

Adam WALKO1095 Budapest, Ipar u.2/b
adamwalko@gmail.com

UDK 821.163.42-32.09

Izvorni znanstveni članak
Primljeno: 23. svibnja 2015.
Prihvaćeno: 1. rujna 2015.

TKAČI CITATA. INTERMEDIJALNOST U KRATKOJ PRIČI OSAMDESETIH I DEVEDESETIH U HRVATSKOJ

Sažetak

Pored urbanosti, drugo zajedničko obilježje u kojem se može uočiti kontinuitet u kratkoj priči osamdesetih i devedesetih u Hrvatskoj jest intermedijalnost. Obično se ta dva obilježja isprepleću, a intermedijalni postupci često čine urbani podtekst. Novinska, filmska, televizijska, hiper-, i cybertekstualna adaptacija potvrđuje tezu o apsolutnom pluralizmu i o nedovršenosti konvencija proznoga teksta te o nedostatku konačnog, završnog oblika teksta. Citatnost, a naročito upotreba intermedijalnih citata možda je najkarakterističnija, a i najvidljivija značajka hrvatske kratke priče osamdesetih i devedesetih. Ta značajka još više dobiva na težini ako se uzme u obzir da se u mađarskoj kratkoj priči naglasak tradicionalno stavlja na intertekstualnost. Revolucionarne promjene u Gutenbergovoj galaksiji odnose se na redefiniranje uloge teksta, čitatelja i autora. Pojavom računalne tehnologije i interneta otvorile su se beskrajne mogućnosti u teoriji i u realiziranju razvoja/evolucije kratke priče.

Ključne riječi: hrvatska kratka priča, intermedijalnost, citatnost, hipertekst

Uvod

Pored urbanosti, drugo zajedničko obilježje u kojem se može uočiti kontinuitet u kratkoj priči osamdesetih i devedesetih u Hrvatskoj jest intermedijalnost. Obično se ta dva obilježja isprepleću, tkaju postmoderne niti u pripovjedni tekst, a intermedijalni postupci često čine urbani podtekst.

Struktura kratke priče izuzetno je pogodna za ostvarivanje takvih intermedijalnih strategija pisanja, a zbog otvorenosti i fragmentizacije pruža se gotovo beskonačni niz prilika i načina uspostavljanja različitih relacija između medija, dok je propitkivanje granica književnog medija moguće prema ostalim

različitim medijima. Novinska, filmska, televizijska, hiper- i cybertekstualna adaptacija potvrđuje Barthesovu tezu o *apsolutnom pluralizmu teksta* (prema Angyalosi 1996) i o *nedovršenosti konvencija* proznog teksta i o nedostatku konačnog, završnog oblika teksta (Jauss 1978).

U drugoj polovici 20. stoljeća (i sve do današnjeg dana) mediji koji su imali najveći utjecaj na javnost i umjetnost, a kroz nju i na samu književnost, bili su strip, glazba, TV, film, crtani film, urbani *street-art* i pop-kultura (a na kraju 20. stoljeća razvitkom računalne tehnologije pojavljuju se i cyber- i internetska kultura), odnosno bezbroj raznih supkultura koje su izrasle iz njih.

Postupak intertekstualnosti i razbijanje granica književnog žanra već je odavno poznata metoda u književnosti, uplitanjem drugih tekstova ili dijelova teksta u originalni tekst, kolažiranje i uspostavljanje interliterarnih i intertekstualnih aluzija te miješanje književnog teksta sa slikarstvom i vizualnim medijima omiljena je forma klasične avangarde (npr. Apollinaireovi *Kaligrami* iz 1918.). U knjizi *Problemi poetike Dostojevskog* već je Mihail Bahtin iznio svoju tezu o *polifoničnosti teksta unutar narativnog umjetničkog teksta*, izraženim u *dijaloškim odnosima i vezama* u pripovijetkama Dostojevskog. Ovdje se izvorni fenotekst europskog romana prepoznaje u antičkim formama menipejske satire i Sokratovim dijalozima, a kontinuitet je ostvaren u prozi Dostojevskog kao *književna memorija* (Bahtin 2001).

Urbani mediji u kratkoj priči

Intertekstualnost i intermedijalnost, među drugim autopoetskim motivacijama i strategijama u stvaranju književnog teksta, ima i *funkciju stvaranja i kanoniziranja književne memorije* u odnosu na zatečeni literarni, a i izvanliterarni kontekst vremena u kojem nastaje književno djelo, dakle i funkciju samoodređenja, identifikacije autorove poetike i vremena na koje reflektira.

Semiotičar Luis J. Prieto odredio je četiri osnovna tipa uspostavljanja dijaloških odnosa i veza, tj. intertekstualnosti, no osnovu čine četiri relacije između tekstualnih skupova i logičkih operacija (vidi kod Oraić 1988: 126):

- *intertekstualna ekskluzija/isključivanje* (npr. aluzija): tuđi tekst nema dodira s originalnim, zajednički tekst (interkst) ne postoji
- *intertekstualna inkluzija/uključivanje* (npr. stilizacija, parodija, travestija, pastiš): tuđi je tekst posve integriran implicitno u vlastiti tekst
- *intertekstualna intersekcija/presjek* (npr. reminiscencija, odjek): tuđi se tekst djelomično i implicitno dodiruje s vlastitim tekstom

– *intertekstualna ekvivalencija/podudaranje* (npr. prijevod, citatnost, izravna krađa teksta, plagijat, nesvjesna citatnost): jasna ili skrivena podudarnost tuđeg i vlastitog teksta, citat je eksplicitno ugrađen u original.

Citatnost, a unutar te semiotičke ekvivalencije naročito upotreba *intermedijalnih citata* možda je najkarakterističnija, a i najvidljivija značajka hrvatske kratke priče osamdesetih i devedesetih. Ta značajka još više dobiva na težini ako se uzme u obzir da se u mađarskoj kratkoj priči naglasak tradicionalno stavlja na intertekstualnost. Teoriju citatnosti uvodi Dubravka Oraić u književnoteorijsku praksu, određujući i pojam i tipologiju citatnosti: „Citatnost je takav oblik intertekstualnosti u kojemu je citatna relacija postala dubinsko ontološko i semiotičko načelo – dominantna nekog teksta, autorskog idiolekt, umjetničkog stila ili kulture u cjelini.” Intermedijalni citati su citati koji se interpoliraju u književni tekst kao podtekst, a uzeti iz drugih umjetničkih medija, npr. slikarstva, glazbe ili filma (Oraić Tolić 1988: 126).

Uspostavljanjem raznih *citatnih relacija* kod kojih je genotekst (ili podtekst) nastao u drugom umjetničkom (supkulturalnom) mediju izražava se vrijednosnim izjednačavanjem raznih supkulturalnih fenomena s tradicionalnim, kanoniziranim fenomenima „visoke” kulture. Strukturu citatnih relacija Dubravka Oraić opisuje ovako:

Svaka citatna relacija sastoji se od tri člana: 1. vlastitog teksta, tj. teksta koji citira, „fenoteksta” ili „teksta konsekventa”, 2. tuđega citiranog teksta, tj. eksplicitnog inteksta ili citata i 3. tuđega necitiranog, ali podrazumijevanog teksta, bivšeg konteksta iz kojega je citat preuzet... (Oraić 1988: 127)

Recepciju takvih citata međutim znatno otežava činjenica da ih mogu detektirati samo oni čitatelji koji su upućeni u citirani genotekst, tj. poznaju citirana djela nastala u drugom mediju, što se s obzirom na izvanrednu šarolikost i munjevitost brzine nastanka takvih djela zaista čini slučajnim ili sretnim. Naglasak na intermedijalnim citatima možemo shvatiti i kao naglašavanje urbanosti ili urbanog stila života. Naime, svi ti mediji nastali su u urbanoj sredini. Ovdje grad traži svoje zasluženno mjesto u tekstu na razini teme i stila.

Kod suvremene hrvatske kratke priče može se izdvojiti tri izvanknjiževna medija na čija se iskustva taj tip kratke proze oslanja i iz kojih uzima intermedijalne citate: *strip*, *rock-glazba* i *film* (najčešće iz žanrova *film ceste* i *film noir*). Otvorena, gipka i sažeta struktura omogućuje da uporabom takvih citata kratka priča preuzima formalna i strukturalna svojstva citiranih genotekstova te i na mikro- i na makrorazini *supstrat* postaje karakteristika ostalih medija.

Citati uzeti iz stripa najčešće se javljaju u naslovima priče, kao *inicijalne ideje*, npr. kod Borisa Gregorića, *Marvelovi stripovi*, Zorice Radaković, *Stolica taličnog toma u laboratoriju za otkrivanje sifilisa* i Stanislava Habjana, *Letačev trag*. Takvi citati odlično ilustriraju autorov infantilizam, *naivnu senzibilnost* (Flaker 1983) i žudnju za djetinjstvom kao svome izvornom i čistom jastvu, ali upozoravaju i na činjenicu da je strip postao nedvojbena dio umjetnosti i kulture. Takva funkcija „kanonizacije”, u kojoj se razne supkulture i umjetnosti tih supkultura proširuju na razinu suverene i ravnopravne kulture te na razinu „visoke” umjetnosti, može se primijetiti i kod intermedijalnih citata rabljenih iz područja filma i rock-glazbe. Tu se pruža i prilika za realiziranje *jezične alkemijske maštarije* (Sablić Tomić 1998: 43), što je bitno obilježje *quorumaša* općenito. Naime, za ludističke elemente, kao što su neologizmi i alogične sintagme, stripovi u funkciji genoteksta predstavljaju izvrsno i plodno tlo.

Intermedijalnost u širem smislu može se pojaviti ne samo u relacijama citatnosti između dvaju ili više medija, već i u obliku *transmedijalnosti* koja na razini komunikacijskih kanala povezuje medije (slika i tekst, fotografija i tekst, slika i glazba, a i govor i pismo) i znatno obogaćuje umjetnički i recepcijski kompleks teksta, dodajući višeslojno značenje u interpretaciji (Pethő 2002: 8).

Medij stripa ne koristi se samo na razini citatnosti, *strip-art* može konceptualno, *transmedijalno* nadopuniti ili interpretirati prozni iskaz. Edo Popović i kulturni strip-crtač Igor Hofbauer 2005. ostvarili su zajednički koncept u posebnim izdanjima kratkih priča *Klub*, *Ako vam se jednom...* i *Gospa od Bluda*, gdje prozu nadopunjavaju ilustracije ključnih trenutaka s nekim detaljima koji nisu prisutni u priči (npr. oronula perlica rublja na stubištu). Ti transmedijalni hibridi izdani su u velikom A4-formatu, pa tako i veličinom poprimivši odlike stripa. Godinu dana kasnije izašla je cijela zbirka priča koncipirana tim autorskim duetom, ali ovaj put u „klasičnom” A5-formatu, najčešćem za zbirke kratke proze (*Tetovirane priče*, 2006). Ilustracije su i u funkciji dizajniranja *autorskih logoa* ili *branda pisca* (parkiralište, ulaz u stambenu zgradu itd.), naglašavajući raspoloženje i sredinu gdje je fabula smještena, a to je u ovom slučaju urbanost. Čitatelju međutim nije moguće razumjeti te komične i groteskne ilustracije u duhu fanzinske estetike bez prethodnog čitanja Popovićeve proze; oni se oslanjaju na izvorni prozni tekst. Popović i Hofbauer, pozivajući se na suradnju Charlesa Bukowskog i Roberta Crumba (*Bring me your love*, 1983; *There's no business*, 1984; *The captain is out for lunch*, 1998), ostvaruju *književnu memoriju* tog koncepta u Hrvatskoj, smjestivši tako njihov projekt u svjetski kontekst i afirmirajući ga na hrvatskom književnom tlu. Srpskom piscu Vladimiru Arsenijeviću objavljen je u Hrvatskoj kratki roman *Išmail* koji je napravio u suradnji sa strip-crtačem Aleksandraom Zoografom. U

Išmailu se kombiniranje stripa i književnosti također svelo na ilustriranje ili prepričavanje priče u dinamičnom diskursu crtanog medija.

Međutim strip ne mora služiti samo za naraciju proze, što dokazuje suradnja Mime Šimić i voditeljice avangardne strip-grupe *Komikaze* Ivane Armanini u zbirci parodijskih detektivskih metapriča *Pustolovine Glorije Scott* iz 2005. U tom slučaju priče se ne ponavljaju u drugom mediju, već stripovi izražavaju subjektivni doživljaj čitanja, neovisno o prozi koja im je bila povod za nastanak. Knjiga je izdana u tzv. *flip-formatu*, s jedne strane čitaju se priče, a preokrenuvši počinju stripovi; u prvoj je verziji ta simbioza ostvarena u digitalnom obliku, a težnja da se taj projekt objelodani i u „klasičnom” tiskanom obliku ukazuje na želju za afirmacijom *strip-art-undergrounda*. Inače, i tematika i žanr priča inter-, i transmedijalnog su karaktera: u pričama se rabe klišeji i fabularni modeli kriminalističkih filmova, ali sa stanovitom ironijom i parodizacijom. Gloria Scott, ženski detektiv, s pomoćnicom Mary Lambert u maniri Doyleova Sherlocka Homesa i doktora Watsona upliće se u misteriozne slučajeve, ali ponekad nedostaje istraga, ponekad zločin, ponekad ne nalazimo rješenje u liku počinitelja (Tanacković Faletar 2005).

Zbirka *Tragovi/Traces* (2006), dvojezični fotografsko-literarni *monolit* fotografa Davora Šunka i pisca Roberta Mlinarca, ostvaruje zanimljivi transmedijalni pokušaj da se slika obuhvati riječju i riječ postane slika. Monolit u arhitekturi označava neki element konstrukcije, obilježja ili dekoraciju izgrađenu od jednog bloka, obično kamena. U toj je knjizi prisutan svaki dio od odrednica u složnom poetskom jedinstvu. U proznim skicama Mlinarec obrađuje motive velikih gradova, putovanja, smisla života, starenja i smrti, kao *citati citata*, crpeći motive iz svojih prethodnih zbirki (*Tkači snova*, 1999. i *Sve o vjetrenjačima*, 2002.), dok su neke priče inspirirane Šunkovim fotografijama. Mlinarec liričnim jezikom i krajnje oguljenim minimalizmom niže tragove svojih misli, osjećaja, asocijacija na mikrosvjetove što obuhvaćaju i vizualnu razinu kroz nježnu i magičnu atmosferu fotografija. Slika i riječ slažu se u istu umjetničku transkompoziciju prostornim uređenjem. Na lijevoj stranici nalaze se fotografije, na desnoj prozni *kvarkovi*. Zajednička metarazina gdje se spajaju *tekstualni granulati* (Thomka 2007) i fotografije označena je u prozi: plavom bojom naglašeni su oni motivi na koje se fotografija nadovezuje, a i obratno, unutar fotografija smješteni su naslovi proza.

Citatne relacije uzimaju se i iz područja filma, prvenstveno za *inicijalne ideje* npr. kod Borisa Gregorića, *Duboko grlo*, *Inspektor Clouseau*, *Za šaku dolara*. Stanislav Habjan u priči *Crni mercedes*, u koju sleti anđeo Belushi, uz savjete za vođenje života daje i sentenciju autorove poetike i okvire žanra književne

vrste, tj. kratke priče: *Slušaj, sve je to relativno. To sam ti i htio reći s ovim... A uostalom, znaš i sam. Sve je jasno, ne?* (Habjan 1984: 41)

Kao i intermedijalni citati uzeti iz stripova, citati iz filmova također se usredotočuju na kultne produkcije koje su predstavljale zajedničke genotekstove u socijalizaciji jednog naraštaja, supkulture ili društvenog sloja. Tako supkultura poprima bitno svojstvo „visoke” kulture – *snobizam*. To Boris Gregorić doslovce i izravno piše u priči *Snob*:

61. priča

Snob

U svojoj videoteci imam sve filmove Wima Wendersa. Više onako, iz snobizma. Prvo, mrzi me gurati se po bioskopima, a drugo, ne želim gledati ovo smeće koje nam servira komercijalna TV. Tako dakle na miru gledam filmove koje volim i koje gledam iz snobizma, uz pivo i hašiš. /šifra: „Snob iz Greenwicha“, tel. 32-101-3637/

(Gregorić 1989: 83)

Snobizam, dizanje i njegovanje kulta privatnih heroja javlja se i u upotrebi intermedijalnih citata iz područja glazbe, naročito iz urbane rock-glazbe.

Stanislav Habjan uvodi gitarista zagrebačke grupe Azra Yohnnyja Štulića u priču *Donijeva slika ili ljubav gomile* ili Boris Gregorić kulturnu *punk-underground* grupu *Ramones* u priču *Ramonesi* i time oni literarno kanoniziraju glazbenike i sve što oni predstavljaju u književnom kontekstu. Podlogom ilustriranja urbane sredine služe još i citati uzeti iz glazbe, odnosno lirike Toma Waitsa i Nicka Cavea, koji su se ujedno i pojavili kao glumci u nekim kulturnim filmovima (npr. u filmu Wima Wendersa, *Nebo nad Berlinom*), što nije zanemarujuća okolnost.

Glazba i film neodvojeno se prate od nastanka glasnog filma, pa ne treba čuditi da neki intermedijalni citati ujedno vuku podrijetlo iz oba medija, npr. kod Stanislava Habjana u priči *Crni mercedes* glumac James Belushi veže se (osim filma *Blues Brothers*) i za grupu *Blues Brothers* ili kod Zorice Radaković u priči *Draga moja Lili Marlen* te kod Borisa Gregorića u priči *Glumica Judy L. Andrews*.

Osim intermedijalnim citatima, suvremena hrvatska kratka priča koristi se i *interlingvalnim citatima* i tako uspostavlja vezu s uličnim govorom, a pomoću njih otvara se mogućnost za ludističko montiranje. Interlingvalni citat

također je termin Dubravke Oraić: „...ako je tekst pisan na prirodnom jeziku dane književnosti (npr. na hrvatskom), ali se pisac služi i stranim ili drevnim jezičnim kodom (npr. engleskim, njemačkim, latinskim i sl.), govorimo o interlingvalnim citatima...” (Oraić 1988: 132). Tipični postupak suvremene hrvatske kratke priče jest upletanje preuzetih (najčešće) anglizama u dijaloge, naraciju kratke priče, kao sastavni dio govornog, kolokvijalnog jezika i u sleng (*spika, kulirati, singati* i dr.) U priči *Gramatika westerna* Borisa Gregorića interlingvalni citati uz funkciju ludizma još imaju i snažnu intermedijalnu funkciju: upućuju na filmski žanr američkog *westerna* i stvaraju autentičan ugođaj s Divljeg zapada izrazima *cajger, bandit, šerif, kolt, heroj*, a sekvenca *cajger na cajgeru* osim interlingvalne funkcije gradi i intermedijalni most pomoću aluzije na jedan od kulturnih filmova klasičnog *westerna* *Točno u podne*. Zapravo cijela je priča minimalistička verzija završnih scena iz filma u prozi, a slijed zgurenih sekvenca bez predikata nalikuje kratkim rezovima filmske tehnike:

21. priča GRAMATIKA WESTERNA

Sunce u zenitu. Vlak u stanici. Pusta ulica maloga gradića. Cajger na cajgeru. Sedam bandita i jedan šerif. Bljesak sunca na koltovima i znački od pet krakova. Pucnji u podne. Zvezdana prašina. Romantični heroji; zgodna plavuša u dvosjedu napuštaju gradić. Građani-zečevi znatiželjno prate taj odlazak. To je, dame i gospodo, Gramatika westerna.

(Gregorić 1989: 26)

Film Freda Zinnemanna iz 1952. „o čovjeku koji je bio preponosan za bijeg” pojavljuje se i u priči *Koncert za tequilu i apaurin* Ede Popovića, gdje se naslov uvodi u razgovor likova:

Evo što ćemo, rekao je Folo. Danas je petak. Imaš cijeli vikend pred sobom. Vidimo se u ponedjeljak, točno u podne. Je si li gledao taj film?

Koji film?

Točno u podne.

Jesam, davno, rekao je Ožujski zec.

(Popović 2002: 50)

Prisutne su još i *citratne imitacije*: „Kada semantička determinacija ide od tuđega prema vlastitom tekstu, pa citatni misao nastaje po načelu mimeze, analogije, adekvacije i metaforičnosti, riječ je o citatnoj imitaciji...” (Oraić 1988: 139) Primjer za to nalazimo u priči Predraga Vrapca *Konj zelenko rosnu travu pase* u kojoj je zadržao instrumentarij usmenog pjesništva, ali ga je stavio u potpuno drugi literarni kontekst, u suvremenu kratku priču.

Stanislav Habjan služi se *ilustrativnim tipom citatnosti* u priči *Kratki sretni život prijatelja ŽM*, uzetog iz priče Ernesta Hemingwaya *Kratki sretni život Francisa Macombera*, i pomiješa to s citatom legionarske stanice Mersault, što je ime lika Alberta Camusa. Ilustrativni tip citatnosti Oraić ovako definira: „Ako neki tekst citira tuđi tekst tako da imitira njegov smisao, ...ako u sustavu kulture postoji stroga hijerarhija vrijednosti, pa se kulturna tradicija i tuđi tekstovi uopće shvaćaju kao RIZNICA... onda govorimo o ilustrativnom tipu citatnosti.” (Oraić 1988: 143)

Olja Savičević Ivančević u priči *Zapanjujuća Kristina* nadovezuje se u naslovu s pjesmom Nicka Cavea *Christina The Astonishing*, a temu i riječi „mistične pjesme tužnoga pjevača” (Savičević Ivančević 2006: 103) djelomično je i ugradila u tekst kao ilustrativni citat:

Tomica se duboko zamisli. Požali u trenutku što ga nije rentao neki drugi svetac: sv. Juraj u viteškom oklopu, na bijelom konju, što na aždaju s isukanim mačem juriša te svijetlim oružjem divnu djevu oslobađa ili, kad smo kod svetica, Marija Magdalena. Kristina, Kristina, sveta Kristina... svetica što zastrašuje i zapanjuje, imala je taj čudan dar da osjeća smrad ljudskog mesa, smrad grijeha, korupcije.

– O! – zabrine se Tomislav. – Pa ima da se udavim, danas nema tko nije korumpiran! Mislim da takvo što ja ne mogu podnijeti.

(Savičević Ivančević 2006: 100, kurzivom istaknuo A. W.)

Zbirka Olje Savičević Ivančević *Nasmijati psa* i inače obiluje intermedijalnim pričama. Štoviše, već i u naslovu se nalazi intermedijalni citat, stih pjevača *Azre* Johnnija B. Štulića, a kao suvremeni kodeks pored svakog naslova priče suvremeni je inicijal ikona likovne umjetnice Dunje Janković. Osim gore spomenute (koja u podnaslovu nosi i žanr priče *mirakul*, pa se ostvaruje i citatna imitacija kroz legendu svete Kristine), priče *Djetinjstvo režisera filmova ceste*, *Cesta*, *Paviljon*, *Lijepa glad*, *Vilma Gjerek mučena strastima priziva ljubav i*

očekuje smrt – priča noir, Poslovni put u Tamburu, Z-majka u epizodi: Fantomska gospođa Ukurcija – strip-priča ili po inicijalnim idejama ili po strukturi upućuju na referencijalnost za medij stripa, filma i glazbe. U kratkom igranom filmu Ivana Šarića *Sedam neodgovorenih poziva* (2007) obrađuje se njezina priča *Vilma Gjerek mučena strastima...*, dakle spoj kratke priče i (kratkog) filma moguć i u obrnutom redosljedu nastanka.

Kratka priča kao hipertekst

Revolucionarne promjene u odnosu na *Gutenbergovu galaksiju* odnose se na redefiniranje uloge teksta, čitatelja i autora. Pojavom računalne tehnologije i interneta otvorile su se beskrajne mogućnosti u teoriji i u realiziranju razvoja/evolucije kratke priče. Umjesto teksta kao fiksiranog, dovršenog, završenog predmeta koji može zauzeti fizički prostor bestjelesni *hipertekst* ostvario je pluralni prostor označivosti. U skladu s Barthesovim (prema Angya Iosi 1996) razlikovanjem čitljivog (*lisible*) teksta i ispisivog (*scriptible*) teksta, Stuart Moulthrop (1989) hipertekst je odredio kao ispisivi „sustav, a ne predmet” poprišta proizvodnje gdje se sastaju proizvođač i čitatelj. Hiperpismenost počiva na modelima komunikacijskih praksi u kojima se pozicije autora i čitatelja stalno mijenjaju, a nijedan od sudionika nema potpunu kontrolu nad tekстом. Ta konstantna rekontekstualizacija stvara obrazac čitati – pisati – čitati u formiranju teksta. Na internetu se čitatelj transformira u autora svaki put kada je zaintrigiran nekim zapisom na stranicama, blogovima, forumima ili *news*-grupama. Taj obrazac i beskrajnost interneta omogućuje stvaranje teksta u trajno kružećem recepcijsko-produkcijskom kretanju koje ne privodi kraju.

Središnje mjesto hiperteksta multiplicira se umnažanjem niza *leksija* koje grade heterarhičnu strukturu jednakovrijednih centara, omogućavajući konceptualno stvaranje teksta kao *dijaloški odnos* (Bahtin 2001). Odnos subordinacije se gubi, a komentirani ili citirani tekstovi postaju ravnopravni tekstu koji o njima govori. Na taj se način proces pisanja pretvara u kolažiranje, kombiniranje, a tekst postaje stroj. Veliki teoretičar hiperteksta Theodor Nelson pisao je o tekstu kao *književnom stroju*, a drugi velikan Espen Aarseth kao o *kiborškom stroju*. Tekst je u toj realizaciji mehanizam za intertekstualnost i citiranje. Oni su očekivali da otvorenost, irelevantnost opreke izvan i unutra teksta može od hiperteksta napraviti novi, slobodniji, bogatiji oblik teksta s nadom o „demokratizaciji” i pluralizaciji teksta. Nelson je još sedamdesetih godina tako definirao hipertekst: „tekst koji se grana i omogućuje čitatelju izbor, a najbolje ga je čitati na interaktivnom zaslonu.” (Nelson 1993: 13) Grananje je teksta svakako osnovna značajka hiperteksta. Iskustvo čitanja hiperteksta

slično je navigaciji, *surfanju* (McLuhan 1995), kretanju virtualnim prostorom. Vraćanje poznatim leksijama, kruženje oko poznatih epizoda ili pisanje vlastitih bilješki tjera čitatelja na aktivnu rekonstrukciju, izmišljanje teksta. Tako hipertekst reducira autonomiju autora, lik hipertekstualnog autora spaja se s likom čitatelja, zauzima oblik decentralizirane mreže kodova koji služi kao čvor u drugoj mreži. *Interlokutor*, kako Michael Joyce naziva autora čitatelja, svakim čitanjem rekonstruira iskustvo pisanja, preuzimajući odgovornost za nastali tekst. On razlikuje dvije vrste hiperteksta koje se ostvaruju *kolaborativnim pisanjem*, tj. zajedničkom suradnjom više ravnopravnih interlokutora: *književni hipertekst* temelji se na stvaranju teksta izborom unaprijed određenih leksija (čitatelj tu ima mogućnost biranja samo od ponuđenih leksija) i slobodnom suautorstvu kao hipertekstualnom generatoru pisanja, u kojem čitatelj može dodavati svoje bilješke, stvarati nove likove, mijenjati tijekom događanja.

Otvorenost hiperteksta obilježje je svakog digitalnog zapisa kao dinamičnog i proširujućeg skupa tekstova (video-, audio- i dr. zapisa) koji potencijalno povezuje sve već postojeće tekstove. Parafrazirajući Borgesa, i hipertekstualna knjiga ima *beskonačan broj beskonačno tankih stranica*. Takve se stranice umnažaju svaki put kada odabiremo, „kliknemo” link koji nas vodi u novi prostor teksta, na novu stranicu. Svaki dokument na internetu potencijalno može stupiti u odnos s nekim ili sa svim drugim dokumentima u virtualnom prostoru.

Digitalna bestjelesna knjiga ukida odvojenost i jednoglasnost teksta. Dok tiskani medij proizvodi učinak samodovoljnog izražavanja, na njega se ne može izravno reagirati, hipertekst briše razliku između „izvan” i „unutra” teksta. Digitalni tekst omogućuje komunikaciju između čitatelja i autora i to je temeljni smisao hipertekstualnih praksi poput pisanja i komentiranja na blogovima ili komunikacija u MUD-u (*Multi Users Dungeon*). MUD je virtualna zajednica u kojoj se odvija *online* komunikacija. Razvio se iz žanra mrežnih igara početkom osamdesetih, a s vremenom je element igre izostao, a komunikacija se u „multikorisničkim tamnicama” nastavila. Posljedica je toga da hipertekst dopušta i intervencije, mijenjanje autorova teksta. Osim što je premrežen drugim tekstovima, može se lako manipulirati digitalnim zapisima, hipertekst je podložan i beskrajnom mijenjanju. Nancy Kaplan (1998) u tom se smislu koristi terminom *politekst* i upozorava na radikalnu nesigurnost i promiskuitetnost digitalno kodiranih zapisa, što je najčešći uzrok straha od računalnih tehnologija. Poznato je da židovski rabini upravo zbog podložnosti promjenama i brisanju ne smatraju elektroničko pisanje „pravim pisanjem”. Razlog za strah predstavlja i uloga stroja u stvaranju značenja. Značenje je ovdje termin za sve oblike digitalnih zapisa (interaktivne igre, interaktivne

fikcije, *web*-stranica, video, blog itd.) koje računalo promovira u konstitutivan element proizvodnje značenja, ali zanemaruje činjenicu kako je to značenje predviđeno ili inducirano. Hipertekst je doslovno stroj za proizvodnju „ne metaforički, već mehanička naprava za produkciju i konzumaciju verbalnih znakova” (Aarseth 1994) kao model teksta koji povezuje jedinice značenja, a korisnik može krenuti bilo kojim pravcem, a svaki novi izbor softver pretvara u različite narativne nizove – svako čitanje postaje novo čitanje (*re-reading*) i nova verzija teksta.

Utopističke nade teoretičara hipertekst ipak nije ostvario, pismenost se nije transformirala u hiperpismenost, a čak su i teoretičari bili prisiljeni objavljivati tekstove u tiskanom izdanju. Iako postoje *online* verzije prvih studija o hipertekstu Davida Boltera *Writing Space* i Georgea Landowa *The Hypertext*, i u njima autori pričaju o hipertekstu kao književnom i esejističkom žanru, ipak su prvobitno objavljene u tisku, a kulturni hipertekstualni romani poput *Victoria Garden* Stuarta Moulthrop a ili *Afternoon* Michaela Joycea ostali su na periferiji postmodernoga pisanja i smatraju se proizvodima eksperimentalne elitne kulture.

Tehnološki determinizam inzistira na poimanju tehnologije kao transformativnog čimbenika društva, pa se tako i hipertekst doživljava kao tehnološko rješenje koje utječe na ukupnu pismenost i čitanje, a u odnosu na „tradicionalno” pisanje ili čitanje smatra se „napretkom”. Ali bilo bi prikladnije govoriti o hipertekstu kao strukturi, kao sustavu, a ne kao mediju ili žanru. Hipertekst u užem smislu označava digitalna, nelinearna književna i teorijska djela, a u širem smislu riječ je o svakom predstavljanju informacije kao povezane („linkane“) mreže čvorova kroz koju se čitatelji mogu slobodno kretati na nelinearan način (Moulthrop 1989). Svi su sustavi elektroničke komunikacije, kao i *world wide web*, organizirani hipertekstualno i to je osnovni princip programerskog koda HTML (*Hypertext Markup Language*) – programskog jezika internetskih stranica. Neka književna djela napisana su po načelu hipertekstualnosti, samo što tada još tehnologija nije dosegla današnje mjere, pa su se koristili istim načelima manualno: intertekstualnost i intermedijalnost također se temelji na principu grananja i čvorova. Protohipertekstom smatra se Sterneov *Thristram Shandy* zbog dislociranog redoslijeda događaja, dijagrama i praznih stranica, poema *Bačene kocke* Stéphana Mallarméa s neobičnim grafičkim rasporedom stihova, poema *Popis slobodnih ideja* Attila Józsefa te *Hazarski rečnik* Milorada Pavića. Dakle hipertekstualnost je postojala i prije, drukčijim tehničkim postupcima. Jannet Murray predlaže da se kod definiranja hiperteksta polazi od identifikacije osnovnih elemenata digitalnog okruženja epistemološkim pretpostavkama poststrukturalizma i

teorije recepcije i govori o *višestrukim pričama* kao „pisanim i izvedbenim pričama koje pojedinačnu situaciju ili zaplet prikazuju u multipliciranim verzijama koje bi inače isključile jedna drugu“. (Murray 1997: 56) Takve priče ignoriraju razliku među medijima (digitalna djela, tisak, film, strip, TV itd.) i izjednačavaju djela „visoke“ i „popularne“ kulture.

Veliki je korak načinio Espen Aarseth u teoriji hiperteksta sa svojom teorijom *cyberteksta* i *ergodičke književnosti* (grč. *ergos* – rad, *hodos* – put) prevladavanjem tehnološkog determinizma. Cybertekstom se definiraju sva djela koja sadržavaju *informacijsku povratnu petlju* (eng. *feed-back*), uključujući tako sva hipertekstualna, nelinearna djela elektrosfere, a pojam ergodičke književnosti obuhvaća sva djela, bez obzira na medij, koja su organizirana nelinearno, a od čitatelja traže aktivan rad ili sudjelovanje u slijeđenju i/ili otkrivanju tekstualnih putova (prema Peović Vuković 2006).

Zaključno

U naslovu prvog hrvatskog hiperteksta pojavljuje se Wim Wenders kao inicijalna ideja i intermedijalni citat: *Mixal, Wenders i ja družimo se u samoposluživanju*. Hipertekst predstavlja simbiozu kratke priče i elektroničkog medija, omogućujući potpunu interakciju autora i čitatelja, čak i sudjelovanje čitateljske publike u stvaranju – nastavljanju proze. U projektu „Hipertekst za mase“ književnog časopisa *Libra Libera* i „cyberbirtije/kafića“ *Attack database-ment* pisali su Snežana Žabić, Stjepan Balent, Andrea Pisac i inkognito duet pod pseudonimom Sestre Brontë. Medij interneta u globaliziranom svijetu informacija zaslužuje posebnu pozornost jer nudi brojne mogućnosti za mlade autore.

Literatura

- Aarseth, Espen. 1994. *Nonlinearity and Literary Theory*. U: *Hyper/Text/Theory*. George P. Landow, ur. Baltimore: Johns University Press.
- Angyalosi, Gergely. 1996. *Roland Barthes, a semleges próféta*. Budapest: Osiris-Gond.
- Bahtin, Mihail. 2001. *Doszojevszkij poetikájának problémái*. Csaba Könczöl, Katalin Szóke, István Hetesi i Géza Horváth, prev. Budapest: Gond-Cura / Osiris.
- Flaker, Aleksandar. 1983. *Proza u trapericama*. Zagreb: Sveučilišna naklada, Liber.
- Gregorić, Boris. 1989. *Teorijska gramatika*. Zagreb: Quorum.

- Habjan, Stanislav. 1984. *Nemoguća varijanta*. Zagreb: Quorum.
- Jauss, Hans Robert. 1978. *Estetika recepcije*. Drinka Gojković, prev. Beograd: Nolit.
- Kaplan, Nancy. 1998. E-pismenost: Politekstovi, hipertekstovi i ostale kulturne formacije u kasnom dobu tiska. *Libra Libera* 1998/6.
- McLuhan, Marshall. 1995. *Understanding Media. The Extension of Man*. Cambridge MA, London: The MIT Press.
- Moulthrop, Stuart. 1989. *In the zones*. <http://iat.ubalt.edu/moulthrop/essays/zones.html> (29. 11. 2010.)
- Murray, Janet H. 1997. *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Nelson, Theodor H. 1993. *Literary Machines*. 93.1. Sausalito CA: Mindful Press.
- Oraić, Dubravka. 1988. Citatnost – eksplicitna intertekstualnost. U: *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Zvonko Maković [et al.], ur. Zagreb: ZAZNOK, 121–156.
- Pethő, Ágnes. 2002. Szövegek a médiumok között. U: *Képtávitel. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Ágnes Pethő, ur. Cluj: Sapientia.
- Peović Vuković, Katarina. 2006. Povratak u budućnost. Hipertekstualnost. Pismenost elektrosfere ili prastara žudnja teksta. *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost* 140, 3–12.
- Popović, Edo. 2002. *Ponoćni boogie*. Edicija Sretne ulice, II. kolo, knjiga 1. Zagreb: Meandar.
- Sablić Tomić, Helena. 1998. *Montaža citatnih atrakcija*. Osijek: Matica hrvatska.
- Savičević Ivančević, Olja. 2006. *Nasmijati psa*. Biblioteka Azbest. Zagreb: AGM/Vijenac.
- Tanacković Faletar, Goran. 2005. Brak stripa i poezije. *Aleph* 12, 242–252.
- Thomka, Beáta. 2007. Prozni mikrokozmi, tekstualni granulati. U: *Teorija priče. Panorama ideja o umijeću pričanja*. Ivana Sabljak, prev. Tomislav Sabljak, prired. Zagreb: HAZU. 481–492.

QUOTE WEAVERS. INTERMEDIALITY IN THE SHORT STORY OF THE EIGHTIES AND NINETIES IN CROATIA

Summary

Adam WALKO

1095 Budapest, Ipar u.2/b

adamwalko@ymail.com

Besides urbanism, intermediality is another common characteristic where the continuity of the Croatian short story of the eighties and nineties can be found. Usually these two characteristics are interwoven; intermedial strategies often create a subtext of urbanism. The adaptations from the newspapers, movies, television, hyper- and cybertext confirm the thesis about the absolute pluralism and the incomplete convention of the prose text, and the lack of the final form as well. The method of quotations, especially the use of intermedial quotations, is probably the most characteristic and visible feature in the Croatian short story of the eighties and nineties. This feature gains in importance if we take into consideration that in the Hungarian short story there is a traditional emphasis on intertextuality. The revolutionary changes in the Gutenberg-galaxy refer to the redefinition of the role of the literary text, the reader and the author. With the phenomenon of computer-technology and the Internet, unlimited possibilities have opened up in the theory and realisation of the evolution/development of the short story.

Keywords: Croatian short story, intermediality, quotations, hypertext