

## EKRAN NA KNJIŽNI STRANI. REPREZENTACIJA AVDIOVIZUALNEGA V IZBRANIH PRIMERIH SODOBNE SLOVENSKE PROZE

Barbara Zorman

Fakulteta za humanistične študije Koper, Koper

UDK 821.163.6-3.09:654.197"20"

Besedilo na primeru izbranih del sodobne slovenske proze (tudi v kontekstu starejših literarnih besedil) predstavi nekaj značilnih reprezentacij avdiovizualnega. Kot prikaže interpretacija, obravnavana literarna besedila pri predstavljanju avdiovizualnih medijev izpostavljajo različne oblike manipulacije gledalca ter v opoziciji do takega odnosa implicitno vzpostavljajo svojo literarnost.

slovenska književnost, obravnava vizualnega, film

The paper presents readings of contemporary Slovene prose (including in the context of older fiction) to uncover a number of typical literary representations of the audio-visual which share a critical distance towards the various forms of manipulation of the viewer. Opposition towards such a stance is used as the basis for the definition of the specificity of literature.

Slovene literature, literary representations of film

### Uvod

W. J. T. Mitchell v študiji *Slikovna teorija* ugotavlja, da v drugi polovici dvajsetega stoletja zaradi razmaha medijev, elektronske in kibernetike tehnologije ter posledične ekspanzije novih oblik vizualne simulacije beležimo pojav, ki ga poimenuje slikovni obrat. Opredelitev tega je za pričujoče besedilo zanimiva predvsem iz dveh razlogov.

Prvič zato, ker Mitchell opaža, da podoba spričo svoje naraščajoče pomembnosti v sodobni kulturi pogosto zavzema vlogo prispodobe za druge družbene pojave – to ponuja uporabno izhodišče za raziskavo simbolne razsežnosti avdiovizualnega v sodobni slovenski prozi. Poleg tega pa za slikovnim obratom Mitchell odkriva trenje, temelječe na ideoloških razlikah med verbalnim in vizualnim. Nelagodje verbalnega ob slikovnem (ki izhaja tudi iz izmuzljivosti pojmovne opredelitve slednjega) seveda ni vzniknilo šele z omenjeno ekspanzijo vizualnih simulacij, čeprav se je ob njej nedvomno bolj intenzivno

razmahnilo. Pojav se zdi posebej zanimiv za slovenski kulturni prostor, ki je zaradi vloge literature in jezika v prizadevanju za nacionalno suverenost izrazito pogojen s prevlado besede nad podobo, kar je močno zaznamovalo tudi razvoj slovenskega filma (glej Zorman 2009).

Osrednji cilj besedila je dognati, kako se to razmerje kaže v literaturi iz obdobja, ki ga (vsaj pogojno) zaznamuje vstop slovenske kulture v postmoderno, postindustrijsko družbo ter kulturo, zaznamovano z ekspanzijo avdiovizualnih, gibljivih podob, podprtih s sodobnimi tehnologijami. Izbor interpretacij je določen z naslednjimi kriteriji: proza, kvaliteta, prepoznana s strani literarne vede oziroma strokovne javnosti, obsežnejša tematizacija avdiovizualnih medijev v posamičnem tekstu. Ker obseg pričujočega članka ne dopušča zares izčrpne obravnave sodobne slovenske proze, je nekaj relevantnih del iz njega izpuščenih. (Tudi) zato besedilo ne more ponuditi dokončnega odgovora na odnos

slovenske proze do avdiovizualnega, lahko pa izpostavi določene domneve oziroma izhodišča za nadaljnja razmišljanja o tem razmerju, ki je v (slovenski) literarni vedi precej neobdelano.

Beleženje naratoloških sprememb, izhajajočih iz mimikrije reprezentacijskih postopkov avdiovizualnih medijev, ki jo pogojuje prežetost sodobne kulture s slednjimi, predstavlja pomembno, ne pa edino dimenzijo preučevanja. Približati se ji bom skušala preko pojma ekfrazе, ki jo Mitchell opredeljuje kot »besedni prikaz vizualne upodobitve« (Mitchell 2009: 177).<sup>1</sup> Ta literarni pojav, ki naj bi se začel že z opisom Ahilovega štita v *Iliadi*, preizkuša meje literature tako, da skuša jezik bralca pripraviti do tega, da ugleda ubesedeni umetniški objekt. Ekfrazа, meni Mitchell, je predvsem paradoks, poganjanje jezika k neuresničljivemu, srečanje jezika z »Drugim« (prav tam). Literarno postvarjanje vsebin avdiovizualnega je tako mogoče motriti tudi kot ustvarjanje večjezičja, dialoga med prostori in modusi različnih medijev. Literatura potemtakem raziskuje specifično lastnega medija tudi s tem, da se razpira »drugosti« v smislu tekstualne mimikrije in parodije virtualnih prostorov, ki jih ustvarjajo sočasni mediji.

Mitchellovo opredelitev ekfrazе bom v nadaljevanju skušala prilagoditi analizi ubeseditve avdiovizualnega, posledično pa se bom odmaknila od izhodišča, da ji ni mogoče pripisati nobenih posebnih besedilnih lastnosti, da je torej ni mogoče ločiti od opisa. Mitchell namreč kot enega od osrednjih elementov

ekfrazе pojmuje »zamrznitev« literarnega jezika v negibno prostorsko razporeditev – to pogojuje opisovanje »tradicionalnejših« umetniških objektov, ki jih zaznamuje statičnost (prav tam). V nasprotju s tem se v pričujočem besedilu osredinjam predvsem na prostor, ki ga ustvarja opis podob v *gibanju*; gre torej v prvi vrsti za ubesedovanje izmuzljive difference med podobami, ki se izmenjujejo pred gledalčevimi očmi, za opis učinkov, ki jih ustvarja montaža. Ta je ena najpogostejših žarišč teoretskih raziskav, ki obravnavajo stičišča med literarnim in filmskim podajanjem. Tovrstne razprave po eni strani iščejo izvore filmskega pripovedovanja že v romanih devetnajstega stoletja. V njih prepoznajo »dediščino«, iz katere rastejo (montažni) spoji med filmskimi ravnmi pripovedi, Ejzenštejn tako v Dickensovih romanih najde primer preliva ali paralelne montaže (glej Ejzenštejn). Po drugi strani pa fragmentacijo, razpad navidezne celovitosti, organskosti literarnega dela, načrtno poudarjanje diskontinuitete med posameznimi elementi, ki zaznamujejo modernistične tekste, nekateri teoretiki pogojujejo tudi z vplivom filma. V skladu s tem izhodiščem naj bi načelo modernističnega teksta kot »diskontinuiranega kontinuuma« v literaturo pronicalo tudi preko filmskega ekrana (npr. Cohen 1979).

Drugo izhodišče za analizo načinov, s katerimi literatura stopa v dialog z avdiovizualnimi vsebinami »novih medijev«,<sup>2</sup> pa je interpretacija besedil(nih izsekov), ki obravnavajo razmerja med ekranom in njegovo okolico, torej prostori in subjekti gledanja. Gre za

<sup>1</sup> Penguinov slovar literarnih izrazov in literarne teorije razlaga ekfrazo kot izčrpen slikovni opis določenega predmeta, najpogosteje umetniškega, oziroma kot samo-opis »govorečega« umetniškega predmeta, tj. tistega, ki naj bi ga zaznamovali pomenljivi vizualni detajli. Slovar navaja tudi uporabo ekfrazе v splošnejšem smislu opisa, ki pa naj bi ga zaznamovala virtuoza odslikava fizične resničnosti oziroma učinek ustvarjanja neposrednih vizualnih podob med branjem. Med prvimi teoretskimi obravnavami tega koncepta slovar navaja študijo Lakoön (1766) Gottholda Lessinga. Massimo Fusillo v uvodu v zbornik *L'immagine ripresa in parola* (2008) razlikuje med dvema vrstama ekfrazе; 'puristično', ki poskuša ohranjati meje med verbalnim in vizualnim (kot primer slednje navaja aleksandrinsko poezijo oziroma dela Giambattista Marinija), in tisto, ki sledi Homerskemu arhetipu ter se svobodno prepušča pripovedovanju (Fusillo 2008: 24).

<sup>2</sup> Z izrazom novi mediji v pričujočem tekstu označujem predvsem tiste, ki namesto knjižne strani uporabljajo ekran.

literarno reprezentacijo kulturnih praks, ki izhajajo iz novih načinov tehnološko podprte komunikacije. Če to opazujemo diahrono oziroma med seboj primerjamo omenjene reprezentacije iz različnih obdobj slovenske literature, je mogoče določiti nekaj bistvenih gledališč, ki zaznamujejo motrenje avdiovizualnega v sodobni slovenski literaturi. Kot bom skušala prikazati v interpretaciji, ima večina teh skupno izhodišče. Pretežni del obravnavanih besedil določa domneva, da podobe novih medijev gledalčevo dožemanje prevzamejo do te mere, da ga oropajo avtonomnosti, mu tako rekoč »ukradejo dušo«.

### Interpretacija

#### Film kot senzacija

Sodobnost, se zdi, mnogo bolje razumemo, če poznamo tudi preteklost. Zanj gledalci literarne obravnave avdiovizualnih medijev ni treba posegati zelo daleč nazaj v čas. Eno od prvih obsežnejših literarnih tematizacij kina najdemo v baladni enodejanki Ivana Preglja *Vest* iz leta 1917, o kateri pisatelj pove: »[H]otel sem biti aktualen in senzacionalen. Zato sem iskal aktualnega motiva in ga našel v senzaciji samomora v kinu. Zaradi naturalističnega slikanja je bilo treba prepisati celo nekaj vrednih ali značilnih kinematografskih točk in avtomatskih komadov. [...] Zato sem nekajkrat šel v kino, kino študirat.« (Pregelj 2005: 577–578.) Čeprav kinematografija služi predvsem kot tematski okvir, pa njene tehnike narekujejo tudi literarno strukturo. To tvorijo fragmenti dialogov, ki jih ustvarjajo dvojice gledalcev; enodejanka dogajanje zato podaja v smislu simultane prikaza več ravni dogajanja in tako uporablja postopek montaže, v širšem smislu pa modernistično fragmentacijo. Kot je razvidno iz uvoda v dogajanje, prostorskega slikanja v didaskalijah, sestavljenega iz kratkih podob, npr.: »Razposajenost, psovka, slab krajevni dovtip. Dvorana človeških duhov.« (Pregelj 2005: 69) in prve replike »Oha! Tu pa drži navzdol kakor v grob.« (prav tam), sploh pa iz

njegovega vrhunca (propadli bančnik se v kinodvorani ustrelil), enodejanka predstavlja odnos do kinematografije, ki je v slovenski književnosti ter publicistiki prve polovice preteklega stoletja skoraj pravilo: film je pogrošna, primitivna zabava, ki občinstvo moralno degradira in potujčuje, predvsem pa manipulira preko senzacionalizma – iskanja ekscesa (Štefančič 2005, Brenk 1980). V nadaljevanju bom skušala dognati, ali je omenjeni odnos v sodobni slovenski prozi presežen.

#### Film kot umetnost, religija

V začetku šestdesetih let se je odnos do filma na Slovenskem nekoliko spremenil; kinematografija se je začela uveljavljati kot umetnost, izrazno ekvivalentna literaturi. K spremenjenemu odnosu literature do kinematografije je prispevala tudi francoska teorija novega romana, posebej t. i. »šola pogleda« Alaina Robbe Grilleta, s katero se je pri nas intenzivno ukvarjal Dušan Pirjevec, ki je konec šestdesetih let prijateljeval tudi z Rudijem Šeligom. Njegov roman *Triptih Agate Schwarzkobler* predstavlja v svojem razpiranju giblivi podobi ter posledičnemu preizkušanju meja jezikovne izraznosti in ustvarjanju dialoških prepletanj literarnih in filmskih svetov izrazit prelom, ki je bil vse do danes le redko, če sploh, presežen. Vrhunec romana, neuspešen poskus Jurijevega telesnega zblivanja z Agato v kinodvorani je nemara najlepši primer ekfrazne filma oziroma literarnega poklona filmski umetnosti v našem prostoru. V središču romana Šeligo postavi konflikt dveh videnj kina: temačnemu prostoru kinodvorane in otipavanju Jurijevih rok, katerih prijem postaja vse bolj železen, pripada Agatino telo, medtem ko njen pogled beži v dogajanje na platnu, v romanu označeno v kurzivi – glamurozni, aristokratski prostor filma Alaina Resnaisa *L'Année dernière à Marienbad* (1961), ki je svet belih poti, temnih cipres, odsevov lestencev in ogledal, kjer se dogaja drugačna ljubezen: »Onadva pa še zmeraj srkata svoje zrenje in

mogoče raziskujeta nevidno dogajanje lju-bezni tam znotraj« (Šeligo 1982: 41). Repre-zentacija filma se torej s Šeligovo ubesedit-vijo od primerka pogrošne zabave približuje »visoki umetnosti«. Ta ne streže več le najpri-mitivnejšim užitek, temveč podaja vzvišene svetove, na ta način hrani spiritualne, subtil-nejše čustvene potrebe gledalcev in se bliža dojamaju filma kot ritualne oziroma reli-gijske prakse. Kot ugotavlja Massimo Fusillo, je v dvajsetem stoletju ena najbolj pogostih atributov opisovanja dogajanja v kinu tako imenovana »topla tema« kinematografa, ki ogrne osebe v dvorani v posebno hipnotično oziroma ritualno vzdušje ter potencira pa-sivno oziroma voajeristično vlogo gledalca (Fusillo 2008: 29). Fusillo sicer meni, da je reprezentacija kinematografa kot prostora kolektivnih sanj značilna za modernistična besedila, medtem ko so opisi filmskih vsebin, prisotni v besedilih iz obdobja postmoder-nizma, povsem izpraznjeni kakršnih koli sledi ritualov. Vsekakor pa so v slovenski literaturi osemdesetih in devetdesetih let, na primer v Mazzinijevih *Drobtinica* ali Jančarjevem *Zvenenju v glavi*, ki bosta podrobneje obrav-navana v nadaljevanju, opisi zrenj v ekran še močno obarvani z elementi religioznega/rituala. Izrazita je tudi tovrstna naravnost v kratki zgodbi Braneta Mozetiča *Kino* (zbirka *Pasijon*, 1993), ki kinodvorano podaja z na-slednjimi atributi: skladen mir, posvečen prostor, zakristija, kjer delijo hostijo. V tem domnevno religioznem vzdušju pa pripove-dovalec zaznava odsotnost kadila, težkih besed, izgubljeno sveto besedilo. Tudi opis dogajanja na platnu je zaznamovan z odklo-nilnim odnosom do lažne sakralne omame: »[P]rizori na platnu so bili le nekakšne freske in na njih ni bilo svetniških obročev ne dvig-njenih kazalcev. Osebe niso držale v rokah debelih knjig, niso razpirale ustnic – in zdi se, da niso oznanjale prav ničesar. Le nek čuden duh je vel pred platnom – vendar, kakor da ni prihajal od njih. To je morala biti rahla meglica sedečih, ki so jo nevede spuščali v zrak.« (Mozetič 1993: 7.)

Drugi ritualni aspekt filma je mogoče zaslediti v opisih atributa posebne svetlobe, nezemeljskega sija, ki ga oddaja platno, ozi-roma osebe na platnu. V *Triptihu* se pojavlja v obliki sive svetlobe, ki plapolja po gledalcih kot moder in razredčen ogenj (Šeligo 1982: 34), pa tudi v obliki bleščeče svetlobe, ki seva iz protagonistke, ter kot pršenje njenega zrenja (Šeligo 1982: 37–38). Kot ugotavlja Fusillo, so različne prakse recepcije filma, zlasti v njegovih začetnih letih, paradoksalno ovrgle Benjaminovo trditev, naj bi filmske tehnike, predvsem mehanična reprodukcija ter skrajno približevanje umetniškega objekta prejemniku, odvzele umetnosti avro. Slednjo v besedilu *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* Benjamin opredeli kot občutek v gledalcu, in sicer občutje di-stance, oddaljenosti, »naj bo objekt še tako blizu« (Benjamin 1935/1999: 735). Čeprav je film bistveno zaznamovan z mehansko repro-dukcijo in familiarizacijo oziroma približeva-njem predstavljenega gledalcu, pa prav v literaturi zabeleženo skrivnostno žarenje, ki ga oddaja filmsko platno, predvsem pa meša-nica bližine in nedosegljivosti, ki zaznamuje posnetke filmskih božanstev v očeh obože-valcev, dokazujejo, da je lahko film dojet tudi v smislu tradicionalne umetnosti, ki (po Benjaminu) prejemniku omogoča umetniško recepcijo kot kontemplacijo enkratnega, ne-dosegljivega, nedoumljivega objekta.

### Mit naivnega gledalca

Avra, ki jo oddajajo slike z ekrana, pred-vsem pa fascinacija gledalcev s podobami filmskih zvezdnikov se povezuje tudi z mitom naivnega gledalca. Ta koncept je pogost v psihoanalitični filmski teoriji; z iluzionistično močjo ter vžitjem gledalčevega pogleda v svojo pripoved naj bi si filmski aparat podredil celotno gledalčevo subjek-tivteto in celo vplival na njegovo obnašanje v družbi. Christian Metz kot primer takega dogajanja navaja obnašanje prvih gledalcev ob Lumièrovem filmu *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (1895), v katerem vidi nekakšno

mitsko otroštvo filmske recepcije oziroma sposobnost popolnega prepuščanja filmski iluziji (Metz 1982: 72–73). Sodobnejše teorije ugotavljajo, da je prejemnikovo dojemanje filma že od samih začetkov bistveno kompleksnejše oziroma bolj avtonomno (Gunning 1898/1999). Vsekakor pa se liki, ki so blizu mitu »naivnega gledalca«, pojavljajo v sodobni slovenski prozi, na primer v besedilih Mihe Mazzinija, posebno tistih, ki tematizirajo pripovedovalčevo mladost v provincialnem industrijskem središču. Najintenzivnejše se »naivni gledalec« ubesedi v pisateljevem prvencu iz leta 1987, romanu *Drobtinice*, zgodbi o priseljencu iz Bosne, Selimu, ki se zaljubi v filmsko zvezdo Nastassjo Kinski. Nastassjine prisotnosti na platnu pripovedovalec ne podaja, predstavlja predvsem Selimove ekscitne reakcije nanjo, na primer slovesno opravo, grožnje s fizičnim obračunavanjem s tistimi, ki se bodo v kinodvorani nespoštljivo vedli, zaporedno gledanje filmskih predstav, Selimovo prepuščanje filmski iluziji, ki jo pripovedovalec označi kot »norost, ki progresivno rase« (Mazzini 1987: 35). V nadaljevanju besedila se v ozadju Selimovega oboževanja dive razkrije želja po tem, da bi sam postal viden za svojo okolico, da bi se osvobodil svoje marginalnosti, pozicije nekoga, ki je v družbi »niko i ništa«. Literarni teoretiki ugotavljajo, da tematizacije filmskih div zelo pogosto vsebujejo tudi topos njihovega pogleda (Greco 2008). Podobno je v *Drobtinica*h: celoten opis pojavnosti dive je zajet v stavku »Nastassja me je gledala iz izložbe z mačjimi očmi« (Mazzini 1987: 35). Želja filmskega voajerja, da bi bil ugledan, pa v romanu preraste v metaforo položaja – nevidnosti – delovnih migrantov iz jugoslovanskih republik v Sloveniji v osemdesetih letih.

Ironičen pristop k uporabi žanrskih konvencij, ki zaznamuje Mazzinijev prvenec, je značilen tudi za roman Braneta Gradišnika *Nekdo drug* (1990). Protagonistovo zasledovanje skrivnostnega množičnega morilca – ki nenehno drsi proti zamenjavi identitete –

preigrava omenjeno tezo o gledalčevi identifikaciji s filmskim pogledom (npr. v grozljivki). Ta problem je eksplicitno izpostavljen v drugem poglavju knjige, kjer protagonistu, biljeterju, šef naroči, naj med predvajanjem srhljivke nadzoruje občinstvo, češ da bo med njimi morda prepoznal zločinca. V ozadju naročila je domneva, da so kriminalna dejanja neposredno pogojena z vplivom nasilja na platnu. Protagonist se direktorjevemu naročilu sicer posmehuje, obenem pa ga zrevoltira dejstvo, da eden od gledalcev ob njegovem obhodu zapusti kinodvorano, na tleh pa pusti revijo, iz katere je iztrgan list, na katerem je natisnjen prispevek o množičnem morilcu. Kot pri Mazziniju tudi pri Gradišniku ekfrazna delčka v zgodbi upodobljenega filma lapidarno zrcali literarno temo. Pripovedovalec med obhodom dvorane bežno pogleda na platno ter uzre: »Šilo je razparalo šotorsko platno« (Gradišnik 1990: 20), kar ponudi metaforično podobo problematike; nasilje ekrana (filmskega aparata) nad gledalcem, ki ni nujno identično z nasiljem na ekranu.

### Premik na televizijski ekran

Ena najopaznejših sprememb v literarni obravnavi avdiovizualnega po letu 1980 je premik iz kinematografov na televizijo; v središča zasebnih prostorov, kar pogosto služi kot izhodišče za literarno tematizacijo izginjajoče meje med intimnim in javnim. Literatura tako problematizira vdiranje sveta v dnevne sobe ali spalnice, pa tudi kanibalski odnos televizije do intime. To ponuja nov pogled na manipulacijo kot temelj odnosa med gledalcem in ekranom. Na videz pobudo v odnosu do avdiovizualnega vse intenzivneje prevzema gledalec, s funkcijo menjavanja programov in drugačnega upravljanja posnetkov (ponovni, počasni ogled ...) oziroma z interaktivnim vstopanjem v vsebine same. Vendar pa se v ozadju teh tekstov pojavlja vprašanje, ali je resnični nosilec manipulacije dejansko gledalec.

Nov način spremljanja avdiovizualnega je opisan v romanu Mihe Mazzinija *Telesni*

čuvaj, kjer pripovedovalca menjavanje televizijskih kanalov polagoma spravlja na rob norosti. Fragmentacija, razpad vsebin v vse manjše delčke se v spodnjem odlomku zanimivo odraža tudi na vizualni, grafični ravni mimikrije Haninega klikanja po devetindevetdesetih kanalih:

- kondor je ptič s premerom kril 3,23 metra, ki
- klik
- zunanji minister Malezije, gospod – klik
- holesterol škoduje zdravju, zato – klik
- kar 4320 sestavnih delov – klik. (Mazzini 2000: 74.)

Drugi aspekt gledalčevega neposrednega vstopa v avdiovizualne vsebine zaznamuje interaktivnost. Ta je zlasti pogosta v delih Nejca Gazvode; pojavlja se v številnih zgodbah zbirke *Fasunga* (na primer *Zasebne sobe*). Tematizacija simulakra – življenja, prikazanega na televiziji kot bolj resničnega od resničnega življenja – je v zgodbi *Dobra vila* upodobljena v liku pripovedovalčevega očeta, ki svoje dolgotrajno umiranje nenehno snema na videokasete in naposled doživi posmrtno slavo preko popularnega resničnostnega šova. Ko naposled umre, si sin prvič ogleda enega od posnetkov, pri tem pa se zgodi zanimivo soočenje med gledajočim in gledanim, saj se pripovedovalčevi spremljevalki zazdi, da »oče gleda naju na teveju. [...] ali obratno« (Gazvoda 2007: 127).

Gibljive podobe torej tudi v televizijskem ekranu v številnih literarnih delih očitno ohranjajo manipulativno moč. Morda se najbolj izrazit tovrsten primer pojavi v romanu Draga Jančarja *Zvenenje v glavi* (1998), in sicer v opisu prekinjenega ogleda prenosa košarkaške tekme, ki sproži upor v zaporu. Jančar ekfrazo avdiovizualnih vsebin z atributi, kot so: tornado, dobro ogreto, dviganje temperature, nervoza itn., uporablja kot prisposobo za naraščajočo napetost in nasilje v zaporu. Besedilo torej s »križno montažo« zrcalno preliva dogajanje na ekranu v tisto pred njim.

Vpliv televizije na gledalca v sodobni literaturi je vendarle drugačen od vpliva kinematografa; opise televizijskih podob zaznamujeta predvsem nenehen tok onkraj vsakega smisla in brezglobinskost. Sevanje z ekrana se iz nedoumljivega sijaja spremeni v banalno oddajanje obarvane svetlobe: »Gledala sva televizijo, ne da bi izključila radio. [...] Napravilo naju je migajoče modrikasta. Včasih rumenkasta, kadar je Hana odšla do hladilnika, se sklonila in vtaknila gornji del telesa vanj« (Mazzini 2000: 73). Moč filmskih emocij in zvezd nekdanjih filmov se na malem ekranu razblini. Pripovedovalcu v *Telesnem čuvaju* je nemogoče razumeti protagonistino življenje v film: »Hana je gledala črno-bel film po televiziji in na obrazu ji je bilo videti, da se je čisto živela. Zdaj zdaj se bo zjokala. Ganile so jo petdesetcentimetre črno-bele slike možičkov, ki jih davno ni več in so igrali le tisto, kar jim je nekdo drug napisal« (Mazzini 2000: 94).

Pronicanje odsotnosti vsakega smisla ali odgovornosti iz ekrana v gledalca (in obratno) je prikazano v prvi zgodbi zbirke *Norišnica* (2004) Andreja Skubica. Ta uvodni opis noža vzpostavlja v dialoškem razmerju s pripovedovalčevim pričakovanjem poročil ter opazko: »Če dobro pomislim, v bistvu klamfam kozlarije. Ampak kaj hočemo zdaj. Če smo že začeli« (Skubic 2004: 7). V nadaljevanju se prostor, ki ga ustvarjajo osrednja televizijska poročila, prepleta z intimo odtujenega para. Partnerja skušata težave v komunikaciji kompenzirati s premikanjem pozornosti na probleme, celo tragične dogodke iz lokalnega okolja, ki jih vanju projicira televizija. Kot pa se zlagoma razkriva preko banalnih pripetljajev in replik likov, sta oba svetova obsojena na pasivno nizanje praznih podob, gest in zvokov, ki se zaključijo z opazko: »Pa kakšni so to časi, da lahko kar vsak takole nekaj po televiziji klamfa.« (Skubic 2004: 17.)

Zanimivo je, da Skubic tudi v zadnjem romanu (*Lahko*, 2009) tematizira odnos med zasebnim ter javnim v medijskih obdelavah.

V prvem delu diptiha, ki opisuje poboj družine, ki ga uprizori dvanajstletnica, njena prvoosebna izpoved tako implicira misel, da je dogodek delno pogojen tudi z željo, da bi sama postala središče, ustvarjalka nasilja, ki ga je doslej opazovala v virtualnih svetovih, pri tem pa nemara izhaja iz domneve, naj bi nasilje na ekranu potenciralo nasilne vzorce obnašanja pri mladostnikih. Omenjena tematizacija dobiva dodatne dimenzije v fikcijski predelavi rasističnih izbruhov v Ambrusu leta 2006, ki so bili prav tako znatno pogojeni z medijskim (predvsem televizijskim) potenciranjem nestrpnosti, seveda določenim z željo po komercialnem izkoriščanju ekscesnih situacij. Ta ugotovitev nas vrača na začetek interpretacije, ki v Pregljevi kritiki ekspanzije avdiovizualnih vsebin izpostavlja senzacionalizem oziroma njegovo prodiranje v vse pore družbe. Zdi se, da obravnavana literatura svojo vlogo v tako percipirani realnosti še zmeraj – ali celo vse bolj – opredeljuje kot kritiko manipulacije oziroma izkoriščanja subjektov, ki jih nagovarjajo virtualni svetovi.

### Literatura

- BENJAMIN, Walter, 1935/1999: *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Leo Braudy, Marshall Cohen (ur.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. New York, Oxford: Oxford University Press. 731–751.
- BRENK, France, 1980: *Slovenski film. Dokumenti in razmišljanja*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- COHEN, Keith, 1979: *Film and Fiction: the Dynamics of Exchange*. Yale: Yale University Press.
- EISENSTEIN, Sergei Mikhailovich, 1944/1999: Griffith Dickens, and Ourselves. Leo Braudy, Marshall Cohen (ur.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. New York, Oxford: Oxford University Press. 426–434.
- FUSILLO, Massimo, 2008: *Stavo solo facendo del cinema. Intersezioni e ibridazioni*. Matteo Colombi, Stefano Esposito (ur.): *L'immagine ripresa in parola*. Rim: Meltemi editore. 21–38.
- GAZVODA, Nejc, 2007: *Fasunga*. Novo mesto: Goga.
- GRADIŠNIK, Brane, 1990: *Nekdo drug*. Ljubljana: samozaložba.
- GRECO, Girimonti Guiseppe, 2008: »Adoratori« romanzeschi della Garbo: (de)figurazioni narrative di un volto divino. Colombi, Stefano Esposito (ur.): *L'immagine ripresa in parola*. Rim: Meltemi editore. 147–171.
- GUNNING, Tom, 1898/1999: *An Aesthetic of Astonishment*. Leo Braudy, Marshall Cohen (ur.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. New York, Oxford: Oxford University Press. 818–832.
- JANČAR, Drago, 1998: *Zvenenje v glavi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- MAZZINI, Miha, 1987: *Drobtinice*. Ljubljana: Prešernova družba.
- MAZZINI, Miha, 2000: *Telesni čuvaj: verzija 1.72*. Ljubljana: Študentska založba.
- METZ, Christian, 1982: *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- MITCHELL, W. J. Thomas, 2009: *Slikovna teorija: eseji o verbalni in vizualni reprezentaciji*. Ljubljana: Študentska založba.
- MOZETIČ, Brane, 1993: *Pasijon*. Ljubljana: Aleph.
- PREGELJ, Ivan, 2005: *Zbrano delo, druga knjiga*. Maribor: Litera.
- SKUBIC, Andrej, 2004: *Norišnica*. Ljubljana: Študentska založba.
- SKUBIC, Andrej, 2009: *Lahko*. Ljubljana: Študentska založba.
- ŠELIGO, Rudi, 1982: *Triptih Agate Schwarzkobler*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- ŠTEFANČIČ, Marcel, jr., 2005: *Na svoji zemlji: zgodovina slovenskega filma*. Ljubljana: UMco.
- ZORMAN, Barbara, 2009: *Sence besede: filmske priredbe slovenske literature: (1948–1979)*. Koper: Annales.