

**SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za kulturalne studije**

Dubravka Stevanović

**ODNOS AUTORA, TEKSTA I ČITATELJA
od usmene kulture do elektroničke književnosti**

(DIPLOMSKI RAD)

Rijeka, 2015.

Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet
Odsjek za kulturalne studije
Mentorica: dr. sc. Katarina Peović Vuković
Studentica: Dubravka Stevanović

ODNOS AUTORA, TEKSTA I ČITATELJA
od usmene kulture do elektroničke književnosti
Diplomski rad

Rijeka, 8. rujna, 2015

Ključne riječi: književnost, književne teorije, autor, čitatelj, djelo, internet književnost

SAŽETAK

U počecima kulture, nepoznavanje pisma predstavljalo je veliki problem prilikom prenošenja znanja. Stoga su se ljudi koristili usmenim pričama s ponekim varijacijama. Teoretičar Water Ong razlikuje dvije vrste usmenosti. Primarna usmenost odnosi se na kulture koje su u potpunosti netaknute pismenošću (danas takve kulture gotovo ne postoje jer su barem u nekom obliku svjesne pisane riječi). Sekundarna usmena kultura referira se na današnju tehnološku / tehnologiziranu kulturu u kojoj se nova usmenost postiže telefonom, radiom, televizijom i ostalim dosezima moderne kulture. Iako u usmenoj kulturi nije postojala umjetnost (pisanja) u današnjem smislu, postojala je umjetnost izvedbe koja je nestala pisanjem. Bez pisanog traga riječi nemaju vizualno prisustvo, unatoč tome što su objekti koje reprezentiraju vizualni. Razvitak književnih teorija vezan je uz grčku civilizaciju za vrijeme njezina procvata u petom i četvrtom stoljeću prije naše ere, odnosno u vrijeme Peloponeskih ratova. Prva teorija umjetnosti bila je zapravo anti-teorija, ona izražava sumnje u opravdanost umjetnosti a posebice poezije. Platonova su djela temelj takvih razmišljanja, a ironično je da upravo njegova djela predstavljaju vrhunce antičke književnosti.

Srednji vijek se često naziva i mračnim dobom, pa o tom razdoblju postoji relativno malo zapisa. No poznato je da je književnost bila u službi crkve i širenja kršćanstva. Dolaskom renesanse i baroka počinje se cijeliti individualnost, pa dolazi do procjeta književnosti, ali i ostalih vrsta umjetnosti. Poezija je morala biti formalno besprijekorna, puna metafora i ukrasa, bogata ritmom, skladom, svečana, odmjerena i profinjena. Klasicizmom razum preuzima središnju ulogu i sve mu je podređeno, no književnost se u ovom razdoblju uvelike oslanja na antičke uzore čiji izraz nastoji zamijeniti barokno pretjerano ukrašavanje. Racionalistički način mišljenja oslikava se i u književnosti pa je vidljiv povratak jasnoći izlaganja, velikim temama i preglednosti u kompoziciji, prati se i takav način mišljenja, potaknut uspjesima prirodnih znanosti, koji je vodio do uvjerenja da se svi problemi filozofije, umjetnosti i religije mogu riješiti oslanjanjem na pravilnu upotrebu zdravog razuma. Epoha romantizma iznimno je značajna za odnos autora, publike i djela. Pomak koji se dogodio u književnosti reflektira tadašnje stanje u društvu. U Engleskoj početkom devetnaestog stoljeća dolazi do propadanja stare poljoprivredne civilizacije, tj. feudalizma, a sve više jača zamah industrijske revolucije. U romantizmu se javlja vjera u individualno i pojedinačno, a težnja romantizma je isticanje pjesnikove ličnosti i izraz ljudske osjećajnosti. Aktivna svijest važan je element romantizma, ona je aktivni, stvaralački faktor. Došlo je i do pomaka u cjelokupnom shvaćanju književnosti. Glavna promjena odnosi se na recepciju. U ovom je razdoblju došlo do bitnog proširenja čitalačke publike. Više se ne piše na zahtjev kralja ili crkve, niti se piše po unaprijed određenim pravilima, počinje se pisati za tržište, dakle za čitatelje. U drugoj polovici devetnaestog stoljeća dolazi do opadanja vitalnosti romantizma na području teorijske misli, a predstavnici glavnih književnih teorija ističu potrebu za stvaranjem što preciznije znanstvene kritike, tj. zalažu se za izraziti realizam. Veliku ulogu ima i poznavanje biografske i društvene pjesnikove okoline, što dovodi do miješanja umjetnosti i života.

Nakon Prvog svjetskog rata uslijedio je revolt protiv metoda književnog proučavanja iz druge polovice devetnaestoga stoljeća, tj. protiv nagomilavanja mnoštva činjenica i pretpostavke da se književnost može objasniti metodama prirodnih znanosti. Ruski formalisti ističu važnost deautomatizacije svijesti. Kao glavnu instrument vide umjetnost, koja očuđenjem stvari treba vratiti čovjeka u trenutak kad ih je prvi put vidio. Teorija recepcije vezana je uz strukturalistički aspekt analize čitateljeve uloge u proizvodnji značenja. Čitatelj postaje bitan faktor jer se književno djelo proučava kroz postizanje efekta time što se opire ili udovoljava očekivanjima čitatelja. Pojavom strukturalizma pomiče se naglasak s autorova napora oko

pisanja pojedinog djela po zadanim mjerilima i pojavljuje se problematika vezana uz apriorno pripovjedno ustrojstvo autorske i čitateljske svijesti. Autor je prema Barthesu moderna pojava, proizvod društva koji afirmira pojedinca. Stoga je povijest književnosti gotovo uvijek povijest autora, a neuspjeh ili uspjeh pojedinog djela je zasluga pojedinca koji ga je stvorio. Barthes smatra da jezik preuzima ulogu autora, jezik je taj koji nam se obraća i koji nam priča, jezik se uspostavlja umjesto osobe. Stoga je Barthesova ideja o smrti autora ključna za daljnji razvitak teorije književnosti jer se ona sada okreće prema čitatelju kao ključnoj figuri odnosa djela, autora i čitatelja. Ključan trenutak u proučavanju jezika književnih djela ima Derrida s pojmom dekonstrukcije. Proučavajući binarne opozicije koje su se smatrale gotovo nepromjenjivima, Derrida dokazuje da svaki član opozicije ima jednaku vrijednost jer jedan ne bi postojao bez drugog.

Do krajnje afirmacije čitatelja dolazi u elektroničkoj književnosti. . Gutenbergova galaksija kao kultura tiska zamijenjena je novom, elektroničkom erom u kojoj prostor iščezava, a vrijeme je dokinuto novom neposrednošću i simultanom igrom svih osjetila. Čitatelj se kreće unutar teksta, popunjava praznine i stvara djelo, te u određenoj mjeri zamjenjuje autora kao stvaraoca djela.

| | |
|--|----|
| 1. Uvod..... | 5 |
| 2. Povijest književnih teorija..... | 7 |
| 2.1. Usmena kultura..... | 7 |
| 2.2. Antička književnost..... | 8 |
| 2.3. Srednji vijek..... | 11 |
| 2.4. Renesansa i barok..... | 11 |
| 2.5. Klasicizam..... | 12 |
| 2.6. Romantizam i realizam..... | 14 |
| 3. Književne teorije 20. stoljeća..... | 18 |
| 3.1. Ruski formalizam..... | 18 |
| 3.2. Strukturalizam..... | 19 |
| 3.3. Autor, namjera i kritika..... | 24 |
| 3.4. Dekonstrukcija..... | 27 |
| 3.5. Teorija recepcije..... | 28 |
| 3.5.1. Teorija recepcije i internet književnost..... | 31 |
| 4. Elektronička književnost..... | 33 |
| 5. Zaključak..... | 40 |
| 6. Literatura..... | 41 |

1. UVOD

Miroslav Beker navodi dva suprotna shvaćanja funkcije autora i književnog stvaraoca u povijesti književne teorije. To su mimetske teorije književnosti i ekspresivne teorije. Mimetska teorija objašnjava književnost kao vrstu oponašanje, dok se ekspresivne teorije o umjetnosti javljaju kao reakcija na mimetičke. Ekspresivne teorije smatraju da se pjesnik ne može reducirati na samog imitatora prirodnog svijeta. Poezija, i umjetnost općenito, sagledana je kao izraz ljudske svijesti. Dok mimetske teorije tvrde da je umjetničko djelo određena vrsta sistematizacije ili sinteza na temelju stvarnosti, ekspresivne izjavljuju kako je umjetničko djelo nova, posebna i specifična cjelina (Beker, 1979:8-9). Iz Bekerove podjele proizlazi i promjena naglaska s jednog dijela stvaralačko-prijemnog neksusa na drugi. Pa stoga govorimo o tri osnovna elementima tog neksusa: o umjetniku, djelu i o primatelju (slušatelju, čitatelju, gledatelju).

Proučavajući povijest književnosti, nailazimo na nekoliko problema. Prvenstveno se to odnosi na sam pojam znanosti o književnosti i što on uopće obuhvaća. Škreb ističe da termin *znanost o književnosti* nije općenito prihvaćen prvenstveno zato što pripadnici prirodnih znanosti inzistiraju na upotrebi znanstvenih metoda prilikom proučavanja književnosti. Također, ističu da rezultati dobiveni istraživanjima u humanističkim znanostima nemaju jednaku vrijednost kao rezultati istraživanja u prirodnim znanostima (prvenstveno zato što ne postoji metoda za verifikaciju istraživanja). Imajući na umu da epistemologija naglašava postojanje tri uvjeta za jasno omeđeno područje istraživanja (to su jasno omeđeno područje istraživanja unutar stvarnosti, specifičan stručni jezik i posebne metode), postavlja se pitanje stručnog jezika koji za razliku od prirodnih znanosti, za zadatak ima privući što širi broj ljudi, a ne samo iznijeti skup činjenica. Stoga je znanost o književnosti svoje mjesto u znanstvenom krugu dobila tek krajem devetnaestog stoljeća kad se u njemačkom jeziku počela koristiti riječ *Literaturwissenschaft*¹ (Škreb, 1998:18). Žmegač napominje kako se trebaju razlikovati discipline koje proučavamo, pa stoga književnost zahtijeva vlastiti skup pravila, tj. ona se treba proučavati na temelju jedinstvenosti i neponovljivosti društvenih radnji i tvorevina (Žmegač, 1998:46), a kao sastavni dio svakodnevnog iskustva svijeta, zadatak proučavanja književnosti je približavanje književnih djela širem društvu (Solar, 1994:23-24).

Diplomski rad tematski sam podijelila u tri dijela. Prvi dio kronološki prati književnost kroz

1

Slobodan prijevod je znanost o književnosti.

najvažnija književna razdoblja, navodeći glavne karakteristike i vremenske okvire. Drugi dio rada obrađuje moderne književne teorije, tj. teorije dvadesetog stoljeća, no zbog njihove isprepletenosti, nejasne vremenske ograničenosti i međusobnog utjecaja, drugi dio rada osim kronološkog redoslijeda, sadrži i tematske cjeline i problematike koje su proizašle iz proučavanja književnosti. Posljednji dio rada odnosi se na elektroničku književnost i promjenu koja se događa u razumijevanju i recepciji književnih djela, te odnosa autora i čitatelja.

2. POVIJEST KNJIŽEVNIH TEORIJA

2.1. USMENA KULTURA

Kada govorimo o književnim teorijama, moramo se prvo dotaknuti samog pojma književnosti. Pritom govorimo o zapisima, tekstovima i djelima koji su zapisani na nekome pismu. Stoga se postavlja pitanje govorimo li o književnosti s današnjeg aspekta, tj. govorimo li o književnosti koja postoji u današnjem obliku ili se vraćamo na početke civilizacije i prve zapise općenito. Pritom moramo imati na umu da su teorije koje se bave samim književnim djelima nastale mnogo kasnije, najvjerojatnije u antici. Počecima bilježenja pismom prethodila je usmena kultura. Ona je prije svega održavala i prenosila cjelokupno znanje koje je potrebno pojedincu da živi u zajednici, a zajednica da se održi u prirodi (Solar, 2003:19). Već je u tim društvima došlo do razdvajanja tzv. običnog, svakodnevnog jezika od nešto složenijeg arhaičnog. Danas možemo govoriti o književnom jeziku, no tada je to bio jezik magije, kasnije religije, pa Solar ističe da su "magijske formule sigurno barem jedan izvor iz kojega je potekla takva jezična djelatnost kakvu danas poznajemo kao književnost" (Solar, 2003:20).

Kulture koje nisu poznavale pismo morale su razviti neki oblik prenošenja znanja svojim potomcima. Uvijek su to bile usmene priče s ponekim varijacijama. Teoretičar Water Ong razlikuje dvije vrste usmenosti. Primarna usmenost odnosi se na kulture koje su u potpunosti netaknute pismenošću (danas takve kulture gotovo ne postoje jer su barem u nekom obliku svjesne pisane riječi). Sekundarna usmena kultura referira se na današnju tehnološku / tehnologiziranu kulturu u kojoj se nova usmenost postiže telefonom, radiom, televizijom i ostalim dosezima moderne kulture. Ong smatra da unatoč tome što su riječi utemeljene u oralnom mediju (govoru), pisanje ih zatvara u vizualno polje. Svaka pismena osoba razmišljajući o nekoj riječi prizove određenu sliku. Stoga ne možemo govoriti o usmenoj kulturi a da ju na neki način ne svedemo na pisani medij.

Iako u usmenoj kulturi nije postojala umjetnost (pisanja) u današnjem smislu, postojala je umjetnost izvedbe koja je nestala pisanjem. Bez pisanog traga riječi nemaju vizualno prisustvo, unatoč tome što su objekti koje reprezentiraju vizualni. Te riječi su zvukovi. One nemaju fokus, trag ni putanju. One su pojave, tj. događaji (Ong, 2002: 31). Pamćenje je bilo od izuzetne važnosti jer ljudi su znali samo ono što su upamtili, ono čega su se mogli sjetiti. Stoga su mnemotehničke vještine bile izrazito korisne, a ritam je bio važan jer je lako pamtljiv. Iako ritmične stihove nalazimo i u pisanom obliku, oni su u usmenoj kulturi bili

nezaobilazni. Homerova *Ilijada* i *Odiseja* prvenstveno su bila usmena djela koja su kasnije zapisana. Oba su djela izrazito metrička. Međutim, postavlja se pitanje kako je čovjek mogao izrecitirati tisuće daktilskih heksametara. Odgovor leži u činjenici da heksametri nisu bili sačinjeni od samih skupina riječi, već od formula koje su uklopljene u heksametre. Sedamdeset i dva puta se spominje izraz *Odysseus is polym tis*², ne samo zbog Odisejeve oštroumnosti, već zato što bez pridjeva *polym tis* ne bismo mogli njegovo ime smjestiti u stih. Poput toga, postojalo je stotine sličnih izraza kojima su se slagali heksametri (Ong, 2002).

2.2. ANTIČKA KNJIŽEVNOST

Povijest književnih teorija vezana je uz grčku civilizaciju za vrijeme njezina procvata u petom i četvrtom stoljeću prije naše ere, odnosno u vrijeme Peloponeskih ratova. Prva teorija umjetnosti bila je zapravo anti-teorija, ona izražava sumnje u opravdanost umjetnosti a posebice poezije. Platon je među prvima sa takvim stavom pisao o umjetnosti. Smatrao je da pored pojavnog svijeta postoji i svijet ideja, čistih forma čiji je pojavni svijet samo sjena. Time poezija postaje sjena sjene. U desetoj knjizi *Republike* Platon piše o položaju pjesnika u idealnoj državi. Raspravljaju Sokrat i Glaukon, a Sokrat izjavljuje da mu se najviše sviđa odredba o odbacivanju imitativnog pjesništva zbog štetnosti za slušatelje. Koristi se metaforom kreveta kako bi potkrijepio svoje mišljenje." Postoje tri kreveta, onaj prvi i pravi, tj. ideja o krevetu nastala od boga, drugo, krevet koji je napravio stolar, te treće, umjetnikova slika kreveta koja je imitacija imitacije (prva imitacija je bila stolarov krevet). Bog je stvaratelj, a donekle i stolar, dok je pjesnik imitator, on je dvostruko udaljen od boga i istine" (Beker, 1979:18). Imitatori su samo oni ljudi koji nisu svjesni da imitiraju. Kada bi to znali, sramili bi se svoga rada i prestali s njime. Imitacija pruža takvu vrstu zabave koja je namijenjena strastvenim i hirovitim ljudima, a nasuprot njoj koegzistiraju računanje i mjerenje čiji rezultati su precizni i definitivni u usporedbi s pjesmama koje su imitativne. Međutim, na kraju Sokrat ipak zaključuje kako umjetnost nije potpuno prognana te kako i ona ima svoje mjesto u idealnoj republici ukoliko se okani laži i imitacije i okrene se istini. Najpoznatije Platonovo djelo *Republika* zasniva se na ideji o prevlasti razuma nad neobuzdanim strastima. U republici vladaju strogi red i disciplina, a pjesnik samo potpiruje strasti koje su nepoželjne. Pjesniku se neposredno daje velika moć i odgovornost jer se njegova poezija smatra štetnom za čitatelje. U svojim kasnijim djelima Platon ipak zauzima

nešto blaži stav te se nazire njegova dilema između priznanja velike moći umjetnosti i bojazni da ta moć bude iskorištena u nemoralne svrhe. Ironično je da i sami Platonovi spisi predstavljaju vrhunce antičke umjetnosti. Njegov učenik Aristotel imao je nešto drugačije mišljenje o umjetnosti. I on je smatrao da je poezija oponašanje zbilje, ali za njega to nije imalo negativnu konotaciju. Štoviše, Aristotel smatra da je "pjesnik vrijedniji od povjesničara jer govori o općim idejama i istinama, dok se povijest bavi činjeničnim pojedinostima"³ (Beker, 1979:19).

Aristotelova *Poetika*⁴ jedno je od najvažnijih književno-teorijskih djela, kako antike, tako i cijele povijesti književnih teorija, a mnogi smatraju da je ona zapravo odgovor na Platonovu *Republiku*. Aristotel piše o pjesničkom umijeću te "kako treba oblikovati fabule ako želimo da pjesnički sastav uspije" (Aristotel, 1983:29). Njegove glavne teme su poezija, tragedija i komedija. Prema njemu, sve je to oponašanje koje se međusobno razlikuje prema tome što se oponaša različitim sredstvima (medij), što se oponaša različite predmete (teme) ili što se oponaša na različite načine. Poetika je značajna i zbog definicija komedije i tragedije koje Aristotel izvodi. Stoga, komedija je "oponašanje ljudi manje vrijednoga karaktera, ali ne loših u svakom pogledu, nego je ono što je smiješno dio ružnoga" (Aristotel, 1983:31-32).

Tragedijom se temeljitije bavi i definira je kao "oponašanje ozbiljne i cjelovite radnje primjerene veličine ukrašenim govorom, i to svakom od vrsta ukrašavanja napose u odgovarajućim dijelovima tragedije; oponašanje se vrši ljudskim djelanjem, a ne naracijom i ono sažaljenjem i strahom postiže očišćenje takvih osjećaja" (Aristotel, 1983:32).

Taj proces nazvan je katarza, a u kasnijim je teorijama zadobio dva značenja: prvenstveno se odnosi na učinak tragedije na gledatelja, a zatim na pročišćenje i ostvarivanje moralne ravnoteže u strukturi same tragedije. Glavni dio tragedije čini radnja. Aristotel ističe da tragedija nije oponašanje ljudi, već ljudskih djela i života. Stoga fabula čini temelj 'tragičnog

3

Temeljna razlika Platonova i Aristotelova mišljenja o poeziji proizlazi iz razlike njihove filozofije kao predstavnika grčke misli. Platon vjeruje da je bitak u ideji, tj. u apstraktnom ili duhovnom, a Aristotel smatra da se bitak nalazi u pojedinačnim stvarima, dakle, u mnoštvu. Aristotel radi podjelu na formu i materiju. Materija je nesavršena i nepotpuna, dok forma predstavlja završenost i savršenost. Čista forma je božanski duh. Aristotel pažnju posvećuje razvoju, procesu između jedne i druge faze. Sve nesavršeno teži savršenstvu i potpunosti i Aristotel smatra da upravo u toj težnji postoji svrhovitost te da je ta svrha i forma, dok je materija ono što je slučajno i bez svrhe u prirodi (Beker, 1979:19).

4

Doslovni prijevod naslova je *O pjesničkom umijeću*. U upotrebi su oba prijevoda naslova.

umijeća', a sami likovi, tj. karakteri⁵ su na drugome mjestu (iza njih slijede misao⁶, dikcija⁷, skladanje napjeva i vizualni dio). Ovih šest elemenata sastavni su dijelovi tragedije kao cjeline. Fabula je glavni element tragedije jer su ljudi u tragedijama prikazani na djelu pa je radnja nositelj razvoja. Radnja ima svoju razvojnu liniju, odnosno početak, sredinu i kraj te je svaki dio funkcionalan. Najsnažniji emocionalni element tragedije je obrat, što Beker dovodi u vezu s ironijom u umjetničkom djelu, kao sukob između iluzija, želja i ambicija junaka te stvarnosti života. Do preokreta u tragediji dolazi prepoznavanjem koje može biti na temelju vanjskih crta junaka i ostalih likova ili na temelju unutarnjeg razvoja tragedije. Aristotelovo je mišljenje da je potonje prepoznavanje najbolje te se stoga zalaže za razvoj radnje kojim ne upravljaju vanjski faktori, već logične posljedice razvoja radnje (Beker, 1979).

Za Aristotela, pjesnik je važniji od povjesničara. "Povjesničar i pjesnik ne razlikuju se, naime, prema tome što pripovijedaju u stihu ili prozi, nego u tome što jedan pripovijeda stvarne događaje, a drugi ono što bi se moglo očekivati da se dogodi. Zato je pjesničko umijeće 'filozofskije' od povijesti i treba ga shvatiti ozbiljnije od nje. Pjesništvo, naime, govori više ono što je općenito, a povijest ono što je pojedinačno" (Aristotel, 1983:35). Za Aristotela je važnije da pjesnik uspješno oblikuje fabulu, a stihovi su 'samo' popratni detalj, dakle pjesnik je oponašatelj jer oponaša ljudske radnje. Aristotelova je *Poetika* zapravo priručnik o tome kako biti dobar pjesnik. U njoj se iznose savjeti o dobroj poeziji i elementi koji se trebaju izbjegavati. U tome smislu možemo reći kako je u antičkoj književnosti autor bio ključna figura, u njegovom se peru oblikovala umjetnost, on je stvarao znanje i pružao ga čitateljima.

Rimski teoretičari i kritičari ubrajaju književnost u retoriku. Stoga su postojale škole govorništva u kojima se učilo o retorici i filozofiji. Protiv takvih je škola bio Ciceron koji je smatrao da se u njima uči samo o tehničkoj strani govorništva, a ne vodi se računa o samoj spremnosti govornika. Ciceron zaključuje da spretan govornik treba posjedovati znanje o većini stvari, treba biti poznavatelj čovjeka kako bi mogao predvidjeti njegove reakcije te svestrano obrazovan. Prema tome, književno je djelo instrument retorike, tj. nauke o uvjeravanju i pridobivanju ljudskih naklonosti. Postoje stroga pravila (čak i detaljnija nego kod Aristotela) o tome kako se piše književno djelo. "Rečenica, po Ciceronu, ne smije biti

5

Ono što pokazuje kakvo je nečije opredjeljenje u situacijama u kojima nije jasno za što se neko lice opredjeljuje a što odbija.

6

Govori u kojima se dokazuje da nešto jest ili da nešto nije ili se iskazuje opći stav.

7

Saopćavanje posredstvom riječi.

odviše razrađena, a ne smije biti ni rezultat očitog napora, u stvaranju rečenice govornika ne smiju voditi neka apstraktna pravila, nego jezična praksa. Ciceron ulazi u pojedinosti te raspravlja o dugim i kratkim slogovima, o rečenicama gdje su neki slogovi nepoželjni itd." (Beker, 1997:22). I ostali su rimski kritičari izražavali važnost stila pa su se često autori uspoređivali na temelju konkretnih djela kako bi se istaknulo vrline pojedinih pisaca ili pak upozorilo na određene greške. Dionizije iz Halikarnasa (današnja Turska) raspravlja o glazbi jezika, tj. o poretku i razmještanju riječi pa uzima ulomke iz Homera te mijenja red riječi u odlomcima kako bi prikazao važnost određenog poretka. Također, analizira ritam i metar u poeziji te važnost pojedinih glasova. Horacije smatra da pjesnik mora biti majstor svog zanata, svoje djelo treba uljepšavati po uzoru na Grke te istovremeno treba zabavljati i podučavati čitatelja (Beker, 1979).

2.3. SREDNJI VIJEK

O književnosti u srednjem vijeku postoji relativno malo zapisa. Poznato je da je figura autora bila sporedna, u prvi plan stavlja se sam tekst, prvenstveno jer je većina literature bila liturgijskog sadržaja. Glavni jezik bio je latinski, a tek je nekolicina poznatih djela napisana na narodnim jezicima. Kao primarna figura koristila se alegorija preko koje je pjesnik izražavao pouke, prikazivao apstraktne vrijednosti, događaje i institucije. Anonimnost autora rezultat je kako nedostatka dokumenata iz tog doba, tako i tendencije da pojedinci zbog poštovanja prema ranijim uzorima i vjerskim poglavarima samo prepričavaju i interpretiraju njihove riječi. Svjetovna literatura pisala se u manjoj mjeri (Izvor 1), a kao i kod Platona, u srednjem je vijeku postojalo mišljenje da je poezija lažna, a prema tome i štetna (Beker, 1979:111). Srednji vijek znači askezu, pogled usmjeren prema nebu, a njegova estetika je zapravo antiestetska. Cjelokupna se kultura s jedne strane oslanja na Bibliju i kršćanstvo, a s druge na naslijeđe grčke i rimske civilizacije. O vremenskom trajanju srednjega vijeka postoji nekoliko nedoumica, no ako se o srednjem vijeku govori isključivo iz književne perspektive, možemo reći da srednji vijek traje od polovice petog do sredine petnaestog stoljeća. Budući da se govori o tisuću godina književnosti, razumno je pretpostaviti da su postojale mnoge struje i tendencije, no glavna je nit ostala ista. Napuštanjem mitologijske teme antike, kulture se polako s jedne strane kreću prema kršćanskoj religiji, zbog čega prevladava biblijska tematika i simbolika. S druge strane, iako u znatno manjoj mjeri, nastaje i književnost na nacionalnim jezicima.

2.4. RENESANSA I BAROK

Nakon srednjeg vijeka dolazi do procvata i afirmacije ovozemaljske ljepote. Uzori se traže u antici, ali se umjetnost nipošto ne smije svesti na puko oponašanje, umjetnost renesanse teži svojim djelima dostići, pa i prestići svoje uzore. Lodovico Castelvetro piše o Aristotelovoj *Poetici* na pomalo kritičan način. Radi oštru razliku između oponašanja o kojemu je pisao Aristotel i izmišljanja kao temeljnog pjesničkog zadatka. On kaže da "tako postoje i dvije vrste ljudi koji se bave vještinama: jedna od njih je sama sposobna da pronade vještinu i da se svojim učenjem i primjerom nametne drugima kao vođa, i druga vrsta, koja sama nije u stanju da pronade bilo što u vještini oko koje se trudi, nego slijedi pouke i primjere drugih. Ovo se osobito vidi u poeziji, jer neki pjesnici, ne obazirajući se nimalo na druge, otkrivaju nešto novo i u pogledu materije i u pogledu slikovitog govora, dok drugi nisu sposobni da se odvoje od izmišljanja materije koja je već bila pronađena, niti od obrta riječi kojima su se služili drugi" (Castelvetro, 1576:127). U renesansi nije nedostajalo uputa kako napisati savršenu poeziju: ona mora biti formalno besprijeekorna, puna metafora i ukrasa, bogata ritmom, skladom, svečana, odmjerena i profinjena. Uzori ovakvim 'priručnicima' bili su Ciceron i Kvintilijan (antika) koji su se bavili 'tehničkim problemima', savjetima i propisima za dobru poeziju i govorništvo (Beker, 1979). Zaokret u književnosti moguće je naslutiti već na samom kraju srednjeg vijeka u djelima trubadura koji uvode novi tip osjećajnosti i nove konvencije takvog izražavanja osjećaja. Pripovjedni žanrovi postaju zabavni, a ne samo poučni, ozbiljan ton zamjenjuje ironija, a crkvenu književnost zamjenjuje svjetovna. Književnost se sada piše za čitanje, a ne pjevanje ili recitiranje na misama ili misnim svečanostima. Vremenski, renesansa se određuje do sredine 16. stoljeća. To je razdoblje kada Europa počinje razvijati svoju svjetsku prevlast. U tome glavnu ulogu ima otkriće Amerike, ali i mnogi tehnički izumi. Dolazi do novog shvaćanja umjetnosti i književnosti, propituje se smisao same religije, a javljaju se i teze o povratku izvornome kršćanstvu.

Kronološki, nakon renesanse Solar smješta barok. Iako postoje nedoumice može li se o baroku govoriti iz književne perspektive, nedvojbeno je da postoje neke zajedničke značajke književnih djela koja su nastala u drugoj polovici šesnaestog i početkom sedamnaestog stoljeća. Javlja se sklonost prema iracionalnom, mističnom, zagonetnom i tajnovitom te se u književnosti ponovno javlja srednjovjekovna težnja za alegorijskim tumačenjem. Kulturu tadašnje Europe obilježava otpor Katoličke crkve prema protestantizmu, u kojem se i javlja misticizam vezan upravo uz baroknu umjetnost. Književne značajke obilježene su

prezaglašavanjem stila i izraza te ukrašavanjem, pa se čak može reći da je izraz postao sam sebi svrha (Solar, 1994).

2.5. KLASICIZAM

Nakon baroka, književnost se opet vraća razumu i istina je jedini uvjet. Geslo klasicizma sazeo je Nicolas Boileau u riječima "Stog ljubite razum: spisi vam u svemu nek svoj sjaj i vrijednost crpe tek u njemu" (Boileau, 1976). Razum preuzima središnju ulogu i sve mu je podređeno, no književnost se u ovom razdoblju uvelike oslanja na antičke uzore čiji izraz nastoji zamijeniti barokno pretjerano ukrašavanje. Jedan od razloga okretanja antičkim uzorima nalazimo i u Johnsonovim riječima "Poštovanje prema djelima koja su se dugo održala ne nastaje kao rezultat naivnog pouzdanja u nadmoćnu mudrost prošlih vremena ili tužnog uvjerenja o degeneraciji čovječanstva, nego je posljedica priznatih i nedvojbenih uvjerenja da je ono što je najduže poznato bilo najviše razmatrano te da je ono što je najviše razmatrano najbolje shvaćeno" (Johnson, 1950:194). Racionalistički način mišljenja oslikava se i u književnosti pa je vidljiv povratak jasnoći izlaganja, velikim temama i preglednosti u kompoziciji, prati se i takav način mišljenja, potaknut uspjesima prirodnih znanosti, koji je vodio do uvjerenja da se svi problemi filozofije, umjetnosti i religije mogu riješiti oslanjanjem na pravilnu upotrebu zdravog razuma. Thomas Hobbes pjesničku maštu naziva ambicioznom nejasnoćom, smatra da mašta djeluje tek ako teži prema jasnom cilju, a bujna mašta je neadekvatna upravo zato jer nema jasan cilj i predmet interesa. Hobbesova filozofija je u ovom segmentu slična klasicističkim shvaćanjima prema kojem se uloga mašte sastoji od raspoređivanja građe u nove cjeline. Dakle, funkcija mašte je skromna, ona je sličnija mehaničko-fizičkom učinku nego li radikalnom kemijskom procesu. Jean Chapelain formulirao je klasicističku teoriju koja je sadržavala misao da je književnost skup određenih pravila koja su predstavljala formu, a priroda je bila sadržaj umjetničkog djela. Time se izražava temeljno klasicističko načelo, a to je zahtjev da umjetnik oponaša prirodu. Dakle, velika se pozornost pridaje književnoj tehnici i pravilima koja služe kao upute za pisanje vrijednih književnih djela. Tako se određenim književnim vrstama pripisuju tematika, stil, kompozicija i figure. Također, dolazi i do hijerarhizacije književnih vrsta pa se tako tragedija nalazi na samome vrhu. Nju slijede najstroža pravila: ona je pisana u stihu, njezin je stil uzvišen, karakteri su plemeniti, a kompozicija je određena radnjom u pet činova. Svrha je tragedije poučavanje gledatelja, zbog čega su moralne vrijednosti izrazito naglašene; osuđuje se zlo i porok, hvali se vrlina, a dužnost je uvijek važnija od strasti (Solar, 2003).

"Želite li trajno biti zanimljivi?
Uzmite junaka kadra da zadivi,
blistave hrabrosti, kreposti viteške;
nek herojsko bude sve mu, čak i greške;
nek mu djelo bude vrijedno da se diči;
nek Louisu, Cezaru, Aleksandru slični,
a ne Poliniku i hudom mu bratu:
ne plješćemo kakvom niskom poduhvatu.
Preveć događaja spis imat ne smije.
Zar, dobro opjevan, gnjev Ahilov nije
ispunio sasma cijelu Ilijadu:
obilja razvodnit često građu znadu." (Boileau, 1976:166).

Važno je naglasiti da su klasicisti pod prirodom smatrali čovjeka sa svojim običajima, karakterom, strastima, a vanjski je svijet, priroda kao *Landschaft* bila tek blijedi okvir čovjekovog djelovanja. Također, čovjeka tj. prirodu prikazivalo se u generaliziranom obliku, odnosno kao model. "Prirodu nadasve slijedi i svoj sud po njezinoj normi kroji jer ona je uvijek ista: nepogrešiva priroda, još uvijek božanski sjajna" (Pope, 1956:179). Joshua Reynolds opisao je klasicističku estetiku pomoću slikarskog primjera. Rekao je da "pravi slikar neće na svom portretu naslikati bradavicu na nosu jer je to samo akcidenција, nego će njegova slika, osim sličnosti s modelom, biti i čovjek uopće, uz diskretne reminiscencije na antiku" (Beker, 1979:118). U ovom je razdoblju ključna i kritika kojoj je sve podvrgnuto. Stoga je zadatak književnosti poučavanje prije zabavljanja. Iako je istovremeno buktala i lagana književnost kojoj je jedini zadatak bio zabava, pod racionalističkim težnjama stvara se pokret pod nazivom prosvjetiteljstvo koji je obilježio veći dio književnosti do romantizma.

2.6. ROMANTIZAM I REALIZAM

Epoha romantizma iznimno je značajna za odnos autora, publike i djela. Pomak koji se dogodio u književnosti reflektira tadašnje stanje u društvu. U Engleskoj početkom devetnaestog stoljeća dolazi do propadanja stare poljoprivredne civilizacije, tj. feudalizma, a sve više jača zamah industrijske revolucije. U filozofskoj misli ističe se Immanuel Kant koji smatra kako u ljudskoj svijesti postoje opće kategorije, tj. određeni načini putem kojih čovjek poima vanjski svijet (Beker, 1979:212). Taj je zaokret značio usmjerenje prema ljudskoj svijesti, čovjeku, dakle prema piscu i umjetniku, za razliku od klasicizma kada je naglasak bio

na samome djelu. Uloga ljudske svijesti sada ima središnju ulogu jer se pomoću nje zamišlja i poima. Uloga mašte sada nije samo mehaničko raspoređivanje već je ona kemijska reakcija koja stvara i mijenja. Književnika se više ne uspoređuje s mehaničkim proizvodima (čovjek-stroj), već se metafore uzimaju iz područja biologije. Pjesnik je sada poput biljke koji stvara svoju vlastitu egzistenciju i jedinstveni oblik. Za romantičare je bilo nepojmljivo izražavanje u zadanim oblicima i formama. Umjetnička su djela bila slika autora pa se teži jedinstvenosti, neponovljivosti i individualnosti. Autor je vrelo, izvor iz kojega bujaju emocije i raspoloženja koja on zatim prikazuje u obliku riječi (Beker, 1979).

U romantizmu se javlja vjera u individualno i pojedinačno, a težnja romantizma je isticanje pjesnikove ličnosti i izraz ljudske osjećajnosti. Aktivna svijest važan je element romantizma, ona je aktivni, stvaralački faktor, a William Wordsworth pjesništvo definira kao "spontani izljev snažnih osjećaja" (Beker, 1979:212), čime se sugerira aktivna uloga ljudske svijesti u pjesničkom stvaranju. Središnji termin postaje izraz, za razliku od klasicističkog oponašanja. Važnu ulogu zadobiva i kritičar. Herder ističe da kritika znači uživljavanje u djelo, tj. u autora. Na taj način kritičar pokušava pronaći autorovu namjeru, rekonstruirati je i ocijeniti njezinu vrijednost. Friedrich Schlegel smatra da je ono što kritičar radi neka vrsta rekonstrukcije i karakterizacije autorova postupka. To znači da se kritičar identificira s autorom, otkriva njegovu namjeru i kreće njegovim putem; tek tada kritičar ističe specifične vrednote i nedostatke takvog puta. Schlegel ističe da svako djelo moramo promatrati sa stajališta koje odgovara tom djelu; takvo djelo ne mora postići maksimalnu vrijednost, ono je savršeno kada je najviše svoje vrste, u svojoj vlastitoj sferi. Pri tome našu pažnju treba privlačiti sama umjetnina, a ne autorova biografija. Coleridge smatra da je ljepota jedinstvo u mnoštvu, stapanje raznovrsnog, a ako umjetnik samo oponaša prirodu rezultat njegova rada će biti siromašan proizvod. Cilj umjetnika jest doprijeti do prirode koja stvara, koja pretpostavlja vezu između prirode u višem smislu i ljudske duše. Pjesnikova mašta, koja je senzibilni vrhunac svijesti, stapa ono što je raznorodno i suprotno u jedno (Beker, 1979).

Došlo je i do pomaka u cjelokupnom shvaćanju književnosti. Glavna promjena odnosi se na recepciju. U ovom je razdoblju došlo do bitnog proširenja čitalačke publike. Više se ne piše na zahtjev kralja ili crkve, niti se piše po unaprijed određenim pravilima, počinje se pisati za tržište, dakle za čitatelje. "Aristotelov zahtjev za katarzom, za pročišćenjem osjećaja koji izazivaju sućut i strah čini se da sada zamjenjuje jedino izazivanje osjećaja koji su kratkotrajni i u svrsi zapravo fiktivni jer publika plače sama nad sobom, odnosno nad vlastitom umišljenom sposobnošću da suosjeća s tuđim patnjama. Zbiljska sućut nad

zbijskim patnjama drugih čini se da uzmiče u pozadinu" (Solar, 2003:186). Romantičari odbacuju sva pravila racionalističke poetike i zahtijevaju da književnost prenosi isključivo osjećaje, oslanjajući se na intuiciju i maštu koja obuhvaća i ono što razum odbacuje. Zbog toga romantičarska djela često lutaju prema određenim tipovima mistične religioznosti i transcendentalnim stvarnostima (Solar, 2003). Stoga i Novalis, njemački romantični pjesnik, smatra da je umjetnik apsolutno transcendentalna, a poezija je umjetnost stvaranja transcendentalnog zdravlja (Novalis, 1979:260).

U drugoj polovici devetnaestog stoljeća dolazi do opadanja vitalnosti romantizma na području teorijske misli, a predstavnici glavnih književnih teorija ističu potrebu za stvaranjem što preciznije znanstvene kritike, tj. zalažu se za izraziti realizam. Veliku ulogu ima i poznavanje biografske i društvene pjesnikove okoline, što dovodi do miješanja umjetnosti i života. Sainte-Beuve je u svojim kritikama često usmjeren na autorovu biografiju, okolinu i podrijetlo, pri čemu samo djelo ostaje u drugom planu. Sličnog mišljenja je i Hippolyte Taine koji formulira svoju književnu teoriju i svodi je na tri elementa koji određuju autora i njegovo djelo: rasa, sredina i trenutak. Istovremeno s pojavom realizma, kao reakcija na njegovo simplificiranje javljaju se parnasovci u Francuskoj koji razvijaju teoriju o umjetnosti koja ne služi ničemu osim same sebe. Tako dolazi do razvitka pravca poznatog pod imenom *l'art pour l'art* (Beker, 1979:209-239).

Zanimljivu pojavu u povijesti književnih teorija predstavlja i Charles Baudelaire čije teze najavljuju misli kasnijih francuskih pjesnika, francuskih simbolista. Zastupao je tezu o autonomiji djela, bio je skeptičan prema pjesnikovu nadahnuću te je uvijek isticao ljepotu kao najviši umjetnikov cilj. Smatrao je da ljepota mora uvijek prouzročiti čuđenje te kao takva mora izbjeći školskim pravilima. Lijepo u sebi uvijek treba sadržavati nešto svojstveno i bizarno. Umjetnost nije idealizacija svijeta pa stoga ona i ne smije biti pročišćena putem apstrahiranja ili sentimentalizacije. Umjetnik treba djelovati putem simbola, a takva je misao odjeknula kod ondašnjih francuskih pisaca poznatim pod nazivom simbolisti. Paul Verlaine, u skladu sa simbolističkim idejama, ističe da poezija treba biti bliža glazbi nego kiparstvu. Ona treba sugerirati i naslućivati, a ne opisivati ili slikati. Specifična snaga pjesničkog djela proizlazi iz sposobnosti naslućivanja i nepreciznosti. Rimbaud smatra da poezija treba biti pristupačna svim osjetilima, a treba zabilježiti ono neizrecivo. Same riječi imaju sposobnost da promijene život i stvore novi svijet. Riječ postaje sama po sebi stvarnost, ona stječe tajanstveno značenje i sugestivnu moć. Mallarmé se zalagao za pročišćenje jezika te je želio

da se riječi udalje od svog tradicionalnog značenja i stječu nove harmonijske vrednote. Smatrao je da se to može postići samo stihom jer izolirana riječ nikad neće moći poprimiti novu vrijednost, upravo zbog nedostatka konteksta. Barthes smatra da je u Francuskoj Mallarmé bio prvi koji je uvidio i predvidio nužnost da se jezik stavi umjesto osobe za koju se do tada smatralo da je vlasnik tog jezika. Cjelokupna Mallarméova poetika sastoji se u dokidanju autora u interesu pisanja (Barthes u Beker, 1979). Simbolizam kao pokret započinje 1886. godine kada Jean Moreas piše manifest u kojemu kao uzore navodi upravo Baudelairea, Mallarméa i Verlainea. Nova vrsta poezije suprotstavlja se didaktičnosti, deklamaciji i objektivnom opisivanju (Beker, 1979:209-239). Kada govorimo o Mallarméu u današnjoj perspektivi, nemoguće je zaobići njegov utjecaj u približavanju poezije grafici. Granice pjesništva se pomiču; razmještanjem grupa riječi na različita mjesta tiskane stranice, pojačavanjem pokreta teksta pomoću tipografije ili pak simetričnim rasporedom riječi oko središnje osi plohe, a sve to u želji da se predoče kompozicijski i konstrukcijski brojčani odnosi riječi (Pintarić-Horvat, 1969:25).

3. KNJIŽEVNE TEORIJE 20. STOLJEĆA

3.1. RUSKI FORMALIZAM

Nakon Prvog svjetskog rata uslijedio je revolt protiv metoda književnog proučavanja iz druge polovice devetnaestoga stoljeća, tj. protiv nagomilavanja mnoštva činjenica i pretpostavke da se književnost može objasniti metodama prirodnih znanosti (takav način proučavanja se u Europi naziva pozitivizam). Jedan takav pravac jest ruski formalizam⁸, a kao značajna figura nameće se Viktor Šklovski koji u svom članku *Umjetnost kao postupak* kritizira tvrdnje Potebnje⁹, koji kaže da je poezija poseban način mišljenja, tj. mišljenje pomoću slika. Šklovski tvrdi da slikovito mišljenje nije element koji objedinjuje sve vrste umjetnosti. Štoviše, umjetničkim djelima naziva ona djela koja su stvorena posebnim postupkom čiji je cilj da se djela shvaćaju kao umjetnička, a pjesnička je slika samo jedno od sredstava pjesničkog jezika. Šklovski kaže da se

"pri takvoj algebarskoj metodi mišljenja stvari uzimaju uzduž i poprijeko, a mi ih ne vidimo, već ih prepoznamo po osnovnim oznakama. Stvar prolazi kraj nas kao da je zamotana, znamo da ona postoji prema mjestu koje zauzima, no mi vidimo samo njezinu površinu. Pod utjecajem takva dojma stvar vene, isprva kao dojam, a zatim to utječe i na njezino pravljenje. (...) U procesu algebrizacije, automatizacije stvari dobiva se najveća ekonomija snaga percepcije: stvari se daju ili samo jednom svojom oznakom, na primjer brojem, ili se ispunjavaju kao po formuli, čak se i ne pojavljuju u svijesti. (...) Tako, bez ikakve svrhe, nestaje život. Automatizacija proždire stvari. Ako čitav zamršeni život mnogih prolazi nesvjesno, onda taj život kao da i ne postoji" (Šklovski, 1917: 108-109).

Dakle, u svakodnevnom životu dolazi do automatizacije svijesti, a uloga je umjetnosti da vrati osjet stvarima, da se vratimo viđenju, a ne prepoznavanju. Uvodi pojam *očuđenja* kao

8

Ruski formalisti djelovali su u dva odvojena središta, tj. oformili su se kao dvije odvojene grupe. Jedna je bila lenjingradska grupa poznata pod skraćenim nazivom OPOJAZ (Društvo za proučavanje pjesničkog jezika), a druga je bila moskovska grupa (tzv. Moskovski lingvistički krug). Među pripadnike OPOJAZ-a ubrajaju se Viktor Šklovski, Boris Ejhenbaum i Jurij Tinjanov, dok moskovskom krugu pripadaju Roman Jakobson, Pjotr Bogatirjov i Grigorij Vinokur (Beker, 1999:12).

9

Potebnja smatra da bez slike nema umjetnosti, osobito poezije. Poezija je način mišljenja, i to u slikama koji stvara određenu ekonomičnost mentalnih snaga, a refleksi ekonomičnosti je estetski doživljaj. Glavni zadatak takvog mišljenja je da se nepoznato objašnjava poznatim (Šklovski, 1917)

važan element umjetnosti, a pojam opisuje preko primjera Tolstoja koji stvari nije imenovao već ih je opisivao kao da su prvi put viđene. Cilj je da se stvari vide izvan svog uobičajenog konteksta, a zadatak je pjesničkog govora da izvede zapažanje iz automatizma. Šklovski ističe da umjetnik treba imati slobodu izražavati se ne samo uobičajeno usvojenim jezikom nego i jezikom bez utvrđenog smisla. Novim slaganjem slogova i glasova povećava se sugestivnost djela, potvrđujući da i sami zvukovi imaju vlastitu izražajnost i sugestivnost. Jedan od načina deautomatizacije svijesti je i arhaičan jezik pa se u poeziji većinom i koristi takav jezik. Šklovski smatra da su futuristi takvim načinom pisanja doprli do spoznaje tuđeg jezika, čak i do govora općenito (Beker, 1999). Esej Šklovski završava riječima Slovacog da će doći vrijeme kada će pjesnike u stihovima zanimati samo zvukovi. Time bi se postiglo 'uskrsnuće riječi' pa bi i riječi (kao i apstraktno slikarstvo) postale bespredmetne, postale bi oslobođeno ništa (Šklovski, 1917).

Sličnosti između Šklovskovljevog pojma očuđenja možemo pronaći još i s Aristotelom i njegovim upozorenje na potrebu novosti u dikciji, ali i s romantičarima Novalisom, Wordsworthom i Coleridgeom, koji su isticali da umjetnina sadrži novost i svježinu dojma. Međutim, najizrazitije sličnosti nalazimo s ruskim kubistima i futuristima, koji su isticali da su trodimenzionalnost i perspektiva u slikarstvu konvencija koja je zbog duge tradicije usvojena kao prirodna, tj. naturalizirana je još od renesanse. Ova se perspektiva sastoji od sjenčanja, iskrivljenog prikaza predmeta u pozadini, nejasnog slikanja udaljenih predmeta i slično. Futuristi i kubisti željeli su svijetu vratiti viđenje pa su svim naslikanim predmetima davali jednaku vrijednost plošnošću svojih umjetnina. Taj je njihov pokušaj srodan formalističkim temama o revitalizaciji umjetničkog viđenja svijeta. Ono što ostaje kao nasljeđe ruskog formalizma jest pomak od mišljenja o umjetnosti kao o oponašanju, mimezi, prema mišljenju kako umjetnost pridaje značenje i smisao svijetu koji prikazuje. To je, smatra Beker, misao koju su kasniji strukturalisti preuzeli od svojih preteča, ruskih formalista (Beker, 1999).

3.2. STRUKTURALIZAM

Uloga francuskih strukturalista izrazito je značajna za pomak koji se događa u književnim teorijama. "Interes za umjetničku prozu zamjenjuje interes za pripovijedanje kao načelo organizacije čovjekova ukupnog jezičnog odnosa prema svijetu" (Biti, 1992:6). To je prouzročilo napuštanje mimetičke u korist strukturne problematike. Pomiče se naglasak s autorova napora oko pisanja pojedinog djela po zadanim mjerilima i pojavljuje se

problematika vezana uz apriorno pripovjedno ustrojstvo autorske i čitateljske svijesti.

"Strukturalisti proklamiraju univerzalnu krono-logiku događaja, normativno uglavljenu u svim ljudskim umovima neovisno o njihovoj vremensko-prostornoj smještenosti, kojoj se eventualne generičke osobnosti pridružuju tek naknadno" (Biti, 1992:6). Strukturalistički obrazac je generički zbog svoje apstraktnosti, tj. za njega je važan samo odnos među elementima, a sami elementi su posve zamjenjivi. Barthesova ideja odnosa autora i jezika vrlo je značajna za strukturaliste. Autor nam se ne predstavlja kroz svoje djelo, to čini putem medija, tj. jezika koji sadrži vlastita pravila te autoru određuje način upotrebe. Tako shvaćen odnos autora i djela mijenja i ulogu kritike. "Kako je sama književnost izlaganje, kritika je izlaganje o izlaganju, dakle drugostepeni jezik, *metajezik*. Zadatak kritike nije u otkrivanju istine, već u definiciji valjanosti jer jezik sam po sebi nije istinit ni lažan, nego valjan ili nevaljan" (Beker, 1999:38). Stoga je zadatak kritičara rekonstruirati djelo, ali ne otkrivanjem autorove namjere i traženjem autora u samome djelu, već rastvaranjem djela na jedinice i njihovim ponovnim sastavljanjem. Iz ovoga možemo zaključiti da je autor zanemariv u Barthesovim idejama, pa ne čudi što jedan od njegovih najpoznatijih eseja nosi naslov *Smrt autora*. U njemu Barthes iznosi tezu da između autora i njegova djela nema izravne veze. Autor je prema njemu moderna pojava, proizvod društva koji afirmira pojedinca. Stoga je povijest književnosti gotovo uvijek povijest autora, a neuspjeh ili uspjeh pojedinog djela je zasluga pojedinca koji ga je stvorio. Barthes smatra da jezik preuzima ulogu autora, jezik je taj koji nam se obraća i koji nam priča, jezik se uspostavlja umjesto osobe. Uklanjanjem institucije autora radikalno se mijenja i moderni tekst. Stoga je i vremenski aspekt drugačiji; kada govorimo o autoru i knjizi koju je on napisao, govorimo o razdoblju *prije i kasnije*. Autor je *prošlost* knjige, on postoji prije nje, on joj prethodi. Zato Barthes uvodi ideju modernog skriptora, koji nastaje u istom trenutku kad i tekst, pa stoga i nema drugog vremena osim vremena iskazivanja, a svaki je tekst pisan *ovdje i sada*. Stoga dati autora tekstu znači nametnuti mu granice i pridati mu konačno označeno te time zatvoriti pisanje. Zadatak je kritike da otkrije autora (ili njegove hipostaze: društvo, povijest, psihi) čime bi tekst bio 'objašnjen'. No tada kritika biva potkopana zajedno s autorom, jer tekst treba biti raspleten, ne odgonetnut, a prostor pisanja treba prijeći, ne probiti (Barthes, 1968). Stoga se kritičar ne može staviti u ulogu čitatelja. "Jer čak i da definiramo kritičara kao čitatelja koji piše, to bi značilo da čitatelj na svojem putu susreće zastrašujućeg posrednika: pisanje" (Barthes, 2009:64). Tekst je sačinjen od mnogostrukih pisanja, izveden iz raznih kultura, te ulazi u međusobne odnose dijaloga, parodije, osporavanja, no postoji jedno mjesto gdje ta mnogostrukost nalazi svoje žarište, a to mjesto je čitatelj, a ne kao što se do sada govorilo,

autor" (Barthes, 1968:201). Time je došlo do promjene u shvaćanju jedinstva teksta od njegova porijekla u njegovo odredište, dakle, čitatelja.

Strukturalistička redukcija ima tri točke; to su likovi, pripovjedač i čitatelj. Likovi grade osnovne statusne odrednice, njihov međusobni odnos nije uvjetovan njihovim društvenim i psihičkim svojstvima, već poslom koji obavljaju u strukturi radnje. Druga redukcija tiče se djelatnosti pripovjedača koji se također lišava društvenih i psihičkih obilježja. Treća se dedukcija tiče dimenzije čitateljske aktivnosti koja se lišava svog osjećajnog, opažajnog, misaonog i jezičnog dijela. Vrijeme čitanja određuje se kao fizički utrošeno vrijeme potrebno da se pročita jedan tekst (Genette), ne uzimajući u obzir da se radi o vremenu intenzivno proživljenom premještanjem čitateljske pažnje iz jednog u drugi spoznajni stil. Za strukturalizam sve rečenice pripovjednoga teksta imaju istu vrijednost, bez obzira na to tko ih izgovara, misli ili osjeća. Rečenice se razlikuju jedino po svome prikazivačkom sadržaju i to je osnova po kojoj se ujedinjaju ili apstrahiraju. Sažimanje teksta odigrava se na razini njegova označenog, a ne označitelja kao nositelja konotacije. Biti ističe da se to može shvatiti kao da čitatelj nema nikakvih poteškoća u odnosu s pripovjednim tekstom (on je u svojoj kompoziciji i teksturi posve transparentan), pa jedine teškoće koje treba riješiti prilikom sažimanja počivaju u odnosu između teksta i predmeta. Te se teškoće rješavaju dešifriranjem prešutnih i izričitih uputa koje je pripovjedač rasporedio na različitim razinama teksta (na razini funkcija, razini radnje ili razini pripovijedanja). Mreža tih funkcija nalazi se uglavljena u tekstu i ovisi samo o sposobnosti hoće li je uspjeti 'raspetljati'. Barthesovo čitanje Balzacove priče *Sarrasine* imalo je značajan utjecaj na zaokret pozornosti s površinskog, jezičnog sloja teksta na kod koji se krije u rečenicama koji je ključan za razumijevanje teksta u cjelini. Osnovna Barthesova teza je da označeno nije svojstvo teksta koje iz njega treba samo iščitati, već je označeno hermeneutička vrijednost stvorena procesom osmišljavanja teksta. Na prvi pogled, tekst je samo zbrka kodova koji se raspršuju i sudaraju pojavljujući se i nestajući, nepredvidivo i bez najave. Kodovi, proizvedeći šum, ometaju jednoznačnu komunikaciju. Barthes naglašava da je smisao pisanja u tome da spriječi odgovor na pitanje *'Tko govori?'*. Pisanje nije komunikacija koja ide od autora prema čitatelju, ono je zapravo glas čitanja. Barthes smatra da u tekstu govori samo čitatelj, čitatelj imenuje ono što nije naslikano, već samo uprizoreno, ono što nije označeno, već samo naznačeno. Barthes smatra da se "konačni učinak čitanja ideološki ovjerovljuje potvrđujući da denotacija nije istina diskurza; ona samo ima funkciju da uroni strukturu u nevinost pribavljajući kodovima neku vrstu skupocjenog vezivnog sredstva" (Biti, 1992:14). Poznata je Barthesova teza koja određuje tekst kao tijelo

koje svojim heterogenim otvorima pobuđuje zadovoljstvo čitatelja. Smatra da tekst uvlači čitatelja u višestruke napetosti intertekstualnog polja gdje se on križa s raznorodnim označiteljskim praksama. Čitanje nije jednoznačno, naprotiv, ono je umnogostručavajuće razigravanje koje generira užitak. Čitanje postaje beskonačno mnoštvo jer se iz označiteljskog carstva nije moglo iskoračiti u stvarnost ili značenje. Bit ovog mnoštva jest sam proces proizvodnje, a ne njegov završetak ili cilj. "Autorska i čitateljska djelatnost nalikuju upravo po tome što se njima predmet iznova sastavlja kako bi se određene funkcije učinile vidljivima; one nisu, kao ranije, analogne po značenjskoj supstanci što je stvaraju ili dokučuju, nego su homologne po funkcijama sklapanja i rasklapanja što ih obavljaju" (Biti, 1992:15).

Barthes razlikuje ispisive i čitljive tekstove. On smatra da tekst ne izmišlja svoje kodove, oni su već nazočni u drugim tekstovima, on samo 'majstorija' unutar postojećeg asortimana uklapajući ga u vlastiti pogon. Što je to uklapanje aktivnije, a tekst sposobniji da podčini svoj kontekst vlastitom programu, to je izrazitiji njegov umjetnički karakter. Tako nastaju ispisivi tekstovi jer čitatelj mora 'ispisati' tekst tako kao što je tekst ispisao svoj kontekst. Ako je tekst prema svom kontekstu pasivan, ističe Barthes, tako da ovaj u njega upisuje svoje zakonitosti, nastaje čitljiv tekst koji se uklapa u postojeću shemu čitateljske svijesti ne budeći u njoj užitak slobodne razigranosti (Biti, 1992: 15-16). Tako ispisivi tekstovi u čitatelju izazivaju užitak, a čitljivi tek zadovoljstvo .

U eseju *Od djela do teksta* vidljiv je Barthesov prijelaz od estetike strukturalizma ka poststrukturalizmu. U njemu Barthes detaljno objašnjava razlike djela i Teksta, referirajući se na potrebu za relativizaciju odnosa između pisca, čitatelja i kritičara. Tako navodi 7 točaka oko kojih se ova dva pojma razdvajaju, a odnose se na metodu, rodove, znakove, pluralnost, porijeklo, čitanje i zadovoljstvo. Zanimljivo je istaknuti da je Tekst pluralan, on postiže mnoštvo značenja, množina se ne može reducirati, ne zadovoljava ga samo interpretacija, već eksplozija značenja. Djelo karakterizira potrošnja, a Tekst odvodi djelo od te potrošnje te ga prikuplja kao igru, proizvodnju. "To znači da Tekst traži da čovjek pokuša ukinuti (ili smanjiti) udaljenost između pisanja i čitanja" spajanjem pisca i djela u jedinstvenu praksu označavanja (Barthes, 1971:202-207).

Foucault govori o pojavi figure autora kao o značajnom trenutku individualizacije u povijesti ideja, književnosti i filozofiji. Koncentrira se na odnos teksta prema autoru, kao pojavi koja je prethodila samome tekstu. Smatra da se proces pisanja osamostalilo, više nije bezano uz izražavanje, već se referira samo na sebe. No unatoč tome nije zatvoreno u svoj okvir, već se identificira sa vlastitom eksteriornošću. To znači da je ono postalo, smatra Foucault, igra

znakova uređena prema prirodi onoga što označava, umjesto prema označenom sadržaju. Pisanje se ostvaruje kao igra koja prelazi vlastita pravila i granice. Time zadatak pisanja postaje stvaranje prostora unutar kojega subjekt koji piše neprestano nestaje. Druga tema koju Foucault povezuje s pisanjem je smrt. Ova veza datira još u staru Grčku i povezana je s mitovima čiji je zadatak bio prikazati besmrtnost heroja. Naša kultura je izokrenula prvotno značenje pisanja kao prizivanja besmrtnosti, i ono se danas povezuje sa smrću. Djelo koje je prije prizivalo autora u život, hvalilo njegovu besmrtnost, sada ubija svog pisca. No u samom činu pisanja autor postavlja granicu između sebe i onoga što piše time što ukida znakove svoje individualnosti. Kao rezultat, autor je reduciran na ulogu mrtvaca. Foucault navodi dva elementa za koja smatra da su autora stavili u drugi plan. Prvi je element djelo. Zadatak današnje kritike je da prouči djelo, i to ne kroz prizmu njegova autora, već kroz njegovu strukturu i unutarnju formaciju odnosa. Drugi element je pisanje.

Foucault se pita kada je institucija autora postala važna, odnosno kada je tekst počeo zahtijevati svog autora. Književni tekstovi kao što su bajke, mitovi, epovi i tragedije nisu zahtijevali svog autora, no znanstveni tekstovi u srednjem vijeku bili su odbačeni ukoliko njihov pisac nije bio poznat. U osamnaestom i devetnaestom stoljeću došlo je do promjene. Tekstovi (znanstveni) više nisu bili prihvaćani kao istiniti samo na temelju toga jesu li imali poznatog autora, već je su se počeli prihvaćati radi njih samih. U tom smislu, znanstveni tekstovi nisu zahtijevali autora, za razliku od književnih tekstova. Moderna kritika definira autora kao "onog činitelja koji omogućuje da se objasni prisustvo određenih događaja u jednom djelu, kao i njihove transformacije, deformacije i razne promjene" (Foucault, 1969:8). Autora također razlikuje određeni stil koji se objašnjava kroz elemente razvoja, sazrijevanja ili utjecaja. Sam tekst uvijek u sebi nosi određene elemente autora. To su osobne zamjenice, prilozi vremena i mjesta te konjugacija. No oni sami ne upućuju uvijek na osobu autora, već na njegov *alter ego* koji se prikazuje u samom činu pisanja. Foucault zaključuje da svaki diskurs koji ima autora sadrži pluralitet ega. Na primjeru matematičke rasprave navodi tri ega: prvi je onaj koji se pojavljuje u predgovoru i očituje se u riječima 'ja zaključujem' i 'ja pretpostavljam'. Ovi oblici upućuju na individualnog autora koji je u određenom trenutku ili mjestu došao do svojih zaključaka. Drugi ego označava trenutak koji može zauzeti bilo koji pojedinac koji se koristi istim sistemom simbola. Treći ego pojavljuje se u momentima gdje se objašnjavaju teškoće u pisanju te dobiveni rezultati. Posljednji ego se nalazi u već postojećim, ali i budućim matematičkim diskursima. Foucault zaključuje da funkcija autora nije vezana uz jedan ego, već je funkcija autora mjesto više ega istovremeno.

Govoreći o autoru, Foucault ga pokušava smjestiti u širi kontekst vremena i mjesta. Stoga o autoru govori u kontekstu njegovih ostalih djela, ali i utjecaja tih djela na širu okolinu. Pri tome ima na umu autore koji su 'osnivači diskurziviteta', pritom imajući na umu autore koji nisu samo autori vlastitih djela. Oni su proizveli nešto više, prostor sa mogućnostima i pravilima za tekstove koji slijede. Na umu ima autore kao što su Freud koji je stvorio temelje za daljnje izučavanje psihoanalize ili Marxa koji je zadao osnove proučavanja kapitalizma. Ti autori nisu autori samo *Tumačenja snova* (1900) ili *Kapitala* (1867) i *Komunističkog manifesta* (1848). Ta su djela otvorila mogućnost analogija, ali i uspostavljanja razlika u odnosu na originalne tekstove¹⁰. Važno je razlikovati uspostavljanje neke discipline i osnivanja diskurziviteta. Potonje se odnosi na ostajanje originalnog djela u sjeni, a neizbježan zahtjev je i ponovno otkriće ili vraćanje originalnom tekstu, posebice njegovim rupama u kojima postavljamo nova značenja. Stoga preispitivanje Galileovih tekstova ne mijenja samu mehaniku, ali preispitivanje Freudovih tekstova dovodi do novih značenja u psihoanalizi (Foucault, 1969).

3.3. AUTOR, NAMJERA I KRITIKA

Šezdesetih godina došlo je do promjene ideje autora. Barthes autora zamjenjuje jezikom, pozivajući se na Mallarméa koji je po njemu prvi uvidio nužnost svrgavanja autora s trona i uspostave pisanja kao primarne figure. Tek kad Autor umre, otvara se prostor rođenja čitatelja (Barthes: 1968). Compagnon ističe da smrt autora u smislu u kojem govore Barthes i Foucault dovodi do stvaranja čitatelja kao zamjenskog autora. Pozivajući se na filologe, ističe kako tekst ne može značiti kasnije ono što nije značio kad je napisan. Time se opet vraćamo na autora i njegovu namjeru. Stoga Compagnon smatra da se teorija ne smije koncentrirati samo na autora, već i na njegovu namjeru (Compagnon, 2007). Filologija, pozitivizam i historizam izjednačavali su autorovu namjeru sa smislom samog djela, dok se moderne teorije koncentriraju na autorovu namjeru prilikom objašnjavanja pojedinih dijelova teksta. To se posebice odnosi na ruske formaliste i strukturaliste. Novi kritičari govore o 'zabludi o namjeri', a ona se odnosi na dvosmislenost namjere.; trebamo li u tekstu tražiti što je autor htio reći (književna eksplikacija) ili autorov glas, bez obzira na njegove namjere.

10

Freudova djela dovelo je do razvoja psihoanalize, a Marxovi tekstovi do procvata teorije i političke djelatnosti pod nazivom marksizam. Iako su oba pisca uvela nove pojmove u teoriju, tek su ih njihovi kasniji sljedbenici razradili.

Hermeneutika se tijekom devetnaestog stoljeća počela primjenjivati na sve tekstove. Time je cilj postao pronalaženje prvotnog značenja djela, udaljujući se od mogućih značenja koja su djela zadobila tijekom godina čitanja i proučavanja (Compagnon, 2007). Rasprava o autorovoj namjeri danas se svodi na dualizam misli i jezika, smatra Compagnon. Retorička tradicija razlikovala je pravno i stilističko načelo. Pravno načelo govorilo je o namjeri i pismu, dok je stilističko načelo to pretvorilo u doslovno i preneseno značenje. Sveti Augustin priklanja se ideji namjere autora, koju stavlja u povlaštenu položaj naspram samog teksta, pritom se koristeći analogijom odnosa duha i duše te tijela u kojem su zatočeni. Retorička tradicija koristi se dvama krivcima kada govori o neuspjehu tumačenja teksta. To su raskorak između teksta i autorove namjere te višeznačnost izraza.

Wimsatt i Beardsley smatraju da piščeva namjera nije element koji bi trebao pridonositi procjenjivanju uspjeha određenog književnog djela. već je usko povezana s autorovim odnosom prema samom djelu i razlozima zbog kojih piše to djelo. Stoga navode pet primjera veze između autora i autorove namjere. Pojavljuje se i problem alegorije koja lebdi u prostoru između autorove namjere i stila. Ona je sama po sebi dvoznačna, no isto tako izražava i autorovu namjeru. Compagnon ističe da je "u tradicionalnom hermeneutičkom smislu alegorija metoda tumačenja tekstova, sredstvo kojim se tekst može i dalje tumačiti pošto se izdvojio od svojega izvornog konteksta" (Compagnon, 2007:60). Rabelais se koristio alegorijom u svome djelu *Gargantua* kako bi kritizirao ljudsku pohlepu, no svoju je ironiju skrio ispod doslovnog sloja teksta. Stoga, kad iščitavamo njegovo djelo, dolazimo do vlastitih zaključaka. Također, možemo i ignorirati dublja značenja te se zadržati na površini (Rabelais, 1996).

Wimsatt i Beardsley prvenstveno ističu kako autorova intencija ili namjera na temelju koje kritičar procjenjuje djelo nije norma. Nadalje, smatraju da se treba utvrditi način na koji kritičar dolazi do autorove namjere o tome što je htio reći u svome djelu. Ukoliko je autor ostvario svoju namjeru, tada djelo govori o autorovoj intenciji, no ukoliko namjera nije ispunjena u djelu, kritičar treba napustiti tu ideju i krenuti u proučavanje djela i namjere koja nije izašla na vidjelo. Nadalje, navode analogiju pjesme sa strojem. Ukoliko oboje imaju zadatak koji trebaju ispuniti, to nije njihova vrijednost. Ako stroj ne izvrši svoju funkciju, o njemu govorimo kao o beskorisnom, no možemo li isti reći i o književnom djelu? Ukoliko ono nije ispunilo autorovu nakanu, odbacujemo li ga kao beskorisno? Autori smatraju da "pjesma ne bi smjela značiti, nego biti" (Wimsatt i Beardsley, 1970:224). Četvrto značenje govori da pjesma može imati i osobno značenje jer ona izražava autorovo stanje ili njegovu

reakciju na nešto. Također, Wimsatt i Beardsley smatraju kako autor može ponovnom revizijom bolje izraziti svoju namjeru, no nakon što napiše svoje djelo, ono više ne pripada njemu, ali ni kritičaru. Djelo pripada javnosti i jeziku u kojem je utemeljeno. Postoji nekoliko elemenata kojima se kritičari koriste prilikom analize pjesama. Prvi dio je površinski i taj dio je javan. Otkriva se preko pjesničke semantike, sintakse i gramatike te našeg poznavanja jezika i kulture. Drugi dio odnosi se na vanjsko privatno, tj. to su objašnjenja zašto je pisac napisao neko djelo ili kome ga je posvetio. Posljednji element su značenja vezana uz autora (značenja riječi vezana uz autora, krugovi kojima je pripadao...). Korištenjem različitih elemenata prilikom proučavanja neke pjesme ili djela dolazimo do raznih oblika kritika. Sva tri elementa se često isprepliću, no pojedini kritičari se fokusiraju na određene elemente što dovodi do različitih rezultata (Wimsatt i Beardsley, 1970).

Promotrimo li Petrarkine sonete s ovog stajališta, dolazimo do zanimljivih zaključaka. Upravo zbog poznavanja Petrarkinog života i njegove ljubavi prema Lauri, njegovi soneti dobivaju na vrijednosti. U ovom je slučaju autorova intencija od iznimne važnosti, kao i poznavanje njegove biografije¹¹.

Važan element koji kritičari uzimaju u obzir prilikom rekonstrukcije autorove namjere su i bilješke koje se nalaze u književnim djelima. One često nadopunjuju i objašnjavaju aluzije koje su sadržane u djelima, a koje je moguće da će čitatelj previdjeti. Wimsatt i Beardsley smatraju da se bilješke trebaju sagledati kao sastavni dio djela, posebice jer donose obavijesti o značenjima sadržanim u djelu koje se proučava (Wimsatt i Beardsley, 1970).

George Watson ističe da postoje dvije vrste književne kritike, zakonodavna kritika i teorijska kritika. Hartman smatra da se središnje pitanje književne kritike odnosi na stil. Ovdje se stil ne odnosi samo na jezik kojim je pisano djelo koje proučava kritičar, već i na sam jezik kritičara. Treba li se jezik kritike u potpunosti odvojiti od djela i postati 'tehnički jezik'? (Hartman, 1980). Stoga autor smatra da književna kritika više nema samo popratni karakter, već počinje parirati književnom djelu kao samostalno djelo. Iako kritičar pokušava ući u autorovu namjeru i rasplesti značenja koja je autor unio u svoje djelo, on najčešće ostavlja druga mjesta prazna. Stoga posao kritičara nikada nije gotov. Njegov je zadatak ponovno iščitati sve elemente književnog djela i nanovo ih interpretirati, no postoji bezbroj mogućnosti ponovnog iščitavanja do kojih kritičar ne može doći (Miller, 1979).

11

Francesco Petrarca (1304.-1374.) bio je talijanski pjesnik. Poznat po svojim sonetima koje je napisao u čast neuzvraćene ljubavi Laure de Sade (Izvor 2).

3.4. DEKONSTRUKCIJA

Važan pojam vezan uz odnos teksta, autora i čitatelja je dekonstrukcija. O njemu je prvenstveno pisao Derrida, no kada se piše o dekonstrukciji i poststrukturalizmu, važno se osvrnuti na Ferdinanda de Saussurea. On smatra da u jeziku postoje samo razlike, što dovodi do zaključka da pojmovi nemaju stalno značenje, već ono ovisi o njihovom kontekstu. Jezik je konkretno definiran, homogeni objekt u heterogenoj masi jezičnih činova koji nadilaze pojedince određenog društva (Saussure, 1966:14). Derrida smatra da još uvijek postoje pojmovi koje smatramo nepromjenjivima (kao što je identitet) koji se izdižu iznad sustava razlika koje predlaže Saussure. Derrida shvaća važnost strukturalizma, i to ne samo kao trenutka u povijesti književne teorije (Derrida, 2007), no smatra da pojmove možemo shvatiti jedino u suprotnosti s drugim pojmom, tj. u odnosu razlika, pa se stoga koristio terminom *différance*. Derridin pojam *différance* ne podudara se sa Saussureovim pojmom *difference* (razlika), budući da je Derridin pojam uključivao već stvorenu razliku koja postoji kao uvjet označavanja te sam čin odgode koji proizvodi razliku. Iako Saussure govori o razlici među pojmovima, Derrida ide i korak dalje. U Saussureovim radovima još uvijek nalazimo hijerarhiju u binarnim opozicijama, posebice između govora i pisma gdje Saussure daje prednost govoru. Govor dovodi u izravnu vezu sa značenjem jer on predstavlja znakove misli. Nasuprot tome, pismo čini skup znakova koji su dvostruko udaljeni od misli (misli-govor-znak). Pismo djeluje u odsutnosti govora pa ga stoga i iskrivljuje. Derrida uzima isti primjer govora i pisma, no ne govori o razlici, već o dodatku (*supplement*). Derrida smatra kako je pogrešna misao da briše označitelja te da značenje dominira nad pojavom. Riječ koju izgovaramo ima svoju materijalnu osnovu (snimljena poruka podložna je interpretaciji isto kao i pisani govor) i ona ne prenosi direktne misli. Stoga opozicija govor-pismo nema utvrđenu hijerarhiju, već se termini nadopunjuju jedan drugome (Beker, 1999). Logika suplementa kazuje nam kako u binarnim opozicijama ne postoje jaki i slabi član (kao što se do tada mislilo), već jedan član nadopunjuje drugi. 'Jaki' član ne bi bio u binarnoj opoziciji ukoliko bi mogao stajati sam, stoga mu je 'slabi' član neophodan. Derrida smatra da postoje dva načina brisanja razlika između označitelja i označenog. Prvi se odnosi na podvrgavanje znaka misli, a drugi na osporavanje sustava u kojem je redukcija djelovala¹² (Derrida,

12

Derrida se koristi drugim načinom kako bi podvrgao Levi Straussove ideje o dekonstrukciji. U svojem djelu *Elementarne strukture rodbinskih odnosa*, Levi Strauss piše o opozicijama univerzalno-spontano i prirodni-kulturi. Kulturu definira kao sustav normi koje upravljaju društvom, dok prirodu definira kao ono što ne pripada kulturi. Međutim, do problema dolazi kad se pojavljuje pojam koji ne pripada ni jednoj domeni; ni kulturi, ni

1970:211). Derrida se koristi metodom dekonstrukcije kako bi pokazao da u književnim tekstovima jedno značenje nema prednost nad drugima. Svakim čitanjem možemo doći do novih značenja koja su jednaka onim prethodnim.

3.5. TEORIJA RECEPCIJE

Teorija recepcije vezana je uz strukturalistički aspekt analize čitateljeve uloge u proizvodnji značenja. Čitatelj postaje bitan faktor jer se književno djelo proučava kroz postizanje efekta time što se opire ili udovoljava očekivanjima čitatelja. Jausse tvrdi da su sve dosadašnje povijesti književnosti zapostavljale važnu dimenziju, a to je recepcija djela od strane čitatelja. Smatra da je dosadašnja teorija književnosti i umjetnosti općenito bila fokusirana isključivo na autora i djela, te je svoj treći element neopravdano zapostavljala, iako u širem smislu možemo još i kod Platona i Aristotela pronaći zametke uloge čitatelja u cjelokupnom književnom djelu. Tako se Platon pribijavao učinaka koje pjesnici mogu imati na čitatelja, a Aristotel se čitatelja dotiče u svojoj čuvenoj definiciji tragedije kroz element katarze. No iako se pomak dogodio, moderne teorije svoju su pažnju usmjerile s autora na samo djelo i strukture u njemu, a čitatelja gotovo zaboravile. To je za Jaussea velik problem zato što upravo čitatelj konkretizira djelo i tek kroz njegovu reakciju djelo stječe svoju vrijednost jer je upravo čitatelj onaj kojemu je djelo otpočetak i namijenjeno. Pa čak i kritičar koji donosi sud o djelu i povjesničar koji ga uvrštava u tradiciju su najprije čitatelji, a tek onda sve ostalo (Jausse, 1975). Zalaže se za rekonstrukciju horizonta očekivanja jer bi ona omogućila i rekonstrukciju posljedičnog odnosa; ona pored dijakronijskog upućuje i na potrebu sinkronijskog pristupa, a društvena funkcija književnosti "postaje očita u svojoj pravoj mogućnosti tek ondje gdje čitateljevo književno iskustvo ulazi u obzor očekivanja njegove životne prakse, preoblikuje njegovo razumijevanje svijeta i time povratno djeluje i na njegovo društveno ponašanje" (Beker, 1999:281).

Čak i kada ukazuje na neke novosti, književno djelo nije u potpunosti novo. Djelo predisponira svoju publiku nagovještajima ili skrivenim signalima već poznatih obilježja kako bi se čitatelj pripremio na određenu recepciju djela. Time djelo stvara određeni emocionalni stav čime čitatelj već na početku čitanja stvara određena očekivanja za nastavak djela. Ta se

prirodi. To je zabrana rodoskvruća. Iako ne pripada niti jednoj domeni, ona pripada obama krugovima. Ona je univerzalna jer pripada prirodi, no također je i kultura jer je zabranjena (Derrida, 1970).

očekivanja mogu potvrditi ili daljnjim tijekom promijeniti, a kako prikazuje Jauss na primjeru *Don Quijota* mogu se razriješiti i ironijski (Jauss,1975).

Novi tekst budi u čitatelju sjećanje na pojedinosti iz već poznatog horizonta, koji se zatim mijenja i korigira ili samo reproducira. Ako se želi označiti udaljenost između postojećeg *horizonta očekivanja* i pojave novog djela koje zahtijeva promjenu tog horizonta, govori se o estetskoj udaljenosti.

"Način na koji književno djelo u povijesnom trenutku svoga pojavljivanja ispunjava, nadmašuje, razočarava ili opovrgava očekivanja svoje prve publike očito daje kriterij za određivanje njegove estetske vrijednosti. Odstojanje između obzora očekivanja i djela, između onoga što je dobro znano u dosadašnjem estetskom iskustvu i 'promjene obzora' što je zahtijeva primanje novoga djela, određuje po estetici recepcije umjetnosti karakter književnoga djela: u mjeri u kojoj se ta razdaljina smanjuje, u kojoj se od recipijentove svijesti ne traži zaokret prema obzoru još neznana iskustva, djelo se približava području 'kulinarske' ili zabavne umjetnosti" (Jauss, 1975:256).

Tako zabavna umjetnost ne iziskuje promjenu već postojećeg horizonta očekivanja, nego samo potvrđuje pravila određenog razdoblja ili vrste. Jauss to objašnjava uspoređujući dva djela objavljena iste godine (1857.) - Flaubertovoj *Madame Bovary* i Feydeauovoj *Fanny*. Oba su djela obrađivala sličnu tematiku¹³, no u doba objavljivanja *Fanny* je bila neusporedivo popularnija i u roku od godine dana objavljeno je trinaest izdanja. Jauss to objašnjava pomoću očekivanog horizonta očekivanja, tj. smatra da je za tadašnju čitateljsku publiku bila neprihvatljiva Flaubertova nova tehnika impersonalnog pisanja, danas poznata kao *impassibilite* (Jauss, 1975:281-301). Rekonstrukcija horizonta očekivanja iz prošlosti omogućuje nam uočavanje kako je neki čitatelj vidio i shvaćao određeno djelo. Jaussovo djelo *Povijest književnosti kao izazov znanosti o književnosti* njegovo je najpoznatije djelo i često se smatra manifestom njemačke estetike recepcije. U njoj podrobnije objašnjava pojam horizonta očekivanja, a zalaže se za povijest književnosti kao proces estetske recepcije i proizvodnje smisla koji se ostvaruje aktualizacijom književnih tekstova putem čitatelja i kritičara (Beker, 1999:76).

Stoga Jauss navodi temelje novog razmatranja književnosti kao recepcijsko-povijesnog procesa u kojem se neprestano posreduje između prošle i sadašnje umjetnosti, te tradicionalne

13

-preljub u građanskoj i provincijskoj sredini

vrijednosti. Kritizira pozitivističke književne teorije zbog njihova 'objektivna' opisa povijesti i književnosti. Nasuprot njima, Jausss smatra da književno djelo nije predmet koji postoji sam za sebe i koji svakom promatraču u svako doba pruža isti izgled.

U istom pravcu djeluje i Wolfgang Iser koji preuzima termin *mjesto neodređenosti* od Romana Ingardena te ga stavlja na središnje mjesto u svojoj kritičkoj teoriji. Također se referira na Ingardenovu ideju kojom je odbacio shvaćanje čitatelja kao pasivnog promatrača, zalažući se za pojam konkretizacije prema kojoj je čitatelj odgovoran za stvaranje estetskog predmeta iz književnog teksta. Beker napominje da prije samog čina čitateljeve konkretizacije u djelu postoje određene sheme, a konkretizacija je zapravo određenje i popunjavanje tih shema u pravi estetski predmet.

"Čitateljeva je zadaća sljedeća: on treba prije svega ocrtati posebnost određenog teksta odvojivši ga od ostalih tekstova, zatim osnovni uvjeti djelovanja književnih tekstova moraju biti imenovani i analizirani, i posljednje, čitatelj treba upozoriti na mjesta neodređenosti u samom djelu. Bitno je ovdje uočiti da tek mjesta neodređenosti omogućuju sudjelovanje čitatelja i stvaranju smisla, jer tek takva mjesta otvaraju mogućnost čitateljevoj djelatnosti" (Beker, 1999:94).

Iser ističe da se broj neodređenih mjesta povećavao od razvitka npr. romana od osamnaestog stoljeća. Tako možemo uočiti da u Fieldingovim¹⁴ romanima imamo ponuđena samo dva ishoda, od kojih mi izabiremo jedan. U kasnijim romanima, npr. u *Sajmu taštine* (19. st.), izbor je veći pa je i na čitatelju veća odgovornost. Vrhunac se postiže modernističkim romanima, pa tako Joyceov *Uliks* nudi mnoštvo perspektiva koje se preklapaju i sudaraju čime se otežava čitateljeva orijentacija u samome djelu. Važan je i Iserov stav da se svako književno djelo sastoji od dva pola- umjetničkog i estetskog. Umjetnički je pol autorovo djelo dok je estetski pol čitateljeva konkretizacija. "Djelo znači više od teksta jer je ono steklo život kroz proces konkretizacije. Drugim riječima, djelo je konstituiranje teksta u svijesti čitatelja" (Beker, 1999:96). Dakle, Iserova je zamisao da je tekst dovršen tek u svijesti čitatelja koji aktivno sudjeluje u proizvodnji smisla. Svaki nas tekst usmjeruje u skladu s određenim očekivanjima, no on se mijenja, a iz tih promjena proizlazi posebnost zadovoljstva u samom čitanju. Postoje dva učinka odstupanja od očekivanog razvoja koja navodi Iser, a to su frustracija i iznenađenje. Važno je istaknuti da za vrijeme čitanja dolazi do raskola čitateljeve личности, ali najčešće djelomičnog jer čitatelj zadržava životnu orijentaciju. U tome se očituje

14

Henry Fielding, engleski pisac osamnaestog stoljeća

dijalektički karakter procesa čitanja, a budući da je čitanje događaj u vremenu, tijekom čitanja uvijek postoji nestabilnost koju čitatelj nastoji stabilizirati. Oblikujući priču iz teksta (preko pretpostavaka pripovjedača, fabule, likova i fiktivnog čitatelja), čitatelj kombinira i sintetizira u određeni oblik (*Gestalt*). Budući oblici nisu trajni, novi se stvaraju kroz daljnje čitanje. Taj proces traje sve do stvaranja sveukupnog konačnog značenja fabule. "*Gestalt* se kao konzistentna interpretacija dokazuje proizvodom koji proizlazi iz interakcije teksta i čitatelja te se stoga ne može isključivo reducirati niti na znakove teksta niti na čitateljeve dispozicije" (Iser, 1975:159). Značenja se ne mogu utvrditi ni na temelju posrednog, ni na temelju neposrednog dekodiranja slova ili riječi, već se mogu doseći jedino putem efekta grupiranja. Budući da se značenje ne manifestira u riječima, pa stoga ni čitanje ne teče kao kontinuirano utvrđivanje značenja, tek grupiranje *Gestalta* uvjetuje moguće značenje.

O aktivnoj ulozi čitatelja govore i Stanley Fish i Jonathan Culler. Fish smatra da čitatelj reagira na riječi u tekstu na određen način jer on djeluje prema istim pravilima kojima se služio autor kada je pisao djelo. Čitateljevo je iskustvo, prema tome, ostvarivanje autora time što čitatelj aktivira, tj. ostvaruje autorovu volju. Ističe kako postoje zajednice koje dijele određene interpretativne pretpostavke. I autori i čitatelji pripadnici su interpretativne zajednice. Autori strukturiraju djelo, a čitatelj ga tumači prema tim interpretativnim zajednicama čije se granice ne mogu jasno ocrtati, a svi pripadnici jedne zajednice ne mogu se apsolutno udružiti u činu čitanja. Razlike mogu biti rodne, rasne, kulturalne i slično. Konačan ishod čitanja ne može se predvidjeti (Tkalec, 2010). Prema njemu, značenje nije nešto što se 'izvlači' iz djela, već je to iskustvo koje čitatelj stječe za vrijeme čitanja. Iz toga slijedi da književnost nije nepromjenjivi predmet pažnje, već slijed događaja koji se odvijaju u čitateljevoj svijesti. Stoga definicija književnost više ne označava kao predmet, nego kao iskustvo kojim je izbrisana granica između čitatelja i teksta (Beker, 1999:82). Fish se zalaže da se čitateljeve djelatnosti stave u središte pažnje te za njih ne smatra da vode značenju, već da imaju značenje. Ta značenja su posljedica toga što djelatnosti nisu prazne, one sadrže proizvodnju i reviziju pretpostavki, stvaranje i žaljenje nad sudovima, stvaranje i napuštanje zaključaka, davanje i povlačenje pristanka, postavljanje pitanja, davanje odgovora, rješavanje zagonetaka. Dakle, sve te djelatnosti su interpretativne (Fish, 1981:288-289). Culler, kao i ostali predstavnici teorije recepcije, smatra da je sam čitatelj odgovoran za smisao teksta, ali naglašava da tekst za čitatelja zadobiva smisao tek ako je prihvatio sustav konvencija koje su u pitanju (npr. možemo govoriti o strukturi rečenice tek ako smo usvojili gramatiku iz koje proizlazi struktura). Sukladno tome, možemo govoriti o strukturi književnog djela tek ako

smo usvojili 'gramatiku' književnosti ili ako posjedujemo 'književnu kompetenciju' (Beker, 1999:89-98).

3.5.1. TEORIJA RECEPCIJE I INTERNET KNJIŽEVNOST

Teoretičarka Gordana Tkalec primjenjuje teoriju recepcije koja se pojavila sredinom prošlog stoljeća na internet književnost, koristeći se prvenstveno Jausovim terminima horizonta očekivanja i praznim mjesta.

Jauss postavlja odnos djela i publike u sinkronijsku i dijakronijsku ravninu. Pritom definirajući sinkronijsku ravninu kao postavljen kao susret između djela i njegova prvobitnog čitatelja, dok se u dijakronijskoj razini događa susret književnog djela iz prošlosti sa svim čitateljima kroz povijest do današnjice. Imajući to na umu, Tkalac smatra da se susret s književnosti na Internetu uvijek događa na sinkronijskoj ravnini. Dijakronijska razina ne postoji na Internetu jer stranice koje sadrže književna djela se redovito obnavljaju, dok one stranice koje se ne posjećuju redovito- nestaju. Stoga je čitatelj Internet književnosti uvijek suvremeni čitatelj koji se nalazi na sinkronijskoj razini. Autorica ističe da " u posljednje vrijeme je naraslo zanimanje i za starija književna djela te i ona polako postaju dostupna putem interneta te smo svjedoci svojevrsnog apsurdna budući su 'stari' pisci na internetu 'mlađi' od suvremenih. I premda se ovdje radi o djelima iz povijesti, ne možemo govoriti o odnosu djela i čitatelja na dijakronijskoj razini jer, premda posežemo za djelima starije književnosti, čitatelj je suvremen i njegov susret s tim djelom opet se događa u sadašnjosti, dakle na sinkronijskoj razini" (Tkalec, 2010).

Promijenio se i odnos čitatelja s djelom. Autor čitatelja ne smatra samo 'individuum koja čita', već se računa na njegovo sudjelovanje u procesu komunikacije koji kasnije može motivirati i društveno ponašanje. Upravo se na tom mediju čitatelj može interaktivno uključiti na različite načine i njegova se aktivnost ne svodi samo na puko čitanje.

Autorica ističe da se pojavljuje i novi oblik očekivanja. "Djela na internetu moraju biti, na neki način, ekscentričnija od tiskanih djela jer su se takva djela na internetu pojavljivala od nekomercijalnih početaka međumrežja pa se sada od svih djela očekuje da imaju barem dio takvih osobina. Ima i očekivanje usmjereno prema mediju od kojega očekuje pomicanje granica prijašnjih dosega i korištenje svih njegovih prednosti; široke publike, intermedijalnosti i interaktivnoga čitanja, odnosno interaktivne recepcije" (Tkalec, 2010).

Iser smatra da se stvarnost književnog djela ne podudara ni s objektivnom stvarnošću ni s čitateljevim iskustvom o njoj te se u književnom tekstu stvara neodređenost koja omogućuje prilagođavanje teksta individualnim sklonostima čitatelja. U slučaju s Internet tekstovima za koje se pretpostavlja da su začudni i nekonvencionalni, stvarnost teksta često je još udaljenija od objektivne stvarnosti i čitateljeva iskustva te je i neodređenost u tekstu izraženija, ali samim time i očekivana. Tako se omogućuje čitatelju da se u većoj mjeri uključi u proces konstituiranja smisla teksta, a njegovo interaktivno sudjelovanje nije omogućeno samo tehničkim postignućima, već i samim tekstom. Takvim načinom pisanja istaknuta je apelativna struktura teksta, smatra Gordana Tkalec (Tkalec, 2010).

4. ELEKTRONIČKA KNJIŽEVNOST

Do promjena u percepciji i recepciji književnih djela dolazi u drugoj polovici dvadesetog stoljeća s pojavom digitalnih medija i začetkom ere masovne komunikacije. Razvitak elektroničkih i digitalnih medija, prema Walteru Ongu, nije označio početak kraja knjige kao tiskanog medija, već je upravo povećao njezinu produkciju i diseminaciju (Ong, 2002:132). Elektroničkim oblikovanjem verbalne riječi započelo je doba *sekundarne usmenosti*. Ta nova usmenost, kako tvrdi Ong, podsjeća na onu staru usmenu kulturu njegovanjem participativnosti i zajedništva. U svojoj se analizi sekundarne usmenosti Ong referira na Marshalla McLuhana koji je tvrdio kako je tipografsko razdoblje, *diktaturu oka*, karakteriziralo neučešće i pasivnost, a upravo elektronički mediji ponovno omogućuju uspostavljanje ravnoteže svih osjetila te, kao što je to bio slučaj u plemenskim i usmenim društvima, aktivan participativni odnos prema svijetu. Taj fenomen McLuhan naziva *globalnim selom* kao svjetsku okolinu konstruiranu tehnološkim. Gutenbergova galaksija kao kultura tiska zamijenjena je novom, elektroničkom erom u kojoj prostor iščezava, a vrijeme je dokinuto novom neposrednošću i simultanom igrom svih osjetila (McLuhan u Horvat Pintarić, 1969:17). Iako je McLuhan vrlo optimistično i pojednostavljeno gledao na zapravo složenu problematiku razvoja i interakcije medija, njegov je pristup vrijedan pažnje jer je, kroz analizu elektroničkih medija, s naglaskom na televiziju, predvidio karakteristike digitalnih medija koji su doista omogućili rušenje prostornih i vremenskih granica, bar u onom dijelu svijeta koji ima osiguran pristup Mreži.

Što je karakteristično za digitalne medije, a po čemu se oni znatno razlikuju od svojih prethodnika? Odgovor na to pitanje nudi teoretičar Lev Manovich koji se smatra svojevrsnim nasljednikom teorije Marshalla McLuhana. Manovich se u svom radu koncentrira na materijalnost digitalnih medija te određuje nekoliko njima svojstvenih osobina, a to su: numeričko reprezentiranje, modularnost, automatizacija, varijabilnost i transkodiranje. Manovich te karakteristike naziva načelima novih medija, od kojih je najvažnija novost upravo ta da je po prvi put moguće *programirati* medij. Svi su objekti novih medija numeričke reprezentacije podložne algoritamskoj manipulaciji, svi uključuju određenu razinu automatizacije koja omogućuje izostavljanje čovjeka iz dijela stvaralačkog procesa; svi se dijelovi digitalnih medija mogu mijenjati, a da te promjene ne utječu na strukturu cjeline

(modularnost). Karakteristika varijabilnosti predstavlja personalizirane proizvode medija (za razliku od principa kopije prema kojem funkcioniraju analogni mediji), dok načelo transkodiranja podrazumijeva konstantno prevođenje iz kulturalnog u kompjutorski sloj prema čemu se isprepliću društveno i tehnološko (Manovich, 2006).

U takvoj digitalnoj okolini tekst prolazi kroz promjene. Prema teoretičaru Perry Willettu, u digitalnoj sferi tekst se dijeli u sljedeće kategorije: prva je elektronička transkripcija teksta u kojoj su znakovi reprezentirani u digitalnom formatu koji omogućuje pretraživanje i modifikaciju. Takva transkripcija je vrlo kompaktan oblik koji dozvoljava visok stupanj manipulacije tekстом, a uz to zauzima malo prostora za pohranu. Sljedeći oblik u kojem se tekst pojavljuje u digitalnom okolišu je digitalna slika fizičke stranice koja čitatelju omogućuje uvid u reprezentaciju originalne pojave teksta. Treći i najmanje popularan oblik je kodirani tekst koji naprednom korisniku omogućuje uvid u kompleksnost teksta i kodiranje hijerarhijskih struktura koje postoje unutar njega (Willett, 2008). Michael Hart, poznat kao pokretač *Project Gutenberga*, najstarije digitalne knjižnice osnovane 1971. godine smatra kako će, za razliku od kodiranih, upravo nekodirani digitalni tekstualni oblici lakše preživjeti neminovne promjene u hardveru i softveru.

Posljednji oblik kojeg izdvaja Willett odnosi se na hipertekst koji je osobito zanimljiv za književnoteorijsku analizu. Teoretičarka Katarina Peović Vuković tvrdi kako će promjena ekonomije pisanja koju donose digitalni mediji, nesumnjivo utjecati i na promjenu književnih paradigmi – ona naglašava kako je digitalizacija omogućila pojavu novih oblika naracija, hipertekstualne književnosti i kompjutorskih igara (Peović Vuković, 2004:3).

Hipertekst kao "tekst koji se grana i omogućuje čitatelju izbor, a najbolje ga je čitati na interaktivnom ekranu", teorija je prepoznala kao ključnu figuru nove pismenosti (Nelson, 1993 u Peović Vuković, 2004:3). Riječ je o novom književnom žanru, čije je pionirsko djelo uradak autora Michaela Joycea poznat kao *Afternoon: A Story*. Peović Vuković piše kako je hipertekst djelo koje se sastoji od odsječaka tekstualne građe (riječi, video isječaka, zvučnih zapisa) i niza veza koje vode od jednog odsječka do drugog, a svojom organizacijom predstavlja mrežnu, multilinearnu i decentraliziranu pismenost. Poveznica, mjesto iz kojeg se linearni tekst počinje granati u mrežu osnovno je načelo hipertekstualne organizacije, a *linkanje*, kako tvrdi teoretičar George Landow, označava samu bit hipertekstualne tehnologije (Landow, 1992 u Peović Vuković, 2004:3).

Iako hipertekstualna načela u prvi plan dovode tek digitalni mediji, termin hipertekstualnost se odnosi i na kanon književnih djela koja se od tradicionalnih oblika razlikuju nelinearnim

pripovijedanjem i eksperimentalnošću u formi. Takva se književnost, prema teoretičaru Espenu Aarsethu, naziva *ergodičkom književnošću* koja obuhvaća sva eksperimentalna djela tradicije tiska, a posebno postmodernističku prozu. Ergodička književnost je takva književnost u kojoj "svaki bitni napor mora omogućiti čitatelju da putuje tekstem" (Aarseth, 1997:1). Espen Aarseth tvrdi kako je i u drevnoj književnosti bila prisutna ergodika, što je vidljivo u primjeru kineske *Knjige promjena* koja potječe iz doba dinastije Chou. Ta je knjiga sastavljena od nekoliko desetaka heksagrama čije kombiniranje omogućuje proizvodnju nekoliko tisuća različitih tekstova koji odgovaraju na egzistencijalna i svakodnevna pitanja starih Kineza (Aarseth, 1997:10). Osim *Knjige promjena*, poznat su primjer i Apollinaireovi *Kaligrami*. Ti su nelinearni tekstovi pjesme čiji retci na stranici oblikuju sliku, a pritom ih nije nužno čitati nekim određenim redom. Drugi romani koje Aarseth ubraja u ergodičku književnost su Borgesov *Vrt razgranatih staza*, Nesretnici B. S. Johnsona iz 1969. godine ili *Predeo slikan čajem* Milorada Pavića iz 1990. godine (Aarseth, 1997:10).

Osim hiperteksta, kao termin se javlja i pojam *cybertekst*, koji označava tekstove stvorene u digitalnom okolišu, a koji sadržavaju informacijsku povratnu petlju - prema Aarsethu to su primarno MUD-ovi kao virtualne zajednice te kompjutorske igre (Aarseth, 1997:1).

Cybertekst, dakle, zahtijeva prisutnost sučelja, no bitno ovisi o djelovanju ljudskog operatera. Aarseth napominje da, kad pokuša predstaviti perspektivu ergodičke književnosti i cyberteksta, uvijek nailazi na iste protuargumente. Primjerice, tezu da ti tekstovi zapravo nisu toliko različiti od ostalih književnih tekstova jer je sva književnost do neke mjere nedeterminirana, nelinearna i različita prilikom svakog čitanja. Zatim, ideju da čitatelj uvijek mora vršiti odabire kako bi razumio tekst te kako niti jedan tekst zapravo ne može biti nelinearan s obzirom da čitatelj može čitati samo jedan niz odjednom. Takvi prigovori, tvrdi Aarseth, dolaze od osoba koje, iako su dobro upućene u književnu teoriju, nemaju iz prve ruke iskustvo susreta s hipertekstom, kompjutorskim igrama ili MUD-ovima (Aarseth, 1997:2).

Aktivnost čitatelja cyberteksta, za razliku od čitatelja linearnih tekstova, djeluje i u izvanspoznajnom smislu: "U cybertekstualnom procesu korisnik formira semiotički niz, a to selektivno kretanje podrazumijeva i proces fizičkog konstruiranja koji razne koncepcije čitanja ne uzimaju u obzir" (Aarseth, 1997:1). Aarseth razliku između klasičnoga linearnog teksta i cyberteksta pojašnjava tvrdeći da "kad čitamo iz cyberteksta, on nas neprekidno podsjeća na strategije koje nismo koristili, na puteve kojima nismo krenuli, na glasove koje nismo čuli. Svaka će odluka, tvrdi Aarseth, učiniti neke dijelove teksta pristupačnijima, a

druge manje pristupačnima, i možda nikad nećemo saznati ono što smo propustili. Takva se koncepcija uvelike razlikuje od prirode linearnog teksta" (Aarseth, 1997:2).

Čitatelj je, tvrdi Aarseth, ma koliko da je snažno angažiran u razvijanju priče, u konačnici nemoćan. Poput gledatelja na nogometnoj utakmici, on može nagađati, zaključivati i vikati – ali nije igrač. Poput putnika u vlaku, on može proučavati i tumačiti krajolik koji se mijenja, može usmjeriti pogled kamo god želi, pa čak i povući kočnicu za hitno zaustavljanje i izići iz vlaka, ali ne može se kretati tračnicama u različitim pravcima. Ne može iskusiti užitak igračeva utjecaja: "Hajde da vidimo što će se dogoditi kad napravim ovo". Čitateljev užitak je užitak voajera. Siguran, ali impotentan. Čitatelj cyberteksta, s druge strane, nije na sigurnom, pa bi se stoga moglo tvrditi da nije ni čitatelj. Cybertekst stavlja osobu koja ga želi čitati u opasnost: opasnost da bude odbijena. Napor i energija koju cybertekst traži od svog čitatelja povećava rizik da interpretacija postane intervencijom. Pokušaj da se upozna cybertekst ulaganje je u osobnu improvizaciju (Aarseth, 1997:4).

Teoretičar Pierre Lévy interpretira tendenciju prema organizaciji teksta u formi hiperteksta kao tendenciju spajanja funkcija čitanja i pisanja. Naime, iz perspektive čitatelja dinamički hipertekst omogućuje strukturiranje konkretnog dokumenta izborom navigacijskih putova koje on sam bira, to jest, koje ne zadaje onaj tko je dokument napisao. U tom smislu, čitatelj svojim izborima *piše* taj dokument, a osim što bira koje će poveznice slijediti, ima i mogućnost i stvaranja novih veza ili čvorova.

Iz perspektive autora, velike količine informacija strukturirane u formi hiperteksta dolaze iz različitih izvora. Odabir i dodavanje novih informacija također se može promatrati kao jedno od mogućih čitanja. Autor se u stvaranju hiperteksta koristi raspoloživim hardverom, softverom i dostupnim mrežnim informacijama pa je hipertekst zapravo aktualizacija odabira nekih od dostupnih elemenata.

Pisanje i čitanje hiperteksta ne može se uvijek jasno razlučiti jer se osoba koja strukturira hipertekst već služi dostupnim izvorima koje je prije toga trebalo iščitati, dok čitatelj aktualizira samo određene dostupne informacije, a istodobno je u mogućnosti dodati nešto novo, to jest, on je potencijalni autor/pisac (Lévy, 2001 u Uzelac, 2004:41,42).

Koncept hiperteksta uvelike podsjeća na poststrukturalistički koncept teksta kao radikalno otvorenog entiteta bez fiksnog značenja. Književnost u digitalnom obliku proizvela je i

mnoštvo kritika. Jedan od značajnijih teoretičara koji piše o elektroničkoj književnosti je Roger Chartier. U svom djelu *Jezici, knjige i čitanje od tiskane riječi do digitalnog teksta* (2004) iznosi svoje viđenje doba književnosti u elektroničkom obliku. Koristi se Borgesovim knjigama *Kongres i Utopija umornog čovjeka* kako bi prikazao apsurdnost elektroničke književnosti. Borgesov glavni lik u djelu *Kongres* je Alexander Ferri koji pokušava pronaći univerzalni jezik koji bi se koristio na kongresu ljudi svih nacija. Kako bi došao do 'savršenoga' jezika, Alexander razmatra tri moguća rješenja. Prvi tip jezika koji bi mogao predstavljati univerzalno rješenje je korištenje artificijelnog jezika izumljenog tijekom devetnaestog i dvadesetog stoljeća koji bi omogućio razumijevanje među svim ljudima. Drugo rješenje predstavljalo bi korištenje latinskog jezika koji se već koristio kao univerzalni jezik crkve i liječnika. Posljednje rješenje predstavlja formalni jezik u kojem se označeno i označitelj u potpunosti preklapaju. Jezik koji bi mogao postati univerzalan treba sadržavati riječi koje definiraju same sebe. Chartier tvrdi da je Alexanderova potraga uzaludna jer mi već živimo u svijetu sastavljenom od mnoštva individua, nacija i znanja. Stoga potraga za univerzalnim jezikom koji bio povezao sve te pojedince i mjesta je nemoguća, isto kao što je nemoguć i zahtjev za kongresom koji bi skupio pripadnike svih nacija. Sličnom tematikom bavi se i Borgesovo djelo *Utopija umornog čovjeka* gdje sam autor prikazuje svijet u budućnosti u kojem se koristi latinski jezik. Takav se svijet, zahvaljujući korištenju istog jezika, vraća u stanje lingvističkog jedinstva (Chartier, 2004:133-136). No Chartier smatra da svijet bez razlika, o kojem govori Borges, slični smrti. Jednakost u Borgesovom smislu dovodi do svijeta bez povijesti i razlika, što nas dovodi do svijeta punog individua bez identiteta i imena. "Ja sam jednostavno zvan netko" (Chartier, 2004:136). Chartier pokušava u našem društvu pronaći mogući univerzalni jezik koji. Kao odgovor se nameće engleski jezik kao univerzalni jezik komunikacije na elektroničkim medijima. No Chartier smatra dominaciju engleskog jezika prisilno nametnutu od strane velikim multimedijalnih kompanija. Time su engleski jezik uspješni nametnuti ne samo kao dominantan jezik elektroničkih medija, već i kao dominantan jezik u svakodnevnoj komunikaciji (diseminaciji informacija, poslovna komunikacija, popularno tržište za mlade....). Time se uništava raznolikost, a individualnost se zamjenjuje kopijama.

Promatrajući elektroničku tekstualnost, Chartier dolazi do nekoliko zaključaka. Prvi se odnosi na jezik koji se stvara isključivo zbog upotrebe u elektroničkom tekstu te je otporan na jezike i učenja koja su zabilježena u individuama koji ga koriste. Govoreći o takvom jeziku, Chartier

ima na umu emotikone¹⁵, slikovni jezik koji pojedinci razumiju bez obzira na prethodno znanje. Promatrajući engleski jezik koji se koristi u elektroničkim medijima, Chartier zaključuje kako je on značajno drugačiji od službenog engleskog jezika koji se uči u školama. Naime, jezik elektroničke komunikacije koristi se tek dijelom korpusa engleskog jezika, najčešće kraticama kako bi se smanjilo vrijeme potrebno za izmjenjivanje poruka. Obilježava ga i pojednostavljena gramatika, ali i stvaranje novih riječi koje nisu bile u upotrebi prije doba elektroničke komunikacije. Budući je engleski jezik živ organizam koji se razvija i mijenja, novonastale riječi brzo nalaze svoje mjesto u službenim rječnicima. Stoga Chartier zaključuje da nova vrsta elektroničke tekstualnosti ne zahtijeva klasično učenje jezika. Posljednji zaključak koji Chartier izvodi promatrajući novu vrstu tekstualnosti odnosi se na grafički imperijalizam engleskog jezika nad ostalima, pritom misleći na znakove u jeziku koji automatski u komunikaciji isključuju simbole i znakove karakteristične za ostale jezike (kao što su znakovi č, ć, đ...) (Chartier, 2004:138).

Chartier promatra različite razine revolucije digitalnih tekstova: diskurs, razum i vlasništvo. Razinu diskursa naziva najvažnijim raskidom s tradicijom. U pisanoj kulturi, red je bio uspostavljen odnosom objekta (npr. pisma ili knjige), tekstualnih kategorija i upotrebe pisane riječi. Elektronička tekstualnost je prekinula s tom tradicijom budući više nema materijalnog objekta na koji se korisnik oslanja. Stoga dolazi do anksioznosti kod čitatelja, a percepcija individualnih književnih djela postaje otežana jer prihvaćanje književnih djela se događa direktno s ekrana računala.

Drugu razinu koja se odnosi na razum Chartier objašnjava pomoću racionalizacije koja u doba elektroničke komunikacije postaje otežana. Digitalni okoliš prekida linearnu logiku koja je bila karakteristična za tradicionalnu književnost. Čitatelju je omogućen gotovo istovremen pristup tekstovima koji su povezani s djelom koji čita, tekstovima na koje se poziva ili komentare i kritike pojedinih djela.

Treća razina se odnosi na vlasništvo, posebice na copyright. Korištenjem tekstova u digitalnom okolišu, mi kao korisnici imamo mogućnost direktno utjecati na sam tekst i mijenjati ga. Time se, smatra Chartier, dokida klasičan odnos autora, djela i čitatelja, barem u klasičnom smislu koji je utemeljen u 18. stoljeću s konceptom autora. Čitatelj istovremeno postaje i konzument djela, ali i njegov autor. To dovodi do rasprava o autorskim pravima koja traju i danas. Rasprava se vodi između zagovaratelja prava na neograničeno dijeljenje informacija s jedne strane, i zagovornika klasične tradicije koji nastoje tekst zatvoriti u

15

Simboli koji označuju emocije

njegove okvire, te naplatiti korištenje tekstova zaštićenih autorskim pravima. To dovodi i do pitanja o knjižnicama, kao tradicionalnim središtima znanja u društvima. Njihova uloga postaje dvostruka jer nastoje sačuvati tradiciju djela, ali i dijeliti informacije svojim korisnicima (Chartier, 2004).

Katherine Hayles tvrdi kako elektronička tekstualnost, putem dinamike ekrana pokazuje materijalnost medija koja je vidljiva i u tiskanim medijima koji se reproduciraju kao elektronički dokumenti. Naglašava da promjena medija ne utječe samo na čin čitanja, već mijenja i metaforičku mrežu koja strukturira odnos svijeta i riječi (Hayles, 2002:19-23).

5. ZAKLJUČAK

U ovom radu pokušala sam promotriti odnos autora, književnog djela i čitatelja kroz povijest književnih teorija. Od usmenih oblika kada još nije postojalo pismo kao način bilježenja misli, ljudi su se koristili raznim oblicima mnemotehničkih vještina kako bi prenosili priče. Do devetnaestog stoljeća cijenili su se radovi koji su nastajali prema uputama. Tek razvojem pozitivizma i jačanjem građanstva, počinje se cijeliti individualnost i kreativnost, pa se fokus stavlja na pojedinca i njegovu maštu. U dvadesetom stoljeću jačaju teorije koje naglasak stavljaju na samo djelo i njegovu strukturu. Razvija se strukturalizam, a kao značajna figura književnih teorija dvadesetog stoljeća izdvaja se Roland Barthes. Njegova ideja da proces pisanja ne završava autorovim ispisivanjem riječi na papir, već se ono završava prilikom čitanja. Uloga čitatelja dolazi do punog izražaja jer on postaje autor, njegova recepcija i napor koji ulaže u čitanje i popunjavanje praznina koje je pisac ostavio dovodi do kompletiranja djela.

Pojavom internet književnosti mijenja se koncept čitatelja. Iako je koncept čitatelja elektroničke književnosti bliži konceptu aktivnog Barthesovog čitatelja nego srednjovjekovnog ili romanesknog čitatelja, njegova se aktivnost uzdiže na novi nivo. Njegova aktivnost nije više samo puko okretanje stranica ili popunjavanje praznina koje je autor ostavio, njegova djelatnost postaje i fizičko popunjavanje ili kretanje među tekstem. Govoreći o razlici u ulozi čitatelja, Aarseth ističe da "poput gledatelja na nogometnoj utakmici, on može nagađati, zaključivati, vikati 'Faul!' – ali nije igrač. Poput putnika u vlaku, on može proučavati i tumačiti krajolik koji se mijenja, može usmjeriti pogled kamo god želi, pa čak i povući kočnicu za hitno zaustavljanje i izići iz vlaka, ali ne može se kretati tračnicama u različitim pravcima. Ne može iskusiti užitak igračeva utjecaja: 'Hajde da vidimo što će se dogoditi kad napravim ovo.' Čitateljev užitak je užitak voajera. Siguran, ali impotentan" (Aarseth, 1997).

6. LITERATURA

1. Aarseth, Espen (1997) *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, John Hopkins University Press, Baltimore/London
2. Aristotel (1983) *O pjesničkom umijeću* u Miroslav Beker (1979) *Povijest književnih teorija (od antike do kraja devetnaestog stoljeća)*, SNL, Zagreb, str. 27-41
3. Barthes, Roland (2009) *Kritika i istina*, Algoritam, Zagreb
4. Barthes, Roland (1971) *Od djela do teksta* u Miroslav Beker (1999) *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, str. 202-208
5. Barthes Roland (1968) *Smrt autora* u Miroslav Beker (1999) *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, str. 197-202
6. Bekavac, Luka (2015) *Prema singularnosti: Derrida i književni tekst*, Disput, Zagreb
7. Beker, Miroslav (1999) *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, str. 11-99
8. Beker, Miroslav (1979) *Povijest književnih teorija (od antike do devetnaestog stoljeća)*, SNL, Zagreb, str.5-27, 109-123, 209-239
9. Biti, Vladimir (1992) *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb
10. Boileau, Nicolas (1976) *Pjesničko umijeće* u Miroslav Beker (1979) *Povijest književnih teorija (od antike do devetnaestog stoljeća)*, SNL, Zagreb, str. 159-170
11. Castalvetto (1576) *Prevedena i protumačena Aristotelova poetika* u Miroslav Beker (1979) *Povijest književnih teorija (od antike do devetnaestog stoljeća)*, SNL, Zagreb, str. 123-135
12. Chartier, Roger (2004) *Languages, Books, and Reading from the Printed Word to the Digital Text*, University of Chicago, Chicago (preuzeto sa: <http://ussc.edu.au/s/media/docs/other/CHARTIER.pdf>)
13. Compagnon, Antoine (2007) *Demon teorije*, AGM, Zagreb

14. Derrida, Jacques (2007) *Pisanje i razlika*, Šahinpašić, Sarajevo/Zagreb
15. Derrida, Jacques (1970) *Struktura, znak i igra u obradi ljudskih znanosti* u Miroslav Beker (1999) *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, str. 208-223
16. Fish, Stanley F. (1981) *Objašnjavajući Variorum* u Miroslav Beker (1999) *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, str. 318-331
17. Foucault, Michel (1969) *What is an Author?* (preuzeto sa: http://www.movementresearch.org/classesworkshops/melt/Foucault_WhatIsAnAuthor.pdf)
18. Hartman, Geoffrey H. (1980) *Prošlost i sadašnjost* u Miroslav Beker (1999) *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, str. 236-250
19. Hayles, Katharine (2002) *Writing Machines*, MIT Press, Cambridge/London
20. Iser, Wolfgang (1975) *Čitateljeva uloga u Fieldingovu Josephu Andrewsu* u Miroslav Beker (1999) *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, str. 302-318
21. Jaus, Hans Robert (1975) *Povijest književnosti kao izazov znanosti o književnosti* u Miroslav Beker (1999) *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, str. 281-302
22. Johnson, Samuel (1950) *Predgovor Shakespeareu* u Beker, Miroslav (1979) *Povijest književnih teorija (od antike do devetnaestog stoljeća)*, SNL, Zagreb, str. 191-201
23. Miller, J. Hillis (1979) *Kritičar kao domaćin* u Miroslav Beker (1999) *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, str.263-281
24. Manovich, Lev (2006) *Novi mediji: upute za uporabu* u *Književna smotra*, godište XXXVIII, br. 140, str. 43-53
25. Novalis (1979) *Fragmenti: izbor* u Miroslav Beker (1979) *Povijest književnih teorija (od antike do devetnaestog stoljeća)*, SNL, Zagreb, str.257-267
26. Ong, Walter (2002) *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Routledge, London/New York

27. Peović Vuković, Katarina (2004) *Književnost i tehnologija novih medija*, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb
28. Pintarić Horvat, Vera (1969) *Oslikovljena riječ*, Galerije Grada Zagreba, Zagreb
29. Pope, Alexander (1956) *Esej o kritici: izbor* u Miroslav Beker (1979) *Povijest književnih teorija (od antike do devetnaestog stoljeća)*, SNL, Zagreb, str.177-183
30. Rabelais, Francois (1996) *Gargantua*, Matica hrvatska, Zagreb
31. Saussure, Ferdinand de (1966) *Course in General Linguistics*, McGraw-Hill Book Company, New York
32. Solar, Milivoj (2003) *Povijest svjetske književnosti: kratki pregled*, Golden marketing, Zagreb
33. Solar, Milivoj (2004) *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb
34. Šklovski, Viktor (1917) *Umjetnost kao postupak* u Miroslav Beker (1999) *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, str.121-132
35. Škreb, Zdenko (1998) *Znanost o književnosti* u Zdenko Škreb i Ante Stamać (1998) *Uvod u književnost: teorija i metodologija*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, str. 17-35
36. Škreb, Zdenko (1998b) *Interpretacija* u Zdenko Škreb i Ante Stamać (1998) *Uvod u književnost: teorija i metodologija*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, str. 17-35
37. Uzelac, Aleksandra (2004) *Digitalna kulturna dobra u informacijskom društvu između javne domene i privatnog vlasništva*, Medijska istraživanja, god. 10, br. 1 (preuzeto sa: <http://hrcak.srce.hr/file/36250>)
38. Willett, Perry (2008) *Electronic Texts: Audiences and Purposes* u Schreibman i Siemens (2008) *A Companion to Digital Literary Studies*, Blackwell, Oxford (preuzeto sa: <http://digitalhumanities.org/companion/view?docId=blackwell/9781405103213/9781405103213.xml&chunk.id=ss1-3-6>)
39. Wimsatt, C.K. i M.C. Beardsley (1970) *Intencionalna zabluda* u Miroslav Beker (1999) *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, str.223-236

40. Žmegač, Viktor (1998) *Problematika književne povijesti* u Zdenko Škreb i Ante Stamać (1998) *Uvod u književnost: teorija i metodologija*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, str. 35-75
41. Izvor 1: https://en.wikipedia.org/wiki/Medieval_literature
42. Izvor 2: <https://en.wikipedia.org/wiki/Petrarch>