

HAJRUDIN HROMADŽIĆ¹

Internet, hiperfikcija i postmodernistička književnost

Internet, hiperfikcija in postmodernistična književnost

Izvleček: V tekstu smo premislili tip in specifičnost hipertekstualnega diskurza ter oblike in karakteristike njegove diskurzivne formacije, torej načine organizacije hipertekstualnih diskurzivnih enot. Obravnavali smo tri osnovne oblike hipertekstualnega diskurzivnega sklopa: *World Wide Web* ali internet kot njegovo najbolj karakteristično obliko, mesto, na katerem je težko ločiti eno diskurzivno formacijo od druge; hipertekstualno (interaktivno) fikcijo ali hiperfikcijo (npr. *Afternoon in WOE* Michaela Joycea) ter nekatere primere postmodernistične proze (M. Pavića, I. Calvina, J. Cortázarja, A. Robbe-Grilleta, J. L. Borgesa).

Ključne besede: hipertekstualni diskurz, internet, hiperfikcija, postmodernistična književnost

UDK 316.77:004.55:821

The Internet, Hyperfiction, and Postmodern Literature

Abstract: The text addresses the type and distinctive features of hypertextual discourse, that is, the characteristics of its formation, or the organisation of hypertextual discourse units. Three basic models of hypertextual discourse are defined: the World Wide Web or Internet as its most representative kind, where it is difficult to differentiate between the discourse units; hypertextual (interactive) fiction or hyperfiction (for example, *Afternoon* and *WOE* by Michael Joyce); and, finally, some examples of postmodern prose (by Borges, Calvino, Cortázar, Pavić, and Robbe-Grillet).

Key words: hypertextual discourse, the Internet, hyperfiction, postmodern literature

¹ Dr. Hajrudin Hromadžić je asistent za medijske študije na Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteti za podiplomski humanistični študij, v Ljubljani. E-naslov: hajrudin.hromadzic@guest.arnes.si.

UVODNA NOTA

U devedesetim godinama prošloga stoljeća su se među teoretičarima iz domena hiperteksta razvile vrlo žive debate, rasprave o samom karakteru hiperteksta, o “hipertekstualnosti hiperteksta”, odnosno, pojednostavljeno rečeno, pitanja kada, u kojim tipovima diskurzivnih formacija, zapravo možemo govoriti o hipertekstu. Djelimičan rezultat takvih diskusija bila je i podjela na dva tabora teoretičara hiperteksta glede ovih pitanja. Prva skupina teoretičara, kojoj i sam više naginjem, je zastupala mišljenje po kojem je Internet, ili WWW, najklasičniji oblik hipertekstualne korisničke paradigme, da upravo medij Interneta posjeduje sve one ključne karakteristike koje hipertekst čine hipertekstom. Drugi tabor teoretičara je vidio ovakav pristup hipertekstu – Internetu kao paradigmatom primjeru hiperteksta – preširokim, te je zagovarao tezu prema kojoj o hipertekstu možemo i moramo govoriti u nešto užem i preciznijem smislu. Kraće, njihovo je mišljenje da je hipertekst direktno vezan uz primjere hipertekstualne fikcije – hiperfikcije. Paralelno sa tim dilemama, otvoreno je pitanje i o hipertekstualnom karakteru postmodernističke književnosti.

INTERNET ILI WORLD WIDE WEB KAO KLASIČAN OBLIK HIPERTEKSTUALNOG DISKURZA

Dakle, u ovom tekstu posmatramo hipertekstualni diskurs kroz njegovu najkarakterističniju realizacijsku inačicu – WWW ili Internet, mjesto na kojem je teško razdvojiti jednu diskurzivnu formaciju od druge. To je i sebi svojstven “semantički prostor”, nedefinirano područje mogućih djelovanja ka kojem pojedinačni tekstovi prenose ili usmjeravaju aktivne i partikularne relacije. Možda ponajbliža definicija toga jeste Bolterova terminološka konstrukcija, Internet kao “struktura mogućih struktura”.²

Internet ili WWW, kao reprezentativna hipertekstualna forma, sastavljen je od mreže centara koji imaju isti nivo važnosti. Zapravo, u hipertekstu, ili u ovom primjeru Internetu, ne postoji fiksiran i privilegovan centar. Centar je margina, a margina je istovremeno centar. Jednom riječju, hipertekstualno diskurzivno tijelo karakterizira njemu svojstvena heterogenost. O razlici i tenzijama koje postoje između homogenih i heterogenih tekstualnih formi promišlja Fairclough. On smatra da forma tekstualne heterogenosti, kojoj po našem mišljenju pripada

² Bolter, 1991, 144.

i hipertekst, odnosno njegova Internet ili WWW inačica, reflektira oblik socijalne kontradikcije. Po njemu, većina diskurzivnih analiza je fokusirala svoj interes prema, “više ili manje idealiziranim verzijama homogeniziranog teksta”, pri čemu su “virtualno ignorirale heterogene tekstove, šire rečeno ono što Bahtin (1981) naziva ‘heteroglosijom’”.³ Ta distinkcija između tekstualne homogenosti i heterogenosti, smatra Fairclough, “može biti prikazana kroz intertekstualne analize povezanosti između teksta, drugih tekstova i tekstualnih tipova, što je neminovno komplementarno lingvističkim analizama unutar analiza tekstova”.⁴

U ovom razmišljanju se nude jasne reference na Foucaultove teze o interdiskurzivnoj konfiguraciji i interdiskurzivnoj mreži. Diskurzivna formacija, po Foucaultu, “ni idealni, nepretrgani in tekoći tekst, ... to je prostor številnih razprtij; je celota različnih nasprotij ... Nasprotno, gre za to, da se v določeni diskurzivni praksi locira točko, na kateri se ta nasprotja konstituirajo, da se definira forma, ki jo privzamejo, razmerja, ki vladajo med njimi, ter področje, ki ga obvladujejo.”⁵ Pitanje koje se pritom postavlja je status subjekta, pozicije koje on/ona zauzima unutar diskurzivne raznovrsnosti, mjesta sa kojeg govori⁶ u mreži diskurzivne prakse, u ovom slučaju hiperteksta, kao specifične forme diskurzivne artikulacije, te se kroz praksu tekstualne transformacije (nelinearnost, tekstualni diskontinuitet, izlomljenost i razdrobljenost teksta i slično), stalno i iznova aktualizira ili, bolje, reaktualizira. U vezi sa ovom dilemom Foucault nudi ideju o manifestaciji subjektive disperzije, odnosno “disperziju na različne statuse, na različne položaje, na različne pozicije, ki jih subjekt lahko zasede ali privzame, ko poseže po nekem diskurzu”.⁷

U hipertekstu pojam ili izjava nisu zatvoreni u svoje omeđene granice, on/ona je u stvari sastavljen(a) od veće ili manje mreže interaktivnih pojmova ili izraza tako da otvara mogućnosti za bezbroj različitih čitanja, upotreba, transformacija. To su i osnovne kvalitete na koje se pozivaju pristupi tipa: korisnik, subjekt se upisuje na određeno hipertekstualno mjesto (usidrenje–čvorište–link) i pritom autor, čitatelj i djelo navodno mijenjaju svoje identitete. To bi i značilo da kori-

³ Fairclough, 1995, 8.

⁴ Ibid., 8.

⁵ Foucault, 2001, 167.

⁶ “[F]unkciju ... subjekta (ne govoreće zavesti, ne avtorja formulacije, temveč poziciju, ki jo lahko pod določenimi pogoji zapolnijo indiferentni individui) ...” Ibid., 126.

⁷ Ibid., 60.

snik hiperteksta, njegov čitatelj, mora imati nešto od potencijala onoga što različiti postmodernistički pristupi, a među njima, nama na ovom mjestu svakako najzanimljiviji, oni koji se bave pitanjima tzv. virtualne realnosti svijeta kompjutera i potencijala kompjuterske vještačke inteligencije, nazivaju identitetnom disperzivnošću, identitetom kao otvorenoj, nikada dovršenoj priči.

U poprilično nekritičkoj maniri oduševljenosti potencijalima što ih navodno nudi i osigurava nova medijska – Internet tehnologija, Arthur Kroker i Michael Weinstein uvode zanimljiv termin hiper–tekstualiziranog tijela (*hyper–texted body*), kojeg vide kao put (*World Wide*) webizacije naših tijela. To je, misle Kroker i Weinstein, preteča multimedijske politike novog svijeta, hipertekstualizirano tijelo koje kao takvo već pripada eri postkapitalizma, čak i posttehnologije (!), kao internetski ekvivalent Pariškoj komuni.⁸

Svakako da web, ili Internet stranica, predstavlja osnovnu jedinicu organizacije hipertekstualnog diskursa. Web je specifičan korisnički set povezica koji može biti formiran, sačuvan ili redefiniran ovisno o želji, a u sebi sadrži sve već navedene karakteristike hipertekstualnog sistema (tekst, grafiku, foto, video, audio, animaciju). Svaka je stranica pojedinačno identificirana sa svojim *Uniform Resource Locatorom* (URL), a skupina takvih stranica okupljena temom ili providrom naziva se web site. Yankelovich, Meyrowitzh i van Dam su izveli iscrpnu definiciju weba kao:

“[E]sencijalnog načina određenja konteksta ili baze podataka u kojoj je ponuđen tipičan široki set relacijske jedinice, povezice, ključne riječi i informacijske putanje. Web omogućava individualnim korisnicima, grupama korisnika ili, u krajnjem slučaju, cijelim zajednicama (kampusima) da iz različitih aplikacija kreiraju zajednički web materijal. Dva weba mogu egzistirati referirajući na iste dokumente, ali posjedujući potpuno različit set povezica.”⁹

Najsličniji konceptu weba je princip “obilaska” (*tour*), s tom bitnom razlikom da je *tour* jedna koherentna putanja, dok web prezentira mnogostruke putanje. WWW arhitektura predstavlja distribucijski, heterogeni set različitih kompjuter-

⁸ Kroker, Weinstein, 1994. Ova je knjiga pisana u vrijeme još uvijek snažnog vjerovanja u novomedijske, internetske potencijale “oslobođenja” subjekta, mogućnosti organizovanja nehierarhijskih, stvarno demokratskih zajednica i tome slično. Iz tih razloga na spomenuti tekst gledamo sa dozom snažne kritičke rezerve i citiramo ga samo zbog terminološke kovanice “hiper–tekstualizirano tijelo”.

⁹ Yankelovich, Meyrowitz, van Dam, 1985, 27.

skih aplikacija. Korisnik weba startuje sa home pagea tražeći informaciju za koju je zainteresiran, dok je server taj koji je odgovoran i koji mu posreduje hipertekstualne dokumente i linkove od kojih su neki korisni, a drugi ne, za njegovo istraživanje. Na *hyperdictionary* stranici nalazimo definiciju WWW-a kao kompjuterske mreže sastavljene iz kolekcije internetskih stranica koje omogućavaju animaciju tekstualnih, grafičkih i zvučnih izvora kroz spomenuti http (*hypertext transfer protocol*).¹⁰ Time je World Wide Web ujedno i prostor, ili široko polje hipertekstualnih poveznica, linkova.

Ipak, najbliži potpunijem određenju onoga što podrazumijevamo pod terminološkom konstrukcijom hipertekstualni diskurs, jeste pojam *docuverse*, pri čemu je web, kao najpoznatiji i najrasprostranjeniji primjer hiperteksta, njegov reprezentativni oblik. Ukoliko etimološki sagledamo ovu kovanicu (*docu-verse*), u njoj prepoznamo spoj termina *dokument* (*document*) i dodatka *verse*, drugoga dijela riječi *universe*. To bi značilo da *docuverse* predstavlja, u doslovnom prijevodu, univerzum dokument, najrasprostranjeniji mogući oblik univerzalnog teksta, tekst "kozmičkih" širina. Odnosno, možemo zaključiti da je *docuverse* forma elektronskog, internetskog dokumenta, digitalnog univerzuma, satkanog iz niza, hipertekstualnom terminologijom rečeno, leksija¹¹/blokova ili tekstualnih cjelina nadgrađenih vizualno-audio-grafičko-foto-animacijskim sekvencama, čime se i hipertekst najviše približava onom što se najčešće imenuje kao hipermedij ili multimedij.

Pojam *docuverse* prvi je upotrijebio Ted Nelson u objašnjenju svog Xanadu projekta, kroz opis ideje o globalno distribuiranoj elektronskoj biblioteci sa interno povezanim dokumentima, drugim riječima globalnom metadokumentu, dok George P. Landow u konceptu *docuversea* vidi ono što je imenovao kao metatekst, što je potpuno razumljivo imajući u vidu njegovu inspiriranost idejama post-strukturalističkih lingvista u proučavanju hiperteksta. On se pritom direktno poziva na Derridine ideje diskontinuiteta između teksta, tiska i oralne riječi, izložene u djelu "Glas", u čemu Landow prepoznaje koncept hiperteksta kao širokog sklopa.¹² *Docuverse* omogućava uvid u, možemo reći, prostornost određenog do-

¹⁰ *Hyperdictionary*, <http://www.hyperdictionary.com>

¹¹ Radi se o Barthesovom konceptu leksija, serija kratkih, fragmentarnih jedinica čitanja, koje čine pluralan tekst (preko analize Balzacove novele *Sarrasine* u Barthesovom djelu *S/Z*), što Landow preuzima u definiranju strukture hiperteksta. Landow, 1992.

¹² "Hipertekst je assemblage, naglasak je na otvorenosti, povezivosti i diskontinuitetu." Landow, 1992, 9–10.

kumenta, zorno ocrtava njegovu veličinu, karakteristike, atribute ili strukturu. Granice jednog *docuversea* su vanjske konture pojedinačne web stranice. Njemu srodan po formi i značaju jeste pojam hipertekstualne paradigme, premda su razlike između njih očite, prvenstveno u kvantitativnom, a manje u kvalitativnom smislu. Hipertekst, najjednostavnije rečeno, predstavlja bezgranično široko povezanu mrežu pojedinačnih *docuversea* ili web stranica. Dakle, hipertekst ili Internet je primjer neke vrste globalnog elektronskog *docuversea*, dok je web pojedinačni uzorak istog.

Njemački teoretičar Harmut Winkler je 1997. godine izdao knjigu, za nas na ovom mjestu znakovita naziva – *Docuverse*.¹³ U njoj je, za razliku od brojnih pro-tradicionalnih teoretičara, vidio kompjuter, hipertekst i elektronski kompjuterski medij općenito kao mjesto daljeg širenja i razvoja pisma, pisanih dokumenata, dok u vezi između kompjutera i medija vizualnog, slike, prepoznaje krizne momente. Na ovakvo razmišljanje, naravno, treba obratiti pažnju tek uz nužnu mjeru kritičke distance, jer je u njemu vrlo lako prepoznati ambiciju populističkog kontriranja ništa manje populističkim tezama o osnovnoj razlici između tzv. modernizma i tzv. postmodernizma koja se ogleda u tome da je dominantna kulturna paradigma modernizma diskurs, a postmodernizma različite forme vizualne prezentacije.¹⁴ Takav tip distinkcije nosi u sebi i mjeru paradoksalnog, jer upravo postmodernistička epoha donosi jasne tendencije ka prevazilaženju ovih klasičnih, binarno pojednostavljenih obrazaca.

Svakako je potrebno spomenuti i Liestolovu terminološku konstrukciju *discourse as discoursed*, u kojoj vidi temelj hipertekstualne diskurzivne artikulacije.¹⁵ Prijevod ove sintagme bi mogao biti diskurs kao diskurziranje, a pozicionirana je nasuprot izraza *discourse as stored*, ili razumijevanja diskursa kao pohranjenog, uskladištenog, na neki način zatvorenog sistema. Iz toga je očito da Liestol preko formulacije *discourse as discoursed* aludira na otvorenost i stalnu promjenljivost, konstantnu perpetuaciju hipertekstualnog diskursa. Postavljanje ili kreiranje web stranice, na primjer, ponajbolji je primjer takvog, direktnog interakcijskog zadiranja u hipermedijalno okruženje, čime se mijenja, to jest nadgrađuje, cijela struktura internetskog diskurzivnog sklopa.

¹³ Winkler, 1997.

¹⁴ Možda je jedan od poznatijih primjera ovakve distinkcije Lashova knjiga, *Sociology of Postmodernism*, Routledge, London, 1990. Slovenski prijevod, 1993.

¹⁵ Liestol, 1994, 106.

HIPERFIKCIJA

“Knjiga je sve više tekst na kompjuterskom ekranu.”

Dubravka Ugrešić, *BalCanis*, letnik II, št. 04, 2002

Dakle, pored Interneta i weba, kao holističkog primjera hipertekstualnog diskursa sastavljenog iz nebrojenog mnoštva, kozmosa informacija, tekstualnih cjelina, foto, video ili audio–snimaka i tome slično, potrebno je ukazati i na njegove partikularne modele. Dakako, radi se o spomenutim primjerima hipertekstualne proze i poezije, često i obogaćene grafičkom animacijom - ukratko o hiperfikciji. Uzorci o kojima će ovdje biti riječi su uglavnom dostupni preko *Eastgate.com* – najvećeg izdavača hipertekstova.¹⁶

S obzirom da je jedna od primarnih karakteristika i prednosti (ili ne?) hiperteksta činjenica da on može biti čitan iz bilo koje pozicije, odnosno hipertekstualne cjeline ili leksije, u bilo kojem smjeru, znači nelinearno ili multilinearno, logički proizilazi zaključak da je često vrlo teško odrediti tačan broj hipertekstualnih jedinica. Shodno tome, nije moguće tačno precizirati sintaktičku osnovu u hiperfikciji, to jest jasan niz njenog odvijanja kao kod stranica tiskane knjige. Time je svako novo korištenje/čitanje hiperfikcije istovremeno i građenje nove strukture djela, ovisno o trenutnim interesima, željama, inovativnosti korisnika/čitatelja. Na taj način, preko svoje otvorene strukture, hiperfikcija predstavlja tekst u stalnom procesu mijenjanja i nastajanja, nasuprot gotovoj i zatvorenoj strukturi tiskanog djela. Kako svaki dokument ili čvorište mogu biti povezani sa mnogim drugim, različiti čitatelji/korisnici hiperfikcije mogu slijediti različite putanje kroz isto djelo, a u pojedinim slučajevima i dodavati svoje verzije, opaske, komentare, ideje, mišljenja.

¹⁶ Naravno, riječ je o hipertekstovima koji se prodaju i kupuju. Eastgate zastupa interese vodećih pisaca i teoretičara iz ovog domena, tako da se preko ove hipertekstualne izdavačke kuće mogu dobiti, između ostalog i već klasična hiperfikcijska ostvarenja poput *Afternoona*, *Twilight: A Symphony* i *WOEa* Michaela Joycea, *Victory Garden* Stuarta Moulthrop, *Uncle Buddy's Phantom Funhouse* Johna McDaida, *Marble Springs* Deene Larsen. Eastgate proizvodi, distribuira, naplaćuje i promovira *Storyspace* – komercijalni program specijaliziran za izradu XTXT. *Storyspace* su kreirali Jay David Bolter, Michael Joyce i John B. Smith, a jedan od njegovih zanimljivijih dijelova je čitateljski prostor (*Reading-space*) nazvan stranica čitatelja (*Page Reader*).

Premda je *Afternoon* Michaela Joyca¹⁷ jedno od prvih djela hiperfikcije uopće, njegova originalnost ga još uvijek čini itekako aktualnim i popularnim.¹⁸ To je jedno od ranih djela koje je pokušalo, i u tome poprilično uspjelo, pretočiti u praksu nadolazeću poetiku hipertekstualnog pisanja, gradeći time osoben transdiskurzivni status. *Afternoon* je sastavljen od 539 samostalnih tekstualnih dijelova (ili Aarsethove tekstonije¹⁹) i 950 ponuđenih povezica između njih.²⁰ U njemu se pojavljuju četiri glavna lika: Peter (senzitivni pisac), Wert (vlasnik kompanije, "svjetski čovjek"), Wertova žena Lolly (nesretno udata psihijatrica), te Peterova i Wertova učiteljica Nausica ("misteriozna žena"). Povremeno se pojavljuje i Peterova bivša supruga Lisa, no više kroz Peterova razmišljanja. Čitatelj je u prilici da preko tekstualnih cjelina, web-leksija ove priče, upozna karaktere ovih likova, njihove međusobne odnose, a sve u svojevrsnoj glasovnoj polifoniji. Bitna karakteristika *Afternoona* je prostor smješten na dnu ekrana i predviđen za čitateljev odgovor na epizodu koja je prethodila pitanju. Ovisno o upisanom odgovoru, ali i o mogućem izboru neke od ponuđenih riječi-sekvenci, odnosno čvorišta-povezica, čitatelj vrši direktnu navigaciju, prelazi u slijedeću epizodu *Afternoona*. Prema vlastitim interesima, on/ona odabire deskripcije njihovih susreta, budućih dešavanja koja vode ka novim leksijama. Tako se čini da čitatelj autorski, kroz ponuđeni diskurzivni materijal, gradi tok i razvoj cijele priče. Već prva, uvodna rečenica *Afternoona*, "I want to say I may have seen my son die this morning", nudi čitatelju na odabir nekoliko opcija, odnosno smjerova daljeg čitanja. Ukoliko izabere riječ *son*, koja je kao i ostale riječi markirana, to znači pretvorena u sidrište i potencijalno čvorište-putanju koja nudi povezicu, link, čitatelj će slijediti jedan narativni tok. U slučaju da se odluči za neku drugu riječ ili blok riječi, re-

¹⁷ Joyce, 1990.

¹⁸ U petnaestak godina koliko je prošlo od njegovog prvog objavljivanja, *Afternoon* je prodan u stotinama tisuća primjeraka, a vremenom je dobio i kulturni primat među obožavateljima hipertekstualne fikcije.

¹⁹ Aarseth pod tekstonijama razumije bazične elemente tekstualnosti u hipertekstu, odnosno tekstualne cjeline karakterom vrlo srodne ideji spomenutih Barthes/Landowih leksija.

²⁰ Douglas, u iscrpnoj analizi *Afternoona*, njegove tekstualne dijelove naziva narativnim segmentima. Douglas, 1994. Ista autorica je posvetila tri godine iščitavanju, proučavanju i analizama *Afternoona*, a kao rezultat toga nastala je njena doktorska disertacija, *Print Pathways and Interactive Labyrinths: How Hypertext Narratives Affect the Act of Reading*, New York University, 1992. Pronicljivije prikaze ovog djela pružaju klasični autori teorije o hipertekstu, Bolter, 1991, 123-130 i Landow, 1992, 113-119.

cimo *this morning* ili *die*, povezica će ga odvesti u drugom smjeru i pratiće drugi tok pripovjedanja priče.

Naravno, pored ovakvog, *Afternoon* nudi i klasičan oblik čitanja u linearnoj maniri, no ono što ga čini posebnim primjerom hiperfikcije jeste specifična struktura labirinta koja nastaje njegovim čitanjem.²¹ Sam Joyce je u vezi s tim izjavio:

“Naprosto sam želio napisati roman koji će se mijenjati uspješnim čitanjem i dovesti verzije ovih promjena u vezu sa mojim iskustvima koja sam spontano otkrio u procesu pisanja, te sam to želio podijeliti sa mojim čitateljima.”²²

Joyce je naglasio i činjenicu da kognitivna mapa *Afternoona* oslikava njegovu narativnu organizaciju tokom samog pisanja djela.²³ Sve je to, naravno, moguće samo uz pomoć elektronske tehnologije, to jest kompjutera, tako da se *Afternoon* može dobiti jedino u formatu CD ROM-a, a ni na koji način nije i ne može biti dostupan u knjiškoj formi. Joyce je tvorac još nekih poznatih djela hiperfikcije, poput *WOE-a* koji sadrži 63 tekstualne cjeline ili tekstonije i 221 povezicu i *Twelve Blue* (269 povezica, unutar 96 hipertekstualnih prostornih okruženja nastalih u kombinaciji animacije i teksta). Za razliku od *Afternoona*, djelimično pisanog u tradiciji realističkog romana, *WOE* je bliže formi onoga što se naziva postmodernističkim brikolažom i karakterišu ga brojne napomene, reference, digresije sa različitim topografskim elementima, uz dvije grafičke animacije. *WOE* podsjeća na zbirku Joycevih opaski i opažanja iz njegovih zabilježki, uz zanimljivost da sadrži i reference na druge hipertekstualne autore i kritičare poput Stuarta Moulthrop, Jane Yellowees Douglas i Johna McDaida.²⁴

Između brojnih ostvarenja hiperfikcije značajno je spomenuti zanimljiva ostvarenja *him* i *help*, autora koji nastupa pod pseudonimom *dane*. Radi se o vještoj kombinaciji tekstualnog djela u slogu aforizama i njima ekvivalentne vizualne konfiguracije na improviziranom ekranu s desne strane teksta. Prema *daneovim*

²¹ Sličan primjer je i Moulthropov *Victory Garden*, 1991, takođe jedno od boljih i prihvaćenijih djela hiperfikcije, sastavljeno iz 991 tekstualne jedinice i 2800 mogućih linkova, a nastalo po uzoru na Borgesovu novelu *Vrt razgranatih staza* o kojoj ćemo kasnije nešto više reći.

²² Joyce, 1995, 31.

²³ Douglas, 2000, 105.

²⁴ Za detaljniji uvid u *WOE* Douglas, 2000, 106–120.

riječima, *him* i *help* “su baze podataka autorizovane informacije i svako gledanje treba obezbijediti drukčije čitalačko iskustvo, tako da oni vjerojatno imaju više zajedničkog sa katalogima i rječnicima nego sa pričama”.²⁵ (Hiper)produktivan autor hiperfiksije (interaktivna poezija, proza, esejistika) jeste i Robert Kendall. Njegove pjesme (*The Seasons, Dispossession*, npr.) bazirane su na principu tzv. “connection” sistema. U jednoj od njih (*Penetration*) nudi nam se na izbor deset mogućih “ulaznih” ključeva–pojmova, u čijoj se podlozi nalaze grafički prikazi ženskog i muškog lika. Nakon odabira bilo kojeg od ponuđenih pojmova, nastaje bezgranično grananje u jednom od brojnih mogućih pravaca teksta. Vrijedna poмена je i *Kokura*,²⁶ crno–ironijska hipertekstualna priča, zajednički uradak Mary–Kima Arnolda i Matthewa Derbya, u kojoj je tekst kombinovan sa simuliranim grafičkim prikazom mape ciljnih meta američkog atomskog napada na Japan.²⁷ Neki drugi, često spominjani i citirani primjeri elektronske hiperfiksije, su: *Uncle Buddy’s Phantom Funhouse* Johna McDaida, kojeg je Robert Coover ocijenio “najambicioznijom hiperfiksijom jednog autora koja se ikad pojavila”,²⁸ a koji je zanimljiv i zbog činjenice da otvara čitateljima mogućnost pisanja unutar prezentiranog prostora, čime je podudaran, na primjer, Bolterovoj elektronskoj verziji *Writing Spacea*; *Marble Springs* Deene Larsen, djelo koje takode poziva čitatelje da popune “rupe” ili razmake u matrici priče, uz obećanje da će neke od ovih intervencija biti objavljene kao sastavni dio slijedećih izdanja *Marble Springsa*, djela koje, dakle, nema kraja i traje u stalnom procesu nadograđivanja u interakciji sa svojim čitateljima; zatim *Izme Pass* Carolyn Guyer i Marthe Petry, što predstavlja ironijsku aluziju na Šeherezadine priče iz *1001 noći*. Ironijsku zato što Šeherezada, kao što je poznato, uspeva sačuvati život pripovjedaajući sultanu priče i predanja iz noći u noć u klasičnoj linearnoj naraciji, dok Guyer i Petry baš ovu osnovnu strukturu podvrgavaju transformaciji multiplativnih hipertekstualnih hijerarhija; *Wasting Time* Judy Mallow, priča o tri lika ispričana simultano iz

²⁵ *Hypertext. Education. Storyspace. Who’s Who. ENarrative Spotlight 1*: dane, <http://www.enarrative.org/profiles/profile01.html>

²⁶ Kokura je grad u Japanu koji je bio primarna meta američkog atomskog napada 9. augusta 1945., ali je zbog guste oblačnosti nad tim mjestom zapovjednik misije odredio drugi cilj – Nagasaki.

²⁷ Svi spomenuti primjeri hiperfiksije, zajedno sa još nekim drugim (*Love One* Judy Malloy, *Charmin* Cleary Edwarda Falca i *Sand Loves* Deene Larsen), dostupni su putem Eastgateovog Storyspace sistema, <http://www.Eastgate.com/ReadingRoom.html>

²⁸ Coover, 1993, 11.

odvojenih, ali paralelnih pozicija – koristeći tri kolumne teksta u serijama od 25 kompjuterskih monitora, programirana u IBM BASIC sistemu; te *Patchwork Girl* i *My Body* autorice Shelley Jackson.

Pored ovih, već klasičnih i slavni, uglavnom Eastgateovih primjera hiperfikcije, vrijedni osvrtu su i neki od multimedijских hipertekstualnih projekata studentske grupe okupljene oko Stuarta Moulthropu u školi za komunikacijski dizajn baltimorskog Univerziteta. To su, prije svih, radovi Courtney Lausch-Johnson, *Cafe Scene*, i Brada Pettya, *An interesting vacation*, izuzetno vješti i inteligentni uraci u komično–ironijskoj kombinaciji zvuka, video i grafičke animacije, kao i, naravno, teksta, te vjerojatno najkvalitetniji i najpotpuniji od svih ponuđenih radova – *Single mother's day* Carrie Rathmann, dokaz kako hipertekstualni sklop teksta, interaktivne grafičke digitalne mape i zvuka, može prisno svjedočiti o potresnim životnim pričama.²⁹

POSTODERNISTIČKA KNJIŽEVNOST I HIPERTEKSTUALNI DISKURS

“Više sam puta rekao da je jezik kao konstrukcija spor i linearan. Potrebno je književnost osloboditi od jezika, od njegove linearnosti. Zato sam se počeo baviti tim nelinearnim pisanjem, gdje citatelj može izabrati svoj put kroz knjigu [...]. Ljudska se misao račva na sve strane”.

Milorad Pavić, “Roman živi od metastaz”,
Delo, Sobotna priloga, 14. septembar 2002.

Takođe jedna od prisutnijih teza u ranim teorijskim raspravama o hipertekstu s kraja osamdesetih i početka devedesetih godina prošloga stoljeća bila je ta da će elektronički tekst, hipertekst prije svega, dovesti do smrti knjige, tiskanog teksta. Ovakav strah i skepticizam rezultat su evidentne neupućenosti u problematiku odnosa teksta i hiperteksta, te uspostavljanja stroge distinkcije, podjele između tzv. linearnih (tekst) i nelinearno–mrežnih (hipertekst) diskurzivnih struktura. Naime, ako mnoge stvari u vezi sa hipertekstom još uvijek nisu poznate, ako je potrebno još vremena i analiza da bi se karakter i specifika njegova diskursa ja-

²⁹ Ovaj rad je izričito socijalno angažiran. Radi se o slučajevima stotina tisuća newyorških samohranih majki čiji je svakodnevnii životni ritam borbe za preživljavanje u bitnome određen i voznim rasporedom guste mreže podzemne željeznice. Svi nabrojani radovi su dostupni na http://raven.ubalt.edu/classes/old/pbds668.185_Spo2/selectedWork.cfm

snije ocrтали, nešto je ipak i izvjesno. Hipertekstualni autori, kako oni iz domena fikcije (već spomenuti Michael Joyce, John McDaid, Deene Larsen, itd.), tako i neki iz teorijskog domena (Stuart Moulthrop i Nancy Kaplan prije svih), uzore za svoj način pisanja često pronalaze u tradiciji nelinearnog knjiškog pisma koja se razvijala kako ranije, tako i paralelno i neovisno od izvorne, elektroničke verzije hiperteksta. Takvi primjeri su brojni i znani: Sterneov roman *Tristram Shandy*, Joyceovo *Bdijenje Finnegana*, Nabokovljeva *Blijeda vatra*, Calvinovi romani *Zamak ukrštenih sudbina* i *Ako jedne zimske noći neki putnik*, roman *U labirintu* Robbe-Grilleta, Borgesove priče *Vrt razgranatih staza* i *Knjiga od pijeska*, Cortázarove *Školice*, kao i Pavićevi *Hazarski rečnik* i *Predeo slikan čajem* (isti se autor odlučio pokušati napisati i klasičan hipertekst, elektroničku priču *Damaskin*³⁰) ... Navedena djela su dokaz da se tradicija nelinearnog ili nesekvencionalnog pisma u tiskanim verzijama romana i priča razvijala i prije nego što se započelo sa teorijskim analizama hiperteksta i njegovog utjecaja na budućnost ukoričene knjige. U prilog tome ide i primjer skupine *Ouvoir de Littérature Potentielle*, oformljene 1960. u Parizu, koja je koristila bifurkacijsku metodu u svome pisanju.³¹

Ipak, knjiški progres ka razvoju postmodernističkog pisma i realizaciji ideje o aktivnijem suodnosu autora/pisca i čitatelja, i to preko pisane riječi–teksta, treba gledati iz pozicije povijesnog kontinuiteta. U tom je smislu moguće pratiti dugi niz, od poezije romantizma s početka 19. stoljeća, čiji se kao temeljni elementi smatraju pjesnikovi inspirativni stihovi koji bi potpomogli razvoj čitateljeve mašte i uživljanja u, navodno pjesnikovu unikatnu, umjetninu, nastalu putem božanskog nadahnuća i inicijacije izabranog pojedinca (iako bi se ova povijesna hronologija mogla povući i dublje u prošlost, do kruga takozvanih sentimentalista iz druge polovice 18. stoljeća, kojima je pripadao i Laurence Sterne i

³⁰ <http://ezone.org/ez/e15/articles/pavic/damaskin.html> Zanimljivo da je priča *Damaskin* objavljena i u knjiškoj verziji, u zbirci *Stakleni puž*, priče sa Interneta, 1998, zajedno sa dvjema pričama koje se takođe mogu dobiti u elektroničkoj, odnosno internetskoj formi, *Šešir od riblje kože* (<http://yurope.com/people/sen/The.Book.Of.Home/poezija/milorad.pavic/sesir.2.html>) i *Stakleni puž*.

³¹ U osnovnom značenju termin bifurkacija označava rascjep, grananje ili dijeljenje. Često se koristi u aksiomatskom, odnosno logičko-matematičkom, kontekstu i kao takav je i apliciran na koncept spomenute spisateljske tehnike. U primarno matematičkom smislu, bifurkacija označava iznenadan i uporedan nastanak kvalitativno različitih pojavnosti unutar nelinearnog sistema, i to primjenom određenih sistemskih parametara. Iz tih se razloga uz bifurkaciju često povezuju i pojmovi haosa i haotičnosti.

koji su predstavljali svojevrsne preteče književnog romantizma); zatim tradicije realizma i realističkog romana (Balzac, Tolstoj, Austen ...), što raskrinkava fantazmu o slobodnom subjektu romantizma, ali i raskida sa klasicističkim stilom 17. i 18. stoljeća, uz imperativ da se što realnije pokažu svijet i život onakvim kakvi jesu; preko relativizma i odbacivanja moralnog buržoaskog puritanizma u stilu tzv. modernističke književnosti s početka dvadesetog stoljeća (Eliot, Woolf, Pound, Proust, Hamsun, itd. ali i preteča postmodernizma James Joyce³²), te takozvanog novog francuskog romana pedesetih godina, *nouveau roman*³³ (Beckett, Butor, Robbe-Grillet, Duras, Ollier, Pinget, Sollers, Sarraute, Simon ...), koji već uveliko posjeduje najznačajnije karakteristike postmodernističke književnosti što se već tada, a u narednim godinama intenzivno, pojavljivala (Acker, Barth, Barthelme, Borges, Calvino, Coover, Cortázar, Pavić, Pynchon ...).

U domenu već klasične teorije koja se dotiče ove problematike, zanimljivo je spomenuti neke Genettove ideje u njegovim raspravama o knjiškoj fikciji i mogućnostima da čitatelj izvuče ili izradi partikularno važne konceptualne komponente iz fikcijskog djela. Genette predlaže formu fiktivne priče koja bi predstavljala narativnu strukturu u fragmentarnoj formi. *Flešbekovi*, reference o proteklim događanjima, paralelni dijalozi, bilješke i fusnote, te drugi tekstualni “anahronizmi”, mogu, smatra Genette, dovesti do toga da čitatelj mentalno rekonstruira hronolo-

³² Joyceov prijelaz sa *Ulyssesa* na *Finnegan's Wake*, Ihab Hassan je označio kao ključni događaj za definiranje postmodernosti. Hassan, 1975.

³³ Termin novi roman (*nouveau roman*) uvodi Pierre-Henri Simon, kritičar lista *Le Monde*. Međutim, treba naglasiti da je ovom izrazu prethodio cijeli niz pokušaja da se pronađe prava odrednica-označitelj za skupinu pisaca koji su se počeli pojavljivati u Francuskoj polovicom dvadesetog stoljeća (uglavnom su objavljivali u tada maloj izdavačkoj kući Édition de Minuit), a karakterizirali su ih eksperimentalni pokušaji pripovjedanja sa novim stilsko-jezičkim oblicima i novim kompozicijskim strukturama. Jean-Paul Sartre tako, pišući predgovor romanu *Portrait of an Unknown Man* (*Portrait d'un inconnu*, Paris, 1948) Nathalie Sarraute, koristi izraz antiroman, a neki drugi kritičari prepoznaju u novom književnom pravcu pojave koje imenuju *ante-roman*, *pred-roman*, *roman odricanja* ili *uskraćivanja* (*roman du refus*) ili *roman pogleda* (*roman du regard*). Čini se da je presudnu ulogu za definitivno prevladavanje termina *nouveau roman* imao Alain Robbe-Grillet koji prvi i bezrezervno prihvata ovaj izraz, što među drugim nabrojanim autorima nailazi na osudu i skepticizam, uglavnom iz bojazni da ne bi vremenom, u očima književne kritike, postali “samo” skupina okupljena oko Robbe-Grilleta. Njihovoj kritici se pridružio i Roland Barthes sa tekstom “Ne postoji Robbe-Grilletova škola” (“*Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet*”, Arguments, Paris, 1958).

giju paralelnih događanja.³⁴ Ovakva razmišljanja su upravo na tragu mnogih spomenutih (a i drugih nespomenutih), konkretnih primjera postmodernističke proze, ali i hipertekstualne fikcije–hiperfikcije koja se pojavljuje nešto kasnije. Mi se na ovom mjestu naravno nećemo udubljivati u širi povijesni i socio–kulturalni značaj postmodernističke fikcije, njeno odbacivanje velikih i Istini sklonih meta-pripovjesti, već ćemo kroz nekolicinu reprezentativnih primjera postmodernističkog diskurzivnog kolaža³⁵ i bifurkacije pokušati ukazati na njihove podudarnosti i sličnosti sa karakteristikama hipertekstualnog diskursa hiperfiksijske proze.

Svakako jedan od zanimljivijih primjera u tom pravcu je znameniti *Hazarski rečnik* Milorada Pavića. To je djelo koje je gotovo neposredno nakon objavljivanja proglašeno – danas već frazeološki – prvom knjigom 21. stoljeća.³⁶ Roman istražuje povijest Hazara, izgubljenog naroda koji se, konvertiranjem na tri velike religije: židovsku, hrišćansku i islamsku, jednostavno izgubio, a sa tim i podaci o njegovoj kulturi, jeziku, povijesti... Sve je ostalo u sferi mitološke imaginacije, upitni podaci razbacani po enciklopedijama, dokumentima, zapisima, legendama... No, ne upuštajući se u sadržinsku valorizaciju te knjige, procjenu uloge i značaja tog velikog plemena koje je u vremenu od 7. do 9. stoljeća naseljavalo prostore između Kaspijskog i Crnog mora, povijesne izvore o hazarskom pitanju iz arhiva navedenih religija, te moguće problematičnu, ideološko–političku motivaciju samoga autora u pozadini cijele priče,³⁷ naš je interes obratiti pažnju na

³⁴ Genette, 1980.

³⁵ Na ovom je mjestu potrebno spomenuti tezu Aleša Debeljaka o karakteru američke metafikcije kao pojavi u literarnoj povijesti koja nije novi pojam po svojoj tehničkoj, već epistemološkoj strani. Debeljak, za razliku od nekih svjetski poznatih literarnih teoretičara poput Jeroma Klinkowitza, Ihaba Hassana, Leslie Fiedler, itd., koji sinonimno upotrebljavaju pojmove literarne metafikcije i postmodernističke proze, ova dva pojma i polja pokušava razmatrati donekle odvojeno. On kroz sinkretičku strukturu, u kojoj se teorija i literarna praksa spajaju u cjelovitu tekstualnu strategiju, ispostavlja primat principa palimpsesta (naravno, jasna aluzija na Genettove ideje) nad kolažom. Za Debeljaka, kolaž karakteriziraju jasno sačuvane i prepoznatljive karakteristike različitih, međusobno suočenih i povezanih autorskih elemenata, dok u primjeru palimpsesta nije moguće reći što je autorsko, a što usvojeno, odnosno posuđeno. Debeljak, 1988.

³⁶ “Jedna vrsta Ilijade, nešto poput kompjutorske odiseje, otvorena, integralna knjiga”, piše između ostalog u gotovo kulturnom, nebrojeno puta ponovljenom, ranom prikazu Pavićevog romana, Patricia Serex, 1988, 49.

³⁷ *Hazarski rečnik* je pisan i objavljen u vrijeme narastajuće političko–nacionalne problemske aktualizacije osamdesetih godina dvadesetog stoljeća u bivšoj Jugoslaviji, koja je

konceptijsku strukturu *Hazarskog rečnika*. To je skoro klasičan primjer hipertekstualnog mozaika “uhvaćenog” u korice knjige koja je i svojevrsan rječnik, primjer koji se direktno suprotstavlja mišljenjima o neminovnoj sukobljenosti hipertekstualnog–elektroničkog i tiskanog–knjiškog.

“Čitalac može koristiti knjigu kako sam nađe za najzgodnije. Jedni će kao u svakom drugom leksikonu tražiti reč ili ime koje ih trenutno zanima, a drugi knjigu mogu shvatiti kao štivo koje treba pročitati celo, od početka do kraja, odjednom, kako bi se stekla ukupna slika [...]. Knjiga se može listati sleva udesno, ili zdesna ulevo ... Tri knjige ovog rečnika – žuta, crvena i zelena mogu se čitati redom koji se korisniku prohtje: najpre ona koja se prva otvori prilikom rasklapanja ovog rečnika ... Hazarski rečnik može se čitati i dijagonalno, da bi se dobio presek kroz sva tri imenika – islamski, hrišćanski i hebrejski [...]”³⁸

Hazarski rečnik je sebi svojstvena otvorena knjiga koja ima odrednice, konkordanse i natuknice kao svete knjige ili ukrštene riječi, a sva imena ili pojmove obilježene nekim od znakova – krstom, polumjesecom, Davidovom zvijezdom ili još nekim znakovima – treba tražiti u odgovarajućem internom rječniku ovog rječnika–knjige da bi se time dobilo potpunije obavještenje o njima. No, svim ovim napomenama i podrobnim uputstvima, Pavić ne želi obeshrabrili čitatelja. Naprotiv, koristeći za njega karakterističnu metaforičku izražajnu maniru, on piše:

“On može (misli se na čitatelja, op. a.) mirne duše da preskoči sve ove uvodne napomene i da čita kao kad jede: čitajući, desnim okom može da se služi kao viljuškom, levim okom kao nožem, a kosti da baca za leđa. Može mu se, doduše desiti da zaluta i da se izgubi među rečima ove knjige [...]. U tom slučaju ne preostaje mu ništa drugo do da krene od sredine na bilo koju stranu, krčeći sopstvenu stazu. Tada će se kretati kroz knjigu kao kroz šumu od znaka do znaka, orenitišući se gledanjem u zvezde, mesec i krst [...], a može je opet preustrojavati i premetati na bezbroj načina kao ‘mađarsku kocku’. Nikakva hronologija ovde neće

prethodila njenom krvavom raspadu. S obzirom na sadržinski, povijesno-religijski karakter te knjige, vrijeme njenog nastajanja, koje koincidira sa zloglasnim Memorandumom Srpske akademije nauka i umjetnosti (suvremena reanimacija srpskih nacionalističkih ideja o svesrpskom ujedinjenju u tzv. “Veliku Srbiju”), te bliskosti samog autora sa tim akademsko–intelektualnim krugovima, Pavićeva knjiga, ali i njen autor, bili su često kritizirani iz te perspektive.

³⁸ Pavić, 1988, 20–21.

biti poštovana ni potrebna. Tako će svaki čitalac sam sklopiti svoju knjigu u celinu [...] i od ovog rečnika dobiti kao od ogledala onoliko koliko u njega bude uložio [...]. Knjiga se, uostalom, ne mora nikad pročitati cela, iz nje se može uzeti pola ili samo deo, i na tome se može ostati [...]. Što se više traži, više se dobija”.³⁹

Prethodni citati se direktno upisuju u hipertekstualni kontekst. Pavić je gradeći *Hazarski rečnik* direktno polazio od pozicije čitatelja i njegove percepcije teksta, stvarajući time pretpostavke za strukturu samoga romana. Na osnovama takve, neposredne interakcije pisac–čitalac i obratno, nastala je klasična forma hiperteksta i to, što je zapravo i najzanimljivije, ne u elektroničkoj, već u tiskanoj verziji. Pritom treba naglasiti da su hipertekstualne mogućnosti u ovoj knjizi, kao i u svakoj drugoj, ograničene koricama, ali to ne umanjuje njen (njihov) hipertekstualni značaj u kvalitativnom smislu. Nije nevažan podatak da su istovremeno izdane dvije verzije ove knjige: muška i ženska, sa minimalnim razlikama u svega sedamnaest redaka umještenih u žuti (židovski) dio rječnika, što je, čini se, imalo za cilj tek doprinijeti stvaranju mistične aure oko ovog djela. Objavljivanjem *Hazarskog rečnika* na CD–ROM–u, omogućeno je i praktično čitanje romana na multilinearan, elektroničko–hipertekstualan način.⁴⁰ Pored mogućnosti da se linearno čita djelo ili da se bira tok radnje sopstvenim izborom, CD–ROM *Hazarskog rečnika* pruža i mogućnosti da čitalelj kompjutoru prepusti automatski slučajaj izbor toka radnje.

Robert Coover, pisac i autor glasovitih tekstova o promjenama i principima književnog stvaranja u sferi multimedijске digitalne tehnologije još iz vremena ranih teorijskih interesa za tekst u domenu kompjutorskog medija,⁴¹ komentirao je pojavu *Hazarskog rečnika* sljedećim riječima:

“Od kada je pobornik i prorok kompjutora Ted Nelson izmislio riječ ‘hipertekst’, da bi skoro prije 25 godina opisao to kompjutorski vođeno – nepovezano pisanje, počeo je siguran, sada već brz priraštaj đaka zainteresiranih za ovaj najnoviji odjeljak lovaca na snove. Sada se piše jedna nova vrsta ‘knjige’ bez korica, interaktivna, podložna proširenju; bez sumnje da ih ovoga trenutka postoji

³⁹ Ibid., 21–22. (Moj kurziv, op. a.).

⁴⁰ Izdanje beogradske izdavačke kuće “Multimedija” s kraja 2001 godine. Pored originala, izdanje sadrži i prijevode na engleski, grčki, hebrejski i turski jezik uz raskošne slikovne ilustracije, odlomke filmskih kadrova, video i audio snimke pisca.

⁴¹ Radi se o danas već klasičnim tekstovima iz domena teorije o hipertekstu, “The End of Books” i “Hyperfiction Novels for the Computer”.

mnoštvo u hiperprostoru; 'Hazarski rečnik' može lako zauzeti svoje mjesto među tim inspirisanim jahačima ...⁴²

Pronicljivo razumijevanje *Hazarskog rečnika* nudi i poznata teoretičarka novih medija Katherine N. Hayles, koja ga čita kao formu onoga što naziva "tjesnom tjeskobom" (*corporeal anxiety*) diskursa, pojašnjavajući to tezom o reakciji postojeće dominantne kulturalne formacije – tiskanog medija na napade nadolazeće i sveopće digitalizacije. Sakupljanje fragmenata priče i ponuđene procese čitanja u Pavićevom romanu, Hayles vidi kao komplementarne sastavljanju tijela mitskog Adama Kadmona, kao pokušaj dosezanja kabalističkog mitskoga Jedinstva:

"Rečnik dakle teži postati fragment mitske totalne Knjige (koja je i mitsko totalno Tijelo) koja će premostiti milenije i predstavljati sve kombinacije svih mogućih naracija."⁴³

U najvećem broju primjera postmodernističke proze sa hipertekstualnim elementima susrećemo princip spiralnog narativnog ispreplitanja toka radnje, kombinovan s ukrštanjem iz više pravaca i polazišnih točki, koncept za čijeg se utemeljivača smatra Allain Robbe-Grillet, rodonačelnik spomenutog *nouveau roman*a. U jednom od njegovih poznatijih djela, *Le Voyeur*, susrećemo ovaj prosede, kako kroz samu strukturu romana, tako i na simboličkoj razini – motiv osmice koji se pojavljuje mjestimično, a redovito, cijelim tokom romana. Kao centralni zadatak novog romana, Robbe-Grillet je vidio poticanje ubrzanih promjena bilo kojom spisateljskom tehnikom koja bi oslobađala od mehanizama partikularne interpretacije događanja ili organiziranja događanja na način njihovog opterećenja determiniranim značenjem.⁴⁴ *La Voyeur* nema karakteristike tradicionalnog romana–priče. Na mjestu linearne naracije nalazi se prazan prozni konstrukt, bez cjeline, tek sa fragmentarnim obrisima. Odnosno, umjesto tvrdog uporišta klasičnog romana – naracijskog toka, nailazimo na prisustvo fragmenata skon-

⁴² Coover, 1988, 15.

⁴³ Hayles, 1997, 807. Ona u svom tekstu naglašava mnoge sličnosti između *Hazarskog rečnika* i hiperteksta koji se kroz niz motiva (fragmentarnost, arbitran, o čitatelju ovisan, red/smjernički čitanje, naglašena prostornost teksta, itd.) provlače i cijelim tokom našeg teksta.

⁴⁴ Robbe-Grillet, 1963. Navedene karakteristike gaje prepoznatljive ambicije tzv. post-strukturalističke lingvistike, umještanja čitatelja u sklop značenja teksta, to jest model onoga što Roland Barthes, u knjizi *S/Z*, smatra perspektivnim i respektivnim principom tekstualne ispisivosti (*scriptible*), koji stoji nasuprot regresivnom i represivnom konceptu tekstualne iščitljivosti (*lisible*).

centriranih oko manjkajućeg jedra cijele priče. Time puko prisustvo u tekstu odnosi prevagu nad unaprijed propisanim značenjem, to jest ono uspostavlja lanac novih značenja. U kontekstu spisateljske forme, koja bi kao takva bila značajna u smislu hipertekstualne organizacije diskursa, često se spominje i Robbe-Grilletov roman *U labirintu* (*Dans le labyrinthe*, 1959). Pisac tu koristi tehniku obrata tako da temeljnom deskripcijom radnje i dešavanja u romanu vodi čitatelja ka zadovoljstvu samo sa ciljem da to zadovoljstvo iznenada, u jednom trenutku preokrene u njegovu suprotnost. Frank Kermode je, zanimajući se za pitanja tzv. narativne poetike, usmjerio svoj istraživački rad upravo prema ovom Robbe-Grilletovom romanu, te kao jedan od zaključaka postavio tezu po kojoj “čitatelju Robbe-Grilleta nije ponuđena jednostavna nadopuna, već promjena ka kreativnom su–djelovanju”.⁴⁵

Za analizu je zanimljiv i primjer knjiške fikcije sa hipertekstualnim elementima – *Zamak ukrštenih sudbina* Itala Calvina. U ovoj se knjizi smjenjuju pripovijesti srednjovjekovnih putnika okupljenih u jednom zamku – prenoćištu, na način prepričavanja njihovih vlastitih sudbina preko odgovarajućih tarot karata, bez pomoći riječi. Pripovjedač niže tarot karte u smjeru željenog kazivanja, cijela priča ostaje neizrečena, skrivena, izvan diskursa, a na prisutnima je da otkriju i time daju interpretacijski smisao priči.

“Zdaj je kvadrat že docela zapolnjen s taroki in zgodbami. Vse karte svežnja ležijo odkrite na mizi. In moje zgodbe ni? Ne morem je prepoznati sredi drugih, tako gosto je bilo njihovo hkratno prepletanje. Vse doslej sem bil tako zaposlen z dešifriranjem vsake posamične zgodbe, da sem v resnici zanemaril najtehtnejšo posebnost našega načina pripovedovanja, da namreč vsaka pripoved teče drugi pripovedi naproti in medtem ko en družabnik napreduje vzdolž svoje vrste, se drugi z nasprotne strani pomika v obratni smeri, zakaj zgodbe, ki tečejo od leve proti desni ali od spodaj navzgor, je moč brati tudi od desne proti levi ali od zgoraj navzdol in narobe, upoštevaje seveda, da iste karte dostikrat spremenijo pomen, ko se vključijo v nov red, in isti tarok obenem rabi različnim pripovedovalcem, ki začenjajo od štirih ključnih točk.”⁴⁶

Na taj je način otvoren čitav spektar neizrečenih, ali potencijalnih, verzija pripovjedačevog kazivanja. Neizrečene, a moguće verzije priča u Calvinovom romanu, odgovaraju nerealiziranim, a na korištenje ponuđenim, stazama, putanjama ili

⁴⁵ Kermode, 1966, 19.

⁴⁶ Calvino, 1990, 129.

povezicama u hipertekstu i hiperfikciji, dok su slike tarot karata komplementarne modelu hipertekstualne grafike. Isti princip susrećemo i u Pavićevom romanu *Posljednja ljubav u Carigradu*, različite tehnike slaganja tarot karata, njenih različitih kompleta (marseillski, egipćanski ...). Sve karte su izložene po poglavljima, svako poglavlje razlaže jednu kartu, sa uputstvom na kraju knjige kako se postavljaju tarot karte i kako iz njih treba gledati u budućnost.⁴⁷ Prvi knjiški primjer romana sastavljenog od stotinu pedeset neobilježenih stranica, a ponuđenih takođe u maniri tarota, to jest u slobodnoj naracijskoj formi, jeste *Composition No. I*, Marca Saporita, nastao krajem pedesetih godina dvadesetog stoljeća.

Još jedan Calvinov roman, *Ako jedne zimske noći neki putnik*, predstavlja intrigantan primjer nelinearne romaneskne strukture u kojoj se isprepliće deset započetih, a nedovršenih, priča–potencijalnih romana, koje zajedno tvore gustu mrežu (hiper)tekstualnog tkiva sa izborom račvanja u različitim pravcima. To je knjiga niza napetih početaka i otvorenih završetaka. Naslovi pojedinih poglavlja upravo simboliziraju Calvinovu autorsku strategiju u građenju razlomljene naracijske strukture: “U mreži linija koje se prepliću”, “U mreži linija koje se ukrštaju”, “Koja to priča čeka na svoj kraj”. Glas imaginarnog pripovjedača koji nastupa sa određene metaposmatračke pozicije, direktno oslovljava Čitatelja i Čitateljku, ali i Autora, neposredno ih uvlači u tok romana, te čini da njihova izgubljenost, lutanje i beznadežno traganje za logičnim smislom u heterogenoj raspršenosti strukture Calvinovog djela postane jedina tvrda konstanta u romanu. Pritom je knjiga tek medij njihovog susreta, kontakta ili, kako piše Calvino: “hoćeš da kažeš da je knjiga postala oruđe, kanal za komunikaciju, točka ukrštanja? To uopšte nije umanjilo tvoju želju za čitanjem: naprotiv, čak ju je i potaklo.”⁴⁸

Cortázarove *Školice* su, pored svoje romaneskne strukture, koja je klasičan primjer majstorstva tzv. nelinearnog knjiškog pisma, na pojedinim mjestima neposredno, direktno oslovljava u smjeru otvorene ambicije ka stvaranju romana–teksta koji će što prisnije komunicirati sa čitateljem/korisnikom. Poput poziva čitatelju da sam dorekne smisao, da sam traga za njim ... Cortázar te ideje–nagovore “smješta” u diskurs pisca esejista Morelija, neke vrste autorovog alter ega.

Krajnje pedantna Morelijeva zabilješka: “Valjalo bi pokušati roman comique čiji bi tekst uspešno nagovestio druge vrednosti i tako doprineo antropofaniji u koju još verujemo kao u mogućnost. Izgleda da tradicionalni roman ide pogre-

⁴⁷ Pavić, 1996.

⁴⁸ Calvino (Calvino), 2001, 36.

šnim putem stavljajući čitaoca u svoj svet utoliko tešnji ukoliko je pisac bolji [...]. Nasuprot tome, pokušati da se napiše tekst koji neće sputati čitaoca nego će ga pretvoriti u saučesnika tako što će mu ispod konvencionalne radnje ukazivati krišom na druge, egzoteričnije pravce [...].”⁴⁹

Prvi dio knjige (poglavlja 1–56) primjer je tipično linearnog, romanesknog naracijskog toka i to predstavlja ono što Cortázar, u pomalo ironijskim tzv. uputstvima za upotrebu *Školica*, naziva prvom knjigom. “Prva knjiga se čita kao što se knjige obično i čitaju, a završava se poglavljem 56, ispod kojeg tri ljupke zvezdice stoje umesto reči Kraj.”⁵⁰ No, to je samo jedna od mogućih verzija u čitanju *Školica*. Cortázar nudi, i implicitno savjetuje, drugu vrstu čitanja za koju je izradio i tabelu redoslijeda naznačenog na kraju svakog poglavlja. Upravo ovom drugom praksom korištenja teksta dospijevamo u kontakt sa svom strukturalnom složenošću i stilskim bogatstvom što ga *Školice* nude. Drugi dio knjige (poglavlja 57–155), što se naravno, ukoliko slijedimo Cortázarove savjete, gusto isprepliće sa prvim, čine autorova filozofsko–esejistička promišljanja i odgovarajući citati drugih, uglavnom već spomenutog Morelija.

Vrhunac Cortázarovog umijeća izrade nelinearne spisateljske tehnike jest 34. poglavlje (str. 207–212). U njemu su dvije priče međusobno direktno isprepletene (druga se odnosi na prvu kao kritika ili komentar i obratno, prva je podloga za drugu), tako da se isto poglavlje neminovno čita najmanje dvaput, te proizvodi najmanje tri značenja: svake priče pojedinačno i njihovo zajedničko.

I već spomenuta Borgesova priča *Vrt razgranatih staza* čest je i poznat primjer hipertekstualne knjiške strukture koja takođe prikazuje model labirinta u različitim, a potencijalno i paralelnim, vremenskim i prostornim dimenzijama dešavanja radnje.

“Fang (na primer) varuje neko skrivnost; neznaneć potrkna na njegova vrata; Fang sklene, da ga bo ubil. Seveda so mogoće različne rešitve: Fang lahko ubije vsiljivca, vsiljivec lahko ubije Fanga, oba se lahko rešita, oba lahko umreta in tako naprej. V delu Tsui Pena se dogodijo vse rešitve; vsaka je izhodišče novih cepitev. Včasih se poti tega labirinta stekajo; na primer: pridete v to hišo, vendar ste v eni mogoči preteklosti moj sovražnik, v drugi moj prijatelj.”⁵¹

Ta tehnika vremenskog i prostornog ispreplitanja, te njihovog zgušnjavanja u jednu točku, pa potom beskrajnog razvlačenja, standardna je Borgesova književ-

⁴⁹ Kortasar (J. Cortázar), 2001, 410.

⁵⁰ Ibid., 5.

⁵¹ Borges, 1984a, 12.

na manira, karakteristična za razumijevanje fenomena vremena nekih, Borgesu bliskih, filozofa (Hume i Schopenhauer prije svih). Takođe, Borgesovo razumijevanje same forme knjige, može biti zanimljivo u pristupu i promišljanjima hiperteksta:

“Knjiga je nekaj već kot besedna struktura, je dialog, ki ga začne s svojim bralcem. Ta dialog je neskončen, književnost je neizčrpna, in to zaradi zelo preprostega razloga, ker je vsaka knjiga taka. Knjiga ni stvar brez komunikacije: je razmerje, je opora nešteti razmerij.”⁵²

U takvoj knjizi koja inzistira na dijalogu ili, još bolje, polilogu, sa konceptom razbijene linearnosti teksta u prostorno–vremenskom labirintu paralelnih realnih i fiktivnih događanja i mogućih dešavanja, čitatelj se može naći dezorijentiran, bez tvrdog uporišta, što je i jedna od značajnijih karakteristika hiperteksta i njegovog virtualnog prostora zbivanja.

Sredinom osamdesetih godina prošlog stoljeća, hipertekstualni teoretičar i autor hiperfikcije, Stuart Moulthrop, izradio je digitalnu hipertekstualnu verziju ove poznate Borgesove priče koju je skraćeno imenovao *Forking Paths*.⁵³ Još jedno Borgesovo djelo, *Nametljivac*, dobilo je svoj hipertekstualni ekvivalent u vidu istoimene kompjutorske igre (*Intruder*), autorice Natalie Bookchin. Borgesov tekst je prikazan na ekranu u pokretnoj formi, a korisnici imaju mogućnost “uro-niti” u njega, hvatati i zaustavljati riječi.⁵⁴

Pored *Vrta razgranatih staza*, priče koja se već standardno pojavljuje unutar teorije o hipertekstu u kontekstu paralele sa postmodernističkom prozom, još jedna Borgesova priča, *Knjiga od pijeska*, zaslužuje pažnju na ovom mjestu. Ta priča, koja može biti prepoznata kao paradigmatičan primjer Borgesovog “magičnog realizma”, pripovijeda o susretu strastvenog bibliomana, dugogodišnjeg sakupljača antikvitetnih starih knjiga, koji je postavljen u ulogu pripovjedača priče, sa jednim putujućim trgovcem knjigama, prodavačem biblija. Nakon kratkog uvodnog dijaloga, akviziter nudi bibliomanu jednu neobičnu knjigu, naslovljenu *Holy Writ*, čemu je još pridodano ime mjesta Bombay. Pripovjedačevu pažnju privlači

⁵² Ibid., 150.

⁵³ Iscrpan prikaz komparativnih čitanja Borgesovog originala i Moulthropove verzije ove priče, izrađen preko primjera studentskih vježbi na New York University, izvela je Jane Douglas. Detaljnije Douglas, 2000, 73–83.

⁵⁴ <http://calarts.edu/~bookchin/intruder> Nešto više o ovom i sličnim projektima u tekstu Janeza Strehovca. Strehovec, 2002.

nesvakidašnji tip označavanja stranica, nelinearan numerički red, recimo lijeva strana označena brojkom 40510, a sljedeća desna sa 999, čemu slijedi stranica sa osam brojeva, zatim arapski brojevi u gornjem uglu stanica, te male ilustracije, kao da su nacrtane dječijom rukom ... Prodavač predlaže pripovjedaču da pokuša pronaći prvu stranicu knjige, što mu nikako ne uspijeva, a potom i zadnju, što dovodi do jednakog neuspjeha. Između korica i njegovih prstiju se neprestano umeću drugi listovi, “kakor da rastejo iz knjige”. Prodavač mu govori da se njegova knjiga zove knjiga od pijeska, jer “knjiga in pesek nimata ne začetka ne konca”.⁵⁵ Akviziter mu još pojašnjava da je broj stranica te knjige zapravo beskonačan. “Nobena ni prva, nobena ni zadnja.”⁵⁶ Pripovjedač odlučuje da otkupi knjigu, što je predstavljalo početak njegove more, opsjednutosti tom demonskom knjigom. Na kraju odlučuje da knjigu kriomice odloži na jednu od policia u vlažnom podrumu Nacionalne biblioteke.

Iz ove priče postaje očigledno da je Borgesova vizija mogućnosti postojanja takve “beskonačne” knjige, knjige bez početka i kraja, jeziva i pesimistična. Sama spoznaja da je jedino moguće čitanje, jedini mogući kontakt sa tom knjigom nasumično, nepredvidljivo i haotično otvaranje i zatvaranje uvijek novih stranica, bez reda i pravila (“surfanje” na današnjoj Mreži, suvremenoj elektroničkoj knjizi?), Borgesa dovodi do zaključka o opasnosti koja prijeti čovjekovom razumu ukoliko bi se našao u kontaktu sa takvom knjigom.

ZAKLJUČAK

Obrađeni primjeri nam jasno ukazuju na činjenicu da u sklopu tzv. postmodernističke proze dvadesetog stoljeća susrećemo cijelu paletu uradaka koji umjesto konačnog, singularnog epiloga u djelu,⁵⁷ nude partikularne, multiplativne i nejednoznačno definirane verzije završetaka priče. Time ova djela prekidaju sa tradicijom klasične tekstualne naracije u linearnoj pripovjedačkoj maniri. Hiperfikcija, vidjeli smo to kroz obrađene primjere, u ključnom potpomognuta suvremenom digitalnom kompjutorskom tehnologijom, ide još i korak dalje od postmodernističke proze. Ona ne samo da nudi obilje mogućih tekstualnih rješenja–epi-

⁵⁵ Borges, 1984b, 134.

⁵⁶ Ibid., 135.

⁵⁷ Pod pojmom konačnog, singularnog epiloga u djelu, razumijemo ono što Barbara Herrnstein-Smith naziva “konvencionalnim narativnim završetkom [...] strukturom djela koja je dinamična i ujedno cjelovita”. Herrnstein-Smith, 1987, 36.

loga, već i zahtjeva određenu vrstu čitateljevog senzibiliteta, njegovog/njenog internog i intimnog kriterija potrebnog za okončanje priče. Naime, prilikom čitanja hiperfikcije, naročito one kompleksnijeg tipa, poput Joyceovih i Moulthropovih radova, postaje teško, gotovo nemoguće da čitatelj simultano prati i kroz svoju svijest u koherentnu cjelinu sklapa sva moguća dešavanja i potencijalne modele hipertekstualne priče koju ima na ekranu ispred sebe. Iz tog razloga, čitateljev vlastiti kriterij, bilo da je to njegovo/njeno zasićenje lutanjem kroz priče, bilo da je to odabir finalne verzije koja mu/joj kao rješenje najviše odgovara, postaje temeljni model za okončanje hiperfikijskog djela, a ne autorov konačni izbor.

Hipertekstualno čitanje preferira interes za fragmentarne tekstualne odlomke, a ne holističan pristup tekstualnoj cjelini. Samim tim pretpostavlja čitatelja sa interesom za partikularne tekstualne dijelove, a ne konzumenta sa izraženom tendencijom prema makrodistanci u odnosu na tekstualno djelo. Čitatelj hiperfikcije je istraživač pojedinačnih, mikrocjelina (hiper)teksta. Time čitanje hiperteksta i hiperfikcije predstavlja vrstu otkrivanja, čitanja kao istraživanja ili tek čitanja radi čitanja, a ne proces iščekivanja kraja, zaključka ili epiloga priče. Riječima Jay D. Boltera, “uopće nema priče; postoje samo čitanja [...]. Priča je zbir svih tih čitanja [...]. Svako čitanje je drugi obrat unutar univerzuma putanja postavljenih od strane autora.”⁵⁸ Očito da je centralni problemski motiv za ovakva proučavanja odnos između narativne strukture djela i samog iskustva čitanja.

BIBLIOGRAFIJA

- Bolter, J. D. (1991): *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*, Lawrence Erlbaum and Associates, Hillsdale.
- Borges, J. L. (1984a): “Vrt s potmi, ki se cepijo”, u: *Izmišljije*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 5–15.
- Borges, J. L. (1984b): “Knjiga iz peska”, u: *Izmišljije*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 133–137.
- Calvino, I. (1990): *Grad prekrizanih usod*, Mladinska knjiga, Ljubljana.
- Coover, R. (1988): “He Thinks the Way We Dream”, *The New York Times Book Review*, November 20, 15.
- Coover, R. (1992): “The End of Books”, *New York Times Book Review*, June 21, 23–25.

⁵⁸ Bolter, 1991, 124–125.

- Coover, R. (1993): "Hyperfiction: Novels for the Computer", *New York Times Book Review*, August 29, 8–12.
- Debeljak, A. (1988): "Prolegomena za amriško metafikcijo", u: Debeljak, A., ur., *Ameriška metafikcija /Barth, Barthelme, Coover, Pynchon/*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 219–234.
- Douglas, J. Y. (1994): "How Do I Stop This Thing?: Closure and Indeterminacy in Interactive Narratives", u: Landow, G. P., ur., *Hyper/Text/Theory*, Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 159–188.
- Douglas, J. Y. (2000): *The End of Books—Or Books without End? Reading Interactive Narratives*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Fairclough, N. (1995): *Critical Discourse Analysis*, Longman, London.
- Foucault, M. (2001): *Arheologija vednosti*, Studia Humanitatis, Ljubljana.
- Genette, G. (1980): *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Cornell University Press, Ithaca.
- Hassan, I. (1975): *Paracriticisms*, University of Illinois Press, Chicago.
- Hayles, K. N. (1997): "Corporeal Anxiety in Dictionary of the Khazars: What books talk about in the late age of print when they talk about losing their bodies", *Modern Fiction Studies* 43/3, 800–820.
- Herrnstein-Smith, B. (1987): *Poetic Closure: A Study of How Poems End*, University of Chicago Press, Chicago.
- Joyce, M. (1990): *Afternoon. A Story*, Eastgate Systems, Cambridge.
- Joyce, M. (1995): *Of Two Minds: Hypertext Pedagogy and Poetics*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Kalvino, I. [Calvino, I.] (2001): *Ako jedne zimske noći neki putnik*, Plato, Beograd.
- Kermode, F. (1966): *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Narrative Fiction*, Oxford University Press, New York.
- Kortasar, H. [Cortázar, J.] (2001): *Školice*, No limit books, Beograd.
- Kroker, A., Weinstein, M. (1994): "The Hyper – Texted Body, Or Nietzsche Gets A Modem", u: *Data Trash: The Theory of the Virtual Class*, St. Martin's Press, New York. http://www.ctheory.net/text_file.asp?pick=144
- Landow, G. P. (1992): *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore & London.
- Landow, G. P., ur. (1994): *Hyper/Text/Theory*, Johns Hopkins University Press, Baltimore & London.
- Lash, S. (1993): *Sociologija postmodernizma*, ZPS, Ljubljana.

- Liestol, G. (1994): "Wittgenstein, Genette, and the Reader's Narrative in Hypertext", u: Landow, G. P., ur., *Hyper/Text/Theory*, Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 87–120.
- Moulthrop, S. (1991): *Victory Garden*, Cambridge, Mass, Eastgate Systems.
- Pavić, M. (1988): *Hazarski rečnik*, Prosveta, Beograd.
- Pavić, M. (1996): *Poslednja ljubav u Carigradu*, Draganić, Beograd.
- Pavić, M. (1998): *Stakleni puž, priče sa Interneta*, Dereta, Biblioteka Internet, Beograd.
- Robbe-Grillet, A. (1963): "Pour un nouveau roman", Éditions de Minuit, Paris.
- Serex, P. (1988): "Le livre du XXIe siècle ...", 24 *HEURES*, March 31, 49.
- Strehovec, J. (2002): "Branje s pomoćjo računalniške miške. Internetski literarni objekti in vprašanja njihove teorije", *Dialogi* 5/6, 41–50.
- Winkler, H. (1997): *Docuverse. Zur Medientheorie der Computer*, Boer Verlag, München.
- Yankelovich, N., Meyrowitz, N., Dam, A. van (1985): "Reading and Writing the Electronic Book", *IEEE* 18, October, 15–30.