

ВЛАДИСЛАВА ГОРДИЋ ПЕТКОВИЋ

КУЛТУРА СТРАНИЦЕ, КУЛТУРА ЕКРАНА: ЧИТАЊЕ У ДОБА ИНТЕРНЕТА

Свака је технологија – макар с почетка, макар накратко – покушај да се поправи несавршени свет, но у исти мах њен је настапак продужетак битке са проблемима уоченим у претходећим поглављима историје цивилизацијског прогреса. Компјутерски екран и штампану књигу дели мали простор у ком се њихове сличности сједињују: ипак, управо привидна незнатност разлика двеју технологија уноси немир и несигурност у читаоца. Култура штампе и култура екрана боре се за исти простор, имају исте циљеве и желе да заведу исту публику, светове линеарности и икониčnosti дели узан али дубок јаз ривалитета.

Глагол „читати” не трпи императив, написао је Данијел Пенак на самом почетку књиге *Као у роману*, апологије читања која преиспитује и илузије и манипулације везане за култ књиге. Пенак упозорава да се читање не сме претварати у моралну обавезу, да се књига не сме у односу на масовне медије поставити онако како се посао поставља према доколици или казна према награди. Читање јесте привилегија, али није нагонска потреба: склоност читању се развија, а оно, као навика која се стиче и пракса која мења своје ритуале, није аутоматски добило повлашћен и неупитан статус у цивилизацији и култури, премда га аутоматски може изгубити. Иако је култура штампе привилеговала текст као вид посредовања знања и искуства, књига није, нити може бити, супериорна замена за лични доживљај стварности.

Линеарност књиге је, исто тако, један од митова који се мора деконструисати: читање није искључиво праволинијско и прогресивно путовање од почетка ка завршници, читалац има пуно право да чита напрескок, да књигу остави недочитану, а на императив

селекције у читању упозоравао је енглески филозоф Френсис Бејкон кад је у есеју „О учењу из књига” развио тезу о различитим приступима књизи: идејом да неке књиге треба само окусити, неке прогутати а тек ретке жвакати и варити аутор уводи нужни критеријум прагматичности у приступу читању и избору лектире.

У време настанка дела *Као у роману* Пенак није у обзир могао узети однос књиге према медијима који ритуал самоће замењују ритуалима социјализације, нити је могао да предвиди појаву електронске културе и утицај интернета. Интерактивни сајтови, блогови, друштвене мреже попут Фејсбука, Твитера и Инстаграма, обликовање ликова и идентитета у различитим електронским окружењима које има сличности са креативним писањем – све ове онлајн активности отварају нове могућности изражавања и доприносе стварању нове културе писмености, постулиране на измењеним прерогативима и приоритетима.

Хипертекст као основно екранско писмо настаје као логичан производ историје текста, као вид унапређења графичке форме штампаног штива интерактивним елементима екранског прелома. Класичан текст је затворен лингвистички и семантички систем у ком аутор одређује ток и структуру, намеће линеарни прогресивни рецепцијски ток. Хипертекст разара линеарну организацију комбинаторичком, а интегралности се супротставља фрагментом, мењајући чин читања из пасивног присвајања постојећег значења у стратегију стварања новог. Хипертекст је, тако, лавиринт у настајању који се непрестано реконституише у зависности од тога како одлучи да му приступи читалац, који више није заточеник стабилне, замрзнуте форме текста. Читање се претвара у експеримент, рецепцијски и стваралачки, те није необично што Астрид Енслин у књизи *Канонизовање хипертекста* (2007) књижевни хипертекст дефинише као „специфичну форму савремене књижевности која комбинује модерне хипермедије са приступом читању који је у исто време традиционалан и иновативан”, нити што је пре више од три деценије Тед Нелсон хипертекст одредио као „нелинеарни и несеквенцијални простор за писање”. Тед Нелсон целокупно људско знање означава термином *докуверзум*, а 1978. осмишљава енциклопедијски компјутерски пројекат – Ксанаду, систем међусобно повезаних докумената у коме је сваки читалац уједно и потенцијални писац. Спој традиционалног и иновативног у дефиницијама књижевног хипертекста често се наглашава: дефинишући текст као „ново ткање од старих цитата”, Ролан Барт не указује само на инвенцију својствену тексту него и на недовољно коришћене потенцијале нелинеарне организације. Хипертекст уводи конвенцију „неостварене могућности”, иманентне сваком уметничком тексту

услед флуидности значења: сваки неотворени линк, неизабрани фрагмент, свака путања електронског текста коју читалац није истражио указује се као стратегија будућег могућег чина читања.

Начин на који функционише хипертекст требало би да се подудара са начином на који функционише људски мозак – ослањајући се на законе асоцијација и сличности који дејствују другачије него алфабетска и нумеричка класификација података. Заиста, чини се да је хипертекст много прикладнији од штампаног текста када је потребно да се представи муњевито сустизање наших мисли, њихово скоковито кретање, њихова непрестана реконструкција и реорганизација. За разлику од штампаног текста који је одређен својом линеарном перспективом, хипертекст омогућава динамичку претрагу информација. Екранска страница, за разлику од конвенционалног текста, дозвољава да њени конститутивни елементи брзо мењају облик, положај или функцију, било у складу са ауторовим жељама, било од стране корисника у процесу читања.

Било да је јавни ритуал или приватна пракса, читање је социјална активност која само мења облик зависно од медијског окружења у коме се одвија. Упркос све спремнијем прихватању дигиталних технологија, и даље се важност виртуелног простора минимализује инсистирањем на схватању да институција штампаног медија подразумева много већу одговорност према читаоцу него што је може имати посредник информације у електронском окружењу. Штампаност подразумева дистрибуцију која је затворен круг, конвенционални стил који може да укључује апологију и рефлексiju, привидну објективност, свест о материјалности текста и усредсређеност, док електронски облици комуницирања подразумевају отвореност и транспарентност, неконвенционалност стила која укључује полемичко обраћање и критички тон лишен рефлексije, каогод и привидну субјективност и дисперзију пажње. Како се мења медијско посредовање текста, мења се и сама структура и порука тог текста, мења се не само перцепција садржаја већ и политика приступа тексту: тако, на пример, библиотека више није само *ипроситор складишћења* већ и *димензија* у којој се текст реализује пред корисником.

У окружењу дигиталних технологија приповедни текст добија интерактивну димензију, постаје динамична спрега штампаног текста, фотографија и видео материјала, надилазећи тако статичност и коначност класичног приповедног текста. Визуелизација се може на различите начине остварити у приповедној прози: употребом графичког симбола, цртежа или скице, илустрације као могућности да се допуни реч, али и деконструише значење. Пример аутентичне визуелизације која приповедање од страничног и

линеарног удаљава према екранском и иконичком читању налазимо у роману *Трисџрам Шенди* Лоренса Стерна. Успорено, дигресивно и дисконтинуирано Стерново приповедање руководи се принципом реитерације без финализације, поступком дисперзије мотива уместо њиховим груписањем, тако да приповедна техника остварује циљ који обично није примаран у књижевном стварању: освешћује за читаоца материјалну димензију књижевног текста, и то уз помоћ визуелних интервенција какве су црна страница у знак туге због смрти једног од јунака, празан простор који или позива читаоца да га испише сам, или сигнализује лакуну у рукопису. Хетероген материјал, нелинеарно приповедање, обраћање читаоцу, ауторефлексивност те медитације о природи књиге – све су то одлике *Трисџрама Шендија* које антиципирају хипертекст као најдоследнији облик интерактивног визуелизовања текста. Интенција аутора је такође да процес читања премрежи свим могућим тешкоћама и препрекама које читаоца треба да одврате од очекиваног линеарног приступа тексту.

Џорџ Ландау, један од првих теоретичара хипертекста, управо ће *Трисџрама Шендија* навести као пример утицаја хипертекста на књижевну форму. Одлике штампаног текста као што су фиксираност, формално јединство, монолошка структура, секвенцијалност, чврстина и статичност преобраћају се у Стерновом наративу у карактеристике екранског садржаја: непостојаност, хаотичност, дијалошку и интерактивну конструкцију, паралелизам, флуидност и динамику.

Коментаришући могућности трансфера ауторске моћи, који се јавља услед додељивања активније улоге читаоцу, Џорџ Ландау истиче како сада читалац може да изабере сопствени пут кроз метатекст, да дода примедбе на текст који је написао неко други и да створи линкове између докумената које је написао други аутор. Постојање оваквог читаоца спречава да се хипертекст сведе на скуп беживотних фрагмената. Будући да управо читалац одлучује о сопственој путањи кроз текст, он се може вратити на линк, звук, слику или део текста када то пожели или осети да је потребно. Све ово иде у прилог тези да хипертекст није помоћно оруђе већ начин мишљења, да није нови жанр већ нови медиј.

У савременој прози на енглеском језику хипертекстуалност се манифестује као интерполација визуелних елемената у приповедни текст, било тако што се књижевни текст претвара у простор мултимедијалног перформанса где је странична организација текста потиснута, маргинализована или потпуно занемарена (што је видљиво у делима која, током последње деценије двадесетог века, објављују Марк Данијелевски, Шели Џексон, Марк Америка и Мајкл

Дојс пре њих), било тако што аутор ипак остаје у сфери линеарног штампаног текста обогаћеног графичким детаљима који страничну организацију само модификују али је не ремете суштински (као што је то случај са Џефом Нуном, Дагласом Копландом и Ејдријен Ајсен). У стваралаштву Дагласа Копланда, канадског писца знаног и по ангажману у области визуелних уметности и медијског експеримента, хипертекстуалност је стално присутна, што је видљиво већ у дебитантском роману *Генерација икс*, где се цитирају визуелни елементи, преузети из области поп-арта, рекламе, потрошачке културе, са очигледном амбицијом да се књижевна нарација прилагоди или потпуно подреди формалној организацији новинског текста, табле стрипа, билборда и рекламних слогана. У Копландовом тексту се, тако, бритке, кратке, сатиричне дефиниције на маргинама прозног текста и илустрације у маниру поп-арта распоређују као допуна и контрапункт приповедању, као нека врста комичног, циничног, игривог али и јасно социјално или политички ангажованог коментара заплета. Интерполацијом визуелних елемената, маргиналија у виду слике и речи, Копланд жели да укаже на то да његови јунаци нису одсечени од стварног света иако одбијају да следе императиве материјалних интереса: тзв. икстери су припадници самоизолиране друштвене групе чије су вредности мистификоване и издигнуте на ниво естетике која поменути генерацију разликује од њених претходника, пре свега од јапи генерације посвећене материјалном стицању и успону на друштвеној лествици.

Књиге британског писца Џефа Нуна разарају перцепцију страничног текста, каогод и поделу на линеарно и иконично читање на један посве другачији начин: за разлику од Копланда, кога занима анамнеза друштвене реалности либералног капитализма и постјапијевског света, рана прозна дела британског аутора инкорпорирају елементе научне фантастике, урбане супкултуре и бајке, све с интенцијом писца да у британској култури, коју види као циничну и несклону игри или експерименту, регенерише дух Луиса Керола. У Нуновој језичкој и наративној инвенцији препознајемо трагове научне фантастике, киберпанка, орвеловске сатире, надреализма, али и суморну параболичност Андерсенове бајке и разорну мизантропију Џонатана Свифта.

Фантастично и технолошко удружују се у специфичној авантури спознаје каква је *Алиса у земљи чуда*, причи о потрази за смислом света. *Ауџомајска Алиса* Џефа Нуна није далеко од такве интенције, али је одисеја јунакиње овај пут научно-технолошка: Нунова Алиса покушава да унесе ред у достигнућа науке и технологије која су измакла контроли тако што ће разрешити мистерију „убистава по слагалици”. Решивши ту енигму, она доспева до

дилеме о сопственом идентитету: поставља се питање да ли се са путовања кроз време у викторијански Манчестер из 1860. вратила иста она Алиса од крви и меса, или нека друга. Криза света, који је прошао кроз небројене мутације, доноси и кризу идентитета: биће које се сели из прошлости у будућност, из реалног у фантастично и натраг носи у себи збуњујућа и противречна знамења, удружује неускладива знања о ономе што је било и ономе што ће бити. Нунова верзија Кероловог дела инспирисана је технологијом двадесетог века, генетским мутацијама и биоинжењерингом: јунакиња из викторијанске Енглеске доспева у Манчестер из 1998. и сусреће се не само са теоријом хаоса и квантном физиком него и са до крајности карикираним обележјима двадесетог века – са апстрактним сликарством, рок музиком, филмовима Квентина Тарантина и феноменом масовних убица, а поред свега тога наравно, и са другачијом перцепцијом знања похрањених у тексту, са другачијим ритуалима читања.

Нуново схватање фантастике обликовано је свешћу да се иза Керолове стваралачке маште и језичке инвенције крију филозофске медитације о појмовима стварног и непостојећег, сна и реалности, пролазности и вечности. Другим речима, Керолов, Нунов и свет киберпанка приказују превагу управо оног елемента који спречава суверену владавину логике и реда. Свет се стално мења јер природа непрестано изналази нове начине одупирања наметнутом реду. Киберпанк свет се додатно компликује чињеницом да се технологија својом непредвидљивошћу и нелогичношћу издиже на ниво природе, и да је једнако тешко држати је под контролом.

Страх да потискивање књиге значи апокалипсу културе често замагљује чињеницу да нису сва читања иста, и да се о књизи не може говорити као о универзалном, униформном феномену: већ и примери Копланда и Нуна говоре да се у привидно линеарни ток штампаног текста укључују „лутајући мотиви”, визуелни и текстуални, који децентрализују нарацију и подстичу читаоца на интерактивност. Текст на папиру има јасан редослед, хијерархизација података тесно је повезана са структуром штива те он увек поседује континуитет какав је у електронском простору нефиксиран. Николас Кар, аутор револуционарног чланка „Да ли нас Гугл заглупљује?”, уверен је да нам електронски простор умањује способност усредсређеног размишљања. У односу страничне и екранске културе морамо, опет, претпоставити финесе које указују на то да, као што није свако читање исто, тако ни однос према новим информатичким технологијама није усаглашен. Бојазан да ћемо сви постати део велике мреже, заробљени и контролисани, страх да ће свако од нас бити тек обичан чвор у разгранатом систему

свести и мишљења, није само основни мотив једног параноичног сценарија у коме вебофоби уживају колико год га се и плашили, него почива и на дубоко укоревеном људском страху да привид и симулација прете да истисну чињенице.

Да ли се српски роман тек само ропски прилагођава културном сценарију епохе у тренутку кад укључи компјутер? Не тако малобројни прошлогодишњи романи сведоче да су блог, чет и имејл поруке, каогод и полиглосија друштвених мрежа, постали релевантне тематске и формалне литерарне чињенице које мењају ритуале читања. Живот у електросфери није више ексклузивност већ дневна рутина. Михајло Спасојевић у роману *Човек који није имао њојма* свифтовски бурлескно захвата у критику бесмислености технолошких достигнућа и занемоћале, бирократизоване педагогије тако што нам показује да у свету нових медија ништа није реално док не осване на Фејсбуку, па била то само туча у школском дворишту; полуписмени и васпитно запуштени ученици из Бронкса наставника презиру зато што му је телефон „из прошлог века”, будући да нема камеру. Главни јунак романа *ПР* Александра Илића риба каду и дефрагментира диск као део великог спремања куће и живота, а један од симптома омамљености врућином за њега је „дисторзирани звук дајал-апа”. Критика капитализма, школског система и односа према младима видљива је у односу Спасојевићевог кафкијанског шепртље професора С. и према колегама и према дивљачним ученицима, док Илић као легитиман мизансцен свог романа користи пејзаже са Инстаграма и „дигиторалну” комуникацију са клијентима ПР агенције; његови јунаци су лапидарни и концизни не зато што су лишени емоција, него зато што усвајају интерактивне манире света адвертајзинга.

Реалност дигиталног света постаје једна од нових реалности српског романа од тренутка кад се јавља свест да је линија разграничења између наших виртуелних идентитета и наших бића у реалном свету замућена и нејасна. Понуда нових технологија да нас одведу изван простора чулних слика примамљива је, пошто жеља за променом надјачава све ризике: осећајући да је офлајн свет постао празан и отуђен, јунаци трагају за изгубљеним јединством љубави, вере и наде на електронском хоризонту.

Социолог Џозеф Волтер закључио је да дигиталне интеракције могу да омогуће достизање вишег степена интимности захваљујући самој чињеници да је у компјутерски посредованој комуникацији више пажње посвећено самом саобраћању него визуелним ефектима. Скептичнији и мање оптимистични сматрају да је интернет, изменивши наша схватања приватности, створио извесну конфузију око дефинисања блискости, пошто у облицима комуни-

кације преко мреже све више доминира поверење према непознатом и дубок страх од познатог.

Као што је време пре развоја компјутерске технологије и пре појаве компјутерски посредоване комуникације подразумевало могућност одложене комуникације физички одсутних протагониста, захваљујући размени писама и порука, тако је комуникација преко чета, форума и социјалних мрежа акценат ставила на језик и дискурс, а не на визуелну експресију. Еволуција комуникације коју је омогућио интернет довела је до могућности да се редефинишу људски односи, пре свега појам интимности, духовне и физичке.

Онлајн и офлајн читање – још један начин поделе културе странице и културе екрана – траже различите способности, захтевају различите технике приступа тексту, циљеви и исходи им се разликују. Штампано штиво тражи од читаоца усредсређење и нуди му моновалентну информацију, али зато гарантује јасну, артикулисану импресију о прочитаном; могућност обмане читаоца је мала, будући да је штампани извор увек сам по себи верификација сопственог садржаја и да јасно указује на природу референтности, ниво аутентичности и степен применљивости. Електронско штиво захтева од конзумента да раслојава своју пажњу, нуди му поливалентну информацију и плуралитет референци, мотивише га да импресију о прочитаном склапа на основу различитих извора, али у њега није уграђена никаква гаранција поузданости – изузев, дакако, ако је део верификоване базе података.

Да ли смо стављени пред избор између читања и писања као социјалних пракси везаних за књигу с једне стране – за „припитомљену” технологију коју доживљавамо као другу природу – и пракси које прелазе у електронски простор, доживљаван као сувише ефемеран и премало хијерархизован да би обновио и подржао гутенберговски идеализован статус књиге, с друге? Избор није бесповратна одлука. Нова дигитална писменост подразумева још и вишу стопу селективности од оне коју је Бејкон тражио у доба зреле ренесансе и у свету без информатичких вишкова. Електронске заједнице и видови њиховог комуницирања уверили су нас да интернет више није само експеримент, експес и новотарија него и озваничени простор децентрализоване језичке, културне, уметничке и политичке праксе, простор који стиче своју легитимну историју и намеће своје законе, укидајући класично схватање дужности да би уместо њега увео игру у више димензија.