
ÎN TOATE SENSURILE, PRIN TOATE SIMȚURILE. LECTURI ALE HIPERMEDIEI

Adrian Mihalache

Universitatea « Politehnica » din București
e-mail: madrian@from.ro

Dans tous les sens, par tous les sens. Lectures de l'hypermédia

Résumé: Henri Michaux écrivait, dans *Misérable miracle*: “je reviens (...) aux ponts que je bâtis entre les choses et que je préfère aux choses...”. Ces “ponts entre les choses” sont justement les hyperliaisons, les liens logiciels, mais pas nécessairement logiques, qui permettent au lecteur de se déplacer librement d’un signe à l’autre, dans une lecture non-séquentielle. La lecture sur l’écran, au grès des choix souvent capricieux, modifie le rapport entre l’immersion et l’interaction. C’est article a pour but d’éclaircir la distinction entre médias multiples, intermédia et hypermédia et d’esquisser une sémiotique des discours développés dans le cyberspace.

Tehnologia informației a adus cu sine un nou tip de discurs, care necesită noi strategii de lectură. Într-o carte tipărită, discursul este liniar, iar interpretarea lui se face *bottom-up*, pornind de la unități lexicale elementare, pentru a se ajunge - încet, dar sigur - la macro-semnificații, respectiv la „semnificatul global”¹. Dimpotrivă, în ciberspațiu, discursul este hipertextual, el ramificându-se la nesfârșit, prin intermediul *hyper-link*-urilor. Enunțuri concentrate sunt dezvoltate progresiv, prin activarea cuvintelor-cheie, astfel încât - cel puțin într-un hipertext bine structurat - mesajul este construit *top-down*, de la aserțiuni sintetice la explicații, raționamente și nuanțări. Mai mult, discursul din mediul virtual nu folosește doar semne lingvistice: el articulează fragmente de text, imagini (*icon-uri*)², sunete, într-o textură numită hipermedia. Noul tip de discurs este cu greu integrabil în corpul culturii tradiționale, care este, în mod esențial, o cultură a cărții, a bibliotecii. Mai mult, proliferarea lui amenință să submineze pozițiile de putere consolidate în spațiul culturii tipărite. De aceea, reprezentanții ei privesc cu suspiciune emergența noilor forme de discurs căutând să-l marginalizeze. Mediul virtual este considerat de către cei mai mulți „profesioniști ai culturii” drept un „surrogat” cultural, un „mijlocitor” dubios și deformant. Nicolae Manolescu³ afirmă că cibercultura nu este decât o pseudocultură, deoarece confundă scopul (accesul la sursele cunoașterii) cu mijloacele (instrumentele de comunicare, tehnologia învățatului). „Doar **nefasta** (s. m. A. M.) cultură a mijlocitului poate fi virtuală. Cultura adevărată este totdeauna reală. Ca viața.”, conchide criticul. Am fost însă din totdeauna mefient la adresa argumentării care face uz de organicism. Naturalitatea, „viața”, nu este decât o altă construcție culturală, dependentă de loc și de timp. Evidența că suportul electronic nu elimină cultura scrisă, așa cum fotografia n-a înlocuit pictura, cinematograful n-a golit sălile de teatru, iar ciber-sexul n-a

¹ Cf. Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*. Minerva, 1988, pag. 38.

² Icon-ul este mai general decât imaginea, el incluzând și diagramele, schemele, graficele etc.

³ *România literară*, 17-23 iulie 2002.

împiedicat acuplarea, n-ar trebui folosită abuziv pentru a afirma cu oripilare că „o cultură a mijlocitului, în sensul că face să triumfe mijlocul asupra scopului, tehnologia asupra artei, acesta este computerul nostru cel de toate zilele”. Se ignoră faptul că mediul virtual este în măsură să ofere mai mult decât o informație utilă de tip „Pagini aurii” (mersul trenurilor, bibliografii etc.). Cunoașterea, în toate formele ei - literară, științifică, artistică – prezente în ciber spațiu, nu concurează cu cea vehiculată de mediile tradiționale, iar valoarea ei ca noutate provine din conștientizarea dimensiunilor sale culturale specifice.

Mircea Mihăieș⁴ ridică și el lancea împotriva ciberculturii, arătându-se consternat de faptul că „pentru a absolvi astăzi o facultate în România e suficient să cunoști cele două comenzi ale computerului, *copy* și *paste*”. O teză de licență nu necesită, după sarcasticul autor, decât „minimul efort de a compila texte imbecile de pe Internet”. În ciber spațiu există aceeași doză de imbecilitate ca în biblioteci, iar cărțile, din totdeauna, din cărți s-au scris. Este indiscutabil că referința la sursa trebuie făcută cu aceeași scrupulozitate ca și aceea la un volum înregistrat cu ISBN. Discernământul și (ciber)cultura profesorului sau ale colegilor de specialitate, puse la încercare de facilitățile electronice, pot fi însă ajutate de programe speciale, capabile să detecteze împrumuturile nemărturisite de pe *web*.

Gabriel Liiceanu⁵ deplânge, și el, faptul că „astăzi distanțele dintre oameni nu se mai acoperă prin «scrisori groase» (*recte* cărți, n. m., A. M.) ci prin *media*, în esență prin aparate care pot fi «deschise» printr-o simplă apăsare de buton”. Autorul crede că opțiunea pentru noile medii, în defavoarea cărții în format tradițional, ar fi o victorie a „ființei leneșe” din om. Suntem alături de el în ideea că „umanismul se bazează, între altele, pe ideea că spiritul poate fi depozitat”. Dar nu credem că unica metodă de depozitare a spiritului este cartea și că „depozitul de spirit” trebuie să se numească, neapărat, bibliotecă. Bazele de cunoștințe și interfața *web* pot foarte bine juca acest rol. De aceea, nu credem că „proiectul umanist pe care s-a întemeiat istoria Occidentului a luat astăzi sfârșit”. El continuă, prin alte mijloace, realizând o nouă „sinteză socială”.

Problema subiacentă este însă alta. Cultura „reală” dispune de spații consacrate de legitimare, cum ar fi editurile, redacțiile, emisiunile de radio sau de televiziune, în timp ce cibercultura nu are încă instanțe de atestare valorică. Demersul critic, care să analizeze nuanțat calitatea ofertei siturilor ciber spațiale, este încă incipient, dar el nu va întârzia să structureze lumea virtuală prin cernerea sistematică a valorilor. Pe de altă parte, practicile „reale” ale publicării stipendiate și ale clientelismului din *mass-media* erodează continuu demnitatea spațiilor culturale tradiționale. Cei care le guvernează se simt amenințați deoarece, deși pământul nu le fuge (încă) de sub picioare, ei simt că a apărut ceva dincolo de „pământ”, un teritoriu nou, care le scapă. Desemnându-l ca „salon al refuzaților”, nu fac decât să-i pună în evidență potențialitatea înnoitoare.

Discursul virtual are nevoie, pentru a deveni convingător, de o semiotică (morfologie, sintaxă și retorică) proprie. Esențialmente multimedial și hipermedial, articularea lui arborescentă necesită

⁴ *România literară*, 24-30 iulie 2002

⁵ Cf. *Dans cu o carte*. În: *Declarație de iubire*, Humanitas, 2001)

alte reguli de formare decât discursul scris sau vorbit din spațiul real. Este de așteptat ca orice noutatea să aducă, o dată cu ea, nu numai câștiguri, ci și pierderi, uneori importante.

Lumea s-a obișnuit să înțeleagă prin *multimedia* orice convergență între mai multe medii de comunicare. În realitate, termenul are înțelesul precis de discurs care angrenează diverse categorii de semne – imagini, sunete, texte – bazate, toate, pe suportul electronic. Dacă discursul este neliniar, putând fi urmărit pe mai multe trasee, termenul corect este *hipermedia*. Mulți confundă încă *hipermedia* cu *intermedia* sau cu *multiple media*. Ultimul termenul semnifică transmiterea unui mesaj simultan prin mai multe medii, între care unul este dominant, iar celelalte au rol acompaniator. *Intermedia* constă din întreteserea unor discursuri care folosesc medii diferite, fără ca vreunul să devină dominant și eliminând redundanța. Cei care se ocupă cu arta pe calculator – *web-art* – utilizează *multimedia* sau *hipermedia*, în timp ce autorii de artă video și de *performance* recurg la *intermedia*. Cinematograful, opera, teatrul, unde vizualul și sonorul se întrepătrund, sunt demersuri de tip *multiple media*: unul dintre canale este preponderent, celelalte jucând un rol acompaniator (acțiunea la operă, ilustrația muzicală în teatru, muzica de film). În *intermedia*, ponderile canalelor sunt relativ egale, rezultând o polifonie echilibrată de discursuri. *Hipermedia* este discursul neliniar, care utilizează semne de natură diferită.

Corporalitatea cărții tipărite

Una dintre obiecțiile serioase la adresa hipermediei este pierderea corporalității cărții. Harold Bloom spune că a citit romanul *Timeline* de Michael Crichton pe calculator și că a găsit experiența dezamăgitoare: „În biblioteca mea se află cărți pe care le-am uzat de atâtea recitiri. Le îndrăgesc pentru copertele lor îndoite, pentru paginile lor îngălbenite. Cartea ca obiect are o aură de neînlocuit”. La rândul său, romancierul William H. Gass consideră că nu putem separa conținutul cărții de corpul ei, „legătura” care ține – fizic și conceptual, în același timp - cuvintele și frazele împreună, într-un tot unitar.

În miezul erei electronice, corpul material al cărții devine obiect fantasmatic, obiect al dorinței. Într-un text întâlnit întâmplător pe *web*, Christopher Keep spune că o carte este obiectul fetei prin excelență, căruia uneori îi mângâie îndelung paginile și coperta, îi inspiră mirosul subtil, dar pe care alteori îl respingi ca pe un partener demn de dispreț. Cel mai adesea se citește în pat, ghemuit în jurul cărții ca pentru a o proteja, corpul cărții ținute în mână formând împreună cu cel al lectorului o entitate completă și închisă, precum fiara cu două spinări de care vorbea Rabelais. Plăcerea de a citi este, în primul rând, o plăcere carnală.

Științele oculte ne învață că fiecare corp sensibil este dublat de un altul, corpul subtil, iar cartea nu face excepție de la această regulă. Corpul subtil al cărții este însă matematic, nu metafizic, în sensul coerenței și al completitudinii. *Corpul*, în matematică, este multitudinea închisă în ea însăși, din care nu se poate, cu nici un preț, evada. Conține câte puțin din toate, fiecare element de acolo își are perechea contrară, neutru își găsește și el locul, destul cât să poți clădi o lume. Corpul matematic este o metaforă acceptabilă pentru corpul livresc, deoarece actele interpretative ale lectorului nu-l duc niciodată pe acesta dincolo de universul închis în care lectura-l cufundă.

Corpul sensibil al cărții, prin unitatea lui materială, trimite la unitatea universului creat prin actul de a citi.

Cartea este oglinda în care se petrece transformarea lectorului, din persoană, în personaj. Copilul, când își începe viața de cititor, nu este încă, după spusele lui Lacan, decât “un agregat necoordonat, un ansamblu de zone, de senzații, de nevoi și de impulsuri”. Formarea identității trece prin “stadiul oglinzii”: doar atunci când copilul își asumă propria imagine reflectată el se identifică pe sine printr-un act de separare și astfel ia naștere *eu-l*. Stendhal definea romanul ca o oglindă purtată de-a lungul unui drum. Drumul despre care vorbea este cel parcurs de către cititor până la dobândirea identității sale ca entitate psihologică distinctă. Cartea este universul corporal închis și dens în care lectorul se regăsește cu amintirile și dorințele sale articulate, prin intermediul stilului, într-o arhitectură. Reflectându-se în universul structurat al cărții, cititorul devine coerent și autonom: din persoană devine personaj. El se reinventează cu fiecare carte, se creează pe sine prin practica lecturii. Odată adolescența trecută, omul, devenit “monadă” prin lectură, abandonează cărțile în favoarea inserției sociale și, ca urmare, unitatea sa interioară este periclitată. El se descompune în ipostaze și roluri succesive, se reduce, biată ființă alienată, la ansambluri de competențe specializate. Cel care nu (mai) citește se află în imposibilitatea de a-și reface plenitudinea existențială, el nu mai există ca entitate distinctă, luminoasă, nu este decât o sumă de preocupări. De aici, resentimentul obscur și violent împotriva celui care, prin izolare în lectură, sfidează imperiul necesității și sugerează, tacit, precaritatea ființei “active”. Caliban încearcă să fure cartea lui Prospero, Don Quijote este silit să renunțe la romanele cavalierești și puțin a lipsit ca biblioteca lui Heidegger să fie confiscată. Cititorul trebuie culpabilizat, iar cărțile lui date flăcărilor. Nu fericirea lui este invidiată, pentru că ceilalți o ignoră, nici avantajele sociale, pentru că le-a pierdut de mult. Ceea ce irită este ideea confuză, nicicând exprimată, că singur el există, pentru că citește.

El citește cartea ideală, care este infinită, precum Biblioteca Babel sau „cartea de nisip” ale lui Borges. Cum să regăsești un volum sau o pagină dintr-o infinitate fără să te lași la voia întâmplării, sperând că șansa îți va surâde? Infinitul este poetic tocmai pentru că sfidează spiritul metodic și ne obligă să luăm hazardul în serios. “Orice gândire declanșează o aruncare de zar” spunea Mallarmé, ca ultimă speranță în fața eșecului metodelor sistematice în confruntarea cu infinitul. Alegerea la întâmplare a paginii, a fragmentului, a traseului capricios printre vestigiile cunoașterii este singura strategie posibilă când ai în mână cartea completă, care este chiar lumea. Se citează des fraza lui Mallarmé: “totul, pe lume, există pentru a se ajunge la o carte” (*Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre*). Ea este interpretată deseori în manieră prescriptivă: rostul lumii este să devină carte. De fapt, subiectul nu este “lumea” ci “totul”. Totul, pe lume, nu este decât materie primă pentru a face o carte. Totul, adică materialele, fragmentele risipite, *bric-à-brac*-ul disponibil, poate deveni *lume* numai dacă este organizat ca o carte, altfel rămâne amorf. Pentru a exista, lumea trebuie să devină carte, adică să dobândească unitatea, integritatea, densitatea cărții. Lumea nu este nimic, dacă nu o carte. A nu alcătui o carte din ingredientele aflate la îndemână în haotică aglomerare înseamnă a pune sub semnul întrebării existența însăși a lumii.

Interactivitatea cărții electronice

Lectura pe ecran înlătură bucuria aproape fizică a imersiunii în ficțiune, dar menține trează luciditatea, prin interactivitate. Plăcerea subtilă de a urmări o povestire este legată de un foarte bine cumpănit echilibru între imersiune și luciditate. Te cufunzi cu delectare în lumea ficțiunii, dar îți reiei distanța, de îndată ce un comentariu critic sau o reminiscență îți trec prin minte. Cartea electronică, lipsită de corporalitate, susține totuși imersiunea, prin luxurianța multimediei care îmbogățește textul, îndeosebi în cazul cărților înregistrate pe disc. Multimedia redă informația nu numai în forma ei simbolică – textul - ci și în formă reprezentatională, stimulând simțurile prin intermediul sunetelor, al imaginilor multicolore și, uneori, animate. Pe de altă parte, dacă se dorește adecvată noului mediu, cartea nu trebuie compusă secvențial, îndemnând la o lectură liniară. Nu romanul ca atare, ci ediția sa critică, amplu comentată, cu note, variante și referințe stufoase se adaptează bine formulei electronice. Structura de hipertext, care orientează lectura pe diferite traiectorii, în funcție de alegerile cititorului este perfect potrivită în acest caz. Este dificil, în cartea tipărită, să cauți cu privirea notele din subsolul paginii sau să întrerupi lectura, pentru a identifica referințele finale. Tehnologia face toate aceste operații comode, prin simpla activare a *link*-urilor. Mai mult, a citi o carte „cu creionul în mână”, adăugându-i comentarii personale, este frustrant, mai ales în cazul edițiilor economice de astăzi, cu puțin spațiu liber pe marginea textului. Dimpotrivă, instrumentele software de lectură ca *Microsoft Reader*, *Adobe Acrobat*, *eBook Reader* sau *Gemstar eBook* dau posibilități nelimitate de îmbogățire a textului prin comentariile succesive ale cititorilor săi. Dacă aceste posibilități ar fi existat odinioară, am fi avut șansa de a citi, azi, un volum de Pascal adnotat de Voltaire.

În lectura cărții electronice, mintea este mereu trează, fiind împrăștiată și stimulată de interactivitatea fără de care hipertextul nu s-ar putea desfășura. Imersiunea și interactivitatea sunt, deci, doi ingrediente contradictorii ai ciber-ficțiunii, a căror combinație, optimizată de editorul discului, maximizează plăcerea stărnită, păstrând însă chiar stărnirea sub un strict control.

Dacă discul este mediul edițiilor critice, comentate arborescent, situl din ciberspațiu este locul în care formulele narrative își pot găsi resurse de împrăștiare. Moartea romanului ca gen literar acompaniază simbolic disoluția lumii ca univers coerent. Cei pe care faptul îi îngrijorează pledează pentru conservarea speciei, așa cum este, uitând că, în cultură, moare numai cine nu poate să se transforme. Rețeaua întretesută a documentelor din spațiul virtual a permis apariția unui alt tip de roman, articulat de noi principii constructive, animat de noi strategii narrative. Romanul a murit, trăiască hiper-romanul!

Noutatea cea mai importantă adusă de hiper-roman este interactivitatea. Hiper-lectorul este îndemnat să-și depășească modesta lui condiție și să devină nu chiar autor, dar măcar un fel de hiper-autor, care ar institui legături intratextuale după un algoritm mai mult sau mai puțin ușor de înțeles.

Icoane și valuri

Lectura textelor și contemplarea imaginilor par a se exclude reciproc. Pagina cărții de acum cincizeci de ani era sobră, uniform acoperită de rânduri elegant tipărite, cel mult ornată cu frontispicii, vignete discrete și grațioase *culs de lampe*. Din când în când, însă, prea rar pentru așteptările noastre înfrigurate, câte o planșă somptuoasă, uneori protejată cu foiță de mătase, întrerupea lectura spre a oferi ceva stimulente și simțurilor, drept răsplată pentru retragerea lor tăcută în timpul activității intelectului. Aceste ilustrații erau dispuse cu o calculată incongruență, ele nu se refereau neapărat la textul învecinat ci trebuiau raportate la fragmente situate cu zeci de pagini înainte sau în urmă, subliniindu-se astfel statutul lor excepțional, acela de a marca ceea ce o eroină a lui Jean Paul Sartre numea "situații privilegiate"⁶.

Astăzi, dacă pagina cărții literare a devenit posacă, revistele, cărțile de știință, manualele ne prezintă pagini pe care cele mai diverse semne se îmbină într-o îmbietoare etalare. Ilustrația nu mai este un supliment oferit ca recompensă, ea este mesajul însuși, textul ajungând deseori să fie redus la rolul de comentariu succint. Pe de altă parte, imaginea nu mai este singura alternativă la șirurile de caractere tipografice. Ilustrația s-a generalizat, incluzând toate semnele ale căror reprezentamene⁷ sunt analoage cu obiectul semnificat. Acestea constituie varietatea *icon*-urilor, a "icoanelor", care se află în cele mai diverse grade de similaritate cu referentul⁸. Varietatea caracterelor tipografice înviorează privirea, până și formulele matematice, prin punerea lor îngrijită în pagină, capătă o dimensiune iconică, ca să nu mai vorbim de mulțimea graficelor, a schemelor, a tabelelor, a semnelor convenționale, care completează imaginile fotografice, gravate, pictate sau desenate. Fondul paginii încetează să fie de un alb uniform, diverse nuanțe pastelate sau decorații abstracte cu efect de tapiserie delimitează diferitele ei sectoare. Pagina cărții astfel tehnoredactate nu mai este parcursă la modul secvențial tradițional, ci este receptată ca un tot, ca o imagine televizată⁹.

Cel care a teoretizat primul această trans-formare a mediilor de comunicare a fost Marshall Mc. Luhan. Cărțile lui, faimoase în anii șaizeci, erau redactate într-o manieră mai puțin obișnuită. Aveam de a face, mai curând decât cu un raționament organizat secvențial, cu un asamblaj de afirmații și de citate care se juxtapuneau, stimulând lectorul să tragă propriile sale concluzii.

⁶ "C'est moi qui les appelais privilégiées, je me disais qu'elles devaient avoir une importance bien considérable pour qu'on eût consenti à en faire le sujet de ces images si rares. On les avait choisies entre toutes, comprends-tu: et pourtant il y avait beaucoup d'épisodes qui avaient une valeur plastique plus grande (...). C'étaient des situations qui avaient une qualité tout à fait rare et précieuse, du style, si tu veux." Jean Paul Sartre, *La nausée*. Gallimard, Le livre de poche, 1966, pp. 206-207.

⁷ Cu riscul de a părea didactici, reamintim că, în termenii semioticii lui Peirce, semnul este format din triada *representamen* (aspectul sensibil receptat direct), *interpretant* (semnul mai complex sau mai simplu pe care representamenul îl declanșează în mintea receptorului) și obiect sau *referent* (entitatea semnificată). Considerând raportul dintre representamen și referent, semnele pot fi clasificate după analogia cu obiectul în: indici (representamen solidar cu obiectul, așa cum este un termometru), icon-uri (representamen analog obiectului) și simbol (representamen aflat într-un raport convențional cu obiectul, raport dictat de curente culturale dominante într-o anumită epocă).

⁸ Astfel, *imaginile* (fotografii, gravuri, desene) sînt cele mai apropiate de obiect, *diagramele* (grafice, tabele, organigrame, scheme, hărți) sunt mai îndepărtate, iar *metaforele iconice* mai prezintă doar analogii vagi cu obiectul.

⁹ Mă refer îndeosebi la ecranul mozaicat al unor posturi de știri ca "Bloomberg TV".

“Expozeul” simultan, sclipitor și seducător, ornat cu sloganuri și cu imagini ne face să regăsim retrospectiv tehnologia “multimedia”. Marshall Mc. Luhan anticipa marele impact care avea să fie produs de către noile medii de comunicare asupra reflexelor psiho-fizice și a comportamentului intelectual al oamenilor supuși unor “masaje” senzoriale insolite. Dar, ca aproape toți oamenii care trăiesc în mod intens prezentul, fără să le pese prea mult de trecut, el urma să fie dezmințit de către viitor. Pentru el, transmisia cuasi-simultană a imaginilor - televiziunea - trebuia să joace rolul de paradigmă tehnologică a sfârșitului de secol cultural, pe care găsea potrivit să-l denumească “galaxia Marconi”. Toate analizele lui Mc Luhan se bazează pe ideea că televiziunea era *mediul* radical diferit de toate cele care l-au precedat și, mai ales, că dincolo de *acest* mediu, nu existau motive să se întrevadă vreun altul. Lucrurile s-au întâmplat într-alt fel. Calculatorul avea să devină *noul nou* mediu (într-o manieră asemănătoare cu *noul nou* roman) deoarece, prin integrarea calculatoarelor în rețea, funcția lor de comunicare a devenit prevalentă față de funcția de prelucrare a datelor. Relația dintre om și calculator a ajuns astăzi să fie mai importantă și mai semnificativă decât relația dintre om și televizor. Ecranul calculatorului, multicolor și împânzit cu icon-uri, unele animate, cu texte ingenios dispuse și înrămate, are însă ceva mai mult decât cea mai insolită pagină de carte: obiectele sonore. Un obiect sonor este marcat pe ecran tot cu un icon care, atunci când este activat printr-un simplu *click*, declanșează execuția unei secvențe sonore conținută într-un document *wave*¹⁰. Asamblajul de icon-uri, texte, sunete și animație formează ceea ce se înțelege astăzi prin *multimedia*. Tehnologia tiparului, care a declanșat “era Gutenberg”, a contribuit la hipertrofia vizualului în dauna sinesteziei tactile, rezultat al interacțiunii simțurilor. Lumea globală a simțurilor devenise iluzorie, nu mai era demn de crezare decât ceea ce putea fi văzut și citit. Multimedia redă informația nu numai în forma ei simbolică - texte și eventual ecuații matematice -, ci și în formă reprezentatională, stimulând simțurile prin intermediul sunetelor, al imaginilor multicolore și uneori animate. Dacă nu ar fi vorba decât de combinarea sincronizată a sunetelor și a imaginilor în mișcare, multimedia nu ar aduce mari noutăți, în afara laturii pur tehnice, având în vedere că cinematograful și, în general, audiovizualul au rezolvat de mult astfel de probleme. Mai mult, oamenii au fost expuși, încă din zorii civilizației, unor ambiente stimulative pentru toate simțurile, cu ocazia reprezentațiilor teatrale. A înțelege multimedia impune însă trasarea unor linii de demarcație între locul conceptual al acestei tehnologii și cele ale vecinilor săi, cu care prezintă o înșelătoare asemănare. În primul rând, ambientul multimedia include textul scris printre ingredientele sale, ceea ce nici teatrul, nici cinematograful nu o fac. În al doilea rând, ambientul multimedial are o anumită stabilitate, astfel încât, pe de o parte, el poate fi explorat în voie, pe de altă parte, dinamismul lui poate fi reglat după plac. Această balanță între stabilitate și schimbare nu există în cazul mediilor menționate. La cinema, totul trece, totul se scurge, sensul este dat tocmai de trecere, fotogramele, oricât de sofisticat cadrate, se află într-un raport nesemnificativ cu filmul propriu-zis. Spectatorul nu este cufundat, “imers” într-un ambient, ci antrenat de iluzia cinematografică, pe drept numită *cinematică*, într-o mișcare asemănătoare cu cea care ne poartă secvențial de-a lungul rândurilor unui text. Dimpotrivă, la teatru nimic nu “trece”, de fapt, în ciuda aparențelor, nimic nu “se pe-trece”, povestea nu are importanță, tot ce rămâne este încremenirea atemporală în *marele gest*, în atitudinea semnificativă. Clitemnestra îl înjunghie pe Agamemnon, Fedra își declară pasiunea, Hamlet își privește mama, cu toții immobili în momentele lor exemplare care se dilată în eternitate.

¹⁰ Documentul *wave* este o succesiune de simboluri binare care reprezintă semnalul sonor. Denumirea “wave” înseamnă “val”.

Chiar dacă lipsa flexibilității dinamice ar fi depășită, rămâne faptul că, în ciuda eforturilor regizorilor de film sau de teatru de a implica publicul în acțiune, acesta se menține ferm în condiția de spectator¹¹.

Interactivitatea este, în schimb, consubstanțială multimediei: lectorul este provocat să intervină, iar reacția lui este luată în considerație, ea declanșând modificări ale parametrilor sistemului multisenzorial. Rătăcind pe paginile întretesute ale rețelei informatice care acoperă lumea (*world wide web*), suntem mereu somați să luăm decizii, ca eroul mitic supus unor încercări inițiatice. Explorarea se face în toate sensurile și prin toate simțurile: în loc de a *răsfoi, surfăm*. Multimedia ne deturneză de la cărțile filosofilor și ale romancierilor înspre cărțile fermecate ("cu zâne"), cum este cea descrisă de Andersen în "Lebedele", în care întâlnim, prefigurate, multimedia, tehnologia 3D (reprezentarea tridimensională) și realitatea virtuală. Conceptul de multimedia presupune varietate senzorială și interactivitate, precum un basm postmodern înțeles ca feerie electronică. Romanticii credeau în vise, modernii în știință. Noi găsim în multimedia mecanismul potrivit să ne exalte bețiile spiritului și ale simțurilor¹².

Catedrala ca instalație multimedia

Multimedia combină *icoana* vizuală cu *valul* sonor într-o *textură* cu structură variabilă. Am văzut că ea diferă esențial de medii ca audiovizualul sau dramaturgic. În schimb, îi găsim tocmai în liturgic o interesantă prefigurare.

Un loc comun cultural al secolului al XIX-lea era că, în Evul Mediu, catedrala îndeplinea rolul cărții pentru publicul dinaintea lui Gutenberg, neînvățat cu cititul. Portalurile gotice sau frescele bizantine nu erau, la vremea lor, percepute în principal ca opere de artă, ci în primul rând ca mesaje pe care credincioșii de atunci știau să le decodeze. Victor Hugo ne dă, în "Notre Dame de Paris", cea mai reușită ilustrare a acestor idei. Faimosul capitol "Ceci tuera cela" povestește într-o manieră care uneori îl anticipează pe Mc Luhan cum cartea imprimată a înlocuit catedrala ca mediu cultural privilegiat, provocând astfel lenta decădere a arhitecturii ca artă.

*C'était le pressentiment que la pensée humaine en changeant de forme allait changer de mode d'expression, que l'idée capitale de chaque génération ne s'écrivait plus avec la même matière et de la même façon; que le livre de pierre, si solide et si durable, allait faire place au livre de papier, plus solide et plus durable encore. (...) L'imprimerie tuera l'architecture*¹³.

Arhitectura fusese, după Hugo, până în secolul al XV-lea, "marea carte a umanității". Pentru el "pilastrul este o literă, arcada o silabă, piramida un cuvânt". A vedea în artă o formă de limbaj

¹¹ Un spectator care își joacă propria piesă, independent de spectacol. V. Georges Banu, *Roșu și aur*, Editura Fundației Culturale Române, 1995.

¹² Cf. Charles Baudelaire: "Qui chante les transports de l'esprit et des sens".

¹³ Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, Éditions Victor Lecou et Hetzel, Paris, 1855, p. 208. Trad. rom.: Era presimțirea că gândirea umană schimbându-și forma, avea să-și schimbe și modul de expresie, că ideea majoră a fiecărei generații nu se va scrie mereu în același fel; cartea de piatră, oricât de solidă și de durabilă, avea să facă loc cărții de hârtie, încă mai solidă și mai durabilă. (...) Tipografia va ucide arhitectura.

analoagă întru totul limbajului scris sau vorbit este un fel de pan-lingvism care ne amintește de moda anilor șazeci. De fapt, oricine s-a aplecat cât de cât atent asupra teoriilor lingvistice a putut constata cât de dificil este să găsești în "limbajul" artistic - arhitectural sau plastic - dubla articulare a limbajului natural. Dincolo de aceasta, nu este mai puțin important de remarcat că "limbajul" artistic nu are proprietatea de tranzitivitate care înseamnă, în esență, că există modalități diferite de a spune același lucru. În artă nu există exprimări echivalente. Putem admite că ansamblul arhitectural al unei catedrale, cu vaste-le-i decorații cu tot, ar fi avut, la timpul lui, o funcție pedagogică sau pur și simplu informativă, dar "mesajele" pe care le-ar fi purtat n-ar fi putut fi nicicând "traduse" într-o succesiune de cuvinte. S-ar putea spune că o catedrală este mai curând un bun exemplu de instalație multimedia decât o formă de scriitură. Fie că intri ca un credincios sau ca un simplu vizitator, ești de îndată cufundat într-un ambient structurat cu subtilitate: eclerajul efectuat prin deschideri savant localizate sau prin filtrajul vitraliilor, sunetele orgii sau ale vocii umane, statuile ascunse în penumbră sau frescele privite la lumina tremurătoare a candelor, mirosul complex - amestec de crini și tămâie - formează ansamblul multimedia. Textele nu lipsesc, fie că sunt cărțile de rugăciuni ale practicantilor, fie că sunt ghidurile colorate ale turiștilor. Ambientul este dinamic și interactiv, aici se desfășoară un eveniment - liturgia - și fiecare dintre credincioși reacționează, la anumite momente prescrise, răspunzând, deplasându-se, îngenunchind, rugându-se, invocând, plângându-se, cu ușoare decalaje între indivizi, ceea ce elimină orice impresie de rigiditate. Turistul, care nu a venit pentru liturgie, reacționează și el, conformându-se regulilor intrinseci instalației. El consultă ghidul, privește împrejur, merge de colo-colo, revine, ascultă diferitele sonorități. Toate simțurile îi sunt activate în speranța că o armonie psihică va sfârși prin a se instaura. Spiritul artistic al lui Hugo intuiește această influență subtilă, diferită de cea pe care ar putea-o avea un text, atunci când descrie concertul matinal al clopotelor orașului ascultat de pe acoperișul catedralei Notre Dame și îi face o ultimă reverență înainte de a se pune serios să glorifice arta tiparului:

...il est permis de regretter la majesté visible de l'écriture de granit, ces gigantesques alphabets formulés en colonnades, en pilons, en obelisques, ces espèces de montagnes humaines qui couvrent le monde et le passé depuis la pyramide jusqu'au clocher, de Chéops à Strasbourg¹⁴

Mediul tiparului a ajuns să ne convingă de faptul că plăcerea de a citi n-are nimic comun cu plăcerea simțurilor. Multimedia ne reînvață că lectura este voluptate, nu numai instrucție. Noi încercăm însă, în practica multimedială, să folosim habitudinile formate în raporturile cu cartea, să dezvoltăm, cu forme, imagini, sunete și texte, *discursuri* care să se plieze pe regulile sintactice și retorice ale limbajului scris sau vorbit. Activitatea de a integra sunete-valuri (*waves*) și imagini-icoane (*icons*) în "compoziții" complexe ține încă exclusiv de practica lingvistică de a ordona un vocabular conform regulilor unei gramatici. Autonomia expresiei artistice este astfel diminuată, legile retoricii literare ajung să domine câmpul mai larg al multimediei. O mare provocare îi confruntă pe semioticienii momentului actual, fie că sunt mai mult filosofi sau mai mult informaticieni: să elaboreze o sintaxă, o semantică și o pragmatică adecvate multimediei. Egiptenii au făcut-o pe vremea când scriau cu icon-uri. E rândul nostru.

¹⁴ ..putem să regretăm grandoarea vizibilă a scriiturii de granit, aceste alfabete gigantice formulate prin colonade, piloni, obeliscuri, acești munți făcuți de oameni care acoperă lumea și trecutul de la Keops pînă la Strasbourg". Op. cit., p. 214.

Filosofi și libertini

Tehnologia tiparului a determinat nu numai declinul practicilor multimediale moștenite din Evul Mediu, ci și o propensiune a gândirii către abstracțiune. La cincizeci de ani după invenția lui Gutenberg, Campanella mai credea încă în unitatea dintre lumea sensibilă și cea intelectuală și pleda pentru o filosofie accesibilă simțurilor. Secolul al XVII-lea, cel al revoluției științifice, avea să-i înșele așteptările. Abstracțiunea se impune împotriva percepțiilor senzoriale relegându-le în zona gri a tolerabilului. Descartes avea să instituie clivajul dintre *res extensa* și *res cogitans*, afirmând prioritatea absolută a intelectului în raport cu senzațiile, Newton urma să edifice o teorie a luminii fără să se preocupe prea mult de faptul că aceasta contrazicea, cum avea să argumenteze Goethe mai târziu, multe dintre percepțiile și evidențele comune. Este interesant de observat că, dacă propensiunea spre abstracțiune a apărut în Europa Occidentală ca efect al unei noi tehnologii, tentativa de eliminare a multimediei se manifestase deja în Europa de Răsărit cu mult înainte, dar aici din rațiuni metafizice. După înscăunarea lui Leon al III-lea în 717, timp de mai mult de un secol a durat încercarea împăraților bizantini de a suprima cultul icoanelor. Nu o făceau din ateism, cei mai mulți erau credincioși fervenți, ci dintr-un imbold - pe care îl considerau cucernic - înspre abstracțiune, singura, după ei, demnă de a se asocia cu sacralul. Cu puțin timp înainte, Conciliul din Trullo (692) decretase, bazându-se pe doctrina întrupării și a dublei naturi, că era preferabilă reprezentarea lui Cristos ca ființă umană (folosind, în terminologia lui Peirce, un icon de tip imagine) față de reprezentarea sa cu ajutorul metaforei iconice a mielului. Așa cum am văzut studiind catedrala ca instalație multimedială, creștinismul, în ciuda disocierii dintre suflet și trup și a obsesiei păcatului, era în favoarea unei expresii senzoriale a sentimentului religios. Curând însă după conciliul amintit, împăratul Justinian al II-lea avea să bată monede cu figura lui Cristos, ceea ce nu a putut să nu șocheze. Decretele lui Leon al III-lea din 730 au marcat începutul iconoclasmului, al marii acțiuni de distrugere a imaginilor, care avea să continue, cu o scurtă intermitență, până în 843. Dacă iconoclasmul, formă brutală de instituire a autorității abstractului de către puterea politică a împăraților bizantini, a eșuat, impunerea abstracțiunii de către puterea intelectuală a filosofilor avea să triumfe prin revoluția științifică din Europa Occidentală a secolului al XVI-lea.

Această schimbare a avut loc nu fără rezistență din partea anumitor cercuri intelectuale, îndeosebi a "intelighenției" epocii. În Franța erau cunoscuți drept "libertini" cei care se opuneau atât rigorilor de multe ori obtuze ale clericilor, cât și raționalismului uscat al filosofilor. Termenul de libertini se potrivea mai mult cu non-conformismul lor de gândire și atitudine decât cu moravurile lor, care erau departe de a fi reprobabile. Aveau și ei un teoretician, filosof și savant pe care istoria culturii l-a așezat în planul al doilea: Pierre Gassendi. Acesta formulase principiul "incertitudinii libertine", prin care argumenta imposibilitatea principială de a face afirmații lipsite de incertitudine. Era un adversar al lui Descartes și susținea că faimosul *cogito ergo sum* nu era altceva decât un cerc vicios. Contradicția fundamentală dintre Gassendi și curentul principal al filosofiei vremii sale este exprimată în următorul fragment dintr-o scrisoare a sa adresată lui Descartes:

*Nous sommes en désaccord parce que vous pensez arriver sans l'aide préalable des sens aux idées qui concernent Dieu et l'intelligence...tandis que pour les autres philosophes les choses sensibles sont les degrés qui mènent à l'entendement*¹⁵

Atenția acordată vieții senzuale era vizibilă și în descrierea ambientului unde Gassendi se întreținea cu elevii lui, printre care se numărau Jean Baptiste Poquelin, care nu devenise încă Molière, și Cyrano de Bergerac, care era deja el însuși. Fragmentul de mai jos sugerează efecte multimedia:

*La maison, qui était prêtée à Gassendi par Luillier et qui servait, à l'ordinaire, aux parties de plaisir et aux rendez-vous amoureux, était charmante. Le philosophe, installé dans un profond fauteuil, parlait d'une voix calme et douce, d'un ton de conversation. Des tapis, des tentures, des tapisseries, des rideaux, des objets d'art rendaient la pièce où l'on se tenait fort intime. Tout y était aménagé en vue du plaisir et du confort. Les recherches, les fantaisies d'un homme voluptueux et qui voulait que sa volupté se trouvât prolongée par tout ce qui pouvait frapper sa vue, rendaient le moindre coin, le moindre arrangement de meubles, évocateur de caresses et de corps gracieux. Un parfum subtil se dégagait des coussins et des tentures*¹⁶

Iată o descriere care contrastează puternic cu locurile lipsite de farmec numite în zilele noastre "temple ale cunoașterii". Civilizația cărții, din cauza clivajului operat între simțuri, admite frumosul numai ca adăugire și răsfăț, nu crede în valoarea lui stimulativă pentru activitatea creatoare (când citești, trebuie să te concentrezi exclusiv asupra textului, să nu te uiți împrejur). Ca urmare, locurile unde se muncește sunt, de regulă, dureros de austere, fastul - și acela rău gândit - fiind rezervat sălilor destinate negocierilor. Revenind la descrierea mediului în care se desfășurau prelegerile lui Gassendi, nu trebuie să conchidem că, între ingredientele acestuia, auditivul ar fi jucat un rol mai mic. Maestrul era și muzician, specialist în arta și știința sunetelor¹⁷. Deseori, lecțiile de filosofie se întrerupeau pentru ca, prin intermediul viorii și clavecinului, gândirea să fie lăsată să se exprime prin sunete aranjate în delicate și savante combinații de ritmuri și de melodii. Preocuparea de a integra viața simțurilor și viața intelectuală într-un tot unitar era contrară tendințelor majore ale epocii¹⁸, dar obseda pe cei vizionari, dintre care cel mai strălucit și mai nefericit a fost elevul lui Gassendi, Cyrano de Bergerac.

¹⁵ Georges Ribemont-Dessaignes, Préface aux Oeuvres de Cyrano de Bergerac, Éditions le club français du livre, 1957, pp 17-18. Trad. rom.: Nu ne înțelegem deoarece credeți că se poate ajunge fără ajutorul prealabil al simțurilor la ideile despre Dumnezeu și inteligență...în timp ce, pentru ceilalți filosofi, lucrurile sensibile sunt treptele care conduc la înțelegere.

¹⁶ Louis-Raymond Lefevre, *La vie de Cyrano de Bergerac*, Gallimard, 1927, p. 94. Trad. rom.: Casa, care fusese împrumutată lui Gassendi de către Luillier și care servea, de obicei, pentru petreceri și întâlniri amoroase, era fermecătoare. Filosoful, instalat într-un fotoliu adânc, vorbea cu o voce dulce și calmă, pe un ton de conversație. Covoare, draperii, tapiserii, perdele, obiecte de artă făceau camera foarte intimă. Totul era amenajat în vederea plăcerii și a confortului. Căutările, fanteziile unui voluptuos care dorea ca voluptatea să-i fie prelungită de tot ce-i putea cădea sub ochi făcea ca orice colț, orice grupare de mobile să evoce mângâieri și trupuri grațioase. Un parfum subtil se degaja din perne și din draperii.

¹⁷ A fost primul care a măsurat viteza sunetului în aer.

¹⁸ Să nu uităm că era epoca jansenismului și a lui Pascal care, curios, avea simpatie pentru libertini.

Coerență și profunzime

Faptul că lectorul își poate alege orice traseu în parcurgerea unei structuri hipermedia este considerat ca o amenințare la adresa coerenței mesajului. *Hiperlink*-urile creează trei tipuri de neajunsuri, legate între ele:

- ele perturbă, ca un zgomot, procesul lecturii, atrăgând atenția asupra elementelor vizibile ale discursului, punând în evidență *suprafața*, nu semnificația ;
- scot discursul de sub controlul autorului, prin alegerile capricioase între traseele virtuale disponibile;
- subminează înțelegerea, prin faptul că lectorul este tentat să întrerupă procesul lecturii, fără a-l duce la capăt¹⁹.

Acestor obiecții, aparent întemeiate, li se pot opune următoarele argumente :

Practicarea lecturii hipermediale face pe oricine apt să distingă dubla condiție a *hiperlink*-ului. Acesta este, pe de o parte, un semn integrat planului sintagmatic al discursului de pe o anumită pagină web și, pe de altă parte, un *index*²⁰, care trimite la un alt fragment de pagină sau la un alt document. Rob Shields²¹ afirmă că *hiperlink*-ul este cea mai semnificativă, nouă formă de punctuație care a apărut de-a lungul timpului. El se integrează paginii, dar trimite și dincolo de ea. *Hiperlink*-ul are un *ethos* propriu, deoarece stabilește legături între discursuri, creând astfel teme, mișcări de idei, chiar ideologii.

În ceea ce privește a doua obiecție, ea vizează mai mult autorul decât lectorul sau instrumentul de comunicare. Este neândoielnic că autorul unui discurs hipermedia va trebui să adopte astfel de strategii, încât toate traiectoriile care ar putea fi adoptate de lector să fie, chiar dacă nu în egală măsură, semnificative. Acest lucru se poate realiza prin recurgerea decisă la o proiectare de tip *up-down*, în care anunțuri sintetice și percutante să fie dezvoltate sistematic în raționamente, agrementate cu exemple, îmbogățite cu nuanțe. Faptul că un canal de comunicare implică schimbarea retoricii nu trebuie reproșat tehnologiei specifice, ci lipsei de adaptare inteligentă a autorului la noile medii, obișnuit fiind, acesta, cu alte mijloace.

Faptul că lectorul este înclinat să nu exploreze integral discursul propus de autor n-ar trebui privit ca un inconvenient. De fapt, și în lectura cărții tradiționale, există lectori care „trișează”, care sar peste descrieri, zăbovesc pe dialoguri, se uită la sfârșit ca să vadă „cine e criminalul”, după cum există cititori care revin, recitesc²², reflectează. Cei familiarizați cu textele științifice știu bine că o lectură lineară nu este, aproape niciodată, posibilă. Se întrerupe lectura pentru a consulta un titlu din bibliografie, trecerea de la un articol la altul este un procedeu eficient de decodare a mesajului. Argumentele împotriva discursului hipermedia cad, de cele mai multe ori, alături de țintă.

¹⁹ Cf. Nancy Kaplan, *Literacy Beyond Books*. În: Andrew Herman, Thomas Swiss (eds.), *The WWW and Contemporary Cultural Theory*. Routledge, 2000, pag. 220.

²⁰ În sensul dat de Peirce.

²¹ *Hypertext Links*. În: Andrew Herman, Thomas Swiss (eds.), *op. cit.*, pag. 152.

Problema reală a acestui tip de discurs este exorcizarea ideii de „profunzime”. Profunzimea, „adâncimea”²³ unui text tradițional riscă să fie transpusă într-o succesiune de explicitări, astfel încât complexitatea să fie redusă la complicație. Procesul se desfășoară în felul următor. Un nucleu de aserțiuni dense, greu inteligibile, dar provocatoare, este explicitat succesiv, prin activarea unor *hiperlink*-uri, în pagini cu raționamente, exemple, ilustrații etc. În felul acesta, concentrarea lectorului este transformată în explorare. Ceea ce dă greutate, densitate, într-un cuvânt, profunzime, unui text tradițional, indiferent că este literar sau științific, este încărcătura metaforică. Or, discursul hipermedial tinde să dilueze metafora, extinzând-o la comparație, și să rezolve ambiguitatea prin listarea neutră a interpretărilor posibile. Semnele iconice prezente în discursul hipermedial au, la rândul lor, fără îndoială, farmec și seducție, nu este însă mai puțin adevărat că ele restrâng sever câmpul imaginarului. Se spune că o mie de cuvinte nu valorează cât o imagine. Cuvântul stârnește însă imaginația, în timp ce imaginea tinde să o supună. O mie de imagini nu vor epuiza conotațiile unui cuvânt.

Vom ilustra afirmațiile de mai sus cu ajutorul unui exemplu. Considerăm enunțul metaforic *Homo homini lupus*, „Omul este lup pentru om”. Conform teoriei lui Max Black²⁴, metafora este contuită nu de un cuvânt substituit printr-altul, ci de un enunț întreg, în care atenția se concentrează asupra unui cuvânt particular, a cărui prezență justifică faptul că enunțul este considerat metaforic. Cuvântul metaforic este numit, *focus* (focar), iar restul enunțului constituie cadrul său (*frame*). În exemplul nostru, *focus*-ul este *lupus*, iar *homo homini* este *frame*-ul. Lectura pe suport tradițional a enunțului trezește reflecția asupra trăsăturilor atribuite, conform tradiției culturale, lupului, trăsături care ar putea fi aplicate la oameni. Într-o redactare hipermedială, cuvântul focar (cuvânt-cheie) ar fi mai mult ca sigur transformat în *hiperlink*. Astfel, el ar fi atât parte a enunțului, cât și indice pentru explicații ulterioare. Într-un sistem hipertextual, legătura ar activa explicații suplimentare asupra simbolisticii culturale a lupului. Într-un sistem hipermedial, imagini ale lupului ar putea fi inserate în discurs. În primul caz, imaginația lectorului ar fi subimnată prin erudiție; în al doilea, ea ar fi înăbușită prin concretețe. Prezentăm, mai jos, două imagini posibile la care *hiperlink*-ul *lupus* ar putea trimite, prin activare. În prima, vedem lupul urlând la lună, ceea ce sugerează însingurare și disperare. Asemenea lupului, omul este singur, iar la durerea lui nu răspunde nimeni. A doua imagine este ambiguă, deoarece nu se știe dacă lupul care atinge beregata celuilalt o face cu afecțiune sau cu ferocitate. Oricum, mesajul devine, prin transpunere hipermedială, pe de o parte mai explicit, pe de altă parte mai înșelător. Fraza scrisă în mediul clasic este mai enigmatică, mai bogată și, în același timp, mai puțin ambiguă decât transpunerea ei hipermedială.

²² Vezi conceptul de *rereading* la Matei Călinescu.

²³ „E scris adânc”, spune Jupân Dumitrache despre articolul lui Rică Venturiano.

²⁴ Cf. *Models and Metaphors*, Ithaca, Cornell University Press, 1962. Citat în Paul Ricœur, *Metafora vie*. Univers, 1984, pag. 138-139.



Figura 1. Imagine asociată cuvântului *lupus*. Ea sugerează singurătate și melancolie.



Figura 2. Altă imagine asociată cuvântului *lupus*. Ea poate sugera tandrețea, dar și înfruntarea.

Concluzii

Mefiența față de noile medii de comunicare, ca și exagerarea avantajelor lor trebuie evitată. Orice inovație tehnologică deschide un nou câmp cultural, dar, în același timp, lasă altele în părăsire. O analiză critică, lucidă a ciberculturii ne permite să folosim oferta ITC, fără a o supraestima, dar și fără a o neglija.

Bibliografie

Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*. Editura Minerva, 1988.

Andrew Herman, Thomas Swiss (eds.), *The WWW and Contemporary Cultural Theory*.
Routledge, 2000.

Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, Éditions Victor Lecou et Hetzel, Paris, 1855.

Louis-Raymond Lefevre, *La vie de Cyrano de Bergerac*, Gallimard, 1927,

Adrian Mihalache, *Navi-gând-ind. Introducere în cibercultură*. Editura Economica, 2002.

Adrian Mihalache, *Demonul dimineții*. Editura Vinea, 2003.

Paul Ricœur, *Metafora vie*. Editura Univers, 1984, pag. 138-139.