

Поезия и хипертекст: чувство за предел

Фернандо Кабо Асегинолаза

Когато хвърляме поглед към различните и многообразни сайтове с литературна тематика в Мрежата и по-специално, когато четем теория на хипертекста, забелязваме удивителна диспропорция между вниманието, отделено на прозата и на това, което в общи термини бихме могли да наречем хиперпоезия. Изглежда, че електронната текстуалност е по-подходяща и по-привлекателна медия за повествование, отколкото за лирични текстове. Разбира се, има множество стихотворения, публикувани в Мрежата, но само малка част от тях са явно предназначени за новата медия по начин, който би им позволил да спечелят от очертаните нови възможности. Във всеки случай ние бихме могли да гледаме с подозрение на уместността на подобни твърдения и да се чудим дали просто не привнасяме в нова рамка един концептуален шаблон, който е чужд на нея. Тъй че, когато се твърди, че е налице някаква предполагаема несъразмерност по отношение на присъствието на тези жанрове (литературни жанрове, в края на краищата), може би просто сме изправени пред погрешна представа за категориите, дължаща се на новото електронно оборудване. И разбира се, представката „хипер-“ не е непременно гаранция за правилно теоретизиране.

Но хипертекстът действително поражда нова форма на текстуалност. И правейки това, той разкрива някои от пределите и ограниченията на вида текстуалност, с който сме свикнали. Ние внезапно осъзнаваме, че литературата, включително художествена проза и поезия, се е развивала във връзка с крайно особена медия, тази на книгопечатането, и освен това би могла да се разглежда като продукт на тази историческа и може би ефимерна медия. И следователно се поражда загриженост, че самата литература би могла също да бъде едно ефимерно явление. Разбира се, едва ли има нещо ново в тези твърдения. Идеята, че самото понятие за литература е било концептуализирано и теоретизирано с много стеснен уклон, често е намирала място в миналото. Като пример позволете да ви напомня трудовете на Ангел Рама и по-специално *La ciudad letrada*, където грамотността и алфабетната култура са представени в тяхното разпространение в Латинска Америка от градските центрове и висококултурните социални прослойки, помитайки пред себе си други форми на култура, основани на алтернативни модели на текстуалността¹. Това е очевиден опит да се изтъкне отрицателната черта на модерната епоха, която

¹ Angel Rama. *La ciudad letrada*. Hanover. Ediciones del Norte, 1982.

в резултат на непрекъснатото си движение напред има навика да елиминира свидетелствата за своята експанзия. Валтер Миньоло също е подчертал този вид конфликт между различните форми на текстуалност по отношение на Латинска Америка, наблягайки на характера на алфабетната писменост като един троянски кон, влещ щ след себе си въвеждането на колониален интелектуален и идеологически ред².

По-голямата част от хипертекстуалната теория е също зависима от този уклон на противоборство. Имам предвид това, че хипертекстът по-често се характеризира *via negativa* чрез контраста си с книгопечатането. По думите на Доналд Ф. Тийл: „Стандартният подход към тези нови културални образувания е да ги разглеждаме, сякаш те представляват един краен, почти абсолютен разрыв с миналото, посредством който те се придвижват отвъд историята“.³ По-конкретно, хипертекстът обикновено се визира като прилагане на практика на всички скрити резерви на печатното дело и по-специално на книгата, които тези средства се смята, че пречат. Фактът си остава факт, че в тази игра на противоборство преструвката, че се преодолява определен възглед за модерната епоха, почти не остава скрита.

Всъщност изглежда да има доста добри доводи в подкрепа на това виждане, тъй като съществуват ярки отлики в начина, по който всеки един от двата вида текст насърчава процеса на интерпретация от своите читатели. Преди около двадесет и пет години Волфганг Изер изтъкна два аспекта на този ефект, които могат много да помогнат при разглеждането на отношенията между тези текстуални модели. От една страна, Изер изясни, че съществуват различни норми на интерпретиране, всяка една от които има справедлива историческа валидност и е тясно свързана със специфични художествени форми. От друга, той изтъкна динамизма и откритостта на интерпретативния процес дотолкова, доколкото неговата цел не е вече схващането на дадено значение на текста, а е условието, даващо възможност за определен ефект на текста върху читателя.

„Следователно трябва да бъде от изключителен интерес конструирането на смисъла, и не на един определен смисъл, проверен посредством интерпретацията. Ако се отдели този факт, интерпретацията не може вече да бъде ограничена до това да казва на своите читатели какво да бъде съдържанието на смисъла на текста; по-скоро трябва да прави предмет на своето внимание условията за конституиране на същия този смисъл. Тук се прекратява обясняването на една творба и вместо това се разкрива условието за нейния възможен ефект.“⁴

Няма съмнение, че тези забележки са уместни както за печатни, така и за електронни текстове. Ударението върху условията, благоприятстващи даден ефект и върху историческия (и идеологически)

² **Walter Mignolo**. *Local Histories/ Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

³ **Donald F. Theall**. *Memory, Orality, Literacy, Joyce, and the Imaginary: A Virtual History of Cyberculture*. – *Postmodern culture*, 10/1 (1999).

*Прев. от исп. П. Велчев.

уклон на всяка интерпретативна норма напълно съвпада с нуждата от взимане под внимание не само на техническите и комуникативните условия на различните медии, но също така и на подразбираното отношение, което свързва различни интерпретационни норми, особено когато те отчасти се припокриват в общ исторически контекст. И двата повдигнати въпроса имат отношение към нашата теза, макар че много по-често е отбелязван първият, отколкото вторият.

Измежду забележките, направени по отношение на различните атрибути на електронни и на печатни текстове, Мери Лор Райън е изтъкнала една особеност, която има отношение към онтологията на текста⁴. Както тя се изразява, всеки печатен текст представлява вече един виртуален обект, дотолкова доколкото той обикновено отключва построяването на потенциални светове, емоции и – от само себе си се разбира – интерпретации. Докато текстът има за резултат известен брой ефекти, тези ефекти не се редуцират до текста. Между ефектите и текста съществува отношение на много към едно; с други думи, отношение на набор от дадености – ефектите – към един виртуален обект – текста. Става очевидно, че Райън не схваща текста като материална основа на литературната творба, а като самата литературна творба. И не по-малко очевидно е, че дихотомията на текст и ефекти наемва за основното теоретично различие, направено от Изер, между художествения и естетически полюс на литературната творба⁵. Тази дихотомия води началото си от някои ключови координати на литературната теория на ХХ век като работите на Мукаржовски или Ингарден.

Въпросът за Райън се състои в това, че хипертекстовете усилват присъщата потенциалност на литературните творби (и на всеки друг вид текстуален продукт) до едно по-високо измерение поради прибавянето на един нов полюс към двата гореспоменати (ако можем да си представим съществуването на три полюса). Наред с художественото и естетическото възниква трето, промеждутъчно ниво посредством читателя дори макар, в този случай, рамката на участие да е ясно ограничена от алтернативите, предвидени от автора и технически налични в даден момент. Въсщност читателят на хипертекст е изправен пред избор между различни възможни линейности, като включва или не определен брой пунктове, установени предварително, които извикват различни думи или текстови отрязъци. Всяка от тези позиции и самата възможност те да бъдат включени съставлява част от литературната творба, но текстът или линейността, която се получава в резултат от решението, взето от читателя, може да обозначи различно ниво, което е едновременно и конкретно, и потенциално; тоест резултатът от реализацията на дадена възможност е едновременно и база за по-нататъшна актуализация. И ако не би било справедливо да се каже, че печатните текстове изключват това ново

⁴ Marie-Laure Ruan. *Cyberspace, Virtuality and the Text*. Marie-Laure Ruan, ed.: *Cyberspace Textuality: Computer Technology and Literary Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1999, 78-107.

⁵ Comprobat terminologia: Iser, p. 42.

ниво, не можем да не признаем, че обичайните понятия за онтологията или дори структурата на литературните творби са препятствали то да бъде взето под внимание.

Такова е описанието на процедурата. Въпросът е дали електронният текст и по-специално хипертекстът може да осигури съвършено нов вид фикционалност. Наскоро Жан-Мари Шафер ни предупреди за изкушението да допускаме радикален разрыв по отношение на моделите на фикция и въображение, познати ни от векове⁶. Факт е, че хипертекстът беше теоретизиран поне от първото поколение кибернетична и хипертекстова критика в руслото на едно доста традиционно движение, например ранната критика на киното като нова медия по отношение на театъра и романа. От една страна, новата форма се явява осъществяване на известен брой перспективи, които биха могли да се предвидят от предишната медия, макар че те са били изключени от особеностите на самата тази предишна медия. От друга страна, личи че представата за възникващата форма е била ясно моделирана в съгласие с някаква нагласа, произхождаща от формата или медията, която следва да бъде преодоляна. В резултат на това част от това движение е да се приписват на някои творби, принадлежащи на предходната медия със задна дата, възприемани като чужди на нея, някои от качествата, извънредно ценени в последната. Нека прочетем в тази светлина следните думи на Джей Дейвид Боулър:

Историята на романа ще трябва да се пренапише, така че да разберем автори от Лорънс Сърн до Хорхе Луис Борхес не само като изследване на пределите на печатната страница, но и като модели за електронно писане. Изглежда, тези писатели са чакали компютърът да ги освободи от печатарницата⁷.

Накратко казано, някои творби, първоначално предназначени за печатане, се представят, сякаш те биха изпълнили докрай ролята си само в условията на електронен вид текстуалност. И обратно, новата медия, изглежда, е кулминация на възможностите, съдържащи се в най-доброто от модерната традиция. Както се изрази Ричард Ланъм: „Персоналният компютър сам по себе си представлява най-съвършената творба в пост-модернистичен стил. Той въвежда и фокусира всички реторични теми, въздигани в изкуствата от епохата на футуризма до днес.“⁸ Съдържащата се в този възглед телеология е явна, а така също и понятийната структура, която не е основана на реалните постижения на болшинството хиперфикции или – в нашия случай – хиперстихотворения.

Преди десетина години Октавио Пас изрази увереността си, че телевизията ще породи една нова форма на поезия. Както е добре известно,

⁶ **Jean-Marie Shaeffer**. *Porquoi la fiction?* Paris. Seuil, 1999.

⁷ **Jay David Bolter**. *Writing Space: the computer, hypertext, and the history of writing*. Hillsdale (New Jersey). Lawrence Erlbaum Associates, 1991, p. 132.

⁸ **Richard Lanham**. *The Electronic Word: Literary Study and the Digital Revolution*. – *New Literary History*, 20 (1989), p. 279.

той стана важно присъствие по мексиканската телевизия през осемдесетте години и, разбира се, не можеше да не чувства като поет привлекателността на тази медия (вече класическа сред масмедията и понастоящем преживяваща фундаментална редефиниция). Струва си да се припомним неговите думи:

„...на телевизионните екрани се сливат двете големи поетически традиции: писмената и устната. Екранът е една благоприятна страница, включително чрез своите размери, с рисунок от композиции, не по-малко, но повече сложна от онази страница, измислена от Маларме. Освен това буквите се появяват в различни цветове и – субстанциална разлика – в движение. От друга страна, страницата се трансформира в една одушевена повърхност, която диша, преминава и се сменя от един цвят към друг. Същевременно човешкият глас, а по-точно казано, гласовете, могат да се свързват и комбинират с буквите. И най-сетне: зрителните образи и звуковите елементи, вместо да бъдат прости украшения, могат да се трансформират в органични части от самото тяло на стихотворението.“⁹*

Не е лесно да се намери описание, което по-добре да подхожда на привлекателността на електронните медии за един поет. Един екран, който диша, движи се и се променя безкрай, за разлика от печатната страница. Екранът като страница, но страница от съвършено различен вид. Можем да се чудим какво Октавио Пас би казал, ако беше забелязал възможностите на модерните компютри да усилват оживената мощ на екрана да придава нови измерения и чувство за автономия на писаната дума. Точно заради това главният извод на Пас е удивителен, макар че той някак изяснява отчасти привлекателността на телевизията за разбирането на поезията. Аз имам предвид ясния фоноцентризъм, свързан с понятието за стихотворение: „Във всички писмени форми на поезията графичният символ е винаги подчинен на оралния... В никой друг литературен вид образността между звук и смисъл не е така силна, както в поезията. Това е основната характеристика, която различава стихотворението от другите литературни форми. Стихотворението е ритмичен вербален организъм, обект на изречени и чути, а не на написани и прочетени думи.“ (с. 578). В края на краищата ние осъзнаваме, че електронната медия се разбира главно като утвърждение на неговата собствена концепция за поезията: и със сигурност Пас не е единственият, който възприема тази перспектива.

Ако се замислим върху традицията на западната поезия от XVI век насам, става очебийно напрежението между писане и глас. Това е напрежението между две различни и едновременни концепции за написания език като форма на визуалност и като запис на устното слово. Без съмнение модерната поезия съставлява онова привилегировано поле, където това напрежение показва не само своята дълбочина, а също и огромната творческа енергия, която съдържа. Лесно ще се съгласим, че отвъд простото модифициране на една устна медия, която

⁹ Octavio Paz, (p. 579)

* Прев. от исп. П. Велчев.

ще остане в новия контекст на печатането като вид репрезентация посредством написаната дума, ние се изправяме пред един от основоположните парадокси, свързани с модерната представа за поетичното слово. Защото писането не е всъщност една процедура за изписване на стихотворението във фиксирана форма, а условие за стихотворението като такова. Има много стихотворения и поеми, които, строго погледнато, не могат да бъдат изказани и в много случаи зависят от конкретната концепция за типографията. Нека си спомним, че Маршал Маклуан даде поезията на Е. Е. Къмингс като пример на наличието на пишещата машина като фактор за писането на поезия¹⁰. Въпреки това, макар че модерната поезия не може да се мисли отделно от писането и често от печатането, представи като глас, песен, ударение или мълчание остават, но по начин, който може да се разглежда само като метафоричен или дори митичен. Както отбелязва Жан Коен, „Поезията е написана, но трябва да бъде изказана.“ Резултатът от това е плътното преплитане на копнеж за директно присъствие на непосредствеността на устното слово и привлекателността на свободата и неопределеността на писане.

Модерното поетично слово не може да бъде разбрано без вземане под внимание това неразрешимо напрежение. И между другото това показва колко често значимото изкуство не е резултат от използването на възможностите на своята медия за дадена цел, но е продукт на предизвикателство към нейните предели, подчинявайки ги в търсене на значение. Модерното изкуство винаги е било експресивно насочено към това, което е отвъд неговите предели, опитвайки се същевременно да заключи в себе си това, което му е чуждо. Тази ситуация може да обясни голямото значение на контекста или неговата липса в модерната поезия и поетична теория. Много пъти е повтарян възгледът, че лиричното стихотворение типично има крайно мъглява форма на съществуване (и екстремен градус на виртуалност), тъй като неговите думи се явяват откъснати от каквото и да е условие, което може да фиксира неговото значение. В този смисъл изглежда правдоподобно предположението, че една от най-определящите черти на модерната поезия се гради върху слабата контекстуализация на дискурса и неговия „говорител“. Това се отнася до онова, което Хозе Анхел Валенте е представил като „радикално откъсване на думата“: „Формата се изпълва само при радикално обезсловесяване на думата. Актът на писането е всъщност акт на обезсловесяване и в него трябва да се извърши разделянето от всякаква референция и всякакво предопределение“.¹¹ Но ние отново сме изправени пред едно друго основополагащо напрежение в

¹⁰ **Marshall McLuhan**. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge (Mass.) MIT, 1995.

¹¹ **Jose Angel Valente**. *Variaciones sobre el pajarito y la red recedido de La piedra y el centro*. Barcelona. Tusquets, 1991, p. 19.

модерното разбиране на поезията, дотолкова доколкото слабата контекстуализация на стихотворението не трябва да се приравнява с отвлеченост. Тъкмо обратното: поетичното слово се домогва до единичност и индивидуалност. Френският критик Доминик Рабате го е казал направо: „Обстоятелственото действа в две противоположни посоки: от една страна, то е това, което трябва да се преодолее, а от друга, то е абсолютна уникалност, която езикът не би трябвало да предава.“¹²

Поезията зависи от словото. Тя е нищо без езика. Но в това отношение е налице една противоречива тенденция, която изглежда дълбоко присъща на поезията. Искам да кажа, че точно така, както поезията поставя като свой най-висок знак ударението върху присъствието на думите, тя също има склонност да обезличава и спъва пълното появяване на езика като вид отрицателно движение, което е част от модерната традиция. Туа Блеса е изковал един термин, за да обозначи това: „логофагия“, и е проучил неговите разнообразни модуси в съвременната испанска поезия¹³. Текстуалността, отбелязва Блеса, разрушава себе си, но оцелява въпреки това себеунищожение. Може би разрушението е условие за оцеляване по отношение на поетическото значение. Във всеки случай разрушението може да става по различни начини. Един от тях е заличаването, употребата на празни места, зачертаването на думи. Друг начин е размножаването, преливането на текста отвъд конвенционалните му граници. Позоваването на контекст, който е недостъпен за читателя, е още един начин да се получи същият ефект. И разбира се, не трябва да забравяме явното представяне на текста като чужд или странен, било защото е зает от някъде другаде или защото е просто загадъчен. Дискурсивната способност на стихотворението следователно е подкопана и при все това такова отричане става главен източник на поетическо творчество. В този стил стихотворението при всички случаи се утвърждава като фрагмент от недостижима цялостност и основните текстуални принципи на единство и интегритет се свеждат до нула.

В действителност хипертекстът изглежда твърде удобна медия за възплъщаване на повечето от тези принципи. Формата на текстуалност, която той утвърждава, е явно фрагментарна. В отчасти пророческо настроение Джей Боултер предрече преди няколко години, че „текстовете, писани за тази нова медия, вероятно ще клонят към къси, концентрирани изрази, защото всяка единица може да се разглежда от различна перспектива при всяко четене. Електронното писане вероятно ще бъде по-скоро афористично, отколкото реторично.“ (1X). Освен това всеки фрагмент се отнася към едно цяло, което няма предварително съществуване по отношение на частите си и освен това всяко цяло ще бъде предполагаемо и временно. Ние също така подчертахме тенденцията да се предотвратява устно изпълнение от някои течения в модерната поезия; също така било е изказвано твърдението, че дори и да могат да включват устни изказвания, електронните текстове могат да бъдат схващани като обещание

¹² **Dominique Rabate**. *Enonciation poetique, enonciation lyrique*. D. Rabate, ed. – *Figures du sujet lyrique*. Paris. Presses Universitaires de France, 1996, p. 76.

¹³ **Tua Blesa**. *Logofagias*. Zaragoza. Tropelias, 1999.

за „пристигането на напълно не-логоцентричен начин на изразяване“.¹⁴ Нека да добавя факта, че повечето от твърденията, стремящи се да уяснят разстоянието между електронната текстуалност и книгочетането, взеха на прицел старинните ръкописи, но отношението, което съществува между стихотворенията и книгата изобщо, не е сходно с това, което е налице в случая с романите. Принципите на линейност, йерархия, единство или интегритет не са приложими със същата строга последователност към книги с поезия, каквато е присъща на романите. Ето защо хипертекстовете се предполага, че не са толкова в конфликт с типа логика, който господства в поезията. Това заключение изглежда категорично. Всъщност хиперпрозата има склонността да придобива нещо като поетическа структура главно поради своето фрагментарно състояние и присъщата си двусмисленост по отношение на „гласа“. Много от *lexias*, които съставят хиперпрозата, имат вида на текстове на разположение, тоест текстове, които подсказват нуждата да ги допуснем и да им намерим употреба или – по-добре – място. Не е за учудване следователно, че лиричното качество на хиперпрозата е било изтъквано в различни случаи. Джордж Ландоу приглася на тази идея в *Хипертекст 2.0*.¹⁵ Сузана Пахарес наскоро посвети кратко есе на този въпрос, в което тя подчерта, че характерните черти на хиперпрозата са краткост и прекъснатост на всяка текстова единица, изтъкването на преден план на материалността на езика, подтикът да се изследват контекстите и възприемането на асоциативна логика¹⁶. И тя с охота допуска, че това са черти, които намекуват за поетическото измерение на хиперпрозата.

В известен смисъл тази позиция напомня за опита да се осмисля разврътът с класическата реалистична традиция под името лиричен ман. Още веднъж реакцията по отношение на това, което се смята за аномалия, що се отнася до този вид повествование, води до неговата интерпретация с категориите на поезията. И кой може да се съмнява в традиционния, да не кажем типографски, аспект на тази процедура? В този смисъл следните думи на Сузана Пахарес са твърде значими:

„Повествователната форма изглежда много подходяща за печатната страница, било то за да се следва линейна организация на текста или за да се направи опит да се разчупи редът с най-разнообразни структурни процедури. Не че такава организация на текста не може да се построи в хипертекст също, но само да се копира печатната страница и да не се прави нищо друго, не изисква хипертекст, книгите са доста добър инструмент такива, каквото са си.“

Отивайки една стъпка отвъд връзката на книгата с печатането, тя също така идентифицира повествователната форма с печатния текст. Подразбиращото се твърдение, лежащо в основата на тази забележка, е тъкмо обратно, че лиричното стихотворение е свободно от обвиненията

¹⁴ Marie-Laure Ruan. *Cyberspace, Virtuality and the Text*, p. 11.

¹⁵ George P. Landow. *Hypertext 2.0*. Baltimore. Johns Hopkins University Press, 1997, p. 215.

¹⁶ Susana Pagares. *La cualidad lirica de los enlaces*. <http://www.ucm.es/info/especulo/hipertul/link.htm>.

срещу повествованието и че следователно то може да служи като основополагащ принцип за поетиката на хиперпрозата. Лесно можем да разпознаем тук ново проявление на модерния конфликт между поезия и повествование, *poesie* и *riëcit*, което беше блестящо исторически изложено от Доминик Комб в една добре известна книга¹⁷. И това разпознаване изразява не само произхода и природата на важни течения в хипертекстуалната теория, но и нейната явна зависимост от типографската традиция на литературния дискурс.

Освен това вероятно има погрешно разбиране относно положението на поезията в модерната литература. Напреженията, които бяха посочени по-горе, са значими точно дотолкова, доколкото те остават като напрежения. Веднага щом те бъдат разрешени, те загубват всякакво естетическо значение. Като такива те обуславят поетическото културално поле на модерността.

Нека да разгледаме по-отблизо няколко примера на хипертекстуална поезия в Мрежата. Една от първите илюстрации, доста представителна за основния вид хипертекстуална поезия, е *Interminims de navegació poetica*¹⁸ от каталанския поет Рамон Дахс. Тази творба обхваща 136 стихотворения от две отпечатани преди това книги, едната на каталански и другата на езика на областта Галиция в Северозападна Испания: *Poemes minims* (1995) и *Cima branca* (1995), но пренаредени в съгласие с новия хипертекстуален формат. На нас като читатели е позволено да следваме линейно четене на стихотворенията точно така, както те са разположени в първоначалните книги. Във всеки случай, на читателите е даден шансът да активизират някои връзки по стихотворенията, които водят до някое друго стихотворение от сбирката. Всяка връзка съвпада с дума и има за цел същата дума, участваща в друго стихотворение. Освен това има два допълнителни индекса, които пораждаат различни начини на достъп до поетичните текстове. Първият е списък на думи, които функционират като връзки, а вторият е регистър на всички стихове, не само на първите стихове на всичките 136 стихотворения. Естествено възможностите да се поемат различни текстуални пътища и да се установяват отношения между разнообразните стихотворения са открити и дори насърчавани от хипертекстуалните средства. Явно е също, че се появява нова реторика, основана на думата, на изолираната дума, която става отличителна поетична единица на същото ниво както стиха или куплета. Всъщност думите постигат едно много специално измерение по един много по-решителен и явен начин, отколкото когато са акцентирани от анжамбман или мястото си в римова позиция. Независимо от това и дума не може да става например за типографската зависимост на тази поезия: стихотворенията съществуват преди каквото и да е конкретно четене. В действителност на всеки читател просто се предлагат различни пътеки по стихотворенията,

¹⁷ **Dominique Combe**. *Poesie et recit, une rhétorique des genres*. Paris. Jose Corti, 1989.

¹⁸ <http://vilaweb.com/AREES/biblioteca/interminims/dachs.htm>

които са безусловно повлияни от тази новопоявяваща се реторика. Би могло да се утвърждава, че видът интертекстуалност, за която възловите пунктове способстват, може да се охарактеризира като еластична, ограничена и изключваща някои неща, тъй като самоналоженото качество на интертекстуалните пътища има тенденцията да изключва поради своята реалност (те са материално част от творбата) чисто потенциалната и непредсказуема интертекстуалност, която обогатява интерпретацията на текстовете в печатната традиция. Общо взето, текстуалните единици, които са достижими посредством връзките, могат да бъдат разбирани като интерпретанти в смисъла на Ч. С. Пърс. Но такива интерпретанти, които, грубо казано, са наложени на интерпретатора от дизайна на текстовата машина.

Друг пример може добре да илюстрира една по-друга хипертекстуална стратегия: тъй нареченото *Iper testo poetico quadrimensionale*, продукция на *Progetto Poetico Machina Amniotica*¹⁹. В съгласие с това, което Боултър разглежда като присъща тенденция на хипертекстовете, и двете хиперстихотворения, общо взето, акцентират върху думата преди всяка друга лингвистична единица. Независимо от това този италиански образец представлява в известен смисъл посока, обратна на тази, прилагана в *Intermnims*. Вместо да върви от завършен текст или стих към думата, базирайки върху известен брой отбрани думи възможностите да се обхождат

PERCHE'	ANCORA	FERMARSÌ	NEL SOLE	IN ATTESA
NON	IL TEMPO	DOVE	UN LUOGO	LUNGO
SIA	OSCURO	IL SENSO	VERSO	LA STRADA
L'ANIMA	DIVIENE	PLUMBEO	SPIRITO	AL TERMINE
DELLA NOTTE	PARTE	DELLE	LE RADICI	DELLA
AFFINCHE'	DELLA REGIONE	NUBI	ATTRAVERSO	CORSA
LA LUCE	DELL'OBLIO	MANTIENE	FORTI	NELLA FOLLE
VIVIDA	CHE PORTA	ALTROVE	PALPITI	ATTONITA
APRA	VERSO	SEMBRI	DI SENTIMENTO	COME
IL DOLORE	LA FINE	PRIVA	BARLUME	D'ODIO
PRIMA	DELLA SOGLIA	DI	QUALINQUE	SENTIRE

¹⁹ <http://www.pengo.it/machina/>

различни стихотворения, *Iper testo poetico quadrimensionale* фиксира отправната си точка върху група от думи или кратки вериги от думи, които по принцип не съставляват части от какъвто и да било предварително установен текст. Именно пътят, следван от читателя, поражда истинския текст, откъдето следва, че играта между потенциалност и действителност е много по-явна отколкото при предходния случай.

Главните щрихи на нейното функциониране са следните. Първо, на нас ни се дава двуизмерна структура, маркирана като *La Presenza*: или, по-точно, известен брой единични думи, разположени хоризонтално и вертикално като рамкирана картотека, така че читателят да може да се движи по гнездата без ограничения.

Някои от думите са замислени като връзки или вратички към друга рамкова конструкция. Тези думи не са белязани с нищо, но когато бъдат повикани, те дават достъп до нов набор от думи в дух, подобен на първия. Има до три различни нива с тези характеристики (наименувани съответно *La Presenza*, *La Scoperta* и *La Assenza*) и читателят може винаги да се движи напред или назад в съответствие не със съзнателен план, а с конфигурацията, която е повикана всеки път. Едно четвърто ниво (*Il Nulla*) е оформено в друг вид: то е съставено от четири различни реда: IL TEMPO/DOVE/ IL DOLORE/ E' LA FINI. Всъщност то изглежда, че е аналогична форма на това, което *commiato* означава в италианското *canzone*. От една страна, то действа като сигнал за затваряне, но от друга, то също подсказва за отправяне към корпуса, да речем, на стихотворението: в *canzone* – чрез апостроф, в това хиперстихотворение – чрез свързка с последния стих, която извиква фигуративна рисунка с емблематична функция.

Току-що казаното говори за възможността да се подхожда към много от характерните черти на хипертекстовете посредством един вид аналогична корелация с по-традиционни текстове. Но дори по отношение на някои от най-авангардните случаи подразбиращи се връзки с дохипертекстови парадигми могат лесно да бъдат предложени. Смесването на решения, съзнателно направени от читателя, с фиксирани елементи, идващи от една основна структура, заедно с една степен на произволност, не могат да не бъдат поставени в светлината на някои от най-авангардистките предложения. Ето например известните инструкции на Тристан Цара за написването на дадаистко стихотворение: „Вземете вестник и ножица, изберете една статия толкова дълга, колкото искате да бъде вашето стихотворение, откъснете я, изрежете всяка дума и смесете всичките в една торба; после извадете думите една по една и ги препишете така, че те да образуват стихотворение, което е точно като вас.“ Дори и това да не се възприеме буквално, не е трудно да се види в такива предложения този вид недоволство от един специфичен текстуален модел, предизвикващ доста определени концепции за субект, глас, време и място, недоволство, което поддържа много от хипертекстуалните планове. И наистина, предложението на Цара е било припомняно по различни поводи. Например по отношение на един от първите известни на мен опити в испанистиката да се създаде тъй нареченият „генератор на поезия“, управляван от компютърна програма. Аз имам

предвид *Poemas V2. Poesia compuesta por una computadora* от Анхел Кармона, където – както беше признато – резултатът беше доста по-консервативен отколкото потенциалните стихотворения на Цара²⁰.

Има някакво чувство за тривиалност във връзка с много от тези текстуални постройки. Отношението и дори зависимостта от някои от най-основните тенденции в модерната поезия са очевидни. Нека просто цитираме *diction en bloc*, която Гадамер изтъкна като една от най-очевидните черти на модерната поезия (във всеки случай на един вид от нея): думите са откъснати от техните синтактични и логически връзки, за да им се даде възможност да развият целия си потенциал (другояче казано, да се открие тяхното виртуално измерение)²¹. Думите се появяват редом с други думи, откроявайки липсата на вида линейна логика, която очакваме от езика, и по този начин възможността да се състави единство на значение чрез конкретни отношения между думите зависи от читателя. Доста ясно, концепциите на Цара или Гадамер, колкото и различни да са те, правят понятно близкото родство, което съществува между някои важни тенденции на – да речем – хипертекстуалната реторика и някои идеологии в естетиката, идващи от „епохата на печатането“. Може би бихме могли дори да говорим за подчиняване на първата на втората. Аз споменах също тривиалността. Нека да поясня това накратко. Докато модерната поезия е развила собственото си чувство за идентичност чрез все по-силно усещане за ограниченията и парадоксите на своята медия, хипертекстуалната критика изглежда, че набляга само на начина, по който новата медия е премахнала ограниченията на печатането. Реториката на хипертекстуалността бърза да демонстрира как хипертекстуалността е способна да материализира и осъществи това, което преди е било спъвано. Достатъчно ясно е, че хипертекстовете все още трябва да търсят своите собствени ограничения, за да придобият значения.

По една ирония би могло да се каже, че главното бреме на хипертекстовете и на хипертекстуалната критика беше силната зависимост от предишни форми на текстуалност. Всъщност все повече се налага възгледът, че хипертекстовете са просто една преходна форма. Все по-настойтелно се чуват гласове срещу статичната структура на хипертекстовете, дотолкова доколкото връзките, които типично са характерни за хипертекстовете, се схващат като израз на фиксирана текстуална програма. В действителност изглежда, че реториката на хипертекстуалността, тласкана от своята особена склонност към противоречие, е отишла много по-надалеч, отколкото самите хипертекстове. Дотогава, докогато екранът се използва просто като рамка за фиксиран текст, хипертекстовете непременно ще зависят от манталитета на печатарството. И междувременно възникват други форми, внушаващи подвижност и интеризкуство: многообещаваща насока, водеща към нови територии: хипермедии, изпълнителни текстове, хологостихотворения и т.н. Но

²⁰ **Angel Carmona.** *Poemas V2. Poesia Compuesta por una computadora.* Barcelona. Producciones Editoriales, 1976.

²¹ **Hans-Georg Gadamer.** *Gedicht und Gespräch.* Franfurt am Main. Insel, 1990.

още веднъж, предизвикателството е да се изследват ограниченията, които те налагат, а не възможностите, които те откриват. Ние просто не можем да съпоставим изкуството, което ще се развива чрез новите медии, със средствата, които се предполага, че тези нови медии предоставят. По различни начини изкуството винаги е противоборствало на своята медия, на ограниченията, наложени от тази медия и в същия дух е демонстрирало ясно своята зависимост от тези ограничения. Иначе след първия момент на удивление ние бихме били обречени на тривиалност. В този смисъл подтикът да се анализира дискурсът върху хипертекстуалността е поне толкова наложителен, колкото и нуждата да се изследва новата медия. Всъщност идеологическият дискурс върху хипертекстуалността в много отношения предхожда развитието на хипертекстуална литература (допускайки, че тя въобще се е развила). И индивидуалните творби, общо взето, се приемат като вид изпълнение на едно очакване, появило се много отдавна в резултат на типографската медия. С други думи, хипертекстът, по начина, по който е теоретизиран, е част от дневен ред, който не е електронен, а типографски.

Превод от английски: Андрей Тодоров