

MONITORISH

VI/2 • 2004

Revija za humanistične in družbene vede
Journal for the Humanities and Social Sciences

IZDAJA:

Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteta za podiplomski humanistični študij, Ljubljana

PUBLISHED BY:

Institutum Studiorum Humanitatis, Ljubljana Graduate School of the Humanities

Monitor ISH

Revija za humanistične in družbene vede / *Journal for the Humanities and Social Sciences*
ISSN 1580-688X

Uredniški odbor / *Editorial Board*

MATEJ HRIBERŠEK, JANEZ JUSTIN, BORIS KAVUR, JURE MIKUŽ, SVETLANA SLAPŠAK, ALEKSANDRA SCHULLER, BOŠTJAN ŠAVER, JOŽE VOGRINC

Mednarodni uredniški svet / *International Advisory Board*

MARIA-CECILIA D'ERCOLE (Université de Paris I – Sorbonne, Pariz), MARIE-ÉLIZABETH DUCROUX (EHESS, Pariz), LISA PARKS (UC Santa Barbara)

Glavna urednica / *Editor-in-Chief*

MAJA SUNČIČ

Lektor za slovenščino / *Reader for Slovene*

MILAN ŽLOF

Lektorja za bosanščino / *Readers for Bosnian*

MAIDA ČULAHOVIĆ, MLADEN UHLIK

Lektorica za angleščino / *Reader for English*

NADA GROŠELJ

Oblikovanje in stavek / *Design and Typeset*

MARJAN BOŽIČ

Naslov uredništva / *Editorial Office Address*

MONITOR ISH, Breg 12, 1000 Ljubljana

Tel.: +386 1 421 06 50, Faks / Fax: +386 1 425 18 46

Založnik / *Publisher*

Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteta za podiplomski humanistični študij, Ljubljana /

Institutum Studiorum Humanitatis, Ljubljana Graduate School of the Humanities

Direktorica / *Director*

DRAGICA DADA BAC

Korespondenco, rokopise in recenzentske izvode knjig pošiljajte na naslov uredništva. / *Editorial correspondence, enquiries and books for review should be addressed to Editorial Office.*

Revija izhaja dvakrat letno. / *The journal is published twice annually.*

Naročanje / *Ordering*

ISH, Breg 12, SI-1000 Ljubljana, Slovenija

Tel.: (01) 425 18 45, faks: (01) 425 18 46

E-naslov / *E-mail*: zalozba@ish.si

Cena posamezne številke / *Single issue price*: 1.500 SIT

Letna naročnina / *Annual Subscription*: 2.200 SIT

http://www.ish.si/d_zaloznistvo/monitor.htm

© Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteta za podiplomski humanistični študij, Ljubljana

Tisk / *Printed by*

Marginalija

KAZALO / CONTENTS

HIPERTEKST

- HAJRUDIN HROMADŽIĆ 7–43
Da li je hipertekstualni koautor dihotoman? / *Ali je hipertekstualni koavtor dihotomen? / Is the Hypertextual Coauthor Dichotomous?*
- HAJRUDIN HROMADŽIĆ 45–67
Hipertekst, koncept nelinearnosti i hipertekstualna konceptualna terminologija / *Hipertext, koncept nelinearnosti in hipertekstualna konceptualna terminologija / The Hypertext, the Concept of Nonlinearity, and Hypertextual Conceptual Terminology*
- HAJRUDIN HROMADŽIĆ 69–93
Internet, hiperfikcija i postmodernistička književnost / *Internet, hyperfiction, and Postmodern Literature*

ZAKONSKO ŽIVLJENJE ANTIČNIH ŽENSK

- MAJA SUNČIČ 97–118
V postelji s sovražnico / *In Bed with the Enemy*
- MAJA SUNČIČ 119–143
Plutarhovi napotki za srečen zakon / *Plutarch's Advice for a Happy Marriage*

POJMOVNI FANTOMI

- Pojmovni fantomi I / *Phantom Concepts I* 147–150

HIPERTEKST

HAJRUDIN HROMADŽIĆ¹

Da li je hipertekstualni koautor dihotoman? *Ali je hipertekstualni koavtor dihotomen?*

Izveček: V tekstu je predstavljen koncept hipertekstualnega koavtorja ali "bralca pisatelja", ki se znotraj teorije o hipertekstu pojavlja kot zvrst ali tip novomedijske identitete, nastale z dinamičnimi interakcijskimi soodnosi avtorja/pisatelja na eni ter bralca/potrošnika na drugi strani, kar je posredovano s sodobno digitalno-računalniško tehnologijo. Osredotočili smo se tudi na koncept interaktivnosti in fenomen inerpasivnosti; na pozicijo in funkcijo računalniškega zaslona kot "naravnega" mesta hiperteksta; na Lacanov koncept pogleda, apliciran na primere televizijskega in računalniškega zaslona v kontekstu njunih razlik, ter na vprašanja in definiranja virtualne realnosti in virtualnega subjekta.

Ključne besede: hipertekstualni koavtor, interaktivnost/interpasivnost, koncept pogleda, virtualni subjekt

UDK 316.7: 004.55:82.0

Is the Hypertextual Coauthor Dichotomous?

Abstract: The paper focuses on the concept of the hypertextual coauthor or "writereader", which has emerged as a type of new media identity in the theory of the hypertext. This identity is created with the aid of contemporary digital computer technology, which permits a dynamic interaction between the author/writer and the reader/consumer of the text. I discuss the related concept of interactivity and the concept of interpassivity; explore the position and function of the computer screen as the "natural" environment of the hypertext; and apply Lacan's concept of gaze to the differences between the TV and computer screens. Finally, I define the concepts of virtual reality and the virtual subject.

Key words: hypertextual coauthor, interactivity/interpassivity, the concept of gaze, virtual subject

¹ Dr. Hajrudin Hromadžić je asistent za medijske študije na Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteti za podiplomski humanistični študij, v Ljubljani. E-naslov: hajrudin.hromadzic@guest.arnes.si.

ODREĐENJE ŠIREG EPISTEMOLOŠKOG KONTEKSTA

Klasičan školski pristup nam prikazuje epistemološki problem suodnosa između subjekta i objekta kao relaciju kartezijsko–prosvjetiteljskog karaktera, odnosno kao distancu uz pomoć koje zapadni, liberalno–humanistički subjekt filozofskog racionalizma i prosvjetiteljstva uspostavlja svoj identitet. On predstavlja svojevrsan simbolički raskid sa predmodernističkim, ali i predtehnološkim tradicijama, odnosno sa holističkim jedinstvom čovjekovog organskog prapočela, njegovog prirodnog ishodišta. Taj će dualizam, koji svoj neposredan vrhunac doseže u znanstvenom pozitivizmu 19. stoljeća, imati linearnu putanju svoga razvoja sve do 20. stoljeća kada se u znanosti, ali takođe i u umjetnosti,² te na najširoj socijalnoj razini, pojavljuju kritička promišljanja koja upozoravaju da ovakva, crno–bijela, pojednostavljena matrica više ne može zadovoljiti zahtjeve vremena koje sve snažnije naglašava značaj individualnih modalnosti, nijansi razlika što se pojavljuju između dva ekstremna pola, manje ili više pripadajući ili nepripadajući i jednom i drugom. Te dvije strane su, iz perspektive suvremene filozofske misli, u procesu kontinuiranog, stalnog ispreplitanja, dijaloga, što dovodi do mnoštva, multitudinalnog potencijala identitetnih različitosti. Pojavljuje se potreba za holizmom novoga tipa.

Problem antagonizma između subjekta i objekta (ovaj par samo simbolizira i sva druga opozicijska sučeljavanja, poput relacije teorija–praksa u znanosti, na-

² Možda dobar primjer umjetničkih preispitivanja u vezi sa dihotomnim polarizmom subjekt(ivno)/objekt(ivnog) tipa jest djelo čuvenog ruskog slikara Kazimira Maleviča. Malevič, koji je stvarao u vremenu koje se smatra vrhuncem modernizma, znači u prvoj i drugoj deceniji dvadesetog stoljeća, predstavlja svojevrsnu preteču postmodernističkih slikarskih artefakata. Njegovi radovi su najbolji primjer rane ruske avangarde, ali i uredici koji dosežu cjelovitost tek kroz određenu teorijsku refleksiju (za razliku, recimo, od impresionista s konca 19. stoljeća). U tom je kontekstu naročito zanimljiv njegov “Crni kvadrat na bijeloj podlozi”, nastao između 1913 i 1915 godine. U vezi sa svojim djelima, što je za nas u ovom radu od znakovita značaja, sam Malevič između ostalog piše: “Svako se umjetničko djelo – svaka slika – prema tome mora sagledavati kao rezultat rješenja konflikta između subjekta i objekta.” Malevič, 1981, 34. Prethodne rečenice govore da Malevič, iako umješten u epohu modernizma, promišlja o modelima prevazilaženja osnovnih modernističkih postulata. Ne govori li nam njegova teza i o klasičnom postmodernističkom pokušaju nadizilaženja podjele subjekta i objekta, podjele uspostavljene kartezijskim obratom, Descartesovom tezom o razlici između tijela i duha, te simboličkim prosvjetiteljskim oslobađanjem liberalno-humanističkog subjekta s kraja 18. i početka 19. stoljeća? Više o tome u Hromadžić, 2003a.

primjer) je star i kompleksan, i obrise te podjele prepoznamo već u predsokratovskoj filozofiji antičke Grčke (temeljna dihotomija *physis/thesis*, Heraklitova “negativna dijalektika”), preko početaka novovjekovne filozofije (prije svega Descartesov kartezijanizam i tzv. kopernikanski obrat u kontekstu Kantove filozofije), Hegelove dijalektike i svih prohegelijanskih pravaca u filozofiji potom nastalih, de Saussurovih strukturalno–lingvističkih dihotomija, ili klasične opozicije: priroda/kultura u tezama Lévi Straussa, kao i u okviru teorijske psihoanalize gdje dispozicije ovog tipa čine preduvjet u konstituciji jastva, prethodnice identitete subjekta (lacanovski koncept Drugog), što su tek neki opći, kanonski primjeri.

Isto tako, naponi u cilju razrješenja ovog “konflikta” su brojni, naročito u okviru suvremene filozofije, strukturalizma i teorijske psihoanalize. Poput Derridine teorije dekonstrukcije, koja pristupa kritici dihotomnih obrazaca kao logocentričkom, zapadnoj misli karakterističnom, pojednostavljenom principu značenja, zatim kritika antagonističkog dualizma kao društvene konstante u tezama Heideggera, Horkheimera i Adorna (“subjekt je stara slika mita”), što je blisko i Nietzscheovoj tezi o “subjektu kao fikciji”. Značajan doprinos u smjeru filozofsko–teorijske problematizacije ovog tipa dali su Deleuze i Guattari, kada su u djelu *Što je filozofija* postavili tezu prema kojoj je inzistiranje na problematici antagonizma subjekt–objekt tek slabo približavanje mišljenju, jer se, prema njima, misao ne nalazi u prostoru, rasponu između subjekta i objekta, već u relaciji teritorija i zemlje, naravno sve u kontekstu njihovih koncepta deteritorijalizacije (od teritorija ka zemlji) i reteritorijalizacije (od zemlje ka teritoriju). U polju strukturalne semiologije, a nadovezujući se na ovu problematiku, nailazimo na teze kasnog Barthesa (*Le Plaisir du texte, Roland Barthes par Roland Barthes* itd.), u kojima odbacuje diferencijaciju razlika (denotacija–konotacija), karakterističnu za njegovu ranu fazu fascinacije Mitom (*Mythologies*, 1957), naprimjer. Ovakvim tendencijama se pridružuju i neke teze unutar feminističke teorije, recimo koncepti Judith Butler, nastali pod utjecajima kako Foucaultove, tako i Lacanove teorije, o spolnom identitetu kao društvenom i ideološkom konstruktumu, a ne biološko determiniranoj kategoriji, što sve akcentira prema preseganju razlika nastalih ograničenostima spolnog binarizma.

Srodne problemske motive susrećemo i u domenu tzv. egzaktne nauke, npr. fizike, na način: klasična fizika (Newton) sa svojim karakteristikama (objektivan odnos prema svijetu u trodimenzionalnom prostoru /perspektiva *Quattrocenta*/, nevezan na neposredno, subjektivno iskustvo) i njena moguća paralela sa klasič-

nom, linearnom tekstualnom naracijom romana realizma; suvremena fizika i promjene u shvaćanju dimenzija prostora i vremena sa Einsteinovom teorijom relativnosti i naročito sa saznanjima kvantne teorije (uloga posmatrača u opažajnom procesu svijeta mikrofizike; teorija neodređenosti W. Heisenberga), te njena simbolička relacija prema postmodernističkoj prozi i posebice elektronskoj fikciji, tzv. hiperfikciji u njenom odnosu prema tekstu (čitatelj kao pisac, aktivna komponenta u građenju teksta – koautor), sve unutar virtualne konfiguracije/prostornosti digitalnih kompjutora.

U ovom će nas tekstu interesovati karakter uvodom nakratko naznačenog epistemološkog problema – relacija subjekt–objekt – kojem ćemo prići preko tipičnog primjera kompjutorske korisničke paradigme, *onoga što je u pozadini* pukog korisničkog kliktaja na kompjutorskog miša, znači antropološko–komunikacijske i filozofske dimenzije tog problema, te identitetno–korisnički modeli nastali putem kruženja nepreglednom bazom internetskih podataka posredovanih kompjutorskim ekranom, dešavanje kojeg najčešće prati epitet – interakcijsko. Takav interakcijski proces kontakta između kompjutora, njegovog ekrana i konzumenta, korisnika kompjutora, promišljamo u svoj njegovoj kompleksnosti, to znači i preko poledinske strane same interakcije – koncepta tzv. interpasivnosti. Na te teme se neposredno nadovezuje određivanje osobenosti kompjutorskog ekrana u njegovoj dihotomnoj paraleli sa TV ekranom, kao i aplikacija psihoanalitičkog (Lacanovog) koncepta pogleda unutar ovog konteksta. Sve nas to potom približava određenju identiteta tzv. suvremenog virtualnog subjekta, a sa njim u vezi i uz našu temu određenijeg koncepta tzv. hipertekstualnog koautora ili *čitatelja–pisca*.

INTERAKTIVNOST/INTERPASIVNOST

Znakovito je promisliti karakter interakcijskog procesa iz perspektive blizine susreta posmatrača–subjekta i opažanog–objekta koji u neposrednosti takvog interakcijskog kontakta pomijeraju granice što ih dijele, to jest prevazilaze distancu podjele, međusobno se ispreplićući. Suprotno tome, “klasično” razumijevanje inzistira na razlici između subjekta, koji je prihvaćen kao aktivan, dinamičan pol, prilagodljiv novim situacijama, te objekta što je, nasuprot subjektu, inertan, pasivan i fiksiran u svojoj točki. U svijetu znanosti, kao što smo već naznačili, pratimo takav proces konceptualnog prijelaza tokom cijelog dvadesetog stoljeća, a oslikan je u tendencijama zamjene krutih kanona epistemološkog pozitivizma 19.

stoljeća nekim drugim spoznajnim modelima na početku dvadesetog (kvantna fizika, npr.).

Dihotomni par interaktivnost/interpasivnost čini se jednim od ključnih motiva u razmatranju ove problematike. U najširem etimološkom smislu, termin interaktivnost označava uzajamnu ili recipročnu aktivnost uspostavljenu između različitih elemenata unutar određenog okruženja. Nas na ovom mjestu zanima takozvana HCI (*Human Computer Interaction* ili *Human Interface*), interakcija čovjeka i kompjutera koja je vjerojatno najprisutnija u primjeru metodologije upotrebe WEB-a, odnosno WWW-a, kao njegova temeljna korisnička paradigma. Konkretnije, interesujemo se za dimenzije elektronsko-kompjutorske interaktivnosti u pozadini navigacijskog klikta na kompjutorskog miša.

Kao jedna od temeljnih okosnica u idejama o medijsko-kompjutorskom procesu interaktivnosti, pojavljuje se teza o prenošenju dijela tehnološko-programerskih kreacijskih potencijala sa programera-kreatora na korisnika-konzumenta. Ovaj drugi dobiva cijeli set različitih programskih mogućnosti i izbora, njegova ili njena korisnička paradigma je tzv. interakcijskog karaktera, što uključuje procese odabira poveznica, programa, selekciju sadržaja, kombinaciju *windowsa* i slično, a cijena svega toga je i svojevrсно preuzimanje korisničke odgovornosti. Kraće, kompjutorski softverski dizajner, programer ili jednostavno autor, pri tom ostaje u pozadini daljih dešavanja, a korisnik je taj koji ponuđenom projektu daje osmišljenu korisničku nadgradnju.

No, svakako da hvale interakcijskim potencijalima čine tek jednu, novotehnološko-komunikacijsku stranu ove priče, tako karakterističnu za vrijeme tzv. postmoderne. Toj vrsti pristupa nedostaje onaj neophodni epistemološki *input*, istraživački odnos koji bi kritički utemeljeno ukazao na svu kompleksnost procesa interakcije, te time pokazao da promišljanja o suvremenoj kompjutorskoj interakciji često, svjesno ili nesvjesno, pribjegavaju svojevrsnom redukcionizmu. Pojmu interakcije u medijskom smislu, odnosno interaktivnosti, Žižek opravdano "prišiva" navodnike kada kaže:

"Termin 'interaktivnost', u suvremenom smislu te riječi, koristi se u dva značenja: (1) *interakcija sa medijem* – to znači ne biti samo pasivan konzument; (2) aktivnost kroz posrednika, dakle moj posao je obavljen dok ja pasivno sjedim posmatrajući igru."³

³ Žižek, 1999a, 105–106.

Adekvatnost upotrebe navodnika u ovom slučaju opravdana je kroz povezivanje drugog značenja koncepta “interaktivnost” sa pojmom *interpasivnost*, što označava subjekta koji je “neprestano – čak frenetično – *aktivan*, dok na drugog premješta fundamentalnu pasivnost njegovog ili njenog bića”.⁴ Taj drugi može biti i neposredni objekt naše konzumpcije, dakle i kompjutor, u smislu naličja samog interakcijskog procesa – *interpasivnosti*.

“Ali, nije li druga strana te interaktivnosti *interpasivnost*? Nije li neophodno suprotno lice mog aktivnog odnosa s objektom, umjesto tek pasivnog praćenja predstave, položaj u kojem me sam objekt opljačka, oduzme mi moju sopstvenu pasivnu reakciju zadovoljstva (ili žalosti ili smijeha), tako da sam objekt postane taj koji uživa u predstavi umjesto mene, čime me oslobađa nadsepsstvene dužnosti da uživam [...]”.⁵

Rodonačelnikom koncepta *interpasivnosti*, u njegovom medijskom smislu, smatra se Robert Pfaller, austrijski medijski filozof. U knjizi *Iluzije drugih, O načelu ugodaja u kulturi*,⁶ Pfaller nam na primjerima televizijskih programa, posebice tzv. *sitcom* komedija, nudi slovit prikaz koncepta *interpasivnosti* kao ekvivalentnog protipola *interaktivnosti*. Upravo je pojava serijala televizijskih komedija koje koriste mehanizam takozvanog konzerviranog smijeha,⁷ čest motiv za teorijske interese na temu *interpasivnosti*. Radi se o radikalnim primjerima kako je moguće najprirodnije, čovjeku organski inherentne osjećaje i reakcije – kakva je smijeh – prenijeti na drugog, mašinu, umjetni mehanizam koji se čak i smije umjesto nas. Radi se o delegiranju užitka na Drugog.

Mladen Dolar potpisuje tekst naslovljen “*Interpasivnost*”. Već na početku svoga spisa Dolar raščičava sa uobičajenim, zdravorazumskim poimanjem dihotomne suprotstavljenosti *interaktivnosti* i *interpasivnosti*. Taj se *common sense*, unutar ovog problema, prema Dolarovom mišljenju, reprezentira preko slijedećih stavova:

⁴ *Ibid.*, 106.

⁵ Žižek, 1997, 130.

⁶ Pfaller, 2002.

⁷ Tvorac konzerviranog ili umjetnog smijanja koje prati navodno komične dijelove u TV serijama, jest Charles R. Douglas. On je početkom pedesetih godina dvadesetog stoljeća došao na ideju kako zamijeniti neposrednu prisutnost televizijskog gledateljstva i njegove spontane reakcije na TV program. U tu je svrhu izumio stroj za smijanje, ubrzo nazvan “kutijom za smijanje”, koji je radio na principu sličnom radu orgulja. Više u Žižek, 2003.

“Da bi čovjek mogao pridobiti dignitet subjekta (‘modernog’ subjekta, ‘zapadnog’ subjekta), najmanje što ga za to kvalificira jeste da se postavi nasuprot pasivnosti.”⁸

“Nije se teško predstaviti kao junak interaktivnosti – kao netko tko uzima stvari u svoje ruke, soustvaruje ih sa svojom kreativnošću, postojećim idejama dodaje nove, ne dozvoljava si naređivati već, takorekući, udari nazad. Ukratko, kao netko tko je subjekt (iako u, djelomice sumnjivom, smislu seljana u globalnom selu). Ali interpasivnost? To držanje bi se teško takmičilo za ‘glamur’. Opaziti je da je u pasivnosti sramotno i ponižavajuće.”⁹

Nasuprot tome, dihotomiju interaktivnost/interpasivnost, Dolar promišlja u psihoanalitičkom ključu relacije između strukture želje (inherentna interaktivnost) i strukture nagona (interpasivnost), to jest, “ključ interaktivnosti je želja, ključ interpasivnosti je nagon”.¹⁰ Odnosno, princip interpasivnosti razumije tek kao naličje same interaktivnosti, poput pomenutog koncepta po kojem je nagon pozadinska strana želje, zaključujući da “i aktivnost i pasivnost spadaju u područje želje i njenih ‘sudbina’, pri čemu pasivnost nastupa kao granični primjer aktivnosti”.¹¹ Dvojba koju nam nudi glasi: “Da li uopće postoji neka ljudska djelatnost koju ne bismo mogli svrstati u rubriku interpasivnosti?”¹²

Očigledno da je fenomen interpasivnosti pojava nerazdvojivo vezana uz fenomen interaktivnosti, što u promišljanjima o kompjutorskoj i općenito medijskoj interakciji često biva zaboravljeno. Ili, rečeno psihoanalitičkom terminologijom, interpasivnost je druga, poledinska strana interaktivnosti čiji simbolički primjer svakako jest spiralno ukrivljena Moebiusova traka: u obliku osmice ukrivljena traka na kojoj se nalaze i subjekt i objekt koji se nikada ne mogu susresti, na istom su mjestu, ali na suprotnim stranama, koje stalnim promicanjem mijenjaju. Upravo je primjer Moebiusove trake način promišljanja kojem najčešće pribjegava teorijska psihoanaliza u razmišljanjima na temu subjektivno–objektivne dihotomije. U njenom slučaju smo na mjestu susreta subjekta i objekta, ali istovremeno i na točki nemogućnosti njihova sretanja, subjekt neposredno “upada” u objekt, postaje objektom i obratno, objekt postaje subjektom. Distanca je time uki-

⁸ Dolar, 1997, 11.

⁹ Ibid., 10.

¹⁰ Ibid., 21–22.

¹¹ Ibid., 26.

¹² Ibid., 27.

nuta. Preko Žižekove reinterpretacije znamenite Hegelove teze “duh je kost” rečeno:

“[P]aradoks subjekta je u tome da može egzistirati samo kroz svoju vlastitu radikalnu nemogućnost, kroz ‘kost u grlu’ koja mu (subjektu) uvijek onemogućava da dostigne puni ontološki identitet. Tako ovdje imamo posla sa strukturom Moebiusove trake: subjekt je korelativan objektu, ali na negativan način – subjekt i objekt se nikada ne mogu ‘sresti’, na istom su mjestu, ali na suprotnim stranama Moebiusove trake. Odnosno, rečeno filozofskim terminima, subjekt i objekt su identični [...]”¹³

Interaktivnost i interpasivnost su pojavnosti neraskidivo vezane uz istu matriku pojavnosti. Iz tih će razloga bilo kakva buduća istraživanja na temu interaktivnosti morati uključivati i dimenziju interpasivnosti, ali ne na način preprostog dihotomnog suprotstavljanja po principu crno–bijeje percepcije pojavnosti, već u kontekstu heterogene različitosti brojnih partikularnih modaliteta što nastaju u međuprostoru ovih dvaju polova.

KONCEPT POGLEDA, ODNOSNA RELACIJA TELEVIZIJSKI EKRAN–KOMPJUTORSKI EKTRAN I TZV. VIRTUALNI SUBJEKT

Reklo bi se da koncept pogleda predstavlja filozofsku temu *par excellence*, čiji, do sada najiscrpniji, historijski pregled nam nudi Martin Jay u knjizi *Downcast Eyes*.¹⁴ Takođe je i Fredric Jameson napravio kraći presjek prikaza različitih pristupa problemu konceptualizacije fenomena pogleda, od Descartesa, preko Kojéva, do Sartra.¹⁵ Nama bi, pak, u kontekstu ovog teksta, najaktualnija bila aplikacija Lacanovog koncepta pogleda, razrađena u XI. seminaru: *Četiri temeljna koncepta psihoanalize*, u devetom poglavlju pod nazivom *Što je slika*. Na tom nam mjestu Lacan nudi slijedeću shemu, koncept pogleda:

POGLED —> SLIKA, EKTRAN <—SUBJEKT PREDSTAVE

¹³ Žižek, 2000, 22.

¹⁴ Jay, 1994.

¹⁵ Jameson, 2001, 126.

Iz ovog je sistema jasno da se radi o konceptu dva ukrštajuća pogleda. U prvom je, na našem mjestu, subjekt predstave, onaj koji gleda, a u drugom sam pogled preuzima funkciju subjekta i pretvara me iz pozicije subjekta koji gleda u – sliku, odnosno objekt predstave na ekranu–slici – mjestu fantazme. Na površini ekrana/fantazme se moj pogled, pogled subjekta koji gleda, susreće, lijepi s pogledom s onu stranu ekrana, s onu stranu mog pogleda. Znači ja gledam, ali i mene gledaju. Pogledi se susreću na slici, točki presjecanja. Lacan to naziva “skopičnim poljem”, to jest mjestom gdje je “pogled zunaj, mene gledajo, se pravi, jaz sem slika”.¹⁶ Pogled je instrument kroz kojeg sam foto–grafiran. Tako mogu reći da ekran gleda mene, jer sadržina onoga što mi on nudi isplivava na ekransku površinu i tu se susreće sa mojim pogledom. Ja ne mogu dublje posegnuti za sadržajem *onoga iza ekrana* jer je već uspostavljena sadržina, pomoću ekrana, odnosno putem njegovog pogleda, usmjerena ka meni. To me čini pasivnom metom pogleda, pretvarajući me time iz *subjekta koji gleda u objekt koji je gledan*. Ostajem na površini ekrana, nema dubljeg unošenja. Ja “gledam”, ali i mene gledaju. Ova shema naglašeno reprezentira značaj de Saussurevog koncepta recipročnog suodnosa između označitelja i označenog, simboliziranog i preko dvostrukih ukrštajućih strelica, kao jednog od temeljnih koncepta koje Lacan preuzima od de Saussura, te ga potom aplicira na svoje ideje.

Takav primjer, primjer televizije, odnosno televizijskog ekrana kao mjesta posredovanja u *nagovoru*, jest Lacanova *Televizija*.¹⁷ Kao što to u predgovoru knjizi primjećuje Jacques-Alain Miller:

“A vendar je to predstava, predstava enega (*one-man show*, radi se o samom Lacanu /op. a./). Občinstvo si ne more niti za trenutak predstavljati, da mu je dovoljeno deliti intimnost nekoga, ki se tako popolnoma predaja ... govorec niti za trenutak ne pozablja, da je pred kamero ... Vse skupaj je kot gledališka tirada ... Za pripovedovalca se včasih zdi, da govori z dalnjega planeta, in vendar je včasih prav znotraj vas.”¹⁸

Ali, šansa je u igri. Poznavajući prethodno opisanu shemu, subjekt unosi sopstveni koncept razumijevanja, dekonstrukcije sadržaja na ekranu:

“Samo subjekt – človeški subjekt, ki je človekovo bistvo – ni, v nasprotju z živalskim, popolnoma ujet v to imaginarno past. V njej se znajde. Kako? Tako da

¹⁶ Lacan, 1996, 100.

¹⁷ Lacan, 1993.

¹⁸ Ibid., 7.

sam izolira funkciju zaslona in se z njo igra. Človek se v resnici zna igrati z maso kot tistim, onstran česar je pogled. Zaslona je tu kraj posredovanja.”¹⁹

Lacanova shema nam je značajna jer može biti aplicirana na primjer televizijskog medija i njegovog ekrana. Jednostavno rečeno, komunikacijska shema televizijskog medija, a time neposredno i njegovog ekrana, jest *jednosmjernog* karaktera. Pri tom je mišljen tip informacijskog toka iz ekskluzivnog i kontroliranog televizijskog medijskog centra ka TV gledatelju, medijskom konzumentu. Informacija dobivena na ovakav način, putem takvog medijsko–komunikacijskog i informacijskog trajektorija, umanjuje (no, ne i onemogućuje) potencijale i mogućnosti za širu kvalitativno–sadržinsku valorizaciju. Kraće bismo ustvrdili da *ono* (“televizijski nagovor”) preferira diskurs tipa *to treba znati*. Time ostajemo tek na površini događanja, uskraćeni smo za neposredna oruđa medijsko–komunikacijske dekonstrukcije u traganju za načinima *kako prodrijeti iza slike – posredovanog sadržaja*.

Čini se da u primjeru televizijskog medija prije možemo govoriti o svojevrsnoj interpelaciji (u izvornom, althusserijanskom smislu te riječi) televizijskog gledatelja putem njegovog direktnog ili indirektnog naslovljavanja od strane subjekta televizijske programske sadržine, a ne o neposrednom interakcijskom kontaktu. Interakcija, naime, kao što smo to prethodno vidjeli, uključuje potencijale neposredne povratne reakcije na ponuđeni sadržaj, uz mogućnosti njegovog mijenjanja, dogradnje, kvalitativne i kvantitativne promjene. Kao rezultat televizijske interpelacije pojavljuje se momenat identifikacije, blizine ili otpora do programske sadržine, u svakom slučaju osjećaj “topline”, familijarnosti sa televizijskim sadržajem.

Na drugoj strani, tehnološki progres kompjutorskog ekrana je činio jedan od ključnih momenata u razvoju teza o medijskoj interaktivnosti, odnosno suvremenog sučelja (*interfejs*) na potezu čovjek–kompjutor. Već znamenita izjava Theodora Nelsona iz 1965. godine, tvorca termina *hipertekst* (1963) i projekta *Xanadu*, ukazuje u tom smjeru:

“Budućnost humanizma je u interaktivnom kompjutorskom ekranu, tako da će novo čitanje i kretanje biti interaktivni i interno povezani. Biće ujedinjeni mostovima transkluzije i potrebna nam je svjetska mreža [*World-Wide network*] da to dostojanstveno izrazimo.”²⁰

Osnovna postavka od koje polazimo u promišljanjima o kompjutorskom ekranu jest ta da on predstavlja “prozor” ka sadržini virtualne stvarnosti u četverodi-

¹⁹ Lacan, 1996, 101.

²⁰ Nelson, 1994.

menzionalnoj pozadini samog ekranskog prizora. Zagovornici interakcijskih principa u primjeru kompjutatora često naglašavaju prednosti njegovih interakcijskih modela koji su izraženi kroz niz selekcionih potencijala. Tu nailazimo i na jednu od esencijalnih karakteristika kompjutorskog ekrana sa njegovim softverskim potencijalima interaktivnog karaktera, što pristaše modela kompjutorske interaktivnosti rado ističu: njegove, ekranove, aktivne ikone, povezice, sidrišta i putanje traže, trebaju i kreiraju kolaboracijsku učesničku aktivnost između konzumenta i njegovog/njenog objekta interesa.

Ako se za trenutak vratimo Lacanovoj shemi s početka ovog poglavlja, ukrštanju pogleda i subjekta predstave na ekranu–slici – prostoru fantazme, te ga apliciramo na relacijski odnos subjekt predstave–pogled, ali ovaj put preko kompjutorskog, a ne televizijskog ekrana, potom o ekranu ne govorimo kao o mjestu ukrštanja, već radije o principu *produženog pogleda* subjekta predstave kroz ekran kao mjesto, točku posredovanja. Subjekt ispred kompjutorskog ekrana je “pozvan” da učesnički intervenira (pomenuti kliktaj na miša) na sadržaj *s onu stranu ekrana*, sve preko produženog pogleda od izvana prema ekranu. Time se direktno mijenja karakter i vrsta medijskog pogleda. Dospjeti do pogleda u ovom slučaju znači *znati* (“znam što tražim na Mreži”) ili *barem to željeti* (“želim provjeriti, saznati, naučiti, ... *to i to* na Mreži”).

Dok je u primjeru TV ekrana ekstenzija emitovanog signala poruke duža, prodornija u smjeru prema medijskom recipijentu, konzumentu, produkcijski proizvodi kompjutorskog medija – Interneta se na neki način *povlače* sa neposredne površine samog ekrana prema “dubinskoj”, prostornoj dimenziji istog, *u smjeru takozvane kompjutorsko–virtualne prostornosti*. Posljedično, konzumentov pogled slijedi smjer sadržaja, “*prodire*’ s onu stranu” ekrana, u prostor kreacije fantazme kompjutorske virtualne stvarnosti. Takva komunikacijska shema pogoduje stvaranju osjećaja neposrednosti, blizine i sjedinjenosti sa medijem, to znači *potopljenosti ili uronjenosti (immersion)*²¹ *u medij*. Tada u ovom slučaju govorimo o

²¹ Kritisčki uvodnik u nove medije nudi jasnu i preciznu definiciju novomedijsko–virtualne potopljenosti: “to (potopljenost ili uronjenost, immersion, op. a.) se odnosi na iskustvo bivanja unutar svijeta iskonstruiranog oblika. Oblik nije ispred posmatrača na površini sa čije se distance može odrediti njihova vlastita pozicija u fizičkom prostoru, prije se čini da ih on okružuje. Termin se šire koristi u opisu korisničkog iskustva određenih novomedijskih tehnologija (posebice VR, ali takođe i video igara) u kojima subjekti gube svaki osjećaj sebe kao odvojenih od medija ili njegovog simuliranog svijeta”. Lister,

točki susretanja subjekta sa pozadinskim značenjem, o prividu upada u virtualnu četverodimenzionalnost i osjećaju za mogućnost kreiranja subjektiviteta u virtualnom prostoru ili kiberprostoru, tzv. *cyberspace*-u. Nastaje osjećanje o neograničenim subjektivitetnim mogućnostima i potencijalima, to je subjekt kao virtualni *creatio*. U tome prepoznajemo značaj simboličkog prijelaza prema naglašenom osjećaju o aktivnoj interakciji sa kompjutorskim ekranom: u realno/simbolno/virtualnom osjećanju u širenju sopstvenih identitetnih obrazaca, svog sebstva, odnosno jastva. Taj osjećaj uronjenosti ili zadubljenosti u virtualni prostor novih medijskih tehnologija, teorijski pristupi koji se bave ovim fenomenima često nazivaju i *teleprisustvom* (*telepresence*).²²

Kao prijelaz ka tim promišljanjima može nam poslužiti pitanje: “Kako je moguće da odmislimo realnost i utopimo se u virtualni prostor fantazmatskog ekrana”?²³ Odnosno, kako je došlo do tako silovitog osjećaja gubitka realnosti (uz preduvjet da realnost doživljavamo kao specifičan i točno određen oblik socijalne konstrukcije koju većina ljudi prihvata u datosti svakodnevnih životnih praksi i rituala), pri čemu slika – simulakrum biva isprepletena sa *realnom datošću* do

Dovey, Giddings, Grant, Kelly, 2003, 387. Takođe i teoretičar Michael Heim definira kompjutorsko – virtualnu uronjenost “značajno svojstvo sustava virtualne stvarnosti. Virtualno okruženje utapa korisnika u prizore, zvukove i taktilnost specifične za to okruženje. Uranjanje stvara osjećaj prisutnosti u virtualnome svijetu, osjećaj koji ide dalje od fizičkog inputa i outputa.” *Književna smotra*, 1999, 102.

²² Brenda Laurel pristupa fenomenu teleprisutnosti pomalo nedorečeno i metaforički je definira u smislu “sredine koja vam dopušta da svoje tijelo sami prenesete u neko drugo okruženje”, kao alternativu virtualnoj realnosti. U Lister, Dovey, Giddings, Grant, Kelly, 2003, 121. Niz je termina srodnih pojmu teleprisutnosti, na primjer i televirtualnost, telerobotika, teleoperator ... Već prvi dio ove terminološke kovanice – tele upućuje na određeni vid komunikacije, djelovanja ili prisustva na daljinu, iz daljine, poput recimo teleshopinga (kupovanje iz vlastitog doma uz pomoć kompjutora), ili u primjeru televizijskog medija (tele-vizija), što znači gledati ili vidjeti u daljinu, iz daljine. Time je teleprisutnost osjećaj proizašao iz bivanja na nekom drugom mjestu posredstvom kompjutora. Za Virilija, biti teleprisutan znači “združiti se na daljavo”, biti “tu in tam istočasno”, a takav korisnik, subjekt jest “terminalen človek”. Virilio, 1996, 24–25. Još iscrpnije tumačenje i definiranje teleprisutnosti nudi Jonathan Steuer, razumije je kao “[...] domašaj kojim se ostvaruje prisustvo unutar medijskog okruženja radije nego u nemedijskom fizičkom okruženju [...]. To medijsko okruženje može biti vremenski ili prostorno distancirano realno okruženje [...] ili potaknut, ali nepostojeći, virtualni svijet sintetiziran kompjutorom.” Steuer, 1992, 76.

²³ Žižek, 1996, 105.

te mjere da ih gotovo nije moguće razlikovati? Govorimo o prostoru kompjutorskog ekrana kao matričkog ekrana putem kojeg kinematička prezentacija potiskuje realnost faktičkog prisustva. To je kvadrat što *uvlači u sebe*. Slijedećim citatom Žižek nudi teorijska promišljanja vezana uz ova i slična pitanja:

“Kada korisnik koji se igra sa mnoštvom kanala unutar *Internet Relay Chat* (IRC) kaže: ‘Šta ako je stvarni život samo još jedan IRC kanal?’, odnosno se pita, s obzirom na mnoštvo prozora u hipertekstu: ‘Šta ako je Stvarni Život samo još jedan prozor?’, iluzija kojoj podliježe tačno odgovara suprotnoj iluziji, to jest zdravorazumskom stavu da vjerujemo u potpunu realnost izvan virtualnog univerzuma. Drukčije rečeno, obje zamke moramo izbjeći, prostu direktnu referencu na spoljašnju realnost izvan kiberprostora, kao i suprotno mišljenje po kojem ‘nema vanjske realnosti, Stvarni Život je samo još jedan prozor’.”²⁴

Upravo je jedan od termina koji se češće pojavljivao u raznim postmodernističkim, poststrukturalističkim i sličnim teorijama u zadnjih deset, petnaest godina, *virtualno*, *virtualnost*. Korijen te riječi – *virtual*, korišten je u informatici od kasnih pedesetih godina 20. stoljeća za opisivanje tehnika simuliranja memorijskog prostora, pohranjivanja na disku i operativnih okruženja. Izraz *virtualna stvarnost* pojavljuje se ranih osamdesetih i upućuje na kompjutorski stvorene vizualne okoliše u kojima se osoba može kretati i s kojima može međudjelovati.²⁵ Unutar informatičkog konteksta, ovaj termin u najkraćem označava pokušaj kreacije realnog ili stvarnog unutar prostora kompjutorskog ekrana, u prostoru *Mreže*. Korisnici ili istraživači svijeta virtualne stvarnosti u tu svrhu upotrebljavaju pomoćna sredstva, tačnije virtualne umetke za simulaciju iskustava (kacige, elektronske rukavice i odijela). Jedni od prvih teoretičara fenomena virtualne stvarnosti u mediju Interneta, Pimentel i Texeira, jednostavno i precizno definiraju virtualnu realnost kao termin koji označava “potopljeno, interaktivno iskustvo proizvedeno kompjutorom”.²⁶

Općenito se radi o vrsti kolaborativno kolektivne, medijsko–kompjutorske komunikacije u virtualnom okruženju – *kiberprostoru*, kao procesu koji omogućava komunikacijske aktivnosti između pojedinaca, te kreaciju njihovih zajedničkih interesa neovisno od realnog vremena i prostora ili geografske, fizičke distance koja ih dijeli. Kao takav, kiberprostor, uspostavljen uz pomoć i posredovanje

²⁴ Ibid., 110.

²⁵ *Književna smotra*, 102.

²⁶ Pimentel, Texeira, 1993, 11.

kompjutorsko–digitalne tehnologije, omogućava nastanak tzv. *kiberdruštva*, *kiberzajednice* ili *virtualne zajednice*, kao oblika relativno nove društvene formacije.²⁷ Virtualnu, kiberzajednicu ili kiberdruštvo, dakle, čine oni koji se “sastaju” i međudjeluju u mediju *Mreže (Interneta)*, u polju *cyberspacea*, *virtualnog prostora* ili *kiberprostora*.²⁸ Oni su *subjekti virtualnosti*. Howard Rheingold, jedan od vodećih i poznatijih teoretičara Interneta (kojeg je utopistički doživljavao kao oblik novog javnog prostora – virtualne Agore, “Atene bez robova”) i novih medija općenito, dao je preciznu definiciju virtualne zajednice kao “društvenog skupa koji se javlja na Internetu kada dovoljno ljudi vodi javne diskusije dovoljno dugo sa dovoljno ljudskog osjećaja da stvore mreže osobnih odnosa u kiberprostoru”.²⁹ Kiberprostor je, u hipertekstualnom smislu, i forma diskontinuiranog narativnog prostora, mjesto naglašene diskurzivne interakcije većeg broja pojedinaca, subjekata virtualnosti. S tim u vezi, Marie–Laure Ryan potpisuje tekst u kojem analizira problem virtualne realnosti kao semiotičkog fenomena na način da povlači paralele, sličnosti i razlike između kompjutorsko–hipertekstualne interaktivnosti, korisničke/čitateljske uronjenosti u književnu fikciju, te jezičkog sistema.³⁰

Kompjutorsko–tehnošku virtualnost, odnosno neke od njenih dimenzija, koristimo u ovom tekstu kao primjer mogućnosti za prikaz igre različitih diskurzivnih praksi, to jest diskurzivnih perpetuiranja, a time posredno i za stanoviti oblik multiplativnosti identiteta subjekta u današnjem vremenu. Prvenstveno

²⁷ Jedan od boljih pregleda problematike i pitanja vezanih za kiberdruštvo i kiberkomunikaciju nudi knjiga S. G. Jonesa, *Cybersociety: Computer-Mediated Communication and Community*, Thousand Oaks, CA: Sage, 1995.

²⁸ Izraz virtualni prostor ili kiberprostor (*cyberspace*), danas već klasičan toponim u sferi istraživanja novih medija, prvi put je pomenut u knjizi Williama Gibsona *Neuromancer* iz 1984. godine. To je osobit krajolik virtualne stvarnosti nastao unutar umreženih kompjutora, oblik spoja digitalne informacije i ljudske percepcije. Nevjerojatno, gotovo frapantno Gibsonovo vizionarstvo u opisu virtualnog, kiberprostora i onoga što danas poznajemo kao Internet, izraženo je u ovoj knjizi: “Kiberprostor. Zajednička halucinacija koju svaki dan, posvuda po svijetu, dožive milijarde legitimnih operatera, čak i djeca učeći matematičke koncepte [...]. Grafičko predstavljanje podataka apstrahiranih iz banaka svih kompjutora čovjekovog sistema. Nepredstavljiva kompleksnost. Svjetlosni snopovi raspoređeni u neprostoru uma, gomile i sazvježđa podataka. Udaljuju se, poput gradskih svjetala [...].” Gibson, 1984, 51.

²⁹ Rheingold, 1993, 5.

³⁰ Ryan, 1994.

nas zanima konstruiranje identiteta u kulturi Interneta kroz odnos između jedinstvenog i višestrukog jastva, promjene u načinima kako stvaramo, doživljavamo i razumijemo ljudski identitet kroz mogućnosti koje otvara nova medijska tehnologija, pitanja odnosa virtualne prostornosti i subjektovog identiteta, te posebice aspekt virtualnog/Interneta kao specifične diskurzivne formacije, odnosno prostranog (prividno beskrajnog) diskurzivnog polja. Decentralizacija subjekta, njegova identitetna deteritorijalizacija, odnosno fragmentacija, suvremeni nomadski subjekt kao mrežna struktura, identitetni kolaž, a ne u sebe zatvoren mono-entitet, sve su to odrednice kojima su se pokušavale i pokušavaju definirati efekti upotrebe i djelovanja novih informacijsko-komunikacijskih tehnologija, Interneta u vremenu tzv. postmoderne. Mark Pesce dobro zapaža da je fundamentalna namjera virtualne stvarnosti stvoriti u posmatraču takav opažaj događanja kao da se ovaj zbio u fizičkom svijetu. U međuvremenu, stvaranjem tehnološki sve naprednijih oblika virtualne prostornosti, javio se i suprotan smjer – ponavljanje u fizičkoj stvarnosti oblika izvorno stvorenih u virtualnoj stvarnosti. Ovo sve navodimo iz namjere da prostorno umjestimo, odredimo poziciju virtualnog subjekta o kojem je zapravo riječ.

Promišljanja oblikâ identiteta subjekta u virtualnom i o načinima kako se to dešava – *taj proces utapanja u virtualno uz odbacivanje realne datosti*, sve su to teme izuzetno aktualizirane posljednjih deceniju-dvije. Shodno tome, teorijska proučavanja o odnosu identitet-virtualno se izuzetno razlikuju, od oduševljenih optimista do zabrinutih pesimista. Sherry Turkle, na primjer, proučava fenomen već pomenutih, tekstualno organiziranih MUD-ova pomoću kojih njihovi korisnici multipliciraju svoje identitete (stvarajući i kreirajući paralelne identitetne forme), smatrajući pritom (nemali broj njih) da “realnost” nije jedini i nužno najbolji oblik identitetne prezentacije.³¹ U osamdesetim i devedesetim godinama dvadesetog stoljeća nalazimo ogroman broj istraživača, uglavnom iz Sjedinjenih Američkih Država, koji pokazuju neskriveno oduševljenje nad kompjutorsko-virtualnim potencijalima, bez neophodne kritičke distance u bavljenju tim temama. Marvin Minsky je, na primjer, govorio o skorim promjenama po pitanju što označava i što će označavati forma ljudske egzistencije u digitalno-kompjutorskoj eri,³² a Hans Moravec ide tako daleko da produžetak ljudske egzistencije

³¹ Turkle, 1995. Za više informacija Hromadžić, 2002, 366–368.

³² Minsky, 1985.

vidi kroz prenošenje čovjekove svijesti i memorije na određeni oblik tvrdog diska, što bi navodno osiguralo stanoviti oblik besmrtnosti (lik Glatkog u *Neuromanceru* Williama Gibsona?).³³ Radi se o tzv. *uploading* tehnici, kojom bi se sadržaj mozga, ljudskog uma i svijesti, mogao skenirati, memorirati i reproducirati na kompjutorskom tvrdom disku, što bi čovjeku, prema ovoj tezi, osiguralo vječnost. Taj oblik egzistencije kojeg je zagovarao Moravec i koji predstavlja radikalniji tip posthumanističkog bitisanja od ideje o čovjeku–kiborgu,³⁴ u devedesetim je godinama dobio nastavak kroz svojevrstne kiberevolucijske teze³⁵ u tzv. “vremenu spiritualnih mašina”.³⁶ Takve ideje su ubrzo dobile i svoje sektaško–religijske ekvivalente među već pomenutim pristicama *cyber* novopaganske provenijencije (naročito su to tzv. transhumanisti, kozmičari i tehnopogani).

No, pojavljuju se i teoretičari i teoretičarke koji se suprotstavljaju ovakvim, fikijsko–utopijskim “teorijama”. Allacquere Roseanne Stone, recimo, zanima pitanje tjelesnosti u odnosu prema subjektivitetu u virtualnom okruženju, i zaključuje da novi oblik prostorne umještenosti dovodi do promišljanja subjektiviteta kroz multiplativne tjelesne iskaze,³⁷ a N. Katherine Hayles se u svom opsežnom radu bavi istraživanjem razvoja kibernetičkih ideja kroz pedesetogodišnju tradiciju, želeći pokazati načine prelaska iz otjelovljenih prema rastjelovljenim formama subjektiviteta, zaključujući da tijelo ne može biti isključeno iz promišljanja na ovu temu, što se često dešava kod vatrenih zagovornika prednosti virtualnog nad realnim svijetom.³⁸ Sadie Plant ističe da virtualnost koja se pojavljuje s kompjutorom nije lažna stvarnost ili neka druga stvarnost, već imanentno procesiranje i neizbježna sudbina svakog sustava, matrica potencijalnosti koja je apstraktno funkcioniranje svake aktualne konfiguracije onoga što držimo stvarnim. Nije li upravo to lacanovsko realno ujedno i virtualno – “koje stvarno ne po-

³³ Moravec, 1988.

³⁴ Kiborg je zamišljen kao hibridan identitet nastao spojem organskog, dakle čovjeka i tehnološkog stroja, čime se pomjeraju granice ovih entiteta, odnosno jasna i precizna podjela između njih postaje nemoguća. Koncept se gotovo bez izuzetka vezuje uz djelo D. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Free Association Books, London, 1991. Slovenski prijevod, 1999. U takvom, izvorno feminističkom kontekstu, koncept kiborga ima i izraženu transpolnu dimenziju.

³⁵ Paul, Cox, 1996.

³⁶ Kurzweil, 1999.

³⁷ Stone, 1995.

³⁸ Hayles, 1999.

stoji', red besubjektivnog računanja koje svejedno vlada svakom 'realnošću', materijalnom i/ili imaginarnom".³⁹

Ono što većini teorijskih promišljanja svijeta virtualnog iz osamdesetih i prve polovice devedesetih godina dvadesetog stoljeća nedostaje jeste kritička refleksija pozadine cijele priče, a u njoj glavnu ulogu igra ogroman poslovni interes korporacijskog kapitala velikih multinacionalnih kompanija koje se bave industrijom Interneta, kao i doza neophodne rezerve prema utopiji navodne demokratske globalne države kojom vladaju prosvijećeni tehnokrati, kompjutorski gurunj čovječanstva.

No, i prije pojave medija Interneta bilo je moguće zapaziti snažan utopistički entuzijazam, karakterističan za brojne istraživače na polju umjetne inteligencije i kompjutorske kognitivne simulacije. Oni se pojavljuju uporedo sa razvojem kompjutorsko-digitalne tehnologije, znači polovicom pedesetih i početkom šezdesetih (Newell, Simon, von Neumann, već pomenuti Shannon, Weaver, Minsky ...), a karakteriše ih vjerovanje da digitalni kompjutori imaju sposobnost obavljanja zadanih funkcija na principima djelovanja ljudskog mozga, njegovih kognitivnih potencijala, simulirajući čovjeku inherentne misaone procese, te da s druge strane i sam mozak u stvari funkcionira tek kao jedan savršeniji digitalni stroj.

Sve nas to potom dovodi do pitanja-spoznaje koje/a prati čovjeka nekoliko posljednjih stoljeća, da čovjek konstitutivno ne zna što je ili tko je, ali – i to je najvažnije naglasiti – intenzivno se propituje i samopreispituje o tome. U tom kontinuitetu treba i posmatrati fantazmu virtualnog, ispostavljenju preko simbolike kompjutorskog ekrana – kao tehnološko razvojnu stepenicu unutar koje subjektivno identitetno samopreispitivanje ima "realno-virtualnu" (Lacanoovo razumijevanje), svjesno-nesvjesnu, praktičnu formu iskaza.⁴⁰ Marina Gržinić se na tragu ovih promišljanja poziva na Lacanovog "rasredištenog" subjekta, na "razdjeljenost između nečeg i ničeg, između identifikacijskog poteza i praznine", pri čemu na sceni virtualne realnosti nije "neposredna komunikacija subjekta sa njegovom bližnjom kreaturom koja mu se nalazi nasuprot, već komunikacija sa figurom, izbočinom koju posreduje treće, mehaničko oko".⁴¹ Tu pojavu Lacan formulira kao

³⁹ Žižek, 1996, 107.

⁴⁰ Najkarakterističniji oblici takvog identitetnog iskaza su MUD-ovi (Multi User Domains), IRC (Internet Relay Chat) ili mrežni forumi, ali i klasično surfanje kao način putovanja digitalnim podacima na Mreži.

⁴¹ Gržinić, 1999, 49.

lamelu, nemrtvi neuništivi objekt življenja s onu stranu smrti, preko koje, preuzima Gržinić, “moderna subjektivnost jednostavno iznikne kada subjekt doživi sebe kao izlapljelog, kao isključenog iz reda stvari, iz pozitivnog poretka entiteta”.⁴² Time je i virtualni subjekt i njegov subjektivitet tek “ništa kojeg smatramo kao nešto”.

HIPERTEKSTUALNI KOAUTOR – ČITATELJ–PISAC

Stigli smo do mjesta koje reflektira jedan od centralnih, a možda i najprovokativniji problem sa kojim se susreće teorija o hipertekstu. Radi se o pitanju karaktera relacije, odnosa između autora/pisca s jedne i čitatelja/konzumenta (hiper)teksta s druge strane, odnosno konstrukta tzv. hipertekstualnog koautora – čitatelja–pisca. Teza o hipertekstualnom koautoru/čitatelju–piscu se unutar teorije o hipertekstu pojavljuje kao vrsta ili tip prethodno skiciranog novomedijskog virtualnog identiteta, nastalog u dinamičnom interakcijskom suodnosu dvaju polova, autora/pisca s jedne i čitatelja/konzumenta (hiper)teksta s druge strane, sve posredovano suvremenom digitalno–kompjutorskom tehnologijom. Ta teza je, uostalom, tek partikularan primjer još uvijek poprilično prisutnih teorija o virtualnim kompjutorskim identitetima obrađenih u prethodnom dijelu. Ovakve ideje mogu, i trebaju, biti promišljene i historijski, na način da uvijek imamo na umu činjenicu da je pojava svakog novog medija, a Internet još uvijek volimo krasiti tim epitetom, donosila sa sobom i snažne utopije, nekritička očekivanja u pogledu beskrajskih potencijala koje novi medij navodno pruža. U tom je smislu izum radija bio možda i poticajni za utopistička sanjarenja o novomedijskim identitetnim oslobađanjima nego Internet danas.

Iako primjeri ideje o aktivnim relacijama između teksta/knjige, njegovog autora/pisca i čitatelja, korisnika teksta, te o promjenama njihovih identiteta što nastaju kroz te odnose, nisu nove i moguće ih je primijetiti u uracima knjiške fikcije poput Sterneovog romana *Tristram Shandy* s kraja 18. stoljeća, pa sve do eksperimentalne i tzv. postmodernističke literature u drugoj polovici 20. stoljeća, te niza teorijskih opservacija koje su ih pratile. Za Pouleta, recimo, tekstualno djelo je neka vrsta materijalizacije svijesti, tačka u kojoj se susreću autor i čitatelj koji opet, u korist tog susreta, napuštaju svoje individualne ishodišne dispozicije,⁴³ čime nestaje klasična epistemološka dihotomija između subjekta i objekta,

⁴² Ibid., 51.

⁴³ Poulet, 1969.

rascjep o kojem ćemo kasnije nešto više reći. Ideje o prijelazu iz pasivnog u aktivnog subjekta, odnosno aktivnog (sa)učesnika u procesu prevođenja, prisutne su zadnjih desetljeća i u teorijama brojnih translatologa, njihovim tumačenjima o karakteru prevodilačkog akta. Uglavnom se zasnivaju na dvorazinskoj strukturi prevođenja: dekodiranju izvornika (analiza, dekonstrukcija), te njegovom ponovnom kodiranju u drugi jezik (rekonstrukcija).

No, do snažne aktualizacije svih ovih teza dolazi sa nastankom elektronske interaktivne proze, hipertekstualne fikcije ili hiperfikcije prije petnaestak godina, te digitalne poezije koja ju je ubrzo slijedila. Jasno je i zašto. Pojava suvremene medijske digitalne tehnologije, Interneta, stvorila je tehnološke pretpostavke za direktno naglašen, aktivan i *fizički* neposredan odnos čitatelja sa tekstom. Niesz i Holland su naglasili da “interaktivna fikcija postaje moguća jedino sa pojavom izuzetno brzih digitalnih kompjutora koji su sposobni rukovati riječima”.⁴⁴ Shodno ovim pristupima, korisnik hiperteksta ima mogućnosti bliskog kontakta sa elektronskim tekstom u tzv. nelinearnoj maniri, omogućen mu je izbor različitih povezica, sidrišta, čvorišta i putanja, na taj način dijeli i osjećaj o unikatnoj naričajskoj strukturi koja je rezultat samo njegove/njene korisničke metode, u prilici je da briše ili dodaje dijelove teksta ... Čitatelj hiperteksta jest njegov aktivan korisnik, u interaktivnoj je relaciji sa njim, riječju, postaje koautor ili *čitatelj–pisac*. Ukratko, slijedeći brojne primjere iz teorije o hipertekstu, hipertekstualne povezice, linkovi povezuju čitatelja sa nizom drugih tekstova, grafova, audio i vizualnih materijala, stvaraju decentraliziranu shematsku strukturu, čine da dio autorstva i autorske funkcije pređe sa autora na čitatelja. Nasuprot hipertekstu, koji je kao takav navodno primjer demokratizacije tekstualnosti i autorstva *par excellence*, tradicionalni tekst je centraliziran, linearan, on uspostavlja i promovira hijerarhiju znanja sa sveznajućim autorom kao centralnom i čelnom figurom. Očigledno je da ovakav teorijski pristup pokazuje ograničenosti binarnog pogleda na pomenutu temu, što je upravo u opreci sa nastojanjima da se takva, ili–ili percepcija, prevaziđe putem koncepta hipertekstualnog suautorstva.

Potom postaje jasnije zašto i kako je hipertekstualna praksa, bilo u internetskoj, bilo u hiperfikcijskoj formi, predstavljala gotovo idealan primjer mogućnosti praktične realizacije nekih čisto teorijskih pristupa. Drugim riječima, postaje očito da se ovakve teze unutar teorije o hipertekstu upisuju u kontinuitet promiš-

⁴⁴ Niesz, Holland, 1984, 113.

ljanja o ulozi i značaju suvremenog autora i sudbine autorstva, znači teorijsku tradiciju započetu krajem šezdesetih godina prošlog stoljeća kroz znamenite tekste Rolanda Barthesa i Michela Foucaulta.⁴⁵ Te povezanosti je teorija o hipertekstu već poprilično detaljno obradila. U najkraćem, one se određuju mišlju da u primjeru hiperteksta uobičajena distinkcija između autora i čitatelja biva narušena, da hipertekst pruža mogućnosti za neku vrstu kolektivnog autorstva, da njime konačno biva poljuljan već stoljećima uvriježen, romantičarski model velikog, genijalnog Autora koji piše iz jednog, precizno i jasno određenog fiksnog ishodišta. Takav tekstualni sklop i potencijal Joyce naziva *konstruktivnim* hipertekstom, odnosno “verzijom što postaje, struktura što još uvijek ne egzistira, tekst koji kontinuirano i nanovo ispisuje samog sebe, a izbor čitatelja hiperteksta nije samo izbor već je sam izbor to – hipertekst”.⁴⁶ Nasuprot verziji takvog, progresivnog, odnosno konstruktivnog hiperteksta, je Joyce postavio model tzv. *istraživačkog* hiperteksta, kakvim uostalom vidi i svoje utjecajno, jedno od najznačajnijih djela

⁴⁵Naravno, riječ o glasovitim tekstovima “Smrt autora” Rolanda Barthesa iz 1968. godine, te “Što je autor” Michela Foucaulta iz 1969. Kako Barthesov, tako i Foucaultov tekst, treba izričito posmatrati unutar konteksta vremena u kojem su pisani.

Radi se, dakle, o revolucionarnim, danas već mitološkim, šezdesetim, znamenitom pariškom maju ‘68 i cijelom nizu alternativnih pokreta na različitim poljima i u različitim oblicima. U SAD-u, otpor prema ratu u Vijetnamu pokreće masovne kontrakturne pokrete revolucionarnih razmjera (hippy-pokret, Woodstock), religije Dalekog Istoka prodiru na Zapad, nudeći alternativna rješenja faustovskoj duši Zapadnjakâ koji grcaju u potrazi za “izgubljenom duhovnošću” (rezultate tih utjecaja danas prepoznajemo u formi new age pop-spiritualizma i kvazimisticizma), šezdesete donose medijsku ekspanziju. TV se u velikom broju domova pridružuje radiju kao svakodnevni životni suputnik. Taj začetak masovnog priključivanja na medije u bliskoj će budućnosti (danas) rezultirati nužnim medijskim posredovanjem u odnosu čovjeka sa svijetom, s drugim čovjekom, ali i sa samim sobom. To je i vrijeme u kojem se već prepoznaju mainstreamovske karakteristike suvremenog društva: masovna pop-kultura i razvijeni potrošački konsumerizam, u zapadnoj Europi je buknuła znamenita studentska pobuna (maj 1968), čiji intelektualni junaci postaju Lacan i Foucault. To je pobuna sa ciljevima: napraviti zaokret ka stvarnoj, a ne samo proklamovanoj demokraciji i time prihvatiti sve ono što taj pomak donosi sa sobom (antifašizam, socijalizam, kasnije i ekologizam; karakteristike koje govore u prilog tvrdnjama da je revolucija ‘68 zapravo zahtjev za jačim zaokretom ulijevo, u političkom smislu), liberalizirati instituciju univerziteta, odbaciti autoritarni odgoj ...

U kontekstu svega toga, Barthes i Foucault prvi primjećuju, a brojni ih slijede, da je prijeko potrebno revidirati, te iznova promisliti i neke od osnovnih postavki po pitanju teksta, tekstualnosti, autora, čitatelja i njihovih odnosnih relacija. Naime, svim prethodno

hiperfikcije uopće, *Afternoon, a story*.⁴⁷ Temeljna je razlika između istraživačkog i konstruktivnog hiperteksta, slijedeći Joyce, u tome da je istraživački hipertekst – hipertekst ograničene čitateljeve djelatnosti i utjecaja, dok konstruktivni hipertekst, na drugoj strani, najavljuje eru autora–čitatelja ili *interlokutora*.⁴⁸

Time su, dakle, diskusije na temu što autor jeste i što bi trebao biti, postale intrigantne za teoriju o hipertekstu. Za mnoge od teoretičara hiperteksta, hipertekstualno pisanje jest svojevrsan kolaborativni projekat putem kojeg se tekst beskonačno rasprostire, a svi koji učestvuju u takvom procesu postaju potencijalni hipertekstualni koautori.⁴⁹ Teorija o hipertekstu pruža dosta primjera ove vrste, i to kroz radove nekih od najznačajnijih teoretičara sa ovog polja.

Jedan od uvodnih primjera nalazimo u radu Georgeta P. Landowa i Paula Delanya, koji označavaju hipertekstualnog čitatelja kao “čitatelja–autora”: “Hipertekst ... stvara aktivnog, čak nametljivog čitatelja”.⁵⁰ Landow govori o iščezavajućoj distinkciji što dijeli autora od čitatelja, odnosno o “aktivnom i interaktivnom

nabrojanim fenomenima toga nadasve zanimljivog perioda zajednička je tendencija da u što većoj mjeri kritički preispitaju pozicije neupitnih, tradicionalnih autoriteta, institucija i njihove neograničene moći. Tekst, kao forma koja neposredno reflektira i u kojoj se reflektira društvo, zbilja, socijalni trenutak, svakako da je predstavljao polje na kojem su se ti odnosi dominacije i moći, relacija između autora i čitatelja, morali neposredno aktualizirati. Teze o “smrti autora” su tako klasične i komplementarne nekim općim idejama o tekstu, tekstualnosti, autoru i autorstvu i anonimnog samoispisivanja, o apsurdnosti svakog daljeg inzistiranja na autorskom potpisu, autorskim pravima i autorskom vlasništvu ili osobenom i prepoznatljivom autorskom izvornom slogu i izrazu. U smjeru takvih ambicija, potencijalno afirmativnih pomaka promjene, treba posmatrati ova dva izuzetno značajna teksta. U njima iznesene ideje doživjeće oblik šireg teorijskog uobličavanja desetak godina kasnije u Lyotardovoj, sada već klasičnoj, postmodernističkoj frazi o kraju ili delegitimizaciji velikih metapripovijesti, to jest priče nad pričama, nositeljice Znanja i Istine. Njome i neprikosnoveni Autor gubi dominantan pripovjedački pijedestal. Slovenski prijevod ovih tekstova u Pogačnik, 1995.

⁴⁶ Joyce, 1998, 180.

⁴⁷ Joyce, 1990.

⁴⁸ Za više o tome u Joyce, 1995, a naročito u tekstu “Siren Shapes”.

⁴⁹ Iako ni medij printa u zadnjih par desetljeća nije imun na slične eksperimentalne poteze. Recimo, dobar primjer takvog, kolektivnog pisanja u knjiškoj formi jest BILWET, nizozemska teorijsko-medijska kooperativa ili medijska gerila. Slovenski prijevod, BILWET, 1999.

⁵⁰ Delany, Landow, 1993, 90.

čitatelju”.⁵¹ Na osnovnom nivou čitatelj izabire koju će povezicu slijediti, time iscrtava vlastitu putanju kroz tekst ujedno rekonfigurirajući cijeli dokument. Naime, povezujući jedan dokument sa drugim, on/ona kreira novi dokument. “Ova konstrukcija beskonačnog entiteta ili cjeline uvijek se dešava pri čitanju, ali ona pri čitanju hiperteksta dobiva dodatnu formu konstrukcije, ma koliko provizorne, osobenog teksta izgrađenog od fragmenata, pojedinačnih leksija.”⁵²

Landow postavlja problem tzv. *rekonfiguracije autora* u hipertekstu i pritom uvodi pojam kolaboracije, riječi latinskog porijekla što znači “zajedno činiti”, “raditi nešto”. Kroz ovaj pojam raščlanjuje dvije vrste odnosa koji se pojavljuju kroz praksu hiperteksta. Prva je kolaboracija pisca i čitatelja, a druga kolaboracija više pisaca sa drugim piscima po načelu da u virtualnom sistemu, internetskom hipertekstualnom univerzumu, autori koji pišu u ovom trenutku surađuju, kolaboriraju sa virtualnom prisutnošću autorâ koji pišu i koji su pisali u drugom trenutku, ali su njihova djela prisutna i trenutačno dosegljiva. “Virtualno prisustvo drugih tekstova i drugih autora važno pridonosi radikalnoj rekonceptualizaciji autorstva, autorskog vlasništva i kolaboraciji stvorenoj hipertekstom. Time, udvostručeno, svako pisanje unutar hipertekstualnog okruženja postaje kolaborativno pisanje.”⁵³

Putem tih teza, Landow izvodi zaključak da “u hipertekstu *nema autora u konvencionalnom smislu*”.⁵⁴ Isti autor navodi i primjere cijele generacije ranih teoretičara na čije radove se često pozivaju, kako Landow, tako i drugi autori vezani za hipertekst s početka devedesetih, Vannevara Busha, Douglasa Engelbarta, Teda Nelsona i van Dama, koji su, prema mišljenju Landowa, naglasili da se u hipertekstu čitateljeva funkcija sjedinjuje sa autorskom, te se time i podjela između njih briše.⁵⁵ Jednostavno, čitatelj postaje autorom, a Landow nam u tu svrhu nudi termin “wreaders”, u primjeru “kada tehnologija transformira čitatelje u čitatelje–autore”.⁵⁶

Slično razmišlja i Jay David Bolter kada kaže da “u elektronskom spisateljskom prostoru [...] čitatelj priređuje tekst [...] participira u stvaranju teksta kao

⁵¹ Landow, 1997, 120.

⁵² Ibid., 195.

⁵³ Ibid., 104.

⁵⁴ Ibid., 114. Moj kurziv (op. a.).

⁵⁵ Landow, 1994, 14.

⁵⁶ Ibid.

slijeda riječi”,⁵⁷ tvrdeći pritom da elektronski tekst omogućava čitatelju razmjenu u dinamičkom procesu pisanja, te da je “tekst realiziran od strane čitatelja u procesu čitanja”.⁵⁸ Ta su razmišljanja očigledno vrlo srodna teorijskim tezama Wolfganga Isera i drugih teoretičara tzv. recepcijske estetike teksta. Bolter je također naglasio da elektronska tehnologija čini “promjenu odnosa autora prema tekstu i obrnuto, kao i teksta prema čitatelju”.⁵⁹

Theodor Nelson je vidio svoj projekat *Xanadu* kao novi spisateljski prostor sa izraženom tendencijom decentralizacije autoriteta, a jačanja moći individualaca. Nije teško prepoznati što je pritom Nelson zapravo zamišljao: termin autoritet kao odrednicu za *instituciju Autora*, te individualce kao kreativne čitatelje, korisnike hiperteksta.⁶⁰ Jakob Nielsen, u već citiranom komentaru o elektronskom tekstu koji treba biti baziran na interakciji, hipertekstualnom povezivanju, navigaciji, istraživanju i tome slično, piše još i to da “nitko više nema vremena da čita duge izvještaje: informacija mora biti dinamična i pod direktnom kontrolom čitatelja, a ne autora”.⁶¹ Ilana Snyder se prosto poziva na tehnologiju korištenja hipertekstualnih uradaka kao mehanizma uspostave suautorstva kada kaže da “korisnici hiperteksta aktivno participiraju locirajući informaciju: studenti postaju *čitatelji–autori*, bilo birajući individualne putanje kroz povezane informacije bilo dodajući tekstove i povezice mreži”,⁶² odnosno da je “hipertekst dijelom konstruiran od strane autora koji kreiraju povezice, i dijelom od strane čitatelja koji odlučuju koje niti slijediti”,⁶³ na osnovu čega poprilično nekritički izvodi zaključak da “hipertekst konsekventno razbija granice između čitatelja i pisaca”.⁶⁴

Opreznije nastupa Jane Yellowlees Douglas kada promišlja interaktivnu konstrukciju koja, po njoj, ne potcjenjuje niti oslabljuje autorsku poziciju, već je prije transformiše. Upravo će ovakav tip pristupa predstavljati putokaz za naše kritičko preispitivanje institucije koautora u hipertekstu. Autori interaktivnih dijelova u bilo kojem žanru, smatra Douglas, jesu ono što su dramski pisci uvijek bili: krea-

⁵⁷ Bolter, 1991, 158.

⁵⁸ Ibid., 6.

⁵⁹ Ibid., 3.

⁶⁰ Nelson, 1987.

⁶¹ Nielsen, 1998.

⁶² Snyder, 1998, 135. Moj kurziv (op. a.).

⁶³ Ibid., 126.

⁶⁴ Ibid., 127.

tori inicijalnih uvjeta za kasniji nastup (*performance*).⁶⁵ Nasuprot njenom oprezu u promišljanju ovih tema, Woolley nudi eksplicitnu, a klasičnu i potpuno nekritičku tezu po kojoj Internet svakog čini autorom, te da distinkcija kojom autor opstaje nasuprot čitatelju, jednostavno nestaje praksom korištenja ovog medija.⁶⁶ Richard Lanham misli slično kada kaže da je čitatelj hiperteksta uvijek, najmanje, koautor teksta i, još radikalnije, ponekad je čitatelj hiperteksta primarni autor. Lanham naglašava da su elektronski čitatelji interaktivni čitatelji koji mogu učiniti sve stvari koje se od njih traže, ili izabrati da ih ne učine. Na taj način granica između kreatora i kritičara jednostavno nestaje.⁶⁷ Prikaz ideje o elektronsko–tekstualnom, odnosno hipertekstualnom koautorstvu u radovima nekih od hipertekstualnih teoretičara i teoretičarki, zaključit ćemo definicijom koju nudi Jerry Everard:

“Hipertekst predstavlja promjenu u autorsko/čitateljskoj hijerarhiji, poput toga da će čitatelji sve više uspostavljati svoje vlastite narativne sekvence – uloga u prošlosti rezervirana za autora. Štoviše, čitatelj postaje fokus produkcije značenja, tako da će distinkcija autor/čitatelj sve više nestajati, što se već dogodilo u suvremenoj književnoj filozofiji.”⁶⁸

Ukratko sumirane, njihove teze bi glasile: nemoguće je biti pasivan čitatelj, konzument hiperteksta, elektronsko pisanje naglašava nestabilnost i promjenljivost teksta sa tendencijom da izbriše distancu između autora i čitatelja, sve na način potencijalnog preobraćenja čitatelja u autora. Hipertekst preferira autora koji izabire, uređuje i emituje tekst građenjem strukture interodnosnih ideja i koncepta. To je i specifična karakteristika hiperteksta, mogućnost stalne rekombinacije koja ukazuje na njegov interakcijski karakter. Hipertekstualni čitatelj kupi i izabire povezice, gradi svoje putanje od čvorišta do čvorišta, dodaje nove tekstove postojećoj Mreži i time je nadgrađuje ... Mogućnost da započne svoje kretanje/čitanje iz bilo koje točke u Mreži, stvara kod čitatelja/korisnika osjećaj slobode, ali mu i daje privid moći. Sve te karakteristike, slijedeći ove teorije, čine njegovu/njenu tranziciju iz pasivnog, “tradicionalnog” čitatelja u aktivnog, hipertekstualnog *čitatelja–pisca*, koautora.

No, kritički pristup ovoj problematici se čini neizbježnim: gdje su granice ovog (popularnog) optimizma? Da li kompjutorski interakcijski proces koji je od

⁶⁵ Douglas, 1993.

⁶⁶ Woolley, 2000, 156.

⁶⁷ Lanham, 1993.

⁶⁸ Everard, 2000, 161.

strane cijelog niza teoretičara na temu hiperteksta nekritički prihvaćen, to znači bez svog neminovnog antipoda – interpasivnosti, zaista eliminira distancu između posmatrača i posmatranog, subjekta i objekta, u ovom slučaju autora/pisca i čitatelja/korisnika hiperteksta?

Prije no što se upustimo u analizu ovog problema, osvrnimo se nakratko na srodnu problematiku ovog tipa na primjeru tzv. egzaktne znanosti, tačnije kvantne fizike. Naime, na primjeru ideje o hipertekstualnom koautoru iz zadnjeg desetljeća prošlog stoljeća, kao simboličke sinteze dvaju naizgled suprotstavljenih polova, možemo prepoznati epistemološko naslijeđe iz ranog 20. stoljeća, u vidu Heisenbergove teorije neodređenosti, što će u bitnim elementima, kao što smo to vidjeli, preuzeti neki pravci u humanistici i filozofiji (recimo Derrida kroz kritiku de Saussurevih strukturalističkih dihotomija), a teoretičari hiperteksta iskoristiti na način aplikacije nekih od ovih ideja na primjere prakse hiperteksta.

Teorija neodređenosti Wernera Heisenberga, konceptualizirana unutar kopenhagenskog krugu kvantnih fizičara okupljenih oko Nielsa Bohra, nastala je kroz proučavanja subatomskog svijeta, tačnije preko posmatranja pozicije elektrona u odnosu na atomsko, protonsko–neutronsko, jezgro. Šire, kvantna fizikalna teorija, kojoj Heisenbergova teza pripada, zanima se za poziciju posmatrača u posmatranom svijetu mikrofizike, iako treba napomenuti da ova ideja u historiji znanosti ima i stariji datum. Na nju, naime, nailazimo još u 18. stoljeću, unutar kovarijantnog načela Ruđera Boškovića, koje naglašava značaj opisa svijeta u ovisnosti od posmatrača jer ga promjene u posmatračevoj poziciji gledišta relativno mijenjaju.

Kao osnovni moto teorije neodređenosti može se izreći slijedeće: ono što se dešava na atomskoj razini ovisi o načinu na koji vršimo eksperimentalno posmatranje, odnosno, upravo o činjenici da posmatramo, to jest, sve što opažamo već je samim činom opažanja selekcionirano i organizovano. Prevedena na razinu hiperteksta, ova максима bi glasila: ono što se dešava sa (hiper)tekstom ovisno je od načina kako (hiper)tekst čitamo i razumijemo, odnosno kako ga dekonstruiramo, ili od činjenice da ga mi čitamo. Kao što se termin “dešavanje”, unutar Heisenbergove teorije, može primijeniti samo na čin pukog posmatranja, a nikako na stanje stvari između dva opažanja, tako se i pojam hipertekstualnog “čitanja” odnosi samo na trenutak neposredne interakcije sa hipertekstom.

U okviru suvremene umjetnosti, na primjer, kako kasne moderne (konstruktivizam), te naročito postmoderne (konceptualizam, instalacije i performansi uz

korištenje medijskih, video i kompjutorskih tehnika), umjetnički objekt se postavlja u kontekst prostornog okruženja – mjesta, odnosno postaje tek motiv za pozadinska značenja i interpretacije kroz umjetnikovu intervenciju u svijet, pri čemu subjektivna perspektiva i pozicija posmatrača postaju jednim od ključnih kriterija. Umberto Eco je, u knjizi *Otvoreno djelo*,⁶⁹ a pozivajući se na Einsteinovu teoriju relativnosti, naglašavao koliko je posmatraču nedostupno konačno znanje o nekom sistemu. U tom smislu, Eco govori o otvorenoj strukturi umjetničkog djela kao rezultata stvaranja između autora i konzumenta umjetnine, i to kroz polje različitih mogućnosti i pozicija pogleda na nju, te varijabilnosti cijelog sistema.

Teorija neodređenosti, kao i cjelokupna kvantna fizika, predstavljali su svojevrstan revolucionaran znanstveni obrat svog vremena. Klasična fizika, usidrena u materijalističko–pozitivističku matricu 19. stoljeća, zagovarala je objektivni odnos prema svijetu, nevezan za neposredno, subjektivno iskustvo, ili, Heisenbergovim riječima, “klasična fizika se može odrediti kao ona idealizacija u kojoj se o svetu govori kao o nečem potpuno odvojenom od nas”.⁷⁰ Kao takva, klasična fizika 19. stoljeća izrasta na direktnom naslijeđu tzv. kartezijanskog obrata i Newtonovih teza, stavova po kojima je odnos prema objektivnoj stvarnosti prirodnih pojava moguć kroz izuzimanje svoga “ja” iz općeg poretka stvari i zauzimanje objektivne distance do istih. Pritiske nekih teoretičara klasične fizike u smislu da nije potrebno u području kvantne teorije napustiti precizne, racionalne i objektivne opise pojedinačnih sistema, Heisenberg razumije kao oblik znanstvene autokratije putem “ideološke nadstrukture koja ima malo zajedničkog sa neposrednom fizičkom realnošću”.⁷¹ Kao što su teoretičari kvantne fizike shvatili nedovoljnost i nepraktičnost tradicionalnih pojmova klasične fizike za opisivanje pojava o kojima govori kvantna fizika, tako se i poststrukturalističko, a na njegovom naslijeđu i hipertekstualno, razumijevanje diskursa mijenja u odnosu prema modernističkim teorijama. Poput Bohra, čiji je pojam komplementarnosti “ohrabrio fizičare da radije pribegavaju neodređenom nego nedvosmislenom jeziku, da koriste klasične pojmove na jedan pomalo maglovit način u skladu sa načelom neodređenosti, da alternativno primenjuju različite klasične pojmove koji bi doveli do protivrečnosti ukoliko bi se istovremeno koristili”,⁷² tako i teorija o hipertek-

⁶⁹ Eco, 1989.

⁷⁰ Hajzenberg (W. Heisenberg), 2000, 61.

⁷¹ Ibid., 79.

⁷² Ibid., 112.

stu polazi od prostog ishodišta da hipertekst i njegov diskurs nemaju direktnog značenja, već su konzumenti hiperteksta, znači čitatelji, ti koji mu daju značenje, pri čemu je hipertekstualni autor tek netko tko nudi paletu izbora i mogućnosti u svom djelu, odnosno zacrtava njegove rubne okvire. Time bi finalni formalizam kvantne teorije – interakcija nekog sistema sa mjernim aparatom je jedna cjelina – u poststrukturalističko–hipertekstualnoj verziji glasilo: interakcija nekog (hiper)teksta sa njegovim čitateljem je jedna cjelina.

Aplikacija jedne tako velike znanstvene teorije kakva je kvantna fizika na partikularan primjer, kakav je hipertekstualna praksa, čini nam se mogućim i opravdanim upravo iz perspektive značaja i važnosti naslijeđa koje su kvantni fizičari ostavili u svojim radovima. Time kritički promišljamo koncept hipertekstualnog koautorstva tek kao jedan model unutar šireg epistemološkog problemskog polja kojim je značajno obilježeno 20. stoljeće, a koje je preneseno i u tekuće pitanje dihotomije na potezu subjekt(ivno)–objekt(ivno). Znanstveni napori u pokušaju razrješenja i prevazilaženja tog dualizma umnogome duguju tezama iz domena kvantne fizike, a njima se služe i brojni filozofsko–humanistički teorijski pristupi (uglavnom oni koji nose predznak postmodernistički) u bavljenju svojim problemskim zadacima. Kritička analiza ili dekonstrukcija identiteta hipertekstualnog koautora je primjer sa kojim sagledavamo složenost, ali i preispitujemo utemeljenost tih napora.

Time kritički promišljamo koncept hipertekstualnog koautorstva tek kao jedan model unutar šireg epistemološkog problemskog polja koje je značajno obilježilo 20. stoljeće, a prenešeno je i u tekuće. To je već postavljeno pitanje dihotomije na potezu subjekt(ivno)–objekt(ivno). Kritička analiza ili dekonstrukcija identiteta hipertekstualnog koautora jest jedan primjer sa kojim sagledavamo složenost, ali i preispitujemo utemeljenost tih napora.

Ipak, puko čitateljstvo u hipertekstu ponekad može biti jednako, ako ne i snažnije izraženo nego li u tiskanim tekstovima, knjigama. Započnimo sa jednostavnim pitanjem koje već oslikava prvu sumnju. Da li korisnik/čitatelj hiperteksta može aktivno i ravnopravno učestvovati u kreaciji povezica, linkova u određenom hipertekstualnom djelu? Već smo u drugom poglavlju, prilikom definiranja hipertekstualne konceptualne terminologije, te mjesta i značaja hipertekstualnih povezica u općoj strukturi hiperteksta, rekli da povezice nisu neutralni mediji prijenosa. Postavili smo pitanje pozicije određene povezice u hipertekstualnoj strukturi, zatim koje stranice, odnosno blokove ili leksije hiperteksta

pritom povezuje, kakvi su učinci tih povezivanja i tome slično. Drugim riječima, zašto jedno hipertekstualno sidrište povezuje tu stranicu sa nekom drugom, jasno određenom stranicom. Upravo odabir pojedinih riječi ili rečenica kao potencijalnih povezica u kompjutorsko-digitalnom tekstu, njihova ikonizacija, pretvaranje u sidrišta i čvorišta, njihovo razmještanje, precizna lokacija, sve to čini ključne momente u dizajniranju hiperteksta. Tu se takođe nalaze i osnovice za refleksije o karakteru autorstva u hipertekstu.

Rosenberg iznosi tezu da čitatelj može postati programer ukoliko mu je ponuđena potpuna mogućnost programabilnosti unutar hipertekstualnog interfejsa. No, pritom iznosi i sumnju: može li u tom slučaju čitatelj postati takođe i dizajner hiperteksta?⁷³ Suprotno tome, svaka povezica, sidrište i čvorište, a time direktno i svaka potencijalna putanja kretanja hipertekstom, određeni su izborom web dizajnera. Povezice su produkt tačno određenih individualaca ili grupa koji ih kreiraju shodno svojim interesima. Svako korištenje tako, unaprijed i precizno, pozicioniranog linka, omogućava hipertekstualnom dizajneru/autoru kontrolu svih mogućih kretanja hipertekstualnog korisnika. Ono što je vrlo bitno naglasiti jeste činjenica da povezice koje povezuju različite dokumente ne mogu proizvesti nove, originalne i neočekivane strukture. Dakle, hipertekstualni korisnik/čitatelj zaista posjeduje pravo na krajnji, konačni izbor linka, ali je taj izbor omogućen unutar *ponuđenih*, znači tačno odabranih, označenih i time ograničenih mogućnosti. Time je i osjećaj o neograničenim opcijama hipertekstualnog povezivanja tek prividan. Te su mogućnosti uvijek i već unaprijed limitirane dizajnersko-autorskom selekcijskom intervencijom.

Postoje i hipertekstualni uraci koji se, naizgled, svojim primjerom suprotstavljaju kritičkim notama iznesenim u prethodnim redovima. U dobro znanom djelu iz domena hiperfiksije, *Marble Springs*, autorice Deene Larsen,⁷⁴ čitatelji su u prilici da temeljito prekrstare mapom imaginarnog grada, dobiju uvid u pojedinačne biografije njegovih stanovnika, kako “živućih”, tako i onih iz njegove “prošlosti”, te, za nas najzanimljivije, čitatelji imaju mogućnost praktične realizacije svojih vlastitih imaginarija, dodavanjem profila novih likova, stanovnika grada i opisom novih scena, dešavanja u gradskom životu. Korisnici/čitatelji su takođe zamoljeni da, ukoliko to žele, izdavačima pošalju svoje verzije nastale čitanjem/pisanjem *Marble Springsa* koje potom imaju *potencijalnu mogućnost da*

⁷³ Rosenberg, 1998.

⁷⁴ Larsen, 1994.

budu uvrštene kao dio neke od novih, budućih verzija ovog hiperfiksijskog djela. Dakle, privid o potencijalnom koautorstvu čitatelja kroz *Marble Springs* je izuzetno naglašen, no ključni trenutak po pitanju potencijalnog autorskog udjela hiperfiksijskog čitatelja je ipak u rukama više autorske instance, izdavača ovog djela i naravno, stvarne autorice *Marble Springsa*, Deene Larsen. Oni su ti koji imaju zaključnu riječ po pitanju uvrštavanja ili neuvrštavanja nekog dijela stvorenog od strane anonimnog čitatelja u novu verziju *Marble Springsa*, oni imaju moć finalne *autorizacije* djela i posljedično, oni ga potpisuju. Ukoliko se, pak, čitatelj odluči da ne pošalje svoju verziju priče izdavačima i autorici djela, potom sve to u stvari poprima karakter digitalne igrice između hiperfiksijskog uratka, njegove autorice i anonimnog čitatelja, dobiva auru intimnog doživljaja, a bez posredovanja javne prezentacije svaka rasprava na temu autorstva i koautorstva postaje izlišna.

Spomenuti projekat *Intermedia* sa Brown Univerziteta, zasnovan je na viziji potpune interne povezanosti dokumenata unutar njega, te implicira model nastanka neovisnog, izoliranog dokumenta. *Intermedia* je upravo bazirana na principu da niti jedan dokument u sistemu ne može egzistirati izolovano, svaki je potencijalno poveziv sa bilo kojim drugim. Taj koncept predstavlja suprotnost tradicionalnom načinu korištenja dokumenata koji su fizički odvojeni, upravo kroz model iskorištavanja potencijala elektronskog, digitalno–kompjutorskog okruženja, softvera. Ti dokumenti hipertekstualno–kompjutorskog karaktera nemaju tačno određenu, fizičku lokaciju, što im omogućava direktan i neposredan prijenos, kombiniranja i modifikacije. Landow smatra da je takav sistem izrazito transformacijski, da redefinira tradicionalne relacije između autora i čitatelja teksta, štoviše da vraća čitateljima teksta simultano autorstvo nad tekstom, te eliminira granice i hijerarhije nametnute dominacijom “originalnog” teksta.⁷⁵

Kritika upućena ovakvom načinu razumijevanja projekta *Intermedia*, istina izraženo interaktivnog, srodna je prethodno iznesenoj u primjeru *Marble Springsa*. Ponuđene mogućnosti prevazilaženja pukog čitateljskog konzumerstva kroz sistem *Intermedia* ipak nailaze na granice svojih potencijala. Ti limiti su izraženi kroz instancu autora i u naglašenom autorstvu onih – u primjeru *Intermedia* su to Landow i njegovi suradnici na projektu – koji planiraju i realiziraju, odnosno stvaraju uvjete za sve prethodno nabrojane transformacijske mogućnosti, i koji

⁷⁵ Landow, 1990.

imaju pravo potpisa na određen hipertekstualni projekat. Dakle, cijela je priča prenesena na jednu višu, a kroz naglašen potencijal interaktivnosti često i prikrivenu, instancu novog tipa autora i autorstva. U najoptimističnijem ozračju možemo govoriti o kreativnom, angažiranom čitatelju, možda čak i o obliku simuliranog autorstva, no ne i o stvarnom koautoru. Čisto autorstvo nad određenim produktom opstaje, te se simbolički znakovito izražava u performativnom činu potpisa istog.

Zaštita tradicionalnih kanona autorstva prepoznatljiva je i u slučaju najopćenitijeg primjera hiperteksta – Interneta. Njegovi korisnici teško da mogu biti čitatelji i pisci, autori istovremeno. Dokumenti na Internetu, posredovani programima (*browser*) koji su fundamentalni elementi u konstituciji Mreže, predmet su vlasništva, autorizirani su na način da ih njihovi vlasnici, autori/dizajneri mogu bilo kada i na bilo koju drugu lokaciju premjestiti ili jednostavno zatvoriti za dalju upotrebu, kao i učiniti modifikacije postojećeg sadržaja na web stranici, dodati nove ili brisati postojeće povezice na njoj, time i direktno utjecati na potencijalne putanje povezivanja i kretanja Internetom ... Pri tim zahvatima autorska funkcija je nezamjenjljiva.⁷⁶ Takođe, sve češći zahtjevi za plaćanjem pristupa pojedinim internetskim stranicama i sadržajima, te mehanizmi kontrole u smislu tko sve posjećuje određenu stranicu, sve su to načini autorizacije i preživljavanja koncepta autorstva u primjeru WWW–a.

Ako napravimo iskorak iz eksplicitnog domena hipertekstualnog okruženja i povučemo kratku paralelu problemskog preispitivanja novog koncepta autorstva u okviru šireg socijalno–medijskog okruženja, vrlo brzo pronalazimo slične fenomene unutar suvremene elektronske muzike. Pritom prvenstveno mislimo na poziciju i ulogu DJ–a. Da li DJ–stvo u kojem glazbeni “party gurui” iz već postojećih zvučnih zapisa grade novi zvučni kolaž, u bitnome ovisan od neposrednog trenutka nastajanja, predstavlja oblik autorstva ili ne? Na prvi pogled bi se možda činilo da ne, jer je očigledno da se ne radi o izvorno stvorenom, već posuđenom i izmiksanom, glazbenom materijalu. No, isto tako je uočljivo, iza ovog prvog, površinskog utiska, da DJ–ovi uspostavljaju drugi oblik originalnog autorstva kroz improvizacijsku kreaciju novih glazbenih proizvoda nastalih razli-

⁷⁶ Mogući izuzetak predstavljaju hakerski potezi, neautorizirani upadi u internetske dokumente drugih i mijenjanje ili brisanje njihovih sadržaja, no njih, zbog često nezakonite i nasilne prirode njihovog djelovanja, izuzimamo iz razrade na temu hipertekstualnog koautorstva.

čitim kombinacijama već postojećih materijala. Taj novi, DJ-autor, “samo drukčije izgleda”.⁷⁷

Ideje o hipertekstualnom suautorstvu mogu biti dovedene pod utemeljenu kritičku sumnju već i na razini zdravorazumske dileme. Naime, ogromna većina radova, knjiga, tekstova, čak i na teme poput hiperteksta, Interneta, dostupna je samo u knjiškoj, tiskanoj formi, dok tekstovi i knjige dostupni preko Mreže najčešće imaju zaštitni kod dostupan tek prethodnom uplatom. Jednostavno, time se štite *autorska* prava. Oni rijetki, preko Interneta besplatno dostupni primjerci, su takođe, kao i sve knjiške verzije, jasno i na dominantno uočljivom mjestu potpisane *imenom autora*. Gotovo da je izuzetno teško na Mreži pronaći upotrebljiv, kvalitetan, a nezaštićen i autorski nepotpisan, tekstualni materijal.

Ako ponovno posegnemo za nekim od teorijskih kanona sa kojima smo se već susreli u ovom radu, pronaći ćemo u razmišljanjima Umberta Eca, onim koja se tiču “otvorenog djela u pokretu”, te pitanja o autoru i autorstvu, pronicljive putokaze za našu analizu.

“Možemo reći da je ‘djelo u pokretu’ mogućnost za brojne različite personalne intervencije, ali to nije bezličan poziv za nediskriminirajuće učesće. Poziv nudi učesniku mogućnost orijentiranog uloga unutar nečeg što uvijek ostaje *autorski kreiran svijet*.”

Drugim riječima, *autor nudi* interpretatoru, učesniku, adresantu, djelo na dovršenje. On ne zna tačan oblik kojim će njegovo djelo završiti, ali je uvjeren da će, pošto bude kompletirano, pitanje djela još uvijek biti njegovo vlastito [...]. *Autor je taj koji određuje broj mogućnosti koje su već racionalno organizirane, usmjerene i snabdjevene specifikacijama za primjeren razvoj*”.⁷⁸

Aplikacija ove ideje na primjer hiperteksta bila bi moguća na način da autor hipertekstualnog djela jeste onaj/ona što konstruira hipertekst u mnoštvu njegovih potencijala oslikanih kroz složenu strukturu povezica, čvorišta, mogućih putanja, riječju u širokom pluralizmu izbora. Poznatu, već pomalo frazeološku misao Michaela Joyca da hipertekst omogućava primjer knjige čije čitanje nikada nije dva puta isto, nadopunili bismo tezom da i ako nikada ili gotovo nikada nije isto, onda je to iz razloga autorovog odabira složene tekstual-

⁷⁷ Poschardt, 1998, 284. Poschardtov rad predstavlja dobar prikaz historijskog razvoja DJ kulture i primjer kritičkog preispitivanja uloge i značaja autora, te transformacije autorstva u suvremenom glazbenom izrazu. Više informacija o ovoj temi u Manovich.

⁷⁸ Eco, 1989, 19. Moj kurziv (op. a.).

ne strukture koja, kao takva, postaje oblik njegovog prepoznatljivog autorskog potpisa.

Slavoj Žižek predstavlja presjek razumijevanja kiberprostornog hiperteksta kao novog medija u kojem “*ново životno iskustvo*”, dakle iskustvo življenja koje razbija linearnu formu i kao alternativu nudi “*multiformni tok*”, niz mnogostrukih kontingentnosti i nepredviđenosti, nalazi svoj “*‘prirodni’, odgovarajući objektni korelat*”.⁷⁹ Takva kiberprostorna pripovijest, iznosi Žižek, je doživljena kao “*postmoderna*”, hipertekstualna, neodređena forma rizomske fikcije koja ne privilegira neki točno i precizno određen redosljed čitanja ili interpretacije.⁸⁰ Preko tog konteksta se, a sve u pokušaju umještanja interpretacije kiberprostora kao simbolne dimenzije unutar lacanovske trijade Imaginarno–Simbolno–Realno, između ostalog dotiče i naših problemskih motiva – hipertekstualnog autorstva i hipertekstualnog koautora, kojeg vidi kroz terminološku konstrukciju “*proceduralnoga avtorstva*”, preuzetu od Janet H. Murray.⁸¹

“*[A]utor (recimo u proniknutom interaktivnom okruženju u kojem aktivno učestvujemo igrajući uloge) više ne piše detaljne linearne priče, već tek nudi osnovna pravila (koordinate fikcijskog univerzuma u koji propadamo, ograničen niz radnji koje možemo izvršiti unutar tog virtualnog prostora, itd.) koja služe kao osnova za aktivno uključenje interaktera (intervencija, improvizacija). Taj pojam ‘proceduralnog autorstva’ pokazuje potrebu za nekom vrstom lacanovskog ‘velikog Drugog’: da bi se interakter uključio u kiberprostor, mora djelovati unutar minimalnog niza izvana postavljениh prihvaćenih simbolnih pravila/koordinata.*”⁸²

Dakle, navedeni citat jasno ukazuje na zanimljive momente unutar promišljanja o hipertekstualnom (ko)autorstvu. Kao prvo, markirana *izvana postavljena* simbolna pravila, koja nameće nitko drugi do nanovo redefinirani autor u digitalnom kiberprostornom tekstu – hipertekstu, te ono što imenuje interakterom. Pod pojmom “*interaktora*” razumije upravo ono što teorija o hipertekstu određuje konceptom hipertekstualnog koautora, *čitatelja-pisca* (spomenuti “*wreader*”, George P. Landowa). “*Kao interakteri postavljeni smo u položaj neke vrste ‘manjeg boga’ i imamo na raspolaganju ograničenu moć intervencije u subjektivu životnu priču [...].*”⁸³ (u

⁷⁹ Žižek, 1999, 9–10.

⁸⁰ Ibid., 7.

⁸¹ Murray, 1997.

⁸² Žižek, 1999b, 5.

⁸³ Ibid., 8.

kontekstu primjera priče koju Žižek preuzima od Janet Murray). U ovom je slučaju potrebno akcentirati odrednicu *ograničena moć intervencije* Žižekovog tzv. interaktera, ili našeg koautora, koja je, jednako prethodno navedenim *izvana postavljenim* simbolnim pravilima interakcije sa hipertekstom, određena i limitirana izborom i tekstualnom strategijom novog tipa “skrivenog” hipertekstualnog autora.

Time smo pokušali skicirati širi okvir unutar kojeg promišljamo pitanja o koautoru u hipertekstu i pristupamo njegovoj kritičkoj analizi, te pokazati da, bez obzira na nastojanja postmodernističkih, kao i svih drugih redukcionističnih teorija da pomire u simbiozi subjekt i objekt, kartezijanski dualizam jest još uvijek aktualan, istina na novi način. Ideja o hipertekstualnom suautorstvu jest jedan primjer postmodernističkog utopijskog mita, nastalog i u bitnome određenog kritikom principa binarnih obrazaca karakterističnih za doba moderne, a prouzročnog i nekritičkim razumijevanjem konvergencije novih informacijsko-komunikacijskih tehnologija i praksi njihove upotrebe.

Institucija, identitet koautora u hipertekstu, pojavljuje se kao rezultat dinamičnog odnosa, dijaloga između autora i čitatelja/konzumenta, kao sinteza svojstvena njihovoj interakcijskoj razmjeni. Premda pripadaju istoj matrici pojavnosti (proces kontakta sa tekstem, njegovo interpretiranje, to jest konzumpcija), naglašeno komuniciraju i kompresivno se odnose jedno na drugo, autor/pisac i čitatelj/konzument teško da mogu, čak i u primjeru hiperteksta, biti/postati jedno. Nikada se ne mogu sresti, to jest poistovijetiti. Granica što dijeli autora od čitatelja u hipertekstu jest fleksibilna, dinamična i pomijerajuća, nekada gotovo neznatna, no nikada i ugrožena do razine da bi njihove pojedinačne identitetne forme bile izbrisane. U tom je slučaju primjerenija teza o djelimičnoj promjeni dosadašnjih, protradicionalnih kanona u razumijevanju autora i autorstva, a ne ideja o njihovoj smrti i nestanku. Ta dva pola dijeli, ako ne vanjska, zdravorazumski pojmljena, potom njihovoj pojavnosti inherentno unutrašnja linija razgraničenja, koja je istovremeno i preduvjet njihovog opstojanja. Distanca između ovih polova ostaje čak i u slučajevima gdje se ostvaruje privid njihove interakcijske razmjene pozicija (kao u primjeru hiperteksta), što opet nije ništa drugo do poledinska strana jednog i istog koncepta. Klasična dihotomija autor-čitatelj, iako u značajno revidiranoj formi, preživljava i u slučaju hipertekstualne prakse.

Teze o suautoru, čitatelju–pisцу, simboličkoj sintezi dvaju suprotstavljenih polova, postaju smislene jedino iz perspektive koja nam svjedoči da su autor i čitatelj dvije strane jedne i iste matrice, one se uzajamno nadopunjuju ali, i to je

ključno naglasiti, to ne znači da se nužno i poistovjećuju. Koncept hipertekstualnog koautora, *čitatelja–pisca* jest primjer putem kojeg se teorija o hipertekstu upisuje u široku paletu pristupa što tragaju za modelima definiranja identiteta novog tipa, postmodernističkog subjekta u holizmu različitosti koje apsorbira i u sebi ih ujedinjuje. Primjer koautora, dakle, je svojevrstan pokušaj simboličkog raskida sa kartezijanskim naslijeđem i na njemu uspostavljenoj epistemološkoj dihotomiji subjekt–objekt, napor u epohi tzv. postmoderne koja naglašava prioritete individualiziranih interakcijskih relacija kao preduvjeta konstitucije suvremenog subjektiviteta. Umjesto precizne, jasnom linijom označene, podjele između subjekta i objekta, postmoderna nudi koncept aktivne relacije subjekt–subjekt, u hipertekstu autor–(inter)aktivan čitatelj, a rezultat takvog odnosa je suvremeni, identitetno fragmentiran i deteritorijaliziran, nomadski subjekt, te među mnoštvom drugih, različitih i u tome istih, i hipertekstualni koautor, *čitatelj–pisac*. Time postmodernistički subjekt biva umješten u određen, a na novim temeljima reaktualiziran, kontekst suvremene verzije predkartezijanskog univerzalizma. Virtualna sveprisutnost kiberprostora, ta digitalna prostornost novih informacijsko–komunikacijskih medijskih tehnologija, jest jedan od najaktualnijih primjera tog novog oblika univerzalizma, a njegov, navodno aktivan, (hipertekstualni) subjekt tek privid punoće samoostvarenja u kontaktu sa drugim individuaama jednako utopljenim u istu iluziju s onu stranu kompjutorskog ekrana.

BIBLIOGRAFIJA

- BILWET (1999): *Medijski arhiv*, KODA, ŠOU Ljubljana.
- Bolter, J. D. (1991): *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*, N.J.: Lawrence Erlbaum and Associates, Hillsdale.
- Delany, P., Landow, G. P., ur. (1993): *The Digital Word: Text–Based Computing in the Humanities*, MIT Press, Cambridge.
- Dolar, M. (1997): “Interpasivnost”, *Filozofski vestnik*, XVIII, 3, 9–30.
- Douglas, J. Y. (1993): “Where the Senses Become a Stage and Reading is Direction: Performing the Texts of Virtual Reality and Interactive Fiction”, *The Drama Review* 37/4, 18–35.
- Eco, U. (1989): *Open Work*, Harvard University Press, Cambridge.
- Everard, J. (2000): *Virtual States*, Routledge, London i New York.
- Gibson, W. (1984): *Neuromancer*, Ace Books, New York.

- Gržinić, M. (1999): "Nič, ki ga štejemo kot nekaj", *Dialogi* 1–2, 43–53.
- Haraway, D. (1999): *Opice, kiborgi in ženske*, KODA, ŠOU Ljubljana.
- Hayles, N. K. (1999): *How We Became Posthuman, Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, The University of Chicago Press, Chicago i London.
- Hajzenberg, V. [Heisenberg, W.] (2000): *Fizika i filozofija*, Alef, Gradac, Čačak–Beograd.
- Hromadžić, H. (2002): "Subjekt, multiplativnost njegova karaktera i virtualno u odrazu Foucaultove teorije diskursa", *Filozofska istraživanja* 85/86, 357–372.
- Hromadžić, H. (2003a): "Od Malevičevega kvadrata do računalniškega zaslona", *Apokalipsa* 63/64/65, 215–228.
- Hromadžić, H. (2003b): "Hypertext, Myth of Coauthor, and the Process of Interactivity", Edition of International Conference: "Libraries in the Digital Age"; *WWW and Information Retrieval & WWW and Libraries*, Faculty of Education, University J. J. Strossmayer in Osijek, Croatia and Rutgers University, New Brunswick, NJ, USA, Inter–University Center, Dubrovnik and Hotel Odisej, Mljet, Croatia, May 23–30.
- Jameson, F. (2001): "Transformacije podobe v postmodernizmu", u: Pelko, S., ur., *Vrzeli filma in arhitekture*, Slovenska kinoteka, Zbirka Imago, Ljubljana, 119–145.
- Jay, M. (1994): *Downcast Eyes*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.
- Jones, S. G. (1995): *Cybersociety: Computer-Mediated Communication and Community*, Thousand Oaks, CA, Sage.
- Joyce, M. (1990): *Afternoon. a story*, Eastgate Systems, Cambridge.
- Joyce, M. (1995): *Of Two Minds: Hypertext Pedagogy and Poetics*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Joyce, M. (1998): "New stories for new readers: contour, coherence, and constructive hypertext", u: Snyder, I., ur., *Page to Screen: Taking Literacy into the Electronic Era*, Routledge, London i New York, 163–182.
- Književna smotra* (1999): Časopis za svjetsku književnost, godište XXXI, br. 114, 4.
- Kurzweil, R. (1999): *The Age of Spiritual Machines: When Computers Exceed Human Intelligence*, Mass, MIT Press, Cambridge.
- Lacan, J. (1993): *Televizija*, Problemi–Eseji 3, Ljubljana.
- Lacan, J. (1996): *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, Analecta, Ljubljana.
- Landow, G. P. (1990): "Hypertext and collaborative work: The example of Intermedia", u: Galegher, J., Kraut, R. E., Egidio, C., ur., *Intellectual teamwork: Social*

- and technological foundations of cooperative work*, Hillsdale, NJ, Lawrence Erlbaum Associates, 407–428.
- Landow, G. P. (1992): *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Landow, G. P. (1994): *Hyper/Text/Theory*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Landow, G. P. (1997): *Hypertext 2.0: The convergence of contemporary critical theory and technology*, MA, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Lanham, R. (1993): *The Electronic Word: Democracy, Technology, and the Arts*, University of Chicago Press, Chicago.
- Larsen, D. (1994): *Marble Springs*, Storyspace hypertext software. Mass.: Eastgate Systems, Cambridge.
- Lister, M., Dovey, J., Giddings, S., Grant, I., Kelly, K., ur. (2003): *New Media: A Critical Introduction*, Routledge, London i New York.
- Malevič, K. (1981): *Nepredmetni svijet*, Centar za kulturnu djelatnost Galerija Nova, Zagreb.
- Manovich, L. *Who is the Author? Sampling / Remixing / Open Source*, <http://www.manovich.net>
- Minsky, M. (1985): *The Society of Mind*, Simon & Schuster, New York.
- Moravec, H. (1988): *Mind Children: The Future of Robot and Human Inteligence*, Cambridge: Harvard UP.
- Murray, J. H. (1997): *Hamlet on the Holodeck The Future of Narrative in Cyberspace*, Free Press, New York.
- Nelson, T. H. (1987): *Computer Lib/Dream Machines*, WA: Tempus Books, Redmond.
- Nelson, T. H. (1994): “The Story so Far”, *The Ted Nelson News Letter*, Number 3, October, www.sesensemedia.net/993.
- Nielsen, J. (1998): *Electronic Books – A Bad Idea*, Alertbox, <http://www.useit.com/alertbox/980726.html>
- Niesz, A. J., Holland, N. (1984): “Interactive Fiction”, *Critical Inquiry* 11, 110–129.
- G. S. Paul, E. D. Cox, *Beyond Humanism: CyberEvolution and Future Minds*, MA: Charles River Media, Rockland, 1996
- K. Pimentel, K. Texeira, *Virtual Reality: Through the New Looking–Glass*, Intel/Windcrest McGraw Hill, 1993
- Pogačnik, A., ur. (1995): *Sodobna literarna teorija*, Krtina, Ljubljana.

- Poschardt, U. (1998): *DJ Culture*, Quartet Books Ltd, London.
- Poulet, G. (1969): "Phenomenology of Reading", *New Literary History* 1, 53–68.
- Rheingold, H. (1993): *Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*, Reading MA: Addison–Wesley.
- Rosenberg, J. (1998): "Locus Looks at the Turing Play: Hypertextuality vs. Full Programmability", u *Proceedings of Hypertext '98*, ACM, New York, 152–160.
- Ryan, M.–L. (1994): "Immersion vs. Interactivity: Virtual Reality and Literary Theory", *Postmodern Culture*, September, 110–137.
- Snyder, I. (1998) "Beyond the hype: reassessing hypertext", u: Snyder, I., ur., *Page to Screen: Taking Literacy into the Electronic Era*, Routledge, London i New York, 125–143.
- Steuer, J. (1992): "Defining Virtual Reality: Dimensions Determining Telepresence", *Journal of Communications* 42/4, 73–93.
- Stone, A. R. (1995): *The War of Desire and Technology at the Close of the Mechanical Age*, Cambridge, MIT Press.
- Turkle, S. (1995): *Life on the screen, Identity in the Age of the Internet*, Simon & Shuster, New York.
- Virilio, P. (1996): *Hitrost osvoboditve*, Koda, Ljubljana.
- Žižek, S. (1996): "Kiberprostor ali neznosna zaprtost bivanja", *Problemi* 7/8, 101–132.
- Žižek, S. (1997): *Kuga fantazem*, Analecta, Ljubljana.
- Žižek, S. (1999a): "Is it Possible to Traverse the Fantasy in Cyberspace?", u: Žižek, S., Wright, E., ur., *The Žižek reader*, Blackwell Publishers, Oxford, UK, 102–124.
- Žižek, S. (1999b): "Realno kiberprostora", *Problemi* 3/4, 5–16.
- Žižek, S. (2000): *Krhki Absolut, enajst tez o krščanstvu in marksizmu danes*, Analecta, Ljubljana.
- Žižek, S. (2003) "Bi se prosim, smejali namesto mene?", *Sobotna priloga, Delo*, 24. maj 2003, 22.

HAJRUDIN HROMADŽIĆ¹

Hipertekst, koncept nelinearnosti i hipertekstualna konceptualna terminologija

Hipertekst, koncept nelinearnosti in hipertekstualna konceptualna terminologija

Izvleček: Tekst je posvečen natančnemu definiranju konceptov hiperteksta in hipertekstualnosti ter z njima tesno povezanih konceptov, kot so hipermedij in hiperknjiga ter druga hipertekstualna terminologija: vozlišče (*node*), veza (*link*), sidrišče (*anchor*), steza ali pot (*path*), program (*browser*), web stran (*site*). V tekstu se ukvarjamo tudi s konceptom hipertekstualne nelinearnosti.

Ključne besede: hipertekst, hipertekstualnost, nelinearnost, hipermedij, hiperknjiga

UDK 316.7: 004.55:82.0

The Hypertext, the Concept of Nonlinearity, and Hypertextual Conceptual Terminology

Abstract: The aim of the paper is to define clearly the concepts of the hypertext and hypertextuality, as well as those closely related to them: the hypermedia, the hyperbook, and other hypertextual terms, such as node, link, anchor, path, browser, and web site. In addition, the paper addresses the concept of hypertextual nonlinearity.

Key words: hypertext, hypertextuality, nonlinearity, hypermedia, hyperbook

¹ Dr. Hajrudin Hromadžić je asistent za medijske študije na Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteti za podiplomski humanistični študij, v Ljubljani. E-naslov: hajrudin.hromadzic@guest.arnes.si.

KONCEPT HIPERTEKSTUALNE NELINEARNOSTI I HIPERTEKSTUALNA NARACIJSKA STRUKTURA

U teoriji o hipertekstu i njegovom proučavanju susreću se vrlo srodni koncepti (hipertekst, hipertekstualnost, hipermedij, hiperknjiga ...) koji se često međusobno preklapaju, ali istovremeno nemaju ista značenja.² Upravo iz tih razloga je važno temeljito i ponaosob ukazati na postojeće karakteristike ovih izraza, razlike i sličnosti koje između njih postoje, te pristupiti njihovom definiranju.

Prije konceptualnog definiranja, bilo bi potrebno ukazati na neke važne karakteristike hipertekstualne organizacijske strukture. To je, prije svega, često spominjan, odnosno u hipertekstu nezaobilazan, koncept nelinearnosti, kao nepredvidljive, samoorganizacijske, gotovo turbulencijske pojavnosti, nastale kao korisnička praksa u kontaktu sa hipertekstualnom strukturom. Ukoliko prihvatimo zaključak Ervina Panofskog o linearnoj perspektivi kao simboličkoj formi tzv. moderne, te Lyotardovu misao o "kompjuterizovanom društvu"³ kao novom načinu organizacije našeg iskustva i nas samih u vremenu tzv. postmoderne, na putu smo umještanja hipertekstualne nelinearne prakse u svojevrstan historijsko-epistemološki konceptualni obrazac. U tom kontekstu razumijemo formu nelinearnosti kao oblik klasičnog (devetnaestovjekovnog) pozitivističkog znanstvenog modela zasnovanog na elementima kauzalnog kontinuiteta, principima tzv. znanstvene objektivnosti, te nepromjenljivosti, odnosno tvrde stabilnosti sistema, dok se na drugoj strani nalazi postmodernistička znanstvena paradigma, a unutar nje i problemski motivi vezani za hipertekst, što promovira modele nepredvidljivosti i nestabilnosti sistema, teoriju diskontinuiteta i haosa, to jest igrivost sistema otvorenih mogućnosti.

Bruno Latour ističe princip matematiziranog prostora kao linearne perspektive koja omogućava prijenos vizualne reprezentacije iz jednog konteksta u drugi, bez smetnji i otežavanja. Praktikanti linearne perspektive, smatra Latour, manipuliraju svijetom za sebe, što im upravo nudi ova matematizirana prostorna orijentacija.⁴ U

² U ovom pravcu upozorava i jedan od vodećih svjetskih teoretičara iz domena hiperteksta Jay David Bolter, kada u uvodu svoje znamenite knjige *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*, pokušava uspostaviti distinkciju između elektronskog i digitalnog pisanja na jednoj strani, te hiperteksta i hipermedija na drugoj. Za više o tome Bolter, 1991.

³ Lyotard, 1984, 3.

⁴ Latour, 1990.

ovom razmišljanju lako prepoznamo profil tzv. kartezijskog subjekta iz sedamnaestog stoljeća, pa sve do završetka devetnaestog, još uvijek navlastito navezanog na euklidovski prostorni doživljaj, kao njegovu kontrolu iz tačno određene, fiksirane tačke. Sveobuhvatnim pristupom povezivanja koncepata renesanse, kartezijskog subjekta i njihovog odbacivanja, odnosno kritičkog preispitivanja u sferi ideje o novomedijskoj virtualizaciji, bavio se posebice Martin Jay.⁵

Praksa nelinearnog korištenja (hiper)teksta prepoznata je u potencijalima koje nudi elektronski tekst – hipertekst, poput tekstualne otvorenosti, mogućnosti da korisnik sam izabere tip povezanosti i slobodno organizira podatke, prilike da čitatelj lako i brzo, jednostavnim klikanjem na miš, načini skok iz jedne informacijske sekvence – čvorišta u bilo koji smjer dokumenta i slično. To bi značilo neprestano izmicanje središta ili žarišta u organizaciji teksta prilikom kretanja Mrežom podataka. Upravo negdje na tom tragu nailazimo na “privilegirane” karakteristike hipertekstualne strukture: to je upravo deprivilegirana značaja jedne hipertekstualne cjeline nad drugima. U takvom konceptu ustroja teksta čitatelj ne bi bio ograničen autorovim izborom tekstualne strukture i hijerarhije važnosti u njemu. Ovakav princip korištenja predstavlja suprotnost linearnoj koncepciji organizacije podataka u tiskanom tekstu–knjizi, iako i sama knjiga posjeduje neke elemente nelinearnog koncepta: indeksi, fusnote, enciklopedična struktura, rječnici ... Takođe, u samoj književnosti tzv. postmodernističkog tipa pojavljuju se određene kolažno–montažne, nelinearne književne tehnike, što je posebno poglavlje u bavljenju ovim temama. Nesekvencionalnost hipertekstualne prakse konzumacije teksta u nelinearnoj čitateljskoj maniri očigledno uključuje nešto od primata kognitivne asocijativnosti nad silogističkim logičkim principima djelovanja ljudskog uma, na što nas je upozoravao i idejni tvorac koncepata koji se danas smatraju elektronsko–hipertekstualnim, Vannevar Bush kroz projekat Memex. Ili, kao što je to slikovito primijetio Michael Joyce, “[N]aracija koja može stvoriti osjećaj života kao da je življen izvan režima narednosti [...] hipertekstualnost na neki način reprezentira svakidašnju sklonost većine ljudskih života”.⁶

Jedno od temeljnih pitanja je, dakle: klasična tekstualna linearnost ili pak hipertekstualna nelinearnost? Nasuprot stavovima za ili protiv, na ovom mjestu

⁵ Jay, 1988.

⁶ Joyce, 1999, 510–526.

predlažemo drugačiji teorijski pristup: oblik hipertekstualne nelinearnosti ne isključuje nužno tekstualnu linearnost i našu (još uvijek?) naviknutost na nju.

Problemom nelinearnosti bavili su se, naravno svako na svoj način, mnogi filozofi, teoretičari i književni kritičari. Jacques Derrida u svom kapitalnom djelu *De la grammatologie*⁷ bilježi: “konec linearne pisave je tudi konec knjige”,⁸ napominjući u nastavku te misli da: “[K]er pričenjamo pisati, drugače pisati, moramo tudi drugače brati. Že več kot stoletje lahko opazujemo ta nemir filozofije, znanosti in literature, katerih vse revolucije morajo biti razložene kot sunki, ki polagoma rušijo linearni model. Tega, kar se danes ponuja mišljenju, ni možno zapisati skladno z linijo in knjigo, ...”⁹

U nabrojanim pojavnostima Derrida prepoznaje pojavu epskog modela. Zanimljiva paralela problemu nelinearnosti u hipertekstu je i Derridin koncept prapisma (*archi-écriture*), takođe razrađen u *Gramatologiji*, koji temelji na ideji o korijenu prapisma u prošlosti – nelinearnog pisma, koje je bilo potrebno poraziti da bi uopće došlo do uspjeha tehnike i mogućnosti opće kapitalizacije u nesigurnom i tjeskobnom svijetu. Time su, smatra Derrida, model linije i koncept linearnosti, kao primjer potiskivanja simboličkog višedimenzionalnog mišljenja, strukturalno solidarni sa mogućnošću ekonomije, tehnike i ideologije. Pritom se Derrida u bitnome oslanja na ideje Leroi-Gourhana, koji upozorava da pojam linearizacije i linearno pismo (kroz primjere umjetnosti, religije i ekonomije) označavaju rascjep jedinstva tzv. mitograma, tog primjera strukturalnog jedinstva par excellence, te da je upravo zbog pokušaja ponovnog doseganja tog mitogramskog jedinstva potrebno de-sedimentirati četiri tisuće godina linearnog pisma.¹⁰

⁷ Derrida, 1967.

⁸ Derrida, 1998, 111–112. Na ovom mjestu Derrida otvara i fusnotu u kojoj napominje, pozivajući se na teze Leroi-Gourhana, da je “linearna pisava skozi tisočletja in neodvisno od svoje vloge hranilca kolektivnega spomina, zaradi svojega odvijanja v eni sami dimenziji tvorila instrument analize, iz katerega je izšlo filozofsko in znanstveno mišljenje.” Nastavak iste misli donosi, za naše proučavanje problematike hiperteksta, vrlo zanimljive ideje: “V bližnji prihodnosti bo obsežna ‘magnetoteka’ z elektronskim izbiranjem dajala predhodno izbrano in v trenutku obnovljeno informacijo ... Znanstveno mišljenje je v zagati spričo nujnosti, da se raztegne na tipografsko napravo, gotovo pa je, da če bi kak postopek dopuščal knjige predstaviti na tak način, da bi se snov različnih poglavij ponujala v vseh incidencah hkrati, potem bi avtorji in njihovi bralci v njem našli upoštevanja vredno prednost ...”

⁹ *Ibid.*, 112.

¹⁰ Više o svemu tome Derrida, 1998, 109–112.

Pisac i književni kritičar Robert Coover predlaže neku vrstu pomirljivog, dijalektičkog odnosa između hiperteksta i tradicionalnih formi književnog teksta, odnosno između mreže i linije. Takav stav gradi na ubjeđenju da pisca uvijek zavodi imperativ stvaranja teksta na do tada nedostupan, nepoznat način. Konkretnije, dokle god su pisci na neki način vezani za linearnu formu, dotle će postojati i želja da se napravi “izlet” u drugu, nelinearnu, mrežnu tekstualnu strukturu. No, jednom kada se to učini, i njihov stav će se promijeniti, odnosno “postojaće potreba da im se odupre, kao što danas postoji otpor prisilnoj linearnosti tiskane knjige”.¹¹ Srodno tome, premda akcentirajući druge aspekte ovog problema, razmišlja i Derrick de Kerckhove. De Kerckhove u analizi različitih kulturnih formi korištenja kompjuterskih sistema, a pozivajući se pritom na McLuhanovu definiciju analogno–digitalnog ili lijevo–desnog krila u tipu promišljanja,¹² prepoznaje interakciju između nelinearne logike na jednoj strani (prostrana, mozaična, dinamična) i linearne (vertikalna, hijerarhijska, statična) na drugoj.¹³

Na problematičnost i upitnost upotrebe pojma nelinearnost u kontekstu hiperteksta upozorio je i jedan od vodećih teoretičara na ovu temu, Stuart Moulthrop, predlažući u zamjenu termin polisekvencionalnost, kojeg vidi kao raznoliku hipertekstualnu jezičku dispozitivnost, spisateljski prostor multiplativnih mogućnosti u zajedničkom angažmanu, pri čemu je tzv. ne–linearnost samo neki prizvani trik. Po njegovom mišljenju, navodna nelinearnost samo označava fleksibilnu, ali ultimativno limitiranu tekstualnu polisekvencionalnost.¹⁴

Različite mogućnosti selekcije, izbora različitih putanja u različitim situacijama, kreiraju specifičan oblik multiplativnosti linearnog diskursa u hipertekstu. Ta virtualna multiplativnost linearnosti hiperteksta ovisi i o različitim pozicijama, perspektivama i kontekstima koje čitatelj/korisnik odabire i zauzima. Svaka-ko da ovakva multiplativna linearnost na mjestu nelinearnosti može predstavljati ključni momenat u promišljanju korisničkog procesa čitanja u sferi hipermedija. Pronicljivu opasku u tom smjeru dao je Gunnar Liestol primjedbom da je “nelinearnost jedan prazan pojam u hipermedijskom diskursu, koji jedino pokazuje

¹¹ Landow, 1992, 119.

¹² De Kerckhovova orijentacija ka idejama McLuhana je lako razumljiva obzirom da se radi o odnosu nekadašnjeg studenta prema bivšem profesoru, a de Kerckhove je i predstojnik McLuhanovog medijskog instituta u Torontu.

¹³ De Kerckhove, 1995, 148.

¹⁴ Moulthrop, 1997.

kako su pisci bili, i još uvijek jesu, preokupirani temom definiranja hipermedija u suprotnosti prema tradicionalnom mediju”.¹⁵ Za Espen Aarseth, koji se bavi problemom onoga što naziva “konvencionalnom nelinearnošću” tiskanog teksta, odnosno slučajevima kada tekst inzistira na nelinearnom konceptu, uzimajući za primjer roman Milorada Pavića *Predeo slikan čajem*, od fundamentalnog je značaja za razliku između linearnog i nelinearnog karaktera tekstualnosti pojam topologije, pri čemu “nelinearni tekst jeste djelo koje ne prezentira svoju izvornost u jednoj fiksiranoj sekvenci, bilo vremenskoj ili prostornoj”.¹⁶ On uvodi i opis korištenja nelinearnih tekstova u terminima četiri aktivne *feedback* funkcije: eksplorativna, aktivno–učesnička, konfigurativna i poetska; na osnovu toga predlaže četiri pragmatičke kategorije ili stupnja nelinearnosti: 1.) jednostavni nelinearni tekstovi čije su tekstonije¹⁷ totalno statične, otvorene za upotrebu od strane korisnika, 2.) diskontinuirani nelinearni tekstovi ili hipertekstovi koji mogu biti preneseni “skokovima” (eksplicitnim linkovima) između tekstonija, 3.) determinirani “cybertekstovi” ili kibertekstovi u kojima je karakter tekstonija predvidljiv, ali uslovljen elementima aktivnog učešća, 4.) nedeterminirani kibertekst u kojem su tekstonije dinamične i nepredvidljive.¹⁸

Dodatni problem u promišljanju tzv. hipertekstualne nelinearnosti jeste nesvodivost ovog koncepta na osnovicu vremenske hronologije koja je kod hiperteksta, ali i općenito, neka vrsta podnivoa svakog događanja. Naime, i ako prihvatimo činjenice o izlomljenoj hipertekstualnoj organizacijskoj strukturi, o ogromnom broju paralelnih veza koje hipertekstualni linkovi i sidrišta nude, u pozadini svega toga je faktor vremenskog kontinuiteta u jednodimenzionalnom linearnom toku proticanja, na što nas digitalni sat u donjem desnom kutu kompjutera neposredno podsjeća.¹⁹ Primjer: svi smo se zasigurno našli u situaciji da

¹⁵ Liestol, 1994, 110.

¹⁶ Aarseth, 1994, 61.

¹⁷ Aarseth pod tekstonijama podrazumijeva bazične elemente tekstualnosti u hipertekstu, odnosno tekstualne cjeline, svojim karakterom vrlo srodne ideji Barthes/Landowih leksija.

¹⁸ Aarseth, 1994, 62–63.

¹⁹ Premda Einsteinova otkrića po pitanju vremenske konstante, kao i dostignuća kvantne fizike s početka dvadesetog stoljeća, naravno, ne smiju biti zanemarena. Mi ovdje polazimo od jednostavne činjenice o linearnom hronološkom kontinuumu ili homogenoj temporalnosti, te trodimenzionalnoj percepciji prostora, kao apriornim komponentama još uvijek duboko usidrenim u čovjekovoj svijesti glede percepcije kategorija vremena i prostora. Ili, rečeno zajedno sa Kantom, vrijeme i prostor kao transcendentalne, apriorne

tragamo za određenim informacijama na Mreži. Pritom se znalo dogoditi da nas trenutna, zanimljiva, neočekivana informacija povede u drugom smjeru od željenog, a dobivene informacije na treću stranu, itd. Ništa neobično. Zaronili smo u “ocean” World Wide Web-a,²⁰ i bez namjere i razmišljanja o tome započeli koristiti metodologiju upotrebe hiperteksta. Od informacije do informacije smo pleli tzv. hipertekstualnu mrežu. Trenutni interes i zanimanje su pritom bili od ključnog značaja. Ono što želimo istaći u vezi s tim, a što je često zanemareno u teorijskim promišljanjima na ovu temu, jeste da se pri ovom procesu linearnost teksta u novoostvarenom hipertekstu naprosto ne gubi. Ono što se dešava je zapravo širenje linearno čitljivih (a time i, derridijanski rečeno, pišućih) mogućnosti; famozna hipertekstualna nelinearnost u stvari je mozaik velikih, većih ili ogromnih tekstualnih linearnosti isprepletenih mrežom naših korisničkih mogućnosti. Ona je tek izbor jedne za drugom od nebrojenih linearnih opcija, kontingencija. Poput govora u kojem odabiremo i izuzimamo riječi iz paradigmatičke dimenzije jezika, te ih postavljamo na sintaktičku os izjavljivanja, to jest vršimo selekciju izraza i iskaza iz nebrojenog mnoštva izražajno jezičkih mogućnosti. Na to nas upozorava i Julija Kristeva kada tvrdi da je upravo sintaksa ta koja temeljno oblikuje naš osjećaj hronološkog vremena jer red riječi u rečenici odlikuje vremenski niz ili hronološki kontinuum.²¹ Stoga, možemo zaključiti da je hipertekstualna nelinearnost konglomerat niza tekstualnih linearnosti koje ostvarujemo kretanjem po Mreži i koje “naliježu” jedna na drugu u linearnom vremenskom kontinuitetu, stvarajući time osobenu multilinearnu strukturu hiperteksta.

Srodno i neposredno blisko problemu hipertekstualne nelinearnosti je i pitanje same narativne strukture hiperteksta. Općenito uzevši, naracija označava mentalnu, misaonu reprezentaciju ili kognitivni konstrukt ispoljen kroz formu verbalnog pripovjedačkog akta. Znači, naracija je pripovjedna struktura nastala u

forme percepcije, nevezane na čovjekovu empiriju. Ukoliko to povežemo sa problemom nelinearnosti u hipertekstu, postaće jasno da o čistoj nelinearnosti možemo govoriti tek izvan kategorija tako shvaćenog i prihvaćenog prostora i vremena.

²⁰ World Wide Web u ovom tekstu promatramo kao hipertekst u najširem smislu te riječi, odnosno koncepta. Slično poimanje WWW-a nudi i Jakob Nielsen u knjizi *Multimedia and Hypertext: The Internet and Beyond*, gdje piše: “Najrasprostranjeniji sistem korištenja hiperteksta preko Interneta jeste World Wide Web [...]. WWW koristi koncept nazvan home pages kao ključni čvor organizacije hiperteksta.” Nielsen, 1995, 178–183.

²¹ Kristeva, 1981.

cilju razrade određenog problema. U užem smislu, razumijevanje internih karakteristika određenih narativnih struktura zahtjeva i specificiranje konteksta unutar kojeg posmatramo dati problem. Time, recimo, lingvistički pristup direktno usmjerava ka diferencijaciji semantičkih, sintaktičkih i pragmatičkih osobnosti pojedinih naracijskih šema, a fokusiranje istraživačkog pogleda u sferu medijskih narativnih uzoraka posljedično vodi razlikovanju istih u primjerima različitih medijskih reprezentacija, kao što su radio, film, televizija ili kompjuter. U tom kontinuitetu bismo rekli da je narativna struktura hiperteksta razlomljena, znači nelinearna, višeslojna i složena struktura, nastala kombiniranjem više tipova medijskih prezentacija (auditivnih, vizualnih, foto, grafičkih ...) sa tekstualnom osnovicom hiperteksta.

Takvo razmišljanje želi u sebe uključiti djelimično oprečne pristupe. Prvoj struji su svojstveni stavovi nekih teoretičara iz tzv. prve generacije teorije o hipertekstu (Landow, Bolter, Murray ...), po kojima novomedijska digitalna tekstualnost transformiše naraciju na nivou priče, znači semantičkog značenja, i na razini samog diskursa, pri čemu je interakcijski proces neophodna podrška narativnoj strukturi. Druga struja, pritom mislimo prvenstveno na uratke Marie-Laure Ryan, teoretičarke elektronske digitalne tekstualnosti sa naglaskom na naracijskim karakteristikama, ispoljava kritičke reference prema ovim tezama. Prema njoj, produkcija novih formi tekstualnog narativnog diskursa kroz digitalne medije (tačnije, kroz žanrove digitalne tekstualnosti poput hipertekstualne literature, *virtual reality* instalacija ili kompjuterskih igrica) rezultat je kompromisa medijskih potencijala i naracijskih zahtjeva. Preciznije, novi mediji moraju sebe prilagoditi naraciji, ali i oni sami imaju neposredan utjecaj na samu konstrukciju naracije i naše iskustvo sa njom.²²

Espen Aarseth razmišlja i o paraleli između naracijskih i ergodičkih (pojam se odnosi na produkciju različitih pojavnih sekvenci u svakom novom iskustvu kontakta sa hipertekstom ili kompjuterskim igrama) diskurzivnih modela, te ispituje kako se aporijski i epifanijski narativni elementi različito manifestiraju i produciraju u ergodičkom diskursu. Zaključuje da su aporije i epifanije esencijalni modeli diskurzivne navigacije ergodičkim prostorom, te da zbog takvih promje-

²² Reprezentativno djelo o narativnoj strukturi i njenim osobenostima na primjeru elektronsko-kompjuterske digitalne tekstualnosti je knjiga M. L. Ryan, *Narrative As Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*.

na naracijskog diskursa ergodička umjetnost nudi obilje istraživačkih mogućnosti u ekspanziji elektronske tekstualnosti.²³

OKVIRNA HIPERTEKSTUALNA KONCEPTUALNA TERMINOLOGIJA

Semantički gledano, za pravilno razumijevanje pojma hipertekst od ključnog je značaja prefiks hiper-; (u klasičnom rječniku odgovara značenju “iznad”, “prekomjeran”, “neobičan”, “preko” i sl., a u pojmovniku kiberkulture²⁴ znači “proši-

²³ Aarseth, 1999.

²⁴ Studij kiberkulture (*cyberculture*), kao relativno novi domen interesa antropoloških teorija, u prvom se redu zanima za konsekvence kulturnih promjena u suvremenim društvima nastalih pojavom, širokim rasprostiranjem i upotrebom novih informacijsko-komunikacijskih tehnologija (IKT). Stoga možemo reći da pod kiberkulturom podrazumijevamo izuzetno širok spektar različitih socio-kulturnih praksi direktno povezanih sa novim medijskim tehnologijama, Mrežom ili Internetom prije svega. Kao takva, kiberkultura promovira čitav set tzv. virtualnih iskustava, od onih “revolucionarno” najutopičnijih, poput istraživanja popularno nazvanih virtualnih svjetova (pionirski projekti Jarona Laniera i Timothyja Learya, na primjer), preko umjetnosti na Mreži, popularnog net arta, “klasičnih” internetskih masovnih fenomena kao što su MUD-ovi (*Multi User Domains*), IRC (*Internet Relay Chat*) ili mrežni forumi, pa sve do sofisticiranijih problema vezanih za kulturu kompjutera, čemu, po našem mišljenju, pripada i hipertekstualna praksa. Naravno, tek kao oblik šireg fenomena elektronskog, digitalnog pisma i kompjuterske tekstualnosti.

Treba spomenuti i kiberkulturi blizak, nerazdvojno povezan, koncept kibersubkulture (*cybersubculture*) koji uokviruje široku i raznoliku mrežu tzv. mikrosocijalnih kultura nastalih interakcijom čovjeka i mašine, kompjutera (hakeri, “težno šamani”, new age gurui ...), a sve sa ciljem manje ili više radikalnih zadiranja u postojeći, legalni sistem megamedijskog, korporacijskog tržišnog sistema. Te skupine karakteriše visoki stupanj kompjuterske izobrazbe, kao i momenat identifikacije sa određenim ideološkim subkulturnim konceptima bliske prošlosti i sadašnjosti (hippy pokret, moderni primitivizam, freak stil ...). Sve to u interesu određenih “diverzantskih” akcija usmjerenih ka razbijanju novomedijskog tržišnog mainstreama i pomjeranju njegovih granica prema svojevrsnom techno-art revolucionarizmu (neke frakcije suvremenog zapatističkog pokreta /Carmin Karasic, Brett Stalbaum, Stefan Wray, na čelu sa Ricardom Dominguezom, na primjer/, koriste ovaj vid borbe kao potpuno legitiman u dosezanju svojih političko-ideoloških ciljeva. Spomenuti lider zapatističkog internetskog revolucionarizma, “haktivist” Dominguez, vidi prostor kompjuterskog ekrana, povezanog na Internet, kao primjer suvremene agore, mjesta za ostvarivanje istinskih načela demokracije, naravno kroz proces internetske ilegalne, a revolucionarne borbe za te vrijednosti). Za potpunije i temeljitije razumijevanje kiberkulture, kao i new edge hippy kibersubkulture, odličan uvid nudi zbornik, Bell, Kennedy, 2000.

ren”). Osnovica njegovog značenja je starogrčkog porijekla: “iznad” ili “iza”, “ekstremno” ili “prekomjerno”. Michael Heim, teoretičar novih medija u eri digitalne tehnologije, razumije hiper– kao znak do sada neotkrivene ili ekstra dimenzije.²⁵ Ovaj prefiks je često korišten u domenu znanstvene fantastike (*science fiction*), kao u terminu hiperprostor (*hyperspace*), na primjer, što bi značilo prostor proširen preko triju dimenzija²⁶ ili pojam hiperproza (*hyperfiction*), kao oblik koji ne obuhvata samo tekstualni izraz, već uključuje i elektronsko–kompjuterski, digitalno zasnovane iskaze: animacije, kompjuterske grafike, fotografije i sl. Sa pojavom, i još više sa širokom aktualizacijom, hiperteksta, čini se da prefiks hiper– dobiva i na historijskom značaju. Pored ovog prefiksa, uz hipertekst se najčešće vezuju koncepti kao što su: demokratizacija, dostupnost, otvorenost, višeglasnost, neautoritarnost ...

Skraćenica koja se koristi za hipertekst, u smislu njegovog poimanja kao Interneta, jeste html (*hypertext markup language*), set dodataka i pravila što se koriste u razvijanju hipertekstualnih dokumenata, najrašireniji programski jezik koji omogućuje povezivanje dokumenata na Internetu, to jest hipertekstualne veze među njima, kao i http (*hypertext transfer protocol*), jedan od oblika mrežnog protokola, gotovo nezaobilazna skraćenica na početku najvećeg broja adresa na Mreži.

Drugi značajan momenat za temeljno definiranje hiperteksta je sam koncept teksta. Espen Aarseth kao tri najznačajnije karakteristike vezane za pojam teksta, shvaćenog u tradicionalnom, klasičnom smislu, smatra: čitanje, pisanje i stabilnost, uz napomenu da takvo razumijevanje podrazumijeva tekst kao semantičku mrežu simboličkih relacija, čija glavna dva aspekta jesu informativnost i interpretativnost.²⁷ U “klasičnijem” smislu tekst je u cjelinu zatvorena pisana forma izraza. Iz toga bi proizilazilo da hipertekst jednostavno znači nadgrađen ili proširen tekst. No, s obzirom da se odrednica hipertekst pojavljuje u razdoblju procvata postmodernističke proze i teorija francuskih strukturalista, definiranje teksta se neminovno povezuje sa ovim pravcima, tako da “klasično” razumijevanje teksta, te posredno i koncept hiperteksta, moraju biti redefinirani. Kao značajan u tom kontekstu, pojavljuje se koncept djela, kao završene totalne cjeline značenja, koji biva zamijenjen principom teksta, u pluralizmu njegove otvorenosti zna-

²⁵ Douglas, 2000, 16.

²⁶ Književna smotra, 1999, 100.

²⁷ Aarseth, 1994, 53.

čenja i sugestija. Ključna razlika između djela i teksta, po Barthesovom mišljenju, sastoji se u tome da je djelo aspekt supstancijalnog, dok je tekst metodološko područje označitelja u odlaganju označenog, što znači tekst se stalno dešava, on nema više fiksiranih značenja, već proizvodi mnoštvo značenja. Strukturalizam promovira princip diskurzivnosti, gusto nabijenu lingvističku formu unutar koje započinju i završavaju sve izražajne mogućnosti. Tekst posjeduje svaku istinu, izvan Teksta ne postoji ništa.

Prije no što definiramo sam hipertekst, neophodno je i ukazati na još neke značajne termine koji imaju značajnu ulogu u teoriji hiperteksta i hipertekstualnoj praksi. To je prije svega koncept čvorišta (*node*), integrirana i cjelovita, samodovoljna jedinica informacije, za koju Janet Fiderio smatra da "se sastoji od pojedinačnog idejnog koncepta čija informacija obično može biti projicirana preko kompjuterskog ekrana".²⁸ Veličina čvorišta je potpuno relativna, to jest drugačija od primjera do primjera. U kontekstu eseja to može biti jedan ili dva paragrafa, dok je u biblioteci ili knjižari svaka knjiga potencijalno čvorište. Čvorišta u hipertekstu imaju i šira i veća značenja, to može biti bilo koji dio njegovog tekstualnog tijela, od naslova, grafema (slova), leksema (riječi) ili sintagmi (frazu ili rečenica), preko audio, video ili grafičke animacije, pa do fusnota. Sinonimi za čvorišta u hipertekstualnom smislu su uobličjenje ili postolje (*frame*), prostor dejstva (*work space*), karta (*card* u *Hypercard*) ili Barthesov pojam leksije (*lexie*),²⁹ o čemu će kasnije biti više riječi. Najbliži pojam čvorištu izvan hipertekstualnog koncepta je dokument.

Drugi važan termin je, već više puta spomenuta, veza ili povezica (*link*). Najkraće, to je mjesto unakrsne povezanosti između dva čvorišta, koje mora imati svoje tačno određeno i vidljivo usidrenje ili sidrište (*anchor*; time ono ima funkciju ikone) da bi se veza uopće aktivirala. Sidrišta mogu biti izdvojena iz ostatka teksta i označena na nekoliko načina: pomoću odabira posebnog tipa pisma (*courier* ili različite *gothic* forme na primjer), bojom (standardna je plava), stilom (*bold*), simbolom (zvjezdicom), te ikonom.³⁰ Sidrišta, a preko njih i povezice, predstavljaju neku vrstu simboliziranih otvora u hipertekstu. Temeljna funkcija povezice je upravo da pruži mogućnosti za višestruka otvaranja, multiplikaciju drugih prozora u različitim dijelovima istog dokumenta ili za otvaranja prema

²⁸ Fiderio, 1988. <http://jefferson.village.virginia.edu/elab/hfloo46.html>

²⁹ Node, <http://jefferson.village.virginia.edu/elab/hfloo46.html>

³⁰ Anchor Appearance, <http://jefferson.village.virginia.edu/elab/hfloo87.html>

drugim dokumentima. Hipertekstualnu mrežu povezanosti nije moguće stvoriti bez upotrebe povezica, one su standardna hipertekstualna prijelazna funkcija, ili, rečeno terminologijom Jay David Boltera, “struktura mogućih struktura”.³¹

Postoji nekoliko tipova hipertekstualnih povezica: referencijalni linkovi, kod kojih je određišno čvorište prezentirano na ekranu; obilježeni linkovi (malo, označeno polje ekrana rezervirano za ta obilježja); produženi linkovi, bazirani na principu razvučene linije prema samom usidrenju i integrirani u strukturu lokalne hijerarhije; te upravljački linkovi (to su akcijski, operativni sistemi veze).³² Takođe, unutar teorije o hipertekstu redovno se pojavljuje podjela povezica na dva generalna tipa, interne i eksterne. Interna povezica ostvaruje veze između dokumenata unutar određenog web sitea, ili čak unutar jedne web stranice (*web page*), dok eksterna ili vanjska povezica upućuje korisnika na druge siteove koji nisu “pod kontrolom” autora ili dizajnera sitea i stranice koju upravo “napuštamo” putem eksternog linka. Na to se nadovezuje i osnovna razlika u tipu veze, u obliku usidrenja koji može biti iz iste ili različite baze podataka, odnosno internog ili vanjskog karaktera. Značajnu opasku u tom smjeru dao je Terence Harpold, koji poima hipertekstualnu povezicu kao markaciju podjele između leksija ili jedinica čitanja, indeks krajnjeg minimuma digitalne praznine, rascjepa, a ne tek kao sponu što se pojavljuje u konvencionalnim pristupima u definiranju linka.³³ Burbules predlaže iscrpnu podjelu povezica po kriteriju njihove specifičnosti kao oruđa retorike. Time razlikuje: metaforičke, metonimijske, sinegdohičke, hiperboličke, antistasičke, identitetske, sekvencionalne i uzročno–posljedične, te katekezičke linkove.³⁴ Specifičnost ove podjele je u njenom oslanjanju na lingvističke, a manje na medijsko–tehnološke karakteristike povezica, što je inače stalni kriterij njihovog dijeljenja.

Međutim, bitno je spomenuti i značajnu opasku Stuarta Moulthrop da povezice mogu značiti mnogo više od njihovog klasičnog, jednostavnog tehničkog uprizorenja. Umjesto preprostog fokusiranja samo na ovu vizualnu komponentu povezica, potrebno je, smatra Moulthrop, imati u vidu i njihovu nevidljivu, a potencijalnu matricu bolterovske “strukture mogućih struktura”.³⁵ John Slatin tu

³¹ Bolter, 1991, 144.

³² Link Classes, <http://jefferson.village.virginia.edu/elab/hfloo48.html>

³³ Harpold, 1994, 206.

³⁴ Burbules, 1998.

³⁵ Moulthrop, 1997.

mači povezicu kao temeljnu karakteristiku hiperteksta, smatrajući da “sve u hipertekstu ovisi o povezivanju [...]. Povezivanje u hipertekstu ima ulogu koja odgovara sekvenci u klasičnom tekstu”, zaključujući da “povezica simulira veze u umu autora ili čitatelja”.³⁶

No, Moulthropovim i Slatinovim razmišljanjima potrebno je pridodati i saznanje da su povezice prije svega mehanizam implementacije hiperteksta.³⁷ S obzirom na njihovu nezamjenjivu važnost u kontekstu weba kao klasičnog hipertekstualnog medija, povezice su precizno određene i kreirane od strane web-dizajnera. Naime, čvorišta ili sidrišta, a preko njih i povezice, nisu neutralni mediji prijenosa ili prijelaza. Naprotiv. Pitanje je zašto je određena povezica ponuđena baš na tom mjestu, koje web stranice i siteove, a time i sadržaje, ona povezuje i kakvi su učinci tih povezivanja. Mogli bismo reći da su povezice strateška mjesta u web strukturi, jasno pozicionirane tačke koje dizajneru ili autoru weba omogućavaju uvid u korisnikove potencijalne putanje kretanja kroz informacije. Upravo će nas ove činjenice o dizajnerovom autorstvu nad web siteom ili stranicom, njegova ili njena moć kontrole da dozvoli, odnosno omogući posjetitelju/korisniku stranice tačno određene povezice i njihova sidrišta, a ne neke druge, pobliže zanimati u problemskom osvjetljavanju hipertekstualne paradigme odnosa autor–čitatelj i na njoj stvorene ideje o tzv. hipertekstualnom suautorstvu. Čest slengovski sinonim za hipertekstualnu povezicu jeste “skok”, metaforički upotrebljen izraz u smislu brzog prijelaza sa jednog web dokumenta ili stranice na drugi. Slijedeći određeni link mi vršimo skok iz jednog, već poznatog web dokumenta ili stranice prema drugom, nepoznatom odredištu ka kojem nas vodi hipertekstualna putanja.

Upravo je *path*, u doslovnom prijevodu “staza” ili “put”, a u hipertekstualnom smislu putanja zbira ili kolekcije povezica sa zajedničkim karakteristikama, slijedeći nezaobilazan hipertekstualni koncept, srodan svim prethodno spomenutim konceptima. To je primjer čvorišne i vezivne sekvence iskorištene u navigacijske svrhe. Naime, putanje unutar jedne leksije vode ili ukazuju na druge leksije, dokumente, čime se zaista približavaju Joyceovoj interpretaciji putanja kao plodnosnih riječi (*words that yield*). Cjelokupan hipertekstualni navigacijski proces omogućen je putem programa (*browser*), to jest Internet Explorera ili Netscape navigatora, na primjer (dva najpoznatija browsera). On može biti tekstualno ili

³⁶ Slatin, 1990, 877.

³⁷ Jackson, 1997.

grafički dizajniran, a omogućava nam kretanje, odnosno navigaciju Mrežom ili WWW-om. Tako su najraniji browseri, poput Lynuxa, prezentirali jedino tekst putem web stranica, a prvi takav program sa grafičkim dodacima kreirao je Marc Andreessen 1993. godine na Univerzitetu Illinois. Taj je program i preteča već spomenutog i danas dobro znanog Netscape navigatora.

U prethodnim redovima smo spomenuli za hipertekst standardno prisutne i izuzetno značajne koncepte weba (*word electronic based*/elektronski utemeljena riječ), web pagea (web stranice) i web sitea (web mjesto ili položaj, prostor, odnosno lokacija). Oni stoje u odnosu uzajamne povezanosti i međusobne hijerarhije. Sažeto i jednostavno rečeno, web je elektronska mreža sastavljena od nebrojenog mnoštva web siteova, a web siteovi su kolekcije manjeg ili većeg broja web stranica. Ukoliko povežemo i etimološki sagledamo skraćenice *http* (*hypertext transfer protocol*) i *WWW* (*World Wide Web*), pri čemu je zadnja riječ u drugoj skraćenici i sama skraćenica koja označava sintagmu *word electronic based*, dospjevamo do značenja uvodne šifre koja se nalazi na početku najvećeg broja internet-adresa (*http://www.*). U prijevodu bi, dakle, ta skraćenica označavala sintagmu, hipertekstualni transferni protokol globalno rasprostranjene elektronske riječi.

HIPERTEKST

Brojne su definicije hiperteksta koje se mogu pronaći kako na Mreži, tako i u stručnoj literaturi koja se bavi tematikom hipermedija, multimedijjskih interaktivnih tehnologija ili hiperteksta, poput one Theodora H. Nelsonona: “Pod hipertekstom podrazumijevam nesekvencijalno pisanje – tekst koji se grana i omogućuje čitatelju izbor, a najbolje ga je čitati na interaktivnom ekranu.” Definicija je upotpunjena “molbom”: “Dopustite mi da uvedem riječ hipertekst, što znači tijelo pisanog ili slikovnog materijala interno povezanog na tako složen način da ne može biti prikladno predstavljen ili ponovljen na papiru.”³⁸ Po shvatanju Jay D. Boltera to je multidimenzionalan informacijski potencijal, kao i najnoviji oblik prostora pisanja i metafora za djelovanje ljudske svijesti.³⁹ Stav Nancy Kaplan je da hipertekst predstavlja mnogostruka ustrojavanja unutar tekstualnog prostora.⁴⁰ Primjerenije definicije dali su Michael Heim, po kojem je hipertekst “baza podataka s čvorištima (zaslonima) povezanim povezicama (mehaničkim veza-

³⁸ Hyperdictionary, <http://www.hyperdictionary.com>

³⁹ Bolter, 2001, 32–36.

⁴⁰ Kaplan, http://raven.ubalt.edu/staff/kaplan/lit/One_Beginning_417.html

ma) i poveznim ikonama (koje označavaju gdje u tekstu postoje linkovi). Semantika hiperteksta dopušta korisniku da tekst slobodno poveže s audio i video zapisima, što vodi do hipermedije, multimedijškoga pristupa informacijama [...]”⁴¹, i Robert Coover: “Hipertekst je elektronski tekst gdje se pisanje i čitanje odvija na kompjuteru, gdje štamparski red, tiranija i njegova ograničenja više ne postoje jer je pisanje ostvareno u nelinearnom prostoru što ga omogućava kompjuter. Za razliku od staroga teksta sa jednosmjernim kretanjem u pravcu okretanja strana, hipertekst je radikalno različita tehnologija, interaktivna i višeglasna, koja favorizira pluralizam diskursa nad definitivnim fiksiranjem teksta.”⁴²

George P. Landow i Paul Delany ponudili su jednostavniju definiciju, koja u sebe uključuje gotovo svu relevantnu hipertekstualnu terminologiju: “Hipertekst može biti definiran kao tekst sastavljen od blokova riječi (ili slika) elektronski povezanih multiplativnim putanjama, nizovima ili trakama u jednoj otvoreno–zavtvorenoj, perpetuacijski nezavršenoj tekstualnosti opisanoj terminima veze, čvorišta, mreže, weba i putanje [...]. Hipertekst može biti sastavljen i čitan nesekvencionalno; to je varijabilna struktura sastavljena od jedinica teksta [...] i elektronskih povezica koje ih ujedinjuju.”⁴³

Paul Levinson je u proučavanju Marshall McLuhanovog djela i kroz teze o Mreži, Internetu kao metamediju koji nije samo jedan medij, već se sastoji iz više njih, izveo zaključak da pisana riječ nikako nije zastarjela, već je unutar novog medija poprimila nove oblike. Preko toga je izveo zaključak da pojedine McLuhanove knjige, poput znamenite “Medij je poruka”, anticipiraju oblik hiperteksta na današnjoj Mreži – Internetu jer su sastavljene od “mozaične” skupine tekstualnih i slikovnih fragmenata koji se mogu uspješno čitati bilo kojim redoslijedom i u bilo kojem smjeru, ovisno od želje konzumenta– čitatelja.⁴⁴

Iscrpan pristup definiranju kompleksnih aspekata hiperteksta pružio je William K. Horton, koji je, između ostalih, naglasio osnovne principe hipertekstualnog organiziranja podataka: hipertekst je skupina tekstova međusobno tako povezanih da ih je moguće čitati na “nelinearan” način; on je i informacijska struktura tzv. multimedijškog sistema, koja prezentira tekstove, slike, zvuk, video i slično; hipertekst je relacijska baza podataka sa posrednikom; to je tehnologija

⁴¹ *Književna smotra*, 100.

⁴² Coover, 1992, 23–25.

⁴³ Delany, G. P. Landow, 1991, 3.

⁴⁴ Levinson, 1999.

baze podataka sastavljenih iz malih segmenata teksta međusobno povezanih pomoću kompjuterski potpomognutih povezica.⁴⁵

Gygi je pokušala kategorizirati hipertekstualne definicije u dvije skupine: “definicije širokog spektra”, koje se mogu susresti u popularnoj štampi i reklamnoj tržišnoj literaturi, i “više kliničke varijante”, karakteristične za istraživačke projekte i stručnu literaturu na temu hiperteksta i kompjuterskog softvera. Kao osobine prve skupine, navela je: hipertekst se zasniva prije na asocijativnosti nego na sadržajnosti, hipertekst je oblik nesekvencionalne reprezentacije ideja, on je i ukinuće tradicionalnog, linearnog protoka informacija, hipertekst je nelinearan i dinamičan, te u njemu sadržina nije ograničena strukturom i organizacijom.

U određivanju karakteristika druge grupe upotrijebila je stavove nekih drugih autora: Halaszovo razmišljanje da je hipermedij forma sistema izgrađenog za informacijsku reprezentaciju i menadžment–mrežu čvorišta zajednički povezanih tipom linkova; Smithovo i Weissovo mišljenje da je hipertekst forma elektronskog dokumenta i ostvarenje informacijskog menadžmenta u mreži čvorišta i povezica, i to kroz interaktivnu programsku strukturu; Weilandov i Shneidermanov stav po kojem hipertekst predstavlja tehniku organizacije tekstualnih informacija na kompleksan, nelinearan način, što omogućava istraživački proces širokog epistemološkog opsega.⁴⁶

Iz svega prethodno rečenog moglo bi se zaključiti: hipertekst predstavlja prezentaciju multimedijalnog, kompjuterskog, odnosno komunikacijsko–informacijskog hipermedijalnog sistema sa povezanim cjelinama tekstualnog, grafičkog, audio, foto, vizualnog tipa, i to putem mreže elektronskih povezica, čvorišta, usidrenja i putanja, pri čemu je korisnicima–čitateljima omogućena jednostavna navigacija, odnosno čitanje/kretanje u polisekvencionalnoj, uvjetno rečeno nelinearnoj maniri.

Važna pojedinost uočljiva iz ove definicije, kao i iz ostalih prethodno navedenih, a koju je potrebno istaći, jeste prednost hiperteksta, naročito izražena u njegovoj najkarakterističnijoj verziji – Internetu, da u poređenju sa ranijim oblicima medijskih reprezentacija neposrednije i direktnije povezuje sliku i tekst. Odnosno, hipertekst predstavlja neku vrstu pomirenja između suprotstavljenih polova u stavovima po kojima je tekst klasična modernistička reprezentativna paradigma, a vizualna forma, slika, tipično postmodernistička. Riječima Jane Douglas, a pozivajući se pritom na Grega Ulmera, hipertekst nudi “[M]ogućnost je-

⁴⁵ Horton, 1990, 291.

⁴⁶ Gygi, 1990.

dinstveno bliske međuigre, čak braka, između slike i naracije, između simbola, mjesta i površine priče, nešto što nudi odsjeve izrazitih mogućnosti za budućnost hipertekstualne fikcije.⁴⁷

U okviru nastojanja što potpunijeg i preciznijeg definiranja koncepta hipertekst, značajno je spomenuti i Aarsethovu distinkciju između hiperteksta i tzv. kiberteksta. Kada govori o razlikama između ove dvije vrste tekstova, Aarseth naglašava povezanost između hiperteksta i studija književnosti, što je kibertekstu uskraćeno jer je jednostavno doživio previd od strane teoretičara. Konačno, ključnu razliku između ove dvije vrste tekstualnosti on vidi u onom što istraživači virtualne stvarnosti nazivaju uranjanje (*immersion*),⁴⁸ korisnikov osjećaj da umjetno okruženje nije samo posrednik sa kojim se identificira, već njegovo stvarno okruženje. Takvo stanje uronjenosti stvara naglašen osjećaj bivanja u svijetu virtualnog. Na primjerima *Afternoon* Michaela Joyca, kao hipertekstualnog reprezentanta i kibertekstova poput *Adventure* i *TinyMUD*, Aarseth pokušava ukazati na razliku između kibertekstova u kojima distanca između karaktera, naracije i korisnika doživljava kolaps i hipertekstova na drugoj strani, u kojima je taj suspenz manje očit.⁴⁹

Terminu hipertekst gotovo je istovjetan termin hipertekstualni sistem, baza podataka menadžment–sistema koji dozvoljava da tekstualni dijelovi (objekti) budu procesirani kao kompleksna mreža čvorišta koji su zajednički povezani na arbitraran način.

HIPERTEKSTUALNOST

Srodan i od hiperteksta nedjeljiv koncept jeste hipertekstualnost. Taj je izraz nužno posmatrati u kontekstu Genettovog razumijevanja transtekstualnosti,⁵⁰ unutar kojeg hipertekstualnost predstavlja pojam – mrežu koji označava svojstvo

⁴⁷ Douglas, 2000, 158.

⁴⁸ Michael Heim definira kompjutersko-virtualnu uronjenost kao “značajno svojstvo sustava virtualne stvarnosti. Virtualno okruženje utapa korisnika u prizore, zvukove i taktičnost specifične za to okruženje. Uranjanje stvara osjećaj prisutnosti u virtualnome svijetu, osjećaj koji ide dalje od fizičkog inputa i outputa.” *Književna smotra*, 102.

⁴⁹ Aarseth, 1994, 71–81.

⁵⁰ Transtekstualnost je potrebno posmatrati u domenu njenog relacijskog odnosa prema intertekstualnosti na način kako ju je Genette vidio, kao širi pojam od same intertekstualnosti. Za Genetta je intertekstualnost, pored metatekstualnosti, paratekstualnosti, arhitekstualnosti i hipertekstualnosti, sa svim njihovim podvrstama i internim karakteristikama, tek jedna forma transtekstualnosti koja na taj način postaje neka vrsta opće intertekstualnosti.

teksta da se suočava sa drugim tekstovima, ponavlja ili urazličuje u njima. Najjednostavnije rečeno, na primjeru hipertekstualnosti govorimo o relacijsko–odnosnom tipu veze kojeg uspostavlja tekst (hipertekst) sa nekim prethodnim tekstom (hipotekst) na koji se novi tekst nadovezuje.⁵¹ Time je hipertekst samo tekst drugog reda, u cjelini izveden iz nekog prethodnog djela, odnosno hipoteksta, tekstualne osnovice ili prijedloga. U svom djelu *Eperons*, na isti je problem ukazao i Derrida mišlju da svaki tekst može imati beskonačan broj konteksta, da ga je uvijek moguće umještati u njih i time mu davati različita nova značenja, te da je to ključni, strukturalni element svakog jezika.⁵²

Konkretan primjer hipertekstualnosti kroz odnos hipertekst–hipotekst je, na primjer, Kingov roman *TO* koji je hipertekstualna horor verzija jednog od najpoznatijih američkih prozних mitologema Twainovog *Toma Sojera*.⁵³ Hipertekstualnost se ostvaruje različitim žanrovskim formama, to može biti parodija, pastiš, ali i prijevod, na primjer. Različitim formama hipertekstualnosti, koju je imenovao još i kao paratekstualnost, bavio se Gérard Genette u opsežnom monografskom djelu *Palimpsestes: La littérature au second degré* (1982). U njemu je obradio stotine primjera svog razumijevanja hipertekstualnosti preko neke vrste podskupova za tehniku hipertekstualnosti kao što su: parodija, antiroman, karikatura, pastiš, haiku, transpozicija ... Time je htio pokazati kako se novi tekst u procesu čitanja nalaže ili nadovezuje na prethodno literarno djelo, a da ga pritom ne skriva, predstavljajući na taj način koncept tekstualnog palimpsesta,⁵⁴ dvorazinske tekstualne strukture. Genette je palimpsestes poredio sa Lévi-Strausovim pojmom *bricolage*,⁵⁵ kao označavanje vještine prerade starog gradiva u nove strukture. Bliski hipertekstualnosti su i koncepti intertekstualnosti, sa njegovim podformama: citat, aluzija, topos, kliše ... te metatekst.

⁵¹ Jovanov, 1999, 64.

⁵² Derrida, 1978, 103–113.

⁵³ Jovanov, 1999, 64.

⁵⁴ Palimpsest je vrsta srednjevjekovnog pergamentnog zapisa čija je temeljna karakteristika i funkcija bila mogućnost brisanja prvotnog teksta, te njegova ponovna upotreba za nova pisanja i nove tekstove. Time je i jasna Genettova, možemo reći historijska, asocijacija između palimpsesta i tipa modernog teksta koju on predlaže.

⁵⁵ Termin *bricolage* se najčešće prevodi kao svaštarenje ili majstorisanje. U epistemološkom smislu ga uvodi strukturalistička antropologija, želeći njime označiti životne prakse i obredne rituale tradicionalnih plemenskih zajednica kroz upotrebu različitih oruđa u te svrhe. Nagovještaji onoga što će Lévi-Strauss u *Divljoj misli* (*La pensée sauvage*) nazvati

HIPERMEDIJ

Najbliži hipertekstu je pojam hipermedij. Hipertekst se u stvari i najčešće proučava tek kao dio šireg, hipermedijalnog sklopa, tako da se ova dva koncepta međusobno isprepliću, jer imaju vrlo slična značenja. Mrežni rječnik ključnih internetskih termina, *Hyperdictionary*, jednostavno definira hipermedij kao multimedijalni sistem u kojem su odnosne informacijske jedinice povezane i mogu biti zajednički predstavljene. Teoretičar hiperteksta Nigel Woodhead, na primjer, posmatra hipertekst kao podskup hipermedija, a hipermedij kao podskup generalne interaktivne multimedijske tehnologije.⁵⁶ Multimedij predstavlja kombinaciju teksta, slike, zvuka, animacije i videa, objedinjenih putem kompjutera, dok povezanošću hiperteksta sa multimedijским elementima nastaje hipermedij. Hipermedij kombinira multimedij i multilinearni informacijski prostor prezentiran putem ekrana, pri čemu korisnik neprestano rekontekstualizira hipermedijalnu ili hipertekstualnu cjelinu, odnosno odabir bilo kojeg materijala ili sekvence je taj koji rekonfigurira hipermedijalnu cjelinu.

Hipermedij je omogućen na osnovama tehnologije optičkog diska CD-ROM, kompjuterske magnetne memorije i određene programske opreme. Kada se želi istaći eventualna razlika između hiperteksta i hipermedija, hipertekst se najčešće posmatra u ograničeno tekstualnom smislu, dok se hipermediju pripisuju šire multimedijske dimenzije video, grafičkih, foto i drugih tehnologija, to jest, on se razumije kao integracija svih tih raznovrsnih medijskih tipova. Tako bi hipermedij predstavljao neki oblik produžetka hiperteksta, njegove nadgradnje. No, takvo razumijevanje nije najtačnije jer, kao što smo ranije vidjeli, hipertekst također posjeduje sve ove multimedijske karakteristike, a naš pristup na ovom mjestu posmatra tekst prema kriterijima intertekstualnog principa, dakle teksta kao univerzalnog simboličkog značenja koji u sebe integrira i kroz koji se reflektira svaka forma

bricolage, znači o oruđima kao priručnim sredstvima i njihovom značaju u svakodnevnom životu plemenske skupine, naziru se već desetak godina ranije u njegovom djelu *Elementarne strukture rodstva* (*Les structures élémentaires de la parenté*, 1949). Nešto kasnije, sa diferencijacijom klasičnih akademskih disciplina s kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina prošlog stoljeća, pojam bricolage se širi, te se postepeno aplicira i u polja medijskih, kulturnih, kao i studija antropologije svakodnevnog života, sve sa ciljem prepoznavanja i definiranja suvremenih urbanih ritualnih praksi, kako u kontaktu sa medijima, tako i u smislu određenja najopćenitijih životnih stilova i obrazaca.

⁵⁶ Woodhead, 1991, 3.

izraza. Tako da hipermedij možemo u najkraćem definirati kao kompjuterski baziran i informacijski nadgrađen sistem koji korisniku omogućava ostvarivanje ili povezivanje tekstualnog, audio i video snimka, fotografija i kompjuterske grafike namijenjene pojedinačnim subjektima. Hipermedij uvezuje povezicama tekstualne, grafičke, audio i video informacije i smatra se najvažnijom karikom u konstruiranju nelinearnog, kompjuterski baziranog materijala, odnosno teksta, u prelazu iz hiperteksta u najširi skupni označitelj – interaktivni multimedijiski sistem.

HIPERKNJIGA

Potrebno je spomenuti i pojam hiperknjige (*hyperbook*), koji se, istina, rjeđe susreće u literaturi o hipertekstu. Radi se o formi elektronskog teksta koji se može posmatrati kao jedna cjelina i koji sa određenim hipertekstualnim karakteristikama tvori hiperknjigu. U hiperknjizi, kao decentraliziranoj elektronskoj tekstualnoj formi, granice, odnosno knjiške korice su teško odredive. Autor hiperknjige je mnogo više nego samo pisac. Pred njim je i zadatak dizajnerske i grafičke prezentacije teksta, kao i izgradnja adekvatnog interfejsa. Za razliku od knjiškog pisca, koji u manjoj ili većoj mjeri slijedi određene strukturalne zakonitosti stvaranja koncepcije teksta, autor hiperknjige ima širu mogućnost izbora da li slijediti ili ne određene spisateljske konvencije poput: startne pozicije – naslova teksta ili poglavlja, referenci i fusnota, tekstualnih sekcija i slično. Landow je dao prijedlog nekoliko pravila koja mogu biti korisna u kreiranju hiperknjige. To su: mapa grafičkog koncepta, organizacija ideja, terminâ, autora i drugih koncepata u središtu i izričajnom modelu; vektor strujne mape, koji prezentira direktne linije veze sa čvorištima, odnosno linije utjecaja ili uzročne veze. Udaljenost tih linija može biti iskorištena kao mjera važnosti utjecaja; temporalne linije, koje dopuštaju konciznu hronološku organizaciju; “prirodni objekti”, odnosno nadzor koji sadrži sidrišta opremljena slikama, mapama, tehničkim dijagramima i slično; izlazne linije, koje “sadrže grafičke komponente teksta, u raskidu sa klasičnom diskurzivnom jednoličnošću”; izvor teksta, to jest vlastiti tekstualni nadzor u mreži koja je pod dominacijom centralnog čvorišta ili više njih. Kao primjer toga, Landow koristi poeziju sa hipertekstualnim komentarom.⁵⁷

Tekst u hiperknjizi je decentraliziran u poređenju sa knjiškim tekstom na način prekinute hijerarhije važnosti i privilegija. To znači da su fusnote i slični tek-

⁵⁷ Landow, 1989.

stualni dodaci drugog reda dostupni i vidljivi preko čvorišta na potpuno jednak način kao i glavina teksta, dok su reference implementirane preko mreže linkova pri čemu mogu biti iščitavane i u drugim kontekstima. Ipak, postoji i kritički odmak prema decentralizacijskom potencijalu hiperknjige. Naime, iako hiper ili elektronska knjiga ima drugačiji hijerarhijski potencijal ostvaren preko mreže linkova i tipova čvorišta ili usidrenja, sve to rezultira novom vrstom centralizirane hijerarhije. Autorov izbor jednog ili nekoliko istaknutijih linkova postavljenih u prednji plan cijele hipertekstualne strukture, privilegira ih u poređenju sa drugim linkovima, referencama ili fusnotama, te time uspostavlja hijerarhijsko-informacijsku strukturu koja ima direktan utjecaj na način konzumentove/čitate-ljeve recepcije hiperknjige. Takođe zbog, ako ne drugih, a ono istraživačkih i pedagoških razloga, mnoge elektronske, hiperknjige prakticiraju globalnu, klasičnu knjišku organizacijsku strukturu.

BIBLIOGRAFIJA

- Aarseth, E. J. (1994): "Nonlinearity and Literary Theory", u: Landow, G. P., ur., *Hyper/Text/Theory*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1994, 51–86.
- Aarseth, E. (1999): "Aporia and Epiphany in Doom and The Speaking Clock", u: Ryan, M. L. ur., *Cyberspace Textuality: Computer Technology & Literary Theory*, Bloomington: Indiana University Press, 31–41.
- Bell, D., Kennedy, B. M., ur. (2000): *The Cybercultures Reader*, Routledge, London i New York.
- Bolter, J. D. (1991): *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*, N. J.: Lawrence Erlbaum and Associates, Hillsdale.
- Bolter, J. D. (2001): *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the Remediation of Print*, Lawrence Erlbaum and Associates, Mahwah, New Jersey & London.
- Burbules, N. C. (1998): "Rhetorics of the Web: hyperryding and critical literacy", u: Snyder, N. C., ur., *Page to Screen: Taking Literacy into the Electronic Era*, Routledge, London i New York, 110–117.
- Coover, R. (1992): "The End of Books", *The New York Times*, Jun 21, 23–25.
- Delany, P., Landow, G. P. (1991): *Hypermedia and Literary Studies*, MIT Press, Cambridge.
- Derrida, J. (1967): *De la grammatologie*, Editions de Minuit, Paris.
- Derrida, J. (1978): *Eperons. Les styles de Nietzsche*, Flammarion, Paris.

- Derrida, J. (1998): *O Gramatologiji*, Analecta, Ljubljana.
- Douglas, J. Y. (2000): *The End of Books—Or Books without End? Reading Interactive Narratives*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Fiderio, J. (1988): “A Grand Vision”, *Byte*, October, 237–238. Dostupno na <http://jefferson.village.virginia.edu/elab/hfloo046.html>.
- Gygi, K. (1990): “Recognizing the symptoms of hypertext ... and what to do about it” u: Laurel, B., ur., *The art of human computer interface design, The art of human computer interface design*, Reading, MA: Addison–Wesley, 279–287.
- Harpold, T. (1994): “Conclusions”, u: Landow, G. P., ur., *Hyper/Text/Theory*, Johns Hopkins University Press, Baltimor & London, 189–222.
- Horton, W. K. (1990): *Describing and writing online documentation*, John Wiley & Sons, New York.
- Hromadžić, H. (2004): “Problem hipertekstualne nelinearnosti i specifika hipertekstualnog diskursa”, *Tema, časopis za knjigu*, god. 1, br. 8–9, 34–41.
- Jackson, M. H. (1997): “Assessing the Structure of Communication on the World Wide Web”, *JCMC* 3 (1), Jun. Dostupno preko <http://www.usc.edu/dept/annenberg/vol3/issue1/jackson.html>
- Jay, M. (1988): “Scopic Regimes of Modernity”, u: Foster, H., ur., *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 3–23.
- Jovanov, S. (1999): *Rečnik postmoderne*, Geopoetika, Beograd.
- Joyce, M. (1999): “Ordinary Fiction”, *Paradoxa* 4, no. II, Spring, 510–526.
- Kaplan, N.: “E–literacies: Politexts, Hypertexts and Other Cultural Formations in the Late Age of Print”. Dostupno preko http://raven.ubalt.edu/staff/kaplan/lit/One_Beginning_417.html
- Kerckhove, D. de (1995): *The Skin of Culture: Investigating the New Electronic Reality*, Somerville, Toronto.
- Književna smotra, časopis za svjetsku književnost* (1999): Godište XXXI, br. 114, 4.
- Kristeva, J. (1981): “Women’s time”, *Signs* 7, 1, 13–35.
- Landow, G. P. (1992): *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Johns Hopkins University Press, Baltimor & London.
- Landow, G. P. (1989): “The Rethoric of Hypermedia: Some Rules for Authors”, *Journal of Computing in Higher Education* 1, 39–64.
- Latour, B. (1990): “Drawing Things Together”, u: Lynch, M., Woolgar, S., ur., *Representation in Scientific Practice*, MIT Press, Cambridge, 19–68.

- Levinson, P. (1999): *Digital McLuhan: A Guide to the Information Millennium*, Routledge, London.
- Liestol, G. (1994): "Wittgenstein, Genette, and the reader's narrative in hypertext", u: Landow, G. P., ur., *Hyper/Text/Theory*, Johns Hopkins University Press, Baltimor & London, 87–120.
- Lyotard, J. F. (1984): *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Moulthrop, S. (1997): "Pushing Back: Living and Writing in Broken Space", *Modern Fiction Studies* 43 (3), Fall, 651–664.
- Moulthrop, S. (1997): "No War Machine", u: Tabbi, J., Wutz, M., ur., *Reading Matters: Narrative in the New Ecology of Media*, Cornell University Press, 269–292.
- Nielsen, J. (1995): *Multimedia and Hypertext: The Internet and Beyond*, Academic Press Professional, Cambridge.
- Ryan, M. L. (2001): *Narrative As Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, John Hopkins University, Baltimore i London.
- Slatin, J. M. (1990): "Reading Hypertext: Order and Coherence in a New Medium", *College English* 52, No. 8, December, 870–883.
- Woodhead, N. (1991): *Hypertext & Hypermedia: Theory and Applications*, Sigma Press, Wilmslow, England.

HAJRUDIN HROMADŽIĆ¹

Internet, hiperfikcija i postmodernistička književnost

Internet, hiperfikcija in postmodernistična književnost

Izvleček: V tekstu smo premislili tip in specifičnost hipertekstualnega diskurza ter oblike in karakteristike njegove diskurzivne formacije, torej načine organizacije hipertekstualnih diskurzivnih enot. Obravnavali smo tri osnovne oblike hipertekstualnega diskurzivnega sklopa: *World Wide Web* ali internet kot njegovo najbolj karakteristično obliko, mesto, na katerem je težko ločiti eno diskurzivno formacijo od druge; hipertekstualno (interaktivno) fikcijo ali hiperfikcijo (npr. *Afternoon in WOE* Michaela Joycea) ter nekatere primere postmodernistične proze (M. Pavića, I. Calvina, J. Cortázarja, A. Robbe-Grilleta, J. L. Borgesa).

Ključne besede: hipertekstualni diskurz, internet, hiperfikcija, postmodernistična književnost

UDK 316.77:004.55:821

The Internet, Hyperfiction, and Postmodern Literature

Abstract: The text addresses the type and distinctive features of hypertextual discourse, that is, the characteristics of its formation, or the organisation of hypertextual discourse units. Three basic models of hypertextual discourse are defined: the World Wide Web or Internet as its most representative kind, where it is difficult to differentiate between the discourse units; hypertextual (interactive) fiction or hyperfiction (for example, *Afternoon* and *WOE* by Michael Joyce); and, finally, some examples of postmodern prose (by Borges, Calvino, Cortázar, Pavić, and Robbe-Grillet).

Key words: hypertextual discourse, the Internet, hyperfiction, postmodern literature

¹ Dr. Hajrudin Hromadžić je asistent za medijske študije na Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteti za podiplomski humanistični študij, v Ljubljani. E-naslov: hajrudin.hromadzic@guest.arnes.si.

UVODNA NOTA

U devedesetim godinama prošloga stoljeća su se među teoretičarima iz domena hiperteksta razvile vrlo žive debate, rasprave o samom karakteru hiperteksta, o “hipertekstualnosti hiperteksta”, odnosno, pojednostavljeno rečeno, pitanja kada, u kojim tipovima diskurzivnih formacija, zapravo možemo govoriti o hipertekstu. Djelimičan rezultat takvih diskusija bila je i podjela na dva tabora teoretičara hiperteksta glede ovih pitanja. Prva skupina teoretičara, kojoj i sam više naginjem, je zastupala mišljenje po kojem je Internet, ili WWW, najklasičniji oblik hipertekstualne korisničke paradigme, da upravo medij Interneta posjeduje sve one ključne karakteristike koje hipertekst čine hipertekstom. Drugi tabor teoretičara je vidio ovakav pristup hipertekstu – Internetu kao paradigmatom primjeru hiperteksta – preširokim, te je zagovarao tezu prema kojoj o hipertekstu možemo i moramo govoriti u nešto užem i preciznijem smislu. Kraće, njihovo je mišljenje da je hipertekst direktno vezan uz primjere hipertekstualne fikcije – hiperfikcije. Paralelno sa tim dilemama, otvoreno je pitanje i o hipertekstualnom karakteru postmodernističke književnosti.

INTERNET ILI WORLD WIDE WEB KAO KLASIČAN OBLIK HIPERTEKSTUALNOG DISKURZA

Dakle, u ovom tekstu posmatramo hipertekstualni diskurs kroz njegovu najkarakterističniju realizacijsku inačicu – WWW ili Internet, mjesto na kojem je teško razdvojiti jednu diskurzivnu formaciju od druge. To je i sebi svojstven “semantički prostor”, nedefinirano područje mogućih djelovanja ka kojem pojedinačni tekstovi prenose ili usmjeravaju aktivne i partikularne relacije. Možda ponajbliža definicija toga jeste Bolterova terminološka konstrukcija, Internet kao “struktura mogućih struktura”.²

Internet ili WWW, kao reprezentativna hipertekstualna forma, sastavljen je od mreže centara koji imaju isti nivo važnosti. Zapravo, u hipertekstu, ili u ovom primjeru Internetu, ne postoji fiksiran i privilegovan centar. Centar je margina, a margina je istovremeno centar. Jednom riječju, hipertekstualno diskurzivno tijelo karakterizira njemu svojstvena heterogenost. O razlici i tenzijama koje postoje između homogenih i heterogenih tekstualnih formi promišlja Fairclough. On smatra da forma tekstualne heterogenosti, kojoj po našem mišljenju pripada

² Bolter, 1991, 144.

i hipertekst, odnosno njegova Internet ili WWW inačica, reflektira oblik socijalne kontradikcije. Po njemu, većina diskurzivnih analiza je fokusirala svoj interes prema, “više ili manje idealiziranim verzijama homogeniziranog teksta”, pri čemu su “virtualno ignorirale heterogene tekstove, šire rečeno ono što Bahtin (1981) naziva ‘heteroglosijom’”.³ Ta distinkcija između tekstualne homogenosti i heterogenosti, smatra Fairclough, “može biti prikazana kroz intertekstualne analize povezanosti između teksta, drugih tekstova i tekstualnih tipova, što je neminovno komplementarno lingvističkim analizama unutar analiza tekstova”.⁴

U ovom razmišljanju se nude jasne reference na Foucaultove teze o interdiskurzivnoj konfiguraciji i interdiskurzivnoj mreži. Diskurzivna formacija, po Foucaultu, “ni idealni, nepretrgani in tekoći tekst, ... to je prostor številnih razprtij; je celota različnih nasprotij ... Nasprotno, gre za to, da se v določeni diskurzivni praksi locira točko, na kateri se ta nasprotja konstituirajo, da se definira forma, ki jo privzamejo, razmerja, ki vladajo med njimi, ter področje, ki ga obvladujejo.”⁵ Pitanje koje se pritom postavlja je status subjekta, pozicije koje on/ona zauzima unutar diskurzivne raznovrsnosti, mjesta sa kojeg govori⁶ u mreži diskurzivne prakse, u ovom slučaju hiperteksta, kao specifične forme diskurzivne artikulacije, te se kroz praksu tekstualne transformacije (nelinearnost, tekstualni diskontinuitet, izlomljenost i razdrobljenost teksta i slično), stalno i iznova aktualizira ili, bolje, reaktualizira. U vezi sa ovom dilemom Foucault nudi ideju o manifestaciji subjektive disperzije, odnosno “disperziju na različne statuse, na različne položaje, na različne pozicije, ki jih subjekt lahko zasede ali privzame, ko poseže po nekem diskurzu”.⁷

U hipertekstu pojam ili izjava nisu zatvoreni u svoje omeđene granice, on/ona je u stvari sastavljen(a) od veće ili manje mreže interaktivnih pojmova ili izraza tako da otvara mogućnosti za bezbroj različitih čitanja, upotreba, transformacija. To su i osnovne kvalitete na koje se pozivaju pristupi tipa: korisnik, subjekt se upisuje na određeno hipertekstualno mjesto (usidrenje–čvorište–link) i pritom autor, čitatelj i djelo navodno mijenjaju svoje identitete. To bi i značilo da kori-

³ Fairclough, 1995, 8.

⁴ Ibid., 8.

⁵ Foucault, 2001, 167.

⁶ “[F]unkciju ... subjekta (ne govoreće zavesti, ne avtorja formulacije, temveč poziciju, ki jo lahko pod določenimi pogoji zapolnijo indiferentni individui) ...” Ibid., 126.

⁷ Ibid., 60.

snik hiperteksta, njegov čitatelj, mora imati nešto od potencijala onoga što različiti postmodernistički pristupi, a među njima, nama na ovom mjestu svakako najzanimljiviji, oni koji se bave pitanjima tzv. virtualne realnosti svijeta kompjutera i potencijala kompjuterske vještačke inteligencije, nazivaju identitetnom disperzivnošću, identitetom kao otvorenoj, nikada dovršenoj priči.

U poprilično nekritičkoj maniri oduševljenosti potencijalima što ih navodno nudi i osigurava nova medijska – Internet tehnologija, Arthur Kroker i Michael Weinstein uvode zanimljiv termin hiper–tekstualiziranog tijela (*hyper–texted body*), kojeg vide kao put (*World Wide*) webizacije naših tijela. To je, misle Kroker i Weinstein, preteča multimedijske politike novog svijeta, hipertekstualizirano tijelo koje kao takvo već pripada eri postkapitalizma, čak i posttehnologije (!), kao internetski ekvivalent Pariškoj komuni.⁸

Svakako da web, ili Internet stranica, predstavlja osnovnu jedinicu organizacije hipertekstualnog diskursa. Web je specifičan korisnički set povezica koji može biti formiran, sačuvan ili redefiniran ovisno o želji, a u sebi sadrži sve već navedene karakteristike hipertekstualnog sistema (tekst, grafiku, foto, video, audio, animaciju). Svaka je stranica pojedinačno identificirana sa svojim *Uniform Resource Locatorom* (URL), a skupina takvih stranica okupljena temom ili providrom naziva se web site. Yankelovich, Meyrowitzh i van Dam su izveli iscrpnu definiciju weba kao:

“[E]sencijalnog načina određenja konteksta ili baze podataka u kojoj je ponuđen tipičan široki set relacijske jedinice, povezice, ključne riječi i informacijske putanje. Web omogućava individualnim korisnicima, grupama korisnika ili, u krajnjem slučaju, cijelim zajednicama (kampusima) da iz različitih aplikacija kreiraju zajednički web materijal. Dva weba mogu egzistirati referirajući na iste dokumente, ali posjedujući potpuno različit set povezica.”⁹

Najsličniji konceptu weba je princip “obilaska” (*tour*), s tom bitnom razlikom da je *tour* jedna koherentna putanja, dok web prezentira mnogostruke putanje. WWW arhitektura predstavlja distribucijski, heterogeni set različitih kompjuter-

⁸ Kroker, Weinstein, 1994. Ova je knjiga pisana u vrijeme još uvijek snažnog vjerovanja u novomedijske, internetske potencijale “oslobođenja” subjekta, mogućnosti organizovanja nehierarhijskih, stvarno demokratskih zajednica i tome slično. Iz tih razloga na spomenuti tekst gledamo sa dozom snažne kritičke rezerve i citiramo ga samo zbog terminološke kovanice “hiper–tekstualizirano tijelo”.

⁹ Yankelovich, Meyrowitz, van Dam, 1985, 27.

skih aplikacija. Korisnik weba startuje sa home pagea tražeći informaciju za koju je zainteresiran, dok je server taj koji je odgovoran i koji mu posreduje hipertekstualne dokumente i linkove od kojih su neki korisni, a drugi ne, za njegovo istraživanje. Na *hyperdictionary* stranici nalazimo definiciju WWW-a kao kompjuterske mreže sastavljene iz kolekcije internetskih stranica koje omogućavaju animaciju tekstualnih, grafičkih i zvučnih izvora kroz spomenuti http (*hypertext transfer protocol*).¹⁰ Time je World Wide Web ujedno i prostor, ili široko polje hipertekstualnih poveznica, linkova.

Ipak, najbliži potpunijem određenju onoga što podrazumijevamo pod terminološkom konstrukcijom hipertekstualni diskurs, jeste pojam *docuverse*, pri čemu je web, kao najpoznatiji i najrasprostranjeniji primjer hiperteksta, njegov reprezentativni oblik. Ukoliko etimološki sagledamo ovu kovanicu (*docu-verse*), u njoj prepoznamo spoj termina *dokument* (*document*) i dodatka *verse*, drugoga dijela riječi *universe*. To bi značilo da *docuverse* predstavlja, u doslovnom prijevodu, univerzum dokument, najrasprostranjeniji mogući oblik univerzalnog teksta, tekst "kozmičkih" širina. Odnosno, možemo zaključiti da je *docuverse* forma elektronskog, internetskog dokumenta, digitalnog univerzuma, satkanog iz niza, hipertekstualnom terminologijom rečeno, leksija¹¹/blokova ili tekstualnih cjelina nadgrađenih vizualno-audio-grafičko-foto-animacijskim sekvencama, čime se i hipertekst najviše približava onom što se najčešće imenuje kao hipermedij ili multimedij.

Pojam *docuverse* prvi je upotrijebio Ted Nelson u objašnjenju svog Xanadu projekta, kroz opis ideje o globalno distribuiranoj elektronskoj biblioteci sa interno povezanim dokumentima, drugim riječima globalnom metadokumentu, dok George P. Landow u konceptu *docuversea* vidi ono što je imenovao kao metatekst, što je potpuno razumljivo imajući u vidu njegovu inspiriranost idejama post-strukturalističkih lingvista u proučavanju hiperteksta. On se pritom direktno poziva na Derridine ideje diskontinuiteta između teksta, tiska i oralne riječi, izložene u djelu "Glas", u čemu Landow prepoznaje koncept hiperteksta kao širokog sklopa.¹² *Docuverse* omogućava uvid u, možemo reći, prostornost određenog do-

¹⁰ *Hyperdictionary*, <http://www.hyperdictionary.com>

¹¹ Radi se o Barthesovom konceptu leksija, serija kratkih, fragmentarnih jedinica čitanja, koje čine pluralan tekst (preko analize Balzacove novele *Sarrasine* u Barthesovom djelu *S/Z*), što Landow preuzima u definiranju strukture hiperteksta. Landow, 1992.

¹² "Hipertekst je assemblage, naglasak je na otvorenosti, povezivosti i diskontinuitetu." Landow, 1992, 9–10.

kumenta, zorno ocrtava njegovu veličinu, karakteristike, atribute ili strukturu. Granice jednog *docuversea* su vanjske konture pojedinačne web stranice. Njemu srodan po formi i značaju jeste pojam hipertekstualne paradigme, premda su razlike između njih očite, prvenstveno u kvantitativnom, a manje u kvalitativnom smislu. Hipertekst, najjednostavnije rečeno, predstavlja bezgranično široko povezanu mrežu pojedinačnih *docuversea* ili web stranica. Dakle, hipertekst ili Internet je primjer neke vrste globalnog elektronskog *docuversea*, dok je web pojedinačni uzorak istog.

Njemački teoretičar Harmut Winkler je 1997. godine izdao knjigu, za nas na ovom mjestu znakovita naziva – *Docuverse*.¹³ U njoj je, za razliku od brojnih pro-tradicionalnih teoretičara, vidio kompjuter, hipertekst i elektronski kompjuterski medij općenito kao mjesto daljeg širenja i razvoja pisma, pisanih dokumenata, dok u vezi između kompjutera i medija vizualnog, slike, prepoznaje krizne momente. Na ovakvo razmišljanje, naravno, treba obratiti pažnju tek uz nužnu mjeru kritičke distance, jer je u njemu vrlo lako prepoznati ambiciju populističkog kontriranja ništa manje populističkim tezama o osnovnoj razlici između tzv. modernizma i tzv. postmodernizma koja se ogleda u tome da je dominantna kulturna paradigma modernizma diskurs, a postmodernizma različite forme vizualne prezentacije.¹⁴ Takav tip distinkcije nosi u sebi i mjeru paradoksalnog, jer upravo postmodernistička epoha donosi jasne tendencije ka prevazilaženju ovih klasičnih, binarno pojednostavljenih obrazaca.

Svakako je potrebno spomenuti i Liestolovu terminološku konstrukciju *discourse as discoursed*, u kojoj vidi temelj hipertekstualne diskurzivne artikulacije.¹⁵ Prijevod ove sintagme bi mogao biti diskurs kao diskurziranje, a pozicionirana je nasuprot izraza *discourse as stored*, ili razumijevanja diskursa kao pohranjenog, uskladištenog, na neki način zatvorenog sistema. Iz toga je očito da Liestol preko formulacije *discourse as discoursed* aludira na otvorenost i stalnu promjenljivost, konstantnu perpetuaciju hipertekstualnog diskursa. Postavljanje ili kreiranje web stranice, na primjer, ponajbolji je primjer takvog, direktnog interakcijskog zadiranja u hipermedijalno okruženje, čime se mijenja, to jest nadgrađuje, cijela struktura internetskog diskurzivnog sklopa.

¹³ Winkler, 1997.

¹⁴ Možda je jedan od poznatijih primjera ovakve distinkcije Lashova knjiga, *Sociology of Postmodernism*, Routledge, London, 1990. Slovenski prijevod, 1993.

¹⁵ Liestol, 1994, 106.

HIPERFIKCIJA

“Knjiga je sve više tekst na kompjuterskom ekranu.”

Dubravka Ugrešić, *BalCanis*, letnik II, št. 04, 2002

Dakle, pored Interneta i weba, kao holističkog primjera hipertekstualnog diskursa sastavljenog iz nebrojenog mnoštva, kozmosa informacija, tekstualnih cjelina, foto, video ili audio–snimaka i tome slično, potrebno je ukazati i na njegove partikularne modele. Dakako, radi se o spomenutim primjerima hipertekstualne proze i poezije, često i obogaćene grafičkom animacijom - ukratko o hiperfikciji. Uzorci o kojima će ovdje biti riječi su uglavnom dostupni preko *Eastgate.com* – najvećeg izdavača hipertekstova.¹⁶

S obzirom da je jedna od primarnih karakteristika i prednosti (ili ne?) hiperteksta činjenica da on može biti čitan iz bilo koje pozicije, odnosno hipertekstualne cjeline ili leksije, u bilo kojem smjeru, znači nelinearno ili multilinearno, logički proizilazi zaključak da je često vrlo teško odrediti tačan broj hipertekstualnih jedinica. Shodno tome, nije moguće tačno precizirati sintaktičku osnovu u hiperfikciji, to jest jasan niz njenog odvijanja kao kod stranica tiskane knjige. Time je svako novo korištenje/čitanje hiperfikcije istovremeno i građenje nove strukture djela, ovisno o trenutnim interesima, željama, inovativnosti korisnika/čitatelja. Na taj način, preko svoje otvorene strukture, hiperfikcija predstavlja tekst u stalnom procesu mijenjanja i nastajanja, nasuprot gotovoj i zatvorenoj strukturi tiskanog djela. Kako svaki dokument ili čvorište mogu biti povezani sa mnogim drugim, različiti čitatelji/korisnici hiperfikcije mogu slijediti različite putanje kroz isto djelo, a u pojedinim slučajevima i dodavati svoje verzije, opaske, komentare, ideje, mišljenja.

¹⁶ Naravno, riječ je o hipertekstovima koji se prodaju i kupuju. Eastgate zastupa interese vodećih pisaca i teoretičara iz ovog domena, tako da se preko ove hipertekstualne izdavačke kuće mogu dobiti, između ostalog i već klasična hiperfikcijska ostvarenja poput *Afternoona*, *Twilight: A Symphony* i *WOEa* Michaela Joycea, *Victory Garden* Stuarta Moulthrop, *Uncle Buddy's Phantom Funhouse* Johna McDaida, *Marble Springs* Deene Larsen. Eastgate proizvodi, distribuira, naplaćuje i promovira *Storyspace* – komercijalni program specijaliziran za izradu XTXT. *Storyspace* su kreirali Jay David Bolter, Michael Joyce i John B. Smith, a jedan od njegovih zanimljivijih dijelova je čitateljski prostor (*Reading-space*) nazvan stranica čitatelja (*Page Reader*).

Premda je *Afternoon* Michaela Joyca¹⁷ jedno od prvih djela hiperfikcije uopće, njegova originalnost ga još uvijek čini itekako aktualnim i popularnim.¹⁸ To je jedno od ranih djela koje je pokušalo, i u tome poprilično uspjelo, pretočiti u praksu nadolazeću poetiku hipertekstualnog pisanja, gradeći time osoben transdiskurzivni status. *Afternoon* je sastavljen od 539 samostalnih tekstualnih dijelova (ili Aarsethove tekstonije¹⁹) i 950 ponuđenih povezica između njih.²⁰ U njemu se pojavljuju četiri glavna lika: Peter (senzitivni pisac), Wert (vlasnik kompanije, "svjetski čovjek"), Wertova žena Lolly (nesretno udata psihijatrica), te Peterova i Wertova učiteljica Nausica ("misteriozna žena"). Povremeno se pojavljuje i Peterova bivša supruga Lisa, no više kroz Peterova razmišljanja. Čitatelj je u prilici da preko tekstualnih cjelina, web-leksija ove priče, upozna karaktere ovih likova, njihove međusobne odnose, a sve u svojevrsnoj glasovnoj polifoniji. Bitna karakteristika *Afternoona* je prostor smješten na dnu ekrana i predviđen za čitateljev odgovor na epizodu koja je prethodila pitanju. Ovisno o upisanom odgovoru, ali i o mogućem izboru neke od ponuđenih riječi-sekvenci, odnosno čvorišta-povezica, čitatelj vrši direktnu navigaciju, prelazi u slijedeću epizodu *Afternoona*. Prema vlastitim interesima, on/ona odabire deskripcije njihovih susreta, budućih dešavanja koja vode ka novim leksijama. Tako se čini da čitatelj autorski, kroz ponuđeni diskurzivni materijal, gradi tok i razvoj cijele priče. Već prva, uvodna rečenica *Afternoona*, "I want to say I may have seen my son die this morning", nudi čitatelju na odabir nekoliko opcija, odnosno smjerova daljeg čitanja. Ukoliko izabere riječ *son*, koja je kao i ostale riječi markirana, to znači pretvorena u sidrište i potencijalno čvorište-putanju koja nudi povezicu, link, čitatelj će slijediti jedan narativni tok. U slučaju da se odluči za neku drugu riječ ili blok riječi, re-

¹⁷ Joyce, 1990.

¹⁸ U petnaestak godina koliko je prošlo od njegovog prvog objavljivanja, *Afternoon* je prodan u stotinama tisuća primjeraka, a vremenom je dobio i kulturni primat među obožavateljima hipertekstualne fikcije.

¹⁹ Aarseth pod tekstonijama razumije bazične elemente tekstualnosti u hipertekstu, odnosno tekstualne cjeline karakterom vrlo srodne ideji spomenutih Barthes/Landowih leksija.

²⁰ Douglas, u iscrpnoj analizi *Afternoona*, njegove tekstualne dijelove naziva narativnim segmentima. Douglas, 1994. Ista autorica je posvetila tri godine iščitavanju, proučavanju i analizama *Afternoona*, a kao rezultat toga nastala je njena doktorska disertacija, *Print Pathways and Interactive Labyrinths: How Hypertext Narratives Affect the Act of Reading*, New York University, 1992. Pronicljivije prikaze ovog djela pružaju klasični autori teorije o hipertekstu, Bolter, 1991, 123-130 i Landow, 1992, 113-119.

cimo *this morning* ili *die*, povezica će ga odvesti u drugom smjeru i pratiće drugi tok pripovjedanja priče.

Naravno, pored ovakvog, *Afternoon* nudi i klasičan oblik čitanja u linearnoj maniri, no ono što ga čini posebnim primjerom hiperfikcije jeste specifična struktura labirinta koja nastaje njegovim čitanjem.²¹ Sam Joyce je u vezi s tim izjavio:

“Naprosto sam želio napisati roman koji će se mijenjati uspješnim čitanjem i dovesti verzije ovih promjena u vezu sa mojim iskustvima koja sam spontano otkrio u procesu pisanja, te sam to želio podijeliti sa mojim čitateljima.”²²

Joyce je naglasio i činjenicu da kognitivna mapa *Afternoona* oslikava njegovu narativnu organizaciju tokom samog pisanja djela.²³ Sve je to, naravno, moguće samo uz pomoć elektronske tehnologije, to jest kompjutera, tako da se *Afternoon* može dobiti jedino u formatu CD ROM-a, a ni na koji način nije i ne može biti dostupan u knjiškoj formi. Joyce je tvorac još nekih poznatih djela hiperfikcije, poput *WOE-a* koji sadrži 63 tekstualne cjeline ili tekstonije i 221 povezicu i *Twelve Blue* (269 povezica, unutar 96 hipertekstualnih prostornih okruženja nastalih u kombinaciji animacije i teksta). Za razliku od *Afternoona*, djelimično pisanog u tradiciji realističkog romana, *WOE* je bliže formi onoga što se naziva postmodernističkim brikolažom i karakterišu ga brojne napomene, reference, digresije sa različitim topografskim elementima, uz dvije grafičke animacije. *WOE* podsjeća na zbirku Joycevih opaski i opažanja iz njegovih zabilježki, uz zanimljivost da sadrži i reference na druge hipertekstualne autore i kritičare poput Stuarta Moulthrop, Jane Yellowees Douglas i Johna McDaida.²⁴

Između brojnih ostvarenja hiperfikcije značajno je spomenuti zanimljiva ostvarenja *him* i *help*, autora koji nastupa pod pseudonimom *dane*. Radi se o vještoj kombinaciji tekstualnog djela u slogu aforizama i njima ekvivalentne vizualne konfiguracije na improviziranom ekranu s desne strane teksta. Prema *daneovim*

²¹ Sličan primjer je i Moulthropov *Victory Garden*, 1991, takođe jedno od boljih i prihvaćenijih djela hiperfikcije, sastavljeno iz 991 tekstualne jedinice i 2800 mogućih linkova, a nastalo po uzoru na Borgesovu novelu *Vrt razgranatih staza* o kojoj ćemo kasnije nešto više reći.

²² Joyce, 1995, 31.

²³ Douglas, 2000, 105.

²⁴ Za detaljniji uvid u *WOE* Douglas, 2000, 106–120.

riječima, *him* i *help* “su baze podataka autorizovane informacije i svako gledanje treba obezbijediti drukčije čitalačko iskustvo, tako da oni vjerojatno imaju više zajedničkog sa katalogima i rječnicima nego sa pričama”.²⁵ (Hiper)produktivan autor hiperfiksije (interaktivna poezija, proza, esejistika) jeste i Robert Kendall. Njegove pjesme (*The Seasons, Dispossession*, npr.) bazirane su na principu tzv. “connection” sistema. U jednoj od njih (*Penetration*) nudi nam se na izbor deset mogućih “ulaznih” ključeva–pojmovi, u čijoj se podlozi nalaze grafički prikazi ženskog i muškog lika. Nakon odabira bilo kojeg od ponuđenih pojmova, nastaje bezgranično grananje u jednom od brojnih mogućih pravaca teksta. Vrijedna po-mena je i *Kokura*,²⁶ crno–ironijska hipertekstualna priča, zajednički uradak Mary–Kima Arnolda i Matthewa Derbya, u kojoj je tekst kombinovan sa simuliranim grafičkim prikazom mape ciljnih meta američkog atomskog napada na Japan.²⁷ Neki drugi, često spominjani i citirani primjeri elektronske hiperfiksije, su: *Uncle Buddy’s Phantom Funhouse* Johna McDaida, kojeg je Robert Coover ocijenio “najambicioznijom hiperfiksijom jednog autora koja se ikad pojavila”,²⁸ a koji je zanimljiv i zbog činjenice da otvara čitateljima mogućnost pisanja unutar prezentiranog prostora, čime je podudaran, na primjer, Bolterovoj elektronskoj verziji *Writing Spacea*; *Marble Springs* Deene Larsen, djelo koje takode poziva čitatelje da popune “rupe” ili razmake u matrici priče, uz obećanje da će neke od ovih intervencija biti objavljene kao sastavni dio slijedećih izdanja *Marble Spring-sa*, djela koje, dakle, nema kraja i traje u stalnom procesu nadograđivanja u interakciji sa svojim čitateljima; zatim *Izme Pass* Carolyn Guyer i Marthe Petry, što predstavlja ironijsku aluziju na Šeherezadine priče iz *1001 noći*. Ironijsku zato što Šeherezada, kao što je poznato, uspeva sačuvati život pripovjedaajući sultanu priče i predanja iz noći u noć u klasičnoj linearnoj naraciji, dok Guyer i Petry baš ovu osnovnu strukturu podvrgavaju transformaciji multiplativnih hipertekstualnih hijerarhija; *Wasting Time* Judy Mallow, priča o tri lika ispričana simultano iz

²⁵ *Hypertext. Education. Storyspace. Who’s Who. ENarrative Spotlight 1*: dane, <http://www.enarrative.org/profiles/profile01.html>

²⁶ Kokura je grad u Japanu koji je bio primarna meta američkog atomskog napada 9. augusta 1945., ali je zbog guste oblačnosti nad tim mjestom zapovjednik misije odredio drugi cilj – Nagasaki.

²⁷ Svi spomenuti primjeri hiperfiksije, zajedno sa još nekim drugim (*Love One* Judy Malloy, *Charmin* Cleary Edwarda Falca i *Sand Loves* Deene Larsen), dostupni su putem Eastgateovog Storyspace sistema, <http://www.Eastgate.com/ReadingRoom.html>

²⁸ Coover, 1993, 11.

odvojenih, ali paralelnih pozicija – koristeći tri kolumne teksta u serijama od 25 kompjuterskih monitora, programirana u IBM BASIC sistemu; te *Patchwork Girl* i *My Body* autorice Shelley Jackson.

Pored ovih, već klasičnih i slavni, uglavnom Eastgateovih primjera hiperfikcije, vrijedni osvrtu su i neki od multimedijских hipertekstualnih projekata studentske grupe okupljene oko Stuarta Moulthropu u školi za komunikacijski dizajn baltimorskog Univerziteta. To su, prije svih, radovi Courtney Lausch-Johnson, *Cafe Scene*, i Brada Pettya, *An interesting vacation*, izuzetno vješti i inteligentni uraci u komično–ironijskoj kombinaciji zvuka, video i grafičke animacije, kao i, naravno, teksta, te vjerojatno najkvalitetniji i najpotpuniji od svih ponuđenih radova – *Single mother's day* Carrie Rathmann, dokaz kako hipertekstualni sklop teksta, interaktivne grafičke digitalne mape i zvuka, može prisno svjedočiti o potresnim životnim pričama.²⁹

POSTODERNISTIČKA KNJIŽEVNOST I HIPERTEKSTUALNI DISKURS

“Više sam puta rekao da je jezik kao konstrukcija spor i linearan. Potrebno je književnost osloboditi od jezika, od njegove linearnosti. Zato sam se počeo baviti tim nelinearnim pisanjem, gdje citatelj može izabrati svoj put kroz knjigu [...]. Ljudska se misao račva na sve strane”.

Milorad Pavić, “Roman živi od metastaz”,
Delo, Sobotna priloga, 14. septembar 2002.

Takođe jedna od prisutnijih teza u ranim teorijskim raspravama o hipertekstu s kraja osamdesetih i početka devedesetih godina prošloga stoljeća bila je ta da će elektronički tekst, hipertekst prije svega, dovesti do smrti knjige, tiskanog teksta. Ovakav strah i skepticizam rezultat su evidentne neupućenosti u problematiku odnosa teksta i hiperteksta, te uspostavljanja stroge distinkcije, podjele između tzv. linearnih (tekst) i nelinearno–mrežnih (hipertekst) diskurzivnih struktura. Naime, ako mnoge stvari u vezi sa hipertekstom još uvijek nisu poznate, ako je potrebno još vremena i analiza da bi se karakter i specifika njegova diskursa ja-

²⁹ Ovaj rad je izričito socijalno angažiran. Radi se o slučajevima stotina tisuća newyorških samohranih majki čiji je svakodnevnii životni ritam borbe za preživljavanje u bitnome određen i voznim rasporedom guste mreže podzemne željeznice. Svi nabrojani radovi su dostupni na http://raven.ubalt.edu/classes/old/pbds668.185_Spo2/selectedWork.cfm

snije ocrтали, nešto je ipak i izvjesno. Hipertekstualni autori, kako oni iz domena fikcije (već spomenuti Michael Joyce, John McDaid, Deene Larsen, itd.), tako i neki iz teorijskog domena (Stuart Moulthrop i Nancy Kaplan prije svih), uzore za svoj način pisanja često pronalaze u tradiciji nelinearnog knjiškog pisma koja se razvijala kako ranije, tako i paralelno i neovisno od izvorne, elektroničke verzije hiperteksta. Takvi primjeri su brojni i znani: Sterneov roman *Tristram Shandy*, Joyceovo *Bdijenje Finnegana*, Nabokovljeva *Blijeda vatra*, Calvinovi romani *Zamak ukrštenih sudbina* i *Ako jedne zimske noći neki putnik*, roman *U labirintu* Robbe-Grilleta, Borgesove priče *Vrt razgranatih staza* i *Knjiga od pijeska*, Cortázarove *Školice*, kao i Pavićevi *Hazarski rečnik* i *Predeo slikan čajem* (isti se autor odlučio pokušati napisati i klasičan hipertekst, elektroničku priču *Damaskin*³⁰) ... Navedena djela su dokaz da se tradicija nelinearnog ili nesekvencionalnog pisma u tiskanim verzijama romana i priča razvijala i prije nego što se započelo sa teorijskim analizama hiperteksta i njegovog utjecaja na budućnost ukoričene knjige. U prilog tome ide i primjer skupine *Ouvoir de Littérature Potentielle*, oformljene 1960. u Parizu, koja je koristila bifurkacijsku metodu u svome pisanju.³¹

Ipak, knjiški progres ka razvoju postmodernističkog pisma i realizaciji ideje o aktivnijem suodnosu autora/pisca i čitatelja, i to preko pisane riječi–teksta, treba gledati iz pozicije povijesnog kontinuiteta. U tom je smislu moguće pratiti dugi niz, od poezije romantizma s početka 19. stoljeća, čiji se kao temeljni elementi smatraju pjesnikovi inspirativni stihovi koji bi potpomogli razvoj čitateljeve mašte i uživljanja u, navodno pjesnikovu unikatnu, umjetninu, nastalu putem božanskog nadahnuća i inicijacije izabranog pojedinca (iako bi se ova povijesna hronologija mogla povući i dublje u prošlost, do kruga takozvanih sentimentalista iz druge polovice 18. stoljeća, kojima je pripadao i Laurence Sterne i

³⁰ <http://ezone.org/ez/e15/articles/pavic/damaskin.html> Zanimljivo da je priča *Damaskin* objavljena i u knjiškoj verziji, u zbirci *Stakleni puž*, priče sa Interneta, 1998, zajedno sa dvjema pričama koje se takođe mogu dobiti u elektroničkoj, odnosno internetskoj formi, *Šešir od riblje kože* (<http://yurope.com/people/sen/The.Book.Of.Home/poezija/milorad.pavic/sesir.2.html>) i *Stakleni puž*.

³¹ U osnovnom značenju termin bifurkacija označava rascjep, grananje ili dijeljenje. Često se koristi u aksiomatskom, odnosno logičko-matematičkom, kontekstu i kao takav je i apliciran na koncept spomenute spisateljske tehnike. U primarno matematičkom smislu, bifurkacija označava iznenađan i upoređan nastanak kvalitativno različitih pojavnosti unutar nelinearnog sistema, i to primjenom određenih sistemskih parametara. Iz tih se razloga uz bifurkaciju često povezuju i pojmovi haosa i haotičnosti.

koji su predstavljali svojevrsne preteče književnog romantizma); zatim tradicije realizma i realističkog romana (Balzac, Tolstoj, Austen ...), što raskrinkava fantazmu o slobodnom subjektu romantizma, ali i raskida sa klasicističkim stilom 17. i 18. stoljeća, uz imperativ da se što realnije pokažu svijet i život onakvim kakvi jesu; preko relativizma i odbacivanja moralnog buržoaskog puritanizma u stilu tzv. modernističke književnosti s početka dvadesetog stoljeća (Eliot, Woolf, Pound, Proust, Hamsun, itd. ali i preteča postmodernizma James Joyce³²), te takozvanog novog francuskog romana pedesetih godina, *nouveau roman*³³ (Beckett, Butor, Robbe-Grillet, Duras, Ollier, Pinget, Sollers, Sarraute, Simon ...), koji već uveliko posjeduje najznačajnije karakteristike postmodernističke književnosti što se već tada, a u narednim godinama intenzivno, pojavljivala (Acker, Barth, Barthelme, Borges, Calvino, Coover, Cortázar, Pavić, Pynchon ...).

U domenu već klasične teorije koja se dotiče ove problematike, zanimljivo je spomenuti neke Genettove ideje u njegovim raspravama o knjiškoj fikciji i mogućnostima da čitatelj izvuče ili izradi partikularno važne konceptualne komponente iz fikcijskog djela. Genette predlaže formu fiktivne priče koja bi predstavljala narativnu strukturu u fragmentarnoj formi. *Flešbekovi*, reference o proteklim događanjima, paralelni dijalozi, bilješke i fusnote, te drugi tekstualni “anahronizmi”, mogu, smatra Genette, dovesti do toga da čitatelj mentalno rekonstruira hronolo-

³² Joyceov prijelaz sa *Ulyssesa* na *Finnegan's Wake*, Ihab Hassan je označio kao ključni događaj za definiranje postmodernosti. Hassan, 1975.

³³ Termin novi roman (*nouveau roman*) uvodi Pierre-Henri Simon, kritičar lista *Le Monde*. Međutim, treba naglasiti da je ovom izrazu prethodio cijeli niz pokušaja da se pronađe prava odrednica-označitelj za skupinu pisaca koji su se počeli pojavljivati u Francuskoj polovicom dvadesetog stoljeća (uglavnom su objavljivali u tada maloj izdavačkoj kući Édition de Minuit), a karakterizirali su ih eksperimentalni pokušaji pripovjedanja sa novim stilsko-jezičkim oblicima i novim kompozicijskim strukturama. Jean-Paul Sartre tako, pišući predgovor romanu *Portrait of a Stranger* (*Portrait d'un inconnu*, Paris, 1948) Nathalie Sarraute, koristi izraz antiroman, a neki drugi kritičari prepoznaju u novom književnom pravcu pojave koje imenuju *ante-roman*, *pred-roman*, *roman odricanja* ili *uskraćivanja* (*roman du refus*) ili *roman pogleda* (*roman du regard*). Čini se da je presudnu ulogu za definitivno prevladavanje termina *nouveau roman* imao Alain Robbe-Grillet koji prvi i bezrezervno prihvata ovaj izraz, što među drugim nabrojanim autorima nailazi na osudu i skepticizam, uglavnom iz bojazni da ne bi vremenom, u očima književne kritike, postali “samo” skupina okupljena oko Robbe-Grilleta. Njihovoj kritici se pridružio i Roland Barthes sa tekstom “Ne postoji Robbe-Grilletova škola” (“*Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet*”, Arguments, Paris, 1958).

giju paralelnih događanja.³⁴ Ovakva razmišljanja su upravo na tragu mnogih spomenutih (a i drugih nespomenutih), konkretnih primjera postmodernističke proze, ali i hipertekstualne fikcije–hiperfikcije koja se pojavljuje nešto kasnije. Mi se na ovom mjestu naravno nećemo udubljivati u širi povijesni i socio–kulturalni značaj postmodernističke fikcije, njeno odbacivanje velikih i Istini sklonih meta-pripovjesti, već ćemo kroz nekolicinu reprezentativnih primjera postmodernističkog diskurzivnog kolaža³⁵ i bifurkacije pokušati ukazati na njihove podudarnosti i sličnosti sa karakteristikama hipertekstualnog diskursa hiperfiksijske proze.

Svakako jedan od zanimljivijih primjera u tom pravcu je znameniti *Hazarski rečnik* Milorada Pavića. To je djelo koje je gotovo neposredno nakon objavljivanja proglašeno – danas već frazeološki – prvom knjigom 21. stoljeća.³⁶ Roman istražuje povijest Hazara, izgubljenog naroda koji se, konvertiranjem na tri velike religije: židovsku, hrišćansku i islamsku, jednostavno izgubio, a sa tim i podaci o njegovoj kulturi, jeziku, povijesti... Sve je ostalo u sferi mitološke imaginacije, upitni podaci razbacani po enciklopedijama, dokumentima, zapisima, legendama... No, ne upuštajući se u sadržinsku valorizaciju te knjige, procjenu uloge i značaja tog velikog plemena koje je u vremenu od 7. do 9. stoljeća naseljavalo prostore između Kaspijskog i Crnog mora, povijesne izvore o hazarskom pitanju iz arhiva navedenih religija, te moguće problematičnu, ideološko–političku motivaciju samoga autora u pozadini cijele priče,³⁷ naš je interes obratiti pažnju na

³⁴ Genette, 1980.

³⁵ Na ovom je mjestu potrebno spomenuti tezu Aleša Debeljaka o karakteru američke metafikcije kao pojavi u literarnoj povijesti koja nije novi pojam po svojoj tehničkoj, već epistemološkoj strani. Debeljak, za razliku od nekih svjetski poznatih literarnih teoretičara poput Jeroma Klinkowitza, Ihaba Hassana, Leslie Fiedler, itd., koji sinonimno upotrebljavaju pojmove literarne metafikcije i postmodernističke proze, ova dva pojma i polja pokušava razmatrati donekle odvojeno. On kroz sinkretičku strukturu, u kojoj se teorija i literarna praksa spajaju u cjelovitu tekstualnu strategiju, ispostavlja primat principa palimpsesta (naravno, jasna aluzija na Genettove ideje) nad kolažom. Za Debeljaka, kolaž karakteriziraju jasno sačuvane i prepoznatljive karakteristike različitih, međusobno suočenih i povezanih autorskih elemenata, dok u primjeru palimpsesta nije moguće reći što je autorsko, a što usvojeno, odnosno posuđeno. Debeljak, 1988.

³⁶ “Jedna vrsta Ilijade, nešto poput kompjutorske odiseje, otvorena, integralna knjiga”, piše između ostalog u gotovo kulturnom, nebrojeno puta ponovljenom, ranom prikazu Pavićevog romana, Patricia Serex, 1988, 49.

³⁷ *Hazarski rečnik* je pisan i objavljen u vrijeme narastajuće političko–nacionalne problemske aktualizacije osamdesetih godina dvadesetog stoljeća u bivšoj Jugoslaviji, koja je

konceptijsku strukturu *Hazarskog rečnika*. To je skoro klasičan primjer hipertekstualnog mozaika “uhvaćenog” u korice knjige koja je i svojevrsan rječnik, primjer koji se direktno suprotstavlja mišljenjima o neminovnoj sukobljenosti hipertekstualnog–elektroničkog i tiskanog–knjiškog.

“Čitalac može koristiti knjigu kako sam nađe za najzgodnije. Jedni će kao u svakom drugom leksikonu tražiti reč ili ime koje ih trenutno zanima, a drugi knjigu mogu shvatiti kao štivo koje treba pročitati celo, od početka do kraja, odjednom, kako bi se stekla ukupna slika [...]. Knjiga se može listati sleva udesno, ili zdesna ulevo ... Tri knjige ovog rečnika – žuta, crvena i zelena mogu se čitati redom koji se korisniku prohtje: najpre ona koja se prva otvori prilikom rasklapanja ovog rečnika ... Hazarski rečnik može se čitati i dijagonalno, da bi se dobio presek kroz sva tri imenika – islamski, hrišćanski i hebrejski [...]”³⁸

Hazarski rečnik je sebi svojstvena otvorena knjiga koja ima odrednice, konkordanse i natuknice kao svete knjige ili ukrštene riječi, a sva imena ili pojmove obilježene nekim od znakova – krstom, polumjesecom, Davidovom zvijezdom ili još nekim znakovima – treba tražiti u odgovarajućem internom rječniku ovog rječnika–knjige da bi se time dobilo potpunije obavještenje o njima. No, svim ovim napomenama i podrobnim uputstvima, Pavić ne želi obeshrabrati čitatelja. Naprotiv, koristeći za njega karakterističnu metaforičku izražajnu maniru, on piše:

“On može (misli se na čitatelja, op. a.) mirne duše da preskoči sve ove uvodne napomene i da čita kao kad jede: čitajući, desnim okom može da se služi kao viljuškom, levim okom kao nožem, a kosti da baca za leđa. Može mu se, doduše desiti da zaluta i da se izgubi među rečima ove knjige [...]. U tom slučaju ne preostaje mu ništa drugo do da krene od sredine na bilo koju stranu, krčeći sopstvenu stazu. Tada će se kretati kroz knjigu kao kroz šumu od znaka do znaka, orenišujući se gledanjem u zvezde, mesec i krst [...], a može je opet preustrojavati i premetati na bezbroj načina kao ‘mađarsku kocku’. Nikakva hronologija ovde neće

prethodila njenom krvavom raspadu. S obzirom na sadržinski, povijesno-religijski karakter te knjige, vrijeme njenog nastajanja, koje koincidira sa zloglasnim Memorandumom Srpske akademije nauka i umjetnosti (suvremena reanimacija srpskih nacionalističkih ideja o svesrpskom ujedinjenju u tzv. “Veliku Srbiju”), te bliskosti samog autora sa tim akademsko–intelektualnim krugovima, Pavićeva knjiga, ali i njen autor, bili su često kritizirani iz te perspektive.

³⁸ Pavić, 1988, 20–21.

biti poštovana ni potrebna. Tako će svaki čitalac sam sklopiti svoju knjigu u celinu [...] i od ovog rečnika dobiti kao od ogledala onoliko koliko u njega bude uložio [...]. Knjiga se, uostalom, ne mora nikad pročitati cela, iz nje se može uzeti pola ili samo deo, i na tome se može ostati [...]. Što se više traži, više se dobija”.³⁹

Prethodni citati se direktno upisuju u hipertekstualni kontekst. Pavić je gradeći *Hazarski rečnik* direktno polazio od pozicije čitatelja i njegove percepcije teksta, stvarajući time pretpostavke za strukturu samoga romana. Na osnovama takve, neposredne interakcije pisac–čitalac i obratno, nastala je klasična forma hiperteksta i to, što je zapravo i najzanimljivije, ne u elektroničkoj, već u tiskanoj verziji. Pritom treba naglasiti da su hipertekstualne mogućnosti u ovoj knjizi, kao i u svakoj drugoj, ograničene koricama, ali to ne umanjuje njen (njihov) hipertekstualni značaj u kvalitativnom smislu. Nije nevažan podatak da su istovremeno izdane dvije verzije ove knjige: muška i ženska, sa minimalnim razlikama u svega sedamnaest redaka umještenih u žuti (židovski) dio rječnika, što je, čini se, imalo za cilj tek doprinijeti stvaranju mistične aure oko ovog djela. Objavljivanjem *Hazarskog rečnika* na CD–ROM–u, omogućeno je i praktično čitanje romana na multilinearan, elektroničko–hipertekstualan način.⁴⁰ Pored mogućnosti da se linearno čita djelo ili da se bira tok radnje sopstvenim izborom, CD–ROM *Hazarskog rečnika* pruža i mogućnosti da čitalelj kompjutoru prepusti automatski slučajaj izbor toka radnje.

Robert Coover, pisac i autor glasovitih tekstova o promjenama i principima književnog stvaranja u sferi multimedijске digitalne tehnologije još iz vremena ranih teorijskih interesa za tekst u domenu kompjutorskog medija,⁴¹ komentirao je pojavu *Hazarskog rečnika* sljedećim riječima:

“Od kada je pobornik i prorok kompjutora Ted Nelson izmislio riječ ‘hipertekst’, da bi skoro prije 25 godina opisao to kompjutorski vođeno – nepovezano pisanje, počeo je siguran, sada već brz priraštaj đaka zainteresiranih za ovaj najnoviji odjeljak lovaca na snove. Sada se piše jedna nova vrsta ‘knjige’ bez korica, interaktivna, podložna proširenju; bez sumnje da ih ovoga trenutka postoji

³⁹ Ibid., 21–22. (Moj kurziv, op. a.).

⁴⁰ Izdanje beogradske izdavačke kuće “Multimedija” s kraja 2001 godine. Pored originala, izdanje sadrži i prijevode na engleski, grčki, hebrejski i turski jezik uz raskošne slikovne ilustracije, odlomke filmskih kadrova, video i audio snimke pisca.

⁴¹ Radi se o danas već klasičnim tekstovima iz domena teorije o hipertekstu, “The End of Books” i “Hyperfiction Novels for the Computer”.

mnoštvo u hiperprostoru; 'Hazarski rečnik' može lako zauzeti svoje mjesto među tim inspirisanim jahačima ...⁴²

Pronicljivo razumijevanje *Hazarskog rečnika* nudi i poznata teoretičarka novih medija Katherine N. Hayles, koja ga čita kao formu onoga što naziva "tjesnom tjeskobom" (*corporeal anxiety*) diskursa, pojašnjavajući to tezom o reakciji postojeće dominantne kulturalne formacije – tiskanog medija na napade nadolazeće i sveopće digitalizacije. Sakupljanje fragmenata priče i ponuđene procese čitanja u Pavićevom romanu, Hayles vidi kao komplementarne sastavljanju tijela mitskog Adama Kadmona, kao pokušaj dosezanja kabalističkog mitskoga Jedinstva:

"Rečnik dakle teži postati fragment mitske totalne Knjige (koja je i mitsko totalno Tijelo) koja će premostiti milenije i predstavljati sve kombinacije svih mogućih naracija."⁴³

U najvećem broju primjera postmodernističke proze sa hipertekstualnim elementima susrećemo princip spiralnog narativnog ispreplitanja toka radnje, kombinovan s ukrštanjem iz više pravaca i polazišnih točki, koncept za čijeg se utemeljivača smatra Allain Robbe-Grillet, rodonačelnik spomenutog *nouveau roman*. U jednom od njegovih poznatijih djela, *Le Voyeur*, susrećemo ovaj prosede, kako kroz samu strukturu romana, tako i na simboličkoj razini – motiv osmice koji se pojavljuje mjestimično, a redovito, cijelim tokom romana. Kao centralni zadatak novog romana, Robbe-Grillet je vidio poticanje ubrzanih promjena bilo kojom spisateljskom tehnikom koja bi oslobađala od mehanizama partikularne interpretacije događanja ili organiziranja događanja na način njihovog opterećenja determiniranim značenjem.⁴⁴ *La Voyeur* nema karakteristike tradicionalnog romana–priče. Na mjestu linearne naracije nalazi se prazan prozni konstrukt, bez cjeline, tek sa fragmentarnim obrisima. Odnosno, umjesto tvrdog uporišta klasičnog romana – naracijskog toka, nailazimo na prisustvo fragmenata skon-

⁴² Coover, 1988, 15.

⁴³ Hayles, 1997, 807. Ona u svom tekstu naglašava mnoge sličnosti između *Hazarskog rečnika* i hiperteksta koji se kroz niz motiva (fragmentarnost, arbitran, o čitatelju ovisan, red/smjerničan čitanja, naglašena prostornost teksta, itd.) provlače i cijelim tokom našeg teksta.

⁴⁴ Robbe-Grillet, 1963. Navedene karakteristike gaje prepoznatljive ambicije tzv. post-strukturalističke lingvistike, umještanja čitatelja u sklop značenja teksta, to jest model onoga što Roland Barthes, u knjizi *S/Z*, smatra perspektivnim i respektivnim principom tekstualne ispisivosti (*scriptible*), koji stoji nasuprot regresivnom i represivnom konceptu tekstualne iščitljivosti (*lisible*).

centriranih oko manjkajućeg jedra cijele priče. Time puko prisustvo u tekstu odnosi prevagu nad unaprijed propisanim značenjem, to jest ono uspostavlja lanac novih značenja. U kontekstu spisateljske forme, koja bi kao takva bila značajna u smislu hipertekstualne organizacije diskursa, često se spominje i Robbe-Grilletov roman *U labirintu* (*Dans le labyrinthe*, 1959). Pisac tu koristi tehniku obrata tako da temeljnom deskripcijom radnje i dešavanja u romanu vodi čitatelja ka zadovoljstvu samo sa ciljem da to zadovoljstvo iznenada, u jednom trenutku preokrene u njegovu suprotnost. Frank Kermode je, zanimajući se za pitanja tzv. narativne poetike, usmjerio svoj istraživački rad upravo prema ovom Robbe-Grilletovom romanu, te kao jedan od zaključaka postavio tezu po kojoj “čitatelju Robbe-Grilleta nije ponuđena jednostavna nadopuna, već promjena ka kreativnom su–djelovanju”.⁴⁵

Za analizu je zanimljiv i primjer knjiške fikcije sa hipertekstualnim elementima – *Zamak ukrštenih sudbina* Itala Calvina. U ovoj se knjizi smjenjuju pripovijesti srednjovjekovnih putnika okupljenih u jednom zamku – prenoćištu, na način prepričavanja njihovih vlastitih sudbina preko odgovarajućih tarot karata, bez pomoći riječi. Pripovjedač niže tarot karte u smjeru željenog kazivanja, cijela priča ostaje neizrečena, skrivena, izvan diskursa, a na prisutnima je da otkriju i time daju interpretacijski smisao priči.

“Zdaj je kvadrat že docela zapolnjen s taroki in zgodbami. Vse karte svežnja ležijo odkrite na mizi. In moje zgodbe ni? Ne morem je prepoznati sredi drugih, tako gosto je bilo njihovo hkratno prepletanje. Vse doslej sem bil tako zaposlen z dešifriranjem vsake posamične zgodbe, da sem v resnici zanemaryl najtehtnejšo posebnost našega načina pripovedovanja, da namreč vsaka pripoved teče drugi pripovedi naproti in medtem ko en družabnik napreduje vzdolž svoje vrste, se drugi z nasprotne strani pomika v obratni smeri, zakaj zgodbe, ki tečejo od leve proti desni ali od spodaj navzgor, je moč brati tudi od desne proti levi ali od zgoraj navzdol in narobe, upoštevaje seveda, da iste karte dostikrat spremenijo pomen, ko se vključijo v nov red, in isti tarok obenem rabi različnim pripovedovalcem, ki začenjajo od štirih ključnih točk.”⁴⁶

Na taj je način otvoren čitav spektar neizrečenih, ali potencijalnih, verzija pripovjedačevog kazivanja. Neizrečene, a moguće verzije priča u Calvinovom romanu, odgovaraju nerealiziranim, a na korištenje ponuđenim, stazama, putanjama ili

⁴⁵ Kermode, 1966, 19.

⁴⁶ Calvino, 1990, 129.

povezicama u hipertekstu i hiperfikciji, dok su slike tarot karata komplementarne modelu hipertekstualne grafike. Isti princip susrećemo i u Pavićevom romanu *Posljednja ljubav u Carigradu*, različite tehnike slaganja tarot karata, njenih različitih kompleta (marseillski, egipćanski ...). Sve karte su izložene po poglavljima, svako poglavlje razlaže jednu kartu, sa uputstvom na kraju knjige kako se postavljaju tarot karte i kako iz njih treba gledati u budućnost.⁴⁷ Prvi knjiški primjer romana sastavljenog od stotinu pedeset neobilježenih stranica, a ponuđenih takođe u maniri tarota, to jest u slobodnoj naracijskoj formi, jeste *Composition No. I*, Marca Saporita, nastao krajem pedesetih godina dvadesetog stoljeća.

Još jedan Calvinov roman, *Ako jedne zimske noći neki putnik*, predstavlja intrigantan primjer nelinearne romaneskne strukture u kojoj se isprepliće deset započetih, a nedovršenih, priča–potencijalnih romana, koje zajedno tvore gustu mrežu (hiper)tekstualnog tkiva sa izborom račvanja u različitim pravcima. To je knjiga niza napetih početaka i otvorenih završetaka. Naslovi pojedinih poglavlja upravo simboliziraju Calvinovu autorsku strategiju u građenju razlomljene naracijske strukture: “U mreži linija koje se prepliću”, “U mreži linija koje se ukrštaju”, “Koja to priča čeka na svoj kraj”. Glas imaginarnog pripovjedača koji nastupa sa određene metaposmatračke pozicije, direktno oslovljava Čitatelja i Čitateljku, ali i Autora, neposredno ih uvlači u tok romana, te čini da njihova izgubljenost, lutanje i beznadežno traganje za logičnim smislom u heterogenoj raspršenosti strukture Calvinovog djela postane jedina tvrda konstanta u romanu. Pritom je knjiga tek medij njihovog susreta, kontakta ili, kako piše Calvino: “hoćeš da kažeš da je knjiga postala oruđe, kanal za komunikaciju, točka ukrštanja? To uopšte nije umanjilo tvoju želju za čitanjem: naprotiv, čak ju je i potaklo.”⁴⁸

Cortázarove *Školice* su, pored svoje romaneskne strukture, koja je klasičan primjer majstorstva tzv. nelinearnog knjiškog pisma, na pojedinim mjestima neposredno, direktno oslovljava u smjeru otvorene ambicije ka stvaranju romana–teksta koji će što prisnije komunicirati sa čitateljem/korisnikom. Poput poziva čitatelju da sam dorekne smisao, da sam traga za njim ... Cortázar te ideje–nagovore “smješta” u diskurs pisca esejista Morelija, neke vrste autorovog alter ega.

Krajnje pedantna Morelijeva zabilješka: “Valjalo bi pokušati roman comique čiji bi tekst uspešno nagovestio druge vrednosti i tako doprineo antropofaniji u koju još verujemo kao u mogućnost. Izgleda da tradicionalni roman ide pogre-

⁴⁷ Pavić, 1996.

⁴⁸ Calvino (Calvino), 2001, 36.

šnim putem stavljajući čitaoca u svoj svet utoliko tešnji ukoliko je pisac bolji [...]. Nasuprot tome, pokušati da se napiše tekst koji neće sputati čitaoca nego će ga pretvoriti u saučesnika tako što će mu ispod konvencionalne radnje ukazivati krišom na druge, egzoteričnije pravce [...].”⁴⁹

Prvi dio knjige (poglavlja 1–56) primjer je tipično linearnog, romanesknog naracijskog toka i to predstavlja ono što Cortázar, u pomalo ironijskim tzv. uputstvima za upotrebu *Školica*, naziva prvom knjigom. “Prva knjiga se čita kao što se knjige obično i čitaju, a završava se poglavljem 56, ispod kojeg tri ljupke zvezdice stoje umesto reči Kraj.”⁵⁰ No, to je samo jedna od mogućih verzija u čitanju *Školica*. Cortázar nudi, i implicitno savjetuje, drugu vrstu čitanja za koju je izradio i tabelu redoslijeda naznačenog na kraju svakog poglavlja. Upravo ovom drugom praksom korištenja teksta dospijevamo u kontakt sa svom strukturalnom složenošću i stilskim bogatstvom što ga *Školice* nude. Drugi dio knjige (poglavlja 57–155), što se naravno, ukoliko slijedimo Cortázarove savjete, gusto isprepliće sa prvim, čine autorova filozofsko–esejistička promišljanja i odgovarajući citati drugih, uglavnom već spomenutog Morelija.

Vrhunac Cortázarovog umijeća izrade nelinearne spisateljske tehnike jest 34. poglavlje (str. 207–212). U njemu su dvije priče međusobno direktno isprepletene (druga se odnosi na prvu kao kritika ili komentar i obratno, prva je podloga za drugu), tako da se isto poglavlje neminovno čita najmanje dvaput, te proizvodi najmanje tri značenja: svake priče pojedinačno i njihovo zajedničko.

I već spomenuta Borgesova priča *Vrt razgranatih staza* čest je i poznat primjer hipertekstualne knjiške strukture koja takođe prikazuje model labirinta u različitim, a potencijalno i paralelnim, vremenskim i prostornim dimenzijama dešavanja radnje.

“Fang (na primer) varuje neko skrivnost; neznaneć potrkna na njegova vrata; Fang sklene, da ga bo ubil. Seveda so mogoće različne rešitve: Fang lahko ubije vsiljivca, vsiljivec lahko ubije Fanga, oba se lahko rešita, oba lahko umreta in tako naprej. V delu Tsui Pena se dogodijo vse rešitve; vsaka je izhodišče novih cepitev. Včasih se poti tega labirinta stekajo; na primer: pridete v to hišo, vendar ste v eni mogoči preteklosti moj sovražnik, v drugi moj prijatelj.”⁵¹

Ta tehnika vremenskog i prostornog ispreplitanja, te njihovog zgušnjavanja u jednu točku, pa potom beskrajnog razvlačenja, standardna je Borgesova književ-

⁴⁹ Kortasar (J. Cortázar), 2001, 410.

⁵⁰ Ibid., 5.

⁵¹ Borges, 1984a, 12.

na manira, karakteristična za razumijevanje fenomena vremena nekih, Borgesu bliskih, filozofa (Hume i Schopenhauer prije svih). Takođe, Borgesovo razumijevanje same forme knjige, može biti zanimljivo u pristupu i promišljanjima hiperteksta:

“Knjiga je nekaj već kot besedna struktura, je dialog, ki ga začne s svojim bralcem. Ta dialog je neskončen, književnost je neizčrpna, in to zaradi zelo preprostega razloga, ker je vsaka knjiga taka. Knjiga ni stvar brez komunikacije: je razmerje, je opora nešteti razmerij.”⁵²

U takvoj knjizi koja inzistira na dijalogu ili, još bolje, polilogu, sa konceptom razbijene linearnosti teksta u prostorno–vremenskom labirintu paralelnih realnih i fiktivnih događanja i mogućih dešavanja, čitatelj se može naći dezorijentiran, bez tvrdog uporišta, što je i jedna od značajnijih karakteristika hiperteksta i njegovog virtualnog prostora zbivanja.

Sredinom osamdesetih godina prošlog stoljeća, hipertekstualni teoretičar i autor hiperfikcije, Stuart Moulthrop, izradio je digitalnu hipertekstualnu verziju ove poznate Borgesove priče koju je skraćeno imenovao *Forking Paths*.⁵³ Još jedno Borgesovo djelo, *Nametljivac*, dobilo je svoj hipertekstualni ekvivalent u vidu istoimene kompjutorske igre (*Intruder*), autorice Natalie Bookchin. Borgesov tekst je prikazan na ekranu u pokretnoj formi, a korisnici imaju mogućnost “uro-niti” u njega, hvatati i zaustavljati riječi.⁵⁴

Pored *Vrta razgranatih staza*, priče koja se već standardno pojavljuje unutar teorije o hipertekstu u kontekstu paralele sa postmodernističkom prozom, još jedna Borgesova priča, *Knjiga od pijeska*, zaslužuje pažnju na ovom mjestu. Ta priča, koja može biti prepoznata kao paradigmatičan primjer Borgesovog “magičnog realizma”, pripovijeda o susretu strastvenog bibliomana, dugogodišnjeg sakupljača antikvitetnih starih knjiga, koji je postavljen u ulogu pripovjedača priče, sa jednim putujućim trgovcem knjigama, prodavačem biblija. Nakon kratkog uvodnog dijaloga, akviziter nudi bibliomanu jednu neobičnu knjigu, naslovljenu *Holy Writ*, čemu je još pridodano ime mjesta Bombay. Pripovjedačevu pažnju privlači

⁵² Ibid., 150.

⁵³ Iscrpan prikaz komparativnih čitanja Borgesovog originala i Moulthropove verzije ove priče, izrađen preko primjera studentskih vježbi na New York University, izvela je Jane Douglas. Detaljnije Douglas, 2000, 73–83.

⁵⁴ <http://calarts.edu/~bookchin/intruder> Nešto više o ovom i sličnim projektima u tekstu Janeza Strehovca. Strehovec, 2002.

nesvakidašnji tip označavanja stranica, nelinearan numerički red, recimo lijeva strana označena brojkom 40510, a sljedeća desna sa 999, čemu slijedi stranica sa osam brojeva, zatim arapski brojevi u gornjem uglu stanica, te male ilustracije, kao da su nacrtane dječijom rukom ... Prodavač predlaže pripovjedaču da pokuša pronaći prvu stranicu knjige, što mu nikako ne uspijeva, a potom i zadnju, što dovodi do jednakog neuspjeha. Između korica i njegovih prstiju se neprestano umeću drugi listovi, “kakor da rastejo iz knjige”. Prodavač mu govori da se njegova knjiga zove knjiga od pijeska, jer “knjiga in pesek nimata ne začetka ne konca”.⁵⁵ Akviziter mu još pojašnjava da je broj stranica te knjige zapravo beskonačan. “Nobena ni prva, nobena ni zadnja.”⁵⁶ Pripovjedač odlučuje da otkupi knjigu, što je predstavljalo početak njegove more, opsjednutosti tom demonskom knjigom. Na kraju odlučuje da knjigu kriomice odloži na jednu od policia u vlažnom podrumu Nacionalne biblioteke.

Iz ove priče postaje očigledno da je Borgesova vizija mogućnosti postojanja takve “beskonačne” knjige, knjige bez početka i kraja, jeziva i pesimistična. Sama spoznaja da je jedino moguće čitanje, jedini mogući kontakt sa tom knjigom nasumično, nepredvidljivo i haotično otvaranje i zatvaranje uvijek novih stranica, bez reda i pravila (“surfanje” na današnjoj Mreži, suvremenoj elektroničkoj knjizi?), Borgesa dovodi do zaključka o opasnosti koja prijeti čovjekovom razumu ukoliko bi se našao u kontaktu sa takvom knjigom.

ZAKLJUČAK

Obrađeni primjeri nam jasno ukazuju na činjenicu da u sklopu tzv. postmodernističke proze dvadesetog stoljeća susrećemo cijelu paletu uradaka koji umjesto konačnog, singularnog epiloga u djelu,⁵⁷ nude partikularne, multiplativne i nejednoznačno definirane verzije završetaka priče. Time ova djela prekidaju sa tradicijom klasične tekstualne naracije u linearnoj pripovjedačkoj maniri. Hiperfikcija, vidjeli smo to kroz obrađene primjere, u ključnom potpomognuta suvremenom digitalnom kompjutorskom tehnologijom, ide još i korak dalje od postmodernističke proze. Ona ne samo da nudi obilje mogućih tekstualnih rješenja–epi-

⁵⁵ Borges, 1984b, 134.

⁵⁶ Ibid., 135.

⁵⁷ Pod pojmom konačnog, singularnog epiloga u djelu, razumijemo ono što Barbara Herrnstein-Smith naziva “konvencionalnim narativnim završetkom [...] strukturom djela koja je dinamična i ujedno cjelovita”. Herrnstein-Smith, 1987, 36.

loga, već i zahtjeva određenu vrstu čitateljevog senzibiliteta, njegovog/njenog internog i intimnog kriterija potrebnog za okončanje priče. Naime, prilikom čitanja hiperfikcije, naročito one kompleksnijeg tipa, poput Joyceovih i Moulthropovih radova, postaje teško, gotovo nemoguće da čitatelj simultano prati i kroz svoju svijest u koherentnu cjelinu sklapa sva moguća dešavanja i potencijalne modele hipertekstualne priče koju ima na ekranu ispred sebe. Iz tog razloga, čitateljev vlastiti kriterij, bilo da je to njegovo/njeno zasićenje lutanjem kroz priče, bilo da je to odabir finalne verzije koja mu/joj kao rješenje najviše odgovara, postaje temeljni model za okončanje hiperfiksijskog djela, a ne autorov konačni izbor.

Hipertekstualno čitanje preferira interes za fragmentarne tekstualne odlomke, a ne holističan pristup tekstualnoj cjelini. Samim tim pretpostavlja čitatelja sa interesom za partikularne tekstualne dijelove, a ne konzumenta sa izraženom tendencijom prema makrodistanci u odnosu na tekstualno djelo. Čitatelj hiperfikcije je istraživač pojedinačnih, mikrocjelina (hiper)teksta. Time čitanje hiperteksta i hiperfikcije predstavlja vrstu otkrivanja, čitanja kao istraživanja ili tek čitanja radi čitanja, a ne proces iščekivanja kraja, zaključka ili epiloga priče. Riječima Jay D. Boltera, “uopće nema priče; postoje samo čitanja [...]. Priča je zbir svih tih čitanja [...]. Svako čitanje je drugi obrat unutar univerzuma putanja postavljenih od strane autora.”⁵⁸ Očito da je centralni problemski motiv za ovakva proučavanja odnos između narativne strukture djela i samog iskustva čitanja.

BIBLIOGRAFIJA

- Bolter, J. D. (1991): *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*, Lawrence Erlbaum and Associates, Hillsdale.
- Borges, J. L. (1984a): “Vrt s potmi, ki se cepijo”, u: *Izmišljije*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 5–15.
- Borges, J. L. (1984b): “Knjiga iz peska”, u: *Izmišljije*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 133–137.
- Calvino, I. (1990): *Grad prekrizanih usod*, Mladinska knjiga, Ljubljana.
- Coover, R. (1988): “He Thinks the Way We Dream”, *The New York Times Book Review*, November 20, 15.
- Coover, R. (1992): “The End of Books”, *New York Times Book Review*, June 21, 23–25.

⁵⁸ Bolter, 1991, 124–125.

- Coover, R. (1993): "Hyperfiction: Novels for the Computer", *New York Times Book Review*, August 29, 8–12.
- Debeljak, A. (1988): "Prolegomena za amriško metafikcijo", u: Debeljak, A., ur., *Ameriška metafikcija /Barth, Barthelme, Coover, Pynchon/*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 219–234.
- Douglas, J. Y. (1994): "How Do I Stop This Thing?: Closure and Indeterminacy in Interactive Narratives", u: Landow, G. P., ur., *Hyper/Text/Theory*, Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 159–188.
- Douglas, J. Y. (2000): *The End of Books—Or Books without End? Reading Interactive Narratives*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Fairclough, N. (1995): *Critical Discourse Analysis*, Longman, London.
- Foucault, M. (2001): *Arheologija vednosti*, Studia Humanitatis, Ljubljana.
- Genette, G. (1980): *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Cornell University Press, Ithaca.
- Hassan, I. (1975): *Paracriticisms*, University of Illinois Press, Chicago.
- Hayles, K. N. (1997): "Corporeal Anxiety in Dictionary of the Khazars: What books talk about in the late age of print when they talk about losing their bodies", *Modern Fiction Studies* 43/3, 800–820.
- Herrnstein-Smith, B. (1987): *Poetic Closure: A Study of How Poems End*, University of Chicago Press, Chicago.
- Joyce, M. (1990): *Afternoon. A Story*, Eastgate Systems, Cambridge.
- Joyce, M. (1995): *Of Two Minds: Hypertext Pedagogy and Poetics*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Kalvino, I. [Calvino, I.] (2001): *Ako jedne zimske noći neki putnik*, Plato, Beograd.
- Kermode, F. (1966): *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Narrative Fiction*, Oxford University Press, New York.
- Kortasar, H. [Cortázar, J.] (2001): *Školice*, No limit books, Beograd.
- Kroker, A., Weinstein, M. (1994): "The Hyper – Texted Body, Or Nietzsche Gets A Modem", u: *Data Trash: The Theory of the Virtual Class*, St. Martin's Press, New York. http://www.ctheory.net/text_file.asp?pick=144
- Landow, G. P. (1992): *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore & London.
- Landow, G. P., ur. (1994): *Hyper/Text/Theory*, Johns Hopkins University Press, Baltimore & London.
- Lash, S. (1993): *Sociologija postmodernizma*, ZPS, Ljubljana.

- Liestol, G. (1994): "Wittgenstein, Genette, and the Reader's Narrative in Hypertext", u: Landow, G. P., ur., *Hyper/Text/Theory*, Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 87–120.
- Moulthrop, S. (1991): *Victory Garden*, Cambridge, Mass, Eastgate Systems.
- Pavić, M. (1988): *Hazarski rečnik*, Prosveta, Beograd.
- Pavić, M. (1996): *Poslednja ljubav u Carigradu*, Draganić, Beograd.
- Pavić, M. (1998): *Stakleni puž, priče sa Interneta*, Dereta, Biblioteka Internet, Beograd.
- Robbe-Grillet, A. (1963): "Pour un nouveau roman", Éditions de Minuit, Paris.
- Serex, P. (1988): "Le livre du XXIe siècle ...", 24 *HEURES*, March 31, 49.
- Strehovec, J. (2002): "Branje s pomoćjo računalniške miške. Internetski literarni objekti in vprašanja njihove teorije", *Dialogi* 5/6, 41–50.
- Winkler, H. (1997): *Docuverse. Zur Medientheorie der Computer*, Boer Verlag, München.
- Yankelovich, N., Meyrowitz, N., Dam, A. van (1985): "Reading and Writing the Electronic Book", *IEEE* 18, October, 15–30.

ZAKONSKO ŽIVLJENJE
ANTIČNIH ŽENSK

MAJA SUNČIČ¹

V postelji s sovražnico

Izvleček: V članku je analizirana povezava med antično žensko in njeno zakonsko posteljo ter postavljeno vprašanje, ali grški imaginarij sploh pozna idejo srečnega zakona. Travmatizirana tragična junakinja na srečo ali ljubezen v postelji in zakonu ni mogla upati, saj je celo idealni zakonski par Alkestida in Admet predstavljen skozi negativ, odsotnost enega izmed zakoncev. Postelja junakinjam rabi kot orodje za odhod, za simbolno razvezo nesrečnega zakona, ki jo bodisi kot Medeja zažgejo ali pa kot Alkestida, Dejanjera in druge zapustijo s tragično izbiro smrti. Penelopa propada ob prazni postelji, medtem ko tragične junakinje morda sploh niso tragične, ko se odločijo, da bodo raje umrle in nikoli več spale v svoji postelji.

Ključne besede: antične ženske, mitologija, grška tragedija, zakonski odnosi, položaj žensk

UDK 293:173 396:94(3)

In Bed with the Enemy

Abstract: The article analyses the implicit link between the woman in antiquity and her marital bed, questioning the very existence of a "happy marriage" in the Greek imaginary. The traumatised tragic heroine cannot hope for happiness or even love in bed and marriage: indeed, even the so-called "ideal" marriage of Alcestis and Admetus is represented by the negative, the absence of one spouse. The bed presents a means of escape for the heroines, a symbolic dissolution of an unhappy marriage: Medea torches her bed, while Alcestis, Deianeira and others abandon theirs by choosing a tragic death. While Penelope languishes in an empty bed, tragic heroines may thus not be tragic at all in their decision to die and never sleep in theirs again.

Key words: ancient women, mythology, Greek tragedy, marital relationship, status of women

¹Dr. Maja Sunčič je raziskovalka na Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteti za podiplomski humanistični študij, v Ljubljani. E-naslov: maja@ish.si.

“Toda ženske,
ve mislite, da dober zakon vse je,
če pa je kaj narobe v postelji,
najljubše in najboljše vam je mrzko.”

Evipid, *Medeja*

V grškem imaginariju je postelja hkrati predmet in ideja, s čimer lahko rekonstruiramo pomembne determinante vsakdanjega življenja antične ženske. Kot je Homer postuliral v *Odiseji*, je ženska postelja znak in ima znak, zato je eno z žensko, ki spi v njej. Postelje antičnih žensk so mnogoznačne, saj se pomen postelje znaka v daljšem časovnem obdobju spreminja, vendar povezuje odseva imaginarij, v katerem ženska seksualnost figurira kot nevarnost za moške.

Povezavo med posteljo in žensko identiteto si bomo ogledali na primerih iz Homerjeve *Odiseje* in iz tragedij *Alkestida*, *Medeja*, *Ifigenija v Avlidi* in *Trahinke*. Opazovali bomo oblikovanje simbolike postelje in njene povezave z ustanovo zakonske zveze. Zakonska zveza je predstavljena kot problematično polje stikanja moške (javne) in ženske (zasebne) sfere. Postelja pomeni točko srečanja med spoloma in prostorsko dihotomijo: moški zaradi reprodukcije vstopa v zasebno sfero, ženska pa zaradi materinstva izstopa iz zasebne v javno sfero. Čeprav postelja stoji v notranjosti, se njena funkcija preslikava navzven ravno zaradi problematike nedelovanja odnosov med zakoncema. Postelja pomeni nevalgično točko, ki uteleša različne vidike nefunkcionalnega odnosa med zakoncema. Ženska in njena postelja je obenem domač, vendar tuj teritorij, bojno polje znotraj hiše, ki ga moški, vajen odprte vojne v zunanjem svetu, ne pozna dovolj dobro. Rešitev sporov v spalnici in postelji oba spola iščeta na svoj način, vendar neuspešno. Šele kasnejše spremembe in vpeljava idej o vzajemnosti med zakoncema prinesejo drugačno podobo postelje, ki je bistveno manj nevarna.²

Grške tragedije nam kažejo, da ženska z napačno “uporabo” postelje ni ogrožala zgolj moškega, ampak tudi samo sebe, zato je ravno postelja pogosto mesto in orodje uboja soprog. Predvsem mitološke junakinje so po postelji povezane s široko simbolno mrežo mitoloških postelj, ki odsevajo ključne grške ideje o zakonski zvezi in vlogi postelje za njeno (ne)delovanje. Postelja pa ni pomembna samo za žensko identiteto, ampak je ključna tudi za moško suverenost in “status”

² Glej tukaj “Plutarhovi napotki za srečen zakon”, 117–145.

moža, saj ženina zvestoba postelji pomeni zvestobo možu, njuni zakonski postelji, s čimer se mu podeljuje suverenost, ki jo z njeno nezvestobo izgubi.

Pri tragičnih junakinjah je razpravo o povezavi med posteljo in žensko identiteto treba umestiti v kontekst spolne razlike. Postelja pomeni žensko bojno polje: "dobra" postelja ubija samo žene (npr. Alkestida), medtem ko "slaba" postelja (npr. Medeja, Klitajmestra) pogublja moške in tudi žene. Ženska je predstavljena kot tujka in sovražnica, ki spi v domači postelji s svojim možem, vendar kljub integraciji ostaja *outsider*. Tragičnost ženske postelje tako ostaja zavita v tančico skrivnosti, moško ležanje v sovražni ženski postelji pa v grškem imaginariju pomeni neizbežno zlo.

POSTELJA IN ŽENSKA

V antiki je postelja simbolizirala zakonsko zvezo in soprogo, zato je utelešala iluzijo ideologije, ki se je materializirala v predmetu iz vsakdanjega življenja. Postelja je bila preizkusni kamen ženske kreposti, kos pahištva v osrčju ojkosa, v ženskih prostorih, delu hiše, v katerem je prebivala soproga, zato so to bili prostori z "omejenim dostopom". Glede na njeno nepremičnost in centralno pozicijo v hiši lahko posteljo primerjamo tudi s Hestijo:³ soproga je bila čuvajka domačega ognjišča, h kateremu se je s poroko integrirala. Žena je bila v grškem imaginariju povezana z idejo nepremičnine, zato je njeno identiteto utelešala postelja,⁴ ki je nihče ne more in ne sme premakniti. Postelja pomeni otipljivo vez, materializacijo simbolnega, ki veže junaka s svetom drugih junakov in ga vpenja v simbolno mrežo dobrih in slabih soprogo ter njihovih postelj.

Da bi ugotovili neločljivo povezavo ženske in postelje v arhaičnem in klasičnem obdobju, ki se kasneje postopno izgubi, si bomo ogledali izraze za posteljo, ki pogosto označujejo ženo, nevesto, zakonsko posteljo. Na podoben način, kot so sklepali in utrjevali gostinsko prijateljstvo s kroženjem daril, bomo slednje lahko razbrali tudi iz enačenja postelje z zakonsko ženo in zakonsko zvezo. Da vemo, kdo je naš prijatelj, se spomnimo darila, ki smo ga prejeli od njega in s tem dobili materialni "dokaz" prijateljstva (zato Diomed in Glavk zamenjata bojno opremo). Gre za znak, *symbolon*, ponavadi na pol razlomljen prstan, pri čemer ima

³ Evripid, *Alkestida* 162. Vernant, 1988, 187; Katz, 1991, 180; Gernet, 1982.

⁴ Scheid, 1994, 103: poročna darila so del "ležečega", tj. nepremičnega, bogastva (iz *keimai*, ležim) in so v *thamos*, zakonski spalnici v notranjosti hiše, kjer je tudi (zakonska) postelja. Ženska je povezana z idejo nepremičnega, tistega, ki "leži" in je nepremično kot postelja. Homer, *Iliada* 6.47; 23.618; *Odiseja* 1.312 ss.; 21.9.

vsak gostinski prijatelj polovico, ki omogoča prepoznavanje.⁵ Tako si tudi zakonske zveze in soproge ni bilo mogoče predstavljati brez ključnega predmeta, ki uteleša zakon – postelje. Ko se Odisej po dvajsetletni odsotnosti vrne na Itako, ga Penelopa prepozna kot svojega moža šele takrat, ko opiše njun skupni “znak” – zakonsko posteljo –, saj je postelja znak in tudi nosi znak, ki ga lahko prebereta in razpoznata samo zakonca.

Pri Homerju in v tragediji, še posebej pri Evripidu, najdemo veliko različnih besed za posteljo. Najsplošnejši in najpogostejši izraz za posteljo in obenem zakonsko spalnico je *thalamos*. Beseda ima široko semantično polje in med drugim pomeni v grščini ležišče, skrivališče, grob,⁶ pare,⁷ spalnico, žensko sobo, zakon (*topos tou gamou*, mesto zakonske zveze), zakladnico (v njej je ženska, *agalma* – predmet visoke simbolne vrednosti). Gre za notranji prostor, ki ga obdajajo druge zgradbe (nasprotje *megaron*, velike sobe, (moške) dvorane, *doma*, hiše, doma), žensko stanovanje, notranji del hiše kot *mykhos* (skrivališče, zatočišče),⁸ spalnico ali pa posebno sobo v tem delu hiše, nevestino sobo.⁹ Ko se moški poroči z žensko, ji da ključ “zakladnice”,¹⁰ saj ima ženska funkcijo upravljanja moške lastnine, ko se ukvarja z gospodarjenjem znotraj ojkosa.¹¹

Pogosta in splošna beseda za posteljo je tudi *lekhos*, ki pomeni ležišče, posteljo, zakonsko posteljo in pare. V tukaj obravnavanih primerih je velikokrat uporabljena v pomenu zakonske žene, soproge, saj je *lekhos*, kot pravi Victoria Wohl,¹² obenem žena, zakonska zveza in postelja, simbol surovine za reproduktivno obilje. V tem kontekstu lahko preberemo tudi Jazonove besede Medeji, saj je njena postelja izgubila vso vrednost zanj:

“Te grize, da hlepim po novi ženi,
ker tvoje postelje (*lekhos*) sem naveličan?”¹³

⁵ Benveniste, 1969, 341.

⁶ Evripid, *Priprošnjice* 98o.

⁷ Evripid, *Helena* 1261.

⁸ Homer, *Odiseja* 23.41 ss.: med pobjem snubcev se ženske zatečejo v svoje prostore, *mykho thalamon*.

⁹ Homer, *Odiseja* 6.7; *Iliada* 18.492; Pindar, 2. *pitijska* 6o.

¹⁰ Ajshil, *Agamemnon* 609–610: ženska kot gospodarica ključev zakladnice; Ajshil, *Evmenide* 827–828: devica, ki ima isto pravico. Vernant, 1988, 183–185.

¹¹ Ksenofont, *Gospodarjenje* 7.20–21, 25, 35–36, 39.

¹² Wohl, 1998, 34.

¹³ Evripid, *Medeja* 555–556. Prev. M. Marinčič.

Medeja njegovo koristoljubje zavrne, saj si Jazon izbira postelje le glede na trenutno korist, in svojo posteljo izenači z izgubljenim statusom zakonske žene:

“Ni to, le sram te je bilo ob misli,
da bi do smrti imel barbarsko ženo (*barbaron lekhos*).”¹⁴

Barbaron lekhos je dobesedno barbarska (zakonska) postelja,¹⁵ torej žena, Medeja Negrkinja.

Beseda *lektron* pomeni ležišče, posteljo in hkrati ljubezen, poroko, ženo, zakon. Helena v istoimenski Evripidovi drami kot priprošnjica prosi pred grobom Proteja, naj obvaruje njen zakon (*lekhe*) z Menelajem.¹⁶ Menelaj pa od Protejevega groba zahteva, naj mu Teonoa vrne soprogo oz. posteljo (*lekhe*), ki jo ima kralj Teoklimen v seksualnem ujetništvu.¹⁷ Grško kulturno superiornost in upravičenost trojanske vojne Agamemnon argumentira z dejstvom, da Grki drugače kot barbari ne dopuščajo, da bi si njihove postelje, torej zakonske žene, prisvajali drugi moški:

“Storimo vse, kar moreš ti in jaz,
da bo svobodna, da barbari Grkom
ne bodo s silo ugrabljali žena (*lektra*)!”¹⁸

Samostalnik *demnion*¹⁹ pomeni postelja, oder, oblika v množini *demnia* pomeni posteljno ogrodje, žimnico.

Samostalnik *koite*²⁰ pomeni ležanje (spanje, počitek) in ležišče, postelja, zakonska postelja, zakon, hkrati pa lahko zaznamuje tudi posteljni okvir.

Samostalnik *eune* zaznamuje posteljo, posteljnino, posteljno pokrivalo (različno od *lekhos*), zakonsko posteljo, zadnjo posteljo – grob. Beseda *klisia*²¹ pomeni šotor, koč, koliba, naslanjač, ležišče, postelja.

Kot bomo videli iz primerov, postelja ni samo postelja, ampak je za analizo imaginarija antičnih žensk tako pomembna, ker je žen(sk)a pogosto izenačena s

¹⁴ Evripid, *Medeja* 591–592. Prev. M. Marinčič.

¹⁵ Tako prevaja tudi Blondell, glej Blondell idr., 1999, 187.

¹⁶ Evripid, *Helena* 65.

¹⁷ Evripid, *Helena* 974.

¹⁸ Evripid, *Ifigenija v Avli* 1273–1275. Prev. K. Gantar.

¹⁹ Evripid, *Alkestida* 183, 186.

²⁰ Evripid, *Alkestida* 186.

²¹ Evripid, *Alkestida* 994.

posteljo. Agamemnon v *Ifigeniji v Avlidi* pravi Menelaju, da je zmešan, ker si želi nazaj slabo soprogo oziroma slabo posteljo, ki se je že znebil. Agamemnon se na Heleno referira kot na predmet, ki označuje zakonsko zvezo in s tem status zakonske žene:

“Bolj nor si ti: si slabe žene (*kakon lekhos*) se znebil in si jo želiš nazaj. Raje srečen bogu hvalo poj.”²²

Kakon lekhos v verzu 389 pomeni slabo posteljo, v tem primeru seveda slabo ženo Heleno, ki je moža Menelaja prevarala in pobegnila z gostinskim prijateljem Parisom v Trojo.

Druga nesojena “zakonska postelja” v isti drami je Agamemnonova in Klitajmestrina hči Ifigenija. Ahil hoče zaščititi svoje pravice bodočega soproga, ko se upira žrtvovanju Ifigenije, češ da njegove bodoče postelje oziroma neveste ne smejo ubiti: “Da ne dam ubiti svoje zaročenke (*eunen*)!”²³ Ahil Ifigenije ne imenuje nevesta, soproga ali po imenu, ampak jo enači s posteljo, ki uteleša pojem zakonske zveze in neveste.

Koncept zakonske žene je v grški kulturi neločljivo povezan s posteljo tudi besedotvorno. Za razpravo o povezavi postelje z institucijo zakona in žensko identiteto so pomembne izpeljanke *synkoitis*, *akoitis* in *alokhos*, vse tri s pomenom “soproga”, “zakonska žena”. Iz *lokhos* je sestavljen *alokhos*, soproga, zakonska žena, tista, ki si z možem deli posteljo ali ležišče, *lekhos*, tista, ki je vezana na možovo posteljo.²⁴ Postelja je povezana tudi z Artemido, kar lahko razberemo iz vzdevka *Lokhia*, tista, ki pomaga pri porodu (v postelji).²⁵ Podobno kot *alokhos*, zakonska žena, ki je izpeljana iz *lokhos*, je tudi *synkoitis* izpeljana iz izraza za posteljo.

Med besedami, ki povezujejo posteljo in žensko v tukaj obravnavanih primerih naj omenimo tudi *nymphieion*, ki pomeni zakonsko spalnico oziroma spalnico za mladoporocenca in je izpeljana iz besede *nymphie*, nevesta, mlada žena.

DOBRE IN SLABE POSTELJE

Simboliko postelje vpelje Homer v *Odiseji*, kjer predstavi posteljo kot izjemen obrtniški izdelek, poln simbolnih pomenov. Postelja ima pomembno vlogo pri

²² Evripid, *Ifigenija v Avlidi* 389–390. Prev. K. Gantar.

²³ Evripid, *Ifigenija v Avlidi* 1355. Prev. K. Gantar.

²⁴ Loraux, 1989, 32; tako tudi Vernant, 1974a, 65.

²⁵ Loraux, 1989, 37–38.

Odisejevem povratku, saj se šele po postelji ponovno vzpostavi njegova suverenost, ko ga Penelopa po "znaku" na postelji prepozna kot Odiseja, svojega soproga in kralja Itake.²⁶ Skrivnost Penelopinega življenja z Odisejem je simbolizirana v njuni postelji, zato je Odisej odvisen od Penelope, da obvaruje in zaščiti notranji znak kontinuitete družine.²⁷ Ker je soproga predstavljala moževe vrline, ki so utelešene v zakonski postelji, je postelja simbol moči.²⁸ Postelja pomeni "talisman moči",²⁹ tako kot tudi dobra žena Penelopa, *sophron gyne*, pomeni talisman. Odisejeva in Penelopina postelja je znak in ima znak, ki je intimen in ga pozna samo zakonca.

Preden "spita" v zakonski postelji, Odisej in Penelopa preizkušata drug drugega. Preizkušnja je obojestranska, saj tudi Odisej Penelopo preizkuša s posteljo, nepremaknjena postelja pa mu pomeni Penelopino zvestobo, medtem ko ga Penelopa prepozna kot svojega soproga šele, ko natančno opiše "skrivnost" njune postelje:

"Kdo je prestavil mi posteljo (*lekhos*) mojo? Teško bi to zmožel, tudi ko bil bi veščak; samo če prišel bi kdo višjih, ta bi jo kajpak lahko po volji prenesel na drug kraj; mož umrljivih nihče, pa naj bi bil še tako močen, ne bi premaknil je z mesta, ker postelja (*en lekhei*) moja umetna, to ti je čudežna stvar: in sam sem jo stesal, nihče drug. Rasla na sredi dvorišča nekoč je senčnata oljka, krepko in bujno drevo, ko slop bilo ji je deblo. Tu krog nje sem zidal si sobo (*thalamon*) in tudi dozidal, vso iz rezanih kamnov, a nanjo poveznil sem streho, vrata ji vdelal čvrsta, okviru na tesno priležna. Potlej šele obsekal vejevje sem senčnati oljki, deblo odrezal pri tleh, a panj obtesal sem z bradljo, snažno in z veščo roko, natanko po vrvi merilni, zgladil ga v posteljni ploh, z moznikarjem zvrtil moznice. S plohom začeni sem tesal si pograd (*lekhos*) in tudi dotesal; z zlatom okrasil nato, s kostjo sem ga slonovo, srebrom,

²⁶ Vernant, 1974a, 77, 81. Glej tudi Frontisi-Ducroux, Vernant, 1997.

²⁷ Homer, *Odiseja*. 23.184–204; Foley, 1984, 68.

²⁸ Vernant, 1974a, 77.

²⁹ Zeitlin, 1996, 20.

s pasom stranici prepel, škrlatnim, iz kože volovske.
Toliko, žena, povem ti v dokaz! Ne vem pa, seveda,
jeli trdo še stoji in že nekdo ga nemara
vtem prestavil drugim, ko spodrezal je oljčni parobek.”³⁰

Penelopa Odiseja sprejme v posteljo in mu s tem da suverenost kljub temu, da ji on v vseh teh letih ni bil zvest, ampak je bil ujetnik ženske strasti³¹ in ji pove o Kirki in Kalipso. Ker je nepremičnost postelje izenačena z žensko zvestobo, je za Odisejev in Penelopin zakon ter Odisejevo suverenost ključna Penelopina in sploh ne Odisejeva zvestoba njuni zakonski postelji. Kar se tiče zvestobe postelji, je v antiki veljala spolna asimetrija, ki je bila v prid moškim: za ženo je veljala absolutna prepoved pred- in izvenzakonskih spolnih odnosov, medtem ko so moški imeli tako ženske kot moške spolne partnerje. Antične ženske naj ne bi nasprotovale zvezam z drugimi ženskami, če so bilečasne in niso ogrozile njihovega položaja zakonske žene.³² Zato tragične junakinje pogosto ravnajo povsem nasprotju od pričakovanega, ko se obnašajo kot moški in od svojih moških zahtevajo recipročnost v zvestobi do postelje ter s tem vzpostavljajo tragični paradoks (glej spodaj).

Grki so soprogino krepost (*arete*) dojemali kot vrlino moškega, ne ženske same na sebi (individualna odločitev za dobro ali zlo, za vrlino ali negativne lastnosti). Penelopa ni dobra, ker sta ji dobrot in razum inherentna, ampak je dobra zato, ker ima takšnega moža, ta pa je lahko vesel, da ima soprogo visoke vrednosti, ki tudi njemu samemu povečuje vrednost:

“Blagor ti, sine Laertov, lokavi zvijačnik Odisej!
Ženo (*akoitin*) imaš, prav res, navdano z veliko krepostjo!
Kakšna brezgrajna vrlost bila je v Penelope duši,
hčerke Ikaria kneza! Kako je hranila zvestobo
svoje mladosti možu! Zato bo slave nje večna!
Pesem prijetno ljudem bodo dali nesmrtni bogovi,
hvala (*kleos*) zvenela iz nje bo kreposti Penelope umne.”³³

³⁰ Homer, *Odiseja* 23.184–204. Prev. A. Sovrè.

³¹ Homer, *Odiseja* 5.153–155.

³² Lefkowitz, 1983, 34; Pomeroy, 1975, 90; MacDowell, 1978, 88.

³³ Homer, *Odiseja* 24.192–198. Prev. A. Sovrè. Negativni primer je Klitajmestra, *Odiseja*, 24.199–202, glej spodaj.

Dvournost grškega imaginarija se kaže tudi v tem, da slaba soproga ne pomeni slabega moža, ampak je slaba sama, medtem ko si moški prisvoji samo ženine pozitivne lastnosti. Kljub temu da se moški ni poistovetil z lastnostmi slabih soproog, pa ga je slaba žena ravno tako zaznamovala in ga gnala v pogubo (Agamemnon). Čeprav je Klitajmestra pri Homerju predstavljena kot najslabša med soproogami, jo Evripid v *Ifigeniji v Avlidi* predstavi kot zvesto, preudarno in spolno vzdržno ženo, *sophron gyne*,³⁴ čeprav ji je Agamemnon ubil soproga, dojenčka in jo prisilil v poroko. Kljub zvestobi zakonski postelji se Klitajmestra ne more izogniti še enemu udarcu usode, žrtvovanju hčere Ifigenije zaradi Helene, ki je svojo posteljo izdala:

“Ne pa,
da jaz otroka izgubljam, zvesta žena (*sozousa lektron*)
prešuštnici pa v Šparti na varnem
odrašča hči in sama uživa srečo”³⁵

Sozousa lektron v verz 1203 bi dobesedno prebrali “jaz, ki sem bila zvesta zakonski postelji”, kar seveda pomeni, da je bila zvesta žena. V tem primeru zvestoba postelji pomeni zvestobo moškemu, torej je delno moški (podobno kot v Odisejevem “posteljnem” preizkusu), soprog, izenačen s posteljo: ko je ženska zvesta postelji, je zvesta svojemu možu in njuni zakonski zvezi.

Homer jo predstavi povsem drugače, saj je Klitajmestra zaradi ljubimca in umora nezvestega moža, ki je žrtvoval lastno hči, najslabša med ženami, zaradi nje pa se poraja tudi nezaupanje v značaj drugih soproog:

“Ni ko Tindarea hči zagrešila grozotnega dela,
druga zakonskega ubila! O ti bo pesem odurna
pela prihodnjim rodovom in slab pripravila sloves
nežnemu spolu žena, celo plemenitim in dobrim.”³⁶

³⁴ Evripid, *Ifigenija v Avlidi* 1157–1165: “Ko sem se s tabo zbotala, priznaj, / bila sem hiši in tebi vzorna žena (*gyne*), / v ljubezni vdana, tvojo ti družino / množila, da vesel si odhajal zdoma / in srečen zmerom spet domov se vračal. / Le redko kdo ima srečo, da ujame / si takšno ženo; prej si ujameš slabo. / Rodila sem ti fantka poleg treh / deklet: njih eno mi boš zdaj ukradel.” Prev. K. Gantar.

³⁵ Evripid, *Ifigenija v Avlidi* 1202–1205. Prev. K. Gantar.

³⁶ Homer, *Odiseja* 24.199–203. Prev. A. Sovrè.

Klitajmestra je slaba, ker je izdala svojo posteljo, saj je spolna asimetrija pome nila, da ženske nimajo pravic, da v nesreči ali iz maščevanja v svojo posteljo sprej mejo drugega moškega. Lik Klitajmestre uteleša paranojo grškega moškega, da ga bo sproga, ki jo je odrinil na rob in z njo ravnal kot s predmetom, ubila v postelji.

VOJNA V POSTELJI

Razpravo o antičnih ženskah in njihovih posteljah je treba umestiti v kontekst spolne razlike, zato je Vernant³⁷ razliko med moško in žensko spolno vlogo v antični Grčiji definiral z institucijama zakonske zveze in vojne: kar je za moškega vojna, je za žensko zakonska zveza. Nicole Loraux³⁸ razvije par zakonska zveza – vojna in postulira par postelja – vojna: kar je za moškega vojna, je za žensko postelja. Tako kot je za moškega bojno polje mesto preizkušnje moštosti in mesto pridobivanja slave, je za žensko postelja ravno tako mesto preizkušnje ženskosti (zakonska zveza, reprodukcija) in mesto pridobivanja slave (spolna vzdržnost, smrt v postelji).

Par postelja – vojna, katerega različne stopnje intenzivnosti in pogubnosti lahko preberemo v tukaj izbranih primerih, se v tragediji združuje z idejo tragičnega paradoksa. Po postelji (s poroko, menjavo žensk) poteka trgovina z ženskami,³⁹ ki v tragediji vzpostavlja tragični paradoks kot gibalno dogajanje. Tragični paradoks temelji na razliki med moškim darovalcem in žensko darilom, saj tragedijo dobimo z žensko intervencijo. Ko ženska zavrne menjavo (da bi bila menjana), prevzame stvari v svoje roke, se začne obnašati kot subjekt. Posledica ženske intervencije je katastrofa, saj pride do porušanja razmerij med moškimi, ki so jih vzpostavili z menjavo žensk. Ženska se iz mračnega predmeta poželenja prelevi v nevarnost, ki ogroža obstoj družbe, zato je eden izmed namenov tragedije, da nevarnost problematizira in da jo v razpravi ukroti, da bo ustrezala moškim potrebam in fantazmam. Tragedija uprizarja razliko med moškim in ženskim, pričemer ženski da glas. Ko ženska spregovori, se izkaže kot nevarna in zahteva, da se sprejme kot subjekt. Vendar je bil ta ženski subjekt zgolj produkt moške fantazije, ker so ga ustvarili moški za moške. Zato je ženski subjekt predstavljen kot nevaren, podrejen, nemogoč in pohabljen.⁴⁰

³⁷ Vernant, 1974b, 38.

³⁸ Loraux, 1989.

³⁹ Rabinowitz, 1993.

⁴⁰ Wohl, 1998, xxi.

V kontekstu razprave o ženi, možu in zakonski zvezi, postelja vzpostavlja okoliščine tragičnega paradoksa, ko žena od moža zahteva tisto, kar mož zahteva in pričakuje od nje: zvestobo. Zato pri Penelopi ni tragičnega paradoksa, saj od Odiseja ne zahteva recipročnosti in simetrije: Odisej je imel in ima druge ženske (v postelji), medtem ko je Penelopa zvesta svoji postelji in se ob Odisejevem povratku postavi na svoje mesto. Alkestida umira zaradi postelje, zato od moža Admeta zahteva zvestobo svoji prazni postelji – v posteljo ne sme pripeljati nove žene. Herakles si v *Trahinkah* izbere novo posteljo – novo ženo, zato Dejanejra ukrepa in poskuša rešiti njuno zakonsko posteljo z afrodiziakom, vendar s tem oba pogubi, saj ženska nima pravice, da zase zahteva in obdrži moškega. Klitajmestra v Evripidovi *Ifigeniji v Avlidi* predstavi Agamemnonove krivice do njene postelje, vendar kljub temu ostaja dobra žena. Homerjeva predstavitev Klitajmestre kot najbolj demonske, ker se za vse krivice v postelji drzne maščevati, poudari spolno razliko in koncept, da ženska nima pravice do maščevanja za storjene krivice in razžalitev v postelji.

Zato lahko razumemo, zakaj je Medeja, ki jo Jazon imenuje levinja,⁴¹ ekstremen primer ženske,⁴² ki vzame stvari v svoje roke in povrne zlo z zlom, ko brani svojo čast.⁴³ V Medejinu izjavi lahko beremo napoved in utemeljitev totalne vojne z vsemi sredstvi:

“Vse drugo ženske nas
navdaja s strahom: boj in lesket orožja;
a če v postelji (*es eunen*) nam vzeta je čast,
nihče ne zmore bolj morilskih misli.”⁴⁴

Medeja je bila razžaljena in napadena na ženskem bojnem polju – v postelji, zato se mora preleviti v bojevnico in se braniti. Za žensko je zakon (= postelja) bil poln bolečin ravno zaradi nezmožnosti pobega in izbire dobrega posteljnega tovariša:

“Kaj se lahko strašnejšega zgodi?
O, kako je poln muk

⁴¹ Evripid, *Medeja* 1342: “Ti si levinja, nisi ženska!” Prev. M. Marinčič.

⁴² Rehm, 1994, 97: “*Medea is an excessive play, even for Euripides.*”

⁴³ Snoj, 1996, 327: maščevanje, srbhr. *odmazda, osveta*, pogojno interpretira kot “kar stoji za zamenjavo” ali “zamenjava”. Institucija je obratna instituciji daru: na podoben način, kot je treba vračati darila in usluge, je treba vračati tudi slaba dejanja, torej antidarila.

⁴⁴ Evripid, *Medeja* 262–266. Prev. M. Marinčič s sprememb.

za žensko zakon (*gynaikon lekhos*),
koliko gorja je smrtnim že prizadejal!⁴⁵

Jazon kot travmatizirani moški lik za vse težave obtoži žensko posteljo in si želi, da bi obstajala možnost, da bi se otroci rojevali brez žensk, saj bi to pomenilo svet brez gorja. Zato Jazon ženskam sporoča, naj ne iščejo sreče v postelji, ker jo je tam težko najti in potem ves bes usmerjajo na moške, saj ženska v nasprotju z moškim ne more začeti vojne, ko se ji slabo godi v postelji:

“Toda ženske,
ve mislite, da dober zakon (*eunes*) vse je,
če pa je kaj narobe v postelji (*lekhos*),
najljubše in najboljše vam je mrzko (*polemiotata*).
Ko ne bilo bi žensk in smrtniki
drugače bi rojevali otroke,
človeštvo ne poznalo bi gorja.”⁴⁶

Polemiotata v verzu 572, kar Marinčič prevaja “mrzko”, je treba prebrati kot tisto, kar je najbolj povezano z vojno (*polemos*), najsovražnejše, kajti šele potem lahko razumemo, da je Medejina postelja bojno polje razžaljene ženske.⁴⁷ V Jazonovi izjavi v verzih 573–575 lahko preberemo grški mizoginski stereotip, ki se pojavlja že od Hezioda naprej,⁴⁸ odmev pa lahko najdemo tudi pri Evripidu v *Hipolitu*.⁴⁹ Moški se znajo bojevati z moškimi sredstvi in z moškimi toposi boja, medtem ko postelja ostaja ženska domena, ki jo mora moški osvojiti in obvladati z drugimi sredstvi, če ne zaradi drugega, pa zaradi nuje po potomstvu. Zato soprogi ostaja postelja edino orožje, ki ga lahko uporabi proti moškemu.

POŽIG ZAKONSKE POSTELJE

Grška drama problematizira travmatizirano povezavo zakonska zveza – postelja, saj Medeja spolno delitev vlog ostro zavrne: raje bi šla na bojno polje, kot rodila (verzi 248–251), torej bi zamenjala posteljo za bojno polje. Ker ženski ni bil omo-

⁴⁵ Evripid, *Medeja* 1290–1292. Prev. M. Marinčič.

⁴⁶ Evripid, *Medeja* 569–575. Prev. M. Marinčič.

⁴⁷ Blondell prevaja “as acts of war”, glej Blondell idr., 1999, 187.

⁴⁸ Heziod, *Teogonija* 507–616; *Dela in dnevi* 47–105.

⁴⁹ Evripid, *Hipolit* 618–624.

gočen boj v javnosti, zunaj doma, ji pomeni zakonska zveza najhujšo možno usodo. Za žensko je postelja (= zakonska zveza) bojno polje, s katerega ne more pobegniti, ampak mora žalostno čemeti in propadati. Moški se na bojnem polju lahko bori, kjer zmaga ali pa je poražen, medtem ko je ženska vedno obsojena na poraz: ko premaga moškega, izgublja, ko moškemu da vse, je ravno tako poražena, ker je boj v postelji in z njo neproduktiven.

“Med vsemi bitji, ki kaj čutijo,
je najnesrečnejša stvaritev ženska.
Moža si kupi za velike vsote,
da gospodaril nad njenim bo telesom –
to je še mnogo bolj boleče zlo.
In še poslednja bitka: ali dober
bo ali slab? Ločitev ženski je
v nečast, a zavriniti ga ne more.
Ko se podvrže novim običajem,
naj jasnovidno sluti, s čim ustreči
mu v postelji: od doma pač ne ve.
Če v teh naporih ti uspe, da voljno
tvoj mož prenaša jarem, ti lahko
zavidajo; sicer je boljša smrt.
Če mož doma ne more več strpeti,
gre ven in si tegob olajša dušo
v pogovoru s prijatelji in znanci;
me gledamo ves čas le en obraz.
Saj, pravijo, da je doma življenje
brezskrbno, oni pa vihtijo kopja.
Neumnost! Rajši stokrat ščit držim
pred sabo, kot da enkrat bi rodila.”⁵⁰

V Evripidovih Atenah se je ženska lahko ločila od svojega moža, vendar je to redko izpričano, saj je za to potrebovala posredovanje in zastopstvo moškega sorodnika, ker ženskam ni bilo dovoljeno osebno iti na sodišče.⁵¹ Ko v verzu 235

⁵⁰ Evripid, *Medeja* 230–251. Prev. M. Marinčič.

⁵¹ Blondell idr., 1999, 419, op. 42.

omenja napor, *agon*, se nanaša predvsem na mitološke boje med moškimi, da bi se poročili z žensko.⁵² Ločitev oziroma odhod, *apallage*, v verzu 236 ni običajna beseda za razvezo zakona, ampak nakazuje Medejin pobeg na koncu. Problematična za interpretacijo je tudi vrstica “a zavrni ga ne more”, kjer ni točno jasno, ali ženska ne more zavrni točno določenega moža ali pa zakonske zveze na splošno⁵³ – to bi bil odmev na Jazonove besede, ko pravi, da bi bilo bolje, če ne bi bilo žensk in zakonske zveze, saj je to izvor vsega gorja človeštva. Zato je Medejin de-tomor, umor otrok, ki so po Jazonovem mnenju edini vzrok, da gre moški v žen-sko posteljo, skrajno vojno dejanje:

“Z menoj, ki tu stojim,
si poročila se, rodila mi otroka,
in ju zaradi postelje zakonske (*eunes hekati kai lekhous*)
ubila. Tega Grkinja nikdar
ne zmore.”⁵⁴

Eunes hekati kai lekhous v verzu 1338 bi dobesedno prevedli zaradi postelje in zakonske zveze (tj. spet postelje). Stopnjevanje pomena postelje z uporabo dveh različnih besed še posebej poudarja Medejino (in na splošno žensko) tragično vez s posteljo.

Medeja zaradi razžalitve začne vojni spopad, saj je njena postelja, torej Medeja sama, razžaljena. Medeja se ne obnaša, kot bi pričakovali od ženske (od tod tudi iz-haja tragični paradoks, saj za svoje zasluge zahteva zvestobo, kar je nemogoče po grš-kih kulturnih kriterijih), in v izjemnih okoliščinah izdaje jo navda pogum za vojno:

“Ni ti bilo namenjeno,
da me nečastno zapustiš (*atimasas lekhe*), nato
življenje uživaš in se meni rogaš.”⁵⁵

Atimasas lekhe v verzu 1354 dobesedno pomeni “ne boš onečastil oziroma raz-žalil moje zakonske postelje”,⁵⁶ torej Medeja Jazonu sporoča, da mu ne bo dopu-

⁵² Med tukaj obravnavanimi primeri to velja za Alkestido, Klitajmestro in Dejaneyro: žen-ska je objekt – darilo, nagrada na agonu, tista, ki ločuje ali povezuje skupine moških.

⁵³ Blondell idr., 1999, 419, op. 44.

⁵⁴ Evripid, *Medeja* 1336–1340. Prev. M. Marinčič.

⁵⁵ Evripid, *Medeja* 1354–1356. Prev. M. Marinčič.

⁵⁶ Tako prevaja tudi Blondell, glej Blondell idr., 1999, 213.

stila, da jo nekaznovano razžali in izda obljubo, zato se mu kot ženska bojevnica tudi maščuje s tem, da zažge njun *lekhos*, torej zakonsko zvezo! Jazon Medejinega ravnanja ne odobrava in ji očita, da je otroka ubila zaradi postelje (verz 1367): “Zaradi postelje (*lekhaus*) si ju ubila.”⁵⁷

Medeja se maščuje s požigom svoje postelje (zakonske zveze z Jazonom), pri čemer uniči tudi plod postelje (zakonske zveze z Jazonom) – njuna otroka. Medejino dejanje kot triumf zavračajo tudi feministke v sodobnih interpretacijah.⁵⁸ Anatomijo Medejinega maščevanja je mogoče brati v kontekstu bojevnike taktike, ki bi jo lahko primerjali s “fokijskim brezupom”:⁵⁹ moški so dali ubiti in zažgati svoje žene, otroke in imetje, če je mesto padlo, da bi preprečili, da padejo v sovražnikove roke. Medeja se obnaša kot bojevnica, ki je izgubila vojno in mora bežati, zato mora svoja otroka umoriti, saj bi ju sicer čakala žalostna usoda – bodisi smrt ali suženjstvo. Problematika interpretov je v tem, da razlikujejo med moško in žensko vojno ter moškim dopuščajo takšno sporno dejanje, medtem ko ženske obsojajo. Medeji takšno dejanje omogoča njena negrškost (zato je lahko barbarska ženska bojevnica) in je za Grka zaradi svoje odpovedi ženskosti/žensivenosti še toliko bolj travmatična in nevarnejša, saj vojno taktiko uporablja na ženskem bojnem polju (v zakonski postelji), morala pa bi se postaviti na svoje mesto. Kot moški, ki ženske uničujejo zaradi postelje, Medeja obrne spolni vlogi in uniči Jazonovo novo posteljo (nesojeno ženo), sad njune skupne postelje (otroka) in zmagovito (čepprav gre za Pirovo zmago) odide v novo zakonsko posteljo kralja Ajgeja, da rodi nove otroke.

ODHOD IZ POSTELJE

Medeja zažge svojo posteljo, medtem ko Alkestido in Dejanejro ubije postelja – nesrečna in nemogoča izbira soprogov. Alkestida v istoimenski Evripidovi drami v nasprotju s Sofoklovo Dejanejro v *Trahinkah* ne umira ob postelji, ampak javno, zato bom analizirala Alkestidino ločitev od postelje kot prehod v moško junaštvo v javni smrti na odru. Alkestidin primer pomeni možnost ženskega pobega od po-

⁵⁷ Evripid, *Medeja* 1367. Prev. M. Marinčič.

⁵⁸ Glej npr. Rabinowitz, 1993, 154. Povsem drugače Slapšak, 1995, ki trdi, da nam kolonizatorska “logika” ne dopušča, da bi Medejo brali in morda tudi razumeli v njenem izvornem kontekstu.

⁵⁹ Glej prevod Plutarhovega spisa *Ženska junaška dejanja*, 2, in komentar o fokijskem brezupu, Sunčič, 2004a, 77, 101–102.

stelje, saj se Alkestida poslovi od postelje, vendar zavrne možnost, da bi tako kot Dejanetra umrla na postelji, ampak si izbori možnost javne, moške smrti. Kljub temu mora Alkestida izpeljati ženski "postopek" priprave lastnega trupla ob postelji, ki jo kot orodje umora in grob namoči s solzami, nakar pride s suhimi očmi na oder, kjer bo kot moški zahtevala kompenzacijo za svoje nadomestno truplo – zvestobo svoji postelji tudi po smrti. Pri Evripidu je predstavitev Alkestidine priprave izredno dramatična in napoveduje preskok v moško junaško identiteto. Alkestidino junaštvo predstavi s poudarkom na njeni prostovoljnosti in tudi pogumu, ki ga moškim primanjkuje, zato mora smrt najprej na svojem telesu preskusiti ženska.

Ker je postelja bojno polje, tudi Alkestida, ki je vzorna soproga, umira zaradi zakonske zveze, narejene moškim v korist in ženskam v škodo. Moškega ubija meč, Alkestida pa umira zaradi postelje, zakonske zveze z Admetom. Kljub svoji povezanosti s posteljo pa ne umira na postelji, ampak na odru in od Tanatovega meča.⁶⁰ Posteljo kot orodje tragičnega uboja ženske lahko analiziramo v verzih 175–188, ki bi ga lahko poimenovali kar "posteljni", saj je postelja omenjena sedemkrat s petimi različnimi izrazi (*thamos*, *lekhos*, *lektron*, *demnion*, *koite*). V odlomku je morda res izpostavljena Alkestidina predanost postelji in možu, kot poudarja Dyson:⁶¹ Alkestida raje izbere smrt kot novo posteljo, novega moža, ki bi ga morala vzeti v primeru Admetove smrti. Ker je tako kot Medeja soočena z dilemo, da se ne more ločiti, hkrati pa se ne more izogniti statusu zakonske žene, se raje odloči za nadomestno smrt,⁶² tragično svobodo v smrti.

Alkestida je sicer po tragični tradiciji kot ženska povezana s posteljo,⁶³ umira zaradi postelje (Admeta, zakonske zveze), vendar kljub temu ne umre na postelji, zato njeno smrt na odru lahko primerjamo s smrtjo na bojnem polju (verzi 175–188):

"A v spalnici (*thamos*) se zgrudi na ležišče (*lekhos*)

in tu šele udari v jok in reče:

'O postelja (*lektron*), kjer dala sem deklištvo

nekoč možu, ki zanj umiram danes,

zbogom! Ne mrzim te: ubila si

zgolj mene. Umrem, da tebe in moža

⁶⁰ Loraux, 1985.

⁶¹ Dyson, 1988, 13–14.

⁶² Segal, 1992, 22: pomembna je predvsem Alkestidina vloga v realizaciji moške fantazme in zagotovitvi moške suverenosti ter identitete.

⁶³ Loraux, 1985, 51–53.

ne izdam. A ti boš druge žene last,
 čistejše ne kot jaz, le srečnejše!
 Tu zgrudi nanjo se pa jo (*demnion*) poljublja,
 blazine vse so mokre od njenih solz.
 Kadar najoče se do site volje,
 pusti ležišče (*demnion*) in gre z glavo na prsih.
 A komaj je pri vratih (tj. spalnice, *thalamon*), se obrne
 ter znova vrže se na posteljo (*es koiten*).⁶⁴

Verzi 175–188 vpeljejo posteljo kot simbol razdevičenja (177–178), poroke (177–178), smrti (179–181), ponovne poroke (181–182) in predmeta, ki pripada soprogam (181). Na/ob postelji sestavlja svoj testament: ker bo zaradi postelje umrla, se mora Admet odreči možnosti, da bo vanjo pripeljal novo soprogo – novo posteljo. Kljub temu pri Alkestidi ne gre za zasebno smrt;⁶⁵ pride na oder, kjer je njena smrt javna,⁶⁶ vidna.

Posteljo, orodje tragičnega uboja ženske, pozdravi s *khairē* (verz 179): “Zbogom; ne sovražim te namreč.”⁶⁷ *Khairē* pomeni tudi “bodi vesel, uživaj”,⁶⁸ kjer pomen potem povežemo tudi z idejo posteljnega tovariša, Alkestidinega moža Admeta: Admetu sporoča, naj bo vesel, čeprav bo umrla, saj bo kmalu spet dobil, četudi isto (Alkestida se na koncu drame vrne od mrtvih). Postelja v tem primeru pomeni tudi grob, ki ga umirajoča Alkestida pozdravlja. Pozdrav grobu je v grški epigrafiki pogost pojav, čeprav mnogokrat ni jasno, ali gre za grob ali za pokojnika.⁶⁹

Alkestida pada na posteljo in se spet dviguje ter joče zaradi bližajoče se smrti. Gibanje telesa spominja na ranjenega vojaka na bojnem polju, ki se bori proti onemoglosti telesa, vstaja in pada, dokler končno ne spozna, da je smrt pred vrati.

Ko Alkestida izreče usodne besede postelji (*izdala si in uničila samo mene, tebe bo zdaj imela neka druga ženska*), nagovarja svojega soproga Admeta in ga tako posredno obtoži za svojo smrt! Podobno kot Klitajmestra in Penelopa, ki sta bili zve-

⁶⁴ Evripid, *Alkestida* 175–188. Prev. A. Sovrè.

⁶⁵ Wohl, 1998, 133.

⁶⁶ O’Higgins, 1993, 80–81; *contra*: Burnett, 1971, 28.

⁶⁷ Evripid, *Alkestida* 179. Prev. A. Sovrè.

⁶⁸ Primerjaj s Homer, *Iliada* 23.19–20, 179–180. “Patrokle, bodi vesel, četudi si v Hadovem domu.” Prev. A. Sovrè.

⁶⁹ Sourvinou-Inwood, 1995.

sti svoji postelji, torej svojim soprogom (prva Agamemnonu, druga Odiseju), je bila tudi Alkestida zvesta svoji postelji (soprogu Admetu), vendar kljub temu propada, saj jo je ubila postelja (Admet, ki je od nje zahteval, naj umre namesto nje-ga, posredno pa sama narava zakonske zveze. Podobno kot pri Medeji, ki zažge svojo posteljo (uniči zakonsko zvezo in njen plod, svoja otroka), Alkestido pro-stovoljno uniči postelja – zakonska zveza. Pri obeh junakinjah lahko “posteljno uničenje” interpretiramo kot razvezo zakonske zveze: Medeja jo razveže z umo-rom otrok, Alkestida pa s svojo smrtjo.

Tako kot Alkestida tudi Dejanejra joče ob svoji in Heraklovi postelji, preden na njej naredi samomor (verzi 900–920):

“Ko sama je odšla domov in v hiši
uzrla sina, ki ležišče (*demnia*) mehko
pripravljaj je, da se vrne k očetu,
se skrije pred pogledi vseh, potem
k oltarjem pade ihtec: ‘Zdaj boste sami
ostali!’ Vsaka stvar, še prejle njena,
zdaj ob dotiku revo pahne v jok.
Iz sobe v sobo tava; če zagleda
koga sužnjev, ob pogledu nanj
jo, bedno, vso oblijejo solze.
Usodo svojo glasno objokuje
in vso prihodnost svojo brez otrok.
Ko pa te tožbe so končane, vidim,
se vrže na ležišče (*thalamos*) Heraklovo.
Jaz sem opazujoč se pritajila
na straži: moževo zdaj posteljo (*demniois*)
postilja, čeznjo rjuhe razprostira.
Ko je gotova, nanjo se usede (*en eunateriois*),
in tukaj vročih se solza studenci
utrgajo ji iz oči in vzklikne:
‘O moja spalnica (*lekhe*), o postelja
zakonska (*nymphēia*) – z bogom zdaj! Nikoli več
ne sprejmeta me v sna naročje sladko!’”⁷⁰

⁷⁰ Sofokles, *Trahinke* 900–922. Prev. B. Senegačnik.

Dejanejra najprej postelje ležišče (verz 901), nakar se vrže na Heraklovo posteljo (verz 913). Postelja je v intimnem delu hiše, vendar je njena simbolika povezana z javnim in političnim, kjer odločilno definira tako moške in ženske. Pri Evripidu in Sofoklu se postelja kaže hkrati kot instrument in katalizator, saj usmerja dogajanje, čeprav je gledalci ne vidijo in o njej vedo samo iz besed igralcev. Podobno kot Alkestido tudi Dejanejro uniči narava zakonske zveze, ki jo v kontekstu tragičnega paradoksa lahko povzamemo kot "dati vse in dobiti nič".⁷¹ Victoria Wohl⁷² Alkestidino gesto primerja z materialnim bankrotom, saj ostane brez vsega – brez življenja. Dejanejro je nekonzumirani zakon pripeljal do tega, da je moža v želji, da ga ohrani, uničila (napačno delovanje *pharmakona*, ki ni afrodisiak, ampak strup), zato mora tudi sama propasti. Kot dobra žena umira na zakonski postelji in s svojimi zadnjimi besedami potrdi pomen zakonske zveze. Po mnenju Wohlve je njena smrt daleč od prave herojske, saj umira kot ženska, v notranjosti hiše, naskrivaj, brez prič in od lastne roke,⁷³ s čimer se ne morem povsem strinjati. Dejanejrina zadnje dejanje, samomor na postelji, je herojsko dejanje, s katerim se v smrti poskuša priličiti svojemu herojskemu možu Heraklu, ki po vseh junaških dejanjih umira zaradi ženske!

Obe smrti zaradi postelje (zakonske zveze), Alkestidino javno na odru in Dejanejrina zasebno v spalnici, lahko primerjamo z razvezo zakonske zveze, ki se v prvem primeru konča s smrtjo soproge, v drugem primeru pa s smrtjo obeh zakoncev (Herakles umre zaradi zastrupljenega oblačila – Dejanejrinega pogubnega darila). Drugače kot Alkestida in Dejanejra gre Medeja dlje in požge svojo zakonsko posteljo,⁷⁴ zaradi krivic postelji in izdaje postelje umori svoja otroka, vendar se razveza zakona ne konča s smrtjo zakoncev, ampak z Medejinim odhodom v novo zakonsko posteljo, kjer bo za novega moža nenehna in prežeča nevarnost.

Antične ženske postelje utelešajo pereče vprašanje nezmožnosti srečne zakonske zveze. Iluzija srečnega konca in nadaljevanja zakonske harmonije med Penelopo in Odisejem razkriva travmatične točke v grški imaginaciji zveze med moškimi in žensko. Travmatizirana tragična junakinja na srečo ali morda ljubezen

⁷¹ Za analizo konstrukta idealne zakonske zveze med Alkestido in Admetom v antični mitologiji in književnosti glej Sunčič, 2003.

⁷² Wohl, 1998, 258, op. 21.

⁷³ Loraux, 1985; Wohl, 1998, 34–37.

⁷⁴ Primerjaj z Rehm, 1994, 97.

v postelji in zakonu ni mogla upati, saj je celo idealni zakonski par Alkestida in Admet predstavljen skozi negativ, odsotnost enega izmed zakoncev, v tem primeru soproge. Postelja junakinjam rabi kot orodje za odhod, za simbolno razvezo nesrečnega zakona, ki jo bodisi kot Medeja zažgejo ali pa kot Alkestida, Dejaneyra in druge zapustijo s tragično izbiro smrti. Penelopa propada ob prazni postelji, medtem ko tragične junakinje morda sploh niso tragične, ko se odločijo, da bodo raje umrle in nikoli več spale v svoji postelji.

BIBLIOGRAFIJA

- Benveniste, É. (1969): *Le vocabulaire des institutions indo-européennes: I. Économie, parenté, société; II. Pouvoir, droit, religion*, Paris.
- Blondell, R., Gamel, M. K., Rabinowitz, N. S., Zweig, B. (1999): *Women on the Edge: Four Plays by Euripides*, New York.
- Burnett, A. P. (1971): *Catastrophe Survived: Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford.
- Dyson, M. (1988): "Alcestis' Children and the Character of Admetus", *Journal of Hellenic Studies* CVIII, 13–23.
- Fašalek, J. (1958): *Tukidides, Peloponeška vojna*, Ljubljana.
- Foley, H. P. (1984): "'Reverse Similes' and Sex Roles in the *Odyssey*", v: Peradotto, J., Sullivan, J. P., ur., *Women in the Ancient World. The Arethusa Papers*, 59–78.
- Frontisi-Ducroux, F., Vernant, J.-P. (1997): *Dans l'oeil du miroir*, Paris.
- Gantar, K., Senegačnik, B. (2000): *Sofokles, Ajant, Trahinke, Filoktet*, prevod, komentar in spremna beseda, Maribor.
- Gantar, K. (2001): *Euripid, Ifigenija v Avlidi*, prevod in spremna beseda, Ljubljana.
- Gernet, L. (1982): *Droit et institutions en Grèce antique*, Paris.
- Katz, M. A. (1991): *Penelope's Renown. Meaning and Indeterminacy in the Odyssey*, New Jersey.
- Lefkowitz, M. R. (1983): "Wives and Husbands", *Greece & Rome* 30, 31–47.
- Loraux, N. (1985): *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris.
- Loraux, N. (1989): "Le lit, la guerre", v: Loraux, N., 1989, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris, 29–53.
- MacDowell, D. M. (1978): *The Law in Classical Athens*, London.
- Marinčič, M. (2000): *Euripid, Medeja, Ifigenija med Tavrijci*, prevod, komentar in spremna študija, Ljubljana.

- O'Higgins, D. (1993): "Above Rubies: Admetus' Perfect Wife", *Arethusa* 26, 77–97.
- Pomeroy, S. B. (1975): *Goddesses, Whores, Wives and Slaves, Women in Classical Antiquity*, New York.
- Rabinowitz, N. S. (1993): *Anxiety Veiled: Euripides and the Traffic in Women*, Ithaca, N. Y.
- Rehm, R. (1996): *Marriage to Death: the Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton.
- Scheid-Tissinier, É. (1994): *Les usages du don chez Homere. Vocabulaire et pratiques*, Nancy.
- Segal, C. (1992): "Admetus' divided house: spatial dichotomies and gender roles in Euripides' Alkestis", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 28, 9–26.
- Slapšak, S. (1995): "Kitajska Medeja ali pastelni obraz kolonializma", *Časopis za kritiko znanosti XXIII/175*, 143–149.
- Snoj, M. (1996): *Slovenski etimološki slovar*, Ljubljana.
- Sourvinou-Inwood, C. (1995): "Reading" *Greek Death to the End of the Classical Period*, Oxford.
- Sovrè, A. (1950): *Homer, Iliada*, Ljubljana.
- Sovrè, A. (1991): *Homer, Odiseja*, Ljubljana.
- Sunčič, M. (2001): "Simbolika postelje v Evripidovi Alkestidi", *Keria* III/1, 35–50.
- Sunčič, M. (2003): "Idealna žena Alkestida", *Monitor ISH*, V/1–2, 35–55.
- Sunčič, M. (2004a): "Plutarhova fantazma idealne zakonske zveze", v: Sunčič, M., ur., *Plutarhove ženske*, Ljubljana, 33–59.
- Sunčič, M. (2004b): "Plutarh: Nasveti ženinu in nevesti", prevod in komentar, v: Sunčič, M., ur., *Plutarhove ženske*, Ljubljana, 15–32.
- Vernant, J.-P. (1974a): "Le mariage", v: Vernant, J.-P., *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, 57–81.
- Vernant, J.-P. (1974b): "La guerre des cités", v: Vernant, J.-P., *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, 31–56.
- Vernant, J.-P. (1988): "Hestia-Hermes. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs", v: Vernant, J.-P., 1988, *Mythe et le pensée chez les Grecs*, Paris, 155–201.
- Wohl, V. (1997): "Scenes from a Marriage: Love and Logos in Plutarch's *Coniugalia Praecepta*", *Helios* 24, 170–192.

Wohl, V. (1998): *Intimate Commerce. Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*, Austin.

Zeitlin, F. I. (1996): "Figuring Fidelity in Homer's *Odyssey*", v: Zeitlin, F. I., 1996, *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago, 19–52.

MAJA SUNČIČ¹

Plutarhovi napotki za srečen zakon

Izvleček: V članku je analiziran Plutarhov spis *Nasveti nevesti in ženinu* (*Coniugalia praecepta*), ki jih je avtor napisal za poročno darilo bivšima učencema. V razpravi se Plutarh sprehodi čez napotke, v katerih mladoporočencema in bralcem razgrne fantazmo idealnega zakona v obliki barvitih analogij in didaktičnih napotkov. Eden izmed najpomembnejših elementov spisa je Plutarhova predstavitev idealizirane in fantazmatske žene, ki je sestavljena v kolaž preteklosti in avtorjeve sodobnosti. Idealizirana žena je ključna za oblikovanje srečnega filozofskega zakona, zato je večina nasvetov namenjena ravno mladoporočenci.

Ključne besede: antične ženske, zakonska zveza, položaj žensk, zakonska ljubezen

UDK 396:94(3):173 82 Plutarchus

Plutarch's Advice for a Happy Marriage

Abstract: The paper analyses Plutarch's *Advice to the Bride and Groom* (*Coniugalia praecepta*), written as a wedding gift to the author's former students. Plutarch presents his fantasy of the ideal marriage with the help of colourful analogies and didactic counsels. One of the most important aspects of his treatise is the presentation of an idealised and phantasmic wife, a collage of the past and the author's present. Since the idealised wife plays the key role in developing a happy philosophical marriage, the greater part of the advice is addressed to the bride.

Key words: women in antiquity, marriage, status of women, marital love

¹Dr. Maja Sunčič je raziskovalka na Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteti za podiplomski humanistični študij, v Ljubljani. E-naslov: maja@ish.si.

Kljub bogati produkciji na področju preučevanja antičnih žensk v zadnjih tridesetih letih ženskam v Plutarhovem korpusu doslej ni bilo namenjenih veliko člankov ali monografij. Med pomembnejšimi deli je treba izpostaviti zbornik, ki ga je uredila Sarah Pomeroy:² vsebuje prevoda Plutarhovich *Nasvetov ženinu in nevesti* in *Tolažbe za ženo* ter interpretativne študije vodilnih svetovnih plutarhologov. Kljub pionirski vlogi Pomeroyeve na področju preučevanja antičnih žensk so njene analize žensk pri Plutarhu formalistične in se ne poglobljajo v raziskovanje imaginarija. Problematika njenega pristopa je v težnji po historizaciji fantazme o idealni soprogi, ki jo mnogokrat interpretira kot realno, zgodovinsko žensko. Študije Cynthie Patterson³ in Lisette Goessler⁴ bolje prispevajo k razumevanju Plutarhovega pristopa, saj ga bereta vzporedno s takratnimi tendencami odnosa do žensk.

Tudi redne publikacije s plutarholoških kongresov in srečanj analizi žensk v Plutarhovem korpusu namenjajo malo pozornosti.⁵ Med zanimivimi študijami lahko izpostavimo članek Anastasiosa Nikolaidisa o Plutarhovem odnosu do zakonske zveze in žensk, kjer poda precej idealiziran pogled na Plutarhov "program". Nikolaidis izhaja iz predpostavke, da je Plutarh imel bistveno boljše mnenje o ženskah kot njegovi grški predhodniki.⁶ Svojo tezo o Plutarhovi ljubezni oziroma naklonjenosti ter spoštovanju do žensk izpeljuje tudi iz dejstva, da pri Plutarhu najdemo le redke negativke in da v svojem korpusu kaže veliko zanimanje za ženske,⁷ čeprav ni nobeni ženski posvetil samostojnega življenjepisa. Plutarhovo naklonjenost do žensk izpeljuje tudi iz navedb, da je Periklej Aspazijo vedno poljubil dvakrat na dan,⁸ kar naj bi dokazovalo njegovo ljubezen, če ne celo romantično ljubezen.⁹ Post¹⁰ je še bolj navdušen, saj pravi: "*Plutarch's weakness for love and women is remarkable in a philosopher.*" Nikolaidis¹¹ trdi, da Plutarhov odnos do žensk (upoštevajoč

² Pomeroy, 1999.

³ Patterson, 1999.

⁴ Goessler, 1999.

⁵ Na to je opozorila tudi Aguilar, 1992. Stanje se tudi več kot desetletje kasneje ni bistveno izboljšalo.

⁶ Nikolaidis, 1997, 28.

⁷ Nikolaidis, 1997, 31–32.

⁸ Plutarh, *Perikles* 24.9.

⁹ Nikolaidis, 1997, 36.

¹⁰ Post, 1940, 452

¹¹ Nikolaidis, 1997, 88.

spremembe) zasenči celo nekatere najpomembnejše vidike sodobnega feminizma. Strinja se z Vernièrevo,¹² da je bil Plutarh predhodnik feminizma.

Nasveti ženinu in nevesti (naprej *Nasveti*) so Plutarhovo darilo bivšima učencema ob sklenitvi zakonske zveze. V razpravi se Plutarh sprehodi čez napotke, v katerih učencema in bralcem razgrne fantazmo idealnega zakona v obliki barvitih analogij, polnih didaktičnih napotkov. V *Nasvetih* je zbral tradicionalne ideje o zakonski zvezi ter jih s predstavitvijo mnogih analogij izostril v zelo zanimivo darilo – spis. Eden izmed najpomembnejših elementov spisa je Plutarhova predstavitev idealizirane in fantazmatske podobe žene, ki je sestavljena v kolaž preteklosti in avtorjeve sodobnosti. Idealizirana žena je ključna za izpolnitev Plutarhovega programa oblikovanja srečnega filozofskega zakona.

Plutarhov odnos je precej drugačen od klasičnega grškega in se razlikuje tudi od na videz podobnih stoiških razprav o zakonski zvezi. Kljub drugačnemu odnosu do žensk Plutarha ne moremo uvrstiti v enotno kategorijo. Njegovo pisanje je razpeto med feminizem,¹³ mizoginijo¹⁴ in konservativizem: navdušeno zagovarja ljubezen med možem in ženo, spoštuje ustanovo zakonske zveze, temelječo na partnerskem odnosu, izraža tako veliko spoštovanje do matron in njihovih grških utelešenj, obenem nenehno poudarja žensko inferiornost. Tudi francoska plutarhologinja Le Corsujeva¹⁵ podčrta njegov prezirljivi odnos do žensk, ko pravi, da je bila za “našega” moralista idealna ženska podrejena soproga, ki je živela diskretno in častitljivo življenje, predano soprogu. Ženska je po njegovem mnenju dobra šele takrat, ko prostovoljno in zaradi izobraženosti sprejme svojo podrejenost. Plutarh predstavlja omejitve patriarhalne družbe kot samoumevne in ženske kljub pozitivni predstavitvi vedno postavlja na njihovo mesto. Razmerje med možem in ženo predstavlja kot diplomatski odnos, kot nenehno pogajanje, ki pa vedno kaže na hegemonijo in odločitev moškega.

VADNICA ZA SOPROGE

Plutarhov didaktični spis *Nasveti ženinu in nevesti* je napisan v obliki pisma, ki ga Plutarh podarja mladoporočencema Polijanu in Evridiki ob sklenitvi zakonske

¹² Vernière, 1994, 165.

¹³ O Plutarhovem feminizmu je prepričan francoski plutarholog Flacelière, 1971, 2003; podobno Aguilar, 1992; Vernière, 1994; Nikolaidis, 1997.

¹⁴ Schmitt-Pantel, 1993; Sissa, 1993; zadržana: Blomqvist, 1997.

¹⁵ Le Corsu, 1981, 274.

zveze. *Nasveti* so razdeljeni na osemindvajset poglavij, začnejo se s poročno nočjo, njihov cilj pa je oblikovanje zakonske zveze na filozofskih temeljih. Od osemindvajsetih poglavij se jih devet nanaša na nevesto in ženina, enajst na ženina in osemindvajset na nevesto. Iz posvetila spisa obema mladoporočencema lahko razberemo “dvojni” značaj zakonske zveze, saj so nasveti namenjeni obojima, po čemer se Plutarhov spis pomembno razlikuje od Ksenofontovega *Gospodarjenja*, Platonove *Države* in *Zakonov*, kjer filozof zakonodajalec določi splošna pravila za zakonsko zvezo za celotno državljansko telo.

Polijan in Evridika sta bila Plutarhova učenca in sta spadala v krog osebnih prijateljev, zato je didaktična epistola intimna. Točne starosti Evridike in Polijana ne moremo določiti, vendar lahko glede na Evridikino izobrazbenost v filozofiji domnevamo, da je bila starejša od običajnih nevest v Plutarhovem obdobju, ki so bile stare okoli 15 let, ko so se poročile z dvakrat starejšimi moškimi.¹⁶ Evridika je bila Plutarhova učenka, čeprav Plutarh ni bil njen sorodnik, med izobraževanjem ni bila ločena od moških in je morda tam celo spoznala svojega soproga: iz tega lahko razberemo drugačen položaj žensk v Plutarhovem času, da so imele bistveno večjo svobodo od žensk v klasičnih Atenah. Mladoporočenca sta ostala v stikih s Plutarhom tudi po poroki.¹⁷

Plutarh je bil Evridikin učitelj pred poroko, zato Polijanu s poročnim darilom predaja svojo avtoriteto učitelja nad nekdanjo učenko. Ker pa tudi mož ni “končni izdelek”, ampak mora še naprej delati na sebi, mu svetuje, naj se za nasvete obrača na bolj izobražene od sebe, svoje znanje naj deli z ženo in naj tako skupaj rasteta tako v vednosti kot tudi v medsebojni naklonjenosti in ljubezni (48. poglavje). *Nasveti* imajo zato še poseben pomen: Plutarh hoče svojima varovancema in učencema zagotoviti uspešno sklenitev filozofskega zakona.

Plutarhovo besedilo opisuje in predpisuje, kakšen je in naj bo odnos med zakoncema, vendar pri tem kljub vsemu “novemu” uporablja tradicionalno analogijo: žena je do moža kot telo do uma. Čeprav Foucault izpostavlja, da je poudarek na “paru”, kar je redkost v klasičnih besedilih (npr. Ksenofontovo *Gospodarjenje*), Plutarh sledi večini stereotipov, ki žensko povezujejo s telesnostjo, mate-

¹⁶ Običajna možnostena starost pripadnic elite v imperialni Grčiji ni točno določena. Po Shawu, 1987, 30–46, so se elitne ženske v Rimu poročile mlade, nekje v zgodnji puberteti, kar je podobno klasičnim Atenam, medtem ko se je večina žensk v Italiji in imperiju poročala kasneje.

¹⁷ Plutarh, *Nasveti ženinu in nevesti* 138a.

rialnostjo, ugodji, nezmožnostjo oziroma zmanjšano zmožnostjo nadzorovanja same sebe – vse to naj bi bili dokazi, da ženska nujno potrebuje “pomoč” in nadzor filozofa, ki si jo mora podrediti.

Plutarh se v napotkih osredotoča na praktične odnose v zakonski zvezi in spis oblikuje kot prehod od poročne noči skozi različne stopnje zakonske akulturacije ženina in neveste. Plutarhova izjemnost se odraža v njegovem posebnem pogledu na vrednote antične zakonske zveze, saj jo opazuje skozi optiko filozofije, čeprav njegov spis ne predstavlja tradicionalne filozofske analize. Na zakon ne gleda kot na nekaj, kar je v skladu z “naravnimi zakoni” ali potrebami Platonove polis ali pravil domače ekonomike – gospodarjenja. Njegovi nasveti zadevajo ženo in moža, ki živita v skladu s tradicionalnimi strukturami delitve spolnih vlog in vrednot.

V posvetilu in začetnih stavkih Plutarh govori o harmoniji in vzajemnosti – skupni vstop v spalnico in delitev življenja, potem pa se posveti vprašanju moževе hegemonije nad ženo – kdo vodi in koga vodi ter kritiki soprog, ki si hočejo prisvojiti oblast nad možmi (5. poglavje) ter so zaradi tega še bolj posmeha vredne od moških, ki so si jih podredile (6. poglavje). Mož je učitelj, žena je učenka, mož vodi, žena mu sledi, mož je gospodar, žena je podložnica – z veselim srcem in prostovoljno. Ženino obnašanje je izredno pomembno, saj odraža njegovo *paideusis*, vzgojo. V besedilu se pojavlja več stopenj hegemonije: filozofska (um nad telesom), zakonska (mož nad ženo), erotična (užitek v obvladovanju telesnih ugodij), ekonomska (simbolno nad materialnim bogastvom), družbena (filozof nad kraljem).¹⁸

ANATOMIJA ZAKONSKE ZVEZE

Čeprav se grška mitologija in drama veliko ukvarjata z vprašanjem zakonske zveze, je tam predstavljena kot nepopolna, fragmentirana in polna trenj ter pretežno negativno opredeljena. Za razliko od različnih književnih žanrov, kjer je idealna zakonska zveza predstavljena kot negativ, kot tisto, česar ni, se filozofska tradicija osredotoča na zakon kot temelj širših družbenih odnosov.

Ksenofontov spis *Gospodarjenje* (*Oikonomikos*) je imel po interpretaciji Sarah Pomeroy¹⁹ pomemben vpliv na Plutarha, čeprav je Ksenofontovo delo nastalo

¹⁸ Wohl, 1997, 189.

¹⁹ Pomeroy, 1999a, 33.

okoli 370 pr. n. št., Plutarhovo pa okoli 500 let kasneje, okoli 90–100 n. št. Obe besedili se ukvarjata s pomenom zakonske zveze, sta didaktični, idealizirajoči in konservativni. Skupna lastnost obeh avtorjev je odstopanje od pretežno grških (mizoginih) pogledov na žensko in na zakonsko zvezo, saj sta oba avtorja prepričana, da je zakon lahko vir velikega ugodja, hkrati pa pomaga pri moralnem in materialnem izboljšanju moškega in ženske. Ksenofont in kasneje Plutarh gresta tako daleč, da pokažeta, da je moževa uspešnost v javnem življenju odvisna od uspešnega zasebnega življenja, torej od dobrega zakona, dober zakon pa je odvisen od dobre žene. Za Plutarha dobra žena tako ne zagotavlja zgolj biološke reprodukcije, ampak tudi reprodukcijo družbenega reda in ideologije, ki pa se odseva tudi na osebni mikroravni odnosa med možem in ženo.

Čeprav zakonska zveza predstavlja mikrokozmos oziroma zrcalo makrokozmosa države in družbe, Ksenofontova razprava v *Gospodarjenju* ne obravnava realnih problemov žene in moža, ampak zakon umešča v širši kontekst imaginarija. Zakonsko zvezo opredeljuje kot “partnerstvo”, *koinonia*,²⁰ vendar je to partnerstvo oblikovano v korist moža, da mu omogoči svobodno preživljanje lastnega časa v javnosti.²¹

Za razumevanje so pomembna ujemanja in razlike med Plutarhom in stoiško doktrino o zakonski zvezi. Za stoika Muzonija Rufa²² je zakon obenem filantrop-ska in filopolitična zadeva, skozi katero se upravlja gospodinjstvo, zaplaja otroke in večja državo.²³ Za Hierokla je zakon prva in najbolj pomembna človeška zveza, brez katere niti *oikos* niti *polis* nista in ne moreta biti popolna.²⁴ Plutarhov spis se razlikuje od napotkov za zakonsko zvezo pri Muzoniju Rufu, ki sicer poudarja pomen harmonične zakonske zveze, vendar hkrati izpostavlja pomen zakonske zveze za skupnost in polis, ki se utelesi predvsem v reproduktivni funkciji zakona. Za razliko do Muzonija Plutarh ne propagira “nove” zakonske morale,²⁵ ampak po svoji “metodi” ponuja priročnik tradicionalnih nasvetov. Argumente črpa iz različnih filozofskih tradicij, hkrati pa predstavlja mnoge stereotipe iz grške in rimske književnosti, zato je odličen vir za študij imaginarija zakonske zveze. Za raz-

²⁰ Ksenofont, *Gospodarjenje* 7.19.

²¹ Ksenofont, *Gospodarjenje* 7.3.

²² Po mnenju Flacelièra, 2003, 47, je Muzonij pravi antični feminist.

²³ Stobaj IV.22.20.

²⁴ Stobaj IV.22.21. Antipater, IV.22.25, se strinja.

²⁵ Patterson, 1999, 136.

liko od stoikov, pri katerih igra zakonska zveza izredno pomembno, če ne kar konstitutivno vlogo, pri Plutarhu ne nastopata niti *polis* niti *oikos* kot pomembna dejavnika v odnosu med prejemnikoma Plutarhovega darila: njegovi nasveti so *gamika*, poročni, ne *politika*, politični, ali *oikonomika*, gospodinjski, saj se dotikajo praznovanja sklenitve zveze med možem in ženo,²⁶ torej so usmerjeni navznoter in šele sekundarno navzven.

Nasveti se osredotočajo na problematiko zakonske harmonije in se sploh ne ukvarjajo z vprašanjem, kako naj Polijan in Evridika upravljata s svojim gospodinjstvom, prokreacijo omenjajo kot najbolj sveto sejanje in oranje za zaploditev otrok (42. poglavje). Za Plutarha zakonska zveza predstavlja pozitivno ustanovo, ki pomaga k duhovni rasti in je usmerjena navznoter. Ena izmed ključnih besed Nasvetov je harmonija, ki se jo v zakonski zvezi zagotavlja med drugim tudi s povezovanjem in zlivanjem imetja v eno. Plutarhova razprava se dotika treh področij zakonske interakcije – telesa, duše in lastnine, ki so ključnega pomena za stoiško opredelitev zakonske zveze. Za Plutarha sta najpomembnejši skupnost in harmonija duha, vendar ne zanemarija “harmonije” telesa in lastnine, saj tudi ti dve področji pomembno prispevata k splošni harmoniji. Zakonska zveza temelji na harmoniji med možem in ženo,²⁷ ki pa je odprto asimetrična,²⁸ saj ravno asimetrija operacionalizira harmonijo: žena se mora odpovedati svoji lastni identiteti, bogovom, prijateljem (19. poglavje) in možu predati vse svoje imetje (20. poglavje), da bi ustvarila videz harmoničnosti, ki pa se kaže predvsem navzven. Plutarh zakoncema predlaga, naj se mož in žena posvetujeta, vendar naj žena možu dopusti, da daje videz, kot da gre vedno in v vsem za njegovo odločitev (11. poglavje).

Ksenofontovo *Gospodarjenje* štejeemo za izhodišče takšnih idej, saj se osredotoča na zakon kot ekonomsko partnerstvo. Ishomah pove ženi, naj ne šteje, kdo je v zakon prinesel več bogastva, ampak naj vse šteje za skupno lastnino.²⁹ Tudi v Plutarhovo predstavo o harmoniji spada tudi zlitje vsega imetja v eno, da ni mogoče več ločevati, kaj je od koga, čeprav je vse bolj moževo kot ženino. Kljub temu lahko pri Plutarhu razberemo drugačno stanje kot pri Ksenofontu, saj ga skrbijo bogate soproge in zahteva, naj se premoženje šteje za moževo, čeprav je žena prispevala več (28. poglavje). Ne odobrava težnje žensk, ki menijo, da jim bogas-

²⁶ Patterson, 1999, 131–132.

²⁷ Fuhrmann, 1964, 217–223, Veyne, 1987, 163; Treggiari, 1991, 224.

²⁸ Patterson, 1999, 134.

²⁹ Ksenofont, *Gospodarjenje* 7.11–13.

tvo daje pravico do ukazovanja možem, hkrati pa možem svetuje, naj se spoštljivo obnašajo do soprog višjega stanu (8. poglavje).

Pomen dobre žene za domačo ekonomijo opredeli že Ksenofont v *Gospodarjenju*,³⁰ ko predstavi delovanje dveh družin iz zgornjega razreda: Kritobulov zakon je težaven, saj skoraj ne komunicira z ženo in ji ne pokaže, kako naj upravlja z *oikosom* (gospodinjstvom, družino, posestvom), samega pa od skrbi za gospodarjenje odvrčajo ljubezenska razmerja, zato je ženi vse prepustil v upravljanje. Posledica njegovega ravnanja je nenehno pomanjkanje sredstev. Kot nasprotje temu Ksenofont natančno opiše model vzornega družinskega življenja in "gospodarjenja", kjer ima mož Ishomah ljubeče razmerje s svojo ženo ter pripoveduje, kako jo je vsega naučil, tako da lahko upravlja s celotnim *oikosom*. Zaradi tega je Ishomah svoboden in ima dovolj časa, da se ukvarja z opravi zunaj hiše, z državnimi zadevami, vzdržuje svoje telo in upravlja s svojim kmetijskim posestvom. Foucault bi rekel, da mu dobra žena omogoča, da uspešno skrbi zase, zato je uspeh moškega dela sam po sebi odvisen od partnerskega odnosa med njim in njegovo ženo. Predstavitev Ishomahovega zakona je idealizirana, saj Atenci svojega premoženja ne bi prepustili v upravljanje ženam niti jim ne bi dovolili, da bi vodile celoten *oikos* in dajale vsem ukaze. V skladu s stereotipom, ki ga pripisujemo Periklu, da se o dobrih ženskah ne govori ne dobro ne slabo, bi verjetno ne pričakovali, da bi moški v javnosti razpravljali o intimni zvezi s svojo ženo (ki je "dobra žena"), kot to domneva Pomeroyeva.³¹ Pri Plutarhu zasledimo ravno obratno tendenco, saj je temelj njegovih napotkov ravno intimnost in odprta razprava o pomembnih vprašanih odnosa med zakoncema. Plutarh tako omenja praktični pomen zakonske zveze – biološko reprodukcijo, vendar je višja stopnja reprodukcije filozofska – zakonska zveza predstavlja topos filozofske *askesis*, žena pa predstavlja orodje za etično-moralne vaje moža filozofa in ni več zgolj omejena na svojo ekonomsko vrednost (koliko dote in/ali političnih vezi prinese). Za Plutarha je zakonska zveza praktična umetnost skupnega življenja oziroma sobivanja.³²

ODMIK OD PEDERASTIJE: SEKSUALIZACIJA ZAKONSKE ZVEZE

Ksenofont in Plutarh predstavljata razvoj zakonske ljubezni kot postopek in rezultat skupnega delovanja obeh zakoncev. Mož in žena se ne trudita, da bi dose-

³⁰ Za obsežen komentar glej Pomeroy, 1994.

³¹ Pomeroy, 1999a, 34.

³² Patterson, 1999, 135.

gla harmonijo samo na telesnem področju, ampak da bi telesno privlačnost nadgradila z vsestranskim ujemanjem in vzajemnim predajanjem (4. poglavje). Ksenofont v *Gospodarjenju* tako kljub praksi dogovorjenih porok zagovarja doktrino, da se med zakoncema lahko razvije strastno seksualno življenje, ki zadovoljuje oba in pri katerem oba z veseljem sodelujeta. Noben drug grški avtor razen Ksenofonta in Plutarha, ki tezo še bolj razvije, ne obravnava tega vprašanja tako natančno.³³

Ksenofontova ideja o vzajemnih seksualnih užitkih kaže na spremembo v imaginaciji spolnih užitkov, saj preberemo, da ima soprog raje spolne odnose z ženo, ki hoče, kot s sužnjami, kjer gre za akt dominacije, žena pa je tudi čistejša. Ksenofontova razprava o zakonski seksualnosti je dokaj zadržana, Plutarh pa daje precej več podrobnosti, saj so v njegovem času privatne zadeve postale bolj javne. O njih so razpravljali, zato je v ta kontekst umeščena tudi razprava o vlogi in pomenu seksualnosti, in kar je morda še pomembneje, seksualni užitki v zakonski zvezi postanejo tema javne razprave, ki se dotika tako zakoncev kot tudi družbe, saj zagotavlja harmoničen in uspešen zakon.

Če je bila še v klasičnem obdobju funkcija spolnosti znotraj zakona opredeljena z reprodukcijo legitimnih državljanov,³⁴ je bila definicija bližja ideji "dela", ki je nastopal kot oster kontrast seksualnosti za užitek, ki pa naj bi se dogajal predvsem izven zakonske zveze.³⁵ Takšna definicija naj se ne bi povsem ujemala z dejanskim stanjem, saj je po mnenju mnogih interpretov soproga predstavljala najpomembnejši vir seksualnega ugodja.³⁶

V Plutarhovem obdobju je bilo moraliziranje seksualnega vedenja zelo pomembno, saj je poudarek na spolnih odnosih znotraj zakona predstavljal promocijo družinskih vrednot in zavračanje pederastičnih homoseksualnih odnosov.³⁷ Čeprav je bil Plutarh platonist, je zanj heteroseksualna zakonska ljubezen pomembnejša od vseh drugih ljubezenskih in seksualnih razmerij, predvsem homoseksualnega, saj so njen rezultat partnerstvo in otroci, obenem pa posameznika moralno povzdigne (22. poglavje).³⁸ Nasprotuje pederastiji kot tudi "nenarav-

³³ Pomeroy, 1999a, 35.

³⁴ Loraux, 1989, 29–53.

³⁵ Primerjaj Carson, 1990, 145, 150.

³⁶ Carey, 1992, 148; Dover, 1973, 71, dokazuje na primeru Lizistrate, da je odnos med zakoncema bil pomembnejši, kot so prej domnevali na podlagi prava.

³⁷ Swain, 1999, 89.

³⁸ Glej tudi *Dialog o ljubezni* 751d.

nim” zvezam med starimi moškimi in mladimi dekleti.³⁹ Tudi Ksenofont daje prednost heteroseksualnemu zakonskemu spolnemu odnosu, čeprav slednje ni tako jasno kot pri Plutarhu. V *Dialogu o ljubezni*⁴⁰ na primer ostro napade moške, ki niso sposobni ljubiti in se poročijo z grdimi ženskami samo zaradi njihove dote, potem pa se z njimi nenehno prepirajo. Nesmotrnost preračunljive poroke kritizira tudi v *Nasvetih* (24. poglavje), kjer odsvetuje poroko zaradi lepote ali dote, kadar potem moški s takšno soprogo ne more deliti življenja.

Plutarhovo besedilo se odvija na več ravneh, ko se giblje od zunaj navznoter in obratno, ukvarja se z odnosom mož – žena in teži k vzpostavitvi harmonične komunikacije. Plutarh predlaga večplastno in večstopenjsko komunikacijo med zakoncema: od razprave o gospodinjenju, do razprave o ugodjih in končno o filozofiji, vse stopnje komunikacije pa vodijo k harmoniji in vzajemnemu partnersstvu. Velik pomen daje seksualnosti kot obliki komunikacije: če zakonca nimata spolnih odnosov, je isto, kot da se ne bi pogovarjala, skupaj obedovala, spala, se šalila in na splošno delila življenje. Motiv melodije *Naskakovalec kobil* (posvetilo), ki jo igrajo konjem, da bi jim spodbudili željo do spolnosti, eksplicitno in neposredno določa ton razprave, kaj je po Plutarhovem mnenju pomembno za dobro zakonsko zvezo. Plutarh nadaljuje z razpravo o razplamteli telesni privlačnosti med zakoncema, ki jo je treba dopolniti tudi z duhovno nadgradnjo, sicer bo ugasnila (4. poglavje). Nevesti svetuje, naj ne bo zadržana, ko odloži obleko, saj je največji dokaz ljubezni in naklonjenosti med zakoncema, če se drug drugemu tudi telesno predajata, in je to prava sramežljivost (10. poglavje).

Ko pri Ksenofontu žena pravi, da ljubi moža z vsem srcem in da ji je spolni odnos v veselje, lahko v takšni izjavi preberemo pomemben odmik od klasičnega

³⁹ Plutarh, *Solon* 20.7: “Nobena država ne sme dovoliti takšnega nereda in ne trpeti letom neprimerne spolnega občevanja, ki ne uresničuje namena in cilja zakona. Starcu, ki se ženi z mladim dekletom, bi tako moder arhont in zakonodajalec zastavil isto vprašanje [...]. In če bi v hiši bogate starke našel mladeniča, ki bi živel skupaj z njo in se debelil kakor jerebica, bi ga preselil h kakemu mlademu dekletu, ki potrebuje moža.” Prev. M. Hriberšek.

⁴⁰ Plutarh, *Dialog o ljubezni* 767c–d: “Nekateri izmed takšnih mož se poročijo z bednicami, da bi se polastili njihove male dote; potem jih silijo, da strogo vodijo račune in gospodinjijo s premoženjem, dan za dnem se z njimi prepirajo in z njimi ravnajo kot s služkinjami. Drugi bolj kot ženo potrebujejo otroke: kot škržati, ki brizgnejo seme na morsko čebulo ali kakšno drugo zelenjavo, hitro oplodijo prvo telo, na katero naletijo; ko dobijo potomca, pošljejo zakonsko zvezo k vragu; če pa se zakon obdrži, jim za to ni nič mar, saj se jim ne zdi vredno ne ljubiti ne biti ljubljen.” Prev. M. S.

imaginarija o spolnih odnosih v zakonski zvezi, saj bi pričakovali, da je bila za ženske spolnost nujno zlo.⁴¹ Po pričakovanju je žena pri Ksenofontu med razpravo o spolnosti bistveno bolj zadržana od svojega moža. Ko jo na primer mož vpraša, mar se nista združila v zakonski zvezi, da bi delila telesi v spolnih odnosih, mu žena plašno odgovarja, češ da tako pravijo.⁴²

Tudi v Plutarhovem obdobju so od žene pričakovali, da je ljubila svojega moža z vsem srcem, mož pa je pričakoval, da bo žena sprejela spolne odnose z veseljem, ne z odporom. Zaradi obveznega devišstva je mož predstavljal edinega seksualnega učitelja svoje soproge, zato Plutarh takoj na začetku izpostavi pomen Erosa ter Afrodite in opozori na morebitne spore in jezo na tem področju, in sicer predvsem z ženine strani (2. poglavje). Po njegovem mnenju spolna komunikacija zagotavlja harmoničen in usklajen odnos med zakoncema, da se ne bi drug drugemu odtujila in iskala užitke drugje – pri tem ne gre zgolj za seksualne užitke, ampak za užitek v skupnem življenju, kar Foucault poimenuje stilistika življenja v dvoje.

Za razliko od klasičnega imaginarija pri Plutarhu moževa želja po spolnih odnosih z ženo predstavlja znak njegovega spoštovanja in naklonjenosti. Spolnost opredeli kot način reševanja medsebojnih težav, da se zakonca ne bi medsebojno odtujila.⁴³ Nasprotuje celibatu in podpira družbeno stigmo, ki jo je Likurg vtisnil samskim moškim.⁴⁴ Tudi v *Dialogu o ljubezni*⁴⁵ navaja Solona, ki je zapovedal, da

⁴¹ Pomeroy, 1975, 87. Podobno tudi Keuls, 1985, 114 ss.

⁴² Ksenofont, *Gospodarjenje* 10.4.

⁴³ Plutarh, *Solon* 20.5: "[I]n da mora vsak, ki se oženi z dedinjo, z njo na vsak način občevati vsaj trikrat mesečno. Kajti tudi če ni otrok, je to dokaz moževega spoštovanja do krepostne žene ter dokaz naklonjenosti, ki prežene številne nevšečnosti, nabirajoče se z vseh strani, in ne dovoljuje, da bi se zakonca zaradi številnih preprirov povsem odtujila." Prev. M. Hriberšek.

⁴⁴ Plutarh, *Likurg* 15.2: "Še več, Likurg je neporočenim celo vtisnil pečat sramote. Niso smeli gledati iger gole mladine, pozimi so po ukazu oblasti goli hodili po trgu in med hojo peli neko proti sebi usmerjeno pesem, češ da trpijo pravično kazen, ker ne spoštujejo zakonov. Poleg tega pa so bili prikrajšani za spoštovanje in skrb, ki ju je mladina izkazovala starejšim." Prev. M. Hriberšek.

⁴⁵ Plutarh, *Dialog o ljubezni* 769a–b, 23. poglavje: "Dokaz Solonove modrosti na področju družinske zakonodaje je dejstvo, da je predpisal, da mora mož z ženo občevati vsaj trikrat mesečno, in to gotovo ne zaradi užitka: tako kot mesta občasno obnovijo medsebojne sporazume, je hotel, da bi tudi zakonca tako obnovila zakonsko zvezo in z nežnostjo izbrisala nevšečnosti, ki se kopičijo med skupnim življenjem." Prev. M. S. Solonova odredba se nanaša na dedinje, ne na soproge na splošno, Plutarh koncept razširi v prid svoji tezi.

mora mož najmanj trikrat mesečno spolno občevati z ženo – ne zgolj zaradi užitka ali zaradi reprodukcije, ampak iz ljubezni, saj so spolni odnosi način “obnove” zakonskih odnosov.

Plutarh uvaja alternativno teorijo reprodukcije, ki jo najdemo v Hipokratovem korpusu, po kateri oba starša prispevata spermo embriu.⁴⁶ Obenem zagovarja prepričanje, da pripadajo otroci enako obema staršema: potomci so skupni, tako kot to velja tudi za imetje (20. poglavje). Plutarh se pri vprašanju reprodukcije ne zadržuje dolgo, saj o tem obširno razpravljajo druga dela, vendar po pričakovanju zagovarja samo reprodukcijo znotraj zakonske zveze: ko od zakoncev zahteva, naj semena ne sejeta tam, kjer nočeta, da bi zrasel plod (32. poglavje), opredeljuje seksualnost kot način podreditve in užitka v podreditvi. Plutarh sporoča, da mož in žena oba uživata (če gre res za harmonično zakonsko zvezo, sicer ne) v porazdelitvi spolnih vlog: mož uživa, ko dominira, vendar je nujni pogoj, da tudi žena uživa v moževi dominaciji.

Ambivalenco seksualnosti in aseksualnosti soproge, ki je obenem istodobna in izmenjajoča, Ksenofont⁴⁷ in Plutarh (2., 44. poglavje) utelesita v podobi žene – čebele. Analogija med dobro ženo in čebelo je stereotip v grški književnosti, prvič pa jo lahko zasledimo pri Semonidu.⁴⁸ Ishomah reče ženi, da je takšna kot matiča, zato naj bo doma, skrbi za otroke, nadzoruje služinčad in sužnje ter predelavo volne. Čebela je predstavljala simbol čistosti in spolne vzdržnosti, saj so Grki mislili, da se čebele razmnožujejo nespolno. Spolne vzdržnosti pa ne smemo enačiti z deviškostjo. Po Semonidu je ženska, ki je kot čebela, povsem nezainteresirana za spolne odnose ter noče niti poslušati, ko druge ženske čenčajo o tem. Kljub temu zadovoljuje svojega moža in mu da potomstvo. Čebele pa naj bi bile po grškem prepričanju stroge do spolne razuzdanosti ljudi.

VZAJEMNA ZAKONSKA ZVESTOBA?

V antiki je za ženo veljala absolutna prepoved izvenzakonskih spolnih odnosov, medtem ko je pri moškem odpoved neregulirani seksualnosti in reprodukciji znak moralno-etične superiornosti, pri čemer obenem skrbi za lastno dobrobit in spoštuje samega sebe. Podobno lahko zasledimo že pri arhaičnem vzornem zako-

⁴⁶ Hipokratov korpus, *O generacijah* 6–11 idr. Glej tudi Lonie, 1981, 119–146.

⁴⁷ Ksenofont, *Gospodarjenje* 7.32–35.

⁴⁸ Semonid, *Fragment* 7.

nu Odiseja in Penelope (21. poglavje): Odisej je od Penelope zahteval zvestobo, čeprav ji sam ni bil zvest. Antične ženske naj ne bi nasprotovale zvezam z drugimi ženskami, če so bile začasne in niso ogrozile njihovega položaja zakonske žene.⁴⁹ Tako je Odisej ujetnik ženske strasti⁵⁰ in svoji Penelopi pove o Kirki (tudi v *Nasvetih* 5. poglavje) in Kalipso. Ksenofontu zaradi statusa ženske v takratnih Atenah ni bilo potrebno skrbeti za ženino zvestobo, medtem ko so se že v helenizmu razmere precej spremenile. Čeprav Plutarh svetuje ženi, naj bo nevidna (9. poglavje), ko njenega moža ni poleg, oziroma naj raje govori z ali skozi moža (32. poglavje), se zdi, da so takšni nasveti fakultativne narave. Ženske niso bile več strogo ločene od moških in so imele več možnosti "za skušnjavo", saj so lahko srečale moške, s katerimi niso bile v sorodstvenem razmerju.

Ksenofont in Plutarh se ukvarjata tudi z vprašanjem zakonske zvestobe, vendar pri svojem obravnavanju spolne zvestobe in ekskluzivnosti nista dosledna. Ishomah govori o razpoložljivosti suženj kot spolnih partneric, vendar hkrati izjavi, da ima raje spolne odnose s soprogo, sploh ker je voljna in bolj čista.⁵¹ Ksenofont opravičuje možovo zanimanje za druge spolne partnerice z ženinim nezanimanjem za spolnost, zaradi česar izgubi vsaj del moževe pozornosti. V helenizmu so možko nezvestobo obravnavali strožje kot v klasičnih Atenah. Pri Plutarhu in pri stoikih je seksualnost regulirana: prevladovalo je prepričanje, da je srečen tisti možki, ki obvladuje svoje telo in užitke oziroma v njih uživa, ne da bi postal njihov suženj (33. poglavje).

Plutarh bodočo soprogo spodbuja k veselosti in igrivosti v moževi družbi (29. poglavje), hkrati pa jo poskuša napotiti tudi k dobri meri telesne privlačnosti in predvsem čistosti (28. poglavje), da ne bi s svojim značajem in podobo moža pahnila v naročje drugih žensk. Če pa se to kljub temu zgodi, moža napoti k vzdržnosti zaradi harmonije doma (44. poglavje). Izpostavi pomen osebnih čarov, ki po njegovem spadajo med ženske odlike, *aretai*. Plutarh zato svetuje obema zakoncema, naj se vzdržita izvenzakonskih odnosov, vendar se žena ne sme jeziti, če se bo mož kljub temu "pregrešil", možu pa pri varanju žene svetuje diskretnost, da ne bi žene še dodatno razžalostil (16., 44. poglavje).

Pri Plutarhu se je izkristaliziral konstrukt, da je ravno žena, ki ji je prepovedana kakršna koli spolna svoboda, tista, ki operacionalizira možko zvestobo, ven-

⁴⁹ Lefkowitz, 1983, 34; Pomeroy, 1975, 90; MacDowell, 1978, 88.

⁵⁰ Homer, *Odiseja* 5.153–155.

⁵¹ Ksenofont, *Gospodarjenje* 10.12–13, primerjaj *Nasveti* 28. poglavje.

dar samo pod pogojem, da lahko v sebi združi seksualnost in aseksualnost, prostitutko in soprogo, razuzdanost in spolno vzdržnost. S pravilno kombinacijo na videz nezdržljivega bo žena dosegla Plutarhov ideal – neomajno ljubezen krepostne žene,⁵² ki omogoči možu, da postane najsrečnejši moški, ker je preživel vse življenje z eno žensko, ljubeznijo svoje mladosti.⁵³

Kot negativni primer navaja Filipa Makedonskega, ki je bil mnogoženec in imel zaradi svoje spolne nenasitnosti veliko nezakonskih otrok – v *Nasvetih* ga ironično predstavi kot prešuštnika, ko se želi vsiliti neki ženski (46. poglavje). Če ženin hoče, da z nevesto izgradita vzajemni zakon, mora brzdati svoje nagone ter iz svoje žene narediti *pharmakon* zakonskega življenja.

Plutarh poskuša v svojem besedilu združiti nezdržljivo, *kharis*, ljubezen, naklonjenost, in *sophrosyne*, preudarnost, vzdržnost, v službi *hedone*, užitka. Čeprav pravi, da iste ženske ni mogoče imeti za ženo in ljubico (29. poglavje), pa Plutarh od žene zahteva ravno to. Žena naj bo obenem sramežljiva in hkrati kot prostitutka, da bo ugajala možu in svojih ugodij ne bo iskal drugje. Da je uresničevanje njegovih napotkov težaven podvig za nevesto, lahko preberemo tudi iz Plutarhove ugotovitve, da so nekatere žene pretirano stroge in nezainteresirane za spolnost, zato jih želi spodbuditi k veselju in uživanju v družbi s soprogom (27.–29. poglavje). Hkrati jih opozarja, naj se ne pritožujejo nad strogimi možmi in naj si ne želijo pohotnih in poneumljenih soprogov, ki jih bodo zlahka manipulirale s spolnostjo in ženskimi čari (5.–7. poglavje). Plutarhova vzorna žena mora biti molčeča in odmaknjena od oči javnosti, kajti njena komunikacija predstavlja nevarnost tako za ženo kot tudi za moža, saj žena odseva moža in bi tako lahko javnosti razkrila tisto, kar želi mož prikriti (9., 31. poglavje). S tega vidika je žena predstavljena kot notranji sovražnik, ki lahko moža v javnosti ogrozi tako pred prijatelji kot tudi pred zunanji sovražniki (47. poglavje). Plutarhova žena je lahko kot čevelj (22. poglavje), ki tišči, ali pa prijetno trpka kot dobro vino (27. poglavje).

Žene kljub temu ohranjajo negativne seksualne konotacije, ki so povezane z uporabo *pharmaka* in manipulacijo s seksualnimi čari: žena je *pharmakon* in uporablja *pharmaka*, zato moža potencialno ogroža, je obenem strup in zdravilo. Ne-regulirana seksualnost se tako izrisuje kot način nevarnih *pharmaka*, ki niso ne-

⁵² Plutarh, *Dialog o ljubezni* 770c, 23. poglavje: “Ljubezen do krepostnih žensk ne pozna jeseni, ampak cveti tudi med sivimi lasmi in gubami ter traja vse do groba in nagrobnika.” Prev. M. S.

⁵³ Plutarh, *Katon Mlajši* 7.3.

varna samo za moža, ampak škodujejo tudi dobri ženi. Plutarh odnos do *pharmaka* je v skladu s splošnimi grškimi stereotipi (Dejanejrina zastrupitev Herakla, Medejino čarovništvo itd.). Uporaba afrodiziakov kljub temu ni bila omejena samo na ženske,⁵⁴ vendar je za ženske veljal predsodek, da z uporabo *pharmaka* ogrožajo obstoječi red. Plutarhova racionalizacija odpora do *pharmaka* je v tem, da uničijo *nous*, um, ter na tak način okrnejo oziroma onemogočajo moževo sposobnost, da vlada ženi, kar je nujno potrebno za funkcioniranje dobre zakonske zveze. Predvsem *logoi* oziroma filozofija naj prevzame funkcijo *pharmaka* – *logos* je tako orodje izobraževanja, prepričevanja (*peitho*), dominacije, harmonije in tudi afrodiziak. Analogija s Kirko (5. poglavje) kaže, da so v Plutarhovem času nevestam in soprogam pripisovali veliko moč, ki naj bi bila v prvi vrsti povezana z uroki, napitki in drugim zvičajnim obnašanjem.

Ko Plutarh začne razpravo o Afroditi, zagovarja prepričanje, naj bo zakonska zveza brez "drog", *pharmaka* – ljubezenskih napitkov, urokov in podobnih ženskih zvičaj, da bi pridobile moško spolno naklonjenost in z njo manipulirale. Slab vpliv *pharmaka* primerja z ribolovom s strupi, kjer je sicer hiter ulov, vendar je hkrati tudi strupen in neuporaben (5. poglavje). Derrida⁵⁵ povezuje *pharmakon* z dopolnilom, Plutarh pa trdi, da dobra zakonska zveza ne potrebuje drugega dopolnila kot Plutarhovega besedila, s pomočjo katerega bo mož iz žene naredil zdravilo, ne strup, in če mu bo uspelo, bo magija ženski inherentna, nosila jo bo v sebi in moža ne bo več ogrožala. *Sophron gyne*, dobra žena, v sebi nima le magije, ampak je v njej združeno nezdružljivo – asexualnost in spolna privlačnost, ki moža hkrati ogrožata in tesno navezujeta na ženo, da si ne želi nobene druge. Plutarhovo besedilo ima funkcijo magije, ki operacionalizira ženin prehod iz asexualne v seksualno in spet nazaj, in sicer od poročne noči naprej do konca skupnih dni, če mož in žena uspeta v skupnem podvigu oblikovanja filozofskega zakona.

SEKSUALNA PRAKSA V ZAKONSKI ZVEZI

Za interpretacijo Plutarhových *Nasvetov* je ključna seksualnost v zakonski zvezi: nasveti se začnejo s poročno nočjo, ko se mladoporočenca zapreta v spalnico, končajo pa se s Sapfo, utelešenjem erotično poezijo, ki naj Evridiko vzpodbudi k vsesplošnim čarom pri igranju vloge idealne soproge svojemu ženinu Polijanu.

⁵⁴ Winkler, 1990.

⁵⁵ Derrida, 2003.

Ljubezen in seksualnost tvorita “krog”, ostalo je sprehod skozi podrobnosti in metafore, ki so del vsakdanjega življenja v zakonski zvezi, vendar se morajo podrediti seksualno-filozofskemu erosu med zakoncema.

Pomembno vlogo ima Afrodita kot utelešenje ljubezni in seksualnosti, čeprav se je pomen Afrodite do Plutarhovega časa pomembno spremenil in ne vsebuje več tragičnih ali izrazito negativno-ambivalentnih konotacij kot v arhaičnem in klasičnem obdobju. V tragediji ljubezen prinaša nesrečo, zato si nesrečna Medeja, negativ dobre soproge, želi, da bi ji bila naklonjena vsaj Afrodita, sicer pa bi bilo bolje, če nikoli ne bi spoznala ljubezni in njene bolečine.⁵⁶

Pri Plutarhu ne zasledimo tragičnih dimenzij ljubezni in Afrodite, saj povezuje Hermesa in Afrodito, ki naj tvorita zvezo *logosa* in *erosa* v njegovem *gamelios logos*, zakonska zveza in ugodje sta namreč predmet filozofske razprave, spalnica pa predstavlja mesto čutnega in filozofskega ugodja – postelja in spalnica sta učilnica za ženo in tudi za moža.

V Plutarhovem času je Afrodita že udomačena in predstavlja boginjo zakonske zveze, kar lahko razberemo iz predstavitve Fidijske Afrodite, ki ima nogo na želvi, ki predstavlja žensko bivanje doma in molk (32. poglavje). Afroditina metamorfoza v helenizmu namiguje, da je žena postala duhovni partner svojega moža in da z njim ne reproducira zgolj biološkega potomstva, ampak tudi intelektualnega.⁵⁷ Tudi na področju seksualnosti je žena podrejena možu, čeprav ne srečamo splošnih stereotipov o ženski spolni nenasitnosti in predajanju spolnim užitek – da na primer ženske pri seksu devet- oziroma desetkrat bolj uživajo od moških. Plutarh sporoča ravno nasprotno – čim bolj se žena podredi moževi hegemoniji tudi na področju seksualnosti, tem bolj bo dosegla pravi užitek, ki pa ne bo zgolj telesni, ampak tudi ali predvsem filozofski, in se bo z možem na tak način še bolj povezala v harmoniji.

Spalnica v tem kontekstu predstavlja pomemben topos, ki naj zagotovi zakonsko harmonijo in hkrati tudi (regulirano) ugodje, saj tudi filozof potrebuje *kharis*, ljubezen, naklonjenost, in *hedone*, užitek v življenju. Pri tem mora biti pozoren, da ne bo postal suženj svojih ugodij, zato je tudi ugodje treba diskurzivno podrediti: *eros* mora biti pod kontrolo *logosa* – in prav Plutarhovi *Nasveti* so ta *logos*. Težave je potrebno rešiti v spalnici, spalnica je učilnica dobrega ali slabega vede-

⁵⁶ Evripid, *Medeja* 627–632.

⁵⁷ Pomeroy, 1984, 32–34.

nja (47. poglavje). Plutarhov odnos do erosa odstranjuje užitek iz telesa, ga intelektualizira in moralizira, tako da eros postane filozofski oziroma filozofija postane edini objekt erosa.

Spalnica je *didaskalion*, učilnica (47. poglavje), ki omogoča ta nemogoči prehod, kjer žena in mož obvladata in pod jarem spravita telo, mož postane *hegemonikon*, gospodar nepokornega in seksualiziranega ženinega telesa: predaja se ugodjem, ne da bi ga zaslužnjila. V spalnici se združita pedagogija in erotika, saj je Polijan filozof, učitelj in ljubimec (48. poglavje), filozofija pa postane edini afrodisiak. Ko bosta šla zakonca po poti učiteljevih nasvetov, bo filozofija postala njuno edino ugodje, besedilo, ki sta ga dobila kot poročno darilo in ga bosta hranila v *thalamosu*, spalnici, pa objekt poželenja. Kot je napovedal že v posvetilu, bo njegov sprehod skozi različne vidike zakona, postal tisti pravi afrodisiak, ki pri zakoncih vzbuja poželenje, vendar obenem ne vsebuje vseh tistih nevarnih konotacij drugih *pharmaka*, pred katerimi ju je posvaril. Victoria Wohl⁵⁸ kombinacijo ironično poimenuje *menage à trois*, spoj moža, žene in besedila, ki se dopolni in izpolni ravno v spalnici – učilnici. Mož mora oploditi ženo, vendar ne samo za reprodukcijo, ampak na bistveno višji in pomembnejši ravni, saj mora oploditi tudi njen um z *logon khreston spermata*, s semenom dobrih naukov (nauk = besedilo, *logos*), da bosta lahko medsebojno delila filozofijo (48. poglavje). Mož in besedilo, *logos*, skupno delujeta na žensko “materijo” in jo tako (pre)oblikujeta.

Plutarh že takoj v posvetilu svoje besedilo izenači s *pharmakonom*, ki naj zagotovi srečen in uspešen zakon, ki bo rezultat temeljitega moževega dela na ženi (23. poglavje) in s tem takoj ter nedvomno diskvalificira vse ostale *pharmaka*. Delovanje Plutarhových *Nasvetov* je delo moškega uma na ženskem telesu,⁵⁹ ki tvorno povezuje erotiko in filozofijo, zato Plutarh ženinu in nevesti na začetku njune skupne poti sporoča, da mora mož ženo s treningom in poučevanjem prirediti svojim potrebam, če želi z njo preživeti srečno skupno življenje. Žena je *hyle*, surovina – beluš (2. poglavje), ki ga je treba negovati, nezrelo grozdje, ki postane sladko in nudi ugodje. Mož se mora obnašati kot dober kmetovalec, ki nenehno skrbi za svojo ženo in bdi nad njenim obnašanjem po napotkih Plutarhovega nauka. Vendar je to samo zunanja plast, zato bo moral mož za doseg filozofskega zakona ženo “obdelovati” bolj globinsko – tako na telesni kot tudi na umski ravni.

⁵⁸ Wohl, 1997, 175.

⁵⁹ Wohl, 1997, 175.

Plutarhovo discipliniranje telesa in njegovih ugodij naj zakonca, predvsem soprogo, premakne na bolj duhovno in filozofsko raven. Ko bo obvladal ženo, bo filozof obvladal ugodje in ga bo samo na tak način sposoben uživati.⁶⁰

PLUTARHOVA IDEALNA SOPROGA

Za interpretacijo *Nasvetov* je pomembna tudi metafora žene kot zrcala, ki vključuje pomembne premike pri definiciji moške identitete navzven in navznoter v odnosu do žene, saj je v antičnem imaginariju podoba zrcala povezana z identiteto. Premik notri in iskanje medsebojne recipročnosti med zakoncema, kjer ima še vedno vodilno vlogo in besedo moški, kaže na pomembne razlike v imaginariju. V klasičnem obdobju razen pri Ksenofontu v *Gospodarjenju* ne bomo zasledili ideje o recipročnosti in odsevanju med ženo ter možem, kar se pri Plutarhu kaže kot ključna ideja in vodilo za uspešno zakonsko zvezo.

V Plutarhovem času zrcalo moškega ni več samo in zgolj drugi moški, ampak njegova soproga, torej se zrcalo in zrcaljenje v funkciji konstrukcije identitete pomakne od zunaj navznoter. Žena je moževo zrcalo, zato naj v vsem odseva moževe navade in razpoloženja, sicer je zanič in neuporabna (14. poglavje). V metafori lune (9. poglavje) oziroma ogledala (14. poglavje) je žena primerno oziroma neprimerno zrcalo svojega moža, kateremu mora v vsem podrediti in prirediti odsev, sicer pa naj bo nevidna – pa če gre za odsev lastnega telesa ali besed (9., 31. poglavje). Brez prisotnosti ali posredovanja moža naj bo žena nevidna in neslišna.

Dobra žena pa je predvsem zrcalo moževega *logosa*. Vanjo je vpisan moški *logos*, zato naj tudi njeno telo postane vidna manifestacija tega *logosa* in njegove avtoritete. Ko jo mož poduči in izuri v vseh pogledih, žena postane ogledalo moževe filozofske *askesis*.⁶¹ Če natančneje pogledamo, žena ne odseva moža, ampak moževo fantazmo o dobri ženi, ki določa njegovo identiteto. Kot zrcalo žena za filozofa predstavlja mehanizem samoregulacije, ki kaže na njegov napredek v učenju, njegove duhovne *askesis*, zato mora biti njegova žena utelešenje njegove lastne vrline: njena dejanja, *praxis*, so utelešenje, “telesna instalacija”⁶² moževega *ethosa*. Avtoriteta moževe filozofije neposredno odseva v/na ženinem telesu. Podobno tendenco zasledimo že pri Ksenofontu v *Gospodarjenju*, vendar gre Plutarh še dlje v želji po popolni identiteti, saj se ne zadovolji zgolj s preoblikova-

⁶⁰ Wohl, 1997, 181.

⁶¹ Wohl, 1997, 175.

⁶² Wohl, 1997, 176.

njem ženske po moški obliki: žena naj ne bo možev kip,⁶³ ampak njegov odsev – tega v klasičnih besedilih ne zasledimo, saj mora državljani svoj odsev iskati v očeh drugega sebi enakega državljanja in ne v ženi. Plutarhova idealna nevesta in soproga je dopolnilo moža, ki mu pomaga, da bo ves. Derrida govori o “nevarnem dopolnilu”,⁶⁴ tistemu, ki doda oziroma dopolni, vendar hkrati nadomesti in s tem razkrije pomanjkljivost, osnovno neprisotnost. Žena je dopolnilo moža, ki se možu nenehno izmika, zato njegovo delo na samem sebi ni nikoli končano. Vernant govori o komplementarnosti nasprotij, kar je podobna opredelitev, ki ženske ravno tako “postavlja na njihovo mesto”, saj jim določa dopolnjevanje moškega, ne pa samostojne vloge.

Dopolnjevanje moškega oziroma podrejeni položaj ženske celo v harmonični in partnerski zakonski zvezi kaže na splošne antične stereotipe, ki jih Plutarh prireja potrebam spisa in čim bolj tehtnejši predstavitvi svojih idej. Grki so odnos telo – um (duša) analogno prevajali na odnos ženska – moški, saj je ženska utelešala idejo in podobo telesa z vsemi njegovimi užitki, ki jih je potrebno podrediti, in materialni svet na splošno.⁶⁵ V platonistični, aristotelovski in stoični misli je *psyche* ali *hegemonikon* vladajoči del (o)sebe, vir razuma, racionalnosti, *logosa*, zato vlada nad drugimi deli – nad strastmi, željami in apetiti telesa.⁶⁶ Po Aristotelu je vladavina moža nad ženo “stalna politična vladavina”.⁶⁷ V *Nikomahovi etiki* zakonsko zvezo opredeljuje kot aristokratsko “vlado” in “neenako prijateljstvo”.⁶⁸

V *Nasvetih* kljub razpravi o dominaciji moža nad ženo lahko preberemo premike tudi na tem področju, saj Plutarh spreminja koncept, da bi ga čim bolj priredil konceptu harmonije in partnerstva med zakoncema. S sodobnega stališča bi Plutarhove opredelitve lahko prebrali kot kontradiktorne, saj kljub natančnemu prepletanju metafor in dokazovanja o harmoniji harmonična recipročnost v za-

⁶³ Idealnost vzorec žene Alkestide je utelešena v njenem kip(cu), ki ga Admet po smrti naredi po njeni podobi in potem s tem kipom spi, ga ponoči objema in po nekaterih interpretacijah z njim celo spolno občuje. Glej Sunčič, 2003, o nevarni tolažbi nadomestkov.

⁶⁴ Derrida, 1998, 179.

⁶⁵ Aristotel, *Politika* 1254b14–18, 1260a9–20; *De generatione animalium* 716a6–8, 19–23, 765b8–16; Platon, *Timaj* 42b.

⁶⁶ Platon, *Država* 441e–442b; *Gorgias* 464a–465d; *Timaj* 34c4–35a1; *Zakoni* 896c1–3; Aristotel, *O duši* 412a–413a; *Nikomahova etika* 1118a; *Politika* 1254b2–10. Stoiška opredelitev odnosa je bolj zapletena.

⁶⁷ Aristotel, *Politika* 1159b1.

⁶⁸ Aristotel, *Nikomahova etika* 1160b32–35, 1161a22–25.

konski zvezi ne predstavlja vodila. Vodilo namreč predstavlja moška *prohairesis*, odločitev, in hegemonija, vodstvo – filozofija in avtoriteta, ki jo iz nje izpeljuje (11. poglavje). Kljub zahtevi, da se žena brezpogojno in z veseljem podredi možu, se v določenih nasvetih zdi, da Plutarh pred nevesto kljub temu postavlja možnost izbire, da se odloči, ali bo dobra žena in si bo skupaj s soprogom prizadevala za gradnjo zakonske zveze, ki bo prinesla dobro in srečno življenje. Ksenofontova nevesta takšne izbire nima, saj nima prave možnosti, da bi bila slaba žena, tudi če bi to hotela biti.

Victoria Wohl⁶⁹ postavlja pod vprašaj idejo recipročnosti, saj je po njenem mnenju recipročnost tako kot tudi ideja vzajemnosti in vrednotenja drugega, ki jo izpeljuje Foucault, zgolj navidezna, saj razmerje med ženo in možem temelji na dominaciji. Moški subjekt se konstituira skozi razmerje, v katerem si mora podrediti in obvladati ženo in s tem tudi lastno telo in njegove užitke, ter lahko tako upa, da bo postal gospodar samega sebe skozi istodobno dominacijo in transcendenco telesnega. Žena lahko postane primerna samo, če postane molčeča in nevidna, prazna posoda, napolnjena z moževimi besedami. Vedno pa obstaja nevarnost, ki je izražena v metafori, da bo žena kot luna sijala v moževi odsotnosti. Plutarhov subjekt je bistveno bolj negotov in se ukvarja s projektom samopotrditve, ki je neskončen in nemogoč.⁷⁰

Plutarh moške hegemonije ne utemeljuje z običajnim argumentom, da mož vlada ženi kot um telesu, ampak se zateka tudi h glasbeni analogiji (11. poglavje)⁷¹ in sporoča, da tako kot vsak odnos tudi zakonska zveza potrebuje harmonijo in hegemonijo – bodisi v tonaliteti ali v tem, da je ženin glas bolje slišati z moževim posredovanjem (32. poglavje). Čeprav je bila tudi nevesta deležna pouka filozofije, je bolj pomembna ženinova izobrazba, saj bo le-ta omogočila njegovo vodstvo, *hegemonia*. Barrow⁷² razlaga Plutarhovo uporabo besede filozofija: termin naj bi vključeval moralni trud, dobroto v praksi. Filozofija je prevod *logosa* v vsakdanje življenje.

Plutarh zahteva, da mora moški najprej uskladiti sebe in svoj dom ter se šele nato lotiti usklajevanja države (43. poglavje). Filozof je zanj kralj, ker je osvojil filozofsko in družbeno samoobvladovanje, vendar vse operacionalizira njegova že-

⁶⁹ Wohl, 1997.

⁷⁰ Wohl, 1997, 177–178.

⁷¹ Primerjaj Aristotel, *Problemata* 19.11.

⁷² Barrow, 1969, 106.

na, če je dobra podložnica. Kot od kraljev, ki zaradi svojih lastnosti tudi druge spodbujajo v dobrem, je tudi od moža odvisno, ali bo žena dobra ali slaba. Kot kralj, ki ne more obstajati brez podložnikov, tudi mož ne more biti kralj svojega gospodinjstva, če mu žena ni podložna. Kralj je obenem lik razuzdanosti in *sophrosyne*, saj so mu užitki dovoljeni zato, ker pozna razliko med dovoljenim in nedovoljenim, medtem ko žena te razlike ne pozna, zato potrebuje nadzor moža. Tako kot si kralji pridobijo spoštovanje, če častijo filozofe, tako tudi ženske pridejo na dober glas, če se podredijo svojim možem (33. poglavje). Če je mož filozof – kralj, potem je žena njegovo kraljestvo; ker Plutarh daje prednost simbolnemu nad materialnim bogastvom, bi njegovo idealno ženo opredelili kot vrednejšo od kraljestva.⁷³ Plutarh jasno in nedvomno sporoča, da je dobra žena ključna za srečno zakonsko življenje in oblikovanje skupnosti, temelječe na filozofiji. Pri Plutarhu filozofija prevzame mesto erosa in iz njega odstrani vse prepovedane telesne užitke in vodi k simbolnemu bogastvu (48. poglavje). Ker pa proces ni nikoli končan, morata biti tako mož kot žena nenehno na preži – po Foucaultu moški subjekt ni nikoli dovršen izdelek.

Plutarh predstavi ambivalentno in kontradiktorno podobo idealne soproge: na eni strani lahko zavrne moža in njegove nasvete, lahko zahteva razvezo, uporablja magijo, napitke, lahko ga manipulira z veliko doto; po drugi strani pa se avtor obnaša, kot da to sploh ne obstaja in da še vedno veljajo razmere iz Ksenofontovega časa. Kljub temu se zdi, da *Nasveti* z idejo egalitarne in harmonične zakonske zveze nadaljujejo tam, kjer se je ustavil Ksenofont. Plutarh na eni strani svetuje ženi, naj nima nobenih osebnih prijateljev, da mora častiti samo tiste bogove, ki jih časti njen mož (19. poglavje), naj se celo odpove naklonjenosti svoje družine v korist sprogove družine (36. poglavje), po drugi strani pa je ženska v Plutarhovem času vidna zunaj in je seksualno bitje, ki je precej oddaljeno od klasičnih fantazem (9. poglavje, glej tudi *Tolažbo za ženo* 4. poglavje).

Smoter ženine izobrazbe in treninga je podpora možu kot stalnemu vodiču in učitelju.⁷⁴ Plutarhova idealna žena se podredi možu ravno zato, ker je izobražena in se za podreditev odloči na podlagi svoje etično-moralne držbe, ker je *sophron gyne*, dobra žena. Po takšni interpretaciji ženina podreditev ni prisilna, ampak svobodna, zato moževa dominacija in hegemonija nista totalni, ampak relativni, saj brez ženine prostovoljne podreditve ne obstajata.

⁷³ Plutarh, *Agezilaj* 17.4.

⁷⁴ Wohl, 1997, 172.

Kar se tiče ženske utemeljenosti ženske izobrazbe, je bil Plutarh prepričan, da lahko mož blesti kot filozof samo v družbi izobražene žene, ki ga razume in lahko sledi njegovim naukom. Plutarh je bil prepričan, da je ženske možno izobraziti, o čemer je pisal v *Tudi ženska bi morala biti deležna izobrazbe* in v *Ženskih junaških dejanjih*. Polijan in Evridika tako predstavljata idealna učenca, ki naj Plutarhov nauk realizirata v idealni zakonski zvezi – če bosta seveda sledila vsemu tistemu, kar sta se naučila pri učitelju, za opomnik pa jima pošilja še *Nasvete* kot poročno darilo. Plutarh ve, da ženska razume in se bo zavestno odločila, da bo delala na sebi in se trudila, da postane dobra žena, zato je nujno, da je deležna primerne izobrazbe, sicer ne bo mogla izpolniti ciljev oblikovanja filozofskega zakona. Za realizacijo Plutarhove idealne zakonske zveze je zato ključna fantazmatška *sophron gyne*, dobra žena, ki mora uživati v svoji vlogi in tako omogočiti svojemu soprogu, da uživa v svoji vlogi moža. Ker pa je ta ideal težko dosegljiv, to relativizira dosegljivost in možnost zakonske sreče, ki temelji na srečni podrejeni soprogi, ki naj s svojim telesom in umom omogoči izvajanje vseh Plutarhovitih nasvetov.

BIBLIOGRAFIJA

- Aguilar, R. (1992): “La mujer, el amor y el matrimonio en la obra de Plutarco”, *Faventia* 12–13, 307–325.
- Albini, F. (1997): “Family and the formation of character in Plutarch”, v: Mosman, 59–72.
- Babut, D. (1969): *Plutarque et le stoïcisme*, Paris.
- Barrow, R. H. (1967): *Plutarch and His Times*, London.
- Bianco, L., ur. (1995): *Filosofia del matrimonio, Le traduzioni italiane dei Coniugalia praecepta e delle Amatoriae narrationes*, Palermo.
- Blomqvist, K. (1997): “From Olympias to Aretaphila: Women and Politics in Plutarch”, v: Mosman, J., ur., *Plutarch and His Intellectual World*, London, 73–98.
- Calame, C. (1996): *L'Éros dans la Grèce antique*, Belin, Paris.
- Carey, C. (1992): *Apollodoros Against Neaira*, Warminster.
- Carson, A. (1990): “Putting Her in Her Place: Women, Dirt, and Desire”, v: Halperin, Winkler, Zeitlin, ur., *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton, 135–170.
- Castellani, V. (2002): “Plutarch’s ‘Roman’ Women”, v: Ostfeld, 142–155.

- De Lacy, P., Einarson, B. (1968): *Plutarch's Moralia*, VII, Cambridge, Mass.
- Derrida, J. (1998): *O gramatologiji*, Ljubljana.
- Derrida, J. (2003): "Plato's Pharmacy", v: Culler, J., ur., *Deconstruction. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, London and New York, 167–221.
- Dover, K. J. (1973): "Classical Greek Attitudes to Sexual Behaviour", *Arethusa* 6, 70–80.
- Faraone, C. A. (1990): "Aphrodite's Kestos and Apples for Atalanta: Aphrodisiacs in Early Greek Myth and Ritual", *Phoenix* 44, 219–243.
- Flacelière, R., in drugi, ur. (1957): *Plutarque: oeuvres morales* I.1, Paris.
- Flacelière, R. (1971): *Le Féminisme dans l'ancienne Athenes*, Paris.
- Flacelière, R. (2003): *Plutarque: Oeuvres morales*, Paris.
- Foucault, M. (1993): *Zgodovina seksualnosti 3. Skrb zase*, Ljubljana.
- Fuhrmann, F. (1964): *Les images de Plutarque*, Paris.
- Galaz, M. (2000): "Rhetoric Strategies of Feminine Speech in Plutarch", Van der Stockt, L., ur., *Rhetorical Theory and Praxis in Plutarch*, Acta of the IVth International Congress of the International Plutarch Society, Leuven, July 3–6 1996, Louvain, Namur, 203–210.
- Gallé Cejudo, R. J. (1999): "Belleza y grandeza del amor conyugal en el Erótico de Plutarco", v: Montes Cala, J. G., Sánchez Ortiz de Landaluze, M., Gallé Cejudo, R. J., ur., *Plutarco, Dioniso y el vino*, Actas del VI Simposio Espanol Sobre Plutarco, Cádiz, 14–16 mayo de 1998, 233–242.
- Gardner, J. (1986): *Women in Roman Law and Society*, London.
- Goessler, L. (1999): "Advice to the Bride and Groom: Plutarch Gives a Detailed Account of His Views on Marriage", v: Pomeroy, 97–115.
- Gréard, O. (1874): *De la morale de Plutarque*, Paris.
- Hani, J. (1980): *Plutarque: oeuvres morales*, II., VIII., Paris
- Harrison, J. (1991): "Bee Imagery in Plutarch", *The Classical Quaterly* 41, 560–563.
- Hriberšek, M. (2004): *Plutarh, Vzporedni življenjepisi I*, prevod, komentar, spremna študija, Ljubljana.
- Keuls, E. (1985): *The Reign of Phallus, Sexual Politics in Ancient Athens*, New York.
- Larmour, D. H. J., Miller, P. A., Platter, C., ur. (1997): *Rethinking Sexuality: Foucault and Classical Antiquity*, Princeton.
- Le Corsu, F. (1981): *Plutarque et les femmes*, Paris.
- Lefkowitz, M. R. (1983): "Wives and Husbands", *Greece & Rome* 30, 31–47.
- Lonie, M. (1981): *The Hippocratic Treatises "On Generation", "On Nature of the Child", "Diseases IV": A Commentary*, Berlin.

- Loraux, N. (1985): *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris.
- MacDowell, D. M. (1978): *The Law in Classical Athens*, London.
- McNamara, J. A. (1999): "Gendering Virtue", v: Pomeroy, 151–161.
- Nikolaidis, A. G. (1997): "Plutarch on Women and Marriage", *Wiener Studien* 110, 27–88.
- Odom, W. L. (1961): *A Study of Plutarch: The Position of Greek Women in the First Century after Christ*, doktorska disertacija, University of Virginia.
- Ostenfeld, E. N., ur. (2002): *Greek Romans and Roman Greeks. Studies in Cultural Interaction*, Aarhus.
- Patterson, C. (1998): *The Family in Greek History*, Harvard University Press, Cambridge.
- Patterson, C. (1999): "Plutarch's Advice on Marriage: Traditional Wisdom through a Philosophic Lens", v: Pomeroy, 128–137.
- Peradotto, J., Sullivan, J. P. (1984): *Women in the Ancient World. The Arethusa Papers*, Albany.
- Post, L. A. (1940): "Women's Place in Menander's Athens", *Transitions of American Philological Assotiation* 71, 420–459.
- Pomeroy, S. B. (1975): *Goddesses, Whores, Wives and Slaves, Women in Classical Antiquity*, New York.
- Pomeroy, S. B. (1984): *Women in Hellenistic Egypt from Alexander to Cleopatra*, Oxford.
- Pomeroy, S. B. (1994): *Xenophon Oeconomicus: A Social and Historical Commentary*, Oxford.
- Pomeroy, S. B. (1997): *Families in Classical and Hellenistic Greece: Representations and Realities*, Oxford.
- Pomeroy, S. B., ur. (1999): *Plutarch's Advice to the Bride and Groom and A Consolation to His Wife. English Translations, Commentary, Interpretive Essays, and Bibliography*, New York, Oxford.
- Pomeroy, S. B. (1999): "Reflecons of Plutarch, Advice to the Bride and Groom: Something Old, Something New, Something Borrowed", v: Pomeroy, 33–57.
- Russel, D. A. F. M. (1973): *Plutarch*, London.
- Russel, D. (1993): "Advice on Marriage", v: *Plutarch: Selected Essays and Dialogues*, Oxford.
- Schmitt-Pantel, P. (1993): "Representations of Women", v: Schmitt-Pantel, P., ur., *A History of Women in the West: I. From Ancient Goddesses to Christian Saints*, Cambridge, 1–8.

- Shaw, B. (1987): "The Age of Roman Girls at Marriage: Some Reconsiderations", *Journal of Roman Studies* 77, 30–46.
- Sievekink, W., ur. (1940): *Plutarch: Über Liebe und Ehe. Eine Auswahl aus den Moralia*, Griechisch und deutsch, München.
- Sissa, G. (1993): "The Sexual Philosophies of Plato and Aristotle", v: Schmitt-Pantel, P., ur., *A History of Women in the West: I. From Ancient Goddesses to Christian Saints*, Cambridge, 46–81.
- Stadter, P. A. (1995): "'Subject to the Erotic': Male Sexual Behaviour in Plutarch", v: Innes, D., ur., *Ethics and Rhetoric. Classical Essays for Donald Russell on his Seventy-fifth Birthday*, Oxford, 221–236.
- Stadter, P. A. (1999): "Philosophos kai Philandros: Plutarch's View of Women in the Moralia and the Lives", v: Pomeroy, 173–182.
- Sunčič, M. (2003): "Simulacrum ljubezni", *Keria* V/2, 85–96.
- Swain, S. (1999): "Plutarch's Moral Program", v: Pomeroy, 85–96.
- Tirelli, A. (1989): "Lo schema omologico nei *Coniugalia praecepta* dal modello formale alle strutture ideologiche", v: D'Ippolito, G., Gallo, I., ur., *Strutture Formali dei 'Moralia' di Plutarco*, Atti del III. convegno plutarcheo, Palermo, 3–5 maggio 1989, 357–374.
- Treggiari, S. (1991): *Roman Marriage: Iusti Coniuges from the Time of Cicero to the Time of Ulpian*, Oxford.
- Vatin, C. (1970): *Recherches sur le mariage et la condition de la femme mariée à l'époque hellénistique*, Paris.
- Vernant, J.-P. (1974a): "Le mariage", v: Vernant, J.-P., *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, 57–81.
- Vernant, J.-P. (1974b): "La guerre des cités", v: Vernant, J.-P., *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, 31–56.
- Vernière, Y. (1994): "Plutarque et les femmes", *The Ancient World* 25.2, 165–169.
- Veyne, P. (1987): *A History of Private Life, Volume 1*, Cambridge, MA.
- Walcot, P. (1998): "Plutarch on Sex", *Greece and Rome* 45, 166–187.
- Warner, R. (1971): "Advice on Marriage", prevod, v: *Plutarch: Moral Essays*, Harmondsworth, 12–30.
- Winkler, M. (1990): *The Constraints of Desire*, New York.
- Wohl, V. (1997): "Scenes from a Marriage: Love and Logos in Plutarch's *Coniugalia Praecepta*", *Helios* 24, 170–192.

POJMOVNI FANTOMI

Pojmovni fantomi I

Pojmovne fantome sem si zamislil kot serijo. Nekaj jih nameravam obdelati v vsaki številki *Monitorja ISH*. Opažam namreč, da se študentke in študentje, raziskovalci in raziskovalke, pa celo učitelji in učiteljice, pogosto zatekajo k uporabi navideznih konceptov, ki so v resnici besede brez pokritja. Nekako so se znašle v našem izrazju in se širijo po logiki, ki je najbrž še najpodobnejša epidemiološki logiki, po kateri se širijo virusi. Zdi se kredibilne, pa niso. Morda najpogosteje – ne pa zmeraj – zaidejo v besedila zato, ker avtorji in avtorice uporabljajo pretežno angleške reference. Ni odveč opozoriti, da so te reference veliko prepogosto citati citatov citatov, katerih izvirniki so bili napisani v morda drugih jezikih in so najverjetneje pomenili nekaj drugega. Ali sploh: kaj pomenili. Pa se je tisto s prevodom izgubilo, nadomestil pa jih je prazen videz.

Izslediti pojmovni fantom je delo, ki spominja, če smo pretenciozni, na delo, ki ga opravlja *bounty hunter* pri Sergiu Leoneju. Če nismo pretenciozni, spominja na potapljanje ladjic. Samo če veš, kje je objekt, ga izslediš. Kajti uporabnost pojmovnih fantomov je edino ta, da skrijejo vsaj malce praznine. Skoraj nič.

KODA

Recimo, da resignirano vzamemo na znanje, da je nekdo nekoč tistim črticam, vtisnjenim ali nalepljenim na vsako reč, ki jo kupite, rekel *črna koda*. Morda je bil glasbenik, kajti pred tem je bil edini označenec, ki ga je slovenščina označevala z označevalcem ženskega spola *koda*, konec skladbe. Beseda izvira iz italijanščine. Tistemu, čemur rečejo Italijani po navadi *coda*, rečemo slovensko *rep*.

Prav nobenega razloga ni, da bi zanemarili koncept, ki prihaja iz strukturalnega jezikoslovja in ga je, če se ne motim, vpeljal Roman Jakobson, ko je poskušal na problematiko lingvistike po Saussuru cepiti pojmovnik matematične teorije komunikacij.¹ V tem smislu je rekel, da je neki jezik (idiom) *kod*, v katerem se govorniki tega jezika sporazumevajo. Angleški označevalec, ki ga je uporabil, *code*, izvira iz francoskega (*le*) *code*. Določni člen navajam, da bi bilo jasno, da je beseda v francoščini moškega spola. To ni nenavadno, saj izhaja iz poznolatinškega *codex* (zakonik), ta pa iz zgodnjega *caudex* (panj). Vsi so moškega spola. Tudi

¹ Gl. zlasti: Roman Jakobson, "Lingvistika in poetika", v: *Lingvistični in drugi spisi*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1989, 153.

izpeljanke v večjih sodobnih evropskih jezikih, ki poznajo spol, so vse moške: v nemščini *der Kode*, v italijanščini *il codice*, v španščini *el código*.

In tudi v slovenščini se vsaj že pol stoletja uporablja in je zapisano v pravopisih in slovarjih tujk razločno: *kod*, moškega spola. Če torej kulturologi in kulturologinje namesto koda vpeljujejo kodo, vedite: našli so jo v plastični vrečki, ki so jo prinesli od “najboljšega soseda”. *Studia humanitatis* je ne poznajo.

MAPA, MAPIRANJE

Pojavlja se v tekstih, ki so bili napisani pretežno ob branju literature v angleščini. Provenienca teh tekstov je danes nekakšna difuzna kulturologija. Povzroča nesmisle. Mapa v slovenščini doslej ni bila kaj drugega kakor lepenkast ali kasneje plastični vsebnik formata A 4, kamor smo spravljali liste ustrezne velikosti, na primer seminarske naloge. V slovenščini *mapa* ne more biti prevod za angleški *map*, ki je zemljevid. Zmeda izhaja iz *mapping*, ki je izpeljanka iz glagola *to map*, slovensko *kartografirati*. Slovenščina besede *mapirati* ni poznala in je ne potrebuje. Če bi sploh lahko kaj pomenilo kot izpeljanka iz *mape*, bi *mapiranje* lahko bilo kvečjemu spravljanje listov v mapo.

V zadnjih dvajsetih letih sta se *to map* in *mapping* uveljavila v metaforičnem pomenu, ki bi ga v slovenščini dobro izrazili pojmi *izrisati* oziroma *izrisovati* za glagol in *izris* oziroma *izrisovanje* za izpeljanko – odvisno pač, ali želimo poudariti prehodnost ali ponavljalnost, rezultat ali dejavnost. Nanaša se na tiste intelektualne dejavnosti, s katerimi na nekem danem, še nediferenciranem kraju (v pojmovnem smislu, v okviru topološke ali ohlapneje prostorske metaforike) postopoma tvorimo znakovje, označevalno strukturo. Določnejši, čeprav še vedno metaforičen pomen koncepta ima *mapping* pri Fredricu Jamesonu v znamenitem tekstu o postmodernizmu.² Predvsem pri njem to ni preprosto izrisovanje (pomena na dani kraj). Nasloni se na Kevina Lyncha, ki piše, kako se človek slabo znajde v postmodernem ameriškem mestu brez orientirjev, kjer svojega gibljivega položaja ne zmore kognitivno preslikati v svojo predstavo.

Psihološki koncept kognitivnega zemljevida (*cognitive map*) oziroma kognitivnega preslikovanja (*cognitive mapping*), ki ga uporabi Jameson, je že sam metafo-

² Fredric Jameson, “The Cultural Logic of Late Capitalism”, v: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London, 1991 (2. izdaja), zlasti sklep članka na str. 51–54. Slovenski prevod, ki sicer ni brez napak, je tu zanesljiv: “Kulturna logika poznega kapitalizma”, v: *Postmodernizem*, Ljubljana, 2001, 63–67.

rična izpeljava iz matematičnega postopka *preslikave* oziroma *preslikovanja*. Pri matematiki gre za to, da elemente množice preslikamo drugam, v drugo množico. Na predstavi o tem sloni Jamesonova raba. Pojem uporabi proti koncu besedila, ko razpravlja o strategijah, kako produktivno premostiti navidezno zaprtost vase posameznih, med seboj ločenih, a povezljivih področij človeške in družbene prostorske izkušnje in drugih kulturnih izkušenj v razmerah poznega kapitalizma, da bi si priborili prostor skupne izkušnje, solidarnosti in zlasti medsebojne razumljivosti. Gre torej za strategije kulturnega boja za skupno kulturo v postmodernizmu. In tu Jameson predlaga, da omejene, sektorske ali skupinske, izkušnje *preslikamo* iz enega zaprtega območja izkušnje v druga. Z medsebojno primerjavo individualnih in skupinskih *preslikav*, s skupnimi in vzajemnimi *praksami preslikovanja* tvorimo skupne izkušnje, ustvarjamo skupni kulturni prostor kot prostor skupnih reprezentacij. Zavedanje, da so skupne ali splošne reprezentacije (samo) *preslikave*, nas nemara vsaj nekoliko varuje pred iluzijami, da prostor do cela obvladamo, in še zlasti, da so pomeni samoumevno dani.

Kaj pa *mapiranje*? Spravite ga v *mapo* in oba odložite v najbližji zabojnik za reciklažo papirja ali embalaže.

MATI

Neverjetno, a resnično: *mati* je postala problematična. Treba je sicer reči, da ne v vsakem položaju. V večini sklonov v slovenščini ni z njo nič narobe, težave se pojavijo v tožilniku. Slovenski psihoanalitik ali psihoanalitičarka vam bosta na vprašanje, koga je imel subjekt v sanjah ali pri spodrsrljaju v mislih, odgovorila brez okolišenja: "Mati!" Narobe!

Slovenščina je namreč vedno hotela, da v tožilniku rečemo ali zapišemo *mater*. Subjekt je sanjal svojo *mater*. S tem smo pravzaprav povedali dovolj. Razen, seveda, če nas ne zamika, da nadomeščanja tožilniške oblike z imenovalniško ne bi poskusili interpretirati. Pa dajmo!

Mati je v slovenski literarni tradiciji, od Prešerna čez Cankarja, pa potem vsaj še čez Voranca, vse do Štiglica in Duletiča, kar najbolj privzdignjena, falična mati. Nahaja se na mestu Imena Očeta. Slovenski ideologiji je lasten materinski Nadjaz.³

³ Pred četrto stoletja je bilo sodelavcem in sodelavkam Problemov – Razprav to še splošno znano. Največ o tem najdemo še zmeraj v: Slavoj Žižek, *Jezik, ideologija, Slovenci* (Delavska enotnost, Ljubljana, 1987), predvsem v prvem razdelku, "Krekovstvo", 9–59.

Zato *mati* nikakor nima istih konotacij kakor *mama*. Ne gre le za to, da slednja sodi v vsakdanjo govorico, prva pa v Literaturo. *Mama* kuha kavo, *mati Skodelico kave*. Tej privzdignjenosti v Nadjaz pa ne more ustrezati drugega kakor prvi sklon, imenovalnik. *Mati* nastopa po definiciji v prvem sklonu. Če jo tako imenujemo tudi v tožilniku, ji je s tem pridržan nedotakljivi, privzdignjeni status. Razcep *mati* : *mama* je razcep med Idealom in vsakdanjostjo. *Mami* je morda ljuba, *mati* je dobra. Cankar ni zatajil *mame*, ampak *mater*.

Danes bi, tako se zdi, zatajil *mati*. Kajti po Cankarjevi smrti smo se naučili *mater* ... jebati! Prav v zvezi s tem glagolom izjemoma nihče ne bo uporabil imenovalnika: jebem ti *mati*???

Tako torej srenja slovenskih razumnikov, s psihoanalitiki in psihoanalitičarkami na čelu, taji *mater*. Čas je, da Cankarjev in njihov lapsus pravilno preberemo: "... *mater, sem zatajil!*"

JOŽE VOGRINC⁴

⁴Dr. Jože Vogrinc je docent in koordinator smeri medijski študiji na Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteti za podiplomski humanistični študij, v Ljubljani. Zaposlen je na oddelku za sociologijo na ljubljanski Filozofski fakulteti. E-pošta: joze.vogrinc@guest.arnes.si.

OBVESTILO AVTORJEM

Prispevke in drugo korespondenco pošiljajte na naslov uredništva. Uredništvo ne sprejema prispevkov, ki so bili že objavljeni ali so istočasno poslani v objavo drugam. Nenaročenih rokopisov ne vračamo.

Izdajatelj revije se glede urejanja avtorskih razmerij ravna po veljavnem Zakonu o avtorskih in sorodnih pravicah. Za avtorsko delo, poslano za objavo v reviji, vse moralne avtorske pravice pripadajo avtorju, vse materialne avtorske pravice pa avtor za enkratno objavo brezplačno prenese na izdajatelja. Avtor dovoljuje objavo izvlečka/abstrakta svojega dela na spletni strani revije.

Prispevki naj bodo poslani v tiskopisu in na disketi, CD-ROM-u ali po e-pošti, pisani na IBM kompatibilnem računalniku v programu Microsoft Word. Besedilu naj bo priložen izvleček v slovenščini in angleščini (do 10 vrstic) in do 5 ključnih besed (v slovenščini in angleščini).

Prispevki naj ne presegajo obsega 1,5 avtorske pole (45.000 znakov s presledki) vključno z vsemi opombami. Prispevki naj bodo razdeljeni na razdelke, ki so opremljeni z mednaslovi. V besedilu dosledno uporabljajte dvojne narekovaje pri navajanju naslovov člankov, citiranih besedah, tehničnih izrazih inp., razen pri citatih znotraj citatov. Naslove knjig, periodike in tuje besede (npr. *a priori*, *oikos*, *kairos* ipd.) je treba pisati *ležeče*.

Opombe in reference se tiskajo kot opombe pod črto. V besedilu naj bodo opombe označene z dvignjenimi indeksi. V besedilu se sprti v opombi označujejo samo avtor, letnica oziroma avtor, letnica, številka strani. Popoln, po abecednem redu urejen bibliografski opis citiranih virov mora biti priložen na koncu poslanega prispevka. Citiranje v bibliografiji naj sledi spodnjemu zgledu:

1. Praprotnik, T. (2003): *Skupnost, identiteta in komunikacija v virtualnih skupnostih*, Ljubljana, ISH.
2. Slapšak, S. (2004): "Težavna dediščina ali študij antike kot tekoče zrcalo", v: Sunčič, M., Senegačnik, B., ur., *Antika za tretje tisočletje*, Založba ZRC, Agora, Ljubljana, 19–31.
3. Faraone, C. A. (1990): "Aphrodite's Kestos and Apples for Atalanta: Aphrodisiacs in Early Greek Myth and Ritual", *Phoenix* 44, 219–243.

Vsi prispevki bodo poslani v kolegialno recenzijo. Avtorjem bomo poslali korekture, ki jih je treba pregledane vrniti v uredništvo v petih dneh.

