20. stoletja in začetka 21. stoletja – emblematično pooseblja notranji glas Nemčije in tako »predstavlja« njeno vest.

² Barthes, Roland. »En sortant du cinéma.« *Communications* 23 (1975): 104–107. DOI: 10.3406/comm.1975.1353.

³ Pismo me je spomnilo tudi na to, zakaj najin poklicni odnos ni vedno potekal brez nesoglasij. Po pogovoru z Maxom je človek začutil potrebo, da gre malce na svež zrak ali da zamenja kraj, saj so bili njegovi miselni tokovi tako neomajno usmerjeni k negativnim platem stvari, da ga zgolj z menjavo teme človek ni mogel zamotiti, da ne bi goreče – in, včasih se je zdelo, trmasto – vbrizgaval muk in tegob v vsakršno temo, o kateri je bilo govor. Tudi pismo iz aprila 2001 daje takšen priokus, saj se po odlomku, ki sem ga ravnokar navedel, nadaljuje takole: »Da, vrste so se resnično zredčile. Pragmatizem Angležev, ki nenehno težijo k temu, da stvari le zakrpajo, in slepo vztrajajo na najcenejši možnosti, je uničila skorajda vse in izžela vsakršen miselni ali telesni odpor tistih, ki delajo na tukajšnjih oddelkih in inštitutih. Vsakdo, ki ga srečaš, je pregorel. In nekega dne jih enostavno ne bo več.«

Contingency and Coincidence as the Ruins of Time: Text, Image and Motion in W.G. Sebald's *The Rings of Saturn*

Keywords: German literature / Sebald, Winfried Georg / literary genres / biography / memories / literature and film / *The Rings of Saturn*

As a colleague, friend and compatriot of W.G. Sebald for some twenty years – from 1972 to 1992 – at the University of East Anglia in Great Britain, I am often asked to give an opinion, to tell anecdotes or to offer an interpretation of the person and his work. Usually, I am reluctant to do so, because the “Sebald” known to his readers is not the “Max” that I knew: not least because he did not emerge as a writer until the mid-1990s, several years after I had left Britain for Amsterdam.

Yet I am, of course, also a reader of Sebald, and especially over the past decade, I have often thought about him: about the reasons for his quite exceptional fame and reputation especially outside Germany, but especially about the relation in his work between literature and images – still images and the cinema – a topic we had often discussed, and occasionally disagreed on.

Most intriguing for me is the role that coincidence and the chance encounter, as well as found or discarded objects, such as old postcards and newspaper clippings, play in his work. Their discontinuity contrasts with the promenade, the solitary walk, the railway journey: literary devices and motifs that structure Sebald's prose and spin his fine narrative threads, but which also point to the cinema, to montage and the moving image, which move us, even as we sit still and without motion.

My paper considers *The Rings of Saturn*, one of his best-known books. Difficult to locate within the genres of literature (it is classified as fiction, biography, and travel-writing), the work is even more disorienting when considered at the intersection of photography, text and images in motion. Drawing on Grant Gee's *Patience, after Sebald*, a 2012 film that tries to transpose the stylistic idiosyncrasies of Sebald's persona and diction, I show how the many tropes of contingency help understand Sebald's multi-modal depiction of a world in ruins, as evidenced in his strategic use of images, whose enigmatic plurality of meaning makes them the nodal points of intricately networked relationships in both space and time.

December 2013

The Principle of Montage and Literature: Fragmented Subjectivity as the Subject-matter in Novel, Film and in Digital Forms of Narration

Darko Štrajn

Educational Research Institute (Pedagoški inštitut), Gerbičeva 62, SI-1000 Ljubljana
darko.strajn@guest.arnes.si

This article proceeds from a discussion of Döblin's novel Berlin Alexanderplatz and its adaptation in a 1931 film and a 1980 TV series. It takes into account Benjamin's remark about the novel, which is based on the principle of montage. This principle in pluralist settings in today's world of interplay between constructed realities operates not just through artistic practices, but through a whole complex of various communication, information, and presentations.

Keywords: literature and film / montage / de-montage / subjectivity / Benjamin, Walter / German literature / Döblin, Alfred / *Berlin Alexanderplatz* / film adaptations / Fassbinder, Rainer Werner

Introduction

“Real montage is based on the document” (Benjamin, “Krisis” 232). What does Benjamin mean by this sentence? This statement is a singular notional crystallization in the intersection between literature and film, and it emerged in the context of a specific encounter between Walter Benjamin as a theoretician and Alfred Döblin as a writer.¹ Benjamin's sentence was articulated as part of his review of Döblin's novel, which was quite over-ambitiously titled “The Crisis of the Novel.” What are the attributes of the “document” that determines montage? Definitions of the word *document* (which originated in thirteenth-century France) in various dictionaries more or less consistently relate writing to terms such as *evidence*, *proof*, and *reality*. Considering the entire intellectual milieu of the Weimar Republic, in which the novel was written and published, Benjamin's use of the term *document* should be read as a semantic link to the notion of reality within *Neue Sachlichkeit*² movement and to the connotations of film as an art that

has a strong impact on reality. Hence, film is a “document” that has a special power to represent or modify objective reality. One should also recall the attitude toward daily life and art articulated in the Dada movement and in *Neue Sachlichkeit*, distancing them from Expressionism and opposing the notions of highbrow artwork. Thus there is a double explanation for Benjamin's sentence: *montage* has to do with evidence of reality and, in the case of the novel *Berlin Alexanderplatz*, the origin of the montage principle unmistakably has to be found in film. Therefore, Döblin's novel should be taken as a clear expression of a mutual relationship between literature and film, which was inevitably bound to happen. Indeed, it also happened in a variety of modes and within many individual novels by various authors such as Heinrich Mann, Joyce, and Dos Passos, to name just a few. Considering Benjamin's essay “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” written a few years later, on the role of reproduction as a founding notion of mass culture of the twentieth century, it can be assumed that Benjamin's review of Döblin's novel points towards the divide within the notion of culture and aesthetics (meaning the divide between “auratic” art and mass reproduced art), which was established by this most influential text by Benjamin. In the setting of industrial society, film and literature become entangled within the same field of entirely transformed aesthetic perception and production. The kind of perception addressed here has been described by Benjamin as “distracted perception” (239).

All kinds of paradoxes of realities of social and moral spheres were inscribed in the aesthetic paradigms of the traditional novel; illusions and phantasmatic constructions, represented through characters of narratives, manifested and expressed subjectivity, which can be discerned at multiple discursive levels: from the philosophical “post-Hegelian” Marxist abstract notions of *das Subjekt* to existentialist and post-structuralist concepts of subjectivity and objectivity. The crisis of the novel as a form became evident when the subjectivity philosophically—not legally or socially—ceased to function as a definable central agency in the real world of the bourgeois system. What else but a new and powerful reflection of the world in moving pictures could have had such an impact as to reinvigorate and transform the very form of the novel, which now had to deal with decentered subjectivity? The encounter between Döblin and Benjamin as well as the interaction between Döblin's novel and film in the mode of “moving pictures” can be taken as one of many indicative points from which the literary text and moving pictures could no longer be considered separately.

Döblin's hesitant acceptance of film

No matter how much Döblin considered some of his later works more important, literary scholarship and the reading public view *Berlin Alexanderplatz* as the peak of Döblin's work. It is more or less agreed that Döblin was involved in the currents of various reactions to what is known as German Expressionism. However, discussion is then open on the extent to which the novel itself conforms to the paradigm of Expressionism, which is mostly described in terms reminiscent of some basic aspects of the definition of Expressionism, as in Steven Brockman's assertion: "Whereas Impressionism seeks to accurately record the play of light and color in the outside world, eschewing sharp contours and favoring gentle transitions, curves, and blurring, Expressionism seeks access to an interior world characterized by garish and unnatural colors, jagged lines, and sharp distinctions between color spheres" (49–50).

Döblin himself—not really opposing the label *Expressionism*—defined his writing as "epic fiction." Obviously, his work differed from the intellectual currents of the time, although it somehow simultaneously conversed and interacted with them. It is no accident that Benjamin brings Dadaism into his discussion of Döblin, which through its "fanatical battle against artwork has made use of it in order to ally itself with everyday life" (Benjamin, "Krisis" 232–233). This assertion points towards the entire background of *Neue Sachlichkeit* in its emergence from Expressionism and challenging it as it points towards rich dialogues and polemics of the time, involving some of the greatest intellectual authorities of the twentieth century such as Lukács and Brecht.

Döblin's own writings on the relation between literature and film show that his position changed over time. Erich Kleinschmidt goes a bit too far in his claim that "[t]he often-repeated allusion to Döblin's 'filmic writing style' must therefore be refuted. It originates with contemporary critics of *Berlin Alexanderplatz* and has been repeated ever since" (167). Kleinschmidt does not mention Benjamin in his article, and so it can be assumed that Benjamin's emphasis on the montage aspect reaches beyond the simple direct and non-reflexive concept of a novel as a narration mirroring cinema. In addition, Kleinschmidt himself contradicts his own assertion because on the same page of the text he realizes that "Döblin's reserved relation to film changed around 1930, along with his changing conception of literature. In place of a rather elitist conception of art, Döblin now wanted to reach a broader mass audience." Benjamin's claim about the role of montage as the "principle" that affected the narration style of the novel thus envisaged a change in Döblin's position on film. Thus, it can conclusively

be said that Döblin indirectly acknowledged the filmic effect in his writing retrospectively; at the same time, this retrospective acceptance was helped by the emergence of sound film because Döblin, reportedly in his early comments on cinema, perceived the absence of the spoken word in films as an impediment to film as a full-blown art.

Montage and de-montage

Walter Benjamin presented Döblin's principal novel *Berlin Alexanderplatz* in his essay "Krisis des Romans" in a very condensed manner. In spite of this, there is no doubt that he was one of the first theoreticians to determine some fundamental concepts for reading Döblin's *Berlin Alexanderplatz*. The discourse of the review of the novel moves through interdisciplinary fields (as one could say nowadays) such as comparative literature and cultural analysis. There are statements and opinions in the review that should be read together with Benjamin's *Arcades Project*. Howard Caygill rightly connects the project to Benjamin's reflection on the "epic," "... whether the epic theatre of Brecht and the epic novels of Victor Hugo and Döblin, or the anti-epics of Kafka and Baudelaire. The various themes are brought together in the genealogy of modern urban experience as the destruction of tradition undertaken in the *Arcades Project*" (64). Benjamin's inspiration for simultaneous poetic and theoretical descriptions of the complexities of urban experience in the *Arcades Project* must have been Döblin's novel. Hence, Benjamin's *city reading*³—which obviously mingles with Döblin's travels through the various urban and social layers of Berlin of the 1920s, as sensed through Franz Biberkopf, the antihero of the novel—reveals the economic and political realities of the structure of Berlin's urban environment. Bourdieu developed the concept of social (and symbolic) space decades later through his reflexive sociological conceptual appropriations of complexities of modern society. Bourdieu's notion of social space incorporates basic aspects of meaning that I have tried to present above: "This space is defined by a more or less narrow correspondence between a certain order of coexistence (or of distribution) of agents and a certain coexistence (or distribution) of properties. Consequently, there is nobody that is not characterized by place, where he is situated more or less in a permanent manner" (162). The aspect of urbanity has a structuring role because it is inscribed in the constituting movements of individuals as represented by characters of the novel. "Döblin's epic unites collective experience of a place—Alexanderplatz—with the fate of an individual character, Franz Biberkopf. The place forms the locus of the epic, dissolving

the solitude of the individual character into a reflex of urban experience” (Caygill 71).

As he indicates in the text of his review, Döblin's lecture at the Prussian Academy of Arts in 1929 made a strong impression on Benjamin. Under the spell of this lecture, he contrasted Döblin's “epic fiction” with André Gide's idea of *roman pur*. Although Döblin knew about and was very impressed by James Joyce, Benjamin insisted that it was unnecessary to operate with artistic expressions (*Kunstausdrücken*), or to talk about *dialogue interieur*, or recall Joyce while considering *Berlin Alexanderplatz*. “Actually this is something different. The stylistic principle of this book is montage. Petit bourgeois leaflets, scandalous stories, misfortunes, sensation from 28, popular songs, and advertisements sprinkle this text. The principle of montage explodes the *novel*, its form and its style, and it opens up new, very epic possibilities, mostly with regard to form” (232). It seems that Benjamin's methodological materialism, “hidden” behind his unique theoretical articulations—a kind of revealing insightful descriptivism—generated such reading of the novel that transcends aesthetics, but retains it at the same time in a sense of the Hegelian *Aufhebung*. Benjamin's singular attitude is characterized by his inexplicit philosophical discourse. He actually never really enters problems such as subject-object relations, transcendentalism, speculations, and so forth in explicit philosophical terms, but his writing nonetheless addresses these problems. Perhaps Benjamin's shunning of explicit philosophy prevented him from taking a step further in defining Döblin's novel as a work of montage. Taking into account the notion of *das Subjekt* as a fundamental concept could make it possible for Benjamin to see Döblin's montage as *de-montage*⁴ simultaneously, reflecting the decentering of subjectivity as an agency and shattering its “outcomes” in a form of crushed (psychological) subjectivity. However, the process of de-montage, obvious only as the “hidden” and constitutive movement in Döblin's novel, surfaces only much later in Fassbinder's adaptation of the novel in his 1980 TV series.

Nonetheless, the most relevant aspect in Benjamin's reading remains his elucidatory linking of Döblin's novel to the logic of cinematic production, including the notion of *montage*. Comprehension of the text as “directly” linked to reality is facilitated by Döblin's category of *epic fiction*. This category obviously forms a link with the Brechtian category of *epic theatre*, in which the famous *V-effekt* confronts a spectator with a reality, say, of class exploitation or repressive domination. Döblin's narration style transfers Brecht's idea into the form of a novel and so it gives even a naive reader the chance to take part in an interplay of identification linkages. In this respect, the notion of de-montage would also function well: the characters

of the novel keep building and taking themselves apart. Their identities, relations, and subjectively suggested “appearances” are crumbling as much as elusive truths are working against them. Finally, this turn comes close to a post-modern twist on reality, constructed in a double bind between the reader and a fictional text. “In fact,” says Benjamin, “the material of montage is not at all random.” Here one must recall Benjamin's comment on the role of Dadaism and its connection to daily life: “For the first time, if only tentatively, it [Dadaism] has proclaimed the sovereignty of the authentic. In its best moments, film has prepared us for it” (232). The novel, decisively marked by the principle of montage derived from cinema, was first published in 1929, just at the time silent cinema was coming to an end in Germany.⁵ However, Benjamin himself does not say anything about sound cinema and its potentials in this context, nor in any other context for that matter. Döblin's novel was prompted in fact by silent film, but it implicitly anticipated sound film because one virtually “hears” the vibrating whirr of the city when reading the novel. Therefore, as hinted above, mutual relations between the film and the novel include Döblin's signaling a lack of sound in moving pictures of the silent era.

Fassbinder's Alexanderplatz

It did not take very long after the publication of the novel in 1929 for the first film version of the novel to be shot. Based on the script by Döblin himself and with Heinrich George in the role of Franz Biberkopf, the film was directed by Piel Jutzi, most famous for the successes of one of the “proletarian” films in the Weimar Republic, *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (Mother Krause's Journey to Happiness, 1929). Although praised for its imagery of Berlin and especially the introductory sequence, in which Franz rides a tram after leaving prison, the ninety-minute film was widely considered inadequate in comparison to the “epic” proportions of the novel. Therefore, as much as the novel was generated in the world of cinema,⁶ there were obvious problems in transferring or “translating” the text “back” into cinematic format. In terms of the narrative, Jutzi's film was a montage of bits and pieces of the novel, but it missed the background of movement of de-montage through the entire novel.

Almost fifty years after this first attempt, Fassbinder's TV series *Berlin Alexanderplatz* (1980) appeared. Yet, in view of the just vaguely dawning era of digital technology at the time, which later substantially altered television as a specific medium and introduced new modes of production and consumption of moving pictures, the format of the TV series still did

not perfectly conform to Fassbinder's ambitions or to his ability as film author. Although the TV series offered Fassbinder the needed time span to "tell the story," the small TV screen at the same time represented a very serious impediment for him, and his disposition as a director of films meant for cinema screening worked against some rules of the medium. Therefore, the "lighting levels, judged too low for television" (Elsaesser 219) in particular were strongly criticized in the series after it premiered in 1980. Regarding the scope of Döblin's novel, it seems that the format of the TV series represented a transitional medium for visual reading of the text. It is no wonder that most serious authors that wrote and theorized about the series analytically and extensively also spoke about a "film" and not about a "TV show." However, the framework of this paper does not permit commenting on some great interpretations of Fassbinder's *Alexanderplatz*, written by authors such as Kaja Silverman, Jane Shattuc, and Thomas Elsaesser.

In the film, Fassbinder made his "naive" reading an instrument of his own historicizing approach as well as an instrument of adapting the story to his "autobiographical" reading. On the other hand, he internalized the novel through two readings and let himself be conditioned by mechanisms of identification, especially declaring his own identification with the character of Franz Biberkopf. Thus, according to the form, the TV series was unintentionally anticipatory in pointing towards media that still did not exist, which opened a path to autobiography as communicable "style" of narration in the age of decomposed subjectivity at home in cyberspace. In any case, Fassbinder combined all of his experience in genre films (above all melodramas and gangster movies) into a montage that compulsively repeats Döblin's complex truth, including both a historical reminiscence as well as straightforward political prophecy. As far as montage is concerned, Fassbinder's approach is definitely much closer to André Bazin's concept, which favors Orson Welles' deep focus and depth of visual field to Eisenstein's montage of attractions. Indeed, his montage works through the motifs of the novel as *de-montage* combining other means of cinematic narration such as usage of darkness and light, compositions of particular pictures in continuity and discontinuity and—perhaps in this Fassbinder work more than in his other films—handling of sound. Thus Fassbinder's masterful TV series transforms Döblin's very particular narrative into a movement that joins spaces and times, language and society, and subjectivity and its negative reflection as a part of the "metaphysics of social circumstances," to use Elsaesser's expression. Thenceforth, understanding becomes a politics of images and, consequently, a placement of the imaginary into the core of reality. In view of my quest, the most

important aspect concerns the drama of a shattered selfhood. Fassbinder's film therefore forms the character as a never-accomplished person; moreover, "... his identity is put to the test not according to the narrative transformations that confirm the hero in his full self-possession. Instead, the narrative 'empties' him, readies him for his complete merger with the social body" (Elsaesser 220). Here, de-montage is at work: it is operating Biberkopf's personality. Therefore, Fassbinder's reading of the novel is far from a passive grasping of the content; it is a kind of re-reading, which opens the novel to a new understanding; it makes the dimension of de-montage visible by taking a clear view on the impacts of capitalism within the protagonist's subjectivity. A psychoanalytical viewpoint, especially linked to women and gender studies, is somehow presupposed and probably consciously communicated by the film. The entire gallery of ruined personalities from the margins of society (thieves, pimps, prostitutes, etc.), with the central character of Franz Biberkopf, makes possible an abundant deciphering of the novel in psychoanalytical terms. Construction of sexual identities in the novel clearly exposes a connectedness between individual relationships and social repressions, otherwise visible in many of Fassbinder's films. In Fassbinder's presentation the main character consistently acts under the pressure of a compulsion of repetition, submission, and identifications through unequal exchanges in relations to others, as is shown and explained in detail in Elsaesser's book cited above. At the same time, Fassbinder's film points to shortcomings of psychoanalysis to transcend the boundaries of explaining individual trauma. It is perhaps one of those very special coincidences that his film came out at a time when at least the intellectual audience was widely sensitized by reading and discussing Deleuze-Guattari's *Anti-Oedipe*.

From the interesting viewpoint of gender studies, Fassbinder's TV series discloses a set of reasons for violence against women in this case not so much in merely simple patriarchal attitudes, but in the framework of such a system. Because Fassbinder made no secret of his views on the nascent neoliberal capitalist society as a path to a new fascism, his TV series quite visibly connects the libidinal economy to the capitalist economy. Therefore, no matter how constraining television as a medium functioned in the adaptation of the novel, Fassbinder made Döblin's implicit prophecy, describing the nascent fascist society at the micro-level of the lower layers of society in the 1920s, "functional" again, now signaling the transition from the welfare state to the economy of neoliberalism. Decentered subjectivity is forced to define itself in narcissistic terms and is prone to enter cultural reproduction schemes, which are based on ideological interpellations consisting of entrepreneurial spirit, the myth of individual

success, and celebrity appeal. This is reflected in Fassbinder's TV series through categories from the crisis of the late 1920s. Let me conclude by emphasizing that Thomas Elsaesser's analysis of the TV series goes further than most others exactly because it points out the perversion of the economy as it literally becomes visible in the film: "What under one aspect may appear as exploitation and the power to dictate the terms of a transaction is in another respect a form of enterprise, where acts of exchange require the materialist poetry of savage thinking, of wheeling and dealing, of the opportunist's quick response and the speculator's risk-taking" (232). Now the question remains open: can one expect yet another adaptation of Döblin's novel, which still resists total canonization and classification, let alone any ideological appropriation, in some previously un-imagined medium of moving pictures?

In the age of digital montage-collage

The principle of montage in pluralist settings in today's world of interplay between constructed realities operates not just through artistic practices, but through a whole complex of various communication, information, and presentations. "We recognize in montage this essential difference born from the principle of disappearance / appearance due to intermittence by the power of cutting to remove, eliminate and convoke, make occur" (Faucon 47). Here I am referring to the "principle" because cutting and gluing pieces of film or magnetic tape is increasingly a thing of the past, but with new technologies the notion of montage becomes much broader because interventions within single frames are possible in a manner in which traditional filmmakers could only dream of. Therefore, the case of *Berlin Alexanderplatz* could be taken as one of the early indicative appropriations of the practice of montage by the novelistic form and even more, as I have pointed out, as an introduction of the power of montage as de-montage. This, then, brings me back to Benjamin and his other immensely influential conceptualization of the culture of mass reproduction, which sheds some light on his view on Döblin—but also offers a paradigm for thinking about yet another change concerning the notion of perception within the framework of mass culture. In his book *Digital Baroque*, Timothy Murray suggests that "new media provides performance with an energy and excitement perhaps unparalleled since the advent of silent cinema. Spectators faced with the morphing shapes of holographic form and virtual reality are confronted with an artistic spectacle strangely similar in effect to that of the silent cinematic image described in 1927

by Antonin Artaud” (36). This gives Murray a pretext to suggest a new understanding of an increasingly important feature of contemporary art. Changes of modes of production within industrial civilization, which decidedly determined social and economic spaces, exposed a new relevance of the processes of producing an artwork. They propelled a range of different approaches to the reflexive impacts of representation (in a performance or in a literary work) of interactions between perception and objects generated in aesthetic practice. Digital technology is currently a last result in a whole history of the process, which started by combining science, industry, the capitalist economy, and various criticisms of signifying practices. Similar to photography, cinema, and video, this technology creates fascinating effects. Of course, Benjamin's epistemological break, as expressed in the notion of *aura*, still serves as an explanatory theoretical instance. Nevertheless, it seems that a change produced by digital technology requires much more than just a kind of quantitative comparison with the impact of mechanical reproduction. “To use a metaphor from computer culture, new media turns all culture and cultural theory into open source. This 'opening up' of all cultural techniques, conventions, forms and concepts is ultimately the most positive cultural effect of computerization—the opportunity to see the world and the human being anew, in ways which were not available to 'A Man with a Movie Camera'” (Manovich, *The Language* 333).

The advent of digital technology has had a huge impact on a wide range of conditions for production of visual representations in artistic and all other known senses, commencing already at the time of “analogue” television as a “mediatic *flow*,” in Raymond Williams' words (see especially chapter four of his book). The impact of ICT on the form of written documents, diverse genres, including aesthetically marked narratives, necessitates a rethinking of the relationship between literature and moving pictures, now appearing in many other shapes and on other ubiquitous screens than just on celluloid film and on silver screens in cinemas. However, one must take into account the fact that any thinking about this relationship already implies ongoing changes of both occurrences of culture: literature and the media. In new settings of communication, some forms and phenomena of (re)presentation with a vast number of combinations of means of narration have yet to be recognized as a kind of, say, literature or at least documents of reality within virtual reality and *vice versa*. As Manovich observes in his last book, software is at the center of these new realities and, by virtue of being used by hundreds of millions of people, software becomes “cultural software.” (In fact, compare the entire line of argumentation in Manovich, *Software*.) What one should

look for, especially considering the field of literature and new very “democratized” uses of moving pictures, are therefore not so much some very complex phenomena of so-called computer art, but mass usage of interactive media, within which some forms of narrating, taking different views, commenting, expressing anxieties, accumulating memory, playing with identities, and disrupting many notions of objectivity are taking place. In transcending the boundaries between text and pictures, and between static and moving pictures, narration in the digital media results from de-montage of reality, which becomes more real rather than a forever lost “external reality” by virtue of the virtual.

For example, the works of Sophie Calle, who invested much of her daily life in self-presenting her life's experiences through a de-montage of various media, writing, images, films, and outcomes of unusual communications, signaled a future—which is the present now—of wild hybridism and all kinds of narratives, accomplished through mixing different genres. I propose a slight addition to the notion of montage in the case of these new kinds of narratives, and I refer to them as *montage-collage*, which integrates opposite principles of montage and de-montage. The indicative case, which already causes some serious theoretical pondering, is a re-enactment of autobiography, preferably in the form of a diary. One such case is quite a complex internet site, which presents the *Journal d'Ariane Grimm*, consisting of pictures of written pages, small films, blogs, fiction and “auto-fiction,” and links the *Journal* to reflections on these activities by Philippe Lejeune (a university expert in autobiography).⁷ The site contains a true-life drama because the writer of the journals, Ariane Grimm, died in a motorcycle accident in 1985 and now her journals and a number of ongoing activities around them are managed by Ariane's mother, Gisèle Grimm. The case in point triggers an investigation into whether it is necessary to deal with some new literary form, perhaps another form of novel, a *montage-collage* that is named *Un roman de soi*. One might say that many Facebook users as well as users of some less popular internet-based social networks are already basically doing the same thing. The Facebook universe is a vast world of *montage-collage*, in which there is space for construction of diverse identities, for presenting real and totally invented stories of real or pretended “selves,” for unbridled narcissism, and for many other types of self-exposure. Dadaistic and *New sobriety* ideas of art joined to daily life come true in an unexpected media—probably not exactly in accordance with the original Dada idea. Even a trace of epic form could be detected, the epic of leisure time incorporated in the system of vast exchanges of imaginary attributes of objects as pictures, small films, and more or less irrelevant statements. Nonetheless, such media proved to be

a working tool in cases of the public unrest of the 2010s from Tunisia and Egypt to Greece, Spain, and Slovenia. One has to remember the iconic image of Brecht's musing face with just a tinge of smile.

Conclusion

Benjamin's diagnosis of the "age of mechanical reproduction," as one could say following Timothy Murray's logic, can be taken as a thought pattern that opens new venues of reflection on just what is being produced in the framework of reading and writing, looking, seeing, learning, and knowing. Curiously, another comparison between two periods—namely, the 1920s and 2010s—springs up: in the time of Döblin and Benjamin as well as in today's contemporaneity it is necessary to deal with a crisis, first of all political, economic, and financial, and also a crisis of art forms, considering that artists in all genres are searching for some new social relevance. The crisis, which appears in Badiou's terms as a surge of the *real* within reality, points in the direction of subjectivity, which inexplicably succumbs to forms of domination within a system, paradoxically based on the notion of freedom. Yet another transformation of forms of social life and culture is evolving, and so the citizen as a psychological subjectivity attached to literary and other kinds of narratives becomes not only decentered, but in Deleuze's vision also deprived of indivisibility in the form of an individual. Namely, at the dawn of the digital era in 1990, Deleuze wrote a prophetic article called "Society of Control," in which he detects a complex change in the social environment: from an environment of enclosure, as analyzed by Foucault, there is a transition to the *society of control* (here Deleuze is recalling Burroughs). An entire range of institutions faces a manifest crisis within the new mode of capitalism, which Deleuze labels *capitalisme de surproduction*. "Individuals have become 'dividuals,' and masses, samples, data, markets, or 'banks'" (244, English translation 3–7). Digital technology serves as a tool of society of control. An important aspect of Deleuze's assessments in this essay is a hint against techno-fetishism: "Types of machines are easily matched with each type of society—not that machines are determining, but because they express those social forms capable of generating them and using them" (244). What I am talking about here is a social form, within which a particular type of "non-personality" is forming. The formulae of life of this society contain a decomposition of what has been the incorporation of empirical subjectivity: the individual. Particular *dividuals* are now simultaneously citizens, actors, stakeholders, entertainers, immigrants, a combination of attributes and desiring con-

stituents, disposed and exposed to an abstract domination. *Montage-collage* is obviously a form of narrative, which, through de-montage of the flow of “real life,” is capable of articulating a morphing of bodies and its symbolic potentials. Hence, the Deleuzian concept of *dividuality* and its theoretical vision signals a scope of thinking within cyberspace—of course, not losing sight of past testimonies of decentered subjectivity, one which I found in Döblin's novel and its adaptations in moving pictures.

NOTES

¹ Some aspects of the results of my previous research on this topic were included in my presentation at the Eighteenth International Congress of Aesthetics in Beijing in 2010. The paper was subsequently published in a selection of papers (Štrajn, Darko. **Counter-Identification and Politics of Art**. In: Lang, Ye (ed.). *Diversities in Aesthetics: Selected Papers of the 18th Congress of International Aesthetics*. Beijing: Chinese Society for Aesthetics, 2013, 115–126). Some quotes from Benjamin and some of my own verbalizations are re-contextualized and mostly re-formulated, further elaborated, and largely extended in this paper.

² The most common English translations of this movement's name are *New Objectivity* or *New Sobriety*.

³ This term was proposed and developed by David Henkin (see the reference list).

⁴ The idea for introducing the term *de-montage* in this context was suggested to me by Thomas Elsaesser when we discussed the topics of this paper before it was finished. Of course, the elaboration of the term is my own responsibility. I am also indebted to Elsaesser for numerous other suggestions and thought-provoking remarks.

⁵ Brockmann quotes the dynamic of the transition process to sound cinema at the time. “Some basic statistics on production show how quickly the introduction of sound film changed the cinema landscape in Germany: in 1928 Germany made 224 films, all of them silent. In 1929 Germany made 183 films, with 175 silent and 8 sound. The next year, in 1930, Germany made a total of 146 films, of which 100 were sound and only 46 silent. By 1931, Germany made only two silent films and the other 142 films were sound. Within two years there had been a total revolution in technology, and the silent film essentially disappeared from German production” (55).

⁶ Döblin's connections to the world of moving pictures were abundant and multifarious. From simply being a frequent and enthusiastic film viewer and also a writer of film critiques, Döblin's affinity to film also manifested itself in his professional activity in Hollywood while he was in emigration in the United States.

⁷ See <http://www.arianegrimm.net/pages/sommaire.html> (25 December 2013). My claim that this internet phenomenon raises interesting theoretical questions is based on an oral presentation at the Nineteenth International Congress of Aesthetics in Krakow (22–27 July 2013) on 25 July, 2013 by Okubo Miki: “The Actuality of Writing and the Mode of Self-Narrative.”

BIBLIOGRAPHY

Benjamin, Walter. “Krisis des Romans: Zu Döblin's Berlin Alexanderplatz.” *Gesammelte Schriften*, vol. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. 230–236.

- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969. 217–251.
- Bourdieu, Pierre. *Méditations pascaliennes*. Paris: Seuil, 1997.
- Brockmann, Steven. *A Critical History of German Film*. Rochester, NY: Camden House, 2010.
- Caygill, Howard. *Walter Benjamin / The Colour of Experience*. London: Routledge, 1998.
- Deleuze, Gilles. *Pourparlers*. Paris: Les Éditions de minuit, 1990. (English translation: Postscript on the Societies of Control, *October*, vol. 59, Winter, 1992, 3–7.)
- Döblin, Alfred. *Berlin Alexanderplatz / Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Berlin: S. Fischer Verlag, 1929.
- Elsaesser, Thomas. *Fassbinder's Germany*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.
- Faucon, Térésa. *Théorie du montage*. Paris: Armand Colin, 2013.
- Henkin, David. *City Reading: Written Words and Public Spaces in Antebellum New York*. New York: Columbia University Press, 1998.
- Kleinschmidt, Erich. "Döblin's Engagement with the New Media." *A Companion to the Works of Alfred Döblin*. Eds. Roland Dollinger, Wulf Koepke, and Heidi Thoman Tewarson. Rochester, NY: Camden House, 2004.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.
- Manovich, Lev. *Software Takes Command*. London: Bloomsbury Academic, 2013.
- Murray, Timothy. *Digital Baroque / New Media Art and Cinematic Folds*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- Williams, Raymond. *Television / Technology and Cultural Form*. London: Fontana, 1974.

Načelo montaže in literatura: fragmentirana subjektivnost kot vsebina romana, filma in digitalnih form naracije

Ključne besede: literatura in film / montaža / demontaža / subjektivnost / Benjamin, Walter / nemška književnost / Döblin, Alfred / *Berlin Alexanderplatz* / filmske priredbe / Fassbinder, Rainer Werner

Prispevek izhaja iz Benjaminovega stavka: »Zaresna montaža temelji na dokumentu«. Zato začnemo z opredelitvami paradigmatskih presečišč, ki so nastala v okviru specifičnega srečanja med Walterjem Benjaminom in Alfredom Döblinom. Benjaminovo branje Döblina in pogled na njegov poglavitni roman *Berlin Alexanderplatz* v eseju *Krisis des Romans* se na zgoščen način gibljeta skozi – kakor bi lahko rekli danes – vrsto interdisciplinarnih področij, kot sta primerjalna književnost in kulturna analiza. Najpomembnejši vidik v našem branju je Benjaminovo pojasnjujoče povezovanje Döblinovega romana z logiko filmske produkcije, predvsem pa s pojmom montaže. Šele kasneje (leta 1980) ob Fassbinderjevi ekr-

nizaciji romana se izkaže, da je montaža v romanu hkrati tudi demontaža. Fassbinderjeva TV serija, ki temelji na romanu *Berlin Alexanderplatz*, združuje avtorjeve izkušnje z žanrskim filmom (predvsem z melodramo in gangsterskim filmom) z montažo, ki kompulzivno ponavlja Döblinovo kompleksno resnico, vključno z zgodovinskim spominom in z odkrito politično prerokbo. Tako mojstrska Fassbinderjeva TV serija preoblikuje singularno Döblinovo naracijo v gibanje, ki spaja prostore in čase, jezik in družbo, subjektivnost in njeno negativno zrcalno podobo v metafiziki družbenih okoliščin. S tem razumevanje postane politika podob in posledično umestitev imaginarnega v jedro realnosti. Te teme razumemo kot predhodne artikulacije trans-formacij konstrukcij družbenih realnosti v množični kulturi, ki v širšem smislu oblikuje polja prepletanja med percepcijami, agensi in pojmi. Deleuzovski koncept dividualnosti in njegova teoretična vizija kažeta na razsežnosti mišljenja v kibernetnem prostoru glede na pretekla pričevanja o razsrediščeni subjektivnosti.

Januar 2014

Gibljive besede-podobe: elektronsko literarno besedilo v času filma, videa in interneta

Janez Strehovec

Inštitut za nove medije in elektronsko literaturo/Institute of New Media Art and Electronic Literature,
Pleteršnikova 5, SI-1000 Ljubljana
janez.strehovec@guest.arnes.si

Dela elektronske animirane literature se umeščajo na presečišče tega področja s filmom in videom, kar pomeni, da lahko sledimo tudi prenosu filmskih in video postopkov na področje digitalne besedilnosti. Ta prispevek obravnava gibljive besede-podobe kot temeljne enote takšnih besedil, organiziranih tudi glede na časovno in prostorsko slovnico.

Ključne besede: literatura in novi mediji / elektronska literatura / video / medmrežje / vmesnik / bralna kultura

20. stoletje je bilo opredeljeno s filmom ne le kot s sedmo umetnostjo, ampak tudi kot kulturno paradigmo, ki je vplivala na vrsto drugih umetnosti, nove oblike zaznave in na način organiziranja množičnokulturnih vsebin. Film se konceptualno in tehnično osredotoča na gibljive podobe in njihovo organiziranost z vrsto postopkov, med katerimi ima še posebej pomembno mesto montaža, ki jo je Walter Benjamin omenjal tudi v zvezi z literaturo. Mislimo na njegov zapis o Döblinovem *Berlin, Alexanderplatz*, v katerem je obravnaval montažo v smislu slogovnega načela tega romana in poudaril, da »montaža poruši 'roman', njegovo obliko ter slog in odpre nove, zelo epske možnosti, večinoma v formalnem pogledu« (232). Tudi vrsta pomembnih paradigem na področju humanistike je bila v prejšnjem stoletju oblikovanih s pomočjo analize filma, prispevki Benjamina, Deleuza, Kracauerja, Manoviča ..., medtem ko je Jonathan Beller, avtor knjige *Filmski produkcijski način* (2006), umeščal umetnost gibljivih podob in njihovo percepcijo v kontekst industrijskega dela, taylorizma, psihosocialnega menedžmenta (teorija Pavlova) in psihoanalize, kar pomeni, da se je pri njem filmska estetika umaknila teoriji, ki ugotavlja bistveno sorodnost filmskih postopkov z načinom industrijske produkcije, še posebno v tistem njenem kompleksu, ki je opredeljen kot fordistična in tayloristična oblika organiziranja industrijskega dela (za tekočim trakom). »Zgodnja

filmska montaža je razširila logiko tekočega traku (sekvenčenje diskretnih, programskih, s strojem usklajenih posameznikovih operacij) k čutnemu aparatu in privedla industrijsko revolucijo k očesu. Film je povezal človekovo čutno aktivnost, tisto, kar je Marx imenoval 'čutno delo' v kontekstu blagovne proizvodnje, s celuloidnim trakom« (9). V tem navedku je pomembno stališče, ki razume film v okviru industrijske revolucije, in sicer na prav poseben način, ki ne predpostavlja kakenga nanašanja ali posnemanja (in snemanja) tega, kar se dogaja v industrijskih okoljih, ampak je film sam abstrakcija procesa za tekočim trakom, za katerega je značilno, da prav tako kot film predpostavlja svojevrstno sekvenčenje in montažo, poseg (reze) v delavčevo gibanje, racionalizacijo vseh komponent delovnega procesa z namenom njegove kar se da učinkovite izvedbe.

Ta kratek ekskurz k družbeni teoriji filma nas usmerja k temeljnemu področju tega besedila, ki se osredotoča na probleme elektronske literature in na njene povezave s filmom, videom, (novo)medijsko umetnostjo in medmrežjem. Elektronsko literarno besedilo, oblikovano z novimi mediji, sicer sodi v algoritemsko kulturo (prim. Galloway; Striplhas; Strehovec, *Algorithmic*) in softversko (prim. Manovič), za katero je bistveno, da vrsto funkcij, ki zadevajo področja intersubjektivnosti, prevzemajo pametni stroji in algoritmi, vendar pa omemba filma v zvezi z njim nikakor ne pomeni kakenga velikega odmika od tega področja. E-literarna praksa nikakor ni umeščena na področje, ki bi bilo tuje filmu in filmskemu načinu organiziranja besedilnih enot. Avtor tega besedila se je nekaj časa ukvarjal s teorijo hiperbesedilne fikcije (kot predvsem v ZDA v 90. letih 20. stoletja poglavitno usmeritvijo pisanja v elektronskih medijih), vendar pa je v učinkih hiperpovezav in labirinta, ki opredeljujejo tovrstno pisanje (recimo Joycev *Afternoon, A Story*), odkrival le eno izmed možnosti pisanja v novih medijih. Večji izziv za sodobnega bralca/uporabnika je našel v tistih novomedijskih besedilnih praksah, ki se osredotočajo na tekst-v-gibanju, kar vodi k filmu besed. Slednjega sestavljajo enote, ki jih je avtor tega prispevka poimenoval kot beseda-podoba-telo v gibanju (Strehovec, *E-Literary*), torej gibljivi verbalni in vizualni označevalec. Pri tem je pomembno, da se v trenutku, ko stopi besedilo v gibljivi način, začne obnašati kot film, in sicer film verbalnih vsebin, kar predstavlja izziv za teorijo, ki pri tem ob literarnih posebnostih takšnega besedila namenja pozornost tudi učinkom, ki zadevajo filmsko organiziranje besedilnih vsebin. Koncepti, kot so oblika, vrednost, potujitev, atmosfere, slog, lirčno, poetika in avtor, se začno umikati konceptom in teoretskim napravam, ki jih uporabljata filmska teorija (recimo Bonitzerjev madež) in novomedijska teorija (remiks, pesniški generator, *mash-up*).

Koncept besede-podobe-gibanja lahko preizkusimo tudi na ozadju razlikovanja med jezikom in podobo oziroma, točneje, med slikarstvom in

poezijo v smislu klasičnega Lessingovega besedila o Laokoonu, ki temelji na različnih sredstvih in znakih, ki jih ta medija uporabljata. »Predmeti, ki sledijo drug drugemu, ali katerih deli sledijo drug drugemu, se imenujejo akcije. Posledično so akcije resnični predmet poezije« (78). Slikarstvo se ukvarja s telesi, ki so razporejena v prostoru. Pri elektronski literaturi po hipertekstni fikciji, ki je v zadnjem desetletju v zatonu, nadomeščajo pa jo oblike in gibanja, ki so minimalistična in konceptualna, praviloma nimamo opraviti z reprezentacijskimi funkcijami jezika, vsekakor pa je blizu njeni usmeritvi v animirani poeziji (e-literaturi) Lessingovo razumevanje poezije kot področja, ki je v času in se ukvarja z akcijami. Prav tako pa nam je shematična delitev obeh medijev v *Laokoonu* v pomoč, ko konceptualiziramo besedo-podobo-gibanje kot osnovno enoto e-literature. Pri njej gre za enostavno opustitev urejanja (verbalnih in neverbalnih) označevalcev v obliki zaporedja, besedilne enote si sledijo ali pa si ne, ob časovni razsežnosti (koncept teksta-dogodka) je za e-literaturo bistvena prostorska razsežnost, se pravi, rečeno figurativno, osvajanje besedilnega prostora v oblikah, ki se nikakor ne osredotočajo le na urejenost v vrsticah in implicirajo razsežnosti podobe.

Pri opazovanju besedila-filma (recimo v projektih Marka Amerike, Philippa Bootza, Stephanie Strickland, Claire Dinsmore) zato ugotavljamo, da se srečujemo z besedilno vsebino v gibanju, na katere organiziranje ne vplivajo samo slovnice naravnih, programskih in skriptnih jezikov, ampak tudi prostorska in časovna slovnica. Preprosto rečeno, za enote takšnih besedil je pomembno tudi tisto, kar je zgoraj in ob strani, kar pride prej ali kasneje, je povečano, pomanjšano, zaustavljeno ali pospešeno. Ob filmskih postopkih pa so za oblikovanje takšnih besedil pomembni tudi postopki, kot so semplanje, miksanje in remiksanje, ki so sicer značilni za generiranje novomedijskih kulturnih vsebin. Usmeritev od literarnih kvalitet, oblikovanih v tiskani literarni produkciji, k novomedijskim vsebinam in postopkom DJ-ske in VJ-ske kulture vključuje tudi angažma in profiliranje nove publike (njen *feedback* je bistven), za katero je značilno, da se oblikuje tudi med udeleženci klubske in softverske kulture ter novomedijske umetnosti in aktivizma.

V tem besedilu obravnavamo elektronsko literarno besedilo kot obliko besedilnega filma, vendar pa se s tem ne izčrpa naš pogled na z novimi mediji oblikovano besedilnost z literarnimi ambicijami. Takšno besedilo razumemo kot del razširjenega koncepta besedilnosti, ki vključuje verbalne in neverbalne označevalce, pospremljene z novo generacijo (novomedijskih) paratekstov (Strehovec, *E-Literary*), kar pomeni, da so za funkcioniranje in percepcijo teh del pomembni tudi vmesniki, navodila, meniji, avtorske predstavitve projektov, ocene, objave na blogih in dokumentacija.

Genettovo paratekstno teorijo je namreč smiselno posodobiti, se pravi, usmeriti pozornost k novim napravam, ki omogočajo vstop v novomedijske besedilne projekte, profilirajo njihovo osnovno razumevanje in olajšujejo orientiranje v njih. E-literarno besedilo spodbuja bralce h kompleksnemu izkušanju, ki se ne konča z branjem-kot-ga-poznamo, temveč vključuje tudi kompleksna prečkanja besedila in navigiranja po njem s kinestetičnimi in motoričnimi aranžmaji. Prav tako pa v tem članku paradigmi besedila-filma in besedila-videa nadgrajujemo še s tisto, ki je videti v prvih letih 21. stoletja bistvena, in to je paradigma besedila na internetu. Dejansko gre pri tem za poglobitvi medmrežni iskalnik Google, ki ni le zahtevna programska aplikacija, ampak eden ključnih kulturnih dejavnikov v sedanjosti.

Besedilo v gibanju

Ko postaviš besedo ali sekvenco besed v gibanje, se ta znajde v vektorskem položaju (lahko se giblje v različnih smereh, recimo naprej, potem se vrti nazaj in zaustavlja, lahko ima dve, tri ali več razsežnosti, lahko se jo deli v podrejeni x in y enoti, kar pomeni, da je vektor a razpadel na vektorja a_x in a_y), prav tako pa je gibljivi način konstitutiven za percipiranje in spoznavanje te besedilne enote, kajti gibanje omogoči kompleksnejšo percepcijo od statične in kontemplativne, ki se usmerja k mirujočim predmetom. Dlan v gibanju s svojimi receptorji zazna na predmetu bistveno več, kadar se ga dotika v gibanju, se pravi, da polzi preko njegovih površin ali jih objema, kot pa če jo samo položimo na predmet; v tem primeru nam posreduje le omejene informacije o njem, recimo o njegovi temperaturi.

V fiziki z vektorji opišemo gibanje in pospeševanje predmeta, prav tako sile, ki nanj delujejo med gibanjem, kar pomeni, da ima animirana e-besedilnost tudi kvazifizikalno razsežnost. To dejstvo nam zlahka potrdi pogled na besedila elektronske animirane poezije, recimo na *The Dreamlife of Letters* Briana Kima Stefansa, v katerem se okrog vsake črke plete zgodba tako pomenskih asociacij, povezanih z vstopom posamezne črke v besedne sklope, kot tudi z gibanjem, pravcatim plesom v vseh smereh takšne črke-vektorja. Gibanje je, ko gre za besedilnost, spodbujalo in motiviralo tudi vrsto avtorjev literarne avantgarde (še posebno futuristične) in neo-avantgarde, med njimi tudi Williama S. Burroughsa, ki je o pospešenem in zaustavljenem besedilu zapisal:

Take any text speed it up slow it down run it backwards inch it and you will hear words that were not in the original recording new words made by the machine different people will scan out different words of course but some of the words are quite clearly there and anyone can hear them words which were not in the original

tape but which are in many cases relevant to the original text as if the words themselves had been interrogated and forced to reveal their hidden meanings. (218)

Do tega spoznanja, opisanega v zanj značilnem jeziku, ki ga prav zato navajamo v izvirniku, je prišel na začetku 60. let 20. stoletja, ko je eksperimentaliziral z magnetofonom, torej napravo, ki sodi v paradigmo predigitalne kulture, vendar pa nas ta navedek usmerja k tehniški manipulabilnosti besedila, ki doživlja svoj pospešeni razvoj v zadnjih desetletjih, še posebno s pojavom pametnih zaslonskih naprav od različnih generacij računalnikov do mobilnih telefonov in hibridov med njimi. Postajamo sodobniki novega, pogojno rečeno kibernetkega jezika, na katerega vpliva jezik interneta (Crystal) in jezik mobilnih komunikacij (angl. text speak, netspeak, textism) s svojimi akronimi, prav tako pa se nove generacije verbalnega artikulirajo na zaslonih pametnih (stacionarnih in mobilnih) naprav, katerih posebnost profilira aranžiranje jezikovnih vsebin. Eno izmed področij, na katerem se razvijajo nove oblike jezika, je nedvomno tudi elektronska literatura, kar pomeni, da lahko med inovatorje e-jezika vsekakor uvrstimo tudi avtorje tovrstne literature. Tu naj omenimo avstralsko avtorico Mez, ki je v 90. letih 20. stoletja iznašla poseben jezik, sestavljen iz znakov, vzetih iz naravnih, skriptnih in programskih jezikov (predvsem gre za kreolizacijo angleščine in HTML) in ga poimenovala kot *mezangelle*. To je nekaj vrstic, zapisanih v tem jeziku:

the_paths._dance:

[k]nots+lie-tie-dieing:[pre]tense+p[L]ocke[d.marked]t.emp[ty]athy:shift.the.conNec[k]tion.goal[postings]+drInk.the.f[K]ools.aid:

Mez zelo rada uporablja oglata oklepaj in zaklepaj, med katera umesti posamezno črko ali besedo (še posebej angleški izraz za jaz, ki ga sicer ni v tem navedku), ki jo s tem hkrati osamosvoji, osami in (za)varuje.

Za predmete in besede v gibanju je značilno, da so stalno razpeti med različnimi točkami, gubami, presečišči, dogodki in performansi; ujeti so v odnose, potujejo po prostorih in se na novo definirajo s prečkanji in ujetostjo v gube. Besedilo v modusu gibanja je bistvena značilnost elektronske animirane (kinetične poezije), osredotočene na tekst-film. Ta aspekt enega dela elektronske literature je vključil v naslovu svojega projekta tudi Mark Amerika (*Filmtext 2.0*, 2002). Ko omenjamo gibanje, je potrebno omeniti tudi čas, hitrost in pospeševanje. Beseda-gibanje sodeluje pri nastanku besedila kot dogodka, performansa in procesa, pri tem pa se osredotoča na čas, ki je majhen, kratek, zgoščen. To je čas čiste sedanjosti, ki ne pozna horizontalnega in odtekajočega niza linearno razvrščenih »zdajev«, ampak gre za čas, v katerem se, rečeno figurativno, zdaji vertikalno nalagajo.

Zanimanje za gibljivi tekst pri tem nikakor ni naključno, ne gre zgolj za izživljanje s tehničnimi posebnimi učinki, uresničenimi z napredno programsko opremo, ampak je paradigmatično za tiste kulturne obrate, ki smo jim priče v sedanjosti, ko se poudarek od posebnosti predmeta (na umetniškem področju gre za vprašanje, ki ga zapišimo kar v nemščini: »Was ist Kunst?«) vedno bolj premešča k vprašanju, kako predmet deluje, v kakšne povezave stopa, kakšna je njegova relacijska posebnost, kako sodeluje v dogodkih, kar pomeni, da stopa v ospredje njegova performativna materialnost (Drucker).

Eden značilnih primerov kinetične poezije, ki postavlja za e-literarno teorijo vrsto problemov, je *The Dazzle as Question* Claire Dinsmore. To je kratek besedilni film, poln semantične negotovosti, ki je izražena v nervoznih, skakajočih označevalcih (besedah-podobah), organiziranih v kratko pesem, ki se pred bralcem odvrti v zgoščenem času, kot bi šlo za glasbeni video. Srečujemo se z dinamičnim trakom črk, besed in stavkov, oblikovanih na različne načine, ki pri bralcih proizvedejo učinke velike negotovosti. S pomočjo prostorske in še posebno časovne sintakse, ki sta tudi bistveni za e-literarna besedila, se pri tem projektu oblikuje vsebinski preobrat, ki bralca ne pusti hladnega. Mislimo na trenutek, ko besedilnemu traku s sintagmo: »His identity uncertainly shifting,« ki teče od leve proti desni, sledi vrstica: »About [Yes of course] Yes of course The Dazzle-Touch-In-Space-Border-less-Larger than Sometimes...«, ki stopi v vidno polje iznenada z desne. Bralec se zdrzne, zamenjava reda, po katerem se pred njegovimi očmi razvrščajo besede-podobe-virtualna telesa, ga prisili, da od spremljanja igre gibljivih označevalcev preide k igri pomenov, ki je vsekakor odvisna od vizualnega dogajanja na zaslonu, je njegova funkcija.

Kako pojasniti takšen obrat, ki zadene bralčevo pozornost? Namesto k napravam literarne teorije bomo posegli k Bonitzerjevemu eseu o hitchcockovskem suspensu, v katerem je razvil svojo teorijo madeža. Bonitzer je do nje prišel ob obravnavi suspenza v Hitchcockovem filmu *Dopisnik iz tujine* (1940), v katerem se srečamo s prizorom uboja na deževen dan, z morilcem, ki pobegne in se izgubi v morju dežnikov, in s skupino vo-hunov, ki svojemu nizozemskemu kolegu pošiljajo skrivno znamenje s tem, da obračajo vetrnice mlina na veter v nasprotni smeri vetra. Madež kot stvar, ki se upira naravnemu poteku, tiči v tistem vizualnem učinku vetrnice, ki se na skrivnosten način obrača proti vetru in se s tem opazno razlikuje od tistih, ki se vrtijo v smeri vetra. Takšen poseben učinek zadene pogled in preseneti gledalčeva pričakovanja o tem, kako se obnašajo stvari, kar povzroči njegovo zanimanje za takšno umetelno stanje, ki izhaja iz prekinitve naravnega reda. Lahko najdemo mlin na veter, katerega vetrnice se obračajo v nasprotni smeri vetra, tudi v obravnavanem *The Dazzle as*

Question? Do podobnega učinka kot v *Dopisniku iz tujine* pride v tem delu v trenutku, ko začne besedilo (po vrstici »His identity uncertainly shifting«) vstopati v vidno oz. branju namenjeno polje z desne proti levi, kar poruši ustaljen tok besedila, ki se nalaga iz leve proti desni; ta učinek spodbudi bralca-gledalca, da začne iskati podobno motnjo tudi na pomenski ravni. Njegov stabilen dispozitiv branja je spodmaknjen, zato se negotov znajde pred besedilno pokrajino, v kateri besedilni trakovi prihajajo in odhajajo pogosto prehitro, njegovo običajno zaznavanje se zato spreminja v pustolovščino z negotovim koncem. Madež, povzročen s prekinjenim in obrnjenim tokom besedila, se nanaša na pomenske plasti tega dela; motnja v branju sovpade s spremembami v oddaljenih domišljjskih svetovih.

Predstavljeni primer animirane elektronske poezije pokaže, kako ta nova zvrst remediira gibljive podobe iz filma in videa, prav tako pa tudi aktualizira iz zgodovinske avantgarde (konkretno futurizma) poznan Marinettijev koncept *parole in libertà* (1912). Tu si lahko zastavimo vprašanje, kaj je skupni imenovalac gibljivih filmskih podob in gibljivega teksta? Nedvomno je to gibanje, in ko smo pri gibanju, je tu še nekaj, kar je za gibanje bistveno, in to sta hitrost in pospeševanje (recimo kot pospešeno vrtenje naprej). Tudi pri omembi hitrosti smo blizu italijanskemu futurizmu, ki je v svojem najbolj znanem manifestu iz 1909 omenjal novo lepoto, in sicer lepoto hitrosti.

Besedila v gibanju (recimo projekti Briana Kim Stefansa, Philippa Bootza, Marka Amerike, Claire Dinsmore, Stephanie Strickland, Jasona Nelsona in J. R. Carpenter) temeljijo na v različnih smereh tekočih besedilnih trakovih, sestavljenih iz besed-vektorjev, ki implicirajo tako dekodiranje pomena in lingvistično razumevanje (prim. Hoover in Gouch) kot branje, ki sledi vizualnim spremembam grafičnih enot, se pravi njihovi prostorski in časovni slovnici. Elektronsko (literarno) besedilo, temelječe na podobah-besedah-gibanju, lahko razumemo s pomočjo novomedijske teorije (Flusser, Manovič, Galloway), filmske teorije, tehnokulturnih študij, teorije remediacije, filozofije novih tehnologij, paratekstne teorije in teorije elektronske literature. Vsekakor je tukaj pomemben teoretski koncept remediacija, ki sta ga razvila Bolter in Grusin (1999) z namenom, da opozorita, da novi mediji remediirajo stare in obratno, tudi stari si začno v sedanjosti veliko sposojati od novih. Ko gre za elektronsko literaturo, in sicer v zvrsti animirane elektronske poezije, lahko brez težav ugotovimo, da tovrstna poezija remediira film, video in, v posameznih primerih, tudi video igre. Prav tako pa lahko koncept besede-podobe-gibanja pojasnimo s konceptom tehniške podobe, ki se v teoriji Viléma Flusserja izkaže kot izrazito konceptualna in ne reprezentacijska; je jedro tehnoumagnacije »kot sposobnosti, da si o pojmi ustvarimo slike in takšne slike dešifriramo kot simbole pojmov« (161).

Ko se bralec-gledalec-poslušalec v vlogi uporabnika srečuje s projekti e-literature, se znajde v vlogi, ki od njega pogosto zahteva kompleksno navigiranje. Pri omenjenem projektu Dinsmorejeve sicer navigacija ni v ospredju, vrsta drugih projektov elektronske literature pa zahteva od uporabnika kar nekaj (motoričnih) spretnosti in znanj, ki sodijo na področje digitalne pismenosti (recimo navigiranje Bouchardonovega projekta *Loss of Grasp* in Nelsonovega dela *Nothing You Have Done Deserves Such Praise*).

Tekst v gibanju in tekst, povezan z gibljivimi podobami, nikakor ni samo posebnost elektronske literature in nekaterih drugih novih medijev (tudi tistih popularnih, recimo novičarskih televizijskih postaj), ampak je tu smiselno omeniti tudi filmske eksperimentatorje iz različnih gibanj zgodovinske avantgarde in neoavantgard 20. stoletja. Léger in Murphy sta v svojem *Mehaničnem baletu* (1924) namenila poseben poudarek časopisnemu naslovu in ga spremenila v objekt grafične in besedne igre. Besedilne komponente so prisotne tudi v dveh drugih, širši javnosti poznanih eksperimentalnih filmih, in sicer Duchampovem *Anemičnem kinu* (1926) ter Buñuelovem in Dalíjevem *Andaluzijskem psu* (1929). Slednji uporablja mednaslove v različnih funkcijah, od določitve časa posnetega dogodka do povzemanja dogajanja, ki je bilo samo nakazano. Še bolj radikalen pri vpetljava teksta v filmskem mediju pa je Michael Snow s svojim projektom *So Is This* (1982). Pri Snowu se srečujemo s premestitvami in neproblematičnimi prehodi med različnimi področji, še posebno med verbalnim in vizualnim, tako da en sistem narativnosti deluje na mestu drugega, kar smo videli tudi ob primeru *The Dazzle as Question*. V filmu *So Is This*, ki referira tako na znano Magrittovo sliko *La trahison des images* (1928–29) z napisom »Ceci n'est pas une pipe« kot tudi na enako naslovljeni Foucaultov esej, si posamezne besede sledijo druga za drugo, vsaka beseda zapolnjuje ekran z enako vrsto pisave in ima funkcijo posnetka. Gledalčevo konstruiranje stavka iz nanižanih besed ima pri tem vlogo konstrukcije pripovednih sekvenc na filmu.

Tekst-video, snemanje zaznave

Besede-podobe v gibanju, ki so podlaga elektronske animirane oziroma kinetične poezije, smo v začetku tega besedila povezali s filmom kot medijem gibljivih podob, vendar pa so povezave (in primerjave) z digitalnim videom tudi smiselne za razumevanje te usmeritve elektronske literature. Za slednjo je značilno, da ni vključena v procese prezentacije; e-literarni tekst-v-gibanju ničesar ne predstavlja, ni zavezan paradigmi mimezis, veliko večji izziv za bralce-uporabnike predstavlja takšno besedilo v smislu preizkusnega kamna za novo izkušanje digitalne besede, »kiberjezika« in za

razumevanje časovne sintakse. Srečujemo se s projekti, pri katerih ima raziskovalna vrednost prednost pred razstavno in kultno vrednostjo (v smislu njune obravnave pri Walterju Benjaminu, prim. *Umetnina*). Aplikacija madeža kot koncepta filmske teorije se nam je na tem področju izkazala kot smiselna, vendar pa je za razumevanje gibljivih besed-podob (recimo pri *Along the Briny Beach*, projektu J. R. Carpenter) uporabna tudi teorija videa ter izkušanje in zaznavanje videa v obliki videoinstalacij in video trakov. Ko omenjamo teorijo videa, je potrebno omeniti Bonitzerjev tekst *Video površina*, vključen v njegovo delo *Slepo polje*, in besedilo o videofilozofiji Maurizia Lazzarata, ki je sicer izzvano z vprašanji o percepciji časa v postfordizmu in z Bergsonovo teorijo časa.

»V filmu je neka odprtina zmerom dramatična. To je jašek, rana, ključavnica, h kateri se prikrade voyeurjevo oko ... V videu ni odprtine, oziroma so zgolj luknje – preresetana površina, ki jo je mogoče neskončno inkrustirati. V videu ni praznine, slika je le gomazanje z elektronsko metlo oživiljenih točk: to je prostor neprestanega mrgolenja« (*Slepo polje* 27). To Bonitzerjevo stališče je le eno izmed tistih, v katerih kontrastira film in video. Pri tem mu slednji nastopa kot prostor čiste površine, je brez igralcev, v njem ni ozadja, globine, razvidnega blizu in daleč, zato te poglede nadgradi še z ugotovitvijo, da »video ne pripoveduje zgodb, pač pa razvija drobno vizualno pesem, haiku (ali pa, kot pri Godardu, filozofira o vidnem)« (28).

Ta primerjava usmerja k videu kot minimalističnemu mediju, ki ne rabi (velike) zgodbe, poklicnih igralcev, metafizičnega ozadja, mora biti kratek (recimo kot glasbeni video klip), sicer dolgočasi. Če se v luči teh Bonitzerjevih pogledov usmerimo k elektronski animirani poeziji, lahko ugotovimo, da ima ta zvrst elektronske literature veliko skupnega z videom (praviloma nima reprezentacijske funkcije, velik poudarek je na površinskih učinkih, je minimalistična); njeni izdelki so dejansko (vizualne in animirane) pesmi in ne zgodbe. Video in elektronska animirana pesem se veliko ukvarjata sama s seboj, tematizirata medij, izrabljata njegove posebnosti in problematizirata percepcijo, ki je ob njunih delih pogosto izzvana in postavljena v nelagoden položaj.

Tiste razsežnosti videa, ki ta medij opredeljujejo mimo njegovih predstavitvenih funkcij in so izziv za posameznikovo zaznavo, so spodbudile tudi Maurizia Lazzarata, da je temu mediju namenil pozornost v svojih analizah sodobnih oblik zaznavanja. Video imitira percepcijo in ne predmetov, oseb in dogodkov, je osnovno Lazzaratovo stališče. »S pomočjo naprav za krčenje in povečevanje videokamera modulira tok elektromagnetnih valov. Video podobe so kontrakcije in povečave, vibracije in ritmi« (111). Video ne lovi svetlobnih sledi na podlagi (to je postopek analognega

filma, katerega materialna podlaga je celuloidni trak), ampak se ukvarja z modulacijo svetlobe; ni medij prikazovanja, nasprotno, raziskuje medij svetlobe in časa, zato se v njem zastavljajo vprašanja o tem, kako je podoba mogoča, zakaj podoba in ne drug medij in kako gledati in izkušati podobo? V videu, ki je v določenem pogledu metamedij, se kristalizira čas (v smislu materialnih in duhovnih sintez v Bergsonovi filozofiji), kar pomeni, da je ena njegovih referenc čas kot zagonetna kvaliteta posameznikove eksistence, katerega interpretacije segajo od metafizičnega pojma o času do njegovih relativnostnih modifikacij v prostoru-času. Video torej posega v časovno razsežnost resničnosti, zajema čas kot korelat gibanja, modulira svetlobo, lovi trenutke percepcije svetlobe, še preden ta privede k podobi. Ni le pred pripovedjo in prikazovanjem, ampak je tudi pred podobo, kajti poseže v tok elektromagnetnih valov, ki privedejo do podobe, in se ukvarja s časom, ki je ontološki predpogoj gibljive podobe. S tem ko modulira svetlobo in kristalizira čas, tematizira ontološke predpostavke podobe. Video, če sledimo Lazzaratu, preprosto rečeno, vpliva na možgane, ne da bi se pred tem kristaliziral v eksplicitnih reprezentacijskih oblikah. Podoben položaj odkrivamo tudi pri novih usmeritvah elektronske literature, ki izraziteje tematizirajo vprašanja kibernetskega jezika in verbalnega (torej svojih medijskih podlag), kot pa pripovedujejo ali prikazujejo. E-literatura je izrazito samorefleksivna, številni praktiki na tem področju so tudi teoretiki (recimo Philippe Bootz, Noah Wardrip-Fruin in Stephanie Strickland), ali pa delujejo z roko v roki s teoretiki, s katerimi se srečujejo na konferencah in festivalih kot inštitucijah, ki sta bistveni za produkcijo in reprodukcijo tega področja.

Video, konkretno izzivi, ki jih za opazovalca predstavljajo instalacije Nama Juna Paika (1932–2006) kot začetnika tega medija, je bil predmet razmisleka tudi v Jamesonovem eseu o postmodernizmu, v katerem je avtor obravnaval vprašanja zaznave v okviru sodobne arhitekture in medijev. Paikove instalacije, sestavljene iz TV zaslonov, zloženih drug na drugem, drug poleg drugega ali raztresenih po galerijskem prostoru, je razumel kot izziv za sodobnega, v njegovi terminologiji postmodernističnega gledalca, od katerega se pričakuje, da bo storil nemogoče, namreč »da bo gledal na vse ekrane hkrati, v njihovi radikalni in poljubni različnosti« (35). Izzvan s postmodernistično arhitekturo, konkretno z oblikami hotela Bonaventure v središču Los Angelesa, je Jameson ugotavljal velike spremembe v samem konceptu in načinih oblikovanja prostora, o čemer je pisal,

da mi sami, človeška bitja, ki so padla v ta novi prostor, nismo dohitevali te evolucije; prišlo je do mutacije v objektu, ki je do zdaj še ni spremljala nobena mutacija v subjektu. Ne posedujemo še opreme za dojemanje, ki bi ustrezala temu hiperprostoru [...] Ta novejša arhitektura se potemtakem [...] postavlja kot nekakšen

imperativ, ki zahteva rast novih organov, razširitev našega čutnega sistema in telesa do nekih novih, za zdaj še nezamisljivih, najbrž v končni instanci nemogočih, razsežnosti. (41)

Nemogoči prostori (presežni in neulovljivi za zaznavni aparat, ki se je oblikoval pri vsakdanjih in modernističnih objektih) zahtevajo novo organiziranje percepcije, celo rast novih organov, ki bi pospešili in povečali zaznavne sposobnosti. Jameson razume te spremembe kot izziv za biosfero, govori o rasti novih organov, vprašanje zaznave torej umešča v novo obdobje, opredeljeno z biološkimi mutacijami. Če danes pogledamo na ta stališča, jih lahko razumemo kot izrazito zgodovinska, vezana na zgodnje srečevanje z obratom v sodobni arhitekturi. Rast novih organov ni bila potrebna; za razumevanje in percipiranje hiperprostora in hiperobjektov zadostujejo obstoječi človeški organi, opremljeni z vmesniki in različnimi pametnimi napravami, ki sodijo v novo tehnokulturno konstelacijo vseprisotnega kompjutiranja (Ekman).

Vse zgoraj zapisano velja tudi za prostore in čase e-literature kot prakse, ki na prvi pogled prav tako zahteva nove organe, sposobne novih oblik zaznavanja in predvsem branja. Tudi tu se bralec sreča z zapleteno organiziranostjo sestavin, s soobstojem tako prostorske kot časovne slovnice ter slovnice naravnih jezikov in slovnice programskih jezikov, vendar je ključ za vstop v takšne besedilne pokrajine (recimo v Bouchardonovih delih *Loss of Grasp* in *Touch* ter Torresovem *Poemas no meio do caminho*) v pismenosti za nove medije in tudi v sposobnosti za algoritemsko, probleme razrešujoče mišljenje in delovanje. Pri tem pa se moramo zavedati, da današnje zaznavanje poteka v času posameznikove kratke in zožene pozornosti, ko se zgublja posameznikova koncentracija, potrebna za branje dolgih besedil. Srečujemo se z učinkom jedrnatih sporočil, časovno opredeljenih s časom vožnje z dvigalom, ki je potrebna, da dosežemo vrh velemestne stolpnice. V angleščini se takšnim sporočilom reče *elevator pitch*, in danes je videti, da njihova zgoščenost, kratkost in udarnost vpliva tudi na druge, recimo kar macdonaldizirane oblike jezika, polnega različnih okrajšav, ki so značilnost tudi z mobilnimi mediji generiranih sporočil.

Besedilo in medmrežje

Ne le film, ampak tudi video kot ena prvih umetnosti v elektronskem mediju je bistveno opredelil kulturne vsebine v 20. stoletju (tako v vsebinskem kot organizacijskem pogledu), pri tem pa že desetletje opažamo, da prihaja med tema medijema tudi do številnih povezav, medsebojnih vplivanj in celo konvergenč. Te izhajajo iz rabe sodobne elektronske tehnolo-

gije in vplivov hitre organizacije podob pri sodobnem filmu in videu. Ta esej nastaja v drugem desetletju 21. stoletja, ko se na vsakem koraku srečujemo z internetom, ki bistveno opredeljuje sedanjo kulturo, zato nekaj pozornosti namenimo tudi temu mediju, seveda v odnosu do elektronske literature, pri kateri se pojavlja tako v produkcijskih, reproduksijskih in diseminacijskih funkcijah. Z besedami, da je »Google prvi znan filozofski stroj, ki usmerja naš dialog s svetom s tem, da nadomešča 'prazne' metafizične in ideološke predpostavke s strogo formaliziranimi in univerzalno uporabnimi pravili dostopa,« je opisal njegove posebnosti Boris Groys, sicer znan kot teoretik rojstva moderne umetnosti iz duha muzeja (5). Groys torej ne razume popularnega spletnega iskalnika le kot ene izmed vsakdanjih uporabnih naprav, ki imajo funkcijo pri iskanju informacij v sedanji informacijski družbi, ampak mu pripisuje pravicato filozofsko vlogo in celo nadomestno religiozno funkcijo. Razumevanje Googla v smislu naprave, ki ima širše kulturne in duhovne funkcije, je blizu tudi e-pesniku Johnu Cayleyu, ki je zapisal, da »smo našo kulturo izročili Googlu v zamenjo za nikoli prej uveljavljen in svoboden dostop do te kulture«.

Glede na Googleva pravila uporabe mora biti vsako vprašanje postavljeno kot ena beseda ali kombinacija besed, ki jih vpišemo v iskalnik. Odgovor je dan v obliki kontekstov, v katerih je iskalnik odkril tisto besedo ali kombinacijo besed. Vsota vseh prikazanih kontekstov (zadetkov) je tu razumljena kot resnični pomen besede, po kateri je vpraševal uporabnik. Ker ni drugih vprašanj razen tistih, ki se nanašajo na posamezno besedo, se ta resnični pomen pojavi kot edina možna resnica, do katere pride sodobni posameznik. »Google razkraja vse diskurze, s tem ko jih spreminja v oblake besed, ki funkcionirajo kot zbirke besed onstran slovnice« (Groys 7). Ti oblaki besed ne izrekajo ničesar – samo vsebujejo ali ne vsebujejo to ali ono posamezno besedo. Google predpostavlja osvobajanje individualnih besed iz njihovih slovničnih spon, iz njihovega podrejanja jeziku, ki je razumljen kot slovnično definirana hierarhija besed, kar, vsaj od daleč, spominja na Marinettijev koncept *parole in libertà*, ki nikakor ni tuj elektronski (animirani) literaturi.

Z Groysovo mislijo o besedah, osvobojenih hieraričnega razvrščanja glede na slovnico naravnih jezikov, se sicer lahko strinjamo, menimo pa, da ni nič slabega, če se predvsem tisti uporabnik interneta, ki ima smisel za jezikovna vprašanja, seznani z različnimi konteksti, v katerih se pojavlja iskana beseda in nam jih Google radodarno ponudi kot množico zadetkov. Vendar pa se ne moremo strinjati z Groysem, da gre pri tem za besede, osvobojene slehernega urejanja in podrejanja, kajti ves internet je zavezan novi slovnicni, in to je slovnica algoritmov, ki so v službi razvrščanja, odbiranja in vrednotenja spletnih kulturnih vsebin. Na kaj mislimo pri tem? Predvsem na dejstvo, da danes stopamo v paradigmo že uvodoma omenjene algoritemske kulture,

v kateri vrsta klasifikacij in hierarhičnih organiziranj ljudi in predmetov poteka prek algoritmov, ki jih generirajo pametni stroji (prim. Striphos). Ta trend se vedno bolj stopnjuje, in v sedanjosti se na spletu srečujemo z družbami, usmerjenimi k analizi in trženju navad uporabnikov na njem. Te družbe (recimo Quantcast) so v sedanjosti razvile algoritme, ki stalno nadzorujejo in pregledujejo uporabnikove navade. Takšni algoritmi niso nevtralna orodja, ampak konceptualne naprave, ki nam omogočajo razumevanje delovanja biopolitike v okviru mrežnega komuniciranja in trgovanja.

»Proizvod številnih tovrstnih podjetij je 'nova algoritemska identiteta', identitetska formacija, ki deluje s pomočjo matematičnih algoritmov, da bi pripisovala identitetne kategorije sicer anonimnim uporabnikom« (Cheney-Lippold 165). Pri tem se spolna identiteta določa kar se da fleksibilno, bolj kot njene telesne in družbene oblike je pomembna njena preko tržnih raziskav oblikovana razsežnost, se pravi upoštevanje posameznikovih spletnih navad in zanimanja. »Spol postane vektor, povsem digitalno in matematično utemeljena asociacija, ki definira pomen [npr.] moškosti« (170). Stalno se spremljajo posameznikova spletna iskanja, obisk *CNN.com* recimo prispeva k temu, da se uporabnika prišteje k moškim in se ga ustrezno tej identiteti nagovarja z novimi komercialnimi sporočili.

S tem ekskurzom h Googlu in algoritemski identiteti smo se le na prvi pogled oddaljili od poglobitve teme tega prispevka (e-literatura, film, video, internet), kajti ko gre za nove medije, se moramo zavedati, da je njihov svet poln novih razvrščanj, izločanj in hierarhij. Googlove besede niso *parole in libertà* italijanskih futuristov, ampak so strogo klasificirane, kajti algoritmi določijo (recimo Googlov *PageRank*), kateri zadetki se morajo pojaviti prej od drugih. Kultura današnjih mreženj, kod in protokolov je dejansko algoritemska kultura, poglobitvena paradigma pa »vseprisotno kompjutiranje«. K ritmu njenega sveta, sestavljenega iz predmetov, ki niso nobeni predmeti več v poznanem smislu, ampak hibridne tvorbe, podobne programski opreми, sodijo tudi gibljive besede-podobe, ki prečkajo semantično, vizualno in kinematično področje, prispevajo pa tudi k rojstvu besedila-vožnje (Strehovec, *Digital*), torej k dogodku prečkanja besedila na način, ki intenzivno stimulira recimo kar bralca-potnika-voznika.

Sklep

V tem besedilu se bralec sreča z neologizmi besedilo-film, besedilo-video in besedilo-vožnja. Pred vstopom v digitalno paradigmo bi težko tako enostavno vlekli vzporednice med področji filma, videa in tiska (literature). Vsako izmed teh področij (medijev) je imelo, še posebno če upoštevamo

mo njegovo materialnost, svojo specifiko in ga ni bilo mogoče brez težav povezovati z drugim, kar velja tudi za njegove temeljne koncepte (filmske montaže in fotomontaže nikakor ni mogoče poistovetiti z literarnim kolažem). Elektrooptika in kemija analognega filma (posnetega na celuloidni trak) in elektronika videa sta bistveno različni od mehanike tiska, vključenega v gutenbergovsko galaksijo. Nikakor ne gre za tekoče prevajanje teh področij med sabo in enostavne prehode med njimi. Paradigma digitalne (tudi softverske in algoritemske) kulture pa je v produkcijo kulturnih vsebin vnesla novo kvaliteto, ki temelji na njihovem softverskem oblikovanju in nadzorovanju, kar pomeni, da so kode in programi pred recimo kar literarnimi, filmskimi in video fenotipi. Prav zato v tem besedilu pišemo o digitalnih besedah-podobah-gibanju kot enotah današnjih kulturnih vsebin, recimo spletne strani, ki demonstrira tekoč soobstoj vizualnih, zvočnih in besedilnih komponent. Tu naj omenimo spletne strani velikih informacijskih družb kakršni sta CNN in Sky News, kjer ob zvočnih in slikovnih (fotografskih in video) vsebinah soobstaja tudi tekst, ki se v živo, ko gre za t. i. *breaking news*, športne rezultate in borzne indekse, odvija v animirani obliki v trakovih pod slikovnim gradivom.

Tudi v e-literaturi njena teorija in kritika preizkušata funkcioniranje konceptov, kot so literarnost, narativnost in pomen, vendar pa je do njih potrebno pristopati kar se da kompleksno in samorefleksivno; vsekakor je treba upoštevati materialnost novih medijev, njihove tehniške, softverske in vmesniške podlage. V praksi in teoriji e-literature se namreč srečujemo s Flash, Shockwave, Java in Perl poezijo, torej elektronsko (animirano) poezijo, katere posebnosti (zato takšne oznake), bistveno opredeljuje uporabljena programska oprema. Ko Aya Karpíńska predstavlja svojo aplikacijo *Shadows Never Sleep* (2008), pripravljeno za Applov mobilni telefon, uporablja izraz »zoom narrative«, s katerim je gesta »približevanja«, ki sodi k vsakdanjemu upravljanju naprav z zaslonom na dotik, razumljena kot bistvena za prav takšno pripoved. Zapisali smo aplikacija, kar pomeni, da je tudi status vrste projektov novomedijske lokativne umetnosti in elektronske lokativne literature danes opisan in razvrščen v smislu aplikacij, torej podobno kot sodobne vsebine popularne kulture.

Podatkovne zbirke, aplikacije in vmesniki na e-literarnem področju bistveno nagovarjajo bralca-uporabnika. Besede-podobe-gibanja stopajo v bralčevo-uporabnikovo izkustvo. Besedilo-film stopa v »textperience« (izraz Amy Alexander), se pravi na besedilu temelječe izkustvo, kakršnega, tu omenjamo kot primer, omogoča praksa besedilnega VJ-stva (projekt Alexandrove *CyberSpaceLand*). Tu naj omenimo tudi Youngbloodovo delo *Expanded Cinema* iz 1970, v katerem je pozornost, bolj kot linearni pripovedi z zapletom in razpletom, namenjal izkušanju, sinesteziji, procesom

in življenju. Pri analizi Snowovega 45 minutnega eksperimentalnega filma *Wavelength* (1966/67) je pisal, da temelji soočenje umetnosti in gledalca bolj na izkušnji kot na pomenu (Youngblood 126). To ugotovitev lahko primerjamo z analizo vrste del elektronske literature, pri katerih gre bolj za celostno, več čutov nagovarjajoče izkušanje besedilnega teksta kot dogodka, kot pa za običajno, na podlagi srečanja z deli tiskane literature oblikovano branje. Pri njih nas dejansko zanima njihovo učinkovanje, nagovarjanje uporabnika, izzivanje njegove orientacije in funkcioniranje, kajti vse to prispeva k branju-vožnji (Strehovec, *Digital*), se pravi, da je dekodiranje pomena le ena izmed sestavin izkušanja novomedijskega teksta, opremljenega z vrsto paratekstov. Bralec-uporabnik takšnih del je praviloma v zelo interaktivnem odnosu do besedilne pokrajine, njegovo izkušanje vključuje različne kinestetične in motorične aktivnosti. Klikanja, potegi z miško, označevanje blokov, približevanje in oddaljevanje, vlečenje in pošiljanje teksta naprej in nazaj na zaslonih na dotik – to so geste, ki spremljajo novo izkušanje e-literarnih besedil.

LITERATURA

- Alexander, Amy. *CyberSpaceLand*. 2003–. Splet. 19. 5. 2014. <<http://amy-alexander.com/live-performance/cyberspaceland.html>>.
- Beller, Jonathan. *The Cinematic Mode of Production*. Hanover in London: Dartmouth College Press, 2006.
- Benjamin, Walter. »Krisis des Romans. Zu Döblins 'Berlin. Alexanderplatz'«. *Gesammelte Schriften*. III. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1972. 230–236.
- – –. »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati.« *Izbrani spisi*. Ljubljana: SH, Zavod za založniško dejavnost, 1998.
- Bolter, Jay David and Grusin, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2000.
- Bonitzer, Pascal. »Hitchcockian Suspense.« *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. Slavoj Žižek (ur.). London: Verso, 1992. 15–30.
- – –. *Slepo polje*. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta, 1985.
- Bouchardon, Serge in Vincent Volckaert. *Loss of Grasp*. 2010. Splet. 10. 9. 2013. <<http://lossofgrasp.com/>>.
- Bouchardon, Serge in Kevn Carpentier in Stéphanie Spenlé. *Touch*. 2009. *E-Literature Collection*. II. Cambridge, Massachusetts: Electronic Literature Organization, 2011. Splet. 19. 12. 2014. <http://collection.eliterature.org/2/works/bouchardon_toucher.html>.
- Burroughs, William S. *Word Virus: The William S. Burroughs Reader*. Ur. James Grauerholz in Ira Silverberg. New York: Grove Press, 2000.
- Carpenter, J. R. *Along the Briny Beach*. Splet. 13. 2. 2013. <<http://luckysoup.com/alongthebrinybeach/alongthebrinycredits.html>>.
- Cayley, John. »Writing to Be Found and Writing Readers.« *Digital Humanities Quarterly* 5.3 (2011). Splet. 14. 12. 2011. <<http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/5/3/000104/000104.html>>.

- Cheney-Lippold, John. »A New Algorithmic Identity. Soft Biopolitics and the Modulation of Control.« *Theory, Culture & Society* 28.6 (2011): 164–181. DOI: 10.1177/0263276411424420.
- Crystal, David. *Language and the Internet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Dinzmore, Claire. *The Dazzle as Question*. 2002. Splet. 19. maj. 2014. <<http://poemsthatgo.com/gallery/summer2002/dazzle/launch.htm>>.
- Drucker, Johanna. »Performative Materiality and Theoretical Approaches to Interface.« *Digital Humanities Quarterly* 7.1 (2013). Splet. 7. 1. 2013. <<http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000143/000143.html>>.
- Ekman, Ulrik. *Throughout. Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*. Cambridge, London: The MIT Press, 2013.
- Flusser, Vilém. *Digitalni videz*. Ljubljana: Študentska založba, zbirka *Koda*, 2000.
- Galloway, Alexander R. *Teorija video iger. Eseji o algoritemski kulturi*. Ljubljana: Maska, 2011.
- Genette, Gerard. *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Groys, Boris. *Google: Words beyond Grammar*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag GmbH, 2012. (Zbirka dOCUMENTA (13): 100 Notizen - 100 Gedanken). 3. 6. 2014 <<http://traumawien.at/stuff/texts/groys%E2%80%93googlegrammar.pdf>>.
- Hoover, Wesley A. in Philip B. Gouch. »The Simple View of Reading.« *Reading and Writing: An Interdisciplinary Journal*, 1990, 2. 127–160.
- Jameson, Fredric. *Postmodernizem*. Ljubljana: Problemi-Razprave, 1992.
- Karpińska, Aya. *Shadows Never Sleep*. 2008. Splet. 29. 2. 2014 <www.techneka.com/shadow/shadow.html>.
- Lazzarato, Maurizio. »Machines to Crystallize Time: Bergson.« *Theory, Culture & Society* 24.6 (2007): 93–122. DOI: 10.1177/0263276407078714.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. 1766. Prev. E. A. McCormick. Indianapolis, In.: Bobbs-Merrill, 1962.
- Manovich, Lev. *Software Takes Command*. 2008. [Released under CC]. Splet. 3. 12. 2013. <http://black2.fri.uni-lj.si/humbug/files/doktorat-vaupotic/zotero/storage/D22GEWS3/manovich_softbook_11_20_2008.pdf>.
- Mez. »Netwurker.« 16. 12. 2013. Splet. 22. 5. 2014. <<http://netwurker.livejournal.com/148813.html>>.
- Nelson, Jason. *Nothing You Have Done Deserves Such Praise*. 2013. *Turbulence*. Splet. 30. 10. 2013. <<http://www.turbulence.org/Works/nothing>>.
- Snow, Michael. *So Is This*. 1982. 19. 5. 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=8i6H1KDj9Ic>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=uxDLswrcc28>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=UVusPSFKFaI>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=O5-LjH62YnM>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=CQ2S1K7HH6k>>.
- — —. *Wavelength*. 1966/67. 19. 5. 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=aBOzOVLxbCE>>.
- Strehovec, Janez. »Algorithmic Culture and E-Literary Text Semiotic.« *Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology* 10.2 (2013): 141–156. DOI: 10.5840/cultura201310218.
- — —. »Digital Literary Text as a Play and a Ride.« *Officina di Letteratura Elettronica: Lavori del Convegno*. Neapelj: Atelier Multimediale Edizioni, 2011. 381–393.
- — —. »E-Literary Text and the New Media Paratexts.« *Examining Paratextual Theory and its Applications in Digital Culture*. Ur. N. Desrocher in D. Appolon. DOI: 10.4018/978-1-4666-6002-1.ch003. Hershey PA: IGI Global, 2014.
- — —. »The Software Word: digital poetry as a new media-based language art.« *Digital Creativity* 15.3 (2004): 143–158. DOI: 10.1080/14626260408520176.

- Stefans, Brian Kim. *The Dreamlife of Letters*. 2000. *E-Literature Collection*. I. Cambridge, Massachusetts: Electronic Literature Organization, 2006. Splet. 20. 5. 2014. <http://collection.eliterature.org/1/works/stefans__the_dreamlife_of_letters/dreamlife_index.html>.
- Striphas, Ted. »Who speaks for culture?« 2011. *The Late Age of Print: Beyond the book (Blog)*. Splet. 14. 5. 2014. <<http://www.thelateageofprint.org/2011/09/26/who-speaks-for-culture>>.
- Torres, Rui. *Poemas no meio do caminho*. 2009. *E-Literature Collection*. II. Cambridge, Massachusetts: Electronic Literature Organization, 2011. Splet. 13. 2. 2013. <http://collection.eliterature.org/2/works/torres_poemas_caminho.html>.
- Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co., Inc., 1970.

The Moving Words-Images: E-Literary Text in the Age of the Film, Video and Internet

Keywords: literature and new media / electronic literature / video / internet / interface / culture of reading

This paper aims to explore the electronic animated literature and its attitude towards media art, the Internet culture, and the film. E-literary text shaped by the (new) media belongs to algorithmic culture; however, the mention of film is not such a great departure from e-literature. Electronic textual practice is by no means placed in an area alien to film and the cinematic mode of organization of textual units, which over a decade ago the author of this paper had already named word-image-movement, i.e. the verbal and visual signifier-in-motion. What is crucial here is that the moment when text enters a moving mode it begins to behave like a film, i.e. a film of verbal contents, presenting a challenge to theory, which in turn abandons the field of literary specificity (e. g. literariness as we know it) and begins to direct itself towards effects concerning the cinematic organization of textual contents. Along with the film paradigm also the key features of the Internet culture and the medium of video are deployed to clarify the specificity of novel generation of electronic literature.

Februar 2014

“The slow pale chaos drift west”: Depth of Field and *The Crossing* into the “Pure Past” of the American South

Ayşe D. Temiz

Independent Scholar, Izmir, Turkey
aysetemizdeniz@gmail.com

In his analysis of the fragmentation of narrative time in postwar cinema, Deleuze relies on the concepts of virtual time in Bergson and Leibniz: the “pure past” and “impossible worlds.” I explore this line of thought in conjunction with Leibniz’s schema of perception in “monads,” which involves no outside object but focuses instead on the self in an endeavor to discern the relations that constitute world-memory. The final part of the essay draws the implications of monadic perception for the “post-apocalyptic” world of Cormac McCarthy’s Border Trilogy, which confronts the vagrant orphan characters with an impossibility of self-orientation.

Keywords: literature and film / naratology / narrative time / virtual time / past / impossible worlds / monad / Leibniz, Gottfried Wilhelm / Bergson, Henri / Deleuze, Gilles / American literature / McCarthy, Cormac

Baroque artists know well that hallucination does not feign presence, but that presence is hallucinatory.

Gilles Deleuze, *The Fold*

We never sleep so soundly but that we have some feeble and confused sensation, and we should not be awakened by the loudest noise in the world had we no perception of its small beginning.

Leibniz, *New Essays on Human Understanding*

Crystal Image: Fractured Time and the Disorienting Space of Postwar Cinema

Deleuze invokes Leibniz quite extensively in the course of a reflection on what he regards to be a new temporal dynamism emerging in postwar

cinema. Yet, the overall framework of the analysis of time in the two volumes of *Cinema* draws primarily on Bergson, and concepts borrowed from Leibniz are fitted into this conceptual assemblage without an exploration of the parallels or divergences in the way the virtual and the actual are articulated by these two thinkers. This unpursued path of inquiry nevertheless leaves a gap in the text between the two concepts of time, the Leibnizian and the Bergsonian, in relation to the cinematic image. One way to deal with this gap would be to treat it as an “interval” in the cinematographic sense that Deleuze gives this term when referring to a disjunction between two successive shots that can serve as a locus for the intervention of thought.¹

One can also note with regard to the way Leibniz is incorporated into *Cinema II* that, while his concept of “impossible worlds” serves as an important tool in the analysis of the temporal structure of postwar films, the reciprocal relation of this term with the key Leibnizian concept of the “monad” is left unexplored. Given that the monad is constituted primarily through the filtering and deciphering of perceptions, its pertinence would seem to suggest itself for an analysis of what Deleuze calls “pure optical and sound situations” of the new cinema, where action is held hostage in the face of a persistent demand that the image be “read” and “deciphered,” a demand that transfers the character to an almost extradiegetic condition of passivity that now becomes his shared condition with the audience (Deleuze, *Cinema II* 18). In this article I begin to explore the implications of introducing the perceptive apparatus of the Leibnizian monad into the context of the “purely optical or sound image” that prevails in postwar cinema just as it manifests itself in literature at least from Romanticism onwards, and that offers no center of action with which viewers/readers can identify, but instead presents them with a scene of “reading” that is indistinguishable from their own. The second half of the discussion turns to the postwar prose of the American author Cormac McCarthy to examine monadic perception as a means for the individual to reconstruct its relation to a world in which a catastrophe that threatens to break out is indistinguishable from one that already dictates the erasure of all its traces.

Although Deleuze regards the defining characteristic of postwar cinema to be the crisis in the representation of time, this crisis results from a breakdown in the character’s unmediated relation to space, and the expediency with which he confronts the forces distributed within a milieu, engages them, and eventually transforms the milieu. The inert space of the “action-image” yields its place in the new cinema to an assertion of space as a force that inhibits the character’s capacity to respond to the situation at hand. Deleuze defines the resulting release of space from the subordinate role ascribed to it by the narrative as a “crystalline description.”

Whereas the "organic description" of narrative cinema represented space as the stage of an action, with "crystalline description" space breaks away from the narrative development and appears in its own right as empty, useless, or disconnected space because the narrative from which it received its continuity has itself been fragmented. Description no longer aims at the truthful representation of its object; rather, the object is created through its description, which is also to say that it is erased in the process. Godard defines this operation succinctly when he says "to describe is to observe mutations" (Deleuze, *Cinema II* 19). The purely optical image of the new cinema demands to be "seen" on the condition that the act of seeing involve a "reading" and "interpretation" of signs and symptoms. In other words, all action is reduced to seeing when there is nothing given to be seen and the seeing function itself undergoes a thorough transformation as when one is called upon to "see" the problem in a situation, or envision an idea. What calls for the function of seeing to be exercised at a higher capacity that renders it "visionary" is the intolerable situation that exhausts the perceptive capacity of the character. The mutations that ensue from this act of seeing affect the self no less than the object under his gaze, a mutual mutation to which impressionist painting from Van Gogh to Cezanne offers an inexhaustible testimony. It may be argued that the "leap-in-place" of this double becoming of the observer and the sight, or the visionary and the vision, has parallels with the "leap" envisioned by Bergson as a necessary step of installing oneself in the "pure past" (Deleuze, *Bergsonism* 57–58; *Cinema II* 99–100).

Given Deleuze's dislike for metaphors, it would be pertinent to ask why he refers to this kind of an image as "crystal." What is it that crystallizes, is locked in, or is condensed in this image? The answer to this question constitutes the point of articulation between the analysis of cinema and Bergson's notion of "duration." To give a very concise definition, Bergsonian duration is an impersonal, non-psychological memory that consists neither of the recollections of a particular subject nor of traces inscribed in a space. For Bergson, any attempt to reconstitute the past from personal memory or traces in matter is to misrecognize the virtual in its particular actualizations. The present moment, where the pure past is contained or "implied" in its most contracted stage, is the only point of contact between a particular subject and "the past in general." The subject can access the "pure past" only when a present image can evoke a virtual one that resides in the past on the basis of a resonance between them. What Bergson refers to as the pure past differs in kind from both the present and the recollection-images of the subject. Habitual perception and habitual memory, which are fastened on the utility of the object and choose only those aspects of it that

are of interest to the subject, cannot serve as a connection to the pure past. The only means of installing oneself in the past in general, for Bergson, is "attentive memory" (Deleuze, *Bergsonism* 68–70). Pure optical and sound situations in cinema facilitate precisely this kind of a memory by placing the crystal image, which condenses the whole of the past in an instant, in touch with the pure past, which subsumes the subject's recollections without being reducible to them (Deleuze, *Cinema II* 44–47).

Just as the breakdown of the narrative gives rise to a new mode of presenting space, the release of time from its subordination to movement leads to a breakdown of the truth regime, according to Deleuze. When the present or the actual moment loses its power of judgment over the past, when it can no longer present itself as the ultimate destiny of the multiple trajectories that are eliminated in the course of actualization, then what results is an unleashing of divergent alternatives for each event in the past. If neo-realist and new wave film plots privilege the figure of the traitor or the forger as a protagonist, as literature has been doing for a long time already, this thematic choice, Deleuze argues, is a direct consequence of the transformation in the temporal structure. Because alternative pasts emerge alongside each other without a criterion of judgment to decide between them, it becomes necessary not only that the traitor figure occupy the protagonist position, but that the narrative as a whole give up any claim to truth and become falsifying. Deleuze finds the paradigmatic example of this new narrative, where the content obeys the dictates of temporal form, in Godard's *Great Scoundrel*, an adaptation of Melville's *Confidence-Man*, a text that plays a decisive role in Deleuze's analysis of Melville's works later on (Deleuze, *Essays* 89). A problem seems to occur, however, in regarding the forger as the quintessential figure of the temporal form peculiar to new cinema in that his firm footing *inside* the actual realm and his obedience to its preconditions renders it ambiguous whether he will not ultimately draw the virtual itself into the cycle of betrayal, thereby conflating world-memory with the actually existing world.

In staging the dynamism of virtual planes, Deleuze also calls in other figures, such as the *autochthon*. The autochthon corresponds to the most expanded plane of the past that Deleuze associates with primordial justice. It is indifferent to any of the mediations interposed between beings and the world, and returns all beings to their innocence to the extent that each belongs to the world (Deleuze, *Cinema II* 115). The virtual plane that has the greatest autonomy from matter is articulated, paradoxically, with the immanent materiality of the Earth in the figure of the autochthon, through a creative appropriation of the Bergsonian model. The result is a Nietzschean affirmation of the world to the greatest extent possible. Here

immanence is attained on condition of utmost deterritorialization, or the greatest indifference with respect to the divisions and oppositions prevailing in the actual world and its state of affairs. It is this primeval justice that Deleuze finds to be at work in a society such as Melville's America, where individuals are related to each other on the basis of an egalitarianism of minor, orphan figures, "a society of brothers" (Deleuze, *Essays* 84). Modern American literature, however, would not cease to testify to the fertile lineage of confidence-men, from Faulkner's Snopes trilogy—a veritably interminable genealogical series—to the monumental figure of the Judge in Cormac McCarthy's *Blood Meridian*. Rather than a "reevaluation of values," the con-game of the forger seems to serve the purpose of retribution.

Deleuze argues that, in new cinema, the forger appears not simply to conduct a particular forgery, but to forge the very form of time, mobilizing multiple temporal planes anarchically, availing himself of the means at the disposal of cinematography. The release of time from its subordination to linear flow simultaneously liberates the subject from the judgment of a truth regime, giving rise to the figure of the forger as the representative of a new notion of justice. The falsifying narrative is one of Deleuze's cinematographic answers to the question that he takes over from Bergson and explores in the central chapter of *Cinema II*: "Where are the planes of past located?"

The works of Welles, Robbe-Grillet, and Resnais elucidate the components of this problem for each director in his distinctive way. The question with which Welles is preoccupied is, "How can memory be invoked from the present moment in such a way that one achieves not only a linear vector that goes from an actual- to a recollection-image, but the entire network of associations between multiple layers of the past?" In *Citizen Kane*, Welles offers an image of the coexisting layers, or regions, of the past by assigning each of the various characters from the protagonist's past to a distinct region of it (Deleuze, *Cinema II* 105–107). The coexisting layers are unified around the figure of the protagonist whose past they compose, while the moment of his death, which occasions the act of remembrance, serves as an anchor within the actual that orders temporal layers. The comparison of Welles with Resnais offers a time-image less concerned with the implications of memory for the present than with the movement between or juxtaposition of the planes of the past, or with attaining a layer of greater expansion. Resnais' temporal drama, where the role of characters are taken over by "emotions," the passages between which stimulate thought, is the cinematic instance Deleuze locates to be the closest to Bergson (Deleuze, *Cinema II* 124–125).

The Nietzschean Forger as a Nomad between Impossible Worlds

After attaining a plane for thought within the temporal dynamics of the cinematic image, the focus on the falsity of the narrative and the imposture of the character in the next chapter strikes a counterpoint. It is as if granting an impermeable autonomy to the virtual and assigning Thought to this autonomous sphere entails the risk of reproducing the metaphysical opposition between the virtual and the actual, Thought and Sense, time and space. The figure of the forger enters the discussion right at this moment when the threat of metaphysical closure arises, and it breaks through that closure by traversing the heterogeneous series of the virtual and the actual at once, making them operate in tandem. Deleuze invokes Nietzsche as a necessary bifurcation in the line that connects himself to Bergson. Yet Bergson does not appear as one of the interlocutors in this chapter ("The Powers of the False"); instead, the comparison is set between the Leibnizian concept of "impossible" alternatives of the past and the Nietzschean power of the false. It is interesting to note how Deleuze plays three major thinkers against one another across the centuries in order to give full expression to his own argument on time.

In Leibniz's notion of the impossible alternatives of the past whose coexistence leads not to contradiction, but to *vice-diction*, Deleuze finds a more adequate formulation of coexisting layers of memory than offered by Bergson (Deleuze, *Cinema II* 130–131). His exclusive concern with the irreducibility of time to a dimension of space, particularly in his polemic with the theory of relativism, has led Bergson to conceive of the general past as an autonomous—but also consequently unified—sphere (Deleuze, *Bergsonism* 79–82). Leibniz, in contrast, had already envisioned the autonomy of multiple series of the virtual *alongside* the actual series, without a law of logical non-contradiction either between the elements within a series or between one series and another. In this remarkably counter-intuitional concept of time, consistency is not to be found in the actual state of affairs, nor is it assigned to a virtual sphere that could compensate for the imperfection in the world. On this latter point, Leibnizian thought avoids the problems associated with the Bergsonian pure past. Any means of purging the world of its contradiction is precluded, without, for all that, the world being conflated with what is actual, or losing touch with the virtual. The particular trajectory that history follows is irreversible for Leibniz, but this does not amount to a reduction of world-memory to the sequence of events that have been actualized.

Deleuze's argument proceeds on the basis of affirming the heterogeneous pasts in Leibniz over the connotations of a transcendent unity of

Time in the Bergsonian "duration." The problem arises for Deleuze when Leibniz ultimately subordinates this heterogeneity to the principle of the *compossibility* of the world, which appears to be an unquestionable justification of the world as it is actualized by God. Such a conclusion, however, is to take Leibniz at his word. To take the "existing world" in this statement as an accomplished fact is to overlook the openness to the virtual that is constitutive of the Leibnizian "best of all possible worlds." The notion of "impossible worlds" makes room for the coexistence of heterogeneity, or what Deleuze refers to as "vice-diction," as distinct from the dialectical notion of contradiction. If the existing world is judged to be "the best," this is not a logical conclusion reached on the basis of experience; on the contrary, the world is judged to be the best against logic and good sense, counter-intuitively, as it were, and only on the basis of its continuous and deferred relation to the virtual. To put it otherwise, the principle of "vice-diction" is at work *inside* the compossible world no less than it is between impossible worlds. The mark of vice-diction at the heart of the compossible world is inscribed by the monad. Although it is the building block of the world, the monad cannot be said to reside fully inside it, but rather on a threshold between it and the infinite virtual series even as it is grounded in the actual with respect to its material body. The monad, each individual monad, acts as an operator articulating the virtual and the actual series, and finds its reason for existence in this articulation.

It would seem plausible to posit the monad as a figure of the new temporal regime of postwar cinema and a counterpart to the forger. The first distinctive feature of the monad is that not any exterior object but *the virtual as such* constitutes its field of perception. In the monad perception does not occur between a subject and an object, nor is it an intersubjective relation (Deleuze, *Fold* 93–95).² Perception does not fit any communicational schema because what is perceived are not stimuli that emanate from material bodies, but the infinite series of virtual relations that constitute the world precisely to the same extent that they constitute the monad itself.

The two questions that occupy Deleuze from *Bergsonism* to *Cinema II*, "where do the planes of past reside?" and, "how to install oneself in the general, impersonal past?" find an extraordinary answer in Leibniz. A monad—that is, an individual body—has an unmediated relation to the entire virtual series (of time) to the extent that it is itself the actualization of a limited segment of this series. The monad clearly expresses—that is to say, *actualizes*—a finite number of the infinite relations constituting the world, all the while containing the entire series *within* itself as "implicated" or "enveloped." It has been seen that for Bergson expanding the focus of

perception from the present moment towards “world-memory” requires a “leap” on the part of the subject. For the monad, the world-memory is not a sphere distinct from the perceptions of the individual, but forms their continuous focus. This continuity is maintained on condition of an isolation from the surrounding milieu. The territory of the monadic individual is minimized to its own body, which moreover has been insulated from the perturbations of the outside world. The monad is thus perpetually poised between the infinite virtual series and the actual, without creating what Deleuze calls a “disjunctive synthesis” out of them, as does the forger, but sustaining an openness to the virtual while remaining rooted within the actual milieu.³

There are two conditions here that feed upon each other: *isolation* in space and *continuity* of perception. These two conditions prove to be even more strictly reciprocal when the spatial components of the monad are examined more closely. What Leibniz refers to as “the fold,” or as an organic membrane that is interposed between the monad and the virtual multiplicity, acts as a screen that filters the monad’s perceptions. In the course of progressive perceptions, the fold continually weaves upon itself; in other words, that which is perceived folds back upon and remolds the screen that filters perception (Deleuze, *Fold* 90–93). Progressive clarity of perceptions thereby accumulates to ensure the continuity of perception against potential interruptions from the actual world. This continuity of the monad’s relation to world-memory has its precondition in the infinity of the virtual series that the monad strives to grasp and can only do so incrementally. Isolation, focus on the self and continuity define a structure that one can refer to as an *apprenticeship in perception*—more precisely, as a *self-apprenticeship*, in much the same way that one speaks of “self-mastery.”

The continuity of perceptive effort and isolation from inter-subjective exchange characterize Leibnizian perception as an apprenticeship, posing a marked counterpoint to the figures of forgery, betrayal, and a “leap” that in Deleuze’s account occupy the place of the paradoxical articulation of the actual and the virtual. For the baroque philosopher, the depth of field as a way of ordering space is not given within an actual milieu, nor can it come about by a fortuitous “leap” of memory, which for Deleuze constitutes the primary *coup* of articulation between the actual and the virtual image. In *Monadology*, the depth of field—or, more precisely, the deepening of the field—requires an endless training of the mind as well as of the perceptive apparatus. This temporality prescribed by the very functioning of the perceptive apparatus has implications for narrative time in film and prose: What kind of temporality must be adopted in viewing/reading so that the viewer/reader can grasp temporal multiplicity? The articulation between the actual

and the virtual depends on a sustained effort of the self to perceive, on which the very viability of the self depends. This effort is at the same time the only bulwark against the subsumption of the virtual by the actual, a risk to which the figure of the forger abandons the narrative without recourse.

Self-Apprenticeship in Perception in a World of Timeless Catastrophe

If perception resembles apprenticeship, it is because the monad starts from the condition of darkness in which it is solicited by an infinity of minute stimuli that do not present any unity. For Leibniz, there are no given objects of perception; they are constructed only through the process of perception. Portraits by Baroque painters such as Holbein, Tintoretto, and Rembrandt stage this process where the figure is not there to begin with, but takes time to emerge, and the light that oozes into the enclosed space of the monad fetches the figure not so much from the background darkness as from a time non-synchronous with the viewer's present. The light does not suffuse the space to such an extent that the gap of time could be covered up and the figure delivered to the viewer's present. Suspended on the threshold of darkness, the figure rather persists within a temporality of its own, while the hiatus between the two presents asserts itself as the inevitable condition for their communication. Cinema's exploration with the depth of field, particularly the neo-expressionist layering of temporal planes within a single shot, as in Lang, Welles, or Resnais, has its lineage in Baroque painting. It may be less obvious how this temporal device, which relies on enclosure, may apply to a contemporary pastiche of the American Western, a genre that has introduced the establishing shot with its limitless expansion of a panoramic landscape to cinema audiences the world over. In making my case for the coupling of the monadic enclosure with the road narrative, I draw support from the other, seemingly contrasting principle of Baroque art, which posits the unobstructed extension of interior space to the exterior on a continuous line that makes the body pass into the elements, the sculpture pass into the architecture, and thence to the surrounding city and the country. Hermeticism of the monad and the continuous line comprise not only two reciprocal traits of Baroque art, but often merge in the work of the same artist (Deleuze, *Fold* 124–126).

The literary equivalent of the establishing shot is the canvas on which Cormac McCarthy starts his revisitation of the Western. Film adaptations of McCarthy's novels, particularly *No Country for Old Men*, confirm how closely the author observes the protocols of the establishing shot, almost

to the point of making the audience forget that they are not viewing an original Western, but rather a self-conscious pastiche on the part of the author, who, instead of starting from a *tabula rasa*, chooses to retouch this vast and obsolete panorama which had been the *tabula rasa* for its inventors, its “founders.” Very soon, the readers/viewers begin to have a presentiment that, far from unfurling the landscape to the masterful gaze of the character (hence also to that of the viewer) and thereby launching them in full confidence into the uncharted land, the image offers a landscape that engulfs the protagonist, who traverses it in a kind of isolation that has nothing in common with the illustrious solitude that frames and foregrounds the Western hero. The somberness that pervades the vision of and movement over the land is suggestive of a world that one could say exists nowhere outside the individuals that perceive it, each in his manner. Shrunk to the point of vanishing in the landscape, the figures in the *Border Trilogy* have a likewise disproportionate relation to the mountain country extending indefinitely around them without the support of a law with which to extract a habitable, navigable world from it.

The role that landscape plays in the narrative is by no means reducible to a pastiche of the Western, even though it includes that role. The character has a vital relation to the landscape. Each time the threshold of the valley known to be home is crossed, and the “Animas Peaks” is referred to by name, all of the characters in the scene, including the horses, appear to be recharged, straightening their bodies and quickening their pace. Yet, the land is no longer the medium on which the character can stake a territory for himself and realize his potentials. The little luminous spot pertaining to the character is cropped from the somber landscape and recedes back to it as to an infinite resource upon which the nomadic orphans of the *Crossing* depend for survival. Orphanage does not necessarily indicate an actual absence of family ties, but rather a structure or a mode of being in the world that determines the protagonist’s relation to his surroundings, one more cropping device that fortifies the monad’s autonomy. The unnamed protagonist in the opening scene of the *Crossing* moves with the circumspect pace of such an orphan nomad, enclosed within the self-sufficient space defined by the body of his horse, the objects that fill its saddlebags, and among them his baby brother attached to the bow of the saddle, a minimal world unto itself and getting to know itself as the boy names the Earthly creatures and bodies by which they pass one by one in both languages he knows, for the sake of the observing baby. The narrator does not try to conceal the clues of his parents’ presence, but this information hardly contradicts the monad’s isolation, which imposes an absolute perspective upon what is being seen.

The monad's relation to the surrounding indicates from the outset that the wherewithal necessary to measure the distance between the self and the world, and to relate the one to the other, has been lost. Orphanage erupts in midst of the normative function of mimesis, where the father is supposed to set the natural and primary model for the son to emulate: In the scene where young Billy is taken along on an initiation trip by his father, the very process of mimesis, whose function is to mediate between the self and the world, attests to the hiatus that separates not only the monad from the world but the two monads, the son and the father, from each other. The act of initiation concerns catching a wolf that had been preying on the family's and the neighbors' cattle. But the rite has to take place in the absence of the evasive animal that has to be killed, or at least captured. Billy watches the unerring sequence of movements with which his father prepares the trap that he dedicates to the absent antagonist.

He held the trap up and eyed the notch in the pan while he backed off one screw and adjusted the trigger. Crouched in the broken shadow with the sun at his back and holding the trap at eyelevel against the morning sky he looked to be truing some older, some subtler instrument. Astrolabe or sextant. Like a man bent at fixing himself someway in the world. Bent on trying by arc or by chord the space between his being and the world that was. If there be such space. If it be knowable. (22)

Futility of the endeavor amid overwhelming surroundings and perseverance in the effort to define a relation with it are the reciprocal conditions of the individual. The landscape does not offer any objects for confrontation, but only traces that require a long training before one can gather them into a meaningful whole. The initiation process dissolves into the indeterminacy of the landscape on the side of the object, but it also dissolves the model to be emulated, himself a helpless figure in the face of elusive traces.

Unobstructed views of the *sierra* measure the progress of the protagonist's journey, but it is clear from the outset that space can no longer be treated in the ordinary way as the medium of confrontations between subjects and objects, a medium for the expansion or retreat of territories. The pursuit of the object depends rather on the reading of traces, which implies the absence of the object, hence also a time outside the present towards which the object withdraws. After several rounds of practicing the traps with his father, Billy is sent in pursuit of the wolf on his own.

He stood down into the snow and dropped the reins and squatted and thumbed back the brim of his hat. In the floors of the little wells she'd stoven in the snow lay her perfect prints. The broad forefoot. The narrow hind. The sometime drag-

mark of her dug or the place where she'd put her nose. He closed his eyes and tried to see her and others of her kind, wolves and ghosts of wolves running in the whiteness of that high world as perfect to their use as if their counsel had been sought in the devising of it [...] He followed her all day. He never saw her. Once he rode her up out of a bed in a windbreak thicket on the south slope where she'd slept in the sun. Or thought he rode her up [...] whether the bed was warm from her or from the sun he was in no way sure. (31–32)

With the object absent, perception calls on memory and imagination, causing the process to partake of an aesthetic figuration, a storytelling function, which necessarily opens onto multiplicity. The trace proliferates and already begins to destabilize the task in which the young initiate was expected to relay his father. The responsibility, which mimetic training intended to pass on, dissolves into an altogether different apprenticeship pursued in solitude, a self-apprenticeship in the perception of the world. The impossibility of fixing the object transforms the perceptive schema into a scene of writing in which the subject finds himself inevitably implicated. In reading the signs, one cannot help leaving traces of his own on the surface that one reads, due to the involvement of his imagination if for no other reason. Perception through the trace is not the exclusive domain of the subject. The signs “get read” on the other side as well without one meeting the other interpreter. It is as if the landscape itself *reads* what it has retained as a recording surface. Apprenticeship in perception thus proceeds without a role model or an object of perception. One acquires clearer perceptions only by inscribing himself simultaneously in the infinite archive.

With Billy's first exercise in “reading,” the wolf splits from being the prey that his father has charged him with catching, and multiplies into “wolves and ghosts of wolves” that inhabit a world onto themselves. Just as the object multiplies, so does the role model. Already more than a duplicate of his father, and inclined towards a more profound commitment required from an apprentice in reading traces, Billy deserts the orbit of his family in search of a hunter renowned throughout the region. He cannot locate the mysterious hunter, but reaches as far as his acolyte, an old Hispanic man in reclusion. The key advice he manages to extract in a language he barely understands and in a speech barely distinguishable from a wheeze confirms the evasiveness of the object of Billy's pursuit, if not its utter absence. “You want to catch this wolf, the old man said. Maybe you want the skin so you can get some money [...] If you want to see it you have to see it in its own ground. If you catch it you lose it [...] The wolf is made the way the world is made. You cannot touch the world. You cannot hold it in your hands for it is made of breath only” (46). The counsel confirms that the pursuit has to proceed in the absence of object and reiterates

the futility of searching either for the object or for the aid of any masters. His account frequently interrupted with the admission, "Yo no sé nada," reminds Billy that the only help he can provide is to put him in a more intimate relation to himself—or, in a Southern manner of speaking, "hisself." The meeting with the old man, the opaque medium of the conversation that switches between English and Spanish at every turn in a way that not only eludes the reader but tests the comprehension of the protagonist alike, and would hardly count as "exchange" otherwise, because it is about the turn to nothingness of that which is exchanged—this conversation lays the schema for all the encounters that await the protagonist down the road. There is little reason to assume that this series of narrators, each of whom is isolated in different parts of the landscape like autochthonous beings, is any more accessible in their monologue performances than the evasive beast whom Billy had to conjure up from her traces.

In the monadic constitution of the world, the principle of non-communication between monads prevails, except insofar as each one partakes in the infinite series of traces by inscribing itself therein or effacing itself thereof. The stories offered by consecutive narrators respect the rule of self-apprenticeship even as they instruct the orphan traveler. All of them are stories of survival and perseverance in the face of a mighty obscure blow—the Mexican war of 1910, the earthquake of 1887—that has destroyed the storyteller's habitual relation to the world, leaving him to survive under circumstances he can no longer discern. The narrators accept no commentary from the listener; the monologue in which they present the story is the only possible form to speak about an event that entails the rupture of relation. The telling does not even need the solicitation of a listener, since the narrator "must talk to himself in the absence of any godsent ear from the outer world" (143). In their automatism and self-reflexivity, the stories add themselves to the assemblage of monads that make up the world in which the protagonist moves about, even as they are interpretations of that world. They join up with the other traces on the recording surface of the Earth to enhance the power of discernment and therefore gradually the "capacity for a free act" of he who reads them.⁴

As a recording surface, the landscape not only retains the memory of all movement across it, but has the capacity moreover to conjure up visions and movements that exceed reality. During a night camp on the Mexican side, where Billy and his brother, who accompanies him in the search for the family's stolen horses, constitute an easy target in a land whose conventions they do not know, the landscape begins to crop up hallucinatory figures that only add to the brothers' disquiet.

... they watched across the flats where something was articulating in the sunrise far out on the steelcolored clay of the playa. After a while they could see that it was a rider. He was perhaps a mile out and he approached in a series of thin and trembling images which in those places where the footground was flooded would suddenly augment in their length and draw up again so that the rider appeared to advance and recede and advance again [...] The rider advanced over the shallow standing water and the water displaced under the hooves of the horse brightened in the light and vanished instantly like lead dishing in a vat [...] He looked at them and he looked back across the playa and leaned and spat and looked at them again. You aint who I thought you was, he said [...] I seen your reflection. Certain times you can see things out on a playa that's too far to see. Some of the boys claimed you all was mirage but Mr. Boruff knowed you wasn't. He studies this country. He knows what's in it and what aint in it. So do I. (173–175)

The arrangement of bodies in space defies perspective and calls for perception in depth. Proximities and distances obey different laws in depth, which has parallels with the way memory is organized. As Bergson says, proximities and distances in memory do not compare to those of extension, but are ordered in the form of a *virtual coexistence* of degrees of intensity (Deleuze, *Bergsonism* 74–75). The image perceived in depth—which is not reducible to the cinematic depth of field although the latter is a derivative of it—begets a virtual component, or rather a virtual double, such that it pivots on the boundary between the real and the imaginary, emerging within the present only to topple back to the (impersonal) past. There is every reason to assume that this logic of apparition and effacement of figures applies just as well to the events of which the protagonist comes to know from the hermetic narrators strewn over the landscape. The distance and connections between these historical events—unlike the distance between the narrators who tell them—operates according to a logic that exceeds the order of succession in which they appear in the course of the *Crossing*, a logic that resembles a cross-stitching.

In a landscape where in place of objects one pursues traces, and in place of characters, one runs into stories told in monologue, in what fashion would one encounter an event? If, as the Indian chief advises Billy, the world “seemed a place which contained men [but] it was in reality a place contained within them,” would one experience an event only in its infinite repercussions that would not fail to reach the monadic self insofar as he is implicated in the recording surface of the world?

From the time Billy loses the ephemeral and fragile object of desire, the untouchable snowflake-wolf, until the time he learns that his parents have been assailed and murdered, and he decides to take up a fight joined by his brother to retrieve the family's stolen horses—in this interval of mourning and recovery, his journey takes him from one storyteller to the next in

lieu of any heroic encounters or actions. As "first-hand accounts" of some major destruction whose effects still resonate on the landscape, these stories have the lure of an encounter with the real for the young orphan whose desire for just such an encounter forms the motive of his journey. The survivors' accounts, however, testify to one common fact: that the narrator is someone that has missed the event and that his failure is the condition for the appearance of the story. The self-enclosed monologue has no wisdom to offer to the passerby except that the event can neither be sought nor encountered, and yet that its repercussions propagate without fail on the recording surface of the world where the self, as one of its constituent monads, cannot fail to receive them. The proposition that one can never coincide with the event thus has as its corollary that one can never avoid the event, even though one may pass on it in oblivion. The stories encountered on the journey only indicate to the traveler the direction back to an apprenticeship in reading and sharpening of perceptions. As another monadic narrator, the blind survivor of the Mexican Revolution, tells Billy, "most men in their lives [are] like the carpenter whose work went so slowly for the dullness of his tools that he had not time to sharpen them" (292).

Distinct perception for Leibniz has its roots in obscurity, as in stupor, swoon, or half-wakefulness. The infinite series in which the world is articulated never ceases in its agitations and these never fail to reach down to the monadic self in "minute perceptions" prior to the self's ability to grasp them, point out the problem, and name it. This is why ideas take time for Leibniz. Against Locke, who takes his departure from the mind as a blank surface, he contends that:

There are at all times an infinite number of perceptions in us, though without apperception and without reflection [...] These minute perceptions are therefore more efficacious in their consequences than we think. They constitute that indefinable something, those tastes, those images of the qualities of the senses, clear in the mass but confused in the parts, those impressions which surrounding bodies make on us, which include the infinite, that link which connects every being with all the rest of the universe. (Leibniz, *New Essays* 154)

Billy's crossing of the vast mountain ranges of the American south is a chase after the event, after the source of the agitations that reach down to solicit him in his unsuspecting adolescent's sleep at the beginning of the novel. Such faint sound-images, barely perceptible changes in atmospheric pressure, or a fall or rise in temperature may fall upon a monad too reluctant to inquire about them, or they may chance upon what Leibniz calls a "reflexive monad" that falls in the tracks of the event without delay. For

all his vigilance, reflexivity, and apprenticeship in the reading of traces, Billy will find out that he has passed on the event in utter oblivion, as when his family home is raided by an Indian tribe that kills both his parents. He finds he has fallen behind the event when without warning his wounded brother leaves the *hacienda* where they have been put up, to join the ranks of Mexican fighters and thence to be martyred on a day that will remain undated for Billy. Or again, when, in a world-weary state, he crosses the border back to his “native land” to be alerted by the border guard: “Hell fire, boy. This country is at war” (333). Or again, when his repeated attempts at signing up to fight in World War II are rejected by military offices in three separate states. It is when he finally returns in consummate despondency to the only place that has a sense of home for him, the Animas Valley, that the event will finally catch up with the protagonist. It comes to pass during one of those lapses, while, after many nights on the road, Billy is sound asleep. One can nonetheless presume, with Leibniz, that no sleep is profound enough to keep out the slivers of what stirs in the night. It would not be implausible to assume, for instance, that having dismissed the wounded stray dog from the abandoned shack into the rainy night in order to make himself more comfortable there, Billy is clad in a sleep not entirely immune to pangs of guilt. He nonetheless sleeps through till noontime. Or so he thinks when, woken up by the uncomfortable heat, he sees the flaring and fading of light that “stencils” the shadow of the bare window frames upon the opposite wall. Habitual memory, that the day follows the night, is always prone to illusion, Bergson says. To think one has an immediate grasp of the referent, knows the morning from the first light of dawn, leads one to miss the miniscule but abundant traces, Leibniz cautions, which unmistakably reach one’s cave and the articulation of which only can yield a distinct image of the event. The light that suddenly flares up in the Animas Valley on this inaugural morning does not endure to illuminate the nomad’s monad, but plunges him, with the reader alongside, back into total obscurity.

OPOMBE

¹ The place where Deleuze explicitly deals with the resonance and divergence between Leibniz and Bergson is the fifth chapter of *The Fold*, where he maintains that the two philosophers have a striking parallel, “the same conception of the inflections of the soul, the same requirement of inherence or inclusion as a condition of the free act, the same description of the free act as that which expresses the self” (72). For an exploration of these parallels, Deleuze refers the reader to Bergson’s *Essai sur les données immédiates de la conscience*.

² Étienne Balibar mentions that the term “inter-subjective” originates in the work of Husserl, who borrows it from Leibniz. See “Spinoza, from Individuality to Transindividuation”.

ality.” Although Husserl’s particular way of developing the concept from Leibniz needs closer examination, I do not see any premises in monadology that could agree with an inter-subjective system, not least because the “subjects” in question—if the monads can be termed such—are each incomplete entities between which the communication can only take place through the mediation of the entire infinite virtual series.

³ Deleuze develops the concept of “disjunctive synthesis” of difference in *Difference and Repetition* and uses it to frame his reading of Lewis Carroll’s work in *The Logic of Sense*.

⁴ Clarity of perceptions enhances one’s power of conducting a “free act” for Leibniz. See, for example, *New Essays* 211.

BIBLIOGRAPHY

- Afterimages of Gilles Deleuze’s Film Philosophy*. Ed. D. N. Rodowick. Minnesota: University of Minnesota Press, 2010.
- Badiou, Alain. “Gilles Deleuze : Le Pli. Leibniz et le baroque.” *Annuaire philosophique*, 1988–1989. Paris: Seuil, 1989.
- Balibar, Étienne. “Spinoza, from Individuality to Transindividuality.” Centre International d’Étude de la Philosophie Française Contemporaine. 20. 12. 2013 <<http://www.ciepf.fr/spip.php?article236>>.
- Boundas, Constantin V. “Deleuze, Serialization and Subject-Formation.” *Gilles Deleuze and the Theater and Philosophy*. Ed. Constantin V, Boundas & Dorothea Olkowski. New York: Routledge, 1994.
- Bellour, Raymond. “The Image of Thought: Art or Philosophy, or Beyond?” *Afterimages of Gilles Deleuze’s Film Philosophy*.
- Bruno, Giuliana. “Pleats of Matter, Folds of the Soul.” *Afterimages of Gilles Deleuze’s Film Philosophy*.
- Burch, Noël. *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- Chandler, James. “The Affection-Image and the Movement-Image.” *Afterimages of Gilles Deleuze’s Film Philosophy*.
- Deleuze, Gilles. *Bergsonism*. 1966. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. New York: Zone, 1988.
- – –. “The Brain is the Screen.” *Two Regimes of Madness*. Ed. David Lapoujade. Trans. Ames Hodges and Mike Taormina. Los Angeles: Semiotext(e), 2007.
- – –. *Cinema 1: The Movement-Image*. 1983. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- – –. *Cinema 2: The Time-Image*. 1985. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- – –. *Difference and Repetition*. 1968. Trans. Paul Patton. New York: Columbia University Press, 1994.
- – –. *Essays Critical and Clinical*. 1993. Trans. Daniel W. Smith and Michael A. Greco. London: Verso, 1998.
- – –. *The Fold: Leibniz and the Baroque*. 1988. Trans. Tom Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- – –. *Leibniz Üzerine Beş Ders*. Trans. Ulus Baker. Istanbul: Kabcı, 2007.
- – –. *The Logic of Sense*. 1968. Trans. Mark Lester and Charles Stivale. New York: Columbia University Press, 1990.
- – –. “The Method of Dramatization.” *Desert Islands and Other Texts: 1953–1974*. Ed. D. Lapoujade. Trans. Michael Taormina. Cambridge: Semiotext(e), 2004.

- — —. "What is the Creative Act?" *Two Regimes of Madness*. Ed. David Lapoujade. Trans. Ames Hodges and Mike Taormina. Los Angeles: Semiotext(e), 2007.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *What Is Philosophy?* Trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell. New York: Columbia University Press, 1994.
- — —. "1730: Becoming Intense, Becoming Animal, Becoming Imperceptible." *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Leibniz, G. W. *Discourse on Metaphysics and Other Essays*. Trans. Daniel Garber and Roger Ariew. Indianapolis: Hackett Publishing, 1991.
- — —. *Gottfried Wilhelm Leibniz: Philosophical Writings*. Ed. and Trans. G. H. R. Parkinson with Mary Morris. London: J. M. Dent and Sons, 1990.
- — —. *New Essays on Human Understanding*. Trans. Peter Remnant and Jonathan Bennet. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- McCarthy, Cormac. *The Crossing*. New York: A. A. Knopf, 1994.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. "Image or Time? The Thought of the Outside in *The Time-Image* (Deleuze and Blanchot)." *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*.
- Rodowick, D. N. "The World, Time." *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*.

»Drsenje počasnega bledega kaosa proti zahodu«: globina polja in *Prečkanje* v »čisto preteklost« ameriškega juga

Ključne besede: literatura in film / naratologija / pripovedni čas / virtualni čas / preteklost / nesomožni svetovi / monada / Leibniz, Gottfried Wilhelm / Bergson, Henri / Deleuze, Gilles / ameriška književnost / McCarthy, Cormac

Napetost med opisom in pripovedjo je v literaturo vnašala ustvarjalno dinamiko vse od časov njenih intimnih odnosov z impresionističnim slikarstvom do visoko modernih eksperimentov, ki so sledili razpadu linearnega časa. Ko se je povojna kinematografija soočila z nezmožnostjo predstavljanja dogodkov v enotnem časovnem okvirju, so literarni predhodniki ta problem že poznali. V *Cinema II* Gilles Deleuze trdi, da je fragmentacija narativnega časa povzročila nov način nanašanja na prostor in opise prostora osvobodila njihove podrejenosti dogajanju. Iz tega izhajajoča »podoba-kristal«, ki je izvzeta iz dogajalnega toka, se tako po novem zmore nanašati in navezovati na časovnosti, ki so tuje sedanjiku lika/gledalca, heterogene in jih ni preprosto umestiti v preteklost. Pri analiziranju te nove podobe časa se Deleuze opira na dva koncepta virtualnega časa, ki ju najde v delih Bergsona oziroma Leibniza: »čisto preteklost« in »nesomožne svetove« (impossible worlds). Artikulacija teh dveh konceptov poteka preko obvoza k Nietzscheju, od katerega si Deleuze sposodi

koncept »ponarejevalca« kot paradigatske figure razcepljujoče časovnosti. Ko se sprašujem, kaj Deleuzovo zatekanje k temu liku prekrije, se vrnem na mesto, kjer je Deleuze začel raziskovati Leibnizove »nesomožne svetove« v povezavi z njegovo shemo zaznavanja skozi monade, ki ne vključuje zunanjih predmetov, temveč se osredinja nase, da bi tako lahko razločilo odnose, ki sestavljajo svet-spomin. V zadnjem delu prispevka so izpostavljeni pomen in implikacije monadnega zaznavanja za to, kar imamo za »post-apokaliptični« svet v leposlovju Cormaca McCarthyja: svet, v katerem se tavajoči, osiroteli liki soočajo s svojo nezmožnostjo orientiranja v pokrajini, ki je – svetovnemu občinstvu vesternov nekoč dobro poznana kot brezmejna in plodna prst za samorealizacijo – postala rezervat nebrzdane grožnje uničenja; spominjanja in slutenj tega uničenja pa med seboj ni več mogoče razločiti.

Februar 2014

Literatura in film v kontekstu medijskega obrata

Ernest Ženko

Univerza na Primorskem, Titov trg 4, SI-6000 Koper
ernest.zenko@fhs.upr.si

Tradicionalni pogled na odnos med literaturo in filmom predpostavlja prednost zavesti pred materialnostjo medija ter interpretira njuno različnost kot zunanjo. V kontekstu medijskega obrata se soočamo z zastavitvijo, v kateri je specifično obliko zavesti mogoče razumeti šele na podlagi tehnološkega medija, uporabljenega v procesu ustvarjanja.

Ključne besede: literatura in film / komunikacijska tehnologija / novi mediji / medijski obrat / Kittler, Friedrich

I.

Razmerju med literaturo in filmom lahko sledimo v preteklost skoraj do nastanka gibljivih slik, obenem pa ugotovimo, da se njun odnos še vedno izmika zadovoljivi interpretaciji. Razlog leži nemara tudi v tem, da nikoli ni bil postavljen v središče zanimanja filmske teorije, ki se je običajno zadovoljevala – vsaj, kar zadeva pripovedni film – z analizo pogojev in realizacijami adaptacij, torej transformacij iz določenega primarnega jezikovnega sistema (običajno literature) v sekundarni označevalni sistem filmske govorice. Obravnavano razmerje pridobi pomen za teorijo predvsem v primeru, da film obravnavamo generično, kot medij. V njegovi naravi je, da tako v optičnem (fotografija je vedno fotografija nečesa) kot tudi v vsebinskem smislu (obstaja literarna predloga, scenarij, ideja ipd.) temelji na transformaciji že obstoječega znakovnega sistema v gibljive slike (in zvok, ki bi ga prav tako ne smeli zanemariti).

Interpretacije, ki sledijo tej zastavitvi, vse prepogosto presežejo deskriptivno raven in pristanejo v okvirih normativnih sodb, kot je na primer dobro znana izjava: »Knjiga je vedno boljša kot film,« saj je literatura primarna, avtentična oblika izkustva, film pa predstavlja – če uporabimo Freudovo oznako iz *Interpretacije sanj* – le njeno sekundarno, naknadno obdelavo.¹

Primerov, ki govorijo v prid temu pogledu, ni težko poiskati, veliko jih je predvsem v prvih desetletjih razvoja filmske industrije² in še posebej

med pisatelji in literarnimi teoretiki. Virginia Woolf je tako v svoji izjavi, da poustvarjanje literature v filmu dejansko dela slabo uslugo ne le literaturi, temveč tudi filmu, delila mnenje in zaskrbljenost številnih sodobnikov. Izpostavila je »grabežljivo« naravo filma in v filmski adaptaciji prepoznala bistveno moški vidik posiljevanja in plenjenja literarnega besedila. Na ta način je Virginia Woolf, kot poudarja Deborah Cartmell (2), povzela oceno tako filmskih kot literarnih kritikov glede bistva filmske adaptacije, ki zaman skuša delovati v paru – nekakšen neuspeli zakon literature in filma, ki ga zaznamujejo ljubosumje, varanje in obsedenost s tem, kdo si v zakonu kaj lasti:

Toliko zvrsti umetnosti je ena za drugim ponujalo svojo pomoč. Na primer literatura. Vsi slavni romani tega sveta, s splošno znanimi protagonisti in razvpitimi prizori, ki so komaj čakali, da se pojavijo v filmih. Kaj bi sploh lahko bilo lažje in preprosteje? Film je literaturo napadel z brezmejno požrešnostjo in do tega trenutka v glavnem živi od telesa svoje nesrečne žrtve. Toda rezultati so pogubni za oba. Njuna zveza je nenaravna. Povezava med očesom in možgani je bila neusmiljeno pretrgana, ko sta domišljavo poskušala delovati v paru. (cit. iz Cartmell 2)

Na podobno razumevanje odnosa med literaturo in filmom naletimo tudi v večini primerov filmskih adaptacij. Avtorica P. L. Travers filmsko adaptacijo svoje knjižne junakinje Mary Poppins opisuje kot neustrezno in izrazito nasilno. Med drugim trdi, da so bili v Disneyevem filmu³ iz leta 1964 njeni liki – predvsem pa naslovna junakinja Mary Poppins – kastrirani. Pisateljica tako po tej prvi in edini filmski priredbi nikoli več ni dovolila filmske adaptacije svojih literarnih del (Grilli).

Po drugi strani pa od samega začetka filma, in predvsem filmske teorije, obstajajo tudi interpretacije, v katerih ima film prednost pred literaturo. Skupna poteza, ki jo najdemo pri številnih filmskih teoretikih v prvih dveh desetletjih filma,⁴ je predvsem dokazovanje specifičnosti filma in njegove »presežne vrednosti«. To pa je tudi ena izmed značilnosti, ki jih srečamo v številnih primerih novih tehnoloških medijev – da ponujajo doslej neslutene možnosti in na takšen ali drugačen način presegajo vse, kar je obstajalo dotlej. Film je v tem kontekstu kompleksnejši od literature, ker združuje in povezuje različne medije od literature in gledališča do slikarstva in glasbe, ter naprednejši od literature, ker upošteva tehnološki razvoj in je tako bližje sodobnemu (oz. modernemu) človeku, ki nenazadnje niti nima več časa za branje.

Poleg enostranskih pogledov, ki dajejo prednost literaturi pred filmom ali obratno, obstajajo tudi kompleksnejše interpretacije, katerih cilj ni v tem, da se postavijo na eno ali drugo stran, temveč opozarjajo na sorodnosti in skupne značilnosti literature in filma. Tovrstni pristopi običajno

izhajajo iz prepričanja, da je razlike mogoče preseči s širšim pogledom ali splošnejšim pristopom. William Johnson tako v zlati dobi strukturalizma zapiše: »Kritika in teorija sta izpostavili tako podobnosti kot razlike, razprava pa se je v zadnjem času približala ugotovitvi, da beseda [znak] ustreza filmskemu kadru« (29). Kljub temu da so nekateri avtorji ta pogled spodbijali, je ostala njegova vloga v tem kontekstu dominantna.

In ne samo to:

Skoraj vse resne razprave o filmu so skušale film povezati z jezikom. Naslovi knjig v dvajsetem stoletju, kot so *Gramatika filma* [*The Grammar of the Film*], *Jezik in film* [*Language and film*] ali *Kako brati film* [*How to Read a Film*], so površinski pokazatelji globljega prepričanja, da sta jezikovni in vizualni diskurz tesno povezana. Izrazi kot 'slikovni slovar' ['pictorial vocabulary'], vizualna pismenost ['visual literacy'] ali 'gramatika in retorika filma' ['grammar and rhetoric of the film'] so v filmski teoriji običajni« (29).

Na to, da sta literatura in film med seboj tesno povezana, kažejo tudi teoretski pristopi, ki omogočajo interpretiranje literature ali filma. Skozi zgodovino so se razvili trije pristopi, s katerimi lahko literarno delo postavimo v odnos do njegovih bistvenih opredelitev. Prvič: odnos med delom in zunanjim svetom; drugič: odnos med delom in občinstvom; in tretjič: odnos med delom in ustvarjalcem oz. ustvarjalko. Večina literarnih teorij se v preteklosti nedvoumno osredotoča na enega od teh treh pristopov. Ključni poudarek v Aristotelovi *Poetiki* je tako na *mimesis* oz. mimetični naravi literature, v kateri se izraža njen odnos do dejanskosti oz. zunanjega sveta. To ne pomeni, da vprašanja, povezana z ustvarjanjem in recepcijo, ne nastopajo, temveč da v nekem teoretskem kontekstu niso dominantna.⁵ V 17. in 18. stoletju se pristop, ki ga je zastavil Aristotel, spremeni, in v ospredje stopijo vprašanja vplivanja nekega literarnega besedila na občinstvo: ga bo npr. navdušilo, obenem pa tudi o nečem poučilo ali razsvetlilo? Romantične teorije po drugi strani predstavljajo odklon v smeri osebnega prispevka avtorja, ki ima v tem primeru prednost pred naravo in družbo – ogledala ne nastavlja več naravi, temveč svoji notranji viziji.

Kljub temu da razvoju dominantnih pristopov v teoriji literature sledimo skozi veliko daljše obdobje, kot to velja za film, tudi v filmski teoriji naletimo na iste teoretske koordinate. Resda je bilo zaradi značaja filmskega medija in njegovega odnosa do realizma največ pozornosti posvečene odnosu filma do dejanskosti; vendar pa avtorska teorija po eni strani in po drugi strani teorija aparata, ki predstavlja osnovo sodobnim recepcijskim teorijam, dokazujeta, da so v filmski teoriji prisotne in pomembne vse tri, v zvezi z literaturo omenjene koordinate, in posledično tudi, da sta si literatura in film v tem smislu bližje, kot se nemara zdi na prvi pogled.

V (pretežno idealističnih) pristopih, ki sledijo fenomenološkim zastavitvam, velikokrat naletimo še na nadaljnji pomemben korak. Če so v odnosu med literaturo in filmom izpostavljene številne skupne značilnosti, razlike pa so zanemarljive, je mogoče iz tega izpeljati sklep, da sploh ne gre za dva različna medija (literaturo oz. jezik na eni strani in film na drugi), temveč je medij – do skrajnosti poenostavljeno in z zavestjo o tej poenostavitvi – zgolj en sam, tega pa s skupnim imenom lahko opredelimo kot zavest. Na tem mestu pa se odpira več možnosti. Zavest lahko pojmujeemo kot nespremenljivo duševno ali duhovno bistvo človeka v smislu Kantovega uma (*Vernunft*) in zavest določa (v okviru svojih pogojev možnosti) tako literaturo kot film, med katerima pa ne obstaja neka bistvena razlika.

Obstoj in razvoj t. i. duhoslovnih ved (*Geisteswissenschaften*) implicitno kaže na pomen tradicionalnega pogleda, v katerem je medij (ne glede na to, ali je literarni ali filmski) zgolj čutna upodobitev idej, ki domujejo v duhu, duši ali zavesti. Čeprav se zdi, da *jezikovni obrat* in posledično strukturalizem, ki zaznamujeta celotno področje teorije in kritike v dvajsetem stoletju, v ospredje postavljata jezik, temu v izhodišču ni mogoče povsem pritrditi. Ferdinand de Saussure v svojih *Predavanjih*, ki predstavljajo temeljni prispevek, ki temu področju pokaže smer, *znak* opredeljuje kot zvezo koncepta in slušne podobe, v kateri (vsaj v kontekstu zahodne metafizike oz. platonizma) ni vprašanja glede hierarhije in prednosti. Koncept oz. misel (*označenec*) je v shematičnem prikazu zgoraj (v dominantni legi), slušna podoba oz. jezikovna forma (*označevalec*) pa je spodaj (v podrejenem položaju); jezik nastopa kot »misel, organizirana v glasovni materiji« (126). Isto prepričanje izrazi tudi Lewis Carroll v *Alici v čudežni deželi*: »Poskrbi za smisel in zvoki bodo poskrbeli sami zase« (107).

K temu tradicionalnemu pogledu na odnos med zavestjo in njenim izrazom v mediju je svoj delež prispeval tudi G. W. F. Hegel, kajti v trditvi, da je umetnost čutno svetenje ideje, nenazadnje dobimo potrditev istega odnosa. Še več, ko zavest (oz. natančnejše duh, *Geist*) preseže izrazne možnosti medija, je umetnosti konec. V tem smislu je zavest razumljena razvojno (pri Heglu kot duh), literatura in film v zgodovini pa se kaže-ta predvsem kot izraza duha (nekega) časa, torej kot *Zeitgeist*. Da bi se v nekem obdobju zavest lahko ustrezno izrazila oz. da bi izrazila »resnico« tega obdobja, potrebuje ustrezen medij (nekoč npr. literaturo, pozneje film).⁶ Natančnejši prikaz pristopa, ki problematiko odnosa med literaturo in filmom *prevede* v problem razvoja zavesti, se tako kaže kot obetaven korak v smeri vpeljave in razumevanja medijskega obrata.

II.

Podlage za tradicionalni vidik razumevanja odnosa med literaturo in filmom v kontekstu razvoja zavesti v ustrezni meri povzame že William C. Johnson ml. v besedilu, ki nosi naslov »Literatura, film in evolucija zavesti«,⁷ zato se zdi smiselno izhajati kar od tod. Johnson v uvodu ugotavlja, da dominantni strukturalistični pristop k problemu preveč pozornosti namenja znakom ali strukturam znakov (besed, podob ali kadrov), ob tem pa zanemarja pomen, ki ga *skozi* te znake (besede v literaturi, podobe v filmu) izkusimo.

Avtor ponudi drugačen pogled s tem, ko odnos med besedo (literaturo) in podobo (filmom) umesti v vzporedni razvoj zavesti in kulture. Poudarja, da razmerja med literaturo in filmom ne moremo razumeti neodvisno od sprememb, ki so skozi čas zaznamovale izkustvo in mišljenje do te mere, da lahko razlikujemo med arhaičnim in sodobnim razumevanjem vizualnega polja, obenem pa so omogočile postopno prehajanje od ustne k pisni in naposled vizualni kulturi. Po njegovem mnenju podlaga za razumevanje odnosa med literaturo in filmom leži v razumevanju sprememb v razvoju človekove zavesti, razlike med njima pa so – podobno, kot to srečamo že pri Heglu – predvsem zunanji izraz evolucije zavesti.

Johnson v dokaz ponudi številne antropološke in psihološke študije, ki nakazujejo spremembe v okviru različnih disciplin in številnih pojavnih oblik: izginjanje *projekcij* v smislu kolektivnih reprezentacij pri C. G. Jungu, *desakralizacija* sakralnih simbolov pri M. Eliadeju, postopno ponotranjanje (premik pomena od naravnega sveta k notranjemu psihičnemu svetu) pri O. Barfieldu,⁸ *hipervizualizem* pri C. S. Lewisu itn. Predvsem hipervizualizem oz. nasičenost s podobami predstavlja bistveni moment v razumevanju sprememb v zavesti sodobnega človeka, saj predstavlja izraz zavesti, ki iz nekakšne notranje nuje poseže po drugačnem režimu reprezentacij (Johnson 30).

Sprememba v zavesti, ki jo opisuje, se v veliki meri nanaša predvsem na izgubo totalitete (Ženko). Če je **predmoderni človek, v skladu z interpretacijo**, ki jo ponudi Johnson, živel v svetu organske celovitosti in bil v njej udeležen, pa je moderni človek izgubil stik s celoto in (p)ostal ločen, izoliran individuum. To stanje opisujejo v 19. in 20. stoletju številni avtorji, od Karla Marxa, ki v kapitalizmu vidi proces, v katerem vse, kar je bilo prej organsko in trdno, izpuhti v zrak; Walterja Benjamina, ki v izginjanju avre opozarja na izgubo avtentičnosti; Siegfrieda Kracauerja, ki svet tehnološke racionalnosti postavlja v opozicijo organski celovitosti preteklih obdobj; do Fredrica Jamesona, ki družbeni razvoj povezuje z odsotnostjo totalitete, reifikacijo in družbeno fragmentacijo, ki svoj odsev najdejo v

razcepljenem in atomiziranem subjektu. Slednji je izgubil stik s psihičnim ozadjem pojavov in njihovim pomenom, sami pojavi pa so zanj postali običajne *stvari*, do katerih dostopa le z razdalje:

Človek zdaj mesto energije in življenja čuti v celoti v okviru svojega jaza. Sodobna izkustva participacije (kot so sanjska stanja, vizije ali *fantazije, povzročene ob pomoči drog*) so izrazito neobičajna in navadno označena kot bizarna. Ko zavest doseže stanje izolacije ali popolne 'objektivacije', empirična znanost s spremljajočo množico predpostavk in navad uma postane dominantni kriterij veljavnosti. S tem razvojem človek izkusi novo vrsto reprezentacij (Johnson 30).

Na tej točki v razvoju zavesti (to velja predvsem za razviti Zahod, Evropo in Severno Ameriko) se pojavi film: »Nobeno naključje ni, da se film rodi ob vrhu te kulturne spremembe« (30). **Pojavi se v trenutku zanižanja kolektivnih reprezentacij**, ki so povezovale predmodernega človeka: reprezentacij, ki so vzajemni odnos med zavestjo in pojavom dojemale kot samoumevnega. Z drugimi besedami: »Če obstaja občutek, da so pojavi sami živi, ni potrebe po strojih, ki bodo zanje ustvarjali novo življenje« (30). Film torej izhaja neposredno iz potrebe po oživitvi sveta, ki je ostal brez življenja, ker se je zavest od njega ločila, in obenem iz potrebe po udeležbi v svetu, od katerega je individuum zdaj nepovratno ločen.

Film torej ni nič drugega kot kompenzacija, po kateri poseže sodobni človek, da bi presegel smrt in postvarelost pojavnega sveta ter izgubljeno participacijo v njem; kompenzacija, ki ne nastopa na zavestni ravni, ker je moderna družba ne dopušča, pač pa se preseli na nezavedno in tehnološko raven: »V tem evolucijskem kontekstu je mogoče kamero, reze, montažo in kinematografsko projekcijo razumeti kot mehanske analogije psihične kompenzacije za izgubljeno participacijo« (Johnson 31).

Povzemimo Johnsonovo izpeljavo. Prehod od literature k filmu (kot dominantnemu mediju) je potemtakem treba razumeti v izrazih zavesti: kot prehod od *participirajoče zavesti*, ki je v svetu prisotna in od njega ne-ločljiva, k ločeni, odtujeni in *neparticipirajoči zavesti* atomiziranih individuumov, ki si svojo osamljenost celijo s filmom kot tehnološkim medijem. Film kot novi medij, v nasprotju z literaturo kot starim medijem, to kompenzacijo omogoča, zato v 20. stoletju postane dominanten medij (dokler ga postopoma ne zamenjata televizija in naposled internet). Skratka: novi medij je odgovor na novo stanje zavesti.

Johnsonovo interpretacijo lahko vzamemo za tipičen primer tradicionalnega pogleda na odnos med zavestjo in mediji. Medijski obrat je v svojem bistvu njegova radikalna korekcija, na glavo postavljen odnos – ni zavest tista, ki določa medij, temveč je medij tisti, ki določa zavest. Da bi ta obrat lahko ustrezno zapopadli, se moramo problema lotiti na drugi strani – na strani medijev.⁹

III.

Sodobne razprave o odnosih med t. i. starimi in novimi mediji, ki so se razmahnile predvsem z razvojem tehnologije, gradijo predvsem na pojmih razlike in inovacije, manj pa na podobnostih in skupnih značilnostih. Kljub temu se je razvilo prepričanje, da je pomembno razumeti predvsem spremembe (to, kar je »novo« novega medija), ki jih vsak nov medij pri-
nese. Kot opozarja Mark Hansen, »s spreminjanjem pogojev produkcije izkustva novi medij destabilizira obstoječe vzorce biološkega, psihičnega in kolektivnega življenja, četudi omogoča nove možnosti« (173). Na delu je torej očitno dialektika, ki je skupna vsem novim medijem, začnši s pojavom prvega medija, ki potemtakem predstavlja *prasceno* medijske inovacije v zahodni kulturi. Vsekakor pa je poudarek zdaj na nasprotnem koncu – izhodišče je medij, posledica je stanje zavesti in življenja nasploh.

Običajno je, da se pri iskanju začetkov vračamo v antični svet in največkrat k Platonu. Začetek medijev pri tem ni nikakršna izjema. Običajno je besedilo, v katerem iščemo temeljne probleme teorije medijev, sedma knjiga njegove *Države*, ki nas v podobi votline vpelje v svet senc in iluzij, za katere so odgovorni in krivi ravno mediji. Mediji so tisti, ki na steno votline projicirajo sence, v katerih privezani zaporniki prepoznavajo edino resnico. Četudi je tako zastavljena kritika medijev zgovorna in nemara celo utemeljena, nosi v sebi nek temeljen problem: predpostavlja namreč, da se je mogoče iz votline povzpeti na s soncem osvetljeni svet, v katerem jasno ugledamo celotno strukturo iluzije. Kot pri Marxovi ideologiji, razumljeni v smislu sprevrnjene zavesti, je dovolj, da na glavo postavljeni svet postavimo nazaj na noge. Vendar pa mediji predstavljajo težji zalogaj, saj jih v temelju preči neka neizkorenljiva dialektika dopolnila in izgube, ki to gesto preobrata v izhodišču onemogoča.

Skoraj ob istem času kot *Državo*, torej okrog 370 pr. n. št., Platon napiše še en dialog, ki se ukvarja z vprašanjem medija: *Faidros*. Osnovna tema dialoga je sicer ljubezen, razprava pa se vrti predvsem okrog vprašanja umetnosti retorike, poseže pa tudi na številna druga področja, ki zadevajo razmerje med *mythosom* in *logosom*. Eno izmed njih je tudi pisava. Sokrat pripoveduje zgodbo, ki govori o nastanku oz. izvoru pisave. Pri tem ne gre za avtentični grški mit, temveč za pripoved, prevzeto iz egipčanske mitologije, v kateri nastopata naslednika egipčanskih bogov: grški Theuth je tako naslednik egipčanskega Tota, Tamus pa Amona-Re.

Pripoved (Platon 569) se prične, ko polbog Theuth kralju-bogu Tamusu ponudi v dar nov izum: pisavo. Ker ne gre za običajno obdarovanje ali izkazovanje časti, Tamusu daru ni treba sprejeti; še več, njegova naloga je, da ga najprej oceni in ovrednoti, šele nato dar sploh nastopa kot dar. Bog-kralj je

namreč po funkciji tisti, ki rečem podeli vrednost (tako da presodi o njihovi koristnosti ali škodljivosti za uporabnike), tako kot je izumitelj Theuth tisti, ki jih ustvari. Theuthove stvaritve tako same na sebi nimajo nikakršne vrednosti, uporabne postanejo šele v trenutku, ko jim to vrednost podeli Tamus.

Dokler nimajo vrednosti, tudi niso dar, zato se Theuth trudi, da bi pisavo prikazal v najboljši luči. V pripovedi ne nastopa samo kot ustvarjalec (oz. producent), temveč tudi kot oglaševalec, ki izpostavi prednosti in koristi svojega izuma. Tako Tamusu zagotavlja, da bo pisava njenim uporabnikom zbistrila spomin ter jih naredila modrejše, saj pisava ni nič drugega kot pripomoček, podaljšek oz. dopolnilo spomina.

Uroš Grilc v komentarju, ki sledi Derridajevemu branju Platonovega dialoga, natančneje opredeli razmerje med Tamusom in Theuthom in razloge za Tamusov odziv na oglas za pisavo: »Pisava naj bi *logos* dopolnila na točki, ko dualna shema govora (neposredna prisotnost govorca in poslušalca) izgubi svojo aktualnost. Bog sam sicer pisave ne pozna, sam ne zna pisati, a tudi nima nobene potrebe po pisanju. To je znak njegove suverenosti, saj lahko vse izrazi in vse doseže s pomočjo govora, ki je edino, a brezhibno orodje njegovega vladanja« (77). Kot smo ugotovili, je tudi v Sokratovi pripovedi suverenost dana le bogu-kralju.

Zato seveda ni nenavadno, da bog-kralj v pisavi ne vidi naštetih prednosti, temveč predvsem slabosti in celo nevarnosti. Pisava kot podaljšek spomina po njegovem prepričanju ni prednost, pač pa nevarnost: pisava bo namreč »podpirala pozabljivost, ljudje se bodo zanašali na pisavo«, namesto lastnega spomina pa »jih bodo spominjali od zunaj tuji znaki, namesto da bi spominjanje prihajalo od znotraj iz njih samih« (Platon 570). Tamus sklene, da je pisava sicer res dobra za spominjanje (*hypómnesis*), nikakor pa ne za spomin (*mnéme*). Prav tako z njeno pomočjo ne bomo zares prišli do modrosti, temveč le do podobnosti z njo (prišli bomo le do navidezne modrosti).

Derrida v svojem branju Platonovega *Faidrosa* posebno pozornost nameni razmerju med pisavo in zdravilstvom oz. *phármakonom*. Dialektika pisave in dialektika *phármakona* imata veliko skupnega: bog obeh je isti in »obakrat gre za *techné*, za neko dopolnilno dejavnost, s katero naj bi zapolnili določen manko, manko spomina in manko obrambe organizma pred razvojem bolezni« (Grilc 103). Vendar pa *phármakon* ni le zdravilo, temveč tudi strup (droga, urok, slikarska barva ali ljubezenski napoj, kot pravi Sokrat). Theuth v pisavi vidi zdravilo, Tamus strup. A dialektika *phármakona* je tudi dialektika pisave, nepomirljiva enotnost njene ambivalentnosti: »Združuje tako racionalno plat, tehnično in terapevtsko kavzalnost *phármakona*, kot tudi njegovo škodljivo plat, se pravi tiste učinke *phármakona*, ki jih ni mogoče obvladati in ki imajo nejasno, celo okultno, magično moč« (105).

Ambivalentnost pisave kot prvega medija, ki je hkrati strup in protistrup, predstavlja model za razumevanje vsakega novega tehnološkega medija. Vsak nov medij je, v tem smislu, zdravilo (ki ponuja nove možnosti in rešitve) in strup (ki blokira, onemogoča ali ukinja obstoječe sposobnosti). Obenem pa nas logika dopolnila vodi nazaj k vprašanju zavesti – kot je predpostavil Johnson, tudi iz Platonovega mita izhaja temeljna funkcija medija: dopolnitev manka oz. zapolnitev nečesa, kar je bilo izpraznjeno. Tako kot bog-kralj Tamus nima potrebe po pisavi, predmoderni človek nima potrebe po filmu.

Film kot *phármakon* nam omogoča razumeti ambivalentnost tega medija v odnosu do literature. Po eni strani nas približa bistvu modernega atomiziranega človeka v družbi, v kateri obstajajo samo še (*brezdušne*) stvari. Če razumemo vlogo, ki jo v tem igra, ter razloge, zaradi katerih obstaja, nam film omogoča videti *resnico* te družbe in tega časa. V tem smislu lahko nastopa kot sredstvo kritike, kot zdravilo, ki nam izboljša vid ter osvetli stanje duha časa. Vendar pa po drugi strani nastopa tudi kot strup, ki – kot je pokazal Platon s svojo podobo votline – kaže sence, ki jih dojemamo kot resničnost.

Vprašanje resnice oz. resničnosti v odnosu do medijev in tehnologije (začevši s pisavo) seveda ne zadeva zgolj Platona in njegovega časa, pač pa je aktualnost vprašanj, ki se pri njem pojavljajo, trajna nota naše (tehnološke in medijske) civilizacije. Posebej pomembna postanejo ta vprašanja ob prelomih in prehod v modernost je tista točka, ki so jo v tem smislu tematizirali predvsem modernistični avtorji.

Eno izmed bistvenih značilnosti modernizma predstavlja ravno njegov odnos do tehnologije. Za številna avantgardna gibanja od futurizma in konstruktivizma do dadaizma in nadrealizma so reprezentacija, mimetizacija, metaforizacija ali apropiacija tehnologije (in stroja kot ključnega predstavnika) njihova bistvena in določujoča poteza. Ob predpostavki, da je prvi tehnološki medij že pisava, lahko odnos, ki ga umetnost modernizma vzpostavlja do tehnologije, opredelimo kot nevarno in paradokсно razmerje, saj svobodo avtonomne ustvarjalnosti modernističnega avtorja križa z determinizmom tehnologije, ki po eni strani nastopa kot družbena danost, po drugi strani pa kot neizbrisljiva determinanta medija. Z drugimi besedami, modernistična umetnost ves čas pluje med Scilo romantične ideologije ustvarjalnosti in svobode ter Karibdo determinističnih zakonitosti medija, v katerem ustvarja, in družbene celote, katere integralni del predstavlja.

Da bi lahko ustrezno zapopadli razmerje, ki ga modernizem vzpostavlja do tehnologije, moramo potemtakem upoštevati tako njen »zunanj« (družbeni) kot tudi »notranji« (medijski) prispevek. Na razumevanje vloge, ki jo slednji igra v kontekstu modernizma, naletimo pri številnih avtorjih v

obdobju modernosti (npr. Mallarmé, dadaizem itn.), čeprav je bil verjetno Nietzsche prvi, ki jo je tudi ustrezno oz. v celoti razumel. Vloga tehnološkega medija (pisave, tiska, pisalnega stroja, fotografskega aparata, fonografa, filma itn.) je v ustvarjalnem procesu veliko bolj bistvena, kot se na prvi pogled zdi, saj je medij tisti, ki producira določeno obliko subjekta (in s tem njegov način mišljenja, dojemanja sveta, reprezentacije itn.) in mu potemtakem predstavlja pogoje možnosti izkustva, ki ga v obliki umetnosti posreduje javnosti.

Avtorji, ki so omenjena vprašanja razširili izven konteksta umetnosti, so pokazali, da imajo tehnološki mediji pomembnejšo vlogo pri oblikovanju našega pogleda na svet, kot smo si v preteklosti predstavljali. Marshall McLuhan, ki velja za najpomembnejšega medijskega teoretika 20. stoletja, tako zapiše: »Novi mediji niso načini, s katerimi se povezujemo s starim 'dejanskim' svetom; sami so dejanski svet in po svoji volji preoblikujejo tisto, kar od starega sveta ostaja« (McLuhan, *Counterblast* 24).

IV.

S podobnimi stališči se srečamo pri mnogih medijskih teoretikih, čeprav danes najpomembnejšo vlogo v kontekstu medijskega obrata pripisujemo leta 2011 preminulemu nemškemu avtorju Friedrichu Kittlerju. Pri njem ne naletimo zgolj na razvpito in ničkolikokrat ponovljeno izjavo iz predgovora v delo *Gramofon, film, pisalni stroj*: »Mediji določajo našo situacijo« (Kittler xxxix), pač pa se srečamo tudi z avtorjem, ki je na nenavaden način razpet med starim in novim. Njegova značilnost je tudi to, da je veliko bolj priljubljen kot bran. Kot ugotavljajo nekateri (Parikka), je Kittler za sodobni univerzitetni študij preprosto prezahteven, kar pravzaprav ne preseneča glede na to, da je bil vedno vnet zagovornik tradicionalne (nemške) univerze ter oster nasprotnik bolonjske reforme, kreativnih industrij in izobraževalnega sistema, utemeljenega na kratkoročnih, tržno naravnanih ciljih.

Tudi univerza in izobraževalni sistem nista ločena od medijev; če dominantni medij določa trenutno situacijo oz. v heglovskem smislu določa duha časa, potem določa tudi način produkcije subjektov v okviru nekega izobraževalnega sistema. Glede na to, da je danes dominantni medij računalniški, bistvo upravljanja z njim pa programiranje, lahko tudi družbene procese dojemamo v smislu programiranja. Kittler tako na eni strani ponudi pikolovsko analizo razvoja računalniških standardov in programiranja, na drugi pa pokaže, kako ti sovpadajo s standardizacijo na ravni izobraževanja. Izobraževalni sistem (in v tem okviru študijski program) namreč ni

nič drugega kot program, katerega cilj je programiranje ustreznih subjektov. Vendar pa Kittlerjev odnos do tehnologije, vključno z računalniško, ni *a priori* odklonilen: v tem, da nas šola programira, ne vidi težave, saj je bila to vedno njena naloga, od Goethejevega časa pa do danes.

Specializacija in ciljna usmerjenost, ki ju zahteva današnji študij, nista skladni niti s Kittlerjevo erudicijo niti z njegovim eklekticizmom. Glede na to, da bi lahko njegov pristop opredelili kot tehnološki materializem, je ta težava v nekem smislu podvojena. Shematično gre za izhodišče, ki je strukturno analogno Marxovemu, le da ekonomski temelj, ki določa nadzidavo v smislu ideologije, pri Kittlerju zamenja tehnologija medijev. Če mediji (tehnologija) nastopajo kot podlaga, ki omogoča razumevanje (mišljenje) »naše situacije«, moramo biti zmožni analizirati oboje: tehnologijo (v njenih lastnih izrazih električnih krogotokov, tiskanih vezij, algoritmov ipd.) in mišljenje (v izrazih filozofije, teorije, diskurzivne analize ipd.), obenem pa tudi vezi med njima. Kot ugotavljata Winthrop-Young in Wutz (xx), je za Kittlerja ta vez zelo tesna: »Mediji so alfa in omega teorije«. Ne samo, da »mediji določajo našo situacijo«, pač pa oblikujejo tudi naše miselne operacije. Derrida v delu *O gramatologiji* (196) zapiše: »Zunaj teksta ne obstaja nič.« (*Il n'y a pas de hors-texte.*); Kittler naredi še korak naprej: temeljno določilo analize medijev potemtakem ni nič drugega kot *il n'y a pas de hors-media*.

S tem postane razumljivejša oznaka Kittlerja kot »Derridaja medijske teorije«, čeprav sta za razumevanje njegovega pristopa ravno tako pomembna tudi Foucault in Lacan; prvi zaradi arheologije vednosti, ki pri Kittlerju postane arheologija medijev, drugi pa zato, ker (kot pred njim Freud) izhaja iz tehnološkega materializma. Prav tako je očiten vpliv, čeprav ne presenetljiv, ki ga imata na Kittlerja kanadska teoretika medijev Harold Innis in Marshall McLuhan. Ker pa, kot rečeno, »zunaj medija ne obstaja nič«, v razpravo vstopajo tudi drugi: Nietzsche, Heidegger, Alan Turing, Pink Floyd, Edison, Thomas Pynchon, Richard Wagner in Bram Stoker.

Kljub temu da se večina avtorjev (predvsem npr. Lacan in Foucault) pojavlja skozi celoten Kittlerjev intelektualni razvoj, lahko pri njem ločimo (Winthrop-Young in Wutz, *ibid.*) tri obdobja, ki trajajo približno po desetletje. V sedemdesetih letih 20. stoletja je največ zanimanja posvečal diskurzivni analizi in Goethejevi dobi; v tem času nastane delo, s katerim opozori nase: *Aufschreibesysteme 1800/1900* (*Sistemi zapisovanja 1800/1900* oz. v angleškem prevodu *Diskurzivne mreže 1800/1900*). V osemdesetih letih njegovo pozornost pritegnejo električni mediji, ki jim posveti verjetno najpomembnejše delo: *Grammophon Film Typewriter* (*Gramofon, film, pisalni stroj*, 1986). V devetdesetih letih se naposled obrne proti vse očitnejši

digitalizaciji in računalniku kot mediju, v katerem so ukinjeni/preseženi vsi predhodni mediji.

Differentia specifica, ki Kittlerja ločuje od drugih avtorjev, je zanikanje antropocentričnega stališča in prepričanje v določeno avtonomijo tehnologije in z njo povezanih medijev. Mediji ne obstajajo zgolj kot podaljšek, proteza ali pripomoček pri razvoju človeštva (Freud; McLuhan, *Understanding Media*), pač pa se (vsaj od industrijske revolucije naprej) razvijajo v smeri avtonomnega polja. Zavest o tehnologiji kot avtonomnem polju se ne pojavi zgolj pri Kittlerju, saj v razpravah o postmodernizmu in postmodernosti, ki s seboj prinašajo povratek h Kantu in pojmu sublimnega, nastopa tudi v kontekstu problematizacije reprezentacije; tako npr. Jameson v razpravo vpelje pojem *tehnološkega sublimnega*, ki izraža ravno točko, v kateri sodobna računalniška tehnologija preseže našo predstavno zmožnost. Za Jamesona tehnološko sublimno vodi v paranojo oz. v smer, ki jo je Freud označil z izrazom *das Unheimliche*, v nevzdržno grozljivo bližino in vseprisotnost tehnologije medijev, pri katerih površina izniči kakršnokoli možnost hermenevtike.

Po Jamesonovem mnenju nam to stanje onemogoča delovanje (v smislu političnega delovanja), iz njega pa se lahko rešimo samo, če prepoznamo njegove strukturne značilnosti in svoje mesto v njih. Z drugimi besedami: to, kar nas lahko popelje iz tehnološke ujetosti, je *kognitivno kartiranje*. Jameson predlaga operacijo, ki bi jezik tehnologije prevedla v uporabniku prijaznejši jezik umetnosti ali (če bi umetnosti spodletelo) množične kulture. Izkaže se, da niti umetnost niti kultura odgovora v pozitivnem smislu ne najdeta; vse, kar na ta način dobimo, je nekakšno negativno kartiranje, ki se kaže v oblikah množične kulture (predvsem filmski medij in TV), ki tematizirajo paranojo in teorije zarote.

Kittlerjeva strategija tehnološkega materializma v tem smislu lahko nastopa kot korak v smeri reševanja iz kartografske zagate. Kljub temu da je bil Kittler v svojem zadnjem obdobju profesor tako estetike kot teorije medijev, se je v tem primeru postavil na stran slednjih: ni umetnost tista, ki določa našo situacijo, pač pa so to mediji. Pričakovanja, ki jih do umetnosti goji Jameson (nemara tudi kot dedič Frankfurtske šole), so iluzorna: danes bi lahko kognitivno kartiranje izpeljali le ob pomoči medijev, natančneje – prek razumevanja tehnologije in njenega vpliva na individuum in družbo.

Osnotek tega najdemo predvsem v Kittlerjevem delu o t. i. električnih medijih: gramofonu, filmu in pisalnem stroju. Kittler v tem delu učinkovito pokaže, kako vsak nov medij spremeni našo predstavo o sebi in svetu. Vsak nov medij naš spoznavni aparat, če uporabimo Kantov zgled, prilagodi sebi. Poglejmo primer: Aristotel si predstavlja, da svet spoznavamo tako, da se podobe zunanjega sveta vtiskujejo v nekakšno povoščeno

površino tablice, ki tvori naš um. Takšne tablice, prevlečene z voskom, so Grki uporabljali za pisanje in računanje; predstavljale so stanje razvite tehnologije tistega časa.

Z odkritjem fonografa, naprave, ki je omogočala snemanje in reprodukcijo zvoka, se pojavi prepričanje, da je najboljši model človeškega uma prav fonograf. Kot leta 1880 v sestavku z naslovom »Spomin in fonograf« zapiše Jean-Marie Guyau, ni človek nič drugega kot zavestni fonograf (Kittler 30). Zanimivo je tudi, da se pred razvojem filma nikoli nikomur v kritični situaciji ni »strgal film«;¹⁰ po tem pa je to skorajda postalo pravilo. Poleg tega se je marsikomu v trenutkih pred katastrofo pred očmi celotno življenje zavrtilo prav kot film. V času, v katerem dominirajo računalniki, je seveda najpogostejša predstava o delovanju možganov prav računalnik. Zato nam ni treba več skrbeti, da bi se nam strgal film, še vedno pa živimo v neprestanem strahu, da se nam bo »sesul sistem«, »pokvaril trdi disk« ali da nam bo nekdo zbrisal dokumente z našega oblaka.

* * *

Poskusimo povzeti. Dolga tradicija, ki ji lahko sledimo nazaj vsaj do Protagorovega načela *homo mensura*, postavlja v središče človeka in predvsem njegovo duhovno podstat – zavest. V tej tradiciji, ki dobi nov zagon z oblikovanjem kartezijskega novoveškega subjekta, je svet dojet kot igrišče (kolektivnega ali individualnega) duha oz. zavesti, ki svobodno in po svoji volji v materialni zgodovini ustvarja kulturne pojavne oblike in jih interpretira kot izraze svoje lastne dejanskosti. Literatura in film sta v tej interpretaciji zunanja izraza stanja v razvoju zavesti. Prehod od literature kot dominantnega (in tudi prestižnega) načina razumevanja človeka in njegovega sveta k filmu, ki v prvi polovici dvajsetega stoletja prevzame njeno vlogo, je neposredna posledica spremembe v zavesti ljudi, ki so ta prehod izkusili. Trajanje in kontinuiteta pozornosti, ki jo terja branje ter posledično oblikovanje imaginarnih svetov na podlagi besedila, prednost prepusti fragmentaciji zavesti, ki pomen tvori iz filmskih podob, na podlagi montaže urejenih v kadre in sekvence. Ta sprememba nikakor ne pomeni, da literatura v času filma izgine, pomeni pa, da ne igra več vloge, ki jo je igrala pred tem, saj ne oblikuje podobe sveta, v katerem živi moderni človek.

Temu tradicionalnemu pogledu smo nasproti postavili njegovega na glavo postavljenega dvojnika, s čimer smo izvedli obrat, ki v veliki meri spominja na Kantov *kopernikanski obrat* v *Kritiki čistega uma* ali na Marxovo kritiko Hegla. McLuhan, predvsem pa Kittler in tudi številni drugi avtorji, ki so prispevali k *medijskemu obratu*, so izvršili to isto dejanje – kritiko tradicionalnega odnosa med zavestjo in medijem. Ne določa zavest medijev,

temveč mediji določajo zavest. Prehod od literature k filmu v tej luči ni odgovor na spremembo zavesti, temveč zamenjava medija šele povzroči spremembo v zavesti. V tem smislu medijski obrat brez večje težave povežemo z medijskim materializmom (materialnost oz. materialna struktura medija predhodi vsebini in določa, če uporabimo Kantov izraz, njene pogoje možnosti) in medijskim determinizmom (objektivnost in subjektivnost, torej tudi zavest, sta določeni z dominantnimi mediji).

Obe predstavljeni poziciji sta seveda enostranski in vodita v razmislek, ki je običajno posledica takšne zagate: ali je med njima možno posredovanje, dialog ali nemara celo sinteza? Pred desetletji, ko ta izraz na svoji površini še ni nosil toliko plasti prahu, bi v ta namen na pomoč priklicali *dialektiko*. Namesto tega lahko uporabimo tudi izraz, ki ga je ravno v ta namen razvil Fredric Jameson: *stereoskopsko* mišljenje – sposobnost misliti obe poziciji hkrati. Čeprav je dandanes, po medijskem obratu, splošno prisotna težnja k prikazovanju nedvoumne dominacije medijev nad mišljenjem in oblikovanjem zavesti, upoštevanje zgolj tega vidika vodi v nerešljivo zagato nastanka in razvoja medijev v kontekstu razvoja človeka in družbe. Četudi jim je treba priznati neodvisnost in pomemben vpliv na zavest, moramo obenem upoštevati tudi vlogo subjekta pri njihovem oblikovanju. Rešitev te zagate pa ne more biti zgolj enostranska.

OPOMBE

¹ Primerjava filma s sanjami je upravičena v smislu, da že prve filmske teorije film primerjajo s sanjami, velik pomen pa sanje in Freudova psihoanaliza pridobita predvsem v kontekstu t. i. francoske filmske teorije. Več in podrobneje o tem Guido Aristarco in Christian Metz.

² Ne smemo pozabiti, da je film potreboval precej časa, da se je iz rastoče industrijske veje, namenjene zabavi, razvil v »sedmo umetnost«, kot je novi medij poimenoval Ricciotto Canudo (Aristarco 127), obenem pa v veliki meri ohranil prvotni namen.

³ Film temelji predvsem na prvem delu z naslovom *Mary Poppins* in deloma na drugem: *Mary Poppins se vrne*.

⁴ V ta kontekst, poleg Ricciotta Canuda, sodijo predvsem francoski filmski ustvarjalci in publicisti: Germaine Dulac, Louis Delluc, Léon Moussinac idr.

⁵ Na prvi pogled gre za pretirano posploševanje v duhu Heglove vélike pripovedi, vendar nas na tem mestu dejansko ne zanimajo detajli in odkloni, pač pa zgolj shematski pregled dominantnih usmeritev, ki se nanašajo na literaturo in ki se v teku zgodovine spreminjajo. V podobnem smislu Richard Rorty zgodovino filozofije glede na dominantni interes razdeli na tri obdobja: bit, zavest in jezik.

⁶ Ustrezno metaforo so za ta primer razvili že razsvetljenski avtorji: medij kot okno, ki omogoča videti resnico, obenem pa nam njegova transparentnost onemogoča, da bi ga uzrli kot takega.

⁷ Originalni naslov: »Literature, Film and the Evolution of Consciousness«.

⁸ Na tem mestu bi lahko upravičeno dodali tudi prispevek Richarda Rortyja.

⁹ Na tem mestu velja izpostaviti, da sodobne analize medijev, ki temeljijo na medijskem obratu oz. mu sledijo, pojem medija razširijo na področja, ki so bila prej zgolj v domeni drugih področij – npr. umetnosti in kulture. Dejansko je to vsaka tehnologija, ki omogoča hranjenje, prenos in obdelavo sporočil.

¹⁰ To metaforo v filmu *Persona* (1966) uporabi tudi režiser Ingmar Bergman, ki tako eksplicitno opozori na vez med filmsko reprezentacijo in duševnim stanjem protagonistke.

LITERATURA

- Aristarco, Guido. *Istorija filmskih teorija*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1974.
- Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. London: Penguin, 1994.
- Cartmell, Deborah. »100+ Years of Adaptations, or, Adaptation as the Art Form of Democracy.« *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Ur. Deborah Cartmell. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.
- Derrida, Jacques. *Disseminations*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- – –. *O gramatologiji*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1998.
- Freud, Sigmund. *Interpretacija sanj*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2001.
- Grilc, Uroš. *O filozofiji pisave: Na poti k Derridaju*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2001.
- Grilli, Giorgia. *Myth, Symbol and Meaning in Mary Poppins: The Governess as Provocateur*. London in New York: Routledge, 2007.
- Hansen, M. B. N. »New Media.« *Critical Terms for Media Studies*. Ur. Mitchell, W. J. T in Hansen, M. B. N. Chicago in London: University of Chicago Press, 2010.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991.
- Johnson, William C. »Literature, Film, and the Evolution of Consciousness.« *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38.1 (1979): 29-38.
- Kittler, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- McLuhan, Marshall. *Counterblast 1954*. Berlin: Transmediale.11, 2011.
- – –. *Understanding Media*. London: Routledge, 2005.
- Metz, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press, 1982.
- Mitchell, W. J. T in Hansen, M. B. N. *Critical Terms for Media Studies*. Chicago in London: University of Chicago Press, 2010.
- Parikka, Jussi. »Friedrich Kittler (1943–2011).« Splet. 16. 10. 2012. <http://jussiparikka.net/2011/10/18/friedrich-kittler-1943-2011>.
- Poague, Lealand A. »Literature vs Cinema: The Politics of Aesthetic Definition.« *Journal of Aesthetic Education* 10.1 (1976): 75-91.
- Platon. *Zbrana dela*. Celje: Društvo Mohorjeva družba, 2006.
- Rorty, Richard. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Oxford in Princeton: Princeton University Press, 2009.
- Saussure, Ferdinand de. *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: ISH Fakulteta za diplomski humanistični študij, 1997.
- Winthrop-Young, Geoffrey in Wutz, Michael. »Friedrich Kittler and Media Discourse Analysis.« *Gramophone, Film, Typewriter*. Friedrich Kittler. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Ženko, Ernest. *Totaliteta in umetnost: Lyotard, Jameson in Welsch*. Ljubljana: Založba ZRC, 2003.

Literature and Film in the Context of Media Turn

Keywords: literature and film / communication technology / new media / media turn / Kittler, Friedrich

In this article we claim that proper understanding of the relation between literature and film in the context of media turn is not possible without an analysis of the materiality of technological media and its consequences on the level of epistemology, aesthetics, but also of power relations (politics and economy). The traditional view concerning literature and film preferred consciousness to materiality and specificity of a medium, and therefore interpreted the difference among them as superficial. In the context of media turn, developed through Marshall McLuhan, Friedrich Kittler, and others, we face a setting in which a specific form of consciousness is grasped as a consequence of a technological medium that has been used in the process of creation.

Februar 2014

Internetne avtorske prakse kot pojavi sekundarne ustnosti

Ana Beguš

Univerza na Primorskem, Titov trg 5, SI-6000 Koper
ana.begus@fhs.upr.si

Prispevek z uporabo pojmovnega aparata Torontske šole komunikacije sodobne prakse ustvarjanja in širjenja kulturnih vsebin na internetu razloži in podrobneje opredeli kot pojave sekundarne ustnosti. V okviru razprave se še posebej osredotoča na spremembe v pojmu avtorstva in jih naveže tudi na formalnopravno urejanje tega področja.

Ključne besede: literatura in novi mediji / elektronske komunikacije / medmrežje / avtorstvo / plagiatorstvo / primarna ustnost / pisnost / sekundarna ustnost

Medijska pogojenost ustvarjanja in širjenja kulturnih vsebin

Elektronske tehnologije (začeni s telegrafom in telefonom, prek radia, televizije in danes interneta) so kot tehnologije takojšnjega prenosa informacij skozi čas in prostor bistveno spremenile način, na katerega lahko ustvarjamo kulturne vsebine, do njih dostopamo in jih posredujemo ali širimo dalje. Če je namreč za mehansko reprodukcijo značilno serijsko izdelovanje kopij ali identičnih nosilcev vsebine, ki so še vedno materialni in se lahko naprej prenašajo le v fizični obliki, elektronska reprodukcija fizičnost izvirnika in kopij tako rekoč ukinja, s tem pa še globlje zareže v razlikovanje med izvirnikom in kopijo, ki jo načne že možnost mehanske reprodukcije. Posledično tudi širjenje vsebin ni več omejeno na enega naslovnika, temveč na zelo enostaven način – s pritiskom na tipko ali računalniško miško, prek elektronskih omrežij – postane dostopno potencialno tisočim ali milijonom internetnih uporabnikov. Ta tehnološka možnost je v industriji širjenja kulturnih vsebin povzročila resno krizo: četudi so prakse širjenja oz. izposojanja v družbi prisotne že od nekdaj, so bile prej te zaradi pomanjkanja tehnoloških možnosti precej omejene, s tem pa seveda tudi njihovi vsebinski in finančni učinki. Elektronske tehnologije so te možnosti izrazito povečale, kar je imelo znatne epistemološke in družbene (tudi finančne) učinke.

Eno najbolj akutnih polj ali vidikov te spremembe je gotovo pojem avtorstva in z njim povezanega pojma avtorskega prava, na kar kažejo tudi

precej razvnete razprave v strokovni in splošni javnosti, med ustvarjalci, strokovnjaki, pravniki in nenazadnje uporabniki teh vsebin na teme plagiatstva, piratstva, kraje intelektualne lastnine ipd. Pojem avtorstva pravzaprav predstavlja enega osrednjih vozlišč te problematike in hvaležen lakmusov papir za razumevanje epistemoloških in družbenih implikacij tehnologij.

Teoretski opis spremembe v pojmovanju avtorstva je bil sicer opravljen, že preden je internet postal vseprisoten medij (npr. z Barthesovo »smrtjo avtorja«, Foucaultovo zamenjavo izraza »avtor« z izrazom »avtorska funkcija«, kasneje pa seveda tudi s teoretiki hiperbesedila), a so se ta teoretska dognanja v vsakdanjo izkušnjo prelila šele z novimi možnostmi dostopanja do in širjenja vsebin, ki jih je omogočil internet (vidnejše seveda predvsem s prehodom na t. i. Splet 2.0). Internet dostop do kulturnih vsebin omogoča (praviloma) brezplačno, hkrati pa omogoča tudi tehnološko enostavno širjenje teh vsebin med množice, zato razdiralno vpliva na vzpostavljeno industrijo širjenja kulturnih vsebin, na kateri sloni tudi veljavna avtorskopravna zakonodaja – torej na sistem pojmovanja kulturnih vsebin kot intelektualne lastnine. Od sistema enega k vsem – hierarhično urejenega, vsebinsko nadzorovanega, uredniško pregledanega (»filter, then publish«), tudi cenzuriranega pošiljanja od institucije k ciljni publiki – je prišlo do prehoda na sistem vseh k vsem, torej izrazito nehierarhičnega, pogosto anonimnega, vsebinsko nenadzorovanega in uredniško nepregledanega (»publish, then filter«) pošiljanja sporočila **od uporabnikov k uporabnikom**. V tem procesu je bilo pod vprašaj postavljeno tudi v družbi uveljavljeno razumevanje avtorskega dela kot intelektualne lastnine, ki zaščiteno terja predvsem zaradi svoje vsebinsko-oblikovne izjemnosti ali presežnosti.

Vpogled v nabor obstoječih kulturnih in družbenih vsebin bi določene očitne diskrepance dejansko pokazal že pred razmahom interneta: še zdaleč niso namreč vsa avtorska dela vedno tudi dela objektivno priznane presežne (umetniške, znanstvene ...) vrednosti,¹ hkrati pa so določeni segmenti presežnega človekovega ustvarjanja zajeti v druge sisteme nadomestila – pomislimo samo npr. na sistem državno financiranih znanstvenih ali umetniških del oz. projektov, na pravo kot besedilni korpus, ki prav tako nastaja in je financiran s strani oblasti ter je eksplicitno izvzet iz avtorskopravne regulative, prav tako na ustno slovstvo kot dragocen segment literarnega ustvarjanja naroda, ki je v tem pogledu prav tako popolnoma nezaščiteno. Ko se k temu pridruži še kopica predsodkov in kvalitativnih diskriminacij, kot npr. »vse, kar je tiskano, je branja vredno; vse, kar je elektronsko, je banalno in nepomembno«, postane tehtna vsebinska razprava o tej kompleksni temi še dodatno otežena. Glavni argument zagovornikov sedanje ureditve avtorske pravice kot edine možne oblike finančnega nadomestila ustvarjalcem in distributerjem namreč sloni na neizgovorjeni in

na nek način samoumevni predpostavki, da je o avtorstvu moč razmišljati samo in zgolj kot o intelektualni lastnini, česar pa že zgoraj navedeni primeri ne potrjujejo.

Za osvetlitev obravnavane problematike je koristen podrobnejši vpogled v zgodovino verbalne komunikacije in širjenja kulturnih vsebin, kot so ga v okviru teorije medija in kasneje Torontske šole komunikacije opravili predvsem McLuhan, Ong, de Kerckhove in Federman. Navedeni avtorji so pokazali, da je zgodovina človeške komunikacije v večjem delu zgodovina ustne komunikacije, čeprav pojem civilizacije samodejno povezujemo s pisavo in epistemološkimi in družbenimi normami pisnosti. V povezavi s tem je tudi pojmovanje avtorstva kot intelektualne lastnine značilno za kulture pisnosti, ne pa tudi za kulture primarne ustnosti (kulture, ki ne poznajo pisave in tiska kot uveljavljenega standarda) ter kulture sekundarne ustnosti (kulture, ki jih uvajajo elektronske tehnologije, ki v komunikacijo znova vnašajo značilnosti neposrednega, tokrat sicer tehnološko posredovanega, komunikacijskega konteksta). Zato bomo v nadaljevanju prispevka na osnovi tega metodološkega pristopa opisali razvoj avtorstva skozi čas in podrobneje opisali nekatere njegove značilnosti v sekundarnoustnem okolju elektronskih tehnologij.

Avtorstvo: prehod od kolektivnega izročila do intelektualne lastnine

Srž McLuhanove teorije medija kot osnove za nastanek Torontske šole komunikacije je, da medij predstavlja epistemološko kategorijo ali kulturni vmesnik (če si sposodimo Manovichev izraz²), katerega specifična konfiguracija ima temeljen vpliv na to, kako ljudje interpretirajo okolje in sebe v njem. McLuhanov pojem medija sicer ne zajema le komunikacijskih in informacijskih medijev ali tehnologij (IKT), temveč se nanaša v širokem smislu na vsakega posrednika ali prenosnika, s katerim se človek izraža in skozi katerega je, tudi nehote ali nezavedno, izražen: zanj so mediji vsi človekovi artefakti, materialni ali nematerialni - jezik, zakoni, ideje in hipoteze, orodja, oblačila in računalnik. V tem smislu medije lahko razumemo kot ekstenzije ali razširitve človekovega telesa in zmožnosti: kolo je ekstenzija stopala, knjiga je ekstenzija očesa, obleka je ekstenzija kože in električno omrežje je ekstenzija živčevja. (McLuhan in Powers 87)

Na osnovi Ongove aplikacije McLuhanovega razumevanja medijev lahko zgodovino komunikacije razdelimo v tri faze: prva je faza primarne ustnosti, katere glavni medij je govor in v katerem tehnike pomnjenja nosijo ključno vlogo v komunikaciji; druga je faza pisnosti, ki jo vzpostavita

fonetska abeceda kot tehnologija, ki jezik eksteriorizira, tj. ga razgrne v prostor, ter tiskarski stroj, ki epistemologijo fonetske abecede masovno distribuira in jo s svojo sistematično tipografsko urejenostjo še okrepi; zadnja – sedanja – faza sekundarne ustnosti pa je faza, ki jo ustvarjajo elektronske tehnologije.

Sekundarna ustnost primarni seveda ni enaka, saj vključuje pisnost in gradi na njenem izročilu: gre za preplet ustnosti in pisnosti, ki tvorca in naslovnika znova združuje v času in prostoru, vendar sta po novem oba združena preko tehnološke povezave. Sekundarna ustnost vključuje širok nabor javne in zasebne ter individualne in množične komunikacije (od spletnih strani, objav v socialnih omrežjih, elektronski pošti in klepetih); z novimi tehnološkimi možnostmi je lahko snemana (četudi ne praviloma, npr. internetna telefonija), z dodajanjem novih semiotičnih kodov (vizualno, avdiovizualno gradivo, kjer gre velikokrat za posnetek primarnoustne komunikacije, npr. televizijski pogovori) pa tudi izrazito večkodna.

Razlika med primarno ustnostjo in pisnostjo izhaja iz komunikacijskega konteksta, ki ju ti dve obliki komunikacije ustvarjata: primarno ustna komunikacija je namreč eksplicitno umeščena v neposredni kontekst, saj fizično združuje govorca in poslušalca. Je izrazito participativna (na kar kaže njena praviloma dialoška struktura), efemerna in večkodna (z uporabo semiotičnih sredstev, značilnih za neposredni kontekst, npr. intonacije, gestikulacije, telesne govornice in deiktičnih sredstev). Pisna komunikacija pa omogoča zapis na fizični nosilec in tako preložitve njene recepcije v drug čas in prostor. S tem ustvarja zaporednost v recepciji: ker ni potrebe po združevanju govorca in naslovnika, poslušalec postane ciljna publika. Tekst je zapisan (natisnjen), torej ostaja razpoložljiv za kasnejšo rabo, hkrati pa se ga lahko relativno enostavno prenaša v prostoru, saj pisne tekste lahko beremo drugje in kasneje. Večji del pisne komunikacije ni večkoden, saj v veliki meri gradi na verbalnem gradivu, običajno v standardni zvrsti, ob strogem upoštevanju ortografskih in slovničnih pravil.

Skladno z dognanji Torontske šole komunikacije ustnost in pisnost ne predstavljata le dveh različnih prenosniških kanalov ali vsebnikov, pač pa vplivata na kulturno pogojene vzorce zaznavanja. Ne gre le za jezikoslovni ali literarnovedni oznaki, pač pa za širši epistemološki oznaki: vsaka od njiju predstavlja »čutno preferenco kulture in temelj, na katerem kultura prepozna svoje lastno zaznavanje zdravorazumskosti«.³ Ong značilnosti epistemološkega modela ustnosti strne v t. i. psihodinamična načela ustnosti, ki jih lahko razdelimo v dve skupini: *formulaičnost*, *aditivnost* in *agregativnost* ter *kopioznost* se nanašajo na oblikovne in strukturne značilnosti ustnega sporazumevanja; *konzervativnost*, *tesna navezava na zunajjezikovni svet*, *agoničnost*, *empatetičnost* in *participatornost*, *homeostatičnost* ter *situacijskost* pa se v večji meri

nanašajo na udeležence ter njihov odnos in sodelovanje v sporazumevanju, vse pa izhajajo prav iz neposrednega konteksta ustnega sporazumevanja.

Formulaičnost, aditivnost, agregativnost in kopioznost ustnih besedil se nanašajo na njihove oblikovne značilnosti, ki so v funkciji pomnjenja: značilna je raba formulaičnih obrazcev (rime, metrike) ter enostavnih vezalnih priredij in okrasnih pridevkov. V pisnem besedilu so taiste lastnosti znak slogovne zaznamovanosti ali kar šibkosti, saj zaradi pisnega nosilca ni potrebe po mnemoničnih tehnikah pomnjenja. Tradicionalističnost primarne ustnosti Ong povezuje z dejstvom, da mora biti znanje v ustnih kulturah čim bolj statično, ponavljano v isti, nespremenjeni obliki, da bi ga ne pozabili, zato takšne kulture zavračajo spremembe oziroma težijo h konzervativnosti ali tradicionalizmu. Ustne kulture svoje znanje ubesedijo v tesni povezavi z vsakdanjimi situacijami in tako vstopajo v aktiven in osebni odnos s svetom, zato so agonistične, empatične, participatorne, homeostatične in situacijske. Pisna besedila so v nasprotju s tem izrazito netradicionalistična: ker je konceptualizirano znanje zapisano na nosilcu, je lahko predmet številnih mutacij in spreminjanj, hkrati pa je zanje značilen premik k vzpostavljanju distance med avtorjem in bralcem in analitičnosti ter k pojmu objektivnosti kot neizkrivljene reprezentacije sveta.

Za razumevanje avtorstva sta najbolj relevantni prav eksplicitna medbesedilnost ustnosti ter izrazito participatorni odnos udeležencev v sporazumevanju. Poudarjena medbesedilnost primarnoustnih besedil, ki omogoča in naravnost spodbuja prakse ustvarjanja iz že obstoječega, je seveda mogoča samo v kulturi, v kateri so kulturne vsebine dejansko proste, torej niso konceptualizirane kot intelektualna lastnina, pač pa kot kolektivna in vsem dostopna last skupnosti: ustna tradicija je tako polna sposojanja, citatov, za katere ni potrebno navajati vira in ki si vsebine ne lastijo za izvirne ali svoje, medtem ko je v kulturi pisanosti medbesedilnost bistveno bolj nadzorovana (npr. najočitneje prav s citiranjem v znanstvenem diskurzu, ki naj bi že sam po sebi predstavljal enega intelektualno in ustvarjalno najprestižnejših segmentov družbe). V ustni kulturi individualna izvirnost ni toliko relevantna kot kolektivna, saj je njen značilni model identitete korporativen (McLuhan in Fiore, McLuhan in Powers), v pisni kulturi pa postane posameznikova izvirnost temelj za upravičenost do posebnega statusa in avtorske zaščite.⁴

Z vidika avtorstva na individualno ustvarjalnost kontraproduktivno vpliva tudi konzervativnost, saj v drugačnosti ne prepozna nove vrednosti, temveč jo razume bolj kot grožnjo obstoječemu izročilu; bližina človeškemu svetu, agonistični ton ter izrazita empatičnost in homeostatičnost pa govorca tesno vežejo na konkretno komunikacijsko situacijo, na takojšnjo semantično razrešitev, ki kot taka ne predstavlja ločene enote ali osnove, ki

bi zase terjala posebno statusno obravnavo ali na podlagi katere bi se sploh lahko razvil pojem intelektualne lastnine. V ustni družbi tako »pojem avtorstva ne obstaja – obstaja le kolektiv znanja, ki je lasten družbi kot celoti, saj se prenos znanja in torej znanje samo zdi smiselno le v kontekstu kulture in tradicije te družbe« (Federman, *Why Johnny and Janey Can't Read*).

Z razvojem in vseprisotnostjo elektronskih tehnologij v drugi polovici 20. in začetku 21. stoletja pride do reaktualizacije nekaterih zgoraj navedenih značilnosti primarne ustnosti, vendar pri tem ne gre za preprosto vračanje v preteklost, pač pa za sekundarno ustnost, torej specifičen preplet primarno ustne in pisne tradicije. Podrobnejši opis značilnosti sekundarne ustnosti na internetu kot ključnem mediju 21. stoletja ter njene specifične implikacije na avtorstvo navajamo v nadaljevanju.

Prakse ustvarjanja in širjenja vsebin v sekundarnoustnem okolju elektronskih tehnologij

Že kratek pregled praks ustvarjanja in širjenja vsebin na internetu (npr. v socialnih omrežjih, blogih, v internetnih klepetalnicah, pri nalaganju vsebin z interneta in nanj ipd.) pokaže, da v sekundarnoustnem okolju prihaja do reaktualizacije psihodinamičnih načel primarne ustnosti, vendar do tega prihaja na drugačne načine. Ključne razlike bi lahko povzeli v naslednjem: a) tehnološko znatno olajšane možnosti enostavne obdelave gradiva (priklica, kopiranja, rezanja, lepljenja; tudi organiziranosti v nehierarhični hiperbesedilni strukturi) besedilno gradivo znova približujejo formulaičnosti, v tem procesu pa seveda hkrati eksplicitno odpirajo tudi vprašanje avtorskih pravic; b) možnosti tehnološko posredovane hkratne prisotnosti v komunikaciji, torej takojšnjega odziva na sporočilo (najizraziteje npr. v klepetalnicah) povečujejo vključenost uporabnika v besedilo, s čimer reaktualizirajo situacijskost, empatetičnost in participatornost, homeostatičnost in agonističnost; c) s sekundarno ustnostjo se reaktualizira nehierarhična skupnost in takojšnja homeostatična participacija v njej, vendar se nove prakse sedaj aplicirajo tudi na pisna gradiva, nova skupnost pa je tudi veliko večja – dejansko predstavlja »globalno vas« (McLuhan in Powers). Na praktični ravni se to kaže v socialnih omrežjih, ki v veliki meri posnemajo siceršnja družbena omrežja med posamezniki; morda najboljši predstavnik je ravno »globalni« Facebook, ki trenutno šteje 1,2 milijardi uporabnikov (ali slabih 20 % svetovnega prebivalstva);⁵ pa tudi različne komentatorske skupnosti in različni forumi.

Vse navedene lastnosti sekundarne ustnosti podpirajo pojem anonimnega in kolektivnega avtorstva: tehnološka enostavnost in dostopnost

postopkov kopiranja in lepljenja spodbujata k formulaični in agregativni rabi ter eksplicitni medbesedilnosti, torej rabi predpripravljenih naborov besedil (stavkov, povedi, krajših nadstavčnih struktur) oziroma besedilnih naborov, ki so bili že uporabljeni, predvsem pisna (delno pa tudi govorna) besedila na internetu pa vse bolj postajajo vir ali podatkovna zbirka, iz katerega si sposojamo in prirejamo precej neodvisno od tega, ali je bila katera od izjav že uporabljena in ali je lastninsko zaznamovana, četudi se s tem glede na veljavno avtorskopravno zakonodajo gibljemo na meji zakonitega ali to mejo prestopamo. V okolju sekundarne ustnosti tako prevladujoč model avtorstva znova postaja avtorstvo, ki ni lastninsko zaznamovano; prosto sposojanje in prirejanje ter neomejeno širjenje vsebin pa predstavlja pogon, s pomočjo katerega se ta ustvarjalnost hrani. Pri širjenju kulturnih vsebin znova postaja pomembnejši receptivni del skupnosti (bralci, uporabniki), plagiatorstvo pa tako znova postaja legitimna avtorska praksa, ki se po mnenju kolektiva Critical Art Ensemble odkrito zoperstavlja »privilegiranju kateregakoli besedila skozi duhovne, znanstvene ali druge legitimizirajoče mite« in jasno pokaže prav na tisto, kar želi knjižna kultura, »s svojimi geniji in *auteurji*, prikriti: dejstvo, da je informacija najbolj koristna takrat, ko interagira z drugimi informacijami, ne pa takrat, ko je deificirana in predstavljena v vakuumu.«

Avtorskopravne implikacije

Sklenimo še s praktičnimi implikacijami tega premika, ki bi jih morala upoštevati in v oblikovanje pravne regulative umestiti tudi pravna praksa: težko se je izogniti vtisu, da je veljavna avtorskopravna zakonodaja, ki je nastala na osnovi kulture tiska, v novem internetnem okolju morda resda še formalno veljavna, dejansko pa v veliki meri neustrezna.⁶ Novih praks ustvarjanja in širjenja vsebin ni več ustrezno meriti izključno s standardi pisnosti, pač pa jih je ustrezneje razumeti kot reaktualizacijo nekdanih oblik (kolektivnega in velikokrat anonimnega) avtorstva, ki ni konceptualizirano kot intelektualna lastnina (prim. Firth in Marshall); medtem ko bi z vidika dostopa do znanja lahko celo tvegali trditev, da v sodobnem informacijsko zasičenem okolju pridodajanje k že obstoječi (nepregledni) količini podatkov postaja manj pomembno kot sposobnost učinkovitega iskanja in rabe informacij in njihovega zavestnega *viralnega* širjenja prek tehnoloških posrednikov. Na to problematiko torej ni ustrezno gledati toliko z vidika (romantičnega razumevanja) avtorja, pač pa z vidika skupnosti in koristi zanjo. Kljub številnim razpravam o poštenih deležih nadomestila deležnikom (nosilcem materialnih in moralnih avtorskih pravic, dis-

tributerjem in uporabnikom ali naslovnikom) je bil namreč ključen premik na tem področju opravljen tehnološko, in ne politično: internet kot medij je v praksi večjo vlogo podelil uporabnikom, hkrati pa bistveno zmanjšal vlogo posrednikov ali distributerjev (nanje se nanašajo t. i. »avtorskim sorodne pravice«). Neodvisno od vse bolj drakonskih represivnih ukrepov založniške industrije (ki pa kljub vsemu dosežejo le resnično neznamenit delež dejanskih piratskih praks) bo internet zaradi svoje tehnološke narave najbrž ostal medijsko okolje, v katerem bodo vsebine v določenem deležu vedno dostopne brezplačno; samo to dejstvo pa ima seveda dolgoročen vpliv na celoten ekosistem kroženja plačljivih vsebin. V takem okolju je ob upoštevanju vsega zgoraj navedenega smiselno razmisliti vsaj o zmanjšanju trajanja avtorskih pravic (ki je sedaj z mednarodnimi trgovinskimi sporazumi postavljeno tudi na do 70 let od smrti avtorja), večjem poudarku na upravljanju avtorskih pravic pri avtorjih in ne založnikih (npr. s promocijo in širšo uporabo licenc Ustvarjalne gmajne, angl. Creative Commons), kar vključuje tudi neposredno trženje avtorskih del prek interneta, ter delu na gradnji knjižnic ali podatkovnih baz, ki bi morale biti zaradi svojega pomena popolnoma ali deloma v javni domeni, deloma pa bi ob ustreznih cenovni politiki dostop do vsebin lahko tudi zaračunavale.

OPOMBE

¹ V Zakonu o avtorskih in sorodnih pravicah (1995) so avtorska dela definirana kot »individualne intelektualne stvaritve s področja književnosti, znanosti in umetnosti, ki so na kakršenkoli način izražene«, pri čemer je individualnost potrebno razumeti kot »najpomembnejšo lastnost avtorskega dela, ki pa ne pomeni absolutne izvirnosti ali novosti kot v primeru patentnega varstva«. Zanimivo je, da sam zakon navaja, da vsebinsko-oblikovna kakovost ali vrednost dela za pridobivanje avtorske pravice na nekem delu nista pomembni.

² McLuhanov vpliv na Manovicha je viden v več njegovih delih, med drugim v delu *Jeziški novih medijev*, kjer Manovich eksplicitno spodbuja vrnitev k McLuhanovemu pristopu k medijem, očitneje pa tudi v zadnji Manovichevi monografiji *Software Takes Command* (2013).

³ McLuhan primarnoustne in sekundarnoustne kulture imenuje kulture ušesa ali akustične, pisne kulture pa kulture očesa ali vizualne, saj izmed vseh čutov najbolj izpostavi pravi vid.

⁴ Tiskarski stroj, ki ga McLuhan imenuje »prvi tekoči trak«, namreč masovno distribuira fonetsko abecedo kot pisni standard, s tem pa vzpostavi okolje za razvoj medija knjige in na njem temelječega pojma intelektualne lastnine in pravnega urejanja avtorskih pravic: »Izum tiska je odpravil anonimnost in začel gojiti ideje o literarni slavi in navado, da intelektualni napor razumemo kot zasebno lastnino. Mehanske kopije istega besedila so ustvarile javnost – beročo javnost.« (McLuhan, 1967).

⁵ Od 1,2 milijarde profilov jih je 81 milijonov (7 %) lažnih; statistični podatki kažejo tudi skokovito rast števila uporabnikov; zgolj v zadnjem letu za 22 %; o količini podatkov, ki

se pretakajo prek tega socialnega omrežja, govorijo podatki, da se vsakih 20 minut pretoči 1 milijon povezav, 2 milijona prošenj za prijateljstvo in 3 milijone sporočil. Kljub temu, da je Facebook odprto brezplačno omrežje, je podjetje iz naslova oglaševanja v letu 2012 imelo več kot 5 milijard dolarjev prihodkov, v letu 2013 je ta številka že za eno milijardo ali kar 20 % večja.

⁶ Hkrati avtorskopravna zakonodaja predstavlja enega od ilustrativnih primerov ekonomskih razmerij v družbi 21. stoletja, ki se sooča s krizo na področju ključnih družbenih sistemov (najočitneje na področju zaposlovanja in trga dela, posebej v skupini mladih).

LITERATURA

- Barthes, Roland. »Smrt avtorja.« *Sodobna literarna teorija*. Ur. Aleš Pogačnik. Ljubljana: Krtina, 1995. 19–23.
- Critical Art Ensemble. »Utopian Plagiarism, Hypertextuality, and Electronic Cultural Production.« *The Electronic Disturbance*. New York: Autonomedia, 1994. Splet. 21. 10. 2011. <<http://www.critical-art.net/books/ted/ted5.pdf>>.
- Federman, Mark. »What is the Meaning of The Medium is the Message?« Splet. 2004. 29. 5. 2014. <http://individual.utoronto.ca/markfederman/article_mediumisthemessage.htm>.
- – –. »The Ephemeral Artefact: Visions of Cultural Experience.« Splet. 2004. 29. 5. 2014. <<http://individual.utoronto.ca/markfederman/EphemeralArtefact.pdf>>.
- – –. »Why Johnny and Janey Can't Read, And Why Mr. And Ms. Smith Can't Teach: The challenge of multiple media literacies in a tumultuous time.« Splet. 2005. 29. 5. 2014. <<http://individual.utoronto.ca/markfederman/WhyJohnnyandJaneyCantRead.pdf>>.
- Foucault, Michel. »Kaj je avtor?« *Sodobna literarna teorija*. Aleš Pogačnik (ur.). Ljubljana: Krtina, 1995. 25–40.
- Frith, Simon in Lee Marshall. *Glasba in avtorska pravica*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2012.
- de Kerckhove, Derrick. *The Skin of Culture. Investigating the New Electronic Reality*. Toronto: Somerville, 1995.
- Landow, George P. *Hypertext: the Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.
- – –. *Software Takes Command*. New York: Bloomsbury, 2013. Splet. 29. 5. 2014. <http://issuu.com/bloomsburypublishing/docs/9781623566722_web>.
- McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1961.
- – –. *Understanding Media. The Extensions of Man*. Corte Madera: Gingko Press, 1964.
- McLuhan, Marshall in Bruce R. Powers. *The Global Village. Transformations in World Life and Media in the 21st Century*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1989.
- McLuhan, Marshall in Quentin Fiore. *The Medium is the Message. An Inventory of Effects*. Corte Madera: Gingko Press, 1967.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London, New York: Methuen, 1982.

Forms of Internet Authorship as Phenomena of Secondary Orality

Keywords: literature and new media / electronic communications / internet / authorship / plagiarism / primary orality / literacy / secondary orality

Using the methodological approach of the Toronto school of communication, the paper analyses the contemporary practices of creation and dissemination of cultural content, as enabled by electronic technologies, especially the Internet. Following McLuhan's and Ong's contributions to this field, these new practices are explained and described as phenomena of secondary orality, which is "essentially a more deliberate and self-conscious orality, based permanently on the use of writing and print" (Ong 1982, 136). Within this framework, the paper focuses specifically on the concept of authorship and its media-induced changes over time, also in terms of the legislative regulation of this field. It has become evident that the fundamentally oral practices of creation and dissemination of cultural content on the Internet are in considerable conflict with the currently valid copyright legislation, which was created and socially established in the age of print. The current copyright legislation fails to effectively manage (either sanction or compensate for) the widespread practice of creation and distribution (downloading, sharing) of authorial content on the internet, so the paper seeks to present some possible ways of developing and promoting a different legislative regulation of this field.

Februar 2014

Jezik gibljivih slik v računalniških vizualizacijah literarnozgodovinske podatkovne zbirke

Narvika Bovcon

Univerza v Ljubljani, Fakulteta za računalništvo in informatiko, Tržaška 25, SI-1000 Ljubljana
narvika.bovcon@fri.uni-lj.si

Projekt s področja digitalne humanistike se znajde pred problemom, kako za konkretno podatkovno zbirko načrtovati njej ustrezen način prikaza podatkov. Tovrstna naloga zahteva povezovanje znanj vsaj treh disciplin: humanistike, računalništva in grafičnega oblikovanja. Vmesnik, ki uporabnika vodi pri urejanju arhiva in iskanju, kot tudi zadnja stopnja vmesnika, tj. interaktivni, širšemu, celo laičnemu občinstvu namenjeni prikaz zadetkov, sta kot komunikacijska modula načrtovana upoštevajoč principe grafičnega oblikovanja, montaže gibljive slike in jezika novih medijev. V ozadju vizualizacije podatkov in informacijskega oblikovanja stoji diagramski model mišljenja. Drugi del besedila predstavi eksperimentalni projekt vizualizacije digitalne zbirke literarnozgodovinskih podatkov WomenWriters.

Ključne besede: literatura in novi mediji / digitalna humanistika / vizualizacija podatkov / uporabniški vmesnik / literarna zgodovina / podatkovna zbirka »Women Writers« / diagramsko mišljenje

Tehnologije oblikujejo komunikacijo

Ustvarjalna dejavnost, ki povezuje literaturo in gibljive slike, sega na področja številnih komunikacijskih medijev. Prvi sistematični tipološki in zgodovinski pregled te ustvarjalnosti prinaša razstava *Schriftfilme: Schrift als Bild in Bewegung/ Typemotion: Type as Image in Motion*,¹ v slovenskem prevodu *Filmi iz pisave* (oz. *Gibljive črke*): *Črke kot gibljive slike*. Kustosi razstave so »besedilne filme« razdelili na naslednje kategorije: animirane mednaslove v nemih filmih, animirane napise v filmskem prostoru nemega filma, filme historične avantgarde, filme, ki tematizirajo materialnost nosilca filmskega traku (fotograme ter povezani učinek migotanja), konkretno in zvočno poezijo, televizijsko avantgardo iz 70. let prejšnjega stoletja (temeljila je na predpostavki, da prek televizije umetnost lahko vstopi v družbo), eksperimentalni in kratki film, video poezijo (sestavlja jo samo pesniško besedilo, vsi drugi elementi pa so mu podrejeni), medijsko-kritični umetniški video

ter avtorefleksivni umetniški video (uporablja govorico video učinkov, med njimi možnost tipkanja teksta, maske, solarizacijo, kolorizacijo, inkrustacijo, učinek povratne zanke), videe, ki povezujejo pisavo s telesom, družbenokritične videe, računalniško demosceno (to so besedila, ki jih v realnem času animirano predvaja računalniški program), filmske napovednike, filmsko gibljivo grafiko, glasbeni video, reklame. Naštete kategorije so medijsko in vsebinsko določene, razvijajo se skozi čas, vzporedno z razvojem tehnologij gibljivih slik ter z njim povezanim oblikovanjem komunikacijskih modelov.

Razstava se je omejila na linearne, neinteraktivne gibljive slike,² ki se gledajo na način odvijajočega se traku, kar pomeni, da je bilo izvzeto celotno področje novomedijskih instalacij v realnem ali virtualnem prostoru ter na spletu.³ Podoba literature na računalniškem ekranu je tudi gibljiva slika, vendar pa ni samo to. Gibljivo sliko računalnik nadgrajuje z interakcijo, kar bo skušal pokazati članek v prvem delu, sklicujoč se na medijske specifičnosti filma, videa in računalnika. Poleg mnogovrstnega literarnega ustvarjanja v novih medijih (ob letošnjem komparativističnem kolokviju je bil na spletni strani z naslovom *Met kock*⁴ predstavljen izbor slovenskih novomedijskih literarnih del) računalnik ponuja tudi priložnosti za literarno raziskovanje, ki je zajeto v okvirih še dokaj ohlapno definiranega področja digitalne humanistike (prim. Burdick *et al.*): s tem stopa v ospredje odnos med literaturo, ki je predmet raziskovanja, ter gibljivimi slikami, ki so na računalniškem ekranu v vlogi vmesnikov do podatkovnih zbirk in njihovih vizualizacij. V drugem delu besedilo predstavi eksperimentalni projekt vizualizacije digitalne zbirke literarnozgodovinskih podatkov, ki je bil izveden v letih 2012–13 na Fakulteti za računalništvo in informatiko Univerze v Ljubljani pod mentorstvom Narvike Bovcon in asistenta Tadeja Zupančiča.

Film, video in digitalna podoba

Trditev, da je slika na računalniškem ekranu več kot slika in več kot gibljiva slika, temelji na principih delovanja jezika novih medijev (opisan je v monografiji Leva Manoviča *The Language of New Media* iz leta 2001) in povzema genealogijo ekrana, ki jo je razvil Manovič, zato da je z njo pojasnil medijske specifičnosti in s tem razlike med filmom, videom in računalnikom. Računalniški ekran je realnočasovni ekran, ki je nasledil dinamičnega, ta pa je, že v obliki *camere obscurae* ter z razvojem medija filma v začetku 20. stoletja, z gibljivimi slikami nadgradil klasični ekran »štafelajne« slike, to je zamejene dvodimenzionalne poslikane površine, ki ustvarja iluzijo okna in pogleda v drug svet (95–99). Računalniški ekran integrira strategije reprezentacije iz prejšnjih oblik ekrana ter jim dodaja lastnosti novomedijskega objekta (te

so: numerična reprezentacija, modularnost, avtomatizacija, variabilnost in kulturno prekodiranje),⁵ ki so značilne za digitalno podobo. Ključne razlike med medijema filma in videa – računalniški ekran je pravzaprav video ekran – je mogoče razumeti kot izvirajoče iz različnih tipov ekranov, to je dinamičnega pri filmu in realnočasovnega pri (računalniškem) videu.

Medijsko primerjavo med filmom in videom, ključnima medijema gibljivih slik, je nazorno podal že Pascal Bonitzer, Manovičeva izpeljava pa jo implicitno upošteva. Film kot medij temelji na začasem vživetju gledalca v diegetski prostor filma, ki se v gledalčevi percepciji razteza onkraj robov ekrana v zunanost polja (prim. Vrdlovec). Pogoji za to je občutje celovitosti filmskega prostora. Gibljive slike, nizi animiranih fotogramov, ki so se pri snemanju odtisnili na filmski trak, so razrezane na posamezne kadre,⁶ ti pa so potem na novo zmontirani v zaporedje, ki ga gledalec v svoji imaginaciji dojema kot celoto. Montažni rezi v filmu sestavljajo dogajanje v bolj ali manj zapleteno, vendar linearno pripoved. Video, nasprotno, omogoča sočasno snemanje in predvajanje posnetega, zaradi česar lahko postane akter v situaciji skupinske komunikacije (Weibel 595).⁷ To je najbolj jasno vidno v video instalaciji zaprtega krogotoka, v kateri je gledalec soočen s svojo posneto podobo, nanjo se neposredno odziva in jo s tem tudi spreminja. Drugi način vstopanja v video podobo je prek inkrustacije, to je postopka, kjer se iz gibljive slike s pomočjo učinka »modrega ključa« izvzame slikovne točke določene barve (npr. modre) ter tako nastalo luknjo v gibljivi sliki napolni z drugo gibljivo sliko (Bonitzer 25–28). Pri filmu se gibljive slike montirajo v zaporedje v času, pri videu pa sočasno druga v drugo z montažo v ploskvi.

Video instalacija zaprtega krogotoka je bila prvi korak v smeri proti interaktivnosti, ki je značilna za realnočasovni ekran in je za računalniški medij osrednjega pomena. Izkušnja video montaže slike v sliki se je razvila v sočasnost različnih vsebin in, na bolj dobesedni ravni, delno prekrivajočih se oken na računalniškem ekranu, med katerimi uporabnik preklaplja. Računalniški ekran nosi digitalno podobo, ki deluje kot komandna plošča, »slika-instrument« (Manovich, *The Language* 155 isl.): ni več samo reprezentacija realnosti, ampak so njeni deli prek računalniške kode povezljivi z drugimi računalniškimi objekti in delujejo kot stikala za upravljanje operacij (289–291). Digitalna podoba je novomedijski objekt, ki ga Manovič definira prek povezave podatkovne zbirke z množico vmesnikov. Vmesnik je zgornja plast digitalne podobe, zasnovan je kot slika-vmesnik in prek svoje podobnosti s kulturnimi objekti⁸ omogoča komunikacijo z uporabnikom. Digitalna podoba prikazuje podatke iz podatkovne zbirke v realnem času, ti se filtrirajo glede na kriterije, ki so na ekranu predstavljeni npr. kot gumbi, izrisuje grafikone in omrežne diagrame na podlagi uporabnikovih vsakokratnih iskanj oz. izbir ipd.

Diagramsko mišljenje

V nadaljevanju se bo članek posvetil interaktivnim grafičnim prikazom na računalniškem ekranu, natančneje vizualizaciji podatkov iz podatkovnih zbirk. Pri tem sodelujeta poleg principov video montaže (prim. Bonitzer) ter jezika novih medijev (prim. Manovich, *The Language*), ki so bili opisani v prejšnjem poglavju, še dve tehnologiji za produkcijo pomena, nista pa vezani zgolj na gibljive slike: to sta jezik vidnih sporočil in diagrami. Postopki oblikovanja vidnih sporočil, ki temeljijo na likovnem jeziku, bodo opisani ob konkretnih primerih vmesnikov in vizualizacij v drugem delu besedila, diagramskemu mišljenju (prim. Bender in Marrinan) pa je posvečeno to poglavje.

Za grafične prikaze kvantitativnih podatkov so se do danes uveljavili nekateri standardni tipi: grafikon (histogram, črtni, stolpčni, tortni, graf raztrosa, graf funkcije ...), diagram (časovni, drevesni, omrežni, organizacijski, diagram poteka, genealoški, ...), zemljevid, kartogram, shema, piktogram, oblak ključnih besed ... (prim. Hladnik). Vsem je skupno, da se jih uporablja kot pripomočke za razmišljanje: to niso slike in ne besedila, ampak so podobni strojem, mehanizmu, ki vključujejo uporabnika pri produkciji pomena. Njihov izvor avtorja knjige *The Culture of Diagram* John Bender in Michael Marrinan najdeta v Diderotovi in d'Alembertovi *Enciklopediji* iz 18. stoletja, v okvirih katere se je razmahnil diagramski model mišljenja. *Enciklopedija* je nastala v zgodovinskem kontekstu pospešenega razvoja znanstvenih disciplin in z njim povezanih sprememb v pogledu na svet in človeka. V njej je Diderot želel zbrati in predstaviti vsa specifična znanja in številne človeške dejavnosti, ki sestavljajo pestrost sodobnega življenja; iz zbirke bi se bralec informiral o vsem, za kar sam ni specialist (Bender in Marrinan 9). *Enciklopedijo* sestavljajo slovarska gesla v abecednem vrstnem redu, to arbitrarno, nenarativno zaporedje pa prečijo označene povezave med gesli, ki jim bralec lahko sledi in s tem pridobi več informacij o povezanih temah. *Enciklopedija* je tako neke vrste stroj za branje, ki bralca aktivno vključuje pri iskanju korelacij (*rapport*) med vsebinami, predstavljenimi v obliki gesel, daljših besedilnih odsekov ter grafičnih plošč z ilustracijami in notacijami. Prek korelacij tudi sama *Enciklopedija* deluje kot diagram: diagram je namreč »namnožitev izrazito selektivnih paketov raznolikih podatkov, sopostavljenih v razporeditvi, ki je eksplisitno del nekega procesa, in ki ima nekaj lastnosti reprezentacije, vendar pa je postavljena v svet kot predmet« (7).⁹ Bender in Marrinan ugotavljata, da je tisto, kar omogoča korelacije, belina tiskane strani (23). Belina nastopa v različnih vlogah – kot nepotiskani del strani, kot notranjost oblike na risbi, kot prazen prostor med predmeti, ki so del istega virtualnega slikovnega

prostora, ali pa kot prazni prostor na strani, ki ločuje nepovezane prostore posameznih predmetov –, s svojim poenotujočim izgledom pa omogoča miselne povezave.

Že same grafične plošče so v *Enciklopediji* zgrajene kot diagrami: sestavljene so iz dveh tipov vizualne predstavitve, ki ju Bender in Marrinan imenujeta *tableau* in vizualni katalog, prvi je primer depikcije oz. gostega opisa, drugi pa je primer deskripcije oz. artikuliranega opisa (prim. Goodman). Belina strani omogoča miselne korelacije med ločenima deloma plošče, ki jih iz vsakega od njiju posamič ne bi bilo mogoče izpeljati. Med grafičnimi ploščami, ki predstavljajo obrti, npr. plošča s pekarno (Bender in Marrinan 23) v okviru *tableau* predstavi prizor dela v pekarni, ki je zgrajen podobno, kot je videti v resničnem življenju: z enotnimi velikostnimi merili za vse predmete na sliki, ki so tudi v stabilnem medsebojnem hierarhičnem razmerju ter predstavljeni z enega gledišča, torej vsi del istega prostora. Spodnji del plošče zavzema vizualni katalog, kjer so predstavljeni posamezni predmeti, ki niso del istega slikovnega prostora, vsakega vidimo iz njemu najustreznjšega zornega kota, nekateri so prikazani večji, kot so v resnici glede na druge predmete, opremljeni so z notacijami. Na drugih grafičnih ploščah najdemo neenotna velikostna razmerja vgrajena v *tableau* (primer je plošča, ki prikazuje poljedelstvo), na lovski plošči najdemo notacijo glasbe, pri slikah strojev in živalskih vrst dodane merilne skale, na plošči vojaških spretnosti je potek spreminjanja formacije vojaškega polka prikazan zgolj s točkami in črtami, ravnanje s puško pa z zaporednimi sličicami posameznih stopenj operacije, na ploščah s študijami delov človeškega telesa se izmenjujeta tehniki osenčene risbe in anatomskega prikaza (Bender in Marrinan 29–68). Odnos med sliko in človekom se dodatno zakomplicira z razvojem aparatur za gledanje, kot so teleskopi in mikroskopi: ti so prinesli podobe, ki jih človek sicer ne more videti, hkrati pa stroj producira slike, tudi ko jih nihče ne gleda (69). Te slike se ne morejo več organsko vključiti v perspektivno reprezentacijo sveta, pač pa je vednost, ki se kodira v sliki, urejena diagramsko. V istem obdobju, kot je nastajala *Enciklopedija*, je matematika razvila podobe nevidnih konceptov, kot so krivulje na grafih funkcije. Johann Heinrich Lambert je v *Semiotiki* iz leta 1764¹⁰ razumel diagrame kot možno osnovo univerzalnega jezika, ki bi z eno simbolno logiko lahko opisal smeri vetra, koreografijo gibov, glasbeno harmonijo in matematične funkcije (55). Razvil se je grafično reducirani prikaz odvisnih spremenljivk, kot ga uporabljamo še danes.

Kako naj digitalna humanistika uporablja računalniške informacijske tehnologije?

Peti izmed Manovičevih principov novomedijskega objekta, kulturno prekodiranje, govori o tem, da se je celotna realnost in z njo tudi kulturna zgodovina prekodirala v digitalne podatke, ki vstopajo v računalniške podatkovne zbirke. Digitalizacija kulturnih vsebin ter gradnja velikih podatkovnih zbirk omogočata takojšen dostop in analizo podatkov, ki bi jih sicer raziskovalci obravnavali zgolj posamezno oz. v manjših izsekih, saj jih zaradi omejenih časovnih in prostorskih okvirov človeškega delovanja ne bi mogli prepoznati kot med seboj podobne ali povezane. Priklic zbranih podatkov, ki nosijo določeno oznako, lahko bistveno razširi področje raziskave, posebej v okvirih čezmejnih in skozi daljša časovna obdobja segajočih tem, kar je priložnost za raziskave tudi na področju humanističnih ved. Eden tovrstnih projektov je podatkovna zbirka *WomenWriters*, v katero prispevajo podatke o pisateljicah in recepciji njihovih del (termin recepcija v tej zbirki pomeni materialne sledi sprejemanja in odzivov na dela) raziskovalke iz vse Evrope, zbirka kot nova entiteta pa omogoča vpogled v literarno zgodovino, ki nastaja v njenih okvirih.

Obsežne podatkovne zbirke se znajdejo pred problemom, kako prikazati njihovo vsebino. Posebej je treba opozoriti, da pri tem ne gre za prikaz nečesa danega in znanega, ampak za vpogled v polje, ki je tako gosto in obsežno, da si ga je težko predstavljati, po vsej verjetnosti ga ni mogoče videti v celoti, posledica tega pa je, da nima fiksirane oblike, ampak se vzpostavlja in na novo ureja z vsakokratnim iskanjem. Vizualizacija podatkov je metoda za odkrivanje vzorcev v podatkih, ki niso znani vnaprej, ampak so postali (raz)vidni šele s prikazom. Odkriti vzorci v podatkih so lahko izhodišča za nove raziskave, sami pa so predmet interpretacij in vrednotenja. Vizualizacija podatkov je primerna metoda za analizo in prikaz vsebine velikih podatkovnih zbirk, medtem ko se informacijsko oblikovanje (oz. oblikovanje informacij, tudi »info grafika«) ukvarja z vizualnim sporočanjem znanih odnosov med podatki ciljnemu občinstvu. Razlikovanje med poimenovanjema vizualizacija podatkov in informacijsko oblikovanje temelji na razliki v pomenu med pojmom podatek in informacija:¹¹ informacija je že oblikovana in osmišljena, deluje v vlogi sporočila, je torej podatek, ki je že interpretiran. V razpravi *What Is Visualization?* Manovič definira pojma »information visualization« (skrajšano »infovis«) ter »information design« na podoben način: »Informacijsko oblikovanje se začne pri podatkih, ki že imajo jasno strukturo, njegova naloga pa je, to strukturo prevesti v vizualni jezik. [...] Nasprotno je naloga vizualizacije informacij odkriti strukturo (običajno velike) zbirke podatkov. Ta struktura v osnovi ni znana, vizua-

lizacija pa je uspešna, če to strukturo razkrije.«¹² V slovenskem jeziku je v prevodu sintagme »vizualizacija informacij« beseda informacija zamenjana z besedo podatek – »vizualizacija podatkov« –, ker je ta ustreznejša glede na pomen celote in se povsem sklada z definicijo iz navedka.

Podobno razlikovanje, ki pa izhaja iz same narave podatkov v humanistiki in se ne nanaša zgolj na način prevajanja v grafični prikaz, omenja Johanna Drucker v članku *Humanities Approaches to Graphical Display*, kjer opozori, da so v humanistiki vsi podatki semantično zelo kompleksne enote in so torej vedno v resnici zajemki (angl. *capta*).¹³ Podatki (angl. *data*), kot so znanstvene meritve, ki še niso bile podvržene interpretaciji ali vrednotenju, v humanistiki ne obstajajo (teorije znanosti sicer ugotavljajo, da tudi naprave za merjenje sooblikujejo zajemke). Druckerjeva se zavzema za iskanje humanističnega načina uporabe vizualizacij, ki mora izhajati iz dejstva, da so »zajemki soodvisni, zastavljeni kot relacije med opazovalcem in opazovanimi fenomenom«¹⁴ oziroma da je človeško doživljanje zgrajeno iz interpretativnih dejanj in da to niso kvantitativne informacije.¹⁵

Druckerjevo moti predvsem redukcija v grafičnih prikazih, ki je hkrati redukcija na ravni odnosa do podatkov, ti pa so v humanistiki praviloma kompleksni. Vendar je določena vrsta redukcije pomena nujna, saj gre za prevajanje kognitivnega gradiva v vizualni jezik, torej za določanje omejenega nabora grafičnih znakov in odnosov med njimi, kamor bodo zakodirane zgolj izbrane plasti pomena. Tudi Manovič v razpravi o vizualizaciji postulira kot prvo dejanje vizualizacije redukcijo, tj. postopek spreminjanja predmeta v podatek: reducira se ga na eno njegovo lastnost ter vse ostale vidike obstoja tega predmeta izključi iz obravnave. Drugi temeljni postopek pri izdelavi grafičnega prikaza je uporaba prostorskih razsežnosti, ki omogočajo primerjavo. Dvodimenzionalna ploskev tiskane strani implicira vodoravno in navpično os, vsaka od njiju je uporabljena za predstavitev ene spremenljivke, na ploskvi med koordinatama pa se izrisuje graf njune medsebojne odvisnosti. Računalniški ekran lahko podatkom doda nove dimenzije: s pomočjo tridimenzionalnih modelov izriše vrednosti vzdolž tretje prostorske osi, doda lahko dimenzijo časa s pomočjo animacije ter dodatne dimenzije prek različnih interakcij s posameznimi elementi. Prikaz vrednosti je grafično kodiran s pozicijo v prostoru, z velikostjo grafičnih znakov, z barvo, ki spreminja vsako od štirih lastnosti (barvni ton, kromatičnost, svetlost, temperaturo), z obliko, ritmom in gostoto elementov.

Tako Manovič kot Druckerjeva skušata ne samo teoretsko, ampak tudi eksperimentalno v okviru dela svojih projektnih skupin, razviti humanistiki ustreznejše vizualizacije, kot pa so običajni grafični prikazi kvantitativnih vrednosti. Druckerjeva opozori npr. na nezadostnost kvantifikacije v grafičnem prikazu števila izdanih romanov skozi čas: ustreznejši bi bil

podrobnejši prikaz, ki bi zajel tudi podatke, kdaj so bila ta dela napisana, kdaj oddana založniku, kdaj pregledana, kdaj oddana v tisk. Izid romana ni točka v času, ko ga bralec lahko kupi, ampak še celotno obdobje procesov nastajanja tega dela. Drugi predlog sta grafični distorziji časovne premice in ploskve zemljevida skozi učinke dogodkov, pri čemer Druckerjeva predlaga preslikavo časa v čustveno obeleženo temporalnost ter preslikavo prostora v prostorskost – npr. časovna premica se ob dogodku »zmečka«. Manovič skuša najti nov način prikaza digitaliziranih kulturnih vsebin, ki bi jih zajel v njihovi celoviti kompleksnosti, brez redukcije. V nasprotju z Duckerjevo, ki predlaga zapletene prevode več pomenov določenega predmeta v bolj komplicirane in zato manj nazorne grafične znake, Manovič predlaga hardversko rešitev, in sicer povečanje prikazovalne površine, ki jo v laboratoriju zgradi s pomočjo sestavljanja številnih visokoresolucijskih ekranov in softvera, ki upravlja z eno podobo na vseh hkrati.¹⁶ Novi ultravisokoresolucijski prikaz mu omogoča sočasnost prikaza celotne zbirke, v kateri se pojavi razviden vzorec med njenimi elementi, in vsakega elementa v njej v celoti, ne da bi ga reducirali na eno od njegovih lastnosti. Postopek poimenuje »direktna vizualizacija«. (Na običajnih ekranih je princip direktne vizualizacije deloma omogočen s pomočjo približevanja pogleda posameznemu elementu ter oddaljevanja pogleda na graf celotne zbirke, obravnavani element pa se nahaja na določenem mestu na grafu.)

Eksperimentalne vizualizacije literarnovedne podatkovne zbirke

Problematika oblikovanja ustreznih vizualizacij za humanistično podatkovno zbirko ostaja izziv. Lotila se ga je tudi avtorica tega članka v interdisciplinarnem projektu povezovanja literarnih ved in računalništva – prek grafičnega oblikovanja. Izhodišče projekta je podatkovna zbirka *WomenWriters*,¹⁷ zbirka literarnozgodovinskih podatkov o literarnih avtoricah, v kateri so podatki razvrščeni v različne kategorije, ki se nanašajo na avtorice in njihova dela (leto rojstva in smrti avtorice, letnice izida posameznih del, žanri del, jezik, v katerem je bilo delo napisano, država, kjer je delo prvič izšlo ipd.) ter na recepcije¹⁸ del v različnih državah (avtor recepcije, spol pisca recepcije, tip recepcije, leto in država recepcije ...). Prikaz zadetkov iskanja je v spletnem vmesniku baze postavljen v obliki seznama na dno strani. Edini grafični prikaz trenutno na spletišču je prikaz del, ki jih je izbrana avtorica poznala – naštetu so v stolpcu levo od imena avtorice –, medtem ko so avtorice in avtorji recepcij njenih del prikazani v stolpcu desno od njenega imena. Študentje pri predmetih iz grafičnega oblikovanja na Fakulteti za računalništvo in informatiko Univerze v Ljubljani¹⁹ so dobili nalogo, vizualizirati podatke iz zbirke

WomenWriters, tako da si je vsak študent zastavil kot-da-znanstveno vprašanje v zvezi s podatki iz zbirke ter prek vizualizacije odgovoril nanj. (Seveda bi bili rezultati še zanimivejši, če bi pri načrtovanju vizualizacij sodelovali tudi študentje primerjalne književnosti.)

Kot prikaz rezultatov eksperimenta besedilo na tem mestu predstavi nekaj izbranih vizualizacij z vidika oblikovanja uporabniškega vmesnika in grafičnega oblikovanja. Vizualizacija na Sliki 1 (vse slike so v Dodatku) postopoma izrisuje pet odstotkov najbolj povezanih avtoric iz zbirke *WomenWriters*, vsaka je predstavljena z obarvanim krogom, katerega velikost je odvisna od števila njenih povezav. Ob dotiku posameznega kroga s kurzorjem se levo zgoraj izpiše ime avtorice in število njenih povezav (v isti barvi). Površina vmesnika namenja največ prostora izrisovanju omrežnega diagrama na vizualno nevtralni beli površini, izpis podatkov in gumbje pa razporedi ob rob formata. S pritiskom na tipko »P« na tipkovnici računalnika se izrisovanje omrežnega diagrama zaustavi in znova požene, s tipko »H« pa preklopi na drug pogled na iste podatke (Slika 2), to je na histogram, ki prikazuje pogostost posameznega števila povezav med avtoricami. T. i. »dolgi rep«, značilen za naravna omrežja, je lepo viden (prim. Anderson; Barabasi in Albert).

Vizualizacija na Sliki 3 prikazuje tipe recepcij (npr. omemba, članek v časopisu, gledališka produkcija, prevod, knjižnični katalog, osmrtnica, intertekstualnost, ...) po evropskih državah in s pomočjo animacije, ki predstavlja potek časa. Posamezni tipi recepcij so barvno kodirani, vsi ostali podatki na vmesniku pa so nevtralno sivi, razen premikajočega se kazalca na časovnici, ki je poudarjen z zeleno barvo. Prestolnice so uporabljene kot točkovni nadomestki za države na zemljevidu, tako da so recepcije del prikazane z izrisujočimi se črtami od prestolnice do prestolnice, meja držav pa ni. V tabeli na desni strani ekrana se hkrati z izrisovanjem črt na zemljevidu izpisujejo tudi imena mest in števila recepcij.

Vizualizacija na Sliki 4 prikazuje nekaj podobnega, zanimivo pri tem pa je, da uporabi drugačno strategijo: tokrat so črte, ki predstavljajo recepcije, ravne, začnejo in končajo se kjerkoli na ploskvi države, vse so enake črne, barvnega kodiranja torej ni (barve so uporabljene v svoji razlikovalni funkciji: bela kot nosilec vmesnika, zelena za države, črna za vse podatke, rdeča kot oznaka izbrane recepcije), za tip recepcije pa je mogoče izvedeti prek interakcije: ob dotiku posamezne črte s kurzorjem se izriše pravokotnik s podatki o recepciji (avtorju in naslovu izvirnega dela, tipu, letnici in piscu recepcije). Animirano izrisovanje črt recepcij skozi čas (ki ga je mogoče zaustaviti z gumbom levo spodaj na ekranu) črte na zemljevidu dodaja za vsako leto, tako da ob preteku več let zemljevid prekrije različno gosto gnezdo črt, katerega vizualni učinek je bolj ekspresiven kot pa berljiv.

Na minimalističen način, to pomeni v njihovem maksimalnem učinkovanju, uporablja barve vizualizacija žanrov na Sliki 5: bela je podlaga vmesnika, črna je barva za podatke na vmesniku, modra je barva, ki predstavlja žanre literarnih del v Angliji (če namesto Anglije izberemo Francijo, je uporabljena zelena barva, za Nemčijo pa rdeča). Če bi bile črte, ki povezujejo avtorice z žanri (in tudi besede, ki izpisujejo žanre), povsem enake barve, bi se prepletle, tako pa je barva, kateri se spreminja zgolj svetlostna vrednost, dovolj diferencirana, da se povezave ločijo, hkrati pa z enotnim barvnim tonom zagotavlja visoko stopnjo urejenosti podobe, ki jo čista kompozicija elementov še poudari. Debelina posamezne črte že na prvi pogled razkriva, ali je posameznih del v določenem žanru pri določeni pisateljici relativno veliko ali malo. Diagram se bere v obe smeri: za vsako avtorico je razvidno, v katerih žanrih je pisala in koliko, za vsak žanr je razvidno z druge strani, koliko avtoric ga je uporabljalo in katere najbolj.

Vizualizacija na Sliki 6 uporabi os x kot časovnico in sicer dvakrat, na njej označi točko, ko je nastalo izvorno delo (sivi pravokotnik z imenom avtorice in številom recepcij njenih del v Sloveniji izpod peresa ženske) in točko, ko je o njem v Sloveniji napisala recepcijo ženska (barviti krog). Os y izkoristi za navedbo vseh del in njihovih ženskih recepcij. Bližina imena ženske, ki je napisala recepcijo, ob krogu, ki prek barvnega kodiranja razkriva tip recepcije, odgovarja na vprašanje, katere tipe recepcij so pisale posamezne piske in v kakšnem časovnem razponu. Ob kliku na pravokotnik posamezne avtorice se izpišejo podrobnejši podatki o njenih delih in njihovih recepcijah.

Vizualizacije so lahko enostavne, kakršna je vizualizacija na Slikah 7 in 8, ali pa so zgrajene iz večjega števila filtrov, ki upravljajo z več prikazi na posameznih delih ekranske slike, kot v primeru vizualizacije na Sliki 9, ki prikazuje vse podatke iz baze, povezane s prevodi. V zgornjem, obliki časovnice prilagojenem, izrazito longitudinalnem pravokotniku uporabnik izbere eno ali več desetletij, prikazanih s stolpci, katerih višina je odvisna od števila vseh prevodov v posameznem desetletju. V večjem levem pravokotniku se za izbrano časovno obdobje na način besednega oblaka (velikost napisa odraža število) izpišejo imena prvih petih držav z največ prevodi. Puščice med državami v diagramu označujejo, ali je šlo za prevajanje tujih del ali za prevode del iz te države v tuje jezike; debelina puščice pomeni količino izmenjave. Diagram pa ne uporablja samo principa oblaka besed, ampak tudi razsežnosti pravokotnika: na osi x se države, ki so več prevajale, razporedijo na levo, tiste, ki so bile bolj prevajane, pa na desno. Tudi os y strukturira pomen, tokrat v odnosu med centrom in robom formata: države z več prevodi se razporedijo ob rob pravokotnika, tiste z manj, ki jih je mogoče dodati s tipko »+«, pa se pojavljajo proti

notranjosti pravokotnika. Vsako od držav je mogoče izbrati s kurzorjem, obarva se oranžno, enako se obarvajo deleži prevodov te države na stolpcih na časovnici, v desnem pravokotniku pa se izpiše seznam prevedenih del za to državo. Iz seznama je nato mogoče izbrati posamezno avtorico, ki se obarva rumeno, delež prevodov njenih del se rumeno obarva tudi na časovnici, v relaciogramu pa se rumeno obarvajo puščice in imena držav, kamor so bila njena dela prevajana (v izbranem časovnem obdobju). Ta vmesnik vizualizacije o prevodih je učinkovit, smiselno strukturiran in ustrezno oblikovan mehanizem, ki prikazuje podatke v treh povezanih okvirih in na več ravneh podatkov.

Ekranke slike izbranih vizualizacij zbirke *WomenWriters* so slike interaktivnih vmesnikov, ki uporabljajo za grafično kodiranje pomena prostorsko razporeditev elementov na ekranski ploskvi, velikost elementov, njihovo obliko in barvo. Kot interaktivni vmesniki omogočajo prikaz podatkov glede na izbrane filtre. Vizualizacije podatkov v obliki računalniških vmesnikov uporabljajo gibljive slike za interakcijo ali za animacijo.

V okviru eksperimenta vizualiziranja podatkovne zbirke *WomenWriters* so se pokazale nekatere splošnejše ugotovitve v zvezi z bazo in metodami vizualizacije. Kvantitativne primerjave števila recepcij v različnih državah so pokazale očitno neuravnoteženost baze: pogojene so namreč s trenutnim številom vnosov v bazo, ki pa ni zaključena, ampak se dopolnjuje neenakomerno po posameznih državah; Nizozemska kot nosilka projekta in domovanje strežnika ima daleč največ vnosov. Nekatera vprašanja glede vsebine zbirke so bolj smiselna od drugih, kar je praviloma potrdil tudi izoblikovani prikaz. Uspešne so bile vizualizacije razvoja žanrov skozi čas ter glede na države. Grafikoni, ki so zajeli izide del ter njihove recepcije, so prikazali časovne zamike pri sprejemanju del po različnih državah. Pri vizualizacijah-portretih posameznih avtoric je bilo zanimivo opazovati, pri kateri starosti so izšla njihova najpomembnejša dela. Prikaz vplivov med vsemi avtoricami v zbirki je ustvaril omrežje s številnimi vozlišči in povezavami, histogram števila povezav vsake avtorice pa je razkril, da je le malo avtoric vplivalo na številne druge (očitno je bila najvplivnejša George Sand), večina pa jih je imela malo vpliva. Možne so seveda tudi manj smiselne vizualizacije podatkov iz baze, npr. o tem, koliko avtoric se je rodilo in koliko jih je umrlo v določenem letu. Z dopolnjevanjem zbirke *WomenWriters* bodo tudi kvantitativne primerjave morda pravilnejše, zaenkrat pa so ustrežnejše vizualizacije, v katerih je zajeto manjše število obravnavanih podatkov, ki so povezani med seboj, v prikazu pa se obravnava vzorce, ki niso odvisni od manjkajočih vnosov.²⁰ Vizualizacija je med drugim orodje za hitro odkrivanje napak, ki so v grafičnem prikazu očitne, pri primerjavi seznamov pa jih zelo težko odkrijemo. Tako je npr. vpra-

šanje o življenjski dobi avtoric skozi zgodovino prek vizualizacije razkrilo napake pri vnosih za avtorice, ki naj bi živele nenavadno dolgo.²¹ Kot poseben problem so se pokazali zemljevidi: pri vizualizaciji je nujno zemljevid oblikovati, to pomeni, označiti na zemljevidu samo tiste podatke, ki so potrebni in del analize, vse ostale (npr. ceste, gore, reke itd.) pa odstraniti, tako na ravni oblik kot na ravni barv. Pri podatkih iz zbirke *WomenWriters* so vnosi po državah problematični, saj so se meje držav skozi zgodovino močno spreminjale – razmejevanje zemljevida po državah skozi čas bi zahtevalo dodatno študijo, sistematično historizacijo zemljevidov na ravni uporabniškega vmesnika. Pogreša se vnose o mestih, kjer so avtorice živele in izdajale svoja dela, kar bi lahko ponudilo alternativno postavitve na zemljevid. Poseben, manjkajoč sklop podatkov v bazi so zgodovinska ali literarna obdobja, s katerimi bi literarni znanstvenik lahko dopolnil oz. preoblikoval časovno os.

Pri izdelavi konkretnih vizualizacijskih prototipov so bili študentje soočeni s problemi grafičnega oblikovanja, ki so jih morali rešiti za svoj konkretni vmesnik. Izkazalo se je, da z vizualizacijo podatkov pridobimo prej neznane vzorce v podatkih, vendar pa se tu delo načrtovalca vmesnika ne konča. V resnici mora, zato da je vmesnik kar se da pregleden in uporaben, razrešiti še nekaj problemov informacijskega dizajna, torej tistega dela, ki zagotavlja, da bo informacija, v tem primeru je to način interakcije z vmesnikom in tudi sam prikaz podatkov, ustrezno sporočena uporabniku. Običajen je postopek iteracij – poskus izdelave rešitve in njeno kritično testiranje – med vizualizacijo podatkov in informacijskim oblikovanjem. Univerzalnega recepta pravzaprav ni, čeprav obstajajo številne predprogramirane in predoblikovane vizualizacije, ki jih lahko uporabimo s poljubnimi podatki.

OPOMBE

¹ Museum für Neue Kunst, ZKM Karlsruhe, 15. 11. 2013–2. 3. 2014. Kustosi razstave: Bernd Scheffer, Christine Stenzer, Soenke Zehle, znanstveni sodelavec Peter Weibel. <[http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$8560](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$8560)>, <<http://xmlab.org/projects/mediatheory/mediatheory-2014/typemotion>>, <<http://www.youtube.com/watch?v=yAHyDbrO95o>> (22. 2. 2014). Izbor obsega 252 filmov in videov iz obdobja od 1895 do danes. Natisnjen bo tudi katalog z DVD-ROMom.

² Izjema sta dve interaktivni instalaciji, ena s konverzijskim programom, ter hologram, ki se animira kot kip z gledalčevim premikanjem.

³ V isti zgradbi ZKM, v Städtische Galerie Karlsruhe, je sočasno potekala tudi razstava o povezavi besedila in (statične) likovne umetnosti *Zeichen. Sprache. Bilder.: Schrift in der Kunst seit 1960* (9. 11. 2013–23. 2. 2014), kar je obiskovalcu omogočilo še dodaten vpogled v razmerje med literaturo in različnimi vejami likovne umetnosti.

⁴ <<http://black.fri.uni-lj.si/metkock>> (22. 2. 2014).

⁵ O Manovičevih principih novih medijev prim. Vaupotič *Literarno-estetski doživljaj in novi mediji - prihodnost literature?*

⁶ Natančno rečeno gre za razrez na plane, ki so lahko montirani znotraj enega samega kadra, npr. ob premiku zornega kota kamere.

⁷ V Sloveniji sta tovrstne vidoe že od konca šestdesetih dalje ustvarjala Nuša in Srečo Dragan.

⁸ Npr. »namizje« je metafora, ki človeku pomaga pri dostopu do mdr. besedil v datotekah in različnih programov.

⁹ *A diagram is a proliferation of manifestly selective packets of dissimilar data correlated in an explicitly process-oriented array that has some of the attributes of a representation but is situated in the world like an object.*

¹⁰ *Semiotik* je poglavje v 2. zvezku Lambertovega dela *Neues Organon*.

¹¹ V *Islovarju*, slovenskem spletnem slovarju terminologije s področja informatike, najdemo definiciji: »podatek (angl. data) 1. znano dejstvo o določeni stvari, predmetu, pojavu, ki je temelj za sklepanje, 2. to dejstvo v taki obliki, da se lahko obdeluje z računalnikom«. In: »informacija (angl. information) podatki, obdelani in predstavljeni tako, da so uporabniku razumljivi in povečajo njegovo znanje«. Na podoben način je določen pomen obeh besed tudi v *Slovarju slovenskega knjižnega jezika*.

¹² *Information design starts with the data that already has a clear structure, and its goal is to express this structure visually. [...] In contrast, the goal of information visualization is to discover the structure of a (typically large) data set. This structure is not known a priori; a visualization is successful if it reveals this structure.*

¹³ Prim. Hladnik *Nova pisarija*: »Namesto izraza podatek se nekateri zavzemajo za izraz zajemek (capta), ki naj bi natančneje izražal produkcijo in reprezentacijo znanja v humanistiki in zunaj nje. Podatek že s svojo etimologijo govori, da gre za nekaj 'danega', medtem kot izraz zajemek asociira na to, da gre za nekaj, kar je bilo vzeto oz. zajeto. Pri zajemkih ne gre torej za nekaj, kar bi obstajalo samo po sebi, ampak nastane šele zaradi potrebe po nadaljnji obdelavi. Izraz zajemek predpostavlja, da znanstvene discipline ne raziskujejo pojavov, ki bi obstajali 'an sich', ampak take pojave same ustvarjajo. Zajemki so podatki v kontekstu znanstvenega raziskovanja.«

¹⁴ *But the idea of capta as fundamentally co-dependent, constituted relationally, between observer and observed phenomena, is fundamentally different from the concept of data created as an observer independent phenomena. [...] Phenomena of human experience are constituted as interpretative acts.*

¹⁵ Vilém Flusser ločuje med danostmi (data) in fakti (dejstva, umetni proizvodi). Prim. Vaupotič *Teorija tehnoslike Viléma Flusserja* v tem zborniku.

¹⁶ Uporabljajo zasloni sistem *HiPerSpace*, <http://vis.ucsd.edu/mediawiki/index.php/Research_Projects:_HiPerSpace> (24. 2. 2014).

¹⁷ Slovenske raziskovalke in raziskovalci so v podatkovno zbirko *WomenWriters* začeli podatke o slovenski recepciji vnašati v okviru projekta *New Approaches to European Women's Writing* (2007–2010) in COST akcije *Women Writers in History: Toward a New Understanding of European Literary Culture* (2009–2013) (Mihurko Poniž, *Feministična literarna veda* 218).

¹⁸ *References to texts and factual information evidencing the (international) reception of the works, e.g. reviews in the periodical press, translations, etc.* Prim. zavihek Help na strani <<http://neww.huygens.knaw.nl>> (2. 6. 2014).

¹⁹ Gre za predmeta *Osnove oblikovanja* in *Grafično oblikovanje*. V štirih semestrih je bilo izdelanih več kot dvesto različnih vizualizacij te podatkovne zbirke.

²⁰ Z letom 2013 se je pričelo več projektov, ki bazo *WomenWriters* tehnično in vsebinsko nadgrajujejo, mdr. tudi projekt HERA *Travelling Texts, 1790-1914: The Transnational Reception Of Women's Writing At The Fringes Of Europe (2013-2015)*, v katerem je ena od partneric Univerza v Novi Gorici (vodja raziskave pri slovenskem partnerju je Katja Mihurko Poniž).

²¹ Vizualizacijo življenjskih dob avtoric je izdelal Simon Žagar.

LITERATURA

- Anderson, Chris. »The Long Tail.« *Wired* 12.10 (2004). Splet. 24. 2. 2014. <<http://www.wired.com/wired/archive/12.10/tail.html>>.
- Barabási, Albert-László in Réka Albert. »Emergence of scaling in random networks.« *cond-mat/9910332* (1999). Splet. 22. 2. 2014. <<http://arxiv.org/abs/cond-mat/9910332>>.
- Bender, John in Michael Marrinan. *The Culture of Diagram*. Stanford: Stanford University Press, 2010.
- Bonitzer, Pascal. *Slepo polje*. Ljubljana: ŠKUC, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1985.
- Burdick, Anne, Johanna Drucker, Peter Lunenfeld, Todd Presner in Jeffrey Schnapp. *Digital Humanities*. Cambridge, Mass., London: MIT Press, 2012. Splet. 24. 2. 2014. <http://mitpress.mit.edu/sites/default/files/titles/content/9780262018470_Open_Access_Edition.pdf>.
- Drucker, Johanna. »Humanities Approaches to Graphical Display.« *Digital Humanities Quarterly* 5.1 (2011). Splet. 1. 2. 2014. <<http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/5/1/000091/000091.html>>.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1976.
- Hladnik, Miran. *Nova pisarija: Strokovno pisanje na spletu*. 2014. Splet. 1. 2. 2014. <http://sl.wikibooks.org/wiki/Nova_pisarija>.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001. Splet. 24. 2. 2014. <<http://www.manovich.net/LNM/Manovich.pdf>>.
- — —. »What is visualization?« *Visual Studies* 26.1 (2011): 36–49. DOI:10.1080/1472586X.2011.548488.
- Mihurko Poniž, Katja. »Feministična literarna veda v slovenskem akademskem svetu.« *Slovenska literarna veda danes/Slovene literary studies today*. Miran Hladnik (ur.). *Slavistična revija* 61.1 (2013): 209–214, 215–221. Splet. 3. 6. 2014. <http://www.srl.si/sql_pdf/SRL_2013_1_17.pdf>.
- — —. »Slovenska literarna zgodovina in žensko avtorstvo: stare aporije in nove možnosti.« *Vloge središča: konvergenca regij in kultur: Zbornik Slavističnega društva Slovenije*. Novak-Popov, Irena (ur.). Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije, 2010. 393–401.
- Islovar*. Ljubljana: Slovensko društvo Informatika, 2001–2014. Splet. 1. 2. 2014. <<http://www.islovar.org>>.
- Vaupotič, Aleš. »Literarno-estetski doživljaj in novi mediji - prihodnost literature?« *Primerjalna književnost* 30.1 (2007): 203–216. URN:NBN:SI:doc-CGJQOALM pri <http://www.dlib.si>.
- Vrdlovec, Zdenko. »Pojmovni decoupage.« *Filmske figure*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1991. 27–42.
- Weibel, Peter. »The Intelligent Image. Neurocinema or Quantum Cinema?« *Future Cinema*. Cambridge, Mass., London: MIT Press, 2003.
- Women Writers*. Ur. Suzan van Dijk. Splet. 1. 2. 2014. <<http://neww.huygens.knaw.nl>>.

The Language of Moving Pictures in Computer-Based Visualizations of a Literary-History Database

Keywords: literature and new media / digital humanities / information visualization / user interface / literary history / "Women Writers" database / diagrammatic knowledge

A digital humanities project has to find an adequate way for presenting the contents of the database it researches. To resolve this task an interdisciplinary team is formed in which a researcher of humanities, a graphic designer and a computer engineer collaborate. The user interface that structures the ordering of the database and guides the queries, as well as its final stage, visualization of the retrieved results, are based on the principles of graphic design, montage of a moving image and the principles of new media. In the background of information visualization and information design is the ability for diagrammatic thinking. The first part of the paper explicates how coding of meaning is based on technologies and different communication media, such as film, video and new media objects. This awareness is a necessary condition for understanding of the complex functioning of information visualization on computers. The usage of quantitative approaches in humanities research is problematized, as it is the basis for the majority of visualization methods, while humanities operate with qualitative, complex, not easily reduced and quantified entities. The second part of the paper presents an experiment in computer-based visualizations of a literary-history database *WomenWriters*, where the theoretical concepts were tested in practice. The screen-images of selected visualizations show the user interfaces: how meaning is coded in graphical signs organized on the surface of the computer screen and how moving images are used in cases of interaction and animation. The results of the experiment are interpreted and evaluated in the conclusion by considering the relation between the contents of the concrete database and the outcomes of its visualizations.

Februar 2014

Od teksta k telesnemu: problematika telesa v Bouchardonovem in Volckaertovem delu *Loss of Grasp*

Maja Murnik

Inštitut za nove medije in elektronsko literaturo, Pleteršnikova 5, SI-1000 Ljubljana
e-mail: maja.murnik@gmail.com

Onkraj osemdesetih in devetdesetih let dvajsetega stoletja, ko se je še verjelo, da se bo kiberkulturna paradigma osredotočila zgolj na vprašanja uma, je zadnje desetletje zopet vzpostavilo interes za telo. To z novimi tehnologijami modelirano in s softverom podprto telesnost raziskujejo tudi nekatera dela elektronske literature.

Ključne besede: literatura in novi mediji / digitalna umetnost / elektronska literatura / telo / telesnost / interaktivnost / bralna izkušnja / Jackson, Shelley / Bouchardon, Serge / Volckaert, Vincent

Tematika, povezana s telesom, je v zadnjem desetletju ne le zopet aktualna, temveč je prepoznana tudi kot ključna za razumevanje nekaterih pojavov sodobne družbe, kulture in umetnosti. Interes za telo in telesnost se v filozofiji sicer izkazuje že vsaj od začetka dvajsetega stoletja dalje – na primer pri nekaterih predstavnikih fenomenologije (Max Scheler, Edmund Husserl, Gabriel Marcel, Maurice Merleau-Ponty), ki so kot nasprotje in dopolnitev tri stoletja prevladujoče kartezijanske paradigme, v okviru katere je bilo telo razumljeno kot objektificirani in mehanični organizem (v Husserlovih spisih poimenovan *Körper*) ter s tem manjvredni in manj zanimivi človekov pol (glavna vloga je namreč pripadla duhu oz. umu), pričeli obravnavati telo kot živo, spremenljivo in stalno giblivo entiteto (Husserl jo imenuje z izrazom *Leib*). Ta je ves čas v interakciji z okoljem ter postaja aktivno in samosvoje orodje spoznavanja sveta, celo telo-subjekt (*corps-sujet* – koncepcija zgodnjega Merleau-Pontyja, okrog leta 1945). Fenomenologija je prva oblikovala konsistentno kritiko kartezijanskega modela telesa-kot-objekta in ponudila alternativne modele mišljenja telesa.

Bolj kot usmeritvam, temelječim na fenomenoloških raziskavah, smo v sedanjosti priče družbenokritičnim raziskavam telesa. Njihove interdisciplinarne teoretske podlage se nahajajo v britanskih in ameriških kulturnih študijih, poststrukturalizmu, družbeni teoriji, feminizmu, queer teoriji

itd., dosti manj pa v fenomenologiji (kolikor upravičeno ne iščemo fenomenološke podlage nekaterih naštetih teoretskih usmeritev). V sociologiji lahko povečanemu interesu za raziskave telesa sledimo že od prve polovice osemdesetih let dalje, ko je izšlo prelomno delo Bryana S. Turnerja z naslovom *The Body and Society: Explorations in Social Theory* (1984) in je nastala nova disciplina – sociologija telesa. Raziskave telesa so začele vključevati tudi druge discipline, npr. sociologija zdravja in bolezni, čustev, športa, kakor tudi družbene študije znanosti in tehnologij. Turner je to izrazito povečano zanimanje za telo imenoval »vzpon somatske družbe«, s čimer je meril na to, da se v naši družbi poglobitni politični in moralni problemi izražajo prek človeškega telesa (Fraser in Greco 2).

S pomočjo postkolonialističnih, postmodernih in poststrukturalističnih teorij se je pričelo kritizirati koncept telesa kot enega; eno samo telo, ki bi bilo dano za vse čase, ne obstaja; govorimo lahko le o *telesih*, torej v množini, in s tem o različnih oblikah ter načinih telesnosti, ki so družbeno, spolno, politično in kulturno določeni. Še več, telo je v zadnjem času postalo pomemben dejavnik tudi v biopolitično usmerjenih teorijah, ki so se osredotočile na življenje (npr. Giorgio Agamben, Antonio Negri, omeniti pa moramo tudi njihovega pomembnega predhodnika Michela Foucaulta), priče smo celo obratu od paradigme uma, jezika, teksta in kulture k paradigmi telesa, materialnega, življenja in biopolitiki (poleg naštetih še Donna Haraway, Eugene Thacker, Brian Massumi idr.).

Od netelesnosti k telesu v digitalnih svetovih

Vprašanja telesnosti in materialnosti so v zadnjem desetletju postala relevantna tudi v digitalni kulturi. V osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja se je sicer še dozdevalo, da se bo kiberkulturalna paradigma osredotočila zgolj na vprašanja uma, duha in s programsko opremo podprtega umetnega življenja ter tako ostala povsem v domeni kibernetičnega uma, medtem ko je bilo vprašanje telesnosti v njej zanemarjeno. Kiberprostor je bil v takšni koncepciji zamišljen kot platonističen, kibernetičen pa se je zdel izgubljen za ta svet: »Prestavljen v računalniški prostor, kibernetični zapusti kletko telesa in vznikne v svetu digitalne senzacije« (Heim 64). To stališče je napajala teorija informacije, ki je informacijo razumela kot netelesno (Shannonova in Weaverjeva teorija), okrepilo pa se je v debatah med člani zgodnjega kibernetičnega gibanja na Macy konferencah med letoma 1943 in 1954. Najdemo ga lahko tudi v znanem kiberpunk romanu *Nevromant* (*Neuromancer*, 1984) Williama Gibsona, v katerem glavni junak Case na začetku romana pade v ječo svojega mesa, nato pa ga pošljejo na misijo in zato povzdignejo v sve-

tove digitalnih halucinacij. V njem avtor kiberprostor označi za »neprostor [...] uma, gruče in ozvezdja podatkov« in za »skupno halucinacijo, ki jo vsak dan doživijo milijarde povsem legitimnih operaterjev, povsod na svetu« (61).

Telesnost je danes postala neločljiv del spleta in digitalnega sveta na sploh. Danes ne moremo govoriti več o izključujoči binarnosti telesa in duše, materije in duha, realnega in virtualnega, o dvojnostih torej, ki jih je poznal še modernizem. »Napetost med telesnostjo/netelesnostjo se ne vzpostavlja kot izbira ali/ali, temveč mora biti razumljena kot realnost obe/in« (Paul 170). Oba pola sta ves čas tu, prisotno-odsotna v najrazličnejših, vsakič sproti porajajočih se kombinacijah. Prostori in časi se sedaj odpirajo v neskončnost in telo ni več omejeno s težo, gravitacijo in lastno materijo, temveč lahko svobodno izbira svoje razširitve in se vključuje v neskončna gibanja, potovanja. Dosti ustrežnejše je ob tem govoriti o deleuzovski mnogoterosti in interakciji ali, z drugimi besedami: »Odrekanje se torej taksonomijam razlike in slavimo vzorce, ritme, mnogoterosti, vibracije, zglobe, sklepe, stične točke, prečkanja in energije tega novega načina telesnosti« (Brown 98).

Telesnost in materialnost se v sodobni digitalni kulturi večinoma povezuje s temami uporabnika.¹ V ospredje stopajo telesni vidiki njegove izkušnje v sedanji mešani in povečani realnosti, na primer afektivni, proprioceptivni in taktilni vidiki (prim. Hansen; Strehovec). V zadnjem desetletju se je pojavilo in razširilo zavedanje, da je telo pomemben dejavnik v konstituiranju prostora tudi znotraj digitalnega režima (prim. Hansen). Anna Munster pa meni, da je bilo digitalno v luči kartezijanske estetike razumljeno kot netelesno in ločeno od kakršne koli določene, konkretne lokacije; digitalna kultura bi morala biti po njenem mnenju »materializirana«. Zato raziskuje vlogo telesa in afekta v razmerju do digitalnega.

Telesnost in materialnost sta v današnji mešani in povečani realnosti zanimivi ne le v načinih, v katerih zapuščata območje virtualnega sveta in prehajata v svet uporabnika ter s tem naslavljata njegovo upravljanje in rokovanje v sodobni tehno-kulturi, temveč tudi v načinih, v katerih uporabnik in realni svet prehajata v virtualni (če je to interakcijo sploh mogoče ločevati na dva dela). V digitalnih svetovih se telesa raztezajo kot virtualna, razširjena telesa (avatarji, kiborgi). Veliko projektov intermedijske, novomedijske in uprizoritvenih umetnosti (npr. performans, ples) se ukvarja s tematiko hibridne telesnosti, pri čemer pogosto poudarjajo procesualnost in postajanje novih, izboljšanih, tehnomodeliranih, tudi virtualno razširjenih teles (npr. Stelarc, Marcel-lí Antúnez Roca, Orlan, Carol Brown, performansi v okviru platforme spletne skupnosti Drugo življenje (Second Life), video ples, bioart itd.).

Elektronska literatura: Shelley Jackson in utelešena beseda

Čeprav se pričujoči članek ukvarja zlasti z nedavnim e-besedilom Sergea Bouchardona in Vincenta Volckaerta *Loss of Grasp*, se zastavlja vprašanje, na kakšen način je bila problematika telesa v elektronski literaturi naslovljena v predhodnih delih. Na tem mestu za poglobitev ni prostora, omenim pa naj zgodnejše primere tematiziranja telesnosti v delih hipertekstne fikcije ameriške avtorice filipinskega rodu Shelley Jackson. Njeno delo *Patchwork Girl* (1995) je zgodnejši tovrstni primer, še zanimivejši in eksplcitnejši pa je v tem pogledu *My Body – a Wunderkammer* (1997). Kot sama zapiše, gre za napol avtobiografski hipertekst, ki združuje besedilo in podobo v raziskovanju telesa (Jackson, *My Body*). Rokovanje z delom poteka tako, da bralec-uporabnik izbira in klika na skicirane dele ženskega telesa, ki nato razkrijejo daljša besedila – zgodbe, spomine in meditacije, povezane z izbranim delom telesa – in tako potuje skozi travmatične epizode odraščajočega ženskega telesa. Fragmentarna struktura dela, ki jo omogoča splet, odraža tudi pripovedovalnikino izkušnjo lastnega telesa, ki ga dojema kot prav tako razdrobljeno, nepopolno in nedokončano. Tekst je uprostorjen, bralec pa v takšnem hipertekstnem okolju besedila ne more brati v linearnem zaporedju. Dostop do njegove celovitosti težje najde, podobno kot pripovedovalka skozi pisanje šele raziskuje dostop do svojega celovitega telesa.

V *My Body – a Wunderkammer*, pa tudi v *Patchwork Girl*, telo nastopa tudi kot modernistična metafora za tekst. V zvezi s tem je zanimiva avtoričina izjava, ki kaže na premik k temam telesnosti in materialnosti v njenem lastnem delu: »Čutim, da ima jezik razmerje do mojega telesa, in to razmerje hočem napraviti bolj dobesedno. Uprostorjenje teksta [v hipertekstni fikciji] tekst naredi bolj podoben telesu oziroma okolju za moje telo oziroma obojemu« (Jackson, *Written* 2).

Beseda pa se dobesedno utelesi v njenem delu *Skin Project* (2003). Posamezne besede kratke zgodbe, ki ne v natisnjeni ne v elektronski obliki nikoli ni izšla, so vtetovirane v kožo kakih dva tisoč prostovoljcev z različnih koncev sveta. Zgodba sama tako postane velikansko, živo, utripajoče telo, še bolj kot v *My Body* nestabilno in neulovljivo v svoji celovitosti, podobno kot so smisli in pomeni samega teksta vselej izmuzljivi, razdrobljeni in nikoli dokončni. Tekst o telesu tako postane telo teksta.

Vprašanja telesa v sodobnih umetniških praksah: od telesnih identitet k povezovanju tehnoteles

Tematiziranje telesa v delih Shelley Jackson iz devetdesetih let prejšnjega stoletja (in kasnejših) se precej razlikuje od vprašanj materialnosti in telesnosti, kot jih zbuja primeri francoskega avtorja Sergea Bouchardona, ustvarjeni v zadnjih nekaj letih. Spremembe je mogoče bolje razumeti skozi širši kontekst sodobne intermedijske in novomedijske umetnosti.

Dispozitiv (pametnih) tehnologij je pričel bistveno opredeljevati dobesni del sodobnih umetniških praks, tako njene vsebine kot načine in oblike pojavljanja. Interes za telo, ki opozarja nase in ne želi biti več zgolj v vlogi neproblematičnega posrednika oziroma v funkciji preproste reprezentacije, sicer neposredno zasledimo v body artu od konca šestdesetih let prejšnjega stoletja dalje, do neke mere pa že dosti prej, v okviru umetniških zgodovinskih avantgard in njihovih spremljevalnih pojavov.² Interes za telo je danes morda še večji, toda sodobne umetniške prakse ne raziskujejo več živega in enkratnega telesa neoavantgard; njihovo zanimanje se je iz »uprizarjanj jazov«³ razširilo še na druga področja, zlasti na raziskovanje možnosti razširjanja telesa. V veliko performansov in umetniških projektov sedanjega časa umetniki aktivno vključujejo postopke, metode in spoznanja znanosti, predvsem tiste, ki je izrazito podprta s tehnološkim razvojem (npr. biotehnologija, medicinske raziskave, nanotehnologija, robotika, umetna inteligenca, vesoljske raziskave itd.). Uveljavilo se je tudi spoznanje, da se nobeno telo, niti golo, ne more izogniti reprezentaciji.

Pomembnejša kot identiteta (enega) telesa v zgodnejših bodiartističnih performansih šestdesetih in sedemdesetih let postane njegova zmožnost povezovanja, upravljanja, posredovanja, modifikiranja in razširjanja. Ne le, da se je telo spremenilo v različna, kulturno pogojena telesa, odvisna od diskurzov (pri tem ima pomembne zasluge Foucaultova misel), danes je postalo ustreznejše govoriti o različnih vrstah in načinih telesnosti oz. utelešenosti (angl. embodiment). Tako je telo pogosto transformirano in opremljeno z visokotehnološkimi dosežki, proti koncu dvajsetega stoletja pojmovano kot kiborško telo (Donna Haraway). Stelarc,⁴ eden glavnih performerjev, ki so raziskovali kiborško telo, leta 1999 zapiše: »Kar je postalo pomembno, ni zgolj identiteta telesa, temveč njegova zmožnost povezovanja – ne njegova mobilnost ali lokacija, temveč njegov vmesnik« (Stelarc, *Parasite Visions*). Danes lahko govorimo celo o vmesniški kulturi kot o ključnem modusu sodobne tehnodružbe (prim. Johnson), saj vmesniki krojijo in oblikujejo našo percepcijo, delovanje in mišljenje, s tem pa našo človeškost.

Pomemben del sodobnih umetniških praks tako raziskuje sodobna tehnomodelirana telesa in njihove družbene ter kulturne implikacije.

Takšna tehnotelesa – ojačana, pospešena, softversko in wetversko⁵ podprta, k novim funkcijam odprta, z daljinsko prisotnostjo razširjena – so tudi humanistiko izzvala k iskanju novih odgovorov na problematiko telesnosti pod novimi pogoji in k redefiniranju svojih pogledov na filozofske probleme duha in telesa, realnega in virtualnega, pa tudi tradicionalnega pojmovanja percepcije in mišljenja.

Povezljivost teles: branje Bouchardonovega in Volckaertovega *Loss of Grasp*

Sposobnost povezovanja in poudarek na vmesniku ter interakciji med bralcem-uporabnikom in delom zaznamuje tudi recepcijo sodobnih oblik elektronske literature. Od bralca zahtevajo iskanje novih oblik pristopa k tekstu. Po Hooverju in Goughu naj bi branje sestavljali dve komponenti – dekodiranje pomena in jezikovno razumevanje – in uspešno branje pomeni obvladanje obeh veščin (Hoover in Gough 150). Toda literatura je zapustila omejeno območje tiskane strani. Tako večšina uspešnega branja ne zadošča več za »razbiranje« del elektronske literature, še posebej ne tistih, ki vključujejo novomedijske elemente oziroma ki učinkovito izkoriščajo možnosti digitalnega medija. »Branje« tovrstnih del ni več nekakšna tiha in pretežno pasivna dejavnost (gibanje bralca tradicionalnega besedila je namreč omejeno predvsem na obračanje listov, premikanje oči ipd.). Kot ugotavlja Janez Strehovec, je bralec oziroma uporabnik e-literarnih del, ki so bistveno opredeljena z novimi mediji, vse manj zatopljen v razumevanje simbolne narave del in v dekodiranje njihovega pomena: »Osredotoča se raje na nov niz bogatih čutnih izkušenj, od katerih pričakuje, da jo nagovorijo čim bolj neposredno. Bralka-uporabnica od e-literarnega besedila zahteva privlačen paket dražljajev, privlačno platformo, ki spodbuja njeno zaznavno in gibalno usmerjeno vedènje« (Strehovec, *Algorithmic Culture* 152). Ta dela zahtevajo bralkino oziroma uporabničino telesno vključenost oz. njeno potopitveno in taktilno aktivnost; ob e-besedilu, ki ji je na voljo za različne načine rokovanja z njim, »se srečujemo s subtilno, na vmesniku temelječo prisotnostjo uporabnice/bralke v besedilu samem« (153).

Aktivnost ne-samo-branja (Strehovec) sugerira torej vključenost bralčevega telesa v recepcijo del e-literature. Takšna kompleksna uporabnikova aktivnost je še posebej potrebna za potovanje skozi nekatera nedavna dela elektronske literature, v katerih kompleksna uporabnikova izkušnja postaja celo eden bistvenih elementov samega dela. Z vidika takšne bralske izkušnje in raziskovanja možnosti oblikovanja naracije s pomočjo novih medijev je posebej zanimivo delo *Loss of Grasp* oziroma *Déprise* (2010)⁶ Sergeja Bouchardona in programerja Vincenta Volckaerta.

Kot je zapisano na spletni strani projekta, je »interaktivno digitalno delo« *Loss of Grasp* zgodba o moškem, ki izgublja nadzor nad svojim življenjem (v angleščini: »a character who is losing grasp«). Bralec oz. uporabnik potuje skozi šest stopenj oziroma prizorov, v katerih prvoosebni pripovedovalec pripoveduje, kako se je to zgodilo – vse od začetka, ko je bil svet še popoln, prek prizora, ko pripovedovalca zapusti žena, pa do konca zgodbe, ko se odloči, da bo zopet prevzel nadzor (s-po-prijem)⁷ nad svojim življenjem. Naracija je oblikovana s pomočjo različnih elementov – predvsem besedila in podobe, delno pa tudi zvoka.

»Branje« *Loss of Grasp* presega klasično bralsko izkušnjo, saj gre za raziskovanje bralčevega-uporabnikovega kreiranja tako zgodbe kot bralske izkušnje s pomočjo lastne fizične aktivnosti – namreč bolj ali manj uspešnega rokovanja z vmesniki, s čimer se prebija proti koncu zgodbe. Zgodba se torej gradi tako, da jo uporabnik raziskuje tudi v njeni telesni in fizični razsežnosti, dejansko hkrati s prvoosebnim pripovedovalcem doživlja naslovno temo dela – torej izgubo nadzora.

Kako poteka ta dejavnost? Naj opišem začetek – prvi prizor.

V njem vstopimo v svet, ki je še sklenjen in (po)poln. Da gre zgodba sploh dalje, moramo biti aktivni mi, bralci-uporabniki. Zgolj zrenje na zaslon ne zadošča; da se naracija sploh prične, je potrebno pritisniti tipko. Na črnem zaslonu se pojavi stavek, toda le en. Tekst na zaslonu steče dalje zgolj zaradi moje fizične dejavnosti, saj se naslednji stavek besedila pojavi šele potem, ko z miško zdrsnem čez aktualnega. Podobno »naklikam« barvita sonca, ki vznikajo pred mano in se v nadaljevanju tega dramaturško skrbno zgrajenega dela razmažejo po ekranu. Moja dejavnost bralca-uporabnika je zelo pomemben dejavnik pri pripovedovanju te zgodbe; brez nje se ne morem prebiti do zaključka. Kar precej se moram potruditi, da razumem, kaj moram storiti v nadaljevanju, da zgodba steče dalje. Od mene se zahteva več raznolikih aktivnosti, vezanih na uporabo vmesnikov, ki so mi na voljo. Vendar ni vse prepuščeno le meni; jaz samo določim ritem, naravnam korake, kot bi vdela sukanec v šivanko, nadaljevanje zgodbe pa steče naprej v manjši odvisnosti od mene – zdi se, da podobno kot pripovedovalec izgubljam nadzor, dokler ga na koncu dela povsem ne izgubim ravno v trenutku, ko se mi je dozdevalo, da bi ga morala imeti največ.

Narava digitalnega medija omogoča, da je besedilo v njem gibljivo, premično in nestabilno. Gibljivost in nestabilnost besedila na zaslonu je mogoče doživeti tudi v Bouchardonovem delu: s klikanjem z miško na črke in stavke se uporabnik prebija proti zaključku zgodbe. Tudi podoba pripovedovalčeve žene, ki se v drugem prizoru prikaže na zaslonu, je takšna nestabilna entiteta, sestavljena iz besed, ki jih bralec-uporabnik prebarva v podobo. Kar vemo o njej, je predvsem njena skrivnostna podoba. Ta nima

moči, da bi jo razkrila, celo nasprotno, skriva njeno identiteto – njene intence, želje in hotenja, njeno preteklost.

V zgodbi o izgubi nadzora bralec-uporabnik tudi sam izkusi izgubo nadzora. Ne le, da se z upravljanjem vmesnikov prebija skozi zgodbo in se mu zdi, da je vstopil v pripovedovalčev svet, ko skupaj z njim upravlja in sodeluje v zgodbi, tudi pripovedovalec sam poseže v uporabnikov svet, celo v njegovo zasebnost. V petem prizoru se namreč naenkrat prižge spletna kamera na uporabnikovem računalniku in na zaslonu se pojavi njegov lastni portret, ki zre vanj. Ko s kazalcem miške zdrsne čezenj in išče načine, da bi odstranil neprijetni pogled, se podoba izmuzne in postaja deformirana, spačena. Uporabnik je na začetku sicer dovolil vstop v svojo zasebnost, saj ga je brskalnik vprašal, če sme Flash dostopati do njegove kamere, a kljub temu je presenečen in mu je celo nelagodno, ko se to zares zgodi.

Loss of Grasp: fenomenološka perspektiva

Ker gre pri literaturi v svetu novih medijev že v osnovi za izrazito hibridno področje, je k tem novim oblikam dinamičnih slik ustrežnejše kot zgolj z metodologijo literarne vede pristopiti tudi s pomočjo teorije novih medijev in vizualnih študijev, pa tudi različnih filozofskih konceptov. Tako so ob Bouchardonovih delih uporabni nekateri pojmi, ki primarno ne izvirajo iz območja literarne vede. Taka sta pojma telesne podobe in telesne sheme. Prvi se nanaša na reprezentacije telesa v zavesti, njegove različice so se oblikovale v psihologiji in psihiatriji (npr. Paul Schilder)⁸ ter v feministični družbeni teoriji (npr. Gail Weiss), pa tudi v nevroznanstvenih raziskavah (npr. V. S. Ramachandran, *Phantoms in the Brain*, 1998).⁹ Telesno podobo sestavljajo opažanja, mnenja in prepričanja v zvezi z lastnim telesom, gre za zaznavanje podobe samega sebe, ne le fizične. Telesna shema pa se nanaša na čutno-motorične sposobnosti, ki nadzorujejo gibanje delov telesa in njegov položaj, ter je pretežno zunaj dometa zavesti; na različne načine so jo preučevali v nevrologiji (Henry Head in Gordon Holmes),¹⁰ filozofiji (npr. Maurice Merleau-Ponty), nevroznanosti (npr. Shaun Gallagher) itd. Ločevanje med obema pojmomoma je v nedavnih psiholoških in fenomenoloških raziskavah zaradi terminološke zmede in različnih interpretacij precej nestrogo (več o tem gl. Gallagher, *How the Body* in Gallagher, *Body Image*), obenem pa razmejitev ne more biti povsem jasna in dosledna glede na to, da v določenih primerih telesna podoba vpliva na izvedbo telesne sheme in obratno (Gallagher, *How the Body* 34–37).

V *Loss of Grasp* imamo opraviti z obema konceptoma. Telesna podoba nam pomaga pri interpretaciji zgodbe, ki jo lahko razumemo tudi kot

zgodbo razkosane, popačene telesne podobe pripovedovalca in njegove nestabilne identitete. Izgubljanje pripovedovalčevega nadzora kulminira v izgubi nadzora nad njegovim lastnim obrazom (»My own image seems to escape me,« je eden od stavkov v 5. prizoru), ki z vklopom spletne kamere postane bralčev obraz.

Fenomenološki pojem telesne sheme, kot ga je razvil Merleau-Ponty, pa je prikladnejši ob interpretaciji bralske izkušnje tega dela. V *Fenomenologiji zaznave* (*Phénoménologie de la perception*, 1945)¹¹ Merleau-Ponty telesno shemo razume kot izkustvo delov telesa v določeni gibalni konstelaciji. Danes so bolj kot klasičen koncept telesne sheme zanimive možnosti njegove širitve, ki jih predvideva tudi Merleau-Ponty, in so vezane zlasti na večšo uporabo in integracijo orodja. Eden njegovih bolj znanih primerov za širitev telesne sheme je primer tipkovnice, ki jo tipkarica prek navade vključi v svojo telesno shemo. Izkušena tipkarica dobro ve, kje se nahajajo črke in se brez težav prilagodi drugačni tipkovnici, večji ali manjši oziroma kakorkoli drugačni od tiste, ki je je navajena. Prilagoditev poteka onkraj eksplicitne zavesti; telo se na nek način prilagodi samo, na celosten način, brez posebnega, zavestnega razmisleka. Podobno tudi palica, ki se jo slepec navadi uporabljati in jo vključi v svojo telesno shemo, izgubi status pomožnega predmeta ter postane legitimen del slepca, dejansko njegov čutilni podaljšek.

Vprašanje telesne sheme je v naši kulturi, ki postaja vedno bolj algoritemska, vmesniška in softverska, še posebej aktualno (prim. Johnson; Galloway, *The Interface Effect*; Strehovec, *Algorithmic Culture*). Možnosti širitve telesne sheme vodijo k vključevanju različnih orodij in vmesnikov v uporabnikovo telo. Vključevanja različnih tehnoloških naprav v človekovo telesno shemo ne tematizirajo le nekatere sodobne umetniške prakse (npr. tehnoperformans, video ples, bioart itd.), temveč je spremenjeni modus človekovega bivanja mogoče spremljati v čisto vsakdanjem življenju, v njegovem rokovalju z visokotehnološkimi napravami (računalniki vseh vrst, igralne konzole, mobilni telefoni itd.; prim. Strehovec, *Besedilo in novi mediji* 185–216).

Ob širitvi telesne sheme so pomembne haptične senzacije, saj dotik omogoča širitev telesa v prostor v najbolj neposrednem smislu. Nekateri teoretiki (Juhani Pallasmaa, Erin Manning) imajo tip celo za pomembnejši od vida, češ da je tip edini čut, ki mu lahko zares zaupamo. Tip je pogosto razumljen kot čut bližine, v nasprotju z vidom kot čutom distance in ločenosti, odtrganosti ter celo vzvišenosti. Tip in dotik se danes raziskuje v različnih razsežnostih, na primer v prostorskih, celo arhitekturnih (Pallasmaa), pa tudi v družbenih (Manning). Teoretsko zanimanje za tip in taktilnost, ki smo mu priče v zadnjem času, lahko razumemo tudi v

kontekstu težnje po demistificiranju večvrednosti čuta vida, ki naj bi skupaj s svojo filozofsko in politično simboliko (z nekaterimi pomembnimi izjemami) prevladoval v Evropi v zadnjih stoletjih (Martin Jay), in opozarjanja, da je vid povezan z drugimi, čutno-telesnimi modalitetami. Dotik se raziskuje tudi v digitalnih svetovih; s svojim razširjenim čutilnim območjem ustvarja roka v digitalnem kontekstu novo epistemologijo (prim. Angel in Gibbs).

Čut tipa še bolj neposredno kot *Loss of Grasp* naslavlja delo *Touch* oziroma v francoski različici *Toucher* (2009) avtorjev Sergea Bouchardona, Kevina Carpentierja in Stéphanie Spénlé. V njem bralec-uporabnik raziskuje več različnih načinov dotika. Zopet je pomembna njegova manipulacija vmesnika, torej njegove geste oz. gibi. Kot navajata Bouchardon in López-Varela, v interaktivnem delu »gesta privzame posebno vlogo, saj prispeva h konstrukciji pomena« (2). Njen namen ni le obrniti stran v knjigi, kot to velja za klasično branje in kar samo po sebi še ne oblikuje interpretacije. Takšna gesta je namreč le tehnične narave. Gesta v interaktivnem delu pa bralno izkustvo spreminja v telesno in čutno.

Obe Bouchardonovi deli, tako *Loss of Grasp* kot *Touch*, zastavljata vprašanja o vlogi čutov v novomedijskih digitalnih literaturah, o njihovih možnostih pri konstrukciji naracije ter o njihovi medsebojni interakciji, tudi o kompleksnem razmerju med vidom in tipom.

***Loss of Grasp* in izguba nadzora**

Pomembnost uporabnikovih gest v Bouchardonovih delih odpira tudi vprašanja o tem, kakšno je razmerje med dotikom, prijemom (angl. grasp) oz. tipom na eni strani ter nadzorom na drugi. Ali dotikati se nujno pomeni tudi imeti nadzor nad delom?

Izkaže se, da v *Loss of Grasp* nastopijo omejitve »materialne« narave. Možnosti poteka naracije so namreč omejene; dejansko je zgolj ena; negotovo je le to, kdaj bo uporabnik odkril rešitev in na vmesnikih povlekel pravo potezo, ki ga bo odpeljala naprej skozi pripoved. Njegovo raziskovanje vmesnikov poteka v okviru omejitev, zapisanih in programiranih vnaprej; prava poteza na njih, ki vodi dalje, je namreč ena sama. Avtor tako do konca ohranja nadzor nad delom. Bralec pa si sam aktivno konstruira svojo pot, svoje prebijanje skozi besedilo, ki bi bilo za Espena J. Aarsetha ergodično.¹²

Glede na vprašanje bralčevega nadzora nad delom se *Loss of Grasp* razlikuje na primer od generativne elektronske pesmi Ruija Torresa *Poemas no meio do caminho* (2009). Besedilo je napisano v portugalsščini in obstaja v

dveh različicah, vertikalni in horizontalni. V vertikalni različici bralec spreminja posamezne besede teksta na ravni paradigmatške osi jezika; s klikom na izbrane besede se te spremenijo, zamenjajo z drugo. Možne besede ponudi stroj. Odločitev, pri kateri besedi se bo zaustavil in prenehal ter na katere besede bo klikal dalje, pa je bralčeva. Tako ustvarja nove, lastne različice pesmi, ki obstajajo le kratek hip, saj jih že naslednji klik zvrne v pozabo (sicer je možno vsakokratno različico shraniti na »weblogu«).

Bralec torej v določeni meri sam oblikuje besedilo in svoje bralno izkustvo. Njegova različica kiberteksta je ena od mnogih; čeprav jih je ogromno, pa jih je še zmeraj končno mnogo, torej toliko, da lahko rečemo, da so nepredvidljive. Avtor nima neposrednega nadzora nad vsakokratno različico e-pesmi, ki jo skupaj ustvarita bralec in stroj. Je »le« tisti, ki je ustvaril prostor zanje, ki je podelil določnost njenih različic. Podobno velja za horizontalno verzijo Torresovega dela (ki je v vizualnem pogledu dosti bolj impresivna): trirazsežnostna besedilna pokrajina bralcu prav tako ponuja veliko število različnih bralnih izkušenj, ki so odvisne od njegovih navigacijskih odločitev.

Po drugi strani se *Loss of Grasp* razlikuje tudi od nekaterih novomedijskih del, v katerih je izguba uporabnikovega nadzora postala njihova temeljna značilnost ne le na vsebinski ravni, temveč tudi na materialni. Tako imenovani *glitchi* (prehodne napake v sistemu), sesutja softvera, šumi in druge digitalne napake so inspirirali nekatere novomedijske umetnike, da so pripravili umetniške projekte, ki na osnovni, softverski ravni posegajo v medij. Tandem JODI, eden začetnikov spletne umetnosti, je na primer ustvaril cel niz tovrstnih del, med njimi so tudi umetniške modifikacije video iger, v katerih je posegel v njihove igralne pogone. V teh delih »gre za slavljenje kode stroja v vsej njeni neberljivosti, razdiralnosti, iracionalnosti in neosebnosti« (Galloway, *Teorija video iger* 73). Njuna *untitled game* (1996–2001) tako »prikazuje izvajanje kode v realnem času z malo ali nič spremljajočimi slikovnimi podobami«, s čimer »v ospredje postavitva aparat izvirne kode igre« (Galloway, *Teorija video iger* 228). Galloway navaja igralno izkušnjo Anne-Marie Schleiner, ki opisuje, kako je igralec v *untitled game*, modifikaciji video igre *Quake 1*, prikrajsan za korespondenčno interaktivnost: »Ko v E1M1AP pritisnem na preslednico, da bi skočila, se namesto tega svet začne nenadzorovano vrteti. V G-R se zaslon nenehno posodablja v svetlih RGB barvah (ni možnosti premikanja). [...] Ali pa se program spremeni v performerja; v vsakem primeru nisem več igralec-bog s popolnim nadzorom« (Galloway, *Teorija video iger* 236–237).

Potem ko se je v osemdesetih in devetdesetih letih dvajsetega stoletja še verjelo, da se je v digitalnem svetu uresničil kartezijanski dualizem, da se je znebil mesa, telesa v prid čistega duha, je zadnje desetletje zopet vzpo-

stavilo interes za telesnost. Hibridi človeka in stroja so danes mnogo bolj kompleksni in sofisticirani; razširitve teles v digitalne prostore so s seboj prinesle še večje zabrisovanje meja med tehnološkim in karnalnim, med umetnim in naravnim. To z novimi tehnologijami modelirano in s softverom podprto telesnost raziskujejo tudi nekatera dela elektronske literature, ki domiselno izrabljajo medijsko specifično. Linija, ki sega od s feminizmom navdahnjene hiperfiksije in tekstovnega body arta Shelley Jackson do Bouchardonovih nedavnih raziskav vmesnika, nam lahko ponudi vpogled ne le v problematiko telesnosti v digitalnih svetovih na splošno, temveč tudi v spremembe, skozi katere je šla elektronska literatura.

OPOMBE

¹ Ker ne gre več zgolj za gledalca, opazovalca, obiskovalca, poslušalca, bralca, tipalca in še kaj, saj je več navedenih načinov pogosto združenih med seboj, obenem pa je tudi precej aktiven, ga lahko kratko in jedrnat imenujemo uporabnik.

² To so tako tisti pojavi, ki so prihajali iz območja gledališča (npr. režiserske inovacije Appie, Craiga in Tairova, ki so namesto dramske besede dajale prednost drugim gledališkim elementom – luči, scenografiji itd.), kot tisti, ki so prihajali iz območja vizualne umetnosti in so se napajali iz kritike reprezentacije ter so raziskovali v smeri performansa. Čeprav zgodovinske avantgarde še niso vzpostavile telesa kot medija umetnosti v polnem smislu, kot so to napravile prakse body arta v šestdesetih letih, pa so s kritiko reprezentacije vendarle izvedle bistveni premiki in vzpostavile temeljno podlago za napad na objektivnost telesa in njegovo integriteto. Ta napad, po prepričanju Petra Bürgerja v temelju naravnani proti buržoazni instituciji umetnosti, se je vršil tudi prek odprtega koncepta umetniškega dela. Po Bürgerjevem prepričanju je bilo delo za avantgarde bolj kot zaključen, dokončan in spoliran izdelek razumljeno kot odprt, nedokončan proces.

³ Gre za namig na naslov ene prvih temeljitih študij o zahodnem body artu z naslovom *Body art: uprizorjanje subjekta* (*Body Art/Performing the Subject*, 1998) Amelie Jones, ki ponazarja tudi eno njenih poglobljenih misli o tem pojavu.

⁴ Stelarc, avstralski performer, rojen na Cipru, velja za enega vodilnih umetnikov, ki raziskujejo odnos med človeškim telesom in tehnologijami. Ker je človeško telo za Stelarca vedno bolj biološko neustrezno, »zastarelo« (kot ga označuje), mora biti podobno kot računalniki neprestano nadgrajevano, da bi lahko sledilo visokotehnološki kulturi, ki smo jo ustvarili. Po nizu bolečih bodiartističnih performansov v sedemdesetih in osemdesetih letih dvajsetega stoletja je kasneje pričel Stelarc prek uporabe protez, medicinskih sistemov (npr. elektromiografije), robotike, virtualne resničnosti, umetne inteligence in interneta, v zadnjem času pa tudi prek tkivnega inženirstva in virtualnih svetov, raziskovati telo v razmerju z različnimi, večinoma visoko sofisticiranimi tehnološkimi vmesniki. Prim. Stelarcovo spletno stran.

⁵ V izrazu *netware* se združujeta na eni strani aluzija na računalniški hardver in softver, na drugi pa namig na živo in na biološke oblike življenja. Poziv k združevanju obojega zasledimo v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, sovpada pa tudi z začetkom projekta odkrivanja človeškega genoma (Human Genome Project). Arthur Kroker na primer meni, da danes (tj. v devetdesetih) za kibernetiko predstavlja velik izziv, da se tehnologija usmeri k telesu, da se torej »navlaži« in zmehča. V takšni wetverski tehnologiji celo vidi prihodnost (Kroker). Izraz se je uveljavil tudi v bioartu – umetniških praksah, ki si za svoj medij jemlje-

jo različne oblike in vrste živega (organizme, tkiva, življenjske procese itd.), pri tem pa si pomagajo s protokoli, dosežki, metodami in aparatom znanosti, predvsem biotehnologije.

⁶ Delo je na spletu dostopno v francoski, angleški, italijanski in španski različici.

⁷ Majhen namig na besedno igro skuša bralca opozoriti na čutno in kognitivno dimenzijo Bouchardonovega in Volckaertovega dela.

⁸ Paul Schilder (1886–1940) je bil vpliven avstrijski psihiater in psihoanalitik, Freudov učenec, ki je v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja pisal o telesni podobi.

⁹ Ramachandran, eden vodilnih nevroznanstvenikov, v omenjeni knjigi na nepoučenim bralcem dokaj dostopen način (ob pomoči Sandre Blakeslee) razlaga različne »nenavadne« nevrološke primere, ki imajo opraviti s spremenjenim zaznavanjem, občutenjem in čustvovanjem. Posebej zanimivi so primeri pacientov s fantomskim udom, torej pacientov, ki so izgubili kak telesni ud, a tisti ud še vedno občutijo, pogosto skozi bolečino. Občutenje neobstoječega uda ima po njegovi teoriji opraviti s težavami pri ponovnem mapiranju telesnih udov v možganskem korteksu.

¹⁰ V svojih nevroloških študijah od leta 1911 dalje je angleški nevrolog Sir Henry Head delno sam, delno skupaj s kolegom Gordonom Holmesom razvijal koncepcijo telesne sheme (angl. body schema; sprva je uporabljal izraz položajne sheme, angl. postural schemas). Head velja za pionirja raziskav ne le na področju telesne sheme, temveč tudi delovanja čutilnih živcev in somatosenzoričnega sistema nasploh ter motenj na tem področju. Merleau-Ponty je v *Fenomenologiji zaznave* (1945) koncept telesne sheme prevzel od Heada in Holmesa.

¹¹ Slovenski prevod naslova ni najbolj posrečen, saj se skozi dovršnost besede »zaznava« izgubi ena bistvenih značilnosti Merleau-Pontyjeve misli – namreč procesualnost, nedokončanost, nezaključenost percepcije. Ustreznejši prevod bi bil »Fenomenologija zaznavanja«, če že ne »Fenomenologija percepcije«.

¹² V svojem delu *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature* (1997) Aarseth uporablja izraz ergodična literatura (ergodic literature), ki ga je sestavil iz grških besed *ergon* in *bodas*, namreč »delo« in »pot«. Ergodična literatura od bralca zahteva netrivialen napor, da prečka besedilo in ga raziskuje, torej gre več kot le za drsenje oči po vrsticah in obračanje listov (Aarseth 1–2).

LITERATURA

- Aarseth, Espen J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- Angel, Maria in Anna Gibbs. »At the Time of Writing: Digital Media, Gesture, and Handwriting.« *Electronic Book Review* 30. 8. 2013. Splet. 5. 3. 2014. <<http://electronic-bookreview.com/thread/electropoetics/gesture>>.
- Bouchardon, Serge in Kevin Carpentier in Stéphanie Spenlé. *Touch*. 2009. *E-Literature Collection*. II. Cambridge, Massachusetts: Electronic Literature Organization, 2011. Splet. 10. 1. 2014. <http://collection.eliterature.org/2/works/bouchardon_toucher.html>.
- Bouchardon, Serge in Vincent Volckaert. *Loss of Grasp*. 2010. Splet. 10. 9. 2013. <<http://lossofgrasp.com/>>.
- Bouchardon, Serge in Asunción López-Varela Azcárate. »Making Sense of the Digital as Embodied Experience.« *New Perspectives on Material Culture and Intermedial Practice*. Ur. Steven Tötösy de Zepetnek, Asunción López-Varela Azcárate, Haun Saussy in Jan Mieszkowski. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13.3 (2011). Splet. 30. 6. 2013. <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/7>>.
- Brown, Carol. »Learning to Dance with Angelfish: Choreographic Encounters Between Virtuality and Reality.« *Performance and Technology. Practices of Virtual Embodiment and*

- Interactivity*. Ur. Susan Broadhurst, Josephine Machon. Hampshire, UK: Palgrave Macmillan, 2011. 85–99.
- Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Berlin: Suhrkamp, 1974.
- Gallagher, Shaun. »Body image and body schema: A conceptual clarification.« *Journal of Mind and Behavior* 7.4 (1986): 541–554.
- – –. *How the Body Shapes the Mind*. Oxford: Clarendon Press, 2005.
- Galloway, Alexander R. *Teorija video iger: Eseji o algoritemski kulturi*. Ljubljana: Maska, 2011.
- – –. *The Interface Effect*. Cambridge: Polity Press, 2012.
- Gibson, William. *Nervromant*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997.
- Fraser, Mariam in Monica Greco. »Introduction.« *The Body. A Reader*. Ur. Mariam Fraser in Monica Greco. London, New York: Routledge, 2005. 1–42.
- Hansen, Mark B. *New Philosophy for New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.
- Heim, Michael. »The Erotic Ontology of Cyberspace.« *Cyberspace: First Steps*. Ur. Michael Benedikt. Cambridge, MA in London: MIT, 1991. 59–80.
- Hoover, Wesley A. in Philip B. Gough. »The Simple View of Reading.« *Reading and Writing: An Interdisciplinary Journal* 2 (1990): 127–160.
- Jackson, Shelley. *My Body – a Wunderkammer*. 1997. *E-Literature Collection*. I. College Park, Maryland: Electronic Literature Organization, 2006. Splet. 5. 1. 2014. <http://collection.eliterature.org/1/works/jackson_my_body_a_wunderkammer.html>.
- – –. »Written on the Body: An Interview with Shelley Jackson. By Scott Rettberg.« Splet. 10. 8. 2013. <http://iowareview.uiowa.edu/TIRW/TIRW_Archive/july06/jackson.html>.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, London: University of California Press, 1994.
- Johnson, Steven. *Interface Culture. How New Technology Transforms the Way We Create and Communicate*. San Francisco: HarperEdge, 1997.
- Kroker, Arthur. »RU Wetware?« *ctheory.net* 22. 8. 1993. Splet. 26. 5. 2014. <<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=8>>.
- Manning, Erin. *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologija zaznave*. Ljubljana: Študentska založba, 2006. (Knjižna zbirka Koda).
- Munster, Anna. *Materializing New Media: Embodiment in Information Aesthetics*. Hanover: Dartmouth, 2006.
- Pallasmaa, Juhani. *Oči kože: arhitektura in čuti*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2007.
- Paul, Christiane. *Digital Art*. London: Thames & Hudson, 2003.
- Ramachandran, V. S. in Sandra Blakeslee. *Phantoms in the Brain. Human Nature and the Architecture of the Mind*. London, New York, Toronto, Sydney: Harper Perennial, 2005.
- Stelarc. »Parasite Visions: Alternate, Intimate and Involuntary Experiences.« *Body & Society* 5.2–3 (1999). 117–127. Splet. 29. 5. 2012. <<http://bod.sagepub.com/content/5/2-3/117.abstract>>.
- – –. »stelarc // projects.« Splet. 26. 5. 2014. <<http://stelarc.org/?catID=20247>>.
- Strehovec, Janez. »Algorithmic Culture and E-Literary Text Semiotics.« *Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology* 10.2 (2013): 141–156.
- – –. *Besedilo in novi mediji. Od tiskanih besedil k digitalni besedilnosti in digitalnim literaturam*. Ljubljana: LUD Literatura, 2007.
- Torres, Rui. *Poemas no meio do caminho*. 2009. *E-Literature Collection*. II. Cambridge, Massachusetts: Electronic Literature Organization, 2011. Splet. 5. 1. 2014. <http://collection.eliterature.org/2/works/torres_poemas_caminho.html>.
- Turner, Bryan S. *The Body and Society: Explorations in Social Theory*. Los Angeles: Sage, 2008.
- Weiss, Gail. *Body Images. Embodiment as Intercorporeality*. New York, London: Routledge, 1999.

From the Text to the Corporeal: The Issues of Body in Bouchardon's and Volckaert's *Loss of Grasp*

Key words: literature and new media / digital art / electronic literature / interface / body / embodiment / interactivity / reading experience / Jackson, Shelley / Bouchardon, Serge / Volckaert, Vincent

Over the last decade we are witnessing the increasing interest in the issues of body and embodiment which has resulted in recognition of these topics as crucial for the understanding of many phenomena of contemporary society, culture, and art. In the 1980s and the 1990s it seemed that the cybercultural paradigm was focused only on the issues of mind (e.g. in cyberpunk literature), however, the notion of body has been recently addressed anew in the digital culture as well. The human-machine hybrids are much more complex and sophisticated today. Such novel bodies, shaped by new technologies and software-controlled, are explored also by several e-literary works. The paper examines the line coming from Shelley Jackson's feminist hyperfiction and textual body art (e.g. *My Body – a Wunderkammer*, 1997 and *Skin Project*, 2003) to Serge Bouchardon's and co-authors' recent researches of interface. Primarily, it focuses on the e-literary piece *Loss of Grasp* (2010) that demands from the reader-user to be involved in reading by his complex (physical) activity or his bodily engagement. *Loss of Grasp* is analyzed also with the help of the phenomenological notions of body image and body schema (M. Merleau-Ponty). The latter one is very important for today's discussions on body since the possible extensions of body schema lead into the integration of different tools and interfaces into user's corporeality, which contributes to the understanding of contemporary culture as interface, software and algorithmic. Furthermore, the paper examines the question of the reader's (as well as the author's) control over *Loss of Grasp*, raised by the role of user's gestures in this piece. Comparing the piece with several other examples from e-literature and new media art, it finds out that the possibilities of the narration in *Loss of Grasp* are limited.

Februar 2014

Teorija tehno-slike Viléma Flusserja

Aleš Vaupotič

Fakulteta za humanistiko, Univerza v Novi Gorici, Vipavska 13, SI-5000 Nova Gorica
ales.vaupotic@ung.si

Besedilo predstavi uporabnost pojma tehno-slika in z njo povezane tehno-imaginacije za literarno vedo. Predstavljen je Flusserjev metodološki okvir ter osrednji poudarki, med katerimi je najpomembnejše dosledno vztrajanje pri razliki med t. i. starimi slikami in tehno-slikami.

Ključne besede: literatura in novi mediji / digitalna umetnost / vizualno mišljenje / tehniška slika / Flusser, Wilém

V besedilu *Vprašanje po tehniki* (1953-54) Martin Heidegger ugotavlja problematičnost moderne tehnike, hkrati pa zapiše tudi, da je »edino« ona (npr. moderna elektromotorna tehnika v nasprotju z rokodelsko) »tisto vznemirja-joče, kar nas žene, da vprašujemo po *tehniki*« (19). Ne samo to, pravi:

Če je bistvo tehnike, po-stavje, skrajna nevarnost, in če Hölderlinova beseda hkrati izreče resničnost, tedaj se gospodstvo po-stavlja ne more izčrpati v tem, da zgolj zastre vse svetenje vsakega razkrivanja, vse sijanje resnice. Tedaj mora prav bistvo tehnike skrivati /hraniti/ v sebi rast rešilnega (37).

V moderni tehniki, ki sicer ogroža človeka, je torej hkrati navzoč tudi zametek »sijanja resnice«. Po teh ugotovitvah, ki bi lahko dajale vtis iskrenega zanimanja za moderno tehniko, pa Heidegger naredi korak nazaj in na koncu svojega besedila sklene, da se mora, ker »bistvo tehnike ni nič tehničnega« (46), iskanje rešilnega in resnice dogajati na sorodnem vendar drugačnem območju, tj. v umetnosti.¹

Vprašanje tehnike je ključno za razumevanja oblik komunikacije v umetnosti, pa tudi zunaj nje, ko različne mehanske, elektronske ali digitalne naprave močno olajšajo in razširijo gradnjo izjav v mediju gibljivih slik. Heidegger je pogosta referenca tudi v komunikoloških in medijskoteoretičnih spisih Viléma Flusserja, vendar pa se Flusserju zdi takšna splošna rešitev vprašanja o novih medijih komunikacije in človekovem mestu v z moderno tehniko prežetem svetu, kot je navedena zgoraj, tj. prek sklicevanja na pesništvo in netehniško umetnost, za dobo tehniških slik neustrezna. »Pojem 'osnutek' (*Entwurf*) je pri Heideggerju dobil nov pomen. Zanj pomeni približno tisti trenutek, ko se odločamo, da bomo našo vrženost v svet preokrenili in se snovalno osvobodili iz nje (*entwerfen*). To je globok

vpogled v naš položaj» (Flusser, *Digitalni* 81). Heideggerju torej Flusser sicer priznava vpogled v problematično stanje, vendar pa snovanja in »projiciranja« v izdelkih tehnike ni mogoče misliti v okvirih njegove filozofije, ker Heidegger »še ni poznal prekodiranja iz števil v imaginacije« in ni bil priča »današnjega snovanja« (n. m.). Flusser sam se nasprotno loti podrobne analize konkretnih oblik sodobne komunikacije, ki jih omogočajo nove informacijske tehnologije. Temeljni koncept Flusserjeve teorije komunikacije je tehnno-slika oz. tehniška slika (nem. *Technobild*, *technisches Bild*), ta omogoča natančnejšo opredelitev t. i. tehničnih medijev, področja, kjer se md. literatura stakne z novimi umetniškimi mediji.

Teorija tehnno-imaginacije, tj. mišljenjskega modela, ki ustreza tehničnim slikam, je za sodobno komparativistiko pomembna tema, saj se besedila digitalizirajo, njihova recepcija in transformacija pa si praviloma pomagata z digitalnimi informacijskimi orodji. Še intenzivneje se pod vplivom digitalnih orodij z visoko stopnjo avtomatizacije spreminjajo gibljive ozvočene slike. Oboje je del globalne spremembe, ki se širi v konceptiji »interneta reči« na predmete same, ki se podvojijo v spletnih podatkovnih zbirkah,² in v pojavu povečane resničnosti (augmented reality) tudi na človekovo okolje, ki se digitalno preoblikuje, ko se vanj »v živo« izrisuje virtualna resničnost (prim. Bovcon *et al.*). Dinamičnost in variabilna identiteta znakov je v tej paradigmi pravilo in ne izjema.

Flusser se posveti ravni, na kateri je mogoče strogo ločevanje med trojim: tehnno-sliko na eni strani in linearnim besedilom ter tradicionalnim slikovnim kodom na drugi. Njegovi spisi so odgovor na dva konkretna problematična pojava, s katerima se soočata tako današnji svet kot svet sedemdesetih in osemdesetih, ko je Flusser pisal svoja dela.³ Prvi je pojav barvitosti po drugi svetovni vojni v nasprotju z videzom sveta industrijske družbe pred njo – nacistične zastave so »ena prvih manifestacij barvne eksplozije«, zapiše (*Digitalni* 182). Novi barviti slog povezuje z »množično kulturo« (131, 181–2). Drugi problem je dekodiranje, dojemanje tehnno-slik, npr. fotografije, ki jo je mogoče zmotno razumeti kot tradicionalno slikarsko upodobitev, ter televizije, ki po Flusserjevem mnenju kratkomalo poneumlja.⁴ Važno je, da sta oba pojava združena, saj je barvitost povezana z dvodimenzionalnim kodiranjem, prav tako pa so tudi informacije v tehniških medijih kodirane kot slike. Informacij, kodiranih v tehnno-kodah, po Flusserju ne »beremo«, ampak jih, »dojemamo« (werden 'erfaßt') (185). Tradicionalne slike »skениramo« v nelinearnem času, torej, potujemo s pogledom po njih, medtem ko besedila beremo v linearnem zaporedju niza vrstice (*Writings* 64). Seveda, je izraz »dojemati« treba bolj določno opredeliti, to pa je po Flusserjevem

mnenju mogoče prek analize konkretnih komunikacijskih modelov, konkretnih tehno-slik. Npr. v tekstni pustolovski igri kot obliki novomedijske tekstualne prakse – ki je primer tehno-slike – pride do prepleta igranja in branja, ta uvid pa uvaja nerazrešeno napetost v dejavnost uporabnika kiber-teksta (prim. Vaupotič, *Kdo izbere*).

Horizont tehno-imaginacije je za Flusserja nova paradigma realnosti, ki se fundamentalno razlikuje od starejših paradigem. Po njegovem mnenju tehno-slik ni mogoče dekodirati skozi linearne kode, ki jih označujejo pojmi procesa, napredka, vzročnosti, zgodovine, diskurzivnega, simbolično pa jih uteleša vrstica besedila kot linearno koncipiranje (s pojmi, *Begriff*). Pojemovno koncipiranje se nanaša na izkušnjo samega sveta (konkretna situacije), ki pa je predhodno vedno posredovana v podobi (tradicionalni sliki, predstavi, *Vorstellung*). Stališče »kulturnih pesimistov« – npr. Baudrillarda – je za Flusserja nesprejemljivo, saj dekodiranje tehno-slik kot bodisi tradicionalnih slik bodisi skozi neuspešno prirojitev linearnim kodam jezika zanika njihovo specifiko. Flusserjev fenomenološki pristop specifiko tehno-slik predstavi kot serijo izkustvenih dejstev (Flusser, *Digitalni* 79, 130). Med dvodimenzionalno tehno-sliko in pojemovno linearno reprezentacijo dat, danosti, je (ničdimenzionalna) točka obrata, numerično mišljenje moderne tehnike, ki temelji na sistemski analizi in kalkulaciji. Prvi pojav tega mišljenjskega modela najde Flusser v spisu *O učeni nevednosti* (1440) Nikolaja Kuzanskega, kjer avtor ugotavlja, da so božji zakoni šifrirani v besedah, naravni pa v algoritmih (Flusser, *Digitalni* 67).

»Revolucijo« Kuzanskega smo pojmovali kot prekodiranje mišljenja iz abecednega v numerično. Tudi sedanja revolucija je zaznamovana s prekodiranjem mišljenja. Numerično, sedaj digitalno kodirano mišljenje, začenjamo prekodirati v črte, like, zvoke in kmalu tudi volumne. Ne razmišljamo več numerično, temveč v »sintetičnih« kodah (zanje še vedno nimamo skupnega imena). (80–81)

Flusser opazi tri paradigme, ki se skozi dve »revoluciji« prelamljajo – pa tudi časovno prekrivajo in stopajo v konfliktno interakcije: abecedne kode pred Kuzanskim, numerične za njim ter »sintetične« po najnovejši revoluciji. Teoretično so sicer ločene, v sinhroni perspektivi Flusserjeve angažirane dikcije – ki je v njegovih spisih nespregledljiva – pa prvi dve ohlapno ustrezata dvema nezdružljivima kulturama iz predavanja Charlesa Percyja Snowa *Dve kulturi* (Rede Lecture v Cambridgeu leta 1959): kulturi naravoslovnih znanosti in kulturnemu krogu humanistike (literary intellectuals). Flusser torej predlaga še en dodatni prelom, ki vzpostavlja novo paradigmo. Sam jo označi s pojmom tehno-imaginacija, ki programira dejanskost v tehno-kodah.⁵ Razlikuje se tako od verbalnih kot od znanstveno-tehniških numeričnih kod.

Strogo ločevanje med tehno-slikami in »tradicionalnimi slikami« je ključnega pomena za ustrezno ovrednotenje Flusserjeve teorije, kar se izkaže za posebej aktualno v luči razširjenega negodovanja nad neustreznostjo prevlade vizualnih medijev, npr. pod oznako t. i. vizualnega obrata, ki očitno ne omogoča razlikovanja med starimi in tehniškimi slikami, saj v ospredje postavlja podobnosti (prim. Jay). Iz Flusserjevega navedka zgoraj je razvidno, da tehno-slike niso enake, v svojem bistvu pa niti ne podobne, »starim« slikam, ker vključujejo tako eno, dve, kot tudi tri dimenzije, zvoke in gibanje: tehno-slike so večpredstavnostne (multimedijske), pa tudi, kar je njihova specifičnost, živobarvne (Flusser, *Digitalni* 131). Limita tehno-imaginativnega je realnost kot »kompjuterizacija« oz. sinteza, njen predpogoj pa je znanstveni prevod dejanskosti v numerične kode (59, 61, 74). Numerične kode se vračajo v dejanskost v obliki »zasnutkov«, katerih stopnja resničnosti se meri po kriteriju gostote ničdimenzionalnih točk, ki so osnovni element. »Kalkuliranje« – tj. narediti nekaj števno in tudi samo preštevanje z računanjem⁶ – Flusser poveže z analitično stopnjo, ki se nahaja pred »kompjutersko«, sintetično ravno tehno-imaginacijo.

»Pesimisti [...] spremembo mišljenja razlagajo kot regresijo v slikovno, magijsko mišljenje« (81). Koncept magijskega je del Flusserjeve slikovite retorike, ki gradi model razvoja družbenih programov (sistemov kod) od prazgodovine do aktualnega trenutka. Najuporabnejše se zdi problemsko branje te podobe, ki jo tudi sam označi za »miselni eksperiment« in »pomozno figuro«. Flusserjeva teorija je aktualistična, saj odgovarja na sodobno problematiko, posledica tega pa je poudarek na univerzalnem opisu sedanjega stanja, ki mu zgodovinski pogledi služijo zgolj za doseg ciljev in jih je mogoče preinterpretirati skozi sinhrono tehno-imaginarno optiko.

Flusserjeva primera »starih slik« sta jamske slikarije iz Lascauxa in florentinsko renesančno slikarstvo (34–6, 39, 81).⁷ Obstaja razlika med obema, ki ponuja ilustrativen vpogled v Flusserjevo logiko sklepanja. Predzgodovinske slike so rezultat procesa: objektivni predmet → subjektivno doživetje → intersubjektivna recepcija slike na steni jame. Slika kot rezultat imaginativne stopnje človeškega odnosa do okolice vsebuje magijsko rekonstrukcijo samega predmeta skozi neposredno, nekakšno ikonično⁸ reprezentacijo (12). Florentinska slika dodaja novo plast med sam predmet in njegovo zaznavo, saj je bil predmet predhodno »prepojen s subjektiviteto«, npr. kot prizor iz *Svetega pisma*. Dekodiranje renesančne slike torej vključuje zgodovinske linearne jezikovne kode, kar zapleta odnos med ravno slikovnega imaginiranja in pojmovnega branja. Flusser oba primera odločno poveže v eno samo konceptualno shemo tradicionalnih dvodimenzionalnih kod, od katere se tehno-imaginativna paradigma razlikuje. Tehnike ni mogoče vključiti v branje tehno-slike kot zgolj še en diskurz, dodan tradi-

cionalnim slikovnim kodam, kot je to očitno mogoče v primeru narativnih slik.⁹ Flusserjev neizrečen odgovor na to zagato bi lahko bil, da je klasična slika izjava v Bahtinovem smislu, ki sicer je notranje in zunanje dialogizirana, vendar pa jo konstitutivno gradi en dialoško eksistirajoč avtor. Tehno-slika bi potemtakem morala dodatno razcepiti avtorja?

Preden bo predstavljena bahtinovska rekonstrukcija Flusserjeve teorije tehno-imaginacije, si je treba zastaviti še vprašanje, zakaj pravzaprav tehno-slike in ne morebiti tehno-jezik oz. tehno-diskurz.¹⁰ Poleg intuitivnega uvida, ki sledi iz dojetja specifičnih fenomenov dejanskosti, tj. dejstva, da v večpredstavnostnem polju prevladuje površinsko kodiranje informacij, je Flusserjev argument to, da je dekodiranje tehno-slik problematično in praviloma napačno. To velja za televizijski program, kinematografske projekcije, amatersko fotografijo. Npr. poneumljajoč učinek televizije po Flusserju ni slučajna posledica slabih urednikov, ampak problem, ki se ga je treba lotiti sistematično.¹¹ Flusserjev splošni odgovor na zagato, ki praviloma spremlja dojetje tehno-slik, je, da gre za »slike pojmov« (pojmov iz linearnih besedil). Zdi se na prvi pogled nezadovoljiv in problematičen, saj zgolj skozi oksimoron vzpostavlja nemogočo entiteto (še posebej, če se ne sklada s primerom narativne renesančne slike).

Nekakšen tehno-jezik bi bil po definiciji paradoks, saj bi predvsem zakrival ploskovni vidik znaka, ki ga generira tehnični aparat. Ne gre pa niti za slike, kot obstajajo zunaj tehno-imaginacije. Edini način dekodiranja tehno-slik je skozi tehno-kode, torej kode moderne tehnike, pa tudi (pri Flusserju zgolj nakazane) dodatke, ki so lastni tehno-imaginacijski stopnji. Dodatke, ki dopolnjujejo tehno-imaginacijo v razliki do tehnike in tudi presegajo izhodiščni fenomenološki pristop, Flusser združi v zagonetnem pojmu »marksizma v trebuhu«, kar pomeni, kot je mogoče sklepati iz konteksta, selektivno bližino marksističnim pristopom (*Digitalni* 91, 97–8, 180).¹² Vedno znova se na ključnih mestih pojavlja pojem dialoga, kar nakazuje primernost interpretiranja Flusserjeve misli v smeri Bahtinove metodologije. Flusserja dosledno zanimajo odnosi med ljudmi prek izdelkov tehnike, ki so orodje za uveljavljanje intencij. Tehnika je izdelovanje »konkretizacij 'najstva'« v »deontološkem« in političnem smislu, vendar brez predpostavke zunanje dejanskosti, kar zbuja dvom o smiselnosti rabe pojmov iz sveta linearnih jezikovnih kod (94, 141). To zastranitev naj sklene opozorilo, da je treba biti pozoren na problematično rabo pojmov iz sveta linearnih kod, kadar se uporabljajo za razlaganje Flusserjevih del.

Za tehno-sliko, če naj obvelja predlagani kriterij vsaj dveh avtorjev izjave v Bahtinovem pomenu besede,¹³ je treba najti dva avtorja, dve osebi, ki jo vsaj implicitno določata v medsebojnem dialogu. Flusser sicer gostobesedno govori o tehničnih napravah, aparatih (Aparat) – tehniko pri tem

definira kot aplikacijo znanstvenih spoznanj na pojave –, ki programirajo tako uporabnika aparata, npr. fotografa, kot tudi gledalca. Lahko bi torej dejali, da tehnična izvedba aparata sodeluje v avtorstvu fotografije. Kakor hitro to prevedemo v odnose med ljudmi, se situacija kaže takole: opazovalec fotografije se sooča tako z uporabnikom (fotografom) kot s programerjem aparata (tehnikom, programerjem)(75). To sta za Flusserja dve *osebi*, saj ontologija njegovega pogleda na svet ne dopušča vnaprej obstoječih danosti (data, podatki), ampak le fakte (dejstva, umetne proizvode, projekcije) (52, 97), ki – če upoštevamo Flusserjevo personalistično teoretsko držo – ustrezajo namenom oseb.¹⁴

Umetniško fotografijo tako vidi v možnosti prelisičiti aparate.

Umetnik [...] poskuša ustvariti »izvirne« slike. Toda ustvari jih lahko tudi samosprožilec, če mu pustimo dovolj časa. Pri tem dela mnogo hitreje kot umetniški fotografi.

Le malo je fotografij, pri katerih vidimo nasproten namen: poskus, da bi ukanili zvijačni program kamere in aparat prisilili, naj naredi nekaj, za kar ni bil izdelan (41).

Tehnološki umetnik mora potemtakem obvladovati tako uporabniško kot tehnično raven aparata, se pravi zvijačno zvijati in obračati aparate.¹⁵

Avtorsko delo je potemtakem dvojno in se vzvratno v recepciji razcepi v tri segmente. »Pravila igre«, ki določajo delovanje aparata, so ločena od uporabnikove-avtorjeve ekstraaparatične intence. Tretji element, ki nosi pomen, je izbira določenega aparata. Dvojno avtorstvo je pravilno dekodirano, če se upošteva troje: fotografova (tj. uporabnikova) pozicija subjekta, programerjevo stališče in dialog, ki teče med njima. Tudi zadnja plast je samostojna, ne gre za vsoto prejšnjih dveh.

Flusser opiše dve problematični obliki tehno-slik, ki kažeta na koordinatne paradigme tehno-imaginacije in izzivov, ki jih poraja (134–5). »Elitne tehno-slike« so domena elitnih komunikacij strokovnjakov, povezanih z aparatom, ki kodificira. Oddajnik je obenem operater in sprejemnik tehno-slik. Flusserjev primer je rentgenolog, ki ve, kako se izdeluje rentgenske slike, in ki jih uporablja za diagnozo bolezni na ustrezen način. Sliko dojema semantično, znotraj sistema stroke, ki uporablja aparat za konkretizacijo vidikov medicinske znanosti. Dialogski vidik je v tej situaciji lepo viden: če diagnostik opazi kaj nenavadnega na rentgenski sliki, se najprej obrne na rentgenologa in ta naprej na inženirje, da bi skupaj ugotovili, kako je mehanizem aparata anomalijo pravzaprav izdelal. Tehno-slike so modeli.

V »množičnih tehno-slikah«, drugi obliki tehno-slik, so aparati zunaj sprejemnikovega obzorja, kar vnaša temeljno neenakovrednost stališč. Dialog na ravni televizije npr. ni mogoč, saj oddajanje poteka le v eno smer. Primer t. i. »snopastega povezovanja« so poleg televizije tudi knjige,

časopisi in revije, distribucija fotografij, radijski zvoki, kot rešitev problema komunikacijskega nesorazmerja pa Flusser priporoča mrežno povezanost ter reverzibiliziranje kablov, na podlagi česar naj bi nastala »telematična informacijska družba«, ki skozi »mrežne sintetične računalniške slike« oz. »nove sintetične slike« udejanja *dialog* (36–9).¹⁶

Dialog kot pojav je seveda v temelju problematičen, kar je mogoče razbrati tudi iz Bahtinovih del. Flusserjeva utopija je človeštvo kot »splet odgovornih in ustvarjalnih partnerjev« (178), vendar pa je komunikacija med strokovnjaki in množicami nerešljiv problem.

Ne zato, ker se strokovnjaki na svojih področjih ne bi povsem zavedali, kaj pravzaprav počnejo. Če vprašamo jedrskega fizika, astronoma ali gospodarstvenika, kaj slike, ki jih uporablja, pomenijo, bo postal nestrpen. Menil bo namreč, da mu ne zastavljamo semantičnega vprašanja, temveč »metafizično«, kar dokazuje, kako težavno je celo na svojem področju obdržati tehno-imaginarno raven zavesti. (135)

Tovrstna situacija pritrjuje hipotezi o dialoški napetosti med numeričnim simuliranjem tehno-slike in njenim kodiranjem in dekodiranjem. Napetost nastaja med dvema družbeno-zgodovinsko specifičnima subjektima pozicijama, ali, pogosto, dvema osebama iz »dveh kultur« C. P. Snowa. Posebej problematičen je razkol vlog znotraj ene fizične osebe, o čemer govori gornji navedek.

Flusser predlaga dva raziskovalna pristopa: »podrobno raziskovanje izdelave teh slik« in »raziskovanje recepcije slik« (136). To ustreza dvema vidikoma sprejemnikove »neodgovornosti«: nezadostni kritiki slik in odsotnosti stalne dialoške povezanosti udeležencev v komunikaciji (37). Na podlagi teh dveh možnih pristopov poda Flusser vrsto izjemno prodornih medijskih analiz, med katerimi je morda najzanimivejša analiza videa kot dialoškega medija na medijskokonstitutivni ravni (150–4).¹⁷ Tudi Lev Manovič se v svoji zadnji knjigi *Software Takes Command* aktivno zavzema za raziskovanje programja, kar naj bi bil predpogoj za razumevanje novomedijskih pojavov. Reprezentativen primer tovrstne študije je npr. razprava Davida Linka *There Must Be an Angel* (2006). V takšnih analizah avtorji aparatov kot tehničnih podlag tehno-podob stopijo iz pozabe: pri Manoviču snovalci paradigem uporabniških vmesnikov, pri Linku pa ustvarjalci računalnika iz radarskih tehnoloških rešitev prek rabe katodne cevi kot spominskega medija. Linkov primer je zelo dosleden, saj je leta 2009 funkcionalno rekonstruiral prvi (komercialni) računalnik Ferrenti Mark I, na kakršnem je Christopher Strachey leta 1952¹⁸ ali 1953 izvedel prvi program za avtomatično izdelovanje ljubezenskih pisem (v obliki re-kombiniranja spremenljivk).¹⁹ Manovič glede metodoloških vprašanj teorije novih medijev zapiše:

Ni naključje, da so vsi misleci, ki so do sedaj najbolj sistematično pisali o vlogi softvera v družbi in kulturi, ali sami programirali ali pa so bili sistematično udeleženi v kulturnih projektih, ki so imeli v svojem jedru pisanje novega softvera (*Software Takes Command* 8–9)

Izkušnje teoretikov z izdelavo programja seveda opisujejo situacijo »elitnih tehno-slik«, vendar s pomembnim dodatkom, tj. z multidisciplinarnim pogledom. Zaradi dejstva, da je zelo težko doseči enako stopnjo poglobljenega znanja na več kot enem področju, kulturni projekti, ki vključujejo »pisanje novega programja«, praviloma nastajajo v sodelovanju več avtorjev z različnimi izobrazbami, med katerimi poteka dialog.²⁰

»Svet tehno-imaginacije« je za Flusserja nova oblika človeške zavesti. V svoji neobjavljeni knjigi *Umbruch der menschlichen Beziehungen?* (1973–4,²¹ del je preveden v slovenščino v *Digitalnem videzu*) je v ospredje postavil tri kategorije (163–73). (i) Intersubjektivnost: koncepti razdalj v objektivnih fizičnih razsežnostih sveta so brez pomena, preseganje omejitev neposredne okolice doživljajočega jaza se dogaja prek vključevanja drugih ljudi.²² (ii) Spreminjanje stališč: stališča razume Flusser kot neizključujoče ideologije, ki jim ustreza religiozno in ne epistemološko iskanje. Zgoščajo se do te mere, da se jih dojema kot predmete: »[...] psevdo-objekti, ki jih proizvaja tehnika, niso več predmeti, ki jih subjekt zanika, temveč projekcije, osnovane iz določenega projekta. To niso objektivirane vrednosti, temveč nič drugega kot 'vrednote', ki pa so tako zgoščene, da izgledajo kot objekti« (94). (iii) Bližina: tehno-imaginacija poistoveti čas in prostor. Tukaj in zdaj sta isto. Bližina se kaže tako v nasprotju do oddaljenosti kot do prihodnosti. Tok časa je obrnjen, prihodnost prihaja. Preteklosti ni, »sprevrne [se] v prihodnost in prispe v obliki odpadkov, smeti in izločkov« (168).²³ Merilo razdalje je »zanimanje«, prostor tako postane etičen, bližina pa politično in religiozno doživetje (prim. Vaupotič, "T").

Da je Flusserjeva teorija tehnoimaginacije še vedno delikatno področje priča npr. uvodno besedilo k angleškemu prevodu enega ključnih Flusserjevih del, *Die Schrift* (izvirnik 1987, prevod iz leta 2011 je naslovljen s podnaslovom *Does Writing Have a Future?*), kjer pisec ugotavlja, da »je Flusser najbrž najmanj prepričljiv v svojem vztrajanju pri razlikovanju med predzgodovinskimi slikami in fotografijami« (xvii). Angleški prevod med Flusserjevimi deli literarnim raziskovalcem najbolj namenjenega besedila je torej pospremljen z nespecificiranim zadržkom glede vprašanja tehno-slik. Namen tega besedila je nasprotno pokazati potenciale uporabe pojma tehniška slika v humanistiki. Pomenljiv je tudi značilen primer, ko

Flusserjeve ideje premamijo raziskovalce, da neupravičeno razširijo ugotovitve na pojave, ki, sicer kasnejši, v resnici ne ustrezajo Flusserjevim uvidom. Potencialne povezave »telematične informacijske družbe« s fenomenoma *Facebook* ali *Twitter* – torej z domnevno svobodo izražanja in sporazumevanja – so površne in bi jih bilo treba natančno premisliti. V tej zvezi je zanimiv primer kritika druge izdaje knjige *Die Schrift* iz leta 1989 Michaela Schmidt-Klingenbergga. Kritik se čudi, da je Flusser ob prvi izdaji, ki je leta 1987 izšla tudi na dveh disketah, povabil bralce, naj knjigo komentirajo, in sicer naj mu pošljejo komentarje v pismu (prek založnika, ki naj pismo natisne in posreduje) na naslov na jugu Francije. Kritik se čudi, zakaj ne bi bralci preprosto poslali elektronske pošte (spletnih komentarjev takrat še ni bilo). Flusserjevski pristop bi bil seveda drugačen, osredotočil bi se na analizo konkretne oblike komunikacije, kot dejansko poteka. Poleg analize komunikacije po telefonu (*Kommunikologie* 300–308) je opis pisemske komunikacije med najbolj natančnimi (*Die Schrift* 99–106). Za Flusserja pismo predstavlja model »najvišje oblike besedilnega branja«, ker ga najprej preberemo, nato pa še enkrat »beremo [...] med vrsticami« (103). S tega vidika je razumljivo, da si Flusser ni želel smetja elektronske pošte, ampak resnične odgovore na svoje izjave v knjigi – uresničenje Bahtinovega ideala dialošnosti.

OPOMBE

¹ Poleg sklicevanja na pesnika Hölderlina se zdi, da je za razumevanje Heideggerjeve konkretne predstave o pesniški umetnosti kot privilegiranem področju človeškega delovanja pomemben tale poetični odlomek iz samega besedila, ki se brezživno zlije s filozofsko govorico. »Kar gore izvorno guba v gorovja in jih prežema v njihovi nagubani združbi, je to zbirajoče, kar imenujemo pogorje. / Tisto prvotno zbirajoče, iz česar se razvijajo načini, v katerih se tako ali drugače počutimo, imenujemo počutje. / Tisti izzivajoči nagovor in zahtevo, ki zbira človeka v to, da postavlja na razpolago to, kar se razkriva kot razpoložljiv obstanek, imenujemo sedaj – *po-stanje*« (26).

² <http://de.wikipedia.org/wiki/Internet_der_Dinge> (14. 5. 2014).

³ Flusserja smrt leta 1991 daje njegovi teoriji specifičen značaj, saj avtor ne more upoštevati medmrežja, predvsem kolikor označuje Svetovni splet, kot razširitev človekovega bivanjskega prostora (upoštevata pa npr. Minitel, ki je deloval v Franciji v osemdesetih prek telefonskega omrežja in je poleg informacij – v obliki podobni kasnejšim spletnim stranem – omogočal tudi besedilno komuniciranje med uporabniki). Časovna premica tistega, kar pogovorna raba imenuje preprosto internet, poteka okvirno takole:

– 1969 ARPA (Advanced Research Projects Agency, agencija Obrambnega ministrstva Združenih držav) vzpostavi prva vozlišča mreže *ARPANET*;

– 1983 *ARPANET* prevzame TCP/IP (Internet Protocol Suite) kot standardni nabor protokolov komunikacije;

– 1987 DARPA (preimenovana kot »Defense-« ARPA) zaključi projekt ter ga prepusti javnosti ter komercialni rabi, okoli 1988–89 se pojavijo ideje (in ideologije) interneta, pred tem je bilo omrežje poznano pod imenom Net;

– 1991 Tim Berners-Lee ter Robert Cailliau v Ženevi v okviru CERN povežeta hipertekst – idejo zanj pod imenom MEMEX objavi Vannevar Bush leta 1945, 1965 Ted Nelson uporabi oznaki »hipertekst« in »hipermedia«, prva vzporedno razvita in delujoča verzija pa je 1968 NLS (oNLine System) Douglasa Engelbarta (Manovich 54) – in internet kot omrežje ter novost javno predstavi pod imenom Svetovni splet (World Wide Web). Svetovni splet je hipertekstni sistem (1993 dan v javno uporabo), temelječ na spletnem strežniku s spletnimi stranmi kot vozlišči ter spletnem brskalniku (browser), ki prikazuje datoteke v jeziku HTML (Hypertext Markup Language) prek HTTP (Hypertext Transfer Protocol) kot enega od komunikacijskih protokolov na spletu. Novost je tudi UDI (Universal Document Identifier), kasnejši URL (Universal Resource Identifier). Enosmernost povezav je specifična Svetovnega spleta in ni posledica starejših teorij in različnih hiperteksta. Elektronska pošta se je pojavila že v sedemdesetih v okvirih ARPANET. Prva spletna stran je <<http://www.w3.org/History/19921103-hypertext/hypertext/WWW/TheProject.html>> (6. avgust 1991, 28. 4. 2014).

⁴ Komunikacijska shema televizijskega programa je ostajala, delno zaradi tehnološke specifičnosti, skoraj do danes tako rekoč nespremenjena, prim. Melita Zajc *Nevidna vez* (1995). Z digitalizacijo televizije – v Sloveniji pred nekaj leti – se začne program vedno bolj prilagajati posameznemu prejemniku, npr. pri večernem ogledu simultanih nogometnih tekem, ko gledalec dobiva poročila o vseh pomembnih dogodkih in sam izbira ogled tekme na ploskvi informacijskega vmesnika (zgodnji umetniški odziv na to situacijo gledalca TV prenosa nogometne tekme predstavlja računalniška videoinstalacija *Deep Play* Haruna Farockija iz 2008).

⁵ Razlike med znanostjo, umetnostjo in politiko naj bi bile odpravljene (Flusser, *Digitalni* 173), kar seveda kaže v smeri razpravljanj o t. i. »tretji kulturi« kot odgovoru na konflikt dveh. Da gre za aktualno paradigmo nakazuje tudi to, da se Flusser izrazu tehnološko-imaginacija leta 1991 v Bochumskih predavanjih izogne (prim. *Kommunikologie weiter denken*), seveda pa se ne izogne samemu teoretskemu konceptu, zaradi tega to besedilo izraz ohranja.

⁶ Lat. calculus, calx: (apnenčast) kamenček, ki je v rabi za računanje; <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0059%3Aentry%3Dcalx2>> (28. 3. 2014).

⁷ K »starim slikam« prišteva Flusser po vsej verjetnosti vse slikarstvo, čeprav se po nastanku prvih tehniških slik, prvih oblik fotografije, situacija, po pričakovanjih, dodatno zaplete, vendar pa o tem tukaj ne bo govora.

⁸ V smislu znane Peirceove tipologije znaka.

⁹ Na enem mestu se sicer zdi, da Flusser predlaga ravno to, vendar pa je članek najbrž treba razlagati v kontekstu Flusserjeve izjave, da sam osebno ne zmore narediti koraka iz zgodovine in njenih linearnih kod pisave v nov univerzum tehniških slik – govora je o dialektičnem preseganju (Aufhebung) preteklih pojavov slik v novem tipu slike (Flusser, *Medienkultur* 88).

¹⁰ Pojem diskurz Flusser sicer uporablja na svojstven način – kot nasprotje dialoga.

¹¹ Flusserjev odgovor na problem množičnih medijev je, da niso diabolčni sami mediji, niti ni vzrok težav logika kapitalizma. Razlog za krizo množičnih medijev je prehodni značaj programov elit, pošiljateljev, ki je posledica neskladja med historično-humanistično informacijo – ki je temelj izobrazbe npr. urednikov TV programa – in formalno informacijo, tj. funkcionalno informacijo v informacijskih sistemih (*Kommunikologie* 328).

¹² Možna bi bila npr. primerjava s konceptom reifikacije poznega Lukácsa.

¹³ Bahtin pravzaprav ne predvidi možnosti dveh avtorjev iste izjave v pravem pomenu besede, saj jo mdr. definira z izmenjavo govorcev – notranje meje v eni izjavi, ki dialoško vključuje predhodne in predvideva prihodnje, niso prave meje (229–282). Flusserjeva tehnološko-slika realizira prav to nenavadno entiteto, izjavo z več avtorji (prim. Vaupotič, *Kdo izbere*).

¹⁴ Navezuje se npr. na spise Martina Bubra.

¹⁵ Flusser etimološko poveže latinsko besedo »ars«, starogrški »τέχνη« in »μηχανή« ter nemško »mögen« s pojmom zvižčnosti kot lastnostjo Odiseja, ki je za Homerja (*Iliada* 2.173) »πολύμηχανος« (*Digitalni* 40).

¹⁶ Opis seveda spominja na *Splet 2.0*, ki ga Flusser ni doživel, bil pa je že zgodnjih sedemdesetih v stiku z newyorškimi umetniki (Steina in Woody Vasulka, Nam June Paik), ki so ustvarjali videoinstalacije zaprtega krogotoka, v katerih je obiskovalcu galerije dodeljena aktivna vloga v celoti umetniškega dela (*Kommunikologie weiter denken* 279). O povezovanju tradicije videa iz šestdesetih in sedemdesetih ter novomedijske umetnosti prim. Bovcon. Glede vprašanja Flusserjeve vizionarske napovedi Svetovnega spleta prim. sklepni del razprave.

¹⁷ V izjemnost medija videa je Flusser verjel tudi leta 1991, kot pričajo predavanja v Bochumu (*Kommunikologie weiter denken*).

¹⁸ Prim. Wardrip-Fruin.

¹⁹ <http://www.alpha60.de/art/love_letters> (28. 4. 2014).

²⁰ Nespregljivo je dejstvo, da je medinstitucionalni dialog praviloma poln nerazumevanja. Dodati je treba tudi, da seveda ne pomeni, da je dialog med samimi sprejemniki tehno-podobe vedno omogočen, npr. v obliki večuporabniškega diskurza, vendar pa je razumevanje imanentno dialoške in multidisciplinarne konstrukcije dela predpogoj za pravilno dekodiranje vsake tehno-slike.

²¹ Rokopis v nemški razčiki – obstajata tudi francoska in angleška – je dosegljiv na spletu: <http://monoskop.org/images/b/bb/Flusser_Vilem_Umbruch_der_menschlichen_Beziehungen_manuscript.pdf> (14. 5. 2014).

²² Samopresejanje kot vključitev drugega je konstitutivno tako za filozofijo Mihaila Bahtina kot Emanuela Lévinasa (Vaupotič, *Philosophy of Mikhail Bakhtin*). Flusserjeva raba izraza intersubjektivnost sledi tej paradigmi in zato pravzaprav ni tipična, npr. omejena na vprašanje konsenza več subjektov.

²³ Flusser, ne da bi navajal, pravzaprav opisuje Benjaminovega angela zgodovine iz 9. teze *O pojmu zgodovine*. V monografiji *Die Schrift* Flusser programsko zavrne urednikov predlog, naj doda seznam literature na koncu, saj zahteva, da njegovo besedilo bralec bere neposredno, na pa da bi ga razumel prek skupnosti avtorjev, ki ji pripada (96).

LITERATURA

- Bahtin, Mihail. *Estetika in humanistične vede*. Ljubljana: Studia humanitatis, 1999.
- Benjamin, Walter. *Izbrani spisi*. Ljubljana: SH - Zavod za založniško dejavnost, 1998.
- Bovcon, Narvika. »Conceptual Passages – Srečo Dragan's New Media Art Projects.« *Proceedings ELMAR-2008: 50th International Symposium*. Zadar, Zagreb: Croatian Society Electronics in Marine, 2008. 483–486. Splet. 29. 4. 2014. <<http://eprints.fri.uni-lj.si/id/eprint/1394>>.
- Bovcon, Narvika & Vaupotič, Aleš & Klemenc, Bojan & Solina, Franc. »'Atlas 2012' augmented reality: A case study in the domain of fine arts.« *First International Conference, SouthCHI 2013, Maribor, Slovenia, July 1–3, 2013*. Ur. Andreas Holzinger et al. Heidelberg etc.: Springer, 2013. Splet. 14. 5. 2014. <<http://eprints.fri.uni-lj.si/2098>>
- Flusser, Vilém. *Digitalni videz*. Ljubljana: Študentska založba, 2002.
- – –. *Does Writing Have a Future?* Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2011.
- – –. *K filozofiji fotografije*. Ljubljana: ZSKZ, Društvo za oživljanje zgodbe 2 koluta, 2010.
- – –. *Kommunikologie*. Frankfurt/M.: Fischer, 1996, 2007.

- — —. *Kommunikologie weiter denken: Die Bochumer Vorlesungen*. Frankfurt/M.: Fischer, ¹2009.
- — —. *Medienkultur*. Frankfurt/M.: Fischer, ⁵2008.
- — —. *(Die) Schrift: Hat Schreiben Zukunft?* Göttingen: European Photography, ¹1987, ⁵2002.
- — —. *Writings*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. Splet. 11. 4. 2014. <http://monoskop.org/images/a/a7/Flusser_Vilem_Writings.pdf>.
- Heidegger, Martin. *Gesamtausgabe. 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Band 7: Vorträge und Aufsätze*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2000. Splet. 10. 4. 2014. <<http://gesamtausgabe.files.wordpress.com/2012/06/heidegger-ga-7-vortraege-und-aufsaeetze-buscar.pdf>>.
- — —. *Predavanja in sestanki*. Ljubljana, Slovenska matica, 2003.
- Jay, Martin. »Cultural relativism and the visual turn.« *Journal of Visual Culture* 1.3 (2002): 267–278. DOI: 10.1177/147041290200100301.
- Link, David. »There Must Be an Angel. On the Beginnings of the Arithmetics of Rays.« *Variantology 2. On Deep Time Relations of Arts, Sciences and Technologies*. Cologne: König, 2006. 15–42. Splet. 12. 5. 2014. <http://www.alpha60.de/research/there_must_be_an_angel/DavidLink_MustBeAnAngel_2006.pdf>.
- Manovich, Lev. *Software Takes Command*. 2008. Splet. 18. 6. 2009. <<http://lab.softwarestudies.com/2008/11/softbook.html>>.
- Schmidt-Klingenberg, Michael. »Die Macht Geht Auf Blöde Apparate Über.« *Der Spiegel*. 19(1989) 8. 5. 1989. Splet. 22. 8. 2011. <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13493913.html>>.
- Snow, C. P. *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. New York: Cambridge University Press, 1961.
- Vaupotič, Aleš. »"I" and "You", Near and Far: Mapping the World on the Internet.« 2010. Splet. 28. 4. 2014. <http://black2.fri.uni-lj.si/humbug/files/papers/vaupotic-ICLA2010/icla2010_24.doc>.
- — —. »Kdo izbere, kaj bralec bere? Kibertekstualna perspektiva.« *Primerjalna književnost* 33.2(2010):151–161. URN:NBN:SI:DOC-40IVWBXU pri <<http://www.dlib.si>>.
- — —. »Philosophy of Mikhail Bakhtin: The concept of dialogism and mystical thought.« *Russian Religious Philosophy and Contemporary Thought - international symposium. Logos* 1.2–3(Fall 2001). 28. 4. 2014 <<http://kud-logos.si/2001/12/14/philosophy-of-mikhail-bakhtin-the-concept-of-dialogism-and-mystical-thought1>>.
- »Vilém Flusser.« *Monoskop*. Splet. Splet. 10. 4. 2014. <http://monoskop.org/Vil%C3%A9m_Flusser>.
- Wardrip-Fruin, Noah. »Christopher Strachey: The first digital artist?« *Grand Text Auto* 1. 8. 2005. Splet. 14. 5. 2014. <<http://grandtextauto.org/2005/08/01/christopher-strachey-first-digital-artist>>.
- — —. »Digital Media Archaeology: Interpreting Computational Processes.« *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. Ur. Huhtamo Erkki & Parikka, Jussi. Berkeley in Los Angeles: University of California Press, 2011. 302–322.
- Zajc, Melita. *Neridna vez: Raba radiodifuzne televizije v Sloveniji*. Ljubljana: ZPS, 1995.

Vilém Flusser's Theory of the Technical Image

Keywords: literature and new media / digital art / visual perception / technical image / Flusser, Vilém

The ideas of Vilém Flusser, his notion of techno-imagination in particular, are tools that facilitate the description of and reflection on the changes which follow from the technological advances in the field of information technologies. The relationships between the historical narrative paradigm—most elaborately realized in the literary communication—and the new world of techno-codes as presented in Flusser's works are scrutinized. The moving pictures, in particular when they are set in motion by the digital information technologies, stand in the centre of Flusser's semiotic exploration of the changes in communication models in the middle of the 20th century. To facilitate their understanding Flusser developed the key concept, technical image, which is at the same time an image, but also unlike the traditional images.

Februar 2014

The “Rebound Effect”: Formal and Structural Influences of Cinema on Italian Literature

Federica Ivaldi

Italian Studies Department, University of Pisa, Italy
federica.ivaldi@libero.it

The “rebound effect” is the deep influence of cinema on literature—not at the thematic level, but at the formal and structural one. This essay offers an overview of this theoretical issue, using Italian literary works as examples (e.g., Pasolini, Tabucchi, and Camilleri).

Keywords: literature and film / Italian literature / narratology / semiotics / narrative technique / intermediality

Intersections, Contaminations, Relations

“Rebound effect” is the syntagma I chose, quoting Genette, to define the particular influence exerted by cinema on literature.

“Unlike the filmmaker, the novelist does not have to put the camera anywhere: he has no camera. It is also true that today, because of a rebound effect of one medium on another, he can pretend to have one” (Genette, *Nouveau discours* 49).

I took this idea as my starting point when I set out to write my book *Rebound Effect*. My aim was to examine the effect of cinema on literature not from a thematic perspective, but from a formal one. The subject that drew my attention was not the relation between a hypotext (a novel or a short story) and a hypertext (a movie), but the interference between the two linguistic and narrative codes.

When discussing cinema and literature, several aspects of their relationship should be considered, at both the diachronic and synchronic levels. Three different phases can easily be identified at the diachronic level. At the beginning of this relationship between cinema and literature, when writing was still the predominant means of artistic expression, movies took inspiration from literary stories by adapting many novels and short stories to the screen. It was the simplest way to ennoble the new medium and

transform it into a new art form. After this initial stage, a great migration of writers and intellectuals from literature to cinema took place. Finally, the same writers, after learning new techniques, began to build stories in a new manner, taking something new from the language of cinema.

After borrowing stories from novels, cinema not only gave back themes and stories to literature, but also provided writers with a number of new techniques and, more importantly, readers with a new kind of sensibility, a new collective imagination, and a new set of interpretative skills.

At the synchronic level, too, there are various kinds of relationships and intersections between literature and cinema. Certainly the first thing that comes to mind is adaptation. The transformation of a written story into a filmed one is the simplest and commonest relationship between the two media and it is also the most studied by both literary and film critics. However, it is not the only potential place for dialogue between the two arts. For one thing, this dialogue also takes place the other way around, with novels adapted from movies or screenplays. Jean Baetens called this practice novelization. Second, it is not uncommon for screenwriters, directors, or even actors to write novels and short stories or for writers and intellectuals to become interested in moviemaking. The third type of intersection is a thematic relationship. One can easily read novels about cinema and its world, just as one can see movies about books and writers.

The final intersection between the two media is less easily recognized, analyzed, and classified. At the same time, it is the most effective and, to me, the most interesting: it is a formal and structural influence that radically changes the way one can imagine and therefore also tell a story. This formal and structural influence is the deepest one that film language can exercise on verbal narration and it represents what I call the "rebound effect." The birth of cinema has effectively changed the status of literature, taking possession of some of its functions (most notably the entertainment function), providing it with some of its expressive means, and ultimately generating a series of important transformations in the literary system.

The script is the privileged point of intersection of the two codes because of its hybrid quality (as Pasolini explained, a script is a hybrid because it is a written text conceived to be performed and visualized on the screen; see Pasolini) and also because of the frequent collaboration of writers with the cinema industry. When a writer approaches this kind of writing, he has to force himself to imagine, visualize, and describe all aspects of the story in terms of visibility. For instance, he will not simply write "Philip was jealous," but will have to imagine the gestures and looks that make this jealousy evident. Like in the theater, the story time and narration time must perfectly coincide: what happens in the diegetic

world has exactly the same duration of its representation on the stage (or on the screen). For writers, this is a writing exercise that often produces a new style that is easier for the reader to imagine like a movie. At the same time, screenplays are more frequently being read as novels: readers are increasingly getting used to a particular style that is more image-based and capable of turning each reader into a director of his own imagination. Thus, scriptwriting practice is very relevant to the rebound effect, from the perspective of both readers and writers.

Time and Space

In their studies of adaptation, several narratology critics (e.g. Chatman, García, and Gaudreault) have compared verbal and audiovisual narrations, highlighting a number of differences in the ways they present and make use of the basic elements that compose a story: character, time, space, narrator, and focalization. In many respects, the structuralist analytical approach to the relationship between literature and cinema is now outdated. Nevertheless, it is true to say that its contribution to the identification of these differences is still valuable, alongside the insight that they are mainly related to distinct approaches to the categories of time and space.

Images and cinema are intrinsically related to the dimension of space because they can (and indeed must) show the setting in one single shot (see Metz; Chatman, *Story and discourse*). In contrast, words and literature are mainly concerned with the time dimension (for a thorough explanation of this, see Ivaldi, chapter 2).

The verb form, by itself, is able to communicate whether an action occurs in the present or in the past, or whether it is real or hypothetical (see Benveniste): the phrase “Sally says” immediately appears different from “Sally said.” In contrast, a cinematic shot can easily show “Sally saying” but it is not able to express temporality without the use of editing and without juxtaposition with other shots and different times.

As Genette (*Figures III*) has thoroughly explained, discourse time is related to the connection between narration and story. The narrative instance can vary the order and frequency of events and the speed of narration. Obviously, both the literary and the cinematic narrator can use these categories, but not in the same way. Even if anachronies are perhaps more frequent in cinema than in literature, the category of *order* is equally useful for both of them and literary and cinematic narrators can choose to present the events of the plot either chronologically or discontinuously. Instead, narrative speed and frequency pose different problems for verbal or audiovisual narration.

As far as the *speed* of literary narrative is concerned, among the four narrative movements that Genette (*Figures III* 129) lists for literature, cinema uses only two: scenes (Narrative Time = Story Time) and ellipses ($NT = 0$; $ST = n$). This is quite obvious, if one considers that it is forced to do this by the nature of the cinematic discourse itself, composed of shooting ($NT = ST$) and cutting ($NT = 0$; $ST = n$).

In a movie scene, narration time perfectly corresponds to story time and the transition from one scene to another—the cut—is effectively a temporal ellipsis. From a purely technical and physical point of view, a film is made of pieces of shots (isochronous and singulative scenes) and temporal ellipses that are sometimes minimal and sometimes more extensive between one piece and another. It is obvious that montage in film is much more than mere ellipsis; in fact, the viewer perceives discontinuous shots as a homogeneous fictional world. Montage can give temporality to the plot because there is a narrative and aesthetic aim that leads to the choice of the pieces to select and to the order in which to insert them into the movie. I argue that literary narrators have learned to produce temporality not only through their usual linguistic links, but also through the spectatorial inferences required by film editing, in an attempt to utilize in the novel a succession of scenes and ellipses similar to that in the movie.

Whereas cinematic language can build the plot using only scenes and ellipses, literary storytelling can also use summaries ($NT < ST$) and descriptions, which are pauses in the story time ($NT = n$; $ST = 0$); in other words, in a novel there is more space for the narrator's discourse and the literary narrator can produce more effect in the reader than the cinematic one. It also seems that narrative *frequency* is managed more easily by words rather than images; for example the phrase: "Longtemps, je me suis couché de bonne heure" ('For a long time I used to go to bed early,' the incipit of *Du côté de chez Swann*) is evidently iterative. To obtain the same effect on the screen, several images are necessary. The phrase, translated into images, would be equal to several shots of a child going to bed. Whereas in literature verbs and adverbs immediately indicate if an action is iterative, singulative, or repetitive, a movie image is always singulative.

This is why Gianfranco Bettetini rightly observed that the main feature of image time is its "hardness," meaning both its illusion of reality and its durability: what people watch on the screen seems to be really happening now in front of them. He said:

For the hardness identified with the illusion of reality produced by the dynamic iconism of the film, you can imagine a possible reduction of its effects, due to the awareness of its artificiality. On the other hand, for the duration you cannot conceive any gradation, because it is neither false nor illusory: the duration exists

and the viewer can only take note of it. The hardness of the duration is typical of the nature of cinema (Bettetini 13–14).

Therefore temporal hardness and spatial concreteness are intertwined with the action taking place on the screen. In comparing the time of the film image and the verb tense, one can make (not perfect but effective) equivalents of the film “present” and the verbal “present continuous,” indicating that the action is happening while one is watching. Rather than a specific tense, the cinematographic image seems doomed to a specific narrative speed and frequency: the film image is always singulative but also isochronous.

What happens when literature calls into question its own space and time categories and tries to imitate the cinematic model? To tell his story like a movie, a writer must employ isochronous scenes and ellipses; perhaps the simplest way is through dialogue, which is supposed to be read at the same speed as it is spoken by the characters. It is very easy to imagine a novel as a movie if it is composed of separate chapters, without explanation or narrative transitions, with a lot of dialogue and very few descriptions.

Montage and dialogues existed in literature before the birth of cinema. The question, then, is which types of cutting and dialogue are really “film-like.” Umberto Eco explained that the real cinematic novel uses “a treatment of temporality as an accumulation of presents,” which offers “a new way of understanding both the sequence and the contemporaneity of events” (Eco 208).

In a “film-like” novel, narration is obtained through a succession and accumulation of separate and intertwined scenes. Story time and narration time occur coincidentally, like in a film shot. Between one scene and another there is an ellipsis (equivalent to the cutting and the splicing of the film) that is usually not justified by the narrator. It is up to the viewer to reconstruct the chronology of the scenes and the cause-and-effect relations between the different actions. Finally, in a “film-like” novel, there is a high level of iconism but descriptions are narrativized as if they were actions, and there are no longer pauses in the story time. For example, in *Agostino*, a short novel by Moravia, descriptions do not interrupt the flow of story time, but they are part of it because they are filtered through the character’s perception.

“Come on, Pisa,” the black man said with buttery boldness, lying down in front of him. He had a boneless voice, womanlike, and as soon as his face was a palm away from Agostino’s, he saw that he didn’t have a flat nose, as you might imagine, but a hooked one, small and crooked on itself like a curl of oily, black flesh, with some kind of clear mole, almost yellow, over one of the nostrils. Even the mouth was not as big as those of the black people, but thin and purplish. He had big round

eyes, pressed by the swelled forehead over which a big mop of sooty hair grew. "Come on, Pisa ... I won't hurt you," he added, putting in the hand of Agostino his own: delicate, with thin black fingers and pink nails. (Moravia 172)

The text says that Agostino sees his opponent and immediately shows the shift of his gaze to him (this is a cinematographic subjective shot, obtained by putting together the shot of the seeing character and the shot of the object observed); then the text describes what Agostino sees and also what he had expected to see. The story time, in the meantime, has not stopped; if Homs has to call to Agostino, repeating "Come on, Pisa," this is because the boy had lingered to observe him. This way, description is not a "pause," as in Genette's traditional classification ($NT = n$; $ST = 0$), but a "scene" ($NT = ST$). It is a *temporalized* description, or *narrativized*, or a *description-tale* according to Pellini's definition, in which "action (in time) and description (in space) coincide" (Pellini 27). Here is a further example:

Saro grabbed the mast with the six fingers of his right hand and then with the six of his left; he lifted and planted it in the hole in the center seat. Then he climbed into the boat, tied the sail lines, and made the rope run: the sail rose up to the top of the mast (Moravia 184–185).

Moravia splits the action of hoisting the sail into its individual components in order to extend narration time (NT) and make it coincident with story time (ST). In fact, this kind of description aims to create isochronous scenes. If he had written "Saro hoisted the sail," the narration time would have been too short compared to the story time; however, the detailed description of the action occupies a time much closer to the time of the diegesis.

Many of the latest commercially popular novels seem like simplified screenplays (and as such they are easily and rightly accused of flirting with selling their film rights), but there are also many good examples of a cinematic way of writing. For this purpose, Antonio Tabucchi's first work, *Piazza d'Italia*, is very interesting. The Italian writer stated that, while writing his novel, he read *Film Form* by Eisenstein and was very impressed.

I had written the manuscript of my first book, *Piazza d'Italia*, in a very traditional way; and then I used Eisenstein's teachings to "edit" this novel in a cinematographic way. It was very experimental and very pragmatic at the same time. I cut each sequence, I wrote each shot on my sheets with scissors, I arranged them on the tiled floor, and then I mounted them for "time displacement," "visual sequence," "analogic rhyme," "metaphorical recall," "sensory correspondence," collages similar to those I had discovered reading Eisenstein's *Film Form*. It was great fun and it really resembled editing with pieces of paper instead of pieces of film (Tabucchi, *Écrire* 18).

In the novel there are some traces of this crude cutting, which is first a physical rather than a conceptual or an aesthetic process: the first chapter of the “third act” (“act” is, significantly, the term chosen to designate the sections of the book) ends in a sudden and strange way. The last punctuation mark of the chapter is a colon, and the last paragraph introduces an unresolved proposal and an interrupted memory. The next chapter, indeed, opens *in medias res* with a suspended phrase, after an abrupt temporal and spatial cut.

“I have a proposal,” he said, “but we’ll talk tomorrow.” ... He stood up and went home. He thought about that night ten years before, an identical evening, when he had gone to Asmara and announced:

2. THE TODDE

“I got a job,” Garibaldo announced. (Tabucchi, *Piazzu* 123–124)

As he stated, Tabucchi followed Eisenstein’s theories, and made his novel “experimental not only from the point of view of the language, but above all as far as the writing process is concerned” (*Écrire* 18). The Russian theorist conceived montage, the real essence of the cinema, as a specific aesthetic and intellectual use of film editing; in *Film Form*, he explained that cutting and editing are more than just expunging a scene or a moment: the “collision” of shots could be used, through a “linkage” of related images, to manipulate the spectator’s emotions, create film metaphors, and multiply the sense. His “theory of attraction assembly” or “montage of attractions” is conceived as a production of sense, an interpretation of reality, a construction of a discourse that grows thanks to the sum of its parts.

Instead of the static reflection of the given event, and the possibility to resolve it uniquely through the actions logically linked to that event, the Russian theorist introduced a new procedure: the “free contagion” of actions, arbitrarily chosen and autonomous, but also oriented towards a specific final thematic effect. In his novel, Tabucchi imitates this kind of montage in which the virtual shots, separate and autonomous, generate associations and involve the viewer’s imagination in the reconstruction of the wholeness, activating his emotional and intellectual process in an extraordinary way. From Eisenstein, Tabucchi learned “analogical association” (which compares similar situations multiplying the sense), “time displacement,” and “repetition” (which describes the same event twice, in order to highlight the value and create a crescendo of intensity); by utilizing these techniques, the writer creates connections between the events and multiplies the sense. For example, the same event opens and closes the novel: a strong analepsis anticipates Garibaldo’s death, opening the book:

“The stone slipped from his hand and it rolled up to the rivulet of the fountain in the square. A smirk remained frozen on his face ... Asmara came running, barefoot, dressed in an incredible apron with two huge strawberries embroidered on the pockets, and she crossed the square in a rush” (Tabucchi, *Piazza* 11–12).

The first scene is finally explained and organized in the last scene, when the event repeats itself.

Pushed by the certainty she rushed outside, wiping her hands on her apron, which had two huge strawberries embroidered on the pockets. She lost a slipper at the gate and, to avoid stopping to put it back on, she threw away the other one with a kick.

“Comrades, this is the only answer!” Garibaldi shouted.

Asmara came out at the end of the square and she moved forward running.

She was making ample signs with her arms in despair. “Garibaldi,” she shouted We heard a shot, just one. Garibaldi broke the embrace of the statue and he slowly turned in on himself. He opened his raised fist and the stone rolled on the square. While he walked after it he gurgled something, but only a few of them heard him. (145)

The repetition of the scene, with similar and recognizable shots, forces the reader to rethink the entire story and reorder the chronology. Meanwhile the asynchronous sound (Garibaldi’s words are superposed on the image of Asmara) ironically reveals the novel’s message: fate is inevitable.

Narrator and Ellipsis

What is the narrative role that the special status of the film narrator suggests to writers? Is the “ellipsis of the author’s voice” conceptualized by Beach (in 1932), Magny (in 1948), and more recently by Cohen (in 1973 and 1990) really possible in literature—an ellipsis that is understood as a mere imitation of the silence into which a director seems to be forced by images? My argument is that such ellipsis of the author’s voice is not possible, but a voluntary silence of the narrator could occur. In fact, the camouflage of the narrator produces a literary work that “seems to be narrated from itself,” although in a completely different way compared to the theories of French Naturalism and Italian Verismo.

Starting from Benveniste’s celebrated opposition between *histoire* and *discours*, story and discourse, it is clear that no story can exist without a discourse and a storytelling instance. It is obvious that, if the linguistic code of this storytelling changes, the storyteller’s role will change too. Whereas

the literary storyteller must deal only with words and can only *tell* a story, the film narrator is forced to manipulate different codes and he must *show* an action rather than tell it. Whereas verbal language clearly bears the trace of the teller (by the deictic system) and indicates temporal relationships between the story and discourse (by the verbal system), the movie narrator does not show himself. “In that regime of *showing* (monstration) ... the discursive instance is less apparent than in a written tale. Events seem to tell their own stories. Yet this is misleading, because without any mediation there would have been no recording and we would not have seen the events at all” (Gaudreault and Jost 45). As André Gaudreault explained, the cinematic narrator is a “meganarrator” because he has to operate in two different ways: he must compose and film the scenes that form the movie while they are played by actors, and he must cut and edit these scenes in order to ordinate different times and spaces and to give sense to the story.

The film storyteller splits himself and his own work in two: the “monstrator” takes into account the visual appearance and the temporal “hardness” of the image; like a painter or a theater director, he acts in the frame. Then, as the literary storyteller, the “narrator” introduces the distinction between temporal levels and manages the plot through editing. All scenes take place in the present, and only the montage can give temporality to the plot.

The dual nature of this meganarrator may be one of the most useful keys to recognizing which are the most cinematographic types of montage within the general phenomenon of literary plot. It is also useful to give the right value to certain effects of visual framing and to identify a conscious use of film rhetoric on the page and the attempt to reproduce some typical operations of the cinematic meganarrator.

If the writer pretends to have a camera, he must virtually place it (as a virtual microphone) someplace within the *diegesis*. Among the other rebound effects, there are three ways of pretending to write with a virtual camera: the limitation of the image by a frame, the anchorage of an image to an optical point of view well positioned in the diegetic space, and the attempt to reproduce several codified effects of montage through words.

There are some examples of these in *Teorema* by Pier Paolo Pasolini; this is a very peculiar novel, written while he was filming a movie of the same name and plot. Despite what one might think, this is not the screenplay of the movie (which was written separately), but it clearly conveys the experience of the set and, above all, the imagination required in movie creation. The novel tells the story of an upper-middle class family with very traditional roles, habits, occupations, and certainties.

At the beginning of the story, a mysterious Visitor appears in this family’s life—nobody knows where he is from, who he is, or why he has

come—and by means of his behavior, he reveals the roles, constrictions, and false beliefs of all the family members. The Visitor has evident god-like peculiarities and his arrival seems to be an “epidemic” visit, in the etymological sense, of a Greek divinity. After having shocked the family and destroyed its routines, the Visitor leaves as suddenly as he had arrived. At the beginning of the story, the family receives a telegram announcing the arrival of the mysterious Visitor: “The father looks up from the bourgeois newspaper he is reading, and he opens the telegram, which says: ‘I’LL BE WITH YOU TOMORROW’ (the father’s thumb covers the sender’s name)” (Pasolini, *Teorema* 904). To maintain the mystery that is so important in the divine characterization of the Visitor, the reader must not know his name.

But is it really necessary, on the written page, to specify that the sender’s name is blocked by the father’s thumb? Because the reader cannot physically see the telegram, reticence would be enough to ensure that the Visitor’s name remains anonymous. This is a good example of the writer’s desire to frame a virtual image by giving, in brackets, a real indication of direction.

Something similar occurs at the end of the book. After giving his factory to his workers, the father decides to strip off his clothes in the train station—a symbol of his abandonment of all bourgeois conventions and rules—and the reader’s attention is directed to his naked feet, much like a detail shot.

As if defeated and grateful, he diligently begins to take off his beautiful light coat, a flawless work of English origin—and lets it fall at his feet, where it collapses like something dead and soon becomes unknown to him; the jacket shares the same fate, followed by the pullover, the tie, the shirt ...

The same way, first the undershirt falls over the other clothes, then the trousers, the underpants, the socks, and the shoes. Eventually two bare feet appear next to pile of clothes: they turn and, at a slow pace, they move away along the grey and polished floor of the platform roof, in the middle of the crowd that surrounds him, with their shoes on, alarmed and silent. (Pasolini, *Teorema* 1048)

The reader imagines the father stripping, then shifts his attention from the long shot of the man to the detail of the pile of clothes that accumulate at his feet. The description seems to be written by the setting down of a virtual camera that shows, with a deep-focus shot, both the father’s naked feet and the shod feet of the crowd watching the scene. The symbolic opposition between “naked” and “shod” becomes more significant thanks to the use of a close-up, the most useful shot for transmitting this rhetorical value.

Given the particular location of the shooting, the virtual frame is not neutral but, to borrow from Jost, “ocularized”: the marked point of view chosen to broadcast the representation has a greater value on the page,

where the foyer is not necessary. In his novel Pasolini alludes to virtual scenes using tones, brands, and phrases identical to those he used in the script: he demands that the reader transform words into cinematic images while he is reading. In order to signal the intention to resume two successive stages of the same action with two different camera angles in the screenplay, Pasolini changes only the setting:

XXXVII HOUSE: DAY INTERIOR

The two nurses carry her out.

XXXVIII GARDEN AND ROAD: DAY EXTERIOR

The nurses take the girl outside, into the street. (Pasolini, “Teorema” Script 3119–3120)

Here there are different settings but the same action: the match-cut ensures the continuity of the story and ties one image to another. In the novel, Pasolini often does the same thing in passing from one chapter to another.

So, still with his amazed and mean smile on the lips—he enters the house.

Leaving the garden to its light—here the father goes back fumbling, walking again through the reverse route, to the inside of the house, up to the entrance of the corridor sadly illuminated by electric light. (Pasolini, “Teorema” Novel 935–936)

Thus some passages of *Teorema* (the novel) are constructed that simulate typical phenomena of narrative mounting, as encoded by Metz in his “large syntagmatic category of the image track.” For example, the artistic vocation of the child is described in synthesis through short scenes separated by typographical white spaces (virtual cuts): this technique is interesting because it imitates the “episodic sequence” codified by Metz, chronologically ordinated and useful to give a summary. By showing similar but not identical scenes several times, narration cracks the temporal hardness of the image to suggest the iteration and continuity of the action, even if each scene remains in the present.

Pietro is leaning on blank sheets of paper. He’s drawing. (Pasolini, “Teorema” Novel 1006)

Pietro is still drawing. (1006)

Pietro is still bent drawing. (1007)

Still hunched over the sheets, Pietro tests new techniques. (1008)

The script functions exactly the same way, providing the shot indication in each case:

XL GARDEN AND HOUSE: EXT. / INT. DAY.

The son is bent over the sheets, drawing, turned away, so fierce and intent that he forgets that he is alone and speaks loudly.

XL/A GARDEN AND HOUSE : EXT. / INT. DAY.

The son is still drawing.

XL/B GARDEN HOUSE: EXT. DAY.

Still bent drawing.

XL/C GARDEN HOUSE: EXT. / INT. DAY.

Bent over the large sheets. (Pasolini, "Teorema" Script 3120–3121)

Elsewhere in the novel, Pasolini uses techniques similar to those described by Metz. The first four chapters of the novel, short scenes dedicated to presenting the characters, combine themselves to form the perfect equivalent of a "bracket syntagma," a sequence where the contained elements do not in any way represent a narrative temporal continuity, but instead produce a common theme. Here, parallel and simultaneous scenes show the activities of all the protagonists and then converge into an "establishing shot" that shows the family finally gathered together around the table. Thus, the virtual camera conceptualizes an idea of bourgeois life.

In another passage of the novel, the novelist imitates a cinematic summary or, according to Metz's definition, an "ordinary sequence" in which he recounts Emilia's journey from the family house to her farmhouse. It is easy for the reader to imagine each scene like a shot because of the use of the present and the high iconism of the style.

With a large cardboard suitcase in hand, Emilia leaves the house, closing the door behind her ... she climbs down the stairs on tiptoe ... she walks along the stretch of path that runs through the garden ... here she is on the road ... she walks through the long straight road of that perspective, slowly, struggling with her suitcase—which she shifts from one hand to another every now and then—until she shrinks, far away, and disappears.

She reaches a big circular square, with a central green flowerbed, and around it a fan of streets that all open up the same way, with the same perspectives ... [the tram] leaves again with a new load, getting lost in one of those streets that originate from the big and crowded circus going towards a deep end of hanging mists.

Emilia is sitting under another platform roof ... the vehicle approaching now is a big, old, almost disused bus.

The bus stops in a small square on the edge of a town (Pasolini, "Teorema" Novel 981–983).

In general, the entire novel is built through small scenes, independent and nearly isochronous, which are separated by spatial and temporal el-

lipses that must be filled in by the reader, just as he must do while watching a movie.

From Reader to Spectator (and Return)

What are the new roles and skills of the reader, the different “encyclopedias” he now needs to refer to, and the changed nature of his expectations in terms of his perception of the novel? A few years ago during an interview discussing the influence of cinema on his writing, I asked Andrea Camilleri what kind of collaboration he demands of his readers. Commenting on a novel seemingly far removed from the cinematographic model, he answered that sometimes the narrator has to leave space to the reader and ask for his collaboration in the visualization of characters and, above all, in the creation of all the missing connections. From this point of view, the influence that cinema has on Camilleri (like on Pasolini) is not only visual or formal, but it even becomes structural because it affects the construction of the narrative and the relationship between story and plot. Camilleri added that if the reader was not also a viewer accustomed to cinematic language and narrative techniques, he would not have the “visual/interpretive expertise and tools” that are now also indispensable to reading literary novels. Indeed, in his perspective, today’s readers are much better equipped to engage with literary narrations characterized by ellipses and a highly disjointed temporality. Before cinema had become a widespread sort of “native language,” the majority of readers did not possess the mental tools necessary for such an engagement. In other words, a collaboration exists between text and reader that originates from this “visual training” acquired from a direct engagement with media rather than literary texts (Camilleri, *Intervista* 299–300).

It is with a similar narrative agreement that Camilleri wrote his *Il birraio di Preston*, which appears to have very little to do with cinema. Set in 1864, the novel tells the story of the grand opening of the Caltanissetta theater, following the adventures of numerous characters in different scenes, each of which occupies a chapter. The chapters are not in chronological order and several of them take place simultaneously. A reader that is accustomed to perceiving the narration through images will certainly be able to infer connections and create order between different scenes. *Il birraio di Preston* is a mocking text that spells out its mechanism only at the end of the book, in a very strange chapter: despite being the last one, it is titled Chapter One and closes as follows: “But we will extensively discuss this episode and others still unknown in the chapters to come” (Camilleri, *Birraio* 232).

After the index, in an ironic *postscript*, the author makes fun of his narrator, the reader, and the narrative agreement they seemed to arrange. Chapters are not chronologically ordered and several of them narrate simultaneous events. A reader accustomed to narrations conveyed through images will certainly be able to infer relations and bring (or create) a narrative order rearranging the scenes in a mental narrative sequence.

“Arriving at this time of night, meaning the index, the surviving readers will certainly have realized that the succession of chapters arranged by the author was just a simple proposal: in fact, if he wants, each reader can establish his own personal sequence.” (Camilleri, *Birraio* 232)

If readers can actually replace the text as they wish, the narrator’s role is immediately questioned. As Camilleri suggests, a new narrative agreement was born when readers learned to fill in the gaps in cinematic storytelling, rearrange the chronology of events, and draw conclusions from missing information. This is possible because the cinematic code and movie storytelling have deeply changed the imaginations of writers as well as those of readers, turning each of us into a “homo cinematograficus”:

The homo cinematographicus looked at the threshold of the new century and travelled for decades at the light speed of cinema. It was weaned by it, fed in a sentimental and cultural sense, educated and driven to new worlds ... The entire mapping of twentieth-century human DNA reveals branched presences of the cinematic gene, but also of genes that form his vision, coming from farther away. He is the last link in the chain of evolution of an earlier species, which I like to call “icononauts,” or travelers through images, which date back to the first appearances of Leonardo and to the great geographical discoveries. (Brunetta 14–15)

BIBLIOGRAPHY

- Baetens, Jean. “La novellisation, un genre contaminé.” *Poétique* 138.2 (2004): 235–351.
- Beach, Joseph Warren. *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1932.
- Benveniste, Emile. “Les relations de temps dans le verbe français.” *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966. 237–250.
- Bettetini, Gianfranco. *Tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi*. Milan: Bompiani, 2000.
- Brunetta, Gianpiero. *Il viaggio dell'icononauta*. Venice: Marsilio, 1997.
- Camilleri, Andrea. *Il birraio di Preston*. Sellerio: Palermo, 1998.
- Camilleri, Andrea, and Federica Ivaldi. “Intervista.” *L'immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema e altre visioni*. Eds. Matteo Colombi and Stefania Esposito. Rome: Meltemi, 2007. 292–309.
- Chatman, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. New York: Cornell University Press, 1990.

- — —. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. New York: Cornell University Press, 1978.
- Cohen, Keith. *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- — —. *Writing in a Film Age: Essays by Contemporary Novelists*. Niwot: University Press of Colorado, 1991.
- Eco, Umberto. "Cinema e letteratura: la struttura dell'intreccio" (1962). *La definizione dell'arte*. Milan: Mursia, 1968. 201–208.
- Eisenstein, Sergei Mikhailovich. — "Монтаж аттракционов." 1923. *The film Sense*. Transl. by Jay Leyda. New York: Hartcourt, 1942.
- Garcia, Alain. *L'Adaptation, du roman au film*. Paris: IF, 1990.
- Gaudreault, André. *Du littéraire au filmique: Système du récit*. Paris: Klincksieck, 1988.
- Gaudreault, André, and Francois Jost. "Enunciation and Narration." 1990. *A Companion to Film Theory*. Eds. Toby Miller and Robert Stam. London: Blackwell Publishing Ltd., 2004. 45–63.
- Genette, Gerard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- — —. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.
- Ivaldi, Federica. *Effetto Rebound*. Pisa: Felici, 2011.
- Jost, François. *L'Œil-caméra. Entre film et roman*. Lyon: Presses universitaires, 1987.
- Magny, Claude-Edmonde. *L'âge du roman américain*. Paris: Seuil, 1948.
- Metz, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Klincksieck, 1968.
- Moravia, Alberto. "Agostino" (1943). *Romanzi Brevi*. Milan: Bompiani, 1953.
- Pasolini, Pier Paolo. "La sceneggiatura 'come struttura che vuol essere altra struttura'" (1965). *Saggi sulla letteratura e sull'arte II*. Milan, Mondadori, 1999. 1489–1503.
- — —. "Teorema" (1968 Novel). *Romanzi e racconti II*. Milan: Mondadori, 1998. 891–1067.
- — —. "Teorema" (1968 Script). *Per il cinema I*. Milan: Mondadori, 2001. 1083–90 and 3119–25.
- Pellini, Pierluigi. *La descrizione*. Bari: Laterza, 1998.
- Proust, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris: Bernard Grasset et Gallimard, 1913.
- Tabucchi, Antonio. "Écrire le cinéma." *Le cinéma des écrivains*. Ed. Antoine De Baecque. Paris: Cahiers du Cinéma, 1995. 8–21.
- — —. *Piazza d'Italia* (1975). Milan: Feltrinelli, 2003.

Odbojni učinek: formalni in strukturni vplivi kinematografije na literaturo

Ključne besede: literatura in film / italijanska književnost / naratologija / semiotika / pripovedna tehnika / intermedialnost

Študija preučuje daljnosežni vpliv filmskega jezika na literarno pripovedništvo; opredeljuje ga s konceptom, ki ga Gerard Genette definira kot »odbojni učinek enega medija na drugega«. Kaj se zgodi, ko začne literatura prevpraševati kategorije lastnega prostora in časa, pri čemer poskuša imiti-

rati filmski model? Kako lahko literarni opis vzdrži vizualni napad filmske naracije? Kakšne so povezave in razlike med realizmom literature devetnajstega stoletja in novim ikoničnim realizmaom, ki ga je uvedla filmska naracija? Kakšna montaža in dialogi so resnično »filmski«? Kakšna je narativna vloga, ki jo posebni položaj filmskega pripovedovalca narekuje drugim piscem? Je v literaturi elipsa avtorskega glasu resnično mogoča, kot imitacija tišine, v katero režiserja na videz prisilijo podobe? In posledično, kakšna je nova vloga bralca v doživljanju romana; kakšne veščine in znanja se zahtevajo od njega? Ali novo podobje, ki ga ustvarja kinematografija, ustvarja spremembe v bralčevem horizontu pričakovanj? Rojstvo kinematografije je spremenilo status literature tako, da je prevzelo nekaj njenih funkcij, obenem pa jo obogatilo z novimi izraznimi sredstvi in naposled ustvarilo številne spremembe v literarnem sistemu. Pričujoči članek ponuja teoretski vpogled v »odbojni učinek«, pri čemer kot primere uporablja dela iz italijanske literature (Pasolini, Tabucchi, Camilleri).

Februar 2014

Spremembe v recepciji filmskih adaptacij literarnih del v slovenski kinematografiji

Matevž Rudolf

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
matevz.rudolf@gmail.com

Članek analizira nekatere zapise, s katerimi je strokovna javnost ocenjevala razmerja med literaturo in filmom v slovenski kinematografiji. Filmske adaptacije literarnih del so bile v slovenskem prostoru nemalokrat predmet številnih polemik. V obdobju pred osamosvojitvijo Slovenije je na recepcijo filmskih adaptacij literarnih del pogubno vplivalo dejstvo, da je bilo kar 41 % filmov posnetih na podlagi literarnih del. Število filmskih adaptacij se je v poosamosvojitvenem obdobju precej zmanjšalo (na 20 %), v zadnjem desetletju pa filmske adaptacije presenetljivo dobivajo veljavo med kritiki in strokovno javnostjo.

Ključne besede: literatura in film / slovenska kinematografija / slovenska književnost / filmske priredbe

Slovenske filmske adaptacije literarnih del v letih 1931–1990

Stanko Šimenc je leta 1983 v monografiji *Slovensko slovstvo v filmu* zapisal, da »ko preučujemo razvoj slovenskega filma, ne smemo mimo dejstva, da črpa svojo življenjsko moč tudi iz slovenske literature in da je prav z ekranizacijo naših književnih del pognal svoje korenine« (Šimenc, *Slovensko* 26). Za potrebe prvega slovenskega zvočnega celovečernega filma so razpisali javni razpis za scenarij in nanj pozvali priznane slovenske pisatelje, saj izkušenih filmskih scenaristov pri nas tisti čas pač ni bilo. Novembra 1948 so tako premierno predvajali prvi slovenski celovečerni film z naslovom *Na svoji zemlji* (režija: France Štiglic), ki je nastal na podlagi novele *Očka Orel* pisatelja Cirila Kosmača. Uspeh filma je bil izjemen (po nekaterih ocenah si je film ogledalo več kot 400.000 gledalcev), tudi zato so se filmski ustvarjalci v prihodnjih letih zelo pogosto posluževali adaptiranja literarnih del. V nadaljnjih dvajsetih letih slovenske kinematografije je skoraj vsak drugi slovenski film nastal na podlagi literarnih del. Slovenska kinematografija se je torej v svojih začetkih, podobno kot v nekaterih dru-

gih nacionalnih kinematografijah, res močno navezovala na uveljavljeno domačo književnost. Po mnenju nekaterih filmskih in literarnih zgodovinarjev celo v preveliki meri.

Ko je leta 1968 revija *Ekran* ob dvajsetletnici slovenskega filma nekaj pisateljev in intelektualcev povprašala, kaj menijo o slovenskem filmu, je bilo podanih precejšnje število mnenj, ki so se navezovala prav na problematično razmerje med domačo književnostjo in sedmo umetnostjo. Marjan Rožanc je svoje nezadovoljstvo s slovensko kinematografijo izrazil z besedami: »Slovenci mislimo in čustvujemo izključno v besedi, literarno in zaprto, nikakor pa ne v sliki, filmsko in odprto« (Rožanc, *Filma* 172). Povzetek mnenj drugih pisateljev je v zgoščeni obliki podal filmski publicist in teoretik Zdenko Vrdlovec:

»Lahko bi sestavili približno takšno podobo 'problematičnega' razmerja med filmom in literaturo: zgodovinsko in ideološko je bila ta zveza zastavljena domala kot imperativna in 'fatalna' (Borova 'odgovornost pisatelja za usodo napredne filmske umetnosti'), saj je bila njena posledica tudi ta, da so bili filmi bolj napisani kot pa režirani (Koch) in da so scenaristi 'literalizirali' tudi tedaj, kadar film ni temeljil na literarni predlogi (Zupan); če je film takšno predlogo poskušal modernizirati oz. prilagoditi bolj svojemu kot pa literarnemu občinstvu, ni bil dovolj inventiven in dosleden (Kos); vselej, kadar je poskušal biti sodoben, pa je bil zapoznel v odnosu do aktualnega stanja 'kritične družbene zavesti', literature in umetnosti (Kermauner)« (Vrdlovec, *Knjiga* 87).

Znano dejstvo, da Slovenci v krogu nacionalnih umetnosti za film nimamo spoštljivega mesta, je nekaj let kasneje (1973) v reviji *Ekran* še zaostril in poglobil Dušan Pirjevec z naslednjimi besedami:

Tvegamo torej domnevo, da teče nepretrgan nesporazum med filmom in našo slovensko kulturo, ki je očitno takšna, da se s filmom nekako ne more zares sprijazniti. /.../ Kriza slovenskega filma je po vsem videzu izjemno resna in težka zadeva, saj dokazuje, da se ni nič bistvenega premaknilo v temelju naše kulture: to je še vedno knjižna kultura oz. kultura knjige z vsemi implikacijami, ki jih ima ta pojem. Nesreča je v tem, da se knjižna in filmska kultura srečujeta na isti ravni in stopata bodisi v opozicijska bodisi v solidarnostna razmerja. Načeloma namreč film ni nasprotje knjižne kulture, je nekaj drugačnega od nje (cit. iz Šimenc, *Panorama* 99).

Filmske adaptacije literarnih del so bile v slovenskem prostoru nimalokrat predmet številnih polemik, pogosto so filmski kritiki prav literarne predloge navajali kot glavni razlog za vse težave slovenskega filma, kljub temu da je slovenska kinematografija s pomočjo domače književnosti dosegla nekaj svojih vrhuncev, npr.: *Ples v dežju* (1961, Boštjan Hladnik po romanu Dominika Smoleta), *Cvetje v jeseni* (1973, Matjaž Klopčič po pove-

sti Ivana Tavčarja) in *Nasvidenje v naslednji vojni* (1980, Živojin Pavlović po romanu Vitomila Zupana). Za še posebej plodno pa se je izkazalo razmerje med slovensko literaturo in filmom v segmentu mladinskega filma: npr. *Kekec* (1951, Jože Gale po povesti Josipa Vandota), *Sreča na vrvi* (1977, Jane Kavčič po povesti Vitana Mala) in *Poletje v školjki* (1986, Tugo Štiglic po povesti Vitana Mala). Navkljub takšnim uspehom je med kritiki in teoretiki vladal konsenz, da se mora slovenski film brezpogojno osvoboditi literarnih spon.

V slovenskem prostoru ob posameznih neuspešnih filmskih adaptacijah ni mogoče zaznati pretirane skrbi za samo literarno delo. Če se v okviru svetovne kinematografije filmske adaptacije včasih še vedno poimenuje z izrazi, kot so bastardizacija, deformacija, izneverjanje, oskrnjenje, vulgarizacija ali celo onečaščenje literarnega dela, takšnih opisov pri nas večinoma ni bilo. Prav nasprotno. Več pozornosti je namenjene sami filmski umetnosti, ki so jo nekateri teoretiki in publicisti označevali kot žrtev literature, ki filme nasilno »litalizira« (Rudolf 428). Za takšno negativno recepcijo sta bila odločilna predvsem dva dejavnika.

Iz tabele št. 1 je razvidno, da je bilo v obdobju med letoma 1931 in 1990 posneto kar 41 % filmov na podlagi literarnih del.¹ Prav zaradi takšne kvantitete so se mnogokrat pojavili očitki, da ni slovenski film nič drugega kot pastorek literature. Če natančneje pogledamo obdobje med letoma 1931 in 1990, lahko ugotovimo, da je pri 50 filmskih adaptacijah literarnih del od izida literarne predloge do filmske premiere v povprečju preteklo okoli 24 let. Večina filmskih adaptacij je bila namreč posneta po preverjeni kanonski literaturi ali pa so se ustvarjalci predpisano naslanjali na (socialno)realistične tekste. Prav zato so se začeli pojavljati očitki, da se slovenski film ukvarja z eno in isto ideološko obarvano (socialno) tematiko, ki se navezuje na čas druge svetovne vojne pri nas in takšne zgodbe gledalcev postopoma niso več vznemirjale. Zato ni presenetljivo, da se je v slovenskem kulturnem prostoru utrdila misel, da literatura slovenski film odmika od sodobnosti, saj ideološki diskurz načeloma ni dovolil obravnave aktualnih perečih tem. Tudi zato so bili tisti filmi, ki so se oprli na takrat aktualna oz. pred kratkim izdana literarna dela, med filmskimi kritiki zelo dobro sprejeti, npr.: *Ples v dežju*, *Grajski biki* (1967, Jože Pogačnik po romanu Petra Kavaljarja) in *Sreča na vrvi*.

Tabela št. 1: Odstotek filmov, posnetih po literarnih predlogah v slovenski kinematografiji

Raziskovano obdobje	Število vseh filmov	Število filmskih adaptacij literarnih del	Odstotek filmskih adaptacij	Povprečno število let od izida literarne predloge do filmske premiere
1931–1990 (predosamosvojitveno obdobje)	121	50	41 %	24 let
1991–2013 (poosamosvojitveno obdobje)	106	21	20 %	7 let
1931–2013 (skupaj)	227	71	31 %	19 let

Drugi, še pomembnejši, dejavnik pa je nesporno dejstvo, da je književnost v tem obdobju pomenila kanal, po katerem je v slovenski film vdiral ideološki vpliv, saj je bil nadzor nad produkcijo filma lažji, če je le-ta temeljil na literarni predlogi. Kot ugotavlja Barbara Zorman (243), je bil ta predvsem razviden v procesu izbire »primernih« literarnih del, izbranih v najrazličnejših »programskih komisijah«, ki so filmsko umetnost prežemale z enoznačnimi ideološkimi pripovedmi. Peter Stankovič v monografiji *Rdeči trakovi: reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu* v obdobju med letoma 1948 in 1991 našteje 26 t. i. partizanskih filmov, se pravi tistih, »ki se v kakšnem pomembnejšem segmentu dotikajo časa druge svetovne vojne pri nas« (42). Med njimi je natanko polovica nastala na podlagi literarnih del. V tistem času režiserji k načrtovanim filmskim adaptacijam literarnih del večinoma torej niso pristopali zaradi avtonomnega umetniškega zanimanja, temveč so delovali predvsem kot izvrševalci določene programske sheme. Zdi se, da je prav v tem dejstvu glavni razlog za problematične kritike o pogubnem vplivu, ki ga ima literatura na slovenski film. Če bi filmski ustvarjalci imeli priložnost, da bi lahko popolnoma svobodno izbirali, katera besedila bi adaptirali, bi razvoj slovenske kinematografije nedvomno potekal veliko bolj raznovrstno in bi opazneje sledil inovacijam evropskih filmskih poetik, sama tematika filmov pa bi bila verjetno v večji meri povezana s sodobno tematiko.

Navedimo samo nekaj primerov. Režiser Boštjan Hladnik je leta 1986 posnel mladinski film *Čas brez pravljič* po istoimenski povesti Boruta Pečarja iz leta 1975. Hladnik je v nekem intervjuju jasno potrdil domneve, da je bila adaptacija tako rekoč naročena oziroma celo zapovedana:

»Vsi so mi govorili, da sem jaz edini, ki ni posnel 'partizanskega' filma. Moj odgovor je praviloma bil, seveda tudi kot izgovor, da doslej še nisem našel pravega teksta. Tako sem se iz raznih razlogov, predvsem pa intimnega, odločil za film *Čas brez pravljic*. Scenarij je napisal Željko Kozinc in scenarij je bil povsem v redu, toda meni ni kaj posebej odgovarjal, ni mi bil blizu. Adaptiral sem ga in skušal vnesti razsežnosti, ki so del mojega razumevanja sveta in življenja« (Furlan in Kozole 23).

Žal Hladniku tovrstni poskus ni uspel in sam film se ni prikupil ne gledalcem ne kritikom. Če se ozremo na Hladnikov izvirni avtorski opus, je res nekoliko nenavadno, da je posnel »partizanski mladinski film«, ki je bil poleg tega nenavadno ideološko obarvan. Eminentna figura slovenskega filma Boštjan Hladnik je bil vendarle pionir slovenskega modernističnega filma, ki je v slovenski prostor vnesel prvine francoskega novega vala. Njegov v vseh pogledih inovativen celovečerni prvenec *Ples v dežju* velja za enega najboljših slovenskih filmov vseh časov,² nastal pa je na podlagi modernističnega romana Dominika Smoleta z naslovom *Črni dnevi in beli dan* (1958). Če *Ples v dežju* primerjamo s *Časom brez pravljic*, že po nekaj kadrih opazimo očitno razliko in podučeni gledalec lahko takoj razbere, da scenarij za filmsko adaptacijo mladinske povesti režiserju nikakor ni ustrezal.

Drugi zgovorni primer izmed mnogih drugih je še film *Doktor* (1985, Vojko Duletič po romanu Janeza Vipotnika). Po poročanju Milana Ljubića (71) je Mitja Ribičič, tedanji predsednik Socialistične zveze delovnega ljudstva Slovenije, leta 1978 direktorju Viba filma predlagal, da posnamejo celovečerni igrani film o dr. Vladimirju Kantetu, ki je bil med okupacijo vodja političnega oddelka ljubljanske policije, a je v resnici Osvobodilno fronto obveščal o akcijah in ofenzivah, ki jih je okupator pripravljala, da bi zatrl uporniške partizane. Na to pobudo je Janez Vipotnik napisal roman o Kantetu, ki bi ga filmski ustvarjalci sami adaptirali v filmski scenarij. Leta 1982 je tako pri založbi Borec izšel Vipotnikov roman s preprostim naslovom *Doktor*, ki je bil podlaga za scenarij, pod katerega se je podpisal Vojko Duletič, sicer tudi režiser filma. Duletič je sicer filmu pustil močan avtorski pečat svoje filmske poetike (s tem pa vsaj delno prekrizal načrte naročniku), a kljub temu ne moremo mimo dejstva, da gre za naročen film.

Podobno se je zgodilo tudi s filmom *Živela svoboda* (1987, Rajko Ranfl po romanu Miloša Mikelna). Peter Milovanovič Jarh (137) je zapisal, da je Bojan Štihi, kot umetniški vodja Viba filma, opozarjal, da je v slovenski kinematografiji dovolj tragičnih povojnih zgodb, zato je predlagal filmsko adaptacijo Mikelnovega romana, ki bi v partizanske filme vnesla nekoliko bolj satirično-humoristične tone. A kot kažejo podatki o gledanosti tega filma v kinematografih (uradno je bilo zabeleženih zgolj 387 gledalcev), ustvarjalcem filma takšne »sprogramirane« zahteve ni uspelo uresničiti, kljub temu da je šlo za žanr filmske komedije, ki praviloma privlači večje število gledalcev.

Filmski gledalci in stroka so v osemdesetih letih namreč začeli vidno oporekati tovrstnim principom. Že bežen pogled na seznam filmskih adaptacij med letoma 1984 in 1989 pokaže, da se večina od njih tematsko navezuje na čas druge svetovne vojne ali tik po njej: *Ljubezen* (1984, Rajko Ranfl po romanu Marjana Rožanca), *Doktor, Čas brez pravljič* in *Živela svoboda*. Te filme lahko razumemo kot nadaljevanje principov, ki so veljali v sedemdesetih letih in prej, zato lahko trdimo, da je v osemdesetih letih prek literature v film še vedno prihajala ideologija, čeprav je treba opozoriti, da literarne predloge filmskih adaptacij v drugi polovici osemdesetih let vsebujejo močne (avto)biografske elemente. S takšno »subjektivnostjo« so slovenski filmski režiserji kljubovali načrtovanim programskim shemam (Rudolf 442). Ob tem pa je zgovorno tudi dejstvo, da se je v osemdesetih letih pojavil nekakšen val jugoslovanskega pisanja, ki se je lotil teme informiroja. Silvan Furlan (16) podobno zanimanje opaža tudi v slovenski kinematografiji in večina tovrstnih filmov je nastala prav na podlagi takrat aktualnih literarnih del, npr.: *Hudodelci* (1987, Franci Slak po romanu Marjana Rožanca), *Moj ata, socialistični kulak* (1987, Matjaž Klopčič po drami Toneta Partljiča) in *Kavarna Astoria* (1989, Jože Pogačnik po romanu Žarka Petana).

Filmska umetnost je bila sicer zaradi svoje popularnosti pogosto predmet državnega nadzora (tako v Sovjetski zvezi in na Kitajskem pred in po drugi svetovni vojni, kot tudi v Nemčiji v času nacizma in v ZDA v času makartizma), zato zapisani izsledki za slovenski film niso nenavadni in prav tako ni nepričakovano, da so se razmere po osamosvojitvi Slovenije izrazito spremenile.

Slovenske filmske adaptacije literarnih del v letih 1991–2013

Število filmskih adaptacij se je v osamosvojitvenem obdobju v resnici znatno zmanjšalo (na vsega 20 %) in tako se je filmska umetnost navidezno postopoma »osamosvojila« od književnosti. Upad filmskih adaptacij v devetdesetih letih je bila posledica prizadevanj filmskih ustvarjalcev, da se posvetijo sodobnim temam, ki pa jih niso iskali v književnih delih, temveč so se raje posluževali izvirnih scenarijev, čeprav je (bila) scenaristika pri nas slabo razvita. Kakšno negativno konotacijo so imele filmske adaptacije literarnih del, razkriva tudi podatek, da je skoraj polovica filmskih adaptacij po osamosvojitvi prikrivala informacijo, da gre za filmsko adaptacijo literarnega dela, oziroma se filmskim ustvarjalcem v najavni ali odjavni špici ni zdelo vredno zapisati, da je film posnet po literarni predlogi. Želja po osvobajanju literarnih spon je potrditev teze Dudleyja Andrewa (35), da so filmske

adaptacije literarnih del zelo uporaben kazalnik zgodovinskih in družbenih sprememb v določenem prostoru. Da je torej prišlo do načrtnega zavračanja filmskih adaptacij po osamosvojitvi, je (gledano z družbeno-kulturnega vidika) popolnoma razumljiv pojav. Film se je skušal otresti ideologije sprva prav s tem, da je zavračal literarne predloge, saj je v tistem času močno prevladovalo mišljenje, da se slovenske filmske adaptacije navezujejo zgolj na literarna dela, ki se tematsko navezujejo na čas druge svetovne vojne ali tik po njej. Če pa so režiserji že posegali po literarnih zgodbah, so v večini primerov prevladovala sodobna književna dela, npr. roman *Carmen* (Metod Pevec, 1991), in žanrska literarna dela, npr. *Blues za Saro* (Janja Vidmar, 1996) in *Rodoljub* (Igor Karlovšek, 1994). V obdobju med letoma 1991 in 2013 je sicer pri 21 filmskih adaptacijah literarnih del od izida literarne predloge do filmske premiere v povprečju preteklo okoli 7 let.

Po izrazitem zavračanju literarnih predlog v devetdesetih letih se je stanje v zadnjem desetletju nekoliko normaliziralo, filmske adaptacije pa so sčasoma presenetljivo pridobivale na veljavi tako med kritiki kot med strokovno javnostjo. V tem obdobju sicer ni zaznati močnega vpliva literature na filmsko umetnost. Filmski ustvarjalci namreč danes književnost obravnavajo kot vir dramatičnih zgodb, motivov in tem, ki vznemirjajo gledalce, redko pa filmsko adaptacijo posnamejo zgolj zaradi prepoznavnosti samega literarnega dela (takšna je zgolj knjižna uspešnica Gorana Vojnovića *Čefurji raus!* in deloma roman *Panika* Dese Muck). Kljub temu da se ustvarjalci adaptacij ne poslužujejo literarnih predlog zaradi specifičnih ekonomskih razlogov, je zanimiva ugotovitev, da so bili izmed filmskih adaptacij uspešnejši tisti filmi, ki so temeljili na literarnih predlogah, ki jih je strokovna javnost že ob izidu izpostavila z literarnimi nagradami in nominacijami. Romana *Namesto koga roža cveti* in *Zvenenje v glavi* sta prejela nagrado kresnik, romani *Carmen*, *Ki jo je megla prinesla*, *Petelinji zajtrk*, *Predmestje* in *Nedotakljivi: mit o Ciganih* pa so bili nominirani za to najodmevnejšo literarno nagrado pri nas. Nadalje je bil roman *Ki jo je megla prinesla* zaslužen, da je pisatelj prejel nagrado Prešernovega sklada, drama *To ti je laff* pa je z gledališkimi predstavami požela uspeh med gledalci. Tudi zbirka kratkih zgodb Nejca Gazvode *Vevericam nič ne uide* (po eni izmed njih je leta 2011 nastal film *Izlet*) je prejela nagrado za najboljšo zbirko kratke proze, Dnevnikovo fabulo 2006. Vsa naštetá literarna dela so služila kot predloge za uspešne filmske adaptacije, nasprotno pa so se manj odmevna (predvsem žanrska) literarna dela, kot so *Blues za Saro*, *Rodoljub* in *Prehod* (Vladimir Nardin, 1994), v filmskih adaptacijah zapisala kot manj uspešne prakse. Slovenska kinematografija je nasploh, podobno kot v literaturi, šibka v žanrskih filmih.

Recepcija slovenskih filmskih adaptacij se je po prelomu stoletja s časom spreminjala, preobrat pa je dosegla s filmom *Petelinji zajtrk* (2007,

Marko Naberšnik po romanu Ferija Lainščka). Režiser Marko Naberšnik je Lainščkovo predlogo adaptiral glede na lastno režijsko vizijo (posneti klasični pripovedni film, ki bo privabil večje število gledalcev), pri tem pa je tako na ravni naracije kot tudi pri uporabi vizualnih sredstev in režije povsem odkrito posnemal učinkovita klasična filmska izrazna sredstva, ki so uveljavljena v svetovni zgodovini filma in se s tem izkazal kot izvrsten obrtnik. Filmska kritika je film v splošnem označila za »zelo gledljiv«. Alojzija Zupan Sosič (93) je izpostavila, da roman sicer ni bil pisan z eksplisnim namenom postati uspešnica, se pa je to zgodilo filmu. V knjižni predlogi je po njenem mnenju mogoče zaznati »literarne pomanjkljivosti (simplifikacija, redundanca in predvidljivost)«, ki so tipični elementi knjižne uspešnice, posledično pa priložnost za nastanek uspešne filmske adaptacije. Marko Naberšnik je torej v Lainščkovem romanu ustrezno prepoznal vse potrebne elemente za doseg svojega cilja. Ob vsem tem je publicist Peter Kolšek zapisal, da »argumentirano smemo pomisliti na to, koliko muk bi bilo prihranjenih slovenski tranzicijski scenaristiki, če bi se znala opreti na sočasno literaturo. Ne zato, da bi se je držala kot pijanec plota, ampak zato, da bi v njej najdevala sodobne oblike arhetipskih situacij« (Kolšek, *Zajtrk* 23). Marko Naberšnik se je po uspehu svojega prvenca držal preverjene formule in svoj drugi film – *Šanghaj* (2012) – prav tako oprl na roman *Nedotakljivi* Ferija Lainščka in posnel soliden mednarodni koprodukcijski film. Še enkrat se je izkazal za vrhunskega režiserja, predvsem pa scenarista, ki piše scenarije na podlagi literarnih del, kar bo najbrž v precejšnji meri zaznamovalo tudi njegovo nadaljnjo kariero.

Druga odmevna filmska adaptacija v tem obdobju pa je bil film *Čefurji raus!* (Goran Vojnovič, 2013), ki je veljal za enega izmed bolj pričakovanih slovenskih filmov, predvsem zaradi dejstva, da je šlo za adaptacijo najbolj popularnega romana v zadnjem času, ki je bil prodan v nakladi 17.000 izvodov. Film si je v slovenskih kinematografih ogledalo okoli 56.000 gledalcev.³ Sama zgodba romana je dokaj preprosta, v osnovi celo tragična. A avtor je fabulo zgradil zelo premišljeno in pripoved prepletel s tremi bistvenimi aduti: fragmentarno strukturo, ironijo in »živahnim jezikovnim brbotom, ki ustvarja zakladnico na novo izgrajene čefurščine – fužinščine« (Vrbnjak). Fragmentarna struktura je bistvena kvaliteta romana, ki poda tragično zgodbo na humoren način, sočna mešanica jugoslovanskih jezikov pa v romanu ni samemu sebi v namen, saj z njim poudarja strukturni načrt romana. Vojnovičev roman je tako učbeniški primer teze Rolanda Barthesa, ki je v *Uvodu v strukturalno analizo pripovedi* skušal pojasniti, kako formalne strukture pripovedi omogočajo prenašanje smisla. Po Barthesu pomen pripovedi nastane zato, ker se nekatere funkcije pahljačasto povezujejo z elementi višjih ravni pripovednega besedila in šele tam dobijo

svoj smisel oz. pomen. V tem smislu je roman *Čefurji raus!* skorajda popoln obrtniški izdelek. Vojnoviću v filmski adaptaciji žal ni uspelo izkoristiti umetniških praks, ki jih interakcija književnosti in filma sicer ponuja, saj so vsi zgoraj navedeni elementi umanjali. Filmska pripoved z mankom treh bistvenih »adutov« romana tako ostane zgolj neizrazita, izluščena tragična zgodba. *Čefurji raus!* so, kot rečeno, ena redkih slovenskih filmskih adaptacij, v prvi vrsti posnetih zaradi prepoznavnosti samega literarnega dela, saj naši filmski ustvarjalci književnost obravnavajo zgolj kot vir dramatičnih zgodb, motivov in tem. Obenem pa ta adaptacija potrjuje ugotovitev, da scenaristi ob adaptiranju slovenskih literarnih del le redko izkažejo svojo avtorsko poetiko, še pogosteje pa z osredotočanjem na fabulativno plat prepogosto zanemarijo druge stilno-slogovne vidike literarnih izvirnikov. Ključno pa je, da so bili filmski kritiki precej spoštljivi do filmske adaptacije, čeprav je v resnici šlo za spodletel poizkus adaptiranja. Peter Kolšek (*Film* 19) film označi za »normalen«, Zdenko Vrdlovec (*Ne dobri* 19) za »ne dobrega ne slabega«, kar kaže na to, da je odnos strokovne javnosti do filmskih adaptacij literarnih del v današnjih časih precej bolj pozitiven. Kritiki bi bili pred nekaj desetletji nedvomno do filma precej manj prizanesljivi.

Ob tem je sicer potrebno poudariti, da analize slovenskih filmskih kritik pokažejo, da je metodologija ocenjevanja filmskih adaptacij literarnih del in primerjav sicer zelo teoretično pomanjkljiva, mestoma celo stereotipna. Filmski kritiki in teoretiki praviloma ne presegajo tradicionalnih primerjanj filmske adaptacije in literarnega izvirnika s konceptom zvestobe ter raznimi tipologijami, (s pojmi, kot so dobesedna, zvesta in svobodna adaptacija), ki za znanstveno proučevanje adaptacij niso zadostna, saj ne nudijo otipljivih rezultatov (Rudolf 445). Tipologije se morda na prvi pogled resda zdijo uporabne pri razločevanju posameznih strategij, vendar je posamezno adaptacijo nemogoče umestiti v določene kategorije, saj navidezno še tako dosledna adaptacija uporablja različne strategije. V domačih kritikah filmskih adaptacij zelo redko srečamo pojme, kot so naratologija, intertekstualnost, koncepti recepcijske teorije itd. V kritikah umanjka metodološki pluralizem, ki je zreduciran zgolj na klasično primerjalno metodo in mogoče kulturnozgodovinski kontekst. Brez medsebojnega oplajanja metod pri proučevanju filmskih adaptacij literarnih del pa nikakor ne moremo priti do otipljivih rezultatov. Že Marjan Rožanc je leta 1987 zapisal, da slovenski film ni v špici slovenskega duha in menil, da mu lahko pomaga filmska teorija, ki bi jo morali poudarjati prav filmski kritiki. »Slovenski film se bo povzdignil v špico slovenskega duha samo v primeru, če bo dosegel idejno-estetsko zrelost, če bo v filmskih vrstah razvil idejno-estetski pluralizem in dinamiko posameznih idejno-estetskih

skupin. Samo ta in tako idejno-estetska grupna dinamika bo lahko spremenila tudi način produkcije, za katerega vemo, da danes ne ustreza nikakršni duhovni produkciji» (Rožanc, *Scenaristika* 32).

Sklep

Kako lahko sklenemo ugotovitve, če se opremo na tezo Dudleyja Andrewa, da je način, kako in katera literarna dela se adaptirajo v filmski medij, uporaben kazalnik zgodovinskih in družbenih sprememb ter teženj določene nacionalne kinematografije? Spremenljivost odnosa strokovne javnosti do filmskih adaptacij pred in po osamosvojitvi kaže na to, da se odnos do filmske kulture v našem prostoru spreminja. Nedavne adaptacije, kot so *Panika* (2013, Barbara Zemljič po romanu Dese Muck), *Čefurji raus!*, *Šanghaj* in *Petelinji zajtrk* kažejo na to, da se za filmske adaptacije čedalje bolj pogosto izbirajo tisti romani, ki so doživeli dober uspeh pri bralcih. To pravzaprav ni ničesar novega, saj se je v konstitutivni fazi slovenske kinematografije filme snemalo predvsem po tistih literarnih delih, ki so se že vpisala v kanon slovenske literature, predvsem pa tistih, ki so ustrezale takratnim ideološkim smernicam. Bistvena razlika je, da po letu 1991 filmski režiserji in producenti sami izbirajo besedila, za katera menijo, da se bodo zapisala v slovensko literarno zgodovino ali pa imajo za izbor literarne predloge drugačne razloge (osebne, ekonomske, estetske itd.). Poleg tega ima sodobna slovenska filmska produkcija vse prepogosto težave z (ne)upoštevanjem osnovnih, aristotelovskih, fabulativnih zakonov. Če se ozremo samo proti nekaterim nedavnim filmom, posnetih po izvirnih scenarijih (npr. *Slovenka* (2009, Damjan Kozole), *Osebna prtljaga* (2009, Janez Lapajne), *9:06* (2009, Igor Šterk), *Gremo mi po svoje* (2010, Miha Hočevar), *Stanje šoka* (2011, Andrej Košak) in *Gremo mi po svoje 2* (2013, Miha Hočevar) itd.), lahko opazimo, da imajo vsi ti filmi številne neopravičljive scenaristične luknje. Vsi namreč posegajo po klasični narativni formi, a kažejo nedopustne dramaturške in scenaristične pomanjkljivosti.⁴ Ni nujno, da sodobni film sledi klasični narativni poetiki, a če filmi že uporabljajo tako strukturo, je le treba upoštevati določene zakonitosti. Samo Rugelj (7) ugotavlja, da filmom samostojne Slovenije »še vedno manjka krepkeje prisotne pisateljske veščine, ki zna dobro povezati vse pripovedne niti v zapletu in razpletu. [...] Prerez pokaže tudi to, da je pri filmih, kjer so s svojo predlogo (ali kako drugačno angažiranostjo) sodelovali pisatelji, le redko umanjala jasna zgodba, saj se skorajda ni zgodilo, da se filmi po literarnih predlogah ne bi iztekli v konec, ki je dobro povzegal težnje glavnih likov skozi film.«⁵ Povedno je tudi dejstvo, da so v za-

dnjem času vzniknili kar štirje režiserji/pisatelji, ki so svoje filme posneli po lastnih literarnih predlogah: Metod Pevec (*Carmen* (1995) ter *Labko noč, gospodična* (2011) po romanu *Težja neba*), Vinko Möderndorfer (*Predmestje* (2004) in *Pokrajina Št.2* (2008)), Nejc Gazvoda (*Izlet* (2011)) ter že obravnavani Goran Vojnovič (*Čefurji raus!* (2013)). Tovrstna praksa se je v svetovni zgodovini sicer izkazala za uspešno le pri največjih *auteurjih*, tako da je težko napovedati, kaj to pomeni za razvoj domače filmske umetnosti in scenaristike.⁶ Kot kaže, si čedalje več filmskih ustvarjalcev vendarle postavlja vprašanje, ali ni prišel čas, ko bi se slovenski filmi morali bolj opreti (predvsem na aktualna) literarna dela.

OPOMBE

¹ Za primerjavo: v sodobni svetovni kinematografiji se delež filmov, posnetih na podlagi literarnih del, giblje med eno četrtino in eno tretjino.

² Leta 2005 so ob stoletnici slovenskega filma (natančneje ob stoletnici nastanka prvih gibljivih slik, ki jih je posnel Karol Grossmann v Ljutomeru) filmski kritiki različnih generacij film *Ples v dežju* izbrali za najboljši slovenski film vseh časov.

³ Najbolj gledan slovenski film po osamosvojitvi je mladinska komedija *Gremo mi po svoje* (2010) režiserja in scenarista Miha Hočevarja, ki je naštela več kot 208.000 gledalcev, *Petelinji zajtrk* pa si je v slovenskih kinematografih ogledalo okoli 183.000 gledalcev.

⁴ To je bilo splošno mnenje žirije Festivala slovenskega filma leta 2009, o neustrezno strukturiranih scenarijih pa pričajo tudi številne filmske kritike navedenih filmov.

⁵ Ena izmed svetlih izjem je film *Razredni sovražnik* (2013, Rok Biček), ki so ga filmski kritiki označili za enega najbolj navdušujočih prvencev zadnjih let, njegova odlika pa je prav v odlično strukturiranem scenariju, ki so ga na podlagi resničnih dogodkov napisali Nejc Gazvoda, Rok Biček in Janez Lapajne.

⁶ Ob tem je zelo zgovoren zapis Zige Valetiča (14), ki opozarja na dejstvo, da so slovenski scenaristi pač režiserji: »Med letoma 2000 in 2010 je nastalo 62 celovečercv. Le pri petih sta scenarist in režiser različna človeka, pri sedmih je režiser napisal ali pomagal napisati scenarij po literarni predlogi nekoga tretjega, pri štirinajstih filmih je režiser napisal scenarij s pomočjo soscenarista/-ov, kar pri šestintridesetih filmih pa je avtor scenarija in režije ena sama oseba».

LITERATURA

Andrew, Dudley. "Adaptation." *Film Adaptation*. Ur. James Naremore. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000. 28–37.

Furlan, Silvan in Kozole, Damjan. »Boštjan Hladnik: Živim, ko snemam.« *Ekrani* 16.8 (1991): 22–23.

Furlan, Silvan. »Kratka predstavitev slovenskega celovečernega filma.« *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931–1991*. Ur. Silvan Furlan. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1994. 9–19.

Kolšek, Peter. »Film: Čefurji raus!.« *Delo* (5. 10. 2013): 19.

– – –. »Zajtrk za vse.« *Delo* (19. 10. 2007): 23.

- Ljubić, Milan. »V znamenju Doktorja.« *Ekran* 22.3–4 (1985): 71–72.
- Milovanović Jarh, Peter. »Živela svoboda.« *Ekran*. 25.2 (1988): 37.
- Rožanc, Marjan. »Filma še nimamo.« *40 udarcev: slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988*. Ur. Zdenko Vrdlovec. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1988. 172–173.
- – –. »Scenaristika danes.« *Ekran*. 24.5–6 (1987): 31–32.
- Rudolf, Matevž. *Ko beseda podoba najde: Slovenska literatura in film v teoriji in praksi (1984–2012)*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka, 2013.
- Rugelj, Samo. »Slovenska literatura in film: primer Feri Lainšček.« *Pogledi* (16. 6. 2010): 7.
- Stankovič, Peter. *Rdeči trakovi: reprezentacija v slovenskem partižanskem filmu*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, 2005.
- Šimenc, Stanko. *Panorama slovenskega filma*. Ljubljana: DZS, 1996.
- – –. *Slovensko slovstvo v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1983.
- Valetič, Žiga. »Scenaristika: hobi ali poklic?« *Pogledi* (13. 11. 2013): 14–15.
- Vrbnjak, Eva. »Čefurji raus!« *Bukla* (2008). Splet 23. 8. 2013 <http://www.bukla.si/?action=knjige&book_id=1043>.
- Vrdlovec, Zdenko. »Knjiga in kino.« *Literatura*. 14. 127–128 (2002): 81–95.
- – –. »Ne dobri ne slabi – čefurji.« *Dnevnik* (6. 9. 2013): 19.
- Zorman, Barbara. *Sence besede: filmske priredbe slovenske literature (1948–1979)*. Koper: Založba Annales, 2009.
- Zupan Sosič, Alojzija. »Petelinji zajtrk, knjižna in filmska uspešnica.« *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 2008. 87–96.

Changes in the Reception of Literary Film Adaptations in Slovene Cinema

Keywords: literature and film / Slovene cinema / Slovene literature / film adaptations

The article examines how film and literary critics evaluated the relationship between literature and film in Slovene cinema. Although Slovene cinematography reached some of its peaks with the help of Slovene literature, film adaptations of Slovene literary works were in the past subdued to several polemics for different reasons. In the period before the independence of Slovenia, the reception of literary film adaptations was affected by the fact that more than 41 % of feature films were based on literary works. Due to such vast quantity, Slovene film was often unappreciated compared to literature. Moreover, literature – in the first stages of Slovene cinematography – was used as a channel to convey ideology of the time to film because it was easier to control film production when based on literature. The amount of film adaptations declined rapidly (to 20 %) after

the independence of Slovenia (1991) but on the other side the interest for adaptations surprisingly gained in the last decade. The Dudley Andrew's thesis, that the method in which literary works are selected and adapted to the film medium is useful indicator of the historical and social changes of certain national cinema, are very much exact for Slovenian cinematography. Before independence, there was impression among film critics that the Slovene film adaptations are thematically strongly ideologically related to the Second World War. After 1991, film directors therefore understandably tried to avoid screenplays that were based on literary works. After a strong rejection of film adaptations in 1990s, the situation normalized in the last decade – film adaptations are intensely gaining autonomy especially in wider media space, particularly after Marko Naberšnik's film *Rooster's breakfast* (2007) based on the novel by Feri Lainšček. Significant difference is that after 1991, film directors and producers made their own choices which novels will they adapt (based on personal, economic, aesthetic etc. reasons). In addition, it is all too often that contemporary Slovene films, based on original screenplays, encounter problems of (not) taking into consideration basic principles of Aristotle's Poetics.

Februar 2014

Joe Sacco in literarno novinarstvo v podobi stripa – žanrski preplet literature, stripa, novinarstva in zgodovine

Leonora Flis

Univerza v Novi Gorici, Fakulteta za humanistiko, Čufarjeva 13, SI-1000 Ljubljana
leonoraflis@gmail.com

Članek se ukvarja z delom striparja in literarnega novinarja Joeja Sacca. Literarno novinarstvo v podobi stripa je oblika pripovedi, ki prepleta objektivne opise in orise empirične stvarnosti s subjektivnimi vizualnimi predstavami in prvoosebni izpovedmi avtorja in prič opisanega dogodka. Razprava se posveča predvsem Saccovemu portretu krize na Bližnjem vzhodu, kot ga je izrisal v delih Footnotes in Gaza (2009) in Palestine (1996).

Ključne besede: žanrski hibridi / literarno novinarstvo / reportažni strip / Sacco, Joe / *Palestina*

Produkcija življenjskih zgodb, ki se materializirajo v obliki različnih literarnih zvrsti in žanrov, se zadnjih nekaj desetletij hitro povečuje; vsako leto se zdi, da tovrstni zapisi pridobivajo na priljubljenosti pri bralcih ter pri urednikih in založnikih. Videti je, da smo v dobi spominskih zapisov, osebnoizpovednih esejev, popotnih zgodb, (avto)biografskega pisanja, na kratko: obkroža nas pisanje, ki ima v sebi močno nefikcijsko ali fiktivno komponento. William Zinsser v knjigi *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir* (1998), zbirki kratkih življenjskih zgodb znanih piscev, kot so Henry Louis Gates, Jr., Alfred Kazin, Frank McCourt in Toni Morrison, pripoveduje, kako je bilo že obdobje 90. let prejšnjega stoletja (misli sicer predvsem na ameriško produkcijo, vendar je to širše navzoč trend) zaznamovano s pisanjem in branjem spominskih zapisov in proze, ki je osnovana na resničnih dogodkih: »Zapisi, ki so osnovani na osebnih izkušnjah, še nikoli niso tako močno zasedali ameriškega knjižnega sveta kot prav ob prelomu stoletja. Zdi se, da ima vsak na zalogi zgodbo, ki jo želi deliti s publiko.« (3) Podobno razmišlja tudi Nancy K. Miller v članku »The Entangled Self: Genre Bondage in the Age of the Memoir« (2007), kjer navaja tudi dela, ki se nanašajo na tragedijo 11. septembra 2001 v

New Yorku. Omeni tudi zapise, ki »bralcem Zahodnega sveta,« kot pravi, razkrivajo življenje na Bližnjem vzhodu (na primer delo Azarja Nafisija *Prebiranje Lolite v Teheranu* iz leta 2003). (541–542) Miller še doda, da se vprašanje resnice in avtobiografskih zapisov ter pisanja resničnih zgodb vsaj v ZDA in v Zahodni Evropi močno navezuje tudi na genealogijo, torej na iskanje razvoja lastnega rodu skozi pripovedovanje zgodb. To naj bi na prelomu tisočletja postalo izrazito priljubljena shema pisanja (542).¹

Veliko stripovskih (grafičnih) pripovedi,² ki ubesedujejo bodisi trenutno realnost ali pa bolj oddaljeno zgodovinsko resničnost in ki smo jih na knjižnih policah zasledili v zadnjih desetletjih, je nedvomno nastalo pod vplivom del legendarnega ameriškega pisca-striparja Arta Spiegelmana (tu imamo v mislih predvsem njegov znameniti strip *Maus*). Poleg tega živimo v času, ko so informacije o kriznih conah, vojnih žariščih in političnih ter etičnih sporih prodrle skozi vse pore žurnalističnega in tudi znanstvenega diskurza. Na voljo je nepregledna množica gradiva, ki verbalno in vizualno prikazuje nasilje v takšni in drugačni obliki. Spiegelmanova zvezka *Maus I* (1986) in *Maus II* (1991), ki se v skupni album združita leta 1991, jasno odpirata vprašanja reprezentacije (in prenosa) zgodovine in človeških travm v umetniško delo, obenem pa izpostavljata tudi pomen subjektivnih pričevanj in subjektivnega procesa spominjanja. *Maus*, ki pripoveduje o obdobju holokavsta, bralca opozarja tudi na potrebo razvoja lastne kritične misli, presoje in lastne zmožnosti vrednotenja zgodovinskih dejstev, ki so označena z etiketo »uradni zapisi«. Spiegelman zahteva aktivnega bralca, bralca, ki se ga podobe in besede na straneh njegove grafične pripovedi dotaknejo, ga pretresejo, predvsem pa spodbudijo kritično razmišljanje. Res pa je, da je Spiegelman v zvezku *Maus II* izrazil dvom, da je mogoče ustrezno rekonstruirati »realnost, ki je bila hujša kot moje najhujše nočne more [...] in še več, rekonstruirati v stripovski podobi«. (16) Nezanosljivost spomina, še posebej spomina, ki je povezan s travmatičnimi dogodki, je podtema *Mausa*, videli pa bomo, da podobno problematiko ubesedijo tudi stripi Joeja Sacca, ki jih članek podrobneje analizira.³ Med stripovskimi umetniki, ki jih zanimajo predvsem resnične zgodbe, velja omeniti tudi iransko umetnico Marjane Satrapi, ki je zaslovela s serijo štirih avtobiografskih stripov z naslovom *Persepolis* (2000–2003), Alison Bechdel s pronicljivimi, brutalno iskrenimi ter ironično-sarkastičnimi stripovskimi zgodbami o svoji družini in o odraščanju ter o soočanju s svojo istospolno usmerjenostjo (*Fun Home: A Family Tragicomic* iz 2006 in *Are you My Mother?: A Comic Drama* iz 2012),⁴ pa Miriam Katin (po rodu Madžarka, ki trenutno biva v ZDA), ki v svojih stripovskih zgodbah, podobno kot Spiegelman, opisuje izkušnjo holokavsta (na primer v stripih *We are on Our Own* iz 2006 in tudi v najnovejšem delu iz 2013, *Letting it Go*),⁵ tudi Američan Josh

Neufeld v zadnjem času ustvarja stripe, ki so vpeti v realnost, med njimi najbolj izstopa strip *A.D.: New Orleans After the Deluge* (2009),⁶ ki opisuje dogodke v New Orleansu po udaru hurikana Katrina, vsekakor pa je v to kategorijo stripovske umetnosti mogoče vključiti tudi serijo stripov, ki so nastali po tragediji v New Yorku 11. septembra leta 2001. Tudi številni slavni striparji so prispevali v zbirke krajših stripov, ki prikazujejo grozote v velemestu po terorističnih napadih; med znanimi imeni v zbirki *9-11: Artists Respond* (2002), ki je bila le ena v seriji stripovskih naborov zgodb, ki so izšle že leto dni po napadih, so tudi Frank Miller, Dave Gibbons in Eric Drooker.⁷

Natančneje se bomo lotili analize dela ameriško-malteškega striparja in novinarja Joeja Sacca. Predvsem nas bodo zanimali tisti njegovi stripi, ki bi jim lahko pripisali oznako grafični literarni žurnalizem v stripovski podobi.⁸ Literarno novinarstvo je pojem, ki označuje poseben »pripovedni impulz«, kot zapiše Norman Sims v svojem delu *True Stories: A Century of Literary Journalism* (2007). »Gre za večjo mero občutljivosti pisca-novinarja v podajanju oziroma opisovanju zgodb,« še razloži Sims. (11) Poglavitne značilnosti tega novinarsko-literarnega diskurza so še: avtorjeva navzočnost v opisanem dogajanju, jasna struktura pripovedi, visoka stopnja preverljivosti podatkov, ki jih avtor predstavi, torej močna faktična baza, jasno določljiv glas/stil pripovedovalca (novinarja), pojav pripovednih tehnik, ki jih uporablja fikcija, in pa jasna navzočnost več glasov udeležencev v opisani situaciji, torej pluralnost vpogledov/resnic. Literarno novinarstvo se pogosto obravnava skupaj z novim žurnalizmom, ki pa je le ožji termin za takšen način pripovedovanja in se uporablja predvsem za novinarske prispevke, ki so nastali na ameriških tleh v 60. in 70. letih prejšnjega stoletja. Prav znotraj ameriške literarno-žurnalistične sfere je moč opaziti, da se »subjektivni žurnalizem nemalokrat prelije v daljše zgodbe, tudi v romane, ki jim lahko rečemo dokumentarni ali nefikcijski romani in ki se gibajo nekje v vmesnem prostoru med zgodovinskimi romani, kriminalnimi romani, (avto)biografijami, popotno literaturo in političnimi komentarji na eni strani ter novinarstvom na drugi« (Flis, *Factual Fictions* 5). Principi literarnega novinarstva v stripih se v zadnjem desetletju precej uspešno uveljavljajo. Med avtorji, ki se odločajo za tovrstno opisovanje in risanje resničnih zgodb, tako po številčnosti del kot po kvaliteti izstopa Joe Sacco. Sicer pa lahko v skupino umetnikov-piscev, ki se aktualnih tem lotevajo na način raziskovalnega žurnalizma, podkrepljenega z močnim osebnim pečatom, prištevamo med drugimi tudi že omenjenega Josha Neufelda (njegov strip o posledicah hurikana Katrina se je začel kot blog oziroma spletni dnevnik;⁹ natančno je namreč beležil čas, ki ga je v New Orleansu preživel kot prostovoljec ameriškega Rdečega križa). Drugi takšni avtorji

so italijanski stripar Gianni Pacinotti, znan pod umetniškim imenom Gipi (na primer njegovo delo *Appunti per una Storia di Guerra*, 2004),¹⁰ ameriška striparka Sarah Glidden (*How to Understand Israel in 60 Days or Less*, 2010), Kanadčan Guy Delisle, ki se je proslavil predvsem s svojimi popotnimi spominskimi grafičnimi pripovedmi (*Shenzhen*, 2000; *Pyeongyang*, 2003; *Burma Chronicles*, 2007; *Jerusalem*, 2011), omenimo pa lahko še kanadsko ustvarjalko Bernice Eisenstein, ki v svoj precep vzame obdobje holokavsta (*I Was A Child of Holocaust Survivors*, 2007).¹¹

Joe Sacco je diplomiral iz novinarstva in je najprej želel postati zunanji dopisnik, vendar so mu načrte »prekrižali« stripi, kot je večkrat tudi sam poudaril. Njegovi prvi stripovski poizkusi so bili precej avtobiografski, vsebovali so tudi kar nekaj prvin karikatur, obenem pa so bili še močno navezani na tradicijo gibanja »underground comix«. ¹² Takšen je recimo album *Notes from a Defeatist* iz 2003 (naslov bi lahko prevedli kot *Zapiski malodušneža*). ¹³ Sacco je večkrat poudaril, da je imel nanj velik vpliv Robert Crumb, ¹⁴ znani ameriški stripar, hkrati pa omenja tudi vplive novinarjev, kot sta Michael Herr (najbolj znan po svojem delu *Dispatches*, 1977, literarno-novinarski spominski prozi, ki opisuje Herrove izkušnje v vojni v Vietnamu; bil je poročevalec za revijo *Esquire*) in pa razvpiti Hunter S. Thompson. Med Saccovimi priljubljenimi avtorji je tudi George Orwell, predvsem zaradi socialne problematike, ki jo Orwell pogosto izpostavlja v svojih delih. Ko je Sacco v intervjuju z Ezro Wintonom na spletnem portalu *Art Threat* pripovedoval o svojem odnosu do Hunterja S. Thompsona, je izjavil sledeče:

Njegova knjiga *Fear and Loathing on the Campaign Trail '72* priča o tem, da je Hunter lahko problematiko, ki jo je obravnavalo tudi »mainstream« novinarstvo, opisal na izviren in svež način. Thompsonu je bilo resnično mar za dogodke v ZDA. Razumel je politične procese in je z veliko mero strasti, občutenja in smisla za avtentično opisovanje dogodkov predstavil dogajanje med predsedniško kampanjo leta 1972. Bralca postavi neposredno v dogajanje samo, da lahko resnično doume, kaj se je v resnici dogajalo. ¹⁵

Kot je znano, velja Thompson za glavnega predstavnika tako imenovanega gonzo žurnalizma, ki ima precej podobne temelje kot literarno novinarstvo, le da uporablja več pretiravanj, parodije, ironije in sarkazma. Pri Saccu nas zanima predvsem pripovedna oblika, ki jo je, tudi s pomočjo študiranja zapisov svojih vzornikov, postopoma razvijal skozi leta, tj. grafično literarno novinarstvo, znotraj te kategorije pa stripi, ki prikazujejo aktualno ali pa preteklo družbeno-politično realnost, ki je (bila) vir globalnih pretresov in človeštvu prinaša dolgotrajno škodo in trpljenje. Predvsem gre tu za dogodke, ki jih konvencionalno, mainstreamovsko novinarstvo

pogosto zanemari ali pa omeni le površno. Podobno bi v marsikaterem primeru lahko trdili tudi za odzive akademske skupnosti.

Literarno novinarstvo v obliki stripa je žanr, ki hitro pridobiva na veljavi in priljubljenosti tako med pisci kot tudi med publiko (vključno z akademsko srenjo, vendar so razprave zaenkrat omejene bolj ali manj na anglo-ameriški svet). Tovrstni (dokumentarni)¹⁶ stripi s kombiniranjem faktičnega gradiva z besednimi in vizualnimi pričevanji avtorja zapisa in prič, ki nastopajo v zgodbi (na ta način se v pripoved uvaja tudi bolj subjektivna nota, ki je sicer značilnost literarnega novinarstva), razširjajo spekter prikaza (zgodovinske ali aktualne) realnosti. Poleg tega počlovečijo zgodbe na način, ki ga konvencionalni žurnalizem ne premore. Seveda pa je vizualna komponenta tista, ki naredi zgodbe še toliko bolj žive, avtentične in tako tudi lažje razumljive širokemu krogu bralcev. Z ustvarjanjem tesne zveze, obenem pa tudi napetosti med zapisom in podobo, ki ga spremlja, lahko stripi učinkovito poudarijo protislovja in dvoumnosti človeškega življenja in vedenja, še posebej tistega, ki spremlja življenje v posebnih (po navadi nevarnih) razmerah. Besede in podobe so v tesni medsebojni navezi, vendar delujejo tudi neodvisno druge od drugih.

Napetost, ki se ustvarja med zapisom in sliko, se lahko uporabi za izpostavljanje negotovosti, dvoumnosti, ironije in paradoksov, ki spremljajo človeško bivanje. Predvsem gre za izpostavljanje tistih dimenzij bivanja, ki jih mediji po navadi zanemarjajo ali pa zmanjšujejo njihov pomen in vlogo, bodisi ker gre za preveč kruto realnost ali pa za, po mnenju množičnih medijev, premalo odmevno zgodbo (kar je seveda lahko tudi preteveza za prikrivanje pomembnih dejstev). Pomembno je tudi to, da lahko strip s svojo zaporedno (sekvenčno) naravo (nizanje okvirjev) učinkovito zrcali fragmentarni proces spominjanja travmatičnih dogodkov, uspešno pa lahko prikazuje tudi raznolikost in soobstoj različnih občutij in reakcij, ki jih po navadi v sebi nosijo tisti, ki utrpijo psihološke šoke. Seveda imamo na razpolago nepregledno število pripovedi (verbalnih in vizualnih), ki ubesedujejo nasilje in travmo v takšni ali drugačni obliki. Res pa je, da tako tradicionalna novinarska praksa kot tudi akademsko pisanje o bolečih in globoko problematičnih vprašanjih po navadi prikazujejo ali ubesedujejo perspektivo »zunanjega dokumentatorja«, nekoga, ki ni del dogajanja. Isaac Kamola v svojem članku »Violence in the Age of Its Graphic Representation: Joe Sacco and the Contribution of Comic Book Journalism« razlaga takole: »Večina novinarjev in znanstvenikov vojno vidi in razlaga kot teritorij, ki ga je treba opisati, ali pa kot tvorbo, ki jo je treba raziskati. Le malo jih pristopa k tej tematiki na način (do)živete realnosti, realnosti, ki jo interpretirajo in razumejo tisti, ki v njej tudi ves čas sodelujejo. (5)¹⁷ Običajno je tako, da ima konvencionalna (in največja)

medijska srenja monopol nad distribucijo novic, dobro pa se je zavedati, da lahko tudi druge oblike pripovedi, ki sicer niso tako hiter odziv na dogodke kot dnevne vesti, služijo kot dragoceni viri informacij. Poleg tega je pripoved, ki je nastala »z zamudo«, po navadi obogatena z uvidom, ki ga vsakodnevno poročanje preprosto ne more imeti, saj se informacija še ni »usedla« in našla svojega mesta v mozaiku zgodovine.

Medtem ko se klasično novinarstvo po navadi zavzema za distanco od opisanega, za objektivno držo, za nepristranskost, se literarni novinar (in tudi Joe Sacco) zanaša predvsem na lastno izkušnjo in na izkušnjo prič, ki jih v procesu raziskovanja intervjuja. Tisto, kar po navadi umeščamo v del javne sfere, družbeno-politične realnosti, tako postane del subjektivitete pripovedovalca, ki to »zunanje« prečisti ali preseje skozi svojo percepcijo (podoben proces se odvija tudi pri tako imenovanem državljanskem novinarstvu, kjer zgodbe ne pišejo profesionalni novinarji, ampak tisti, ki se znajdejo na kraju dogajanja in želijo informacijo, v obliki bolj ali manj oblikovane zgodbe, poslati med širšo publiko). V tem smislu so Saccovi stripi, ki jih bo pričujoči esej izpostavil, resnično precej podobni tradiciji gibanja »underground comix« iz 60. in 70. let prejšnjega stoletja. Kot v svojem esej »Comic Book News: A Look at Graphic Narrative Journalism« zapiše tudi Ernesto Priego, »so se stripi izpod peres Harveya Kurzmana, Roberta Crumba in Harveya Pekarja rodili kot alternativa komercialni stripovski produkciji, ki je z zgodbami o super herojih naslavljala predvsem najstnike.« »Kurzman, Crumb in Pekar so postavili temelje stripom, ki so osnovani na resničnih dogodkih.¹⁸ Dokumentarni stripi današnjega časa, vključno s Saccovimi, dokazujejo, da imajo tovrstne pripovedi danes številčno in zvesto publiko (tudi med najstniki).

V nadaljevanju si bomo ogledali Saccov stripovski portret krize na Bližnjem vzhodu, natančneje izraelsko-palestinskega konflikta, ki je v jedru njegovega zanimanja že dolgo časa. Prvič je potoval na Zahodni breg in v Gazo decembra 1991 in takoj za tem še januarja 1992. Strip z naslovom *Palestine* (v prevodu *Palestina*¹⁹) je najprej izšel v devetih nadaljevanjih, leta 1996 pa so zgodbe izdali v enem albumu (ponatisnili so ga leta 2001). Za prvo izdajo je spremno besedo napisal Edward Said. Said v svojem besedilu govori tudi o tem, kako lahko stripi ustvarijo atmosfero, ki jo je skoraj nemogoče ujeti v kakšni drugi obliki pripovedi. Said trdi, da

stripi povejo tisto, kar bi sicer ostalo neizgovorjeno, morda zato, ker ni dovoljeno ali pa ni zlahka predstavljivo; tako se stripi zoperstavljajo običajnemu miselnemu procesu, ki je po navadi nadzorovan, precizno oblikovan, premišljen in preoblikovan s pomočjo raznoraznih pedagoških in ideoloških tendenc in pritiskov [...] čutim, da mi stripi omogočajo, da drugače razmišljam in da si stvari drugače predstavljam (ii).²⁰

Sacco, ki se je rodil leta 1960 na Malti, kot deček pa z družino emigriral najprej v Avstralijo in nato v ZDA, v intervjuju z Rebecca Tuhus-Dubrow za spletno revijo *January Magazine* pripoveduje, kako je album *Palestine* pravzaprav v veliki meri izšel iz njegovih zgodnejših avtobiografskih stripov.

Album *Palestine* na nek način odraža tudi mojo zgodnjo fazo delovanja. Ko sem v poznih 80. letih prejšnjega stoletja začel intenzivneje risati, sem kreiral pretežno v avtobiografski domeni; za striparja je namreč najlažje, če piše in riše o lastnem življenju. Veliko mojih zgodnjih stripov – kot je na primer *Notes from a Defeatist* – je avtobiografskih. No, in ko sem se začel ukvarjati še z novinarstvom, se je tudi vanj vselila avtobiografska nota. Preprosto odločil sem se, da bom naredil strip o svoji izkušnji v Palestini. Žurnalizma sem se lotil tudi zato, ker je to pač moja formalna izobrazba. Smiselno se mi zdi, da v dogodke vpletam tudi sebe in lastne izkušnje.²¹

Ni torej presenetljivo, da Sacco ne verjame v pojem ali idejo (za tradicionalno novinarsko prakso pa tudi ideal) objektivnega novinarstva. Veliko bližje mu je subjektivizirana zgodba, kakršno pred bralca po navadi postavi tudi literarno novinarstvo. Takole svoje ideje utemeljuje v *January Magazine*: »Ne verjamem v idejo objektivnega novinarstva, kot ga po navadi predstavljajo tradicionalni mediji. Res se mi zdi, da je veliko novinarskih prispevkov, ki naj bi bili pisani v stilu 'novinar je le nevidno, opazujoče oko', nekako zlaganih. Ti prispevki so pretenciozni v svojem prepričanju, da so nepristranski in primerno distancirani.« Vendar Sacco o »objektivni« praksi množičnih medijev nikoli ne govori žaljivo in novinarski poklic spoštuje (v *Palestine* ga imenuje celo »moja prva ljubezen«). Želi le nekoliko demistificirati zgodbe o tem, kako nastajajo novinarske vesti. V svojih stripih nam tako ponudi »insajderski« pogled na arbitrarno naravo novinarskega poklica, ki nikakor ne more vedno zagotavljati produkcije objektivnih in nepristranskih zgodb. Sacco nam predstavi utrujene, prestrašene ali pa zgolj naveličane novinarje in urednike, ki so pod silnim pritiskom, da oddajo čimbolj objektivno zgodbo, ki ji je priložena kar se da avtentična fotografija. V realnem svetu pa to seveda ni vedno izvedljivo. Kot v omenjenem intervjuju pravi Sacco:

Takšnih pričakovanj bi se rad popolnoma znebil in raje bi rekel: Glejte to sem jaz in to so moji predsodki in to so moji dvomi. In jaz sem tisti, ki piše, zato stvari vidite skozi moje oči. Morda se z menoj, ker vas spominjam na nekoga, ki ga poznate, lahko celo identificirate, ampak to ni moj namen. Moj namen je, da vam predstavim tudi mojo pozicijo in moje mnenje. Tudi jaz imam svoje predsodke in svoja vnaprejšnja pričakovanja. Tako kot vsak izmed vas in tako kot tudi vsak novinar, le da jaz to odkrito priznavam.²²

Sacco nam brez zadržkov odkriva zakulisje novinarskega dela in poklica, to pa je redka lastnost poročevalcev, ki želijo po navadi predvsem poudariti svojo domnevno stoddostno objektivno držo in nepristranskost.²³

V *Palestine*, kjer Sacco prikaže predvsem palestinsko stran tragedije na Bližnjem vzhodu, je, kot že rečeno, precej viden tudi vpliv tako imenovanega gibanja »underground comix«, ki je bilo izrazito naperjeno proti konfliktom, ki so bili v 60. in 70. letih prejšnjega stoletja del vsakdana (predvsem je bila v teh alternativnih stripih v ospredju kritika vojne v Vietnamu in ameriške politike). Kar zadeva časovno premico dogajanja, je Saccova pripoved v albumu *Palestine* je pretežno linearna. Dogodki so torej kronološko urejeni in v celotni pripovedi najdemo le nekaj *flashbackov* ali pogledov nazaj na začetek prve intifade (1987) in na začetek zalivske vojne leta 1991. Sacco svoje palestinske zgodbe ne dokonča v *Palestine*, temveč jo poglobi in nadgradi v kasnejšem delu iz leta 2009 z naslovom *Footnotes in Gaza* (v prevodu bi lahko rekli *Opombe iz Gaze*).²⁴ Tukaj se Saccova pripoved še bolj približa literarnemu novinarstvu, saj se spremeni v kolaž impresij, opazovanj in spominov avtorja in prič, ki jih avtor intervjuva na mestu tragedij, ki jih opisuje. Takšna, bolj fragmentarna struktura tega albuma, nudi odlično podlago za ubeseditev in vizualno predstavitev ne-prestano spreminjajočih se, fluidnih spominskih procesov. Razdrobljena narava spominov je dobro prikazana skozi sekvenčnost forme in skozi prepletajoče se časovnice. *Footnotes in Gaza* je natančno izrisan portret kompleksnega in nenehnega spopada med Palestinci in Izraelci. Sacco v precep vzame predvsem dva masakra, ki sta se zgodila pred več kot pol stoletja. V tistem času pozornosti mednarodne skupnosti sploh nista pritegnila, saj so informacije nekako udušili. Le peščica ljudi – izven kroga neposredno vpletenih – je vedela za pokola, ki ju Sacco opisuje. Pokola sta se zgodila v času sueške krize leta 1956; izraelska vojska je vdrla na območje Gaze, kjer je živelo veliko palestinskih beguncev. Po podatkih Združenih narodov je bilo tretjega novembra tega leta na južnem delu Gaze, v mestu Khan Junis, ubitih 275 Palestincev, 111 pa jih je dvanaajstega novembra umrlo v naselju Rafah, ki je le nekaj kilometrov oddaljeno od meje z Egiptom. Izraelske oblasti so trdile, da so Palestince ubili zato, ker so bili oboroženi in so grozili izraelskim silam. Palestinska poročila so drugačna in pravijo, da so se pokoli začeli takrat, ko se palestinske enote niso več upirale.²⁵ *Footnotes in Gaza* se deli na dva dela; delitev se ravna po geografskem vidiku: prvi del nosi naslov *Khan Junis*, drugi *Rafah*. Saccov »fixer« (tj. posrednik med njim in domačini, prevajalec, vodič) je izobraženi Palestinec Abed, ki je v stripu stalno navzoč. Pripoved *Opomb iz Gaze* se je začela kot članek v reviji *Harper's Magazine*. Sacco in novinar revije *Harper's* Chris Hedges sta skupaj odpotovala v Gazo in na Zahodni breg, da bi raziskala pozabljene poboje. Hedgesov članek »A Gaza Diary: Scenes from the Palestinian Uprising« (v prevodu »Dnevnik iz Gaze: prizori iz palestinske vstaje«) je bil objavljen v reviji *Harper's* oktobra 2001, vendar pa se je uredništvo odločilo, da iz

prispevka izbriše odlomke, ki opisujejo poboje neoboroženih Palestincev v mestih Khan Junis in Rafah.²⁶ To je dalo Saccu še dodatno spodbudo za natančno raziskavo dogodkov na omenjenih področjih. Inspirirala ga je tudi knjiga Noama Chomskega *The Fateful Triangle: the United States, Israel and the Palestinians* (1983).

Sacco je v *Footnotes* popolnoma stopljen z dogajanjem (kot v vseh svojih delih tudi tu nastopa v opisanih zgodbah) in tudi bralcu – skozi izredno natančne in eksplicitne podobe in skozi pluralnost predstavljenih vpogledov – omogoči, da doseže občutek neposredne vpetosti v dogajanje, angažmaja ter širokega in globokega razumevanja prikazane situacije. Kljub množici vidikov in resnic pa ima album vseeno podobo zaključene zgodbe, ki bralca umetelno vodi naprej in nazaj po časovni premici. Občasno se Saccove detajlne črno-bele ilustracije poslužijo tudi tehnike portretne karikature; Sacco na primer poudari določen del obraza (nos, usta, zobe, ušesa; nemalokrat ta način risanja uporabi za lasten portret v stripih) izbranega lika, ki je v izbranem trenutku v fokusu (enak pristop najdemo tudi v njegovih drugih delih), sicer pa ima raje bolj realistični slog risanja, s čim več podrobnostmi. Karikaturni elementi še bolj poudarijo osebno, subjektivno dimenzijo pripovedi. (Ilustracija 1) Čeprav se na prvi pogled zdi, da želi strip *Palestine* zajeti judovsko-palestinsko problematiko širše kot *Footnotes in Gaza* (odpira namreč vprašanje izraelskega etničnega čiščenja palestinskih naselbin skozi zgodovino, medtem ko se album *Footnotes* osredotoči na dva dogodka leta 1956), pa *Footnotes* vendarle ponudi veliko bolj izdelan portret zajete problematike, saj bralcu predstavi vrsto individualnih pogledov, resnic in pričevanj. Album *Footnotes* kot strukturni pripomoček uporablja tako tehniko *flashbacka* kot tudi princip *flash-forward* (pogled naprej). Sacco tako ves čas poudarja ponavljajočo se in nezaključeno tragedijo tega dela sveta. Kot prikazuje ilustracija 2, lahko Sacco med enim in drugim okvirjem preskoči več desetletij in tako poudari kontinuiteto grozot.²⁷ Sacco v *Footnotes in Gaza* ustvari izrazito subtilne nianse obrazne mimike nastopajočih (to vidimo tudi v *Palestine*); ves čas išče bistvene značilnosti določenega čustvenega stanja, ki ga potem z vrsto detajlov prikaže na izrazih protagonistov. Po navadi v primerih močnih emocij in izrazito napetih situacij in občutij uporabi princip »bližnjega posnetka« ali *close-upa*, nato v sekvenci okvirjev sledi sprememba izraza. V takih primerih gre seveda za linearen potek časa, torej vsak okvirček prikaže le minimalen pomik v času naprej. Kot primer lahko služita ilustraciji 3 in 4 iz *Footnotes in Gaza* (166 in 188), kjer nas Sacco postopoma približuje obrazu trpeče ženske (tu vidimo prehod iz srednjega na bližnji plan).

Tako v *Palestine* kot v *Footnotes in Gaza* Sacco raje uporablja scensko kot panoramsko perspektivo, torej takšno, ki se osredotoči na detajle vsa-

kodnevnega življenja na Zahodnem bregu in v Gazi. Kljub temu pa se, kadar želi podati celovito sliko izbranega kraja, recimo begunskega taborišča, odloči za panoramski fokus ali pogled iz ptičje perspektive. Na takšen način tudi vstopimo v Gazo v poznih 50. letih prejšnjega stoletja (ilustracija 5). Na naslednji strani pa nas spet popelje v sedanji trenutek in pokaže, kako je begunski zaselek videti danes (ilustracija 6). Takšna tehnika premikov v prostoru in času odraža principe filmske montaže; bralec se lahko hitro in brez napore pomika skozi prostor in čas, preskakuje desetletja, obenem pa si po svoje lahko interpretira tudi vse tisto, kar ostane neizrečeno in neizrisano med posameznimi okvirji. Vendarle pa pri Saccu največkrat opazimo prehode iz trenutka v trenutek, torej manjše premike v času. Takšno risanje upočasnjuje dogajanje, povečuje občutek napetosti, beleži majhne spremembe in tako ustvari filmski učinek gibanja. V njegovih stripih so navzoči tudi prehodi od dejanja k dejanju, ki ustvarjajo živahen ritem dogajanja, najdemo še prehode od subjekta k subjektu, pa prehode od prizora do prizora (na ta način Sacco po navadi pospeši tempo, saj omogoča hitre premike skozi prostor in čas), občasno pa zasledimo tudi prehode med vidiki, ki so namenjeni predvsem ustvarjanju izrazitega občutka prostora in razporeženja. (prim. McCloud, *Kako nastane strip* 16, 17) V vseh naštetih primerih pa med posameznimi sličicami vedno ostaja praznina ali belina, kot včasih prostor med okvirji označi Scott McCloud v svojih teoretično-praktičnih knjigah *Understanding Comics: The Invisible Art* (1993) (*Kako razumeti strip: o nevidni umetnosti*), *Reinventing Comics: How Imagination and Technology Are Revolutionizing an Art Form* (2000) in *Making Comics: Storytelling Secrets of Comics, Manga and Graphic Novels* (2006) (*Kako nastane strip: pripovedne skrivnosti stripa, manga in risanega romana*²⁸). Douglas Wolk pa v delu *Reading Comics* (2007) ta prazen prostor med okvirji imenuje tudi »prostor bralčevega uvida« (130). Wolk še doda, da »veliko užitka pri branju stripov izvira prav iz bralčevega zapolnjevanja praznih prostorov med okvirji, tako v smislu časovnega kot prostorskega dogajanja; slike v okvirjih pa služijo kot vodilo ali kot namig« (132). Povedano še malo drugače: »jarek« oziroman »luknja« (*the gutter*), kot prazne prostore med okvirji tudi večkrat poimenuje ameriški stripovski teoretik in stripar McCloud, je lahko tisti najbolj kreativni prostor v stripu, praznina, ki najbolj buri bralčevo domišljijo, obenem pa je to tudi prostor, kjer se zgodi iluzija premika prostora in časa. »Prav tu, v vmesni praznini beline, človeška domišljija dve ločeni sličici zlije v en sam enoten koncept,« zapiše McCloud v *Kako razumeti strip* (66). Ideja praznine in bralčeve zapolnitve tega belega prostora spominja na teze teorije estetike učinkovanja, ki jih je razvil Wolfgang Iser. Iser, ki je izhajal iz literarne fenomenologije Romana Ingardna, se je intenzivno posvečal vprašanju, kaj literarno delo za bralca

sploh pomeni; zanimala ga je interakcija med bralcem in besedilom. V delu *Die Appelstruktur der Texte* (1970), kot opozarja Virk v *Modernih metodah literarne vede* (2008), Iser ugotavlja, da je za literarno delo značilna pomenska nedoločenost, tako imenovane praznine v shematiziranih aspektih, ki jih bralec skozi branje zapolnjuje. Vendar, kot še doda Virk, pri tem Iser ne misli na *konkretnega*, empiričnega bralca, temveč na »implicitnega bralca, ki označuje obenem moment recepcije in funkcijo samega teksta« (223). Lahko bi rekli, da so okvirji v stripu podobni kadrom v filmu, le da je strip razdeljen na več takšnih enot, saj imamo opravka z negibljivimi podobami. Da bi torej ustvarili občutek gibanja, potrebujemo več okvirjev.²⁹ Pri vsakem dejanju, ki ga izvrši na papirju, risarju ob strani vseskozi stoji neviden, molčeč pomočnik; »pri zločinu mu pomaga od njega prav nič manj kriv partner, ki mu pravimo bralec.« (McCloud, *Kako razumeti strip* 68)

Stripi so nedvomno interaktivna umetniška forma, ki od bralca terja večjo odzivnost in vpletenost v dogajanje od filmskega medija ali pa od (tradicionalnih) besedil, ki niso opremljena z ilustracijami. Lahko bi rekli, da je inherentna lastnost stripov intenzivirana potreba po bralčevi aktivni udeležbi v zgodbi, po sooblikovanju opisanega in narisane dogajanja.³⁰ Z jasnimi vodili v okvirjih in s kreativnimi prazninami med njimi Sacco v *Footnotes in Gaza* (in tudi v drugih delih o vojnih conah, kot je na primer tudi strip *Varovano območje Goražde* iz l. 2000), bralec povleče prav v jedro konflikta, ki ga opisuje, v srce masakra, ki ga je uradna zgodovina želela za vedno pokopati. Zdi se, da je ena od Saccovih odlik prav ta, da našo pozornost obrne v smer pozabljenih ali pa premalo izpostavljenih dogodkov in situacij, ki se dotikajo temeljnih človeških pravic, dostojanstva in nečloveških borb za preživetje. Opise in orise, podobno kot Spiegelman pred njim, napolni z veliko mero empatije, avtentičnih čustev in iskrenosti.

Stripa *Palestine* in *Footnotes in Gaza* se poslužujeta principa, ki ga Marianne Hirsch v prispevku »Family Pictures: Maus and Post-Memory« imenuje »estetika post-spomina« (*the aesthetic of post-memory*) (27), Michael Rothberg pa v delu *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation* (2000) prav tako govori o »post-spominski praksi«, ki zavzema območje med osebnimi, prvoročnimi spomini in neosebno »objektiviteto« zgodovine (189). Sacco uspešno kombinira zgodovinska dejstva s subjektivnimi pripovedmi vpletenih v opisana dogajanja ali pa z zgodbami (spomini) njihovih potomcev. Uradna zgodovina in zasebnost se torej neprestano mešata: včasih se podpirata, drugič izpodbijata. Okvirno pripoved tvorijo Saccova opazanja, mnenja, tudi zelo intimne misli, obenem pa navaja tudi številne uradne zgodovinske dokumente in zapise, ki jih je našel v času, ko je raziskoval ozadje pokolov. Kljub preciznosti v besednem in slikovnem navajanju dejstev, ki je plod natančne analize dogodkov v Khan Junisu in

v Rafah, pa Sacco v *Footnotes* zapiše, da »je težko najti ali pa se lotiti zgodovinske raziskave, ki bi vključevala čisto vsa dejstva in ki bi bila faktično popolna« (390). Zastavi si tudi sledeče vprašanje: »Kdo je tisti, ki se odloči, kaj je verodostojno in kaj ni? Odgovor, ki ga ponudi, je zapisan v okvirčku, kjer sedi v sobi s svojim posrednikom Abedom: »Abed in jaz, midva se odločava [...] Midva imava nadzor nad montažo dogodkov, midva izbirava. [...] Če se pri tem izgubi nekaj resnice, se opravičujeva.« (277) Tako kot Spiegelman tudi Sacco postavlja v ospredje epistemološko vprašanje, kaj oziroma kje je resnica; večkrat je v njunih stripovskih zgodbah problem resničnosti zgodovinskih dejstev tudi eksplicitno izpostavljen. »Takšne reference opozarjajo, da so tako delci empirične realnosti kot tudi negotovost glede njihovega izvora, verodostojnosti ali pa interpretacije del narativnega tkiva.« (Flis, *Vžnik* 161) Sacco se zaveda, da je njegova perspektiva zaradi močne vpetosti v življenja Palestincev neizbežno nekoliko omejena, morda celo izkrivljena, vendar se nikoli ne opravičuje za svoje poglede in mnenja, četudi so včasih nekoliko kontradiktorna. Raje prikaže, kako polne protislovij in nerešenih vprašanj so lahko konfliktna situacija, ki s seboj prinašajo hude človeške travme.³¹ Sacco nas tako skozi samo pripoved v *Footnotes* kot tudi v »Prilogi 1« (kljub preverjeni faktični podlagi, ki jo album ima) opominja, da je zgodovina nezanesljiva in da je vsako obnavljanje zgodovine zgolj približna in neizbežno subjektivna rekonstrukcija:

To je knjiga, ki je v veliki meri naslonjena na ustna pričevanja Palestincev, ki sem jih prosil, naj si v spomin priključijo tragične dogodke, ki so se novembra 1956 zgodili v Khan Junisu in v mestu Rafah. Po svojih najboljših močeh sem se trudil, da bi te osebne izpovedi dopolnil z dokumentarnim gradivom. Večkrat sem obiskal arhiv Združenih narodov v New Yorku in imel s pomočjo dveh izraelskih raziskovalcev tudi vpogled v arhive na izraelski strani. (390)

Takšen odnos do zgodovine seveda ni novost Saccovega časa (ali pa pred njim časa Spiegelmanovega vzpona), saj je že z nastopom postmodernizma od konca 50. let prejšnjega stoletja dalje močno zaznamoval literarno prakso in teorijo.

Temeljni maksimi postmodernizma, kot sta zavrnitev 'velike zgodbe' ter 'smrt velikega avtorja', sta imeli za posledico izpostavitve načela individualizacije posameznika ter njegove kreativne imaginacije. Odgovor na fragmentirano realnost so postale 'osebne resnice', ki se združujejo v 'pluralističnih' dokumentarnih pripovedih, ki pa jih, posledično, lahko razlagamo kot možne realizacije vsebinsko širokega in relativno nedovršenega pojma postmodernizma. [...] Avtorji se lahko poigravajo z dejstvi, zgodovina postane le snovno gradivo, provizoričen konstrukt, zapisi zgodovinskih 'dejstev' pa postanejo diskurzivni skupki znakov, oziroma selektivno poročilo o tem, kaj se je resnično zgodilo. (Flis, *Vžnik* 160, 162).

V primerjavi s stripom *Palestine*, je delo *Footnotes in Gaza* precej bolj temachno, manj je tudi ironije in rnega humorja, ki ga *Palestine* še vsebuje (prav tako tudi zgodnejša Saccova dela). Tisto, kar Sacco v *Footnotes* najbolj zanima, je prikaz »brisanja meje med zgodovino in sedanostjo,« kot sam razloži v Uvodu; prikazati želi, kako ljudje tragedij sploh ne morejo predelovati in se regenerirati, saj si te prehitro sledijo in ne dopuščajo časa za okrevanje (xi). Kljub močni subjektivni noti pa ima, kot rečeno, album *Footnotes in Gaza* tudi izdatno in trdno faktično podlago. Sacco je v stilu pravega raziskovalnega novinarja predelal ogromno gradiva o dogodkih leta 1956. Vse vire tudi navaja oziroma jih riše z izjemno preciznostjo; v tekst in podobe vtke odlomke iz časopisnih člankov, arhivska poročila, natančne risbe zemljevidov Khan Junisa in Rafah, poleg tega pa knjiga vsebuje tudi zares izrerpne priloge, v katerih najdemo izseke iz pisem vodilnih političnih predstavnikov, intervjuje z njimi (Sacco kot novinar), pravne dopise in tudi nekatere vojaške dokumente, ki so bili dostopni za objavo. (Ilustraciji 7 in 8)

Saccovo literarno novinarstvo v stripu tako vsebuje elemente (avto) biografije, zgodovinske pripovedi, popotnih zapisov, raziskovalnega novinarstva in literarnega žurnalizma, kar je še ena od tipičnih lastnosti postmodernih diskurzov, ki radi in pogosto prehajajo žanrske meje. Dela *Footnotes*, *Palestine*, pa tudi *Goražde*³² in zgodnejši Saccovi stripi izkazujejo žanrsko fluidnost, umetelno mešanje žanrskih mej in domišljeno (so) uporabo konvencij, ki jih posamezen diskurz predvideva. Element, ki je v Saccovem opusu vedno prisoten, je njegova navzočnost v dogajanju in popolna stopitev z okoljem, ki ga opisuje. Z odkritim opisom dvomov, strahu in neizvedljivih ciljev novinarjev pa razkriva ozadje njihovega dela, ki ga tradicionalni mediji po navadi ne želijo deliti z javnostjo. Sacco tudi pusti, da v polni meri spregovori lokalno prebivalstvo območij, ki jih obišče. Zgodbe, ki jih sliši in doživi, zdrsnejo vanj in postanejo del njegove osebnosti. Iz te podlage nato kreira zgodbe, ki jih lahko beremo kot pravo literaturo v stripovski podobi, saj imajo njegove pripovedi razvidno sižejsko strukturo, torej zgodbo, oblikovano v skladu z načeli umetniške predelave izbrane snovi.

Če govorimo o stripih na splošno, velja poudariti, da pogosto še zbujajo vprašanja o tem, ali lahko strip ponudi kvalitetno čtivo ali ne. Vsekakor recepcija stripovske pripovedi od bralca terja nekoliko drugačen pristop k branju kot na primer klasični roman oziroma neilustrirana literatura na splošno. Poleg tega pri stripih govorimo o posebnem načinu ilustriranja – o (dobesednem) uokvirjanju misli v oblačke in o spremljajočih slikah, »ujetih« v kvadratke, vse to pa usmerja bralčevo pozornost na poseben način, ki ga tradicionalni knjižni zapis ne omogoča. Grafične pripovedi s

kombiniranjem literarnih in slikovnih prvin gotovo prinašajo novo dimenzijo v pripovedovanje zgodb. Kot zapiše v svojem esej »What is Graphic About Graphic Novels?« **Joanna Drucker: »Pripovedi v stripu spojijo filmski jezik s senzibiliteto, ki jo ponuja literatura«** (39). Zdi se, da lahko stripi na učinkovit način predstavijo kompleksne družbene in politične situacije in pripomorejo k oblikovanju aktivne države bralca v odnosu do opisane stvarnosti. Tudi stripi, ki so predmet analize našega zapisa, kažejo, da se lahko ta žanr uspešno ukvarja s pozabljenimi, odrinjenimi ali pa preprosto – vsaj za bolj tradicionalne diskurze – včasih preveč brutalnimi, neprimernimi dogodki iz bolj oddaljene preteklosti ali pa iz neposredne sedanjosti. Kot v knjigi *Comics and Sequential Art* (1985) razlaga stripar, pisatelj in eden poglavitnih teoretikov stripovskega žanra Will Eisner, so stripi reprezentacijska umetniška oblika, ki je usmerjena v posnemanje resničnih izkušenj, obenem pa stripi bralce »nagovarjajo v jeziku, ki je močno naslonjen na vizualne izkušnje, ki so skupne umetniku in njegovemu občinstvu« (7). Bralec stripa je tisti, ki je soustvarjalec zgodbe; predvsem se smisel zgodbe najbolj intenzivno konstruira skozi že omenjene »praznine«. Prav tako se v teh praznih prostorih med okvirji lahko rojeva bralčev družbeni in politični angažma. Neprisotnost slike in besede v vmesnih prostorih rojeva prostor razmisleka in delovanja.³³ Saccovi stripi dobro upodobijo fragmentarni značaj spominov, ki so vezani na travmatične dogodke, predstavijo antagonizme, ki jih rojevajo konflikti nasprotujočih si političnih polov, hkrati pa tudi dokazujejo, da lahko dokumentarni stripi uspešno združujejo temeljne strukturne principe stripovskega diskurza s subjektivnim fokusom literarnega novinarstva in tako učinkujejo kot intimne in obenem faktične in avtentične pripovedi o zgodovinski ali pa neposredni družbeni realnosti.

V sklepnem delu še izpostavimo, da stripi brez izjeme izkazujejo tesno povezavo med opisano realnostjo in subjektivnostjo avtorja (realnost je presejana skozi vizualno in verbalno sito), tako kot to pač pritiče umetniškim kreacijam. Posledično so v stripih politične, družbene in kulturne komponente prepojene z intenzivnim občutkom osebnega, intimnega doživetja stvarnosti. Grafične pripovedi, s pomočjo prepleta literarnega in grafičnega izraza, med seboj združujejo različne umetniške oblike pripovedovanja zgodb, ko pa govorimo o dokumentarnih stripih, dodamo k temu lahko še širjenje mej in dimenzij zgodovinske reprezentacije. Striparju je pravzaprav na voljo »ves svet vizualne ikonografije,« kot razloži McCloud, »vključno s celotnim razponom likovnih slogov, od realistične upodobitve preko najpreprostejših karikatur ... vse do nevidnega sveta simbolov in jezika.« **»Ples vidnega in nevidnega je prek sile dopolnjevanja [bralčev vložek, op. L.F.] vsajen v samo osrčje stripa.«** (McCloud, *Kako razumeti strip* 202–205) Stripar lahko s podobo predstavi tisto, kar je neizgovorljivo,

še posebej tu mislimo na fizično bolečino. Elaine Scarry v svojem delu *The Body in Pain* (1985) pravi, da se bolečina upira jezikovni upodobitvi, saj sega preko jezika, z besedo je ne moremo zaobjeti v vseh njenih razsežnostih. »Bolečina je neizgovorljiva,« zapiše Scarry. (4) Stripi lahko s svojo večdimenzionalno in večdiskurzivno strukturo in pristopom ter s slikovitostjo podob predstavijo človeške travme na način, ki zgodbo za bralca naredi bolj napolnjeno z oprijemljivimi občutji, z življenjem. Bralec je dobesedno posesan v proces travmatičnega spominjanja, kot smo videli pri Saccu, to pa lahko v njemu sproža močno reakcijo, ki je amalgam njegovih preteklih izkušenj in prepričanj in pa trenutnih odzivov na zgodbo, v katero se potaplja.³⁴ Anne Whitehead (*Trauma Fiction*, 2004) pravi, da pripovedi, ki ubesedujejo travmatične dogodke, vsebujejo določene slogovne prvine, kot so: intertekstualnost, ponavljanje in razdrobljena oziroma fragmentirana pripovedna drža. Po njenem mnenju ti elementi delujejo kot nekakšne »motnje«, »posegi« v besedilo in na ravni forme »zrcalijo učinke travm« (84). **Stripi lahko s svojim zaporednim, sekvenčnim značajem izražajo tovrstne lastnosti.** Kot zapiše tudi McCloud v delu *Kako razumeti strip*, »stripovske sličice razbijajo tako čas kot prostor ter na ogled postavljajo polomljen, staccato ritem trenutkov, ki so med seboj povsem nepovezani.« (67) Bralčevo sodelovanje-dopolnjevanje omogoča, da se tudi takšni razdrobljeni trenutki med seboj lahko povežejo in se zgradijo v neprekinjeno in enotno resničnost. Judith Herman v knjigi *Trauma and Recovery* (1992) razloži, da »**travmatičnim spominom velikokrat umanjkata tekstualni izraz in kontest**, saj so zabeleženi predvsem v obliki globokih občutij in podob« (38). Herman še doda, da lahko grafične pripovedi z uporabo podob uspešno poudarijo »otrple, zamrznjene in brezbesedne lastnosti travmatičnih spominov« (37). Občutja nemoči, otopelosti, kompulzivnih reakcij in drugih motenj, ki so povezane s travmo, je mogoče uspešno prikazati skozi vizualne podobe – skozi velikosti okvirjev, perspektivo, izbiro kadra, plana (npr. srednji, bližnji), izbiro barv in skozi ponavljajoče se podobe, ki opozarja na kontinuiteto bolečih spominov. Ponavljanje (besed in/ali podob) odslikava učinke travme, saj kaže na vračanje (ali pa trajno navzočnost) tragičnega dogodka v spomin, tako pa se prekinja tudi linearna kronologija pripovedi (prim. Whitehead 86).

Joe Sacco zaključi strip *Footnotes in Gaza* samo z vizualnimi podobami. Zdi se, da želi še zadnjič poudariti, da človeškega trpljenja ni mogoče v popolni meri ubesediti. Za konec si lahko zastavimo še vprašanje, kakšen učinek bi namesto stripovskih ilustracij imele fotografije. Res je, da, v kolikor imamo pred seboj premišljeno urejeno sekvenco fotografij, takšna slika resnično lahko spominja na stripovske sekvence. Enako bi lahko trdili tudi za video umetnost ali pa filme, kadar se upočasni posnetek in

se zgodba spremeni v zaporedje zamrznjenih, negibnih podob, vendar pa lahko stripi v en sam okvir združijo več dogodkov; v eno samo kompozicijo, v en kvadrat, če se umetnik tako odloči, lahko združijo zgodovino in sedanost. Video in film se lahko temu približata z ustrezno montažo, vendar se zdi striparjev medij mehkejši in bolj fleksibilen za oblikovanje tovrstnih podob. Vse izvira iz njegovega peresa in očesa. Za razliko od fotoreporterja lahko stripar vedno ujame pravi kot, pravi naklon, doda popolno svetlobo in zadostno ostrino. Atmosfera prostora in časa sta v njegovih rokah. Z besedami Scotta McClouda: »Strip nam nudi širino in raznolikost ter ima potencial za enako podoben kot film ali slikarstvo, za nameček pa premore še intimnost pisane besede.« (McCloud, *Kako razumi strip* 212) Spiegelmanov *Maus* je prispeval k temu, da so stripi postali, vsaj v britanskem in ameriškem prostoru, nepogrešljivi del akademskega diskurza. Joe Sacco s svojimi deli nadaljuje tovrsten angažma akademske skupnosti, obenem pa nagovarja tudi širok spekter ljudi in jih poziva h globalnemu dialogu, ki bo namenjen poizkusu izboljšanja tistih aspektov družbe, ki so povod za družbena neravnovesja in tudi tragedije, ki jih izpričuje zgodovina, a ki, žal, večkrat ostanejo tudi zamolčane.

OPOMBE

¹ Iz podatkov Mestne knjižnice Ljubljana je razvidno, da je izposoja nefikcijskih del v porastu. Preglednica (za potrebe tega članka jo je izdelal Miro Tržan, zaposlen v enoti Oton Župančič) Mestne knjižnice nosi naslov »Obrat gradiva po žanrih v letu 2013–2014« in sicer gre za pregled del, ki so bila izdana med leti 2005 in 2014, preglednica pa je zasnovana tako, da je izračun neodvisen od števila izvodov, ki so dostopni pri posameznem naslovu. Če seštejemo izposoje biografij, avtobiografij in potopisov, skupno daleč presegajo izposoje fikcije v preteklem letu. Tudi posamično, nefikcijski žanri dosegajo visoke številke izposojenih izvodov. V posebnem razdelku se nahajata še zgodovinska proza in pa esejistika, ki prav tako dosegata visoko število izposojenih izvodov. Gospod Tržan je še dejal, da je takšen trend izposoje v zadnjih letih precej ustaljena praksa (najina korespondenca se je odvijala po elektronski pošti). Tezo o priljubljenosti nefikcijskih zgodb potrjuje na primer tudi zapis Rachel Donadio v članku v *New York Times on the Web* »Truth is Stronger than Fiction«, kjer razlaga, da živimo v dobi novic, neprestanega kroženja aktualnih vesti. »Roman ni mrtev, le manj je v ospredju, v primerjavi s preteklimi obdobji,« zapiše Denadio. Opozarja tudi na pomen oglaševanja nefikcijskih del, ki da predstavlja za založnike lažjo nalogo. Navaja izjavo založnika pri Penguin Books Williama Shinkerja, ki zagotavlja, da se resnične zgodbe prodajajo hitreje in bolje od fikcije. Članek je dostopen na naslovu: http://www.nytimes.com/2005/08/07/books/review/07DONA2.html?pagewanted=all&_r=1&.

² Raje kot izraz grafični roman v članku uporabljamo izraz grafična pripoved ali pa pripoved v stripu, saj vse pripovedi, ki se jim velikokrat, vsaj v anglo-ameriškem prostoru, pripisuje oznaka »grafični roman« (*graphic novel*), ne ustrezajo kriterijem za roman kot literarno zvrst s specifičnimi zakonitostmi in zahtevami do pisca in bralca. V svoji odločitvi za oznako *grafična pripoved* tako pritrjujemo ameriški literarni znanstvenici Hilary L. Chute, ki je v svoji delih, vključno z najnovejšo knjigo z naslovom *Graphic Women: Life Narrative and*

Contemporary Comics (2010), v prevodu *Grafične ženske: Življenjske zgodbe in sodobni stripi*, izrazila preferenco do izraza »grafična zgodba/pripoved« (*graphic narrative*). Ko Chute razlaga nefikcijsko pripovedno perspektivo v grafičnih pripovedih, v *Graphic Women* zapiše takole: »Tudi ko grafične pripovedi načrtno poudarjajo zgodovinska dejstva in tradicionalne načine posredovanja zgodovinskega dogajanja, so še vedno globoke globoko vpete v vprašanje lastne natančnosti in ustreznosti zgodovinskosti pripovedi. Gre za besedila, ki bodisi zagotavljajo, da bivajo v domeni nefikcijskosti, ali pa se odločijo (o tem dobro priča pojem, ki ga je uvedla Linde Barry – 'avtobifiktionalografija' [v izvirniku *autobifictionalography*, op. L.F.]), da bodo v svoji pripovedni liniji in perspektivi popolnoma zavrgle oziroma ignorirale pojem nefikcijskosti in fikcije« (3). Glej tudi opombi 8 in 16.

³ *Maus* nam bo delno služil kot izhodišče za analizo, saj je Spiegelman s tem stripom gotovo ponesel stripovsko problematiko v prostor akademskega diskurza. *Maus* je leta 2011 dobil nadgradnjo, knjigo *Metamaus*, ki je kombinacija tekstov in gradiva na DVD-ju. V *Metamausu* Spiegelman natančno in brez zadržkov pojasni proces kreiranja stripa *Maus*. Celotna knjiga je pravzaprav dolg intervju, ki ga je s Spiegelmanom opravila literarna znanstvenica in strokovnjakinja za stripe Hillary L. Chute.

⁴ Omenjeni stripi niso prevedeni v slovenščino.

⁵ Dela niso prevedena v slovenščino. *We are on Our Own* je zgodba o pobegu deklice Miriam in njene matere iz okupirane Budimpešte med drugo svetovno vojno. *Letting it Go*, ki je prav tako avtobiografska pripoved, pa govori o selitvi sina Miriam Katin v Berlin in o njenem soočanju s travmatično preteklostjo, ki ob obisku tega nemškega mesta spet privre na dan.

⁶ Delo ni prevedeno v slovenščino.

⁷ Odmevna stripovska dela, ki tematizirajo tragedijo v NYC, so tudi zbirka *9-11: The World's Finest Comic Book Writers and Artists Tell Stories to Remember* (2002), v kateri najdemo prispevke Willa Eisnerja, Johna Constanze in Richarda Corbena, pa knjiga *9/11 Emergency Relief* (2002), ki je prav tako povezala tako uveljavljena kot manj znana imena s področja dokumentarnega stripa – Harvey Pekar, Will Eisner, Jen Sorensen, Mike Manley in Sam Hester, če jih naštejemo le nekaj (skupaj se v knjigi predstavi okoli sedemdeset avtorjev in avtoric). Zbirki nista prevedeni v slovenski jezik.

⁸ Termin »comics journalism« je precej razširjen v anglo-ameriški literarni kritiki. Glej na primer zapis Kristiana Williamsa iz leta 2005 »The Case for Comics Journalism: Artist-reporters Leap Tall Conventions in a Single Bound.« Ko govorimo o stripih, ki ubesedujejo resnične dogodke, (še) ne moremo govoriti o terminološki enotnosti in o jasni žanrski delitvi. Kot oznaka za dela, ki jih obravnava pričujoči članek, se zdi najprimernejša oznaka dokumentarna grafična pripoved. Glej tudi intervju s Saccom v spletni izdaji revije *Mother Jones*: <http://www.motherjones.com/media/2005/07/joe-sacco-interview-art-war>. Glej tudi opombo 16.

⁹ Neufeldov spletni dnevnik je dostopen na naslovu: <http://joshcomix.wordpress.com/>.

¹⁰ Intervju z Gijijem, ki je bil objavljen v spletni izdaji revije *Stripburger*, je dostopen na naslovu: <http://www.ljudmila.org/stripcore/stripburger/sb45/gipi.htm>.

¹¹ Nobeno od naštetih del ni prevedeno v slovenščino.

¹² V poznih 60. letih in v začetku 70. let prejšnjega stoletja se je (predvsem v ZDA in v Veliki Britaniji) razmahnilo »gibanje«, ki so ga v izvirniku poimenovali »underground comix movement« (gibanje je bilo del bolj avantgardnih subkultur tistega časa). Šlo je za manjše založnike in takrat še neuveljavljene avtorje, ki so najraje risali in pisali o aktualnih političnih problemih, pa tudi o drogah, hipijevskem gibanju, o seksu, rock glasbi, seveda pa so bili – **kot to pritiče tedanjemu času – tudi ostro naperjeni proti vojni in kakršnikoli vojaški in politični agresiji**. Da bi se ločili od prevladujočih »comics«, so se imenovali »comix«, z »x«, kar je označevalo tudi čtivo, ki ni primerno za mladoletnike. Glej tudi spletno stran Lambiek Comiclopedia: <http://www.lambiek.net/comics/underground.htm>.

¹³ *Notes from a Defeatist* je nabor krajših stripov, ki jih je Sacco risal in pisal v 80. in 90. letih prejšnjega stoletja, ko je potoval po svetu, spremljal rock skupine, razmišljal o sebi kot o (takrat še neuveljavljenemu) umetniku, pa o Malti, o II. svetovni vojni in o življenju v ZDA. Delo ni prevedeno v slovenski jezik.

¹⁴ Crumb je zaslovel po izdaji prve serije svojih stripov *Zap Comix iz leta 1968*. Underground comix gibanje se je takrat ravno razcvetalo. Veliko njegovih del je bilo objavljenih v reviji, ki jo je ustanovil – revija *Weirdo* (v prevodu Čudak) je izhajala med leti 1981 in 1993. Publikacija je predstavljala eno najbolj odmevnih revij alternativne striparske scene. V zgodnjih 80. letih prejšnjega stoletja je Crumb sodeloval s pisateljem Charlesom Bukowskim; Bukowski je pisal, Crumb pa je prispeval ilustracije. Skupaj sta izdala dve krajši deli: *Bring me Your Love* leta 1991 in pa *There's no Business* leto dni prej. Crumb je ilustriral tudi veliko stripov svojega prijatelja Harveya Pekarja; predvsem tu mislimo na stripe v seriji *American Splendor*, ki so izhajali med leti 1976 in 2008. Crumbove vplive je videti tudi v Saccovem delu *Safe Area Goražde: The War in Eastern Bosnia 1992–1995* (2000) (*Goražde: Varovano območje: vojna v vzhodni Bosni 1992–1995*). Vojno v Bosni je v podobi stripa prikazal tudi znani slovenski stripar Tomaž Lavrič v delu *Bosanske basni* (1997), ki za Saccovim albumom *Goražde* ne zaostaja po črnem humorju, prodornosti vpogleda in avtentičnosti podob. Sacco je sicer bolj precizen risar od Lavriča, oba pa se občasno poslužujeta tudi karikaturnega stila, ki omogoči poudarek določenih lastnosti predstavljenih likov. Temeljna razlika med obema umetnikoma je ta, da Lavrič sebe nikoli ne vriše v zgodbo, torej ne nastopa kot protagonist.

¹⁵ Prevod: avtorica članka [L.F.]. Intervju je dostopen na: <http://artthreat.net/2010/12/joe-sacco-interview-1/>.

¹⁶ Termin dokumentarni strip v članku uporabljamo za vse oblike grafične pripovedi, ki pripovedi gradijo na preverljivih dejstvih; lahko gre za biografije, avtobiografije, potopisne stripe, zgodovinske pripovedi v grafični podobi, ali pa stripe, ki s svojim načinom ubesedovanja resničnosti spominjajo na literarno novinarstvo. »Dokumentarnost« torej uporabljamo kot oznako za faktično razsežnost v izbranih stripovskih zgodbah. Glej tudi opombi 2 in 8.

¹⁷ Prevod: avtorica članka [L.F.].

¹⁸ Članek je dosegljiv v spletni obliki: <http://www.niemanstoryboard.org/2009/11/12/comic-book-news-a-look-at-graphic-narrative-journalism/>. Prevod izseka je delo avtorice članka [L.F.].

¹⁹ Strip ni preveden v slovenski jezik.

²⁰ Prevod: avtorica članka [L.F.].

²¹ Intervju s Saccom je dostopen na sledeči povezavi: <http://januarymagazine.com/profiles/jsacco.html>. Prevod: avtorica članka [L.F.].

²² Prevod je delo avtorice članka [L.F.].

²³ Ko je avtorica članka [L.F.] leta 2012 za revijo *World Literature Today* intervjuvala slovenskega novinarja Ervina Hladnika Milharčiča, je v odgovoru na vprašanje o subjektivnosti v novinarstvu odgovoril precej podobno kot Sacco: »Ne vem, ali ima to, kar bom povedal, neposredno zvezo z novim žurnalizmom, ampak vedno se mi je zdelo, da nepristranskost in nevtralnost še zdaleč nista ena in ista stvar. Ko si vojni poročevalec, poročas s strani, na katero padajo bombe in ne s strani 'mogočnih pušk in mitraljezov'; življenje v vojni opisuješ iz perspektive tistega, ki izgublja. Govorimo o principu 'arte povera'« (42)

²⁴ Strip ni preveden v slovenski jezik.

²⁵ Glej članek Patricka Cockburna »They Planted Hatred in our Hearts« v *New York Times on the Web* (2009).

²⁶ Članek Chrisa Hedgesa ni tako poln prvoročnih izkušenj in doživljajev kot Saccovo delo. Hedges do Palestincev zavzame distanco in situacijo opisuje precej predvidljivo. Piše

v klasičnem, tradicionalnem žurnalističnem slogu, ki naj bi predpostavljal objektivno poročevalčevo držo. Isaac Kamola v svojem konferenčnem prispevku z naslovom »Violence in the Age of its Graphic Representation: Joe Sacco and the Contribution of Comic Book Journalism« (2009) pravi: »Četudi Hedges je na strani Palestine, zavzame 'glas' neme priče, ki je na koncu daleč stran tako od ljudi, glas katerih je želel biti, kot tudi od publike, ki jo je želel prepričati.« (13)

²⁷ Za primerjavo navedimo primer Spiegelmanovega *Mausa*. V tem stripu se Art Spiegelman pojavi kot novinar in kot risar obenem; prizadeva si oblikovati natančno strukturirano pripoved – opisane dogodke postavlja v ustrezno časovno zaporedje; očetovi spomini velikokrat »preskakujejo«, mešajo časovne premice, to pa oče utemeljuje z besedami: »V Auschwitzu nismo nosili ur.« (2003, 228) Grozote preživelih taboriščnikov se nikoli ne končajo in *Maus* nedvomno ves čas nakazuje na kontinuiteto (preteklih in sedanjih) travm. Podobe v *Mausu* velikokrat namensko jasno ne razmejujejo preteklosti od sedanjosti, ampak se ena slika zliva v drugo; preteklost je konstitutivni del sedanjosti, sedanjost pa vpliva na to, kako se prikazuje preteklo. Podobno deluje čas tudi pri Saccu – oba se poslužujeta prepletajočih se časovnic in to z odlično ilustracijo tudi uspešno dosemeta.

²⁸ Maša Peče, ki je delo prevajala, »graphic novel« prevaja kot risani roman, avtorica članka [L.F.] se je iz zgoraj zapisanih razlogov odločila za drugačno terminologijo. Glej tudi opombo 2.

²⁹ McCloud še pojasnjuje, da so sicer tudi risanke (animacija) vizualne podobe v zaporedju, vendar »gre pri risankah za časovno zaporedje, ne pa za prostorsko *sopostavitev* kot pri stripu.« [...] »Vsak zaporeden filmski posnetek se projicira na *isto* mesto – na *platno*, medtem ko mora biti vsak stripovski kader postavljen na *drugo* mesto od ostalih [...] za strip je prostor to, kar je za film čas.« (McCloud, *Kako razumeti strip* 7).

³⁰ Bralčevo izkustvo je izrazitega pomena znotraj obeh temeljnih usmeritev konstanške literarnoteoretske »šole« – recepcijske estetike (Jauß) in estetike učinkovanja (Iser), prav tako pa je bralčevo izkušnjo osredinila tudi ameriška teorija bralčevega odziva (*reader-response criticism*) (npr. Fish, Rosenblatt).

³¹ Glej tudi esej Kristiana Williamsa, »The Case for Comics Journalism: Artist-Reporters Leap Tall Conventions in a Single Bound« (2005).

³² Ko je Sacco v intervjuju v spletni reviji *January Magazine* primerjal *Varovano območje Goražde* in *Palestine*, je razložil takole: »*Palestine* je bolj avtobiografski album, *Goražde* pa je bolj novinarski, žurnalistični, saj si tam prizadevam zgodbo pripovedovati na bolj sistematičen in pregleden način.«

³³ O vprašanju opazujočega in zaznavajočega »jaza« (pripovedovalčevega in bralčevega) v stripih piše tudi Gillian Whitlock v eseju »Autographics: The Seeing 'I' of the Comics« (2006).

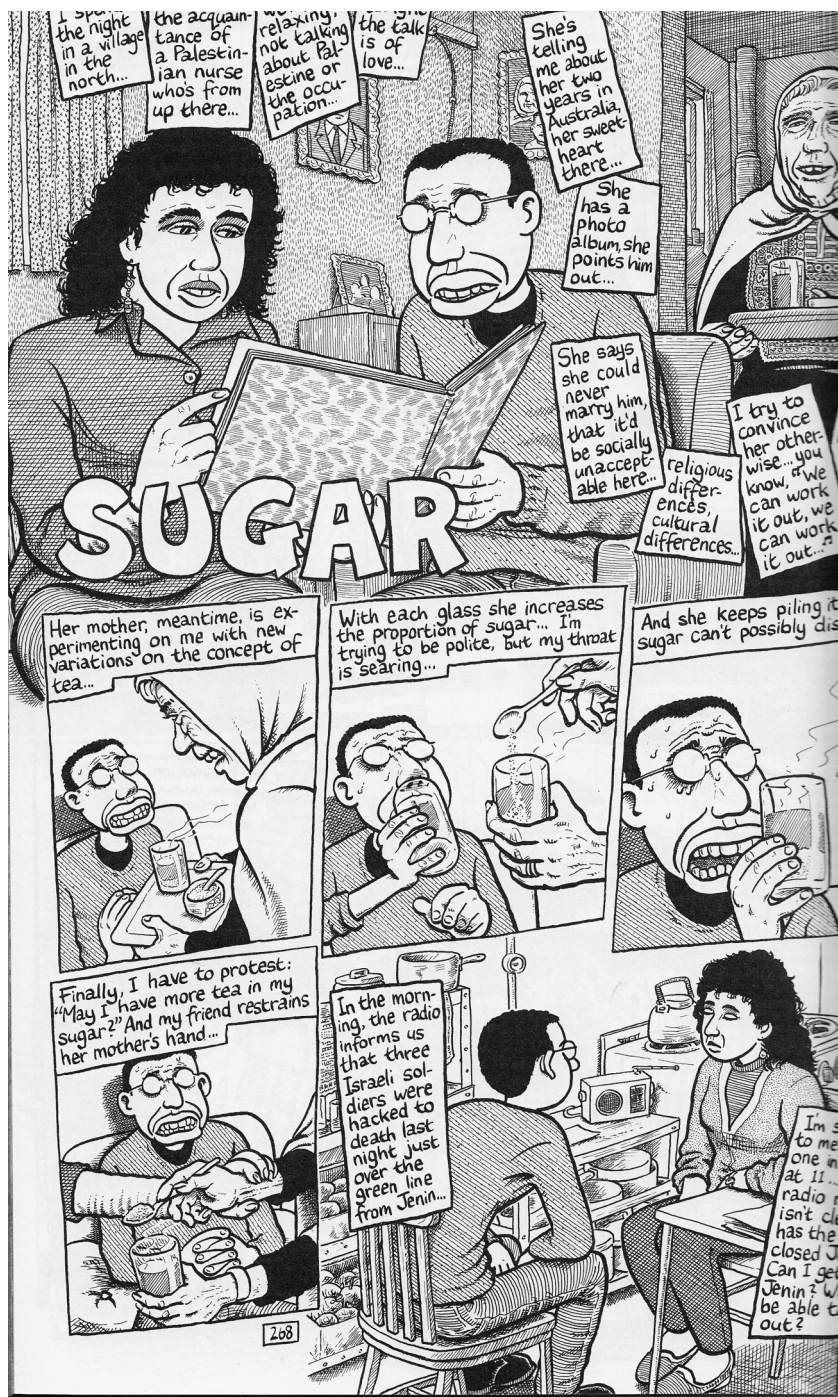
³⁴ Tu lahko pomislimo tudi na filozofsko hermeneviko Hansa-Georga Gadamerja. Gadamer je govoril o tem, da je interpretiranje literature vedno zgodovinsko, pogojeno tudi z interpretovimi predsodki, pričakovanji in vedenjem. Izvirni horizont literarnega dela se pri interpretaciji spoji z interpretovim horizontom; ta spoj Gadamer imenuje stopitev ali zlitje horizontov (glej Gadamerjevo delo *Wahrheit und Methode* [Resnica in metoda], 1965).

LITERATURA

- Blake, Brandy Ball. »Watchmen: The Graphic Novel as Trauma Fiction.« *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*. 5.1 (2010). Department of English, University of Florida. Splet 30. 4. 2014 <http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v5_1/blake/>.
- Chomsky, Noam. *The Fateful Triangle*. Boston: South End Press, 1983.

- Chute, Hillary. *Graphic Women: Life Narrative & Contemporary Comics*. New York: Columbia UP, 2010.
- Cockburn, Patrick. »They Planted Hatred in our Hearts.« *New York Times on the Web*, 24. december (2009). Splet. 15. 12. 2013. <http://www.nytimes.com/2009/12/27/books/review/Cockburn-t.html?_r=0>.
- Donadio, Rachel. »Truth is Stronger than Fiction.« *New York Times on the Web*, 7. Avgust (2005). Splet. 25. 4. 2014. <http://www.nytimes.com/2005/08/07/books/review/07DONA2.html?pagewanted=all&_r=1&_>
- Drucker, Joanna. »What is Graphic about Graphic Novels?« *English Language Notes* 46.2 (Fall/Winter 2008): 39–55.
- Eisner, Will. *Comics and Sequential Art*. New York: W.W. Norton & Company, 1985.
- Flis, Leonora. *Factual Fictions: Narrative Truth and the Contemporary American Documentary Novel*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2010.
- – –. Interview: »Impartiality Has Nothing to Do with Neutrality: A Conversation with Ervin Hladnik Milharčič.« *World Literature Today* 86. 2 (March–April 2012): 37–41.
- – –. »Vznik ameriškega dokumentarnega romana in njegove postmoderne razsežnosti.« *Primerjalna književnost* 30.1 (2007): 153–166.
- Graphia: The Graphic Novel and Literary Criticism*. 46.2. Colorado: U of Colorado at Boulder, Fall/Winter 2008.
- Gilson, Dave. »The Art of War: An Interview with Joe Sacco.« *Mother Jones Online Edition*, July/August 2005. Splet. 4. 3. 2013. <<http://www.motherjones.com/media/2005/07/joe-sacco-interview-art-war>>.
- Herman, Judith. *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence – from Domestic Abuse to Political Terror*. New York: Basic Books, 1992.
- Hirsch, Marianne. »Family Pictures: *Maus* and Post-Memory.« *Discourse* 15.2 (1992–1993): 3–29.
- Kamola, Isaac. »Violence in the Age of Its Graphic Representation: Joe Sacco and the Contribution of Comic Book Journalism.« Paper presented at ISA's 50th Annual convention. New York City, February 15, 2009. Splet. 28. 8. 2012. <http://citation.allacademic.com//meta/p_mla_apa_research_citation/3/1/0/4/4/pages31044_2/p310442-1.php>.
- Lambiek Comiclopedia. Splet. 1. 2. 2014. <<http://www.lambiek.net/comics/underground.htm>>.
- Lavrič, Tomaž. *Bosnian Fables/ Fables de Bosnie*. Paris: Editions Glénat, 1999.
- McCloud, Scott. *Kako nastane strip: priporodne skrivnosti stripa, mange in risanega romana*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture KINO!, 2010.
- – –. *Kako razumeti strip: o nevidni umetnosti*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2011.
- – –. *Making Comics: Storytelling Secrets of Comics, Manga and Graphic Novels*. New York: William Morrow Paperbacks, 2006.
- – –. *Reinventing Comics: How Imagination and Technology Are Revolutionizing an Art Form*. New York: Paradox Press, 2000.
- – –. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Harper Collins, 1993.
- Miller, Nancy K. »The Entangled Self: Genre Bondage in the Age of the Memoir.« *PMLA* 122.2 (March 2007): 537–548.
- Priego, Ernesto. »Comic Book News: A Look at Graphic Narrative Journalism (part 1).« 12. november (2009). Splet. 10. 11. 2012. <<http://niemanstoryboard.us/2009/11/12/comic-book-news-a-look-at-graphic-narrative-journalism/>>.
- Romero-Jódar, Andrés. »Comic Books and Graphic Novels in their Generic Context. Towards a Definition and Classification of Narrative Iconical Texts.« *Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies* 35.1 (June 2013): 117–35.

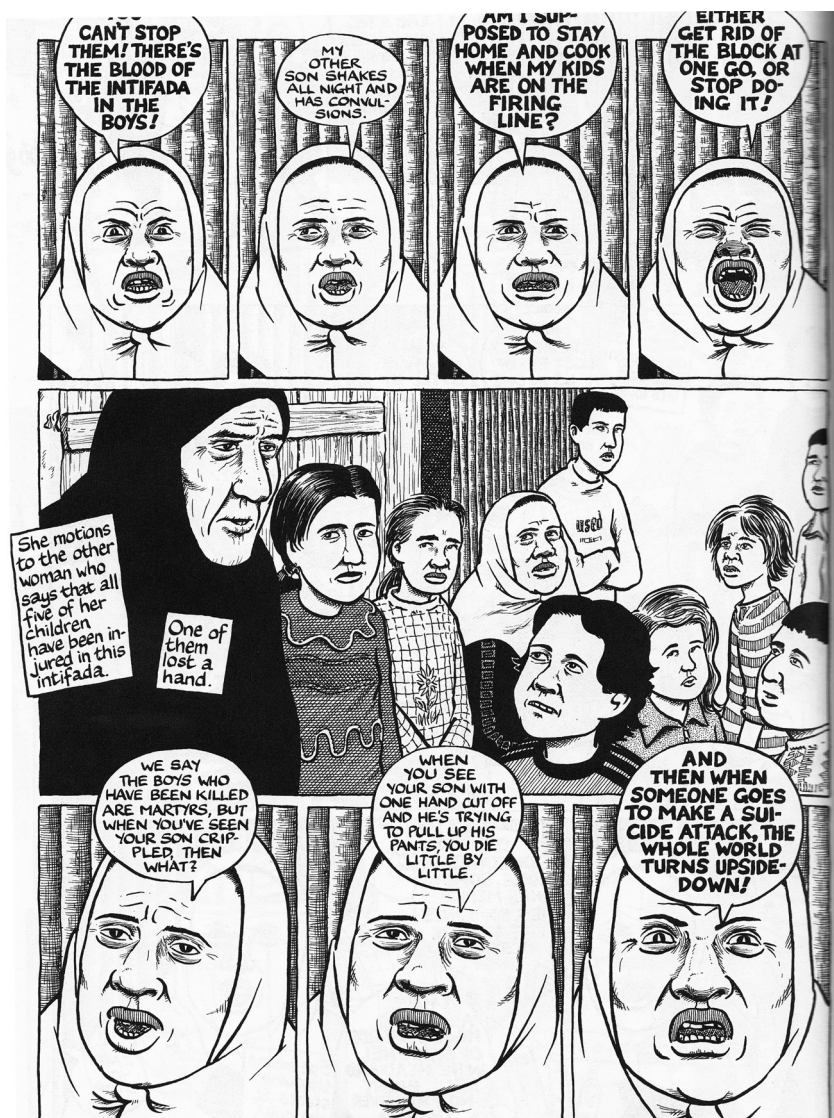
- Rothberg, Michael. *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Sacco, Joe. *Footnotes in Gaza*. New York: Metropolitan Books, 2009.
- – –. »Foreword« to *Footnotes in Gaza*. New York: Metropolitan Books, 2009. ix–xi.
- – –. *Notes from a Defeatist*. Seattle, WA: Fantagraphics Books, 2003.
- – –. *Palestine: A Nation Occupied*. London: Jonathan Cape, 2003.
- Said, Edward. »Introduction: Homage to Joe Sacco.« Sacco, *Palestine: A Nation Occupied*. Seattle, WA: Fantagraphics Books, 1996. i–v.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford UP, 1985.
- Sims, Norman, ed. *The Literary Journalists*. New York: Ballantine, 1984.
- – –. *True Stories: A Century of Literary Journalism*. Evanston, IL: Northwestern UP, 2007.
- Spiegelman, Art. *Maus I: A Survivor's Tale: My Father Bleeds History*. New York: Pantheon Books, 1986.
- – –. *Maus II: A Survivor's Tale: And Here My Troubles Began*. New York: Pantheon Books, 1991.
- – –. *Metamaus*. New York: Pantheon Books, 2011.
- Tuhus-Dubrow, Rebecca. »Interview with Joe Sacco.« *January Magazine*. Splet. 3. 5. 2012. <<http://januarmagazine.com/profiles/jsacco.html>>.
- Virk, Tomo. *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove*. Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1999.
- Whitehead, Anne. *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- Whitlock, Gillian »Autographics: The Seeing 'I' of the Comics.« *Modern Fiction Studies* 52.4 (2006): 965–979.
- Williams, Kristian. »The Case for Comics Journalism.« *Columbia Journalism Review*. March/April (2005). Splet. 9. 9. 2013. <<http://producer.csi.edu/cdrancy/archive-courses/spring07/engl102/e-texts/comics-journalism.htm>>.
- Winton, Ezra. »Picking through the Rubble of Memory: A Conversation with Comics Journalist Joe Sacco—Part One.« *Art Threat*. 9. december (2010). Splet. 15. 8. 2012. <<http://artthreat.net/2010/12/joe-sacco-interview-1/>>.
- Wolk, Douglas. *Reading Comics*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2007.
- Zinsser, William. *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*. New York: Houghton Mifflin Company, 1998.



Ilustracija 1: *Palestine* 268 (2003); reproducirano z avtorjevim dovoljenjem.



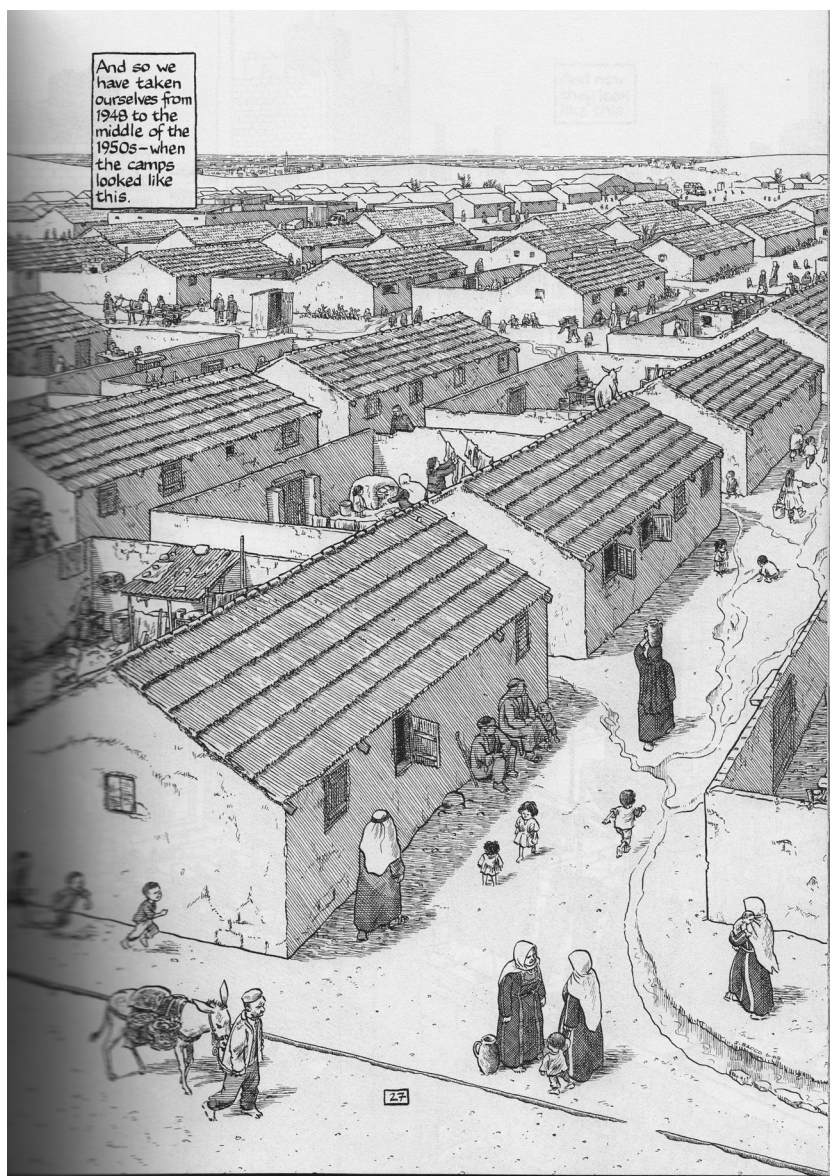
Ilustracija 2: *Footnotes in Gaza 5*; reproducirano z avtorjevim dovoljenjem.



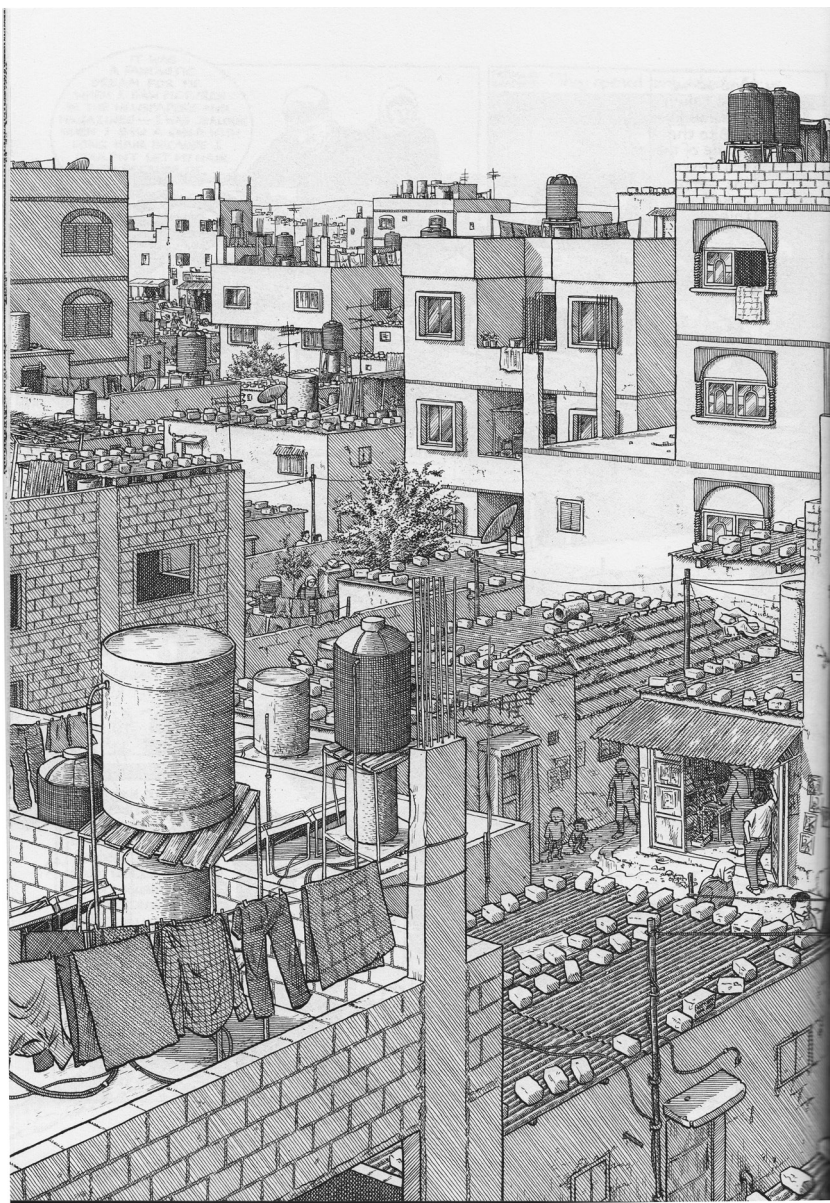
Ilustracija 3: *Footnotes in Gaza* 166; reproducirano z avtorjevim dovoljenjem.



Ilustracija 4: *Footnotes in Gaza* 188; reproducirano z avtorjevim dovoljenjem.



Ilustracija 5: *Footnotes in Gaza* 27; reproducirano z avtorjevim dovoljenjem.



Ilustracija 6: *Footnotes in Gaza* 28; reproducirano z avtorjevim dovoljenjem.

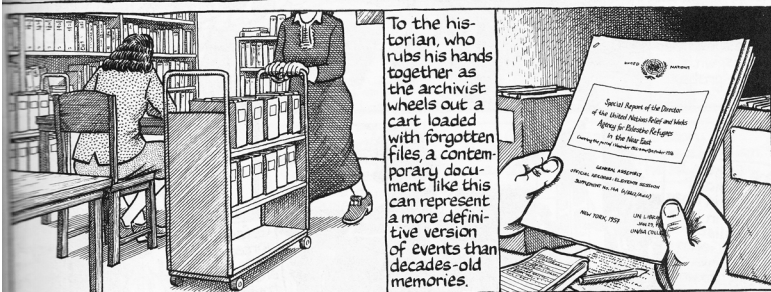
civilian casualties had caused resistance to their occupation and that the Palestinian refugees formed part of the resistance. The exact number of dead and wounded but the Director has received from trustworthy lists of names killed on 3 November, number whom 140 were refugees and 135 local residents

DOCUMENT

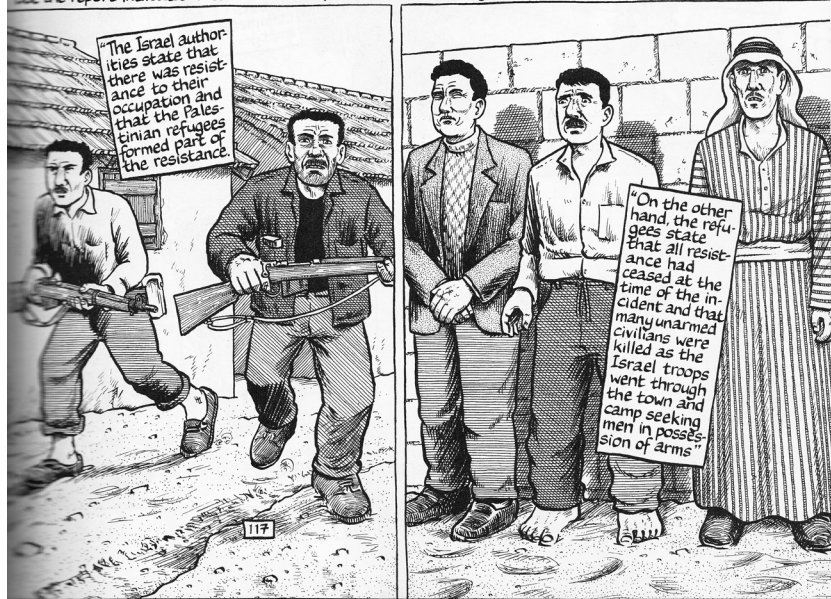
You can read that report for your self at the U.N. archives on East 43rd St. in New York City.

It is the Special Report of the Director of the United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East covering the period 1 November 1956 to mid-December 1956 to the General Assembly.

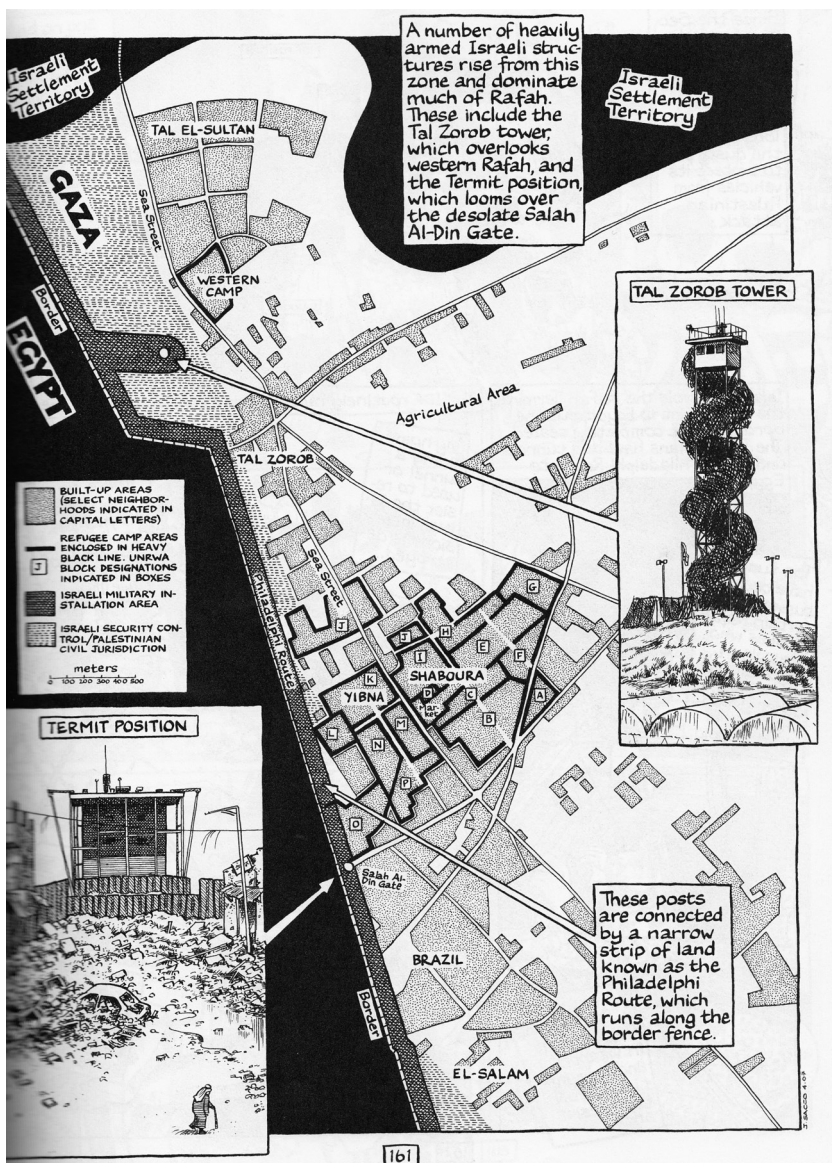
the other had ceased civilian through t of arm not know he consi s alleged viduals,



But the report indicates "there is some conflict in the accounts given as to the causes of the casualties.



Ilustracija 7: Footnotes in Gaza 117; reproducirano z avtorjevim dovoljenjem.



Ilustracija 8: *Footnotes in Gaza* 161; reproducirano z avtorjevim dovoljenjem.

Joe Sacco and Graphic Literary Journalism – The Blending of Literature, Comics, Journalism, and History

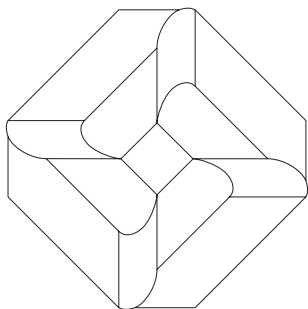
Keywords: hybrid genres / literary journalism / reportage / graphic novel / Sacco, Joe / *Palestine*

The essay discusses the work of a comics artist-literary journalist Joe Sacco. Literary journalism in the form of graphic novels is a type of narrative that is rapidly gaining acclaim and popularity. With their combining of objective documentary evidence with oral and visual testimony of the author and eyewitnesses (thus introducing the more subjective note of literary journalism), such comics expand the spectrum of representation (of immediate or historical reality). Moreover, they humanize the stories in a way that conventional journalism never could, and, with their visual component, make the stories more vivid and more easily accessible to various audiences. Today, information about war and conflict has penetrated into every tiny confine of both journalistic and scholarly discourse. There is an endless stream of images and narratives that depict violence in one form or another. However, both (conventional) journalistic practice and academic representations of atrocities normally focus on the perspective of an outside documenter of the depicted crimes. While factual journalism advocates distance as a necessary stance for writing an objective, unbiased story, Joe Sacco, like a proper literary journalist, depends mostly on his own experience and the experience of the witnesses he interviews, weaving it all together in a graphic narrative with a literary flavor. The essay predominantly illuminates Sacco's portrayal of the Middle Eastern crisis, as exposed in his graphic books *Footnotes in Gaza* (2009) and *Palestine* (1996). *Footnotes in Gaza* is a complex and detailed portrait of the unending clash between Palestinians and Israelis that, both on the textual and visual level, upgrades *Palestine*. We show how the conventions of literary journalism (such as the author's immersion in the subject matter, structured narrative, high standard of accuracy, the presence of the individual voice of the writer/journalist, the use of novelistic techniques, and lastly, responsibility and an ethical stance towards the characters of the narrative) conjoin with the conventions of comic books (e.g. representation of time on the comics page, the use of cartooning as an indication of the author's attempt to eschew »neutrality« of conventional journalism). Furthermore, the essay examines how Sacco's *Footnotes in Gaza* and *Palestine* filter and frame history, using subjectivized memories of the witnesses, photographs and

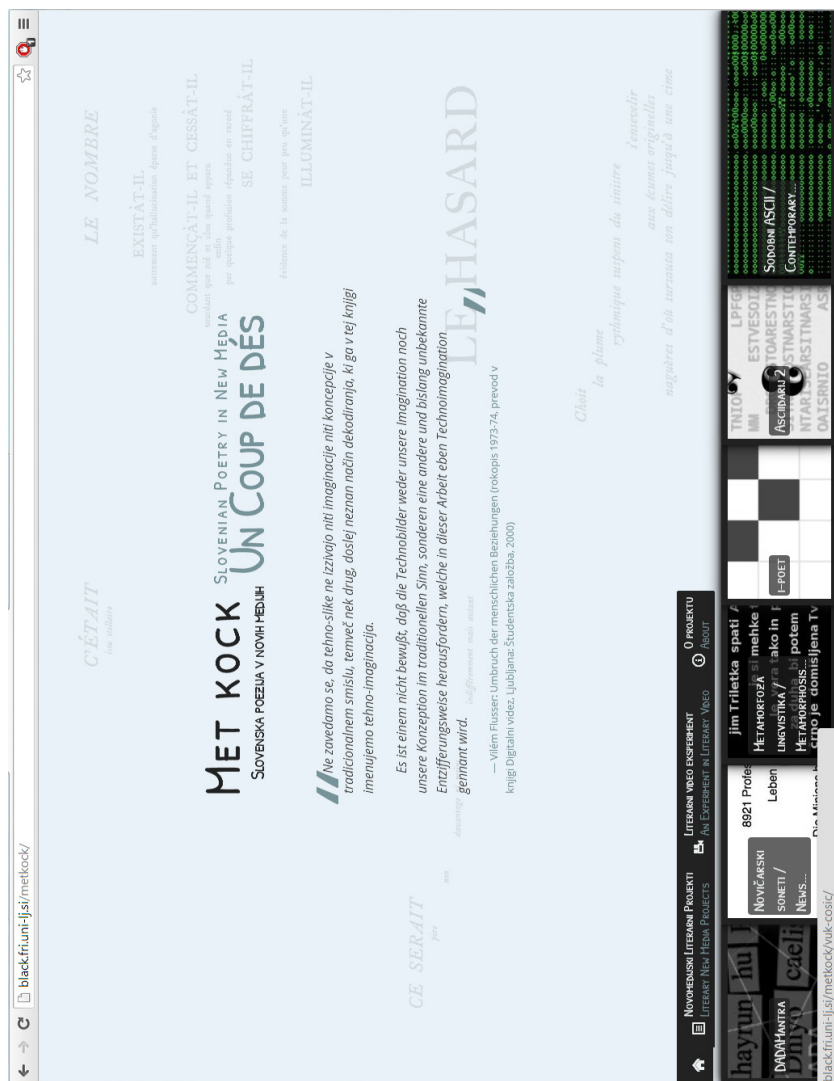
other archival documentation, and moreover, how efficient graphic narratives can be when it comes to portraying human traumas and trauma-related memories.

Februar 2014

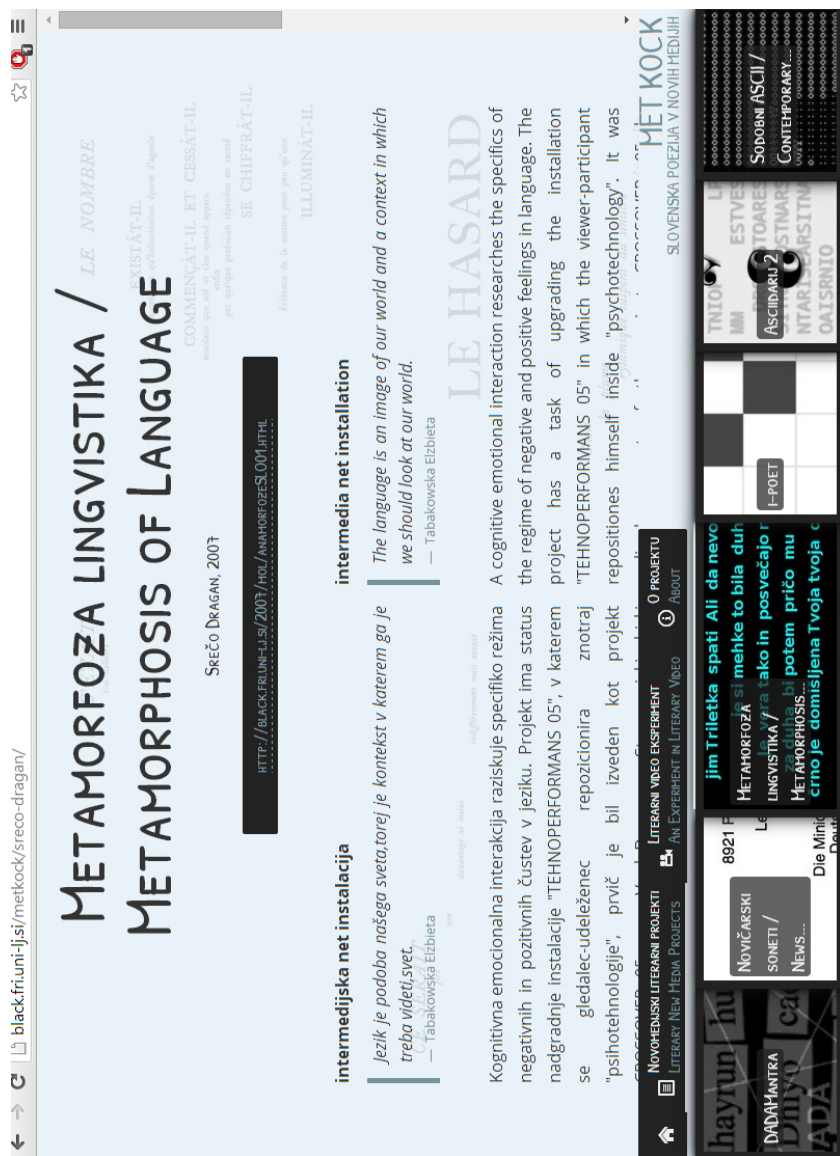
Dodatek / Appendix



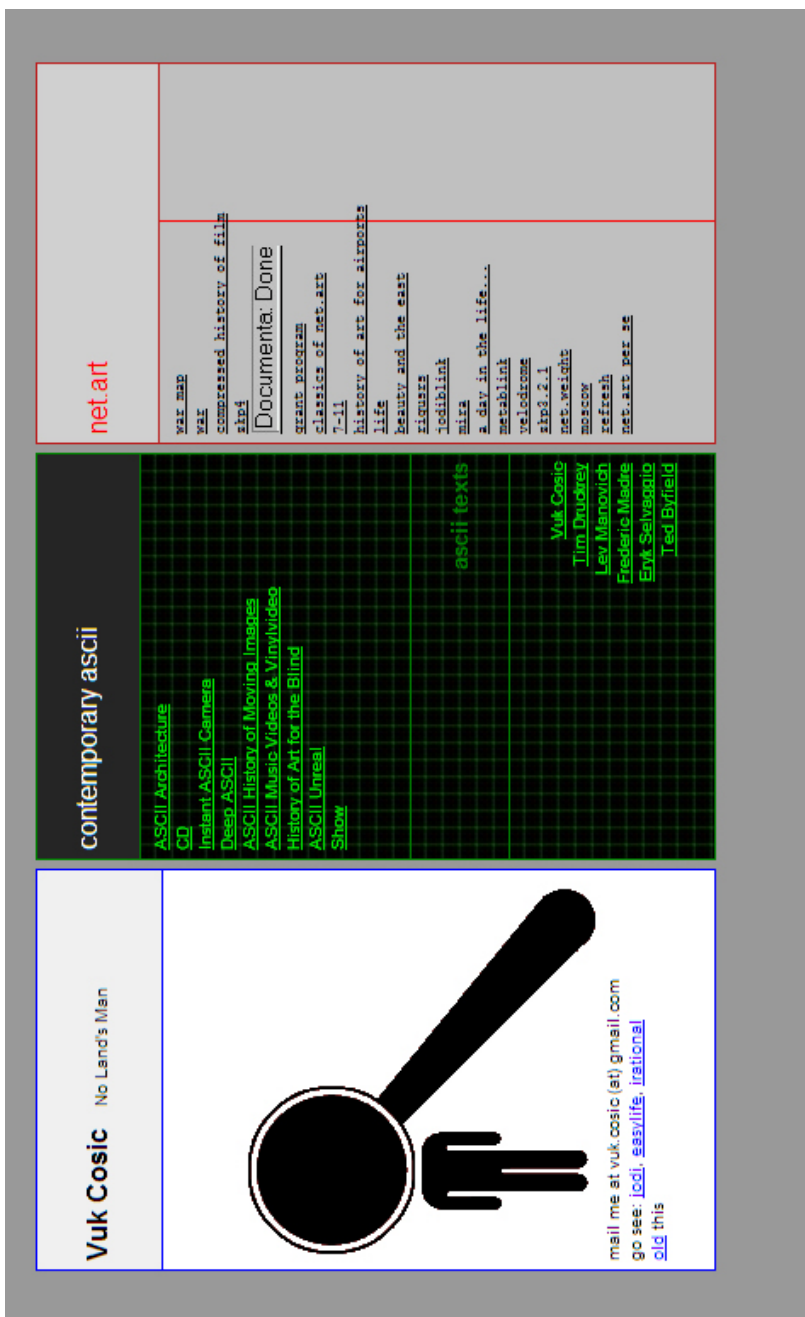
Aleš Vaupotič: Spletna razstava *Met kock: Slovenska poezija v novih medijih* / The On-Line Exhibition *A Throw of the Dice: Slovenian Poetry in New Media*



Slika/Figure 1: Spletišče/Website *Met kock: Slovenska poezija v novih medijih* / *A Throw of the Dice: Slovenian Poetry in New Media* (<<http://blackfri.uni-lj.si/metkock/>>). Oblikovanje/Design: Pedro Damian Kostelec, Blaž Kostanjšek, mentor/supervisor: Narvika Bovcon, Tadej Zupančič.



Slika/Figure 2: Spletišče/Website *Met kock*. Srečo Dragan: *Metamorfoza lingvistika/Metamorphosis of Language* (intermedijska net instalacija/intermedia net installation, 2007).



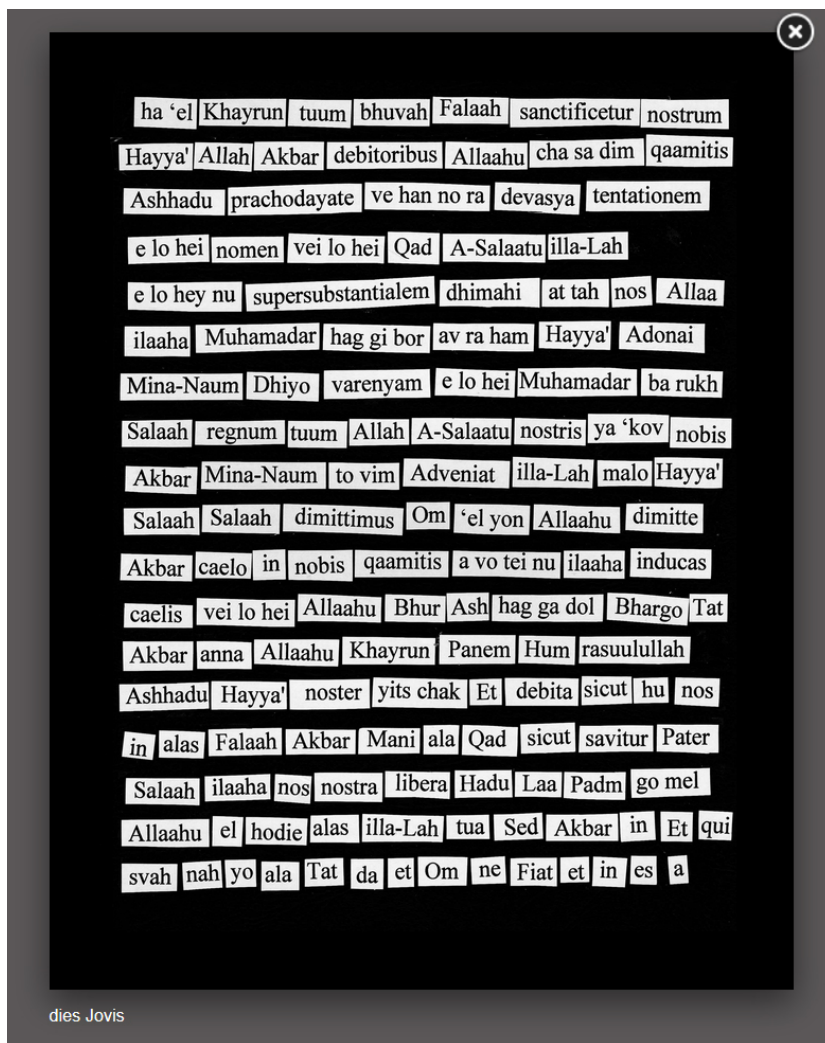
Slika/Figure 3: Vuk Ćosić: *Sodobni ASCII/Contemporary ASCII* (spletna stran/website).



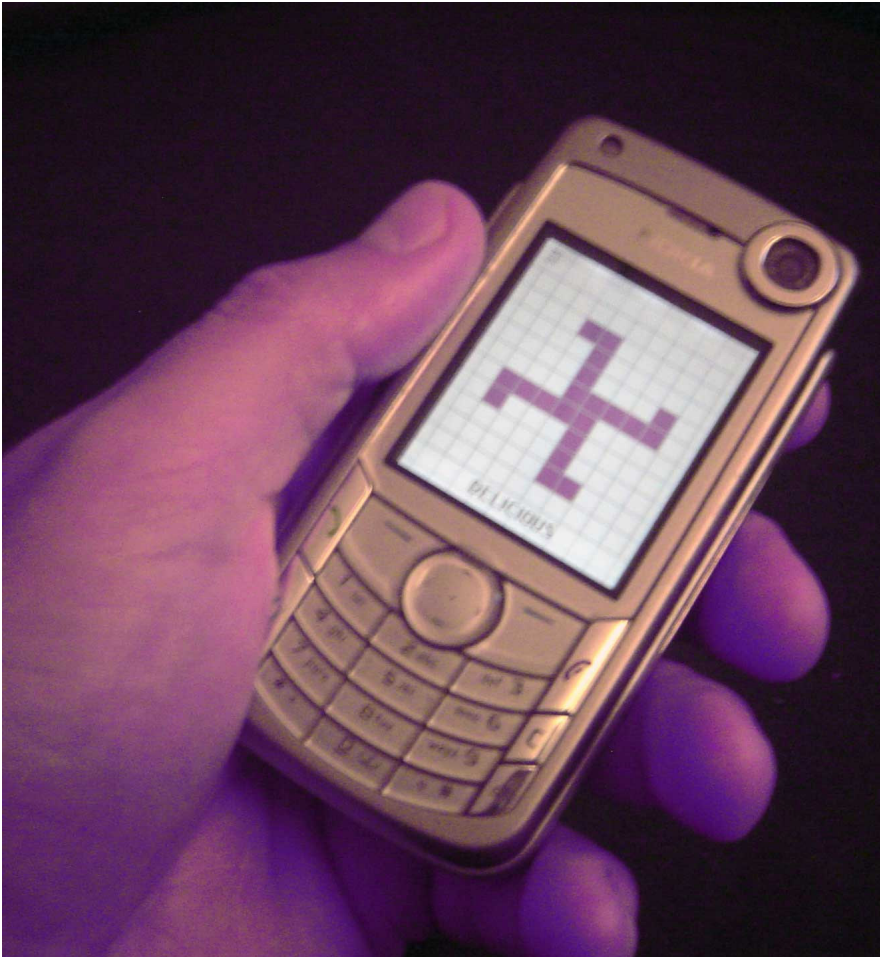
Slika/Figure 4: Teo Spiller: *Novičarski soneti/News Sonnets* (spletna stran/website, 2009).



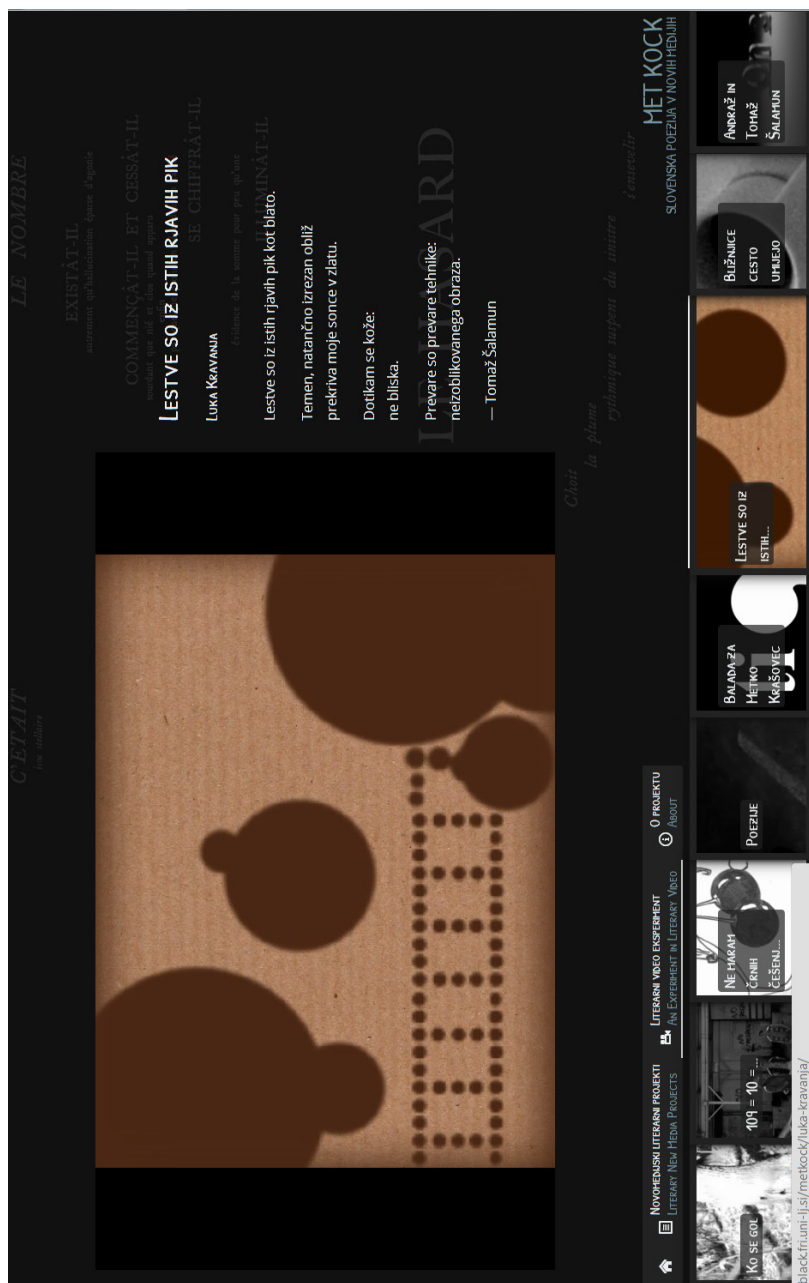
Slika/Figure 5: Jaka Železnikar: *Ascidiarij 2* (odzivna interaktivna spletna vizualno zvočna pesem/responsive on-line visual and sound poem, 2013).



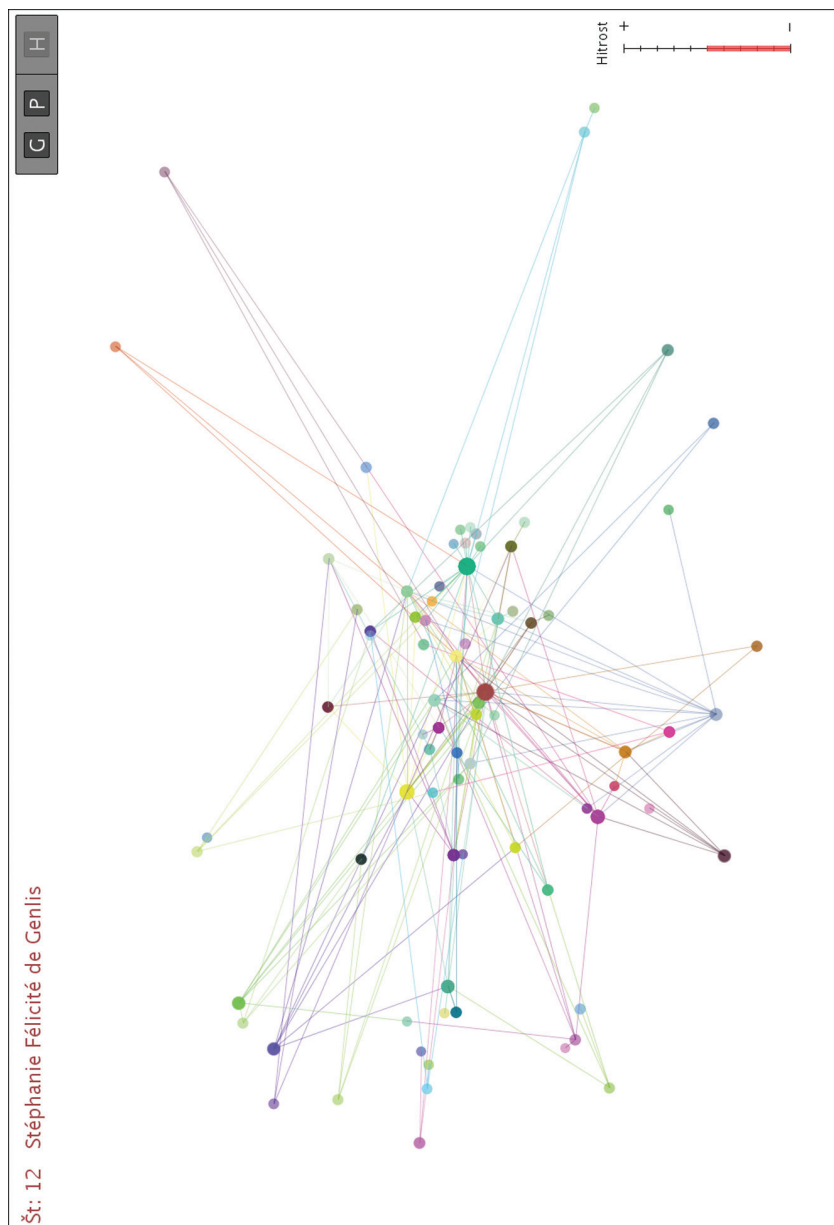
Slika/Figure 6: Vanja Mervič: *DADAMantra* (audio-vizualna instalacija v sedmih dejanjih/audio-visual installation in seven acts, 2009–2013).



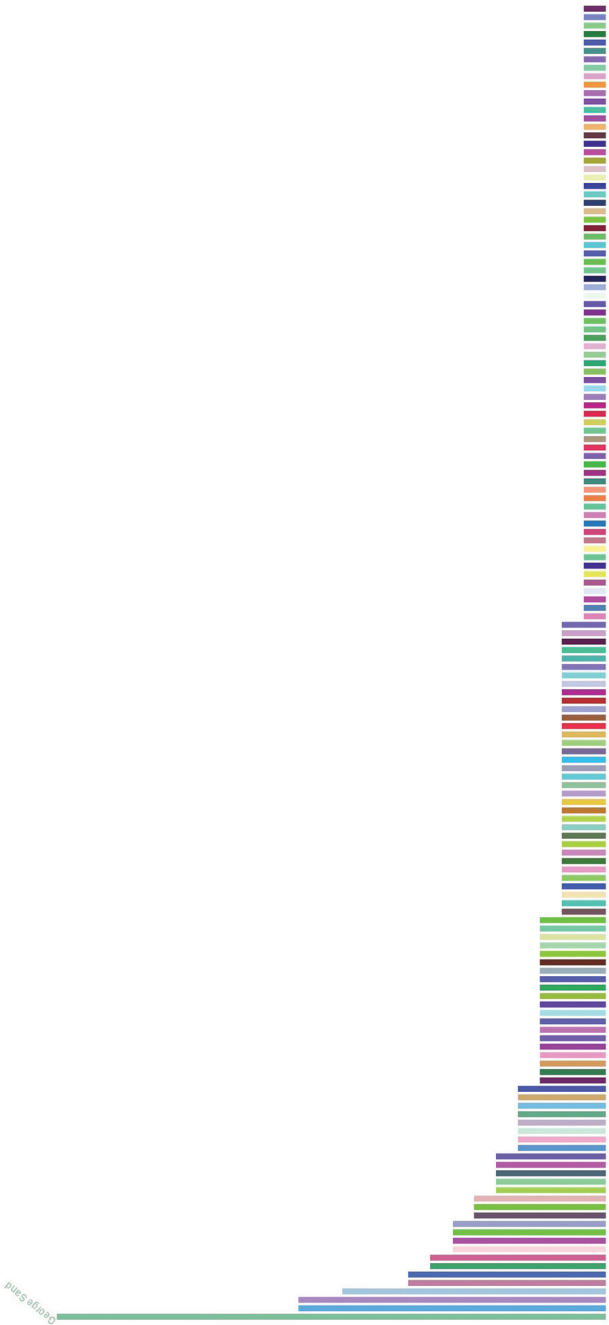
Slika/Figure 7: Boštjan Kavčič: *i-poet* (interaktivna mobilna aplikacija/
interactive mobile application, 2005).



Slika/Figure 8: Spletišče/Website *Met kock*. Luka Kravanja: *Lestve so iz istih rjavih pik*. Videi po pesmih Tomaža Šalamuna, Fakulteta za dizajn./Video-translation of the poems by Tomaž Šalamun, Faculty of Design Ljubljana.



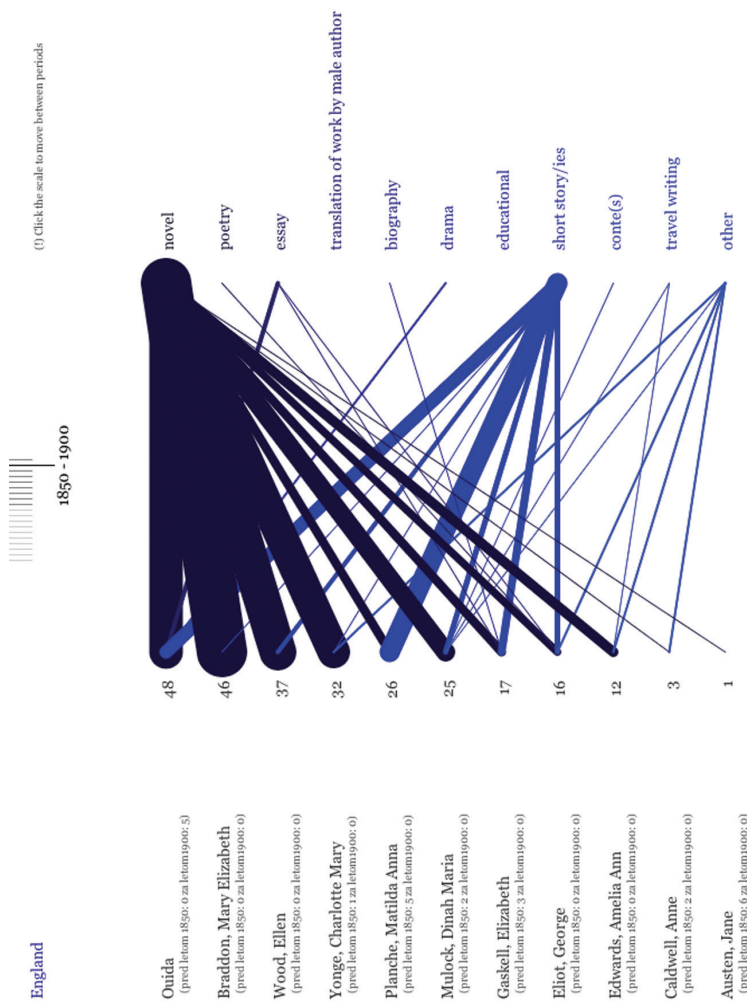
Slika 1: Omrežni diagram vplivov med avtoricami.
Vizualizacija: Tomaž Čufer, Luka Debevec.



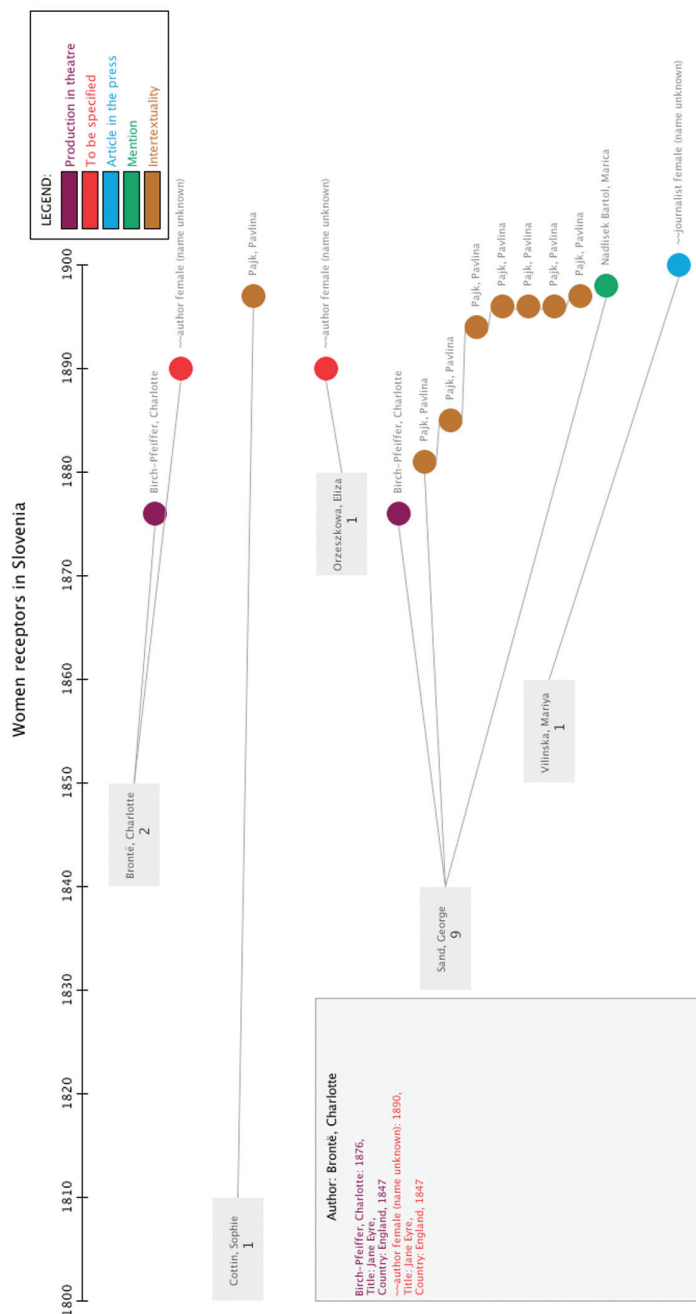
Slika 2: Histogram prikazuje pogostost števila povezav med avtoricami.
Vizualizacija: Tomaž Čufer, Luka Debevec.



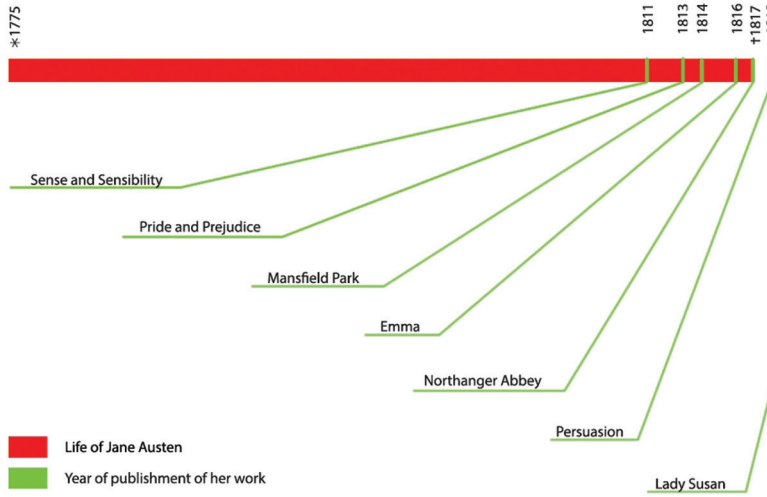
Slika 4: Recepcije med državami skozi čas. Vizualizacija: Rok Kralj.



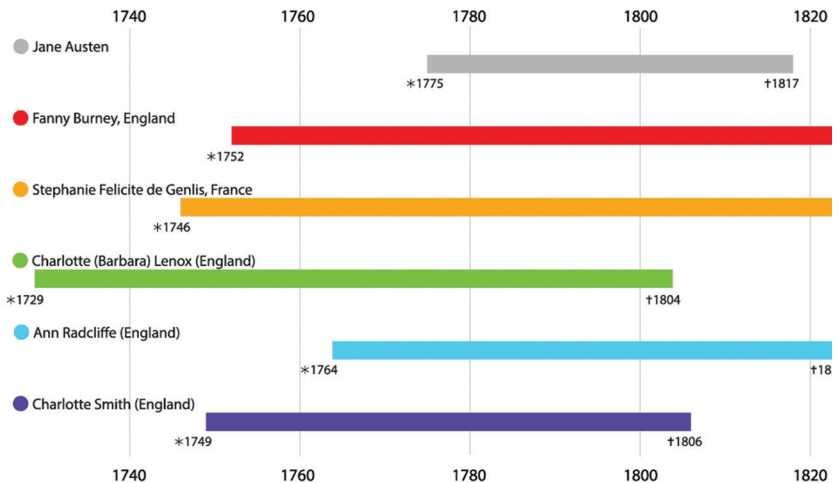
Slika 5: Avtorice z največ deli ter žanrske opredelitve njihovih del.
Vizualizacija: Tinkara Toš.



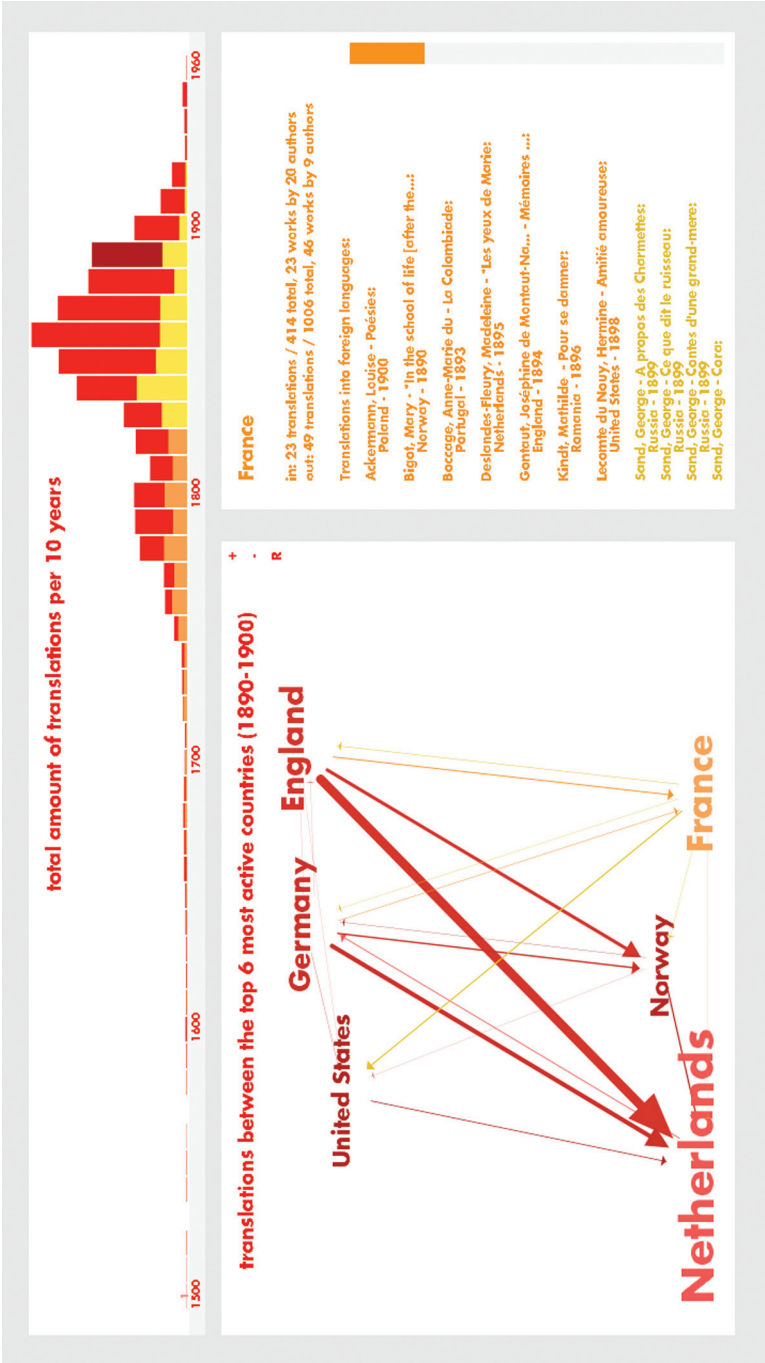
Slika 6: Recepcije, ki so jih v Sloveniji ustvarile ženske.
Vizualizacija: Tomaž Korinšek, Primož Kerin



AUTHORS READ BY JANE AUSTEN



Sliki 7 in 8: Kdaj je Jane Austen napisala svoje romane? Katere avtorice je Jane Austen brala in kdaj so živele? Vizualizacija: Urša Medvešek.



Slika 9: Prevodi del po državah in skozi čas. Vizualizacija: Matej Trček.

UDK 821.112.2.09Sebald W. G.:791.31

Thomas Elsaesser: Contingency and Coincidence as the Ruins of Time: Text, Image and Motion in W.G. Sebald's *The Rings of Saturn*

The Rings of Saturn by W.G. Sebald is difficult to locate within literary genres (fiction, biography, travel-writing), but is even more disorienting at the intersection of photography, text and images in motion. The essay shows how coincidence, chance and other tropes of contingency are ways of understanding Sebald's strategic use of images, whose enigmatic plurality of meaning makes them the nodal points of intricately networked relationships in space and time.

UDK 791.31:82

821.112.2.09-31Döblin A.

Darko Štrajn: Načelo montaže in literatura: fragmentirana subjektivnost kot vsebina romana, filma in digitalnih form naracije

Članek izhaja iz razprave o Döblinovem romanu *Berlin Alexanderplatz* in njegove adaptacije v filmu l. 1931 ter v TV seriji l. 1980. Upošteva Benjaminove opazke o romanu, ki temelji na principu montaže. V pluralističnem okolju današnjega sveta vzajemnega učinkovanja med konstruiranimi realnostmi ta princip ne deluje samo v umetniških praksah, ampak v vsem območju različnih komunikacij, informacij in prezentacij.

UDK 82.09:004.738

Janez Strehovec: The Moving Words-Images: E-Literary Text in the Age of the Film, Video and Internet

Projects of electronic animated literature intersect the e-literary and the field of moving images, which implies the application of the cinematic and video procedures in the field of digital textuality. This article addresses the moving words-images as the basic units of animated e-literary texts that are also organized with regard to spatial and temporal grammar.

UDK 82:791.31

115

Ayşe D. Temiz: »Drsenje počasnega bledega kaosa proti zahodu«: globina polja in *Prečkanje v »čisto preteklost«* ameriškega juga

V analizi fragmentacije narativnega časa v povojni kinematografiji se Deleuze navezuje na koncepta virtualnega časa pri Bergsonu in Leibnizu: »čisto preteklost« in »nesomožne svetove«. To razmišljanje raziskujem preko navezave na Leibnitzovo perceptivno shemo v monadah, ki ne zajema zunanjih objektov, temveč se v naporu, da bi razločila odnose, ki konstituirajo svet-spomin, osredinja zgolj nase. Zadnji del eseja izvaja zaključke monadske percepcije za post-apokaliptični svet dela Cormaca McCarthyja *Border Trilogy*, ki sooča tavajoče osirotele posameznike z nezmožnostjo samo-orientacije.

UDK 791.41:82

Ernest Ženko: Literature and Film in the Context of Media Turn

The traditional view concerning literature and film preferred consciousness to materiality and specificity of a medium, and consequently interpreted the difference among them as superficial. In the context of media turn we face a setting in which a specific form of consciousness is, on the contrary grasped as a consequence of a technological medium that has been used in the process of creation.

UDK 316.77:004.738

Ana Beguš: Forms of Internet Authorship as Phenomena of Secondary Orality

Using the methodology of the Toronto school of communication, the paper analyses the contemporary practices of creation and dissemination of cultural content, as enabled by electronic technologies, especially the Internet. The paper focuses specifically on the concept of authorship and its media-induced changes over time, seeking to present some possible ways of developing and promoting a different legislative regulation of this field.

UDK 316.77:004.92

Narvika Bovcon: The Language of Moving Pictures in Computer-Based Visualizations of a Literary-History Database

A digital humanities project has to find an adequate way for presenting the contents of the database it researches. To resolve this task an interdisciplinary team is formed in which a researcher of humanities, a graphic designer and a computer engineer collaborate. The user interface that structures the ordering of the database and guides the queries, as well as its final stage, visualization of the retrieved results, are based on the principles of graphic design, montage of a moving image and the principles of new media. In the background of information visualization and information design is the ability for diagrammatic thinking. The second part of the paper presents an experiment in computer-based visualizations of a literary-history database *WomenWriters*, where the theoretical concepts were tested in practice.

UDK 82.09:004.738

Maja Murnik: From the Text to the Corporeal: The Issues of Body in Bouchardon's and Volckaert's *Loss of Grasp*

In the 1980s and the 1990s it seemed that the cybercultural paradigm was focused only on the issues of mind; however, over the last decade we are witnessing the increasing interest in the issues of body and embodiment. Several e-literary works have explored such novel bodies, shaped by new technologies and software-controlled.

UDK 316.77:004.738

Aleš Vaupotič: Vilém Flusser's Theory of the Technical Image

The text presents the idea of the technical image (techno-image) and the corresponding technical imagination (techno-imagination), from the point of view of its relevance for the literary scholarship. The main points of Flusser's methodology are discussed, among which the most important one is the strict distinction between the »old images« and the techno-images.

UDK 82.0-3:791.31

821.131.1.09

Federica Ivaldi: Odbojni učinek: formalni in strukturni vplivi kinematografije na literaturo

»Odbojni učinek« označuje globinski vpliv kinematografije na literaturo – ne na ravni tematike, pač pa forme in strukture. Razprava ponuja pregled tega teoretskega pojma, pri čemer kot primere uporablja italijanska literarna dela (npr. Pasolini, Tabucchi, and Camilleri).

UDK 821.163.6:791.21(497.4)

Matevž Rudolf: Changes in the Reception of Literary Film Adaptations in Slovene Cinema

The article examines how film and literary critics evaluated the relationship between literature and film in Slovene cinema. Film adaptations of Slovene literary works were in the past subdued to several polemics for different reasons. In the period before the independence of Slovenia, the reception of literary film adaptations was affected by the fact that more than 41 % of feature films were based on literary works. Due to such vast quantity, Slovene film was often unappreciated compared to literature. The amount of film adaptations declined rapidly (to 20 %) after the independence of Slovenia (1991) but on the other side the interest for adaptations surprisingly gained in the last decade.

UDK 769.9Sacco J.

82.09-92:070

Leonora Flis: Joe Sacco and Graphic Literary Journalism – The Blending of Literature, Comics, Journalism, and History

The article disusses the work of a comics artist-literary journalist Joe Sacco. Literary journalism in the form of graphic novels is a type of narrative that combines objective descriptions of empirical reality with more subjective visual representations and first-person testimonies of the author and of eyewitnesses of a depicted event or situation. The essay predominantly illuminates Sacco's portrayal of the Middle Eastern crisis, as exposed in his graphic books *Footnotes in Gaza* (2009) and *Palestine* (1996).

NAVODILA ZA AVTORJE

Primerjalna književnost objavlja izvirne članke s področja 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, izjemoma tudi v drugih jezikih. Vsi članki so recenzirani.

Članke oddajte po elektronski pošti (darja.pavlic@um.si).

Razprave ne presegajo 25 strani (50.000 znakov), drugi prispevki – poročila, recenzije ipd. – imajo največ 10 strani (20.000 znakov). Razprave imajo sinopsis (do 300 znakov) in ključne besede (5-8) v slovenščini in angleščini ter daljši povzetek (do 2.000 znakov) v slovenščini ali tujem jeziku.

Tekoče oštevilčene opombe so za glavnim besedilom. Vanje ne vključujemo bibliografskih navedb. Citati v besedilu so označeni z narekovaji, izpusti iz njih in prilagoditve pa z oglatimi oklepaji. Daljši citati (več kot 5 vrst) so izločeni v samostojne odstavke. Vir citata je označen v oklepaju na koncu citata.

Kadar avtorja citata navedemo v sobesedilu, v oklepaju na koncu citata zapišemo samo strani: (42–48).

Kadar je avtor citata imenovan v oklepaju, med avtorjem in stranjo ni ločila: (Pirjevec 42–48).

Več enot istega avtorja označimo s skrajšanim naslovom v oklepaju: (Pirjevec, *Strukturalna* 42–48).

V bibliografiji na koncu članka so podatki izpisani po standardih MLA:

– za samostojne knjižne izdaje (monografije, zbornike):

Pirjevec, Dušan. *Strukturalna poetika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981. (Literarni leksikon 12).

– za članke v periodičnih publikacijah:

Kos, Janko. »Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca.« *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.

– za prispevke 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.

GUIDELINES FOR AUTHORS

Primerjalna književnost (Comparative Literature) publishes original articles in comparative literature, literary theory, literary methodology, literary esthetics, and other fields dealing with literature and its contexts. Multidisciplinary approaches are also welcome. The journal publishes articles in Slovenian and occasionally in foreign languages. All submissions are peer reviewed.

Submit papers via e-mail (darja.pavlic@um.si).

Articles should be no longer than 25 pages (50,000 characters), and other submissions, such as reports, reviews, and so on, should not exceed 10 pages (20,000 characters). Articles include a synopsis (up to 300 characters) and keywords (5 to 8) in Slovenian and English; a summary (up to 2,000 characters) is published in Slovenian or another language.

Endnotes are numbered (numbers follow a word or punctuation directly, without spacing) and placed at the end of the main text. Endnotes do not contain bibliographical citations. Quotations within the text are in quotation marks; omissions are marked with ellipses and adaptations are in square brackets. Longer quotations (more than five lines) are set off in block paragraphs. The source of quotations appears in parentheses at the end of each quotation.

When the author of a quotation is mentioned in the accompanying text, only the page numbers (42–48) appear in parentheses at the end of the quotation. When the author of a quotation is named in parentheses, there is no punctuation between the author and page number: (Pirjevec 42–48). Different works by the same author are referred to by an abbreviated title in parentheses: (Pirjevec, *Strukturalna* 42–48).

The bibliography at the end of the article follows MLA style:

- Independent publications (books, proceedings, and other volumes):
Pirjevec, Dušan. *Strukturalna poetika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981. (Literarni leksikon 12).
- Articles in periodicals:
Kos, Janko. “Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca.” *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.
- Articles in books or proceedings:
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.

THEMATIC SECTION **Literature and Moving Images**

- 9 Barbara Zorman: **Moving Pictures and Their Theoretical Reflections (Foreword)**
- 21 Aleš Vaupotič: **The On-Line Exhibition *A Throw of the Dice: Slovenian Poetry in New Media* (Foreword)**
- 25 Thomas Elsaesser: **Contingency and Coincidence as the Ruins of Time: Text, Image and Motion in W.G. Sebald's *The Rings of Saturn***
- 39 Darko Štrajn: **The Principle of Montage and Literature: Fragmented Subjectivity as the Subject-matter in Novel, Film and in Digital Forms of Narration**
- 55 Janez Strehovec: **The Moving Words-Images: E-Literary Text in the Age of the Film, Video and Internet**
- 73 Ayşe D. Temiz: **“The slow pale chaos drift west”: Depth of Field and *The Crossing* into the “Pure Past” of the American South**
- 93 Ernest Ženko: **Literature and Film in the Context of Media Turn**
- 109 Ana Beguš: **Forms of Internet Authorship as Phenomena of Secondary Orality**
- 119 Narvika Bovcon: **The Language of Moving Pictures in Computer-Based Visualizations of a Literary-History Database**
- 135 Maja Murnik: **From the Text to the Corporeal: The Issues of Body in Bouchardon's and Volckaert's *Loss of Grasp***
- 151 Aleš Vaupotič: **Vilém Flusser's Theory of the Technical Image**
- 165 Federica Ivaldi: **The “Rebound Effect”: Formal and Structural Influences of Cinema on Italian Literature**
- 181 Matevž Rudolf: **Changes in the Reception of Literary Film Adaptations in Slovene Cinema**
- 195 Leonora Flis: **Joe Sacco and Graphic Literary Journalism – The Blending of Literature, Comics, Journalism, and History**

APPENDIX

- 227 Color Illustrations

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST ISSN 0351-1189
Comparative literature, Ljubljana

PKn (Ljubljana) 37.2 (2014)

Izdaja Slovensko društvo za primerjalno književnost
Published by the Slovene Comparative Literature Association
www.zrc-sazu.si/sdpk/revija.htm

Glavna in odgovorna urednica *Editor:* Darja Pavlič

Uredniški odbor *Editorial Board:*

Darko Dolinar, Marijan Dović, Marko Juvan, Vanesa Matajc, Lado Kralj,
Vid Snoj, Jola Škulj

Uredniški svet *Advisory Board:*

Vladimir Biti (Dunaj/*Wien*), Janko Kos, Aleksander Skaza, Neva Šlibar, Galin Tihanov
(London), Ivan Verč (Trst/*Trieste*), Tomo Virk, 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, FF, Aškerčeva 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:* 400.

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

Stacke in prelom *Typesetting:* Alenka Maček

Tisk *Printed by:* VB&S d. o. o., Flandrova 19, Ljubljana

Izid številke je podprla *This issue is supported by*

Agencija za raziskovalno dejavnost RS

Oddano v tisk 24. junija 2014 *Sent to print 24 June 2014.*