

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta
Oddelek za slovenistiko
Oddelek za literarno teorijo in primerjalno književnost

Petra Zupančič
Literarnost v spletnih besedilih
Diplomsko delo

Mentor doc. dr. Aleš Bjelčevič

Somentor izr. prof. Matevž Kos

Ljubljana, september 2008

VODILI

»Meja, ki deli pesniško delo od tega, kaj pesniško delo ni, je bolj labilna kot pa meja kitajskih držav.«

Roman Jakobson, *Kaj je poezija*

»Pridi sem, usedi se zraven. Rad bi te nekaj / vprašal. Zdaj, ko imam nova okna, / se vidi več in bolj razločno.«

Primož Čučnik, *Za tvoje ime*

POVZETEK

ABSTRACT

KAZALO

1 UVOD	1
2 LITERARNOST	3
2.1 Literatura: zgodovinski pogled na pojem.....	3
2.2 Literatura kot fikcija	4
2.3 Literatura in estetsko	5
2.4 Literarnost kot posebna raba oziroma urejenost jezika.....	8
2.5 Literarnost kot konvencija.....	12
2.6 Sklep	17
3 SPLETNA BESEDILA IN LITERATURA.....	18
3.1 Hipertekst	18
3.2 Kibertekst in ergodična literatura	20
3.3 »Novi mediji« in zakaj narava medija ni nekaj zanemarljivega.....	22
3.4 Novomedijska besedila	26
3.4.1 Internetska besedilnost	28
3.5 Elektronska literatura, digitalne literature.....	29
3.6 Avtor, bralec in branje »novomedijskih« besedil	33
3.7 Razmerje med besedili literature-kot-jo-poznamo in novomedijsko umetnostjo.....	37
3.7.1 Ontološki vidik prehoda paradigme	37
3.7.2 Razmerje med literaturo-kot jo poznamo in digitalnimi literaturami	38
3.8 Nekaj slovenskih ilustracij	39
3.8.1 Trampolin	39
3.8.2 E-junak našega časa	40
3.8.3 Jaka Železnikar	43
3.8.3.1 Izgubljena pomenska vozlišča	43
3.8.3.2 Poem for Echelon (Pesem za Echelon).....	44
3.8.3.3 In ti si skuštrana	45
3.9 Sklep	47
4 BLOG	49
4.1 Zgradba bloga	50
4.2 Blog kot literatura	51
4.3 Kinky tone: študija primera s protiprimeri.....	56
5 ZAKLJUČEK	68
6 LITERATURA IN VIRI	70
7 PRILOGE.....	75
7.1 Jaka Železnikar: Poem for Echelon	75
7.2 : Kinky tone: Kje je Laura?	76

1 UVOD

Ta naloga želi odgovoriti na vprašanje, ki so si ga na eni od debatnih kavarn na knjižnem sejmu leta 2006 postavili za izhodišče klepeta: *Je blog e-literatura?* Pri odgovarjanju na to vprašanje se je izkazalo, da sta v tem vprašanju pravzaprav skriti vsaj dve vprašanji, eno se tiče literature-kot-jo-poznamo,¹ (je blog, če je literatura, takšna literatura?), drugo pa zadeva nove paradigme literature, ki to področje presegajo (sodi blog, če je literatura, v novo paradigmo literature?).

V prvem delu zato obravnavamo literarnost kot tisto, po čemer se literarna besedila ločijo od drugih besedil, torej tisto, kar literaturo naredi za literaturo – da bi ta spoznanja lahko uporabili na primeru bloga. Preverjanje literarnosti na tovrstnih besedilih je zanimivo in smiselno predvsem zato, ker je blog razmeroma nova oblika komunikacije oziroma nov medij, zato so besedila na njem izvzeta iz konteksta, kakršnega smo vajeni pri tiskanih besedilih, njihov status pa še ni trdno opredeljen; tako se moramo pri odločanju, kako bomo neko besedilo brali, veliko bolj opreti na druge signale.

Ker pa narava medija (tehnološko) omogoča tudi ustvarjanje besedil, ki že presegajo polje literature-kot-jo-poznamo, se drugi del naloge osredotoča na to, kakšna so besedila v teh medijih in kaj novomedijsko okolje pomeni za branje takšnih besedil ter kakšne posledice ima to za vlogo avtorja in bralca. Predvsem pa skušamo tu opredeliti pojme, ki se v takšnem okolju povezujejo z literaturo. Te opredelitve so potem aplicirane na nekaj najbolj znanih primerov slovenskih avtorjev.

Nato se obravnava končno pomakne k blogu in to obliko skuša opisati tako s stališča literature-kot-jo-poznamo kot tudi s stališča novomedijskih (literarnih) praks. Pri tem so nas posebej zanimala mejna besedila oziroma besedila z negotovim, še neopredeljenim statusom, pri katerih ne gre za literaturo kot nekaj, pri čemer blog služi zgolj kot medij objave. Nismo se torej osredotočali na besedila, ki imajo najočitnejše signale, da gre za literaturo, na primer

¹ Izraz literatura-kot-jo-poznamo je v tej nalogi uporabljen, kadar želimo poudariti, da gre za besedila, ki ne opravijo večjih transgresij v primerjavi s tistimi, ki so sprejeta v kanon in bi jih tako večina (tudi nestrokovnih) bralcev uvrstila v literaturo – v opoziciji do literature, ki očitno presega to polje (denimo spletna poezija, kakršno pri nas ustvarja Jaka Železnikar) in besedil oziroma objektov, ki še nimajo trdneje opredeljenega statusa.

verzno razdelitev ali druge takoj prepoznavne literarne oblike ali celo podane žanrske oznake. Zato smo pod drobnogled vzeli blog, ki takšnih očitnih znakov nima, ga je pa mogoče brati kot literaturo, in pojasnili, zakaj je temu tako.

2 LITERARNOST

Literarnost je pojem, ki je najtesneje povezan z bistvom literature. Gre za *differentio specifico*, lastnost, ki naj bi literarna besedila razločila od drugih besedil² in tako tudi odgovorila na vprašanje, kaj je literatura. V tem poglavju se bomo ukvarjali s pojmom literarnosti, da bi ugotovili, kaj je tisto, kar besedila »naredi« za literarna in jih s tem razloči od ostalih besedil.

2.1 LITERATURA: ZGODOVINSKI POGLED NA POJEM

Beseda *literatura* izhaja iz latinščine in v prvotnem pomenu označuje črkovno pisavo oziroma pisavo s črkami (v nasprotju z na primer klinopisom). Najprej je ta beseda najbrž označevala vse, kar je bilo napisano s črkami (ne glede na to, kakšno funkcijo je imelo takšno pisanje). Še danes je beseda pravzaprav pogosto rabljena podobno široko, govorimo o športni literaturi, ribiški literaturi, politični literaturi in podobno. Če znanstvenik izjavi, da je o evoluciji napisano ogromno literature, ne misli, da je evolucija tema mnogih pesmi ali romanov, ampak da je o evoluciji veliko napisanega v splošnem (prim. Kmecl 1995: 26 in Culler 1997: 20). V slovenski terminologiji je poskušal red na tem področju vzpostaviti Ivan Prijatelj, ki je določil, naj beseda *slovstvo* pomeni vsakršna jezikovna sporočila, beseda *književnost* tista besedila, ki so se ohranila v knjigah, beseda *literatura* pa besedila kot umetnost, torej leposlovje (Kmecl 1995: 26).

Če se problemu literature kot leposlovja približamo iz drugega konca, ugotovimo, da ljudje že dva tisoč petsto let pišejo dela, ki jih danes imenujemo literatura, medtem ko je sodobni termin literatura star komaj dve stoletji (Culler 1997: 19). Antika ni poznala pojma, ki bi obsegal vsa dela, ki jih med literaturo uvrščamo danes. Dela, ki jih danes študiramo in obravnavamo kot literaturo, na primer Vergilovo Eneido, so bila nekoč obravnavana ne kot pisanje posebne vrste, ampak kot dobri primeri rabe jezika in retorike (Culler 1997: 20). Grški izraz *téchnē* je pomenil umetnost v smislu veščine, spretnosti, znanja in se je uporabljal za katero koli načrtno dejavnost, in je med drugim vključeval pesništvo, arhitekturo in slikarstvo. Podobno je pomenil latinski izraz *ars*, ki pa je v renesansi postopoma začel označevati

² Z besedili so tukaj mišljena jezikovna sporočila in ne tekst v širšem smislu, ki zajema na primer tudi filme, slike ipd.

predvsem likovne veščine. Proti koncu 18. stoletja se je v nemških deželah na podlagi pojma estetskega doživljanja začel oblikovati izraz za umetnost, ki je združeval slikarstvo, kiparstvo in arhitekturo, literaturo, glasbo in gledališče. (Kos 2001: 24.) Takrat se je tudi izoblikoval pojem literatura v modernem zahodnoevropskem smislu: literaturi kot domišljijškemu pisanju lahko sledimo od nemških romantičnih teoretikov do poznega osemnajstega stoletja, do knjige *O literaturi*, ki jo je leta 1800 objavila francoska baronesa Madame de Staël. Ampak tudi če se omejimo na zadnji dve stoletji, je kategorija literature spolzka, saj je vprašanje, če bi se dela, ki jih danes uvrščamo v literaturo – recimo pesmi, ki se zdijo koščki vsakdanjega pogovora, brez izrazitega ritma in prepoznavnega metra, kvalificirale kot literatura pri Madame de Staël; in ko enkrat začnemo razmišljati o neevropskih kulturah, vprašanje, kaj šteje kot literatura, postane še bolj težavno (Culler 1997: 20).

2.2 LITERATURA KOT FIKCIJA

Če ostanemo pri izhodiščni romantični opredelitvi literature kot imaginativnega pisanja, nas domišljijško napelje na to, da kot razločevalno lastnost navedemo fiktivnost³. Fikcija je bila v zvezi z literaturo navadno razumljena kot »izmislek«, neskladnost z resničnostjo (Markiewicz 1977: 99); vendar ob taki razločevalni opredelitvi zelo hitro naletimo na problem, saj se v literarnih delih pojavljajo zgodovinske osebe in zgodovinski dogodki, o katerih navadno razmišljamo kot o resničnih. Podobne probleme prinaša tudi Iserjeva opredelitev, da je literatura fikcijski tekst, katerega najopaznejša značilnost je, da nima zunanjega referenta (Dolinar v Iser 2001: 367), saj v literaturi nastopajo tudi liki, ki imajo svoje reference v resničnosti ali kakšnem drugem besedilu. Po Nesselrothu (po Juvan 2007: 225–26) se v fikciji pojavljajo vsaj tri vrste imen z nefiktivno ali zunajbesedilno referenco, to so »zgodovinska resnična imena«, »resnična fikcijska imena« (ko pod izmišljenim imenom prepoznamo stvarno osebo) in »fikcijska resnična imena« (ko nastopajo osebe iz književnega izročila). Res pa je, da takšni značaji, kljub temu da po svojih imenih in/ali karakteristikah ustrezajo zunajbesedilnim referentom, ontološko niso nič drugačni od čisto fiktivnih oseb, saj povezavo med izmišljeno in neizmišljeno osebo lahko zasnuje samo izmišljanje (Ronen 1994: 88–90, Martínez-Bonati 1996: 74 po Juvan 1997: 226). V literaturi gre torej za posebno razmerje do resničnosti, tudi če se srečujemo z liki in dogodki, ki imajo zunajbesedilno referenco. Deikti,

³ Lado Kralj (2006: 205) razliko med fiktivnim in fikcijskim opredeli takole: »Fiktivno je nekaj, kar ni dejansko (realno). Fikcijsko pa je nekaj, kar spada v fikcijo, in fikcija je predsoba literarnosti.«

kot so na primer zaimki ali prislovi, ki se nanašajo na kraj in čas (tukaj, zdaj, včeraj, jutri) v literaturi delujejo na poseben način. Na primer zdaj se v pesmi ne nanaša na trenutek, ko je pesnik napisal pesem ali na čas objave, ampak na čas v fiktivnem svetu, ki ga pesem vzpostavi. Prav tako se jaz nanaša na govorca pesmi, ki je fiktiven, ne pa na empirično osebo, ki je pesem napisala. (Culler 1997: 29.) To posebno razmerje do sveta je v bistvu bolj kot posebna lastnost literature funkcija, ki jo literatura dobi z interpretacijo; fikcijski kontekst namreč pušča vprašanje, o čem fikcija je, odprto (Culler 1997: 30). Če rečemo prijatelju, da se dobimo jutri ob osmih na kavi v Celici, bo ta vzel izjavo kot konkretno povabilo, prostorske in časovne reference pa bo dešifriral ustrezno kontekstu izrekanja (jutri bi pomenilo 6. marec 2008). Če pa Jure Jakob napiše pesem *Povabilo na zajtrk*, fiktivnost tega dela naredi njegovo razmerje do sveta za stvar interpretacije.

Fikcijsko razmerje do sveta je v literaturi torej pomembna kategorija, vendar pa je problem fiktivnosti kot razločevalne lastnosti ta, da niso vsi literarni teksti fiktivni v smislu, da so osebe in dogodki izmišljeni (kar velja zlasti za na primer literarne avtobiografije, dnevnike ipd.), še bolj kot to pa, da takšno fiktivno naravo vzpostavljajo šele kontekst oziroma konvencije (razen kadar seveda besedilo ne govori o stvareh, za katere smo načeloma prepričani, da ne morejo obstajati, recimo morske deklice ali teleportiranje). Markiewicz na primer pravi, da »konvencionalno sprejemamo, da je v delih, ki so glede na vrsto označena kot literarna – fiktiven vsak lik, ki ne nosi imena osebnosti, znane iz zgodovine«⁴ (Markiewicz 1977: 122), opomni pa tudi, da so tudi zgodovinski liki največkrat pravzaprav psevdoresnični, saj jih z dejanskimi osebami veže samo ime ali pa še manjše število značilnosti ali biografske okoliščine (Markiewicz 1977: 120). »Fikcija in resničnost nista ločeni in ontološko enoviti področji [...]. Razlika ni v stvareh samih, ampak v njihovi rabi, funkciji.« (Juvan 2006: 223.) Poleg tega obstajajo tudi besedila, ki niso literarna, pa so nedvomno fiktivna (matematične naloge, šale). Problem fiktivnosti kot razločevalne lastnosti lahko na kratko povzamemo z Eagletonom (1996: 11): »Nekatere vrste fikcije so literatura in nekatere ne; nekaj literature je fiktivne in nekaj ne.«

2.3 LITERATURA IN ESTETSKO

⁴ Da takšno »konvencionalno sprejemanje« vendarle ni ravno povsem utečeno, v slovenskem prostoru pričata primera Smolnikar in Pikalo.

V prvem podpoglavju smo tudi omenili, da se je pojem literatura v današnjem pomenu vzpostavil vzporedno oziroma sočasno s pojmom umetnost, ki se je oblikoval na podlagi pojma estetskega doživljanja. Ta pojem je uvedel Immanuel Kant in pomeni vrsto doživljanja, ki ga človek lahko doživi ob lepih pojavih v naravi ali v umetnosti. Zanj je značilno ugajanje brez interesa; to pomeni, da nam je neka stvar všeč sama po sebi in pri tem nimamo nobene praktične koristi (Kos 2001: 25). Estetika za Kanta pomeni poskus premostitve prepada med materialnim in duhovnim svetom. Estetski objekti, kot so slike in tudi literarna dela, s svojo kombinacijo čutnih oblik (barve, zvoki) in duhovnih vsebin (idej) so zgled možnosti, kako združiti materialno in duhovno. Literarno delo je estetski objekt zato, ker s svojimi ostalimi komunikativnimi funkcijami bralca primora, da upošteva povezave med vsebino in formo (Culler 1997: 31). Estetsko doživljanje besedila bi nam torej načeloma lahko omogočilo razločevati literarna besedila od ostalih – vendar se pri takšnem razločevanju pojavlja cela serija ovir.

Prvi problem se pojavi že pri pojmovanju estetskega doživljanja. Kante (2001: 112) poroča: »Opisi estetskega izkustva so tako različni in trdijo tako različne stvari, da je težko najti katerokoli definirajočo lastnost ali eno samo značilnost tega izkustva, ki bi bila skupna vsem opisom. Opisovali so ga kot izkustvo, ki podeljuje vednost, kot izkustvo, ki ne prinaša vednosti, kot brezvoljno, kot dejavno, kot nedejavno, kot katarzično, kot kontemplativno, itn.« Če se pomudimo pri Kantovem pojmovanju estetskega doživljanja, je v smislu določanja specifičnosti sporno to, da estetsko doživljanje ni rezervirano zgolj za umetnost, saj lahko estetsko izkušamo tudi predmete, ki imajo praktično vrednost in jih nimamo za umetnine, umetnine pa imajo lahko tudi praktično vrednost (na primer Michelangelova nagrobnika Lorenza in Giuliana de Medici delujeta kot del grobnice, kak zgodovinski roman pa lahko beremo tudi z namenom, da kaj več zvemo o določenem obdobju). Že Jakobson (1984: 408) omenja takšno namensko literarno branje izvirno neliterarnih besedil: »Novalisu ali Mallarmeu se je zdelo največje pesniško delo abeceda. Ruski pesniki so občudovali poetičnost vinske karte (Vjazemski), seznama carjevih oblačil (Gogolj), voznega reda (Pasternak), celo računa iz pralnice (Kručonih).« Panofsky to dilemo med območjem umetnosti in neumetnosti razreši z »intencijo«: »Predmet, ki ga je izdelal človek, pa zahteva, da ga tako izkušamo, ali pa ne, kajti ima to, kar sholastiki imenujejo »intencija«. Če bi se odločil, kot bi se prav lahko, da bom rdečino semaforja izkušal estetsko, namesto da bi jo povezal z idejo, da je treba stopiti na zavoro, bi ravnali proti »intenciji« semafora« (Panofsky 1994: 22–23). Vprašanje je, če

ima predmet sam na sebi res kakšno »intencijo«, vsekakor pa se zdi smiselna njegova trditev, da je to,

[k]je se konča območje praktičnih predmetov in začne območje »umetnosti«, [...] odvisno od »intencije« ustvarjalcev. Te »intencije« ne moremo popolnoma določiti. Predvsem »intencij« samih po sebi ne moremo opredeliti z znanstveno natančnostjo. Drugič, »intencije« tistih, ki ustvarjajo predmete, pogojujejo standardi njihovega obdobja in okolja. Klasični okus je zahteval, da morajo privatna pisma, pravni govori in ščiti junakov »umetniški« (in mogoči rezultat tega je bilo to, kar bi lahko imenovali lažna lepota), medtem ko moderni okus zahteva, da morajo biti arhitektura in pepelniki »funkcionalni« (mogoči rezultat tega pa je to, kar bi lahko imenovali lažna učinkovitost). Končno na naše presojanje teh »intencij« nujno vpliva naše lastno stališče, ki pa je po drugo strani odvisno od naših individualnih izkušenj, pa tudi od našega zgodovinskega položaja. Vsi smo na lastne oči videli prehod žlic in fetišev afriških plemen iz etnoloških muzejev na umetnostne razstave. (Panofsky 1994: 24–25).

Odločitev, kdaj je nekaj estetski objekt in kdaj ne, je torej rezultat kompleksnega spleta dejavnikov; estetskost ni neka notranja, kaj šele objektivna lastnost dela. Namreč, ko se v estetskem izkustvu odzivamo na estetske lastnosti, gre za lastnosti, ki so drugačne kot na primer »meriti dva metra v višino« in jih imajo predmeti lahko ne glede na obstoj človeka – gre za lastnosti, ki v predmetu obstajajo samo »glede na subjekte, kakršni smo mi« (Kante 2001: 122). Estetsko doživljanje in celo estetske lastnosti predmeta so tako močno pogojeni z recepcijo.

Kante (2001: 126) tudi opozarja, da ne samo, da je estetsko doživljanje odvisno od sprejemnika, ampak da estetsko doživetje tudi kot zgolj zmožnost umetnine ni nujen pogoj, da imamo nekaj za umetnost, namreč vse umetnine ne predvidevajo takšnega »nezainteresiranega in hkrati naklonjenega odziva«. Pri tem navaja primer dramatizacije dela *Joči, ljubljena dežela joči*, ki tematizira rasizem, pri čemer je to, da smo naklonjeni gledalci, povezano s širšimi osebnimi in političnimi interesi. »Niso vse umetnine mišljene tako, da bi ponudile estetsko izkustvo. Zmožnost vzbujanja estetskega izkustva ni pogoj umetnosti. Nekatere umetnine, na primer Warholove *škatle Brillo* ali Duchampov *Vodnjak*, temeljijo bolj na idejah kot na izkustvu.« (Kante 2001: 126–127). Nekateri teoretiki in kritiki (na primer Janez Strehovec) sodobno umetnost nasploh prepoznavajo kot postestetsko.

2.4 LITERARNOST KOT POSEBNA RABA OZIROMA UREJENOST JEZIKA

Literarnost kot pojem s tem imenom se je vzpostavila z ruskim formalizmom, ki je prvi hotel literarno vedo postaviti za avtonomno znanost. Avtonomnost so raziskovalci te šole hoteli upravičiti z dokazovanjem specifičnosti literarnega diskurza glede na ostale, drugi del te postavke, torej znanost, pa seveda z objektivnimi metodami takšnega dokazovanja. Termin literarnost (»literaturnost«) je prvi uporabil Roman Jakobson in jo leta 1921 v eseju *O novejši ruski poeziji* izrecno postavil za predmet literarne vede v nasprotju z vsem, kar je zgodovinsko, biografsko, družbeno ali psihološko povezano s književnostjo⁵ (Juvan 2000: 27).

Ker je literatura jezikovna tvorba, so ruski formalisti najprej skušali literarnost definirati s poudarjanjem razlike med poetičnim in praktični jezikom.⁶ Jakubinski (1984: 137) tako govori o sistemu praktičnega jezika, pri katerem govorec jezikovno gradivo rabi z namenom,

⁵ Problem literarnosti je najtesneje povezan z obstojem literarne vede, saj ta pravzaprav določa njen predmet, kot je ta problem zastavil Jakobson, pa tudi raziskovalni vidik; predvideva namreč raziskovanje literature glede na njeno specifiko, glede na to, po čemer se razlikuje od drugih diskurzov (in ne po kakšni od mnogih ostalih funkcij, ki jih literatura opravlja). Virk (2007: 109) opozarja, da šele metoda zares konstruira svoj predmet, s čimer sta predmet in metoda nerazdružljivo povezana. Literarnost je nato pogosto označena za osrednji predmet literarne vede, recimo v Wellekovi Krizi primerjalne književnosti, in je predmet raziskovanja v več raziskovalnih smereh 20. stoletja (čeprav ne nujno ravno izrecno pod terminom literarnost). Resneje je prvič problematizirana s francoskim strukturalizmom in semiologijo, kasneje pa z dekonstrukcijo, zares problematična in ponovno aktualna pa postane v devetdesetih zlasti z Berheimerjevim poročilom.

⁶ Takšno funkcijsko razlikovanje še vedno najdemo tudi v sociolingvistiki, na primer Slovenska Slovnica (Toporišič 2000: 13) med funkcijskimi zvrstnimi snopi razlikuje praktičnosporazumevalno, strokovno, publicistično in umetnostno zvrst (slovenskega) jezika. Toporišič pri umetnostnem jeziku poudarja ravno izpostavljanje jezika (prav tako kot ruski formalisti), pravi namreč, da »postavlja močno v ospredje svojo stvarno in netvarno pojavnost z vseh jezikovnih ravnin (npr. glasoslovnost, naglasnost, besedovrstnost in oblikovnost, skladijskost, besednost), še zlasti v pesniških besedilih (Toporišič 2000: 31). V nadaljnjem opisu se Toporišič dotakne tudi ostalih kriterijev, ki jih najpogosteje povezujemo s specifičnostjo literature, namreč fiktivnosti in vloge recepcije (»Za cilj nima odražanja dokumentirane (v času in prostoru preverljive) stvarnosti, ampak ustvarjanje umiselnega (fiktivnega) sveta, ki ga potem vsakdo doživlja s stališča svojega življenjskega izkustva, in s tem izrazito individualno.«); estetskega v smislu nepraktičnih koristi (»Umetnostni jezik ne služi niti praktičnemu niti strokovnemu niti publicističnemu sporočanju, temveč je samosvoje »nekoristno« besedovanje, poustvarjanje resničnosti človekovega življenja v vsej njegovi telesni, družbenopolitični zapletenosti.« in polivalenčnosti »Umetnik podaja celostno resničnost človekovega bivanja (ali celostne dele te resničnosti), strokovnjak ali publicist pa sta (zlasti še prvi) izrazito enostranska, specialistična (Toporišič 2000: 31). Problem, na katerega so ruski formalisti naleteli na primer pri naturalističnih romanih, ki dosledno posnemajo recimo vsakdanje pogovore (gre torej za praktičnosporazumevalni jezik), Toporišič reši takole: »Za upodabljanje življenja umetnik uporablja vse zvrstne strukturne značilnosti, ki jih kak jezik v danem trenutku premore; celo več: v omejenem obsegu dosega učinkovanje s sopostavljanjem prvin ene zvrsti ob prvine druge, ene strukturne ravnine ob drugo, sploh katere koli jezikovne kategorije ob drugo, v omejenem obsegu tudi s sopostavljanjem prvin enega jezika ob prvine drugega« (Toporišič 2000: 31).

da bi se praktično sporazumeval, jezikovni pojavi pa nimajo samostojne vrednosti, in sistemu pesniškega jezika, pri katerem je »praktični namen v ozadju, jezikovne združbe pa imajo samozadostno vrednost« (Jakubinski 1984: 137). Gre torej, s terminologijo semiotike, za posebno razmerje med označevalcem in označenim, ki za razliko od razmerja med tema v jezikovnem znaku pri praktični rabi ni arbitrarno, ampak je motivirano; Jakubinski (1984: 151) pravi, da v pesniškem jezikovnem mišljenju zaradi pojavljanja glasov v zavesti do njih nastaja čustven odnos, ta pa »povzroča določeno odvisnost med »vsebino« pesmi in njenimi glasovi.« Formalisti so sicer odkrivali dejanske opozicije med tema dvema jezikoma, na primer to, da v pesniški japonščini obstajajo glasovi, ki jih v praktični japonščini ni, Jakubinski pa je napisal članek o tem, da pesniški jezik ne pozna zakona disimilacije zvočnikov (Šklovski 1984: 22), vendar pa je z današnjega gledišča težko trditi, da poetični jezik obstaja kot posebna funkcijska zvrst, vsaj ne v tem smislu, da bi bila bistveno različna od ostalih zvrsti jezika. Juvan pravi, da se pesniški jezik od ostalih loči le po »razmeroma tanki plasti poetizmov, ostale prvine pa si deli z drugimi in iz njih črpa« (Juvan 2000: 32). Bolj ga prepričajo ugotovitve, da »literarni ustvarjalec v svojem besedilu, pisanem z umetniškimi namerami, jezikovne prvine in vzorce, ki so na izbiro v splošnem jezikovnem sestavu, uporablja in ureja drugače, z drugimi cilji kot pri standardnem poročanju« (Juvan, 2000: 32).

Na relevantno vlogo označevalca sicer opozarja tudi Šklovski v *Vstajenju besede* (1984: 12): »umetniška zaznava je takšna zaznava, pri kateri doživljamo obliko (morda ne samo obliko, vsekakor pa nujno obliko). Jakobson pa kasneje v spisu *Kaj je poezija* (1984: 418) literarnost pojasnjuje z avtoreferencialnostjo jezika: »Toda v čem se kaže pesniškost? – V tem, da občutimo besedo kot besedo in nikakor ne še kot predstavnika poimenovanega predmeta ali kot izbruh čustva. V tem, da besede in njihova zgradba, njihov pomen, njihova zunanja in notranja norma niso indiferenten namig na stvarnost, ampak dobijo lastno težo in vrednost.«

Poleg raziskovanja t. i. poetičnega jezika, pri čemer so se ruski formalisti najprej osredotočali predvsem na zvočne kvalitete poezije, za katere so verjeli, da imajo večji prispevek k celotnemu delu kot pomen, je zlasti Šklovski že v izhodišču opozoril na posebne postopke umetnosti. Najvažnejši od teh, še danes zelo relevanten (tudi v ostalih panogah umetnosti), je potujitev (*ostranienie*). Šklovski ta postopek opiše v članku *Umetnost kot postopek*, v katerem zavrne takrat uveljavljeno tezo, da je umetnost »mišljenje v podobah«. To zmotno mišljenje

pripisuje dejstvu, da Potrebna kot izvor tega prepričanja ni ločil »jezika poezije« od »jezika proze«, ⁷ zato ni dojel, da obstajata dve vrsti podob – »podoba kot praktično sredstvo mišljenja« in »pesniška podoba – sredstvo, ki krepi vtis« (Šklovski 1984: 20). Namen podobe po mnenju Šklovskega ni »približati pomen našemu razumevanju, ampak ustvariti posebno dožemanje predmeta, ustvariti »videnje«, ne pa »spoznanje« tega predmeta« (Šklovski 1984: 28). Umetnosti pripiše namen »dati občutek stvari, stvar videti, ne pa spoznati« (Šklovski 1984: 23). V vsakdanjem življenju namreč stvari zaznavamo avtomatizirano in jih zato ne vidimo več; umetnost pa obliko »oteži« in tako povečuje težavnost in dolžino dožemanja (»zaznavni proces v umetnosti je namenjen sam sebi in mora trajati« (Šklovski 1984: 23)) in nam tako stvari »vrača«. Ta postopek imenuje potujevanje. Kot primer navaja med drugim Tolstojevo povest *Platnomer*, v kateri pisatelj dogodek opiše s konjeve perspektive. Gre torej za postopek, ko je neka zaznava, ki je že avtomatizirana, prikazana iz nenavadnega (šokantnega, smešnega ipd.) zornega kota, ki v nas povzroči, da to stvar spet lahko uzremo v pravem smislu, v njeni polnosti (Virk 2003: 65).

Vse to so za literarno teorijo pomemben ugotovitve, vendar pa same po sebi ne zadoščajo za to, da bi besedila lahko zgolj pa podlagi tega uvrstili v literarna oziroma jih izključili iz razreda literature; takšne postopke je namreč mogoče najti tudi v besedilih, ki niso literatura. To so seveda opazili že ruski formalisti sami. Jakobson (1989: 407) na primer pravi:

[Č]e ugotovimo, katera oblikovalna sredstva so značilna za pesnike dane dobe, še ne bomo odkrili razmejitvene črte poezije. Enake aliteracije in druga evfonična sredstva uporablja sodobno govornišvo, še več – uporablja jih tudi vsakdanji govor. Na tramvaju boste slišali šale, ki temeljijo na istih figurah, kot najbolj nežna lirika in kompozicija čenč pogosto ustreza kompozicijskim zakonom modnih novel ali vsaj novel prejšnje pesniške sezone (glede na stopnjo obrekovalčeve inteligence).

Kasneje (ne več v okviru delovanja ruske formalistične šole, ampak praškega lingvističnega krožka) Jakobson oblikuje teorijo o jezikovnih funkcijah sporočila, pri čemer so konstitutivni dejavniki jezikovnega dejanja tvorec (oddajnik, govorec), sporočilo, sprejemnik (naslovnik, poslušalec), kod, prenosnik in sporočilo, na vsakega od teh pa je vezana ena funkcija. Na tvorca se tako veže ekspresivna funkcija, na sprejemnika vplivajska, na predmet referencialna, na prenosnik fatična, na kod metajezikovna, na sporočilo pa poetična. V

⁷ »Jezik poezije« in »jezik proze« tu zaznamujeta podobno opozicijo, kot jo je Jakubinski imenoval s terminoma »poetični jezik« in »praktični jezik«.

jezikovnem dejanju je redko prisotna le ena funkcija, je pa navadno ena dominantna, ostale pa podrejene. Umetnostno besedilo tako Jakobson pojasnjuje s strukturo besedila, v kateri je dominantna poetična funkcija, torej usmerjenost na sporočilo kot tako.

Na videz so ta dognanja povsem podobna dognanjem Jakubinskega, o katerih smo pisali zgoraj, vendar pa Jakubinski »poudarja zgolj čustveno plat jezika, ne pa tudi njegovo posebno, specifično strukturo, na podlagi katere bi ga šele bilo mogoče razločiti od vseh oblik nepesniškega jezika« (Virk 2003: 81). Čustvena plast jezika ni apriori lastnost pesniškega jezika in zanjo tudi ni nujno, da je avtoreferencialna; usmerjena je na komunikacijo, ne sama nase. Virk ilustrira problem teorije Jakubinskega z metaforo »srce iz kamna«, v kateri se sicer res oba pomena osamosvojita (nista usmerjena na prvotni pomen, kot bi ga tolmačil praktični jezik, torej srce kot telesni organ in kamen kot nekaj, kar človeka ovira, ko kosi travo), proizveden je nov pomen (oznaka za nekoga, ki je trdosrčen, hladen, neusmiljen), povezan s čustveno usmerjenostjo govorca. Vendar pa to povsem enako delamo tudi izven poezije; Jakobson Jakubinskega zato zavrača, ker njegova »literarnost« loči strogo diskurzivni, praktični jezik od vsakega emocionalnega govora, ne le od poezije. Prave literarnosti pa po Jakobsonu ni mogoče najti z iskanjem razlike od praktičnega jezika, ampak je treba poiskati »bistveno strukturo pesniškega jezika« (Virk 2003: 82).

Razlika je torej v tem, da je po Jakubinskem pesniška beseda usmerjena sama nase, pri Jakobsonu pa na svojo posebno organizacijo (Virk 2003: 82); specifika pesniškega jezika je v tem, da ima posebno estetsko oziroma pesniško funkcijo. Vendar pa Jakobson opozarja, da poetična funkcija ni omejena samo na jezik literature:

Vsak poskus, da bi omejili območje poetske funkcije na poezijo ali poezijo zaprli v poetsko funkcijo, bi bil lažno poenostavljanje. Poetska funkcija ni edina funkcija besedne umetnosti, je le njena dominantna, določujoča funkcija, medtem ko je v vseh drugih govornih dejavnostih deluje kot drugoten, nadomesten konstitut. Ker ta funkcija zagotavlja, da postanejo znaki otipljivejši, s tem pogloblja temeljno dihotomijo med znaki in predmeti.

(Jakobson 1989: 158)

Pri tem Jakobson navaja primer, kako je poetska funkcija v vsakdanji, neumetnostni komunikaciji rabljena nezavedno, latentno (paronomazija »huronski Harry« – paradigmatska izbira pridevnika huronski namesto grozni, divjaški, ostudni ali grozljivi) in znameniti primer

rabe poetske funkcije v reklamnem sloganu Eisenhowerjeve predsedniške kampanje »I like Ike«, kjer se trikrat ponovi dvoglasnik »ay«, dvoglasniku pa vsakič simetrično sledi soglasniški fonem <...l...k...k> (Jakobson 1989: 158). Nekatere ugotovitve ruskega formalizma so kljub svojim omejitvam aktualne še v današnjih raziskavah, zlasti opozarjanje jezika samega nase (avtoreferencialnost), posebno razmerje med označevalcem in označencem pri rabi jezikovnega znaka v literaturi, med posebnimi postopki umetnosti pa potujitev. Sodobnejše objektivistične⁸ teorije literarnosti so tako izluščile dve težnji literarnoumetniške rabe jezika: usmeritev h krepitvi besedilnega samonanašanja, kar pomeni, da »bralec postaja pozornejši na sam ustroj, jezikovno podobo besedila; pritegne ga igra ponovljivih oblik, ambivalentnih pomenov, specializiranih vzorcev paralelizmov in opozicij, tako da ne hlasta premočrtno po referencialni obvestilnosti« (Juvan 2000: 34), druga težnja pa je »nagnjenje k večpomenskosti besed, njihovih zvez in večjih oziroma višjih enot diskurza«, pri čemer gre za »nasprotje idealu enopomenskosti pri neliterarnih jezikih« (Juvan 2000: 34).

Jezikovna urejenost je važen kazalec literarnosti, vendar pa ne more biti objektivni kriterij. Lahko imamo namreč dve identični izjavi, in bo ena od teh, v Jakobsonovi terminologiji, estetska, ena pa emocionalna, ker sta rabljeni z različnimi nameni in nastopata v različnih funkcijah. Tako v nekaterih primerih o tem, kam neko besedilo z navidezno podobno urejenostjo jezika spada, odloča nekaj, kar ni znotraj besedila in ni objektivna danost, ampak *okoliščina*.

2.5 LITERARNOST KOT KONVENCIJA

Na to, da kontekst ne igra zanemarljive vloge pri opredeljevanju statusa (literarnega ali neliterarnega), smo nakazali že v prejšnjih podpoglavjih. Če jezik literature ni radikalno drugačen, moramo za to, da ga razumemo kot literaturo, imeti tudi druge signale. To ponazarjajo dvoumni primeri, za katere, če jih vzamemo iz izvirnega konteksta, ni jasno, kateremu diskurzu pripadajo, pa tudi obratno – primeri, ko zgolj premeščanje konteksta spremeni status dela iz neumetniškega v umetniškega. Na to je prvi opozoril Duchamp s

⁸ Obravnave literarnosti v grobem prinašajo dva nasprotna pogleda na razumevanje le-te: po avtonomističnem pogledu je literarnost imanentna lastnost literarnih besedil, po relativističnem pa literarnost nikakor ni utemeljena znotrajbesedilno, ampak je konstrukt (družbeni, zgodovinski, kulturni, ideološki itn.); tretji pogled pa si prizadeva za sintezo med tema pogledoma (Virk 2007: 114).

svojim »Vodnjakom«, v slovenski literaturi pa je takšno duchampovsko prekontekstualiziranje izvedel Tomaž Šalamun, ko je časopisni članek o nogometni tekmi razbil na verze in ga premestil v pesniško zbirko.

Schmidt leta 1997 zapiše, da besedil ni več mogoče preučevati izven (sistemskega) konteksta; pomen ni več ontološko pripisan tekstu, temveč je razumljen kot rezultat interakcij med tekstom in bralci v kulturnem kontekstu; koncept literature izhaja iz zapletenih družbenih in kulturnih procesov (kanonizacija, socializacija, ideologija) in da ima literarna veda kot vsaka druga disciplina svoje izvajalce, ki so vedno del družbenega sistema (Dović, 2004: 12).

Za vse sistemske in empirične usmeritve je značilno, da poudarjajo vlogo konteksta, ki je večinoma dojet celovito. V tem smislu ni mogoče kot izpostavljenega videti nobenega posameznega dela znane triade avtor – delo – bralec, ki je bila podlaga zamisli in (retrogradnemu) konstituiranju treh paradigem v preučevanju literature, od katerih naj bi se vsaka osredotočala na eno komponento omenjene trojke. Nobena od sistemskih ali empiričnih usmeritev se ne ukvarja pretežno z avtorjem, delom ali bralcem, res pa je, da je v okviru njihovega zanimanja za »celoto« mogoče razlikovati večjo ali manjšo vlogo samega teksta.

(Dović 2004: 13.)

Sistemske in empirične obravnave literature⁹ zaradi upoštevanja vseh treh momentov (avtor – delo – bralec) tako ponujajo bolj prepričljive definicije literarnosti kot obravnave, ki so se osredotočale na zgolj eno paradigmo. Schmidtova empirična teorija literature za sistem literaturo predvideva dve konvenciji: estetsko, ki določa modus komunikacije in polivalenčno, ki določa specifičnost komunikacije, mogoča pa je šele na podlagi estetske konvencije. Literarno komunikacijsko delovanje je namreč v preseku teorije jezikovnega komunikacijskega delovanja in teorije estetskega komunikacijskega delovanja. Pojem delovanja upošteva tudi strategijo, situacijo in rezultate, uvede pa tudi pojem delovalnika oziroma aktanta, ki je v sistemu opredeljen z lastnimi potrebami, interesi, sposobnostmi in motivacijo; delovanje v literarnem sistemu tako opredeljuje interakcija štirih delovalnih vlog: proizvajanja, posredovanja, sprejemanja in obdelovanja (Dović 2004: 43–44). Estetsko komunikacijsko delovanje (torej to, kar navadno označujemo za umetnost) je »tako komunikacijsko delovanje, ki ga udeleženci dojemajo kot estetsko/umetniško« (Dović 2004: 46). Estetsko pa je »tisto, kar na podlagi izkušenj, prepričanj, vrednost oziroma sistema

⁹ Med temeljne smeri sistemsko-empiričnega teoretičnega okvira Dović (2004: 19) uvršča polisistemsko teorijo, empirično literarno znanost (ELZ), teorijo literarnega polja in sistemsko teorijo.

predpostavk udeleženci razumejo kot estetsko« (Dović 2004: 46). Za določevanje, kaj je znotraj in kaj zunaj sistema, obstajajo posebni mehanizmi, to so konvencije – te nastanejo kot odgovor na specifične potrebe, se nato krepijo in postanejo nekaj samoumevnega (Dović 2004: 46). Podobno je po Fokkemi literarnost »oznaka, ki so jo nekaterim besedilom in besedilnim postopkom pripisali kritiki in drugi bralci (ali poslušalci) na podlagi tega, česar so se naučili ob prejšnjih priložnostih; skratka, ta besedila interpretirajo in presojujejo v skladu s ponotranjenimi konvencijami« (Fokkema 2003: 25, nav. po Virk 2007: 119); isti avtor pa dodaja tudi: »Na splošno so besedilne lastnosti enako pomembne kot bralčeva naravnost do besedila. Če povem drugače, čeprav lahko vsako besedilo sproži estetski odziv, je za nekatera besedila bolj od drugih verjetno, da bodo med posameznimi skupinami bralcev sprožila tak izziv (Fokkema 2003: 25, nav. po Virk 2003: 119). Tudi Juvan (2006: 119) konvencijam pripisuje odločilen pomen; pravi, da je literarnost

konvencija, ki se je oblikovala z dolgotrajnimi procesi sprejemanja in obdelave besedil; abstrahirana je iz opaženih podobnostmi med nekaterimi besedili, ki so zaradi svoje priljubljenosti ali kanonizacije postala prototip literature ali pa smo se jih zaradi raznih teorij navadili imenovati literatura. Kot taka zato literarnost ne more biti nekaj stabilnega in trajnega, ampak je spremenljivka, občutljiva na zgodovinski in kulturni kontekst. Novi mejni primeri tako vsakič sprožijo pogajanja o tem, ali se bo področje prototipskih primerov (ki so podlaga konvencionalnih predstav o tem, kaj je literatura) razširilo ali ne.

Če se vrnemo k Schmidtovi teoriji (Dović 2004: 46–47): estetsko delovanje določajo posebne zakonitosti, ki so drugačne kot v drugih družbenih sistemih delovanja, ki jih ureja dejstvena konvencija. Ta določa, da je komunikacija navezana na »resničnost«, sicer je prepoznana kot laž ali pa kot nekoristna. Medtem ko sodelovanje v estetski komunikaciji določajo drugačne norme; udeleženec (velja za vse štiri delovalne vloge) takšne komunikacije mora biti pripravljen, da določila dejstvene konvencije opusti v korist vrednot, ki veljajo v estetski komunikaciji. Dović (2004: 47) takole pojasnjuje delovanje estetske konvencije:

Estetska konvencija omogoča udeležencem poseben odnos do literarnih del, na katerega se lahko navajajo že v stiku z zunanjimi signali (konvencionaliziranimi v zgodovinskem procesu), ki usmerjajo k estetski realizaciji komunikatov¹⁰: na primer

¹⁰ Schmidt pri vsaki komunikaciji loči komunikatno bazo in komunikat. Komunikatne baze so »taka materialna komunikacijska sredstva, ki jih proizvaja en udeleženec komunikacije, drugi pa jih na podlagi svojega spoznavnega aparata z uporabo pravil in konvencionalnih operacij prepoznajo kot take predmete (Gegenstände), katerim so se naučili pripisati pomene, smiselne povezave (Sinnbezüge) in relevantco, ter posledično tudi priključiti določena ravnanja« (Schmidt 1980: 42, nav. po Dović 2004: 44). Komunikatna baza deluje kot komunikat, ko

žanrskimi oznakami (roman, drama), signali odprtja/zaprtja (»Nekoč je živel ...«), signali konvencionalne komunikacijske situacije (ko smo v gledališču, pričakujemo, da bomo videli dramsko delo), pričakovanosti (nova knjiga avtorja, ki se je uveljavil kot pisec literature, bo najverjetneje literarna) ali zunanjih značilnosti teksta (rima, kitica ...). Če v svetu dejstvene komunikacije vladajo načela kvalitete, kvantitete, informativnosti in relevance, ta v estetski konvenciji stopijo v ozadje, pozitivne lastnosti pa postanejo inovacija, individualnost in podobno. Udeleženec, ki hoče realizirati jezikovno-estetski komunikat, mora opustiti kriterije resničnosti in koristnosti, opustiti družbeni model resničnosti, izbrati druge referenčne okvire in se orientirati s pomočjo kategorij, ki veljajo za estetsko relevantne: literarna komunikacijska dejanja mora znati opremiti z ustreznimi signali in take signale tudi pričakovati in razumeti.

Za določanje specifičnosti komunikacije v literarnem sistemu Schmidt postavlja polivalenčno konvencijo. Udeleženci v estetski komunikaciji namreč tvorijo različne komunikate (ob spremembi sistema predpostavk to lahko velja tudi za enega udeleženca, recimo pri več zaporednih branjih v nekem časovnem razmiku). Na področju estetskega je to prednost: ko namreč sprejemnik zgradi svoj komunikat, pusti, da umetnost zadeva le njega samega; pri realiziranju estetskega komunikata je pričakovana svoboda. V tem smislu imajo t. i. »brezčasne« umetnine sposobnost, da zelo dolgo spodbujajo tvorjenje komunikatov, ki so relevantni za številne posameznike, medtem ko drugi sistemi v svojem delovanju predvidevajo monovalenčno konvencijo, torej enoznačnost (Dović 2004: 48).

Schmidt je že leta 1982 izjavil, da je literatura vse, kar imamo za literaturo, zlasti po Bernheimerjevem poročilu pa so se v literarni vedi pojavljale podobne skrajne kontekstualistične opredelitve literature, kot na primer Cullerjeva sicer bolj ironična izjava: »V takih okoliščinah bi lahko sklepali, da literatura ni nič drugega kot to, kar neka družba ima za literaturo« (Culler 1989: 32). V večini sodobnih literarnovednih pristopih je tako literatura izgubila »status univerzalne, esencialne, nespremenljive entitete, literarnost pa ne velja več za »večno« bistvo, ampak za performativni, kulturno in zgodovinsko relativni koncept (Virk 2007: 116). Ko Virk prevprašuje skrajni relativizem oziroma relacionalizem in strogo kontekstualistični pristop (po katerem bi bila literarnost zgolj predmet zgodovinskega

izjava udeleženca komunikacije privede drugega udeleženca do te operacije. (Dović 2004: 44). Schmidt komunikat definira kot »KK je za udeleženca K v komunikacijski situaciji KSit komunikant natanko tedaj, ko ta lahko s pomočjo komunikatne baze KB, ki jo v KSit dojame in dekodira, izvede komunikacijsko delovanje; ali ko udeleženec proizvede tako komunikacijsko bazo KB, da lahko drugi udeleženci izvedejo komunikacijsko dejanje« (Schmidt 1980: 55, nav. po Dović 2004: 25).

raziskovanja, ki bi se ukvarjalo z razkrivanjem kriterijev, ki jih uporabljajo skupine, ki se zanimajo za literaturo), le-tega sicer priznava kot možni način komparativističnega raziskovanja literarnosti, vendar pa dvomi v njegovo celovitost; po njegovem problematike ne pojasnjuje zadovoljivo, ker »med zgodovinsko in kulturno različnimi oblikami literarnosti ne omogoča vzpostavitve tistega minimalnega identitetnega odnosa, zaradi katerega vse te oblike sploh označujemo z istim generičnim nazivom (»literarnost«)« (isto 2007: 117). Ob opuščanju obeh skrajnosti – skrajnega kontekstualizma in esencializma – se po Virkovem pokaže, »da se način obravnave literature resda nenehno spreminja, a literarnost kot taka ostaja; ne sicer kot nekaj nespremenljivega, vedno se pojavlja v različnih oblikah, vendar vedno obenem tudi kot tisto isto, kar literaturi vendarle zagotavlja nekakšno več kot le začasno lokalno identiteto (2007: 118). Pristaja torej na koncept literarnosti, ki je sinteza med posebno jezikovno strukturiranostjo besedila in njegovo odvisnostjo od konvencij ter povezanostjo z drugimi besedili literarne tradicije: »Kot najustreznejše so se pokazale tiste teorije literarnosti, ki upoštevajo oba momenta, relativno avtonomijo (se pravi: minimalno transhistorično in transkulturno identiteto, invariantnost, iterabilnost) in obenem kontekstno odvisnost« (isto 2003: 121).

Takšna sinteza velja tudi za Marka Juvana, ki se je na Slovenskem največ in najbolj celovito ukvarjal s to problematiko. Njegova najbolj splošna opredelitev sicer močno diši po kontekstualizmu, saj pravi, da je literarno besedilo »dinamičen, odprt izsek iz navzkrižnih procesov porajanja, razumevanja in obdelovanja pomenov, ki nastajajo v zgodovinskih mrežah medosebnih, medjezikovnih, medbesedilnih in sociokulturnih razmerij, torej znotraj družbene interakcije« (Juvan 2006: 49), vendar pa nikakor ne izključuje njegove specifičnosti: »Literarnost je snop potez, po katerih se literarni diskurz in posamezna besedila, ki se ga udeležujejo, razlikujejo od drugih sporočil oziroma žanrov komunikacije« (Juvan 2006: 117) niti vloge znotrajbesedilnih signalov, tako da jo opredeli kot

učinek oziroma funkcijo besedila znotraj sistema. Besedilo lahko učinkuje literarno samo v zapleteni (sistemski) interakciji miselnih procesov, govornih dejanj in drugih dejavnosti, ki so pripete nanj. O literarnosti sicer odloča načrtovana in dojeta fiziognomija samega besedila, vendar nikakor ne samo ta; brez podpore vsaj enega od ostalih dejavnikov z literarnostjo ne bi bilo nič. O njej torej odloča tudi to, kdo besedilo napiše, s kakšnimi nameni; kako in v katerem mediju je besedilo objavljeno; kdo, kje in kdaj ga sprejema in s kakšnimi znanji in pričakovanji; kako se ga komentira, razlaga in pojmovno uvršča.
(2006: 119.)

Na začetku tega poglavja smo uporabili izraz *differentia specifica*, zato velja opomniti, da Marko Juvan (2000: 28) *differentio specifico* vpeljuje predvsem prek njene družbene vloge, pri čemer Vaupotič opozarja na obrnjeno razmerje med »najbližjim rodom« in »posebno različnostjo« besedne umetnosti iz Kosovega Očrta literarne teorije (2001), v katerem je *differentia specifica* besednost, to je poseben izraz (v nasprotju z recimo barvo in obliko pri slikarstvu) višje logične enote, ki ji literatura pripada, to je umetnosti.

2.6 SKLEP

Ni mogoče najti literarnosti, ki bi jo lahko enačili z neko lastnostjo besedila (ali skupkom lastnosti) in ki bi držala za vsa besedila, ki jih navadno štejemo za literaturo. Obstaja veliko lastnosti in kriterijev, ki jih dojemamo kot znake za literaturo, vendar ni mogoče oblikovati formule – če ima besedilo te in te lastnosti, potem je literatura, sicer pa ne. Naše predstave o literaturi se izoblikujejo predvsem na podlagi lastnosti in funkcij besedil, ki so uvrščena v literarni kanon. Ker pa umetnost ves čas tudi preverja in sprevrača tradicionalne obrazce, nastajajo mejni primeri, ki jih nekatere lastnosti oziroma učinki takšnih del vežejo na literaturo, kakršna je ta v danem času, druge pa temu pojmu ne ustrezajo; uvrščanje takšnih primerov v polje literature ali izven tega polja postane stvar pogajanj udeležencev sistema literatura. Pri začetnih obravnavah takšnih del je za opredelitev njihovega statusa najodločilnejši moment sprejemanje, torej način branja: bralec se na podlagi določenih lastnosti (in zunanjih okoliščin besedila) odloči, da neko besedilo je literatura in ga kot takega bere. Te odločitve so lahko precej samovoljne in različni ljudje bi različna dela uvrstili drugače (med neliteraturo in literaturo). Tudi posameznik lahko dve deli s podobnimi lastnostmi uvrsti eno med literaturo in drugo v kategorijo neliterature, saj teh opredelitev prihaja na podlagi konvencij, ki so ponotranjene, tako da na zavestni ravni ni mogoče vedno razstaviti razlogov, zakaj se nam zdi, da eno delo spada v to, drugo pa v drugo kategorijo.

3 SPLETNA BESEDILA IN LITERATURA

Izraz spletna besedila iz naslova te naloge se nanaša na vsa besedila na medmrežju (internetu), ki jih omogoča svetovni splet. (Svetovni splet¹¹ je vmesnik, ki ga prepoznamo po www). Pomeni lahko vsakršno »besedilo«, postavljeno na splet. V ožjem smislu pa v tem delu zastopa besedila, kjer pomen oziroma učinek v večjem delu posreduje besedno sporočilo (druge predstavnosti pa ga dopolnjujejo in popestrijo in večinoma ne prevzamejo vloge odločilnega nosilca smisla oziroma pomena). Naše zanimanje je usmerjeno predvsem na tovrstna besedila in sicer tudi tista, katerih osnovni namen ni biti literatura ali umetnost, ampak so za splet specifične oblike komunikacije (kakršen je na primer blog). To poglavje se zaradi boljšega razumevanja problematike ne omejuje zgolj na spletna besedila, ampak obravnava besedilnost na medmrežju v splošnem oziroma še širše – dotika se vseh digitalnih besedil, torej tudi tistih, ki lahko obstajajo tudi v neomreženih oblikah (na primer na cederomu).

Izraz, bodisi v ožjem bodisi v širšem smislu, iz teh besedil sam po sebi še ne predvideva, da so ta besedila tudi umetnost. Če pa za nekatera besedila ugotovimo, da so umetnost, v primeru prevladujoče besednosti, da gre za literaturo – ali potrebujejo posebno ime in kakšno? V tekstu, ki sledi, so opisana dosedanja poimenovanja, ki se tega problema dotikajo.

3.1 HIPERTEKST

Hipertekst je »[n]ajbolj uveljavljena oblika tekstovnosti v informatičnih medijih« (Strehovec 1998: 181). Termin (Hladnik ga prevaja tudi kot nadbesedilo) je nastal v 60. letih skupaj s spremljajočimi angleškimi izrazi *link* (zveza, stikalo, povezava), *node* (vozel), *net* (omrežje), *web* (splet) (Hladnik 2002). Gre za mrežni sistem: »Hipertekst je multisekvenčna mreža povezav med besedilnimi sklopi, viri in idejami, za katero ni bistveno razlikovanje med začetkom in koncem, sredino in obrobjem, tako da so vsi deli teksta (vključno z opombami)

¹¹ Svetovni splet ali World Wide Web zbirka po svetu razpršenih besedilnih in večpredstavnih (multimedia) dokumentov ter računalniških mrež (networks) (http://javor.pef.uni-lj.si/~racki2005html/natasa_kermc/internet.htmlInternet, 22. 8. 2008). »Temelji na rabi protokola http, prek katerega komunicirajo strežniki in brskalniki in si izmenjujejo spletne podatke, ki so oblikovani z rabo kode html. Ta koda vsebuje večino informacij o strukturi strani, tekstih na njej in hiperlinkih, ki jih potem brskalnik interpretira tako, da se lahko pokažejo na zaslonih računalnikov« (Strehovec 2003: 184).

enakovredni. Bralec potuje med mrežnimi vozli, asociativno si sam izbira svojo pot po tekstovni pokrajini.« (Strehovec 1998: 181.)

Nelinearno pisanje je obstajalo že pred aplikacijo informatične tehnologije. Pogosto se kot takšen način omenjajo enciklopedije ali besedila z opombami pod črto oziroma na koncu besedila; vendar pa hipertekstne povezave to močno presegajo. Za očeta hiperteksta tako velja Vanevar Bush s svojim esejem *As We May Think* iz leta 1945, v katerem piše o načelih in funkcijah pomnilnega stroja – »memeksa«, na elektronsko raven pa je to idejo prenesel Ted Nelson z vizijo hiperteksta v projektu Xanadu (Strehovec 1997: 181 in Koskimaa 2000). Nelson je hipertekst opredelil kot »nesekvenčno pisanje, ki se razrašča in bralcu dopušča interaktivnost. To je množica kratkih tekstov, povezanih z linki, ki ponujajo bralcu različne poti branja« (nav. po Vuković 1999).

Ker so strukturalisti in poststrukturalisti v istem času opisovali zelo podobne koncepte, je hipertekst pogosto opisan kot »uresničitev v strukturalističnih, poststrukturalističnih in postmodernih teorijah zasnovane metode pisanja in branja, ter prenos tovrstnih teorij v prakso« (isto). S tem v zvezi se pogosto navaja Barthesov citat iz njegovega dela *S/Z* (1974: 5-6, nav. po Vuković: 1999):

V tem idealnem tekstu obstoji množica interaktivnih omrežij, kjer brez ene od njih lahko preidemo ostale; ta tekst je univerzum označevalcev in ne struktura označencev; nima začetka; je reverzibilna; v njo vstopamo skozi številne vhode, od katerih noben ni označen za glavnega; kode, ki jih mobiliziramo, se raztezajo tako daleč, do koder nam seže pogled, so nedoločljive ...; sistem pomenjanja prevzema absolutno pluralnost teksta, katerega število ni nikoli zaključeno.

Iz Barthesovega teksta *S/Z* je sposojen tudi termin *lexia* – *lexie* so pri hipertekstu tekstne enote (strani, tekstni bloki), ki so med seboj povezane s povezavami (linki); s tem da je potrebno opomniti, da je pri Barthesu *lexia* vedno interpretativni konstrukt, ne pa organizacijski princip v tekstni strukturi (Koskimaa 2000). Ravno tako povezav (linkov) pri hipertekstu ne gre zamenjevati oziroma enačiti z medbesedilnostjo; Koskimaa opozarja, da je med tema dvema mehanizmoma bistvena razlika in so s povezavami pri hipertekstu nekako kompatibilne samo določene oblike medbesedilnosti, kot sta neposredna opomba ali citiranje,

medtem ko medbesedilnosti v smislu Barthesa in Kristeve ne more v celoti prikazati še tako veliko število povezav. Kakor koli pa ne gre zgolj za število, ampak za to, da je medbesedilnost tesno povezana z interpretacijo besedila in zato nikoli ne more biti fiksirana v nizu povezav (v smislu strukturnega dela računalniškega hiperteksta) (isto).

Na področju literature je na začetku uveljavljanja tega medija imelo vodilno vlogo hipertekstno pripovedništvo, ki temelji ravno na izbiri med »potmi, ki se cepijo«.¹² Avtor prvega takega besedila, Michael Joyce, je tudi soavtor programa Storyspace, v katerem so bila najprej pisana ta dela. Zanje je značilna struktura povezav (hiperlinkov). Temeljijo predvsem na besedilu, vsebujejo pa tudi grafične in zvočne elemente; s tem da zgodba, ki se vzpostavlja z besedilom, zaradi bralčeve prepuščenosti številnim izbiram le redko teče tako, kot smo tega navajeni pri tiskani literaturi. »Hipertekst predpostavlja resničnost kot labirintski blodnjak, se pravi rizomatsko polje naključnih možnosti, ki ga zvedavo izkuša bralec v vlogi uporabnika. Slednji se preko klikanja na hiperlinke kaotično usmerja k različnim tekstovnim enotam in si skuša na zelo individualni način sestaviti svojo pot branja, ki je dejansko sestavljeno iz večih branj, se pravi, ponovnih branj kot raziskovanj v elektronski pokrajini razpršenih poti.« (Strehovec 1999.)

Hipertekstno pripovedništvo, kakršnega predstavljajo Michael Joyce z *Afternoon. A Story* (1987), Stuart Moulthrop's z *Victory Garden* (1991) in Shelley Jackson s *Patchwork Girl* (1995), Strehovec (1998) imenuje tehnoliterature prvega reda – gre za literature, ki ne morejo delovati brez elektronskega medija, vendar pa izvirno niso bile delane za medmrežje, pač so bile sprva distribuirane z disketami in zgoščenkami. Tehnoliterature drugega reda pa so dela, ki izkoriščajo specifiko spleta (npr. Grammatron Marka Amerike, My Body Shelley Jackson). V letu 2007 Strehovec ugotavlja, da je zlata doba hipertekstnega pripovedništva tipa *Afternoon: A Story* minila, pa tudi interaktivna spletna umetnost ni več tako aktualna, v ospredje pa je prišla softverska umetnost.

3.2 KIBERTEKST IN ERGODIČNA LITERATURA

Aarsetovha teorija o kibertekstualnosti (Aarseth 1997) je pravzaprav odgovor na zgodnejše

¹² Izraz, pogosto rabljen v zvezi z izbiro členitev pri na hipertekstu temelječih besedilih, je referenca na Borgesovo zgodbo »Vrt s potmi, ki se cepijo«.

obravnave hipertekstnega pripovedništva, ki njegovo bistvo postavljajo v nov, elektronski medij, ki omogoča nelinearno strukturirano besedilo. Aarsethova teorija pa te posebne organiziranosti ne omeji na elektronska besedila. Ko gre specifično za literaturo, operira s pojmom ergodična literatura. Gre za dva komplementarna poudarka: s pojmom ergodična literatura se Aarseth osredotoča na teleološko orientacijo teksta, na načine, na katere bralec dokonča tekst, medtem ko kibertekst poudarja različne samomanipulativne postopke besedil (Vaupotič 2007: 8), gre torej za to, kako je besedilo strukturirano.

Izraz kibertekst je Aarseth (1997) prevzel iz knjige Norberta Wienerja *Cybernetics, and subtitled Control and Communication in the Animal and the Machine* (1948, *Kibernetika – Nadzor in komunikacija v živali in stroju*). Kot to sugerira že naslov, kibernetika v tem delu ne pokriva zgolj področje mehanike, ampak vključuje tako organske kot anorganske sisteme. Ravno tako Aarseth kiberteksta ne omeji na računalniško osnovano oziroma elektronsko besedilnost, ampak gre za mehansko organizacijo teksta. Kibertekst tako ni (literarni) žanr, ampak »perspektiva na vse oblike tekstualnosti«, perspektiva, ki jo uporablja za »opis in raziskovanje komunikacijskih strategij dinamičnih besedil« (Aarseth 1997). Aarseth tako predvideva, da kibertekstna organiziranost obstaja že od začetkov linearnih besedil, med bolj znanimi primeri pa omenja Apollinairove kaligrame, *Cent Mille Millions de Poèmes* Raymond Queneauja in *Pokrajino, naslikano s čajem* Milorada Pavića.

Pozornost usmerja tudi k uporabniku, pri čemer gre za drugačno vključenost v tekst, kot ga opisujejo teoretiki bralnega odziva. Ti namreč postavljajo dogajanje v bralčevo glavo; bralec kiberteksta pa deluje tudi v ekstranoematičnem smislu. Med kibertekstnim procesom izvrši semiotično sekvenco, to selektivno potezo pa opravi prek fizične konstrukcije, ki je različni koncepti branja ne upoštevajo in ne razlagajo. Ta fenomen Aarseth imenuje *ergodično*, iz grščine *ergon* – delo in *hodos* – pot. Pri ergodični literaturi je potreben netrivialni trud, da bralec lahko prečka tekst. Pri neergodični literaturi pa je napor prečkanja teksta trivialen; bralec nima nobenih ekstranoematičnih obveznosti razen gibanja oči in občasnega obračanja strani. Gre torej za »razširitev področja recepcijske estetike prek njenih klasičnih meja« (Vaupotič 2007: 7).

Da bi razkril bistveni aspekt ergodične intervencije v literarno delo, Aarseth striktno ločuje intervencije v materialnost literarnega dela od interpretacije (Vaupotič 2007: 8).

Polivalenčnosti besedila torej nikakor ne gre enačiti s tem, da ima bralec pri ergodični literaturi na voljo izbire med potmi, po katerih lahko nadaljuje branje. Medtem ko so nekateri teoretiki hipertekstnega pripovedništva (npr. Landow) zavračali izraz nelinearen, češ da je tudi hipertekst v smislu branja linearen, saj ni mogoče narediti dveh izbir hkrati, Aarseth (1997) opozarja na tekst, ki je za tem (ne samo od tega »odbrani« tekst). Razlika med tema dvema je pri linearno organizirani literaturi neopazna oziroma nepomembna – če beremo *Vojno in mir*, verjamemo, da beremo *Vojno in mir*; odnos med dramo in njenimi uprizoritvami je hierarhičen in ekspliciten; da bi ju razložili, je potreben zgolj »trivialen razum«. Pri kibertekstu pa je ta razlika odločilna in nekoliko drugačna. Ko bereš iz kiberteksta, te kar naprej opominjajo strategije in poti, ki jih nisi ubral in glasovi, ki jih nisi slišal. Vsaka izbira povzroči, da so nekateri teksti bolj in drugi manj dostopni, in mogoče nikoli ne izveš rezultata svojih izbir, torej kaj vse si zgrešil. In to je po Aarsethovo zelo drugačno od dvoumnosti v linearnem tekstu. Ta nedostopnost teksta ne vsebuje dvoumnosti, ampak prej odsotnost možnosti.

Aarseth torej zavrača oblikovanje kategorij z »lažno esenco medija« in pokaže, da je v ozadju hiperteksta struktura, ki ni nekaj novega in ni vezana izključno na elektronski medij; vseeno pa ostaja dejstvo, da elektronski mediji omogočajo neprimerno lažje strukturiranje na nelinearen način, zato je večina kibertekstov hipertekstnih (Koskimaa 2000).

3.3 »NOVI MEDIJI« IN ZAKAJ NARAVA MEDIJA NI NEKAJ ZANEMARLJIVEGA

V tem podpoglavju nas bo zanimalo, kako se svetovni splet kot nosilec besedil, ki jih raziskujemo, razlikuje od tiskanih publikacij in kaj to pomeni predvsem za bralca oziroma branje takšnih besedil. Medijski teoretik Marshall MacLuhan, ki je povezoval razvojne smernice v družbi z naravo medija, ki ga člani te družbe uporabljajo za medsebojno komunikacijo, je že pred pol stoletja dejal, da narava medija bolj določa komunikacijo kot vsebina sporočila (Blatnik 2006: 216). Tako v zahodni kulturi po zaslugi tiska razmišljamo v linearnih vzorcih, prihod elektronskih medijev pa je linearnemu razmišljanju ponudil alternativo – televizija pred gledalca prinaša »vse hkrati« in to zlomi logiko linearne misli (McLuhan 1964: 84–90, po Blatnik 2006: 217). McLuhan je tako prepričan, da elektronska

tehnologija preoblikuje in prestrukturira vzorce medsebojne družbene odvisnosti in vse vidike njenega življenja.

Svetovni splet oziroma medmrežje je eden od t. i. novih medijev; izraz se je uveljavil z vplivnim delom Leva Manovicha *The Language of New Media* (Jezik novih medijev), ki je izšla leta 2001. Izraz je problematičen, ker je pridevnik »novi« predvsem zelo relativen, saj je bilo vse, kar imamo recimo zdaj za staro, enkrat v preteklosti tudi novo in prav tako bo verjetno to, kar je zdaj novo, prej ali slej tudi staro. Problematičnost samostalnika mediji pa je, kakor ugotavlja Vaupotič (2007: 5), v njegovi ambivalentnosti – pomeni namreč vsaj dvoje: bolj splošno gre za materialno-tehnični nosilec informacije »s posebnimi zakonitostmi, ki vplivajo na delovanje diskurzov na več ravneh«, bolj specifično pa pomeni posebni »novi medij« kot alternativo »ostalim komunikacijskim občilom, povezanim s kompleksnimi diskurzi – tudi literarnemu«. Ta drugi pomen se torej že apriori postavlja v opozicijo literaturi. Izraz novi mediji je torej v tem delu rabljen v (uveljavljenem) tehniškem smislu.

Manovich se izogne preprostemu ločevanju starih in novih medijev, pri čemer bi med nove medije uvrstili vse digitalne medije, torej televizijo, digitalno fotografijo, digitalni film ipd; ampak mu gre za delovanje jezika novih medijev, zato govori raje govori o novomedijskem objektu,¹³ ki teži k upoštevanju naslednjih petih načel (Manovich 2001: 49–63):

1. Numerična reprezentacija

Vsi novomedijski objekti, tudi če so zgolj pretvorjeni iz analogne oblike, so sestavljeni iz digitalne kode; so numerične reprezentacije. To pomeni, da je vsak novomedijski objekt lahko opišemo matematično, na primer z uporabo matematičnih funkcij. Pomeni pa tudi to, da je podvržen algoritemski manipulaciji; z uporabo ustreznih algoritmov lahko namreč spremenimo poljubne parametre objekta, na primer kontrast pri fotografiji.

2. Modularnost

¹³ Izraz novomedijski objekt se Manovich odloči uporabljati namesto izrazov, kot so npr. umetniško delo, produkt ipd., zato da bi lahko prek njega opisal splošne principe delovanja novih medijev, ki bi veljali za vse oblike organizacij del. Novomedijski objekt je lahko statična digitalna podoba, digitalni film, virtualno tridimenzionalno okolje, računalniška igra, hipermedijski DVD ali hipermedijska spletna stran ali pa splet kot celota (Manovich 2001: 39). Novomedijski objekt sestavlja en ali več vmesnikov na poti do podatkovne zbirke večpredstavnostnega materiala. Če skonstruiramo samo en vmesnik, bo rezultat podoben tradicionalnemu umetniškemu objektu, vendar pa je to prej izjema kot pravilo (Isto: 227).

Manovich to načelo imenuje tudi »fraktalna struktura novih medijev«, ker je novomedijski objekt, tako kot so fraktali enaki pri poljubni povečavi ali pomanjšavi, vseskozi strukturiran modularno. Sestavljen je iz množice manjših diskretnih enot (piksli, večkotniki, črke, programski moduli), ki pa ohranjajo svojo ločeno identiteto. Preprost primer tega je na primer slika, ki jo vstavimo v Wordov dokument: ta ohrani svojo ločeno identiteto in jo lahko kadar koli spremenimo v programu, s katerim smo ga ustvarili.

Ti dve načeli omogočata druge tri.

3. Avtomatizacija

Pri tretjem načelu, tj. avtomatizaciji, Manovich loči avtomatizacijo na nižji ravni, pri kateri uporabnik spreminja ali ustvarja objekte s predlogami ali preprostimi algoritmi (recimo filter v Photoshopu, ki fotografijo spremeni tako, da dobi videz slike v maniri npr. impresionizma) in avtomatizacijo na višji ravni, ki od računalnika zahteva tudi razumevanje semantike, ki je vpeta v objekt. Raziskovanje avtomatizacije na tej višji ravni imamo lahko za del širše raziskave o umetni inteligenci; prisotna je recimo v računalniških igrah in brskalnikih, ki omogočajo hitro iskanje v ogromnih bazah podatkov).

4. Variabilnost

Novomedijski objekt ni nekaj stabilnega, trdnega in končnega, ampak lahko obstaja v različnih (potencialno neskončnih) različicah. Pri starih medijih je ustvarjalec – človek – ročno sestavljal tekstne, vizualne in/ali avdio elemente v kompozicijo oziroma sekvenco. Ta sekvence je bila shranjena v določeni snovi in vrstni red je bil enkrat za vedno odločen. Objekt je bil lahko razmnožen v identične kopije. Pri novih medijih pa je objekt omogočen v različicah, ki jih navadno ne ustvarja zgolj človek, ampak jih avtomatično uredi računalnik. Recimo pri hipertekstu lahko variabilnost razumemo v tem smislu, da je vsaka možna pot skozi hipertekst ena različica dokumenta.

5. Prekodiranje

S tem načelom Manovich skuša opisati po njegovem najbolj bistveno posledico digitalizacije medija. Digitalizacija medij spremeni v računalniške podatke. Po eni strani je še vedno prikazana strukturna organizacija, ki je za človeškega uporabnika smiselna (recimo slike prikazujejo prepoznavne predmete, tekstne datoteke so sestavljene iz slovničnih stavkov), po drugi strani pa struktura zdaj sledi ustaljenim konvencijam računalniške organizacije podatkov. Take konvencije so na primer različne strukture podatkov, kot so sezname, zapisi in puščice, zamenjava vseh konstant za variable ter ločitev med algoritmi in podatkovnimi strukturami. Novomedijski objekt je tako preplet človeške kulture in računalniške

kozmogonije oziroma je sestavljen iz dveh različnih plasti – kulturne in računalniške. Ti dve plasti vplivata druga na drugo.

Haylesova sicer opozarja, da je postavljanje teh dveh plasti kot ločenih fenomenov preveč poenostavljeno, ker sta v neprenehni interakciji in se neprenehoma odzivata druga na drugo, ampak da ideja transkodiranja posreduje ključno poanto, namreč da je digitalizacija postala vpliven način, kako se predzavedne postavke selijo iz področij, kot so politična retorika, religija in ostali rituali, geste in drže, literarne in zgodovinske pripovedi, in ostalih prevodnikov ideologije v materialne operacije računalniških naprav (Hayles 2007). Takšne širše posledice v obratni smeri nakazuje že McLuhmanova daljnosežna trditev z začetka tega podpoglavja, podobno pa pripomni tudi Strehovec (2007: 28), ki pravi, da novi mediji postajajo »spodbujevalci novih oblik zaznavanja in celo mišljenja, ki je praviloma algoritemsko, se pravi usmerjeno k reševanju problemov.«

Strehovec v zvezi z dvema plastema novomedijskega objekta govori o dveh tekstnostih – eni, ki jo vidimo na zaslonu, in drugi, ki ji pogojno in metaforično pravi »skrita besedilnost programskih in skriptnih jezikov, ki je "za zaslonom"« (Strehovec 2003: 185). Ta »skrita besedilnost« je z vidika literature oziroma umetnosti pomembna, ker njene jezike nekateri ustvarjalci izkoriščajo pri svojem delu – izumljajo nove jezike, ki kombinirajo računalniške in neračunalniške jezike – tako nastaja softverska umetnost in kodna poezija (Strehovec 2003: 185). Kodo moramo torej razumeti kot del teksta elektronske literature ravno tako kot površino, ki se prikazuje na zaslonu. Spletne strani so na primer kodirane v jeziku HTML, XML ali podobnih jezikih. V nasprotju s tiskano literaturo elektronska ni dosegljiva, če ne steče prekodiranje. Zato bi po Haylesovi (2007) kritiki morali kodo imeti za del dela, kot pozicijo, ki jo avtor poudari z v kodo položeno informacijo ali interpretativni komentar, ključen za razumevanje dela.

Kot opozarja Strehovec (2007: 280), narava medija ni nekaj nevtralnega, ker poleg tega, da ta vpliva njegovo organiziranost, hranjenje in širjenje, vpliva tudi na njegovo zaznavo; to pomeni, da se »branje tiskanega dokumenta opazno loči od branja dokumenta na zaslonu.« K takšnemu, od tiskanega besedila drugačnemu sprejemanju se bomo še vrnili.

3.4 NOVOMEDIJSKA BESEDILA

Med slovenskimi teoretiki področja novih medijev je najbolj dejaven Janez Strehovec, ki glede na kompleksnost področja, do katere pride predvsem zaradi mešanja predstavnosti, govori o novomedijski kulturi. Pri tem se z izrazom »novi mediji« nanaša na Manovicha in mednje šteje medmrežje, mobilno telefonijo, računalniške igre, digitalni kino, interaktivno televizijo ipd. (2007: 28). Novomedijske kulturne vsebine so torej praviloma večmedijske. To je povezano z njihovo binarno oziroma digitalno kodo, »ki omogoča tekoče prehajanje med njenimi slikovnimi, zvočnimi in verbalnimi manifestacijami« (isto: 29). Zato so novomedijski kulturni objekti pogostejše povezani z nebesedilnimi (v smislu verbalnosti) in postliterarnimi oblikami; kljub temu pa so »vprašanja usode in besede v novomedijski paradigmi v marsičem temeljna«, saj »pomemben del duhovne ustvarjalnosti temelji na zvezi misli in besede« (isto: 29).

Novomedijska ustreznica besedil, kot jih navadno razumemo v tiskanih medijih, je novomedijsko besedilo, temeljne paradigmatične oblike z začetka tega stoletja pa so spletna stran, spletni dnevnik (blog), elektronska pošta, sms sporočila, kot umetniška oblika pa digitalne literature (isto: 28). Umeščanje novomedijskih literarnih besedil v širši kontekst novomedijske kulture je pomembno zato, ker gre za »vrsto prelomov glede na kulturo tiska,« ki v kulturo, opredeljeno z novimi mediji prinesejo bistvene premike (isto: 30). Te kulturne premike Strehovec (2007: 33) nazorno prikaže s tabelo:

KULTURA TISKA	KULTURA NOVIH MEDIJEV
stabilnost, hierarhična organiziranost	diverzifikacija, fleksibilnost
ekskluzivnost interesov, središčna organiziranost	pluralnost, razsrediščenost
poudarek na elitnosti in ustanovi avtorja	množičnost, soobstoj popularnega in elitnega, nizkega in visokega
izločenje glede na kriterije, vzpostavitev vrednostnih arhivov	nekonflikten soobstoj množice kulturnih vsebin, popularnega in ljubiteljskega
avtoritarna identiteta dokumentov	prilagajanje dokumentov uporabnikovim preferencam
ekskluzivna delitev na literarno in	povezovanje naravoslovnih in družbenih pristopov

naravoslovno kulturo	
avtonomne in čiste kulturne vsebine	hibridne vsebine v vmesnih prostorih
stroga ločitev med strokami	meddisciplinarno sodelovanje

Podobno kontrastiranje predloči tudi za tiskano in novomedijsko besedilo (35):

TISKANO BESEDILO	NOVOMEDIJSKO BESEDILO
tiskani dokumenti na materialnih nosilcih, predvsem na straneh knjig in revij	digitalni elementi na zaslonih
organiziranost besedila glede na posebnosti strani	organiziranost besedila glede na materialne omejitve zaslona
statični tekst	hibridni, tudi animirani tekst
homogenost znakov	znakovna heterogenost in hibridizacija, mozaičnost
upoštevanje sintakse naravnih jezikov	organizacija teksta tudi glede na prostorsko in časovno sintakso
stroga delitev med zvrstmi	hibridizacija in mešanje zvrsti
stroga avtoriteta besedila	spremenljivo, nemirno besedilo
izključevanje, filtriranje enot	dodajanje, povezovanje
s kodi tiskanja in materialnostjo črk opredeljeni stabilni dokumenti	z vmesniki skrajno manipulirani dokumenti
poudarjena institucija avtorja	pluralnost avtorjev
belina strani	interval med prikazanim in še neprikazanim besedilom na zaslonu

Velik del novomedijskih besedil predstavljajo omrežena besedila – to so besedila, ki so poleg tega, da so digitalno kodirana, med seboj globalno povezana v medmrežju.

3.4.1 INTERNETSKA BESEDILNOST

Internet je globalni, digitalni in interaktivni medij. Gre za mednarodno mrežo »skupaj povezanih računalnikov in računalniških mrež (vojaških, vladnih, izobraževalnih, neprofitnih, komercialnih organizacij in ponudnikov dostopa v internet – *gateways*). Je skupek najrazličnejšega dogajanja: od elektronske pošte (*e-mail*), pogovornih skupin (*discussion groups*), klepetalnic (*chat rooms*) in prenosa pogovora v živo (*IRC – Internet Relay Chat – internetni prenos pogovora*), do pustolovskih iger in simulacij, podajanja informacij in elektronske trgovine (*e-commerce*).«

(http://javor.pef.uni-lj.si/~racki2005html/natasa_kermc/internet.htmlInternet.)

V zvezi z besedili na internetu Strehovec govori o internetski besedilnosti, ki je del širše digitalne besedilnosti. Gre za medmrežna besedila kot oblike digitalnega in omrežnega medija, »ki ima svojo specifikko, povezano s programi in strojno opremo, na kateri temelji« (Strehovec 2003: 179). Takšna besedilnost izkorišča možnosti, ki jih ponujajo omrežne oblike komuniciranja, povezovanje v realnem času in internetski (predvsem spletni) prostor kot področje »skokov, povezav in prečkanj« (Strehovec 2003: 179). Internetska besedilnost je praviloma multimedialna in »ob tekstnih enotah z izključno semantičnimi funkcijami soobstajajo tekstne enote z močnimi vizualnimi in kinetičnimi učinki, ki so na zaslonu aranžirane glede na merila prostorske in celo filmske sintakse« (Strehovec 2003: 185). Tekstni objekti izzivajo oziroma zahtevajo kompleksno percepcijo s »tekočim preklapljanjem med različnimi modusi zaznave« (Strehovec 2003: 185). Bralci tako besedilo berejo, da bi odkrili pomenske enote, zaustavljajo pa se tudi pri njegovih vizualnih lastnostih.

Strehovec (2003: 198) na področju literarne internetske oziroma digitalne besedilnosti razlikuje med literaturo-kot-jo-poznamo, ki je lahko na tiskanih ali elektronskih nosilcih, in novimi literarnimi oblikami, ki jih uvršča v področje razširjenega pojma literature. Za tista, ki sodijo v slednjo kategorijo, se mu zdi bistvena »povezava s sodobno senzitivnostjo, ki temelji na pluralnem konceptu resničnosti« (Strehovec 2003: 189). Resničnost, v kateri živimo, prepoznava kot »povečano«, ker poleg dane resničnosti soobstaja še več sintetičnih resničnosti in v skladu s to pluralnostjo je tudi pluralnost zaznave: posameznik mora znati tekoče preklapljati med različnimi zaznavnimi načini, na primer iz praktičnega stališča v estetskega, iz linearne branja v semiotično in nelinearno dekodiranje tekstnih enot

(Strehovec 2003: 198).

T. i. internetska besedilnost je torej zelo široka kategorija: gre za besedila, ki ne temeljijo »le na statično ali animirano prikazanih pisavah (za ljudi in stroje), ampak ob njih obstajajo tudi (statične ali animirane) slikovne enote, video trakovi in glasbena spremljava, torej verbalni označevalci različnih izvorov« (Strehovec 2007: 32). Gre za razširjeno področje besedilnosti:

Podobno kot je likovnik Joseph Beuys vpeljal pojem razširjenega umetniškega dela, lahko ugotavljamo danes tudi razširjeni pojem literarne besedilnosti, ki vključuje literaturo-kot-jo-poznamo, na literarnih besedilih temelječe elektronske inštalacije, analogne netiskane literarne objekte (recimo grafite z literarnimi ambicijami), hipertekstna besedila v spletnem mediju, temelječa na povezavah (linkih), na literarni tekstnosti utemeljene virtualne skupnosti (t. i., v angl. okrajšavah, MUD in MOO), internetne romane s kolektivnim avtorstvom, romane v obliki elektronske pošte in digitalno literaturo druge generacije, ki živi izključno na računalniškem zaslonu (in lahko, kodirana v wapu, tudi na zaslonih mobilnih telefonov in žepnih računalnikov). (Strehovec 2003: 188.)

3.5 ELEKTRONSKA LITERATURA, DIGITALNE LITERATURE

Ko gre za literaturo v t. i. novih medijih, pri čemer so mišljena besedila, ki so predvsem ali pa vsaj tudi jezikovne tvorbe (pri čemer se jezikovni nanaša na naravne človeške jezike) oziroma besedila, ki kako drugače privzemajo lastnosti ali postopke literature, se pojavljata predvsem dva termina. To sta elektronska literatura in digitalna literatura; slednji je večkrat rabljen v množini (digitalne literature), s čimer poudarja, da je področje zelo raznovrstno. Sicer sta, kadar gre za umetniško področje, v glavnem rabljena približno kot sinonima; sploh elektronska literatura se na slovenskem jezikovnem področju namreč uporablja tudi v smislu vsakršne literature (v širšem smislu), ki je dostopna v elektronski obliki. Izraza sta torej kljub Manovichevim in Aarsethovim pomislekom pogosto rabljena, zato ju ni mogoče ignorirati.

Electronic literature Organization pod terminom elektronska literatura razume »dela s pomembnimi literarnimi aspekti, ki izkoriščajo možnosti in kontekste, ki jih omogoča samostojni ali mrežni računalnik« (<http://eliterature.org/about/>). Gre za široko kategorijo z različnimi formami in praksami, nekatere od teh so:

- hipertekstna poezija in proza, na spletu in izven njega;
- kinetična poezija v Flashu in drugih programih;

- računalniške umetniške instalacije, ki od uporabnikov zahtevajo branje ali imajo kakšne drugače literarne aspekte;
- klepetalnice;
- interaktivna fikcija;
- romani, ki prevzemajo obliko e-pošte, SMS sporočil ali blogov;
- pesmi in zgodbe, ki jih generirajo računalniki, interaktivno ali pa s parametri, določenimi na začetku;
- skupinski projekti pisanja, ki bralcu omogočajo prispevati svoje besedilo k delu;
- literarni performansi na spletu, ki razvijajo nove načine pisanja.

Ta izraz uporablja tudi teoretičarka N. Katherine Hayles in ga razume kot področje raznorodnih besedil v preseku med tradicionalno literaturo in stvaritvami, specifičnimi za nove medije; pri tem se vseskozi postavljajo vprašanja kot: Je to sploh še literatura? Je literarnost v digitalnih medijih mogoča? Je literarna kvaliteta v digitalnih medijih mogoča? Je elektronska literatura manjvredna/večvredna od tiskane literature? Raziskovalci literature novih medijev nasploh poudarjajo, da je razumevanje konteksta elektronskih literatur (torej predvsem razumevanje specifičnosti digitalnega medija) ključno. Kot pravi N. Katherine Hayles (2007), »videti elektronsko literaturo zgolj skozi objektiv tiska pomeni sploh ne videti te literature«.

Haylesova (2007) se zavzema za odpiranje polja, v katerem je elektronska literatura lahko razumljena kot del literarne tradicije in kot uvod v ključna preoblikovanja, ki redefinirajo pojem literature. Pravi, da bralci pristopajo k digitalnemu delu z izkušnjami, ki so se oblikovale prek tiska, vključno z obsežnim in poglobljenim znanjem o pisemskih oblikah, konvencijah tiska in tiskanih literarnih oblik; elektronska literatura mora graditi na teh pričakovanjih, čeprav jih preoblikuje in modificira. Po drugi strani pa je elektronska literatura navadno izvedena znotraj konteksta omreženega in programabilnega medija, zato nanjo vplivajo tudi druge oblike sodobne kulture, predvsem računalniške igrice, filmi, animacije, digitalne umetnosti, grafično oblikovanje in elektronska vizualna kultura. »Elektronska literatura preizkuša meje literarnega in nas izziva, da ponovno premislimo naša domnevanja o tem, kaj literatura lahko naredi in kaj lahko je« (Hayles 2007).

Ko govori o žanrih, Haylesova (2007) podarja, da večina žanrov v kanonu elektronske

literature izhaja ne samo iz različnih načinov, na katere jih bralec lahko izkoristi, ampak tudi iz strukture in specifike koda, na katerem temelji. Zato ni presenetljivo, da so nekateri žanri poimenovani po softveru, s katerim je delo ustvarjeno in predstavljeno (recimo Flash poezija). Raznovrstnost elektronske literature je velika, vključuje pa tipe, povezane s tiskano literaturo kot tudi nekaj žanrov, ki so edinstveni za omrežene in programabilne medije. Najzgodnejša dela so fiksijski hiperteksti, o katerih smo pisali že v poglavju o hipertekstu in jih Strehovec imenuje tehnoliterature prvega reda. V poznih osemdesetih in prvi polovici devetdesetih je večina največjih avtorjev elektronske literature ustvarjala v programu Storyspace. Z razvojem svetovnega spleta je program postal splošno dostopen, s tem pa se je spremenila tudi narava elektronske literature. Prva dela so bila večinoma skupki tekstov z omejenimi grafikami, animacijami, barvami in zvokom, kasnejša dela pa mnogo bolj izkoriščajo večpredstavnost spleta. Hipertekstno pripovedništvo je mutiralo v vrsto hibridnih oblik, za katere se navadno uporablja izraz, ki ga je uvedel David Ciccoricco, to je omrežno pripovedništvo (»network fiction«), ki zaznamuje digitalno pripovedništvo, ki hipertekstno tehnologijo uporabi za ustvarjanje »pojavičajoče in znova spajajoče se pripovedi« (Hayles 2007).

Interaktivna fikcija se od teh del razlikuje po tem, da vsebuje več elementov igre. Razlika med interaktivno fikcijo in računalniško igro ni vedno jasna. Po Eskellinenovem (2004) velja, da pri igrah uporabnik interpretira, zato da bi oblikoval, pri delih, ki pa delujejo predvsem z zgodbo, pa uporabnik oblikuje, da bi interpretiral. Haylesova (2007) priznava, da je meja med računalniškimi igricami in elektronsko literaturo, pa tudi med digitalno umetnostjo in elektronsko literaturo spremenljiva in pogosto bolj stvar tradicije kritike, ki dela obravnava, bolj kot da bi opredelitev izhajala iz notranjih lastnosti del. Poleg narativno naravnanih del v polju elektronske literature nastajajo tudi dela, ki niso narativna, nimajo nekega jasnega zaključka oziroma razrešitve oziroma dela, kjer so narativne forme kombinirane z naključnimi algoritmi. Pri generativni umetnosti (»generative art«) je algoritem uporabljen za proizvodnjo tekstov glede na randomizirano shemo ali pa da razmeče in preuredi že obstoječe tekste.

Haylesova (2007) poudarja raznovrstnost področja, zapletene odnose med tiskano in elektronsko literaturo in širok spekter estetskih strategij elektronske literature. To zahteva nove modele in nove načine učenja, interpretiranja in igranja. Najbolj odločilno po njenem je misliti digitalno, to je biti pozoren na specifičnost omreženega in programabilnega medija, obenem pa tudi nadaljevati bogato tradicijo tiskane literature in kriticizma.

Drugi v začetku poglavja omenjeni izraz, torej digitalna literatura oziroma digitalne literature, se uporablja približno kot sinonim za polje, ki smo ga opisali v zvezi z elektronsko literaturo. Pri obeh izrazih lahko pride do vključevanja del, ki po svojem bistvu ne spadajo tja, na saj v digitalni oziroma elektronski obliki nastopa tudi literatura, ki je zgolj pretopljena iz analogne v digitalno obliko oziroma literatura, ki nove medije izkorišča zgolj kot distribucijsko sredstvo. V zvezi z izrazom »digitalen« pa je svoje pomisleke izrazil tudi Manovich, ki se ga izogiba, saj ima več pomenov; tisto, kar imamo navadno v mislih, ko govorimo o digitalnem, pa se pravzaprav nanaša na numerično reprezentacijo, (ki smo jo na kratko opisali v poglavju o novih medijih).

Finski teoretik Raine Koskimaa (2000) je na ta problem odgovoril z razdelitvijo v štiri smiselne skupine:

1. Digitalizacije tiskane literature

Ta skupina vključuje projekte, ki skušajo digitalizirati predvsem starejšo kanonizirano literaturo.

2. Digitalne publikacije izvirne literature

V to skupino sodijo teksti, ki ne izrabljajo tehnik hiperteksta oziroma jih uporabljajo v manjši meri. Gre za literaturo, ki digitalno obliko uporablja kot (alternativno) distribucijsko sredstvo.

3. Literatura, ki uporabljajo nove tehnike

Ta skupina vključuje hiperromanov do interaktivne poezije in multimedijskih enciklopedij.

4. Omrežena literatura.

Sem Koskimaa prišteva hipertekstno literaturo, ki ima lastnosti, ki jih omogoča samo internet. Poleg teh štirih skupin poudari še, da obstaja veliko tipov digitalnih besedil, ki v večji vključujejo pomembne literarne aspekte – kot na primer pripovedne strukture ali fikcijskost, jih pa vseeno ne moremo opredeliti kot literaturo – take so npr, računalniške igrice, simulacije, IRC (Internet Relay Chat), MUDi, virtualne resničnosti itd. Ti fenomeni se mu zdijo zanimivi za preučevanje tudi v okviru literarne vede.

Peter Purg podobno na spletnih straneh Ljudmila (Ljubljana digital media lab, <http://www.ljudmila.org/chrt/pp/digilit/>) opozarja na ločevanje med digitalno in digitalizirano literaturo, literaturo na internetu in internetno literaturo. Digitalna in digitalizirana literatura se

med seboj ločita glede na to, v kakšni vlogi je digitalna medijska tehnika – če gre za specifični produkcijski, transportni, pomnilni in predvajalni medij literarnega, imamo opravka z digitalno literaturo, če pa za alternativni, gre za digitalizirano literaturo. Kadar imamo opravka z internetom, je dodan še atribut globalnosti, tako da je literatura na internetu vsa literatura, ki svetovni splet izkorišča v reproduktivne in distribucijske namene, internetna literatura (navaja tudi izraze spletna/mrežna literatura, hyperfiction, interfiction) pa je »specifična literarna forma v času globalno omreženega večmedijskega računalnika«. Kot spremembe v načinu literarne komunikacije Purg navede premike k nelinearnosti, večmedijskosti in medmedijskosti ter interaktivnosti. Vprašanje, kje se končuje internetna literatura in kje se pričinja "hipermedijska" spletna/(med)mrežna umetnost, pa prepušča kar bralcu v razmislek.

3.6 AVTOR, BRALEC IN BRANJE »NOVOMEDIJSKIH« BESEDIL

Večkrat smo že opozorili, da ima medij važne posledice za branje besedil, torej za bralca; najbolj poudarjena je bralčeva povečana aktivnost pri sprejemanju. Sicer literarna veda tudi pri literaturi-kot-jo-poznamo nikakor ne ignorira bralčeve vloge, tako že Ingarden (1990) govori »zgolj intencionalnem obstoju« literarnega dela, ki ga šele bralčevi psihični akti pripeljejo do njegove heteronomne eksistence, pozornost literarnega raziskovanja pa se je od dela k bralcu obrnila zlasti z Iserjevo teorijo delovanja in učinkovanja literature (in Jaussovo teorijo recepcije literature). Iser (2001) tako loči med umetniškim polom dela, ki se veže na avtorja, in estetskim polom dela, ki se veže na bralca. Pomembna točka njegove teorije so prazna mesta v tekstu, ki jih bralec dopolnjuje s svojo domišljijo in so tudi nujen pogoj estetskega učinka. Ravno tako k veliki vlogi bralca usmerja poststrukturalizem, zlasti Barthes s svojim slavnim in še vedno aktualnim spisom *Smrt avtorja*.

Vendar gre pri recepciji novomedijskih literatur (in drugih umetniških del) za drugačno »interaktivnost«.¹⁴ En aspekt tega je v ospredje postavil že Aarseth s pojmom netrivialnega prečkanja teksta – pri branju novomedijskih literatur (objektov) mora bralec v to, da prečka tekstno pokrajino, vložiti netrivialni napor. Pri hipertekstnem pripovedništvu je bralec prisiljen v to, da izbira med potmi (katero povezavo bo izbral za nadaljevanje branja). Bralcu (ki se zaradi svoje spremenjene vloge s povečano aktivnostjo lahko imenuje kar uporabnik)

¹⁴ Izraz interaktivnost je v rabi v zvezi z novimi mediji nekoliko problematičen (tavtološki), saj je moderni računalniški uporabniški vmesnik že po definiciji interaktiven (Manovich 2001: 55).

»tako rekoč na vsakem koraku ponujajo možnosti, da prek vmesnikov in navigacijskih naprav aktivno posegajo vanje in so odvrnjeni od kontemplativnih in odmaknjenih stališč, ki so sicer prvi pogoj za tradicionalno bralčevo zatopljenost v besedila, in tudi za presežke, ki so povezani z njo v smislu kompleksne imaginacijske dejavnosti, projekcij in dopolnjevanj« (Strehovec 2007: 53). Nekateri literarni raziskovalci zato (predvsem v pedagoški funkciji) radi opozarjajo na to kot slabost hipertekstnih literatur, npr. Marie-Laure Ryan v svojih knjigah *Cyberspace textuality* (1999) in *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in literature and Electronic Media* (2002) opozarja med drugim tudi na otežkočenost potopitve v delo in identifikacije z liki (Blatnik 2006: 220–221). Znotraj literarne vede je bilo opravljenih tudi nekaj empiričnih raziskav o branju hiperteksta (v smislu hipertekstnega pripovedništva), ki prav tako potrjujejo, da se branje hiperteksta opazno razlikuje od običajnega linearnega branja. Miall in Dobson (2001) na primer v eni od takšnih raziskav, v kateri so bralci brali literarno besedilo v linearni obliki in isto besedilo v obliki (simuliranega) literarnega hiperteksta, med tema ugotavljata več pomembnih razlik in skleneta, da hipertekst onemogoča poglobljeni način branja, ki je značilen za linearno branje tiskane literature. Raziskava je potekala tako, da je ena skupina bralcev na zaslonu brala tekst (in sicer modernistično kratko zgodbo), pri katerem so na koncu kliknili na povezavo »next« (naslednja stran), druga skupina pa je na vsaki »strani« imela tri povezave, ki so bile zasidrane na različne besede oziroma besedne zveze. Raziskovalca sta izbrala take besede oziroma besedne zveze, ki so poudarjale zasnovo, razvoj zgodbe, literarni lik ali pa tiste, kjer je bil jezik izpostavljen. Vedenje bralcev sta nato opazovala glede na to, koliko časa so porabili za eno »stran«, izbiro povezav, povabljeni pa so bili tudi k temu, da glasno komentirajo svojo bralno izkušnjo. Ugotovila sta, da so bralci, ki so besedilo brali v obliki hiperteksta, porabili znatno več časa in da so se počutili ali zmedeni ali pa da so nekaj zgrešili. Takšna raziskava sicer tudi statistično potrjuje pomembne razlike med enim in drugim branjem, vendar zasnova raziskave kaže nerazumevanje razlik med eno in drugo literaturo in specifikko medija (literarno besedilo, ki je napisano v klasični, linearni obliki, je nesmiselno nasilno pretvarjati v hipertekstno razvejano strukturo; na branji raziskava (vrednostno) gleda z očišča literature-kot-jo-poznamo, zato je rezultat pričakovan in logičen. Strehovec (2003: 216–217) kakor koli pravi, da tudi branje ni nekaj nespremenljivega in da mlajše generacije, ki odraščajo z napravami kulture vmesnikov, »lahko pridejo do kompleksnih oblik imaginacije in celo reševanja zahtevnih konceptualnih problemov v z digitalno tekstnostjo simuliranih svetovih tudi v drugačnih oblikah, mimo strukturiranosti narativnih elementov v obliki romana.«

Zatopitev v tekst se tako ne dogaja več s potopitvijo v fiksijske svetove prek praznih mest v tekstu, ampak z drug(ačn)imi vzvodi. Strehovec (2007: 305–306) je v zvezi s tem razvil več pojmov, npr. *tekst kot zanka*, *napetost med prikazanim in še ne prikazanim besedilom na zaslonu* in *tehno-napetost*, *tehno-presenečenje*, *rastoča bližina prot opazovalci*.

Zlasti pri digitalni poeziji je pomembna spremenjena vloga besed, ki niso več zgolj nosilci pomena, ampak postajajo besede-telesa, bralec pa je bralec s telesom:

Bralec – uporabnik digitalnih literatur je bralec s telesom, in njegovo obnašanje je telesno par excellence. Prav tako njegovo branje ni samo branje, temveč telesno izkušanje besed-v-gibanju, ki vključuje kinestetske in motorične aktivnosti, navigacijo, manipuliranje položaja besed v različnih smereh, z aktivno roko, ki nadzoruje vmesnike. Takšno izkušanje digitalne besedilne pokrajine je nekaj novega. Omogočeno je samo z novomedijskimi tehnologijami (npr. za virtualno resničnost), ki spreminja bralca bralca v uporabnika imerzivnega interaktivnega okolja in ga postavijo v obliko »kokpit položaja«, na katerega se je današnji posameznik privadil v sedanjih mobilni kulturi, ki temelji na množični uporabi mobilnih zaslonovskih naprav. (Strehovec 2007: 324).

Kompleksna hibridna dela (kakršen je recimo *Filmtext 2.0* Marka Amerike) pa celo zahtevajo, da si bralec izdelava algoritem prečkanja tekstne pokrajine, ki ga Strehovec (2007: 123-124) opiše v sedmih točkah:

1. uvodna detekcija zvrsti;
2. umestitev projekta v širši kontekst novomedijskih vsebin;
3. seznanitev z igerskimi zahtevami
4. izdelava algoritma in načrta za branje, igranje in branje kot igranje
5. enostavno prečkanje igerske pokrajine (poudarek na zgolj igranju, nadzorovanju in navigiranju);
6. prečkanje pokrajine igre s poudarkom na branju (seznanitev s poglobljenimi razsežnostmi besedila, lahko tudi njihovo zapisovanje, izdelava sheme ali diagrama, v katerem bodo skicirani poglobljeni poudarki);
7. igranje kot dejavnost reševanja problemov, analitika igre-teksta, zavzemanje stališča do njega.

Zaradi visoke stopnje interaktivnosti se bralec pomika proti avtorju, postaja soavtor, meja med avtorjem in bralcem se briše. Tako je spremenjen tudi koncept avtorstva, pogosto se govori o popolni uresničitvi Barthesove smrti avtorja, pojavljajo pa se tudi nove oblike sodelovanja več avtorjev. Purg (<http://www.ljudmila.org/chrt/pp/digilit/pod-1-1-kollektivno.htm>) po Christiane Heibach loči kooperacijo, kolaboracijo, participacijo, infrastrukturne projekte in dialog. Skupinski projekt slovenskih pisateljev Trampolin, ki so ga podnaslovili *prvi slovenski internetski roman*, Purg pogojno uvrsti v obliko participacije.

Lev Manovich pa v spisu *Models of authorship* (2002) prepozna in opiše naslednje novomedijske skupinske prakse: sodelovanje med različnimi posamezniki in/ali skupinami, interaktivnost kot nesporazum (miscommunication) med avtorjem in bralcem, avtorstvo kot izbira z menija, sodelovanje med podjetjem in uporabniki, model odprtih virov, avtor kot znamka, remiksiranje in sempalnje (vzorčenje). Manovich opominja, da umetniška dela kot produkt več avtorjev seveda niso novost,¹⁵ in da je pravzaprav je sodelovanje prej pravilo kot izjema (pomislimo samo na katedrale ali film). Sicer pa je za nas zanimiv zlasti njegov model interaktivnosti kot nesporazuma (miscommunication) med avtorjem in bralcem, pri katerem prevprašuje trditev, da interaktivna umetniška dela zahtevajo sodelovanje med avtorjem in uporabnikom. Sodelovanje namreč pomeni, da imata avtor in uporabnik skupen cilj, realnost pri novomedijskih delih pa je takšna, da avtor pogosto ne ve, kakšen namen ima s tem delom uporabnik, uporabnik pa v stiku z delom pogosto ne ve nič o njem in namenu avtorja; avtor in uporabnik sta si tako velikokrat popolna tujca brez skupnega komunikacijskega koda.

Kar se tiče literature, Florian Hartling (2008) ugotavlja, da na internetu ni veliko skupinske literarne produkcije in da se kljub skupinskim projektom ali »kodnim delom« funkcija avtorja ne izgubi, marveč se le razprši na različne osebe, kar lahko vodi celo k »disociiranemu« avtorstvu. Tako avtor torej v dobi interneta ni umrl, ampak so mu prav njegove lastnosti zagotovile preživetje. Da avtor ni umrl, ugotavlja tudi Nicholas Rombes (2005):

Avtor se je povzdignil in pomnožil v premem sorazmerju z akademskim opuščanjem in

¹⁵ Purg (<http://www.ljudmila.org/chrt/pp/digilit/pod-2-2-historicno.htm>, dostopno 10. 9. 2008) kot zgodovinske oblike skupnega avtorstva navaja skupno pripovedovanje zgodb (oralna literatura); koncept Gesamtkunstwerka pri Richardu Wagnerju ("tovarišija umetnikov"); gibanje evropske romantike ("Vsakdo je lahko umetnik." - Novalis); avantgarde zgodnjega 20. stoletja: gibanje "dada" (kabare), gledališče agitpropa; avantgarde 60. in 70. let (hopening, akcija, performans); umetost komunikacijskih mrež (telematična umetnost od pisma preko satelita do interneta).

odpovedovanjem njegove prisotnosti; bolj popolno in prepričljivo je bil avtor odpravljen kot mit, konstrukcija, dejanje nevere, bolj visoko se je dvignil. Ob nedavnem vzponu osebnih spletnih strani in blogov je – bolj kot oslabitev koncepta avtorja – omogočil tiransko prisotnost avtorstva, kjer je povzdigovanje osebnega in zasebnega do nivoja javnega ustvarilo kult avtorja. Danes smo vsi avtorji. Vsi smo »auteurs«. Vsi smo pisci. Vsi smo filmski ustvarjalci. Vsi smo teoretiki, ker tisto kar delamo teoretizira samo sebe.

3.7 RAZMERJE MED BESEDILI LITERATURE-KOT-JO-POZNAMO IN NOVOMEDIJSKO UMETNOSTJO

3.7.1 ONTOLOŠKI VIDIK PREHODA PARADIGME

Ontološki vidik menjave paradigme v literaturi Blatnik (2006: 199–224) razlaga prek oblike. V ameriški metafikciji je veliko vlogo igrala podoba; pogosto pojavljajo različne tipografije v enem delu, različne poravnave besedila, prazni prostori v besedilu in razni grafični vstavki. Vendar so ti še vedno večinoma v vlogi ponazarjanja, gre torej za »mimetični princip znotrajbesedilnih oblik« (Blatnik 2006: 200). Občasno pa to polje tudi prestopijo, recimo prijemi filmske montaže pri Cooverju, vendar pa je tukaj izrazno orodje še vedno črka. Do nove, ontološko bistvene drugačne razsežnosti v literaturi pride s posnemanjem resničnosti v kiberpanku. V kiberpanku je razmerje med naravo in kulturo (zaradi uvedbe novih tehnologij) obrnjeno. To najbolje pokaže temeljni roman te smeri, Gibsonov Neuromant, v svojem legendarnem začetku: »Nebo nad pristaniščem je imelo barvo televizijskega zaslona, na katerem se je program že iztekel.« Če narava odslikuje kulturo, to pomeni, da je referent izgubljen in, kakor ugotavlja Baudrillard, da kultura postaja samonanašalna, samonanašalnost pa vzpostavlja novo znakovno resničnost, kakršno na primer uprizarjajo zabaviščni parki tipa Disneyland. Tehnologija nam s svojimi simulatorji omogoča vstop v sintetične, virtualne svetove (Strehovec takšen soobstoj sintetičnih svetov in dane resničnosti imenuje »povečana resničnost«), tako da zdaj vprašanja o multiplih realnostih, s katerimi se je postmodernistična književnost ukvarjala hipotetično, postanejo realna (isto 206). Tehnologija spremeni tudi razmerje do telesa, ki ni več meja identitete, saj ga je mogoče manipulirati s tržnimi produkti in celo predelovati s tehnološkimi postopki; telo ta ko postane »objekt predelave, s katerim ustvarjamo identiteto, ki jo ponujamo drugim v ogled« (isto).

Vendar pa kiberpank te spremembe izrazi ali pa celo napove zgolj skozi besedilo – torej prek tem, motivov in kvečjemu notranje forme (za Burroughsa je recimo značilno hitro nizanje informacij, skrajno pospešeni ritem pripovedi in vlaganje zunanjih gradiv, kot so opisi prividov in sanj, kar močno spominja na princip hitrega nizanja podob pri glasbenih videospotih ali nizanje sposojenih glasbenih drobcev (semplov) pri elektronski glasbi ali skrečanje pri hip-hopu (isto: 210)). Veljavnost Baudrillardove teorije samonanašalnosti pa se potrjuje v tem, da bralec pri kiberpankovski literaturi ne uživa zato, ker bi razumel, ampak odreagira na spektakularno podobje, ki se menjava z vrtoglavo hitrostjo (isto: 2006).

Šele odmik od mimetičnih principov lahko prinese radikalno ontološko spremembo (isto 212), s katero »estetska vrednota ni več reproduciranje realnega, temveč sistematična obdelava možnega v danem estetskem gradivu« (isto 121 po Greenberg 1984: 3–8). Tak premik se je zgodil z avant-popom, to je smer ameriške proze, ki je izšla iz kiberpanka in je ustvarjala v novih komunikacijskih tehnologijah (Blatnik 2006: 212). Duhovnozgodovinski okvir avant-popa je namreč »odločilno določen z novomedijsko resničnostjo« (isto: 216). Kiberpank je zgodbo razvidno podajal z liki in neologizmi, ki so bili grajeni na simulakrski način (se pravi kot »posnemanje nečesa, kar morda ne obstaja, a bi lahko obstajalo«), avant-pop pa operira s fluidno zgodbo, besedami in liki, ki se »oksimoronsko združujejo v povsem nove kontekste« (isto: 216). Da so bralci takšno početje lahko sprejeli, pa je bilo po Blatnikovo potrebna sprememba duhovnozgodovinskih okoliščin, ki je spremenila ustaljeno razumevanje subjektivnosti in resničnosti; to pa je tudi omogočilo duhovne in tehnološke možnosti za sprejemanje umetniškega dela na popolnoma nov način (isto: 216).

Prehod oblike Blatnik tako konča s hipertekstom. Z elektronsko tehnologijo se poleg načina razmišljanja, sprememb družbenih vzorcev in vseh vidikov osebnega življenja spremeni tudi recepcija umetnosti. Hipertekst uvaja bralca pri medsebojnem kombiniranju sestavin dela; ta tako sooblikuje delo samo (isto: 217); komunikacijske vloge v literarni komunikaciji so torej temeljno preoblikovane.

3.7.2 RAZMERJE MED LITERATURO-KOT JO POZNAME IN DIGITALNIMI LITERATURAMI

Strehovec se glede tega izrecno opredeli vsaj v povzetku svoje knjige *Besedilo in novi mediji*

(2007: 321–322), kjer pravi:

Digitalne literature niso nadaljevanje tiskane literature z drugimi sredstvi, temveč so novo področje ustvarjalnosti, za katero je značilna nova profiliranost avtorjevega in bralčevega odnosa so verbalnega medija, kot se pojavlja v sodobni kulturi, opredeljeni s spletom 2.0, globalizacijo in novimi paradigami, ki temeljijo na hibridizaciji, remiksinh in odpravljanju strogih ločnic med različnimi področji in disciplinami. Digitalne literature potujijo običajni jezik, s katerim se srečujemo pri novih medijih (npr. spletno govorico), in nas prisilijo, da gledamo in slišimo običajne besede in fraze na način, ki odstopa od običajnega medmrežnega komuniciranja. Da bi se približali posebnostim digitalnih literatur, je zato treba oblikovati nove koncepte in teoretske naprave, s katerimi je zajeta novomedijska posebnost digitalnega verbalnega.

3.8 NEKAJ SLOVENSКИH ILUSTRACIJ

V tem poglavju na kratko obravnavamo nekaj primerov najbolj znanih slovenskih del oziroma ustvarjalcev, ki jih povezujemo z digitalno (spletno) literaturo. Z njimi želimo prikazati razpon tistega, kar površno imenujemo elektronska oziroma digitalna literatura.

3.8.1 TRAMPOLIN

Trampolin (<http://chp.uni-mb.si/mkc/trampolin/>) je skupinski projekt sedemnajstih, večinoma uveljavljenih slovenskih pisateljev, ki je nastajal med 11. januarjem in 29. marcem 1999. Besedilo so avtorji podnaslovili *Prvi slovenski internetski roman*; preveriti pa želimo, če gre res za internetsko literaturo.

Roman je sestavljen iz 46 poglavij, vsako ima svojo stran. Po njih se je mogoče premikati s puščico na dnu teksta posameznega poglavja (naprej in nazaj), ali s klikom na številko enega od poglavij (ta pas je vselej ob levi strani). Znotraj poglavij ni nobenih drugih sider oziroma povezav. Besedilo je povsem narativno, ergodičnosti pa sploh ni; mogoče bi bilo sicer brati poglavja nezapovrstno, vendar za to ni večje motivacije kot pa v običajnem tiskanem romanu. Kot sredstvo izražanja so rabljeni samo verbalni znaki (ne izkorišča večpredstavnosti), potopitev v besedilo je klasična (omogoča jo z dekodiranjem verbalnih znakov vzpostavljen fiktivni svet), interaktivnost bralca je ingardnovska, o novomedijski pa ni mogoče govoriti, saj

je bralec postavljen pred končni produkt, v katerega ni mogoče intervenirati, komunikacija med avtorji in bralci ni dvosmerna. Skratka, razen tega, da je bil pri procesu njegovega nastanka rabljen internet, ne kaže nobene rabe njegove specifičnosti ali specifičnosti novih medijev sploh. To še najbolj nazorno pokaže dejstvo, da je bil roman natisnjen in pri tem ni izgubil nobene svoje (bistvene) kvalitete.

Večina posebnosti tega romana izvira iz dejstva, da gre za kolektivno avtorstvo, ki je sicer v novomedijskih umetnostnih praksah pogosto, vendar pa elektronske tehnologije in internet niso pogoj zanje. Obliko tega sodelovanja med avtorji lahko imenujemo participacija (po Christiane Heibach) – to je oblika kolektivnega avtorstva, ki je praviloma odprta za vse; vloge udeležencev znotraj projekta so hierarhično urejene (ni vsak avtor napisal enakega števila poglavij, Zdenko Kodrič ima posebno vlogo, ker je napisal največ poglavij, roman pa je tudi začel in končal), posamezne prispevke je kljub njihovi vključitvi v okvir projekta mogoče identificirati glede na avtorja (vsako poglavje ima na vrhu napisano ime avtorja); z njo pa se večinoma ustvarjajo dela, ki se razvijajo v kontinuirane, daljnosežne procese (to za Trampolin ne drži).

Trampolin torej ni internetni roman, ampak je roman na internetu, v kategorizaciji digitalne literature Koskimaa pa spada v drugo skupino – gre za digitalno publikacijo izvirne literature. Povedano še drugače – Trampolin ne spada v nobeno vrsto novomedijskih literatur (po bistvu), ampak internet uporablja kot (alternativni) medij za svojo objavo.

3.8.2 E-JUNAK NAŠEGA ČASA

E-junak našega časa je projekt, ki je bil izveden v obliki spletne delavnice, ki se je odvijala od januarja 2007 do julija 2007 na spletnih straneh časopisa Delo www.tuditidelo.si v formatu bloga. Projekt je vodil Feri Lainšček, sodeloval pa je lahko vsak, ki se je registriral. Zadeva pa je potekala tako, da so udeleženci v prvi fazi prek Lainščkovih zapisov na blogu in komentarjev nekako prek konsenza izoblikovali fabulo in glavne like. 16. aprila pa je na posebnem blogu začel na podlagi tega v nadaljevanjih nastajati roman, ki ga je pisal Iztok Majhenič, komentatorji pa so ga še nadaljnje lahko komentirali in načeloma se je lahko na podlagi tega še spreminjal. (Ta blog je bil umaknjen s spleta, zato ni mogoče razbrati, koliko in kako so komentatorji oziroma njihovi komentarji dejansko spreminjali potek romana oziroma kateri koli njegov sestavni element).

E-junak našega časa (<http://z.delo.si/produkcija/ejunak/>) kot končna oblika izgleda tako, da ena stran (lexia) predstavlja eno poglavje, na druga poglavja pa se lahko premaknemo s sidrom »naprej« na dnu posameznega poglavja, ki je povezava na naslednje poglavje, poleg tega pa so ob strani še okenca s tremi možnostmi: v enem je mogoče izbirati med številkami poglavij (od 1 do 130), zraven pa so tudi sidra »naprej«, »nazaj« in »na začetek«; v enem je mogoča izbira po naslovih poglavij; eno okence pa omogoča iskanje po vpisanih besedah.

Kljub možnostim iskanja po posameznih besedah in poglavjih, nelinearno branje ni zares motivirano (niti ni smiselno, pa tudi v zapisih ob nastajanju romana ni mogoče razbrati nobenih tendenc k ustvarjanju strukture za takšna branja). Poleg tega pa je besedilo omogočeno tudi v različici »za čitalce elektronskih knjig« v txt formatu, kjer je celoten roman napisan v klasični linearni obliki.

E-junak našega časa v smislu končnega produkta je stabilno, linearno, neinteraktivno in izključno verbalno delo, v katerem so posebne značilnosti spleta in njegovih posebnih komunikacijskih oblik in programov veliko bolj zastopane v temi in motivih besedila kot pa na drugih ravneh. Tematizira namreč virtualno življenje in spremenjene razmere in razmerja, ki jih v življenje prinaša takšno udeleževanje v virtualni resničnosti. Glavni junak je (po sestavljenem opisu karakterja avtorjev): »internetni zasvojenec z izrazitimi simptomi družbenega umika. Večino časa preživi v virtualnih svetovih internetnih računalniških igrice, kot so World of Warcraft, Lineage in Runescape. Njegovi prijatelji so večinoma osebe, ki jih v resničnosti ni še nikdar srečal, saj za sporazumevanje najraje uporablja Messenger, Skype in Teamspeak.« (<http://junak.tuditi.delo.si/2007/01/>.) Zanimiv znotrajbesedilni princip, ki pa ni najbolje uresničen, je postavitev »nicka« – virtualnega alterega glavnega lika – za pripovedovalca v nekaterih poglavjih.

Tudi pri tem delu imamo opravka s kolektivnim avtorstvom, vendar je oblika tega sodelovanja drugačna od participacije pri Trampolinu: sodeloval je lahko vsak, ki se je registriral, prispevki posameznika k celoti pa niso razvidni, saj so udeleženci skupaj oblikovali fabulo in karakterje, roman pa je pisal en avtor (ki ima poleg Lainščka edini pravne pravice do romana) – vloge so torej izrazito hierarhično urejene.

Kakor je končni produkt tega projekta besedilo, ki sodi v tradicionalno (trivilano) literaturo, pa je na novomedijske principe umetniškega dela in sodobne umetniške prakse zelo vezan proces nastanka tega romana. V smislu procesa bi ta projekt lahko uvrstili v kategorijo, ki jo Manovich v svojem članku o modelih avtorstva, ki so nastali na podlagi novih medijev, opiše pod imenom *sodelovanje med različnimi posamezniki in skupinami*. Gre za sodelovanje (prek medmrežja ali v živo, v realnem času ali ne) med skupinami umetnikov, v katerem ustvarijo/izvedejo novomedijsko umetniško delo ali performans ali dogodek. Pogosto pri tovrstnih projektih ni nobenega otipljivega rezultata, bolj pomembno je, da se ljudje z enakimi interesi seznanjajo in »začnejo projekt«. O tem lahko razmišljamo kot o družabni kulturi, ki mogoče res ne ustvari presežnih umetniških del, ima pa velik vpliv na to, kako organizacije in ljudje komunicirajo. Procesi sodelovanja, ki jim je omogočilo omreženje, so po Manovichevem zato pomembne oblike sodobne kulture, ne glede na to, ali proizvedejo kakšno umetniško delo (objekt) ali ne.

Proces nastajanja poudarjamo tudi zato, ker so v njem nastala besedila, ki so tudi v odnosu do spletne literature veliko bolj zanimiva kot pa končni roman. V tem procesu je namreč nastala simulacija bloga, ki ga je pisal lik romana (ta je še vedno postavljen na spletu (<http://smallrose.tuditi.delo.si>), in sicer v taki obliki kot kak drug blog, edino informacije ob strani nas opozarjajo, da je nastal v okviru projekta e-junak našega časa, pa tudi komentarji so onemogočeni) – zapisi s tega bloga so bili dobesedno citirani v romanu. Tudi pogovore (v obliki medmrežne klepetalnice, t. i. chata) med likoma v romanu, so simulirali izbrani »soavtorji« in jih je bilo mogoče spremljati na blogu (ne sicer v realnem času), potem pa so bili v dobesedni obliki vključeni v roman. Ti zapisi so zanimivi predvsem z vidika simulacije in fikcije, medtem ko vključeni v roman v končni obliki ne predstavljajo argumenta za to, da bi to delo imeli za elektronski roman.

Mogoče je torej skleniti, da bil za ta roman svetovni splet zlasti s svojim atributom interaktivnosti pogoj za nastanek in da je proces nastajanja mogoče uvrstiti med sodobne, na novih medijih temelječe umetniške prakse, vendar pa to velja le za proces nastajanja tega romana, medtem ko pa končni produkt v ničemer ne prestopa ali izziva konvencij literature-kot-jo-poznamo. Če gledamo končno obliko tega romana, pa je opredelitev e-roman (v ožjem smislu) neupravičena.

3.8.3 JAKA ŽELEZNIKAR

Železnikarjev opus na tem mestu nastopa kot močna opozicija gornjima dvema, saj so njegova dela brez dvoma, če jih gledamo z vidika literature, delo nove paradigme. Železnikar je v polje novih medijev vstopil iz tradicionalne literature (obiskoval je literarno delavnico Lojzeta Kovačiča, izdal tiskano zbirko pesmi *54.000* besed ter pisal kratko prozo). Tudi ko se njegovo delo preseli na področje novih medijev, Železnikar še naprej vztraja pri tem, da je središče njegovega zanimanja jezik, in velik del svojega ustvarjanja označuje kot spletno/digitalno literaturo oziroma poezijo prav zato, ker so njegova dela sestavljena iz jezikovnih znamenj. Njegova dela kot sredstvo res večinoma uporabljajo jezikovne znake, vendar večinoma na drugačen način kot literatura-kot-jo-poznamo.

Njegova zgodnejša dela so nove tehnologije izrabljala predvsem tako, da so aktivno vključevala bralca, ki je v pesemske strukture posegal s svojimi vnosi posameznih delov besedila ali pa odločitvami o tem, kako naj bo besedilo razporejeno. Poglejmo si primer ene takih interaktivnih pesmi.

3.8.3.1 IZGUBLJENA POMENSKA VOZLIŠČA

V okencih, ki se pojavljajo na ekranu, mora uporabnik odgovoriti na naslednja vprašanja:

Vnesi prvo ime (4. sklon - koga ali kaj) – šmorn¹⁶

Vnesi drugo ime (1. sklon - kdo ali kaj) – žnj!

Vnesi tretje ime (1. sklon - kdo ali kaj) – žoga

Vnesi četrto ime (4. sklon - koga ali kaj) – rdečega prašička

Vnesi samostalnik (im., mn. - velika zacetnica) – Soldati

Vnesi ang. glagol (bare infinitive - nedolocnik brez to) – mesmerize

Vnesi svoje ime, soavtor! – Petra Zupančič

¹⁶ Sivoosenčena mesta so primer uporabnikovega izpolnjevanja.

Odgovori nato zapolnijo mesta, ki jih je avtor v pesmi temu namenil (pustil prazna) in pesem se prikaže na ekranu:

Jaka Železnikar in Petra Zupančič:

šmorn v svoji sobi zebe

žnj! žoga rdečega prašička, ki zakaj
pada, da pride: zato prepozno. Nikjer.
Drsi, da. Žoga. Oči. Soldati.
Ustnice, zato, da. Resnično. Se zjutraj
zbudi.

Vstane, si oči pomane.
ang.: * I know another from physics.
šmorn. Žoga. šmorn je brenil leti.
Nimam več 16.
You mesmerize me, I money you.

To delo se še precej navezuje na literaturo-kot-jo-poznamo, saj jo na koncu lahko beremo kot na primer modernistično pesem in smisel vzpostavimo prek verbalnih znakov, pri čemer se estetsko doživetje lahko vzpostavi kot pri literaturi, z mehanizmi, kot so prazna mesta. Vseeno pa je, gledano v celoti, to delo zelo drugačno od takšne literature, saj sta tradicionalni vlogi avtorja in bralca spremenjeni – bralec postane dejanski soavtor pesmi, na kar to delo tudi neposredno opozarja z ukazom: *Vnesi svoje ime, soavtor!* Prenos v tiskovni nosilec bi nujno zahteval vsaj okrnitev nekaterih kvalit et oziroma lastnosti tega dela. Ta pesem izkorišča predvsem programske zmožnosti elektronskega medija, zato to delo še ni prava spletna literatura, zagotovo pa sodi med digitalne literature.

3.8.3.2 POEM FOR ECHELON (PESEM ZA ECHELON)

Pri tem besedilu lahko uporabnik odloča o vizualni razporeditvi teksta. Ko kliknemo sidro »New poem«, se besedilo spremeni: vselej ima politične vsebine in je podobno časopisnim novicam, tako da ga izoliranega najbrž ne bi imeli za pesem. Delo poziva, da pesem označimo, skopiramo in prilepimo v elektronsko pismo in ga pošljemo. Železnikar je o tem delu povedal naslednje:

Echelon je vohunska struktura, ki tudi na internetu prestreza komunikacijo, ne glede na to, ali te česa sumijo ali ne. Lovijo določene ključne besede, za katere mislijo, da so

nevarne. Ta pesem se vsakič na novo generira in je vedno sestavljena iz domnevno nevarnih ključnih besed, zato jo Echelon prestreže in ima potem malo več dela, kot bi ga imel sicer. To je način digitalnega protesta.
(Klančnik 2002).

Povedal pa je tudi tole: »Z jezikovnim izrazom se je mogoče ukvarjati na več ravneh in vedno mi je malo manjkala ta vsebinska komponenta. Hotel sem, da tudi vsebinski del stoji, da je močan, da ima kaj povedati. In zdi se mi, da mi je pri *Poem for Echelon* to prvič zares uspelo.« (Klančnik 2002.) Vendar ta vsebinski del, kot ga imenuje Železnikar, v tem sestavku ni vzpostavljen kot pri večini pesmi literature-kot-jo-poznamo, torej da bi nam bistvo sporočilo to, kar sporoča kombinacija jezikovnih znakov in način, po katerem so ti znaki urejeni. Pri *Poem for Echelon* je ta vsebinska komponenta koncept, ki je za tem: kaj bo pesem, če bo poslana, *storila* zaradi takšne razporeditve jezikovnih znakov. Jezik je tukaj torej orodje na drugačen način. Močno je poudarjena »protestna nota«, torej komponenta, ki bi jo Janko Kos najbrž prepoznal kot etično; vse skupaj pa se sklada z že omenjeno opazko, da za sodobno umetnost estetsko v smislu čutnega užitka (za oko ali druge čute in čustva) ni več nujno, poudarjene pa so aktivistično-politične razsežnosti umetnosti. To, da je za to pesem poglavitni njen koncept, se pokaže tudi v dejstvu, da smo, če ne poznamo njenega namena, zavrtni na popolnoma drugačen način, kot če pri pesmi literature-kot-jo-poznamo ne razumemo jezika, v katerem je napisana, ali teme, ki jo ubeseduje. V intervjuju za književne liste pri opisu svoje tehnopoetike pri tej pesmi Železnikar tudi sam pripomni: »Pri tem je koncept relativno pomembnejši od samega besedila.« (Klančnik 2002).

Vse to kaže, da ta pesem pripada drugi paradigmi kot pa pesmi literature-kot-jo-poznamo, nanje pa jo pravzaprav veže le avtorjeva oznaka, da gre za pesem, in dejstvo, da je sestavljena iz besed oziroma črk. Gre za spletno literaturo, saj izkorišča poleg tega, saj brez tehnoloških zmožnosti medija, v katerem je ustvarjena in distribuirana, in njegovih specifičnih oblik komunikacije (elektronska pošta) ne bi bila mogoča. Na splet pa se obrača tudi s svojo vsebino (internetni vohunski sistemi).

3.8.3.3 IN TI SI SKUŠTRANA

In ti si skuštrana je, po avtorjevi oznaki, spletna pesem, ki se spreminja z vremenom v Ljubljani. Avtor je kot izhodišče za to pesem vzel grafit *Sonček je in ti si skuštrana*, ki se nahaja na betonskem zidu ob Ljubljani v središču Ljubljane. V besedilo je posegel tako, da

je prvi del (»vremensko situacijo« tega grafita) povezal z Agencijo RS okolje tako, da se ta del spreminja glede na vreme v Ljubljani (podatki se osvežujejo vsakih nekaj ur). V času, ko to pišemo, je ta pesem na primer taka:

Pretežno jasno je in ti si skuštrana.

Železnikar pojasni: »Če pesem gledate v Ljubljani, vas bo torej pričakala z vremenom, kot ga vidite.« Spreminjajočemu verzu je dodana tudi spremna zgodba (ki je smiselna in delo dopolnjuje) o tem, kako je ideja nastala, zemljevid, ki prikazuje, kje dejansko se nahaja ta grafit ter fotografije grafita in lokacije.

Pesem se naslanja na tradicijo konceptualizma, saj ima ideja najpomembnejšo vlogo, nezanemarljivo vlogo pa imajo tudi okoliščine tega dela, ki se tičejo grafita in njegove avtorice. Za uresničitev tega koncepta je splet nujen medij.

Z literaturo-kot-jo-poznamo to delo povežemo prek avtorjevega poimenovanja (spletna pesem) in da jo sestavlja jezikovno sporočilo, ki ga je mogoče razumeti kot enoverzno pesem. Poleg tega gre izvirno za verz iz Predinove popevke »Sonček je in ti si skuštrana« in je to pesem mogoče razumeti kot duhovito parafrazo tega verza. Avtorica grafita, sicer pesnica in slikarka, pa tovrstno svoje delo pojmuje kot nekakšno javno literaturo.

V tem delu sta torej splet in jezik (kot naravni jezik s podobno funkcijo kot pri tradicionalni literaturi) temeljna medija, brez katerih to delo ne bi bilo tako kot je, zato je to povsem nesporen in predvsem lahko dostopen (v smislu koncepta) primer spletne pesmi.

Železnikarjev opus obsega precej raznovrstna dela, kar kažejo tudi avtorjeva poimenovanja žanrov (npr. komputacijska spletna (vizualna) pesem, interaktivna pesem, interaktivna jezikovno-likovna struktura, kombinatorični pregovor, spletna vizualna pesem, likovna spletna intervencija itd.). Za skoraj¹⁷ vsa njegova dela je novomedijsko okolje ključno.

¹⁷ Poleg najzgodnejših del je v Železnikarjevem opusu tudi zelo zanimiv projekt, ki ni neposredno vezan in pogojen z novomedijskim okoljem. To je knjiga Napis nad mestom, ki je izšla pod imenom Mojce Pelcar – Šarf (MPŠ) in je bila kot taka tudi predstavljena v medijih, MPŠ ima tudi svoje geslo v Wikipediji in se pojavlja na seznamih slovenskih pesnikov. V spremni besedi dr. Jerneje Ericsson v knjigi izvemo, da je MPŠ ena ključnih predstavnic angleškega gibanja ersatz, to pa naj bi bila njena četrta knjiga, prva v slovenskem jeziku. Pesmi

Pregled nekaj njegovih del je pokazal, da se ta dela na literaturo-kot-jo-poznamo naslanjajo na različne načine in v različnih odmerkih. V smislu kontinuitete je mogoče reči, da Železnikar nadaljuje tradicijo avantgard in neoavantgard v novem mediju. Avtor sicer tudi sam svoje ustvarjanje umešča v »nadaljevanje eksperimentalne tradicije vizualne in konkretne poezije« (Klančnik 2002).

3.9 SKLEP

Ko smo si v tem sklopu skušali ogledati okolje spletnih besedil in kako so ta lahko povezana z literaturo, smo ugotovili, da gre za izjemno zapletene odnose. Ti so predvsem posledica dejstva, da digitalizacija omogoča gladko prehajanje med različnimi predstavnostmi. Umetniška dela, ki to izkoriščajo, zato postanejo izrazito hibridna, meje med tradicionalno koncipiranimi panogami umetnosti pa se čedalje bolj brišejo. Novi mediji s svojim principom interaktivnosti spreminjajo tudi razmerje med bralcem in avtorjem – prvi postane tako dejaven, da ga lahko imenujemo soavtor, drugi pa ima čedalje manj nadzora nad svojim delom. Novomedijsko okolje spremeni tudi način branja: bralec je bralec s telesom, saj se praviloma identificira s položajem kurzorja na ekranu, ki ga vodi z miško (ali podobnimi napravami) in se po besedilu premika kot po prostoru, zato lahko govorimo o besedilni pokrajini. Tudi črkovni znaki niso več samo označevalci, ampak jih dojemamo prostorsko, kot telesa. Ko gre za (netradicionalna) dela z literarnimi aspekti, tako zaradi bralčeve povečane aktivnosti, skakajočega in diskontinuiranega branja, ki ga omogoča in povzroča hipertekstna struktura, težko še govorimo o zatopitvi v tekst ali identifikaciji z liki in podobnimi pojavi, ki smo jih vajeni pri branju literature-kot-jo-poznamo; pač pa na to mesto stopijo drugi mehanizmi, specifični za novomedijsko okolje.

Dela, ki jih različni teoretiki uvrščajo med digitalne literature, so si med seboj zelo različna; na literaturo-kot-jo-poznamo pa jih vežejo različne stvari – lahko gre za neko pripovednost, zgodbo (hipertekstno pripovedništvo), lahko se nanjo nanašajo s formami, ki pa jih seveda predrugačijo z možnostmi medija ali pa zgolj simulirajo njeno zunanjo formo (interaktivna poezija, spletna poezija, komputacijska poezija, generativna poezija ipd.). Pri tem gre ves čas

so vzorčene pesmi – vsi verzi so vzeti iz že obstoječih pesmi, v posameznih pesmih pa so kombinirani predvsem pesniki starejših in mlajših generacij. Železnikar predstavitev pesnice in njeno knjigo v pdf formatu (tiskana izdaja je razprodana) gosti na svoji spletni strani. Na videz gre torej za nekakšen avantgardni pristop k literaturi-kot-jo-poznamo, v resnici pa je projekt zelo konceptualen, saj sta MPŠ in Jerneja Ericsson izmišljeni osebi, simulaciji, pesmi pa sta napisala Železnikar in Sunčan Patrick Stone.

za eksperimentiranje in raziskovanje, ki se nanaša na specifične možnosti spleta kot interaktivnega večpredstavnostnega medija in skrite besedilnosti digitalnih del (kode) oziroma programskih možnosti; spletna umetnost raziskuje izrazne možnosti novih tehnologij. Gre torej za manipulacijo na ravni programskega jezika – s tem se umetnik dostikrat izraža bolj kot pa z besedilnostjo na površinski ravni. Ta dela so zato bolj kot estetska konceptualna, imajo neke politične, etične ali raziskovalne tendence.

Literatura-kot-jo-poznamo se torej na spletu pojavlja kot remediirana (medij izkorišča za objavo in distribucijo) oziroma reproducirana v digitalnem formatu, v novih literaturah, ki izkoriščajo specifične spleta kot medija, pa se ohranjajo nekatere njene značilnosti oziroma aspekti.

4 BLOG

Blog¹⁸ je internetna stran, ki jo navadno vzdržuje posameznik z rednimi vnosi prispevkov, ki so običajno prikazani v obratnem kronološkem zaporedju (od najnovejših do najstarejših). Prispevki so pogosto novinarsko urejeni (podobni kolumnam), usmerjeni k različnim temam (lahko so tudi dodatno urejeni glede na kategorije), dostikrat gre tudi za zelo intimne dnevniške zapise. Takšni prispevki niso samo verbalni, ampak (lahko) izkoriščajo večmedijsko naravo spleta. Tipični blog zajema besedilo, slike in povezave na ostale bloge, druge spletne strani in ostale medije, ki so povezani z njegovo temo. Pomemben del večine blogov je tudi možnost, da bralci pustijo komentarje v interaktivni obliki. Od foruma se blog razlikuje v tem, da so uporabniki foruma med sabo enakovredni, pri blogu pa je avtor ali avtorska skupina, ki oblikuje prispevke, hierarhično višje, saj mu/jim pripada odločanje o temi prispevka in načinu ubeseditve, obiskovalci pa to le komentirajo.

Zaradi načeloma stalne ažuriranosti takšne spletne strani in predstavljanja zasebnih sporočil blog imenujemo tudi spletni dnevnik ali iz tega izpeljan *spletnik*. Izraz sicer izhaja iz angleškega web log, ki ga je prvi uporabil Jorn Barger decembra 1997, krajša oblika blog (v angleščini kot samostalnik in glagol) pa se je uveljavila po letu 1999, ko je spletni oblikovalec Peter Mehrholz na svojem blogu izraz weblog duhovito razstavil na *we blog*. Zasebni zapisi v obliki blogov so se pojavili že v devetdesetih letih, vendar so bili omejeni predvsem na tehnično omejene uporabnike; postavljeni so bili namreč v jeziku HTML in ročno postavljeni na strežnike. Danes se za to uporabljajo posebne programske aplikacije, ki so enostavne in zato dostopne tudi tehnično manj podkovanim uporabnikom.

Večina blogov je predvsem besedna, nekateri pa se osredotočijo na umetnost (artlog), fotografijo (fotoblog), sketchblog, videe (vlog), glasbo (MP3blog) – ti so del širšega omrežja družbenih medijev. Blogi so lahko tudi tematsko profilirani: praviloma so del strokovnjakov iz posameznih področij in jih lahko obravnavamo kot dokumente t. i. e-raziskovanja. Slovenska wikipedija našteva poleg teh še naslednje vrste blogov: osebni blogi, korporativni blogi (ti se uporabljajo v poslovne namene), blogi glede na napravo (npr. tisti, napisani z

¹⁸ Kjer ni izrecno navedeno, opredelitev črpa podatke iz Wikipedie (<http://en.wikipedia.org/wiki/Blog>, 1. 5. 2008 in http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_blogging_timeline, 18. 5. 2008), slovenske wikipedije (<http://sl.wikipedia.org/wiki/Blog>, 18. 5. 2008, in Strehovčevega Besedila in novih medijev (2007, 94–96).

mobilno napravo, kot je mobilni telefon ali dlančnik, se imenujejo moblog), vprašajno bloganje je tip bloga, ki odgovarja na vprašanja, posredovana prek elektronske pošte, telefona ali drugih naprav, mogoča pa je ločitev tudi glede na žanr (politični, potopisni, hišni, modni, projektni, izobraževalni, blogi o klasični glasbi, kvizni blogi in pravni blogi (blawgs) ali dreamlogi ipd.).

V tej nalogi nas zanimajo osebni blogi, ki jih wikipedija označi takole:

Osebni blog, kot dnevnik ali opisovanje, je najbolj tradicionalen in razširjen tip bloga. Osebni blogerji so večinoma ponosni na svoje bloge tudi, če ji berejo samo oni in nihče drug. Blogi večinoma postanejo več kot samo sredstvo komunikacije; postanejo način odražanja življenja, bloganje pa ima lahko sentimentalne lastnosti. Nekaj osebnih blogov lahko postane popularnih med množicami, nekaj pa jih hitro pridobi množično podporo.

4.1 ZGRADBA BLOGA

Blogi imajo (ne glede na spletno ustanovo, katere portal z ustreznim programskim orodjem bloganje omogoča) skupen format. Opredeljujejo ga¹⁹:

Naslov bloga – npr. *Nina against the city*, *Špehšpilja (Skrivna jama polnomstnega superjunaka)*; pogosto je ime oziroma vzdevek blogerja, npr. *kinky tone*, *had*, *vlanka* ipd.

Naslov objave – vsaka objava ima svoj naslov. Lahko je jedrnata fraza, besedna igra ali celo niz simbolov.

Zapis časa – je čas, ko je bila objava naložena na blog.

Stalna povezava (permalink) – pogosto izhaja iz naslova objave ali pa zapisa časa – gre za povezavo na stalno stran, na kateri se nahaja samo ta zapis. To omogoča drugim blogerjem, da lahko delajo povezave samo na določeno objavo.

Objava (post) – je beseda, stavek, daljši zapis, ki vsebuje povezave, imena in novice. Ključne besede so lahko na različne načine poudarjene, da tako naredijo blog bolj pregleden. Seveda ni nujno, da je objava samo (ali sploh) verbalne narave.

Vzdevek avtorja – ime ali vzdevek avtorja objave. Če blog piše ena oseba, je ime lahko izpuščeno; pogosto pa je vzdevek sidro²⁰ za povezavo na stran, kjer so prikazane vse objave te osebe.

¹⁹ Izhodišče za opis je bilo: Zuiker A., Blogs – anatomy (<http://www.unc.edu/~zuiker/blogging101/parts.html>, 26. 4. 2008).

²⁰ Izraz sidro je prevod angleškega termina anchor in pomeni mesto (navadno gre za besedo, besedno zvezo ali grafični znak), na katerega je pripeta povezava na drugo stran oziroma mesto v hipertekstu.

Kategorija – ena objava navadno spada v eno ali več kategorij, v katere so razvrščene objave na nekem blogu. Kategorija je ravno tako sidro za povezavo na stran, kjer so prikazane vse objave v tej kategoriji.

Komentarji – novejša programska oprema omogoča bralcem, da pod objavo pustijo svoj komentar. Komentar vsebuje ime/vzdevek komentatorja, ki je lahko hkrati sidro za povezavo na njegov blog/spletno stran, datum in čas komentiranja, vsebino komentarja, lahko pa tudi sličico, ki je ravno tako povezava na blog komentatorja.

Koledar – je fakultativna značilnost blogov, ki prikazuje dneve tekočega meseca. Dnevi, na katere je bila na blog naložena nova objava, so opremljeni s povezavo na objavo tistega dne.

Analiza obiskovalcev – zabeležen je vsak obiskovalec, ki si ogleda blog.

RSS vir – format, ki omogoča bralcem, da bloge prebirajo, ne da bi obiskali spletno mesto, na katerem se le-ta nahaja.

4.2 BLOG KOT LITERATURA

Strehovec blog opisuje kot sodoben pojav, ki sodi k spletu 2.0 (Strehovec 2007: 97), kot novejšo obliko, ki ima pomembne kulturološke in komunikacijske implikacije (isto: 94), in kot na nove medije in tehnologije oprto pripovedno obliko, kjer gre za zgodbe kot predstavitve časovnega nizanja dogodkov, ki si posledično sledijo, uresničujejo pa se tako z verbalnimi kot neverbalnimi označevalci (isto: 99). Govorimo lahko torej o narativnosti v širšem smislu, ki ni vezana samo na verbalne, ampak tudi neverbalne in hibridne medije, kakršni so npr. film, strip ali (računalniška) igra (isto: 108). Za narativnost je važno razločevanje med tem, kar se pripoveduje in tem, kako pripoveduje (diskurz) in glede na to, da si to delo v uvodu zastavilo nalogo, odgovoriti na vprašanje, ali je blog²¹ lahko literatura?, je na tem mestu skrajni čas, da se vprašamo, če je diskurz v blogu literarni.

Najprej lahko zapišemo, kar je očitno: v osnovi je blog komunikacijska oblika, ki ni umetniško sporočanje in ni literatura. Gre za hibrid, ki se nagiba k več znanim zvrstem, od tiskanih je blizu publicističnim zvrstem, zlasti kolumni (pri čemer je naravnani k posredovanju informacij, ki pa so podane izrazito subjektivno in so zgodbeno naravnane) ali pa so zapisi lirični in blizu intimnega dnevnika. Blog je seveda hibrid tudi zato, ker praviloma izkorišča večpredstavno posredovanje informacij, mnenj oziroma osebnih izkušenj. Na literaturo-kot-

²¹ O tu dalje se izrazi blog, spletni dnevnik in spletnik nanašajo na osebni blog, posebno zvrst, omenjeno v začetnem delu tega poglavja.

jo-poznamo ga vežejo zlasti pripovedne strategije: pisci morajo, če hočejo pridobiti in obdržati bralce, biti zelo spretni v tem, kako podajajo zgodbo. Pripoved mora blogar »organizirati tako, da bo kar se da sugestivno vplivala na občinstvo, na njegove čustvene odzive in imaginiranje. Tisto, kar je tu bistveno, je prav način, kako se oblikuje pripoved, ki mora dejansko prepričati ali kar »zadeti« svoje bralce-uporabnike» (Strehovec 2007: 101–102). Blogarji si zato lahko sposojajo postopke literarnih besedil, vendar pa pri blogih na mestu pripovedovalca načeloma ni fiktivna oseba, ampak fizična oseba, »vključena v dano, praktično resničnost«, pri objavah na blogu pa gre za »nefikcijsko ali le delno fikcijsko obliko pripovedi« (isto: 102). »Blog proizvaja narativne učinke, toda ti temeljijo na mozaičnih hibridizacijah (včasih kar amalgamiranju) fikcijskih in nefikcijskih sestavin, tradicionalno zasnovana »čista« zgodba se pogosto prepleta z informacijami, ki žurnalistično referirajo na faktično, preverljivo in časovno določeno resničnost.« (Strehovec 2007: 102). Ko pripovedovalca v objavah enačimo s fizično osebo blogarja, je treba vseeno pripomniti, da so identitete oseb, ko vstopijo v virtualni svet, nekoliko prirejene za potrebe bloganja – ker je resničnost, ki jo vzpostavlja blog, praviloma zelo subjektivizirana (Strehovec 2007: 104), mora blogar bralca zainteresirati tudi s svojim osebnostnim profilom; bralec osrednjo pozornost namenja blogarju samemu (isto: 105).

Blog temelji na hipertekstu, tako da je vanj mogoče vstopiti na več mestih in znotraj enega bloga brati objave zaporedno, torej kronološko ali po posameznih kategorijah ali povsem poljubno. Besedila so lahko opremljena s povezavami na druga mesta v blogu, pa tudi na druge spletne strani. Poleg verbalnih znakov vključujejo tudi grafične enote, zvočne elemente in videe. Velja torej, da gre za skakajoče branje in da je potrebno prehajanje med različnimi predstavnostmi, vendar pa se branje bloga vseeno razlikuje od branja na primer hipertekstne fikcije. Pri blogu ne gre toliko za blodnjak, ker je blog mogoče brati kronološko, znotraj ene objave pa si avtorji načeloma prizadevajo za koherentnost in jasnost. Bralec ima torej možnost selekcije in izbire zaporedja, po katerem bo prebiral objave na določenem blogu. V besedilo objave ne more posegati, vendar pa lahko piše komentarje – gre torej za dvosmerno komunikacijo. Te lastnosti blog oddaljujejo od tradicionalne literature, pri kateri se srečujemo z zaključeno celoto (isto: 106), avtorjeve naknadne intervencije pa bi to celoto lahko porušile in bi imeli opravka s pravzaprav drugim tekstom. Tudi pri eksperimentalnih delih tradicionalne literature, ki omogočajo nelinearno branje, smo pri različnih branjih soočeni predvsem z našimi spremenjenimi predstavami, medtem ko pri blogu prihaja do dejanskih

sprememb. Blog torej ni stabilno besedilo, pač pa »[v]saka objava spreminja njegovo identiteto« (isto 2007: 106). Tudi odnos med avtorjem in bralcem je drugačen kot pa pri tiskanih medijih, ne le zaradi možnosti komentiranja, ampak tudi zato, ker avtor ne piše samo za neke abstraktne bralce, ampak se srečuje s »konkretnimi, prizemljenimi bralci s preverljivo identiteto« (isto: 108). Pisec si zapomni imena bralcev, ki pogosto komentirajo njegove zapise, in ko »postanejo stališča iz tistih odmevov vedno bolj prepričljiva in profilirana, jih bo naenkrat (zavestno ali manj zavestno) začel upoštevati pri svojem pisanju tudi blogar sam.« (isto: 109). Bralci tako lahko vplivajo na avtorja in njegove prihodnje objave.

Kar se tiče forme bloga, bi neproblemanično uvrščanje v literaturo pomenil recimo roman, ki bi takšno formo uporabil za svojo realizacijo; obratno pa literaturo lahko prepoznavamo na nekaterih blogih, ki imajo zato posebne kategorije ali pa so v celoti posvečeni literarnim objavam (in na to tudi opozarjajo bodisi z žanrskimi opredelitvami, bodisi z očitnimi signali, kot so verzna razporeditev pri pesmi). Primer bloga z literarnimi objavami je *mah: navadni, gozdni* na <<http://www.rtv slo.si/blog/mah>> ali *Zarečeno z jagodo in smetano: literarni blog* na <<http://www.rtv slo.si/blog/mica>>. Trenutno so blogi, ki so v celoti namenjeni objavljanju literature, predvsem posledica literarnega natečaja, ki ga je razpisal Multimedijški center v sodelovanju z Valom 202. Gre za natečaj za najboljšo poezijo in kratko prozo v sklopu blogov na www.rtv slo.si. V začetku leta 2009 bo žirija izbrala 40 najboljših takih blogov, vsebina pa bo (skupaj s še 20 najboljšimi po izboru bralcev) objavljena v knjigi. Natečaj je torej zasnovan tako, da predvideva objavljanje izvirne literature-kot-jo-poznamo v mediju bloga. Primer bloga, na katerem je literatura objavljena v posebni kategoriji, je *Nina against the city* (»Literarni okruški«) na <<http://ninl.blog.siol.net/>> ali *Špehšpilja* na <<http://pizama.blog.siol.net/>> (v rubriki »Štorije«, posebno zanimive pa so objave pod kategorijo »Strijamož«. Objave v tej kategoriji namreč izkoriščajo blog na poseben način – ime spletnika *Špehšpilja*, *Skrivna jama polnomastnega superjunaka*, se v zgodbi pojavi kot prostor: »Strijamož se je klišejsko prebudil v Špehšpilji ...« (<http://pizama.blog.siol.net/2007/09/29/prekletstvo-pohanih-pisk-prvi-del/>). V eni od objav pa se znajde tudi tale stavek, ki vzpostavlja zanimivo razmerje med identiteto avtorja in identiteto pripovedovalca besedil v tej kategoriji ter hkrati postavi pod vprašaj razmerje med resničnostjo in fikcijo (zgodbe v tej rubriki namreč vsebujejo nesporno fiktivne elemente, kot je na primer potovanje v prihodnost): »Avtor se je odločil, da je dvojna identiteta bedna, tako da je odslej Strijamož samo Strijamož in ne le alter ego nekega faliranega študenta, saj mu je

bilo zadosti vprašanj o avtobiografskih elementih v Prvi epizodi.«(<http://pizama.blog.siol.net/2007/06/18/napad-shujsevalnih-kur-prvi-del/>).

Vendar pa nas blogi, ki literaturi služijo zgolj kot medij objave oziroma kot distribucijsko sredstvo, niso zanimali, pač pa smo skušali odkriti in pojasniti morebitne primere, ki blog izkoriščajo v njegovi primarni funkciji – kot dnevniške zapise, v katerih pisci opisujejo dogodke oziroma svoja občutja in razpoloženja, ali pa kot zapise, ki na izrazito subjektiven način komentirajo aktualno dogajanje, oziroma prepletanje obeh, hkrati pa bi to vseeno brali kot ali podobno kot literaturo-kot-jo-poznamo.

Takšno določanje je težavno zato, ker bi v primeru, da literatura kot taka obstaja, pravzaprav izvzeta iz konteksta: ko jo beremo v tiskanih publikacijah, nam že okvir knjižne zbirke ali revije signalizira, da beremo literaturo. Medtem ko je blog žanrsko zelo hibriden medij. To težavo je ubesedil tudi Juvan (2006a: 12):

Elektronska občila so besedila odtrgala od materialnih nosilcev, stvarnih referenc in umestitev ter jih prek medmrežja poslala v virtualne rizome kiberprostora, kjer so izgubili začetke in konce, mnoštvo medbesedilnih povezav pa jim je zabrisalo meje in zvrstne pripadnosti. V digitalnih tekstih so izginile še nekatere ločnice, ki so tradicionalno razvrščale vesolje diskurza (na primer stvarno – umišljeno).

V tiskanih publikacijah je navadno tudi jasno, da se je avtor objavljenega dela namenil pisati literaturo, in da je to vsaj še ena oseba, to je urednik, brala kot literaturo. Pri blogu pa je avtorjev namen znan samo, če besedilo zraven komentira, oziroma ga sam žanrsko opredeli z oznako kot recimo roman, zgodba, pesem ali če tako opredeli en razdelek na svojem blogu; vloga urednika in založnika pa tu ni zapolnjena na način, kakršen velja za tiskano literaturo.

Če je blog oblika dnevnika na spletu 2.0, zlasti če je pretežno verbalen, se za uvrščanje lahko ozremo k sedanjemu pojmovanju dnevnika v literarni vedi. Lado Kralj v svojem članku Dnevnik kot naratološki problem, ki je bil objavljen v posebnem zborniku z zgovornim naslovom *Hibridi*, poroča, da je problem dnevnika problem zadnjih nekaj desetletij, medtem ko je v starejši literarni vedi njegova vloga jasna – dnevnik je dokument (gre seveda predvsem za dnevnike pisateljev, ki so jih uporabljali kot gradivo za kasnejša literarna dela) (Kralj 2006:

46). Novejši pogledi pa relativizirajo mejo med literarnim in dokumentarnim²² in če dnevnika nimamo več za dokument, torej nekaj objektivnega, se pomakne proti fikciji:

Izjav v dnevnikih danes ne obravnavamo več, kot da so povsem stvarne, pa naj se pisec dnevnika še tako trudi v to smer. Sam akt pisanja dnevnika namreč povzroča nezadržne fiksijske posledice in pisca žene v iznajdljivost in spreminjanje dejstev ... Skratka, opisi realnosti, pa naj bodo mišljeni še tako objektivno in iskreno, se v dnevniškem zapisu začnejo »iznajdljivo spreminjati«, kot je iznajdljiva vsaka fiksijska zgodba. Dnevnik sledi svoji potrebi po zgodbi, po fabuliranju, ki je močnejša od želje po objektivnosti.
(Kralj 2006: 146.)

Pri dnevniku gre torej predvsem za problem odnosa med fikcijo in realnostjo, za zapise na blogu pa smo že ugotovili, da je to razmerje v njih že tako ali tako relativizirano – Strehovec pravi, da je opozicija med resničnim in fiktivnim pri blogih praviloma manj ali celo nepomembna (2007: 105); kar pa seveda še ne pomeni, da so dnevniški blogi literatura.

Podobno opozicijo kot je ta med dnevnikom in literarnim dnevnikom predstavlja tudi razmerje med potopisom in literarnim potopisom. Alojzija Zupan Sosič kot bistveno razliko med tema dvema navaja fiktivnost in literarni zapis, »ki ga osvobaja pragmatičnosti, informativnosti in didaktičnosti« (Zupan Sosič 2003: 125). Literarni potopis je hibridna literarna vrsta, pri katerem je razvidna »določena distanca med podobo obiskane dežele in potopiščevimi zapisi«. Navaja tudi Šmitkovo pojasnitev razlikovanja: »V literarni zgodovini ima priznana vrednost le tista potopisna književnost, ki upodablja potovanja na literarno učinkovit način, nasprotno pa v kulturnozgodovinskem smislu označujemo s potopisom širši krog stvaritev, ki se tematsko povezujejo s potovanji« (Šmitek 1988: 377-378, nav. po Zupan Sosič 2003: 125.) Zupan Sosičeva (2003: 126) tudi pravi, da »fiktionalnost in literarnost kot temeljni razlikovalni ločnici med potopisom in literarnim potopisom, izvirata iz namena in načina predstavitve potovanja, vplivata pa tudi na dogajalno strukturo obeh potopisov.« Iz teh opisov si bomo sposodili nekatera orodja, ki nam bodo v pomoč pri opredeljevanju na konkretnih primerih bloga, to so:

- osvobajanje od pragmatičnosti, informativnosti in didaktičnosti;
- podajanje na literarno učinkovit način (s čimer bomo razumeli tisto, o čemer smo v poglavjih o literarnosti imeli za objektivne poteze literarnega dela, torej posebno jezikovno urejenost in večpomenskost;

²² Takšno relativiziranje je prisotno tudi v sodobni umetnosti – med dokumentom in umetniškim artefaktom.

- poseben odnos do resničnosti;
- v obzir bomo vzeli tudi avtorjev namen, o katerem pa bomo bolj ugibali glede na delo.

V nadaljevanju nas je zanimalo, če je v formatu mogoče najti takšna besedila, ki ustrezajo osnovnemu namenu osebnega bloga (dnevniško pisanje), ki pa ga je hkrati mogoče brati kot literaturo; naslednje poglavje tako obravnava primer, za katerega se nam je zdelo, da temu opisu ustreza, to pa bomo preverili s pravkar vzpostavljenimi kriteriji.

4.3 KINKY TONE: ŠTUDIJA PRIMERA S PROTIPRIMERI

Kinky tone je naslov bloga na Siolovih spletnih straneh (<http://kinkitone.blog.siol.net/>), hkrati pa je tudi vzdevek pisca. Zapis o avtorju in blogu pove samo tole: »Kdo pa sem. Mislim de jensko. Ej.« Blog piše od novembra 2006, njegove objave pa razmeroma pogoste in precej redne, približno 20 objav na mesec. Njegov slog je zelo enoten, večinoma gre za zelo kratke objave, ki obsegajo nekaj vrstic, včasih celo samo naslov. Posluhuje se tudi povezav in drugih predstavnosti (fotografij, videa, zvočnih elementov ipd.).

Prvi znak, ki nas je navedel k branju tega bloga kot literature, je bila izrazita potujitev nekaterih osnovnih konvencij bloga kot osebnega dnevnika, to je pisati čim bolj zanimive, razburljive in aktualne objave in po možnosti k branju pritegniti čim več bralcev. Ta blog namreč parodira to obliko, kar prikazujejo na primer tile zapisi po rubriko »dogodivščine« (na podoben način pa je grajenih večina objav):

Sedim

Sedim že 42 minut.

(<http://kinkitone.blog.siol.net/2006/11/24/sedim/>.)

Videl sem črnca

Včeraj sem videl črnca. Na kolesu je bil.

(<http://kinkitone.blog.siol.net/2008/09/11/videl-sem-crnc/>.)

Voda

Nekaj vode sem nalil v šalčko.

([http://kinkitone.blog.siol.net/2007/06/30/voda/.](http://kinkitone.blog.siol.net/2007/06/30/voda/))

Na podobne zelo kratke zapise lahko sicer naletimo tudi na nekaterih drugih blogih, na primer:

danés

je zelo zelo, ampak zelo zelo slab dan za mojo prebavo :(

([http://www.ljudmila.org/tomaz/blog/.](http://www.ljudmila.org/tomaz/blog/))

Vendar pa je iz ostalih objav na istem blogu razvidno, da ta objava nima namena potujevati forme bloga, ampak je taka zato, ker avtor ni imel napisati kaj drugega oziroma je pač želel sporočiti bralcem, kako se počuti. Medtem ko je pri kinky tonetu jasno, da namenoma subvertira običajne zapise, saj so vse njegove objave zgrajene na podoben način. V naslednjem primeru gre celo tako daleč, da govori o tem, kar se mu *ni* zgodilo:

Nisem nizko padel (vsaj ne danes)

Previsoko sem šel. Potem sem šel nižje.

Ni se mi zgodilo sledeče (vsaj ne danes):

Dingdong. Vrata se odprejo. Pred mano stoji neznani deček in mi reče:

- ti si pa (tapata), ne?

- Ja.

- Še eno ulico naprej si doma.

([http://kinkitone.blog.siol.net/2008/04/09/nisem-nizko-padel-vsaj-ne-danes/.](http://kinkitone.blog.siol.net/2008/04/09/nisem-nizko-padel-vsaj-ne-danes/))

Tudi narativne strategije običajnega blogerskega pripovedovanja kinky tone sprevrača – kjer bi morala priti na vrsto šokantna informacija ali zaplet za suspenz, pri kinkyju pogosto ne pride nič kaj takega. Presenečenje pri njem je, da ni presenečenja:

Japonci sploh ne žrejo notranjih organov

“Japonci sploh ne žrejo notranjih organov”.

“Sploh ne žrejo!” je še dodal, popil požirek in zakrilil z rokami. Ampak ni bil klošar. Oni so sedeli malo naprej, bližje reki.

([http://kinkitone.blog.siol.net/2008/01/23/japonci-sploh-ne-zrejo-notranjih-organov/.](http://kinkitone.blog.siol.net/2008/01/23/japonci-sploh-ne-zrejo-notranjih-organov/))

Njegovi zapisi pravzaprav nemalokrat spominjajo na pasaže iz kakšne drame absurda, recimo:

Bohinjska tema

Ne vidim lame. Tema je.

([http://kinkitone.blog.siol.net/2007/12/31/bohinjska-tema/.](http://kinkitone.blog.siol.net/2007/12/31/bohinjska-tema/))

Občasno poseže tudi po nekoliko daljšem besedilu, v temle imitira dramsko nekakšen skeč:

Stilski izziv z Dr. Dimitrijem Ruplom

(... V trenutku, ko se nebo pomrači, iz druge smeri vdrejo nemški vojaki: SS, gestapo. Ku-Klux-Klan, kakšni plesoči kozaki, kak domobranec na konju. Pojejo od radosti, Zaratustro (Strauss) ali Wagnerja. Gonijo nekaj ovc, ki jih bojo zdaj nataknili na raženj. Zakurili bojo s knjigam, ki jih z bajoneti, pa tudi z roko, mečejo s polic – v bibliotekarjevo največjo grozo, seveda. Tu in tam kdo odpre kakšno knjigo, vendar jo prav kmalu tudi odvrže. Nekdo bije bibliotekarja po glavi, drugi žgečka natakarka pod pazduho. Na koncu ostane biblioteka prazna, brez knjig.)

NEMEC I: Kakšno knjigo bi si sposodil.

NEMEC II: Tole signaturo imate narobe.

KU-KLUX-KLAN: Kje je stvarni katalog? Mislim, stvarni katalog.

KOZAK: Tale stavek boš pa za kazen desekrat prepisal. Pa mama naj se podpiše v zvezek!

NEMEC I: Ne tisto, tisto! A je tista bolj zabavna? No, pa dajte tisto!

KU-KLUX-KLAN: Lepa knjiga! Važna knjiga! Pametna knjiga! Nisem bral.!

KOZAK: Povej mi, lepo prosim, zakaj dajo toliko knjig skupaj, da se potem človek ne more odločiti, katero bi vzel!

DOMOBRANEC: ... Samo če je srečen konec!

Z a t e m n i t e v

(Dimitrij Rupel: JOB, 1984, Prvo dejanje, prizor 2)

(<http://kinkitone.blog.siol.net/2007/12/30/stilski-izziv-z-dr-dimitrijem-ruplom/>)

Včasih se zapisi kinky toneta nanašajo tudi na določene zunanje dogodke in imajo politične konotacije, vendar je to večinoma narejeno tako, da ima še neko dodatno kvaliteto, ki ni zgolj obveščanje o nekem dogodku ali enoznačno podajanje mnenja, na primer:

Prevzem Laškega

Včasih me Laško pivo prevzame.

([http://kinkitone.blog.siol.net/2008/05/13/prevzem-laskega/.](http://kinkitone.blog.siol.net/2008/05/13/prevzem-laskega/))

Gre za aluzijo na prevzem pivovarne Laško, besedilo pa je mogoče razumeti tudi zgolj kot to, da pisec včasih zelo uživa v pitju piva znamke Laško.

Nagibam se v levo

Zdravnica mi je dala tablete proti temu.

([http://kinkitone.blog.siol.net/2008/04/25/nagibam-se-v-levo/.](http://kinkitone.blog.siol.net/2008/04/25/nagibam-se-v-levo/))

Zopet imamo opraviti s prefinjenim namigom, da je avtorju postalo ljubše delovanje levih političnih strank, vendar je motivacija za takšno interpretacijo v samem besedilu minimalna; če ne bi poznali avtorjevega načina izražanja in če ne bi bila objavljena pod kategorijo »politično«, na to najbrž ne bi pomislili. Zapisi, ki se nanašajo na aktualno dogajanje, so nasploh običajno zelo prefinjeni in tudi dvoumni; z večpomenskostjo imamo pri tem avtorju resnično opraviti kar naprej.

Prišel sem

Prej sem prišel domov. Pojedel sem in gledal Poročila. Utrip pa samo poslušam.

([http://kinkitone.blog.siol.net/2006/11/25/prisel-sem/.](http://kinkitone.blog.siol.net/2006/11/25/prisel-sem/))

Pisec poroča o večeru, kot ga je verjetno res doživel, to pa naredi na izrazito selektiven način in pri tem zavestno rabi večpomenskost (Utrip se nanaša na informativno oddajo po Poročilih na televiziji, hkrati pa je mogoče zadnji stavek prebrati tudi kot da subjekt posluša utrip (srca).

Močan signal za literarnost pri objavah kinky toneta je tudi posebna raba jezika: avtor se kar naprej na zelo inteligen, duhovit ali poetičen način igra z jezikom:

Brez modrca

Oblečenih imam dvojce spodnjih hlač in nobenega modrca. Tudi modreca ne.

<http://kinkitone.blog.siol.net/2008/05/23/brez-modrca/>

Kar nekajkrat se znotraj objav pojavijo izjave, ki opozarjajo na besedilo samo oziroma na to, kako je nekaj napisano, kar je v blogih redkost, občasno se govori le o »slogu« pisanja. Tudi to tako dokazuje, da se kinky tone zavestno ukvarja z načinom, *kako* bo posredoval določeno informacijo:

Ključnostno vprašanje!

Ukvarjam se z vprašanjem, če naj v besedilu uporabim besedo kvintesencialen.

(<http://kinkitone.blog.siol.net/2007/12/18/kljucnostno-vprasanje/>.)

Dol iz pedri, rumenci ter invalidi!

Najprej sem opazil (zalega*) čapčka, oblečenega v belo srajco, sprane svetle kavbojke s Playboy pasom, posutim z bleščicami. Čez rame je imel poveznjeno torbo s svetlečo zaponko. Obute je imel srebrne superge. Ocenil sem, da je star okoli 12 let. Potem sem poslušal dialog med Kitajko, ki je za silo govorila slovensko, ko je naročala hrano, in prodajalko z govorno napako.

Mislim, da bi lahko bil četrti stavek boljši.

*!?

~ > ~

(<http://kinkitone.blog.siol.net/2008/08/25/dol-iz-pedri-rumenci-ter-invalidi/>.)

Kinki tone je tudi mojster medbesedilnih nanašanj:

Hrbet sem jim strgal

Nisem pokončal prišlekov. Sem jih pa precej zmatral.

(<http://kinkitone.blog.siol.net/2008/09/12/hrbet-sem-jim-strgal/>.)

Kar bi se dalo brati kot minimalistični opis spopada z neznanci, je pravzaprav poročilo, da pisec bere obsežno Kovačičevo trilogijo Prišleki, ki je še ni dokončal, se je pa pri branju

nekoliko poškodovala knjiga.

Ker smo si za izhodišče vzeli razliko med potopisom in literarnim potopisom, si pogledjmo eno od objav, ki je potopisu žanrsko blizu, to je reportaža:

Kinky Karibi

Dolgujem Vam še reportažo s [potovanja](#). Evo jo.

Soba

Zgornji (prečni) del omare je bil sestavljen iz 18 deščic. Odprtina od klime je bila nameščena na steno s šestimi vijaki. Bila je razdeljena na dva dela, na vsakem je bilo šest podolgovatih kovinskih trakov in zaradi tega 7 odprtin/rež med njimi. Na zavesi je bilo več kot 36 rož.

Botrajetrebagledatkoje

(Sledi fotografija televizijskega sprejemnika s prenosom filma Boter in nekaj drugih detajliranih fotografij ter dva posnetka roke, ki drži knjigo in obrne stran.)

Na tem mestu bi moralo biti malo daljše prozno besedilo, ki bi vsebovalo besede: sedel, srečo, dobrovoljna, nočno, grlo, rožnata, roža, panorama, uprinek, totovanje.

Sledi še ena fotografija in obsežnejše naštevno besedilo, v katerem avtor poroča, kaj je jedel ob določeni uri na določeni nadmorski višini.

(<http://kinkitone.blog.siol.net/2007/06/27/kinky-karibi/>)

Zopet smo torej soočeni s potujitvijo. O Karibih ne izvemo skoraj ničesar, seznanjeni smo zgolj z nekimi detajli v sobi, kjer je avtor stanoval, nato pa nas sooči z besedilom, ki bi moralo slediti, pa ga ni, namesto tega pa nam ponudi samo besede, ki bi se morale v tem besedilu pojaviti, med njimi so tudi neologizmi (uprinek, totovanje). Vsekakor lahko rečemo, da je to besedilo povsem osvobojeno pragmatičnosti, informativnosti in didaktičnosti, saj o Karibih in njihovi turistični ponudbi ne zvemo praktično ničesar. Besedilo sicer ni izrazito fiktivno v smislu izmišljenih dogodkov, so pa informacije, ki se tičejo bivanja na Karibih, premišljeno selekcionirane in podrejene avtorjevemu običajnemu načinu sporočanja na tem blogu (osredotočen je predvsem na preštevane stvari, ki jih navadno ne opazimo, oziroma se nam zdijo povsem nepomembne in nezanimive).

Za primerjavo si poglejmo, kakšna so poročila o potovanju na drugih blogih (izbrali smo naključno objavo, ki je v naslovu vsebovala besedo »reportaža«):

Reportaža z morja

Bilo je lepo in spet minilo, tako kot vsako leto in še leta naprej. Letos smo morje obiskali na [Istrskem polotoku](#) v kraju [Medulin](#), ki je malo južneje od Pule. Prva stvar, ki me je presenetila je to, da je morje zelo ampak res zelo čisto. Ko plavaš se vidi skozenj, do dna. Tako sem si za naslednje leto že zadal cilj, da s sabo vzamem podvodni fotoaparat. Nič kaj posebnega, tistega za enkratno uporabo. Kopali smo se veliko, ker je bila vročina takrat ravno na vrhuncu. En dan pa je bilo tako vroče, da smo se odločili ostati doma in se hladiti ob klimi, tako kot še par milijonov Hrvatov 😊. Medulin je kraj, ki se ponoči ne umiri ter počasi zaspi ampak še bolj oživi, saj se takrat zabava šele začenja in tako muzika igra pozno v noč. Nekaj dni svojega dopustovanja smo namenili tudi raziskovanju tega dela Hrvaške in se opravičili v Pulo ter na rt Kamenjak, ki me je preprosto očaral nad svojo lepoto.¹

(Sledi nekaj fotografij, ki prikazujejo morje, sončni zahod ipd.)

Morje se je počasi bližalo svojemu koncu in tako smo "pobasali" svoje kufre in se odpravili tja kjer je najlepše, v Slovenijo. -Perko

P.S. Pozabil sem povedati, da smo pojedli veliko rib 😊

(<http://perko.blog.siol.net/2007/07/25/reportaza-z-morja/>).

Na podoben način je napisana tudi večina objav, ki se tičejo potovanja; s tem da imajo seveda nekatere nekoliko več poudarka na dramatičnosti pripovedi; kakor koli pa so še najbolj podobne prostim spisom, v katerih avtorji izpostavijo nekaj najbolj izstopajočih stvari oziroma dogodkov iz potovanja ter se opredeljujejo do lepote krajev, gostinske postrežbe, ljudi, ki so jih srečali ipd.

Kljub temu, da smo ugotovili, da je pri blogih razmerje med resničnostjo in fikcijo manj pomembno in se ti dve sferi mešata, tako da odnos do resničnosti pravzaprav ni toliko важен, lahko zaznamo razliko med blogom, kakršen je blog kinky toneta in nekaterimi drugimi, ki prav tako izkoriščajo nekatere literarne aspekte. Navedli bomo primer, prek katerega bomo skušali pojasniti razliko:

Z vlakom

Se že vidim: spet bom stala in čakala na vlak, polna vznemirjenja in neke neopredeljive sramežljivosti, ki jo človek meni na prvi pogled ne bi pripisal. Vlak bo, za razliko od tistega v pesmi, kmalu prišel, ne bom vedela, kam naj gledam, nerodno mi je ob snidenjih, snidenje je trenutek največje negotovosti, z enim samim pogledom je treba nanovo vzpostaviti odnos, v dveh sekundah zapolniti vrzel, ki sta jo prostor/čas dosledno raztezala.

Se že vidim: vlak prihaja in jaz ne vem, kam bi gledala, na katerih vratih, na katerem vagonu se bo prikazal, kaj če ne bo več isti, kaj če mi bo skočil v objem in se ne bom več znala razpreti. Praznina med vzreli je včasih nepovratna. *Kot vazektomija.*

Se že vidim: stojim na postaji in ne vem, kam bi z rokami.

(<http://enter-entropy.blogspot.com/2008/08/z-vlakom.html>)

Navedena objava zelo uspešno izkorišča literarne prvine, saj je izpisana z ritmom, ki poudarja temeljno razpoloženje sestavka; odnos med označenci in označenim torej ni naključen, ampak premišljen. Ko ga beremo, ne moremo mimo estetskih kvalitet tega besedila. Vendar pa se (treba je poudariti, da tudi zaradi konteksta, torej drugih objav na tem blogu, kar velja tudi za kinky toneta), ta zapis zdi v drugačnem razmerju do resničnosti oziroma v drugačni funkciji; medtem ko se pri Kinky Tonetu zdi, da je avtobiografska izkušnja izhodišče za literarni zapis, ki pogosto skoraj povsem osamosvoji, je pri gornjem zapisu bolj verjetno, da je literarnost sredstvo za zapis avtobiografske izkušnje kot pa obratno.²³ To se kaže tudi s tem, da se naše zanimanje pri tovrstnih zapisih bolj obrne k »dejanskim referencam«, torej k temu, kaj se je zgodilo s piscem bloga in drugimi karakterji iz njegovih zapisov (kar je sicer po Strehovcu značilno za tovrstno narativnost), pri kinky tonetu pa se večinoma vrti okrog besedila (ne sicer vedno, pač pa zelo pogosto), kar se pokaže tudi v komentarjih. Gornje besedilo ima sicer samo en komentar, ta pa se nanaša na avtorico, je nekakšna tolažilna pripomba: (»Boga ti.«). Pri kinky tonetu pa naletimo na vrsto komentarjev, ki se tičejo stvari, ki jih je vzpostavil v besedilu bolj kot pa da se nanašajo na zunajbesedilno resničnost. V nemalo primerih se zgodi, da je zaradi skoposti zapisa in njegove dvoumnosti, tema zapisa pojasnjena šele s komentarji oziroma se z njimi šele vzpostavi, recimo pri temle:

Kje je Laura?

(<http://kinkitone.blog.siol.net/2008/01/29/kje-je-laura/>.)

²³ Poudarjamo, da pri tem ne gre za vrednostno opredeljevanje glede kvalitete del; gre za poskus geneološke opredelitve.

Gre za vprašanje, ki se medbesedilno (lahko, verjetno) nanaša na znano italijansko popevko Neka z naslovom *Laura non ce*, ki jo je v slovenščino priredil (in odpel) Miran Rudan, slovenski naslov pa se glasi *Laure ni več*. V komentarjih²⁴ pa gre za zavestno poigravanje z označenim (ki pravzaprav ne obstaja), bodisi tako, da opozarjajo na najbolj verjetno referentko (Lauro iz popevke) in odgovarjajo s citatom iz le-te, ki ga še dodatno ironizirajo (1- Laure ni več. (no, tud manj ne! 😊) bodisi na druge možne referente (umorjenka iz kulturne nadaljevanke 90-ih Twin Peaks) – tak je 6. komentar, ki mu dodatno dimenzijo prida še predrugačen zapis *twin pigs?*, komentar pod vzdevkom dinozaver pa med drugim navede povezavo na videospot Laure Braningan. Ena od komentatork privzame ime Laura in pove, da je tukaj in da je šla v trgovino po čike, nato pa se komentatorji in avtor obnašajo, kot da je izhodiščna referentka.

Lahko rečemo, da si komentatorji (skupaj z avtorjem) izmišljujejo referenta in kaj se je z njim zgodilo. Medtem ko gre pri običajnih blogih za komentiranje mnenja, ki se nanaša na določeno stvar v realnosti in pogajanje o mnenjih (bolj ali manj sofisticirano, z bolj ali manj objektivnimi argumenti).

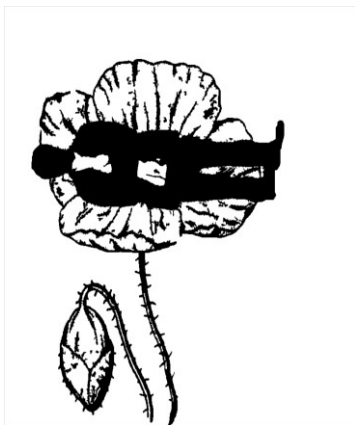
Pri blogu kinky toneta gre v odnosu do ostalih, običajnih blogov, pravzaprav za podobno razmerje, kot ga Riffaterre dokazal med besedami pri literaturi in drugimi vrstami sporočanja, v katerem se besede pri literarnem predstavljanju v nasprotju z drugimi verbalnimi komunikacijami »ne nanašajo neposredno na zunanjo resničnost, ampak na znakovni intertekst, stkan iz literarnega izročila in uveljavljenih družbenih jezikov: v literarnem besedilu namreč na videz pred- in zunajbesedilna referenca prek kakšnega izraza ali podobe zdrsne v omenjeno medbesedilno pletivo« (Riffaterre 1984: 141–162, po Juvan 2000: 46).

Kakor pa kinky tone izkorišča prijeme literature-kot-jo-poznamo, pa se izraža tudi skozi specifične možnosti, ki jih nudi blog glede na to, da gre za novomedijsko obliko: tako so tudi linki večkrat sredstvo potujevanja kot pa povezava na stran, ki dodatno osvetljuje neko stvar z informacijami; ko recimo poziva na koncert, na besedo karte (ki se nanaša na koncertne karte, postavi sidro za povezavo, ki nas pripelje na ilustracijo z igralnimi kartami). Ilustracije se

²⁴ Vsi komentarji pod to objavo do 20. septembra 2008 so izpisani v prilogi 7.2.

pojaviijo kar nekajkrat, pogosto so del besedne igre, kakor v tem primeru:

Na mak, na mak!



Namakat se grem. Mogoče doživim zamaknjenje.

Izkorišča tudi medij videa, pri čemer je njegov slog podoben kot pri pisanju, zelo *zen*, bi lahko rekli; pri reportaži z dopusta, ki smo jo že omenjali, priloži posnetek branja knjige, pri čemer je v kadru samo knjiga, posnetek teče (kamera je statična), zgodi se samo to, da roka obrne list v knjigi.

Ugotovili smo torej, da se v zapisih kinky toneta pojavlja veliko znakov literarnosti: besedila so večpomenska in precej bolj usmerjena nase kot pa na to, da bi avtor enoznačno posredoval svoja mnenja ali počutja. Tudi kadar pisec informira ali izraža (politična) stališča, to navadno počne na način, ki ni zgolj informiranje, ampak ima takšno podajanje informacij še neko dodano vrednost, poleg tega so redko enoznačne. Prav tako so na umetniški način izrabljena sredstva, lastna spletu 2.0 – povezave, večpredstavnost, komunikacija z bralci. Komunikacija je tako izrazito dvosmerna, bralci pa s komentiranjem postajajo soavtorji, kar se na tem blogu res pokaže v primerih, ko skupaj iščejo referente iz nastavljenega besedila kinky toneta. Avtor je anonimen (medtem ko je pri-literaturi-kot-jo-poznamo prav nasprotno avtor je znamka²⁵), delo ni zaključeno, ampak se spreminja, dopolnjuje (lahko tudi odvzema). Vse to kaže na to.

²⁵ O tem (avtorju kot znamki) piše npr. Blatnik v Neonskih pečatih (2006).

da je nekatera besedila na blogih mogoče brati kot literaturo. Podobnih primerov oziroma primerov, ki jih je mogoče brati kot literaturo, je v slovenski blogosferi mogoče najti še nekaj (npr. na Kobroblogu (<http://kobrowsky.sopca.com/>), nekateri prispevki na spletniku *Črkujem od smeha* (<http://enter-entropy.blogspot.com>), recimo »Camera eye« in »Mindfuck«), najbrž pa jih ni prav veliko.

Preostalo nam je še eno vprašanje – če je blog literatura, gre za literaturo kot-jo-poznamo ali digitalno – spletno literaturo? Glede na to, da je blog oblika na spletu 2.0 in je paradigmatska komunikacijska oblika novih medijev, blog, kakršen je blog kinky toneta pa to obliko potuje in hkrati izkorišča še druge specifične, ki jih omogočajo novi mediji (zlati dvisosmerno komunikacijo z bralci), težko zanikamo, da to ni spletna literatura. Res pa je tudi, da se umetniški postopki v večini nanašajo na postopke, s katerimi deluje literatura-kot-jo-poznamo in temeljijo na naravnem jeziku, katerega strukture ta besedila subvertirajo, zato je na nek način bliže literaturi-kot-jo-poznamo kot pa hardcore novomedijskim literaturam/umetnostim, kar nam najbolj nazorno pokaže naslednji primer:



(<http://netwurker.livejournal.com/>).

Gre za objavo na posebnem blogu digitalne pesnice umetnice Mez, na katerem objavlja takšne pesmi-komentarje, izražene v jeziku »mezangelle«, ki ga je izumila avtorica na podlagi elektronske pošte, računalniške kode in mrežne ikonografije. Avtorica pravi, da mezangelle

pomeni obravnavanje besed in stavkov na način, ki širi njihov pomen prek naših pričakovanj in predvidevanj. V odnosu do jezika je za našo raziskavo pomembno, da potujevanje izhaja tudi iz skrite besedilnosti digitalnih besedil, to je kode – in je zato korak naprej od besedilnosti, kakršno predstavlja blog kinky toneta. Zato je morda najbolj smiselno reči, da je tovrstna literatura nekje na poti med literaturo-kot-jo-poznamo in povsem novimi in drugačnimi umetnostmi spleta 2.0.

5 ZAKLJUČEK

Naša naloga je bila ugotoviti, če je mogoče kot literaturo brati besedila, objavljena v razmeroma novi komunikacijski obliki bloga, za katero trenutno velja zgolj to, da je žanrsko raznovrstna in odprta forma, običajno pa jo najbolj povezujemo s kolumno ali osebnim dnevnikom. Ko rečemo brati, v ospredje postavljamo bralca, to pa ne zato, ker bi mu vnaprej podelili glavno vlogo za samovoljno opredeljevanje statusa, ampak zaradi posebnih okoliščin: besedila na spletu so namreč v odnosu do teh, ki smo jih vajeni brati v tiskanih publikacijah, dekontekstualizirana; raziskave literarnosti pa kažejo, da literarnosti ni mogoče določiti zgolj na podlagi notranjih, objektivnih lastnosti besedila, pač pa je to učinek na podlagi zapletenih sistemskih odnosov. Če o blogu razmišljamo v okvirih literature, tako umanjka precej signalov konteksta, ki nam v primeru tiskane literature dajejo važne informacije o tem, da je tisto, kar beremo, literatura. Ni urednika. Navadno ne vemo, kdo je avtor in s čim se sicer ukvarja in kakšen je bil njegov namen. Ni okvira knjižne zbirke ali revije. Teoretiki tega medija še natančneje umestili v določen diskurz. Bralec je torej prepuščen svojim odločitvam na podlagi notranjih lastnosti besedila, s svojih dosedanjih (ponotranjenih) predstav o literaturi in dejstva, koliko je te predstave pripravljen preizkusiti in modificirati.

Ker imajo novi mediji za besedila, ki jih posredujejo, predvsem zaradi svoje digitalne kode obširne posledice, smo se bolj podrobno ozrli po tem okolju in ugotovili, da ima zapuščanje Gutenbergove galaksije važne posledice tako za avtorja kot bralca kot tudi za način branja takšnih besedil. Najpomembnejši prelomi novomedijske kulture s tiskano so nelinearnost, interaktivnost, večmedijskost, to pa hkrati najbolje opiše tudi razliko med digitalno literaturo in literaturo-kot-jo-poznamo, ki pa nove medije lahko izkorišča kot mesto objave in distribucijsko sredstvo. Zaradi večmedijskosti pa se pri novomedijskih umetniških delih meje med tradicionalno koncipiranimi vejami umetnosti brišejo, tako da so ta izrazito hibridna. Nasploh novomedijska umetnost dobiva precej drugačno podobo in funkcije, predvsem zanjo ni več tako pomembna estetska vloga, pač pa je veliko bolj politično-aktivistično in raziskovalno naravnana in je nasploh večinoma konceptualno zasnovana. Spreminjajo se tudi načini hranjenja takih umetnin in razmerje do institucij. Zaradi interaktivnosti in nelinearne narave spleta, pa se v teh okoljih spremeni predvsem razmerje med bralcem in avtorjem – bralec postaja s svojimi izbirami soustvarjalec dela, avtor pa nad njim izgubi popolno oblast.

Raziskovanje bloga je pokazalo, da blog prvenstveno ni literatura, pač pa za svoje potrebe izrablja nekatere postopke, ki so sicer lastni literaturi, na primer narativne strategije in izpostavljanje jezika, prav tako pa deloma posega na področje fikcije. Nekateri blogi izkoriščajo svoj prostor kot medij objave za besedila literature-kot-jo-poznamo, na kar navadno opozarjajo spremne oznake na blogu ali pa očitne literarne oblike (npr. verzna struktura). Naleteli pa smo tudi na nekaj primerov, ki blog uporabljajo v skladu z njegovim večinskim namenom, to je pisanje nekakšnega dnevnika, ki pa ga je hkrati mogoče brati kot literaturo. Med njimi izstopa blog kinky toneta, ki smo ga kot literarnega brali zaradi goste literarne signalizacije: kinky tone piše dnevniške zapise, ampak iz svojega življenja načeloma jemlje povsem banalne, dolgočasne pripetljaje, ki so večinoma brez pompoznih in napetih zgodbenih struktur; tako zavestno potuji oziroma parodira nekatere osnovne konvencije tovrstnih zapisov. Njegov slog je precej enoten, gre za nekakšen ionescovski minimalizem, vseskozi pa se srečujemo z jezikovno igro, avtoreferencialnostjo jezika, večpomenskostjo in občutkom, da se besedila povsem osvobajajo iz konteksta avtorjevega življenja.

Odgovor na izhodiščno vprašanje se torej najbolj zgoščeno glasi: blog je lahko (e-)literatura, ampak to je prej izjema kot pravilo. Ker se, v primeru kinky toneta, ta besedila s svojimi lastnostmi navezujejo tako na splet, brez katerega ne bi bili mogoči, prav tako pa na izviren, ne zgolj informativen način izkoriščajo nekatere njegove specifične, kot so povezave in neverbalne predstavnosti, po drugi strani pa njihova umetniškost izhaja predvsem iz postopkov literature-kot-jo-poznamo, jih lahko uvrstimo nekam na pot med literaturo-kot-jo-poznamo in novomedijske umetnosti.

Seveda pa en bralec (v tem primeru avtorica te naloge) lahko opredeli zgolj svojo bralno izkušnjo, ki je lahko podlaga za nadaljnje refleksije, ne pa za uvrstitve v polje oziroma sistem. Kot smo že večkrat posredno izrekli s tem, da smo blog identificirali kot hibrid, je ta oblika, če že je, mejna oblika literature-kot-jo-poznamo, zato o umeščanju le- te v polje literature odloča konsenz udeležencev v tem polju.

Kakor koli pa – razširitev področja boja je v okviru literarne vede smiselna ali pa celo nujna vsaj na informativni ravni: če hočemo vedeti, kaj literatura (-kot-jo-poznamo) je, moramo vedeti tudi, kaj ta literatura ni, in takšen bolj panoramski pogled omogoča tudi bolj jasn uvid v to, kdo koga (če) tu ogroža.

6 LITERATURA IN VIRI

Aarseth, Espen. [Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature](#). Stara spletna stran Espena Aarsetha. Ur. 1997. Dost. 4. 7. 2008. <<http://www.hf.uib.no/cybertext/Ergodic.html>>.

Blatnik, Andrej. *Neonski pečati*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2006.

Culler, Johnatan. *Literary Theory. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 1997.

Dolinar, Darko. »Od recepcijske teorije k literarni antropologiji«. Wolfgang Iser. *Bralno dejanje: Teorija estetskega učinka*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2001. **str.**

Dović, Marijan. *Sistemske in empirične obravnave literature*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004.

Eagleton, Terry. *Literary Theory: an introduction*. Oxford : Blackwell 1996

E-junak našega časa: spletna delavnica. Blog na spletnih straneh časopisa Delo. Ur. 2007. Dost. 9. 9. 2008. <<http://junak.tuditi.delo.si/2007/01/>>.

Gorenc, Boštjan. »Napad shujševalnih kur, 1. del«. *Špehšpilja, skrivna jama polnomastnega junaka*. Ur. 18. 6. 2007. Blog.siol.net. Dost. 10. 9. 2008.

Gorenc, Boštjan. »Prekletstvo pohanih pišk, 1. del«. *Špehšpilja, skrivna jama polnomastnega junaka*. Ur. 29.9.2007. Blog.siol.net. Dost. 10. 9. 2008.

Iser, Wolfgang. *Bralno dejanje: Teorija estetskega učinka*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2001.

Juvan, Marko. *Vezi besedila: študije o slovenski književnosti in medbesedilnosti*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2000.

Juvan, Marko. *Literarna veda v rekonstrukciji*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2006.

Juvan, Marko: »Dialogi med »mišljenjem« in »pesništvom« in teoretsko-literarni hibridi«. Teoretsko-literarni hibridi: o dialogu literature in teorije. Ur. Marko Juvan in Jelka Kernev Štrajn. Primerjalna književnost (2006a), posebna številka: 9–34.

Kante, Božidar. *Filozofija umetnosti*. Ljubljana: Jutro, 2001.

kinky tone. »Voda«. Ur. 31. 7. 2008. Blog na Siolovih spletnih straneh. Dost. 30. 6. 2007. < <http://kinkitone.blog.siol.net/2007/06/30/voda/>>

kinky tone. »Videl sem črnca«. Ur. 11. 9. 2008. Blog na Siolovih spletnih straneh. Dost. 17. 9. 2008. <<http://kinkitone.blog.siol.net/2008/09/11/videl-sem-crnc/>>.

kinky tone. »Sedim«. Ur. 24. 11. 2006. Blog na Siolovih spletnih straneh. Dost. 17. 9. 2008.
<<http://kinkitone.blog.sirol.net/2006/11/24/sedim/>>.

kinky tone. »Nisem nizko padel, vsaj ne danes«. Ur. 9. 4. 2008. Blog na Siolovih spletnih straneh. Dost. 17. 9. 2008.
<<http://kinkitone.blog.sirol.net/2008/04/09/nisem-nizko-padel-vsaj-ne-danes/>>.

kinky tone. »Prišel sem.« Ur. 25. 11. 2006. Blog na Siolovih spletnih straneh. Dost. 17. 9. 2008.
<http://kinkitone.blog.sirol.net/2006/11/25/prisel-sem/>

<<http://kinkitone.blog.sirol.net/2008/01/23/japonci-sploh-ne-zrejo-notranjih-organov/>>
<http://kinkitone.blog.sirol.net/2008/09/12/hrbet-sem-jim-strgal/>

<http://kinkitone.blog.sirol.net/2007/12/31/bohinjska-tema/>

<http://kinkitone.blog.sirol.net/2007/12/30/stilski-izziv-z-dr-dimitrijem-ruplom/>

Klančnik, Veronika. »Pri Jaki Železnikarju: Vonj internetne poezije.« Kulturno umetniško društvo Trivia. Ur. 2002. Dost. 10. 9. 2008.
<<http://www.3via.org/veronika/delo/clanek-338214.html>>.

Kmecl, Matjaž. *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Mihelač in Nešović, 1995.

Kos, Janko. *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS, 2001.

Koskimaa, Raine. »Digital Literature: from text to hypertext and beyond«. Spletna stran Raineja Koskiimae. Ur. 2000. Dost. 16. 6. 2007.
<<http://users.jyu.fi/~koskimaa/thesis/thesis.shtml>>.

Lainšček, Feri, in Iztok Majhenič s sodelavci. E-junak našega časa: e-roman. Spletne strani časopisa Delo. Ur. 2007. Dost. 5. 9. 2008. <<http://z.delo.si/produkcija/ejunak/>>.

Hayles, N. Katherine. »Electronic literature: What is it?« The Electronic Literature Organization. V1.0 (2007). Dost. 27. 5. 2008.
<<http://eliterature.org/pad/elp.html>>.

Hartling, Florian. »Digitalni avtor? Avtorstvo v digitalni dobi.« Slovensko društvo za primerjalno književnost (Povzetki prispevkov na 6. mednarodnem komparativističnem kolokviju). Ur. 2008. Dost. 17. 9. 2008.
<<http://www.zrc-sazu.si/sdpk/SDPKdrustvo/Vilenica2008.htm>>.

Jakobson, Roman. »Lingvistika in poetika«. *Lingvistični in drugi spisi*. Ljubljana : ŠKUC : Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1989. str

Jakobson, Roman. »Kaj je poezija«. *Ruski formalisti: izbor teoretičnih besedil*. Ur. Aleksander Skaza. Ljubljana : Mladinska knjiga, 1984. str

Jakubinski,

Kralj, Lado. »Literarna kritika v pisateljevem dnevniku: dokumenti ali fikcija? Teoretsko-literarni hibridi: o dialogu literature in teorije. Ur. Marko Juvan in Jelka Kernev Štrajn. Primerjalna književnost (2006), posebna številka: 145–152.

Mah. mah: navadni, gozdni. Blog na spletnih straneh RTV Slovenija.
<<http://www.rtvsl.si/blog/mah>>.

Mica. Zarečeno z jagodami in smetano: Literarni blog. Blog na spletnih straneh RTV Slovenija. <<http://www.rtvsl.si/blog/mica>>.

Manovich, Lev. »Models of Authorship in New Media: Who is the Author? Sampling / Remixing / Open Source«. www.manovich.net. Ur. 2002. Dost. 10. 9. 2008.
<http://www.manovich.net/DOCS/models_of_authorship.doc>.

Manovich, Lev. *The Language of New Media*. 2001

Markiewicz, Hneryk. Glavni problemi literarne vede. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1977.

Martinez bonati Fiction updated: theories of fictionality, narratology, and poetics. 1996

Miall, David S. in Teresa Dobson. »Reading Hypertext and the Experience of Literature.« [Journal of Digital Information](http://jodi.tamu.edu). V2/1 (2001). Dost. 16. 2. 2007.
<<http://jodi.tamu.edu/Articles/v02/i01/Miall/>>.

Ninetta. Nina against the city. Blog na Siolovih spletnih straneh. Dost. 22.2. 2007.
<<http://ninl.blog.siol.net/>>.

Panofsky, Erwin. Pomen v likovni umetnosti. Ljubljana: ŠKUC : Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1994.

Purg, Peter. »Digitalno literarno? Pogovor z Jako Železnikarjem«. Ljudmila - Ljubljana digital media lab. Ur. 2003. Dost. 8. 9. 2008.
<<http://www.ljudmila.org/chrt/pp/digi-lit.htm>>.

Purg, Peter. »Literatura in digitalna kultura«. Ljudmila - Ljubljana digital media lab. Dost. 15. 9. 2008. <<http://www.ljudmila.org/chrt/pp/digilit/pod-1-1-kollektivno.htm>>

Ronen, Ruth. Possible worlds in literary Theory. Cambridge, New York, Melbourne : Cambridge University Press, 1994.

Rombes, Nicholas. »Rebirth of the Author«. CTheory. Ur. 10. 6. 2005. Dost. 17. 9. 2008.
<www.ctheory.net/articles.aspx?id=480>.

Small Rose. Sprehajališča za vračanja. Blog na spletnih straneh časopisa Delo. Marec 2007. Dost. 5. 9. 2008. <<http://smallrose.tuditi.delo.si>>.

Šmitek, Zmago ur. Poti do obzorja : antologija slovenskega

potopisa z neevropsko tematiko. Ljubljana : Borec, 1988.

Strehovec, Janez. *Besedilo in novi mediji*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2007.

Strehovec, Janez. »Pisati elektronsko literaturo (ob Trampolinu, prvem slovenskem internetskem romanu)«. Mladinski kulturni center Maribor. Ur. 1999. Dost. 10. 9. 2008. <<http://chp.uni-mb.si/mkc/trampolin/pog00.html>>.

Strehovec, Janez. *Tehnokultura, kultura tehna. Tehnokultura, kultura tehna : filozofska vprašanja novomedijskih tehnologij in kibernetske umetnosti*. Ljubljana : ŠOU, Študentska založba, 1998

Strehovec, Janez. *Umetnost interneta. Umetnost interneta : umetniško delo in besedilo v času medmrežja*. Ljubljana : Študentska založba, 2003.

Strehovec, Janez. Text as virtual reality.

Toporišič, Jože. Slovenska slovnica.

Trampolin: prvi slovenski internetni roman. Mladinski kulturni center Maribor. Ur. 1999. Dost. 4. 9. 2008. <<http://chp.uni-mb.si/mkc/trampolin/>>.

Vaupotič, Aleš. »Literarno estetiki doživljaj in novi mediji – prihodnost literature?«. Ur. 2007. European network for Comparative Literary studies. Dost. 12. 12. 2007. <www.eurolit.net/files/LNM.doc>.

Vuković, Borut. »[Knjiga Labirint: tehnoliteratura v kiberprostoru](#)«.« Kimoto Timora, netzin za kiberteorijo in net.art. #1/1 (1999). Dost. 16. 9. 2008. <<http://www.ljudmila.org/kudtim/kimoto/>>.

Hladnik, Miran. [Praktični spisovnik ali Šola strokovnega ubesedovanja: Vademekum za študente slovenske književnosti, zlasti za predmet Uvod v študij slovenske književnosti](#). Ur. 5. 7. 2002. Dost. <<http://www.ijs.si/lit/spisovn.html>>.

Šklovski, Viktor: Umetnost kot postopek. *Ruski formalisti: izbor teoretičnih besedil*. Ur. Aleksander Skaza. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984. str

Zupan Sosič, Alojzija. *Zavetje zgodbe : sodobni slovenski roman ob koncu stoletja*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2003.

Železnikar, Jaka. In ti si skuštrana: komputacijska spletna pesem. Spletna stran Jaka Železnikarja. Ur. 2008. <<http://www.jaka.org/2008/skustrana>>.

Železnikar, Jaka. Pomenska vozlišča. . Spletna stran Jaka Železnikarja. Dost.

Železnikar, Jaka. Pesem za Echalon. Spletna stran Jaka Železnikarja. Ur. 2001. Dost. 7. 9. 2008. <http://www.jaka.org/2001/echelon/index.html>.

Zuiker A., Blogs – anatomy (<http://www.unc.edu/~zuiker/blogging101/parts.html>, 26. 4. 2008

tomaž. »danes«. Ulica na Blog 3. Blog na ljudmilinih spletnih straneh.

<http://www.ljudmila.org/tomaz/blog/>

(http://javor.pef.uni-lj.si/~racki2005html/natasa_kermc/internet.htmlInternet, 22. 8. 2008).

Bartehes S/Z 1974

McLuhan 1964

(http://javor.pef.uni-lj.si/~racki2005html/natasa_kermc/internet.htmlInternet, 22. 8. 2008.)

<http://eliterature.org/about/>, 27. 5. 2008

Eskellinen 2004

Ingarden

Neuromant

Mez (<http://netwurker.livejournal.com/>).

7 PRILOGE

7.1 JAKA ŽELEZNIKAR: POEM FOR ECHELON

Poem for Echelon by Jaka Zeleznikar, jaka.org

| What is *Poem for Echelon* | How to use it? Copy-paste it to e-mail and send it. |

title: ☒ yes ☐ no | text: ☒ above ☐ below ☐ no text | [New *Poem for Echelon*](#)

select poem + copy-paste it to e-mail & send it!

Time between a traumatic event and its symbolic impact calculated by Cryptologic AG

The end of Rush as we know it - On Saturday, August 25, 2001, a number of hacks celebrated the last-ever Killian Kickoff and mourned the passing of Rush. A massive carved inscription reading 'So long, and thanks for all the frosh' appeared on the face of Building 10 overnight.

a d v i s o r s T H A A D
S p e t z n a z S o r o s M i
d d l e m a n S h i p i r o U S C
O I R e c c e R L M O S A I C
T e r r o r i s m D e f e n
s i v e I n f o r m a t i o n
A I E W S E I P f o r c a s t
1 7 N S Y N Z
C-332MDAIDP jackWack en hut tAT& TSA
RAPA 598D28IA C I S B l o w p i p e S c u d R S P
C S C D e a d L R T S V L S I I S I S L I P A n a l y z e r
J T F w i c s S A D T U H F I n f o r m a t i o n S e c u
r i t y C I A - D S T S N T Z N I I O C - 1 2 A l a d d i n S
H A P E T y r e l l C r y p t o A G B I O L W P N O T P S E L D e
a d S U R V I A C S o u t h A f r i c a z i p g u n M a c e C
o d e r p u n k s V i n n e
l l U n i t S 7 0 7 C 3 I b
e n e l u x T h e A r t f u l

7.2 : KINKY TONE: KJE JE LAURA?



Objavljeno v Torek, 29. januar 2008 ob 08:42 in zapisano pod [kerstevitakoželeli](#), [anegasvirkat](#), [nimaš kej](#).
Komentarjem lahko sledite preko [RSS 2.0](#) vira. Lahko [napišete komentar](#), ali jim sledite preko [trackback](#) s svoje strani.

14 komentarjev to “Kje je Laura?”

1. [:-\)](#) pravi:

[29. januar, 2008 at 08:47](#)

Laure ni več. (no, tud manj ne! 😊)

2. [JaJebiGa](#) pravi:

[29. januar, 2008 at 09:52](#)

jebeš Lauro

3. [domovoj](#) pravi:

[29. januar, 2008 at 09:54](#)

Padalo se ji ni odprlo.

4. [Dinozaver](#) pravi:

[29. januar, 2008 at 10:59](#)

Na [ledu](#), [na ledu](#), [na ledu](#). Skratka, ni je več, ampak je še tle.

5.  [šuši](#) pravi:

[29. januar, 2008 at 11:42](#)

v Lavrici?

6. [mark](#) pravi:

[29. januar, 2008 at 13:02](#)

twin pigs?

7. [Tina](#) pravi:

[29. januar, 2008 at 15:50](#)

Laure ni vec. Odsla je drugam. Povprasaj torej pri Tadeju na blogu Nekje drugje.

8. [kinkitone](#) pravi:

[29. januar, 2008 at 15:51](#)

:-)

Aja, tako je to.

JaJebiJo

Saj sploh ne vem, kje je. Sploh pa ne moreš kar tako.

domovoj

O madoniš. A je šla, kot prava slovenka skakat?

Dinozaver

Vanloraonajsplis. Da ne rečem ondroks.

šuši

Packa.

mark

[Laura](#), [non Che](#).

Tina

Hvala za koristen na svet.

9. *Ana* pravi:

[29. januar, 2008 at 21:19](#)

ja, aura ja....ccc, kr ni je in ni. bo jo treba poustvarit
(L izpustila, ker se mi je zdelo, da si se zmotil)

10. [laura](#) pravi:

[30. januar, 2008 at 00:15](#)

Kle je.

11. [laura](#) pravi:

[30. januar, 2008 at 00:16](#)

šla sem v trgovino po čike..

12. [kinkitone](#) pravi:

[30. januar, 2008 at 00:43](#)

Ooo, kesti Laura, ej.

Malo nas je že skrbelo.

13. [Laura](#) pravi:

[30. januar, 2008 at 12:21](#)

Samo, da vas ni srbelo!

14. [Laura](#) pravi:

[30. januar, 2008 at 12:21](#)

Kdo je pa Samo?

ZAHVALE

OPOMBA

V tem delu uporabljeni izrazi pisatelj, bralec, uporabnik in drugi taki izrazi, zapisani v moški spolni slovnični obliki, so uporabljeni kot nevtralni za moške in ženske.

IZJAVA O AVTORSTVU

Podpisana Petra Zupančič izjavljam, da sem to delo napisala sama s pomočjo navedene literature in pod vodstvom mentorjev.