

**Hipertekst.
Znamiona, badania, poetyka*****Alternatywy bez następstw – Gavin Inglis HIV-Test-Hypertext**

Same Day Test Gavin Inglis rozpoczyna się mniej więcej tak: Gabrielle podchodzi do telefonu, nie dzwoniła miesiącami, ale nagle sięga po słuchawkę: „Tom, jestem pozytywna. Lepiej zrób test”. Później nie odwie-sza słuchawki. Pod tekstem widnieją dwa linki do wyboru: *Gabrielle* oraz *Telefoniczna izba chorych (Phone Infirmary)*. Czytelnik, który pod pierwszym z nich chce dowiedzieć się więcej o Gabrielle, staje przed kolejnym wyborem: *Phone Infirmary / Don't*. Po kliknięciu *Don't*, czyta: „Lepiej tego nie wiedzieć. Życie ze świadomością śmiertelnej choroby jest jak bycie martwym. Twoją wyobraźnię ogranicza twoja wiedza o przyszłości”. Od tej strony nie prowadzi już żaden link, historia dobiegła końca.

Kto pragnie dowiedzieć się, jak potoczy się ona dalej, klika *wstecz* i dzwoni do szpitala, gdzie dowiaduje się o terminie wizyty i znów wybiera: między *Go* i *Don't Go*. Ten link prowadzi do już znanego końca. Po zrobieniu testu Tom dysponuje czterema popołudniowymi godzinami i musi (on, względnie czytelnik) zdecydować, czy pójdzie do pracy – wybiera linki: *Lunch ze znajomymi z pracy | Samotny lunch*. Jeśli decyduje się na samotną drogę, staje przed dylematem: *Muzeum czy Pub*. Alternatywy znów się rozgałęziają, niekiedy krzyżują: z muzeum, pubu i miejsca pracy można przejść do tego samego miejsca na lunch z tym samym starszym człowiekiem przy stoliku, a stąd dalej do *Pracy* albo *Princess Street Gardens*. Wiele linków to tylko okrężne drogi, odwołujące do szpitala, prowadzące na spotkanie w lunch-restauracji albo do domu Jill (wcześniejszej dziewczyny Toma). Jednak do szpitala prowadzą w końcu wszystkie drogi, przy ostatnim kliknięciu poznajemy *Wynik* i kopię oficjalnego dokumentu, który czytamy aż do meldunku „negatywny”. Koniec linków, koniec historii.

Oto multilinearne sposoby opowiadania, organicznie związane z tematem, tak mija historia mimo zapotrzebowania literackiego hipertekstu. Sęk w tym, iż alternatywy nie wytwarzają żadnych rzeczywistych różnic. Tom po zrobieniu testu zamiast do muzeum zostaje na przykład

* Przekład na podstawie: R. Simanowski, *Hypertext. Merkmale, Forschung, Poetik* [tekst dostępny w sieci, w serwisie „Dichtung Digital” www.dichtung-digital.com/2002/07-31-Simanowski.htm/]

wysłany do pubu i może zamówić pięć kufli piwa. Czuje się później nieźle wstawiony, ale to pozostaje bez konsekwencji dla jego czynów i przemysła. Także tu znajduje się link do domu Jill. Wprawdzie pojawiają się inne dane, niż przy poprzednim ruchu, ale różnica tkwi wyłącznie w czasie (pół godziny później) – sam tekst nie zmienia się. Tom pije dalej i po siedmiu kuflach piwa nie jedzie już do Jill, lecz do szpitala; plik po prawdzie pokazuje godzinę 5.01, ale czytelnik trafia na taki sam tekst, jak poprzednio, kiedy Jill o 4.14 siedziała naprzeciwko lekarki i czekała na wyniki testu. A ten odór alkoholu! Czy wstawiony Tom nie powinien inaczej się zachowywać, a to z kolei znaleźć odzwierciedlenie w tekście?

Inglis próbowała utrzymać porządek dotychczasowego czytelniczego przebiegu wypadków. Na przykład po siedmiu piwach Tom nie może iść prosto na badania. Klikamy na *Jeszcze nie teraz* i dopiero później na alternatywny link prowadzący do szpitala, gdzie Tom zjawi się o 6.35, już po zamknięciu drzwi. „Nikogo już nie ma. Zjawiłeś się za późno. Wróc rano”: słyszy z ust strażnika. Inna reakcja na konsumpcję alkoholu polega na tym, iż po siedmiu piwach link do szpitala wygląda raz *Hostipal*, a raz *Hospital*, odpowiada zatem mowie pijanego narratora. Taka puenty nie w pełni zadowala, tym bardziej że nie prowadzi do nowych, retardacyjnych zachowań, ale opowiadanie po prostu się kończy, czytelnik wykorzystuje w przeglądarce funkcję *wstecz*, aby raz jeszcze znaleźć się w tym miejscu historii, jakim było siedzenie naprzeciwko lekarki. Tu pojawia się pytanie: dlaczego tak prosto – tylko zmieniając godzinę – można obalić wybrane poprzednio wyjście? Gdzie choć rudymenty psychologii: pijany Tom, wychodząc z domu swojej ex-przyjaciółki, nie powinien tak myśleć i tak się czuć.

Znaleźliśmy się w centrum głównego problemu hiperfikcji: jak autor powinien zorganizować tekst, by inny kontekst miał konsekwencje w zmieniającej się nawigacji? Inglis chroni koniecznie wystarczającą kontrolę nad lekturą swojego czytelnika. Pliki pozwalają na alternatywną nawigację, jednakże tylko ze zmodyfikowanym czasem, kiedy wypije się trzy albo cztery piwa za dużo. Stan Toma w pubie odzwierciedla się w tekście, później czytelnik już nie odczuje zmiany. Ale mamy świadomość tego, że jest się pijanym także wtedy, kiedy opuszcza się knajpę – historia przeciwstawia się narracyjnej logice.

Główny problem każdej hiperfikcji, obmyślane alternatywne nawigacje i logiczne kształtowanie wypadków, byłby tutaj łatwy do rozwiązania. Kompleksowe hiperfikcje, jak *Afternoon* z jej ponad 500 linkami, mają na to już mniejszą szansę i w takich dziełach jak *Cent mille milliards de poèmes*¹ Raymonda Queneau tekst tak czy owak zostaje opanowany już

¹ R. Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*. Paris: Gallimard (Hunderttausend Milliarden Gedichte. Frankfurt am Main 1961).

nie przez autora, ale przez przypadek. Dotarliśmy do narracyjnych aporii hipertekstu. Ale zaczynamy od początku: czym jest hipertekst, jak się go czyta i jakie nieporozumienia tkwią w teorii hiperfikcji?

Pojęcie i wczesna historia

Pojęcie hipertekstu rozpoczęło swoją karierę najpierw w znaczeniu niezwiązanym ze sferą sztuki, ale jako określenie pewnej specyficznej technologii przetwarzania informacji, znanej dziś głównie dzięki Internetowi, będącemu przecież wielkim hipertekstem. Ideę tej technologii znamy ze słynnego artykułu Vannevera Busha *As we may Think*, a samo pojęcie – autorstwa Theodora Nelsona – pochodzi z lat 60. W ten właśnie sposób Nelson określił tekst nieliniarny². W swojej książce *Literary Machines* napisał: „przez hipertekst rozumiem tekst pisany niesekwencyjnie, z rozgałęzieniami i różnymi możliwościami lektury, wymagający wyborów czytelnika, najlepiej odczytywany na interaktywnym ekranie. To seria tekstowych kawałków, połączonych przez linki, które oferują czytelnikowi różne ścieżki”³.

Definicja Nelsona tylko na pierwszy rzut oka wydaje się jednoznaczna. Gmatwa się, gdy mowa nie tylko o nielinearności tekstu, ale także o niemożności drukowania: „Przez hipertekst rozumiem po prostu pisanie niesekwencyjne; przestrzeń pisma (body of written) albo materiał ilustracyjny, zawikłane w tak kompleksową drogę, że nie nadają się do prezentacji na papierze. Hipertekst to ogólny termin dla tekstów, które nie mogły zostać wydrukowane”.

A przecież z nieliniarnym uporządkowaniem tekstu spotykamy się także w formie drukowanej: pokazał to Raymond Queneau w *Cent mille milliards de poèmes*, zaś teksty funkcjonujące na ekranie może cechować całkowita linearność. Ponieważ nie zauważono tej sprzeczności, Nelsonowska definicja hipertekstu została przeforsowana i koniec końców stała się kluczowa dla niemal każdego tekstu digitalnego medium.

Przeciw temu „rodzajowi imperialistycznej klasyfikacji” wystąpił Espen Aarseth w swojej dysertacji *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature (Cybertekst. Perspektywy literatury ergodycznej)*, pierwszej systematycznej pracy teoretycznej w tej dziedzinie: „Hipertekst jest użytecz-

² T.H. Nelson, *Getting it Out of Our System*, w: G. Schechter [Hg.]: *Information Retrieval. A Critical View*, Washington, DC: Thomson Books, p. 195.

³ Po Nelsonie i bez odniesienia do hipertekstu jako *kombinacji*, rozwinął to pojęcie Gérard Genette. W *Transformation* pisał: „Przez hipertekst rozumiem każdy tekst, który został wywiedziony z wcześniejszego tekstu” [tzn. hipotekstu – R.S.]. G. Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt am Main 1993, s. 18.

nym terminem, kiedy odnosi się do struktury linków i łączy, ale nie wtedy, gdy wsysa wszystkie inne teksty digitalne. Sugeruję, by posługiwać się terminem *cybertekst* w przypadku tekstów, które kalkulują swoją produkcję skryptonów”. Przez to hipertekst został zredukowany i cybertekst stał się pojęciem o szerszym znaczeniu, nadrzędnym, wprowadzonym dla wszystkich tekstów elektronicznych, digitalnych: „Cybertekst to machina do produkcji różnorodnych ekspresji”⁴. Wprowadzone pojęcia tekstonu („sznurki egzystujące w tekście”) i skryptonu („sznurki ukazujące się czytelnikowi”) Aarseth wyjaśnia na przykładzie *Cent mille milliards de poèmes* Raymonda Queneau, który to utwór ma sto bilionów skryptonów, ale tylko 140 tekstonów, sonetowych części do dyspozycji w kombinacjach. To skryptyony, czyli „kombinacje tekstonów”, sprawiają, iż digitalny tekst podlega lub podlegać może kombinacji.

Istnieje naturalnie szereg dalszych przykładów hipertekstowości w medium drukowanym. I tak, dzięki wskazaniu alternatywnego wyboru stron, różnymi ścieżkami pozwala się czytać *Gra w klasy* (Rayuela) Julio Cortazara z 1963 i pojedyncze rozdziały w *Słowniku chazarskim* Milorada Pavicia⁵ (1984). Krok dalej idzie Marc Saporta w powieści-grze w karty, *Composition No. 1*⁶, która składa się ze 150 niepowiązanych, nienumerowanych kart, przechowywanych luzem i czytanych w dowolnym porządku⁷.

Ale można wskazać starsze przykłady literatury kombinatorycznej, mam tu na myśli poetykę maszynową w baroku: np. *Wechselsatz* (Wybór zdań) z *Poetischen Trichter* (Poetyckiego lejka) Georga Philippa Harsdörffera⁸, warto też wspomnieć utwór *Libes-Kuß* (1671) Kwiryniusza Kuhlmana. A w tych poszukiwaniach można udawać się wciąż dalej, aż do labiryntowych wierszy antyku. Formą gry jest *Gittergedicht*, w którym to utworze obok tekstu biegnącego ze strony lewej na prawą i z góry

⁴ E. Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, John Hopkins University Press, p. 75. Aarseth stosuje przymiotniki *elektroniczny* i *digitalny* synonimicznie, mówi raz o „dychotomii papier-digitalność” (p. 59), gdzie indziej o „dychotomii papier-elektronika” (p. 74).

⁵ Por. K. Hayles, *Corporeal Anxiety in Dictionary of the Khazars: What Books Talk About in the Late Age of Print when they Talk About Losing their Bodies*, w: *Modern Fiction Studies* 43/3: *Technocriticism and Hypernarrative* (Gasteditor: Katherine Hayles), pp. 800-820.

⁶ M. Saporta, *Composition No.1*. Paris, Editions du Seuil, 1962.

⁷ Por. R. Grimm, M. Saporta, *The Novel as Card Game*, w: *Contemporary Literature* (University of Wisconsin Press) 19/3, 1978, p. 280-299.

⁸ Wymienne zdanie brzmi: „Auf Angst / Noht / Leid / Haß / Schmach / Spott / Krieg / Sturm / Furcht / Streit / Müh' / und Fleiß // folgt Lust / Raht / Trost / Gunst / Ruhm / Lob / Sieg / Ruh / Mut / Nutz / Lohn / und Preiß”. W obu wersach możliwość kombinacji wynosi 39 916 800.

na dół wkraczają *Intertextverse*, np. diagonalne czcionki, które można także czytać wraz z głównym tekstem⁹.

W przypadku sonetowej karuzeli Queneau i szeregu innych przykładów Aarseth radzi sięgnąć po nadrzędne pojęcie cybertekstu, zamiast po zapuszczające korzenie określenie „tekst digitalny”. Razi go niepotrzebnie dystynktywna definicja, co uwyrażnia się w badaniu różnych drukowanych i digitalnych tekstów, jak *I Ching*, *Gry w klasy* Cortázara, *Composition No. 1* Saporty i *Norisbo* Randi Strand. Aarseth podsumowuje: „Nasze odkrycia nie wspierają dychotomii papier – elektroniczność. Odkrywczą i odświeżającą jest obserwacja, jak giętki i dynamiczny może być druk książki na papierze. Tu nasuwa się ważny wniosek odnośnie wyłonienia się formy digitalnej: nowe media nie pojawiają się w opozycji do starych, ale jako emulatory cech i funkcji wynalezionych wcześniej”.

Aarseth akcentuje materialność technologii tekstu, zajmuje się rozwojem i koegzystencją mediów. Zwycięstwo jego perspektywy tkwi bez wątpienia w uważnym spojrzeniu na poprzedników i transmedialnej kontynuacji; przegrana zaś – w zaniedbaniu swoistych właściwości medium, w podświadomym redukcjonizmie wyjściowych argumentów. Podczas gdy mediom digitalnym hipertekstualność, względnie inne formy kombinatoryki, zostają przypisane jako zasadnicza cecha, można demonstrować porównywalne przykłady eksperymentów w mediach drukowanych, które wyróżniają się właśnie poprzez to, że wcale nie podkreślają tej osobliwości. To dość pochopte, wszak można negować zasadnicze różnice między mediami drukowanymi i digitalnymi, niektórzy eksperymentujący przedstawiciele próbują rozsądzić granicę jednego medium w inne. Wyjątek potwierdza tylko regułę.

Podczas gdy zaanonsowana przez Nelsona i zatwierdzona przez Aarsetha nielinearność (kombinatoryka) pozostaje wiążąca dla pojęcia hipertekstu (wzgl. cybertekstu)¹⁰, wobec rozwoju mediów digitalnych zakwestionowano tekstualność. Stąd jako synonimu hipertekstu często używa się sformułowania hipermedia¹¹. Nie mówi się już, jak wcześniej

⁹ Por. U. Ernst, *Labyrinthe aus Lettern. Visuelle Poesie als Konstante europäischer Literatur*, w: *Text und Bild, Bild und Text: DFG-Symposium*, hg. v. W. Harms, 1988, s. 197-215.

¹⁰ Dla lat 90. i niemieckiego kontekstu por. Rainer Kuhlen (*Hypertext. Ein nicht-lineares Medium zwischen Buch und Wissensbank*. Berlin: Springer Verlag 1991, s. 27), który odnosi się do Nelsona: „Hipertekst [jest] medium nielinearnie organizującym informatyczne jednostki”. Tak samo Ch. Heibach, *Literatur im Internet. Theorie und Praxis einer kooperativen Ästhetik*, Berlin 2000, S. 213): „Hipertekst to rodzaj elektronicznej formy tekstu, której jądro tworzą możliwości powiązań pojedynczych elementów”.

¹¹ G.P. Landow, *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore and London, p. 3; J. Nielsen, *Multimedia, Hypertext und*

Nelson, o „serii tekstowych fragmentów połączonych przez linki”, ale o leksjach jako węzłach albo segmentach w Internecie. To pojęcie wprowadził George P. Landow, przejąwszy je od Rolanda Barthes’a.

Hipermedia różnią się od multimediiów. Gotowym wyjaśnieniem dysponuje Nicholas Negroponte: „mieszanie audio, video i tekstu nazwano multimediami: pojęcie brzmi skomplikowanie, ale nie opisuje w gruncie rzeczy nic innego, jak tylko tasowanych bitów”¹². Jakob Nielsen wyjaśnia różnicę: „niejeden system hipertekstowy jest właściwie także systemem hipermediów i mieści w sobie wiele multimedialnych efektów, lecz system multimedialny nie jest automatycznie systemem hipertekstowym (hipermedialnym). Nie wystarcza połączenie tekstu i grafiki. Wiele multimedialnych systemów polega prawie wyłącznie na prezentacji różnych klipów filmowych. Użytkownik pozostaje pasywny i nie porusza się samodzielnie w przestrzeni informacji. Mówi się o systemie hipertekstu (hipermedialnym), kiedy użytkownik może interaktywnie sprawować kontrolę nad dynamicznymi połączeniami między częściami informacji. Różnica między hipermediami i multimediami jawi się więc jako tak zasadnicza, jak pomiędzy oglądaniem filmu podróżniczego a samą podróżą”¹³. Także Norbert Lang przekłada tę różnicę na formułę: „Multimedia to nie hipertekst, ale z mariażu multimediiów i hipertekstu powstają «hipermedia»”¹⁴.

Różnica między hipermediami i multimediami rozbija się zatem przede wszystkim o pytanie o sekwencyjność i potwierdza definicyjną relewancję dotyczącą nielinearności w hipermediach i hipertekście. W recepcji indywidualnej rodzi się w końcu linearne następstwo tekstu, pojęcie nielinearności zostaje okazjnie zastąpione przez *multilinearność*. W ten sposób wyjaśnia się *novum* alternatywnej realizacji przebiegu lektury przez tekstowe zakamarki, a jednocześnie przedrostki *hyper* (w grece:

Internet. Grundlagen und Praxis des elektronischen Publizierens (Übersetzung Karin Lagrange und Marc Linster). Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg (*Multimedia and Hypertext: The Internet and Beyond*. Academic Press 1995), p. 5; M. Joyce, S. Shapes, *Exploratory and Constructive Hypertexts*, w: ders: *Of Two Minds*. University of Michigan Press, 1995, s. 39-59 (pierwodruk 1988), p. 40.

¹² N. Negroponte, *Total Digital. Die Welt zwischen 0 und 1 oder Die Zukunft der Kommunikation* (przeł. von Franca Fritz und Heinrich Kopp), München (New York 1995) 1997, s. 27.

¹³ J. Nielsen, *Multimedia, Hypertext und Internet. Grundlagen und Praxis des elektronischen Publizierens* (przeł. Karin Lagrange und Marc Linster). Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg (*Multimedia and Hypertext: The Internet and Beyond*. Academic Press 1995) 1996, s. 12.

¹⁴ N. Lang, *Multimedia*, w: W. Faulstich [Hg.], *Grundwissen Medien*, München: Fink, 1998, p. 303.

więcej, ponad) stają się zrozumiałe jako odesłanie do tekstu, który w swojej indywidualnej kombinacyjnej alternatywie jest potencjalną wielością tekstów.

Ewangelieści hipertekstu

Historia twórczości permutacyjnej z nadejściem komputerów otrzymuje naturalnie nowe impulsy. Hipertekst wydaje się przewodzić eksperymentom przełamania linearnej formy opowieści i rozwiązania hierarchii tekstu. Robert Coover wie, że do tej tradycji należą także autorzy, którzy mniej plakatowo pozwalają czytelnikowi na wytworzenie postaci tekstu w efekcie pracy kombinatorycznej: obok Queneau, Cortáзара, Pavicia uznaje za prekursorów także Laurence'a Sterne'a i Jamesa Joyce'a. „Tradycyjna powieść”, ironicznie pisze Coover w eseju, „postrzegana jest przez jej potencjalnych egzekutorów jako jadowny nośnik patriarchalnych, kolonialnych, własnościowych, hierarchicznych i autorytarnych wartości czasów, które już do nas nie powrócą”¹⁵. Coover kontynuuje: „hipertekst prezentuje radykalnie rozbieżną technologię, interaktywność, polifoniczność faworyzowane przez pluralizm dyskursów aż do ostatecznego wyzwolenia czytelnika z dominacji autora”¹⁶.

Za wołaniem nowej technologii idzie koncept aktualnej filozofii. Na współczesnym obszarze akademickim w latach 80. stało się popularne okrzyknięcie hipertekstu teoretycznym znakiem czasu. Tak ważni teoretycy postmodernistyczni i poststrukturalni, jak Roland Barthes¹⁷, Michel Foucault¹⁸, Jean François Lyotard¹⁹, Jacques Derrida²⁰, Gilles Deleuze i Félix Guattari²¹, ofiarują nowemu obiektowi naukową dygnitację. Jay

¹⁵ R. Coover, *The End of Books*. New York Times Book Review (21. 6. 1992: 1, 11, 24-25). Przekładu na język polski dokonał M. Pisarski: <http://www.techsty.art.pl/magazyn/coover/coover.htm>

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Istotny jest antyhierarchiczny akt lektury Barthes'a w *S/Z*. Tekst dzieła dzieli na leksje. Landow przejmuje pojęcie «leksja» dla jednostek tekstu (węzłów) w hipertekście.

¹⁸ Landow odnosi się m.in. do mowy Foucaulta o statusie autora.

¹⁹ Landow odsyła do mowy Lyotarda o końcu metaopowieści.

²⁰ *Glas* Derridy (1974) postrzega się, podobnie jak *S/Z* Barthes'a, jako antycypację hipertekstu w formie drukowanej (Ulmer, Taylor/Saarinen), Landow przypomina, że Derrida kładł akcent na otwartość i intertekstualność.

²¹ Pojęcie *klucze* przeniknęło do dyskusji nad hipertekstem od Deleuzego i Guattariego (por. Landow, *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore und London 1997, 38-42; Moulthrop, *Rhizome and Resistance: Hypertext and the Dreams of a New Culture*, w: Landow [Hg.], *Hyper / Text / Theory*. Baltimore und London 1994, Laferte, *Hypertext and Hypermedia: Toward a Rhizorheto-*

David Bolter („zaskakujące, jak dobrze postmoderniści teoretycy czasem antycypują pisanie elektroniczne”²²) widzi w hipertekście „windykację postmodernistycznej teorii literatury”. Książka George’a P. Landowa *Hypertekst. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* już w tytule sygnalizuje programowe założenie. Podsumowuje: „współczesna teoria proponuje, zaś hipertekst dysponuje” (*contemporary theory proposes and hypertext disposes*); albo – by być mniej technologicznie aforystycznym – hipertekst wciela wiele idei i propozycji wysuwanych przez Barthes’a, Derridę, Foucault’a i innych²³. W niemieckim kontekście warto tu przypomnieć przede wszystkim Norberta Bolza, zauważającego powinowactwo hipertekstu i dekonstrukcji²⁴.

Coover subtelnie zaznaczył, że „prawdziwą wolność od tyrani linii uświadamiamy sobie jako jedyną realną możliwość z nastaniem ery hipertekstu, pisanego i czytanego przy pomocy komputera”²⁵. Gdzie indziej wysuwa poważnie traktowany wniosek: „inicjalną metaforą w hipertekście nie jest niedoskonałe zwiastowanie przeznaczone do spełnienia, ale system prezentowany jako totalność, który jednocześnie zaprasza czytelnika nie do ratyfikowania swojej całkowitości, ale do jej dekonstrukcji”.

Każdy linearny tekst funkcjonuje w sposób mniej lub bardziej selektywny i manipulowany. Problem zaczyna się wtedy, kiedy skupiając się na kompozycji, zaniedbuje się określone sekundarne aspekty albo nawet ich nie uwzględnia, gdy informacje zostaną uporządkowane w sposób koherentny, przekonywający. Już ustalenie porządku faktów jest manipulacją, jak w odniesieniu do historii zauważył Hayden White²⁶. Gdzie indziej wskazywał Peter Greenway – „1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 może być postrzegane jako narracyjne”²⁷ – to istotne dla wszystkich materialnych

rical Investigation of Communication, w: Readerly/Writerly Texts: Essays on Literature, Literary/Textual Criticism, and Pedagogy 3/1, 1995, s. 51-68).

²² J.D. Bolter, *Writing Space. The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Hillsdale, New Jersey, p. 156.

²³ G.P. Landow, *Hypertext 2.0., op.cit.*, p. 91. O transponowaniu teorii dekonstrukcji przez technologię hipertekstu także M. Poster, *The Mode of Information*, Berkeley 1990.

²⁴ N. Bolz, *Hypertext im Posthistoire*, w: Ch.G. Tholen, M. Heller, *Museum für Gestaltung* [Hgg.], *Zeitreise. Bilder, Maschinen, Strategien, Rätsel* (Katalog zur Ausstellung 3.3.-2.5.1993 im Museum für Gestaltung Zürich), Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1993, 391-408.

²⁵ R. Coover, *The End of Books*. „New York Times Book Review” (21. 6. 1992: 1, 11, 24-25).

²⁶ H. White, *Die Bedeutung der Form* (Übersetzung Margit Smuda), Frankfurt am Main (The Content of Form, 1987).

²⁷ P. Greenaway, *Possible Excitements*, w: A. Woods, *The art of Peter Greenaway*, Manchester 1996, p. 227.

organizacji²⁸. I kto tu stwierdzi, co jest sekundarnym, a co prymarnym aspektem?!

Landow uważa, że hiperteksty tracą swoją *dyskrecję* z powodu oliniowania²⁹. „Wymagana kontekstualizacja i relacje intertekstualne uzyskane przez osadzenie pojedynczych jednostek czytania wewnątrz sieci łatwych do nawigowania ścieżek splatają zarówno teksty cudzego autorstwa, jak i te pochodzącego z niewerbalnych mediów. Możliwe jest wówczas osłabienie, a może nawet niszczenie sensu tekstualnej niepowtarzalności”³⁰.

Nieporozumienie pierwsze: otwartość tekstu

„Kiedy Wolfgang Iser i Stanley Fish dowodzili, że czytelnik konstituuje tekst w trakcie czytania, opisywali hipertekst”. Ta wypowiedź Boltera³¹ stoi w szeregu fałszywych stwierdzeń. Akcentowały one w teorii recepcji w latach 70. i 80. możliwość samodzielnego układania hipertekstu przez czytelnika i wzmacniały jego pozycję przy generowaniu znaczenia tekstu. Spoglądając na teorię czytelniczą Isera, Bolter mówi: „co było tylko metaforyczną prawdą w przypadku druku, staje się prawdą literalną w medium elektronicznym. Nowe medium reifikuje metaforę reakcji czytelnika na rzecz czytelnika partycypującego w tworzeniu tekstu jako sekwencji słów. Nawet kiedy autor napisał wszystkie słowa, czytelnik mobilizuje porządek prezentacji przez wybór albo komendy emisyjne. Nie ma pojedynczego, jednogłosowego, wyabstrahowanego od czytelnika tekstu: autor tworzy zestaw potencjalnych tekstów, z których wybiera czytelnik”³².

Podstawowym argumentem jest najczęściej Iserowskie pojęcie pustego miejsca jako metafory „tamy na rzece zdania” (przypuszczalnie w postaci linków hipertekstu), która ma przeszkadzać zamkniętości następujących po sobie segmentów³³. Jak słusznie stwierdziła Anja Rau,

²⁸ Na temat kombinatorycznego fundamentu filmu Petera Greenaway'a por. H. Schulze, *Das Aleatorische Spiel. Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert*, München: Wilhem Fink 2000, s. 308-313.

²⁹ G.P. Landow, *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore und London 1997, p. 82.

³⁰ Tamże, p. 65.

³¹ J.D. Bolter, *Literature in the Electronic Writing Space*, 1992, p. 24.

³² J.D. Bolter, *Writing Space. The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Hillsdale, New Jersey 1991, p. 158.

³³ W. Iser, *Der Lesevorgang*, w: *Rezeptionsästhetik*, hg. v. Rainer Warning, München 1998, s. 253-276.

teoria pustego miejsca celuje nie w fizyczną, ale w mentalną³⁴ aktywność czytelnika. Dlatego Manuela Kocher i Michael Böhler rozróżniają *wirtualne* zajścia w świadomości przy wypełnianiu wolnych miejsc od *realnej* czynności klikania na poszczególne linki³⁵ i określają lekturę hipertekstu jako transformację „literackiego teatru z wewnętrznej przestrzeni mentalnych procesów w interakcyjną przestrzeń sensoryczno-motorycznej percepcyjnej i selekcyjnej akcji”³⁶.

Rozróżnienie pomiędzy wirtualnym i realnym zastosować można nie tylko do różnych płaszczyzn prezentacji pustych miejsc i linków, ale także do formy ich egzystencji. Umysłową aktywność obsady pustych miejsc Rau rozumie przecież w odłączeniu od tekstu i autora, ich przyczyna tkwi bowiem w samym czytelniku.

Karnawał linków

Nie powinno się przeczyć faktu, że detronizacja autora jako instancji nadawczej może także prowadzić do utraty krytycznej pozycji. Myron C. Truman na podstawie hipertekstu-eseju *E-Literacy* Nancy Kapłan³⁷ domyśla się, że logika hipertekstu prowadzi nie do dialektycznego myślenia, ale raczej do kontrastujących twierdzeń. W eseju tym zostaje dokładnie omówiona ambiwalentna pozycja przyszłości literatury wewnątrz paradygmatu progresywno-konserwatywnego. „Hipertekstualne olinkowanie może naprawdę ośmielić opozycyjne, nazbyt uproszczone myślenie telewizyjnych talk-shows” – domniemywa Tuman.

Przekazywana przez hipertekst kultura techniczna powierzchownego i niecierpliwego czytania (Florian Rötzer mówi o zaniku kultury myślenia)³⁸ ryzykuje raczej sprzeciw wobec „hermeneutycznej tradycji interpretowania”³⁹ na korzyść zwycięstwa pospiesznej informacji, która sama często samowolnie, przypadkowo i bezkrytycznie wybiera z propozycji. Poddał się myśleniu oczu, kto czuje się wolnym od autorskiej ma-

³⁴ A. Rau, *What you click is what you get? Die Stellung von Autoren und Lesern in interaktiver digitaler Literatur*. Verlag im Internet: dissertation.de 2000, s. 96.

³⁵ M. Kocher, M. Böhler, *Über den ästhetischen Begriff des Spiels als Link zwischen traditioneller Texthermeneutik, Hyperfiction und Computerspielen*, w: *Jahrbuch für Computerphilologie* 3, 2001, s. 81-105.

³⁶ Tamże, s. 87.

³⁷ N. Kaplan, *E-Literacies. Polixtexts, Hypertexts, and Other Cultural Formations in the Late Age of Print*. Online pod adresem: <http://raven.ubalt.edu/staff/kaplan/lit>

³⁸ F. Rötzer, *Digitale Weltentwürfe. Streifzüge durch die Netzkultur*, Carl Hanser Verlag, München, Wien 1998, s. 19.

³⁹ M.C. Tuman, *Word Perfect. Literacy in teh Computer Age*, University of Pittsburgh Press, p. 62.

nipulacji, ponieważ można przełączać się (zappingować) w różne strony między tekstami różnych autorów. Zauważmy, że to zappingowanie nie jest także żadną postawą oporu społeczeństwa przyjemności i przeżycia, ale pasuje dobrze do pochwały powierzchni i pozbawionego kierunku działania wewnątrz kultury, która nie praktykuje już wymagającej lektury i krytycznych osądów.

Właśnie świadomość siły i autopoetyckiej struktury uzmysławia konieczność krytycznego, personalnego zajęcia stanowiska przeciw tej strukturze. Problemu polegającego na tym, że zajęcie stanowiska następuje zawsze także wewnątrz struktury i mniej lub bardziej wymyka się albo temu warunkowi, albo opozycyjnej logice, nie da się rozwiązać przez technologię odautoryzowania (*Entautorisierung*) i mnożenie relacji, ale przez odpowiednią delikatność relatywności wszystkich zdań.

Filozoficzno-moralny model „liberalnej ironii”, jaki rozwija Rorty, podsumowując swoją krytykę poznania, postać ironistki, świadomej ograniczenia, zamkniętości i bezprzedmiotowości własnego słownika, a więc i siebie, jak demontaż starego nauczycielskiego autorytetu wszystko to oznacza wyzwolenie myślenia. Linki – niekiedy ironiczne – mogą prowadzić z powrotem do myślenia dychotomicznego, przede wszystkim jednak mogą zastąpić znak ironiczny znakiem karnawalizacji.

Praktyka lektury hipertekstu konfrontuje czytelnika najpierw z „szaleństwem możliwości”⁴⁰. Nie tylko musi on decydować o tym, który link wybierze, ale też, po dowiedzeniu się o przebiegu tekstu – czy to właśnie powinno się wydarzyć. Zmuszony do decydowania i aktywności czytelnik, dostaje często niewiele wskazówek dotyczących przedsięwziętej nawigacji. Zdarza się wprawdzie rutyna przypuszczenia – link prowadzi do jakiejś postaci, zazwyczaj do biograficznych informacji – pomocny może być także wyświetlony na ekranie adres docelowy linku, zazwyczaj nie wie się przecież, dokąd on zaprowadzi. Czytelnik hipertekstu „gra rolę detektywa, który czyta szlaki hipertekstu, podąża za linkami i ustanawia związek między różnymi fragmentami tekstu”⁴¹.

Wirth upiera się, że to rozbudowa olinkowania decyduje o koherencji, o tym, jak daleko czytelnikowi przypadnie rola „poszukującego sensu detektywa” albo „serfującego dandysa”⁴², i optuje za integracją asocjacyjnego, hipertekstowego czytania w procesie stawiania hipotez: „Jako dobry detektyw czytelnik będzie używał swoich abdukcyjnych kompetencji niczym umysłowego kompasu w kłaczowym labiryncie dyskursu”. Ironiczne spojrzenie na relewantną strukturę i kryteria koherencji, z któ-

⁴⁰ U. Wirth, *Literatur im Internet. Oder: Wen kümmert's, wer liest?*, w: S. Munker, A. Roesler [Hgg.], *Mythos Internet*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, s. 319.

⁴¹ Tamże, s. 329.

⁴² Tamże, s. 335.

rzymi wkracza się do tekstu, prowadzi nas z jednej strony dalej do liberalnej ironii Rorty'ego, z drugiej zaś do Jurija Łotmana, który opisał proces lektury jako walkę między własnym i obcym – „Recepcja tekstu artystycznego jest zawsze walką między słuchaczem i autorem”⁴³ – inaczej mówiąc, między strukturą apelu tekstu i strukturą interesu czytelnika. Oto paradoksalna etyka tego modelu recepcji konstruktywizmu: czytelnik wygrywa, kiedy traci, ponieważ jedynie, gdy urzeczywistni modelowanie autora, posiada zdolność modyfikowania i poszerza swój własny możliwy model. Ta walka nie jest wprawdzie tylko specyfiką hipertekstu, umożliwia jednak szczególny rezultat. Gdzie obowiązuje śmierć autora, czytelnikowi brakuje oponenta: śmierć autora to porządkowa zasada tekstu.

Kombinatoryka i gra przypadku

Terence Harpold stwierdził: „Pisząc lub czytając wątki, nawigując po hipertekstualnej tkaninie, i pisarz, i czytelnik podlegają przy każdym objeździe indywidualnym i kumulatywnym efektom dyslokacji w mozaikę”⁴⁴: to słynne i zarazem niesławne *lost in cyberspace* (zagubienie w cyberprzestrzeni).

Można posłużyć się argumentami socjologicznej estetyki Georga Simmla, która stawia model asymetryczny (jak w społeczeństwie liberalnym) ponad symetrycznym porządkiem (charakterystycznym dla socjalizmu): „Na początku każdego estetycznego impulsu stoi symetria. By stworzyć idee, sens, harmonię, trzeba najpierw ukształtować je symetrycznie, wzajemnie wyrównać części stwarzające całość, symetrycznie uporządkować je wokół punktu centralnego”. Końcowe przemówienie Simmla sprzyja jednak nieregularności, ale nie przypadkowi. Estetyczna przyjemność asymetrii bazuje na dobrze obmyślonym efekcie zawiedzenia oczekiwaniom. Wybór niechronologicznego opowiadania występuje na przykład nie tylko przeciw prostemu porządkowi czasu, ale także przeciw innym, bardziej skomplikowanym porządkom: przyczynowości, ukrytym odnośnikom, tajemniczym znakom. W *Pulp Fiction* Tarantina, gdzie całkowicie pozbawiony chronologii porządek działań zostaje niekiedy usprawiedliwiony na płaszczyźnie autorskiej narracji, nie jest przypadkowe, że grany przez Travoltę zabójca w czasie opowiadania dawno już jest martwy, a kiedy na końcu filmu znajomy objaśnia mu projekt działań, chce wycofać się z gangsterskiej opowieści. Asymetryczna este-

⁴³ J.M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München, s. 407.

⁴⁴ T. Harpold, *Psychoanalytic Digressions on the Subject of Hypertexts*, w: Delany /Landow, 1991, p. 173.

tyka nie oznacza rezygnacji artysty z formowania, ale świadomą organizację na wyższym poziomie.

Wyważone debaty zwracały niekiedy uwagę na tradycję kombinatorycznej poezji, która w podobny sposób w gestii czytelnika pozostawia uporządkowanie tekstu. Jak już napomknęto, barokowe maszyny poetyckie zostają wykorzystane tak samo, jak nowe eksperymenty multilinearnej narracji grupy OuLiPo.

Kwiryniusz Kuhlman podał w apendyksie do swojego wiersza *Wechsel menschlicher Sachen* (1671) filozoficzny powód tego przesłania: *Alles wechselt; alles libet; alles scheint was zu hassen: Wer nur disem nach wird denken / muss di Menschen Weißheit fassen*. Wieść ta odpowiadała egzystencjalnemu lękowi oświeconego przez Kopernika baroku, który ze statusem centralnego punktu w systemie gwiazd utracił także pewność kanonu. Jak zaznaczał Eco, którego badania nad dziełem otwartym stały się istotne dla *Barocco e Novecento* Luciana Anceschi (1960), barokowa forma przeciwstawia się statycznej, niedwuznacznej określoności klasycznej formy renesansu, „w sposób dynamiczny dąży do nieokreśloności działania (w grze pustym i pełnym, światłem i cieniem, z wirażami, złamanymi liniami, różnymi inklinacjami) i sugeruje progresywne rozwiązanie przestrzeni”⁴⁵. Ta estetyka pozwala się przenieść na poetykę twórczości kombinatorycznej, która w swoich permutacyjnych wariantach obrazuje właśnie każdą grę z materiałem i dekonstrukcję wypowiedzi.

Z języka niemieckiego przełożyła Joanna Roszak

⁴⁵ U. Eco, *Das offene Kunstwerk* (übersetzt von Günter Memmert), Frankfurt am Main (Mailand 1962) 1977, s. 35.