

Hipertekstualne književne forme: nova kultura čitanja i pisanja?

Hajrudin Hromadžić

Odsjek za kulturalne studije, Filozofski fakultet u Rijeci

hhromadzic@ffri.hr

Uvod

U fokusu teksta jest pitanje karaktera tzv. hipertekstualne književnosti, to jest književnosti koja nastaje i razvija se na platformi novih, digitalnih medija u posljednjih nešto više od dva desetljeća. Spomenuti problemski motiv analizirat će se kroz dihotomiju sličnosti i razlika između konkretnih primjera hipertekstualne fikcije na jednoj strani (radovi Michaela Joycea, Johna McDaida, Deene Larsen...) i postmodernih književnih uradaka na drugoj strani (djela Calvina, Cortázara, Borgesa, Pavića, itd.), kojima je posvećen i najveći dio rada.

S obzirom da se radi o hipertekstu, govorimo o svojevrsnoj elektroničkoj knjizi, karakterističnoj za kasno doba tiska, odnosno o posebnom elektroničkom prostoru pisanja kojeg karakteriziraju »fundamentalna nestabilnost, sklonost mijenjanju, "nemirnost", "nestanak"« (Bolter, 1991: 155). Stanište hiperteksta i njegova diskursa, sastavljenog iz niza tekstualnih, video, animacijskih, fotografskih, audio i grafičkih jedinica, jest polje kompjutorske programabilnosti ili kompjutorske virtualne konfiguracije. To je, u simboličko-metaforičkom smislu – novo mjesto u ne-mjestu – virtualni prostor kreacije novih vrijednosti naspram tradicionalnih i uobičajenih formi vrijednosne mjerljivosti. Drugi prilaz u bavljenju hipertekstualnim diskursom je hipertekstualna fikcija ili hiperfikcija. Ona je, naravno, u direktnoj ovisnosti o hipertekstualnoj tehnologiji, strukturi elektroničkim linkovima međusobno povezanih blokova teksta, fotografije, zvuka, animacije, itd., što je omogućeno principom osnovne korisničke metodologije uporabe hiperteksta: interaktivnošću. Kraće, govorimo o interaktivnoj hiperfikciji. Nju lociramo na povijesnu liniju eksperimentalne literature dvadesetog stoljeća¹, od dadaističkih pokusa do postmodernističke proze.

Pored Interneta i weba, kao holističkog primjera hipertekstualnog diskursa sastavljenog iz nebrojenog mnoštva, kozmosa informacija, tekstualnih cjelina, foto, video ili audio snimaka i tomu slično, potrebno je ukazati i na njegove partikularne modele. Radi se o 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.coma – najvećeg izdavača hipertekstova².

1 Premda je poznat, i u bavljenju hiperfikcijom često spominjan primjer rane proze prohipertekstualnog tipa ili preciznije, komične metanovele u knjiškoj formi, Tristram Shandy Laurencea Sternea, koji je objavljen u devet tomova između 1759. i 1766. godine.

2 Naravno, riječ je o hipertekstovima koji se prodaju i kupuju. Eastgate zastupa interese vodećih pisaca i teoretičara iz ove domene, tako da se preko spomenutog nakladnika 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,

Hipertekstualna književnost ili hiperfiksija

S obzirom da je jedna od primarnih karakteristika i prednosti (ili ne?) hiperteksta činjenica da može biti čitan iz bilo koje pozicije, odnosno hipertekstualne cjeline ili leksije³, u bilo kojem smjeru, znači nelinearno ili multilinearno, proizlazi zaključak da je često vrlo teško odrediti točan broj hipertekstualnih jedinica. Shodno tome, nije moguće točno precizirati sintaktičku osnovicu u hiperfiksiji, to jest jasan niz njezina odvijanja kao kod stranica tiskane knjige. Time je svako novo korištenje/čitanje hiperfiksije istovremeno i građenje nove strukture djela, ovisno o trenutnim interesima, željama, inovativnosti korisnika/čitatelja. Na taj način, preko svoje otvorene strukture, hiperfiksija predstavlja tekst u stalnom procesu mijenjanja i nastajanja, nasuprot gotovoj i zatvorenoj strukturi tiskanog djela. Kako svaki dokument ili čvorište mogu biti povezani s mnogim drugim, različiti čitatelji/korisnici hiperfiksije mogu slijediti različite putanje kroz isto djelo, a u pojedinim slučajevima i dodavati svoje verzije, opaske, komentare, ideje ili mišljenja.

Premda je *Afternoon* Michaela Joyca jedno od prvih djela hiperfiksije uopće (Joyce, 1990), njegova ga originalnost još uvijek čini itekako aktualnim i popularnim⁴. To je jedno od ranih djela koje je pokušalo, i u tome poprilično uspjelo, nadolazeću poetiku hipertekstualnog pisanja pretočiti u praksu, gradeći time osoban transdiskurzivni status. *Afternoon* je sastavljen od 539 samostalnih tekstualnih dijelova (ili tekstonija⁵, kako ih naziva teoretičar Aarseth) i 950 ponuđenih poveznica između njih⁶. 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-poveznica, čitatelj vrši direktnu navigaciju, prelazi u sljedeću epizodu *Afternoona*. Prema vlas-

distribuiru, naplaćuje i promovira Storyspace – komercijalni program specijaliziran za izradu TXT. Storyspace su kreirali Jay David Bolter, Michael Joyce i John B. Smith, a jedan od njegovih zanimljivijih dijelova je čitateljski prostor (Readingspace) nazvan stranica čitatelja (Page Reader).

3 Koncept tekstualnih jedinica – leksija izvorno se povezuje uz Roland Barthesa. Barthes iznosi ideju o leksijama (lexie) kao serijama kratkih, fragmentarnih jedinica čitanja (unités de lecture) koje čine pluralan tekst. Na primjeru analize Balzacove novele *Sarrasine*, u djelu *S/Z*, Barthes izdvaja 561 tekstualnu jezičku jedinicu – leksiju, svrstavajući ih u jednu od pet leksičkih kodnih skupina: hermeneutički kod, simbolički kod, akcijski ili proairetički kod, referencijalni i kulturni kod. Leksija se nalazi na temeljnoj razini teksta, u njegovoj strukturi, i njezin cilj nije istina teksta, već njegov pluralitet. Tu vrstu teksta Barthes naziva modernim, novim, otvorenim poljem diskursa, gdje je nemoguće odrediti točku gledišta, izvorište izjavljivanja (Barthes, 1974). Teorija o hipertekstu, posebice teze Georga Landowa, naglašava povezanost i aplikativnost koncepta leksije za razumijevanje osnovnih jedinica hiperteksta, čvorišta (nodes) sa sidrištima (anchors) koja omogućavaju uspostavljanje poveznica ili linkova.

4 U više od dvadeset godina koliko je prošlo od njegovog prvog objavljivanja, *Afternoon* je prodan u stotinama tisuća primjeraka, a vremenom je zadobio i kultni status među obožavateljima hipertekstualne fikcije.

5 Aarseth pod tekstonijama razumije bazične elemente tekstualnosti u hipertekstu, odnosno tekstualne cjeline karakterom vrlo srodne ideji prethodno pojašnjenih Barthes/Landowih leksija (Aarseth, 1997).

6 J. Y. Douglas, u iscrpnoj analizi *Afternoona*, njegove tekstualne dijelove naziva narativnim segmentima (Douglas, u Landov (ur.), 1994). Ista je autorica posvetila tri godine iščitavanju, proučavanju i analizama *Afternoona*, a kao rezultat toga nastala je njezina doktorska disertacija (Douglas, 1992). Pronicljive prikaze ovog djela pružaju i neki klasični autori teorije o hipertekstu (Bolter, 1991 i Landov, 1992).

titim interesima, on/a 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 što nudi poveznicu-link, čitatelj će slijediti jedan narativni tok. U slučaju da se odluči za neku drugu riječ ili blok riječi, recimo *this morning* ili *die*, poveznica će ga odvesti u drugom smjeru i pratit će drugi tok pripovijedanja priče.

Naravno, pored opisanog, Afternoon nudi i klasičan oblik čitanja u linearnoj maniri, no ono što ga čini posebnim primjerom hiperfikcije jest specifična struktura labirinta koja nastaje njegovim čitanjem⁷. Sam Joyce je u vezi sa tim izjavio:

»Naprosto sam želio napisati roman koji će se mijenjati uspješnim čitanjem i dovesti verzije ovih promjena u vezu s mojim iskustvima koja sam spontano otkrio u procesu pisanja, te sam to želio podijeliti sa svojim čitateljima« (Joyce, 1995: 31).

Joyce je naglasio i činjenicu da kognitivna mapa Afternoona oslikava njegovu narativnu organizaciju tijekom samoga pisanja djela (Douglas, 2000: 105). Sve je to, naravno, moguće samo uz pomoć elektroničke tehnologije, to jest kompjutera, tako da se Afternoon može dobiti jedino u formatu CD ROM-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 povezima, unutar 96 hipertekstualnih prostornih okruženja nastalih u kombinaciji animacije i teksta). Za razliku od Afternoona, djelomice pisanog u tradiciji realističkog romana, *WOE* je bliže formi onoga što se naziva postmodernističkim brikolažom i karakteriziraju 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 (za detaljniji uvid u *WOE* vidi Douglas, 2000: 106-120).

Često spominjan i citiran primjer elektroničke hiperfikcije jest *Uncle Buddy's Phantom Funhouse* Johna McDaida, kojeg je Robert Coover ocijenio »najambicioznijom hiperfikcijom jednog autora koja se ikad pojavila« (Coover, 1993: 11), a koji je zanimljiv i zbog činjenice da otvara čitateljima mogućnost pisanja unutar prezentiranog prostora, čime je podudaran, na primjer, Bolterovoj elektroničkoj verziji *Writing Spacea*. Potom *Marble Springs* Deene Larsen, djelo koje također poziva čitatelje da popune "rupe" ili razmake u matrici priče, uz obećanje da će neke od ovih intervencija biti objavljene kao sastavni dio narednih izdanja *Marble Springsa*, djela koje, dakle, nema kraja i traje u stalnom procesu nadograđivanja u interakciji sa svojim čitateljima. Izme *Pass Carolyn Guyer* i *Marthe Petry*, predstavlja ironijsku aluziju na Šeherezadine priče iz 1001 noći. Ironijska je zato što Šeherzada, kao što je dobro poznato, uspijeva sačuvati život pripovijedajući sultanu priče i predaje iz noći

7

Sličan primjer je i *Victory Garden* Stuarta Moulthrop (Moulthrop, 1991), također jedno od bolje prihvaćenih 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.

u noć u klasičnoj linearnoj naraciji, dok Guyer i Petry baš takvu osnovnu strukturu podvrgavaju transformaciji multiplativnih hipertekstualnih hijerarhija. Wasting Time Judy Mallow, priča je o tri karaktera ispričana simultano iz odvojenih, ali paralelnih pozicija – koristeći tri kolumne teksta u serijama od 25 kompjutorskih monitora i programirana u IBM BASIC sistemu. Vrijedno je spomenuti i Patchwork Girl, te My Body, autorice Shelley Jackson.

Postmoderna književnost

Promišljanja hipertekstualnog diskursa ostala bi u znatnoj mjeri nedovoljno obrađena bez osvrta na određene primjere tzv. postmodernističke proze na koje smo u ovom tekstu već blago ukazali. Jedna od teza koja se često može čuti u teorijskim raspravama o hipertekstu jest 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 specifičnost njegova diskursa jasnije ocrtali, nešto je ipak i izvjesno. Hipertekstualni autori, kako oni iz domena fikcije (već spomenuti Michael Joyce, John McDaid, Deene Larsen i mnogi drugi), tako i neki iz teorijskog diskursa (Stuart Moulthrop i Nancy Kaplan, primjerice) uzore za svoj način pisanja često pronalaze u tradiciji nelinearnog knjiškog pisma koja se razvijala kako ranije, tako i paralelno i nezavisno od izvorne, elektroničke verzije hiperteksta. Primjeri su brojni i znani: Sterneov roman Tristram Shandy, Joyceovo Bdijenje Finnegana, Nabokovljeva Blijeda vatra, Calvinov Zamak ukrštenih sudbina, roman U labirintu Robbe-Grilleta, Borgesova priča Vrt razgranatih staza, Cortázarove Školice, kao i Pavićevi Hazarski rečnik i Predeo slikan čajem (isti se autor odlučio pokušati napisati i klasičan hipertekst, elektroničku priču Damaskin⁸)... Navedena djela su dokaz kako se tradicija nelinearnog ili nesekvencionalnog pisma u tiskanim verzijama romana i priča razvijala i prije no što se započelo s teorijskim analizama hiperteksta i njegova utjecaja na budućnost ukoričene knjige. U prilog tome ide i primjer skupine Ouvre de Littérature Potentielle koju su osnovale skupine avangardnih eksperimentatora, Dada i Oulipo. Skupina je oformljena 1960. u Parizu, a jedan u nizu metoda njihova pisanja bila je i bifurkacija⁹, odnosno jedna vrsta tiskanog ekvivalenta hipertekstu.

Ipak, knjiški progres ka razvoju postmodernističkog pisma i realizaciji ideje o aktivnijem suodnosu autora/pisca i čitatelja, i to preko pisane riječi-teksta, treba sagledati iz pozicije povijesnog kontinuiteta. U tom je smislu moguće pratiti dugi

8 <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, zajedno s dvjema pričama koje se također mogu dobiti u elektronskoj formi, Šešir od riblje kože (<http://yurope.com/people/sen/The.Book.Of.Home/poezija/milorad.pavic/sesir.2.html>) i Stakleni puž.

9 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 iznenađan i usporedan nastanak kvalitativno različitih pojavnosti unutar nelinearnog sistema, i to primjenom određenih sistemskih parametara. Iz tih se razloga uz bifurkaciju često povezuju i pojmovi kaosa i kaotičnosti.

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 pojedinca¹⁰; 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 20. stoljeća (Eliot, Woolf, Pound, Proust, Hamsun, itd.,... ali i preteča postmodernizma James Joyce)¹¹, te takozvanog novog francuskog romana pedesetih godina, *nouveau roman*¹² (Beckett, Butor, Robbe-Grillet, Duras, Ollier, Pinget, Sollers, Sarraute, Simon...), koji već uvelike 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 domeni 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 dešavanjima, paralelni dijalozi, bilješke i fusnote, te drugi tekstualni "anakronizmi" mogu, smatra Genette, dovesti do toga da čitatelj mentalno rekonstruira kronologiju paralelnih događanja (Genette, 1980). 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-kulturni značaj postmodernističke fikcije, njezino odbacivanje velikih i Istini sklonih metapripovijesti, već ćemo kroz nekolicinu reprezentativnih primjera postmodernističkog diskurzivnog kolaža¹³ i bi-

10 Iako bi se ova historijska kronologija mogla povući i dublje u prošlost, do kruga takozvanih sentimentalista iz druge polovice 18. stoljeća kojima je pripadao i već spomenuti Laurence Sterne i koji su predstavljali svojevrsne preteče književnog romantizma.

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

12 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 pripovijedanja s novim stilsko-jezičnim oblicima i novim kompozicijskim strukturama. Jean-Paul Sartre tako, pišući predgovor romanu *Portrait of a Stranger* Nathalie Sarraute (*Portrait d'un inconnu*, Paris, 1948), 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 se kritici pridružio i Roland Barthes s tekstom "Ne postoji Robbe-Grilletova škola" (Barthes, "Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet", *Arguments*, Paris, 1958).

13 Na ovom mjestu potrebno je 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, ovo je jasna aluzija na Genettove ideje) nad kolažom.

furkacije pokušati ukazati na njihove podudarnosti i sličnosti s već navedenim karakteristikama hipertekstualnog diskursa hiperfiksijske proze.

Svakako jedan od zanimljivijih primjera u tom pravcu jest znameniti Hazarski rečnik Milorada Pavića. To je djelo koje je gotovo neposredno nakon objavljivanja proglašeno – danas već frazeološki – prvom knjigom 21. stoljeća¹⁴. Roman istražuje historiju Hazara, izgubljenog naroda koji se, konvertiranjem na tri velike religije: židovsku, kršćansku i islamsku, jednostavno izgubio, a s 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 valorizaciju sadržaja 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, historijske izvore o hazarskom pitanju iz arhiva navedenih religija, te moguće problematičnu, ideološko-političku motivaciju samog autora u pozadini cijele priče¹⁵, naš je interes obratiti pažnju na koncepcijsku strukturu Hazarskog rečnika. To je skoro klasičan primjer hipertekstualnog mozaika "uhvaćenog" u korice knjige koja je i svojevrstan rječnik, primjer koji se direktno suprotstavlja mišljenjima o neminovnoj sukobljenosti hipertekstualno-elektroničkog i tiskano–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...« (Pavić, 1988: 20-21).

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 uputama, Pavić ne želi obeshrabriti 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

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).

14 "Jedna vrsta Ilijade, nešto poput kompjuterske odiseje, otvorena, integralna knjiga", piše između ostalog u gotovo kultnom, nebrojeno puta ponovljenom, ranom prikazu Pavićevog romana, (Patricia Serex, 1988: 49).

15 Hazarski rečnik je pisan i objavljen u vrijeme narastajuće političko-nacionalne problemske aktualizacije u osamdesetim godinama dvadesetog stoljeća u bivšoj Jugoslaviji, koja je prethodila njezinom krvavom raspadu. S obzirom na sadržaj, historijsko-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 s tim akademsko-intelektualnim krugovima, Pavićeva knjiga, ali i njezin autor, bili su često kritizirani iz ove perspektive.

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, orentišući se gledanjem u zvezde, mesec i krst..., a može je opet preustrojavati i premetati na bezbroj načina kao "mađarsku kocku". Nikakva hronologija ovde neće 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» (Pavić, 1988: 21-22).

Prethodni citati direktno se upisuju u hipertekstualan kontekst. Pavić je gradeći Hazarski rečnik direktno polazio od pozicije čitatelja i njegove percepcije teksta, stvarajući time pretpostavke za strukturu samog romana. Na osnovama takve, neposredne interakcije pisac-čitalatelj 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 njezin (njihov) hipertekstualni značaj u kvalitativnom smislu. Nije nevažan podatak da su istovremeno izdane dvije verzije ove knjige: muška i ženska, s minimalnim razlikama u svega sedamnaest redaka smještenih 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-u¹⁶, omogućeno je i praktično čitanje romana na multilinearan, elektroničko-hipertekstualan način. Pored mogućnosti da se linearno čita djelo ili da bira tok radnje vlastitim izborom, CD-ROM Hazarskog rečnika pruža i mogućnosti da čitalatelj kompjutoru prepusti automatski slučajan 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 medija¹⁷, komentirao je pojavu Hazarskog rečnika slijedećim riječima:

»Od kada je pobornik i prorok kompjutera Ted Nelson izmislio riječ "hipertekst" da bi skoro prije 25 godina opisao to kompjutorski vođeno – nepovezano pisanje, započeo 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 ovog trenutka postoji mnoštvo u hiperprostoru; "Hazarski rečnik" može lako zauzeti svoje mjesto među tim inspiriranim jahačima...« (Coover, 1988: 15).

Pronicljivo razumijevanje Hazarskog rečnika nudi i poznata teoretičarka novih medija Katherine N. Hayles koja ga čita kao formu onog što naziva »tjeskobom« (corporeal anxiety) diskursa, pojašnjavajući to tezom o reakciji postojeće dominantne kulturne 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 Kad-

16 Izdanje beogradskog nakladnika "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...

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

mona, 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 naračija« (Hayles, 1997: 807)¹⁸.

U najvećem broju primjera postmodernističke proze s hipertekstualnim elementima susrećemo princip spiralnog narativnog ispreplitanja toka radnje, koji je kombiniran s ukrštanjem iz više pravaca i polazišnih točki. Radi se o konceptu čijim se utemeljivačem smatra Allain Robbe-Grillet, rodonačelnik spomenutog. nouveau romana. 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 (Robbe-Grillet, 1963)¹⁹. *Le Voyeur* nema karakteristike tradicionalnog romana-priče. Na mjestu linearne priče nalazi se goli prozni konstrukt, bez cjeline, tek s fragmentarnim obrisima. Umjesto tvrdog uporišta klasičnog romana – narativnog toka, nailazimo na prisutnost fragmenata skoncentriranih oko manjkajućeg jedra cijele priče. Time puka prisutnost 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 s 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« (Kermode, 1966: 11).

Za analizu zanimljiv je i primjer knjiške fikcije s hipertekstualnim elementima, *Zamak ukrštenih sudbina* Itala Calvina (Calvino, 1990). U ovoj se knjizi izmjenjuju 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. 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 povezicama u hipertekstu i hiperfikciji, dok su slike tarot

18 Hayles u svome tekstu naglašava mnoge sličnosti između Hazarskog rečnika i hiperteksta koji se kroz niz motiva (fragmentacija, arbitran, o čitatelju ovisan, red/smjer čitanja, naglašena prostornost teksta, itd.) provlače i cijelim tokom našeg teksta.

19 Navedene karakteristike gaje prepoznatljive ambicije tzv. poststrukturalističke lingvistike, smještanja čitatelja u sklop značenja teksta, to jest model onog što Roland Barthes (u S/Z) smatra perspektivnim i respektabilnim principom tekstualne ispisivosti (scriptible), koji stoji nasuprot regresivnom i represivnom konceptu tekstualne iščitljivosti (lisible) (Barthes, 1974).

karata komplementarne modelu hipertekstualne grafike. Isti princip susrećemo i u Pavićevom romanu *Posljednja ljubav u Carigradu*, različite tehnike slaganja tarot karata, njezinih 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 (Pavić, 1996). Prvi knjiški primjer romana sastavljenog od stotinu pedeset neobilježanih stranica, a ponuđenih također u maniri tarota, to jest u slobodnoj narativnoj formi, jest *Composition No. I*, Marca Saporta, 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 s izborom račvanja u različitim pravcima. To je knjiga niza napetih početaka i otvorenih završetaka. Naslovi pojedinih poglavlja upravo simboliziraju Calvinovu autorsku strategiju prilikom građenje razlomljene narativne 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 s određene metaposmatračke pozicije, direktno oslovljava Čitatelja i Čitateljicu, ali i Autora, neposredno ih uvlači u tok romana, te čini da njihova izgubljenost, lutanje i beznadno traganje za logičnim smislom u heterogenoj raspršenosti strukture Calvinovog djela postane jedina tvrda konstanta u romanu. Pritom je knjiga tek medij njihova susreta, kontakta ili, kako piše Calvino: »hoćeš da kažeš da je knjiga postala oruđe, kanal za komunikaciju, tačka ukrštanja? To uopšte nije umanjilo tvoju želju za čitanjem: naprotiv, čak ju je i potaklo« (Calvino, 2001: 36).

Cortázarove Školice su, pored svoje romaneskne strukture koja je klasičan primjer majstorstva tzv. nelinearnog knjiškog pisma, na pojedinim mjestima neposredno, direktno nagovarajuće 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 takve 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 uspješno nagovestio druge vrednosti i tako doprineo antropofaniji u koju još verujemo kao u mogućnost. Izgleda da tradicionalni roman ide pogrešnim putem stavljajući čitaoca u svoj svet utoliko tešniji 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, egzotičnije pravce...« (Cortázar, 2001: 410).

Prvi dio knjige (poglavlja 1-56) primjer je tipično linearnog, romanesknog narativnog toka i to predstavlja ono što Cortázar, u pomalo ironijskim tzv. uputama 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« (Cortázar, 2001: 5). 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 dopijevamo u kontakt sa svom strukturalnom složenošću i stilskim bogatstvom što ga Školice nude. Drugi dio knjige (poglavlja 57-155), koji se

naravno, ukoliko slijedimo Cortázarove savjete, gusto isprepliće s 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 također prikazuje model labirinta u različitim, a potencijalno i paralelnim, vremenskim i prostornim dimenzijama dešavanja radnje (Borges, 1984: 5-15). Tehnika vremenskog i prostornog ispreplitanja, te njihovog zgušnjavanja u jednu točku, pa potom beskrajnog razvlačenja, standardna je Borgesova književna manira, karakteristična za razumijevanje fenomena vremena nekih, Borgesu bliskih, filozofa (Hume i Schopenhauer prije svih). Također, Borgesovo razumijevanje same forme knjige – koja inzistira na dijalogu ili, još bolje, polilogu, s konceptom razbijene linearnosti teksta u prostorno-vremenskom labirintu paralelnih realnih i fiktivnih događanja i mogućih dešavanja – može biti zanimljivo u pristupu i promišljanjima hiperteksta. Naime, unutar takve forme čitatelj se može naći dezorijentiran, bez tvrdog uporišta, što je i jedna od značajnijih karakteristika hiperteksta i njegovog virtualnog prostora zbivanja.

Sredinom osamdesetih godina prošloga stoljeća, hipertekstualni teoretičar i autor hiperfikcije Stuart Moulthrop, izradio je digitalnu hipertekstualnu verziju ove poznate Borgesove priče koju je skraćeno imenovao *Forking Paths*²⁰. Slično primjeru digitalno-kompjutorske obrade jednog dijela Foucaultovog teksta Što je autor, 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 "uroniti" u njega, hvatati i zaustavljati riječi²¹.

Pored Vrta razgranatih staza, priča koja se već standardno pojavljuje unutar teorije o hipertekstu u kontekstu paralele s 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, s jednim putujućim trgovcem knjigama, prodavačem biblija. Nakon kratkog uvodnog dijaloga, akviziter ponudi bibliomanu jednu neobičnu knjigu, naslovljenu *Holy Writ*, čemu je još pridodano ime mjesta Bombay. Pripovjedačevu pažnju privuče nesvakidašnji tip označavanja stranica, nelinearan numerički red, recimo lijeva strana označena brojkom 40510, a slijedeća desna sa 999, čemu slijedi stranica sa osam brojeva, zatim arapski brojevi u gornjem uglu stanica, te male ilustracije, kao da su nacrtane dječjom

20 Iscrpan prikaz komparativnih čitanja Borgesovog originala i Moulthropove verzije ove priče, izrađen preko primjera studentskih vježbi na New York University, izvela je Jane Douglas (za više u Douglas, 2000: 73-83).

21 <http://calarts.edu/~bookchin/intruder> Za više informacija o ovom i sličnim projektima, vidi tekst Janeza Strehovca (Strehovec, 2002).

rukom... Prodavač predloži 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 su se neprestano umetali drugi listovi. Prodavač mu je rekao da se njegova knjiga zove knjiga od pijeska, te mu je još pojasnio da je broj stranica knjige zapravo beskonačan. Pripovjedač otkupljuje knjigu, što je predstavljalo početak njegove more, opsjednutosti tom demonskom knjigom. Na kraju odluči da knjigu kriomice odloži na jednu od polica u vlažnom podrumu Nacionalne biblioteke (Borges, 1984: 133-137). Iz ove priče postaje očigledno da je Borgesova vizija mogućnosti postojanja "beskonačne" knjige, knjige bez početka i kraja, jeziva i pesimistična. Sama spoznaja da je jedino moguće čitanje, jedini mogući kontakt s takvom knjigom nasumično, nepredvidivo i kaotično otvaranje i zatvaranje uvijek novih stranica, bez reda i pravila (poput "surfanja" na današnjoj Mreži, suvremenoj elektroničkoj knjizi?), Borgesa dovodi do zaključka o opasnosti koja prijete čovjekovom razumu ukoliko bi se našao u kontaktu sa takvom knjigom.

Zaključak

Obrađeni primjeri jasno nam ukazuju na činjenicu da u sklopu tzv. postmodernističke proze 20. stoljeća susrećemo cijelu paletu uradaka koji umjesto konačnog, singularnog epiloga u djelu²², nude partikularne, multiplativne i nejednoznačno definirane verzije završetaka priče. Time ova djela prekidaju s tradicijom klasične tekstualne naracije u linearnoj pripovjedačkoj maniri. Hiperfikcija, vidjeli smo to kroz analizirane 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 – epiloga, već i zahtjeva određenu vrstu čitateljevog senzibiliteta, njegovog/njezinog 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/njezino zasićenje lutanjem kroz priče, bilo da je to odabir finalne verzije koja mu/joj kao rješenje najviše odgovara, postaje temeljni model za okončanje hiperfiksijskog djela, a ne autorov konačni izbor.

Hipertekstualno čitanje preferira interes za fragmentarnim tekstualnim odlomcima, a ne holističan pristup tekstualnoj cjelini. Samim tim pretpostavlja čitatelja s interesom za partikularne tekstualne dijelove, a ne konzumenta s izraženom tendencijom prema makrodistanци u odnosu na tekstualno djelo. Čitatelj hiperfikcije je istraživač pojedinačnih, mikro cjelina (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« (Bolter, 1991: 124-

22 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).

125). Očito da je centralni problemski motiv za ovakva proučavanja odnos između narativne strukture djela i samog iskustva čitanja.

Literatura

AARSETH, Espen J., *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Johns Hopkins University Press, Baltimore i London, 1997.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Hill and Wang, New York, 1974.

BOLTER, Jay David, *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*, N.J.: Lawrence Erlbaum and Associates, Hillsdale, 1991.

BORGES, Jorge Luis, *Izmišljije*, Cankarjeva Založba, Ljubljana, 1984.

CALVINO, Italo, *Grad prekrizanih usod*, Založba Mladinska knjiga, Ljubljana, 1990.

KALVINO, Italo (CALVINO, Italo), *Ako jedne zimske noći neki putnik*, Plato, Beograd, 2001.

COOVER, Robert, "He Thinks the Way We Dream", *The New York Times Book Review*, November 20., 1988, (15).

COOVER, Robert, "The End of Books", *The New York Times*, Jun 21., 1992, (23-25).

COOVER, Robert, "Hyperfiction: Novels for the Computer", *New York Times Book Review*, August 29., 1993, (8-12).

KORTASAR, Húlio (CORTÁZAR, Julio), *Školice*, No limit books, Beograd, 2001.

DEBELJAK, Aleš, "Prolegomena za amriško metafikciju", u Debeljak, Aleš (ur.), *Ameriška metafikcija /Barth, Barthelme, Coover, Pynchon/*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1988, (219-234).

DOUGLAS, Jane Yellowlees, *The End of Books – Or Books without End? Reading Interactive Narratives*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2000.

DOUGLAS, Jane Yellowlees, *Print Pathways and Interactive Labyrinths: How Hypertext Narratives Affect the Act of Reading*, New York University, 1992.

DOUGLAS, Jane Yellowlees, "How Do I Stop This Thing?: Closure and Indeterminacy in Interactive Narratives", u Landow, George P., *Hyper/Text/Theory*, (159-188).

GENETTE, Gérard, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Cornell University Press, Ithaca, 1980.

HASSAN, Ihab, *Paracriticisms*, University of Illinois Press, Chicago, 1975.

HAYLES, N. Katherine, "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, 1997, (800-820).

HERRNSTEIN-SMITH, Barbara, *Poetic Closure: A Study of How Poems End*, University of Chicago Press, Chicago, 1987.

- JOYCE, Michael, *Afternoon. a story*, Mass: Eastgate Systems, Cambridge, 1990.
- JOYCE, Michael, *Of Two Minds: Hypertext Pedagogy and Poetics*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995.
- KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Narrative Fiction*, Oxford University Press, New York, 1966.
- LANDOW, George P., *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Johns Hopkins University Press, Baltimor, 1992.
- LANDOW, George P. (ur.), *Hyper/Text/Theory*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1994.
- MOULTHROP, Stuart, *Victory Garden*, Mass, Eastgate Systems, Cambridge, 1991.
- PAVIĆ, Milorad, *Hazarski rečnik*, Prosveta, Beograd, 1988.
- PAVIĆ, Milorad, *Poslednja ljubav u Carigradu*, Draganić, Beograd, 1996.
- ROBBE–GRILLET, Allain, *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, Paris, 1963.
- SEREX, Patricia, "Le livre du XXle siècle ...", 24 HEURES, March 31., 1988, (49).