

Tim Parks

Zgodbe, kot jih pripoveduje računalnik

Med številnimi spremembami, ki naj bi jih v naše življenje prinesel računalnik, je ena najglobljih, če naj bi se res zgodila, naše doživljanje pripovedi. Zakaj način, kako si pripovedujemo zgodbe – naš občutek za uvod, jedro in zaključek – še vedno močno določa naše razmišljanje o sebi in o svojem razvoju ali, drugače rečeno, svoji poti od zibelke do groba.

Tu ne govorimo o e-knjigi, prenosnem zaslonu, na katerem je mogoče stran za stranjo prebirati kakršnokoli tradicionalno pripoved. Ta nam navsezadnje samo v gospodarnejši, četudi manj privlačni obliki ponuja nekaj, kar že imamo. Edini razlogi, zaradi katerih smo e-knjige veseli, so morda možnost prihranka pri učbenikih, ki jo ponuja, manjša teža, zaradi katere lahko nosimo s sabo cel kup knjig v elektronski obliki, in za vse meni podobne, katerih vid ni več tisto, kar je bil, predvsem možnost, da si izberemo večje črke, kot jih bomo našli v katerikoli tiskani knjigi.

Ne, tisto, kar skuša radikalno spremeniti naravo pripovedovanja zgodb, je tako imenovana hiperbesedilna pripoved, pridobitev, ki jo je – bodisi da je shranjena na CD-ju ali prenesena z interneta – mogoče izkoriščati samo z računalnikom, saj je dostop do številnih možnosti in variacij, ki jih ponuja, mogoč samo s tipkovnico in miško. Na potiskanem papirju v bistvu ne more obstajati. Ta pojav oznanjajo in širijo internetne strani in univerzitetni programi po vsem svetu. Pisatelji, kot sta John Barth in Robert Coover, ga promovirajo v navdušenih esejih in učijo študente, kako ga uporabljati. Urednik nove knjige Katherine Hayles *Writing Machines (Pisalni stroji)*¹ v

¹ MIT Press, 2002.

“sklepnem uvodu” pripominja: “... Bibliomanijaški vzgibi v tem svetu multi-, trans-, inter- in remediacije mutirajo in vzpostaviti bomo morali nove kategorije za opisovanje čustvenih in fizičnih odnosov bralcev s tistim, kar (in kakor) berejo.”

Hiperbesedilna pripoved ima lahko toliko različnih oblik, da je težko govoriti o njenem potencialu na podlagi samo nekaj primerov. Pa vendar se takoj pokažeta dve temeljni novosti: nelinearno besedilo se lahko meša s pisano besedo, pa naj bo to pripoved, poezija ali esej, z zvokom, statičnimi slikami ali celo filmskimi efekti, in lahko prikaže besedilo s kakršnokoli hitrostjo in v kakršnikoli obliki, ki jo avtor izbere. To je tako dramatična razširitev knjižne tradicije ilustracije in iluminacije, da lahko pisano besedilo v mnogo primerih izgubi veliko pomena, če ga ločimo od dinamike, v okviru katere je predstavljeno.

Daleč najrevolucionarnejša sprememba, ki jo prinaša nelinearno besedilo, in lastnost, po kateri se to najznačilneje loči od tiskane knjige, pa je povezana z zaporedjem, v katerem beremo dele pisanega besedila. Hiperbesedilna pripoved odpravlja linearnost, ki nas vabi k branju knjige od prve strani pa do konca, od naslovnice do zadnje platnice. Strani niso oštevilčene in ne moremo jih “obračati”. Pač pa lahko z miško kliknemo na katerokoli izmed številnih povezav – “vročih” besed ali slik v besedilu na računalniškem zaslonu ali na njegovem robu – in tako preskočimo na neki (ne prvi) naslednji zaslon. Vsaka povezava, na katero kliknemo, bo dala drugačen rezultat.

Jasno je, da bo ob tej inovaciji vsak bralec doživel besedilo drugače, vsaj, kar je povezano s potekom zgodbe ali kopičenjem misli v njej. Bralec ali bralka si mora začrtati svojo lastno pot skozi besedilo, in to bolj ali manj naključno in pogosto ne da bi vedel(a), koliko strani ima in ali je ostalo še kaj branja ali ne. “Tradicionalni pripovedni časovni trak,” je zapisal Coover, ki ne skriva osebne zavzetosti za “pisanje, ki odklanja linearnost”, “se izgublja v geografski pokrajini ali blodnjaku brez izhoda, kjer začetki, sredine in konci ne sestavljajo več neposredne slike.”

Patchwork Girl, or A Modern Monster (Dekle krpanka ali sodobna pošast) Shelley Jackson je primer dokaj zgodnjega nelinearnega besedila (1995), ki ostaja v vseh pogledih, razen linearnosti, precej blizu tiskane in vezane knjige; ima zelo malo ilustracij in nima zvoka ali filmskih efektov. Na začetni sliki, primerljivi s knjižno naslovnico, je staromodna risba človeškega telesa v slogu da Vincija, pod njo pa naslov “*Dekla krpanka*, avtorici Mary/Shelley in ona sama”. Sledi povabilo bralcu, naj klikne na različne dele telesa ali različna območja anatomsko prikazanih možganov. V vsakem primeru bo videl različne dele besedila od kratkega stavka do cele tradicionalne strani, in pri številnih so na voljo nove povezave. Iz vsega tega se nazadnje izcimi nadaljevanje ali dodatek *Frankensteinu* Mary Shelley. Jacksonova vzame za iztočnico dilemo nesrečnega študenta, ali naj se sprijatelji s svojo pošastjo ali ne, in skrpa skupaj dele zgodbe Mary Shelley in prepričljive strani pasticcirov z zgodbami, recimo, ljudi, katerih trupla so vir telesnih delov za srhljive poskuse, pa

svojega brezimnega begunskega življenja izobčenke in čudakinje in svojih erotičnih avantur. Vse to v značilni prozi devetnajstega stoletja:

Moja leva noga je pripadala Jane, varuški, ki je pod trpežnimi sivimi oblekami in solidnim spodnjim perilom hranila spomin na neki manj soliden čas: tetovažo ladje s podpisom Vrni se k meni. Varuška je poznala nekaj zgodb, ki so osupljale njene varovance in čeprav je postajala ladja na njenem stegnu že vsa odmaknjena, zabrisana in modra in se je zdelo, da so tokovi, ki so z neomajnim potrpljenjem, desko za desko, odplakovali krov, že davno opravili svoje, je vsakokrat, ko se je zvedelo, da je v pristanišču ladja, peljala otroke tja in številni mornarji so jo pozdravljali po imenu.

Moja noga venomer trza, poskakuje, vztrepetava. Rada bi kam šla. Dovolj ji je čakanja.

Besedilo vseskozi vztraja pri analogiji med naravo dekletovega telesa, ki je kot krpanka, ter fragmentiranim in nelinearnim besedilom, med težavo, s katero se srečuje pri sestavljanju identitete iz številnih življenj, iz katerih se je oblikovalo njeno in se oblikuje naše, ko klikamo naprej, nazaj in iščemo nit pripovedi, pa se pogosto znajdemo pred zasloni, ki smo jih že prebrali, in nas ježi, ker ne vemo, kako naprej ali kdaj končati. V tem pogledu in drugače kot pri skoraj vseh nelinearnih besedilih se pri *Dekletu krpanki* zdi, da se obsedeno zaveda svojega eksperimentalnega medija, ki ga želi vsekakor predstaviti v pozitivni luči kot vzvišeno obliko realizma, prisposobo za sodobno zavest in, v tem primeru, kot nekaj izrazito ženskega, če ne kar feminističnega.

Ko zbiram te krpice besed v elektronskem prostoru, se počutim napol slepo, kot da je celotno besedilo v mojem dosegu, vendar ga zaradi nekakšne kratkovidnosti poznam samo iz sanj, samo tisti del vidim tik pred sabo, in nobenega občutka nimam, v kakšnem odnosu je ta del s preostalim. Ko odprem knjigo, vem, kje sem, in to pomirja. Moje branje je prostorsko in celo prostorninsko. Rečem si, da sem na tretjini poti navzdol skozi pravokotno trdno snov, na četrtini poti po strani navzdol, tu na strani sem ... Kje pa sem zdaj? Tu notri sem in v sedanjem trenutku, ki nima zgodovine in nikakršnih pričakovanj za prihodnost.

Bolj romantično pripovedovalka oznani:

Skačem s kamna na kamen in elektronska reka v presledkih odplakuje moj vonj. Pretrgana sled sem, pikčasta črta.

Ali pa:

Preteklosti zbiram kot posnetke trenutkov v harmonikasto nabranih tulcih. Morda bi mi bilo ljubše pluti z močnim, enakomernim tokom in vedeti, da bom, če stopim na misisipijski parnik v kraju X, zagotovo plula skozi Y in se izkrcala v Z-ju.

Tu je treba pripomniti, da moraš, kot je izčrpno pokazal Mark Twain, če se res odpraviš po Misisipiju iz, recimo, St. Louisa, neizogibno skozi Kairo, preden prideš do Memphisa. Samo če zaspíš, tako kot Huck in Tom, lahko zamudiš kraj, kjer si hotel izstopiti. Jacksonova ne govori kar tako o "neki kratkovidnosti, ki jo poznam samo iz sanj". Morda je nelinearno besedilo primerno predvsem za sanjskost. Linearni tok časa, togi obrisi znane pokrajine, to so, ne glede na naša morebitna navduševanja za postmoderni svet, v urah budnosti še vedno naše standardne izkušnje.

Če se za trenutek ozremo nazaj k tradicionalni knjigi, se je vredno spomniti, da nas nič ne zavezuje k temu, da jo beremo od začetka do konca. Kadar vzamemo v roke antologijo ali zbirko esejev, se pogosto ne zmenimo za vrstni red, v katerem so besedila v njej natisnjena. Mnogi radi najprej preberejo zadnje strani romana. Sam imam navado brati članke v tem časopisu popolnoma brez reda; lotim se tistih na sredi, se vrnem na začetek, preskočim na konec. V določenem trenutku, ko sklenem, da me stvar zanima, pa se umirim in jo skrbno preberem od začetka do konca.

Linearnost knjige, strani ali celo stavka je torej zgolj dogovor in ni vrojena v obliko, je nekaj, čemur se podrejamo – ali pa ne – po svoji izbiri vsakokrat, ko se odločimo brati. V šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja so naredili nekaj poskusov z romani, katerih listi niso bili vezani v knjige, tako da je bilo njihova poglavja mogoče brati v kakršnemkoli vrstnem redu. Pa so jih kmalu opustili. Samuel Beckett začne v romanu *Watt* v trenutku najhujše zmedenosti svojega protagonista obračati besedni red v stavku ("Dneva večina, noči del"), potem črke v besedah ("‘Etitsorpo,’ je rekel, ‘etitsorpo’").² A komaj nas je spomnil na to, da so take reči mogoče, da ga nič ne zavezuje k pisanju od leve proti desni, od zgoraj navzdol, se že vrne k standardni prozi. Zakaj?

Kakorkoli že duh občasno in navadno brez zunanje spodbude začuti bližino odmaknjenih trenutkov ali daljnih krajev ter tako izpodbija naše normalno doživljanje prostora in časa, je vendarle očitno, da je večina vznesenosti v našem življenju povezana z golo preprostostjo kronologije: rojstvom, mladostjo, zrelostjo, smrtjo. Pisatelj se lahko odloči nemudoma poseči *in medias res* ali pa začeti pri zadnjem dihu, zabeležiti je mogoče vsako vrsto miselnega odpora proti grobim dejstvom minevanja časa; a v celotnem loku pripovedi bralec vendarle pričakuje rekonstrukcijo nekakšne kronologije. Pravzaprav je v taki rekonstrukciji iz klobčiča spominov in domišljije mogoče videti nekakšno zma-

² Zanimivo je, da se avtorica *Pisalnih strojev* Katherine Hayles, ki govori v glavnem o "snovnosti", kot sama pravi, zapisanega besedila, očitno ne zaveda, koliko pisateljev se je v teku stoletij poglobljalo v fizične vidike besedila in jezika: Shakespeare, Swift (zelo obširno), Browning, Joyce in Beckett, če omenim samo nekaj angleških. Neomemba njihovih razmišljanj je značilna za tisto, kar bi lahko imenovali "provincializem sodobnosti" in spremlja velik del kritike na tem področju. Razpon virov je geografsko sicer velik, kronološko pa je omejen. "Moj naslov, *Pisalni stroji*," pravi Haylova, "se poigrava z raznovrstnimi stiki med pisanjem in snovnostjo." Potem izrazi svoje občudovanje do Milorada Pavića, Ursule Le Guin, Paula Zimmermana in Roberta Cooverja, očitno pa nima v zavesti Guliverjevega srečanja s profesorjem, ki je pred skoraj tristo leti na fantastičnem otoku Lagado izumil besedni stroj.

go, enako dosegi določenega znanja in bistveno za trenutek "spoznanja", ki avtorju prizna dragoceno vedenje o svetu, v katerem vsi skupaj živimo. Ta dosežek je navzoč tako v *Don Kihotu* kot v *Uliksu* ali celo, čeprav v bolj problematični obliki, v Beckettovi trilogiji. Borges, eden izmed pisateljev, ki ga uporabniki nelinearnih besedil najbolj občudujejo, je nekoč napisal esej z naslovom *Nova ovržba časa*, ki se začne z zelo odločnim zanikanjem realnosti kombiniranih sovražnikov snovi in časa, konča pa z ostrim obratom: "Svet na žalost je resničen; jaz na žalost sem Borges."

Naše voljno podrejanje navadi, da beremo knjige od prve strani proti zadnji in sprejemamo vrstni red dogodkov, kakršnega je izbral avtor, se torej sklada z izkušnjo, prepoznavno iz vsakdanjega življenja: našim neizogibnim podrejanjem nespremenljivemu zaporedju kronoloških dogodkov. Pogosto hrepenenje duha po osvoboditvi od linearnosti (Coover to imenuje "tiranija črte"), ki se dostikrat izraža v nekronološkem razvrščanju dogodkov v besedilu, je tako v plodni napetosti z neizprosnim tokom paginacije (in se pravzaprav skozi to tudi izraža). Željo biti zunaj časa, prost linearnosti, je mogoče izraziti samo znotraj časa in omejitve črte.

Kritično pisanje o linearnem besedilu, ki je še na promocijski stopnji, kljubuje temu sprejemanju ustaljenega zaporedja doživljajev in ustaljene pripovedne linije; zavzema se za idejo izbire, za stališče, naj bo bralec prek interakcije z besedilnimi povezavami vključen v ustvarjanje zgodbe, namesto da ji je prepuščen. Značilen esej (*Telewriting / Telepisanje* Marka Taylorja in Ese Saarina) se konča takole:

Medmrežje si sicer delimo vsi, vendar ga vsak posameznik uporablja po svoje. Zato nobeno nelinearno besedilo ni izdelek enega samega avtorja, ki je ustvarjalni vir ali junaški arhitekt. Nasprotno, v hiperbesedilnem mrežju je vsako avtorstvo skupno in vsaka produkcija koprodukcija. Vsak pisatelj je bralec in vsako branje je pisanje.³

Tu se postavljata dve vprašanji: Ali to za nelinearno besedilo res drži? In če drži, ali je zaželeno?

Odgovor na prvo vprašanje je ne. Tradicionalno besedilo je bilo, kot dajejo slutiti komentarji in opombe starih rokopisov, zmeraj nekoliko "interaktivno". Svoje pripombe ali občudovanje lahko izražam z opazkami na robu strani. Lahko se čez leta vrnem in se ne morem načuditi, da sem kdaj tako mislil. Ali pa prebiram odzive koga drugega in ugotavljam, da sta njegova *Gospa Bovaryjeva* ali *David Copperfield* popolnoma drugačna od mojih, in to kljub tradicionalni obliki in "edinemu avtorju". Na ta osebni pogled na zgodbo nikoli ne gledam kot na skupno avtorstvo.

³Mark C. Taylor in Esa Saarinen, *Telewriting (Telepisanje)*, v delu *Imagologies: Media Philosophy (Imagologije: Filozofija medijev)*; Routledge, 1994, str. 6.

Nelinearno besedilo mi te preproste oblike vključenosti ne omogoča. Po strani ne morem čakati. Zato pa lahko oziroma moram, ko jo preberem do konca, izbrati med omejenim številom možnosti, kako priti na naslednjo stran. Gotovo je malo verjetno, da bom bral besedilo v natančno enakem zaporedju kot kdorkoli drug. A reči, da sem zato v enaki meri soavtor besedila kot tisti, ki ga je pripravil in odločil, kakšne povezave mi bodo na voljo, kje in kdaj, je absurdno. Ničesar nisem napisal. Pri izbiranju, kam bom kliknil, imam manj moči in morda manj intuicije kot nesrečen turist, ki se je zgubil v labirintu v Hampton Courtu.

A tudi če bi iznašli medij, ki bi bil resnično "interaktiven" – in obstajajo nelinearna besedila, ki omogočajo prispevke bralcev ali soavtorjev – medij, kjer bi zares prispeval k zgodbi, kjer bi obstajala "demokratična" enakost med avtorjem in bralcem (politična retorika za zgornjim citatom je dokaj jasna), bi bilo to zaželeno? Do danes sem napisal deset romanov. Trdo sem delal, da bi bil vsak posebej prepoznaven. In vendar moram priznati, da tako ali drugače težijo k izražanju istih obsedenosti in se držijo istih poti. Delo koga drugega berem zato, da soočim svoje videnje z njegovim, drugačnim, in ne zato, da bi ga preokrenil v znane smeri. Če bi bilo vsako branje moje lastno pisanje, bi moj svet postal nevarno solipsističen.

Ni si težko predstavljati, da bi *Dekle krpanko* Shelley Jackson predstavili kot tiskan roman. Nekaj bi se gotovo zgubilo, veliko pa bi se dalo pridobiti. Druge hiperbesedilne pripovedi pa so bolj zavezane mediju in se skušajo bolj oddaljiti od tiskane knjige. *Hegirascope, or What If the World Still Won't Be Still* (*Hegiraskop ali kaj če svet vendarle ne bo obstal*) Stuarta Moulthropo (prva izdaja 1995, pozneje popravljena izdaja) ponuja vrsto strani z večinoma po sto ali dvesto besedami; na vsaki je delček pripovedi, navadno komičen ali grotesken, ali kakšen satiričen komentar o svetu. Večina strani ima po štiri povezave, dve na levem robu in dve na desnem, navadno z ironičnim povabilom: na povezavo "tired" (utrujen) na eni strani besedila se, na primer, veže povezava "wired" (povezan z žico) na drugi. Če bralec ne klikne na povezavo v tridesetih sekundah, ne more več izbirati naslednje strani in na zaslonu se pojavi novo besedilo, pogosto brez neposredne vidne zveze s prejšnjim. Ker sem počasen bralec, se mi to dostikrat zgodi, preden mi uspe prebrati stran, ki jo imam pred sabo. Različno obarvana besedila in ozadja povezujejo različne teme in smeri zgodbe. Tule je primer, ki predpostavlja, da bralec nekaj ve o računalniški reviji Wired:

NA DRUGIH STRANEH

Tisti mojstri idej pri *Wired* so se spet izkazali. Ljudje, ki so vam dali 500 Channel Future, Great Web Wipeout in Big Switch to Push, ta mesec napovedujejo novo spremembo svoje paradigme. V "uvodniku", ki se začne na zadnji strani ovitka najnovejše številke, uredniki Gary Wolf, Kevin Kelly in Greg Norman najavljajo drzno spremembo smeri. Ob naglem upadanju zanimanja za informacijsko tehnologijo se Wired na novo vzpostavlja kot revija o golfu.

“To je resnično organski razvoj,” pišejo uredniki, “saj je golf prva in najvišja oblika navidezne resničnosti. Poleg tega smo prepričani, da je ta igra velika prisposoba za vse tehnologije in večino življenjskih izkušenj. Ste na igrišču?”

Delnice Wired Ventures, Inc. so po začetni javni ponudbi v zadnjem tednu strmo zrasle, od 1,15 do skoraj 39,52. “Videl sem prihodnost,” je rekel ustanovitelj Louis Rosetto na golfišču v Augusti, “zdaj pa se moram posvetiti svojemu rezultatu.”

Na neki precej pynchonovski način je *Hegiraskop* tudi zabaven. Bralec se mora znajti v nekakšnem labirintu. Jasno postane, da če je eden izmed ciljev pripovedi, naj se ne bi zdela skonstruirana, ampak naj bi znotraj medija odsevala živo zavedanje o tistem, na kar gledamo kot na zunanji svet brez smisla in smeri, potem je hiperbesedilna pripoved kot nalašč za to. Brez dvoma je prav to tisto, na kar mislijo navdušenci, ko govorijo, da so premagali omejitve tradicionalnega besedila. Slaba stran tega je, da oblika ne more dati občutka zadovoljivega konca. Pravzaprav je vprašljiva ravno zaželenost koncev. Bralec ni zlahka prepričan, ali je prebral *Hegiraskop* do konca ali ne, tako da najtežja odločitev, ki jo nazadnje sprejme, ni, na katero povezavo naj klikne, ampak, ali naj sploh neha brati in klikati. Prideš namreč do točke, ko podvomiš, ali bo iskanje morebitnih preostalih delov še kaj dosti prispevalo k celotnemu vtisu. Na tej točki spoznaš, da je ena najpomembnejših stvari, ki jo standardna knjiga pripoveduje o sebi od trenutka, ko jo vzameš v roke, in potem ves čas, ko se ukvarjaš z njo, njena dolžina. Bralec si lahko izbira tempo. V uvodu *Hegiraskopa* zvemo, da ima “175 strani, prepredenih s 700 povezavami”, vendar sem sam kmalu zgubil nadzor nad tem, koliko sem že prebral. Moulthrop je nekoč že posodobil delo in mu dodal nove strani, morda bo to storil še kdaj.

Prva nelinearna besedila so vsebovala velike množine besed in mnogo možnih zgodb; novejši izdelki so v glavnem krajši, z ambicioznejšim mešanjem zvoka, slike in besedila. Talan Memmott takole predstavi svoje delo iz leta 1999 *Lolli's Apartment* (*Lollino stanovanje*):

Lollino stanovanje je poskus uničenja sobesedil in rekonstrukcije tega uničenja; ali zbiranje njegovih koščkov. Delo je skupek izbranih, vendar zelo raznolikih virov. Prvi korak v takem projektu je konstrukcija nečesa, kar je mogoče porušiti. V tem primeru je začetna konstrukcija zbirka besedil in sobesedil.

Minojska arhitektura in kulturni običaji, *Cvrčalni stroj* Paula Kleeja, Nietzschejeve kritike žensk, pa dionizične, orfejske hvalnice ... Vse to je v delu omenjeno.

Nekatere aluzije so očitne – na primer uporaba izvlečka iz tlorisa labirinta v Knososu kot arhitekturnega modela za premikanje po Lollinem stanovanju in junakovo ime Frederick Nietzsche (nastopaški profesor).

Bralci oziroma uporabniki tega nelinearnega besedila bodo ob klikanju po dokaj preprostem labirintu, ki ga je izdelal Memmott, in dešifriranju besedil, kjer se meša navdušujoče z deprimirajočim, sami presodili, ali ni tu precejšen razkorak med obeti vseh teh kulturnih aluzij in doseženim učinkom. Tole je značilen odlomek:

Iluzije morajo umreti. ... Njihovih hlapov, njihovih žarkov, njihovih kosov in koščkov ni več mogoče jemati resno. ... Ne morem se predajati upanju. Mi obupanci se odpovedujemo prihodnjemu napredku na račun tehnologij, ki so bliže blatu. ... Tektonskemu modelu, ki omejuje Inštitucije na elementarno, na njihovo integracijo z materijo, ki jih obdaja. Ponarejenemu; ali bolje, namišljenim prihodnostim sophomorskih vzponov in usihanj. Zaupanje v konce, diploma, zagotovljena prihodnost se razkrajajo v nered, izginjajo in se odpirajo ter ustvarjajo množico ksenološko urejenih sistemov. Tu se začenja naše druženje.

Na koncu (zdi se, da je beseda vendarle še nekako uporabna) je, ne glede na to, kako kratka so napisana besedila v celotnem delu in kako domiselno so premešana z drugimi elementi, kakovost napisanega in tistega, kar hoče avtor s tem povedati, še vedno bistvenega pomena za naše navdušenje nad celoto. Memmott se tu kljub vsem igrivim trenutkom ne odreže dobro.

Ilustrirano besedilo Zahre Safavian z naslovom *Berceuse (Uspavanka)* v bolj liričnem tonu ponuja barvite podobe, newageovsko glasbo in drobce liričnega besedila, kjer so povezave naznačene z različno obarvanimi besedami. Zapelješ se s kurzorjem čez povezavo in še preden klikneš, se prikaže pokrajina v pokrajini in glasba in besedilo se zamenjata. "Prek poletnega neba se je raztezal vijoličen mrak," oznani besedilo. "Jedli smo zlate slive in pobirali njihove koščice v travi pod svojimi bosimi nogami." Nad oranžnim gričem z velikansko dalijejsko slivo na vrhu se od desne na levo pomika pasica ali morda podpis: "Davi sem se z Olivo v kuhinji je bil Med v geometričnem kozarcu." Zaslon medtem zažari, glasba zajoče.

Avtorica nelinearnih besedil Stephanie Strickland o takih in podobnih vajah pripominja, da spodbujajo "obrobje zavesti, s tem da izrecno vključujejo periferno pozornost v dejavnost branja". To je zamisel, ki je vredna pozornosti. Prišel je čas za vprašanje, zakaj vsa ta nelinearna besedila, tudi če so vznemirljiva in zabavna, na koncu razočarajo. Mogoče se bo naposled izkazalo, da je njihova najdragocenejša naloga povabiti nas k razmisleku, zakaj se je konvencija tradicionalne pripovedi v linearni obliki obdržala tako dolgo in se bo najverjetneje še naprej.

Proti koncu *Odiseje*, ko sta Helena in Menelaj po škandalu spet varno doma, ju nekega večera preseneti obisk Telemaha. Vsi trije so lačni pogovora o Troji. To je edina velika izkušnja njihovega življenja. Vendar je preveč boleča. Mladeničev oče Odisej je izginil in skleпajo, da je mrtev. Helena in Menelaj bi morala razmisliti o njenih izdajstvih, njegovi slabosti. Zato Helena odide iz

sobe in se vrne z vinom, ki mu je primešana droga. To je droga, nam pove Homer, ob pomoči katere boš lahko govoril o bratovi smrti s smehljajem na obrazu. Trojica pije in preživi srečen večer v spominih na vse najbolj strašne in razburjljive dogodke svojega življenja in naslednje jutro se prebudijo okrepljeni.

Kakšno drogo, zaradi katere lahko stopamo skozi gorečo Trojo in pridemo iz nje nepoškodovani, nam ponuja pripoved? Zakaj to je značilnost velikih in pomembnih pripovedi, da se z užitkom soočamo s stvarmi, ki navadno povzročajo najhujše nelagodje. Indijci vedskega obdobja so bili prepričani, da metrum zagotavlja potrebno zaščito: "Da bi ostal nepoškodovan," pravi Taittiriya Samhita o duhovniku, "se, preden se približa ognju, zavije v stihe." Nasvet je bolj praktičen, kot se morda zdi na prvi pogled. Kako pa je Dante prišel skozi pekel, če ne pod vodstvom najboljšega starorimskega pesnika in ob pravilnem ritmu terze rime, ki poganja stvari naprej?

"Množica ljudi in njihove strašljive rane so mi tako zastrupile oči, da sem ganjen kar obstal tam in jokal," pravi romarski pesnik v *Peklu*. Vergil, mojster ritmične besede, mu razkaže vse koticke, nato pa ga priganja naprej. "Kaj strmiš ... čas, ki nama je dodeljen, se bo kmalu iztekkel, in še marsikaj moraš videti."

Ali nelinearno besedilo z mešanjem ritmične besede z drugimi efekti krepki ali razblinja umetnikovo sposobnost, da nas očara, da nam – varno zavitim v njegove stihe, v propulzivni tok njegove pripovedi – omogoči najsilovitejša doživetja? "Elementi, ki nedvoumno vključujejo periferno pozornost," verjetno ne bodo spodbuda našemu ukvarjanju s pisano besedo, med katerim se oko spremeni v kanal za zvok in ritem, ki aktivira poleg vida še druge čute, utiša zunanje zaznave in spodbuja k poglobljenosti. Pisano besedilo nadomesti naše resnično okolje s čisto svojim domišljjskim svetom in odklanja motnje. "Navidezni svetovi literature niso obremenjeni z literarnostjo," pravi Barth. Kadar najbolj zavzeto beremo, se skoraj ne zavedamo obračanja listov ali zvokov v oddaljenih sobah. Če se nam zaradi nadležnega izbiranja med štirimi povezavami misli zatikajo, je to stanje težko doseči. Morda ni naključje, da je večina nelinearnih besedil bodisi razpršeno sanjskih ali pa jedko satiričnih.

Film je v nekaj desetletjih po izumu dosegel uspehe, ki jih ni nikoli presegel. Zaporedje nemih slik v zatemnjenem prostoru je, čeprav je konceptualno šibkejše od besede, vendarle zelo hitro poustvarilo antično kombinacijo pripovedne vsebine znotraj ritmičnega okvira. Kdor je videl Murnauov *Sončni vzhod* ali Dreyev *Devico Orleansko* in kdor je bral *Iliado*, se gotovo zaveda, da v umetnosti ni napredka. Nelinearno besedilo pa, čeprav ga poznamo kakih dvajset let in je v tem času uživalo vse prednosti hitrega tehničnega razvoja in veliko pozornosti avantgardnejših univerz, ni doživelo takšnega razcveta ali pritegnilo najboljših piscev.

Zanimivo pa je, da so nekateri, ki so pisali nelinearna besedila, zdaj opustili retoriko izbire, ki je zrasla okrog hiperpovezav, in ubrali drugačno pot. V tem pogledu so nenavadne nelinearne pesmi Felixa Junga. Sonet se izpiše na zaslonu s počasno, umerjeno hitrostjo, ki jo določa pesnik, in s sunkovito, celo agresivno

uporabo slik. Nad okvirčkom okrog besedila je tradicionalna vodoravna menijska vrstica z vrsto možnosti (Datoteka, Urejanje, Pogled, Priljubljene, Orodja, Pomoč), tako da je vse skupaj videti natanko tako kot kakršen koli zaslon, s katerim smo vajeni delati. A naj se še tako trudimo, ne moremo spraviti kurzorja na besedilo za kakršnokoli interakcijo z le-tem. Pravzaprav kurzorja sploh nimamo pod nadzorom, kot bi nam kdo vzel pero iz roke; začne se premikati sam od sebe, klikati in pred našimi očmi spreminjati ter generirati besedilo in slike.

Ob tem smo še bolj pasivni kot prej pred potiskanim papirjem. Spodaj navajam pesem z naslovom *Cruelty* (*Krutost*). Mislim, da bralcu ne bo težko predstavljati si grafike, s katero Felix Jung poudarja bistvo, ki je, to je treba reči, dovolj jasno, ko se pesem čisto na koncu pojavi sama, brez ilustracij. Dejansko jo je mogoče znova prebrati kot katerikoli sonet, napisan na kakršnemkoli papirju pred štiristo ali petsto leti. To je najboljša kritika estetike nelinearne pripovedi, ki sem jo doslej videl.

KRUTOST

(dobesedni prevod)

Potegniti moram črto
zate in zase.
Pesem ni demokracija.
Ti si moje roke, služiš in strežeš.
Si nekaj, s čimer jaz upravljam.
To moram jasno povedati.
Naslikam drevo in, na tleh,
belo in popolno jajce, ki je padlo
(zdaj jočeš).
Naslikam kačo
(in zdaj se prihuliš).
Ko pa zdaj slikam tebe,
trzaš,
ker poznaš to sobo.
Tudi tvoj oče
(ki ga nisi nikoli poznal) je tu,
kljub nagrobniku in letom.
Poskušaš mu
poljubiti roko, a ti zbrišem ustnice,
zbrišem njegove oči –
ostalo pustim. Znori. Sedi v
avto in se odpelji.
Vse pesmi so v bistvu tiranija.⁴

Prevedla Maja Kraigher

⁴ webdelsol.com/Synesthesia/2/cruelty.html