Stilistika hiperteksta i tradicionalnog, nelinearnog književnoga teksta - poredbeno istraživanje

Čosić, Krešimir

Master's thesis / Diplomski rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:133493

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet u Osijeku

Diplomski studij Hrvatskog jezika i književnosti i povijesti

Krešimir Čosić

Stilistika hiperteksta i tradicionalnog, nelinearnog književnoga teksta - poredbeno istraživanje

Diplomski rad

Mentor: Doc.dr.sc. Sanja Jukić

Osijek, 2015.

0. Sadržaj

1. Uvod.....4

2. Hipertekst – pojmovno određenje i pozicija u kulturalnom razvoju.....6

3. Od protohiperteksta do hiperteksta i kontekst postmoderne.....7

4. Strukturni parametri hiperteksta.....8

5. Pragmatička multilinearnost hiperteksta – hiperlinkovi.....10

6. Interakcija čitatelja i hiperteksta – polivalentan odnos autora i čitatelja..... 10

7. Klasifikacija hipertekstualne produkcije..... 11

8. Književnost i drugi mediji – proces remedijacije.....13

9. Hipertekst kao kontekst medijske književnosti i književnosti o medijima..... 16

10. Pregled najvažnijih hipertekstualnih projekata u okvirima domaće literarne produkcije.....17

11. Nelinearnost u proznome književnome tekstu kao temelj hipertekstualne strukture.....18

12. Tradicionalni nelinearni književni tekst u usporedbi s hipertekstom – stilistička analiza.....20

romana *Ako jedne zimske noći neki putnik* Itala Calvina

12.1. Od tradicionalne do hipertekstualne forme.....20

12.2. Subjekt kao hipertekstualna struktura.....23

12.3. Tematsko-motivska razina kao prostor simulacije hipertekstualnog linkanja.....24

12.4. Žanrovsko određenje romana kao signal hipertekstualne strukture.....25

12.5. Autoreferencijalnost.....27

12.6. Intertekstualnost – refleksije postmodernističkih filozofskih preokupacija u romanu

Ako jedne zimske noći neki putnik.....28

12.7. Metanarativnost, simulacija kreativnog procesa nastajanja književnog djela

simulacija hiperteksta.....30

13. Zaključak.....34

14. Literatura.....35

15. Životopis.....36

0.1. **Sažetak**

Rad se bavi komparativnim istraživanjem stilistike hiperteksta i tradicionalnog, nelinearnog književnoga teksta. Hipertekst je multilinearni i interaktivni oblik teksta koji se ostvaruje na elektroničkom ekranu računala. Struktura hiperteksta ispresijecana je posebno označenim mjestima koja se nazivaju linkovima. Klikom na takva označena mjesta ostvaruje se prijelaz između različitih tekstova, odnosno između različitih odlomaka istoga teksta. Njegova je struktura podložna promjenama i omogućuje zahvate unutar sadržaja teksta, što na određen način čitatelju teksta omogućuje proizvodnu ulogu i slobodu kretanja mrežom tekstova. I World Wide Web, kao najveća svjetska baza informacija, organiziran je hipertekstualno. U književnosti primjeri hipertekstualne organizacije uočavaju se još od početaka pismenosti, a takva djela obuhvaćaju se pod jedinstvenim nazivom protohipertekstovi. Tek od razdoblja postmoderne koje traje i danas može se govoriti o književnoj produkciji s potpunim hipertekstualnim ustrojem. U domaćoj književnoj produkciji počeci se eksperimenata s hipertekstom primarno dovode u vezu s autorima okupljenima oko časopisa Quorum, dok se u posljednjim dvama desetljećima dogodio pravi procvat kooperativnih mrežnih tekstova raznih autora. U svjetskim okvirima kao najreprezentativniji autori hipertekstualne književne produkcije slove Michael Joyce, Stuart Moulthrop i Shelly Jackson. Hipertekstualna je književnost u relaciji s novim medijima, a razlikujemo dva načina na koja se taj odnos može ostvariti: kao medijska književnost i kao književnost o medijima. Roman *Ako jedne zimske noći neki putnik* u svojoj strukturi sadrži kombinaciju oba remedijacijska odnosa. Kako je njegova struktura nelinearna, moguće je provesti stilističku analizu kroz uočavanje sličnosti sa strukturom hiperteksta.

Ključne riječi: hipertekst, novi mediji, nelinearnost, postmodernizam, čitanje

1. Uvod

Ubrzanim razvojem tehnologije koji je nastupio u dvadesetom stoljeću, a koji je neposrednom posljedicom digitalne revolucije, došlo je i do promjena u svim ostalim aspektima kulture i svakodnevnog života. Brzi protok informacija, globalizacija, sve veća mobilnost stanovništva i pokretanje *World Wide Weba* do neviđenih su razmjera promijenili naličje civilizacije. Kako su navedene promjene ostavile traga na svim razinama kulturnog makrokonteksta, ni polje književnosti kao uvijek prisutne dijagnoze duhovnoga stanja čovječanstva nije tih promjena ostalo pošteđeno. O tome koje su se promjene dogodile na strukturalnom planu književnih tekstova i kako se to odrazilo na oblike književne produkcije, sustavno će se proanalizirati u ovome radu. Pojava interneta utjecala je i na sudbine medija, prvenstveno onih koji su do tada imali najzastupljeniju ulogu u sociopolitičkom kontekstu – televizije i novinskih tiskovina, oduzevši im primat u prijenosu informacija. To je pospješilo emancipaciju društva na polju demokracije i građanskih sloboda jer je mrežni prostor prihvaćen kao novi prostor komunikacije koja se može odvijati po uzoru na realan komunikacijski čin, a odrazilo se to, kako će se radom pokazati, i na formalni plan teksta uopće. Preslikavanjem strukturnih osobina koje su se pojavile omogućene digitalnim tehnologijama, otvorile su se brojne nove mogućnosti koje su se odrazile i na tekst. Prostor je virtualne mreže tako omogućio tekstu povezivanje s drugim tekstovima tvoreći posve novu strukturu koja je nazvana hipertekstom. Njime su se pak multilinearnost i povezivanje podataka integrirali u svakodnevnu uporabu i omogućili nove oblike korištenja informacijama. Razdoblje koje se podudara s digitalnom revolucijom u tehnologiji, u kulturi se naziva razdobljem postmoderne, dok se u književnosti za isti fenomen češće upotrebljava izraz postmodernizam. Početke je istoga teško precizno utvrditi, budući da se izravno nadovezuje na duhovno stanje moderne, a kako je još uvijek aktualno, ne postoji dijakronijski odmak s kojeg bi ga bilo moguće promatrati i analizirati. Međutim, kako su određene razvojne faze postmoderne neraskidivo povezane s razvojem računalnih tehnologija te donekle o njima i ovise, može se bez ustezanja ustvrditi da se novo razdoblje u kulturi oformilo najkasnije sedamdesetih i osamdesetih godina dvadesetog stoljeća. Pojedini autori i prije same pojave tehnoloških promjena, predvidjeli su taj povijesni zaokret i, premda načelno ostajući vjerni tradicionalnim konvencijama proznog izraza, uvodili na formalnom i na sadržajnom planu inovacije u svoju autorsku produkciju. Jedan od njih je i talijanski autor Italo Calvino čiji će roman *Ako jedne zimske noći neki putnik* biti analiziran s obzirom na svoja strukturna obilježja koja se približavaju onim obilježjima što su nastupila zajedno s tehnološkim preobrazbama koje je donio digitalni medij,

s obilježjima hiperteksta. Na odabir teme utjecao je interes za književnost postmodernizma, za strukturne novitete te književnosti, posebno za eksperimente formom, koji su se pojavili u književnosti druge polovice 20. stoljeća. Kako je znatan dio tih promjena nastupio, posredno ili neposredno, upravo pod okriljem razvoja tehnologije, rad istražuje koji su to stilistički elementi zajednički postmodernističkoj književnoj produkciji i tekstu virtualnog prostora, što je dovelo do pojmova hiperteksta i hipertekstualnosti. Temeljni će predložak istraživanja biti paradigmatski tekst nevirtualne postmodernističke književnosti – roman Itala Calvina *Ako jedne zimske noći neki putnik*.

2. Hipertekst – pojmovno određenje i pozicija u kulturalnom razvoju

Kako bi se na početku rada što preciznije odredilo ono što se podrazumijeva pod pojmom hiperteksta, preuzet će se definicija Marine Gržinić koja o hipertekstu navodi sljedeće: *Hipertekst je multilinearni i visoko interaktivni oblik elektroničkog teksta, a virtualna realnost je kompjutorski generirana stvarnost u kojoj se korisnik interaktivno povezuje s drugim korisnikom i u interaktivnom je funkcionalnom odnosu sa simuliranim objektima i okolicom.*[1]

Termin hipertekst prvi je puta upotrijebljen 60-ih godina prošloga stoljeća, i to u značenju teksta koji se raščlanjuje i čitatelju dozvoljava više od jednog izbora, odnosno u značenju interaktivnog ekrana. Time se čitatelju pridaje uloga aktivnog sudionika u oblikovanju virtualne stvarnosti. Masovna kultura oblikovana šezdesetih i sedamdesetih svoje je jednosmjerno medijsko naličje oblikovala putem televizije kao tada dominantnog medija, a koje nije omogućavalo *feedbac*k, odnosno komunikaciju s korisnicima medijskog uzorka. Prijelaz k računalno usmjerenoj masovnoj kulturi, a samim time i bržoj kinematici svakodnevnog života dogodio se osamdesetih, dok je devedesetih poprimio svoj konačan oblik na monitorima kućnih računala. Računalna tehnologija omogućila je uranjanje u hipostazu novih psiholoških dimenzija izvan granica prostornosti i bez gubitka osjećanja realnoga vremena. Pojava tiska značila je prevalenciju osjetila vida u civilizacijskim okvirima i u razvoju kulture, a virtualna tehnologija omogućila je konačnu multiosjetilnu integraciju. Da bi se u potpunosti apstrahirala fenomenologija hiperteksta, ključno je uočiti njegovu idiosinkrazijsku nelinearnost i diskontinuitet tekstualnog prostora. Kada se govori o čitanju hiperteksta, ne misli se na čitanje teksta u klasičnom smislu, linearno otpočetka prema kraju,

[1] Marina Gržinić, *U redu za virtualni kruh* (Zagreb: Meandar, 1998), 100.

budući da hipertekst linearnost ne poznaje, a tako niti početkom i krajem omeđeni tekst. Njegova struktura u svojoj naravi nije linearna već multilinearna i korisniku omogućuje interaktivnost pružajući mu opcionalnu heterogenost u kretanju sadržajem upisanim u elektroničku bazu podataka. Pomoću tipkovnice i računalnog miša u mogućnosti smo povezivati se bilo s različitim čvorovima istoga teksta, bilo s potpuno drugim tekstualnim cjelinama. Svrsishodnost, efikasnost i ekonomičnost hiperteksta očituje se u toj posvemašnjoj dostupnosti svake čvorne točke teksta s bilo koje druge točke sustava, a taj se skok između točaka ostvaruje jednostavnim klikom kursora miša na označeni dio teksta. Hipertekst si najjednostavnije (ako već ne i najspretnije) možemo predočiti kao mrežu tekstova ili kao most među tekstovima, poradi njegove fluidne digestivne strukture i permanentne necjelovitosti. Pored obaveznog tekstualnog dijela, u strukturu se hiperteksta mogu upisati i drugi mediji (video, film, zvuk, slika, itd.). Izloženost korisnika elektronički otjelovljenom tekstu te mogućnosti intervencije u njegov diskurz neke su teoretičare poststrukturalizma nagnali na usporedbe s beskonačnom produkcijom značenja. Čitatelj se, naime, u susretu s hipertekstom postavlja u ulogu proizvoditelja teksta, budući da je sam proces njegovog čitanja ujedno i oblik pisanja novoga teksta. Postavljanjem fokusa na aktivnu (stvaralačku i modifikatorsku) funkciju čitatelja, koji uranjanjem u hipertekst proizvoljno stvara poveznice među tekstualnim jedinicama, hipertekst se nameće kao prostor oslobađajuće moći. Ključno, hipertekst omogućava brisanje razlika između pisanja i čitanja, ujedno relativizirajući odnos između autora i čitatelja.[2]

Pojava nelinearnoga, nesekvencionalnoga i asocijativnoga pisanja u povijesti je svjetske književnosti poznata još iz klasičnih tekstova, danas obuhvaćenima pod nazivom protohipertekstovi (kod Espena Aarsetha zastupljen i termin *ergodička književnost*), no i bibliotekarske natuknice, fusnote i raznorodne bilješke na kraju tekstova koje upućuju na dijelove unutar teksta, mogu se smatrati svojevrsnom pretečom hipertekstualne strukture.[3] Kao rezime prethodnog pasusa poslužit će citat Katarine Peović Vuković koji kaže: *Hipertekst znači reduciranje mogućnosti mijenjanja teksta, a užitak čitanja hiperteksta je užitak istraživanja prostora čija je topografija povezana s naracijama koje taj prostor kreiraju*[4].

---

2 Marina Gržinić, *U redu za virtualni kruh* (Zagreb: Meandar, 1998), 101-107.
3 Sanjin Sorel i Svjetlana Janković-Paus, *Nestanak linearnosti?* (Rijeka: Filozofski fakultet u Rijeci, 2012), 118.
4 Katarina Peović Vuković, *Medijska analiza i književni tekst,*
(URL:https://katepe.jottit.com/medijska_analiza_i_knji%C5%Beevni_tekst, 5.9.2011., pristup 2015.)

U povijesnoj perspektivi razvoja hiperteksta u informatičkoj eri, kao primjere prvih hipertekstualnih programskih sustava neizbježno je spomenuti: Memex, NLS i Xanadu. Prvi hipertekst s književnim tendencijama eksperiment je Roberta Coovera pod nazivom Hypertekst Hotel s početka 90-ih, a omogućavao je studentima otvoreno čitanje i pisanje. U širem se smislu pojam hipertekst, osim u značenju nelinearnih tekstova u digitalnom obliku, upotrebljava i za globalne elektroničke komunikacijske sustave kao i za sam World Wide Web, kojima je suštinski imanentna hipertekstualna organizacija.[5]

3. Od protohiperteksta do hiperteksta i kontekst postmoderne

Opća obilježja elektronički posredovanih tekstova uključuju dokidanje hijerarhijske strukture, nelinearnost teksta, njegovu otvorenost i razgranatost. Tragovi takvih oblika pisanja mogu se, međutim, pronaći i u razdobljima prije informatičke ere. Za njih se danas već ustalio naziv protohipertekstovi, pri čemu se podrazumijevaju tekstovi koji posjeduju nelinearnu strukturu neovisno o novim tehnologijama.[6] Primjere protohipertekstova nalazimo u najranijim razdobljima pismenosti. Od hijeroglifa na egipatskim hramovima prostorno nelinearno raspoređenih, do kineskog I Chinga sastavljenog od 64 simbola ili heksagrama binarne organizacije u šest cijelih ili razlomljenih linija. Međutim, tek se od pojave postmodernizma može govoriti o nelinearno osmišljenoj književnosti u punom značenju, tim više zbog dehijerarhizacije autorske instance. To posljedično dovodi do uskog vezivanja hipertekstualne fikcije uz postmodernizam.[7]

4. Strukturni parametri hiperteksta

Novi su mediji preuzeli primat u preoblikovanju pisanja čak i onda kada tekst ne nastaje na računalu. Priprema teksta za tisak podrazumijeva digitalizaciju rukopisa pa tako ono postaje bazična činjenica pisanoga prostora, bili autori svjesni takve promijenjene stvarnosti ili ne. Devedesetih je

---

5 Sanjin Sorel i Svjetlana Janković-Paus, *Nestanak linearnosti?* (Rijeka: Filozofski fakultet u Rijeci, 2012), 69.

6 Sanjin Sorel i Svjetlana Janković-Paus, *Nestanak linearnosti?* (Rijeka: Filozofski fakultet u Rijeci, 2012), 110.

7 Katarina Peović Vuković, *Hipertekstalni diskurz – stroj za proizvodnju značenja* (URL:https://katepe.jottit.com/hipertekstualni_diskurs_%E2%80%93_stroj_za_proizvodnju_zna%C4%8Denja, 5.9.2011., pristup svibanj 2015.)

hipertekst označavao revoluciju pismenosti i sintezu poststrukturalističkih tendencija, uvriježilo se vjerovanje da će isti dokinuti linearnost, književnost u tiskanom obliku i kategoriju autora.

Neki od teoretičara kulture, kao Jay David Bolter, zaintrigirani mogućnostima koje nudi hipertekst, proglasili su isti utjelovljenjem semiotičkog pogleda na jezik i komunikaciju.[8] Međutim, utopijska vjerovanja iz jednog i zloslutna proročanstva iz drugog tabora teoretičara, ubrzo su se iscrpila i hipertekst je postepeno, nakon desetogodišnjeg polariziranja znanstvene zajednice, potonuo u drugi plan, a sukladno tome i projekti osmišljeni u takvom formatu (hipertekstualna proza i poezija, mail art, interaktivni filmovi i dr.). Osnovna ideja hiperteksta temeljena je na nelinearnosti teksta i njegovoj asocijativnoj organizaciji. Tako asocijativno raspoređeni podaci, bez početka, kraja i hijerarhijskog ustrojstva, utječu na sam tijek transmisije poruke koji ovisi o volji čitatelja. Prema definiciji Theodorea Nelsona, hipertekst odnosi se na *tekst koji se grana i omogućuje čitatelju izbor, a najbolje ga je čitati na interaktivnom ekranu*. Ironičnom, stoga, biva činjenica da su najslavnije produkcije hipertekstualnog karaktera popularnost stekle u svojim tiskanim izdanjima, što ujedno sintetizira i cjelokupnu problematiku koja prati hipertekstualnu književnost, budući da je čitateljstvo i dalje konzervativno u pristupu književnoj produkciji pa se, prema tome, sve što je generalno smatrano ozbiljnom književnošću podrazumijeva biti tiskano. Također, u vremenu procvata hipertekstualnog modela pisanja, slutilo se da će se njegova korist prepoznati barem u edukaciji. Kritika obrazovnog sustava u cjelini tu je naišla na plodno tlo, prepoznale su se prednosti hipertekstualne organizacije nastavnih sadržaja kao što su: povezivanje različitih obrazovnih i informacijskih jedinica, upućivanje na kritičke radove ili drugovrsne tekstove srodnih sadržaja, reduciranje uloge učitelja u nastavi. Oko potonjega se posebno raspravljalo, ponajprije što je učitelj u takvim promijenjenim okolnostima shvaćen više kao instruktor koji učenike ima usmjeravati u njihovom samostalnom izboru metodološkog pristupa istraživanju sadržaja. Suprotno očekivanjima, takvo inkorporiranje hipertekstualnog modela u obrazovanju nikada nije sasvim zaživjelo, a samim time ni prevladalo u odgojno-obrazovnim institucijama.[9]

Novu perspektivu razumijevanja hiperteksta kao fenomena otvorio je jedan od njegovih glavnih protagonista, Stuart Moulthorpe u djelu *In the Zone*s, referirajući se na Roland Barthesa i njegovo

---

[8] Katarina Peović Vuković, *Medijska analiza i književni tekst,* (URL:https://katepe.jottit.com/medijska_analiza_i_knji%C5%Beevni_tekst, 5.9.2011., pristup svibanj 2015.)

[9] Katarina Peović Vuković, *Hipertekst(ualna) svijest. Književnost (?) na novim medijima* (URL:http://knjizevnostikonji.blogspot.com/2011/05/hipertekstualna-svijest-knjizevnost-na.html, 13.5.2011., pristup svibanj 2015.)

razdvajanje *Tekst*a od *Djel*a *(Djel*o uzima kao dovršen, materijalni predmet namijenjen potrošnji, nasuprot *Tekst*u kojeg shvaća kao proizvodni medij)[10] u smislu doživljavanja hiperteksta kao dinamičnog nedeterminiranog skupa tekstova, a ne kao zatvorenog cjelovitog sustava. Teoretičar Manuel Castells upozorava pak na iskrivljenu percepciju onoga što predstavlja hipertekst, pridružujući mu pretjerano materijalne komponente. On, naime, smatra da se hipertekst nalazi unutar nas samih, odnosno da isti nije ništa drugo doli preslika modusa na kojem počiva *modus operand*i naših vlastitih umova sa sposobnošću povezivanja tekstova, slika, zvukova, tišina i praznina. Potvrdu za takvo stajalište nalazi u činjenici da je mogućnost nelinearnog, asocijativnog, decentraliziranog mišljenja prethodila pojavi tehnoloških otkrića. Zauzimajući takav stav spram hiperteksta, on preispituje legitimitet sume svih dotadašnjih teorijskih promišljanja o istome, držeći da se teorija osim analize teksta treba baviti i naravi ljudskoga uma i njegovih struktura koje su uopće uvjet postojanja hipertekstualnosti. Hipertekst, dakle, nije shvaćen niti kao djelo niti kao umreženi korpus tekstova, već kao načelo organizacije. Takvo razmišljanje prihvaća i avangardni umjetni Mark Amerika u svom djelu *Hipertekstualna svije*st. On se, naime, referira na Renéa Descartesa i samopotvrđujući dokaz egzistencije subjekta samom činjenicom što umije misliti, dosjetljivom supstitucijom sintagmatskog člana *think* članom *Link.* Tako od engleskog oblika Descartove fraze *I think therefore I a*m, proizlazi preinačen izraz *I Link therefore I a*m, sadržavajući u sebi svu suštinu naravi hiperteksta, budući da je leksija *Link* ujedno označena i kao poveznica prema drugom odlomku teksta.[11] Nadalje, ako prihvatimo objašnjenje kako hipertekst nije ništa drugo doli načelo organizacije naših mentalnih iskustava, onda je apsurdno govoriti o nekakvoj smrti knjige, već jedino o čemu se može razglabati jeste smrt linearnog, zatvorenog, centraliziranog mišljenja.[12]

---

[10] Katarina Peović Vuković, *Medijska analiza i književni tekst,* (URL:https://katepe.jottit.com/medijska_analiza_i_knji%C5%Beevni_tekst, 5.9.2011., pristup svibanj 2015.)

[11] Katarina Peović Vuković, *Medijska analiza i književni tekst,* (URL:https://katepe.jottit.com/medijska_analiza_i_knji%C5%Beevni_tekst, 5.9.2011., pristup svibanj 2015.)

[12] Katarina Peović Vuković, *Hipertekst(ualna) svijest. Književnost (?) na novim medijima* (URL:http://knjizevnostikonji.blogspot.com/2011/05/hipertekstualna-svijest-knjizevnost-na.html, 13.5.2011., pristup svibanj 2015.)

5. Pragmatička multilinearnost hiperteksta – hiperlinkovi

Temeljno obilježje koje hipertekstu osigurava različit status u odnosu na običan književni tekst čine posebno označena mjesta, odnosno istaknuti simboli, koji funkcioniraju kao *hiperlinkov*i (poveznice) prema drugoj skupini simbola. Prema Georgeu Landowu, uvođenjem takvih istaknutih mjesta u tekst ipak ne dolazi do potpunog dokidanja strukturalne dihotomije između autora i čitatelja u kojoj je čitatelj u zavisnom položaju (premda je ona trajno narušena i dovedena u pitanje), budući da je takvih mjesta u tekstu ograničen broj. To autoru i dalje omogućava određeni vid hijerarhijske nadređenosti u procesu čitanja, pored toga što tekst gubi centraliziranu organizaciju svojstvenu tradicionalnom tekstu. Čitatelju se tu pruža izbor utoliko što sam odlučuje koje će *hiperlinkov*e slijediti i kako će organizirati tijek svojega čitanja. Odnos između tekstova ne poznaje nikakve postavke subordiniranosti jednih tekstova spram drugih; svaki je tekst ravnopravan i međuzavisan o drugim tekstovima te doprinosi iskustvu čitatelja. Činjenica da dihotomija između autora i čitatelja blijedi proizlazi iz proizvoljnosti odabira koja je čitatelju omogućena *hiperlinko*m. Značenja koja se reificiraju napredovanjem čitatelja kroz hipertekstnu građu (ili bolje rečeno, proces), direktno su rezultat njegovih odabira, a ne više nužnosti koje mu je autor nametnuo. Time je kreativni proces proizvodnje značenja podijeljen između autora i čitatelja.[13] Narativ hiperteksta afirmira autoritet pojedinačnog čitatelja, čime više nije centraliziran i ovisan o ustroju teksta kao zaokružene cjeline, već o samom čitanju kao procesu.[14]

6. Interakcija čitatelja i hiperteksta – polivalentan odnos autora i čitatelja

Čitatelj nikada nije pasivan u susretu s hipertekstom. Štoviše, pasivnost bi bila odrazom krajnje neprilagođenosti čitatelja kao korisnika sustava, budući da se od njega traži odabir označenih jedinica koje iniciraju otvaranje novih fragmenata teksta. No, sudjeluje li on u takvom aktivnošću kao koautor ako mu se ona svodi isključivo na kinetiku ruke i miša? Ovdje je, naime, nužno ukazati na očiglednu razliku između aktivnosti i kontrole. Autor zadržava kontrolu nad tekstom samim fiksiranjem *linka* na proizvoljnom mjestu, a čitatelj je samo u funkciji izvršiti aktivan izbor smjera u kojem će se odvijati čitanje. Prema tome, i u najotvorenijim tipovima hiperteksta autor svejednako

[13] Sanjin Sorel i Svjetlana Janković-Paus, *Nestanak linearnosti?* (Rijeka: Filozofski fakultet u Rijeci, 2012), 8-9.

[14] Michael Joyce, *Hypertext narrative,* (URL:http://noel.pd.org/topos/perforations/perf3/hypertext_narrative.html , 14.7.2005., pristup travanj 2015.)

zadržava kontrolu, bez obzira na njegov interaktivan odnos s čitateljem. Interaktivnost kakvu omogućuje hipertekst dvojka je; interlokutorska interaktivnost odnosi se na interakciju čitatelja s tekstom i autorom, a strojna interaktivnost podrazumijeva interakciju čitatelja i stroja. Potonja proizlazi iz stroju svojstvenog mehanizma koji mu omogućuje generiranje nekih parametara teksta.[15]

John Slatin razlikuje tri tipa čitatelja hiperteksta s obzirom na različiti stupanj njihove uključenosti u isti. Prvi je tip čitatelja čitatelj bez plana (*browser*) koji nema unaprijed utvrđene ciljeve čitanja osim pronalaženja zanimljivih informacija koje će ga zaokupirati. Drugi je tip čitatelja korisnik (*user*) koji traga za specifičnom informacijom koristeći se hipertekstom kako bi je pronašao. Treći je tip koautor (*coauthor*) koji sudjeluje u sadržajnom obogaćivanju hiperteksta upisujući vlastiti tekst u elektronski diskurz, time pridonoseći sveobuhvatnom znanju koje narasta na mrežnom prostoru, te na taj način biva najaktivnije uključenim čitateljem od triju nabrojanih čitateljskih tipova.[16] Ono što se nameće kao diskutabilno jedna od najvećih prednosti hiperteksta u odnosu na linearan tekst jest njegova sposobnost prilagodbe realnom protoku vremena u vidu imitacije ili refleksije stvarnoga govornoga čina. Tome je tako prvenstveno iz razloga što hipertekst u svojoj strukturi uključuje i prostor za upis teksta čime je omogućeno ostavljanje *feedbacka* objavljenom autorskom tekstu, kao i povratnog *feedbacka* autora čitatelju, što omogućuje dijalog između autora i čitatelja gotovo identičan onome u realnom vremenskom kontinuumu (dakako, u idealnim uvjetima ako su oba sudionika komunikacije simultano prisutna za računalima).[17] Takav je dijalog neostvariv u slučaju tiskanoga linearnoga teksta, budući da se na njega ne može izravno reagirati. Ponovno će citiranje Katarine Peović Vuković najbolje rezimirati ono što je rečeno u ovome odlomku: *Centralno mjesto hiperteksta multiplicira se umnažanjem niza leksija, koje grade heterarhičnu strukturu jednakovrijednih središta omogućavajući konceptualno i praktičko stvaranje teksta kao dijaloškog odnosa, utjelovljujući Bahtinov koncept dijalogičnosti. Odnos subordinacije se gubi, a komentirani ili citirani tekstovi postaju ravnopravni tekstu koji o njima govori*.[18]

---

[15] Katarina Peović Vuković, *Hipertekstalni diskurz – stroj za proizvodnju značenja* (URL:https://katepe.jottit.com/hipertekstualni_diskurs_%E2%80%93_stroj_za_proizvodnju_zna%C4%8Denja, 5.9.2011., pristup svibanj 2015.)

[16] Nancy G. Patterson, *Hypertext and the Changing Roles of Readers* (The English Journal, 2000./90/2), 79.

[17] Nancy G. Patterson, *Hypertext and the Changing Roles of Readers* (The English Journal, 2000./90/2), 77.

[18] Katarina Peović Vuković, *Povratak u budućnost. Hipertekstualnost. Pismenost elektrosfere ili prastara žudnja teksta,* (URL:http://katepe.jottit.com/povratak_u_budu%C4%87nost._hipertekstualnost._pismenost_elektrosfere_ili_prastara_%C5%Beudnja_teksta, 5.9.2011., pristup svibanj 2015.)

7. Klasifikacija hipertekstualne produkcije

Kao što je u prethodnim poglavljima tematizirano, pojava novih medija digitalnog i interaktivnog karaktera utabala je put stvaranju nove postmoderne kulture koja se očituje značajnim distinkcijama u odnosu na kulturu što joj je prethodila. Međutim, njihov je utjecaj reprezentativan ne samo u restrukturiranju kulturne produkcije, već i u njihovoj povezanosti s mnogim diskurzima koji ih uzimaju kao vlastiti objekt, slično postmodernim postupcima referiranja na kanonsku književnost putem intertekstualnosti. Drugim riječima, izražavanje u novim elektroničkim medijima često preslikava načine izražavanja iz predelektroničkih vremena. Tu možemo povući paralelu s početkom 20. stoljeća i pojavom avangarde kada se književna djelatnost promatrala u odnosu prema tradicionalnim žanrovskim i tematsko-fabularnim konvencijama. U suvremenom se kontekstu očituje istovjetna referencijalnost novih elektroničkih medija prema onima iz ere koja je sukcesivno nasljedovana.[19] Budući da je fenomen hipertekstualnosti u povijesti književnosti prisutan i mnogo prije pojave računalne tehnologije, neki se teoretičari ne slažu s pojmovnim sintagmama poput *digitalna književnost* ili *elektronička književnost*, nego predlažu drugovrsne nazive poput ergodička književnost (Espen Aarseth) i ukazuju na stupnjeve nelinearne strukturiranosti u različitim tipovima iste. U teoriji koja se bavi hipertekstualnom književnošću pojavljuju se terminološke neusklađenosti kada se definiraju pojedinačni pojmovi, odnosno kada se artikuliraju razlike između tekstova s obzirom na medij u kojem nastaju te način čitanja i pisanja s obzirom na njihovu strukturu. Isti problem obuhvaća i klasifikaciju književnih djela.

Isključivši književna djela s hipertekstualnim obilježjima iz vremena prije pojave računalne tehnologije, koje u svom radu naziva predtehnološkim dobom, teoretičarka Katherine Hayles pod pojmom elektronička književnost okuplja sva djela realizirana u digitalnom mediju, dijeleći ih pritom na žanrove. Prema njezinoj žanrovskoj klasifikaciji hipertekstualna djela uključuju: hipertekstualnu fikciju, mrežnu fikciju, interaktivnu fikciju, prostornu naraciju, instalacije, interaktivne *online*-drame, generativnu umjetnost, djela u kodu i *flash*-poeziju. Hipertekstualnu fikciju karakteriziraju strukture umreženih linkova, kao što se tome može posvjedočiti na primjeru prvih, a ujedno i najreprezentativnijih tekstova žanra, nastalih kao dio projekta Storyspace kojeg je

[19] Sanjin Sorel i Svjetlana Janković-Paus, *Nestanak linearnosti?* (Rijeka: Filozofski fakultet u Rijeci, 2012), 69.

osmislila elektronička tvrtka Eastgate Systems. Tekstovi su to sljedećih autora: *Afternoon. A story* Michaela Joycea, *Victory Garden* Stuarta Moulthorpa i *Patchwork Girl* Shelly Jackson.[20] Neovisno o činjenici da je hipertekst kao književni i esejistički žanr ostao marginaliziran u postmodernoj literarnoj produkciji izgubivši bitku s tiskovinama, za agitaciju je hipertekstualnog načela pismenosti i prepoznavanja njegovih prednosti ponajprije zaslužna mrežna komunikacijska praksa.[21] Što se tiče hipertekstualnosti u poeziji, njeno se počelo datira u vrijeme avangardnih umjetničkih stremljenja oživotvorenih u asocijativno organiziranim i vizualnim tekstovima predstavnika dadaizma, nadrealizma i futurizma. Zbirka poezije *Kaligrami* Apollinairea iz 1918., u kojoj vizualnost dominira nad ostalim elementima pjesme, reprezentativna je za upotrebu takvih stilističkih postupaka u pisanju. Tekst ne zahtjeva od čitatelja linearno čitanje, a leksičke jedinice uporabljene su kao gradivne čestice u svrhu oblikovanja slike.[22] Značajan su eksperimentatorski doprinos hipertekstualnosti u poeziji ostavili pripadnici pariške umjetničke skupine OuLiPo (*Ouvoir de Litterature Potentielle*), čiji su najpoznatiji predstavnici Italo Calvino i Raymond Queneau. Jedan od njihovih patenata pisanje je metodom bifurkacije koja je svojevrsni tiskani ekvivalent hipertekstu. Prigodno je spomenuti i stroj Raymonda Queneaua koji je kombinatorikom stihova mogao generirati sonete.[23]

8. Književnost i drugi mediji – proces remedijacije

Devedesetih godina prošloga stoljeća među nekim od vodećih teoretičara kulture i medija pojavile su se apokaliptičke prognoze tzv. „smrti knjige". Unatoč početnom zamahu takvih pesimizmom zaodjenutih teorija, ispostavilo se da je realnost situacije u najmanju ruku bila paradoksalna, budući da su i takva djela koja su tematizirala navodnu smrt knjige i sama bila tiskane knjige. Na zalazu milenija pojavili su se i autori koji su zastupali drugačije mišljenje. Jedno od ključnih djela koje je promijenilo opće pesimistično raspoloženje glede usuda knjige bilo je djelo dvojice autora, Davida

[20] Sanjin Sorel i Svjetlana Janković-Paus, *Nestanak linearnosti?* (Rijeka: Filozofski fakultet u Rijeci, 2012), 118.

[21] Katarina Peović Vuković, *Povratak u budućnost. Hipertekstualnost. Pismenost elektrosfere ili prastara žudnja teksta,* (URL:http://katepe.jottit.com/povratak_u_budu%C4%87nost._hipertekstualnost._pismenost_elektrosfere_ili_prastara_%C5%Beudnja_teksta, 5.9.2011., pristup svibanj 2015.)

[22] Sanjin Sorel i Svjetlana Janković-Paus, *Nestanak linearnosti?* (Rijeka: Filozofski fakultet u Rijeci, 2012), 114.

[23] Katarina Peović Vuković, *Hipertekstalni diskurz – stroj za proizvodnju značenja* (URL:https://katepe.jottit.com/hipertekstualni_diskurs_%E2%80%93_stroj_za_proizvodnju_zna%C4%8Denja, 5.9.2011., pristup svibanj 2015.)

Boltera i Richarda Grusina, pod nazivom *Remediation: Understanding New Media*. To je djelo označilo konačnu prekretnicu u razumijevanju odnosa između književnosti i novih tehnologija; naime, autori su prvi upozorili da je odnos između medija i kulture, a shodno tome i medija i književnosti, dvosmjeran, suprotno od onoga kako se prije držalo. Taj se dvosmjerni odnos realizira na način da nove tehnologije redefiniraju stare (u ovom slučaju tisak), jednako kao što su i sami izvorno definirani prema matrici starih. Ideja remedijacije prvi je puta postavljena u djelu *Understanding Media. The extensions of man* Marshalla McLuhana. On je upozorio na bitnu činjenicu da je sadržaj svakoga medija drugi medij. Budući da su novi mediji uvijek u nekakvom odnosu prema starima preoblikujući ih, Bolter i Grusin za predočavanje tog fenomena preoblikovanja uvode pojam reprezentacijskih strategija. Reprezentacijske se strategije očituju u polarnom odnosu između medija, onoga koji preoblikuje i onoga koji u tom procesu biva preoblikovanim. S jedne strane polariteta remedijacijskog procesa aktivna je imedijacija koja nastoji sakriti tragove preoblikovanja medija (remedijacije), a takav se slučaj javlja kod fotografije i linearne perspektive u slikarstvu. Njoj je suprotstavljena hipermedijacija koja, suprotno imedijaciji, proces preoblikovanja naglašava, odnosno prokazuje reprezentaciju jednog medija u drugom, kao što je slučaj s televizijom, internetom i brojnim primjerima iz moderne i suvremene umjetnosti. Kako ne bi bilo terminoloških dvosmislenosti i nedoumica pri upotrebi pojma medij, ovdje će se jasno definirati na što se isti referira. Pri tome se ne podrazumijeva samo drugotno značenje medija kao sredstva komunikacije omogućeno novim tehnologijama (radio, televizija, novinski tisak), već se misli na njegovo značenje u širem smislu, kao posrednika koji prenosi značenje kodirano u bilo kojem obliku (kako ga definira semiotika). Sada se valja ograničiti na pojavu remedijacije u književnosti, odnosno njene reprezentacije u drugim medijima i progres ka hipermedijalnosti. U kakvom odnosu stoji književnost prema novim medijima otjelotvorenima tehnologijom? Kako je vrijeme kasnog kapitalizma, pod utjecajem tehnološke revolucije, dovelo do potpunog restrukturiranja poimanja zbiljskog, medijski posredovanim vizualnim znakovima i stvaranjem nove virtualne stvarnosti, tako ni književnost u tom dekonstrukcijskom procesu nije ostala pošteđena. Dva su načina na koja se novi mediji reprezentacijskim strategijama odnose prema književnosti:

1) Prvi je odnos onaj u kojem književnost pod utjecajem novih medija biva tehnološki promijenjena, istovremeno određujući kalup u koji se medij upisuje te njegovu funkciju. Primjer je takve

preobrazbe elektronička književnost koja, premda nasljeđuje sve temeljne parametre koji čine književnost u tradicijskom smislu (literarni kontekst te njezina sociokulturološka uloga), svojom tehnološkom naravi bitno utječe na proizvodnju i distribuciju književnog djela.

2) Drugi je odnos onaj koji zadržava tradicionalnu formu tiskovine, a remedijacija se ovdje javlja ne kao tehnološka preobrazba već kao predmet zanimanja književnog djela, budući da se tematske preokupacije takvih djela referiraju na zbilju nastalu pod utjecajem novih medija.

U prvom je slučaju, u reprezentacijskim strategijama izmijenjenoj književnosti, riječ o medijskoj književnosti, dok je u drugom slučaju riječ o književnosti o medijima. Kod medijske književnosti književni oblici i medijski supstrat mogu biti kombinirani u različitim omjerima hipermedijalnosti u kojima medij djeluje na tekst mijenjajući ga.[24]

S obzirom na ovu podjelu, predložak koji će biti analiziran u ovome radu, roman *Ako jedne zimske noći neki putnik* pokazuje naznake obaju tipova remedijacijskih odnosa. On se, naime, strukturno približava elektroničkoj književnosti, budući da je narativno oblikovan prema modelu hiperteksta, međutim nije ostvaren u nikakvoj korelaciji s medijem već u tradicionalnoj formi tiskovine. Zbog toga se ne može svrstati u medijsku književnost, ali se može ustvrditi da izvedbom nedvojbeno pripada prvom tipu remedijacijskom odnosu. S druge strane, neke od rasprava u tekstu tematiziraju medije i preobrazbe književnosti pod utjecajem tehnologije. U jednoj se od epizoda npr. vrlo transparentno problematizira elektroničko čitanje. Naime, kada Lotaria, jedna od psihemskih figura[25] u tekstu, objašnjava kako se računalom može uštedjeti vrijeme potrebno za čitanje, budući da je ono u stanju čitanje obaviti za nekoliko minuta i pojmove razvrstati po učestalosti. Računalo je, dakle, u stanju obaviti samo popis formalnih jedinica teksta, no ne može imati dodira sa

[24] Katarina Peović Vuković, *Književnost i remedijacija*. *Mediji kao kulturalna dominanta kasnog kapitalizma* (URL:http://www.academia.edu/3670103/Knji%C5%Beevnost_i_remedijacija._Mediji_kao_kulturalna_dominanta_kasnog_kapitalizma, 23.9.2007., pristup svibanj 2015.)

[25] Gajo Peleš, *Tumačenje romana* (Zagreb: ArTresor naklada, 1999)

semantikom teksta za koju ipak potreban realan čitatelj.[26] U odnosu na spomenute tematske elemente, može se odrediti pripadnost romana i drugom tipu remedijacijskog odnosa.

9. Hipertekst kao kontekst medijske književnosti i književnosti o medijima

Premda je medijska književnost, kao potpuno novi književni izraz, omogućena i ostvarena novim tehnologijama, ta tehnološko-formalna dimenzija nije ključna za njezino određenje kao književno relevantne. Naime, taj tehnološki aspekt remedijacijskog odnosa medija i književnosti bitan je utoliko ako je ujedno i estetski vrijedan. Iz tog se razloga elektronička (digitalna) književnost ne može svesti samo na puko iskorištavanje prednosti tehnološkog medija, već taj medij mora sadržavati i književna svojstva, a ne isključivo obavljati funkciju materijalno-medijskog prijenosnika. O digitalnoj bi književnosti, dakle, bilo posve krivo razmišljati kao o digitaliziranoj književnosti, odnosno kao o onoj književnosti koja iskorištava tehničku superiornost digitalnog medija. Oba, u prethodnom poglavlju tematizirana, oblika književnosti koji se na određen način odnose prema medijima, bilo da se radi o medijskoj književnosti, bilo o književnosti o medijima, suprotno tome, propituju osobitosti novomedijskih oblika problematizirajući njihovu pragmatičku aktualnost i sociokulturnu ulogu. Imajući to vidu, temeljna svrha književnosti, kao one koja „očuđuje" i kritički se odnosi prema vremenu u kojem nastaje, ne biva izdana unatoč promjenama proizašlih iz remedijacijskih procesa i modernizaciji književnosti i njezinih oblika. U takvim se promijenjenim odnosima neophodno nameće pitanje o budućnosti književnosti, kao i o suživotu tiskane i digitalne književnosti. Suvremena književnoteorijska promišljanja uglavnom predviđaju veću zainteresiranost za nove medijske oblike u bliskoj budućnosti.[27] Književni je tekst u mrežnom prostoru nemoguće promatrati izolirano već u suodnosu sa svime onime što tekst okružuje i s čime je on povezan. Iz tog će razloga teorija književnosti morati pokazati veći interes za hipertekstualno i hipermedijalno okruženje teksta na načine koji još nisu ustanovljeni.[28] Pitanje autorstva u

---

[26] Italo Calvino, *Ako jedne zimske noći neki putnik* (Zagreb: Biblioteka Jutarnjeg lista, 2004), 157.

[27] Katarina Peović Vuković, *Književnost i remedijacija. Mediji kao kulturalna dominanta kasnog kapitalizma* (URL:http://www.academia.edu/3670103/Knji%C5%Beevnost_i_remedijacija._Mediji_kao_kulturalna_dominanta_kasnog_kapitalizma, 23.9.2007., pristup svibanj 2015.)

[28] Gordana Tkalec, *U hipermarketu hiperteksta : književni tekst na internetu* (Nova Croatica 2009./3/3), 52.

elektroničkoj je književnosti poprimilo nova obilježja te su tako umjesto jednoga autora nerijetko zastupljena kolaborativna djela između više autora.[29]

10. Pregled najvažnijih hipertekstualnih projekata u okvirima hrvatske literarne produkcije

U domaćoj književnoj produkciji elektronička je književnost ostala marginaliziranom, što napose začuđuje, tim više ako se u obzir uzme raznolika i bogata djelatnost medijski angažiranih eksperimentatora tijekom 60ih i 70ih godina, ali i književnika okupljenih oko časopisa Quorum. Kao prvi cjelovit pokušaj hiperteksta uzima se kolaborativni projekt petero autora *Mixal, Wenders i ja često se družimo samoposluživanj*u pokrenut na mrežnoj stranici pod inicijativom časopisa Libra Libera 2000. godine.[30] Djelo je naslovljeno prema istoimenoj pjesmi Branka Maleša *Mixal Wenders i ja često se družimo u samoposluživanj*u, a svaka je leksička jedinica iz naslova ujedno i poveznica prema tekstovima drugih autora. Naslov je, dakle, osnovica na koju se zatim nadovezuju ostali autorski tekstovi. Međutim, hipertekstualna narav ovoga projekta nije u potpunosti otvorenoga tipa, budući da je pisanje rezervirano samo za ograničen broj autora te čitateljima nije dozvoljena intervencija u tekst. Hipertekst u najčistijem obliku, dakle potpuno otvoren za pisanje svim korisnicima interneta, pojavio se nešto kasnije kao rezultat suradnje Libre i Autonomnog kulturnog centra Attack. Za zajedničku osnovicu uzet je citat iz Marxova *Komunističkog manifest*a, a na njega se slobodno, po istovjetnoj proceduri kao i u ranijem projektu, nadovezuju međusobno povezani i ravnopravni tekstovi svih autora koji žele sudjelovati u elaboraciji hiperteksta.[31] Zbirka hipermedijalne poezije *Commedia*, objavljena 2006., prvi je i jedini takav projekt u tradiciji hrvatske književne produkcije. Poseban oblik medijske književnosti odnosi se na blogersko pisanje, u hrvatskim okvirima daleko najizraženije i najzastupljenije među medijskom književnošću proteklog desetljeća. Prvi blogerski server pokrenut je 2004., a najveći procvat blogerske aktivnosti u

---

[29] Sanjin Sorel i Svjetlana Janković-Paus, *Nestanak linearnosti?* (Rijeka: Filozofski fakultet u Rijeci, 2012), 110.

[30] Katarina Peović Vuković, *Književnost i remedijacija. Mediji kao kulturalna dominanta kasnog kapitalizma* (URL:http://www.academia.edu/3670103/Knji%C5%Beevnost_i_remedijacija._Mediji_kao_kulturalna_dominanta_kasnog_kapitalizma, 23.9.2007., pristup svibanj 2015.)

[31] Vijenac 165, *Librin i Attackov hipertekst*, (29.6.2000.) (URL:http://www.matica.hr/vijenac/165/KNJI%C5%BDEVNI%20GLOBUS/, 29.6.2000., pristup svibanj 2015.)

literarnom smislu dogodio se oko 2007. godine, dok su neki radovi doživjeli i svoja ukoričena izdanja.[32]

11. Nelinearnost u proznome književnome tekstu kao temelj hipertekstualne strukture

U ovome poglavlju valja razlučiti koji su to konkretno stilistički postupci karakteristični za proznu produkciju razdoblja postmodernizma, a odnose se na razaranje linearnosti naracije u tekstu, kako bi ih se zatim moglo usporediti s obilježjima strukture hiperteksta.

Za početak nekoliko rečenica o tome koje to značajke roman čine toliko specifičnom proznom književnom vrstom u odnosu na sve ostale. U suštini, jedino što ga određuje jeste njegova dosljedna neodređenost, i to u značenju potpunog izostanka kontinuiteta bilo kakve dijakronijski stabilne paradigme koja bi bila književnoteorijski prepoznatljiva. Roman nema niti uzora u drugim književnim vrstama niti konvencija na osnovi kojih bi se, gledano iz književnopovijesnog motrišta, oslanjao na tradiciju. To rezultira činjenicom da se poetska obilježja romana u svakoj novoj epohi redefiniraju i iznova utvrđuju. Sukladno tome, roman postmodernizma razlikuje se od modernog romana na koji se sukcesivno nadovezuje, a razlikuje se i od romana realizma i od kompletne tradicijske tipologije romana prethodnih razdoblja. Te se razlike odražavaju i to ne samo po svom odnosu spram zbilje već i po strukturnim obilježjima koji ga distanciraju od svih drugih tipova romana. Razloge zbog kojega je tome tako najtočnije bi bilo pripisati samoj naravi romana kao prozne vrste koja se, povijesno gledano, uvijek razvijala u opoziciji prema poetikama koje konstituirale romane prethodnih razdoblja i u njihovoj kritici. Upravo ga to izuzima iz tradicije, naročito uzme li se u obzir da je temeljno načelo ostalih književnih vrsta uvijek operiralo po modelu oponašanja uzora i nastavljanja na tradicionalne poetološke konvencije. Jedino što je, dakle, zajedničko romanima različitih književnih tendencija i epoha jeste negacija starih konvencija i imperativ za iznalaženjem novih izražajnih i spoznajnih mogućnosti.[33]

---

[32] Katarina Peović Vuković, *Književnost i remedijacija*. *Mediji kao kulturalna dominanta kasnog kapitalizma* (URL:http://www.academia.edu/3670103/Knji%C5%Beevnost_i_remedijacija._Mediji_kao_kulturalna_dominanta_kasnog_kapitalizma, 23.9.2007., pristup svibanj 2015.)

[33] Milivoj Solar, *Ideja i priča*, (Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, 2004), 236-241.

U književnoteorijskom određenju pojma postmodernizma nemoguće je uspostaviti jedinstvenu i cjelovitu paradigmu svih onih implikacija koje isti obuhvaća u svoj opis. Odnosi li se postmodernizam na cjelokupno književno razdoblje koja nastupa nakon iscrpljenja moderne ili se on odnosi samo na određenu književnu tendenciju, iz današnje je sinkronijske perspektive nezahvalno tvrditi bez stanovite zadrške, budući da nemamo odmak koji bi nam omogućila dijakronijska perspektiva, stoga je bilo kakvo utvrđivanje književnih obilježja i konvencija nesigurno i nepotpuno. Neodredivosti okvira dodatno doprinosi i nemogućnost striktnog određivanja kanonskih djela jer teško je reći koje bi djelo bilo reprezentativno, premda su se pojedini autori u većini teorijskih rasprava o postmodernizmu iskristalizirali kao protagonisti nove poetike u književnosti[34], među kojima, dakako, i Italo Calvino čiji je tekst u fokusu stilističke obrade ovoga rada Pod pojmom postmodernizam najčešće se višeznačno objedinjuje književne fenomene koji se frekventno javljaju u suvremenom dobu, a koje je teško jednoznačno svrstati, nego što mu se može dati jasna definicija. Problem je jasnijeg određenja i utvrđivanje konkretnog reza između modernizma i postmodernizma; gdje jedna poetika počinje, a druga završava, tako svaka rasprava o postmodernizmu obavezno uključuje i modernizam. Kako onda utvrditi što je to zajedničko proznim tekstovima koji ubrajamo u postmodernizam? Neke od postupaka koji su zajednički tekstovima koji se obuhvaćaju pod zajedničkim nazivnikom postmodernizma, a tako i analiziranom tekstu Itala Calvina, navodi David Lodge. To su: protuslovlje, permutacija, prekinuti slijed, slučajnost, prekomjernost i kratak spoj.35

Kod mnogih postmodernih tekstova dolazi do potpune radikalizacije u kojoj se više ne daju uočiti hijerarhije među idejama, a čak je i sam pojam stvarnosti problematiziran i doveden u pitanje. U takvoj se novonastaloj situaciji javljaju književni postupci koji razbijaju linearnost naracije, a prije svega odnose se na: paralelno navođenje mogućih početaka i završetaka, u bezrazložnom prekidanju pripovijedanja, u miješanjima perspektive i zbilje, u podređivanju onoga o čemu se pripovijeda načinu na koji se pripovijeda, u dekonstrukciji kategorije zbilje i kategorije smisla.[36] Sve to na svojevrstan način otežava, ili bolje rečeno očuđuje, čitanje, što će se pokazati i na obrađivanom predlošku romana. Ironijski diskurs spram djelatnosti čitanja razlučiv je u mnogim dijelovima teksta, a odnosi se na lakoću, odnosno težinu čitanja književnosti. U tome se zrcali propitivanje

[34] Milivoj Solar, *Laka i teška književnost : predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*, (Zagreb: Matica hrvatska, 2005), 24-25.
[35] Milivoj Solar, *Laka i teška književnost : predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*, (Zagreb: Matica hrvatska, 2005), 45-47.
[36] Milivoj Solar, *Laka i teška književnost : predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*, (Zagreb: Matica hrvatska, 2005), 32-33.

uloge književnosti kao institucije, tj. kakav je njezin odnos prema publici; zabaviti čitatelje, informirati ih, frustrirati, estetski zadovoljiti, zagolicati ih novim idejama ili možda kombinacija svega toga? Već se u prvim rečenicama romana naziru preokupacije tim problemom, kao što se iz citiranog dade zaključiti: *Počinješ čitati novi roman Itala Calvina Ako jedne zimske noći neki putnik. Opusti se. Priberi se.*[37] Ovdje se već daje naslutiti upotreba one tehnike postmodernističke proze koju Lodge naziva protuslovljem. Druga su i treća rečenica u svojevrsnom paradoksu, budući da se oprečno odnose jedna prema drugoj. Opuštanje bi impliciralo izuzetak napora, odnosno lakoću uranjanja u književni tekst, dok pribiranje implicira da ta aktivnost čitanja koja slijedi od čitatelja očekuje osobitu pažnju i maksimalnu kognitivnu posvećenost tekstu što, dakako, podrazumijeva svojevrstan napor tijekom čitanja.[38] Jedna je od Calvinovih intencija, čini se, koje nastoji poduzeti romanom pomirivanje tih različitih proturječnosti koje se javljaju u domeni čitanja.

12. Tradicionalni nelinearni književni tekst u usporedbi s hipertekstom – stilistička analiza romana *Ako jedne zimske noći neki putnik* Itala Calvina

12.1. Od tradicionalne do hipertekstualne forme

Roman Ako jedne zimske noći neki putnik talijanskog autora Itala Calvina jedno je od najegzemplarnijih književnih ostvarenja koje odlikuje nelinearna struktura. Njegova je forma tradicionalna, poštuje sve zakonitosti tiskanoga teksta, zadržava homogenost znakovnog sustava s pripadajućim planom izraza i sadržaja. Čak je i naracija naizgled ostvarena u klasičnom pripovjednom modusu, služeći se konvencionalnim književnim postupcima kao što su nizanje motiva, dijalog, monolog ili opisivanje događajnog slijeda.[39] Međutim, ono što uzrokuje diverziju u odnosu na uobičajen pripovjedni proces jesu novi stilistički postupci koji se javljaju u tekstu i razbijaju linearnost fabule. Jedan je od takvih postupaka, i prvi koji se dade uočiti, stalno mijenjanje referenta. Pripovjedač se u slobodnom ritmu, suprotno očekivanjima čitatelja, seli s fabularnog konteksta kojeg oblikuje na sam subjekt čitanja, na čitatelja kao kategoriju unutar strukture teksta: to

[37] Italo Calvino, *Ako jedne zimske noći neki putnik* (Zagreb: Biblioteka Jutarnjeg lista, 2004), 7.
[38] Milivoj Solar, *Laka i teška književnost : predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*, (Zagreb: Matica hrvatska, 2005), 19.
[39] Gajo Peleš, *Tumačenje romana* (Zagreb: ArTresor naklada, 1999), 98-99.

čini izravno mu se obraćajući, stavljajući njegov proces čitanja kao psihofizički čin u isti kontekst s događajnim nizom u tekstu, rušeći barijeru između plana sadržaja i procesa čitanja, tradicijski određivanog kao dviju odvojenih kategorija. Nadalje, fabularni je tijek neprestano isprekidan različitim oblicima digresija. Priča se razilazi, lomi, raščlanjuje pa se zatim ponovo spaja. Drugim riječima, dolazi do kratkih spojeva unutar naracije, što je jedno od ključnih strukturnih obilježja romana postmodernizma. Funkcionalno je podsjetiti kako je takva disperzivnost i grananje naracijskih vektora pojava karakteristična za hipertekst. U Linearnost teško da može ući u istu sintagmu s Calvinovim romanom, a to je postignuto vještim i iznimnim piščevim strategijama naratološkog kadriranja, različitim autoreferencijalnim i intertekstualnim postupcima. No, postupak koji možda i najradikalnije razara linearnost onaj je kojeg Lodge naziva permutacija. To se odražava, prije svega, u kombinatorici dijapazona žanrovske tipologije romana, na način da svako poglavlje slijedi konvencije drugoga žanra. Zatim prekinuti slijed koji se odražava u promjenama perspektive pripovjedača i uvođenju metanarativnih postupaka obraćanja čitatelju. Kao što je rečeno, pripovjedač se dosljedno prekida pripovjedni tijek kako bi komunicirao s čitateljem stvarajući mu privid zajedničke konstrukcije značenja u čvorovima fabularnih začkoljica koje pred njega postavlja. Udio koji čitatelj zapravo ima u tom kolopletu narativnih vratolomija minimalan je, pripovjedač već pri samoj invokaciji polimorfne strukture romana čitatelju ograničava prostor kretanja; to čini samoinicijativno, bez čitateljeve privole, generirajući i uvjetujući daljnji čitalački proces. Točke na kojima se priče tobože granaju, paravan su za interferenciju i preplitanje različitih subjekata teksta: instance pripovjedača, instance autora te instance fiktivnog čitatelja s kojom se ima poistovjetiti zbiljski čitatelj kako bi se čitanje moglo odvijati (granice među tim instancama mjestimice iščezavaju, stoga je takva razdioba subjektnih instanci djelomična i ne posve određena, no nužna kako bi bilo moguće ostvariti prikaz subjektne razine romana). Paravan su i za različite diskusije o samom procesu čitanja, teorijske refleksije i filozofska razglabanja koja problematiziraju različite poglede na čitanje kao kognitivnu djelatnost. No, o tome će više govora biti nešto kasnije tijekom elaboracije sadržaja ovoga rada.

Kako se forma od tradicionalne približava hipertekstualnoj možda se i najbolje može rasvijetliti na kategorijama prostora i vremena. Zbog činjenice da književnost nužno zadržava nekakav odnos prema zbilji, ona se uvijek na određen način odnosi prema vremenu i prostoru. Priča se uvijek negdje i nekada dogodila, neovisno govori li se o subjektivnom ili o objektivnom vremenu, odnosno stvarnom ili imaginarnom prostoru. U romanima koji su prethodili razdoblju postmodernizma

informacije o prostorno-vremenskom kontekstu činile su bitan konstitutivni element književnih tekstova, po modelima već karakterističnima za pojedinu epohu ili poetiku. Kod oblikovanja prostora i vremena u tekstovima postmodernističkih romana, zamjetna je izvjesna tendencija ignoriranja tih dviju kategorija koliko god je to moguće.[40] Mjesta su u postmodernističkim tekstovima često mitska, izmišljena, s nejasnim referencama, a katkad i bez referenci uopće, na stvarni svijet. U romanu Ako jedne zimske noći neki putnik brojna su takva mjesta: Cimerija, Cimbrija, Ataguitanija, Irkanija, itd. Prostor nikada nije shvaćen kao u tekstovima koje za imperativ imaju realističke opise, on je punktualan i sveden na diskontinuirano razmještene točke[41], a informacije o putovanju od polazišne točke do odredišne točke čitatelju ostaju skriveni. Radnja se jednostavno i skokovito prebacuje do točke od koje se nastavlja priča, ignorirajući opise koji nisu svrhoviti i funkcionalni u odnosu na druge dominirajuće aspekte teksta. Takvo bi se kretanje moglo usporediti s pritiskom kursora miša na označeno polje hiperteksta, koji bez fizičke promjene mjesta korisnika šalje na drugu adresu tog istog mrežnog prostora. Mrežni prostor u ovome se slučaju može poistovjetiti s fikcionalnim prostorom kojim operira tekst, a hiperlinkovi s toponimima koji služe kao mostovi između različitih točaka u prostoru.

Također, evidentno je i namjerno ignoriranje kategorije temporalnosti. Često prekidanje priče nedvosmisleno upućuje na lomljenje vremenskog kontinuiteta. Događaji, utisci, unutarnje napetosti u prozi postmodernizma nisu poredani linearnim slijedom već je sve zahvaćeno nekakvim stanjem istovremenosti. Sve kao da postoji odjednom i ne poznaje kategoriju trajanja i prolaznosti.[42] Vrijeme je, dakle, potpuno irelevantno za strukturiranje sadržajnog plana. To se u romanu Ako neke zimske noći neki putnik očituje u cikličnosti radnje; naime, roman se završava ujedno impliciranjem na čitanje djela Ako neke zimske noći neki putnik i na izvjestan se način poziva sam na svoj početak. S obzirom na to, nameće se logična dvojba može li se završetak romana uopće smatrati završetkom, osim u fizičkom smislu. Takva istovremenost, kao što je ranije u radu ustanovljeno, obilježje je i hiperteksta. Nije potreban vremenski odmak kako bi se s jednog označenog mjesta u tekstu na mrežnoj stranici premjestilo na drugu lokaciju. Sve se odvija u gotovo istome trenutku, prijelaz s jedne točke na drugu momentalan je i cjelovit, a to je omogućeno interaktivnošću

[40] Milivoj Solar, *Laka i teška književnost : predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*, (Zagreb: Matica hrvatska, 2005) 58.
[41] Milivoj Solar, *Laka i teška književnost : predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*, (Zagreb: Matica hrvatska, 2005), 60-61.
[42] Milivoj Solar, *Laka i teška književnost : predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*, (Zagreb: Matica hrvatska, 2005), 63.

elektroničkog ekrana. U romanu epilog funkcionira kao ukupna sinteza sadržajnog plana teksta romana, kao *Homepage*, odnosno inicijalna stranica na serveru websitea, s kojom su pak umrežene sve ostale stranice na tom serveru, u ovome slučaju svi ostali dijelovi teksta. Klikom na nju u posljednjem poglavlju, figurativno govoreći, čitatelj se vraća na točku od koje narativ romana kreće.

Premda se na izvjesnim mjestima u tekstu naracija lomi, kako je već ranije uzgred natuknuto, nudeći višestruke alternative, one uvijek ostaju samo na površini, bivaju momentalnim digresijama i mogućim scenarijima prema modelu permutacije. Gomilanje alternativnih pravaca u kojima bi se tekst mogao dalje kretati, ali bez dalje razrade istih, upućuje i na stilistički postupak prekomjernosti. Naracija se od takvih točaka koje fingiraju alternativne puteve čitanja nastavlja prema zamislima instance autora, a čitatelju je ostavljeno prihvatiti njezinu mandatorsku ulogu u procesu čitanja i u njemu sudjelovati samo kao kopilot ili aktivni promatrač. Tu ujedno prestaje poređenje strukture romana sa strukturom hiperteksta, budući da u hipertekstualnom okruženju čitatelj ima neusporedivo veću slobodu i relevantniju ulogu u usmjeravanju čitanja u odnosu na zbiljskog čitatelja romana.

12.2. Subjekt kao hipertekstualna struktura

Uloga autora, kao onoga koji proizvodi tekst, također gubi svoje *per se* tradicionalne osobine. Prilikom uporabe izraza autor ovdje se ne misli na autora kao fizičku osoba koja postoji u realnom svijetu (dakle autora romana Itala Calvina), već na autora kao konstitutivnog elementa strukture samoga teksta. U tekstu se, dakle, instanca autora isprepliće s instancom pripovjedača, a ona se dalje često referira na čitatelja, ponekad se s njime čak i poistovjećujući, uranjajući u njegovu perspektivu i iščezavajući u tom procesu. Drugim riječima, možemo zamijetiti svojevrsnu nelokaliziranost i polivalentni karakter nekoć, u tradicionalnom romanu, striktno odijeljenih instanci autora, pripovjedača i čitatelja. Slučaj je ovdje drugačiji, svaka od instanci djelomice obnaša uloge drugih instanci.

Interpoliranje čitatelja kao izvantekstne kategorije u tekst, odnosno u proces čitanja/pisanja urađeno je dvojako. Prva strategija kojom se tekst služi jest adresiranje čitatelja osobnom zamjenicom u drugom licu jednine, a kroz prizmu pripovjedača. Pripovjedač se obraća čitatelju, apelirajući na

njega kao izvantekstni entitet i pružajući mu instrukcije kako da dekodira strukturu teksta te postane aktivni sudionik u čitanju:

Počinješ čitati novi roman Itala Calvina Ako jedne zimske noći neki putnik. Opusti se. Priberi se. Odbaci od sebe svaku drugu misao. Pusti neka svijet koji te okružuje iščezne u neodređenosti. Vrata je najbolje zatvoriti; iza njih je uvijek upaljen televizor. ... Zauzmi najudobniji položaj: sjedni, opruži se, skutri se, lezi. Lezi na leđa, na bok, na trbuh. U naslonjač, na divan, na stolicu za ljuljanje, na ležaljku, na tabure.[43]

Druga je strategija uvođenje psihemske figure Čitatelja (subjekt u tekstu) u narativ teksta s kojim se instanca čitatelja ima poistovjetiti tijekom čitanja. Tako se stvarni čitatelj pripovjednim strategijama stapa s perspektivom fikcionalnog Čitatelja gubeći autonomiju i svojstvo pasivnog promatrača događaja, sada postajući punopravnim proizvoditeljem značenja (što i nije u potpunosti točno kako će se pokazati dalje u elaboraciji rada). Gubljenjem diferencijacije između stvarnog čitatelja i čitatelja u tekstu ukida se još jedna dijalektika, ona između života i književne fikcije, što je također jedna od tendencija postmodernističke proze. Tim se performativnim činom, uvjetno rečeno, zalazi u baudrillardovsko stanje hiperrealnosti[44] gdje se stvarno i imaginarno preklapaju vođeni igrom simulacije u jedinstvenoj zajedničkoj domeni i operacionalnoj totalnosti.

Instanca autora svoj integritet ipak ne gubi u potpunosti stapanjem s drugim instancama, ona i dalje ostaje sveprisutna i sveznajuća u poznavanju narativnih tokova te i dalje manipulira čitateljem, naizgled mu dozvoljavajući slobodu i arbitrarnost pri donošenju odluka, a istovremeno ograničavajući prostor kojim se može kretati (pritom se učestalo služi postupcima permutacija i proturječja). Drugim riječima, autorska instanca ostaje skrivena, difuzna i aktualna samo u vidu sjene, permanentno nazočna, no nikada posve opipljiva i neposredna. Beskompromisno se poigrava čitateljevim očekivanjima, fabularno ih konstruira pa ih potom iznevjeruje, radi začudno od očiglednog, trivijalno od slojevitog, neizvjesno od izvjesnog. Nadalje, usmjerava mu pažnju čas u jednom, čas u drugom pravcu, preusmjeravajući je zatim s pripovijesti na njega samoga i obrnuto. Može se zaključiti kako se autorska instanca služi svim raspoloživim naratološkim „smicalicama" kako bi čitatelja omela u njegovom emancipacijskom naumu. Na određen se način ulogu subjektne

[43] Italo Calvino, *Ako jedne zimske noći neki putnik* (Zagreb: Biblioteka Jutarnjeg lista, 2004), 7.
[44] Jean Badrillard, *Simulacija i zbilja* (Zagreb: Jesenski i Turk, 2001), 104.

instance čitatelja romana može promatrati kroz prizmu hipertekstualnosti jer, kako je objašnjeno, zbiljski čitatelj u susretu s tekstom pristaje igrati ulogu fikcionalnog čitatelja u tekstu kako bi otkrio sadržaj, odnosno doznao događaje koji slijedi. Na sličan način korisnik virtualnog prostora pristaje igrati raznovrsne uloge ograničenog roka, što se možda i najbolje očituje na primjeru računalnih igara, gdje se, poštujući pravila računalne igre u čiji se kiberni realitet korisnik uključuje klikom, on poistovjećuje sa subjektom u unutar same igre (postajući akterom) i slijedi zadane norme operativnosti sustava igre kako bi razriješio probleme koji se pred njim isprječuju, a sve u težnji da dozna konačan rasplet.

12.3. Tematsko-motivska razina kao prostor simulacije hipertekstualnog linkanja

Svako je poglavlje romana načelno tvoreno od dviju različitih diskurzivnih jedinica koje svojim ponašanjem poprimaju sasvim različite funkcije u narativu. Prva se odnosi na dijelove gdje se pripovjedač obraća čitatelju u drugom licu jednine, dok je druga je ona u kojoj se iznosi sadržaj i izvještava o fabularnom tijeku romana. Sukladno tome, dolazi do neprestanog sukobljavanja započete priče i metanarativnih intervencija od strane pripovjedača kojim se čitatelja upliće u književni diskurz na ranije spominjane načine. Sama je struktura romana ostvarena sekvencionalno, i to transverzalnim sekvencioniranjem (unutar svakog poglavlja pojedinačno) u vidu prekidanja pripovijedanog sižea pripovjedačevim refleksijama na čitatelja, i longitudinalnim sekvencioniranjem (između poglavlja). Longitudinalno se ostvaruje po modelu atomiziranja osnovnog narativnog diskurza na niz manjih novela (ovaj će se izraz u nastavku rada mjestimično koristiti umjesto izraza „poglavlje" kada je potrebno da se fokus razumijevanja stavi na samu priču, a ne na formalni dio strukture teksta), poznatog još iz *Tisuću i jedne noći*, s tom razlikom da se ovdje od svake novele saznaje samo incipit, prije no što biva naprasno prekinutom. Takvo sekvencioniranje čitanja karakteristika je i hiperteksta. Međutim, pri čitanju hiperteksta čitatelj ima samovolju u sekvencioniranju, odnosno fragmentiranju vlastitoga čitanja, dok mu je u slučaju čitanja romana *Ako jedne zimske noći neki putnik* isto determinirano pripovjedačevim navođenjem.

Rečeno je da, što se tiče tematsko-motivske razine romana, svaka novela donosi novu „nedovršenu" priču, a kao gotovo jedina stabilna veza između pojedinih poglavlja konsolidiraju se upravo subjekt

Čitatelja i njemu pridružen subjekt Čitateljice (u tekstu češće adresirane kao Ludmile), oko čijeg odnosa autor gradi narativni konflikt, a u čijem fokusu je potraga za nastavkom priče koja prožima čitav tematsko-motivski sloj. Gotovo jedina stabilna, budući da pojedini subjekti čine okosnicu i nekolicine poglavlja, ali im identitet evaporira, poprimaju drugačija konotativna obilježja u različitim kontekstima. Takvi su subjekti psihemske narativne figure: Ludmilina sestra Lotaria, prijatelj Inerio, krivotvoritelj Ermes Marana i irski pisac Silas Flannery, svi od reda blisko povezani sa subjektom Čitateljice. Narativne su to figure koje u naravi drugačijim ulogama koje poprimaju u pripovjednom diskurzu na različite načine sudjeluju u izgradnji, razgradnji i/ili dekonstrukciji narativnih premisa. Psihemske figure u romanu predstavljaju različite arhetipske tipove čitanja i recepcije same književnosti. Na taj se način aktualiziraju brojne suvremene teorije koje se temelje na iskustvu čitanja. No, o tome više govora u sljedećim poglavljima rada.

12.4. Žanrovsko određenje romana kao signal hipertekstualne strukture

Ranije je u tekstu spomenuto, a ovdje valja podsjetiti, da svako poglavlje romana operira prema zakonitostima drugog žanra. Tako npr. imamo poglavlje koje bi moglo biti integralnim dijelom kriminalističkog romana, ali već sljedeće poglavlje ima u potpunosti drugačija svojstva. Od deset romana-novela, koliko ih je ukupno u romanu sadržano, niti jedan se žanrovski ne podudara s ostalih devet. Neovisno o tome kojeg je žanrovskog određenja pojedino poglavlje, struktura ostaje ista; incipiti svake zapodjenute priče u tekstu započinju pripovjedačevim obraćanjem čitatelju da bi se nakon toga neprimjetno pretočili u standardni romaneskni siže. Ravnajući se prema Aristotelovoj analizi tragedije, koja također za bitan konstitutivni narativni element ima priču, te se, stoga, može primijeniti i na druge prozne vrste, svaka priča mora imati početak, sredinu i kraj. Priča nije samo puko izlaganje događaja već se ona nužno odvija u omeđenom intervalu od početka do kraja, što joj osigurava integralnost i zaokruženost.[45] U romanu *Ako neke zimske noći neki putnik* pričama je poznat samo početak pa one, prema tome, nie ispunjavaju kriterije ovakvog određenja proznih vrsta. Prema teorijskim koncepcijama ruske formalističke škole koje se bave analizom strukture romana, roman nastaje povezivanjem većeg broja novela u veću cjelinu koja naposljetku postaje romanom. Prilikom toga procesa svaka pojedina novela gubi svoju zaokruženost i uklapa se kao zavisni element u nadređenu strukturu, stoga novele kao dijelovi romana ne zadržavaju oblik kakav su imale

[45] Gajo Peleš, *Tumačenje romana* (Zagreb: ArTresor naklada, 1999), 122.

prije uklapanja; njihova struktura biva izmijenjena vezanjem i oblikovanjem strukture romana. Destruirajući njihovu zaokruženost, dolazi do isparavanja početka i kraja, koji su, kako je ranije u tekstu spomenuto, nužna sastavnica svake samostalne priče pa, prema tome, novele u romanu prestaju postojati kao samostalne priče. Tri su načina na koje se novele mogu povezivati u roman. Lančani je, odnosno stupnjeviti tip, onaj u kojem se novele direktno i pravocrtno nadovezuju jedna na drugu, zatim prstenasti tip, koji prepoznaje postojanje jedne okvirne novele čija se radnja zatim proširuje i rezultira drugim novelama, te na koncu paralelni tip u kojem se izlaganje dvije ili više novela odvija usporedno.[46] Roman *Ako jedne zimske noći neki putnik* uvjetno bi se mogao podvesti pod prstenasti tip romana jer se poglavlja, koje su zasebne novele, upliću u inicijalnu novelu (u kojoj je tematizirana potraga za pričom). Međutim, cjelovitost romana kao prozne vrste koja integrira različite novele u svoju strukturu brišući im izvorni oblik i čineći od njih unificirani narativni sklop, razbijena je metanarativnim postupcima permutacije u vidu poigravanja sa žanrovskim konvencijama. Na koncu, svaka novela umjesto da bude neprimjetno ukalupljena u fabularni tijek romana, suprotno tome zadržava priču u svom originalnom obliku, ali u krnjem, s obzirom da joj je poznat samo početak. To posljedično rezultira nužnim lomljenjem linearnosti narativne strukture. Zbog toga je roman samo uvjetno prstenasti, budući da se pojedine novele granaju iz izvorne priče, ali pritom zadržavaju veću autonomiju, usprkos svojoj nedovršenosti, negoli što bi to bio slučaj kod tradicionalnog romana koji poznaje linearnost. Evaporiranju linearnosti dodatno doprinosi i sama nedovršenost priča. Može se, dakle, ustanoviti da se na taj način prstenasto povezivanje novela nadograđuje u novi oblik povezivanja, oblik mrežnog povezivanja. Pojedina poglavlja, novele, tako su umrežene u strukturu romana, nalik na umreženost stranica u internetskom hiperprostoru.

12.5. Autoreferencijalnost

Autoreferencijalnost u romanu je ostvarena na nekoliko razina. Prva se i vjerojatno najočiglednija odnosi na pojavljivanje naslova djela i imena autora unutar pripovjednog diskurza samoga djela, točnije u naslovnome poglavlju te u epilogu djela. Prva od novela s kojima se fikcionalni čitatelj susreće, u svom uzaludnom pohodu da nekoj od njih dozna i nastavak, naslovljena je *Ako je jedne zimske noći neki putnik*. Upravo tom novelom muke po fikcionalnog (i zbiljskog) čitatelja započinju, a naizgled linearna priča ubrzo se rastvara i uzde prepušta zapletu koji čitatelja potom uranja u

[46] Milivoj Solar, *Ideja i priča*, (Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, 2004), 142-143.

slojevitu strukturu djela. Zadnje se poglavlje još jednom referira na djelo, implicirajući kako instanca čitatelja u tekstu upravo privodi kraju čitanje istoimenog romana, time je još čvršće vezujući za izvantekstnu kategoriju zbiljskog čitatelja i zamagljujući razliku između njih: *Još samo trenutak. Upravo završavam roman Ako jedne zimske noći neki putnik Itala Calvina.*[47] Nadalje, autoreferencijalnost ostvarena je i brojnim raspravama o problemima koji se vezuju uz čitanje, protkanim kroz dijaloge subjekata u tekstu ili pak kroz izlaganje pripovjedača prilikom obraćanja čitateljskoj instanci. Samo neki od brojnih problema koje evocira djelo jesu odnos između originala i kopije, te odnos između visoke i trivijalne književnosti.

Konačno, djelo je autoreferencijalno u stupnjevima fikcionalizacije samog kreativnog procesa nastajanja književnog djela i aktera koji u tom procesu sudjeluju. Otvara ključno pitanje, je li autor uopće tvorac vlastitoga djela i u kolikoj se mjeri ono može smatrati njegovim produktom, a koja je i kolika uloga čitatelja u njegovu nastanku? Ton kojim autorska instanca o navedenim pitanjima progovara u tekstu implicitno je ironičan, a shodno tome i izrazito postmodernički u stavu koji spram njih zauzima. Svjesna promijenjenih odnosa između autora i recipijenta književnoga djela, ona bilo kakvom nastojanju razotkrivanja originalnog autorskog pečata oduzima kredibilitet, već naprotiv, kompletan književni korpus svodi na igranje književnom građom lišavajući ga svakog referentnog odnosa s kategorijom autora. Tako joj ni žanrovske konvencije ne predstavljaju dogmu u književnom smislu, već joj služe isključivo radi poigravanja njihovim tvorbenim i gradivnim jedinicama u svrhu žanrovske dekonstrukcije. Dekonstrukciju tradicionalnih uloga autora književnog djela i njegova recipijenta stvarni autor postiže fikcionaliziranjem sebe kao autora i čitatelja kao recipijenta, dajući i sebi i čitatelju uloge protagonista unutar narativne strukture samoga djela.

Instanca autora autoreferencijalna je i u uvođenju subjekata u tekstu u kojima se nepogrešivo daje naslutiti njezina autorefleksija. Takav je subjekt, prije svega, utjelovljen u psihemskoj figuri Silasa Flannerya koji eksplicitno progovara o tome kako ima nakanu napisati roman u kojemu bi glavnim likom bio čitatelj koga neprestano nešto sprječava u čitanju pa stoga niti jedan roman ne uspijeva privesti kraju:

Pala mi je na um ideja da napišem roman koji bi se sastojao od samih početaka romana. Glavni bi lik mogao biti nekakav Čitatelj kojeg neprestano prekidaju u čitanju. Čitatelj kupuje novi roman A autora Z. Ali,

[47] Italo Calvino, *Ako jedne zimske noći neki putnik* (Zagreb: Biblioteka Jutarnjeg lista, 2004), 219.

primjerak ima grešku, on se ne može maknuti dalje od početka... Vraća se u knjižaru da zamijeni primjerak... Cijeli bih roman mogao napisati u drugome licu: ti, Čitatelju... Pa bih mogao uvesti i Čitateljicu, prevoditelja koji falsificira, staroga pisca koji vodi dnevnik nalik na ovaj moj dnevnik...[48]

Možebitna autoreferencija instance autora u tekstu naslućuje se i u subjektu Ermesa Marane koji predstavlja svojevrstan antipod instanci autora. Svojim ciničnim stavom glede ideje o bilo kakvoj mogućnosti autorske originalnosti problematizira instancu autora kao takvu i njenu ulogu kao kreatora književnog teksta u čemu se ogleda više puta spominjano načelo trajno promijenjenih odnosa između autora i recipijenta u produkciji književnosti postmodernizma. Autoreferencijalnost javlja se i u službi hiperteksta gdje se očituje, prije svega, u povezivanju autorskih tekstova s tekstovima koji sadrže biografske i bibliografske podatke koji se referiraju na dotičnog autora, ali i u raznim metapodacima i podacima koji upućuju na kod teksta.

12.6. Intertekstualnost – refleksije postmodernističkih filozofskih preokupacija u romanu Ako jedne zimske noći neki putnik

Roman Ako jedne zimske noći neki putnik preispituje i problematizira, osim autora, originalnosti, lakoće i teškoće čitanja, te drugih ranije navedenih fenomena, samu prirodu znanja o čemu i granice istinitosti. U kojoj se mjeri bilo kakvom iskazu bezuvjetno može vjerovati, a koliko je on samo konstrukt proizveden diskurzom, dirigiran dominantnom ideološkom mišlju i podložan interpretaciji. Takvim se epistemološkim „relativizmom" znanje i istina dovode u pitanje kao nediskutabilne jednoznačne veličine te se, istovjetnom analogijom kao u slučaju hiperteksta, decentraliziraju, pa im se više ne pripisuju skalarna svojstva. U svrhu uklapanja takvih filozofsko-teorijskih preokupacija u širi kontekst duha vremena koji karakterizira razdoblje postmoderne, poslužit će pristup problematici znanja Jean-François Lyotarda. On razlikuje narativno od nenarativnog znanja, a pod nenarativnim znanjem podrazumijeva znanstveno znanje koje potvrdu svoje relevantnosti pronalazi u metapričama što ih formiraju veliki sustavi filozofije, znanosti ili ideologije. Njegovo je mišljenje da u postmodernom dobu dolazi do kraja vjerovanja u metapriče, prema tome nema više ni potrebe za konačnim odgovorima i sintezama znanja. U takvoj dispoziciji stanja duha vremena, svi tipovi iskaza načelno postaju ravnopravni. On smatra da nam preostaje

[48] Italo Calvino, *Ako jedne zimske noći neki putnik* (Zagreb: Biblioteka Jutarnjeg lista, 2004), 166.

prihvatiti različite jezične igre sa svješću da nema niti potrebe pitati se koja je od tih igara reprezentira stvarnost.49

Sukob iz kojega proizlazi ranije spomento preispitivanje istinitosti u tekstu, sukob je između dviju suprotstavljenih frakcija tajne organizacije Aprokrifna moć, od kojih jedna zastupa stajalište da se u književnosti krije put do univerzalnih istina (sljedbenici Arkanđela Svjetlosti), dok druga takvo stajalište nastoji demantirati i obezvrijediti (sljedbenici Arhonta Sjene):

Prvi su uvjereni da među lažnim knjigama kojima je preplavljen svijet treba pronaći one malobrojne knjige što nose istinu, koja je možda nadljudska i nadzemaljska. Drugi drže da samo krivotvorina, mistifikacija, smišljena laž mogu predstavljati apsolutnu vrijednost neke knjige, istinu koja nije zatrovana pseudoistinama.[50]

Upravo su polazišta tih drugih zanimljiva za diskusiju, budući da je njihova ideja vodilja kako apsolutne istine nema i ne može biti, te se jedino patvorenjem i namjernim implementiranjem dezinformacija u književni diskurz navođenjem na krivi trag može pribjeći pravoj istini, onoj lišenoj pseudoistina koje su ništa drugo nego ideologemi modela vladajuće kulture. Utjelovljenje takvih polazišta predstavlja psihemska figura Ermesa Marane, krivotvoritelja i višestrukog prevaranta, svojevrsnog antagonista u djelu (ako se o antagonističkoj relaciji među narativnim figurama uopće može i govoriti, budući da nisu ocrtani karakternim osobinama koje bi se mogle tumačiti po osnovi kategorije morala, već ih se upoznaje isključivo spram njihove vizije književnosti i pristupa čitanju), a to je najbolje očitovano u njegovom izlaganju psihemskoj figuri fikcionalnog pisca Silasa Flannerya, čije su knjige bile predmetom falsifikacija:

Tvrdi da je ogorčen što se netko nedopušteno služi mojim imenom i da mi je spreman pomoći stati na put toj prevari, ali dodaje da se ne treba sablažnjavati, jer, po njegovu mišljenju, književnost i vrijedi baš po svojoj sposobnosti mistifikacije, u mistifikaciji leži njezina istina; prema tome je falsifikat kao mistifikacija druge mistifikacije, zapravo istina na drugu potenciju. I dalje mi je izlagao svoje teorije, prema kojima je autor svake knjige zapravo izmišljen lik, živi ga autor izmišlja zato da bi mu dao ulogu autora svojih izmišljotina. Osjećam da se slažem s mnogim njegovim tvrdnjama, ali sam se dobro čuvao da mu to ne dam na znanje. Kaže da se zanima za mene prije svega iz dva razloga: prvo, zato što sam autor koga je moguće falsificirati; drugo, zato što vjeruje da imam dar koji je potreban za velikog falsifikatora, za stvaranje savršenih apokrifa.

---

49 Milivoj Solar, *Laka i teška književnost : predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*, (Zagreb: Matica hrvatska, 2005), 42-43.

50 Italo Calvino*, Ako jedne zimske noći neki putnik* (Zagreb: Biblioteka Jutarnjeg lista, 2004), 110.

Mogao bih, dakle, biti ono što za njega i jest idealan autor, to jest autor koji se raspršuje u oblak krivotvorine koje prekrivaju svijet svojim gustim omotačem. A budući da je za njega prijevara prava bit svega, autor koji bi stvorio savršen sistem prijevara uspio bi se identificirati s totalitetom.[51]

Jednako važno za istaknuti, u Flanneryevim u unutarnjim monolozima nazire se, gotovo proročanski, začetak hipertekstualnog razmišljanja o književnosti na način na koji nam je to danas omogućeno računalnom tehnologijom:

Ako pomislim da trebam napisati *jednu* knjigu, svi problemi oko toga kakva ta knjiga treba, a kakva ne treba biti toliko me zakoče da me priječe da nastavim dalje. Ali, kad pomislim da pišem cijelu biblioteku, odjednom osjetim olakšanje: znam da će sve što napišem biti uokvireno, osporeno, odmjereno, prošireno, zatrpano još stotinama svezaka koje mi još ostaje da napišem.[52]

Upravo posljednja rečenica, na svojstven način, radikalno najavljuje ono što predstavlja suvremenu praksu objavljivanja tekstova na elektroničkoj mreži sa svim referencama, pridruženim tekstovima, kritičkim osvrtima i, općenito govoreći, sveobimnim korpusom pisanoga materijala koji se u bilo kakvom kontekstu može dovesti u vezu s objavljenim tekstom.

12.7. Metanarativnost, simulacija kreativnog procesa nastajanja književnog djela, simulacija hiperteksta

Tematska je preokupacija Calvinovog romana sam proces proizvodnje književnog djela. Stvaralački proces istovremeno je i pripovijedanje o tom procesu, odnosno impliciranje na njega, čime ga se ujedno i fikcionalizira. Takav reverzibilan pripovjedni postupak ukazuje na autoreferencijalnost i u narativu. Kičma tematske razine romana, tako, postaje čitanje, a fabularni sloj, subjekti u tekstu, i ostali naratološki elementi ostaju sporedni i manje relevantnosti. Postavljanjem fokusa na čitanje, a ne na fabulu, čitatelj postaje nekom vrstom aktivnog tragača u potrazi za izvornom pričom i autentičnim autorom, čime se i njemu na određen način pripisuje svojstvo kreativnosti. Budući da i

[51] Italo Calvino, *Ako jedne zimske noći neki putnik* (Zagreb: Biblioteka Jutarnjeg lista, 2004), 152.
[52] Italo Calvino, *Ako jedne zimske noći neki putnik* (Zagreb: Biblioteka Jutarnjeg lista, 2004), 153.

autor i priča neprestano izmiču, u toj se potrazi ogleda osnovni sukob u djelu, a taj je između instanci čitatelja i autora, te se isti može apstrahirati kao ključni gradivni element u izgradnji romaneskne napetosti. Djelatnost traženja i pronalaženja sadržaja među fragmentiranim diskurzima u naravi je svakog hiperteksta. Prigodno je ovdje navesti citat iz romana koji izvrsno dočarava takvu neizvjesnu narav čitanja:

Eto koliko si se od jučer promijenio, ti koji si vjerovao da ti je draža knjiga koja je nešto čvrsto, opipljivo i jasno definirano, pa se može uživati bez opasnosti, nego životno iskustvo koje čovjeku uvijek izmiče, jer je isprekidano i proturječno. Znači li to da je knjiga postala oruđe, komunikacijski kanal, dodirna točka?[53]

Svojevrsnu alegoriju hipertekstualnosti dodatno pospješuju metanarativni momenti iz sadržaja, uslijed kojih se radnja prekida iz raznorodnih razloga, kao što su tiskarske greške, previdi izdavača, političko-ideološke cenzure, krivotvorenje i dr. Eklatantan je primjer toga epizoda u kojoj su arci romana *Izvan naselja Malbork*, čije autorstvo potpisuje fiktivni pisac u tekstu, Poljak Tazi Bazakbal, greškom završili u djelu *Ako jedne zimske noći neki putnik*, što je u konačnici i bilo okidačem čitave pomutnje koja se kasnije posljedično sve više začvoruje i premrežuje rezultirajući strukturom imanentnoj djelu.

Simulacijom kreativnog procesa nastajanja književnoga djela isparava razlika između zbiljskoga romana i istoimenog romana koje se spominje u tekstu, a isto se događa i s autorom i čitateljem. Pod okriljem znaka referentni je odnos označitelja i označenog razvodnjen, isti označitelj pokriva veću površinu označenog.[54] Simulacija pisanja, odnosno nastajanja književnoga djela, u ovome je slučaju istovremeno i simulacija čitanja. To se postiže direktnim uključivanjem čitatelja kao recipijenta poruke u jezičnu igru koje su druga dva konstitutivna elementa autor i tekst. U idealnom raspletu tako interaktivno postavljenih odnosa granica između autora i teksta briše se, jednako kao što se brišu i granice između autora i čitatelja te čitatelja i teksta (budući da čitatelj postaje sudionikom u igri simulacije čitanja). Kada bi se simulacijom pisanja/čitanja, kako je već spomenuto, uklonile diferencije između triju gradivnih elemenata komunikacijskog kanala (odašiljatelj(enkoder)-poruka-primatelj(dekoder)) koji se ostvaruje književnim djelom, a shodno tome im se oduzele njihove

[53] Italo Calvino, *Ako jedne zimske noći neki putnik* (Zagreb: Biblioteka Jutarnjeg lista, 2004), 31.
[54] Jean Badrillard, *Simulacija i zbilja* (Zagreb: Jesenski i Turk, 2001), 22.

referentne vrijednosti, postigle se reprezentacije čiste forme pisanja i čiste forme čitanja.[55] Funkcionalno je ovdje citirati Baudrillarda koji napominje: *Spoznaja je dvoboj, i taj dvoboj između subjekta i objekta povlači za sobom gubitak vladavine subjekta, čineći od samog objekta obzor njegova nestanka.*[56]

No je li tome uistinu tako, da je razlikovna granica između subjekta i objekta romanom u konačnici nadiđena? Budući da autorska instanca tijekom čitavog romana podsjeća da je ona ta koja je na izdignutnom, povlaštenom položaju moći spram čitateljske instance, a takav odnos osigurava samom činjenicom što raspolaže totalitetom informacija; odnosno da je isključivo ona ta koja prenosi poruku, o potpunom je brisanju granice ipak preuranjeno govoriti. Recipijent nema nikakvu proizvodnu ulogu u komunikacijskom transferu poruke, njegova je funkcija pasivna. Komunikacijski transfer time ostaje ireverzibilan i održava prijašnje stanje odnosa moći u kojemu je pravo odašiljanja poruke rezervirana isključivo za autorsku instancu. Nije ostavljena mogućnost kolanja poruke zahvaljujući kojoj bi recipijent mogao ravnopravno odgovoriti autoru, nema prostora za *feedback*, protok je poruke jednosmjeran. Odnos je među njima definiran i izvjestan: autor govori, recipijent sluša. Jedino što se recipijentu ostavlja na volju jeste proizvoljnost značenja na precizno označenim dijelovima u tekstu koji su za to predviđeni (također od strane autorske instance, što ponovo demonstrira njezinu autokratsku moć) i na taj način on samo pristaje sudjelovati u jezičnoj igri koja mu je nametnuta, bez ikakvog utjecaja na istu i njena unaprijed utvrđena pravila. Ta pravila, ma koliko se ona svojom strukturom činila opuštenima i varijabilnima, i dalje ostaju pod apsolutnom kontrolom one instance koja tekst proizvodi. Bilo kakva sloboda koju instanca čitatelja u narativnom kontekstu tobože uživa u konačnici je samo iluzorna, budući da nije ostvarena; nadaje se samo kao ideja, nerealiziran potencijal, privid. Takav odnos u kojem recipijent ostaje u podređenom položaju u odnosu na instancu autora kao prenositelja poruke, reguliran je kodom koji postoji da takvo stanje održi netaknutim. Baudrillardovim diskurzom to glasi ovako:

> u simboličkom odnosu razmjene, odgovor je neposredan, nema ni odašiljatelja ni primatelja ni na jednoj ni na drugoj strani poruke, kao što nema niti „poruke", naime korpusa informacije koji valja iščitati na isti način

[55] Jean Badrillard, *Simulacija i zbilja* (Zagreb: Jesenski i Turk, 2001), 97.
[56] Jean Badrillard, *Simulacija i zbilja* (Zagreb: Jesenski i Turk, 2001), 258.

pod egidom koda. Simboličko se upravo sastoji u ukidanju te jednostranosti „poruke", u uspostavljanju dvosmislenosti značenja, i u istodobnom ukidanju instancije koda.[57]

Temeljni razlog zbog koga je drugačiji scenarij nemoguć jeste taj što recipijent nije neposredan suučesnik u komunikacijskom činu, već on poruku prima neizravnim putem, putem teksta, a on je, podrazumijeva se, kodiran konvencionalno (autor odašilje poruku u vidu teksta, recipijent je prima). Ako bi, pak, recipijent suprotno nametnutom kodu nastupio proizvoljnim vlastitim, dogodio bi se zastoj u čitanju, ono se ne bi moglo odvijati. Dakle, simbolički odnos razmjene o kojem govori Baudrillard u potpunosti je neostvariv o čemu govori i sljedeći citat:

Ukratko, ničemu ne služi promijeniti sadržaj poruke, valja izmijeniti kodove čitanja, nametnuti druge kodove. Primatelj (koji to zapravo više nije) ovdje djeluje na bitnome, on suprotstavlja vlastiti kod onom odašiljatelja, pronalazi vlastiti odgovor izmičući zamci upravljane komunikacije. Ali što se događa s tim „subverzivnim" iščitavanjem? Je li i nadalje riječ o čitanju, odnosno iščitavanju jednoznačnog smisla? I kakav je kod kojemu se suprotstavlja? Je li riječ o posebnome minikodu (onaj osobni i utoliko nezanimljiv), ili je pak ponovno na djelu upravljačka shema čitanja? U tom bismo slučaju imali posla tek s jednom tekstualnom inačicom.[58]

Zbog boljeg razumijevanja, rezimirat će se i ustaviti rečeno u prethodnom pasusu. Dakle, kako bi roman bilo moguće uspješno dekodirati, a samim time i čitati, nužno je poznavati njegov iskazni kod. Svaki je tekst u načelu određen znakovni sklop jer se sastoji od niza znakova, koji su pak sastavljeni od plana izraza i plana sadržaja. Preneseno na tekst u cjelini, svaki se tekst strukturalno sastoji od sintaktičke i semantičke razine koje se međusobno isprepliću i zajedno ga konstituiraju. Plan izraza ili sintaktička razina odnosi se na izbor izražajnih sredstava koji upravljaju samim čitateljskim procesom i omogućuju ga. Čitatelj je onaj koji romanu osigurava njegov ontološki status jer roman bez čitatelja samo je potencijal, slovo na papiru, znak bez prihvata. On slijedeći plan izraza rekonstruira značenjske slojeve teksta. Zbog toga su tekst romana i čitatelj neraskidivo povezani, a čitateljska instanca presudna je za oživotvorenje semantičke razine teksta, tzv. plan sadržaja. Tu se nužno otvara pitanje nije li u tom slučaju čitatelj nositeljem značenja, a ne tekst? Kada bi tomu bilo tako, svako bi se pojedino čitanje nekog teksta od strane različitih čitatelja međusobno razlikovalo te u tom slučaju ne bi bilo moguće govoriti od semantici teksta već o

[57] Jean Badrillard, *Simulacija i zbilja* (Zagreb: Jesenski i Turk, 2001), 47.
[58] Jean Badrillard, *Simulacija i zbilja* (Zagreb: Jesenski i Turk, 2001), 47.

semantici pojedinog čitatelja. Semantička razina postoji, dakle, u samome tekstu, a na čitatelju je da je, rukovodeći se izražajnim sredstvima koja su pred njega postavljena, dekodira. Čitanje je proces usmjeren ustrojem teksta i čitatelj nikada ne može steći autonomnost u proizvodnji sadržaja.[59]

13. Zaključak

Roman *Ako neke zimske noći neki putnik* na polju stilističke razine teksta donosi višestruke inovacije koje se mogu usporediti sa strukturnim obilježjima hipertekstualne matrice. Koristeći se tehnikama kao što su nagli prekidi pripovijedanja, nefiksiranost perspektive pripovjedača, permutacije i protuslovlja, postiže se razaranje tradicionalnih književnih konvencija, naročito u smislu linearnosti naracije koja postaje nelinearnom. Takvo je nelinearno organiziranje tekstualnih segmenata karakteristično za strukturu hiperteksta. Dolazi do smjene prioriteta onoga što odlikuje književni tekst, tematsko-motivski sloj, subjektne instance kao i idejna razmatranja u tekstu bivaju u službi jezičnih igara i narativnih postupaka koji čine strukturu romana. Dolazi do dehijerarhizacije tradicionalnih uloga subjektnih instanci u tekstu na semantičkom planu, instanci se čitatelja dodjeljuje proizvodna uloga u konstrukciji značenja, no to i nije u potpunosti ostvareno, napose zbog činjenice da autorska instanca i dalje strukturira plan izraza po vlastitom nahođenju, koju čitateljska instanca ima slijediti. U suprotnom se prijenos poruke ne bi mogao odvijati na razini sintakse teksta, već bi došlo do zastoja u čitanju. Cjelokupan se roman, na koncu, uvjetno u makrokontekstu može uzeti kao svojevrsna parabola poststrukturalističkih teorija o evazivnoj naravi značenja i njegovoj trajnoj neuhvatljivosti i nedeterminiranosti, a to je suštinska i neprijeporna odlika hiperteksta, budući da ona neprestano grana svoju mrežu informacija i upisuje nove sadržaje i nova značenja u svoju strukturu. Calvinov roman *Ako jedne zimske noći neki putnik* roman je otvorenog tipa, promjenjive, fluentne, necentralizirane strukture i to ga obilježje najmanje dvosmisleno od svih ostalih približava strukturi hiperteksta.

[59] Gajo Peleš, *Tumačenje romana* (Zagreb: ArTresor naklada, 1999), 120-123.

14. Literatura:

1. Izvor:

Calvino, Italo. 2004., Ako jedne zimske noći neki putnik [prev. Pavao Pavličić], Zagreb : Globus Media

2. Popis citirane literature:

1) Baudrillard, Jean. 2001. Simulacija i zbilja [prev. Gordana Popović-Vujičić], Zagreb : Jesenski i Turk

2) Gržinić, Marina. 1998. U redu za virtualni kruh [prev. Jagna Pogačnik], Zagreb : Meandar

3) Joyce, Michael, 2005. Hypertext narrative (14.7.2005.)

URL:http://noel.pd.org/topos/perforations/perf3/hypertext_narrative.html, travanj 2015.

4) Patterson, Nancy G., 2000. Hypertext and the Changing Roles of Readers, The English Journal, 2000./90/2, 74-80.

5) Peleš, Gajo. 1999. Tumačenje romana, Zagreb : ArTresor naklada

6) Peović Vuković, Katarina, 2011. *Hipertekst(ualna) svijest. Književnost (?) na novim medijima* (13.5.2011.) URL:http://knjizevnostikonji.blogspot.com/2011/05/hipertekstualna-svijest-knjizevnost-na.html, svibanj 2015.

7) Peović Vuković, Katarina, 2011. *Hipertekstualni diskurz – stroj za proizvodnju značenja,* (5.9.2011.)
URL:https://katepe.jottit.com/hipertekstualni_diskurs_%E2%80%93_stroj_za_proizvodnju_zna%C4%8Denja, svibanj 2015.

8) Peović Vuković Katarina, 2013. *Književnost i remedijacija*. *Mediji kao kulturalna dominanta kasnog kapitalizma* (27.9.2013.)
URL:http://www.academia.edu/3670103/Knji%C5%Beevnost_i_remedijacija._Mediji_kao_kulturalna_dominanta_kasnog_kapitalizma, svibanj 2015.

9) Peović Vuković, Katarina, 2011. *Medijska analiza i književni tekst* (5.9.2011.) URL:https://katepe.jottit.com/medijska_analiza_i_knji%C5%Beevni_tekst, svibanj 2015.

10) Peović Vuković, Katarina, 2011. *Povratak u budućnost. Hipertekstualnost. Pismenost elektrosfere ili prastara žudnja teksta* (5.9.2011.) URL:http://katepe.jottit.com/povratak_u_budu%C4%87nost._hipertekstualnost._pismenost_elektrosfere_ili_prastara_%C5%Beudnja_teksta, svibanj 2015.

11) Solar, Milivoj. 2004. Ideja i priča, Zagreb : Golden marketing – Tehnička knjiga

12) Solar, Milivoj. 2005. Laka i teška književnost : predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti, Zagreb : Matica hrvatska

13) Sorel, Sanjin; Janković-Paus, Svjetlana. 2012. Nestanak linearnosti?, Rijeka : Filozofski fakultet u Rijeci, Rijeka

14) Tkalec, Gordana. 2009. U hipermarketu hiperteksta : književni tekst na internetu, Nova Croatica 2009./3/3, 51-60.

15) Vijenac 165, 2000. Librin i Attackov hipertekst, Matica hrvatska (29.6.2000.) URL:http://www.matica.hr/vijenac/165/KNJI%C5%BDEVNI%20GLOBUS/ , svibanj 2015.

15. Životopis

Krešimir Čosić rođen je 26. rujna 1989. godine u Osijeku. Osnovno obrazovanje stekao je 2004. godini kao učenik 0Š Svete Ane u Osijeku, gdje je polazio i III. gimnaziju maturiravši 2008. godine. Iste se godine upisuje na Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, upisujući preddiplomski studij hrvatskoga jezika i književnosti i povijesti. Preddiplomski studij završio je u akademskoj godini 2010./2011. godine s temom završnog rada *Derridaova dekonstrukcija i pitanje vlastitog imena* iz kolegija Teorija književnosti, pod mentorstvom izv.prof.dr.sc. Kristine Peternai Andrić s Odsjeka za hrvatski jezik i književnost Filozofskog fakulteta u Osijeku.