

Voorwoord

Marieke Winkler

Een oneindige ruimte: Van bibliotheek naar cyberspace

In “The Library of Babel” (1941) schetst Jorge Louis Borges het beeld van een eindeloze en onbegrensde bibliotheek waarin de rol van de mens is verworpen tot die van bibliothecaris. Een oude bewoner van de bibliotheek, de anonieme auteur van het verhaal, kijkt terug op zijn leven. Nu zijn ogen hem in de steek laten en hij nauwelijks nog zijn eigen schrift kan onderscheiden, probeert hij een verklaring te vinden voor de aanwezigheid van “Man, the imperfect librarian” in de bibliotheek waarin “all that is able to be expressed, in every language” ligt opgeslagen (113).

De ruimtelijke beschrijving van de bibliotheek van Babel, een geheel van eindeloos aan elkaar gelinkte galeriën door de verteller consequent aangeduid als “the universe (which others call the library)” (112), heeft bijzonder veel weg van het medialandschap van de toekomst zoals profetisch beschreven door William Gibson in zijn beroemde *Neuromancer* (1984). De bibliotheek is in deze roman ingeruild voor *cyberspace* en de boeken met alfabetische tekens zijn vervangen door softwareprogramma’s bestaande uit combinaties van nullen en enen. Cyberspace, een term door Gibson in *Neuromancer* geïntroduceerd en

sindsdien wijdverspreid, verwijst in deze context naar de virtuele ruimte waar de personages zich bevinden wanneer zij gebruikmaken van het digitale medium. Tegelijkertijd verwijst het ook naar de ervaring van de digitale ruimte.¹ Cyberspace is in Gibsons woorden: “a consensual hallucination experienced daily by billions of legitimate operators in every nation [...] Unthinkable complexity. Lines of light ranged in the nonspace of the mind, clusters and constellations of data” (52). Realiteit en de perceptie van die realiteit lopen door en in elkaar over, mens en media zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden. Is de bibliotheek eindeloos omdat zij als eindeloos wordt ervaren? Is de verteller van het verhaal bereid te sterven omdat hij met het verlies van zijn gezichtsvermogen het lezen op moet geven en daarmee dus zijn *raison d'être*, want wat moet de bibliothecaris die niet kan lezen in een bibliotheek? In Gibsons roman komt de verbondenheid nog explicieter naar voren doordat de protagonist zich beweegt in cyberspace middels *wireheading*, het direct inpluggen van het lichaam in een computer. Het fysieke wordt min of meer achtergelaten en hersengolven bepalen de realiteit. Hierdoor wordt alles mogelijk. Cyberspace *is* de totale bibliotheek: “Expanding – And flowed, flowered for him, fluid neon origami trick, the unfolding of his distanceless home, his country, transparent 3D chessboard extending to infinity” (Gibson 52).

De ruimte van zowel de bibliotheek als van cyberspace is oneindig, dat kan met overtuiging gesteld worden. Dit betekent echter niet dat zij ook gefixeerd is; zij ontwikkelt en ontplooit zich voortdurend. Dit gegeven lokt twee reacties uit. Ten eerste een tomeloos enthousiasme gevoed door de hoop dat er niets is dat niet te ontdekken valt: “there was no personal problem, no world problem whose eloquent solution did not exist” (Borges 115). Ten tweede een beklemmend gevoel van

1 In mediatheorie wordt deze abstracte ruimte vaak verduidelijkt aan de hand van de ervaring die je hebt wanneer je aan de telefoon bent. De ruimte wordt een tussenruimte: “not exactly where you happen to be sitting, not where the other person is, but somewhere in between” (Mirzoeff 91), of in Gibsons woorden: “the nonspace of the mind” (52). Overigens is deze ruimtelijke ervaring niet alleen weggelegd voor de gebruiker van digitale media, zij komt ook bij het gebruik van oudere mediavormen tot stand. De ervaring van de toeschouwer die opgaat in een schilderij of een film; de lezer die zich verliest in een roman; de luisteraar die gegrepen wordt door een muziekstuk, in alle gevallen ‘vergeet’ de mediagebruiker voor een kort moment zijn plek in de alledaagse realiteit (zie Lister).

depressie veroorzaakt door de vertroebeling van origineel en kopie, van realiteit en perceptie en ingegeven door de enige zekerheid waarmee de mens leeft, namelijk dat chaos overheerst: “the rule in the library is not ‘sense’ but ‘non-sense,’ and that ‘rationality’ (even humble, pure coherence) is an almost miraculous exception” (Borges 117). De oplossing van Borges’ anonieme verteller voor dit probleem is de acceptatie van de wanorde, want ook wanorde tot in het oneindige herhaald, zo redeneert hij, leidt tot een zekere mate van orde.

Een nieuw territorium: Computertechnologie en literatuur

In hetzelfde jaar dat Gibson de komst van een multimedierevolutie voorspelt in *Neuromancer*, wordt er door Apple Computer Inc. een belangrijk nieuw product op de markt gezet: de Macintosh. Het was de eerste laaggeprijsde pc die bovendien gebruik maakte van iconen en een muis, wat de gebruiksvriendelijkheid aanzienlijk vergrootte. Het product was een instantsucces en als gevolg daarvan kwamen meer varianten op de markt waardoor de pc verkrijgbaar werd voor een groot publiek (Kamioka 53). Sinds eind jaren '80 heeft de proliferatie van de elektronische en digitale media geleid tot nieuwe manieren van communiceren en tot nieuwe vormen van kunstproductie. Met name in de beeldende kunsten (meer dan in de literatuur) heeft het digitale medium relatief snel een centrale rol gekregen (Goldsmith, Walker). Echter heeft het ook geleid tot het verdringen van de gedrukte tekst als het belangrijkste middel voor het verspreiden en bewaren van kennis. Op deze wijze geformuleerd mag het duidelijk zijn dat de komst van de nieuwe media een tweeledige reactie heeft opgeroepen bij zowel cultuurproducenten als cultuurcritici, die opvallend genoeg overeenkomt met de reactie zoals hierboven geschetst aan de hand van Borges’ “Library of Babel.”

De eerste reactie komt tot uitdrukking in de parapluterm ‘nieuwe media’ waaronder de recente digitale mediavormen worden geschaard. Zoals Martin Lister benadrukt: “New media appear, as they have before, with claims and hopes attached; they will deliver increased productivity, educational opportunity and open up new creative and communicative horizons” (11). De nieuwe media zijn avant-garde, grensverleggend, zij zijn hét instrument van vooruitstrevende geesten zij het practici of

theoretici. De nieuwe media hebben de oude opgevolgd en daarmee suggereert de term dat het hier gaat om een radicale breuk met het voorgaande.

Marie-Laure Ryan, prominent op het gebied van literatuur en nieuwe media, opent het door haar geredigeerde handboek *Cyberspace Textuality* (1999) met de euforische woorden: “The digital revolution of the last decade has let words on the loose” (1). Zij spreekt weliswaar van een revolutie, maar de ideologische vooronderstellingen worden door haar al vrij snel genuanceerd en in historische context geplaatst. Het digitale woord plaatst zij niet alleen *tegenover* het geschreven en gesproken woord, maar vooral ook in een wederzijdse afhankelijke relatie. Met de orale cultuur bijvoorbeeld deelt het digitale medium de nadruk op het temporele en dynamische aspect van de tekst/het verhaal. Met de printcultuur deelt het de mogelijkheid tot navigeren tussen teksten middels verwijzingen, voetnoten of links. Ook andersom wordt er uitgewisseld; de traditionele media zien zich genooddaakt tot een herdefiniëring ten opzichte van de nieuwkomer. Zo krijgen in navolging van het digitale medium bijvoorbeeld interactiviteit en non-lineariteit meer aandacht in de literatuur. Toch zit aan Ryans signalering van “words on the loose” wel degelijk een normatief tintje. Volgens haar zijn we dankzij de nieuwe media toegekomen aan de laatste episode van een poëtische queeste naar een ‘totale, allesomvattende taal’ die, begonnen in de Romantiek, inmiddels bijna twee eeuwen omspant (Ryan 11).

Belangrijk is het te constateren dat de verspreiding van de digitale media niet alleen hebben geleid tot nieuwe, creatieve manieren van communiceren (om Lister te parafraseren) of tot het ontstaan van nieuwe genres (hypertekst, *e-poetry*, multimediale teksten zoals behandeld in Ryans handboek), maar vooral ook tot een heel nieuw discours van waaruit deze zaken benaderd kunnen worden. Het is de combinatie van deze elementen die een explosieve interesse hebben aangewakkerd voor de nieuwe media in de literatuurwetenschap. Cyberspace belichaamt in deze context een onontgonnen gebied, waarin we slechts de eerste voorzichtige stappen hebben gezet.

Dit virtuele landschap kan echter ook met de nodige scepsis betreden worden, ik heb het hier over de tweede reactie die de komst van de nieuwe media heeft opgeroepen bij cultuurcritici. Uit deze hoek klinken leuzen

waarin ‘het einde van het boek’ wordt aangekondigd, zoals bijvoorbeeld in Dana Gioia’s pamfletachtige *Disappearing Ink: Poetry at the End of Print Culture* (2004) waarin hij stelt dat de poëzie niet langer op papier bestaat, maar zich getransformeerd heeft tot rap, *poetry slams* en *performance poetry*.² Dit soort kritiek doet erg denken aan eerdere proclamaties als ‘het einde van de schilderkunst’ toen eind negentiende eeuw de fotografie voet aan de grond kreeg, of ‘het einde van theater’ wanneer een decennium later de film opkomt. Deze beweringen kunnen dan ook eenvoudig van tafel worden geschoven: de oude mediavormen verdwijnen niet, maar passen zich aan aan de nieuwe omstandigheden.³ Dit neemt niet weg dat dergelijke noodkreten met apocalyptische strekking af en toe opduiken. Naast de hierboven genoemde afwachtende houding, zijn er ook meer strijdlustige geluiden te horen. Om nog een pamfletvoorbeeld uit het eigen taalgebied te nemen: in *Je moet niet doen alsof alles hetzelfde is* (2006) protesteert Neerlandicus Jacques Kruithof tegen de heersende norm geen hiërarchisch onderscheid meer te willen maken tussen hoge en lage cultuur, waarbij hij meer dan eens van ‘verval’ van de culturele samenleving spreekt.⁴ Eerder dan de Apocalyps of het verlies van het culturele erfgoed af te wachten, pleit hij voor een politiek van verzet. Toch doet de wil om de dominante plaats van de printcultuur in de samenleving te behouden in een culturele en maatschappelijke realiteit

2 Een kritische noot hierbij is wel dat de *end-of-the-book*-proclamaties vooral te horen zijn in het journalistieke en populair-wetenschappelijke veld. Academics die zich speciaal bezighouden met de toekomst van het boek als materieel artefact (bijvoorbeeld Geoffrey Nunbergs *The Future of the Book*, maar ook Ryans handboek), noemen deze groep om zich ertegen af te zetten, maar verzuimen te vermelden welke academics deze mening daadwerkelijk aanhangen.

3 Hetzelfde kan men beweren voor de gebruiker. In de lijn van deze kritiek wordt vaak verwezen naar Walter Benjamins beroemde essay “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (1936), waarin hij de drastische gevolgen van reproductietechnieken voor de authenticiteit (het ‘aura’) van het kunstwerk beschrijft. Het verlies van het aura, volgens de traditie een belangrijk aspect waaraan het kunstwerk zijn waarde ontleende, had voor Benjamin niet alleen negatieve effecten voor de beleving van kunst, maar zou ook leiden tot nieuwe wijzen van waarnemen.

4 Hier herkennen we de visie van Benjamins tijdgenoot Theodor Adorno die het verlies van het ‘aura’ enkel als onwenselijk zag. In zijn *Dialektik der Aufklärung* (samen met Max Horkheimer) beschrijft hij hoe de massaproductie volgens hem niet anders dan slecht kan zijn voor de mens, omdat het kunst tot lichtzinnig vertier maakt en zo het onderscheidingsvermogen en de kritische blik van de consument benevelt in plaats van aanmoedigt.

die de laatste decennia drastische veranderingen heeft ondergaan, net zo idealistisch aan als het standpunt dat de nieuwe media de evolutionaire opvolger zouden zijn van de oude media en dus als object unaniem onze speciale aandacht verdient.

Het meest vruchtbare (en meest voorkomende) standpunt blijkt dan ook voort te komen uit een combinatie van de twee reacties. Deze houding wordt fraai verwoord door auteur en docent Douglas Rushkoff in zijn *Children of Chaos. Surviving the End of the World as we Know it* (1996). Het boek opent met de dreigende woorden: “Looks like this is the end” (1), maar al vrij snel wordt de verontrustende toon losgelaten: “Well, welcome to the twenty-first century. We are all immigrants to a new territory. Our world is changing so rapidly that we can hardly track the differences, much less cope with them. [...] Without having migrated an inch, we have, nonetheless, travelled further than any generation in history” (2-3). Wanneer de enige zekerheid is dat chaos overheerst, wordt men gedwongen waarden als stabiliteit, centraliteit, maar ook privacy en individualiteit te heroverwegen. Rushkoff neemt de negatieve geluiden als uitgangspunt om verder na te denken over de vraag hoe we ons moeten aanpassen aan de nieuwe status quo van verandering en aan “the complex property of life called *chaos*” (12). Hierbij zoekt hij het antwoord in de manier waarop de jongere generatie omgaat met de nieuwe middelen die haar ter beschikking staan. Overeenkomstig ligt de focus binnen het gebied van literatuur en nieuwe media ook vooral op de jonge, nieuwe vormen van communicatie en de interactie tussen de media, zonder daarbij de fundamentele kritiek die betrekking heeft op het verloren gaan van oude waarden en normen in de postindustriële samenleving te willen negeren.

Cyberpoetics

Het thema van deze *Frame*, Cyberpoetics, is niet helemaal los te zien van de ideologische achtergrond waarin het nieuwe medium als bevrijding wordt gezien. De keuze voor dit thema wordt dan ook in grote mate gedreven door de ‘hoop’ zoals door Borges en Lister beschreven. Dit resulteerde in een bundeling van artikelen die enerzijds gaan over de uitkomsten en beleving van een ‘poëtica van het Web,’ waarin de pagina niet langer een plat vlak is maar een virtueel veld. Anderzijds gaan de verschillende

artikelen over het veranderde discours dat dankzij de opkomst van de digital media een ander licht laat schijnen op traditionele termen en opvattingen over literatuur en literatuurwetenschap. Duidelijk moge wezen dat de verbinding van een poëtica van het Web met cyberspace de aandacht richt op nieuwe tekstuele ervaringen, nieuwe verhoudingen tussen subjecten (tussen auteur en lezer, tussen lezers(groepen), maar ook, zou men kunnen stellen, tussen tekst en lezer) en nieuwe wijzen van representeren en conceptualiseren van ruimte en tijd. Liever dan hier in de inleiding een definitie te formuleren van cyberpoetics laat ik het woord aan de auteurs van de verschillende artikelen in deze *Frame* die ieder op eigen wijze een invulling geven aan dit dynamische thema.

Met gepaste trots presenteren wij de bijdrage van Katherine Hayles. Sinds 1984 publiceerde zij studies op het gebied van literatuur en nieuwe media. Met het zeer recent verschenen *Electronic Literature: New Horizons for the Literary* (2008) levert zij het eerste systematische overzicht voor de bestudering van de digitale literatuur en heeft zij zich definitief gevestigd als belangrijkste referent op dit gebied. In *Frame* schrijft zij over het kunstwerk “Slippingglimpse,” een gemeenschappelijk project van dichter Stephanie Strickland, programmeur Cynthia Lawson Jaramillo en videodesigner Paul Ryan. Het werk problematiseert de distributie van cognitie in contemporaine elektronische literatuur en, zoals Hayles aantoon, richt zich op de veranderlijke relatie tussen lezen en kennisvergaring. Hierbij betoogt zij dat cognitie niet alleen werkt middels individueel menselijke perceptie maar vooral ook via de interactie met niet-menselijke (digitale) receptoren.

Kiene Brillenburg Wurth gaat nader in op wat zij noemt ‘medially complex digital poetry’: poëzie, zoals “Slippingglimpse,” die de confrontatie met het nieuwe medium ten volle aangaat en zodoende een genre of ‘intermedium’ vormt dat tussen bestaande categorieën invalt. Brillenburg Wurth benadert deze poëzie, die in lijn met de hierboven gesignaleerde ontwikkelingen voortkomt uit de status quo van verandering, via het conceptuele kader van intermedialiteit. Hierbij geeft zij aan dat de idee van een integratie van de verschillende representatievormen in cyberpoëzie weliswaar diepe wortels heeft in de oude wens naar het totale, allesomvattende *Gesamtkunstwerk*, maar dankzij het digitale medium tot nieuwe uitdrukkingsvormen komt die bij analyse vragen om nieuwe concepten.

Meer vanuit het perspectief van de kunstpraktijk wordt het thema belicht door dichter en componist Samuel Vriezen. Hij concentreert zich op de wijze waarop e-poetry tot stand komt en zoomt in op het Amerikaanse fenomeen Flarf, digitale poëzie geschreven met behulp van de knip- en plakfunctie en Google. Ook hij laat zien, net als Brillenburg Wurth, dat dit genre een historische voedingsbodem heeft in bewegingen als Dada en de New York School en in het werk van Walt Whitman (1819-1892). Tevens belicht Vriezen enkele verschillen door juist de historische voorlopers naast de Flarf-dichters te plaatsen.

Frame-redacteur Noortje Kessels hanteert een andere opzet en bekijkt hoe het analoge medium wordt beïnvloed door het digitale medium, waarbij de roman *Zwerf* (2005) van de Vlaamse schrijver Peter Verhelst als casus functioneert. Door de roman naast de hypertext “Spas Tex” (1999) van Jim Andrews te plaatsen (overigens een auteur wiens werk ook door Brillenburg Wurth wordt aangehaald als voorbeeld van ‘medially complex digital poetry’), wordt duidelijk hoe noties als ‘interactiviteit’ en ‘interventie’ van groot belang zijn voor het analoge werk. De theorievorming van Gilles Deleuze en Felix Guattari over taal als illocutionaire daad biedt hierbij een waardevolle ingang.

In haar lezing “‘Being dissolved.’ Erasure and destruction in the digital text.” (uitgesproken te Parijs, februari 2008) buigt Yra van Dijk zich over het probleem hoe de complexe digitale poëzie te interpreteren. Alvorens een interpretatie mogelijk is, stelt Van Dijk, zou men een model moeten opstellen van de wijze waarop betekenis wordt gegenereerd. In haar lezing behandelt zij een van de mogelijke mechanismen die betekenis tot stand brengt in deze poëzie: het proces van zelfdestructie (‘self-erasure’). De aanwezigheid van tekst wordt doorgaans dialectisch tegenover de afwezigheid van tekst geplaatst, het zwart van de woorden versus het wit van de pagina. Aan de hand van het proces van zelfdestructie laat Van Dijk echter zien dat de interpretatie van digitale teksten om een benadering vraagt die voorbij de oppositie spreken/zwijgen denkt.

In de Masterclass ten slotte een bijdrage van MA-studente Cecile van Reijmersdal. In haar paper “Architectural Fiction” gaat zij in op het fenomeen hypertext waarbij eenzelfde vraag als in Van Dijks lezing centraal staat: waar moet de betekenisproductie gelokaliseerd worden in een tekst die non-lineair en onstabiel is? Hierbij niet

voorbijgaand aan het gegeven dat onbepaaldheid een kenmerk van ieder literair werk is, analoog én digitaal, betoogt Reijmersdal dat dit aspect in hypertextliteratuur vergroot wordt door de specifiek fragmentaire ‘architectuur’ van de tekst. Hierdoor is er wel degelijk een groot verschil aan te wijzen tussen de traditionele printtekst en de hypertext, dat Reijmersdal gelegen ziet in de grotere vrijheid van de lezer om de tekst naar zijn hand te zetten.

Met deze samenstelling hoopt deze *Frame* concrete voorbeelden te geven van de uitwerkingen van het door cyberspace geïnspireerde discours binnen de literatuurwetenschap. De literatuurwetenschapper is zich vaak bewust van zijn status als “Man, the imperfect librarian” maar dat weerhoudt hem, net als Borges’ verteller, er niet van enige orde aan te brengen in “life called chaos.” Met Cyberpoetics hopen we een kleine doch gevarieerde bijdrage te hebben geleverd.

Bibliografie

Adorno, T. en M. Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. 1944. Frankfurt: Fischer, 2006.

Benjamin, W. *Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit*. 1936. Insel: Suhrkamp Verlag, 1963.

Borges, J-L. “The Library of Babel.” 1941. *Collected Fictions*. Vert. Andrew Hurley. Allen Lane: The Penguin Press, 1998. 112-118.

Gibson, W. *Neuromancer*. New York: Ace Science Fiction, 1984.

Gioia, D. *Disappearing Ink: Poetry at the End of Print Culture*. New York: Graywolf Press, 2004.

Goldsmith, K., ed. *Cyber Poetics*. Spec. issue of *Object* 10 (2002). 3 Apr. 2008 <<http://www.ubu.com/papers/object.html>>.

Kamioka, N. “Cyberpunk Revisited: William Gibson’s *Neuromancer* and the ‘Multimedia Revolution.’” *The Japanese Journal of American Studies* 6 (1998): 53-68.

Kruijthof, J. *Je moet niet doen alsof alles hetzelfde is – een pamflet*. Amsterdam: Atlas, 2006.

Lister, M. et al. *New Media: A Critical Introduction*. Londen/New York: Routledge, 2003.

Mirzoeff, N. *An Introduction to Visual Culture*. Londen/New York: Routledge, 1991.

Nunberg, G. *The Future of the Book*. Berkley: University of California Press, 1997.

Ruschkoff, D. *Children of Chaos. Surviving the End of the World as we Know it*. Londen: Flamingo/HarperCollins Publishers, 1996.

Ryan, M-L. *Cyberspace Textuality. Computer Technology and Literary Theory*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1999.

Walker, J.A. *Art in the Age of Mass Media*. Derde editie. Londen: Pluto Press, 2001.