

**XANADU**

HIPERTEKSTOWE

PRZEMIANY

PROZY



**XANADU**

HIPERTEKSTOWE

PRZEMIANY

PROZY

**MARIUSZ PISARSKI**

Korporacja Ha!art | Kraków 2013



*Oli*  
*- za wszystko*



Zagajenia

## Od Vannevara Busha do Edwarda Snowdena. Krótka historia hipertekstu

Hipertekst – co to jest? Pytają mnie nie tylko doktor matematyki stosowanej na Uniwersytecie w Cambridge, ale także sąsiad, kolejarz z Irlandii, który nie ma i nie chce mieć komputera, ale korzysta z interaktywnej, symulującej komputer telewizji. Obaj używają hipertekstu na co dzień, w pracy i w czasie wolnym. To hipertekst stoi za prezentacją dostępnych wyborów (na ekranie telewizora), za przyspieszeniem podejmowanych decyzji (w wyborze kanałów) i za wizualnym ogarnięciem dużej ilości danych (w pracy badawczej), pozostając jednocześnie narzędziem przezroczystym i anonimowym. Owa dyskretna obecność technologii z jednej strony świadczy o jej sukcesie. W końcu, weźmy dla przykładu inne medium, idea radia polega na jego słuchaniu, a nie mantrowaniu „radio, radio, radio!” w trakcie audycji. Z drugiej strony zaś przezroczystość hipertekstu wskazuje na promocyjną porażkę twórców nowego medium, jego teoretyków i artystów, którzy jako pierwsi włączali je do swoich prac.

Zaproponowany w latach czterdziestych, nazwany i opisany w latach sześćdziesiątych, wdrożony na szeroką skalę wraz z pojawieniem się komputerów osobistych, hipertekst szybko stał się narzędziem politycznym w rękach czołowych ośrodków badawczych. Wymownym przykładem tej walki o wpływy było odrzucenie zgłoszenia Tima Bernersa-Lee na konferencję ACM Hypertext w 1989 roku. Wolny, ogólnosiwiatowy Internet wydawał się organizatorom mało atrakcyjną implementacją modelu. Sami promowali wówczas swoją własną, zamkniętą i komercyjną wersję sieci (Microcosm)<sup>1</sup>. I choć twórca Internetu dwa lata później pojawił się na prestiżowej konferencji Hypertext, by zademonstrować pierwszą wersję usługi www, a królowa Wielkiej Brytanii uhonorowała najwyższymi odznaczeniami zarówno Tima Bernersa-Lee, jak i Wendy Hall (przedstawicielkę drugiej strony), to niesmak pozostał.

Podział, jaki uwidocznił się w okresie założycielskim, wypukła coś dużo głębszego i bardziej zasadniczego niż różnice zdań ojców założycieli. Wskazuje mianowicie na dwie odmienne ludzkie reakcje na technologię, która – zupełnie jak w przypadku rozszczepienia atomu – ma potencjał

i wyzwolicielski, i destrukcyjny. Konkurujące modele hipertekstu z czasów przedinternetowych to dziś odmienne paradygmaty Internetu: z jednej strony sieć można postrzegać jako egalitarne na-

<sup>1</sup> Zob. W. Hall, *From Hypertext to Linked Data. The Ever Evolving Web*, [w:] *Hypertext 2011. Proceedings of the Twenty-Second ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*, New York 2011.



rządzie swobodnej wymiany myśli i danych, z drugiej zaś jako narzędzie inwigilacji, kontroli i czerpania zysku. Hipertekst, jako struktura głęboka Internetu, pod wieloma względami stoi w centrum tego podziału – walka toczy się za pomocą udoskonaleń hipertekstowych systemów dokonywanych przez obie strony na polaryzującym się polu *copyright* i *copyleft*, hakerów i administratorów stron rządowych albo korporacyjnych, piratów i wytwórni płytowych, wolnościowych kamikadze ujawniających sekrety państwowe i agentów służb specjalnych. Wszyscy to gracze na czarno-białej szachownicy, na której ruchy, wykonywane przez różnorakie siły, są argumentowane i dynamizowane przez globalne, sieciowe technologie, zapoczątkowane w prostej idei współdzielenia się informacjami. Koncepcję tę w 1945 roku zaprezentował doradca prezydenta Stanów Zjednoczonych Vannevar Bush w postaci memeksu, urzędnika mającego pomagać naukowcom i urzędnikom w wymianie zasobów bibliotecznych, w dzieleniu się komentarzami odnośnie do nich i w dystrybucji dokumentów własnych. W tym samym czasie rozpoczyna się historia hipertekstu. W zarysowanym tu kontekście wypada określić go mianem mechanizmu wyzwolenia tekstu, który jako niesekwencyjny, zsieciowany, działający na żądanie poprzez dotyk, gest, kliknięcie lub zawołanie wyzwala też swojego autora i czytelnika. Ten sam mechanizm pozwala uczynić z tekstu pluskwę, przez którą może spoglądać na nas oko Wielkiego Brata. Ta odwrotna, ciemna strona ogólnoświatowej sieci, odsłonięta niedawno przez Juliana Assange'a i Edwarda Snowdena, laureatów Nagrody Sama Adamsa, będzie wkrótce tematem wielu książek. Tematem niniejszej jest jeszcze ta jasna...

Postulaty Busha podjął kolejny amerykański wizjoner Theodor Nelson, który na wolnościowej fali kontrkultury lat sześćdziesiątych zaczął tworzyć konceptualny system Xanadu: olbrzymiej, wirtualnej biblioteki, gdzie każdy istniejący na świecie dokument można by połączyć z jakimkolwiek innym, opracował też pierwszą definicję hipertekstu jako cyfrowego, niesekwencyjnego rodzaju pisania. Dziś hipertekst to pierwsze „ht” w wyrażeniu „http://”, sygnalizującym internetowy protokół komunikacji (ang. *hypertext transfer protocol*), który poprzedza każdą stronę www. Hipertekst to także pierwsze „ht” w „html” (ang. *hypertext markup language*), czyli hipertekstowym języku znaczników, budulcu każdej witryny internetowej. Choć multimedia próbują dominować, a czytanie, zamieniając się w oglądanie, zdaje się cofać Internet do roli telewizji, to hipertekst wciąż pozostaje tekstem. To tekst jest najpotęż-

niejszym, najszybszym, będącym w stanie obalać reżimy kodem sieci. Tu dochodzimy do sedna, gdyż jako taki – tekstowy właśnie – hipertekst uprzywilejowuje pisarzy, teoretyków, krytyków i czytelników, których profesją, pasją lub powołaniem jest refleksja nad wypowiedzią w formie tekstowej. Nie przez przypadek to właśnie pisarze i literaturoznawcy na początku lat dziewięćdziesiątych byli rzecznikami nowych mediów i nowej, sieciowej kultury (Umberto Eco i Robert Coover, Jay David Bolter i George P. Landow). Z bezprecedensowych w historii literatury sojuszy, między humanistyką i naukami ścisłymi, reprezentowanymi przez informatyków, rodzą się wówczas innowacyjne rozwiązania w wymiarze zarówno technologicznym, jak i literackim. Pisarz postmodernista Robert Coover rozwija na Uniwersytecie Browna aplikacje systemów VR (wirtualnej rzeczywistości). Antropolog pisma Jay David Bolter współtworzy hipertekstowy program autorski Storyspace, który wizualizuje i łączy z sobą fragmenty tekstu na rozszerzającej się w nieskończoność, wielopłaszczyznowej przestrzeni. Światowy autorytet z dziedziny literatury wiktoriańskiej George P. Landow buduje z kolei pionierski hipertekst akademicki Intermedia, którego zaawansowane funkcje zostaną przeszczepione w środowisko internetowe dopiero w dobie późnego Web 2.0.

Przechodzenie od jednej wiadomości do drugiej w portalach informacyjnych i korzystanie z paska z pokrewnymi newsami; dzielenie wpisu na Facebooku z jednej osi czasu na inną bądź odsłonięcie pełnej listy komentarzy; kliknięcie na „Podaj dalej” (ang. *retweet*) czy okienko z sugestiami „Warci obserwowania” – te i podobne niezauważalne protezy tekstu, ze swoimi drobnymi udoskonaleniami, biorą swój początek w pionierskich eksperymentach z hipertekstem. Powierzyły one „ludziom pióra” nową rolę, która i dziś nie traci na ważności. Współcześni pisarze, tak eksperymentatorzy, jak tradycjoniści, oraz badacze słowa, dysponując całym

2 Pierwszą powieścią hipertekstową, którą przeczytałem, była *loveone* Judy Malloy, pierwszym hipertekstem niefikcyjnym *Hypertextual Consciousness* Marka Ameriki, a pierwszą (wyśmienitą) hipertekstową przestrzenią edukacyjną – Cyberspace, *Hypertext and Critical Theory*, wityra stworzona przez George'a Landowa i jego studentów. Dwa pierwsze hiperteksty przetłumaczono na polski. Zob. J. Malloy, *kocHackOgOs*, tłum. Z. Grochulska, M. Pisarski, „Techsty” 2003, nr 1 [online], <<http://www.techsty.art.pl/malloy/love1.html>> [dostęp: 16 lipca 2013]; M. Amerika, *Świadomość hipertekstualna*, tłum. M. Pisarski, „Techsty” 2003, nr 1 [online], <<http://www.techsty.art.pl/amerika/htc1.0.html>> [dostęp: 16 lipca 2013].

zapleczem tradycji, którym mogą się podpirać, mają kulturze sieci wiele do powiedzenia. Ich głos w dyskusji nad przyszłością Internetu i komunikacji międzyludzkiej jest głosem ważkim i dużo silniejszym niż szum sieciowego marketingu i PR-u.

Takie założenie tkwi u źródeł tej książki, która powstała z fascynacji, jakiej uległem podczas ze-  
tknięcia się z pierwszymi literackimi przykładami hipertekstu na małym<sup>2</sup>, piętnastocalowym ekranie beżowego monitora, kupionego pod koniec

1997 roku wraz z całym „towerem” komponentów, których sercem był procesor Intel Pentium MMX o prędkości zegara 233 Mhz. Owe pierwsze spotkania z literaturą elektroniczną, zrodzoną pomiędzy układami scalonymi i przeznaczoną do czytania na ekranie komputera, tchnęły we mnie, jej świeżego adepta, wiarę. Była (i jest) to wiara w to, że jeśli literatura stanowi laboratorium wszelkiej ekspresji językowej, to literatura hipertekstowa (dziś chodzi tu głównie o e-poezję) jest rodzajem inkubatora, w którym wykluwają się przyszłe formy komunikacji cyfrowej. Główny cel niniejszej książki stanowi zbudowanie mostów między awangardową przeszłością i cyfrową teraźniejszością literatury, sprawdzenie, czy do tak rozumianego laboratoryjnego środowiska da się wnieść wypróbowane narzędzia tradycyjnego literaturoznawstwa, jak również przyjrzenie się najbardziej przekonującym, najświeższym sposobom patrzenia na zremediowaną sztukę słowa. Rezultat podjętych badań nie jest jednoznaczny. Zdaje się jednak, iż rację miał Charles Baudelaire, gdy mówił, że nowe rzeczy należy opisywać nowym językiem.

## Hipertekst dziś i wczoraj

Tematem tej książki są literackie realizacje hipertekstu: utworu, który rozgałęzia się i działa na żądanie<sup>3</sup>. Rozwidlenia nie mają jednak charakteru przenośnego, nie wskazują na sferę mentalną czy interpretacyjną, lecz na poziom świata przedstawionego, na sferę narracji oraz odniesień intertekstualnych, gdzie udostępniają, materializują czy też dramatyzują potencjał odesłań i rozgałęzień od zawsze obecny w tekście (w ogólności) i w procesie opowiadania (w szczególności). Obejmując przedmiot opowiadania (fr. *histoire*), układ wydarzeń (fr. *récit*) oraz samą sytuację narracyjną (fr. *narration*)<sup>4</sup>, rozwidlenia w hipertekście mogą wskazywać na paralelne, konkurencyjne lub przeczące sobie wersje utworu. W konsekwencji każdorazowa lektura odsłaniać może nieprzeczytane dotąd partie tekstu, zatem różni czytelnicy dysponować mogą różnymi wersjami tego samego tytułu, przy czym, podkreślę raz jeszcze, nie chodzi tu o zmieniającą się interpretację, lecz o ulegający zmianom materiał powieściowy<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Stosowana tu definicja łączy się z nową, posthipertekstową, przystosowaną do kontekstów sieciowych, społecznościowych i ludologicznych definicją Noaha Wardripa-Fruina, rozszerzoną przeze mnie w olinkowanym esejie *Hipertekst. Redefinicje*. Zob. N. Wardrip-Fruin, *What Hypertext is?*, [w:] *Hypertext 2004. Proceedings of the Fifteenth ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*, New York 2004, s. 126–127; M. Pisarski, *Hipertekst. Redefinicje*, „Techsty” 2007, nr 3 [online], <<http://techsty.art.pl/magazyn3/hipertekst/hipertekst.html>> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>4</sup> Zob. G. Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, tłum. J.E. Lewin, Ithaca 1980, s. 2–27.

<sup>5</sup> Materiał powieściowy, po pojedynczym przebiegu jednej z możliwych sekwencji dzieła, sam w sobie stanowi podstawę ku zmiennym interpretacjom, jak każdy inny tekst literacki. Pożyteczne byłoby zatem, inspirując się klasycznymi rozróżnieniami Romana

Rozgałęzienie wskazuje na sieciowy charakter hipertekstu, działanie na żądanie – na jego aspekt cyfrowy. Badane przykłady przybierają formę baz danych, z których – w myśl reguł ustanowionych przez autora i przywoływanych przez czytelnika – wylaniają się w trakcie lektury poszczególne fragmenty posegmentowanego i połączonego tekstu:

Próbuję przywołać zimę. < Jakby to było wczoraj? > mówi, ale dla mnie to bez znaczenia.

Słońce zachodzi przed piątą i to, co roztopiło się po południu, zamarza z powrotem, tworząc na tle asfaltu kryształowe ośmiornice i lodowe palmy – rzeki i kontynenty ogarnięte strachem, wysiadamy z samochodu, śnieg jęczy pod naszymi butami, a dęby wybuchają jeden po drugim wzdłuż linii plotu na horyzoncie, szrapnel spada odlamkami, echo toczy się grzmotem daleko po lodzie. To była esencja lasu, mówią te fragmenty. A ciemność ta jest powietrzem. < Poezja > mówi bez emocji, bez znaczenia.

Czy chcesz o tym usłyszeć? [*początek*<sup>6</sup>]

Początkowy fragment powieści *popołudnie, pewna historia* Michaela Joyce'a nie ma prostego ciągu dalszego. Prawie co czwarte słowo, po zaznaczeniu (uaktywnieniu) przez czytelnika, prowadzi w innym kierunku. Możliwych jest aż dziewiętnaście różnych wersji tekstu. Nawet klikając na pustą przestrzeń pomiędzy wersami, czytelnik zostaje gdzieś przeniesiony. Cóż się zatem wydarzy, gdy przed pięcioma komputerami, na których zainstalowano tę powieść–program, posadzimy pięcioro czytelników i zapytamy ich potem, co przeczytali? Czy jeśli lekturo-

wa sesja odbywa się podczas lekcji w klasie, jest możliwe „przeпытanie” uczniów ze znajomości utworu? Jak recenzować utwór napędzany przez maszynię, która odsłaniając przed nami pewne wybory, zamyka inne? Na te i inne pytania, jakie hipertekst stawia teorii literatury, krytyce i edukacji literackiej, będę próbował w tej publikacji odpowiedzieć.

Hipertekst, będący podkategorią szerszego zjawiska, które Espen Aarseth określa mianem cybertekstu<sup>7</sup>, rozumiany bywa jako maszyna do produkcji wielorakich wypowiedzi. Jednocześnie stanowi on najbardziej konserwatywną, zbliżoną do tra-

Ingardena, wyodrębnienie dwóch faz dzieła hipertekstowego czy cybertekstu w ogóle: fazy dynamicznej, gdy poprzez działalność selektywną czytelnika utwór wyświetla swoje wybrane fragmenty, oraz fazy stacjonarnej, gdy odbiorca dysponuje już materiałem o określonym porządku. Dopiero na jej końcu, jeśli odbiorca uzna pojedyncze czytanie za zakończone, rozpoczyna się interpretacja dzieła w sensie właściwym. O fazach dzieła zob. między innymi R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego. Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej*, [w:] *Teorie literatury xx wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska i M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 44.

<sup>6</sup> M. Joyce, *popołudnie, pewna historia*, tłum. R. Nowakowski, M. Pisarski, Kraków 2010; tu i dalej w całej pracy źródło cytatów literackich podaje za przywołanym fragmentem.

<sup>7</sup> Zob. E. Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore 1997, s. 6.

**Q**uid loquar de feni hominibz cum apulo  
lus Paulus uas electonis et magister  
genium. qui de constantia nra in se ho-  
spes loq̄batur dicens. In experimentu queris  
cus qui in me loquuntur tribus. Post Damas  
nim Iudubam q̄ ludibrium ostendit. Iudubam  
ur uidet. Petrum. et manserit apud eū diebz  
quindam. Hoc enim mitero clomandis et og-  
tadibz futuris geniu p̄dicato: m̄struendū  
est. K̄rtus q̄ post annos quatuordecim assu-  
ro Barnaba et Ciro expulserit nra apostolis  
cum egredi. ut fixit in uianū rueret aut nra  
riller. **H**abere nrao quid lat rino eroge  
uut uos actus. et in aures discipuli et audire  
est manifesta foras sanar. **I**nde et Elishus  
ni Kodi exalaret. et legereit illa. **D**ono scano  
otano quam aditus cum habuerat. m̄m̄m̄m̄m̄  
nrao nra laudauit. **S**up̄m̄m̄m̄m̄. **Q**uid si  
ip̄am audisset. **B**etham sua uelba nrao nrao.

**Q**uid loquar de feni hominibz  
cū apulo paulus uas electoni.  
et magister genium. qui de constantia  
nra in se hospes loquatur dicens. In  
experimentu queris quis qui in me  
loquitur. Post Barnabam arabicū  
lustrat. alcedit iherosolimā ut uidet  
petrū et m̄strū apud eū diebz quindam.  
Hoc enim m̄strū clomandis et og-  
tadibz futuris geniu p̄dicato: m̄struendū  
est. K̄rtus q̄ post annos quatuordecim  
assu- ro Barnaba et Ciro expulserit nra  
apostolis cum egredi. ut fixit in uianū  
rueret aut nra riller. **H**abere nrao  
quid lat rino eroge uut uos actus. et  
in aures discipuli et audire est manifesta  
foras sanar. **I**nde et Elishus ni Kodi  
exalaret. et legereit illa. **D**ono scano  
otano quam aditus cum habuerat. m̄m̄m̄m̄  
nrao nra laudauit. **S**up̄m̄m̄m̄m̄. **Q**uid si  
ip̄am audisset. **B**etham sua uelba nrao nrao.

il. 1. Porównanie ręcznej produkcji wydawniczej i tej, która wyszła spod prasy drukarskiej, przełom XVI i XVII wieku. Po lewej – manuskrypt Wielkiej Biblii z Mainz. Po prawej – drukowana Biblia Gutenberga. Ilustracja z książki Elizabeth Eisenstein (E. Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge 2005) ze zbiorów Biblioteki Kongresu

dycyjnego tekstu literackiego, formę takiej maszyny. Daleko mu do generatorów tekstu, komputerowych gier czy tekstów animowanych. Na obszarze wyznaczonym z jednej strony przez przekaz monomedialny, a z drugiej przez zjawiska polimedialne<sup>8</sup> sytuuje się bliżej tego pierwszego. Dla Theodora Nelsona, jak wspomniałem wcześniej, hipertekst oznaczał pisanie niesekwencyjne (ang. *non-sequential writing*) i daleko mu było do późniejszych programowalnych „instrumentów tekstowych” pioniera cyberpoezji Johna Cayleya, który od początku lat dziewięćdziesiątych poddawał tekst animacji, zabiegom skryptomym i generatywnym<sup>9</sup>. To, iż hipertekst upodabnia się do tradycyjnego tekstu, wskazuje na pewien szczególnie typ mimetyzmu, w którym to dzieło, dysponując wieloma kanałami komunikacyjnymi, skłania się ku monomedialności pisma. Jak wykazują Richard Grusin i Jay David Bolter, procesy upodabniania się przekazów w nowym medium do tych w starym medium są typowym znakiem remediacji, procesu charakterystycznego dla okresów przejściowych, gdy jeden sposób zapisu i dystrybucji zastępuje drugi<sup>10</sup>. Przykładami są tu papirus zajmujący miejsce glinianej tabliczki czy druk wypierający manuskrypt, a najlepszą ilustracją tego zjawiska jest porównanie wyglądu stron drukowanych i zapisanych ręcznie z okresu wczesnego druku.

<sup>8</sup> Zob. E. Balcerzan, *W stronę genealogii multimedialnej*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 8–24.

<sup>9</sup> Utwory takie jak *The Golden Lion* (1994) czy *Speaking Clock* (1995) Johna Cayleya Chris Funkhouser zalicza do „prehistorii” cyfrowej poezji. Zob. Ch. Funkhouser, *Prehistoric Digital Poetry. An Archaeology of Forms, 1959–1995*, Tuscaloosa 2008.

<sup>10</sup> Zob. J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge 2000, s. 5–15.

Przywoływanie sugerowanych przez antropologów pisma analogii nie ma na celu zajmowania stanowiska w sporze o rangę dokonujących się obecnie przemian ani też porównywania technologii informacyjnych do czasu przewrotu gutenbergskiego. Trudno oczekiwać, by książka drukowana została zastąpiona przez nośniki cyfrowe w tak totalnym zakresie, w jakim gliniana tabliczka przez papirus. Moją intencją jest pokazanie, że powieść hipertekstowa nie odbiega od powieści drukowanej tak bardzo, jak może się wydawać, i dzięki temu przybliżenie ich do siebie. Proza tworzona w sieciowym środowisku cyfrowym wyznacza sobie podobne zadania, jakie stawiał sobie Stendhal, mówiąc o lustrze na gościńcu. Różnice pojawiające się między obiema formami – segmentacja, forma linkowa<sup>11</sup> i niewidoczna warstwa kodu, dyrygującego niejako „zza kulis” działaniem, wyglądem i kolejnością prezentacji tekstu – czynią tekst cyfrowy jeszcze atrakcyjniejszym dla teorii literatury.

Hipertekst jako najbliższy tradycyjnemu przedmiotowi badań literackich jest punktem wyjścia do nowszych badań, do analizy skomplikowanych przejawów tekstualności w nowych mediach, które od dwóch dekad zapełniają horyzont kulturowy. Jako że sięga swoimi korzeniami lat sześćdziesiątych, stanowi więc strukturę głęboką wielu z nich. Strony internetowe, blogi, gry komputerowe czy interaktywne kino opierają się na hipertekstowej sieci wyborów i rozgąłężeń. Zrozumienie reguł, jakim podlega wypowiedź literacka w środowisku sieci i bazy danych, może być kluczem do rozszyfrowania obecnych przemian języka, tekstu i wypowiedzi literackiej.

Niniejszej książce towarzyszy założenie, wsparte na głównej tezie badań Marshalla McLuhana<sup>12</sup>, iż nośnik zmienia kształt przekazu. Opowiadanie w środowisku hipertekstowym nie tylko ma inną formę, ale także potrafi modyfikować czy przyciągać określoną treść: gatunki, wątki, sposoby prowadzenia narracji. Przekształcenia te obserwuje się już na poziomie lokalnym, gdzie pojedynczy segment tekstu dostosowuje swoją zawartość stylistyczną i fabularną do sieciowego, zmiennokontekstowego środowiska. Oddziaływanie hipertekstu obejmuje również postanowienia co do technik narracyjnych i wyborów gatunkowych,

które muszą powziąć autorzy, decydując się na tę trudną, nowatorską formę.

Niemal każda dziedzina humanistyki chce, lub nawet wręcz zmuszona jest, wypowiedzieć się na temat gwałtownych zmian, które wprowadziła

<sup>11</sup> Termin Ewy Szczepnej, zob. E. Szczepna, *Wprowadzenie do poetyki tekstu sieciowego*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 1, *Tekst, język, gatunki*, red. D. Ulicka, Warszawa 2009, s. 70.

<sup>12</sup> Zob. M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, tłum. N. Szczucka, Warszawa 2004.

na kulturowy horyzont technologia informacyjna. Internet stał się powszechnym punktem odniesienia dla refleksji kulturoznawczej, psychologicznej, filozoficznej, lingwistycznej, a nawet dla filologii klasycznych<sup>13</sup>. Nie podążam w tym kierunku. Próbuję raczej cofnąć się do korzeni cyfrowego przewrotu, zatrzymać nad jego pierwszą falą, która zaczęła uderzać o brzegi współczesnej humanistyki pod koniec lat osiemdziesiątych i na początku dziewięćdziesiątych. Dlatego przedmiotem tej książki pozostaje hipertekst, stanowiący historyczną strukturę głęboką Internetu, przyjmowaną dziś z dobrodziejstwem inwentarza i niemal niewidoczną. Analizując strukturę głęboką, która znalazła się w obrębie zainteresowania refleksji krytycznej na kilka dekad przed zaistnieniem sieci, badacz znajduje się na pewniejszej pozycji niż w przypadku konfrontacji z burzliwą, wciąż zmieniającą się powierzchnią. Na dodatek literackie realizacje hipertekstu oraz historia ich krytycznej recepcji w sposób szczególny uprzywilejowują teorię literatury. Nie uczyni tego żaden z późniejszych fenomenów zrodzonych przez cyfrowe media. Zainteresowanie hipertekstem przypadło na złoty okres rozważań na temat przyszłości interakcji człowieka z komputerem, przyszłości książki i komunikacji literackiej. W czasach gdy komputery – jeszcze niepodłączone do Internetu – zaczęły pojawiać się na uczelniach i na biurkach autorów, a grafika, animacja, muzyka i oglądanie filmów nie były możliwe. Komputery osobiste, dopiero wkraczające w dziedzinę multimediiów, pozostawały medium głównie tekstowym. Cyfrowy ekran zdominowany był zatem przez słowo. Rola autora i poety wydawała się mieć świetlaną przyszłość. Powstawały powieści hipertekstowe, a na temat ich potencjału wypowiadali się czołowi pisarze i krytycy, wśród nich Umberto Eco, Michael Riffaterre czy Robert Coover<sup>14</sup>. I choć już wkrótce postęp technologiczny na powrót zepchnął literaturę hipertekstową do kulturowej niszyczki, ów złoty okres tekstu na ekranie komputera pozostaje historycznym faktem o stabilnych podwalinach teoretycznych. Tym bardziej więc warto go badać.

Nie poświęca się tutaj uwagi literaturze w sieci rozumianej na przykład jako zdigitalizowana i umieszczona w Internecie klasyka polskiej lite-

<sup>13</sup> Zob. na przykład K. Dominas, *Internetowa recepcja mitu o Eneaszu* [praca doktorska], Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań 2008; A.W. Mikołajczak, K. Dominas, M. Kaźmierczak, *Antyk w cyberprzestrzeni*, Gniezno 2008.

<sup>14</sup> Pierwsze wystąpienie Roberta Coovera na temat powieści hipertekstowych odbyło się w 1992 roku. W tym samym roku Umberto Eco wypowiedział się na temat hipertekstu i hipermediiów. Dwa lata później, w 1994 roku, o związkach hipertekstualności z intertekstualnością napisał artykuł francuski teoretyk literatury Michael Riffaterre. Zob. R. Coover, *The End of Books*, „New York Times Book Review” 1992, nr 6; U. Eco, *Hypermedia for Teaching and Learning (Abstract)*, *A Multimedia Guide to the History of European Civilization*, [w:] *Echt 1992. Proceeding of the ACM Conference on Hypertext*, New York 1992; M. Riffaterre, *Intertextuality vs. Hypertextuality*, „New Literary History” 1994, nr 4.

ratury, lecz literaturze, która z modelu sieci czyni artystyczny użytek. Choć sięgać tu mogę po nowsze sieciowe przejawy literackości, refleksja moja dotyczyć będzie kondycji tekstu w warunkach bardziej uniwersalnych i funkcjonujących z powodzeniem bez Google, Twittera czy Facebooka.

## Polskie powieści hipertekstowe – kilka zastrzeżeń

W niniejszej książce będę się opierał na kilku popularnych przykładach prozy hipertekstowej. Tak często, jak to możliwe, będę odwoływał się do prozy polskiej, przede wszystkim do powieści hipertekstowej *Koniec świata według Emeryka. Hasarapasańska opowieść hipertekstowa* Radosława Nowakowskiego, opublikowanej w Internecie i wydanej w 2005 roku na płycie CD, oraz do powieści hipertekstowej *Blok* Sławomira Shutego. Moim głównym punktem odniesienia pozostanie jednak *afternoon, a story*, powieść amerykańskiego autora Michaela Joyce’a wydana w 1990 roku<sup>15</sup>, która zainspirowała refleksję nad całym obszarem literatury w nowych mediach. Powstaniu tego utworu przyświecało założenie o stworzeniu dzieła, które będzie się „zmieniać w trakcie lektury” i dostosowywać do czytelnika, decydującego o kolejności wyświetlania się tekstu<sup>16</sup>. Komputer okazał się najlepszym narzędziem do wykonania tego zadania. Podobnie rzecz się miała z *Koncem świata według Emeryka* – założoną polifoniczność powieści najłatwiej było pokazać w formie hipertekstowej<sup>17</sup>. *popołudnie, pewna historia*, dzieło o imponująco wielu rodzajach leksji i połączeń między nimi, wyposażone zostało na dodatek w mechanizmy uzależniające przebieg lektury od wyborów czytelnika (tak zwane linki warunkowe). Powieści Nowakowskiego i Joyce’a są mi

najbliższe, poświęciłem im szereg artykułów i wystąpienie, prezentowałem je publicznie na spotkaniach autorskich, wreszcie jako edytor techniczny i redaktor miałem okazję pracować nad przygotowaniem ich elektronicznej publikacji. Dlatego też, gdzie tylko to potrzebne, wspieram się cytatami i przykładami właśnie z tych utworów, a szczególnie dużo uwagi poświęcam im w czwartym i piątym rozdziale.

<sup>15</sup> Kopie *popołudnia, pewnej historii* rozprawdane były przez autora pośród uczestników konferencji ACM *Hypertext* w 1989 roku. Wydawnictwo Eastgate Systems opublikowało ją w formie dyskietki w 1990 roku.

<sup>16</sup> Zob. M. Joyce, *Of Two Minds. Hypertext Pedagogy and Poetics*, Ann Arbor 1996, s. 31–32.

<sup>17</sup> Zob. R. Nowakowski, *Rashomon do potęgi entej. O hipertekstowej i hasarapańskiej opowieści „Koniec świata według Emeryka” Radosława Nowakowskiego*, rozm. przepr. P. Marecki, [w:] *Liternet.pl*, red. P. Marecki, Kraków 2003, s. 9–11.



W przypadku dwóch pozostałych przykładów, *Bloku* Sławomira Shu-tego oraz poetyckiego hipertekstu *Czary i mary* Anety Kamińskiej, daje się zauważyć wyraźnie mniejszy zakres wykorzystania języka medium. Dzieła te powstawały z myślą o druku, a nie o ekranie komputera. Choć pewne ich części przygotowane zostały specjalnie pod prezentację cyfrową, trudno rekonstruować na ich podstawie prawa rządzące tekstem sieciowym. Mimo to – być może przez fakt, iż oba przedsięwzięcia stanowią przykład kooperacji pomiędzy pisarzem a informatykiem i grafikiem – znalazły się w nich elementy oryginalne, wzbogacające nie tylko ubogie zasoby polskiej literatury hipertekstowej, ale także literaturę cyfrową w ogóle. Stąd też krótkie, poświęcone im podrozdziały w ostatniej części książki. Należne miejsce wśród przywoływanych przeze mnie przykładów zajmują również dużo skromniejsze hipertekstowe przedsięwzięcia literackie, takie jak *Przystanek* Marcina Bałczewskiego i Mariusza Szulca czy *Gođło i projektor* Witolda Mazura<sup>18</sup>.

## Definicje hipertekstu

Termin „hipertekst” stworzony został w 1965 roku przez Theodora Nelsona na oznaczenie „pisarstwa niesekwencyjnego”<sup>19</sup>. Nelson zakładał, iż ten swoisty sposób organizacji tekstu nie pozwala się w pełni zrealizować w druku, dlatego w jego definicji znajduje się stwierdzenie, iż „hipertekst najlepiej czyta się na ekranie komputera”. Idea hipertekstu pojawia się na obszarze literatury w latach osiemdziesiątych wraz z odkrywaniem literackiego potencjału komputerów. Środowisko systemów hipertekstowych, zdefiniowane przez specjalne programy, takie jak Guide, HyperCard czy Storyspace, było wówczas wykorzystywane do tworzenia niesekwencyjnych, rozgałęziających się opowiadań, powieści, a nawet wierszy, którym końcowy kształt (na poziomie fabuły, postaci, opisów) nadawał czytelnik. Ogólnie przyjęto wtedy podział na hipertekst eksploracyjny i konstrukcyjny. Pierwszy z nich pozwala czytelnikowi na lekturę, drugi na jednoczesną modyfikację istniejącego tekstu bądź linków lub dodawanie własnych segmentów tekstu<sup>20</sup>.

Współczesna, najkrótsza, a jednocześnie najbardziej pojemna definicja hipertekstu brzmi: „Hipertekst to tekst, który rozgałęzia się i działa

<sup>18</sup> Oba utwory opublikowano w Internecie w 2007 roku na łamach magazynu „Techsty”.

<sup>19</sup> Zob. S. Moulthrop, *Chronologia hipertekstu*, tłum. M. Pisarski [online], <<http://www.techsty.art.pl/hipertekst/historia/chronologia.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>20</sup> Zob. M. Joyce, *Of Two Minds*, dz. cyt., s. 43–44.

**21** Gérard Genette w wydanej w 1982 roku książce *Palimpsestes. La littérature au second degré* definiuje hipertekst i hipertekstualność inaczej niż Theodor Nelson w swoich wystąpieniach z lat sześćdziesiątych. Według Genette'a relacja hipertekstowa to każda relacja, która łączy tekst B (hipertekst) z wcześniejszym tekstem A (hipotekstem). W praktyce powieściowej polegałoby to na przepisaniu lub ponownym użyciu pewnego motywu czy zasady fabularnej. *Shamela* Henry'ego Fieldinga jest hipertekstem wobec *Pameli* Samuela Richardsona, hipotekstu. Moje rozumienie hipertekstu opiera się na pierwotnym użyciu tego terminu przez Theodora Nelsona, który oznaczał nim niesekwencyjny rodzaj pisma. Zob. T. Nelson, *No More Teachers' Dirty Looks*, „Computer Decisions” 1970, nr 9, s. 16–23. Różne rozumienie hipertekstu przez obu badaczy podkreśla też Graham Allen: „rozumienie hipertekstualności przez Genette'a ma pewien związek z nowymi systemami, jednak nie wolno ich mylić z użyciem tego terminu w odniesieniu do cyfrowej, wspieranej komputerowo tekstualności” (G. Allen, *Intertextuality*, London–New York 2000, s. 200; tu i dalej w całej pracy, jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie M.P.). O wspomnianych, lecz nieokreślonych tu powinowactwach hipertekstu Genette'a z hipertekstem Nelsona pisać będę w części tomu poświęconej intertekstualności.

**22** Zob. N. Wardrip-Fruin, *What Hypertext is?*, dz. cyt., s. 126.

**23** Zob. P. Nürnberg, *What is Hypertext?*, [w:] *Hypertext 2003. The Fourteenth ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*, New York 2003, s. 220–221.

**24** Zob. D.H. Jonassen, *Hypertext/Hypermedia*, Englewood Cliffs 1989, s. 51.

**25** Lekcja, według Rolanda Barthes'a, który ukuł ten termin w *S/Z*, to jednostka lektury, porcja znaczenia złożona ze słów, zdań lub paragrafów, po przeczytaniu której odbiorca może unieść wzrok znad książki i pozwolić, by ów fragment tekstu rozproszył się, rozgwieździł, połączył z innymi intertekstami (nie tylko literackimi). Zob. R. Barthes, *S/Z*, tłum. M. Gołębiowska, M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 24. W środowisku cyfrowym Barthes'owska lekcja zmienia swoje znaczenie. Jest ogniwem tekstu połączonym w sieć z innymi ogniwami. Pochodzi od instancji nadawczej i może nie pokrywać się z jednostkami lektury. Nośnikiem tekstu nie jest bowiem jednorodny ciąg zadrukowanych kartek, lecz zmienne sekwencje ekranów tekstu. W momencie powstawania utworu lekcja jest otwartą i dynamiczną częścią tekstu, jej granice określa kontekst i stopień łączliwości z innymi segmentami. Dopóki nie jest gotowa cała struktura i dopóki nie wykrystalizował się kontekst (liczba leksji przyległych, liczba linków do innych miejsc), dopóty lekcja nie jest „zamknięta”. Każdy nowy link, do lub od danej leksji, może zmienić nie tylko jej interpretację, ale i zawartość, by zwiększyć z jednej strony jej autonomiczność, a z drugiej łączliwość. Do problemów tych powrócę w kolejnych rozdziałach.

**26** Zob. Tim Berners-Lee [hasło], [w:] Wikipedia.pl [online], <[http://pl.wikipedia.org/wiki/Tim\\_Berners-Lee](http://pl.wikipedia.org/wiki/Tim_Berners-Lee)> [dostęp: 16 lipca 2013].

**27** Zob. S. Moulthrop, *Chronologia hipertekstu*, dz. cyt.

na żądanie czytelnika<sup>21</sup>. Składają się nań połączone odsyłaczami segmenty tekstu, które mogą być wzbogacone obrazem, dźwiękiem, elementami filmowymi”. Pierwsza część definicji, zaproponowana przez Noaha Wardripa-Fruina<sup>22</sup>, wskazuje na hipertekst jako na bazę danych i na niesekwencyjny sposób jego lektury – „lekturę wyboru”. Owo działanie na żądanie może, ale wcale nie musi świadczyć o przynależności hipertekstu do domeny cyfrowej. Druga część definicji odnosi się do modularnego, segmentowanego charakteru hipertekstu oraz jego struktury linkowej. W szerszej perspektywie hipertekst to „ustrukturyzowana praca wiedzy”, rozumie się go więc jako pole interakcji z informacją w celu budowania skojarzeń oraz – poprzez skojarzenia – wiedzy<sup>23</sup>. Na potrzeby niniejszej pracy, skupiającej się na podstawowym rodzaju hipertekstu typu węzeł-link<sup>24</sup>, najbardziej przydatna pozostaje definicja Wardripa-Fruina. Obejmuje ona segmentację tekstu złożonego ze względnie samodzielnych jednostek (węzłów), które połączone są ze sobą odsyłaczami. Ich uruchomienie przenosi odbiorcę z jednego segmentu do drugiego. W teorii hipertekstu węzły przyjęło się – za Rolandem Barthes'em – określać mianem leksji, choć trzeba tu zaznaczyć zmienione znaczenie tego pojęcia<sup>25</sup>.

Najbardziej znaną formą hipertekstu jest tekst sieciowy typu węzeł-link. Z jego oczywistym przykładem spotykamy się w Internecie. Trzeba jednak pamiętać, że idea i realizacja Ogólnoswiatowej Sieci są dużo młodsze niż idea i realizacje hipertekstu. Tim Berners-Lee, „współtwórca i jeden z pionierów usługi www”<sup>26</sup>, nazywany popularnie „wynalazcą Internetu”, opierał swoje odkrycia na istniejących już (w latach osiemdziesiątych) systemach hipertekstowych<sup>27</sup>.

Wszelkie rodzaje hipertekstu, w perspektywie historycznej definicji Nelsona, są formami pisarstwa, nawet gdy zawierają elementy polisemiotyczne. Według Wardripa–Fruina hipertekst sam w sobie można traktować jako medium, a nie jako narzędzie, takie jak na przykład kalkulator czy edytor tekstowy<sup>28</sup>. Refleksja na temat ontologii hipertekstu, jak również szczegółowe wyróżnienie rodzajów struktur hipertekstowych wykraczają poza obszar niniejszej pracy. Konieczne będzie jednak omówienie trzech głównych modeli hipertekstu, które – choć w różnym natężeniu – występować mogą w każdej powieści hipertekstowej. Zanim do tego przejdę, przywołam podstawowe cechy cyfrowego medium, na jakich modele te się zasadzają, oraz wskażę na literaturoznawcze paradygmaty uwypuklające otwarty, nieliniowy i akumulacyjny charakter tekstu w ogóle.

## Teoria tekstu w perspektywie literatury cyfrowej

Tekst to „wypowiedź (zwłaszcza utrwalona graficznie, ale także ustna) powstała w obrębie określonego systemu językowego, stanowiąca zamkniętą i skończoną całość z punktu widzenia treściowego” – przypomina *Słownik terminów literackich*<sup>29</sup>. Teoria hipertekstu od początku kwestionowała takie rozumienie i domagała się jego przedefiniowania. Przeciwwstawiała ona zamknięciu i skończoności tekstu otwartość i nieskończoność hipertekstu, by – wspierając się wyimkami z wystąpień Jacques’a Derridy – mówić o hipertekście jako „tkaninie śladów, która bezustannie odnosi do czegoś więcej niż ona sama, do innych różnicujących się śladów”<sup>30</sup>. Czy jednak słusznie<sup>31</sup>? Czy nie pominięto tych teorii tekstu, które nie tylko nie przeczą, lecz wręcz sprzyjają otwartości, nielinearności i „nieskończoności”? Czy wreszcie dorobek Derridy i Barthes’a nie został tu źle zrozumiany i wyjęty z kontekstu? Aby odpowiedzieć na te pytania, konieczne jest usytuowanie rozważań o powieści hipertekstowej na tle teorii tekstu, a zwłaszcza tych jej perspektyw, które okazują się

<sup>28</sup> Zob. N. Wardrip–Fruin, *What Hypertext is?*, dz. cyt., s. 127.

<sup>29</sup> M. Głowiński, *Tekst* [hasło], [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński i in., Wrocław 1998, s. 574.

<sup>30</sup> G.P. Landow, *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, Baltimore 2006, s. 113.

<sup>31</sup> Hipertekst nie okazał się ewolucyjnym spadkobiercą tekstu. George P. Landow, Jay David Bolter i John Slatin, pionierzy teorii hipertekstu, nie widzieli lub nie chcieli zobaczyć, że badawcze autorytety, na które się powoływali, w proponowanych przez siebie ujęciach tekstu jako otwartej sieci, fałdy, tkaniny czy śladu wyraźnie rozróżniali jego aspekt mentalny i materialny. Dla Barthes’a była to opozycja tekst–dzieło, dla Derridy tekst–pismo. Landow takich rozróżnień nie czyni. Wskazując na dzieło (kotwice, łączą i lekseje to aspekt materialny hipertekstu), zdaje się mówić: „oto tekst” Derridy i Barthes’a. Tymczasem hipertekstowi bliżej do drugich członów tych opozycji, do dzieła i pisma. Definicja Theodora Nelsona, według której „hipertekst to niesekwencyjny rodzaj pisarstwa” (ang. *writing*), wspiera taką możliwość. Emilia Branny w swojej pracy tłumaczy nawet definicję Nelsonowską jako „pismo niesekwencyjne”. Nie wydaje się to do końca fortunny przykład. Pismo, według Jonathana D. Cullera, różni się od tekstu tym, iż nie jest wewnętrznie zorganizowane. Zob. J.D. Culler, *The Literary in Theory*, Palo Alto 2007, s. 103; E. Branny, *Cybertekst. Metodologia i interpretacja* [praca doktorska], Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2009, s. 117.

najbliższe ujęciu, jakie prezentuję w niniejszej publikacji. Spojrzenie to musi zatem dotyczyć raczej dzieła niż tekstu „jak okiem sięgnąć” i zwracać się w stronę akumulacyjnego rozumienia tekstu, oddalając się jednocześnie od koncepcji linearnego następstwa.

Warto zacząć od początku. Przytoczonej wcześniej pierwszej definicji tekstu ze *Słownika terminów literackich* towarzyszy krótka informacja etymologiczna: tekst pochodzi od łacińskiego słowa *textus*, które oznacza materię i strukturę<sup>32</sup>. Roland Barthes dodaje, iż *textus* to także tkanina<sup>33</sup>. Etymologia wskazuje zatem zarówno na materialność tekstu, jak i na jego wewnętrzną organizację – strukturę. Aspekt materialny, tradycyjnie pomijany przez teorię literatury uprzywilejowującą aspekt strukturalny, znajduje się na pierwszym planie zainteresowań tekstologii. Czy zatem definicja tekstologiczna byłaby bliższa hipertekstowi niż literaturoznawcza?

Tekst [to] szereg współtworzących wypowiedź znaków językowych, których postać i porządek przyjmowane są jako niezmiennie i nie powinny ulegać przekształceniom w procesie odbioru i powielania wypowiedzi – z wyjątkiem decyzji podejmowanych w tym zakresie przez jej twórcę<sup>34</sup>.

Niestety także i ta definicja nie jest na tyle pojemna, by objąć tekst, który odrzuca wymóg niezmienności i trwałości szeregu elementów tworzących go, a na dodatek zakłada ich przekształcenia w trakcie odbioru. Hipertekst to bowiem nie tylko tekst, który tasuje się podczas lektury niczym talię kart. Powieść hipertekstowa potrafi, tak jak *popołudnie*, *pewna historia*, zakrywać pewne swoje partie i odsłaniać inne w zależności od wyborów czytelnika. Wracając zaś do pierwszej z wymienionych definicji, jeszcze większego kłopotu może przysporzyć kwestia „zamkniętej i skończonej całości”. Połączone w sieci komputery sprawiają, iż tekst podatny jest na modyfikacje zarówno odautorskie, jak i te ze strony czytelników. Skrajny przykład stanowi fenomen tak zwanych MUD-ów: tematycznych światów tekstowych osadzonych w konwencji *science fiction* lub *fantasy*, których bohaterami, a po części współautorami, mogą być setki użytkowników<sup>35</sup>. Jeśli za tekst uznać jedną tematyczną „przygodę” rozgrywaną przez graczy, z których każdy dokłada swoją cegiełkę, to będzie to twór rozrastający się wraz z rozwojem swoich bohaterów, użytkow-

<sup>32</sup> Zob. M. Głowiński, *Tekst*, dz. cyt., s. 574.

<sup>33</sup> Zob. R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 191.

<sup>34</sup> M. Głowiński, *Tekst*, dz. cyt., s. 574.

<sup>35</sup> O MUD-ach zob. P. SitarSKI, *Lochy fikcji. MUD-y jako akty mowy*, „Principia” 2000, t. 26.

ników i autorów, jego koniec zaś nastąpi wtedy, gdy wyczerpie się fabularny oraz ludyczny potencjał rozgrywki.

Odnoszenie się do tradycyjnych, słownikowych koncepcji tekstu nie jest zatem wystarczające. Na szczęście od lat istnieją rozszerzone ujęcia, które wydają się bardziej przyjazne literaturze cyfrowej. Jak zauważa Danuta Ulicka:

W literaturoznawczej i lingwistycznej teorii tekstu od początku xx wieku dominowało przekonanie, że jest on dziwną całością – całością niecałą, o nieokreślonych granicach, samotożsamą, a zarazem nietożsamą z sobą, własnością autorską i czytelnika, instytucjonalną i indywidualną, podatną na różnorodne przekształcenia, w tym aż tak radykalne, jak utożsamienie znaczenia z użyciem<sup>36</sup>.

Aby poszukiwanie przekonań, o których mówi Ulicka, reprezentujących szersze niż uprzednio wymieniane koncepcje tekstu, można uznać za wypełnione, musiałyby stanowić ono dużo większą partię tej pracy. Z konieczności ograniczę się do rekapitulacji dwóch dwudziestowiecznych ujęć tekstualności, opracowanych przez Teresę Dobrzyńską<sup>37</sup> oraz Jonathana D. Cullera<sup>38</sup>.

Dobrzyńska dzieli teorię tekstu na dwie główne szkoły. Pierwsza z nich definiuje go jako uporządkowany ciąg wrażeń wzajemnie powiązanych i stawia mu wymóg spójności linearnej, nazywanej też spójnością strukturalną. Druga objaśnia zjawisko tekstu bez odwoływania się do kohezyjnych powiązań. Mowa tu o spójności globalnej, semantycznej.

Tekstem jest ciąg językowy, którego kolejne elementy uzyskują sens przez nakładanie się ich znaczeń na znaczenia elementów wcześniej zakomunikowanych i zinterpretowanych. Ciąg taki może nie mieć żadnych widocznych wykładników powiązań międzyzdaniowych. Ważne jest, jak się z nim postępuje. Jest on mianowicie przeznaczony do kompleksowego odbioru, przy którym zachodzi kumulowanie sensów podległe zasadzie tworzenia ciągów niesprzecznych<sup>39</sup>.

Ta rozluźniona, miękka koncepcja tekstu bierze pod uwagę nie tylko znaczenie elementów językowych tworzących dany tekst, ale także rolę czynników sytuacyjnych oraz wpływ uświada-

<sup>36</sup> D. Ulicka, *Wstęp*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 1, dz. cyt., s. 10.

<sup>37</sup> T. Dobrzyńska, *Tekst. Próba syntezy*, Warszawa 1993, s. 303.

<sup>38</sup> J.D. Culler, *The Literary in Theory*, dz. cyt., s. 116.

<sup>39</sup> T. Dobrzyńska, dz. cyt., s. 283.

mianej, wspólnej wiedzy nadawcy i odbiorcy na zintegrowany sens wypowiedzi. Do hipertekstowego rozumienia całości i spójności akumulacyjna teoria tekstu, w przeciwieństwie do linearnej, zbliża się jeszcze bardziej, gdy Dobrzyńska pisze o zakładanym tu elemencie współpracy z czytelnikiem. Wymagają jej rozluźnione, słabe, a nawet nieobecne wskaźniki ciągłości, linearności i kohezji<sup>40</sup>. Minimalnym kryterium, pozwalającym mówić o danym tekście, staje się jego wyodrębnienie spośród natłoku innych wypowiedzi.

Miękka koncepcja spójności tekstu nie mówi już zatem ani o linearnym następstwie, ani o wyraźnych wymogach delimitacyjnych (wynikiem których są teorie fragmentu). Czynnikiem spajającym tekst staje się nie element liniowy, taki jak start i meta, lecz coś na kształt ramy obrazu. Wskazuje ona na akumulacyjny składnik odbioru tekstu i na przestrzenne kategorie odbioru. Rama taka może być mniej lub bardziej wyraźna i wystarczy, by w jej obrębie odnajdowane były elementy niesprzeczne, potwierdzające odrębność danej wypowiedzi, pasujące do siebie pod względem wspólnego tematu lub wspólnej, nadrzędnej metafory fabularnej czy strukturalnej. Lektura prozy hipertekstowej może okazać się dla teorii tekstu najlepszą ilustracją takiego rozumienia. Marie-Laure Ryan, obrazując strategię odbioru hipertekstu przykładowym *close reading* internetowego opowiadania *Twelve Blue* Michaela Joyce'a, które cechuje wyjątkowe rozluźnienie zależności fabularnych, pisze:

Na początku mogę jedynie zbudować pojedynczą listę niepowiązanych z sobą imion i zaimków, którym raz po raz przypisuje się pewne właściwości. [Trochę później, po natknięciu się na jedną z kluczowych scen – przyp. M.P.] [...] czuję, że jestem w stanie uchwycić ludzką geografę, która leży u podstaw fabuły, i gdy znów krążę wokół starych i nowych fragmentów, jestem w stanie umiejscowić większość nich w ramach ogólnego obrazu. Ta faza mojej lektury, jak dotąd najprzyjemniejsza, przypomina chwilę, gdy w trakcie układania puzzli dochodzimy do momentu, w którym większość elementów układanki zaczyna do siebie pasować<sup>41</sup>.

Relacja z lektury hipertekstu *Twelve Blue* wpisuje się w miękką koncepcję tekstu, tym bardziej że poza elementem powtórnych odczytań segmentów („krążę wokół starych i nowych frag-

<sup>40</sup> Zob. tamże, s. 286–287.

<sup>41</sup> M.L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore 2001, s. 233.

mentów”) nie ma tu mowy o podążaniu za hiperłączami czy o tym, by tekst zmieniał się w zależności od dokonywanych wyborów. Cyfrowy i mechaniczny aspekt tekstu nie został tu uwzględniony. Z tej perspektywy wyraźnie widać, iż hipertekst nie rzuca wyzwania dotychczasowemu rozumieniu tekstu pod względem spójności, liniowości i skończoności<sup>42</sup>. Tezę tę cyfrowa tekstologia formowała, obierając za swój negatywny punkt odniesienia linearną, kohezyjną koncepcję, lecz nie zauważała przy tym ujęcia akumulacyjnego, promującego spójność globalną i „współpracę” odbiorcy. Z drugiej strony trzeba przyznać, iż model akumulacyjny pozostaje tylko częściowo użyteczny. Obejmując człon „tekst”, nie jest w stanie opisać członu „hiper”, a jeśli już, to tylko metaforycznie i do tego stopnia, jaki terminowi „hipertekst” nadaje Gérard Genette<sup>43</sup>.

Tym mniej przydatne i jeszcze bardziej przenośne w swoim charakterze byłyby próby opisanego hipertekstu za pomocą teorii poststrukturalistycznych. Ich najbardziej popularne ujęcie, prezentowane przez Roland Barthes’a, przynosi badaczom hipertekstu tyleż obietnic, co rozczarowań. O wątpliwej przydatności koncepcji *le Texte* – tekstu mnogiego, wiecznie rozgałęziającego się i niedającego się sprowadzić do pojedynczego dzieła – świadczy już sam podział, jakiego dokonuje Barthes pomiędzy dziełem a tekstem. Dzieło jest „zamknięte na *signifié*” i można je traktować jako ogólny znak, który da się hermeneutycznie określić, zaś tekst reprezentuje nie-wyzerpywalność znaczenia, jest „grą na zwłokę”.

Rozrastanie się wiecznego *signifiant* [...] w polu Tekstu [...] nie przypomina organicznego dojrzewania lub hermeneutycznego pogłębiania, bliskie jest natomiast serialnemu ruchowi rozłączeń, nałożeń i wariacji. Logika rządząca tekstem nie opiera się na rozumieniu (tego, co autor dzieła „chciał powiedzieć”), lecz na metonimii; praca skojarzeń, przyległości, przeniesień zbiega się z wyzwoleniem energii symbolicznej<sup>44</sup>.

Asocjacyjność, wariantywność i rozłączność, wymienione tu jako atrybuty tekstu, kuszą, by odnosić je do mechaniki lekturowej hipertekstu, z je-

<sup>42</sup> Sam fakt, iż cyfrowy tekst może zostać oddany w ręce czytelnika do tego stopnia, że zachęca się go do napisania własnej porcji tekstu, nie czyni z danego utworu tekstu diametralnie nowego. Nawet w tych skrajnych przypadkach określona jest już relacja nadawca–odbiorca oraz kontekst gatunkowy. Wkład czytelnika przybiera najczęściej formę dopisku, komentarza lub propozycji odnośnie do wprowadzenia nowego wątku czy alternatywnego zakończenia. Dzieje się to jednak w myśl już ustanowionych reguł. Taki tekst otwarty przypomina popularne rozszerzenia oficjalnych filmów czy gier i należy do tak zwanej kultury fanowskiej. Można mówić o nim w kategoriach metamedium. Jednak jeśli pozostać w ramach znanych koncepcji tekstu, a nawet cybertekstu, to złamanie reguł i ram, o których tu mowa, automatycznie umieszcza dopisek odbiorcy poza tekstem głównym. Staje się on zatem innym tekstem. O kulturze fanowskiej i kategorii metamedium zob. M. Filiaciak, *Wirtualny plac zabaw. Gry sieciowe i przemiany kultury współczesnej*, Warszawa 2006, s. 153–169.

<sup>43</sup> W ujęciu palimpsestowym tekst papierowy, ze swoją rozluźnioną koherencją i spójnością, stanowi hipertekst dla hipertekstu. Ten drugi jest przypadkiem ponownego użycia tego pierwszego, ale w nowym medium. Genette’owskie relacje pomiędzy hipertekstem a hipertekstem zbliżone są do relacji ustanawianej przez pastisz, travestację i parodię. W kontekście Nelsonowskiego ujęcia hipertekstu może być mowa tylko o metaforycznym użyciu kategorii Genette’a. Pod pojęciem hipertekst kryje się bowiem w jego przypadku zjawisko inne niż w tej książce opisywane. Zob. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Warszawa 1992, s. 328–329.

<sup>44</sup> R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, dz. cyt., s. 190.

go łączami, redystrybucją segmentów, alternatywnymi wątkami i lekturą skojarzeniową. Trzeba jednak wziąć pod uwagę, że Barthes mówi tu o zjawisku mocno oderwanym od materialności zapisu, daleko mu do wrażliwości na aspekt medialny, który zachęcałby do jeszcze głębszego zapuszczania się w domenę materialności tekstu. Postrzeganie hipertekstu jako materializacji teorii tekstu Barthes'a byłoby metodologicznym anachronizmem<sup>45</sup>. Te same lub pokrewne pojęcia opisują w obu przypadkach różne zjawiska. Niedostrzeżenie tego może komplikować wystarczająco złożoną problematykę. Druga obietnica opozycji tekst–dzieło wiązałaby się z upatrywaniem w tym ostatnim elemencie materialnego, ze wskazaniem na jednostkową i uwarunkowaną sposobem przekazu wypowiedź. Można by wobec tego powiedzieć, iż Barthes odrywa tekst od dzieła, a hipertekst na powrót go dziełu przywraca. Francuski teoretyk nawet i tutaj nie pozostawia miejsca dla teorii hipertekstu. Jego dzieło ma niewiele wspólnego z aktem zapisu i formą przekazu. Oznacza pewne, mało sprecyzowane, tradycyjne ujmowanie tekstu jako wypowiedzi monosemantycznej o określonym raz na zawsze znaczeniu.

Proponuję pozostać na chwilę przy wprowadzonym właśnie myślowym skrótce. Jeśli zgodzimy się, że Barthes odrywa tekst od dzieła, a hipertekst go dziełu przywraca, to trzeba dodać, że nie chodzi tu o powrót w sensie najbardziej oczywistym, w ramach którego ponownie powierza się tekstowi rolę oznaczania transcendentalnego elementu znaczonego, proces, który Derrida i Barthes wytykali tradycyjnemu paradygmatowi logocentrycznemu<sup>46</sup>. Powrót tekstu do dzieła odbywa się w zmienionych warunkach. Po pierwsze przy zachowaniu, jeśli nie spotęgowaniu, potencjału rozgwieżdżeń i immanencji tekstu, a po drugie poprzez skierowanie uwagi na uwarunkowania tworzywa, na niewidoczne warstwy sterujące dynamicznym, w sensie dosłownym, wyglądem i zachowaniem się tekstu.

Z zasady ruchomy, zmiennokontekstowy i o treści odmiennej dla różnych czytelników hipertekst nie może być nośnikiem stabilnego i bezpiecznego znaczenia, lecz jest oczywistym sprzymierzeńcem procesu sygnifikacji, otwarcia się na mnogość i zmienność egzystującą na wielu poziomach dzieła. Jednak teoria hipertekstu – aby być skuteczną – musi, choćby na chwilę, przywrócić tekst owemu nośnikowi, by pokazać, jakie warunki dla wspomnianych procesów stwarza nowe,

<sup>45</sup> Myśl Rolanda Barthes'a wydaje się zmierzać w przeciwnym kierunku niż teoria hipertekstu. Wszelkie środki artystycznego wyrazu porównuje się tu do tekstu i tekstem nazywa. Z kolei teoria hipertekstu sam tekst traktuje w kategoriach nośnika, jako środek artystycznego wyrazu.

<sup>46</sup> Zob. G. Allen, *Intertextuality*, dz. cyt., s. 63–64.



niewuwzględniane dotąd przez literaturoznawstwo środowisko hipertekstowe. Bez tego, jak pokazała wczesna teoria hipertekstu, specyficzny sposób opowiadania za pomocą nowego medium zostaje zatarty i wchłonięty przez mniej lub bardziej odtwórczą wersję poststrukturalizmu, który nie wspiera się na istniejącym fundamencie strukturalistycznym. Tymczasem jedna metoda potrzebna jest drugiej, tak jak *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań* potrzebny jest późniejszemu *S/Z*, dostarcza mu bowiem niezbędnych podstaw.

Nie przekreśla to metody poststrukturalistycznej, ustawia ją jednak w kolejce jako drugą fazę analizy dzieła, po pierwszej, której celem jest pokazanie, jak zmienione tworzywo wpływa na sposób znaczenia tekstu. Hipertekst zachęca zatem przede wszystkim do przyglądania się potencjalnym, dosłownym symptomom tekstualnej immanencji, by dopiero później śledzić ich metafizyczne, hermeneutyczne czy intertekstualne implikacje. Jednak zarówno w hipertekście, jak i w tekście pisalnym Rolanda Barthes'a czy genotekście Julii Kristewej stawką jest podobna permanentna dygresja tekstu, nieustanne odświeżanie się jego wnętrza i zewnątrz, korpusu i kontekstu.

Jonathan D. Culler, amerykański teoretyk literatury, w pierw struktur-  
 alista, później poststrukturalista, w jednej ze swoich ostatnich refleksji  
 na temat dwudziestowiecznych teorii tekstu i jej zmiennych losów za-  
 leca dystans do Barthes'owskich ustaleń<sup>47</sup>. Opozycja tekst-dzieło jest,  
 jak twierdzi Culler, sztucznie polaryzowana. Z jednej strony zdaniem  
 badacza istnieje jednowymiarowe dzieło, z drugiej zaś swoista „mistyka”  
 tekstu, która nadaje mu niemal boskie atrybuty. Trudno dziś przesądzać,  
 czy Amerykanin ma rację i czy koncepcje Barthes'a okażą się w ostatecz-  
 nym rozrachunku mało przydatne, jednak teoria hipertekstu potwierdza  
 obawy Cullera. Barthes'owska refleksja może inspirować i dostarczać  
 ciekawych, wartych przywołania metafor (choćby „galaktyka *signi-  
 fiant*”, „gra wielości sieci”, „rozgwieżdżanie tekstu” z *S/Z*<sup>48</sup>), jednak  
 nie jest w stanie dostarczyć narzędzi pozwalających na rzetelny opis  
 i analizę. Tego, co dzieje się w trakcie lektury powieści hipertekstowej,  
 nie da się ująć bez uwzględnienia mechanizmów połączeń w obrębie po-  
 segmentowanej całości. Tymczasem Barthes wyraźnie apeluje: „žadnej  
 konstrukcji tekstu”<sup>49</sup>. Choć określenia, jakimi się  
 posługuje, wydają się bliskie hipertekstowi (zaraz  
 dalej dodaje: „wszystko znaczy bez przerwy i wie-  
 le razy, bez odsyłania do wielkiej finalnej całości,

<sup>47</sup> Zob. J.D. Culler, *The Literary in Theory*, dz. cyt., s. 103–104.

<sup>48</sup> Zob. R. Barthes, *S/Z*, dz. cyt., s. 40–47.

<sup>49</sup> Tamże, s. 47.

do ostatecznej struktury”), to próba zastosowania ich na gruncie teorii tekstu cyfrowego udowadnia, iż tekst Barthes’a i hipertekst to dwa odmienne zjawiska. Stanowisko takie przyjmuje wielu przedstawicieli teorii cybertekstu<sup>50</sup>. Szukając pokrewieństw między obiema dziedzinami, trzeba zatem przyznać, iż najbliższą hipertekstowi teorią tekstu jest zaprezentowane przez Teresę Dobrzyńską „miękkie”, akumulacyjne ujęcie zakładające „współpracę” czytelnika, wciąż jednak nieobejmujące aspektu medialnego, czyli specyfiki nośnika elektronicznego tekstu. Specyfikę tę wyznacza chociażby, niewidoczna dla oka, warstwa kodu, który steruje zawartością, wyglądem i czasem trwania lektury.

Paradygmatem badawczym, który skutecznie obejmie ów poziom i który w tej pracy towarzyszyć będzie mi najczęściej, jest perspektywa cybertekstowa zaproponowana przez Espena Aarsetha. Teoria cybertekstu, choć niepozbawiona wad, stanowi niezbędny element każdej analizy dzieła rozgałęziającego się, działającego na żądanie i kombinatorycznego. Wskazuje się tu na mechaniczne i algorytmiczne funkcje, które czynią z tekstu całkiem realną, tykającą niczym zegarek, maszynę do tworzenia wielorakich wypowiedzi. Hipertekst jest zaledwie jedną z wielu form takich tekstowych maszyn.

Uwzględnienie aspektu technologicznego w rozumieniu tekstu okazuje się sprawą kluczową. Na polskim gruncie po raz pierwszy wyka-

zał to Piotr Sitarski. Przyglądając się, czym jest tekst w ogóle, jak się zmienia w nowym medium i jak zmiany te wpływają na literacką komunikację (teoria feedbacku – sprzężenia zwrotnego między systemem a użytkownikiem), Sitarski proponuje rozwiniąć schemat komunikacji literackiej Romana Jakobsona poprzez, między innymi, dodanie do niego warstwy interaktywnej<sup>51</sup>. Już tutaj tekst jawi się jako funkcjonalna maszyna, a tradycyjny, pisany tekst linearny jako „szczególny przypadek tekstualności”<sup>52</sup>. To spostrzeżenie należy już do teorii cybertekstu.

Espen Aarseth, starając się trzymać filologicznego znaczenia tekstu, potraktował go jako dosłowną<sup>53</sup> „maszynę do produkcji i konsumpcji znaków werbalnych”. Do jej zaistnienia konieczny jest po pierwsze znak werbalny, po drugie medium, po

<sup>50</sup> Zob. między innymi M. Eskelinen, *Teoria cybertekstu a badania literackie. Podręcznik użytkownika*, tłum. D. Sikora, G. Mielcarek, „Techsty” 2006, nr 2 [online], <[http://www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/eskelinen\\_cybertekst.html](http://www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/eskelinen_cybertekst.html)> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>51</sup> Zob. P. Sitarski, *Rozmowa z cyfrowym cieniem. Model komunikacyjny rzeczywistości wirtualnej*, Kraków 2002, s. 99–101.

<sup>52</sup> Tamże, s. 105.

<sup>53</sup> O innym, bardziej metaforycznym rodzaju maszyny myślał Umberto Eco, gdy mówił o tekście jako o „leniwej maszynie”, którą czytelnik wprowadza w ruch. Zob. U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, tłum. J. Jarniewicz, Kraków 1996, s. 34. U Aarsetha działanie czytelnika, określone jako „nietrywialne”, dotyka nie sfery mentalnej i domeny interpretacji dzieła, lecz sfery „informatycznej” i „operacyjnej”. Jest ono na czytelniku niejako wymuszone poprzez mechanizm sprzężenia zwrotnego. Bez niego nie dojdzie do przebiegu dzieła. „Nietrywialny” wysiłek to zabieg przeciwstawione „przezroczystemu” („trywialnemu”), konwencjonalnemu rytuałowi użycia tekstu, jak przewracanie kartek w książce. Chodzi zatem o te same strategie, które u początków nowożytnej powieści eksponował Laurence Sterne w *Życiu i myślach JW Pana Tristrama Shandy*. Czy klikanie na linki przekształca się kiedyś w działanie „trywialne”, trudno wyrokować.

trzecie operator<sup>54</sup>. Widoczny szereg znaków określa się tu jako skrypt. Oprócz niego tekst ma strukturę i rytuał użytkowania. Obszar znaku werbalnego obejmuje skrypt, czyli widoczny ciąg znaków. Sfera medium dotyczy technologii i, w przypadku nośnika cyfrowego, musi uwzględniać także działający w tle kod komputerowy. Jego algorytmy odpowiedzialne są za prezentację i kolejność etapów przebiegu dzieła. Domena operatora, czyli warstwa operacyjna, implikuje pewne, na pozór zewnętrzne mechanizmy, dzięki którym to odbiorca może ustalać zawartość i kolejność wyświetlania się partii tekstu.

Tekst to potencjał, który może być zrealizowany tylko częściowo i tylko poprzez swój skrypt. Teksty, niczym elektrony, nigdy nie dają się doświadczyć bezpośrednio, lecz poprzez oznaki swojego zachowania. Teksty są wytworami kilku krzyżujących się ze sobą schematów: lingwistycznego (skrypt), technologicznego (warunki mechaniczne) i historycznego (społeczno-polityczny kontekst), a z uwagi na to, iż wszystkie z tych elementów zmieniają się wraz z upływem czasu, teksty to procesy, których nie sposób zredukować czy zamknąć<sup>55</sup>.

Dodać trzeba, iż segment tekstu, który spoczywa w bazie danych, należy do niewidocznej sfery kodu i wywoływany jest przez mechanizm dzieła lub protokół lektury, określa się mianem tekstonu. Z kolei, po drugiej stronie sytuacji komunikacyjnej, widoczny na ekranie wynik działania mechanizmu lub protokołu lektury nazywany jest skryptonem. Najpełniejszą ilustracją poszerzonego o aspekt numeryczny i operacyjny tekstu może być schemat zaproponowany przez Dorotę Sikorę<sup>56</sup>.

Przerywana linia, która biegnie przez środek „modelu literatury elektronicznej”, jest granicą ekranu dzielącą to, co wyświetlane na ekranie przed odbiorcą, od tego, co przed nim ukryte. Kulisami dzieła elektronicznego są znajdujące się w bazie danych i sterowane kodem (jego reguły określa autor) jednostki tekstu (tekstony). Jego sceną zaś jest ekran, na którym jeden po drugim, zgodnie z poleceniami odbiorcy, porcje tekstu pojawiają się w swojej widocznej formie (skryptyony).

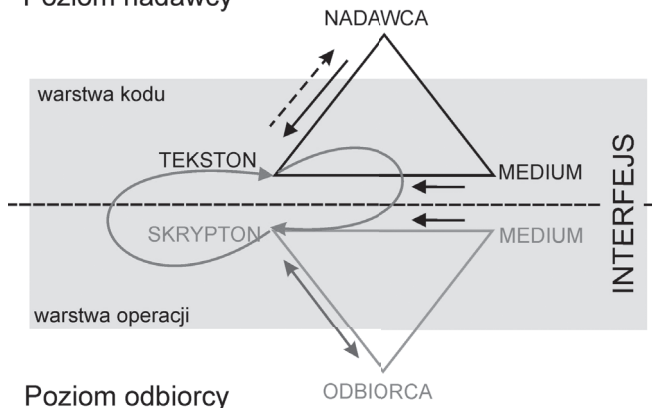
Oprócz podejścia do tekstu reprezentowanego przez teorię cybertekstu znaczącą rolę w rozumieniu przemian, jakim podlega tekst w środowisku cyfrowym, odgrywa perspektywa kulturowa (se-

<sup>54</sup> Zob. E. Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, dz. cyt., s. 21.

<sup>55</sup> Tenże, *Nonlinearity and Literary Theory*, [w:] *Hyper/Text/Theory*, red. G.P. Landow, Baltimore 1994, s. 54.

<sup>56</sup> Zob. D. Sikora, *Tekst jako maszyna. Wprowadzenie do mechaniki hipertekstu*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 2, *Literatura, społeczeństwa, komunikacja*, red. A. Gumkowska, Warszawa 2009, s. 106.

## Poziom nadawcy



il. 2. Trójkąt Espena Aarsetha (znak werbalny–medium–operator) z rozróżnieniem na tekstony i skrypty, warstwę kodu i operacji, widoczny ekran i niewidoczną bazę danych (zaprezentowany za Dorotą Sikorą)

miotyczna). Przywołany wcześniej *Słownik terminów literackich* zachęca, by uznawać za tekst „każdy wewnętrznie zorganizowany według określonych reguł, znaczący wytwór kultury, na przykład dzieło plastyczne, strój”<sup>57</sup>. Nawet definicja filologiczna uwzględnia zatem graficzny lub oralny charakter tekstu. Zostawia to badaczom nowych mediów otwartą furtkę: wielokanałowy aspekt tekstu, postrzegany dotychczas jako zawierający elementy foniczne i ikoniczne, poszerzyć można o całą gamę polimedialności, której dostarczają technologie informacyjne. Zmieniona w ten sposób semiosfera tekstu wskazuje na jego właściwości i modeluje niesione przez tekst znaczenia<sup>58</sup>.

57 M. Głowiński, *Tekst*, dz. cyt., s. 574.

58 Zob. E. Szczęśna, *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Warszawa 2007, s. 14.

59 Jeśli podążycy za metaforą walki koguta, rozumianej jako tekst kultury (zob. J.D. Culler, *The Literary in Theory*, dz. cyt., s. 105–110), to semiotyczne ujęcie opisuje koguci wygląd, budowę, rodzaje mięśni, które uruchamiane są w tańcu. Ujęcie proponowane przez Espena Aarsetha i N. Katherine Hayles, choć spokrewnione, sięga głębiej i dotyczy także – kontynuując przywołaną metaforę – relacji pomiędzy systemem nerwowym i mięśniami oraz wpływu tej relacji na wygląd układu tanecznego.

60 D. Ulicka, dz. cyt., s. 9.

Czy jednak semiotyczna koncepcja tekstu cyfrowego jest w stanie w sposób kompletny, a nie tylko jako przygotowanie metodologicznego gruntu, objąć sobą mechanizmy funkcjonujące pomiędzy warstwą kodu i warstwą operacji, pozostaje problemem otwartym<sup>59</sup>. Wydaje się, iż najpełniej czynią to podejścia, które zaliczyć można do swego rodzaju „cyfrowego strukturalizmu”<sup>60</sup>, reprezentowane przez analizy rozwijające Aarsethowski model tekstu.

ROZDZIAŁ I

# Właściwości medium, rodzaje hipertekstu

1 Zob. J.H. Murray, *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*, New York 1997, s. 155–162.

2 Terminowi „interaktywność” sprzeciwia się wielu badaczy, zwłaszcza tych reprezentujących teorię cybertekstu. Espen Aarseth pisze: „jest to pojęcie czysto ideologiczne, będące wyrazem niesprecyzowanej fantazji, lecz nie koncepcją, która miałaby jakąkolwiek wartość analityczną” (E. Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore 1997, s. 51. Mimo to powszechne stosowanie tego terminu skłania niektórych autorów do przywoływania go i doprecyzowywania.

Z „interaktywności” nie rezygnuje na przykład Marie-Laure Ryan. W niniejszej książce skłania się ku zastąpieniu „interaktywności” responsywnością lub partycypacyjnością, terminy te bowiem trafniej opisują zmienność tekstu oraz dostosowywanie się do pozycji czytelnika w polu lektury.

3 Hipertekstowi tradycyjnie przypisuje się walory przestrzenne. Ścisłejsze byłoby jednak upatrywanie przestrzenności po stronie odbioru. Ludzki umysł dużo lepiej dostrzega wszelkie prawidłowości o naturze cyfrowej, matematycznej, w środowiskach trójwymiarowych, gdzie skomplikowane obliczenia mogą zostać przełożone na język relacji przestrzennych, kształtów, faktur i barw. Stąd hipertekstowe mapy, które towarzyszą tekstowi jako podpora nawigacyjna, wskazówka lub zapis lektury. Sam hipertekst, oglądany z perspektywy strukturalno-funkcjonalnej, jako baza danych zawierająca połączone segmenty tekstu, zjawiskiem przestrzennym trudno nazwać. Najciekawiej problem przestrzenności literatury nowych i starych mediów ukazali autorzy wychodzący poza wąsko rozumianą literaturę. Na przykład poświęcono na teorii komiksu i napisana w komiksowej formie książka Scotta McClouda *Understanding Comics. The Invisible Art* wpłynęła zarówno na nową generację literatury hipertekstowej, reprezentowanej przez

*Hegiroskop* Stuarta Moulthrop, jak i na kształt teorii nowych mediów. Zob. J.D. Bolter, *Writing Space. Computers, Hypertext and the Remediation of Print*, Mahwah 2000; S. McCloud, *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York 1994; N.K. Hayles, *Flickering Connectivities in Shelley Jackson's „Patchwork Girl”. The Importance of Media-Specific Analysis*, „Postmodern Culture” 2000, nr 2 oraz [online], <<http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.100/10.2hayles.txt>> [dostęp: 16 lipca 2013].

4 Zob. L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, Warszawa 2006, s. 98–115.

5 Najważniejszą z właściwości języka nowych mediów jest dla Manovicha numeryczność: fakt, iż cyfrowe media są programowalne, iż oprócz znaku i jego znaczenia cyfrowe dzieło wprowadza kod warunkujący istnienie znaku. Zautomatyzowanie i zmienność zaszębiają się z proceduralnością i partycypacyjnością wymienionymi przez Murray. Z kolei wielokodowość wskazuje na polimedialny charakter cyfrowych mediów.

6 Zob. M.L. Ryan, *Will New Media Produce New Narratives?*, [w:] *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*, red. M.L. Ryan, Lincoln 2004, s. 338.

## Właściwości medium

Pośród wielu prób uchwycenia elementu „nowości” cyfrowych mediów największy oddźwięk zyskały, podają według kolejności czasowej, omówienia Janet H. Murray, Lva Manovicha i Marie-Laure Ryan. Murray wyróżnia cztery podstawowe wyznaczniki: proceduralność, partycypacyjność, przestrzenność, encyklopedyczność<sup>1</sup>. Proceduralność to sfera związana z operowaniem przez cyfrowe media komputerowym kodem. Każdy elektroniczny utwór da się sprowadzić do szeregu zer i jedynek. Ma to swoje daleko idące konsekwencje: dzieło staje się podatne na manipulację, a czytelnik może wprowadzać w szereg zer i jedynek swoje lub podsuwane przez autora algorytmy, modyfikując w ten sposób zastany układ dzieła. Partycypacyjny charakter dotyczy sfery ogólnie rozumianej „interaktywności”<sup>2</sup>. Wymieniona przez Murray przestrzenność to skłonność do wizualizacji danych; kluczowe są tu metafory mapy lub labiryntu, które na ekranie komputera ulegają swoistemu ukonkretnieniu<sup>3</sup>. Ostatnia cecha, encyklopedyczność, to właściwość będąca dziś częścią spopularyzowanego przez Lva Manovicha paradygmatu bazy danych jako głównego wyróżnika nowych mediów.

Bardziej rozbudowany, choć oparty na rozróżnieniach Murray, katalog właściwości cyfrowych mediów przedstawia wspomniany już rosyjski badacz<sup>4</sup>. Nowe media są według niego numeryczne, modularne, zautomatyzowane, zmienne (płynne) i wielokodowe<sup>5</sup>. Jeszcze jeden, wspierany dwoma poprzednimi, zestaw cech cyfrowych mediów prezentuje Marie-Laure Ryan<sup>6</sup>. Amerykańska niezależna badaczka mówi o reaktywnej i interaktywnej naturze nowych mediów, o ich polimedialności, właściwościach sieciowych, dynamiczności w sferze znaków oraz – potwierdzając rozpoznania Ma-

novicha – o modularności. Dla potrzeb tej pracy najistotniejszych wydaje się pięć wymienionych i omówionych poniżej cech cyfrowych mediów.

## Numeryczność

Chodzi tu o algorytmiczną naturę tekstów cyfrowych. Prezentowany tekst, obraz czy animacja determinowane są przez programowalny kod komputerowy, który określa zachowanie wyświetlanych przez siebie znaków. Dzieło sztuki cyfrowej to dający się przekształcać program komputerowy. Aspekt numeryczny wskazuje na nowy poziom dzieła, jego warstwę kodu, rozumianego nie jako kod semiotyczny, ale jako zbiór algorytmicznych instrukcji, których wywołanie przez nadawcę bądź odbiorcę komunikatu potrafi zmienić kształt dzieła. Do fenomenu numeryczności Manovich przypisuje zjawisko interaktywności. W mojej pracy staram się unikać tego terminu. Kryjące się za nim zjawisko warto przesunąć do osobnej kategorii, za którą proponuję uznać responsywność, najtrafniej ukazującą konsekwencje numerycznej natury hipertekstu. Istnieją bowiem przykłady dzieł nienumerycznych, ale interaktywnych i na odwrót: numerycznych, lecz nieinteraktywnych<sup>7</sup>.

## Sięciowość

Cyfrowe media łączą maszyny i ludzi w przestrzeni oraz sytuują ich w wirtualnych środowiskach. To otwiera możliwości dla systemów tworzonych przez wielu użytkowników oraz transmitowanego na żywo (w „czasie rzeczywistym”) przekazu. Sieciowy aspekt mediów jest szczególnie ważny w przypadku hipertekstu typu węzeł-link. Struktura sieciowa towarzyszy tutaj strukturze bazy danych, stanowiąc jej zewnętrzną, dostrzegalną formę.

<sup>7</sup> Cyfrowy utwór Zenona Fajfera *Ars poetica* przeznaczony jest do oglądania. Czytelnikowi nie pozostaje nic innego, jak zasiąść do rozgrywającego się przed nim tekstu i obserwować taniec liter na ekranie. Drobnym elementem interaktywności, możliwość ponownego wyboru wyświetlania się tekstu lub wyjścia z utworu, pojawia się na końcu i poza główną ramą tekstu. *Ars poetica* jest cyfrowa i nieinteraktywna. Na potencjał interaktywności analogowej wskazuje choćby opisywana przez Marie-Laure Ryan instalacja artystki z Wyoming Pip Brant i jej kolektywu Kunstwaffen. Brant umieściła fragmenty tekstu, pojedyncze wyrazy i zwroty, na sierści pasących się na pastwisku krów. W miarę upływu czasu przemieszczające się bydło tworzyło dla widza coraz to nowe konfiguracje wyrazów, zdań, krótkich opowieści. Wystarczyłaby zatem drobna ingerencja w ten organicznie osadzony tekst, na przykład zagonienie krów w określonym kierunku, by tekst zyskał miano interaktywnego. Zob. M.L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore 2001, s. 208.

## Modularność

Komputer pozwala na łatwą i szybką reprodukcję danych, dlatego też cyfrowe dzieła mają tendencję do podziału na wiele autonomicznych obiektów. Mogą być one używane w wielu odmiennych kon-

tekstach i kombinacjach oraz przechodzić różnorakie przekształcenia podczas „przebiegu” dzieła. Modularność wskazuje na fraktalną strukturę cyfrowych utworów, które pozwalają się kawałkować, skalować i wciąż zachowują swoją tożsamość. Modularność hipertekstu polegać będzie między innymi na samowystarczalności jego węzłów. Poszczególne leksja musi się cechować pewnym stopniem autonomiczności. Lektura dzieła modularnego nie musi opierać się na całościowym przy-swojeniu materiału.

## Wielokanałowość

Dzieło cyfrowe może być budowane i odbierane w wielu kanałach sensorycznych i semiotycznych. Oprócz tekstu w grę wchodzi dźwięk, wideo, animacja. Istnieją utwory, które wymagają od swojego odbiorcy zanurzenia się w sztucznie wygenerowany wirtualny świat. Przykładem może być stworzony na Uniwersytecie Browna, przy współudziale między innymi Roberta Coovera, projekt *Screen*<sup>8</sup>. Odbiorca wchodzi tu do „wirtualnej jaskini” tekstu: trójwymiarowego i rozgrywającego się w fizycznej przestrzeni środowiska. Każdy ruch ciała czytelnika, otoczonego ze wszystkich stron tekstem, kształtuje tworzony na bieżąco „rezultat”.

## Dynamiczność

Dynamiczność wskazuje na zmienność sygnałów. Z uwagi na numeryczność medium utwory w nim powstałe, w przeciwieństwie do książek lub obrazów, mogą być odświeżone lub napisane na nowo, bez przymusu wyrzucania pierwotnego materialnego nośnika<sup>9</sup>. Oprócz tego, że autor – w dowolnym czasie i bez wiedzy użytkownika – może zmienić swój utwór, samo dzieło także – w trakcie lektury – jest w stanie wykazać się swoistym dynamizmem czasowym, w wyniku którego wpisany w nie algorytm na różne sposoby determinować będzie lekturę<sup>10</sup>.

Wszystkie powyższe właściwości nowych mediów da się sprowadzić do dwóch podstawowych: numeryczności i modularności. Nie każda z nich

<sup>8</sup> Zob. *Wirtualna rzeczywistość – „Screen” [online]*, <<http://www.techsty.art.pl/hipertekst/cyberprzestrzen/screen.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>9</sup> Zob. M.L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality...*, dz. cyt., s. 338.

<sup>10</sup> Cecha ta, opisywana jako płynność i dynamiczna natura cyfrowego obrazu, wskazuje na niezwykle istotny, zwłaszcza dla semiotyki tekstu cyfrowego, problem: ten sam znak, w płynnym środowisku numerycznym, gdzie bity informacji mogą zamieniać się pozycjami i funkcjami, zachowując na poziomie interfejsu ten sam wygląd, może mieć inne znaczenia i funkcje. Na problem ten zwraca uwagę Espen Aarseth. W grze komputerowej Lemingi tytułowe stwory posiadają różne cechy w różnych fazach gry. Pojedynczy leming może być zarówno aktywny, jak i nieaktywny, zarówno poddający się operacjom gracza, jak i niereagujący na jego ruchy. Ta zmienna sytuacja semiotyczna znaku komputerowego skłoniła norweskiego badacza do odrzucenia semiotyki jako nauki pomocniczej w badaniu fenomenów cyfrowych. Zob. E. Aarseth, *Cybertext*, dz. cyt., s. 39.





il. 3. Projekt *Screen* przygotowany w ramach cyklu warsztatów twórczych CAVE, organizowanych na Uniwersytecie Browna. Każdy ruch znajdującego się wewnątrz cyfrowej instalacji czytelnika wpływa na zawartość pojawiających się słów i zwrotów. Użytkownik spogląda na tekst poprzez gogle, cyfrowe, trójwymiarowe okulary. Wyciągając rękę w stronę rzutowanego tekstu, odbiorca przyciąga do siebie pewne słowa, a te, zbliżając się do niego, pozostawiają resztę tekstu w tle

towarzyszyła literaturze cyfrowej od początku. W latach osiemdziesiątych wielokanałowość była zaledwie potencjałem. Przedmiotem mojej pracy jest numeryczny tekst sieciowy, jednak jego polimodalność jest ograniczona, dzięki czemu przypomina monomedialny tekst pisany. Jego mechanika (warstwa kodu) ukryta została przed czytelnikiem niczym w teatrze. Najważniejsza pozostaje sieciowa natura takiego tekstu, właściwość wskazująca, że nie da się czytać konkretnego utworu w stałej kolejności oraz że zasada się on na bazie danych, której zawartość stanowi dla odbiorcy niewiadomą. Fakt, iż multimedialność i polisemiotyczność hipertekstu zepchnięte tutaj zostają na dalszy plan, sprzyja przy okazji przejrzystości wywodu. Hipertekst, jakim się tutaj zajmuję, jest owocem epoki przejściowej i nie mogąc w pełni odnaleźć swojej tożsamości w tym, co nowe, stara się upodobnić do swoich drukowanych krewnych.

## Lektura hipertekstu. Między rekombinacją a strategią cyborga

Konsekwencją właściwości nowego medium są specyficzne sposoby pisania i czytania, niepraktykowane w druku lub sytuujące się na marginesach dotychczasowej praktyki literackiej. Wspierając się na rozróżnieniach N. Katherine Hayles i pracach dotychczas przywoływanych badaczy, wyróżnię trzy, niemające odpowiednika w sferze analogowej, tryby lektury hipertekstu. Są one na tyle ogólne, że mogą stanowić sposoby odbioru cyfrowego dzieła sztuki w ogóle<sup>11</sup>.

### Rekombinacja

Hipertekst tworzony jest poprzez fragmentację i rekombinację elementów. Te dwie cechy stanowią rezultat numeryczności medium. Fragmentacja sięga dużo głębiej niż w druku, który choć podsuwa utwory o strukturze fragmentarycznej, czyni ją wyjątkiem, a nie regułą. W hipertekście jest na odwrót. Wielowarstwowość hipertekstowej maszyny sprawia, iż mała zmiana na jednej z warstw może spowodować poważne zmiany na innej. Przykładów tego, jak rekombinacja przekształca warstwę narracyjną, dostarcza powieść *popołudnie, pewna historia*. Natknięcie się na ten sam fragment tekstu w nowym kontekście potrafi po pierwsze uruchomić jego nową interpretację, a po drugie, dzięki właściwym temu utworowi hiperłączom warunkowym, otworzyć zamknięte do tej pory przed czytelnikiem leksje docelowe i skierować narrację na inne tory. Przykładem jest leksja *naga*:

< Nigdy nie widziałem cię takiej > mówię.

< Jak pamiętasz, byłam niechętna, żebyś to robił teraz. >

Sądzę, że widzi, jak moje wargi drżą, sądzę, że boi się, iż znowu zacznę. Jej głos przestaje brzmieć pouczająco. < Teraz widzisz... > mówi, rozkładając ra-

miona < Naga. >

Uśmiecha się, moje wargi ciągle drżą.

< Co chciałbyś, żebym dla ciebie zrobiła? > pyta.

< Chciałbym, żebyś zrobiła to lepiej > mówię.

< To jest orzeźwiająca – mówi – dla mężczyzny... > [*naga*]

<sup>11</sup> Rozkład akcentów w niektórych z powyższych rozpoznań byłby inny, gdyby przedmiotem mojej refleksji była hipertekstowa poezja.

Odniesieniem dla procesów remediacyjnych w przypadku dynamicznej poezji ekranu, operującej częściej animacją niż hipertekstowym linkiem, jest prędzej kino niż druk.

Fragment ten może znaczyć tyle, ile pozwoli mu kontekst. Nie znamy imion bohaterów, czasu i miejsca akcji, niedopowiedziany jest temat rozmowy, a zwłaszcza sytuacja, w jakiej ona się toczy. Nawet czytelnik, który zyskał sporą wiedzę na temat powieściowych zdarzeń, może nie być pewien, komu przypisać powyższe słowa, szczególnie że dwóch męskich bohaterów utrzymuje tu bliskie stosunki z trzema kobietami. Sytuację komplikuje konwencja narracyjna: *popołudnie, pewna historia* to powieść o kilku narratorach. Fragment *naga* doprasza się zatem ponownego pojawienia się w zmienionym kontekście, gdyż tylko to pozwala go właściwie usytuować względem całości. Z jednej strony zatem struktura sieciowa modyfikuje kształt omawianego segmentu, wymazując z niego większość wskazówek referencyjnych. Z drugiej strony zaś tak zbudowana leksja domaga się zmiennego, sieciowego otoczenia i rekombinacji. Zwłaszcza gdy – co nie jest rzadkością – pojawi się na drodze czytelnika ni stąd, ni zowąd.

## Responsywność

Rekombinacja i redystrybucja elementów w prozie hipertekstowej mogą na pozór niewiele różnić się od zwykłego przetasowania stron powieści. Tak jednak nie jest. Cyfrowy hipertekst nie do końca wpasowuje się w grupę utworów do przetasowywania, takich jak choćby *Nieszczęśni* Briana Stanleya Johnstona czy *Sto tysięcy miliardów wierszy* Raymonda Queneau. Powodem, dla którego forma hipertekstowa idzie o krok dalej, jest responsywność środowiska, w jakim odbywa się lektura powieści sieciowej. Dzięki swojej numerycznej warstwie tekst potrafi się zmieniać i dostosowywać do decyzji czytelnika, zamykać pewne możliwości, otwierać nowe, komunikować: „uwaga, tutaj już byłeś (n razy), spróbuj innych rozwiązań”. N. Katherine Hayles mówi o responsywności jako o „inteligentnym” aspekcie środowiska komputerowego:

Nie ma potrzeby zadawać pytania, czy komputery są inteligentne. Każdy podmiot poznawczy [ang. *cognizer* – przyp. M.P.], który potrafi wykonywać czynności wnioskowania, osądu, syntezy i analizy, wykonywane przez eksperckie systemy i autonomiczne czynniki programistyczne, powinien *prima facie* uznawany być za inteligentny<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> N.K. Hayles, *Print is Flat, Code is Deep. The Importance of Media-Specific Analysis*, „Poetics Today” 2004, nr 1, s. 86.

Na potencjał responsywności składają się przede wszystkim dane o postępowaniu czytelnika, jakie tekst może przechowywać w swojej warstwie kodu. „Ośrodek pamięci” uruchamia następnie odpowiednie procedury, które zaplanował autor w przypadku, gdy spełnione zostaną oczekiwane warunki lektury. To chęć stworzenia takiego właśnie środowiska lekturowego towarzyszyła powstaniu pierwszej powieści hipertekstowej<sup>13</sup>. Gdy na inicjalne pytanie dzieła Michaela Joyce’a („czy chcesz o tym usłyszeć?”) czytelnik odpowie przecząco, jego lekturowa ścieżka oddali się od głównego, tragicznego wątku. Gdyby jednak, idąc po obrzeżach, odbiorca natknął się na jedną z kluczowych leksji, system powieści szybko dostosuje się do stanu lektury i najbliższe sekwencje wypełni fabularną zawartością, która na powrót wciągnie go w centrum wydarzeń. Dzięki temu, jeśli chcemy zmienić zdanie i na to samo pytanie odpowiedzieć twierdząco, nie będzie konieczny powrót do początku.

Postęp technologiczny sprawił, że inteligentne, responsywne środowisko najczęściej spotykane jest dziś w domenie gier komputerowych. Kusząc swoją szatą graficzną, powabem polisemiotyczności, gry łagodzą efekty zagubienia i błędzenia w labiryntach tekstu, jakie towarzyszyły lekturze tekstowej rozrywki komputerowej czy pierwszych, monomedialnych hipertekstów. Od *popołudnia, pewnej historii*, powieści proponującej lekturę przerywaną i obfitującą w błędne koła, bardziej wciągająca będzie klasyczna powieść, jak choćby *Don Kichot*. Z kolei dzieło Miguela Cervantesa ma dużo poważniejszych konkurentów w formie trójwymiarowych gier wideo, z których wiele przyciąga odbiorcę nie tylko responsywnością, ale także rozmachem na miarę Hollywoodu.

Responsywność wydaje się o wiele lepszym terminem niż zbyt często używana interaktywność, tym bardziej że obcowanie z dziełami typu *Nieszczęśni* czy *Sto tysięcy miliardów wierszy* z powodzeniem wyczerpuje potoczne rozumienie interaktywności<sup>14</sup>. Do kroków czytelnika i jego aktualnego stanu lektury potrafią się dostosować narracja, prezentowana fabuła, a w niektórych przypadkach nawet zachowanie postaci<sup>15</sup>.

Trzeba dodać, iż nie wszystkie hiperteksty literackie realizują potencjał responsywności. Spośród wymienianych w tej książce utworów najpełniej czyni to tylko jeden – powieść Michaela Joyce’a.

<sup>13</sup> Zob. M. Joyce, *What I Really Wanted to Do I Thought, [w:] Of Two Minds. Hypertext Pedagogy and Poetics*, Ann Arbor 1996, s. 31.

<sup>14</sup> Zachętą do mówienia o responsywności, a nie o interaktywności, jest rozróżnienie Marie-Laure Ryan na reaktywność i interaktywność medium jako dwa typy odpowiedzi systemu na zmieniające się warunki. Reaktywność odnosi się do przemian w samym cyfrowym środowisku lub do niezamierzonych zachowań użytkownika, z kolei interaktywność to odpowiedź na zamierzoną akcję użytkownika. Pojęcie responsywności obejmuje oba te zachowania.

<sup>15</sup> Postacie zmieniają swoje zachowanie wraz z postępem lektury w interakcjach z czytelnikiem/graczem w takich formach cybertekstowych, jak interaktywny dramat czy tekstowa gra przygodowa. Zob. M. Mateas, *A Preliminary Poetics for Interactive Drama and Games*, [w:] *First Person. New Media as Story, Performance and Game*, red. P. Harrigan, N. Wardrip-Fruin, M. Crumpton, Cambridge 2004, s. 19–31.

W większości struktur hipertekstowych czytelnikowi pozwala się na odbieganie od toku zdarzeń bez przymusu powrotu do określonego miejsca w tekście. Projektując środowisko lekturowe, autorzy muszą zakładać jeszcze bardziej radykalne postępowania czytelnika. Najbezpieczniejsze dla autora i spójności tekstu byłoby założenie, iż tekst musi być zbudowany tak, jakby miał go czytać komputerowy program, bezwiednie i niekonsekwentnie podążający za odsyłaczami. Scott Rettberg, jeden z autorów hipertekstu *The Unknown*, opisuje eksperyment lekturowy, który wykonywano na spotkaniach autorskich promujących ten utwór. Za każdym razem, gdy w trakcie odczytywania poszczególnych leksji pojawiała się słowo stanowiące jednocześnie link do innej leksji (tak zwana kotwica), rozbrzmiewał dzwonek. Lekturę wówczas przerywano i pytano publiczność, czy czytać tekst dalej, czy przejść do segmentu, gdzie prowadzi link<sup>16</sup>. Wynik eksperymentu nie był przyjazny dla tradycyjnej, spójnościowej lektury. W większości przypadków wybór publiczności oznaczał podążenie w nowym kierunku i niedoczytywanie aktualnego segmentu do końca.

Stawia to autorów w niekomfortowej sytuacji. Z jednej strony, jako twórcy tekstu, pragniemy, by publiczność wchodziła z nami w kontakt i poruszała się po tekście, wytyczając ścieżkę, której sami byśmy nie obrali. Jednakże z drugiej strony czujemy się przywiązani do poszczególnych scen w takiej formie, w jakiej zostały napisane: jako całość. Publiczność, której pozwoli się dokonywać wyboru, niemal jednogłośnie opowiada się za interaktywnością przerwania, prędkością przemiany i stawia to ponad przyjemność zamknięcia, nawet w ramach pojedynczej sceny<sup>17</sup>.

Spostrzeżenia Rettberga nie mogą być do końca wiarygodne. Uwzględnić trzeba performatywny charakter odczytu tekstu na głos, podczas którego dźwięk dzwonka, pytania do publiczności i zmiana kierunku lektury (być może jednoznaczna z ujrzeniem oznak zawodu na twarzach autorów) stanowią o atrakcyjności występu. Wydaje się jednak, iż potwierdzają one powtarzalny fenomen: lektura hipertekstu bywa lekturą przerywaną. Trudno sobie wyobrazić, by pierwszą leksję powieści *Koniec świata według Emeryka*, złożoną z kilku równoleg-

<sup>16</sup> Zob. S. Rettberg, *Destination Unknown. Experiments in the Network Novel* [praca doktorska], University of Cincinnati, Cincinnati 2003, s. 50–51.

<sup>17</sup> Tamże.

łych kolumn tekstu, przeciętny czytelnik przeszedł bez przerwania lektury i przejścia na stronę, gdzie skierowało go uruchomienie jednego z łączy. Struktura linkowa czyni z każdej leksji tekst, który może skończyć się w miejscu pierwszego napotkanego hiperłącza. Lekturowe konsekwencje tej przerywanej struktury N. Katherine Hayles określa mianem „cyborgicznych praktyk lekturowych”<sup>18</sup>. Skoro bowiem lektura odbywa się w środowisku responsywnym, czytelnik modelowy jest kimś, kto wchodzi w symbiozę z takim inteligentnym systemem, a tym samym posiada cyborgiczną tożsamość. Poetyka hipertekstu nie musi przesądzać o trafności tych uwag i może poprzestać na konstatacji, iż hipertekst modyfikuje nawyki lekturowe. Zarzewiem tej zmiany jest przerywana, linkowa struktura, która potencjalnie odrywa czytelnika od tekstu w miejscu, gdzie napotka on jakiegokolwiek hiperłącze.

## Od osi do sieci. Rodzaje hipertekstu

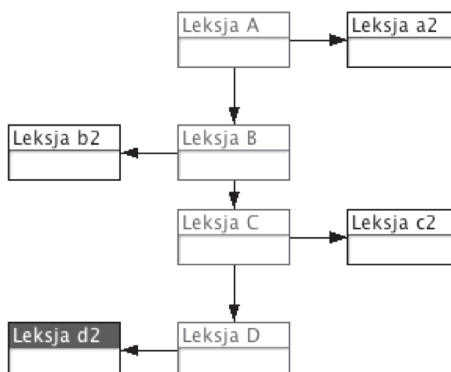
Refleksja nad wypowiedzią narracyjną podpowiada, że modele prozy można traktować jako modele i koncepcje narracji<sup>19</sup>. Przetransponowanie tej tezy na pole teorii hipertekstu nie powinno być nadużyciem, zwłaszcza że „model”, jak nigdzie indziej, daje się tutaj rozrysować, a co więcej, może on towarzyszyć czytelnikowi w roli lekturowego przewodnika, jako mapa pomocnicza tekstu. Modele hipertekstu warto więc uznać za przyjęte przez autorów koncepcje opowiadania, które determinują wybór gatunkowy, a nawet zawartość fabularną.

Badacze hipertekstu i informatycy<sup>20</sup> wymieniają najczęściej trzy paradygmaty hipertekstu: semantyczny, przestrzenny i „paginalny” (ang. *page-based*). W niniejszej pracy mowa będzie o tym ostatnim, określanym też mianem hipertekstu typu węzeł-link. Okazał się on najbardziej eksperymentalnym rodzajem pisma niesekwencyjnego, popularnym zarówno wśród autorów, jak i wśród odbiorców nowych form tekstualności w mediach cyfrowych. Pojawienie się Internetu, opartego na tym właśnie paradygmacie, przypieczętowało karierę węzłowego hipertekstu. Warto mieć jednak na uwadze pokrewne paradygmaty strukturyzowania informacji. Niewykluczone, iż w przyszłości to one zdominują popularne sposoby organizowania wiedzy.

<sup>18</sup> N.K. Hayles, *Print is Flat, Code is Deep*, dz. cyt., s. 68.

<sup>19</sup> Zob. J. Sławiński, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, [w:] tegoż, *Dzieło, język, tradycja*, Kraków 1998, s. 103.

<sup>20</sup> Zob. C. Mancini, *Cinematic Hypertext. Investigating a New Paradigm*, Amsterdam 2005, s. 51.



il. 4. Hipertekst osiowy

Blizsze spojrzenie na trzy podstawowe podtypy hipertekstu węzł-link pozwoli wykazać, na ile układ i sposób wiązania elementów dzieła jest w stanie wpływać na jego znaczenie i zawartość<sup>21</sup>.

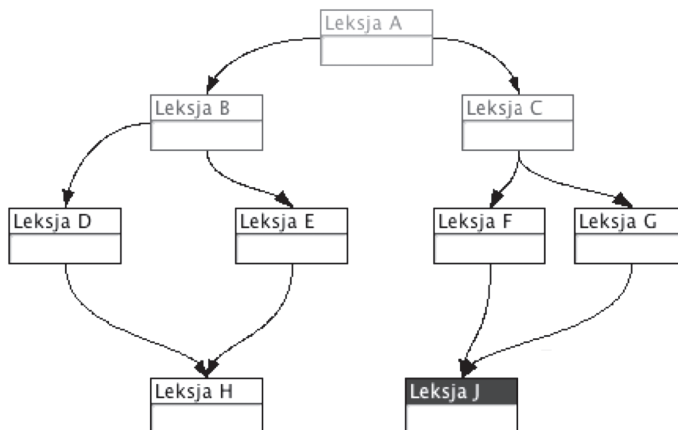
## Hipertekst osiowy

W przypadku najprostszej struktury, hipertekstu osiowego, pojedynczy segment tekstu nie różni się wiele od paragrafu tekstu w książce. W podanym tu przykładzie od głównego nurtu tekstu tworzonego przez segmenty A, B, C i D odchodzą nieprzechodnie odnogi tworzone przez pojedyncze leksje a2, b2, c2 i d2. Pełnią one funkcję podobną do przypisów w tekście książkowym. Po przeskoku z tekstu głównego A do tekstu pobocznego a2 czytelnik wraca do punktu wyjścia i kontynuuje lekturę do segmentu B.

## Hipertekst drzewiasty

W hipertekście drzewiastym, gdzie główny pień tekstu rozdziela się na dwie lub więcej odnóg i ma tyleż możliwych zakończeń, sytuacja ulega skomplikowaniu. Pojedyncze ogniwo musi bowiem służyć dwóm lub więcej kontekstom, które najczęściej nie są współdzielone.

<sup>21</sup> Moja ogólna klasyfikacja jest wypadkową typologii twórcy hipertekstu Theodora Nelsona i pioniera literackiej teorii hipertekstu George'a Landowa. Opiera się jednak na praktyce literackiej i wykształconych przez nią stylach odbioru. Hipertekst osiowy (ang. *axial hypertext*) jest charakterystyczny dla najbardziej zachowawczej i najbardziej zbliżonej do druku prezentacji tekstu na ekranie, nie różni się zatem wiele od drukowanej powieści z przypisami. Hipertekst drzewiasty (ang. *tree structure*) jest z kolei właściwym interaktywnym grom tekstowym, takim jak *Adventure* czy *Zork*. Z kolei hipertekst typu sieciowego zdominował klasyczne powieści hipertekstowe tworzone w programie *Storyspace* oraz powieści hipertekstowe publikowane w Internecie. Zob. T. Nelson, *Literary machines 93.1*, Sausalito 1993, s. 14–17; G.P. Landow, *What's a Critic to Do? Critical Theory in the Age of Hypertext*, [w:] *Hyper/Text/ Theory*, red. G.P. Landow, Baltimore 1994, s. 1–48.



il. 5. Hipertekst drzewiasty

Leksja A rozgałęzia się tutaj na dwie odnogi biegnące od siebie niezależnie. Dzięki temu końcowe leksje każdej z odnóg (H i J) mogą różnić się od siebie, a nawet wzajemnie wykluczać. Przypuśćmy, że mamy do czynienia z opowiadaniem, w którym bohater budzi się rano, by godzinę później albo zginąć pod kołami samochodu (leksja H), albo wygrać w totolotka (leksja J). Jeśli wyjdzie do pracy – zginie. Jeśli zostanie w domu – włączy telewizora i dowie się, że wygrał na loterii. Leksja A, jako jedyna leksja wspólna dla obu wariantów wydarzeń, zawierać musi sygnały pasujące do fabuły zarówno tragicznej, jak i przygodowej. Sygnały te muszą być na tyle elastyczne, by obok siebie nie brzmieć sztucznie oraz by dostatecznie umotywować wybór czytelnika i zakończenia obu sekwencji. Wskazówki muszą się więc pojawić w warstwie nie tylko narracyjnej, ale także przedstawieniowej. Pierwsza leksja, wspólna obu odnogom, ma za zadanie dokonać ekspozycji dwóch wersji wydarzeń i postawić czytelnika przed wyborem jednej z dwóch ścieżek. Wypada zatem, aby czytelnik już tutaj napotkał tropy, które doprowadzą go do dwóch skrajnych dla bohatera zakończeń: wypadku lub wygranej w lotka.

Leksje H i J generują zawartość leksji A w stopniu dużo bardziej dosłownym i konkretnym niż ogólny schemat fabularny. Czynią to w różnym stopniu. Najbardziej subtelnie może to wyglądać w następujący sposób: „Józef obudził się i spojrzął za okno. Była mgła i padało. Skrzywił się na myśl o wyjściu do pracy. »Może by tak zadzwoić i powiedzieć,



że jestem chory« – pomyślał”. Zaznaczone zwroty („wyjściu do pracy” oraz „zadzwoń i powiedz, że jestem chory”) jako hiperłącza stanowią semantyczne okna skierowane na dwie przeciwstawne strony<sup>22</sup>. Sygnalizują one odmienne zakończenia i rozgałęziają fabułę. W skrajnych przypadkach treść leksji A może brzmieć tak: „Józef obudził się i otworzył oczy. Czy chcesz, żeby był to dla niego kiepski czy świetny dzień?”. Bezpośredni zwrot do czytelnika i nadanie części wypowiedzi wyraźnie fatycznej funkcji przytłumiają ekspozycję, lecz dzięki temu ukierunkowują lekturę. Czytelnik ma pewien minimalny wgląd w świat przedstawiony. Wie, że bohater budzi się rano i że dzień może się zakończyć na dwa sposoby.

### Hipertekst sieciowy (właściwy)

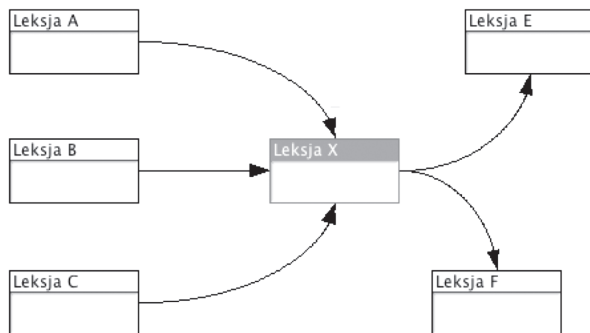
Efekt, o którym była mowa, kształtowanie segmentów tekstu poprzez otaczające je inne segmenty, składa się w przypadku hipertekstu drzewiastego na proces raczej subtelny niż klarowny. Dzieje się tak dlatego, iż działa on wstecz: zawartość segmentów końcowych wpływa na zawartość ogniwa inicjującego dwie równoległe sekwencje. Dużo wyraźniej zjawisko to udaje się zaobserwować w hipertekście sieciowym<sup>23</sup>, gdzie wariantywne ścieżki mogą się przecinać w wielu miejscach. Pamiętając, iż model hipertekstu sieciowego typu węzeł–link przypomina bardziej płatawisko niż układ uporządkowany, pokażę tutaj sytuację leksji w ujęciu najbardziej schematycznym.

Do leżącej pośrodku przedstawionego schematu leksji X prowadzą trzy segmenty, a ona sama prowadzi ku dwóm kolejnym. X znajduje się zatem na przecięciu aż sześciu potencjalnych torów narracyjnych: A–X–F, A–X–E, B–X–E, B–X–F, C–X–E, C–X–F. Aby zachować minimalną koherencję, zawartość leksji X powinna obejmować elementy wiążące ją z całym otoczeniem, zwłaszcza jednak z poprzedzającymi ją A, B i C. Nacisk tych trzech elementów na X jest na tyle silny, że oddziaływanie wsteczne E i F zostaje tutaj przytłumione, choć wciąż jest obecne.

Jeśli każda z przedstawionych leksji, za którą z reguły kryje się pojedyncze ogniwo fabularne, miałaby porównywalnie złożony kontekst jak leksja X, nietrudno sobie wyobrazić stopień skomplikowania, jaki wprowadzałaby struktura hipertekstowa do warsztatu pisarza. Zapanowanie

<sup>22</sup> Konwencję podkreślania cytowanych lub przykładowych fragmentów tekstu dla oznaczenia linku stosował będę także w dalszej części pracy.

<sup>23</sup> Theodor Nelson nazywa ten typ hipertekstu cząstkowym. Zob. T. Nelson, *Literary machines* 93.1, dz. cyt., s. 15.



il. 6. Hipertekst sieciowy

nad mnożącymi się rozgałęzieniami każdego z ogniw byłoby niezwykle trudne. W poszczególnych artystycznych realizacjach konfiguracje podobne do przedstawionej powyżej występują w sposób umiarkowany i przeplatają się z fragmentami monosekwencyjnymi. Praktyka hipertekstowej prozy podsuwa też wiele rozwiązań niwelujących owe kontekstowe naciski na pojedynczy węzeł sieci. Są to najczęściej zabiegi wywołujące wrażenie koherencji oraz jedności fabularnej, a czasem nawet zrzęcznie omijające te spójnościowe zobowiązania.

## Hipertekst a intertekstualność

### Wstępne rozróżnienia

Hipertekst jest z natury intertekstualny, pisał George P. Landow w swojej pionierskiej publikacji na temat związków nowych technologii komputerowych z literaturą i nie bez powodu tezy tej nie zmienił w kolejnych wy-

<sup>24</sup> *Hypertext* George'a Landowa po raz pierwszy opublikowano w 1992 roku jako *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Pięć lat późniejsze, poszerzone o ponad sto stron drugie wydanie ukazało się już w nowej, internetowej epoce jako *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* (Baltimore 1997). Wydanie trzecie, poszerzone o kolejnych sto stron pochodzi z 2006 roku, a jego tytuł został jeszcze bardziej zmieniony: *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization* (Baltimore 2006).

daniach pracy<sup>24</sup>. Hipertekstu, jako systemu połączeń pomiędzy dokumentami, nie można nie skojarzyć z koncepcją intertekstu, ten pierwszy należy nawet uznać za rodzaj urzeczywistnienia drugiego. Staje się to jeszcze jaskrawsze, gdy intertekstualność rozumieć nie jako ogólny potencjał tekstu do „rozwieżdżania się”, czyli Barthes'owską szeroką koncepcję intertekstu, lecz jako proces węższy,

który wydzieliła z tej ogólnej tendencji Julia Kristeva. Hipertekst, dzięki umieszczonym w tekście hiperłączsom, sprzyja intertekstualności w tym ostatnim rozumieniu<sup>25</sup>, które Michał Głowiński ujmuje następująco:

Nie każdą relację, jaka zachodzi między danym tekstem a tekstem innym (bądź tekstami innymi), można zakwalifikować jako intertekstualną. I choć nadal pojawiają się niekiedy ujęcia o charakterze bardzo ogólnym, dominuje tendencja, by przez intertekstualność rozumieć tylko pewnego typu związki, łączące dany tekst z innymi<sup>26</sup>.

Intertekstualna zależność, jak dodaje Głowiński, musi zostać w tekście wyraźnie wskazana. Hiperłącze, najczęściej widocznie wyróżnione na tle swojego najbliższego sąsiedztwa, wydaje się sprzymierzeńcem intertekstualności. Na dodatek wprowadza w aktywność intertekstualną element natychmiastowości.

Trzymane w ryzach książkowego tworzywa, zapewniającego tekstowi stabilność i fizyczną autonomiczność, intertekstualne połączenia między tekstem drukowanym a innymi przywoływanymi przezeń tekstami dokonują się w warstwie interpretacyjnej komunikatu literackiego, wymagają jednak wyteżonej pracy angażującej erudycyjne pokłady świadomości odbiorcy, które nie dają się w sposób natychmiastowy i ze stu-procentową pewnością zweryfikować, przez co zachęcają do pamięciowych lub bibliotecznych peregrynacji. Z kolei hipertekst wprzęga ten intertekstualny, hermeneutyczny i perypatetyczny wysiłek w swoją wewnętrzną mechanikę oraz w warstwę działania. W efekcie czytelnik nie musi wyruszać, w wyobraźni lub dosłownie, na poszukiwanie przywoływanego tekstu, lecz po uruchomieniu łączy tekst taki sam do niego przychodzi. Nic dziwnego, że Graham Allen, autor wydanej na przełomie wieków monografii intertekstualności, z nadzieją wita hipertekst w roli technologicznego sprzymierzeńca intertekstu<sup>27</sup>. Jeśli uznać, że nowe media są z założenia demokratyczne i ułatwiają dostęp do informacji<sup>28</sup>, to hipertekstowi jako materialnej manifestacji złożonej sieci zależności

<sup>25</sup> Zawężanie pojęcia intertekstualności nie oznacza ograniczania jej do fenomenów literackich. Trzeba pamiętać, że intertekstualne odesłania wychodzą poza literaturę, o czym przypomina poszerzający rozpoznania Michała Głowińskiego Ryszard Nycz. Zob. R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] tegoż, *Tekstowy świat. Post-strukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 59–82. W kontekście intersemiotycznym hipertekst zbliża się do intertekstualności jeszcze bardziej niż w kontekście wewnątrzliterackim. Tutaj jeszcze pełniej staje się on materializacją i dramatyzacją intertekstu. W sposób natychmiastowy, w polu tego samego ekranu, hipertekst jest w stanie przywoływać odsyłające do siebie elementy literackie, muzyczne, wizualne i filmowe. Jako że zajmuje się tutaj głównie hipertekstem literackim, problem interdyscyplinarnej intertekstualności struktur sieciowych zostaje z konieczności zepchnięty na plan dalszy. Takie zogniskowanie uwagi pozwala na wyraźną artykulację różnic między hipertekstem a intertekstem.

<sup>26</sup> M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, [w:] tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 6.

<sup>27</sup> G. Allen, *Intertextuality*, London–New York 2000, s. 200.

<sup>28</sup> Jest to teza Landowa, którą Allen stawia pod znakiem zapytania, zauważając, że miliardy ludzi żyje i kształci się w warunkach pozbawionych komputerów z dostępem do Internetu. Zob. tamże, s. 206.

intertekstualnych może wręcz przypaść rola globalnego popularyzatora idei tekstu jako sieci odniesień.

## Wstępne nieporozumienia

Wyraźne powinowactwa pomiędzy hipertekstem a intertekstualnością nie powinny przysłonić ewidentnych różnic, którym mało kto się do tej pory przyjrzał<sup>29</sup>. Porównując oba zjawiska, Michael Riffaterre pisał:

Intertekstualność, ustrukturyzowana sieć wytwarzanych przez tekst i narzuconych czytelnikowi ograniczeń, jest przeciwieństwem wytwarzanej przez czytelnika swobodnej sieci luźnych skojarzeń, którą jest hipertekstualność<sup>30</sup>.

Symptomatyczne jest to, że mimo serii ciekawych przykładów intertekstualnych relacji, odnajdywanych w literaturze romantycznej (choćby w popularnym wierszu *Mignon* Johanna Wolfganga Goethego z *Lat wędrówki Wilhelma Meistra*, przetłumaczonym na język francuski przez Gérarda de Nerval), w pracy Riffaterre'a nie pojawia się nawet krótkie omówienie przykładów literatury hipertekstowej. Pochwała hipertekstualności, jako rodzaju intertekstualności podniesionej do potęgi, odbywa się na wyrost. Obcowanie z hipertekstem, a zwłaszcza z jego literacką odmianą, każe odwrócić tezę francuskiego badacza: to raczej hipertekst stanowi ustrukturyzowaną siatkę narzuconych czytelnikowi relacji, na tle której intertekstualna sieć odniesień jawi się ja-

ko swobodna i otwarta. Pamiętając o eksplicytnym charakterze intertekstu, o tym, że odesłania powinny być czytelne dla odbiorcy, oraz biorąc pod uwagę rozróżnienie Ryszarda Nycza na intertekstualność właściwą i fakultatywną<sup>31</sup>, trzeba przyznać częściową rację francuskiemu intertekstualistom. Z perspektywy intertekstualności właściwej, jeśli spojrzeć na hipertekst bardziej jako model niż jego realizację, rzeczywiście sprawia on wrażenie konstrukcji swobodnej: autor nanosi wskaźniki odesłań na dowolnie wybrany przez siebie fragment tekstu, czytelnik z kolei nie ma obowiązku ich uruchamiać, a jeśli już się na to zdecydował, może to czynić w dowolnym zakre-

<sup>29</sup> W Polsce problem związków intertekstualności z hipertekstualnością podjęty między innymi Joanna Frużyńska i Małgorzata Bogaczyk. Pierwsza autorka zwraca uwagę na zbyt pobieżne i nie do końca prawdziwe utożsamienie obu zjawisk przez wczesną teorię hipertekstu, druga zaś uznaje hipertekstualność za odmianę intertekstualności. Obie autorki nie porównują jednak sposobów działania mechanizmów inter- i hipertekstowych. Przyjmując, że omawiane zjawiska są przejawem postmodernizmu w literaturze i sztuce, stawiają między nimi znak równości. Zob. M. Bogaczyk, *Wszystko jest tekstem? Hipertekstualność jako doświadczenie lektury*, „Techsty” 2007, nr 3 [online], <<http://www.techsty.art.pl/magazyn3/artykuly/bogaczyk01.html>> [dostęp: 16 lipca 2013]; J. Frużyńska, *Hipertekstowe opowieści w prozie XX wieku* [praca doktorska], Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2007, s. 24.

<sup>30</sup> M. Riffaterre, *Intertextuality vs Hypertextuality*, „New Literary History” 1994, nr 4, s. 781.

<sup>31</sup> Zob. R. Nycz, *Tekstowy świat*, dz. cyt., s. 64.

sie i dowolnym porządku. Gdy jednak wziąć pod uwagę warstwę operacyjną dzieła i przyrzeć się temu, jak działa odesłanie w hipertekście (obiekcie mechanicznym) i intertekście (obiekcie mentalnym), a także uwzględnić to, czego zdążyła nauczyć nas lekturowa praktyka powieści hipertekstowej, tezy Riffaterre'a należy uznać za mało usprawiedliwione i zbyt pośpieszne.

Lektura powieści hipertekstowych każe również skorygować główną tezę Landowa. Hipertekst jest przede wszystkim intratekstualny. Statystycznie rzecz biorąc, tysiące stron internetowych, z którymi ma do czynienia przeciętny użytkownik sieci, nie wspominając o przeważnie zamkniętych środowiskach dyskowych powieści hipertekstowych, najczęściej odsyłają do samych siebie, a nie do tekstów innych autorów, witryn czy portali. Zachęca to do przewartościowań relacji łączącej hipertekstualność z intertekstualnością.

Materialna manifestacja odniesienia intertekstualnego w środowisku, w którym oddalone od siebie o kilka wieków lub tysiące kilometrów dzieła zbliżają się ku sobie na odległość pojedynczego kliknięcia, jest nawet nie udosłownieniem, ale uproszczeniem odesłania intertekstualnego. O ile uproszczenie takie w hipertekście edukacyjnym ma swoją rację bytu, o tyle w powieści hipertekstowej może się obrócić przeciwko intencjom autora, tekstowi oraz samej idei intertekstualności. W tym przypadku bowiem czytelnik ignoruje strukturę linkową, omija hiperłącza i nie uaktywnia linków, gdyż wie zbyt dobrze, dokąd go zaprowadzą<sup>32</sup>. Przyczyna tkwi we właściwościach hipertekstowego tworzywa. Zakres pola intertekstualnego w typowym hipertekście węzeł-link zostaje z konieczności zawężony. Autor połączeń pomiędzy tekstem źródłowym a tekstem przywoływanym dokonuje selekcji. Jest ona wymuszona faktem, że pojedyncze słowo, zwrot czy zdanie łączy się najczęściej z pojedynczym, jednym tylko, ogniwem docelowym<sup>33</sup>, co zawęża wachlarz semantycznego partnerstwa tekstów. Czy ta swoista focalizacja intertekstualna w hipertekście ma charakter wyłącznie redukcji? Niekoniecznie. Z jednej strony hiperłącze jako „fakt intertekstualny” i zamierzone odwołanie do innego tekstu<sup>34</sup> może

**32** O łączach, których czytelnik nie chce uruchamiać, pisze Mark Bernstein, wydawca powieści hipertekstowych i autor dwóch programów do tworzenia dokumentów hipertekstowych. Zob. M. Bernstein, *More Than Legible. On Links that Readers Don't Want to Follow*, [w:] *Hypertext 2000. Proceedings of the Eleventh ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*, New York 2000, s. 216.

**33** Wyjątkiem są tak zwane multilinki, o których mówię w części książki poświęconej klasyfikacji łączy. Nie zdobyły one jednak popularności, nawet w wyspecjalizowanych, stacjonarnych systemach hipertekstowych, takich jak używany przez amerykańskich pisarzy w latach dziewięćdziesiątych program Storyspace. Łącze wielokierunkowe wciąż nie wchodzi w skład arsenału języka HTML, na którym zasadza się nawigacja internetowa.

**34** Warunkiem intertekstualności, jak przypomina Głowiński, jest jej widoczne i rozpoznawalne przeznaczenie dla czytelnika. Hiperłącze, najczęściej graficznie wyróżnione w tekście, wydaje się zatem idealnym nośnikiem intertekstualności. Mechanika środowiska hipertekstowego niweluje ten pozorny potencjał już w zarodku. Jedno łącze najczęściej odsyła do jednej tylko leksji. Zob. M. Głowiński, *Intertekstualność, groteska, parabola*, dz. cyt., s. 8.

wyczerpać swój potencjał już na podstawowym etapie intertekstualnej aktywności, którym jest wskazanie na źródło. Główna część tej aktywności, czyli wskazanie na funkcje danego przywołania, na przykład na jego motywację, sposób wykonania, współgranie z innymi przytoczeniami czy wkład do ogólnego znaczenia, może się w ramach aktywacji pojedynczego linku nie zmieścić<sup>35</sup>. Jednak z drugiej strony uproszczenie intertekstualnych relacji w hipertekście potrafi pełnić pożyteczną funkcję, zwłaszcza w tekstach edukacyjnych.

## Hipertekst jako udramatyzowany intertekst

Przykładem udanego wprzęgnięcia intertekstualności w sferę hipertekstualną, któremu nie zaszkodziła wpisana w łącza tendencja do jednokierunkowości, jest *In memoriam web*, przygotowana na Uniwersytecie Browna i wydana przez Eastgate hipertekstowa adaptacja zbioru poezji wiktoriańskiego poety Alfreda Tennysona *In memoriam A.H.H.* Jon Lanestedt i George P. Landow, główni koordynatorzy przedsięwzięcia, w którym wzięło udział kilka roczników studentów, umiejętnie nałożyli intratekstualne mechanizmy hipertekstu na wewnętrzne zależności pomiędzy poszczególnymi lirykami, choćby poprzez posegregowanie ich w tematyczne grupy. Nieobecne w oryginale, wydzielone zbiory wierszy pojawiają się w wersji hipertekstowej jako alternatywne spisy łączące, które umożliwiają odkrycie relacji trudno dostrzegalnych w wersji drukowanej. Jednak także intertekstualne odesłania, jak zauważa Graham Allen, okazują się być na miejscu i pozwalają wzbogacić lekturę dziewiętnastowiecznego utworu w sposób nieosiągalny na papierze. Pełne znaczenie całości odsłania się czytelnikowi dopiero po uwzględnieniu jego związków ze społecznymi, politycznymi, historycznymi i naukowymi kwestiami, jakie nurtowały Tennysona i jego współczesnych.

*In memoriam web* pozwala swoim czytelnikom przywołać szeroki wachlarz materiału kontekstowego, włączywszy w to zarówno teksty literackie, jak

i opracowania dotyczące naukowego, religijnego i filozoficznego zaplecza danego wiersza. [...] Czytelnik wersji hipertekstowej może też zerknąć na eseje studentów i inne komentarze, zamieszczone w tak zwanym „*web view*”, a nawet włączyć się w dyskusję, dodając swój własny komentarz lub esej<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Wskazanie na źródło, czynność, od której odcinali się Kristeva i francuscy poststrukturaliści, jest koniecznym elementem pracy nad relacjami intertekstualnymi, przypomina cytowaną przez Michała Głowińskiego Anne Chevalier. Zob. tamże, s. 7.

<sup>36</sup> G. Allen, *Intertextuality*, dz. cyt., s. 203.

Na hipertekście edukacyjnym kończy się bezkonfliktowa symbioza intertekstualności i hipertekstualności. Gdy zaczniemy przyglądać się praktyce hipertekstowej fikcji, okaże się, że oba systemy odniesień nie tylko się nie pokrywają, ale często wręcz przeciwstawiają się sobie. Opowiadanie, którego celem nie jest poszerzanie wiedzy czytelnika o danym okresie historycznym czy autorze, lecz narracyjna gra zatajająca specjalnie pewne fakty przed odbiorcą, nie może działać na zasadzie przywoływanego przez Allena zbioru *In memoriam web*.

### Powieść hipertekstowa jako antyintertekst

Powieść *popołudnie, pewna historia* Michaela Joyce'a, której poświęcę dość dużo uwagi, pojawia się w monografii intertekstualności Allena. Brytyjski badacz widzi w niej „udramatyzowaną dekonstrukcję intertekstualnych zależności tekstu w ogóle” lub „każdego tekstu umieszczonego w środowisku hipertekstowym”. Choć w ogólnych zarysach słuszny, wniosek ten zaczyna nastęrczać problemów, gdy przyjrzymy się schematom powiązań w poszczególnych segmentach tekstu i sposobom działania odesłań w obrębie jego najbliższego sąsiedztwa. Oto jeden z kluczowych fragmentów omawianego utworu, który znajduje się, posługując się metaforą Jane Yellowlees Douglas, w głębszych warstwach „stratosfery” dzieła<sup>37</sup>:

Miałem poczucie pewności, że to byli oni, rozpoznałem jej samochód z dużej odległości prawie stu metrów, po lewej stronie drogi gdzie powinna skręcić, gdyby miała zawieźć go do Szkoły Publicznej.

Dwaj mężczyźni stali koło bagażnika szarego buicka, a ubrana na biało kobieta leżała rozłożona na rozległym trawniku, przed nimi dwaj inni mężczyźni kucali obok niej.

Dalej za nimi jakieś inne, mniejsze ciało. Z oddali zbliżały się do nich, drogą którą szedłem, natarczywe, niebieskie światła samochodu szeryfa, mignęło też coś, co mogło być zsynchronizowanymi, czerwonymi światłami pogotowia.

Zupełnie jak w *Powiększeniu* albo *Czerwonej pustyni*. [zginął]

Jeśli czytelnik zechce dowiedzieć się, do czego odnosi się ostatnie zdanie, przywołujące filmy Michelangela Antonioniego i sugerujące ich po-

<sup>37</sup> Zob. J.Y. Douglas, „How Do I Stop This Thing?” *Closure and Indeterminacy in Interactive Narratives*, [w:] *Hyper/Text/Theory*, dz. cyt., s. 164.

dobieństwo do pewnych (nie wiadomo jakich) zdarzeń w opowiadanej historii, to okaże się, że stosowana w *In memoriam web* metoda „dramatyzacji” intertekstualnych odniesień nie działa. Do fragmentu *zginął* można się dostać z sześciu różnych leksji i prowadzi on do siedmiu kolejnych. Żadna z nich nie zawiera informacji kontekstowych wyjaśniających, czym jest *Powiększenie* i *Czerwona pustynia* ani jakie zdarzenia w *popołudniu*, *pewnej historii* mają przypominać sceny z tych filmów. W warunkach hipertekstu dokumentalnego kliknięcie na słowo „*Powiększeniu*”, w myśl metody stosowanej w *In memoriam web*, prowadziłoby do ogólnej informacji o filmie Antonioniego. Tutaj jednak jesteśmy świadkami wytwarzania się mniej oczywistych, aluzyjnych relacji intratekstualnych.

W tle sterylny horyzont, gdzieniegdzie przerwany szarobrązowym, pastelowym, a niekiedy jasnoczerwonym kominem.

Niczym nie zmacona nuda przemysłowego pejzażu, taka jak mdłe życie tych postaci przerywane sporadyczną pasją.

Powiedzmy Albers, albo Werther.

Nasze życia przesyte kolorami, oślepiający pomarańczowy i elektryczne niebieskie żyły, wypełnione trującym gazem i nieustający łomot, walenie, sapanie. [*powiększenie*]

Docelowa leksja *powiększenie* zdaje się mówić raczej o *Czerwonej pustyni*, filmie, którego bohaterowie pracują w fabryce, niż o osadzonym w świecie mody i sztuki *Powiększeniu*<sup>38</sup>. Wskazuje też bardziej na kontrast („mdłe życie” przeciwstawione „naszemu życiu przesytemu kolorami”) niż na podobieństwo (zwrot „zupełnie jak” w leksji źródłowej *zginął*). W efekcie, zamiast z odpowiedziami, czytelnika pozostawia się tu z jeszcze większą liczbą pytań. Sposób „dramatyzowania” intertekstualnych relacji w tym hipertekście jest na tyle daleki od prostych zależności z *In memoriam web*, że można w nim widzieć parodię intertekstualności. Jest to zabieg celowy. Autorzy hipertekstów artystycznych są świadomi, iż obietnica materialnej realizacji intertekstualności w hipertekście nie się z sobą niebezpieczeństwo zubożenia tekstu. Subtelny wachlarz możliwych asocjacji, rozwi-

<sup>38</sup> Podobne zacieranie śladów następuje w leksji *czerwona pustynia*, do której czytelnik przechodzi po uruchomieniu łącza o kotwicy „*Czerwona pustynia*”. Mowa w nim o pewnej scenie, którą narrator, jak wspomina, zwyczaj oglądać wiele razy: „oglądaliśmy w kółko tę samą scenę, kiedy wysadzają w powietrze dom Franka Lloyda Wrighta i wszystko przewala się przez ekran w zwolnionym tempie... pralki, sprzęt stereo, chleb, meble, telewizory i miksery, setki przedmiotów... wszystko rozlatuje się na kawałki, deszcz odłamków tego, co posiadamy, spada w zwolnieniu na nasze sny o pieniądzach i seksie”. Sceny takiej nie ma w żadnym z wymienionych filmów Antonioniego. Omawiane połączenia zdają się tematyzować ważny dla całej powieści motyw pamięci i jej niedoskonałości.



nięty w zdaniu: „Zupełnie jak w *Powiększeniu* albo *Czerwonej pustyni*”, odesłanie intertekstualne redukowaloby do prostej, encyklopedycznej rumbi<sup>39</sup>, a w konsekwencji mogłoby też zniechęcić czytelnika do podążania za relacjami układu linkowego. Jeśli hipertekst miałby tylko tego rodzaju oczywiste łącza, nazwane przez Jeffa Parkera linkami jawnymi<sup>40</sup> (ang. *blatant links*), a przez Marka Bernsteina określone wprost mianem linków, których „czytelnik nie chce uruchomić”<sup>41</sup>, to poetycki potencjał niespodziewanego zderzenia segmentów tekstu straciłby rację bytu. Niesekwencyjny rodzaj pisarstwa stałby się wówczas pewną upośledzoną, nigdy niebędącą w stanie w pełni odzwierciedlić złożoności problemu, mechaniczną kopią sieci intertekstualnej.

Hipertekst artystyczny świadomie łamie wpisane weń siatki intertekstualnych odniesień poprzez wprowadzenie elementu gry z tymi klasycznymi, dostrzegalnymi dla czytelnika przywołaniami oraz poprzez zaproszenie do ich przewartościowań. Nietrzymanie obietnic referencyjnych, odnoszenie do miejsc innych niż spodziewany punkt docelowy, przeczy zasadom ekonomii lektury, podporządkowanym pragnieniu zaspokojenia ciekawości, odkrycia skrywanej tajemnicy, dotarcia do etapu rozwiązania akcji. Relacja między tekstem aktualnym a tekstem przywoływanym staje się bardziej złożona i głębsza, obecny jest w niej element nierozstrzygalności. Podobnie jak inne składniki poetyki hipertekstu, opartego na powtórzeniach i nawrotach, nierozstrzygalność ta zachęca do przewartościowań i reinterpretacji.

### Horyzontalny i wertykalny model intertekstualności w kontekście hipertekstu

Modelem intertekstualności wychodzącym od fenomenu dialogiczności literatury (Julia Kristeva) towarzyszą modele konkurencyjne oparte na palimpsestowości (Gérard Genette)<sup>42</sup>. Te pierwsze można nazwać horyzontalnymi. Ekspozują one zależności przestrzenne między pojedynczym tekstem a otaczającymi go dziełami o widocznym powinowactwie. Te drugie to modele wertykalne, częściej wysuwające na plan pierwszy zależności czasowe. Mówi się tu o warstwach, nakładaniu

<sup>39</sup> Rumba, jak pisze Kazimierz Bartoszyński, to stosowana przez francuskiego poetę symbolistę Paula Valéry'ego figura „odskoku”, „różnokierunkowego posunięcia”, a zatem sekwencja fragmentów, które odchodzą od tematu głównego. Zob. K. Bartoszyński, *O fragmencie*, [w:] *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1998, s. 93.

<sup>40</sup> Zob. J. Parker, *A Poetics of the Link*, „Electronic Book Review” 2004, nr 12 [online], <<http://www.altx.com/ebv/ebv12/park/park.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>41</sup> M. Bernstein, *More Than Legible*, dz. cyt., s. 217.

<sup>42</sup> Wachlarz ujęć problemu intertekstualności prezentuje między innymi Manfred Pfister. Zob. M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności*, tłum. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik literacki” 1991, nr 4, s. 187.

się młodszego tekstu na tekst uprzedni, starszy<sup>43</sup>. Zamiast nanoszenia siatki powiązań na tekst i teksty pokrewne literaturoznawca odgrywa rolę zbliżoną do roli archeologa: odsłania kolejne pokłady dzieła, wydobywając z niego struktury jednostkowe, gatunkowe lub rodzajowe, którym dany tekst zawdzięcza swoje istnienie. Z wymienianych przez Genette'a pięciu typów „transtekstualności” (intertekst, paratekst, metatekst, hipertekst, architekt) model wertykalny wyrażają najpełniej metatekst i hipertekst. Ten pierwszy to komentarz, relacja, jak pisze Genette, „łącząca dany tekst z innym, o którym mówi, niekoniecznie go cytując (przywołując), w skrajnych przypadkach nawet nie nazywając”<sup>44</sup>. Ten drugi to hipertekst, czyli „każda relacja łącząca tekst B (hipertekst) z wcześniejszym tekstem A (hipotekstem), na który tekst A zostaje przeszczepiony w sposób niemający nic wspólnego z komentarzem”<sup>45</sup>. Proponowane przez Genette'a pojęcia nie przyjęły się. Poza terminolo-

<sup>43</sup> Taki dwubiegunowy podział jest, rzecz jasna, dużym uproszczeniem. Nie nawiązuje on jednak ani nie jest inspirowany rozróżnieniem dokonany przez samą Kristevę, która mówi o horyzontalnej i wertykalnej osi relacji zawiązujących się między dziełami a jego otoczeniem (ta pierwsza dotyczy związków autor-czytelnik, ta druga tekst-inny tekst). Podział na horyzontalny i wertykalny model intertekstualności wynika z budowy hipertekstu. Mocno uwydatnioną strukturę linkową łatwo skojarzyć z odniesieniami intertekstualnymi realizowanymi choćby w hipertekście *In memoriam web* (tekst-kontekst). Trudniejsze i mniej oczywiste jest przełożenie mechanizmu hiperłącząca na intertekstualny model palimpsestowy oraz na cytaty struktury. Widoczne stają się one dopiero wtedy, gdy abstrahując od układu liniowego, spojrzymy na hipertekst pod kątem warstw i nakładających się na siebie struktur. Figurą pierwszego podejścia może być aluzja, drugiego – cytat.

W pierwszym przypadku wiąże się dwie wyraźnie oddzielone całości. W drugim tekst przywołany stapia się z tekstem przywołującym, przenika przezeń i daje się rozdzielić dopiero w trakcie analizy warstwowej. Zob. J. Kristeva, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York 1980. O palimpsestowości hipertekstu na polskim gruncie pisała Joanna Roszak. Zob. J. Roszak, *Na dnie opowieści*, „Techsty” 2003, nr 1 [online], <<http://techsty.art.pl/magazyn/r1.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>44</sup> G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Warszawa 1992, s. 321.

<sup>45</sup> Tamże, s. 323.

<sup>46</sup> O rozdziewku między hipertekstem Genette'a a hipertekstem Nelsona zob. rozdział *Definicje hipertekstu*.

<sup>47</sup> G. Genette, *Palimpsesty*, dz. cyt., s. 323.

<sup>48</sup> Zob. D. Danek, *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972.

gicznym uniwersum francuskiego badacza znaczą one na ogół co innego<sup>46</sup>. Mimo to trafnie wskazują na ogólne właściwości „literatury drugiego stopnia”, przede wszystkim na jej derywacyjny charakter. Hipertekst i metatekst Genette'a to teksty derywowane z wcześniej istniejących, przy czym derywacja ta przybiera dwie postacie: odwołania widocznego, gdy na przykład Arystoteles „mówi” w *Poetyce* o *Królu Edypie*, oraz niewidocznego, gdy:

[...] tekst B w żaden sposób nie wypowiada się na temat tekstu A, natomiast jako taki nie mógłby zaistnieć bez niego i staje się jego derywatem w rezultacie zabiegów zwanych tu raz jeszcze w sposób prowizoryczny transformacją, by w konsekwencji ewokować go bardziej lub mniej jawnie – niekoniecznie jednak wymieniac go lub cytując<sup>47</sup>.

Opisany tu typ relacji zdaje się odpowiadać kategorii cytatów struktur, wprowadzonej przez Danutę Danek<sup>48</sup> i rozumianej jako cytaty poetyk, stylów i systemów artystycznych. One również kładą nacisk na prymarność kategorii czasowych (hipotekst-hipertekst, tekst komentowany-ko-

mentarz) oraz palimpsestowe nakładanie się jednego tekstu na drugi. Należy je umiejscowić zatem w tym samym co transtekstualność Genette’a wertykalnym modelu intertekstualności.

Jak więc wertykalny model intertekstu odnosi się do hipertekstu? Jeśli odłożyć na bok gwarantowane przez linki przemieszczenia pomiędzy ogniwami tekstu, aż nazbyt dobrze ilustrujące intertekstualne relacje typu horyzontalnego, i spojrzeć na strukturę linkową jako coś statycznego, to okaże się, że są to zależności natury bardziej abstrakcyjnej. Wychodząc poza mechanikę hiperłącza, wskazują na pewne bardziej uniwersalne procesy, już nie tyle między hipertekstem a intertekstem, ile między hipertekstem a tekstem w ogóle. W tym świetle tekst, jako obiekt egzystujący w otoczeniu innych tekstów, do których częściowo się odnosi, jest hipertekstem dla hipertekstu i stanowi jego cytowaną strukturę, gdzie generalny – przywołany lub nie – intertekstualny potencjał zostaje zmaterializowany w postaci hiperłącza. Hipertekst jest w tej perspektywie dodatkową, umożliwiającą dzięki postępowi technologicznemu, warstwą naniesioną na tekst. Za jej pomocą pewne właściwości tekstu ulegają amplifikacji, a inne schodzą na dalszy plan. Ma to swoje konsekwencje dla poetyki fikcji literackiej umieszczonej w tych zmienionych warunkach. Konsekwencjom tym przyjrzyć się w dalszej części publikacji.

## **Koherencja w tekście sieciowym. Spójność dynamiczna i mapy tekstu**

Podręcznikowe definicje spójności tekstu nie dają jego sieciowemu wcieleniu wielu szans. Utrzymanie rozproszonych paragrafów tekstu w ryzach trójcy „jeden nadawca, jeden odbiorca, jeden temat” jest niemożliwe w utworze o wielu wejściach i wyjściach, przeważnie bowiem nie mamy pewności, czy fragment, który właśnie czytamy, jest ostatnim, pierwszym, czy środkowym w serii układających się w ciąg zdarzeniowy ogniw. Na szczęście współczesna nauka o tekście jest dość tolerancyjna dla zjawisk spójności, koherencji i zgodności tekstu. Łączliwość zdań i budowana przez nie spójność lokalna nie są konieczne, by zaistniała spójność globalna. Kohezja nie stanowi warunku, ale produkt uboczny koherencji<sup>49</sup>. Badacze literatury hipertekstowej dodają, że podporą

<sup>49</sup> Zob. R. Giora, *Notes Towards a Theory of Text Coherence*, „Poetics Today” 1985, nr 4, s. 700.

koherencji w tekście jest przede wszystkim nasza uprzednia wiedza<sup>50</sup>, tworzone na bieżąco wzorce hipertekstowe<sup>51</sup> czy rekurencja jako podstawowa figura komprehensywna w nieliniowym medium<sup>52</sup>. Środowisko sieciowe podsuwa ponadto swoje własne charakterystyczne sposoby orientowania czytelnika. Na poziomie lokalnym koherencję wspomagać może oznaczanie łączy i odpowiedni tytuł każdego segmentu, które sugerują rodzaj zależności pomiędzy miejscem źródłowym a docelowym. Na poziomie globalnym hiperteksty oferują czytelnikowi mapy, diagramy i inne sposoby wizualizacji hierarchii pomiędzy węzłami sieci. Te orientacyjne wskazówki, szybko urastające do rangi nawigacyjnych standardów środowisk sieciowych, w hipertekście literackim bywają celowo łamane. Czyni to problem koherencji w hipertekście jeszcze ciekawszym.

### Tekst tradycyjny i hipertekst faktyczny

Na poziomie lokalnym – przypomina teoria tekstu – gwarancją spójności jest temat zdania oraz temat dyskursu. Na poziomie globalnym mówimy albo wciąż o temacie dyskursu, albo o metatemacie dyskursu, albo też o tak zwanej *aboutness*<sup>53</sup>. Najbardziej „miękką” koncepcja koherencji zakłada, że jeśli jesteśmy w stanie wykazać wspólny temat poszczególnych, następujących po sobie zdań, nawet gdy nie są one połączone ze sobą konektorami gramatycznymi lub semantycznymi, to koherencja zostaje zachowana i tekst możemy nazwać tekstem spójnym. Włodzimierz Bolecki idzie jeszcze dalej i prowokująco oznajmia, iż spójność tekstu jest konwencją<sup>54</sup>. Większość zwolenników luźnej koncepcji koherencji przystaje jednak na to, iż aby zaistniała koherencja, choćby

w stopniu rozrzedzonym, musi dojść do minimalnej jednoci postaci, miejsca, tematu lub czasu. Na poziomie globalnym proponuje się czasem mówić o strukturze głębokiej dyskursu narracyjnego. Bogdan Owczarek, pisząc o poszukiwaniu spójności w utworach niefabularnych i o rozluźnionej fabularności, sugeruje, że spójność istnieje wówczas, gdy odkryjemy w dyskursie narracyjnym „jakieś powtórzenia, kontrasty, wspólne motywy”<sup>55</sup>. Owa całość, nadrzędna koherencja dyskursu, odnajdywana jest pomiędzy technikami wielogłosowości,

<sup>50</sup> Zob. P.W. Foltz, *Comprehension, Coherence and Strategies in Hypertext and Linear Text*, [w:] *Hypertext and Cognition*, red. J.F. Rouet i in., Mahwah 1996, s. 117.

<sup>51</sup> Zob. M. Bernstein, *Wzorce hipertekstu. Wstępne rozróżnienia*, tłum. D. Sikora, „Techsty” 2003, nr 1 [online], <<http://www.techsty.art.pl/magazyn/bernstein/b01.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>52</sup> Zob. D. Ciccoricco, *Reading Network Fiction*, Tuscaloosa 2007, s. 15–43.

<sup>53</sup> R. Giora, dz. cyt., s. 705.

<sup>54</sup> Zob. W. Bolecki, *Spójność tekstu (literackiego) jest konwencją*, [w:] *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, red. J. Sławiński, Wrocław 1986, s. 149–174.

<sup>55</sup> B. Owczarek, *O niearystotelesowskiej teorii opowiadania*, [w:] *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1998, s. 176.

montażu, kolażu, w powtórzeniach na płaszczyźnie motywów, symboliki, stylistyki czy języka.

W kontekście hipertekstu tak ujmowane zagadnienie spójności warto przywołać z dwóch względów: po pierwsze pozwala rozważać spójność tekstu sieciowego tak jak spójność każdego tekstu, a po drugie potwierdza istnienie często odmawianej hipertekstowi fabularności. Arystotelesowskie rozumienie fabuły i opowiadania zasada się bowiem na „twardej” koncepcji spójności globalnej. Istniejące koncepcje opowiadania niefabularnego taką doktrynę odrzucają.

We wczesnej fazie badania tekstu sieciowego dominowało podejście arystotelesowskie. W połączeniu z będącym przedmiotem gorącej debaty problemem „dezorientacji czytelnika” wyznaczyło ono dość zachowawcze podejście do kwestii koherencji w hipertekście. John Slatin widział ją przede wszystkim na poziomie metatekstualnym i wiązał z mapą jako kolejnym elementem wzmacniającym spójność:

Myślę o koherencji hipertekstowej jako fenomenu pojawiającym się na poziomie metatekstowym, to znaczy jako o czymś, co Bateson nazywa „zawianiem się wzorca”. Wzorzec, mający właściwości spajające, jest elementem, wokół którego skupiają się wszystkie oddzielne elementy [...]. Ów poziom metatekstowy być może najlepiej daje się przedstawić za pomocą pewnego rodzaju mapy graficznej, której węzły byłyby otwarte, co pozwoliłoby na odzwierciedlanie wzorców. Mapa ta powinna być dostępna w każdym punkcie hipertekstowego dokumentu, co sugerowałoby konieczność jej „ikonizacji” i umieszczenie w stałym punkcie ekranu<sup>56</sup>.

Trzeba zaznaczyć, iż mowa tu o hipertekście edukacyjnym, nie o artystycznym. Na tym polu intuicje Slatina okazały się trafne. Do mapy, jako czynnika wspomagającego spójność, dodał on koncepcję czytelniczego „uprzedzenia”, czyli wpisanej w tekst presupozycji, która sytuje interpretację i poczucie spójności po stronie odbiorcy. Ważę uprzedniej wiedzy o tym, co w hipertekście czytamy, potwierdzając badania empiryczne. Peter W. Foltz podkreśla, iż jest ona ważniejsza niż wizualne i nawigacyjne środki pomocnicze<sup>57</sup>. Foltz zbadał lekturę dwóch hipertekstów, przy czym tylko jeden z nich został zaopatrzony w dodatkowe wskazówki orientacyjne. W obu przypadkach czytelnikom towarzyszyło całe zaplecze informacji dodatkowych (ang. *back-*

<sup>56</sup> J. Slatin, *Reading Hypertext. Order and Coherence in a New Medium*, „College English” 1990, nr 8, s. 881.

<sup>57</sup> Zob. P.W. Foltz, *Comprehension, Coherence and Strategies*, dz. cyt., s. 116–118.

*ground context*) w postaci opisów łączy i tytułów leksji, które przybliżyły kontekst i wskazywały na zawartość segmentów. Jak się okazało, dysponując dodatkową informacją, czytelnicy nie potrzebowali wskazówek orientacyjnych. Wystarczyła wiedza o tym, co się wydarzy, by w utworze odnaleźć poszukiwaną spójność. „Czytelnicy hipertekstu – pisze Foltz – są oportunistyczni., szukają wskazówek, które powiodą ich najbardziej spójną ścieżką”<sup>58</sup>.

## Koherencja w hipertekście literackim

Odmierna sytuacja niż w hipertekście dokumentalnym czy edukacyjnym występuje w hipertekście artystycznym. Głównym warunkiem poczucia spójności wciąż pozostaje uprzednia wiedza o świecie przedstawionym, o intertekstualnych zależnościach, kulturowym kontekście utworu, lecz sytuacja komunikacyjna między autorem a czytelnikiem jest tu zgoła innego rodzaju. „Skoro już tu jesteś, chodź: wejdź i błądź” – zachęca na tytułowej stronie swojego hipertekstu Aneta Kamińska. Nie jest to bynajmniej zaproszenie do lektury spójnościowej. George P. Landow pisze wprost, iż cel hipertekstu artystycznego stanowi dezorientacja czytelnika:

Hipertekstowa powieść i poezja celują w wytworzenie czytelniczej dezorientacji, choćby tylko przejściowej. Hipertekst informacyjny [faktualny – przyp. M.P.] wprowadza różnorakie sposoby oglądu tekstu oraz wiele wskazówek pomocniczych. Hipertekstowa fikcja przeciwnie: operuje niespodzianką i zaskoczeniem. W tym przypadku nie należy zatem pytać, czy podążenie za linkiem satysfakcjonuje potrzebę intelektualną, lecz czy wytwarza efekt zaskoczenia<sup>59</sup>.

Efektu niespodzianki, o którym tu wspomniano, trudno nie skojarzyć z efektem uniezwyklenia Wiktora Szklowskiego czy funkcją poetycką Romana Jakobsona. Tak jak w każdym komunikacie artystycznym, tak i w hipertekście do zwykłych funkcji języka dodać trzeba funkcję poetycką, w której to język – w tym przypadku język sieciowego dyskursu – zwraca się sam ku sobie, poszukuje niespotykanych rozwiązań, łamie zasady ekonomii językowej oraz reguły prostego komunikatu w danym medium. Jeśli zatem uważa się, iż hipertekst wymaga szczególnej dbałości o zachowanie ciąg-

<sup>58</sup> Tamże, s. 118.

<sup>59</sup> G.P. Landow, *Is This Hypertext Any Good? Evaluating Quality in Hypermedia*, „Dichtung Digital” 2004, nr 3 [online], <<http://www.dichtung-digital.org/2004/3/Landow/index.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].

łości i koherencji (oznaczenia i opisy linków, tytuły leksji nawiązujące na przykład do poprzedniego segmentu), to można się spodziewać, iż pisarze będą tę zasadę łamać, aby osiągnąć zamierzony efekt artystyczny. W *popołudniu, pewnej historii* nie jest oznaczone żadne łącze. Słowa prowadzące do innych partii tekstu nie różnią się niczym od słów nieaktywnych. Mimo iż środowisko, w jakim hipertekst powstał, pozwala na oznaczanie łączy, autor celowo tego nie robi i zaprasza czytelnika do swoistej kontemplacji tekstu, do tego, by samodzielnie spróbował zgadnąć, które ze słów może go „unieść” dalej.

Nie wskazuję, które ze słów „unoszą” [ang. *yield* – przyp. M.P.], ale zwykle są to te, które mają określoną fakturę, jak również imiona osób i zaimki. Więcej takich słów jest na początku opowieści, chociaż opcje występują prawie w każdej sekwencji tekstów. Brak wyraźnych wskazówek nie wynika z chęci zirytowania Cię, Czytelniku, jest raczej zaproszeniem do czytania dociekliwego albo zabawowego, a także głębokiego. Klikaj na słowa, które Cię zainteresują, które Cię zapraszają. [*czytaj dogłębnie*]

Nieoznaczone hiperłącza Joyce’a mocno kontrastują ze standardowymi niebieskimi oznaczeniami łączy na stronach internetowych. Ledwo czytelne, osadzone na tłach o podobnym do czcionki kolorze i często zbyt długie jak na możliwości percepcyjne ekranu partie tekstu *Końca świata według Emeryka* także nie pojawiły się przez przypadek. Stuart Moulthrop idzie jeszcze dalej. W powieści *Hegiroskop* pozwala swojemu czytelnikowi poznawać pojedynczy fragment tylko przez kilkadziesiąt sekund, potem mechanicznie zostaje on przerzucony na kolejną, luźno powiązaną z poprzednim segmentem stronę. Wszystkie te zabiegi czynią z literackiego hipertekstu poważne wyzwanie dla poczucia całości i spójności, nie wspominając już o kwestii zamknięcia klasycznie rozumianej fabuły. Czy zatem spotykamy się tu z pewnym brakiem i ułomnością, czy też ze sposobem formowania wypowiedzi, który celowo prowokuje czytelnika do przededefiniowania problemu narracyjnej spójności? Choć zdania na ten temat są podzielone<sup>60</sup>, wydaje się, że w hipertekście literackim, z przyczyn materialnych i ideologicznych, nie chodzi o tradycyjnie rozumianą koherencję.

<sup>60</sup> Zasadniczym celem klasycznych hiperfukcji jest zawieszenie oczekiwań spójności, kompletności i całości, z jakimi czytelnik przystępuje do lektury. Michael Joyce zachęca, by powieść *popołudnie, pewną historię* czytać, przyglądając się fakturze słów, sugeruje tym samym, że większość najciekawszych wydarzeń dzieje się na marginesach. Zawierający się przez te odautorskie zastrzeżenia pakt pomiędzy nadawcą a odbiorcą hipertekstowego komunikatu zawiesza tradycyjnie pojmowane spójność, fabularność i koherencję.

Intrygujący kierunek refleksji nad spójnością w hipertekście stanowi kategoria ruchomej koherencji. Nie mogąc w tym miejscu tematu tego w pełni rozwinąć, postaram się go jednak zaznaczyć. Problem ów dotyczy może nie tyle tekstów, które mają wyraźne i stałe ramy referencyjne, jak na przykład *Koniec świata według Emeryka* czy *Blok* (w pierwszym przypadku ramę ustanawia klarownie wyznaczona czasoprzestrzeń i jedno centralne wydarzenie, w przypadku drugim – tytułowy blok i jego mieszkańcy), ile utworów o dwu lub więcej konkurujących ze sobą ramach. Chodzi o sytuację, kiedy dzieło stanowi amalgamat wielu narracyjnych dyskursów (*Hegiroskop* Stuarta Moulthrop) lub też wyznacza możliwość wariantywnych przebiegów tej samej fabuły.

Instancja regulująca spójność jest odmienna nie tylko w każdym utworze – w hipertekście może być ona inna w każdej sesji lekturowej lub każdym „semie hipertekstowego dyskursu”, który Jim Rosenberg proponuje nazywać aktemem: najmniejszą jednostką znaczenia/działania<sup>61</sup>. Za pojedynczy akt można uznać wybór i uaktywnienie hiperłącza oraz następujące po nim przejście do kolejnej leksji. Jednostka hipertekstowej lektury nadbudowuje się na trzech ogniwach: źródłowej leksji A (skąd przyszliśmy), aktualnej leksji B (gdzie się obecnie znajdujemy) oraz docelowej leksji C (dokąd przeniesieni zostaniemy po aktywacji łącza). Elementem korygującym oczekiwania i potwierdzenia czytelnika są oznaczenia łączące i tytuły segmentów. Tak jak w przypadku każdego innego tekstu lektura ma charakter akumulatywny, a zatem czytelnik segreguje przeczytany materiał i koryguje przynależność do poszczególnych mikroepizodów do budujących się wyższych układów. Szereg A-B-C ma jednak charakter dynamiczny. Wielorakie sposoby połączeń tych samych segmentów czynią sieciowy kontekst zmiennym. Jeśli pod A znajdzie się epizod „Jaś poprosił Izę do tańca”, pod B „Tańczyli aż do zamknięcia dyskoteki”, a pod C „Jaś dzwoni do domu Izy”, to A i C mogą się zamienić miejscami i bez koherencyjnego zgrzytu pozwolą czytelnikowi na odtworzenie przebiegu wydarzeń. A-B-C może utworzyć fabułę: „Jaś poprosił Izę do tańca, bawili się wysmieniecie, następnego dnia Jaś przyszedł odwiedzić Izę w jej domu”. C-B-A buduje następujący układ zdarzeń: „Jaś zadzwonił do Izy, poszli na dyskotekę i świetnie się bawili”. W pierwszym przypadku czytelnik może wnioskować, że boha-

61 Zob. J. Rosenberg, *The Structure of Hypertext Activity*, [w:] *Hypertext 1996. The Seventh ACM Conference on Hypertext*, New York 1996, s. 22.



terowie dopiero się poznali, w drugim, iż są parą i znają się od pewnego czasu<sup>62</sup>. Sieciowe środowisko komplikuje zatem tradycyjne czynności komprehensywne, podsuwając wariantywne, czasem sprzeczne sygnały, które powodują, że ramy referencyjne są coraz bardziej niestabilne i migotliwe. Komplikacja jest jeszcze większa, gdy w jednym utworze współlistnie szereg różnych narratorów, wątków i stylistyk.

Pomocna okazuje się koncepcja ruchomej koherencji, która buduje jedność (tematu, czasu, miejsca, postaci czy stylu) w obrębie najbliższego otoczenia aktualnej leksji. Gdy do ciągu A–B–C dochodzi element D przesuwający się na pozycję C przy jednoczesnym wypychaniu z szeregu członu A, ustanowione zostaje nowe centrum znaczeniowe. Zawiązanie się wzorca, o którym wspomina Slatin, może w tym momencie albo zostać potwierdzone, albo dochodzi do jego rozwiązania. Joyce mówi o tworzeniu się struktury „tego, co ma dopiero powstać” (ang. *structure of what has yet to become*). Założenie ruchomej koherencji jest fundamentem, na którym przywoływane, wyłaniające się struktury zostają potwierdzone lub rozproszone, by ustąpić miejsca kolejnym, być może trwalszym. Najbliższa temu trudnemu do uchwycenia procesowi jest idea ruchomej deiksy, stosowana w refleksji nad lekturą tekstów poetyckich, a na grunt teorii hipertekstu przeniesiona przez Emilię Branny<sup>63</sup>.

Czy kategoria ruchomej koherencji ma rację bytu w sytuacji, gdy lektura każdego tekstu jest dynamiczna, opiera się na potwierdzeniach i zaprzeczeniach oczekiwania, a ponadto na budowaniu i burzeniu referencyjnych ram<sup>64</sup>, pozostaje kwestią otwartą.

### Hipertekstowa mapa jako wskazówka spójnościowa

Wczesna teoria hipertekstu pokładała wiele nadziei w graficznych wykresach i mapach, które dzięki numeryczności medium można było łatwo generować na podstawie istniejącego tekstu<sup>65</sup>. Wizualizacja sieci połączeń stała się priorytetem dla twórców systemów hipertekstowych powstających pod koniec lat osiemdziesiątych<sup>66</sup>. Praktyka pokazała

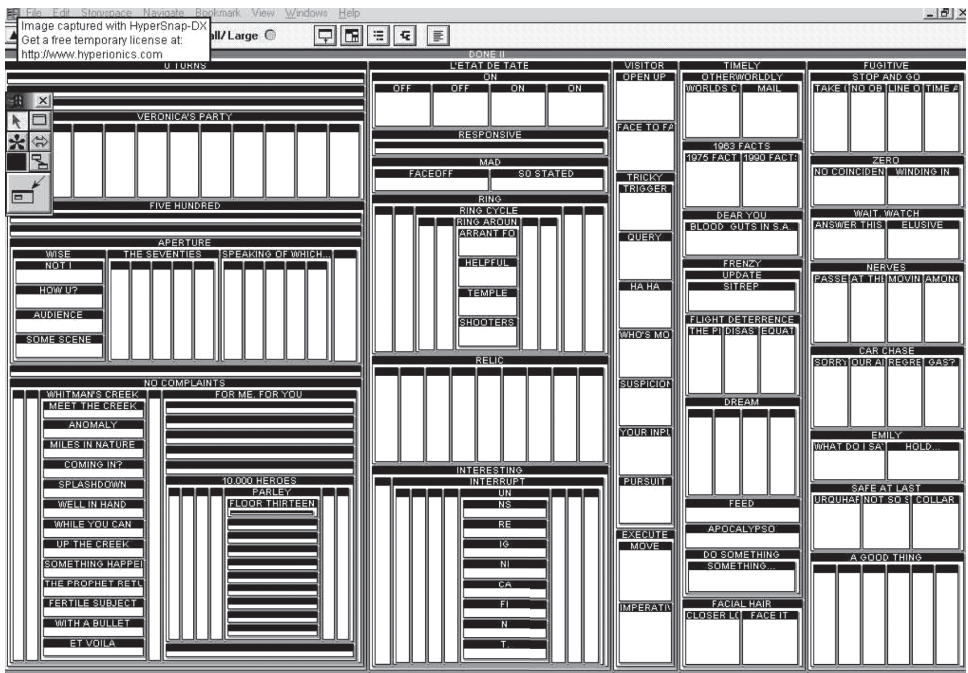
<sup>62</sup> Sposób odczytania zależec będzie od szeregu zabiegów gramatycznych, stylistycznych i fabularnych, którym podlega pojedynczy, sieciowy segment (o czym pisze w innej części książki). W tym przypadku dla uzyskania efektu wielointerpretacyjności autor musiałby tak przedstawić scenę A, żeby nie było do końca wiadomo, czy Jaś i Iza się znają, choćby przez wkroczenie *in medias res* i rozpoczęcie od takiego dialogu: „»Czy mogę cię prosić do tańca?« – zapytał Jaś. »Owszem« – zgodziła się Iza”. Zob. w dalszej części publikacji refleksję nad neutralizacją koherencyjną (regulacją kontekstową).

<sup>63</sup> Zob. E. Branny, *Cybertekst. Metodologia i interpretacja* [praca doktorska], Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2009, s. 144. Problem deiksy poruszam też w następnym rozdziale.

<sup>64</sup> Zob. M. Perry, *Literary Dynamics. How the Order of a Text Creates Its Meanings (With an Analysis of Faulkner's „A Rose for Emily”)*, „Poetics Today” 1979, nr 1–2, s. 43.

<sup>65</sup> Dodam tu tylko, że zbudowanie mapy tekstu w programie do tworzenia powieści hipertekstowych Storyspace jest łatwiejsze niż wygenerowanie spisu treści w edytorze tekstowym, takim jak Word czy OpenOffice.

<sup>66</sup> Zob. D. Sikora, *(Hiper)przestrzeń tekstu. O Storyspace – najsłynniejszym programie do tworzenia literatury hipertekstowej*, „Techsty” 2009, nr 1 [online], <<http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn6/artykuly/sikora01.html>> [dostęp: 16 lipca 2013].



il. 7. Jeden z podglądów (map) powieści *Victory Garden* Stuarta Moulthrop'a udostępnianych przez program Storyspace. Górne poziome linie to krawędzie katalogów, w których znajdują się leksje. Mieszczą się w nich podfoldery i kolejne leksje. Czytanie powieści z poziomu takiej mapy daje wgląd w hierarchię plików (stron) ułożoną tak, jak zorganizował ją autor. Trudno jednak odczytać z takiej mapy zależności narracyjne i fabularne

jednak, iż czytelnicze presupozycje, o których mówił Slatin, oraz wiedza kontekstowa, o której z kolei wspominał Foltz, okazały się mocniejszą podporą spójności niż mapy. Poszerzenie hipertekstu o informacje paratekstowe (wstępy, instrukcje obsługi, oznaczenia łącz) z powodzeniem wyręczyło graficzne sposoby zwiększania spójności. Na poziomie

retoryki najważniejszym elementem spajającym tekst sieciowy jest powtórzenie, rekurencja. Sama mapa okazała się ostatecznie jednym z możliwych, lecz nie najsilniejszym gwarantem koherencji<sup>67</sup>.

Mapa i narzędzia nawigacyjne symulujące ruch po mapie okazują się nie tylko niewystarczające, ale czasem wręcz dezorientujące, a tym samym

67 Jay David Bolter nie widzi szczególnych różnic między siłą oddziaływania hipertekstowej mapy a siłą głównego tła odniesień intertekstualnych.

Mapa dołączona do powieści *Victory Garden* jest dla czytelnika, zdaniem Boltera, nie bardziej istotną siłą scalającą tekst niż szereg rozsypanych po tym tekście odniesień do *Ogrodu o rozwidlających się ścieżkach* Jorge Luisa Borgesa. Zob. J.D. Bolter, *Writing Space. Computers, Hypertext and the Remediation of Print*, dz. cyt., s. 131.

stawiają pod znakiem zapytania adekwatność metafory topograficznej. Tradycyjna, dwu- lub trójwymiarowa mapa nie zawsze odpowie na pytanie „gdzie jestem?”. Jest ono dla koherencji mniej ważne niż pytanie „skąd i dokąd idę?”. Dlatego zarówno Espen Aarseth, jak i David Ciccoricco, badając teksty sieciowe, wykazują, iż bardziej adekwatne wydaje się omawianie struktur hipertekstowych w kategoriach topologicznych, a nie topograficznych, gdyż topologia próbuje ogarnąć relacje, których na mapie przedstawić się nie da<sup>68</sup>, zajmuje się bowiem nie odległościami, tylko ruchem punktów w dynamicznej przestrzeni.

Najwyraźniej – pisze David Ciccoricco – hipertekstualny proces rozumienia domaga się czegoś więcej niż obfitującej w detale mapy, gdyż nawet efekt zoomingu nie objawi nam znaczenia tkwiącego w procesie przejścia z jednego segmentu do drugiego. W tym przypadku koherencja powstaje tylko w wyniku dynamicznej przejściowości, podobnej fenomenom „jednostkowości”, którymi odznacza się choćby forma tęczy wyłaniająca się z atmosferycznej topologii<sup>69</sup>.

Mimo przedstawionych wyżej zastrzeżeń niektórzy badacze wciąż uznają rolę mapy za kluczową dla budowania koherencji i eksplikacji znaczeń z poszczególnych warstw utworu. Joanna Frużyńska podnosi mapę do rangi „instrukcji montażu” rozsypanych klocków hipertekstu.

Mapa jest dla mnie nie tylko sumą wszystkich istniejących wirtualnie sekwencji, które mogą zostać wytworzone w procesie lektury, lecz jednocześnie modelem relacji między tymi realizacjami. Mapa jest więc procedurą konstruowania lektury i jako taka może się odznaczać różnym stopniem nasilenia obligatoryjności/wariantywności. Wskazówki udzielane przez mapę są po prostu mniej lub bardziej ścisłe; z pewnego punktu widzenia można przyjąć, że mapa istnieje potencjalnie w każdym tekście<sup>70</sup>.

Propozycję traktowania mapy jako kategorii oderwanej od procesu wizualizacji trudno obronić. Termin „mapa”, nie tylko na gruncie teorii hipertekstu, zarezerwowany jest dla czynności nanoszenia relacji pomiędzy elementami na dwuwymiarową płaszczyznę. Mapa wprowadza dodatkowe sposoby oglądu fragmentu dzieła lub jego całości. Jednak utożsamianie jej z instrukcją

<sup>68</sup> Zob. E. Aarseth, *Cyber-text*, dz. cyt., s. 43–44.

<sup>69</sup> D. Ciccoricco, *Reading Network Fiction*, dz. cyt., s. 70.

<sup>70</sup> J. Frużyńska, *Hipertekstowe opowieści w prozie XX wieku* [praca doktorska], Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2007.

obsługi, a zatem z algorytmem, zjawiskiem odnoszącym się na gruncie teorii cybertekstu do zupełnie innej warstwy dzieła, wydaje się słabo usprawiedliwione i wprowadza ryzyko terminologicznego zamętu.

Podsumowując, wypada przyznać, iż mapa hipertekstu, choć jest bezsprzecznie pomocą i wskazówką nawigacyjną dla czytelnika, nie stanowi instancji regulującej spójność i ogólne orientowanie się w tekście. Innymi słowy, mapa nie poprzedza lektury, lecz jest jej wynikiem.

## Stan badań – dziewięć spojrzeń na tekst cyfrowy

Bibliografia na temat literackich, komunikacyjnych i artystycznych aspektów technologii informacyjnych jest na tyle szeroka, że z dotychczasowych i uwzględnianych tutaj prac, Scotta Rettberga, Joanny Frużyńskiej, Sebastiana Strzeleckiego, Clary Mancini, Nicka Montforta, Michaela Mateasa i Emilii Branny, tylko w tej ostatniej dochodzi do próby jej usystematyzowania<sup>71</sup>. Warto podążać tym tropem i wyróżnić kilka perspektyw oglądu nowych mediów, dzięki którym jeszcze wyraźniejszy stanie się przedmiot niniejszej książki i prezentowane tu podejście. Przy okazji pokazanych też zostanie kilka pułapek rozsianych na tym wciąż niestabilnym, dynamicznie się zmieniającym polu badań. W swoich rozróżnieniach, jeśli tylko to będzie możliwe, sięgając będą po polskie przykłady.

Emilia Branny proponuje podział dyskursu nowomediального na podstawie wystąpienia czeskiego badacza Jakuba Macka – *Defining cyberculture (v. 2)*<sup>72</sup>. Wyróżnia on cztery koncepcje piśmiennictwa dotyczącego szeroko rozumianej cyberkultury: utopijną, informacyjną, antropologiczną i epistemologiczną. Branny przekłada te idee na grunt refleksji nad nową literaturą i pokazuje, w jak różny sposób odnoszą

się one do problemu „nowości” nowych mediów i związanych z nią fenomenów kultury, w tym utworów literackich.

### Nurt utopijny

Utopijna koncepcja refleksji krytycznej o nowych mediach pozytywnie wartościuje cyfrowe zjawia-

<sup>71</sup> Mateas dokonuje szczegółowego przeglądu krytyki kategorii „interaktywnego dramatu”, cyfrowej formy różniącej się od hipertekstu między innymi tym, iż zakłada ona dialogiczność i interakcję użytkownika z postaciami. Zob. M. Mateas, *Interactive Drama, Art and Artificial Intelligence* [praca doktorska], Carnegie Mellon University, Pittsburgh 2002, s. 32–35.

<sup>72</sup> Zob. J. Macek, *Defining Cyberculture (v. 2)* [online], <[http://www.macek.czechian.net/defining\\_cyberculture.htm](http://www.macek.czechian.net/defining_cyberculture.htm)> [dostęp: 16 lipca 2013].

ska literackie, traktując je jako lepszą formę literatury i lepszą pożywkę dla teorii<sup>73</sup>. Ikoniczny przykład stanowi tu dorobek George'a P. Landowa, autora pierwszej teoretycznoliterackiej monografii hipertekstu, który z radością witał nowe medium jako sposobność realizacji głównych założeń teoretycznych poststrukturalizmu: otwarta, sieciowa natura tekstu, jego intertekstualny charakter oraz „gramatologiczna” natura czyniąca czytelnika współproducentem dzieła<sup>74</sup>. Podobny optymizm przebił przez wystąpienie Michaela Riffaterre'a, postrzegając on hipertekst jako udratyzowaną formę intertekstu<sup>75</sup>.

## Nurt informacyjny

Perspektywa informacyjna traktuje „nowe” jako wynik zmiany form informacji i praktyk posługiwania się nimi. Dla Lva Manovicha, którego *Język nowych mediów* stanowi tu najlepsze odniesienie, „nowe” media to po prostu media łączące obraz, dźwięk i tekst z technologią komputerową oraz przekształcające je w dane numeryczne gotowe na dalsze modyfikacje. Brak w tym podejściu wartościowania, ideologizacji czy – jak ujmuje Markku Eskelinen – zapędów kolonizacyjnych teorii, które w przypadku Landowa polegałyby na próbie wchłonięcia dyskursu poststrukturalistycznego przez nowomediálny<sup>76</sup>. Koncepcje informacyjne, podpowiada Macek, bardziej trzymają się konkretności<sup>77</sup>, a pod nim należy rozumieć poszczególne cechy nowych mediów i ich intersemiotyczny, transmedialny potencjał.

## Perspektywa medialna

Branny wskazuje na nieuwzględniony przez Macka medialny odłam koncepcji informacyjnych.

Transmedialny dyskurs może też być tworzony w oparciu o zmodyfikowane kategorie pochodzące z tradycyjnej poetyki, takie jak np. teatr utożsamiony z interaktywnością i programowalnością nowych mediów (Brenda Laurel: *Computers as Theatre*) czy też fikcja utożsamiona z symulacją (Jill Walker: *Fiction and Interaction*). Modyfikacja istniejących kategorii umożliwia włączenie „nowego” w uniwersalny

<sup>73</sup> Zob. E. Branny, *Cybertekst. Metodologia i interpretacja*, dz. cyt., s. 26.

<sup>74</sup> Zob. G.P. Landow, *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, Baltimore 2006.

<sup>75</sup> Zob. M. Riffaterre, dz. cyt., s. 781.

<sup>76</sup> Zob. M. Eskelinen, *Teoria cybertekstu a badania literackie. Podręcznik użytkownika*, tłum. D. Sikora, G. Mielcarek, „Techsty” 2006, nr 2 [online], <[http://www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/eskelinen\\_cybertekst.html](http://www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/eskelinen_cybertekst.html)> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>77</sup> Zob. J. Macek, *Defining Cyberculture* (v. 2), dz. cyt.

dyskurs teoretyczny, pozwalając jednocześnie zachować historyczną cezurę związaną z pojawieniem się nowych mediów. Cezura ta jawi się wówczas jako wynikająca ze zmian technologicznych przemiana charakteru narracji, fikcji i innych kategorii literackich<sup>78</sup>.

Perspektywa medialna promowana jest szczególnie mocno przez N. Katherine Hayles, która – bez względu na koniunkturę badawczą – od lat apeluje o analizy „czułe na medium” (ang. *medium-specific analysis*)<sup>79</sup>. Czy możliwy byłby na przykład opis hipertekstu przy użyciu wyłącznie środków udostępnionych przez komputer, zastanawia się Hayles.

Jak daleko bylibyśmy w stanie zejść, ograniczając się do samego medium? Tego typu analiza byłaby sztuczną, gdyż celowo wzbrania się ona przed korzystaniem z całego repertuaru literackich strategii przekazu, może się jednak okazać zbawienna, ponieważ pokazuje, jaką różnicę czyni dane medium<sup>80</sup>.

Wyszczególnione w poprzedniej części tego rozdziału cechy hipertekstowej lektury opierają się na podejściu proponowanym przez tak zarysowaną perspektywę medialną.

## Liberatura

Oryginalnym, polskim wkładem w dyskurs informacyjny jest teoria i praktyka twórców spod znaku liberatury, która pojawiła się równolegle do zjawisk literackich w nowych mediach. Towarzysząc nowej fali artystycznych artefaktów, określanych wcześniej mianem „książki artystycznej” czy poezji konkretnej, teoria liberatury, pogłębiona o świadomość informacyjnych i medialnych dyskursów teorii cyfrowej literatury, zwraca uwagę na medialność nie tyle „nowego”, ile „starego” paradygmatu. Chodzi jej o maksymalne artystyczne wykorzystanie

„cielesnej” strony medium druku: kierunku lektury, przetrzeń kartki, fizycznych ograniczeń i przyzwoleń formy książkowej. Liberatura, proklamowana przez Zenona Fajfera nowym rodzajem literackim<sup>81</sup>, jako literatura świadoma nośnika swojego przekazu, ma na celu „ocalenie książki papierowej przed zalewem elektroniki”. Podejście to daje szansę zbudowania wspólnej płaszczyzny

<sup>78</sup> E. Branny, *Cybertekst. Metodologia i interpretacja*, dz. cyt., s. 29.

<sup>79</sup> Zob. N.K. Hayles, *Print is Flat, Code is Deep*, dz. cyt. oraz też, *Electronic Literature. What is it? [online]*, <<http://eliterature.org/pad/elp.html>> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>80</sup> Taż, *Flickering Connectivities in Shelley Jackson's „Patchwork Girl”*, dz. cyt.

<sup>81</sup> Zob. Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka” 1999, nr 5–6.

badawczej, czulej na aspekt materialny tekstu i obejmującej swoim zasięgiem zarówno literaturę papierową, jak i elektroniczną. Jednak, jak zauważa Branny, dyskursowi liberackiemu wciąż brakuje rozbudowanego aparatu badawczego, który uczyniłby taką płaszczyznę możliwą. Dodałbym też, iż totalizujące praktyki liberatury<sup>82</sup>, upatrującej swojej liberackiej tradycji w tym samym kanonie, co utopijny i totalizujący dyskurs teorii hipertekstu, każą postawić znak zapytania nad przynależnością liberatury do nurtu medialnego i osadzić ją pomiędzy perspektywą utopijną i informacyjną.

## Teoria cybertekstu

Odląmem koncepcji informacyjnej jest teoria cybertekstu. Koncentrując się na wewnętrznej strukturze zawartych w dziele informacji i na ich funkcjach (koncepcja tekstonu jako pojedynczej, wewnętrznej jednostki dzieła i skryptonu jako jednostki zewnętrznej, lekturowej), a jednocześnie zarysowując ponadmedialną perspektywę, obejmującą zarówno tradycyjne utwory, takie jak *Księga Przemian I Ching*, jak i powieści hipertekstowe, teoria cybertekstu Espena Aarsetha zrewolucjonizowała refleksję nad hipertekstem. Usunęła ona z pola widzenia koncepcje utopijne, a nawet ujęcia narratologiczne. Rozumiany jako „maszyna do wytwarzania wielotorowych wypowiedzeń”<sup>83</sup> cybertekst ogarnął swoim zasięgiem tak powieści karciane i cyfrowe hiperteksty, jak interaktywne gry przygodowe. Celem tej teorii jest mówienie nie tyle o tym, w jaki sposób dana wypowiedź kształtowana jest przez konkretne medium, ile raczej o tym, jak – bez względu na nośnik zapisu – formują ją wpisane w dzieło mechanizmy i protokoły lektury. Aarseth wprowadził pojęcie literatury ergodycznej (gr. *ergos* – praca, *hodos* – ścieżka), która wymaga od czytelnika „nietrywialnego” wysiłku w przejściu przez tekst<sup>84</sup>, mówi też o aporii i epifanii, wskazujących na zagubienie się w labiryncie ergodycznego dzieła i nagłe

<sup>82</sup> Trudno mi przesądzać, czy określanie mianem „protoliberatury” powieści takich jak *Ulisess* Jamesa Joyce’a i *Rzut kośćmi* Stéphane’a Mallarmégo jest metodologicznym anachronizmem i rzeczoną totalizującą próbą zawłaszczenia części kanonu przez samoustanowioną kategorię literacką lub prąd artystyczny, czy też jest to normalna, zwyczajowa praktyka odnajdywania w tradycji analogii do zjawisk współczesnych. O niestosowności terminu protohipertekst w odniesieniu do dzieł dawnych, w swoich przełomowych opracowaniach o cybertekście, Espen Aarseth mówił na tyle dobitnie, właśnie w kontekście totalizujących zapędów teorii hipertekstu, że najnowsze literaturoznawstwo cyfrowe stara się unikać zarówno tego terminu, jak i podobnych praktyk. O „protoliberaturze” i „protoliberackości” zob. między innymi K. Bazarńnik, *Liberatura, czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, [w:] *Liberatura, czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. K. Bazarńnik, Kraków 2010, s. 157; W. Kałaga, *Liberatura. Słowo, ikona, przestrzeń*, [w:] tamże, s. 9.

<sup>83</sup> Th. A. Porter, *Aarseth’s Scriptons and Gunder’s Content Spaces. Perspective and the Analysis of Textual Systems* [wykład na konferencji *Digital Arts and Culture*], Melbourne 2003, s. 3.

<sup>84</sup> Zob. E. Aarseth, *Cybertekst. Perspektywy literatury ergodycznej*, tłum. D. Sikora, M. Pisarski, „Techsty” 2006, nr 2 [online], <http://www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/aarseth\_cybertekst.html> [dostęp: 16 lipca 2013]. Polski przekład obejmuje tłumaczenie wstępnego rozdziału z pracy Aarsetha, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore 1997.

odnalezienie drogi, przejście na kolejny etap lektury<sup>85</sup>. Choćby dzięki powyższym różnieniom teorii cybertekstu udało się wypracować zestaw nowych, niezapożyczonych od strukturalizmu, narzędzi badawczych, stąd też jej długoletnia atrakcyjność<sup>86</sup>. Zestawienie rozmaitych atrybutów, jakie mogła mieć modelowa cybertekstowa maszyna literacka, doprowadziło Aarsetha do stworzenia matrycy, która obejmuje aż pięćset siedemdziesiąt sześć kombinacji, w jakie atrybuty te mogły się układać, a tym samym tyleż potencjalnych typów cybertekstu. Zapoczątkowany przez norweskiego badacza, a kontynuowany przez skandynawskich teoretyków elektronicznej literatury, nurt cybertekstowy zdaje się powoli wygasać, nie bez głosów krytyki. Ogląd dzieł cyfrowych poprzez pryzmat Aarsethowskiej matrycy skutkuje ujawnieniem nie setek, lecz kilku głównych typów cybertekstu, mających wiele potencjalnych, choć w praktyce drobnych różnic<sup>87</sup>. Z kolei pewne znaczące różnice, zwłaszcza w obrębie hipertekstów<sup>88</sup>, ulegają zamazaniu. Potwierdza to N. Katherine Hayles:

Samo to, że teoria cybertekstu przewiduje 576 różnych kombinacji użycia schematu Aarsetha do wykazania semiotycznych komponentów cybertekstu,

nie oznacza, że wszystkie z tych kombinacji będą równie ciekawe czy godne uwagi. Liczba nie świadczy o wartości teorii, o której tu mowa, wskazuje jedynie na czekające na wypełnienie puste miejsca w cybertekstowej tabeli. Równie ważne, jeśli nie ważniejsze, byłoby pokazanie, co poszczególne teksty czynią ze swoimi mechanicznymi funkcjami [Aarsethowskimi „zmiennymi” – przyp. M.P.], czy na przykład odkrywają niuanse, złożoności i przyjemność danej konfiguracji<sup>89</sup>.

Wydaje się, iż metoda cybertekstowa najlepiej sprawdza się w początkowej fazie analizy dzieła cyfrowego, jednak w miarę rozpoznawania jego wewnętrznych mechanizmów uwaga badacza powinna się przesuwać ku ich konkretnemu wykorzystaniu w danej formie, ku poszukiwaniu zależności pomiędzy kształtem opowiadania, przywoływanym gatunkiem mowy, a właściwościami medium.

**85** Zob. tenże, *Aporia and Epiphany in Doom and The Speaking Clock. The Temporality of Ergodic Art*, [w:] *Cyberspace Textuality. Computer Technology and Literary Theory*, red. M.L. Ryan, Bloomington 1998, s. 37–38.

**86** Dowodem na to są choćby kolejne wydania roczników „Cybertext Yearbook” – inicjatywy powstałej na Uniwersytecie Jyväskylä. Najnowsze roczniki próbują przedstawiać „ergodyczną” historię literatur europejskich, w tym literatury polskiej.

**87** Do wniosków takich doszliśmy w gronie trójki badaczy (Emilia Branny, Andrzej Pająk, Mariusz Pisarski) przygotowujących numer międzynarodowego rocznika „Cybertext Yearbook”. Zob. „Cybertext Yearbook” 2010, nr 7 [online], <<http://cybertext.hum.jyu.fi/index.php?browsebook=>>> [dostęp: 16 lipca 2013].

**88** Dla niektórych badaczy łączy warunkowe, sprawiające, że dzieło dostosowuje się do wyborów czytelnika, są wyznacznikiem dynamiczności dzieła. Tymczasem w typologii cybertekstowej hiperteksty z łączami warunkowymi nie różnią się od utworów o łączach raz na zawsze ustalonych, w konsekwencji oba typy dzieł uznane są za statyczne.

**89** N.K. Hayles, *What Cybertext Theory Can't Do*, „Electronic Book Review” 2003 [online], <<http://www.altx.com/ebri/riposte/rip12/rip12hay.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].



Trzeci z nurtów wyróżnionych przez Jakuba Macka i przeniesionych przez Emilię Branny na grunt rozważań o sztuce i literaturze ma zabarwienie antropologiczne. Nowe media w tym ujęciu, a wraz z nimi „nowa” sztuka, są odbiciem przemian społeczno-kulturowych, zarazem też odzwierciedlają estetyczno-filozoficzne założenia określonej formacji kulturowej. Problematyka cyfrowych mediów i nowe sposoby wyrazu, jakie podsuwa cyfrowe środowisko hipertekstu, zostają tutaj wchłonięte przez istniejące paradygmaty poznawcze. Zamiast analizy „czulej na medium” czy badania mechanizmów cybertekstowego dzieła nurt antropologiczny proponuje rozważanie sztuki nowych mediów z punktu widzenia postmodernizmu i kojarzonych z tą formacją cech, takich jak nieciągłość, niestabilność sensu, *bricolage* i tak dalej. Zjawisko sieciowości, pojawienie się Internetu, hipertekstowy sposób opowiadania stanowią pretekst do pogłębiania toczącej się dyskusji nad postmodernistyczną kondycją sztuki i społeczeństwa. Stąd też nurtowi antropologicznemu, na tle dotychczas przywołanych, najdalej do próby uchwycenia poetyki hipertekstu. Wskazywać on może na kulturowe tło i zaplecze „nowej literatury”, sam w sobie nie jest jednak w stanie jej opisać, gdyż nie ma odpowiednich ku temu narzędzi.

Dowodem na to są niektóre kulturoznawcze opracowania problematyki hipertekstu. Mają one najczęściej charakter ogólny i sporadycznie sięgają po przykłady literackie. Jako transdyscyplinarne poniekąd z założenia unikają bliższych kontaktów z dziełem sztuki. W konsekwencji opracowania kulturoznawcze mogą stanowić świetne zaplecze erudycyjne dla badań nad tekstem w nowych mediach, trudno im jednak wychodzić z własnymi propozycjami analitycznymi<sup>90</sup>. Przykładem metodologicznej niekompatybilności dyskursu o sztuce nowych mediów na gruncie kulturoznawczym i literaturoznawczym mogą być partie tekstu poświęcone estetyce cyfrowego ekranu i operacjom *mise-en-scène* w książce *Estetyka intermedialności* Konrada Chmieleckiego. Czterdziestu odwołań bibliograficznym i blisko dwudziestu cytatami, w obrębie niespełna trzydziestu stron, towarzyszy wzmianka o jednym dziele<sup>91</sup>, którego opis pojawia się nie w tekście głównym, lecz pośród przywołanych fragmentów<sup>92</sup>.

<sup>90</sup> Dla badawczego postępowania literaturoznawcy wciąż aktualny pozostaje wzór wypracowany przez Romana Jakobsona, kiedy to od refleksji ogólnej, lub anegdoty, przechodzi się do szczegółowej analizy dzieła, włącznie z jego warstwą etymologiczną i fonetyczną; rozpoznanie z dolnego poziomu wspiera wnioski ogólne.

<sup>91</sup> Jest nim film Petera Greenawaya *Księgi Prospera*.

<sup>92</sup> Zob. K. Chmielecki, *Estetyka intermedialności*, Kraków 2008, s. 182.

Choć wszystkie z zaprezentowanych perspektyw potrafią się łączyć i przenikać w pojedynczej wypowiedzi krytycznej, różnice między nimi są wyraźne. Nie można tego powiedzieć o zaproponowanym przez Macka, i rozwiniętym przez Branny, wyodrębnieniu nurtu epistemologicznego. Należąc doń może każda refleksja, która o nowej sztuce mówi w kontekście i środkami nowych technologii, bez powoływania się na tradycję badawczą poprzedzającą pojawienie się nowych mediów. Branny pisze:

Proponuję zaliczyć do nurtu epistemologicznego [...] wszystkie te idee krytyczne, przez które przebija świadomość własnego zanurzenia w „nowym”. Znajdą się tu zatem wszelkie opracowania traktujące o ewolucji samego pisania i czytania oraz jej implikacjach dla krytyki i nauki o literaturze<sup>93</sup>.

W konsekwencji w tej grupie umieszczone zostają takie przedsięwzięcia, jak wymieniany już w nurcie informacyjnym *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature* Aarsetha, opracowania Boltera, sytuujące się pomiędzy dyskursem medialnym a utopijnym, jak również – wcześniej przywoływany – *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization* Landowa. Wyraźną ilustracją tego nurtu może być praca Sebastiana Strzeleckiego *Efekty interfejsu. Recepcja ekranowa hipertekstów literackich*<sup>94</sup>. Strzelecki próbuje opisywać cyfrowe dzieła narzędziami niepochozącymi z tradycji badawczej (tytułowy „efekt” jako kategoria analityczna, na przykład „efekt leksji”) i czyni to w formie hipertekstowej: zamieszcza pracę w Internecie i wzbogaca jej aparat przypisowy i bibliograficzny środkami charakterystycznymi dla formuły sieciowej. Przykładowo w momencie kiedy Strzelecki omawia jedną z hiperfunkcji

niemieckiej autorki Esther Hunziker, czytelnik, nie opuszczając tekstu rozprawy, może uzyskać podgląd strony internetowej przywoływanej artystki poprzez najechanie kursorem na podkreślony tytuł dzieła<sup>95</sup>. Inny przykład to hipertekstowa, animowana recenzja Doroty Sikory przedstawiająca *Czary i mary* Anety Kamińskiej. Używając takiej samej szaty graficznej i konwencji nawigacyjnej jak recenzowany utwór, Sikora pisze:

<sup>93</sup> E. Branny, *Cybertekst. Metodologia i interpretacja*, dz. cyt., s. 35.

<sup>94</sup> S. Strzelecki, *Efekty interfejsu. Recepcja ekranowa hipertekstów literackich* [wersja hipertekstowa fragmentów pracy doktorskiej, Uniwersytet Opolski, Opole 2007], „Techsty” 2008, nr 4 [online], <<http://www.techsty.art.pl/magazyn4/strzelecki/efekty-interfejsu/index.html>> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>95</sup> Zob. fragment o Esther Hunziker; tamże [online], <[http://www.techsty.art.pl/magazyn4/strzelecki/efekty-interfejsu/ester\\_hunziker.html](http://www.techsty.art.pl/magazyn4/strzelecki/efekty-interfejsu/ester_hunziker.html)> [dostęp: 16 lipca 2013].

Jeśli recenzję książki znajdujemy na kartkach papieru, jeśli recenzję audycji słyszymy w audycji kolejnej, w końcu jeśli obraz kinowy doczekał się swojej recenzji nagranej na taśmie filmowej, to hipertekstowy tomik zasługuje na hipertekstową krytykę<sup>96</sup>.

Wskazane przez Macka i Branny perspektywy mają niewątpliwie wartość porządkującą i warto je przywołać. Staralem się tu przefiltrować je przez pryzmat poetyki hipertekstu i wzbogacić własnymi spostrzeżeniami. Przykład nurtu epistemologicznego pokazuje słabości tej czterostopniowej klasyfikacji stanu badań. Jeśli jedna z proponowanych kategorii reprezentuje omówienia, którym przydzielono miejsce w innej, to jej przydatność jest znikoma. Typologia stanu badań o genezie wyraźnie antropologicznej, dotyczącej zjawiska cyberkultury, chcąc nie chcąc, nie uwzględnia nurtów badań charakterystycznych dla refleksji literaturoznawczej czy filmoznawczej. Przy okazji dyskusji nad „nowością” cyfrowych mediów Macek pomija co najmniej dwie, konieczne do uwzględnienia<sup>97</sup>, perspektywy: semiotyczną i narratologiczną.

## Nurt semiotyczny

Semiotyczna refleksja nad przejawami literackości w nowych mediach jest na polskim gruncie reprezentowana przez Edwarda Balcerzana i Ewę Szczęsną. Ten pierwszy, w artykule *W stronę genologii multimedialnej*, wyznaczył kierunki badań intersemiotycznych, którymi podążać mogą rozważania nad funkcjonowaniem literatury w otoczeniu multimedialnym (Balcerzan używa też pojęcia „polimedialność”). Celem jest stworzenie działu semiotyki „analizującego i systematyzującego genologiczne konsekwencje istnienia wielu różnych przekazańników w przestrzeni kultury”<sup>98</sup>. Zarysowana tu zostaje multimedialna teoria rodzaju i gatunku. Tak wyznaczonym tropem idzie Ewa Szczęсна, przyglądając się w swojej książce *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama* funkcjonowaniu tekstów polisemiotycznych w Internecie<sup>99</sup>. Promując szerokie, semiotyczne postrzeganie tekstu, a więc nie sięgając w jego sferę mechaniczną i cybertekstową, Szczęсна formułuje odpowiedni do tego rozumie-

<sup>96</sup> Zob. D. Sikora, *Czar Mar. Słów kilka o hipertekście Anety Kamińskiej*, „Techsty” 2008, nr 4 [online], <<http://techsty.art.pl/magazyn4/recenzje/sikora/wstep.html>> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>97</sup> Uwzględnione przez Branny w dalszym toku jej wywodu. Zob. na przykład E. Branny *Cybertekst. Metodologia i interpretacja*, dz. cyt., s. 39.

<sup>98</sup> E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 10.

<sup>99</sup> Zob. E. Szczęсна, *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Warszawa 2007.

nia zarys poetyki tekstu sieciowego. Uwzględnia on między innymi wymienione niżej cechy.

Klikanie zastępuje składnię werbalną poleceń. Tekst zyskuje możliwość formalnego powiązania z innymi wypowiedziami, zyskuje sprawność heurystyczną, która modyfikuje znacząco jego ontyczny charakter oraz sposób jego istnienia w komunikacji społecznej<sup>100</sup>.

Proponowane przez semiotykę ujęcie tekstów funkcjonujących w środowiskach cyfrowych jest poważną podporą badań. Semiotyki polimedialnej, czy polisemiotycznej, nie interesuje jednak, przynajmniej w wydaniu polskim, pojedyncze dzieło i jego analiza. Poza ogólnymi założeniami ta dziedzina badań nie jest w stanie pokazać, w jaki sposób tekst literacki w nowych mediach może znaczyć „na nowo” lub choćby „inaczej”. Zainteresowanie polisemiotyki hipertekstem kończy się na rozłożeniu hipertekstowego środowiska na poszczególne kody i wyróżnieniu „znaków medialnych” użytych przy wytwarzaniu znaczenia tekstu. Funkcjonalne i dystrybutywne relacje w ramach tekstu stawiane są poza zasięgiem tego nurtu. Przynajmniej na razie.

### Nurt narratologiczny

Reprezentowany najpełniej przez Marie-Laure Ryan narratologiczny kierunek badań nad hipertekstem pokazuje fabularny potencjał i ograniczenia poszczególnych struktur hipertekstowych tak, iż prawdopodobnie jest to najbliższe specyfice tworzywa. W książce *Narrative as Virtual Reality Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*<sup>101</sup> i w późniejszych wystąpieniach<sup>102</sup> Ryan wymienia nie tylko sposoby lektury hipertekstu czy modele jego rozgałęziających się narracji, ale także typy fabuł, jakie nadają się wyjątkowo dobrze do podzielonego na segmenty i połączonego odsyłaczami hipertekstu typu węzeł-link. Omawiając „struktury narracyjności interaktywnej”, Ryan wyróżnia następujące modele: wykres, w którym wszystkie węzły są wzajemnie połączone, co umożliwiłoby czytelnikowi całkowitą swobodę wyboru kierunku; sieć, która nie daje kompletnej swobody ruchów, ale nie jest też jednokierunkowa (to odpowiednik literackiego hipertekstu typu węzeł-link); drzewo, strukturę

<sup>100</sup> Taż, *Struktura tekstowa Internetu – prolegomena*, [w:] *e-polonistyka*, red. A. Dziak, S.J. Żurek, Lublin 2009, s. 71.

<sup>101</sup> Zob. M.L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality...*, dz. cyt.

<sup>102</sup> Zob. taż, *Will New Media Produce New Narratives?*, dz. cyt.

jednokierunkową, w której niemożliwe są nawroty i pętle; wektor z odnogami, odpowiednik wymienianego już hipertekstu osiowego; labirynt, który czytelnik musi przejść, poruszając się po wyznaczonej z góry ścieżce; sieć nakierowywana (ang. *directed network*), w której potencjalna dowolność połączeń jest ujarzmiona przez z góry wytyczone luki dramatyczne; ukryta historia, w której struktura sieciowa budowana jest na wyraźnym, dającym się odtworzyć, liniowym ciągu zdarzeń. Na końcu Ryan wyróżnia tak zwaną fabułę warkoczową (ang. *braid-ed plot*): sieć fragmentów połączona jest tu ze sobą tak, by poszczególne wydarzenia czytelnik mógł oglądać z punktu widzenia różnych postaci<sup>103</sup>. Przeciwwagą dla tak zarysowanego strukturalnego podejścia do problemu fabuły w hipertekście jest ujęcie transmedialne. W artykule *Will New Media Produce New Narratives?* Marie-Laure Ryan omawia hipertekst w perspektywie innych gatunków, rodzajów i mediów, próbując odpowiedzieć na pytanie, jakie rodzaje fabuły i jakie rodzaje doświadczenia narracyjnego hipertekst dzieli z innymi tekstami. Są nimi książki artystyczne, trójwymiarowe książki dla dzieci typu *pop-up* lub tak zwane *activity books*, a nawet kalendarz adwentowy. Wspólną cechą tych form stanowi postawienie odbiorcy w roli śledczego i eksploratora, który zachęcany jest do myśkowania i przeszukiwania dostępnych w ramach danego dzieła zasobów tekstowych<sup>104</sup>. Wszelkie fabuły opierające się na podobnym wzorcu, takie jak powieść detektywistyczna czy saga rodzinna, gwarantują dobrą i spójną fabułę hipertekstową, mimo skokowości i niesekwencyjności lektury.

Inni badacze, jak Jill Walker<sup>105</sup> i Markku Eskelinen<sup>106</sup>, próbują analizować hipertekst i cybertekst za pomocą gotowych narzędzi narratologicznych. Jak się okazuje, starania takie nie zawsze kończą się sukcesem. Sięgając do prac Gérarda Genette'a, Jill Walker<sup>107</sup> z powodzeniem zastosowuje kategorie *prolepsis* i *analepsis* w omówieniu *popołudnia, pewnej historii*. Markku Eskelinen natomiast jaskrawie przeciwstawia praktyce, pokazując, że dotychczasowe narzędzia narratologiczne, łącznie z kategorią focalizacji, porządku i częstotliwości, nie są w stanie opisać złożoności dynamicznych tekstów, dla których teoretyczną ramę wyznaczył Espen Aarseth w tomie *Cybertext*.

<sup>103</sup> Zob. M.L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality...*, dz. cyt., s. 246–254.

<sup>104</sup> Zob. też, *Will New Media Produce New Narratives?*, dz. cyt., s. 343.

<sup>105</sup> Zob. J. Walker, *Piecing Together and Tearing Apart: Finding the Story in „afternoon”*, [w:] *Hypertext 1999. The Tenth ACM Conference on Hypertext and Hypermedia. Returning to our Diverse Roots*, New York 1999, s. 111–117.

<sup>106</sup> Zob. M. Eskelinen, *(Introduction to) Cybertext Narratology*, „Cybertext Yearbook” 2001, nr 1 [online], <<http://cybertext.hum.jyu.fi/articles/123.pdf>> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>107</sup> Refleksja nad powieścią *popołudnie, pewna historia* Jill Walker należy do godnych polecenia przykładów narratologicznego i zarazem „czułego na medium” podejścia do literatury hipertekstowej.

Starając się zbudować podwaliny cybertekstowej narratologii, Eskelinen w szczególności osiemnaście rodzajów czasu, jakie występować mogą w utworze cybertekstowym, a tym samym osiemnaście różnych narratologii (*sic!*)<sup>108</sup>. Na szczęście dla hipertekstu i jego badaczy fiński teoretyk wyklucza hipertekst z tak rozbudowanego pola refleksji narratologicznej. Jako statyczny i niepozwalający na zbyt dużą ingerencję odbiorcy hipertekst zaszeregowany zostaje do tej samej grupy, co tekst drukowany. Kierowanie się pragnieniem rozróżnień przejawów tekstualności w medium cyfrowym i w mediach tradycyjnych to skrajne podejście narratologiczne, które zmierza w efekcie w stronę przeciwną i – podobnie jak perspektywa kulturoznawcza – w ferworze uogólnień zaciera różnice między tekstem a hipertekstem.

## Widzenie tekstu – widzenie medium. Hipertekstowe pułapki metodologiczne

Przywołane nurty badań nie wyczerpują możliwości segregowania bogatego, choć wciąż młodego, dorobku teorii literatury nowych mediów. Można próbować spojrzeć nań pod jeszcze innymi kątami. Postaram się je tutaj ująć w sześciu punktach. Pierwsze trzy inspirowane są spostrzeżeniami Liv Hausken, która analizując podejścia badaczy do złożonej ontologii dzieła w sieci, wyróżnia kilka stopni „niedowidzenia” tekstu bądź medium<sup>109</sup>. Jako że medium wskazuje na substancjalność, a tekst – jak twierdzi Roland Barthes – na „pole metodologiczne”, usprawiedliwione może być stosowanie opozycji zarówno tekst–medium, jak i tekst–dzieło<sup>110</sup>. W kolejnych trzech punktach przyjrzyć się, jakie są konsekwencje patrzenia na nowe media z punktu widzenia zastanych

narzędzi badawczych, nowo wypracowanych narzędzi, a także spojrzenia na stare media z perspektywy nowych mediów.

### Tekst przed dziełem

W podejściu do utworu sieciowego przedkładającym tekst nad jego aspekt substancjalny badacz przyrymka oko na uwarunkowania medialne tekstu i traktuje je jako jeszcze jeden przejaw żywio-

<sup>108</sup> Zob. M. Eskelinen, (*Introduction to Cybertext Narratology*, dz. cyt., s. 56.

<sup>109</sup> Więcej na ten temat zob. M. Pisarski, *Pułapki metodologiczne badań nad literaturą cyfrową*, [w:] *e-polonistyka*, dz. cyt. Hausken wyróżnia teorie „lekko” niedowidzące tekstu lub medium bądź „poważnie” niedowidzące jednego lub drugiego. Tę nomenklaturę lepiej jednak zastąpić czymś bliższym polszczyźnie. Zob. L. Hausken, *Textual Theory and Blind Spots in Media Studies*, [w:] *Narrative Across Media*, dz. cyt., s. 391–403.

<sup>110</sup> Zob. R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 187–195.

łu tekstualności, jako „ogon tekstu”<sup>111</sup>. Zaliczyć tu wypada większość ujęć antropologicznych, dla których przejawy literackości w nowych mediach są najczęściej pretekstem do rozważań nad stanem kultury. Przykładu dostarcza Andrzej R. Mochola:

Hipertekst nie tylko poddał w wątpliwość, lecz zniszczył wręcz jednoznaczność wymiany informacji, czyniąc ją zupełnie nieuchwytną dla dotychczasowych, kanonicznych środków organizacyjnych wypowiedzi. Jako nowy sposób mówienia o rzeczach okazał się być zaskakująco produktywnym i niezwykle adekwatnym środkiem opisu rzeczywistości, jej wewnętrznych stonków i zmian w niej zachodzących. Hipertekst stał się również sposobem na wyrażenie stosunku człowieka do otaczającego go świata. Być może to właśnie hipertekst określa dziś nasze miejsce we wszechświecie<sup>112</sup>.

Podejście „tekst przed dziełem” cechuje się świadomością specyficznych cech medium i potencjalnych uwarunkowań tekstu przez specyfikę nośnika, na jaki został on naniesiony. Nie są one jednak stawiane na pierwszym planie. Wysuwają się nań inne aspekty, pokrywające się z szeroko rozumianą tekstualnością (na przykład intertekstualnością, rolą w nowej komunikacji sieciowej). Do tej grupy można też zaliczyć podejścia intersemiotyczne.

## Dzieło przed tekstem

W tym ujęciu tekst, wraz ze sferą znaczeń, a nawet zawartością fabularną konkretnego utworu, ustępuje miejsca refleksji nad medialną, cyfrową stroną dzieła. Chodzi o wskazywanie na funkcje wynikające z numeryczności lub modularności medium. Do tego nurtu należy krytykowana przez N. Katherine Hayles teoria cybertekstu. Warto przywołać tu choćby cybertekstowe omówienia *Tysiąca miliardów wierszy* Raymonda Queneau. Zarówno Espen Aarseth<sup>113</sup>, jak i inni badacze powołujący się na ten utwór<sup>114</sup> ani razu nie wspominają o jego semantycznej zawartości. Interpretacja ustępuje miejsca refleksji nad stosunkiem tekstoneń (liczby pociętych w paski wersów sonetów Queneau) do skryptonów (liczby wersów składających się na jednorazową kombinację, czyli pojedynczy sonet).

<sup>111</sup> Zob. tamże, s. 186.

<sup>112</sup> A.R. Mochola, *Kultura i hipertekstualizm* [online], <<http://www.mochola.org/hypertext/hypertxt1.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>113</sup> Zob. E. Aarseth, *Cybertext*, dz. cyt., s. 10.

<sup>114</sup> Zob. N. Wardrip-Fruin, *Clarifying „Ergodic” and „Cybertext”*, „Grand Text Auto”, 12 August 2005 [online], <<http://grandtextauto.org/2005/08/12/clarifying-ergodic-and-cybertext/>> [dostęp: 16 lipca 2013].

W tym z pozoru paradoksalnym ujęciu, gdzie refleksja badacza przysła-  
nia i tekst, i dzieło, problem tekstu w sieci i hipertekstowego sposobu  
opowiadania ustępuje miejsca innemu, pozornie powiązanemu przed-  
miotowi namysłu. Skrajnym przykładem może być używanie terminu  
„cybertekst” do opisu poezji publikowanej na stronach internetowych  
lub też określanie mianem „literatury internetowej” utworów literac-  
kich, które swoim tematem czynią Internet. W tym ostatnim przypadku  
dochodzi do przestawienia relacji dwóch kategorii: „tekst w sieci” za-  
stąpiony zostaje „siecią w tekście”. Czasami postawa ta przybiera for-  
mę teoretyczno- lub historyczno-literackiej prowokacji. W referacie  
zatytułowanym *Dzieło w sieci. Kilka oczywistości z perspektywy scepty-  
ka*, wygłoszonym podczas konferencji *Tekst (w) sieci*, Marek Adamiec  
zauważa:

Tak zwana liberatura nie jest dla mnie niczym nowym, jest tylko kontynu-  
acją wcześniejszych realizacji poezji barokowej lub konceptualnej – *Czary  
Mary Anety Kamińskiej* w pełni realizują wszystkie ograniczenia tego typu  
twórczości<sup>115</sup>.

Punktem ciężkości zostaje w tym przypadku historyczna konty-  
nuacja pewnych tendencji artystycznych wspólnych dziełom, które  
swoją materialny aspekt czynią jeszcze jedną płaszczyzną artystyczne-  
go wyrazu. Same teksty, a tym bardziej ich wewnętrzne mechanizmy,  
schodzą na dalszy plan.

Każde z trzech wymienionych podejść zawiera w sobie zarówno po-  
tencjał ryzyka, jak i potencjał analityczny. Żadne, oprócz może skrajnych  
przypadków tego ostatniego, nie powinno być uważane za właściwe czy  
prymarne. Najlepszym rozwiązaniem jest postrzeganie ich jako pewnych  
strategii analitycznych, przywoływanych na poszczególnych etapach  
badania dzieła. Strategia „dzieło przed tekstem” należy tym samym do  
fazy analizy, „tekst przed dziełem” do fazy interpretacji, a „ani dzie-  
ło, ani tekst” (pod warunkiem, że refleksja nie oderwie się od dzieła i tekstu zupełnie) do fazy  
wartościowania. W podobnej, niewykluczającej się formie chciałbym zaprezentować trzy ostatnie  
ujęcia badawcze.

<sup>115</sup> M. Adamiec, *Dzieło lite-  
rackie w sieci. Kilka oczywi-  
stości z perspektywy sceptyka*,  
[w:] *Tekst (w) sieci*, t. 1, *Tekst*,  
*język, gatunki*, red. D. Ulic-  
ka, Warszawa 2009, s. 37.



Użycie dotychczasowych narzędzi badawczych do analizowania nowych fenomenów, które pojawiają się w polu zainteresowań naukowych, jest czymś naturalnym. W miarę dojrzewania teorii nowego fenomenu i ustalania się nowych narzędzi korzystanie ze starych paradygmatów może przyczynić się do zamazania różnic pomiędzy dawnym przedmiotem badań a tym nowym. Dodatkowe komplikacje wystąpią, gdy wcześniej już używanym pojęciom nadane zostaną nowe znaczenia. W konsekwencji te same słowa mogą być stosowane do określania różnych zjawisk i na odwrót: różne terminy mogą się odnosić do tych samych zjawisk. Kluczowym dla mojej argumentacji przykładem jest wystąpienie Bożeny Witosz *Lingwistyczne koncepcje tekstu wobec wyzwań komunikacji wirtualnej*<sup>116</sup>. Śląska badaczka stawia sobie za cel ustanowienie relacji pomiędzy starym a nowym, wzbogaconym o doświadczenie technologii informacyjnych, znaczeniem tekstu. Obalając mit zamkniętości i linearności „tekstu tradycyjnego”, Witosz wymienia cechy nowoczesnie pojmowanego tekstu: otwartość, wielopoziomowość i dynamiczność, gdzie tekst – za Głowińskim – rozumiany jest jako ruchoma struktura powstająca podczas lektury i będąca „aktywnym uczestnikiem” relacji pomiędzy nadawcą a odbiorcą. Następnym krokiem jest przeniesienie tej siatki pojęć, stosowanej przez poststrukturalistyczną refleksję nad tekstem, na zjawisko hipertekstu. Witosz przypisuje mu „otwartość na różne aktualizacje” oraz „niegotowość”. Pierwotne rozróżnienie dwóch płaszczyzn tekstu, płaszczyzny mentalnej reprezentacji i płaszczyzny „użycia”, które sugerowałoby konieczne rozróżnienie na poziom operacyjny i interpretacyjny dzieła (jak u Aarsetha), zostaje już tutaj rozmyte. Termin „aktualizacja” oznaczać zaczyna dwie odmienne rzeczy: aktualną interpretację tekstu oraz pojedyncze użycie hipertekstu, które za każdym razem może się składać z innych porcji tego samego utworu. Z kolei „niegotowość” jako właściwość tekstu cyfrowego jest już całkiem chybiona. Dotyczy bowiem raczej cechy tekstu postmodernistycznego lub potencjału otwartości i niedokończenia tekstu w ogóle, jak rozumieł to Roman Ingarden i Wolfgang Iser, niż hipertekstu. W konsekwencji, wbrew szczerym zamiarom niezajmowania stanowiska w dyskusji o tym, czy nowemu medium potrzebna jest nowa teoria tekstu, Bożena Witosz mimowolnie udowadnia potrzebę tego ostatniego.

<sup>116</sup> Zob. B. Witosz, *Lingwistyczne koncepcje tekstu wobec wyzwań komunikacji wirtualnej*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 1, dz. cyt.

Jednakże, gdy spojrzymy już na ważną cechę strukturalną wyróżniającą hipertekst, jaką są interaktywne łącza, to pomijając aspekt formalny, można porównać ich funkcję i zakres z odniesieniami intertekstualnymi<sup>117</sup>.

Owo „pominięcie aspektu formalnego” oznacza w efekcie pominięcie przedrostka „hyper-” w hipertekście. Dyskurs tekstologiczny ostatecznie wchłania dyskurs hipertekstologiczny: hipertekst odgrywa rolę dziecka wylanego z kąpielą. W idących w takim kierunku rozważaniach trudno dopatrywać się metodologicznego błędu. Wskazują one na przejściowość sytuacji, w jakiej znalazła się teoria literatury w chwili pojawienia się nowych technologii niosących z sobą nowe formy tekstualności. Co więcej, wystąpienia tego rodzaju prowokowane są przez pionierskie refleksje nad sztuką nowych mediów, które nie mając innych narzędzi, muszą posługiwać się już istniejącymi. Bożena Witosz podpira swoją argumentację nie do końca trafiającymi w specyfikę środowiska cyfrowego spostrzeżeniami Maryli Hopfinger:

Artysta – twórca artefaktu przestaje być twórcą bezpośredniego znaczenia dzieła. Znaczenie to jest bowiem tworzone, tak jak dzieło, przez odbiorcę w procesie interakcji [...]. Odbiorca nie jest już zaledwie interpretatorem gotowego, czekającego na odkrycie znaczenia, ani też eksploratorem, który w pasywny jedynie sposób doświadcza skończonego dzieła. Struktura [...] doświadczenia dzieła interaktywnego jest bowiem w dużym stopniu uzależniona od aktywności odbiorcy<sup>118</sup>.

Schwytana za słowo, cytowana autorka musi przyznać, iż stosowane przez nią terminy równie dobrze odnoszą się do istniejących teorii tekstu. Określeniami „tworzenie”, „struktura”, „aktywność odbiorcy” Hopfinger prawdopodobnie próbuje opisać inne zjawiska niż Witosz. Użyty tu język nie jest jednak w stanie tych różnic wykazać.

Możliwe są dużo ostrożniejsze podejścia, które dotychczasową teorię zbliżają do nowych zjawisk, a nowe narzędzia ustawiają obok dotąd stosowanych. Takie ujęcie staram się zaprezentować w rozdziale *Granice teorii*.

## Nową teorią o nowych mediach

Refleksja, która do nowych zjawisk literackich przykłada nowe narzędzia badawcze, reprezen-

<sup>117</sup> Tamże, s. 23.

<sup>118</sup> M. Hopfinger, *Doświadczenia audio-wizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003, s. 27.

towana choćby przez autorów związanych z pismem „Techsty – literatura i nowe media”, wynika częstokroć z konieczności. Jak pokazują wystąpienia zaliczone do poprzedniego ujęcia, przedmiot opisu potrafi się wymknąć spod narzuconej nań tradycyjnej siatki pojęciowej. Stąd próby stosowania nowo wypracowanych metod, czy to na gruncie teorii cybertekstu, czy nowej teorii sztuki, jak na przykład koncepcje francuskiego kuratora Nicolasa Bourriauda<sup>119</sup>, oraz szeregu związanych z nimi nowych, nieużywanych dotąd w literaturoznawstwie pojęć: ergodyczność, funkcja przejścia, remiks, postprodukcja. Konieczność korzystania z nowych narzędzi opisu jest szczególnie widoczna przy okazji rozważań nad skomplikowanymi, z założenia polisemiotycznymi formami narracyjnymi lub *quasi*-narracyjnymi, takimi jak gry komputerowe.

Oczywiste ryzyko, na jakie narażony jest krytyczny ogląd nowych zjawisk za pomocą nowych teorii, wynika z braku ich zakorzenienia w badawczej tradycji. Nad ustaleniami unosi się duch improwizacji, łątwo też o błędy, zwłaszcza gdy ośrodek nowych teorii znajduje się poza rodzimą strefą językową badacza, który staje wówczas przed problemem przekładu obcych terminów i tworzenia neologizmów. Częściowo unikając niebezpieczeństw być może pozwoli zwyczaj lokalnego definiowania kluczowych pojęć, takich jak tekst, fabuła czy narracja, tak jak czyni to w swojej książce o narracyjności gier Jan Stasińko<sup>120</sup>.

## Nową teorią o starych tekstach

Największą obietnicą teorii tekstu i narracyjności w nowych mediach jest nowe spojrzenie na teksty i narracyjność w mediach „starych”. Pierwszym krokiem ku temu jest zwracanie uwagi na pomijany najczęściej aspekt substancjalności przekazu literackiego; drugim – redefiniowanie istniejącej siatki pojęciowej lub przesuwanie akcentów w ramach istniejących ustaleń. Krokiem kolejnym może być wyznaczenie nowego kanonu dla badanych dzieł i zjawisk, wyciągnięcie na światło dzienne zasobów literackiej tradycji, które poprzednie dyskursy badawcze usuwały w cień. Przykładami niech będą prace Małgorzaty Janusiewicz<sup>121</sup> i Andrzeja Pająka<sup>122</sup>, które ukazują barokowe dziedzictwo polskiej literatury kombinatorycznej i rozgałęziającej się. Czynią to już

**119** Zob. A. Pająk, *Czy jest w tym tekście jeszcze autor? Cyfrowe zlepki, postprodukty, kolaże*, „Techsty” 2008, nr 5 [online], <<http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn5/artykuly/pajak01.html>> [dostęp: 16 lipca 2013].

**120** Zob. J. Stasińko, *Alien vs Predator? Gry komputerowe a badania literackie*, Wrocław 2005, s. 117–142.

**121** Zob. M. Janusiewicz, *Literatura hipertekstowa – ewolucja tradycji czy tradycji zaprzeczenie?*, [w:] *e-polonistyka*, dz. cyt.

**122** Zob. A. Pająk, *Islamskie ogrody i barokowe teksty-maszyny. Porady dla hipertekstowych ogrodników*, „Techsty” 2008, nr 4 [online], <[http://www.techsty.art.pl/magazyn4/artykuly/pajak/brama\\_slowo7.html](http://www.techsty.art.pl/magazyn4/artykuly/pajak/brama_slowo7.html)> [dostęp: 16 lipca 2013].

jednak nie tylko, by na nowo odkrywać kanon, ale także, by próbować spojrzeć na stare teksty oczami nowej teorii. W przypadku Pająka dochodzi do umieszczenia barokowych zabytków, takich jak *Wielkiego Boga Wielkiej Matki ogródek* Wojciecha Waśniowskiego (utwór z 1681 roku), na matrycy teorii cybertekstu. Szanse na to, że nowa aparatura trąci w starym dziele struny, które do tej pory nie miały możliwości rozbrzmieć, są dość znaczne.

Stan badań.

Podsumowanie

Podsumowując rozważania nad stanem badań, można skonstatować, że zarysowują się dwa główne nurty refleksji: nastawionej teoretycznie i nastawionej pragmatycznie. Ten pierwszy reprezentowany jest przez postmodernistów, ten drugi przez cybertekstualistów. Postmoderniści proponują kulturową perspektywę oglądu nowych zjawisk w sztuce, nie zapuszczając się pomiędzy migotliwe ramy konkretnego tekstu. Punktem odniesienia dla wywodu kulturowego jest raczej, uznana w danym czasie za najtrafniejszą, analiza przemian związanych z ekspansją technologii informacyjnych (stanowisko to reprezentują na przykład Lev Manovich, Mike Sandbothe, Manuel Castells). Cybertekstualiści rozpatrują z kolei mechaniczną warstwę konkretnych utworów, by – sięgając po nowe narzędzia do opisu nowych warstw dzieła – spróbować przywrócić tekst dziełu. Pomiędzy tymi dwoma biegunami znajdują się semiotycy. Kontynuują oni refleksje twórców współczesnej semiotyki i semiologii, rozszerzają ich zasięg na polimodalne i polisemiotyczne znaki medialne powstałe na gruncie nowych technologii. Nie oddalając się od dzieła (a czasem i tekstu), jak czynią to postmoderniści, nie narażają się na ryzyko metodologiczne, jakie podejmują cybertekstualiści. Raz jeszcze trzeba podkreślić, iż żadne z tych podejść nie jest ani lepsze, ani gorsze. Najkorzystniejszej jednak by było, aby występowały one obok siebie lub przynajmniej – świadome siebie nawzajem – czerpały ze swoich rozpoznań.

ROZDZIAŁ II

# Granice teorii

Wzajemne powiązanie elementów w ramach dzieła, jak twierdzi Roman Jakobson, metoda strukturalistyczna stawia w swoim centrum. To samo, chciałoby się powiedzieć, jest przedmiotem analizy badacza hipertekstu. Z dwoma zasadniczymi różnicami: na elementy dzieła rozumiane w sensie dotychczasowym nakładają się arbitralnie wydzielone ogniwa sieci tekstu, a na istniejące w każdym tekście powiązania nakładają się arbitralnie wytyczone hiperłącza. Odbijanie się struktury mentalnej dzieła w jego strukturze materialnej stanowi sedno teorii hipertekstu. Z uwagi na to, iż konsekwencje zjawiska swoistego dublowania się struktur wciąż nie zostały dokładnie opisane, warto zaznaczyć i powtórzyć, że rozumienie podstawowych pojęć, takich jak tekst, struktura, narracja, koherencja, którymi posługiwał się będę dalej w swojej książce, zostało maksymalnie poszerzone, by obejmować również ich skrajne przypadki. Hipertekst, jako środowisko narracyjne, sięga granic wytyczonych przez teorię literatury, a w pewnych miejscach nawet je przekracza, zapraszając do ponownej refleksji nad tym, czym jest opowiadanie, lektura, konstrukcja tekstu. Niniejszy rozdział będzie próbą zaznaczenia owych granic i wskazania, dokąd doszły – jeszcze przed hipertekstem – nowatorskie, radykalne praktyki literackie i podążająca za nimi refleksja badawcza. Skupię się tutaj na kilku najważniejszych zjawiskach, kategoriach badawczych i słowach kluczach najczęściej omawianych przy okazji porównań hipertekstu z literaturą, takich jak choćby nielinearność, dzieło otwarte czy niearystotelesowska fabuła. Rozważania zakończę zaś refleksją nad tym, dokąd zaszła teoria literatury w badaniu tych zjawisk w powieści tradycyjnej, które są najbliższej spokrewnione z głównymi elementami konstrukcyjnymi hipertekstu: leksją i hiperłączem.

## **Ogólna teoria języka poetyckiego w kontekście literatury elektronicznej**

Jeśli problemowi wypowiedzi literackiej i jej stosunkowi do hipertekstowej wypowiedzi literackiej przyjrzeć się z najbardziej ogólnej perspektywy, okaże się, że część problemów teoretycznych, jakie stawia przed badaczem hipertekst, można rozwiązać, sięgając po ogólną teorię języka poetyckiego. Narzędzia wypracowane do analizy poezji, formy wypowiedzi najbardziej złożonej, niejednoznacznej, wykraczającej poza zwykłe funkcje języka, wydają się najlepszym kandydatem do bada-

nia złożonych, trudnych do ogarnięcia nawet przez autorów, struktur hipertekstowych. *Poetyka w świetle językoznawstwa* Romana Jakobsona i jej teoretyczna spuścizna pozostają – choć nie zawsze do końca – wiążące także dla poetyki hipertekstu. Przykładem niech będzie kategoria deiksy, czyli układu „językowych wskaźników semantycznych, które w obrębie wypowiedzi określają relacje między sytuacją mówienia a okolicznościami, będącymi przedmiotem wypowiedzi”<sup>1</sup>. Układ ten, innymi słowy, pozwala ustalić temat wypowiedzi (centrum deiktyczne) i odnieść go do kontekstu. Stosowana najczęściej w omówieniach tekstów poetyckich i na obszarze poetyki kognitywnej deiksa, jak dowodzi Emilia Branny, może być jednym z podstawowych wyznaczników jedności w hipertekście<sup>2</sup>:

Jedność perspektywy narracyjnej koresponduje z relacyjnym centrum deiktycznym i oznacza, że w kolejnych leksjach występuje ten sam narrator. Jedność miejsca to możliwość połączenia odniesień do miejsca w obydwu leksjach w spójny obraz, stanowiący wspólne tło dla opisywanych wydarzeń.

By można było mówić o jedności czasu, czas przedstawiony nie może gwałtownie „skoczyć do przodu” ani się cofnąć na styku dwóch leksji. Natomiast jedność postaci, związana z percepcyjnym centrum deiktycznym, polega na odwoływaniu się do co najmniej jednej wspólnej postaci w warstwie fabularnej jednej i drugiej leksji<sup>3</sup>.

Relację między sytuacją mówienia a okolicznościami będącymi przedmiotem wypowiedzi Branny przenosi na warunki sieciowe, w których następują wyraźne zerwania pomiędzy jedną częścią wypowiedzi (leksją) a segmentami stanowiącymi jej otoczenie w jednym z możliwych szeregów, czyli w danej sesji lekturowej. Inną możliwością zastosowania tradycyjnej poetyki do badań nad hipertekstem może być choćby próba kategoryzacji hiperłącza za pomocą proponowanych przez Jakobsona rozróżnień na relacje metonimiczne i przyległościowe. Twórca nowoczesnej poetyki, analizując warstwę brzmieniową wiersza, pisze też

<sup>1</sup> Zob. A. Okopień-Stawińska, *Deixis* [hasło], [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński i in., Wrocław 1998, s. 94.

<sup>2</sup> Sześć rodzajów deiksy, w tym między innymi przestrzenną (centrum deiktyczne lokowane w określonym miejscu świata przedstawionego) i czasową (w ustalonym czasie), oraz problem przesunięć centrum deiktycznego Branny wiąże z „zasadą narracyjności” w hipertekście, opartą na przeświadczeniu, iż kolejne leksje „powinny tworzyć ciągłą i spójną narrację, odnoszącą się do jednej historii, podobnie jak w prototypowym prozatorskim tekście literackim” (E. Branny, *Cybertekst. Metodologia i interpretacja* [praca doktorska], Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2009, s. 145). Choć koncepcja ruchomej deiksy w kontekście hipertekstu jest błyskotliwym rozwiązaniem problemów z ustanowieniem jedności sieciowego dyskursu i warto ją rozwijać, co też w tej pracy czynię, gdy rozważam łączliwość leksji, zasada narracyjności wydaje się nie do przyjęcia. Hipertekst może tworzyć całość na poziomach ponadnarracyjnych. Temat danej leksji (zob. refleksja przywołanej w dziale o koherencji Rachel Giora) nie musi odnosić się ani do jednej historii, ani do jednej narracji: wystarczy, by odsyłał on do ogólnej, choćby tylko sugerowanej, ramy dyskursu lub by dochodziło – jak ujmuje to John Slatin – do „zawijywania się wzorca”, czyli wskazywania na wciąż niedookreślonej, wyłaniającej się na bieżąco całość.

<sup>3</sup> E. Branny, *Cybertekst. Metodologia i interpretacja*, dz. cyt., s. 144–145.

o „słowach węzłowych”<sup>4</sup>. To kolejna kategoria, której warto się przyrzyć pod kątem jej ewentualnego użycia na gruncie poetyki hipertekstu. Jednak najbardziej obiecującym dla hipertekstu elementem ogólnej teorii języka poetyckiego jest funkcja emotywna. Może się w niej kryć nie jeden klucz do rozwiązania problemów wieloznaczności i wielokontekstowości przekazu literackiego w środowisku sieciowym.

Pewien były aktor teatru Stanislawskiego opowiadał mi, jak na egzaminie wstępnym słynny reżyser kazał mu powtórzyć zwrot „dziś wieczorem” na czterdzieści różnych sposobów, z różnymi odcieniami ekspresywnymi. Zrobił on szkie czterdziestu sytuacji emocjonalnych, a następnie wypowiedział zwroty w sposób odpowiedni do każdej sytuacji, słuchacze natomiast musieli rozpoznać daną sytuację na podstawie zmiany formy dźwiękowej tych samych dwóch słów<sup>5</sup>.

Ostatecznym kryterium recytatorskiego ćwiczenia była liczba „zdekodowanych” przez publiczność sytuacji – pojedynczy, trafnie rozpoznany kontekst miał zgadzać się z tym, jaki przypisał mu recytujący słowa „dziś wieczorem” aktor. Podobnego rodzaju rozkodowywania dokonywać musi w hipertekście czytelnik. Pojedyncza leksja, odpowiednik recytowanego zwrotu, powtarzać się może w wielu kontekstach, które za każdym razem rzucają na nią inny odcień znaczeniowy. Pojawia się jednak zasadnicza różnica. W hipertekście nie zawsze chodzi o trafne zdekodowanie znaczenia leksji w określonym kontekście. Autorzy niejednokrotnie łamią zasady komunikacji w obranym przez siebie nośniku. Oznaczenia łączy mogą celowo dezinformować odbiorcę i prowadzić go w miejsce inne niż sugerowane przez kotwicę linku. Ten sam fragment tekstu może pojawić się w otoczeniu mającym specjalnie zwięzić odbiorcę na interpretacyjne manowce. Poczucie zagubienia się w tekstowym labiryncie, wpadnięcia w błędne koło, stanowi w przypadku literackiego hipertekstu część jego artystycznego arsenału. To właśnie takie zabiegi świadczą, w przypadku hipertekstu, o „nastawieniu na komunikat” danej wypowiedzi.

Analogie między teorią języka poetyckiego a teorią literackiej komunikacji w medium hipertekstowym mają zatem swoją granicę. Przebiega ona w newralgicznym miejscu tej pierwszej i dotyczy zakresu funkcji poetyckiej<sup>6</sup>. Inną formę obiera ona

<sup>4</sup> R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. K. Pomorska, [w:] tegoż, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, red. M.R. Mayenowa, t. 2, Warszawa 1989, s. 116.

<sup>5</sup> Tamże, s. 83.

<sup>6</sup> Chodzi tylko o zasięg funkcji poetyckiej, a nie o jej rozumienie. W przypadku hipertekstu wciąż mówimy, co udowadniam kilkakrotnie, o „poetyckości” i funkcji poetyckiej. Jak przypomina Jakobson, wszelkie próby zredukowania zakresu funkcji poetyckiej do samej poezji, lub ograniczenia poezji tylko do funkcji poetyckiej, byłyby błędnym uproszczeniem (zob. tamże, s. 86).



w poezji i w tradycyjnej prozie, a inną w hipertekście. W przypadku tego ostatniego osadzona zostaje na odmiennej podstawie materialnej, na odmiennego rodzaju skrypcie. Fakt ten powoduje, iż hipertekst podobnie jak film operuje swoim własnym językiem, choć w przeciwieństwie do filmu wciąż przybiera (zewnętrzną) formę tekstową. Analiza utworu hipertekstowego będzie kompletna jednakże dopiero wówczas, gdy uwzględnimy unikalne właściwości przekazu w nowych mediach i w hipertekście.

## Dzieło otwarte a hipertekst

Jednym z najczęściej przywoływanych przy okazji dyskusji o hipertekście<sup>7</sup> konstruktów teoretycznych jest koncepcja dzieła otwartego Umberto Eco. Inspirowane dokonaniem poetyckich awangard XX wieku, monumentalnymi dziełami światowego modernizmu, poetyką informelu w malarstwie oraz współczesną eksperymentalną muzyką klasyczną rozpoznania Eco do dziś towarzyszą analizom utworów przybierających formę partytury, która została przygotowana i zapisana przez autora, lecz której wykonanie należy do odbiorcy. Budując fundamenty swojej poetyki, Eco mówi nie tyle o otwartości, ile wręcz o mechanicznej ruchliwości utworu-partytury. Teoria ta długo pozostawała jedyną estetyką wysuwającą na plan pierwszy wielorakie sposoby realizowania się dzieła w trakcie odbioru<sup>8</sup>, dzięki czemu miała szansę stanąć zaplecze interpretacyjne na przykład dla starożytnej *Księgi Przemian I Ching*, z jej losowymi protokołami lektury (rzucanie łydżami krwawnika w celu odczytania wskazanej przez układ łydż wróżby w tekście), czy dla awangardowych kompozycji muzycznych, takich jak choćby *Scambi* Henri Pousseura. *Scambi*, jak wyjaśnia za Pousseurem Eco, to:

nie tyle utwór, co pole możliwości, zaproszenie do wyboru. Kompozycja składa się z szesnastu przebiegów muzycznych. Każdy z tych przebiegów można połączyć z dwoma innymi, nie naruszając logicznej ciągłości dzieła: dwa przebiegi zaczynają się identycznie (potem zaś rozwijają się odmiennie), natomiast dwa inne, przeciwnie, prowadzą do jednakowego rozwiązania. Możliwość rozpoczynania i kończenia

<sup>7</sup> Zob. spostrzeżenia na ten temat Sebastiana Strzeleckiego oraz ciekawe wystąpienie Małgorzaty Góralskiej: S. Strzelecki, *Efekty interfejsu. Recepcja ekranowa hipertekstów literackich* [wersja hipertekstowa fragmentów pracy doktorskiej, Uniwersytet Opolski, Opole 2007], „Techsty” 2008, nr 4 [online], <<http://www.techsty.art.pl/magazyn4/strzelecki/efekty-interfejsu/index.html>> [dostęp: 16 lipca 2013]; M. Góralska, *Język w książce i język książki*, [w:] *Język @ multimedia*, red. J. Stasieńko, A. Dytman-Stasieńko, Wrocław 2005, s. 177.  
<sup>8</sup> Zob. E. Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore 1997, s. 52.

utworu dowolnym przebiegiem pozwala na znaczną liczbę kombinacji chronologicznych<sup>9</sup>.

W partiach swojej pracy, które następują po przytoczeniu zasad działania losowych utworów muzycznych, Eco nie podejmuje sugerowanego tu dosłownego stosowania zasad kombinatoryki i nielinowości w kompozycji dzieł literackich. Jego definicja dzieła otwartego, mimo użycia terminu „dzieła w ruchu” i uwzględnienia tego granicznego, muzycznego przykładu, kieruje jego rozumienie na obszar szeroko pojętej interpretacji dzieła. Po pierwsze, według Eco, istnieją dzieła „otwarte” zwane dziełami w ruchu, których cechą charakterystyczną jest zaproszenie odbiorcy do tworzenia dzieła wspólnie z autorem. Po drugie w szerszej skali istnieją dzieła stanowiące jakby rodzaj wobec gatunku „dzieł w ruchu”, które chociaż fizycznie są ukończone, to jednak pozostają „otwarte”, gdyż mają zdolność ciągłego rodzenia wewnętrznych relacji: odbiorca ma je odkryć i wybrać spośród sumy wrażeń zawartych w akcie percepcji<sup>10</sup>. Po trzecie dzieło otwarte można rozumieć w sposób, który dotyka już problemu nieskończoności interpretacji każdego dzieła sztuki. Przedmiotem analizy Eco będą odąd teksty „otwarte” w ujęciu drugim i trzecim – dzieła Franza Kafki, Bertolta Brechta czy Jamesa Joyce’a. Pierwotny sens nadany pojęciom „otwartość” i „dzieło w ruchu” włoski badacz niemal całkowicie zepchnie na dalszy plan swojej refleksji.

Co się zatem stało? Jak tłumaczy Espen Aarseth, poetyka dzieła otwartego przesunęła swoje zainteresowanie z „kombinatoryki elementów znaczących na kombinatorykę elementów znaczących”<sup>11</sup>. Dlaczego? Po latach tłumaczy to sam autor *Sześciu przechadzek po lesie fikcji*. Otwierając odnowioną Bibliotekę Aleksandryjską wykładem o przyszłości książki i dotykając tematu hipertekstów, a zatem „dzieł w ruchu” w rozumieniu dosłownym, poruszanych niewidoczną maszyną komputera, Umberto Eco mówił:

Wszystkie te ruchome w sensie fizycznym teksty dają nam wrażenie absolutnej wolności, ale to tylko wrażenie i iluzja wolności. Maszyna, która pozwala na wytwarzanie nieskończonego tekstu ze skończonego zbioru elementów,

istnieje od tysięcy i jest nią alfabet. Używając alfabetu, możemy ze skończonej liczby liter wytworzyć miliardy tekstów i czynimy to już od czasów Homera. W przeciwieństwie do tego tekst stymulujący, który dostarcza

<sup>9</sup> U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka i in., Warszawa 1994, s. 24.

<sup>10</sup> Zob. tamże, s. 55.

<sup>11</sup> E. Aarseth, *Cybertext*, dz. cyt., s. 52–53.

nam nie liter czy słów, ale uprzednio przygotowanych sekwencji słów czy stron, nie uwalnia nas i nie zachęca do tworzenia czegokolwiek, co nam przyjdzie do głowy. Możemy się bowiem poruszać tylko w ramach już istniejących tekstowych całości. Ruchome dzieła Aleksandra Caldera poruszają się tylko tak, jak chciał Calder<sup>12</sup>.

Argumentacja Eco wydaje się jak najbardziej zasadna, zwłaszcza w kontekście, w którym została zaprezentowana: ponownego otwarcia najstarszej biblioteki zachodniej cywilizacji. Nie uwzględnia jednak ona możliwości, iż stworzenie „wrażenia i iluzji wolności” może być jednym z głównych celów utworu. Celowi temu sprzyja technologia hipertekstowa. Ostatnim, chyba najbardziej dobitnym przykładem wskazującym na nieprzystawalność poetyki dzieła otwartego do poetyki hipertekstu niech będzie *Composition no. 1*, utwór opisywany jako „epicka gra karciana”<sup>13</sup>. Wydane w Paryżu w 1962 roku eksperymentalne dzieło Marca Saporty to powieść w formie ułożonych w pudełku, nieponumerowanych kartek, które czytelnik sam musi układać w fabularne sekwencje. W warstwie przedstawieniowej mamy do czynienia z wyraźną ramą narracyjną wyznaczoną przez opowieść o młodym weteranie wojennym. Fabuła jest na tyle luźna, że losowość odczytywania poszczególnych segmentów nie zakłóca spójności wielu potencjalnych sekwencji. Tak się złożyło, iż utwór Saporty, jako jeden z nielicznych przykładów nielinearności i kombinatoryki literackiej, przedostał się do rozważań Eco o poetyce dzieła w ruchu już w książce *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Zaopatrzone w świeżo wypracowane przez siebie narzędzia badawcze włoski semiotyk nie pozostawia na *Composition no. 1* suchej nitki: „w tym samym momencie, w którym pojąłem ideę tej powieści, straciłem najmniejszą chęć, by ją przeczytać”<sup>14</sup>.

I tutaj prawdopodobnie tkwi sedno problemu. Stąd też widać, gdzie przebiega granica zainteresowania poetyki dzieła otwartego. To, co Umberto Eco odrzuca w utworze Saporty („Zrozumiałem ideę dzieła, więc nie chcę go już czytać”), jest obowiązkiem badacza e-literatury („Muszę przesłać wiele realizacji idei utworu, by się o nim wypowiadać”). Estetyka otwartości i ruchomości

<sup>12</sup> U. Eco, *Vegetal and Mineral Memory. The Future of Books*, „Al-Ahram Weekly” 2003, nr 665 [online], <<http://weekly.ahram.org.eg/2003/665/b03.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>13</sup> Więcej na temat utworu Marca Saporty pisze Reinhold Grimm, który przytacza odautorską „instrukcję obsługi”, znajdującą się w pudełku z powieścią: „Czytelnika prosi się o to, by przetasowywał niniejsze strony jak talię kart. Może też, jeśli tak sobie zażyczy, wycinać je, używając do tego, jak wróżbita, lewej ręki. Porządek, w jakim poszczególne karty się zaczęły pojawiać, określił los X [„imie” głównego bohatera – przyp. M.P.]”. Zob. R. Grimm, M. Saporta, *The Novel as Card Game*, „Contemporary Literature” 1978, nr 3, s. 280–299.

<sup>14</sup> U. Eco, *The Open Work*, tłum. A. Can-cogni, Cambridge 1989, s. 145.

działa w wydaniu Eco traktuje książki jako maszyny w sensie metaforycznym i na poziomie interpretacyjnym. Teoria hipertekstu czyni to w sensie dosłownym i metaforycznym oraz na poziomie operacyjnym.

## Odbiorca i narracja w tekście awangardowym

Skoro poetyka dzieła w ruchu Umberto Eco stawia hipertekst poza swoimi ramami i skupia się głównie na przykładach prozy światowego modernizmu, to może bardziej łaskawa dla nieliniowej, operującej wieloma punktami widzenia i afabularnej prozy hipertekstowej będzie teoria powieści neoawangardowej, która wyrosła na lekturowych doświadczeniach ze skrajnymi eksperymentami literackimi z kręgu *nouveau roman*. W poszukiwaniu narzędzi do opisu hipertekstu wypracowanych na polu teorii powieści „trudnej” naturalnym wydaje się sięgnięcie do jej klasycznych opracowań<sup>15</sup>. Jak się jednak okaże, przywołane koncepcje powieści i potraktowanie tych powieściowych kategorii przez praktykę i teorię *nouveau roman* jawić się będą jako mocno radykalne nawet wobec, pod wieloma względami równie radykalnego, hipertekstu. Sama powieść hipertekstowa wypadnie podczas tej próby dość błado, prezentując w miarę konserwatywne podejście do bohatera, narracji, fabuły czy stosunku do czytelnika. Graniczne, nowatorskie zabiegi na poziomie skryptywom i materialnym tekstu są – jeśli spojrzeć na nie z perspektywy pojedynczej leksji i pominąć układ łączący – łągodzone w hipertekście poprzez bardziej tradycyjne konstrukcje narracyjne.

### Odbiorca jako twórca

Koncepcję aktywnego czytelnika, niezależnie od kontynuacji myśli Romana Ingardena przez teorię recepcji Wolfganga Isera i Hansa Roberta

Jaussa, już w latach pięćdziesiątych ukształtowała krytyczna lektura ówczesnej młodej literatury. Jej francuski teoretyk Jean Pingaud pisał:

Powieściopisarz tylko powieść zaczyna, czytelnik ją kończy. Powieściopisarz proponuje, czytelnik dysponuje. Ale oczywiście swoboda czytelnika jest ograniczona [...].

<sup>15</sup> Opierać się tu będę na następujących opracowaniach: M. Głowiński, „*Nouveau roman*” – *problemy teoretyczne*, [w:] tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 83–121; tenże, *Powieść jako metodologia powieści*, [w:] tamże, s. 122–154; B. Owczarek, *O niearystotelesowskiej teorii opowiadania*, [w:] *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1998, s. 171–181.

To, co pisarz godny tego miana proponuje, w rzeczywistości – narzuca. Technika, pojęta w swoim najszerszym sensie, jest sztuką zobowiązania czytelnika do widzenia w pewien sposób tego, co chce się mu pokazać<sup>16</sup>.

Twórcy *nouveau roman* pragnęli z czytelnika uczynić uczestnika powieściowej gry, osobę tak samo ważną jak autor czy postać literacka<sup>17</sup>. Michel Butor decyduje się na przykład na pisanie w drugiej osobie liczby mnogiej, tym samym trybie narracji, w którym tworzone będą później tekstowe gry paragrafowe czy komputerowe przygodówki. Z kolei Alain Robbe-Grillet konsekwentnie atomizuje powieść poprzez wyraziste uprzywilejowanie roli opisu. Chęć dotarcia za jego pomocą do świata jeszcze niezinterpretowanego, nieopatrzonego intencją artystyczną, która miałyby funkcjonalizować go w ramach zwartego układu fabularnego, skutkuje zerwaniem połączeń między opisem a zdarzeniami. Ich ewentualne nawiązanie należy już do czytelnika. Efekt ten jest jaskrawo widoczny nawet w filmie, czyli medium, w którym trudniej uciec od liniowości. Najazdy kamery na stiuki i korytarze olbrzymiego gmachu sanatorium w *Zeszłego roku w Marienbadzie* (autorem scenariusza był Robbe-Grillet) zdają się znajdować na tym samym szczeblu ważności, co dialogi postaci. Także i tutaj odbiorca staje się uczestnikiem eksperymentu: dany jest mu do dyspozycji artystyczny półprodukt, który musi samodzielnie scalić. Z kolei *Dom schadzek* i *Żaluzja*, powieści Robbe-Grilleta, eksplorują wariantywność narracyjną: ten sam obraz lub zdarzenie opowiadane są wielokrotnie, za każdym razem odsłaniając coraz to nowe, niewspomniane dotąd szczegóły.

Cytowany wyżej Pingaud porusza też inny aspekt idei aktywnego odbiorcy. Jest on problemem kluczowym dla teorii współczesnych eksperymentów literackich, programowo oddających dzieło do pełnej dyspozycji czytelnika. Wolność odbiorcy – przypomina teoretyk *nouveau roman* – jest iluzją, a stworzenie owej iluzji to jedno z podstawowych zadań autora fikcji zacierającej granice między twórcą a odbiorcą. Zadziwiające, iż jeszcze czterdzieści lat później wczesna teoria hipertekstu potrafiła głosić, że medium cyfrowe wyzwala czytelnika i czyni z niego autora<sup>18</sup>. Negatywnym punktem odniesienia dla takich sądów

<sup>16</sup> Cyt. za: M. Głowiński, „*Nouveau roman*”..., dz. cyt., s. 105.

<sup>17</sup> Zob. tamże, s. 104.

<sup>18</sup> Głównym powodem uproszczeń, do jakich doszło we wczesnej teorii literackiego hipertekstu, było prawdopodobnie to, iż rozdziła się ona na styku informatyki i nauki o literaturze. Ponieważ komputery były w latach osiemdziesiątych, a i na początku dziewięćdziesiątych, medium tekstowym, rola autorytetów wypowiadających się na temat tego medium i jego literackiego potencjału przypadła informatykom. Celem dorocznych międzynarodowych konferencji *Hypertext* było stworzenie interdyscyplinarnego obszaru badań. Konwergencja obu dyskursów, fakt, iż obok siebie podczas sympozjów zasiadali wojskowy informatyk i pisarz, jakkolwiek godna pochwały, musiała mieć swoje skutki uboczne, choćby właśnie w postaci szeregu uproszczeń, zwłaszcza na początku istnienia dyscypliny.

była najczęściej klasyczna powieść dziewiętnastowieczna. Spuściznę powojennej awangardy, wraz z jej teoretycznym zapleczeniem, zazwyczaj pomijano. Tak powstawał mit czytelnika<sup>19</sup> jako autora, który podczas lektury jest w stanie stworzyć nie tylko własne wersje czytanego utworu, ale także nawet nową prozę<sup>20</sup>. Musimy jednak pamiętać, iż pod nazwą „hipertekst” rozumiano niegdyś zjawisko nieco inne niż to, z jakim dziś ma do czynienia przeciętny czytelnik. Chodziło bowiem nie o oglądanie stron internetowych za pomocą popularnej przeglądarki internetowej, lecz o środowisko komputerowe służące zarówno do pisania, jak i do czytania. Środowiskiem tym na równych prawach dysponował autor piszący powieść i odbiorca czytający tę powieść. Chodziło zatem o pewien model przyszłościowy hipertekstu, który powstał jeszcze przed nastaniem Internetu<sup>21</sup>.

Tak pojmowany hipertekst wydaje się rzeczywiście iść krok na przód w zacieraniu granic między autorem i czytelnikiem. Trzeba jednak wziąć pod uwagę, iż zasadą literatury jest ich rozłączność. Czytelnik jest dlatego czytelnikiem, że chciałby coś przeczytać, autor z kolei wolałby zapewne pozostać w roli kogoś, kogo wytwór jest czytany, a nie pisany na nowo.

*Nouveau roman* i jej teoretycy nie sięgają do tak granicznych przypadków jak powieść karciana Marca Saporty. Uczynią to pisarze z kręgu Oulipo, już z użyciem komputerów<sup>22</sup>. Zachodzą jednak dalej niż Umberto Eco i jego osadzone na płaszczyźnie interpretacyjnej koncepcje odbioru, tekstu jako maszyny i czytelnika jako współtwórcy. Kategorie tych nie stosuje się, by wskazywać na uniwersalne właściwości sztuki opowia-

dania. Odnoszą się one do realizacji konkretnych zabiegów literackich, takich jak choćby, wspomniane tylko, przykłady autonomicznego opisu czy prowadzenia narracji w drugiej osobie.

Odpowiedzialność odbiorcy polega już nie na tym, by w określony sposób wiązać elementy dzieła i je interpretować, jak w przypadku Eco. *Nouveau roman* proponuje tworzenie powiązań konstrukcji narracyjnych, które bywają programowo zrywane. Zawieszono zostają takie wewnętrzne stawowe odesłania, jak wskazywanie postaci na postać, na narratora, na znajdujące się w innym miejscu opowieści zdarzenia lub pozatekstowe fakty historyczne. Kolejnym krokiem, konsekwencją

<sup>19</sup> O mitach teorii hipertekstu najpełniej pisała Marie-Laure Ryan. Zob. M.L. Ryan, *Beyond Myth and Metaphor. The Case of Narrative in Digital Media*, „Game Studies” 2001, nr 1 [online], <<http://gamestudies.org/0101/ryan>> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>20</sup> „Czytelnicy w hipertekście nie są w stanie uciec od aktu pisania, gdyż stanowi go każdy wybór, którego dokonują” (J.D. Bolter, *Writing Space. Computers, Hypertext and the Remediation of Print*, Mahwah 2000, s. 152).

<sup>21</sup> Zob. G.P. Landow, *Reading and Writing in a Hypertext Environment* [online], <<http://www.cyberartsweb.org/cpace/ht/jhup/htreading.html>> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>22</sup> Rozgałęziające się opowieści i opowiadania generowane komputerowo były przedmiotem nie tylko papierowych przedsięwzięć autorów Oulipo, takich jak *Un Conte à votre façon* („Wybierz swą przygodę”) Raymond Queneau; wydzielona w ramach Oulipo grupa Alamo eksplorowała fabularne możliwości komputerów. Zob. *Alamo* [hasło], [w:] *Oulipo compendium*, red. H. Mathews, A. Brotchie, London 2005, s. 46.

atomizowania powieści przez *nouveau roman*, będą graniczne eksperymenty Marca Saporty (1962) i Bryana Stanleya Johnsona (1967), powieści w pudełkach, w formie kart lub gotowych do przetasowywania składek<sup>23</sup>.

Refleksja nad konstrukcją odbiorcy w literaturze XX wieku pokazuje, że hipertekst nie spowodował w tej mierze zasadniczego przełomu. Zrzućenie części obowiązków kompozycyjnych i narracyjnych na czytelnika nastąpiło na długo przed pojawieniem się w powszechnym użytku cyfrowych technologii. Proces ten został też zauważony przez teorię literatury. Nowym, nieistniejącym dotąd elementem w podlegającej ewolucji relacji pomiędzy tekstem napisanym a tekstem czytanim, między autorem a czytelnikiem, jest wspólne dla obu sfer „pole pisma”. Gotowy tekst utworu funkcjonuje w tej samej postaci na komputerze autora i czytelnika. Numeryczny, nieutralony na papierze, napisany i odczytywany w ramach tego samego cyfrowego systemu tekst powieści jest otwarty na zmiany w sensie dosłownym i w sposób niespotykany w świecie druku, co przypomina zagłądanie autorowi przez ramię, w trakcie gdy ten wystukuje na maszynie do pisania tekst swojej powieści. Najlepszą ilustracją tego potencjału może być tekst w pliku programu Word nadesłany przez autora do redakcji. Zapisany i otworzony w tym samym edytorze tekstu, jeśli ma na to zgodę autora, może podlegać drastycznym zmianom przed osiągnięciem ostatecznego kształtu, będącego wypadkową intencji autora i wytycznych wydawcy. Hipertekst przenosi interakcję między autorem a czytelnikiem o szczebel wyżej w tradycyjnym procesie powstawania gotowego tytułu. Czytelnik może zatem wejść w rolę wydawcy albo współtwórcy, zmieniając albo dopisując swój tekst na tekście istniejącym. Jednak w praktyce potencjał palimpsestowości lub faktycznej kolaboracji między dwoma stronami komunikatu literackiego jest rzadkością<sup>24</sup>. Hiperteksty rozważane w tej pracy eksplorują tę samą wolność, jaką dawały czytelnikowi powieści Saporty i Johnsona, nie wkraczając jednak w domenę tektoniczną, która – według ustaleń Aarsetha – stanowi najwyższą formę literackiej interakcji<sup>25</sup>.

### **Wbrew Arystotelesowi. Neoawangarda wobec hipertekstu**

Refleksja nad eksperymentami literackimi *nouveau roman* i pokrewnych dokonań podsuwa konieczną

<sup>23</sup> Polskie wydanie powieści *Unfortunes* Bryana Stanleya Johnsona ukazało się w 2008 roku. Zob. B.S. Johnson, *Nieszczęśni*, tłum. K. Bazarnik, Kraków 2008.

<sup>24</sup> W przypadku rozważanych tu hipertekstów typu węzeł-link najdalszym krokiem ku tekstotwórczej ingerencji czytelnika jest możliwość wprowadzenia własnych notatek w niektórych powieściach hipertekstowych wydawnictwa Eastgate Systems. Powieść *po-południe, pewna historia* umożliwia to dopiero w swojej późniejszej wersji na komputery z systemem Windows.

<sup>25</sup> Zob. E. Aarseth, *Cybertext*, dz. cyt., s. 64–65.

do uwzględnienia perspektywę, w ramach której hipertekst można postrzegać jako lekturę wsteczną, a narrację hipertekstową jako jedną z realizacji koncepcji niefabularnego opowiadania. Ujęcie takie, wspierając się na ustaleniach Jeana Ricardou<sup>26</sup>, Roberta Scholesa i innych badaczy, zarysowuje Bogdan Owczarek w swoim szkicu *O niearystotelesowskiej teorii opowiadania*<sup>27</sup>. Teoria nowej powieści, chcąc sproblematyzować szereg innowacji, jakie pojawiły się w prozie połowy XX wieku, musiała wyjść poza arystotelesowską koncepcję opowiadania, której fundamentami były jednolitość, zamkniętość i skończoność. Ogólną tendencją w badaniach neoawangardowej prozy było poszukiwanie ukrytych paralelizmów i prawidłowości kompozycyjnych, które pozwalałyby wiązać poszczególne elementy wypowiedzi w całości wyższego rzędu. Powierzchniemu nieładowi i dezorganizacji próbowano przeciwstawić porządek w innych sferach utworu. Stawką w tych poszukiwaniach raz jeszcze okazało się poczucie „całości”, nadające sens narracjom niefabularnym. Owa całość, wyznaczająca pewną nadrzędną koherencję dyskursu, odnajdywana jest pomiędzy technikami wielogłosowości, montażu, kolażu, w powtórzeniach na płaszczyźnie motywów, symboliki, stylistyki czy języka. Nie musi też – przypomina Owczarek – opierać się na cechach dobrej fabuły, o których pisał autor *Poetyki*.

Pojęcie fabuły może obejmować dość szeroką strefę struktur zdarzeniowych, w której mieszczą się różne stany skupienia zdarzeń, układy zwarte i luźniejsze. Strefa fabuły kończy się wówczas, gdy przestaje obowiązywać zasada skończoności, czyli organizacja zdarzeń w porządku odwrócenia sytuacji początkowej, oraz zasada spójności szeregu zdarzeniowego, wyrażająca się w tożsamości co najmniej jednej postaci, biorącej udział w zdarzeniach<sup>28</sup>.

Zaproponowane tutaj rozluźnione pojęcie fabularności i spójności pasuje do wszystkich prezentowanych w mojej pracy hipertekstów. Zasada spójności szeregu zdarzeniowego zachowana zostaje nawet w najbardziej radykalnym z nich, *popołudniu, pewnej historii*. Rozproszone i przetasowane pomiędzy sobą segmenty narracyjne, z wieloma punktami widzenia i z kilkoma odnogami tematycznymi, skupiają się wokół perypetii głównego bohatera, jego prywatnego śledztwa i edypicznej wędrówki. Narracja w poszczególnych segmentach prowadzona jest tak, by sugerować, iż mowa wciąż o tym samym: czy

<sup>26</sup> Chodzi o książkę J. Ricardou, *Pour un théâtre du nouveau roman*, Paris 1971.

<sup>27</sup> Zob. B. Owczarek, *O niearystotelesowskiej teorii opowiadania*, dz. cyt., s. 171–181.

<sup>28</sup> Tamże, s. 175.



to o wypadku, do którego doszło na drodze, czy to o stanie psychicznym głównego bohatera<sup>29</sup>. *Koniec świata według Emeryka* Radosława Nowakowskiego oraz *Blok* Sławomira Shutego mają zbiorowych bohaterów. Ich tożsamość zostaje zachowana, odnoszą się też w swoich wypowiedziach do tych samych zdarzeń, czy to będzie przeniesienie pomnika Emeryka, czy choćby – jak w *Bloku* – mecz bokserski, komentowany w osobnych historiach przez różnych mieszkańców tytułowego *Bloku*. Co jednak najważniejsze, obecność hiperłączy wprowadza dodatkową warstwę trwałych i sugerowanych przez autora powiązań pomiędzy poszczególnymi segmentami. Sam układ linkowy wytycza w miarę wyraźny szkielet konstrukcyjny powieści. Hipertekstom przywoływanym w mojej pracy daleko zatem do fabularnej entropii, z jaką musieli się zmierzyć badacze granicznych eksperymentów powieści francuskiej, amerykańskiej czy polskiej w XX wieku. Nelinearność nie równa się niefabularności<sup>30</sup>. Hiperteksty *popołudnie*, *pewna historia* oraz *Koniec świata według Emeryka* to charakterystyczne dla struktur węzłowo-linkowych przykłady rozluźnionej fabularności. Powieść Shutego *Blok* za węża nawet to rozluźnienie, eksplorując znaną konstrukcję fabularną, na jakiej oparte są między innymi seriale telewizyjne, gdzie bohaterem jest „miasteczko” lub „parafia”, czyli pewna konkretna społeczność powiązana z sobą ściśle określoną czasoprzestrzenią. Utwór Shutego można uznać za satyrę i uwspółcześnienie koncepcji fabularnej serialu *Alternatywy 4*. Bohaterem snutych i przepłatających się tu mikroopowieści jest osiedlowy blok i perypetie jego mieszkańców<sup>31</sup>.

Właściwości hipertekstowego środowiska mogą jednak przywoływać, a nawet potęgować potencjał niefabularności. Układy połączeń mogą celowo mylić czytelnika i zamiast porządku wprowadzać chaos. Z kolei losowe algorytmy sprawiają, iż segmenty tekstu na chybił trafił wyłaniają się z powieściowej bazy danych, zawierającej szereg nieprzystających do siebie elementów. Jeśli tak się dzieje, to najlepszą teoretyczną ramą dla tej sytuacji wydaje się właśnie kategoria opowiadania niefabularnego:

<sup>29</sup> Pisząc o tym, iż w *popołudniu*, *pewny historii* nie ma opowiadania, a są tylko odczytania, Jay David Bolter, a za nim Espen Aarseth mieli wyraźnie na myśli koncepcję Arystotelesowską. Nawet gdy pozostaniemy przy Arystotelesie, nie wydaje się, by te dwie kategorie, opowiadanie i odczytanie, mogły do siebie przystawać, odnoszą się one bowiem do dwóch odmiennych sfer komunikacji literackiej. Aarseth, wspierając się Bolterem przy udowadnianiu, iż *popołudnie*, *pewna historia* nie jest opowiadaniem, wpał w sidła hipertekstowego mitu czytania jako opowiadania, mitu hipertekstu jako źródła nieskończonej liczby fabuł. W *popołudniu*, *pewny historii* wiemy, o czym jest mowa. Początek i koniec, choć niewypowiedziane do końca i zamazane innymi możliwymi przebiegami, są wyraźnie sugerowane, bohaterowie umieszczani są w określonym czasie, a ich wypowiedzi odnoszą się najczęściej do określonych, wspólnych tematów i wątków.

<sup>30</sup> Tezę taką podtrzymuje Joanna Frużyńska, zob. J. Frużyńska, *Hipertekstowe opowieści w prozie XX wieku* [praca doktorska], Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2007, s. 5–9.

<sup>31</sup> Jeszcze szerszy kontekst dla *Bloku* buduje Seweryna Wystouch, wskazując na podobne konstrukcje fabularne nawet nie tyle w polskim filmie, ile w polskiej animacji. Zob. S. Wystouch, *Literackość i medialność pierwszej polskiej powieści internetowej („Blok” Sławomira Shutego)*, [w:] *Literatura w mediach. Media w literaturze*, red. K. Taborska, W. Kłuska, t. 2, *Od dzieła do przestrzeni zjawisk*, Gorzów 2012, s. 11–22.

Arystoteles wiązał opowiadanie ze zdarzeniowością i działaniem, z naśladowaniem ludzkiej praktyki. Opowiadanie niefabularne mówi także o zdarzeniach, inaczej jednak określa ich kolejność, w konsekwencji inaczej wiąże je w ciągu zdarzeniowe [...]. Opowiadanie w ogóle ujawnia swoją istotę w kojarzeniu zdarzeń, przeciwstawieniu jakiegoś ciągu zdań, przemijanie [*sic!*] stanu rzeczy. Opowiadać znaczyłoby w istocie ustanowić kolejność zdarzeń. [...] Opowiadanie niefabularne przedstawia tylko krótkie serie zdarzeń, nie łączących się w sekwencje i nie mających zakończenia. Przebieg zdarzeń jest wielotorowy i wielokierunkowy, przypomina bardziej rysunek krzyżujących się linii przerywanych niżli schemat kilku prostych równoległych<sup>32</sup>.

Wielotorowość i krzyżujące się linie opowiadania odnajdujemy w *Dreszczu* Jacka Ciesielskiego. Na tę paragrafową opowieść i grę składa się opis przygód bohatera podczas wędrówki po podziemnym labiryncie oraz walki z potworami, o wyniku której decyduje rzut kostką. Utworowi temu daleko do niefabularności. Rozgałęziająca się fabuła (jeśli chcemy iść na zachód, czytamy inną partię materiału niż przy wyborze drogi na wschód) jest tutaj zwarta i prowadzona nad wyraz tradycyjnie, jak przystało na literaturę popularną. Akcja toczy się w konsekwentnie budowanym świecie, tak jak dyktuje to konwencja gatunku *fantasy*. Mamy też wyraźny początek i koniec: wyruszenie na wyprawę po labiryncie i pokonanie głównego przeciwnika, którym jest strzegący skarbu potwór.

Choć język opisu, jakim posługuje się Owczarek, wydaje się przystawać do struktury hipertekstowych, w rzeczywistości odnosi się on do dużo radykalniejszych konstrukcji fabularnych. Ich schematem może być nie tyle szkic przecinających się linii, ile mapa oddalonych od siebie i niepowiązanych punktów. Jako przykład opowieści niefabularnych polski badacz podaje między innymi *Szumy, zlepy, ciągi* Mirona Białoszewskiego, *Oficera na nieszpiorach* Leopolda Buczkowskiego oraz *Traktat o wyspach szczęśliwości* Leona Gomolickiego. Ten ostatni utwór przedstawia „różnorodne i rozproszone ciągi zdarzeń, w których biorą udział różnoimienne postacie, mieści w sobie jakby inne teksty, które współistnieją obok siebie”<sup>33</sup>. To właśnie do takich opowieści najlepiej nadają się przywoływane przez teorię ośrodki scalające wyższego rzędu,

w postaci nadrzędnego, powtarzającego się motywu, wspólnej symboliki, postaci czy tematu. Dla *Traktatu o wyspach szczęśliwości* jest to konkretyza-

<sup>32</sup> B. Owczarek, *O niearystotelesowskiej teorii opowiadania*, dz. cyt., s. 180.

<sup>33</sup> Tamże, s. 177.

cja lub asocjacja tytułowego motywu wyspy, dla utworu Buczkowskiego motywy żołnierza, wojny, domu i rodziny<sup>34</sup>.

Poszukiwanie elementów scalających w analizowanych przeze mnie kontekstach nie jest konieczne. Literatura hipertekstowa widziana przez pryzmat radykalnego rozbijania tradycyjnej sztuki opowiadania okazuje się literaturą w miarę konserwatywną. Nawet formuła staropolskiej sylwy, nie wspominając już o sylwach współczesnych, modelowo zakładająca, że dzieło pisane jest przez wielu autorów i dotyczy szeregu niepowiązanych ze sobą bezpośrednio tematów, jest bardziej skrajna niż hipertekst. Główna przyczyna leży w tym, iż we wszystkich wymienionych przypadkach nie ma hiperłączy obecnych w prozie hipertekstowej. Żywiół łączący, wprowadzany przez układ linków, ustanowiwszy „fizyczne” więzi pomiędzy znajdującymi się w powieściowej bazie danych segmentami, potrafi znacząco podnieść spójność opowiadania w hipertekście. Wciąż jednak należy mieć na uwadze drugą stronę hiperłącza, przeciwstawiającą żywiółowi łączenia żywiół rozłączania powiązań między segmentami. Istnieją oczywiście hiperteksty niefabularne i – podobnie jak analizowane przez Owczarka utwory Buczkowskiego i Białoszewskiego – złożone z różnorodnych fragmentów i zacząłków opowiadań. Przykładem niech będzie krótki utwór *Godło i projektor* Witolda Mazura<sup>35</sup>. Niemal linearny, mający jedno tylko rozgałęzienie, tekst Mazura stanowi zlepek fragmentów prozy, poezji i cytatów. Trudno tu ustalić początek, koniec czy choćby zarys wydarzeń. Elementem scalającym jest tytułowe godło, motyw pojawiający się w większości fragmentów.

Niefabularność nie zawsze idzie w parze z hipertekstualnością, stanowi raczej jej formę graniczną, wyjątkową, podobnie jak nieliczne realizacje idei niefabularności w świecie literatury analogowej. Praktyka i teoria tej drugiej, w tym przypadku, wykraczają poza prozę hipertekstową.

## Teoria miejsc pustych a hipertekst

Rozgałęzianie się tekstu sprawia, iż czytelnik, kierując swoją lekturę w jedną stronę, omija inne możliwe kierunki, mając przy tym świadomość, że pewne partie tekstu zostały pominięte. Czyni to z powieści hipertekstowej wspomnianą „niecałą całość”<sup>36</sup>. Niedopowiedzenia i luki w warstwie

<sup>34</sup> Zob. tamże, s. 180.

<sup>35</sup> W. Mazur, *Godło i projektor*, „Techsty” 2007, nr 3 [online], <<http://www.techsty.art.pl/magazyn3/hiperfukcje/mazur/godlo.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>36</sup> Zob. D. Ulicka, *Wstęp*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 1, *Tekst, język, gatunki*, red. D. Ulicka, Warszawa 2009, s. 10.

przedstawieniowej stają się nieodłącznym elementem lekturowej przygody. Czy da się zastosować wobec hipertekstu teorię miejsc niedookreślonych Romana Ingardena i Wolfganga Isera lub przynajmniej poszuwać pojęć, które byłyby w stanie w tym zadaniu pomóc? W swoim wystąpieniu *Struktura apelatywna tekstów* Wolfgang Iser<sup>37</sup> wprowadza kategorię „performancji”, czyli aktywnego współudziału czytelnika w tworzeniu znaczenia jako jednej z funkcji apelatywnej natury tekstu. Performancji, dzięki zastosowaniu zawieszenia i niedopowiedzeń, sprzyjają techniki cięcia, montażu i inne zabiegi segmentacyjne. Zawieszenie poprzez segmentację potęguje liczbę miejsc niedookreślonych. Z kolei niski stopień określenia aktywności czytelnika dopuszcza względnie duży zakres swobody w łączeniu – jak je ujmuje Iser<sup>38</sup> – wzorców tekstowych (niem. *Textmuster*).

Jako ilustrację apelatywnych konstrukcji segmentowanych Iser podaje powieść w odcinkach, w jej historycznej formie i na przykładzie powieści Karola Dickensa, które nie tylko ukazywały się, ale także pisane były w rytmie cotygodniowym. Powieść odcinkowa, jak píše Iser:

Przerywa zwykle tam, gdzie wytworzyło się napięcie domagające się rozwiązania albo gdzie chcielibyśmy się czegoś dowiedzieć o zakończeniu tego, o czym dopiero co przeczytaliśmy. Przerywanie narracji bądź przeciąganie napięcia to podstawa techniki cięcia. Taki efekt zawieszenia [suspens] sprawia jednak, że próbujemy wyobrazić sobie niedostępną w danej chwili informację o dalszym ciągu akcji. Jaki będzie ciąg dalszy? Kiedy zadajemy sobie to i podobne pytania, zwiększamy nasz udział w realizacji rozwoju zdarzeń. Już Dickens wiedział o tym fakcie, jego czytelnicy stawali się dla niego „współautorami”<sup>39</sup>.

Według źródeł, na które powołuje się niemiecki badacz, Dickens wsłuchiwał się w reakcje czytelników i pisał ciągi dalsze świadomy recepcji poprzednich odcinków. Choć leksja w hipertekście jest mniejszą jednostką niż pojedynczy odcinek powieści w gazecie, nie sposób nie dopatrzeć się podobieństw. I tu, i tam dochodzi do pewnej wymuszonej regułami publikacji segmentacji. I tu, i tam wywołuje ona zawieszenie, wzmagą ilość luk, zawieszają narrację i zapraszają do aktywności.

Na tym jednak podobieństwa się kończą. W hipertekście owa aktywność znajduje swoje nawigacyjne przedłużenie: niespotykany dotąd i nie-

<sup>37</sup> W. Iser, *Apelatywna struktura tekstów*, tłum. M. Kłańska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 1, Kraków 1976, s. 110.

<sup>38</sup> Zob. tamże, s. 116.

<sup>39</sup> Tamże, s. 110.

przewidziany ani przez Ingardena, ani przez Isera rodzaj konkretyzacji w formie ruchu z jednego miejsca w tekście do innego, wywołanego poprzez uruchomienie łącza. O tym, co dzieje się w trakcie takiej aktywacji, jak tekst przygotowuje czytelnika do wyruszenia do innego miejsca i jak go w nim wita, pisał będę w rozdziale o linku. Teoria odbioru proponuje, by włączyć do takich rozważań dokonane na jej polu spostrzeżenia o retorycznej, fabularnej i narracyjnej sile segmentacji tekstu, wprowadza też kategorię „performancji” czytelnika i wskazuje na ogólne prawa, jakie rządzą powstawaniem wzorca, czyli fenomenem, który doświadczenie hipertekstu przesunie ze sfery odbioru, gdzie znajdowało się dotychczas, do sfery kodu czy systemu, na którym zaszła się dzieło. Hipertekstowe wzorce nie pojawiają się bowiem li tylko w momencie cięcia, otwierającego przestrzeń domysłów i pytań, lecz są wpisane w dzieło i poddają się dosłownemu odkodowaniu, niczym pismo Luisa Braille’a pod dłonią niewidomego czytelnika.

Teoria odbioru Wolfganga Isera, podobnie jak koncepcja tekstu Teresy Dobrzyńskiej, teoria dzieła otwartego Umberta Eco czy tekstu-sieci Rolanda Barthes’a, dotyczy poziomu wyobrazeniowego tekstu, jego interpretacji, i nie obiera za swój przedmiot tekstów, w których aktywność nabiera literalnego charakteru, komplikując i zwielokrotniając zakres możliwych do objęcia problemów. Hipertekst nie może być zatem realizacją założeń teorii Isera, mimo to Iserowskie kategorie w środowisku cyfrowym nabierają dodatkowych znaczeń. Tworząc podwaliny pod teorię odbioru, niemiecki badacz dostarczył przy okazji narzędzi, które mogą stanowić punkt wyjścia do rozważań o hipertekstowych wzorcach, warunkach znaczenia leksji i tworzeniu ogólnego sensu dzieła pełnego cięć, segmentacji i miejsc pustych w sensie przez Isera nieprzewidzianym.

## Przygodność w powieści, hipertekście i grze

Innowacyjny i trudny tekst nie do końca pozostawia czytelnika samemu sobie. Jak każdy tekst, tak i utwór awangardowy odwołuje się do potocznej i encyklopedycznej wiedzy czytelnika, a jego poszczególne konstrukty, takie jak bohater, opis czy zdarzenie, odnoszą się do – jak określa go Umberto Eco – intertekstualnego skarbcza<sup>40</sup>. Ramy intertekstualne dostarczają odbiorcy

<sup>40</sup> Zob. U. Eco, *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington 1984.

narracyjnych schematów – *topoi*. Pozwalają one przyspieszyć proces rozumienia trudnego tekstu i złożenia go w całość, w ramach której obserwować można korelację podobnych układów znaczeń na wielu poziomach dzieła. Ilość i jakość skarbów, które czytelnik przyniesie ze swoich „wycieczek interferencyjnych”<sup>41</sup>, zależy od kompetencji odbiorcy. W przypadku powieści awangardowej i innowacyjnej nawet wybitnie wysoka kompetencja może nie wystarczyć.

Środkiem zaradczym, który może pomóc odbiorcy tekstu awangardowego, pozwalając mu odnaleźć sens i poczucie całości tam, gdzie wydaje się ich nie być, jest kategoria przygodności. Popularna najpierw na gruncie matematyki i fizyki wyrosła, podobnie jak kategoria entropii, w obrębie naukowej spuścizny zasady nieokreśloności Wernera Heisenberga<sup>42</sup>. Przygodność (ang. *contingency*) odnalazła swoje miejsce w naukach humanistycznych dzięki między innymi Richardowi Rorty’emu<sup>43</sup>. W Polsce jako kategorię szumu, zakłóceń i przypadku próbował wprowadzić ją do teorii literatury Stanisław Lem<sup>44</sup>. Definiowana słownikowo jako „sytuacja, która może, ale nie musi się wydarzyć, albo taka, która zachodzi przypadkowo”<sup>45</sup> po raz pierwszy została zaproponowana na gruncie literatury przez Jeana Pouillona w jego *Temps et roman* z 1946 roku<sup>46</sup>. Później kategorię tę do analizowania literatury awangardowej polecał stosować między innymi Seymour B. Chatman. Amerykański badacz przekonuje, iż przygodność może być na tyle pojemną kategorią, by objąć swoim zasięgiem skomplikowane zasady organizacji dzieła, takie jak choćby powtarzające się, akumulacyjne opisy w powieściach

Robbe-Grilleta<sup>47</sup>. Jako przykład prozy o wysokim stopniu przygodności Chatman podaje przywołaną już powieść karcianą *Composition no. 1* Marca Saporty. Jeśli odbiorca nie jest w stanie znaleźć zasady spajającej luźne kartki tej powieści, może sięgnąć po kategorię przygodności, a zatem „czegoś, co nie jest do końca sprawdzone”. Innych sugestii Chatman już jednak nie ma. Przygodność pozostaje na gruncie literatury kategorią wciąż nie całkiem zdefiniowaną i zbyt szeroką, by czyniono z niej użytek przy badaniu tekstów nieciągłych, rozgałęziających się czy generatywnych. Da się ją odnieść do filmu. Pole przygodności w filmie może określać choćby technika eksperymentalnego

<sup>41</sup> Tamże, s. 58.

<sup>42</sup> Kategorie opisane w głośnym eseju Davida Porusha *Cybernetyka i literatura*, który zdobył popularność zwłaszcza wśród krytyków literatury amerykańskiego postmodernizmu. Zob. D. Porush, *Cybernetyka i literatura*, tłum. B. Dancygier, J. Surma, „Literatura na Świecie” 1988, nr 10, s. 75–106.

<sup>43</sup> Zob. między innymi R. Rorty, *Przygodność, ironia, solidarność*, tłum. W.J. Popowski, Warszawa 2009, lub tegoż, *Przygodność języka*, tłum. W.J. Popowski, [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996.

<sup>44</sup> Zob. S. Lem, *Rozprawy i szkice*, Kraków 1975, zwłaszcza części *Niebezpieczne związki* oraz *Głos autora w dyskusji nad „Filozofią przypadku”*.

<sup>45</sup> Zob. strona internetowa Proz.com z zasobami translatorskimi dla tłumaczy [online], <[http://www.proz.com/kudoz/polish\\_to\\_english/law\\_patents/269081-losowe.html](http://www.proz.com/kudoz/polish_to_english/law_patents/269081-losowe.html)> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>46</sup> Zob. S.B. Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca 1980, s. 47.

<sup>47</sup> Zob. tamże, s. 47.

montażu Siergieja Eisensteina, gdzie nagłe jukstapozycje obrazów są w stanie spowodować wytworzenie się w odbiorcy znaczeń i wyobrażeń, których nie ma na taśmie filmowej i które ponadto nie mogą zostać do końca przewidziane przez twórcę filmu<sup>48</sup>.

Hipertekst i tekstowe gry przygodowe (oparte najczęściej na strukturze drzewa) przesuwają znaczenie przygodności w stronę zakresu swobody, jaki dzieło pozostawia czytelnikowi. Wynikać ona może z ruchów nieprzewidzianych przez projektanta fabularnego systemu bądź też po prostu być w system ten wpisana. Tak rozumiana przygodność wyraźnie widoczna jest w sztukach piktorialnych. Jeszcze inny wymiar kategoria ta zyskuje w grach komputerowych. Coraz bardziej popularna, interaktywna forma narracyjna, łącząca elementy ludyczne z elementami filmu i tradycyjnego opowiadania, niejednokrotnie opiera się na strukturze hipertekstu drzewiastego lub sieciowego. Przygodność w grze wyraża się poprzez obszar swobodnej gry, jaki gracz odnajduje w symulowanym świecie<sup>49</sup>. W konsekwencji odbiorca kieruje rozgrywką, choćby losami bohatera, w sposób nie do końca przewidziany przez system rozgrywki lub twórcę gry. Zjawisko to, w swojej ekstremalnej formie, przekształca się w rozgrywkę wbrew regułom, „oszukiwanie komputera” w celu sprawdzenia, co zrobi system gry. Takim działaniem gracza może być na przykład celowe odcięcie rodziny Simów od środków do życia w *The Sims Willa Wrighta*, by zobaczyć, jak symulowane postacie zaczną się zachowywać, lub w grze *Max Payne* oglądanie kreskówek na każdym napotkanym telewizorze zamiast podążaniem wyznaczoną misją.

Kategoria przygodności przeszła widoczną ewolucję i oznacza trzy powiązane ze sobą zjawiska: zasadę nieokreśloności regulującą łączenie elementów dzieła, stopień wolności czytelnika/gracza w trakcie odbioru dzieła oraz celowe zabiegi odbiorcy polegające na oszukiwaniu wpisanych w dzieło reguł. Wydaje się, iż różnicowanie takie jest rezultatem zmiany nośnika, na jakim wyraża się ta kategoria. Czym innym jest ona zatem w tekście literackim, czym innym w cyfrowym hipertekście opartym na strukturze sieci i w interaktywnym medium piktorialnym, gdzie manipulacja na poziomie kodu, w sposób nieprzewidziany przez system, generuje nowe segmenty fabularne.

<sup>48</sup> Fascynacji mechanizmami dialektyki marksistowskiej w filmie towarzyszyła u Eisensteina fascynacja nieregularnością sztuki i tym, czego w niej nie sposób przewidzieć. Jak wskazują badacze, w swojej teorii sztuki filmowej rosyjski twórca sięga aż po Charles'a Baudelaire'a i jego wizję piękna jako czegoś niejasnego, ze skazą i – co w tym kontekście najistotniejsze – otwierającego drogę domysłom. Zob. J. Goodwin, *Eisenstein, Cinema and History*, Urbana 1993, s. 76. O znaczeniu myśli i dzieł Eisensteina dla teorii hipertekstu zob. też A. Miles, *Hypertext Structure as the Event of Connection*, [w:] *Hypertext 2001. Proceedings of the Twelfth ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*, New York 2001, s. 68.

<sup>49</sup> Zob. między innymi M. Pisarski, *Przygodność w powieści i grze*, „Kultura” 2010, nr 10, s. 26.

Sytuujący się na granicy gatunków, pomiędzy narracją literacką a grą, hipertekst stanowi dogodny grunt dla przejawiania się wszystkich trzech typów przygodności, począwszy od eksplorowania oferowanego przez tekst potencjału dowolności, poprzez przemierzanie dzieła pod prąd, aż po przypuszczenie na tekst ataku hakerskiego<sup>50</sup>.

Warto przy tym pamiętać, iż rozumiana szeroko przygodność, jako stopień wolności czytelnika (swobody interpretacji i swobody eksploracji), nie da się całkowicie zmierzyć. Tekst, w znaczeniu jakie nadali mu Ingarden i Iser, zawsze pozostanie otwarty, a ostatecznym mechanizmem skalającym go będzie nadal wpisana w postępowanie czytelnika głęboko zakorzeniona tendencja do wiązania oddalonych od siebie elementów.

## Nielinearność. Wspólne dziedzictwo druku i ekranu

Jeśli opowiadanie fabularne można potraktować jako szczególny rodzaj opowiadania w ogóle, które oprócz swej klasycznej formy ma również postać niefabularną<sup>51</sup>, to usprawiedliwione wydaje się podobne traktowanie kategorii nielinearności, zwłaszcza jeżeli przyjmiemy prezentowane tu rozumienie tekstu. Czy jednak opowiadanie linearne można uznać

za rodzaj szerszej kategorii, obejmującej opowiadania nielinearne? Tego typu zagadnieniami, jak się okazuje, teoria literatury nie interesowała się przed pojawieniem się nowych mediów. Tymczasem tradycja nielinearnego sposobu opowiadania jest dużo starsza i bardziej uchwytana niż w przypadku opowiadania niefabularnego i innych granicznych przykładów prozy, dzięki czemu można ją rozważać bez konieczności powoływania się na aspekt technologiczny dzieła. Według Espena Aarsetha tekst nielinearny to:

[...] taki obiekt komunikacji słownej, który nie tworzy trwałego szeregu liter, słów i zdań, lecz w którym słowa lub sekwencje słów mogą być w trakcie każdej lektury różne, czego przyczyną może być kształt, konwencja lub wpisane w tekst mechanizmy<sup>52</sup>.

<sup>50</sup> Tradycja czytania wbrew konwencji lekturowej i grania wbrew regułom obecna jest w historii komputerowych gier tekstowych od początku. Oparte na systemie komend, wydawanych komputerowi przez odbiorcę, a następnie przechodzących przez interpretujący je „parser”, gry te pozostawiały gracza częstokroć w ślepych zaułku, kiedy to żadna ze standardowych komend, na przykład „idź na zachód”, nie skutkowało pojawieniem się nowego fragmentu tekstu. Odbiorcy musieli wtedy sięgać po niekonwencjonalne komendy, choćby dla żartu, w przerwie nad wymyśleniem prawdziwego słowa klucza. Obiektem żywiołu przygodności jest w tym przypadku parser, czyli niewidoczny, ale zastawiający na gracza/czytelnika swoje sidła mechanizm gry. Pełni on rolę swego rodzaju strażnika reguł gry/lektury. Hipertekst, nie mając tak wyraźnej instancji regulującej domenę przygodności, skierowuje ją w sferę interpretacji, niemal tak jak tekst tradycyjny. O parserze i kategorii „intrygi” w grach tekstowych zob.

E. Aarseth, *Cybertext*, dz. cyt., s. 107–110.

<sup>51</sup> Zob. B. Owczarek, *O niearystotelesowskiej teorii opowiadania*, dz. cyt., s. 180.

<sup>52</sup> E. Aarseth, *Nonlinearity and Literary Theory*, [w:] *The New Media Reader*, red. N. Montfort, N. Wardrip-Fruin, Cambridge 2002, s. 762.



W myśl tej szerokiej definicji nieliniarnymi utworami są choćby barokowe wiersze zawarte w tomie *Wielkiego Boga Wielkiej Matki ogródek* Wojciecha Waśniowskiego, takie jak *Carmen Quadratum* – rozpisana na szachownicy litania do Matki Boskiej, której poszczególne słowa (na przykład „Xiężno”, „Tobie”, „Panno”, „Śpiewam”) można czytać w dowolnej kolejności<sup>53</sup>. Nieliniarny protokół lekturowy wpisany jest w wybrane *Kaligramy* Guillaume’a Apollinaire’a, natknijemy się nań także w poezji współczesnej, choćby u Piotra Kępińskiego, który część swoich wierszy zapisuje w dwóch równoległych kolumnach<sup>54</sup>. Ze zjawiskiem tym mamy do czynienia nie tylko w poezji. Koncepcja nieliniarności została stematyzowana w głośnym opowiadaniu Jorge Luisa Borgesa *Ogród rozwidlających się ścieżek*. Zainspirowany ideą nieliniarnego czasu zaprezentowaną przez Borgesa Seymour B. Chatman w swojej książce *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* wprowadza podział na historie i antyhistorie jako przedmiot opowiadania. Te drugie, według amerykańskiego badacza, stanowią „atak na tradycyjne opowiadanie”: rezygnują z zaczerpniętego z językoznawstwa modelu jądro-satelita, który nie pozostawia czytelnikowi żadnego wyboru, aby równouprawnić każdy z możliwych wyborów.

By mówić o nieliniarności, niekoniecznie trzeba sięgać po modele metaforyczne czy światy możliwe literatury. Znajduje się ona dużo bliżej czytelnika niż ogród i labirynt Borgesowskiego Ts’ui Pena. Piotr Sitarski proponuje rozpocząć dyskusję o nieliniarności tekstu od przyjrzenia się jego warstwie materialnej, skryptowej.

Nieliniarność, a więc nieokreśloność, kryje się [...] w każdym tekście opartym na przypisach. Ich obecność rozrywa ciąg lektury i wprowadza do niego nieprzewidywalność: sposób korzystania z przypisów nie może być przecież ustalony, można je przecież dla wygody czytać po kilka na raz. Podobnie też z literaturą oralną: zasadniczą cechą tekstów oralnych jest, analogicznie do hipertekstu, brak linearnej stabilności. [...] W tekście oralnym muszą się pojawić pewne tematy (miejsca), ale ich uporządkowanie i realizacja nie są z góry ustalone, zależą od motoryki dyskursu mówionego<sup>55</sup>.

Niezależnie od tego, czy nieliniarność ujmijemy z punktu widzenia nieokreśloności, wspierając swoje rozpoznania na cybernetyce Norberta Wie-

<sup>53</sup> Zob. A. Pająk, *Islamskie ogrody i barokowe teksty-maszyny. Porady dla hipertekstowych ogrodników*, „Techsty” 2008, nr 4 [online], <[http://www.techsty.art.pl/magazyn4/artykuly/pajak/brama\\_slowo7.html](http://www.techsty.art.pl/magazyn4/artykuly/pajak/brama_slowo7.html)> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>54</sup> Zob. na przykład P. Kępiński, *Wszystko to więcej*, Poznań 1999.

<sup>55</sup> P. Sitarski, *Rozmowa z cyfrowym cięciem. Model komunikacyjny rzeczywistości wirtualnej*, Kraków 2002, s. 105.

nera, Claude'a Shannona i innych<sup>56</sup>, czy też spojrzymy na nią z odmiennych perspektyw, to teoretyzowanie o niej wydaje się najmniej twórcze i owocne, gdy odrywa się od analizy tekstu. Dlatego też za przedmiot badań warto obrać tekst, którego elementy rozgałęziające znajdują się nie tyle w sferze wyobraźniowej i interpretacyjnej, ile w sferze materialnej, gdzie szeregi zapisanych znaków, a wraz z nimi szeregi zdarzeniowe rozgałęziają się na oczach czytelnika i przebiegają równoległymi, wykluczającymi się torami, stawiając tym samym odbiorcę przed koniecznością wyboru jednej z możliwych dróg.

Przykładem utworu prozatorskiego o nieliniarnych elementach, który nie doczekał się jeszcze swoich poważniejszych teoretycznych omówień, jest *Arw* Stanisława Czycza. Porzucone dzieło autora *Anda*, wydane w całości dopiero w 2007 roku<sup>57</sup>, to niedokończony poemat o Andrzeju Wróblewskim, zamówiony przez Andrzeja Wajdę jako scenariusz. Rozrósł się on jednak do wielowarstwowego, wielowątkowego i polifonicznego utworu odbiegającego od konwencji filmowego skryptu. Pierwszą część dzieła wypełnia tekst zapisany w kilku kolumnach i kilkoma kolorami (z użyciem różnych taśm do maszyny do pisania<sup>58</sup>). Miały oddawać one symultaniczną naturę przedstawianych zdarzeń, kakofonię dialogów, opisów i cytatów, które Czycz umieszczał na pojedynczej kartce (maszynopis składał się z kart o formacie A3). Swoją amorficzną powieść autor *Anda* poprzedza osobliwym protokołem lektury, swoją instrukcją obsługi:

tekst bez podkreśleń, to opis tego, co się dzieje, i co słyszane, i w jakich światłach, itp.

tekst tak podkreślony, to głos kogoś oprowadzającego po tej galerii czy – gdy to film o sztuce – komentujący to co pokazywane,

te głosy, to rozmawiających w czasie tego, młodych, może uczniów szkoły średniej, lecz takich już przed maturą, lub np. studentów pierwszego czy drugiego roku, jeden z nich jest trochę jakby gamoniowaty, a i jakby tępawy,

to głos A. Wr (później w rozmowach – które już bez podkreśleń – on występuje jako Arw) ten kolor to głos z czasów stalinowskich,

ten teraz (choć to teraz, byłoby jednak gdzieś około roku 60, i choć wprawdzie nie wcześniej, to jednak niedużo później, też zresztą mogłoby trochę wcześniej, np. 57, 58),

to Stąg, obecnie, ten tu jakby bohater,

<sup>56</sup> Zob. E. Aarseth, *Nonlinearity and Literary Theory*, [w:] *The New Media Reader*, dz. cyt., s. 766.

<sup>57</sup> Zob. S. Czycz, *Arw*, przedm. A. Wajda, wstęp Z. Fajfer, K. Bazarnik, Kraków 2007.

<sup>58</sup> Maszynopis opisuję na podstawie egzemplarza znajdującego się w zbiorach Andrzeja Wajdy.

<u>oddziaływać na rzesze</u>		trzeba, żeby nasi twórcy pamiętali,	
<u>tych nowych jej</u>	= On umarł,	że ich dzieła powinny	
<u>odbiorców, i porywająco, w porywającej</u>		kształtować, porywać i wychowywać	
<u>nowej rzeczywistości,</u>	= Kto?	naród, twórczość winna być	
<u>żadnego z tych warunków</u>	= Zginął młodo..	odzwierciedleniem wielkiego	
<u>nie spełnia i nie spełni żadnego z tych zadań</u>		tu przełomu	
<u>sztuka dorząd uprawiana, w tym i ta</u>	= Co?	dalej to	jaki
<u>niby poszukująca, gdy coś</u>		co wyżej,	naród przeżywa,
<u>wyraża prócz samej siebie</u>		i tu	spójrzmy krytycznie,
<u>to jedynie obojętność</u>	 = Ten.	24, z boku,	jaki ton
<u>na wszystko wokół, mówiono dalej,</u>	= O, i to.	tylko fragment z chłopcem	
<u>ta artystowska zabawa,</u>	= No.	i nie widać	
<u>której czas</u>		wyraźnie	
<u>minął, jest czas</u>	= Ten? Młody.. A szkoda,	że to rozstrzelanie,	jaki
<u>walki o utrwalanie nowej</u>	bo się fajnie..	tu 15 na moment,	nastroj tak, płynemy..
<u>rzeczywistości i jej zdobyczy</u>	= Co?	i dalej	budzą te dzieci, rozkładowej kreciej
<u>i sztuka ma być w tę walkę wprzęgnięta,</u>		tamte,	czy znajdziemy robocie wroga
<u>te nieodpowiedzialne, stwierdzano później jeszcze,</u>			w nich zapał położyć kres
<u>a mimo świątłych wskazań i napomnień</u>	= Fajnie się zapowiadał, nie?		
<u>uporczywie przez niektórych kontynuowane zabawy</u>	= A żeby ci tak..		

il. 8. Jedna ze stron Arwa Stanisława Czycza (Kraków 2008). Po czternastu stronach pisanych w powyższy, wielosekwencyjny sposób Czycz przechodzi do konwencjonalnego zapisu

to wiadomo, tak wtedy, jak i teraz, jak sto lat temu,  
to Bierut czy obojętne kto taki z tamtego, choć niekoniecznie tylko z tamtego czasu (wprawdzie te słowa są istotnie Bieruta) [...]. [Arw, s. 9]

Każde z podkreślonych słów odróżnia się graficznie, czy to kolorem, czy grubością linii. Następujące po instrukcji obsługi strony składają się z równoległe biegnących kolumn tekstu, których liczba sięga w sumie kilkunastu. Obok głosów poszczególnych bohaterów strumienie narracji obejmują również tekstowe *ready-made*, choćby w postaci fragmentów regulaminu obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu. Pomiędzy tekst wciska się też pięciolinia, na której Czycz zamierzał zapisać nuty kantaty o Józefie Stalinie. Wszystkie te elementy występują symultanicznie.

Wąskie kolumny tekstu przelewają się ze strony na stronę i jeśli odbiorca zdecydował o czytaniu jednej z nich, to po zakończeniu może albo wrócić do miejsca, skąd zaczął, i podjąć lekturę kolejnego segmentu (kolumny), albo próbować przenieść wzrok do dowolnej kolumny rozpoczynającej się w miejscu, dokąd dotarł. Skonfrontowany z wyborami

i przeskakujący z jednej cząstki tekstu do innej czytelnik styka się z jednym z rodzajów nielinearności, tym osadzonym w warstwie skryptowej i dotyczącym konwencji lektury, ale też sugerującym równoległość i simultaniczność przedstawianego świata.

Inny, równie rzadko omawiany typ nielinearności reprezentują utwory, w których rozgałęzieniom i wyborom podlega nie narracja, lecz opowiadana historia. Trudno do nich zaliczyć często cytowaną w kontekście nieliniowej narracji *Grę w klasy* Julia Cortázara. Na tę paragrafową powieść składa się ponad sto pięćdziesiąt luźno powiązanych segmentów. Ma ona zbiorowego bohatera (grupę młodych przyjaciół), a opisywane zdarzenia odbywają się w dwóch określonych miejscach (Paryż i Buenos Aires). Wariantowość wciąż dotyczy tu jednak narracji, a nie fabuły. Lektura w gruncie rzeczy nie tylko może się odbywać dwoma sugerowanymi przez autora drogami, konwencjonalnie lub skokowo, ale także może przybrać dowolną, nawet losową, formę, przy czym ta ostatnia strategia też nie jest w stanie wpłynąć na sposób przyswajania przez czytelnika powieściowego materiału. W przypadku *Gry w klasy* nie możemy mówić o alternatywnym rozwoju wydarzeń.

Przykładów nieliniowej fabuły dostarcza nie tyle literatura piękna, ile utwory przypisywane do rodzaju tekstowych gier paragrafowych. Najbardziej znaną z nich, na polskim gruncie, jest wspomniany *Dreszcz* Jacka Ciesielskiego, opublikowany w dwóch numerach tygodnika „Razem” w 1987 roku<sup>59</sup> i opatrzony gatunkowym podtytułem *Fantasolo*<sup>60</sup>. Oto jeden z pierwszych fragmentów tej sytuującej się pomiędzy książką a grą hybrydy:

Na kamieniu siedzi stary człowiek. Radzi ci iść na zachód, a później na kilku najbliższych skrzyżowaniach skręcać w prawo. Jeśli idziesz na zachód – patrz 200, jeśli wybierasz drogę prowadzącą na wschód – patrz 44. [*Dreszcz*]

<sup>59</sup> Zob. J. Ciesielski, *Dreszcz*, „Razem” 1987, nr 33–34.

<sup>60</sup> Terminologia na tym gruncie wciąż nie jest ustalona. Polscy fani opartej na sówie i kostce do gry rozrywki, oprócz nazw gra książkowa/grę paragrafowa, określają ją mianem „fantasolo”.

Termin ten, wprowadzony przez Ciesielskiego we wstępie do gry *Dreszcz*, wskazuje, iż dana gra jest grą fantastyczną rozgrywaną przez jednego gracza i jednocześnie „grą paragrafową”. Ograniczenie gatunkowe do gier fantastycznych, wykluczające inne gatunki, jak na przykład równie popularną grę detektywistyczną, wskazuje raczej na to ostatnie znaczenie. Zob. *Gra paragrafowa* [hasło], [w:] Wikipedia.pl [online]. <[http://pl.wikipedia.org/wiki/Gra\\_paragrafowa](http://pl.wikipedia.org/wiki/Gra_paragrafowa)> [dostęp: 16 lipca 2013].

Celem wprowadzenia rozgałęzień („200” i „44” do numery kolejnych paragrafów tekstu), do których odnosi czytany fragment, jest nie tyle poprowadzenie rozgałęziającej się narracji, jak w *Grze w klasy*, ile stworzenie rozgałęziającej się fabuły lub iluzji fabularnych rozgałęzień. Owa iluzja, możliwa dzięki hipertekstowej już z ducha eko-

nomii, polegającej na umiejętnej redystrybucji tych samych segmentów w różnych kontekstach, tworzona jest w *Dreszczu* najczęściej poprzez odsyłanie od skrzyżowania do skrzyżowania. Gdy nieświadomy powtórzenia czytelnik/gracz trafia ponownie na to samo rozwidlenie, podziemny labirynt, gdzie toczy się akcja, wydaje się większy, niż jest. Powtórzenia potęgują się jak zwierciadlane odbicia. Gdy jedno skrzyżowanie odsyła do innego, gracz pada ofiarą tego samego, co w środowisku hipertekstowym, zagubienia, labiryntowa struktura zdaje się rozrastać *ad infinitum*.

*Dreszcz* to jednak przede wszystkim rozgałęziająca się fabuła. Podążwszy podziemnymi lochami na wschód, odbiorca napotka inne postacie i zdarzenia, niż gdyby udał się na zachód. Dominującą strukturą pozostaje hipertekst drzewiasty. Mamy do czynienia z alternatywnymi ciągami zdarzeń, które stykają się w finałowym momencie. Jest nim walka z potworem, która zakończyć się może bądź klęską, bądź sukcesem. Mechanizm losowego wyboru przebiegu pewnych zdarzeń, na przykład wyniku pojedynku z wrogią postacią, o których to decyduje rzut kostką, sprawia, iż pojedyncza sesja lekturowa zamknąć się może w każdej chwili. Gdy gracz przegrywa walkę lub gdy rzut kostką pozostawia go w sytuacji bez wyjścia, opowieść się kończy i należy ją zacząć od nowa, niemal tak, jak się to dzieje w cyfrowym hipertekście *popołudnie, pewna historia*.

Tekstowa gra paragrafowa Ciesielskiego, stanowiąca oryginalną, polską odpowiedź na nieliniarną rozrywkę bogatszego Zachodu, którą w latach osiemdziesiątych stanowiły komputerowe gry tekstowe na maszyny Commodore i Atari<sup>61</sup>, wyznacza dziś cały retro-gatunek, podsycający literacką działalnością niszowej społeczności fanów<sup>62</sup>. Określenie fanowskiej aktywności mianem paraliterackiej byłoby niesprawiedliwe i po raz kolejny pokazywałoby imperialistyczne zakusy literackiej krytyki i teorii. Te papierowe hiperteksty o elementach komputacyjnych, wierne słowu pisanemu i sposobom przedstawiania świata właściwym tradycji literackiej, podobnie jak „poważne” hiperteksty literackie, kryją w sobie intrygujące i wciąż nie do końca opisane zjawiska, choćby z obszaru semantyki wypowiedzi narracyjnej czy poetyki odbioru, które mogą poszerzyć nasze dotychczasowe pojmowanie literackości, fabularności oraz tego, czym jest lektura tekstu w ogóle. Kilka przykładów kontynuacji omawianego gatunku, spośród których warto wymienić *Pogranicze* Jacka Komu-

61 Więcej o grach tekstowych zob. M. Pisarski, *Alicja w krainie cyfrowych mediów. W stronę genealogii transmedialnej*, „Slavia Occidentalis” 2008, nr 64.

62 Zob. między innymi stronę internetowego forum Gry Paragrafowe [online], <<http://www.paragrafowegranie.fora.pl/>> [dostęp: 16 lipca 2013].

dy i Grzegorza Karykowskiego, potwierdza poważne, literackie ambicje gier paragrafowych<sup>63</sup>.

W poprzednich częściach tego rozdziału pisałem o granicach teorii pod kątem wypracowanych narzędzi, jakie mogą przydać się w trakcie badania zjawisk literackich w nowych mediach. Krótka refleksja o nielinearności wraz z przywołaniem dwóch przykładów ukazała to zagadnienie z innej strony. Okazuje się nie tylko, iż zjawisko nielinearności narracji i fabuły stematyzowane zostało dopiero przez teorię nowych mediów, ale także, że istniejące nawet na długo przed nią nieliniowe utwory omijane były przez tradycyjną myśl badawczą. Do lat dziewięćdziesiątych jej uwaga skupiała się głównie na teoretyzowaniu o światach możliwych jako o pewnym potencjale wielolinearności, tkwiącym głównie w reprezentowanej przez dane dzieło koncepcji fikcji. Nawet jeśli miały one dużo bardziej rozbudowaną formę niż wstępne, skrótowe i anegdotyczne rozpoznania Seymoura B. Chatmana, przykładów dostarczają tu choćby książki Marie-Laure Ryan<sup>64</sup>, a na polskim gruncie Anny Łebkowskiej<sup>65</sup> o światach możliwych fikcji, to nie obejmowały ergonomicznego aspektu tekstu. Najlepszą ilustracją potencjalnej zaledwie realizacji problemu nieliniowej fabuły, lub alternatywnego świata przedstawionego, mogą być dwa przykłady z polskiej prozy XX wieku. *Król Obojga Sycylii* Andrzeja Kuśniewicza<sup>66</sup> rozpoczyna się od zdania: „Można by zacząć tak”. Następnie pojawia się rozgałęziający narrację zwrot: „Albo inaczej”. Sugerowany wybór jest jednak fikcyjny, należy do sfery przywoływanego wyobrażenia rozgałęzień narracyjnych, wskazuje na potencjał wielości możliwych rozwiązań i pośrednio na ograniczenia, jakie niesie z sobą utrwalony, konwencjonalny sposób przedstawiania zdarzeń w powieści. Podobnie rzecz się ma

<sup>63</sup> Szerzej o grach paragrafowych zob. B. Fabiszewski, *Gra paragrafowa – hipertekst zamknięty w książce*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 2, *Literatura, społeczeństwo, komunikacja*, red. A. Gumkowska, Warszawa 2009, s. 131.

<sup>64</sup> Zob. M.L. Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington 1991.

<sup>65</sup> Zob. A. Łebkowska, *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Kraków 1991.

<sup>66</sup> Zob. A. Kuśniewicz, *Król Obojga Sycylii*, Warszawa 1972, s. 5.

<sup>67</sup> Ciekawą dyskusję na temat związków fikcji możliwej z hipertekstem przeprowadzono na łamach „Dekady Literackiej”, zob. A. Łebkowska, K. Uniłowski, K. Wilkoszewska, *Literatura a nowe media. Rozmowa redakcyjna*, rozm. przepr. A. Pochłódka, „Dekada Literacka” 2010, nr 1–2, s. 14.

z omawianą przez Annę Łebkowską zapomnianą powieścią Jana Brzękowskiego *Psychoanalitik w podróży*. Tego autotematycznego utworu nie zamyka typowe rozwiązanie akcji, lecz ankieta do czytelników, których zachęca się do samodzielnego napisania zakończenia<sup>67</sup>. Zastosowana tu konstrukcja wciąż jednak ma charakter warunkowy, a nie faktualny. *Psychoanalitik w podróży*, podobnie jak *Życie i myśli jw Pana Tristrama Shandy* Laurence’a Sterne’a, operując figurą białej kartki, którą zapisać powinien czytelnik, wprowadza

możliwość różnych zakończeń, rozgałęzień i odejścia od liniowości, nie czyni z niej jednak dominanty fabulotwórczej. Sam w sobie nie zawiera żadnej puli zakończeń, dlatego też, wraz z *Ogrodem rozwidlających się ścieżek*, stanowi przykład dzieła, które mówi i tematyzuje linearność, lecz jej nie praktykuje<sup>68</sup>.

## Od poetyki fragmentu do rytmu dygresji. Korzenie cyfrowej retoryki

„Opisawszy kwiat, botanik nie może zajmować się opisaniem bukietu” – pisał o trudności z wydzieleniem z tekstu segmentu większego niż zdanie Roland Barthes w *Analizie strukturalnej opowiadań*. Powołując się na językoznawcze autorytety swoich czasów, Barthes przywołuje i potwierdza tezę, iż językoznawstwo nie może stawiać sobie celu wykraczającego poza jednostkę syntaktyczną<sup>69</sup>. W późniejszych wystąpieniach francuski badacz przekracza tak ustanowioną granicę serią analiz, których przedmiotem są wydzielone ponadzdaniowe jednostki, nazywane przez niego leksjami. Punkt ciężkości przesunięty tu zostaje z tekstu na czytelnika. Leksją to jednostka lektury, a nie wypowiedzi. Mimo to twórcy teorii hipertekstu, przejmując Barthes'owski termin, nie całkiem się mylili<sup>70</sup>. Idea ponadzdaniowego segmentu, widziana choćby z perspektywy poetyki odbioru, otwiera – jak przyznaje sam Barthes – drzwi ku nowej analizie strukturalnej opowiadania, która w przeciwieństwie do starej nie „zatrzymuje się” w miejscu i nie poprzestaje na wielkich strukturach naracyjnych<sup>71</sup>. Problemy z wyodrębnieniem w tradycyjnym tekście jednostek większych niż zdanie potwierdzają również inni badacze. Dowody potwierdza Henryk Markiewicz. Według niego językoznawcom trudno jest wydzielić taki element, a nawet jeśli ta czy inna próba okazuje się w miarę udana, to skupia się na jednostce hierarchicznie najbliższej zdaniu, odpowiadającej mniej więcej akapitowi, i nazywanej mikrotekstem, jednością ponadfrazową, kompleksem syntaktycznym czy frazą prozatorską. Markiewicz konkluduje:

<sup>68</sup> *Król Obojga Sycylii* dostarcza przykładu „praktykowania” nielinearności na poziomie historii i narracji. Dzieje się tak tylko w załączku, niejako po to, by zilustrować nielineowy potencjał, brak jednak jego pisarskiej realizacji. Kuśniewicz nie podąża za wskazanymi przez siebie kierunkami, obrawszy jeden z nich, konsekwentnie przy nim pozostaje.

<sup>69</sup> Zob. R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, tłum. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 4, s. 330.

<sup>70</sup> „Termin ten [„leksja” – przyp. M.P.] powinien zostać wyrzucony ze słownika teorii nowych mediów albo przedefiniowany tak, by pokrywać się ze znaczeniem nadanym mu przez Barthes'a” – twierdzi Terry Harpold. Inni badacze są jednak zdania, iż pojęcie to na tyle mocno zakorzeniło się na nowym polu, iż trzeba przystać na jego nowe znaczenie, jako jednostki hipertekstowego dyskursu. „Terminy często zmieniają znaczenie przy przechodzeniu z jednej dyscypliny, pola badań czy medium do innych” – broni leksji N. Katherine Hayles. Zob. T. Harpold, *Ex-foliations. Reading Machines and the Upgrade Path*, Minneapolis 2009, s. 144; N.K. Hayles, *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*, Notre Dame 2008, s. 187.

<sup>71</sup> Zob. R. Barthes, *S/Z*, tłum. M. Gołębiowska, M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 47.

Ale nawet zasady wyodrębniania tej jednostki dalekie są od jednoznaczności: kryterium strukturalne – „nieprzerwanego ciągu pronominalizacyjnego” (R. Harweg) – jest zbyt ciasne, kryterium komunikacyjne – nieprzerwalności ciągu tema–rematycznego (K.E. Heidolph), zbyt szerokie (kierując się nim należałoby za jeden mikrotekst uznać bardzo rozległe fragmenty utworów, w których opowiada się o losach jednego bohatera), kryterium semantyczne – jedności tematycznej (O.I. Moskalska) – zbyt mgliste<sup>72</sup>.

Polski badacz skłania się ku kryterium semantycznemu (jedności tematycznej) i proponuje rozwiać mglistość rozróżnień poprzez zwrot w stronę języka filmu. Stąd sugerowany przez niego termin „ujęcie”. Wypada je uznać za bliższe leksji w teorii hipertekstu niż w jej pierwotnym, Barthes’owskim rozumieniu. Analogie między literaturą a filmem, jakie dostrzega Markiewicz, znajdują swoje odzwierciedlenie w analogiach między literaturą hipertekstową a dziełami filmowymi zauważanych przy okazji refleksji nad segmentacją i strukturą narracyjną tekstu sieciowego<sup>73</sup>. W tym miejscu kończy się jednak przyległość propozycji Barthes’a i Markiewicza do hipertekstowej leksji. Ta zdeterminowana jest materialną naturą medium, na jakie naniesiony zostaje tekst w warunkach sieciowych. Jako dosłownie, fizycznie wyodrębniona całość tekstu znajduje się ona na innym, niewuwzględnianym dotąd przez językoznawstwo i teorię tekstu poziomie segmentacji. Choć mówiąc o leksji w hipertekście, dotykamy konstrukcji podobnej do tych, o których mowa w przywoływanych wystąpieniach, to zakres tego terminu w obu przypadkach jest różny.

## Fragment jako znak całości

Jeszcze jeden sposób opisu hipertekstowej leksji podsuwa refleksja nad fragmentem w literaturze. Jak się okazuje, proponowana przez nią perspektywa nie do końca przystaje do fragmentu w kontekście sieciowym, w który wpisane są trwale odesłania do innych fragmentów wraz z funkcją odniesień globalizujących. Literacki hipertekst z racji swoich uwarunkowań medialnych, jako utwór „z natury” posegmentowany, odsyła swoje segmenty do niewidocznej całości, stawiając przed czytelnikiem zadanie jej ułożenia. Rozwiązywanie zagadki, poszukiwanie wyjścia z labiryntu i układanie

<sup>72</sup> H. Markiewicz, *Zawartość narracyjna i schemat fabularny, [w:] tegoż, Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 114.

<sup>73</sup> Zob. A. Miles, *Hypertext Structure...*, dz. cyt., s. 68.



puzzli to częste metafory lektury tekstu sieciowego. Jak zatem z punktu widzenia teorii fragmentu traktować hipertekstową leksję?

Kazimierz Bartoszyński mówi o trzech rozumieniach fragmentu: a) fragment właściwy, czyli niepełne, nieskończone dzieło; b) fragment jako konwencja, czyli na przykład fragment romantyczny; c) fragment kreacyjny, czyli dzieło jako znak fragmentu.

Wielu tekstom nadać można w sposób kreacyjny charakter fragmentów w różnych sensach tego terminu przez imitację pewnych cech tekstów noszących autentycznie takie właściwości. Można je więc uczynić jakby znakami fragmentaryczności. I odwrotnie: pewnym tekstom fragmentarycznym użyć można znakowego charakteru tekstów całościowych<sup>74</sup>.

Refleksja Bartoszyńskiego nad fragmentem wyrasta z problematyki całościowości tekstu. Wpisana w nią dialektyka całości i części składa się na złożoną ontologię fragmentu. Podsumowuje ją ostatecznie pesymistyczna dla fragmentu konkluzja, w której raz jeszcze przywołany zostaje Roland Barthes: „fragment jest iluzją”. Bartoszyński dodaje, że jest on „gatunkiem retorycznym”. Jeśli jednak próbować umiejscowić hipertekstowy fragment w tak rozrysowanych ramach, to można go przypisać do ostatniej z przywołanych możliwości. Fragment hipertekstowy jest znakiem dzieła, wypada mu użyć „znakowego charakteru tekstu całościowego”. Hipertekstowa leksja to bowiem jedyna forma, jaką się czytelnikowi prezentuje. Niezależnie od tego, czy jest autonomiczna, czy ma wysoki czy niski stopień łączliwości, tylko dzięki szeregowi następujących po sobie fragmentów czytelnik odkrywa całość dzieła. Będąc punktem wyjścia, fragment w hipertekście nie jest punktem dojścia. Odgrywa rolę nici Ariadny, prowadzącej do jednej z możliwych całości. Element celowości w hipertekście i nakierowywania czytelnika na cel nie zawsze jest dostrzegany. Christian Vandendorpe, potwierdzając spostrzeżenia Kazimierza Bartoszyńskiego, słusznie zauważa, że nawet najbardziej szcątkowy fragment spięty ramą książkową i nazwiskiem autora jest w stanie pracować na rzecz ewokowanej przez serię fragmentów całości. Jednak ostro konfrontując ze sobą książkę drukowaną i hipertekst, przy okazji omawiania poetyki fragmentu w obu formach, o fragmentcie w hipertekście holenderski antropolog pisze:

<sup>74</sup> K. Bartoszyński, *O fragmencie*, [w:] *Problemy teorii literatury*, dz. cyt., s. 94.

Brakuje tu idei książki czy w ogóle jakiegokolwiek całości połączonej wspólną makietą i wspólnym zamysłem, każdy fragment jest więc oddzielną wysepką sensu, do której czytelnik dociera losowo za pomocą aktywowanych przez siebie linków [...]. O ile w tekście drukowanym triumfy święcą spójność i *idée fixe*, to hipertekst daje czytelnikowi – a także autorowi – swobodę, którą zazwyczaj cieszy się salonowy gawędziarz<sup>75</sup>.

W tak zaprezentowanym ujęciu hipertekstowy fragment to wysłanik chaosu, jaki wprowadza organizacja sieciowa do doświadczenia dzieła. Nie kryje się za nim nawet intencja autorska, a rola czytelnika sprowadza się tu do grożącego zdziecinnieniem klikania w losowo uruchamiane ścieżki lektury. Poetyka powieści hipertekstowej, tak jak prezentują ją w niniejszej pracy, przeczy temu podejściu<sup>76</sup>.

### Fragment jako węzeł

Ostatnim wartym przywołania nurtem tradycyjnej refleksji literaturoznawczej, który może bezpośrednio inspirować teorię hipertekstu, jest postrzeżenie pojedynczego elementu struktury jako zwrownika, węzła czy miejsca krzyżowania się strumieni znaczeń. Wątek ten pojawia się w wystąpieniach Romana Jakobsona o słowach węzłowych, oddziaływających na swoje bezpośrednie sąsiedztwo. Na przykład w przytoczonym przez niego czterowersie Juliusza Słowackiego za węzłowy zostaje uznany wyraz „spokojnie”, który wiąże się brzmieniowo z poprzedzającym go „spojrzeć” i z następującym po nim „z ogniem”. Tematyka węzłowego statusu pewnych pojedynczych elementów dzieła wobec innych podjęta zostaje na odmiennych polach, zwłaszcza w odniesieniu do prozy. Seymour B. Chatman, sięgając po językoznawstwo i Barthes’owski termin *noyau*, mówi o kluczowych fragmentach narracji, nazywanych przez niego kernelami (ang. *kernel*). Są to miejsca w sekwencji zdarzeniowej stawiające pytania o ciąg dalszy i otwierające możliwości zawiązywania się akcji.

<sup>75</sup> Ch. Vandendorpe, *Od papirusu do hipertekstu. Esej o przemianach tekstu i lektury*, tłum. A. Sawisz, Warszawa 2008, s. 195.

<sup>76</sup> Można wręcz odnieść wrażenie, że Vandendorpe ma na myśli zupełnie inny hipertekst niż ten, o którym tu mowa. Na przykład losowość, w mojej optyce, nie jest permanentną cechą hipertekstu, lecz pewnym jego szczególnym przypadkiem, związanym z mechanizmem dość rzadko stosowanego linku losowego. Rolą łączący warunkowych *popołudnia*, *pewnej historii* Michaela Joyce’a jest wręcz zapobieganie losowości.

Kernele są takimi momentami opowiadania, w których spotykają się istotne wątki i strumienie zdarzeń. Stanowią one węzły lub osie dla całej struktury, które rozgłębiają akcję w dwóch (lub więcej) możliwych ścieżkach. Achilles może się oprzeć urokowi dziewczyny lub

jej odmówić; Huck Finn może zostać w domu lub wybrać się w podróż w dół rzeki [...]. Jeśli jądro zostaje usunięte z utworu, to wraz z nim zniszczona zostaje cała narracyjna logika<sup>77</sup>.

Koncepcja jądra może służyć pomocą teorii hipertekstu w jej rozważaniach nad segmentami stanowiącymi kluczowe węzły sieci. W powieści *popołudnie, pewna historia* takimi leksjami są fragmenty, od których nie można przechodzić dalej w sposób domyślny i bez świadomego wyboru kierunku (uaktywnienia któregoś z łącz). W *Końcu świata według Emeryka* będą to leksje *autor*: każda z nich rozpoczyna jeden z czterech głównych etapów zdarzeń, a zatem następujące po kluczowych leksjach ogniwa odgrywają wobec nich rolę rozwinięcia.

Wciąż warto pamiętać, iż hipertekst komplikuje zastane modele narracyjne poprzez dodanie im kolejnego poziomu. Każde opisane zdanie, jak przypomina Benjamin Harshav (Hrushovski), można uznać za moment węzłowy, podobnie jak rymujące się czy współbrzmiące słowo w poezji:

Każda porcja tekstu opisująca pewne zdarzenie musi służyć wypełnianiu swoistych obowiązków wobec innych schematów: wobec postaci biorących udział w danym zdarzeniu, wobec tła, w jakim się zdarzenie odbywa, i tak dalej. Taka porcja tekstu jest najwidoczniejszym skrzyżowaniem, na którym spotyka się szereg niejednorodnych konstrukcji, przecinają się tu one, zazębiają, oddziałują na siebie (choć niektóre z nich mogą stanowić dominantę)<sup>78</sup>.

Rozumienie pojedynczego elementu jako punktu węzłowego, który – jak pokażę w dalszej części tego rozdziału – ma ponadto dające się wskazać odniesienia, nie jest niczym nowym na gruncie teorii literatury. W hipertekście dochodzi do spotęgowania tego zjawiska.

## Papierowe łącze. O korzeniach cyfrowego linku

Łączenie oddzielonych od siebie elementów i tworzenie relacji między nimi jest fenomenem tak ważnym, iż bywa utożsamiane z procesem myślenia. Towarzyszy ono także lekturze tekstu: czy-

<sup>77</sup> S.B. Chatman, dz. cyt., s. 53.

<sup>78</sup> B. Harshav (Hrushovski), *Theory of the Literary Text and the Structure of Non-Narrative Fiction in the First Episode of „War and Peace”*, „Poetics Today” 1988, nr 3, s. 642.

telnik nie wyczekuje końca opowiadanej historii, by zacząć ją rozumieć i dokonywać procesu jej semantycznej integracji. Jak zauważa Menakhem Perry, dzieje się tak nawet w przypadku krótkiego wiersza lub kilku zdań.

Czytelnik stara się zorganizować podawany mu na bieżąco i wciąż niekompletny materiał w sposób najlepszy z możliwych. Układa obok siebie, łączy i tworzy hierarchie z poszczególnych elementów, wypełnia luki, przewiduje mające nastąpić zdarzenia i tym podobne<sup>79</sup>.

Proces łączenia towarzyszy każdej lekturze tekstu. Choć młoda teoria tekstu elektronicznego często o tym zapomina<sup>80</sup>, tradycyjna teoria literatury dysponuje terminologią i narzędziami pozwalającymi opisywać mechanizm owych z pozoru niewidocznych połączeń. Nie chodzi tu bynajmniej o ogólną referencyjność języka. Uwzględnianie jej

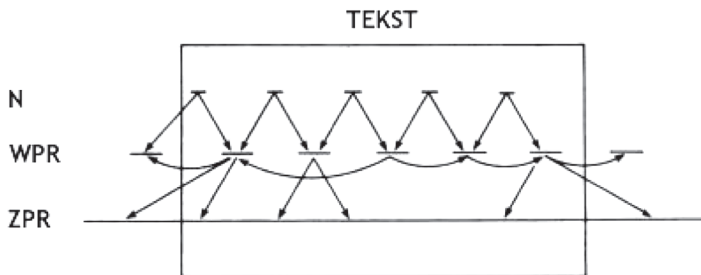
tutaj groziłoby wkroczeniem na metodologiczne manowce obrania za przedmiot badań procesów nieskończonej semiozy (jako na przykład modelu hipertekstu)<sup>81</sup>. Wystarczy wyszczególnić w dziele literackim główne źródła odniesień, by same odniesienia stały się widoczne i łatwe do zlokalizowania. Rozwinięciem przywołanego wcześniej opisu nadbudowywania się sensów w trakcie lektury są prace wspomnianego Benjamina Harshava, badacza związanego z tym samym, co Menakhem Perry, izraelskim ośrodkiem. Wyróżnia on trzy poziomy konstrukcji znaczeniowej: poziom sensu, pole referencyjne oraz zasadę regulującą. Pole odniesienia dzieli się z kolei na trzy warstwy: narratora, wewnętrzne pole referencyjne (świat przedstawiony) oraz zewnętrzne pole referencyjne (świat pozapowieściowy). Pomiędzy warstwami następują wzajemne odesłania. Narrator wskazuje na bohaterów lub na zdarzenia i postacie ze świata historycznego, z kolei bohaterowie odnoszą się do samych siebie lub odsyłają do zewnętrznego pola referencyjnego (świata historycznego)<sup>82</sup>. Odniesienia te mają charakter nie tylko przestrzenny, ale także cza-

79 M. Perry, *Literary Dynamics. How the Order of a Text Creates Its Meanings (With an Analysis of Faulkner's „A Rose for Emily”*, „Poetics Today” 1979, nr 1–2, s. 44.

80 Dzieje się tak zwłaszcza w omówieniach, które eksponują materialny aspekt hipertekstu, by skonstruować go z materialnością książki. W trakcie wypuklania różnic giną podobieństwa, w tym subtelna mechanika pracy relacyjnej i połączeniowej wykonywanej podczas lektury każdego tekstu, bez względu na jego materialny nośnik. Przykładem są tu choćby pionierskie prace George'a Landowa, w których o linkach poziomu semantycznego nie wspomina się w ogóle. Zob. G.P. Landow, *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, Baltimore 2006, s. 14–18.

81 Jeśli każde słowo odnosi się do czegoś w rzeczywistości, a na dodatek może odsyłać do innych słów, to idee hipertekstu i hiperłącza, które materializują takie połączenia, są skazaną na porażkę tautologią. W tym duchu dystansował się od eksperymentów z łączami w literaturze Krzysztof Uniłowski: „Ubocznym skutkiem tej zasadniczej cywilizacyjno-technologicznej przemiany jest... przerażająca nuda, wzrost entropii w procesie nie kończącej się – z definicji – semiozy. W książce [Piotra] Siweckiego jest to nie tyle nuda przedstawiona, co nuda przedstawiająca, nuda serii zapisków, z których każdy – z definicji – jest lub powinien być równoważny każdemu innemu. Jest to nuda odsyłaczy do odsyłaczy, przypisów do przypisów. Jest to nuda monotonna powtarzania”. Zob. K. Uniłowski, *Nuda, powtórzenie i skowyt* [recenzja książki Piotra Siweckiego sms], „Twórczość” 2002, nr 2.

82 Literatura awangardowa i postmodernistyczna podsuwa też przykłady referencyjnych połączeń o kierunku wewnętrznym: pole referencyjne – narrator, kiedy to bohaterowie wypowiadają się na temat wyższej od nich instancji nadawczej.



il. 9. Schemat odesłań Benjamin Harshava. N – narrator, WPR – wewnętrzne pole referencyjne, ZPR – zewnętrzna rama referencyjna<sup>83</sup>. WPR odnosi się do postaci na przyjęciu u Anny Pawłowny, ZPR do politycznej sytuacji w Europie. Rama obejmuje czas teraźniejszy. Poza ramą, na poziomie WPR, znajduje się projektowana przeszłość i projektowana przyszłość bohaterów. Strzałki pokazują kierunek odniesień. Narrator wskazuje na bohaterów, bohaterowie rozmawiają o sobie samych, jak również o ZPR (zewnętrznym polu referencyjnym)

sowy, zwracają się w przeszłość lub przyszłość. Analizując odesłania na przykładzie sceny z przyjęcia Anny Pawłowny w powieści Lwa Tołstoja *Wojna i pokój*, Benjamin Harshav posługuje się powyższym wykresem.

Według izraelskiego badacza każdorazowe przejście między którymś z trzech poziomów automatycznie segmentuje narrację. W ten sposób tyrady polityczne na temat bieżących wydarzeń w Rosji i Europie zostają oddzielone w *Wojnie i pokoju* od dialogów postaci czy opisów. W literackim hipertekście zarysowane tu procesy referencyjne ulegają poważnemu skomplikowaniu. Do segmentacji ustanawianej poprzez rytm narracji i przejścia między poziomami referencji dochodzi jeszcze jeden porządek segmentacyjny, który każde zdania, paragrafy lub dłuższe całości tekstowe oddziela od siebie i umieszcza na osobnych ekranach. Nad uniwersalnym porządkiem odniesień nadbudowuje się dodatkowy system oznaczeń, aktywnych połączeń pomiędzy wybranymi elementami świata przedstawionego. Pojedyncze słowa i zwroty, imiona własne postaci, zaimki osobowe lub wszelkie inne, dowolnie wybrane elementy materii tekstowej odsyłają do innych, fizycznie oddzielonych całości tekstu. System nieoznaczonych łączy referencyjnych, którym nazywam opisane właśnie typy odniesień, ulega w hipertekście dwóm istotnym przekształceniom. Po pierwsze zostaje on spotęgowany i rozproszony. Struktura hipertekstu, w której każdy element całości jest oddalony od innego o tę samą, nieokreśloną odległość<sup>84</sup>, sprzyja wielu narratorom i wielu zmieniającym się polom referen-

<sup>83</sup> Woryginalne angielskim: IFR (ang. *internal field of reference*) oraz ExFR (ang. *external field of reference*). Zob. B. Harshav (Hrushovski), dz. cyt., s. 651.

<sup>84</sup> Zob. G.P. Landow, *Hypertext 3.0*, dz. cyt., s. 153.

cyjnym. Model Harshava wciąż tu obowiązuje, lecz poddany zostaje zjawisku określanemu mianem granulacji: prędzej znaczy na poziomie lokalnym niż globalnym, w ramach oderwanych od siebie poszczególnych leksji, a nie jako ciąg kumulujących się informacji na stabilnej ramie referencyjnej. Po drugie część elementów układu odniesień (nigdy zaś całość) zostaje w hipertekście udosłowniona. Hipertekstowy potomek Lwa Tołstoja uczyniłby wybrane słowa stanowiące budulec scen przyjęcia u Anny Pawłowny słowami aktywnymi, które po uruchomieniu przez czytelnika przeniosłyby go do innych segmentów powieści. Uprzywilejowanie jednych wyrazów spycha na dalszy plan pozostałe, nie da się bowiem nanieść całej siatki semantycznych odesłań na sieć hipertekstową. Literalizacja odniesień już obecnych w tekście, choć możliwa dzięki referencyjnemu potencjałowi aktu narracji, przyczynia się do powstania banalizacji aktu opowiadania i procesu lektury. Niekoniecznie świadczy on jednak przeciwko hipertekstowi jako sposobowi pisania. Potencjalne ryzyko banalizacji stanowi ważny element w poetyce powieści hipertekstowej (unikanie oczywistych połączeń, tak zwanych *blatant links*, stanowi część warsztatu hipertekstowego pisarza i jest gwarancją ciekawych zabiegów narracyjnych).

Łączy referencyjne znajdujące się w każdym, nie tylko literackim, tekście zostały wzbogacone w literaturze dwudziestowiecznej o jeszcze jeden typ nieoznaczonych połączeń. Chodzi mianowicie o połączenia dyskursywne, obecne na wyższych poziomach znaczeniowych, takich jak ogólny temat utworu. Pozwalają one odnajdować całość w tekstach z założenia otwartych, heterogenicznych i o rozluźnionej spójności. Są to utwory o strukturze bizantyńskich mozaik, staropolskich sylw czy autorskich notesów. Jednym z przykładów może być *Piesek przydrożny* Czesława Miłosza. Polski noblista apelował do swoich czytelników, by sami doszukiwali się połączeń pomiędzy fragmentami jego literackich mozaik, w podobny sposób do innych późnych dzieł Miłosza podchodzili też krytycy<sup>85</sup>. Jednak z racji nieuchwytności zjawiska i jego niedającego się wskazać ani precyzyjnie określić charakteru kwestię tego rodzaju połączeń należy pozostawić w sferze czytelniczych wyobrażeń i krytycznoliterackich metafor. Tym bardziej że o teoretyczną refleksję głośno prosi się wciąż w dużej mierze nieopisana tradycja literatury drukowanej, w obrębie której autorzy umyślnie wyznaczają w swoich tekstach łączy

i czynią z nich element opowiadania i literackiej gry z czytelnikiem.

<sup>85</sup> Zob. J. Błoiński, *Epifanie Miłosza*, „Teksty” 1981, nr 4–5.

W kontekście nieoznaczonych połączeń referencyjnych oraz nielinowych narracji pozycję szczególną zajmuje *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego. Dzieło to, wciąż nie do końca docenione<sup>86</sup>, otwiera w polskiej i światowej prozie dyskusję nad problemem formy „bardziej pojemnej”. Dorównując dwudziestowiecznym eksperymentom, z których jedno, świadome swoich nielinowych konstrukcji, sugerują układ przypisowy czy wręcz linkowy (jak spis bohaterów w *Miazdze* Jerzego Andrzejewskiego<sup>87</sup>), drugie natomiast zaczynają go realizować (jak *Pałuba* Karola Irzykowskiego), *Rękopis znaleziony w Saragossie* stanowi konieczny punkt wyjścia do każdej refleksji nad historią niearystotelesowskich rozwiązań fabularnych w prozie.

W polskiej wersji, przetłumaczonej i skompiłowanej przez Edmunda Chojeckiego, ta prekursorska powieść składa się z sześćdziesięciu sześciu rozdziałów, w obrębie których blisko trzydziestu różnych narratorów opowiada własne lub zasłyszane historie. Odwołujący się do *Baśni z tysiąca i jednej nocy*, odkrytych w pełni przez Europę dopiero w XVIII wieku, utwór Potockiego posługuje się dwoma narracyjnymi mechanizmami swojego pierwowzoru: konstrukcją szkatułkową oraz cięciem. Występuje tu aż sześć poziomów narracji, a ich zewnętrzną ramą, poziomem pierwszym, jest otwierająca dzieło opowieść francuskiego oficera. Podczas walk w masywie Sierra Morena znalazł on książkę, którą – po trafieniu do hiszpańskiej niewoli – czyta w swojej celi. Książka ta spisana została przez Alfonsa van Wordena. To właśnie ten narrator, sytuujący się na drugim z sześciu pięter *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, okaże się narratorem głównym, instancją regulującą, do której opowieści czytelnik powracać będzie z każdego innego poziomu narracji. Powroty z tych szkatułkowo zagnieżdżonych historii, opowiadanych

<sup>86</sup> Znajomość *Rękopisu znalezionego w Saragossie* mają szansę poszerzyć ostatnie, pełne wydania francuskie pod redakcją François Rosseta i Dominique'a Triaire'a, opierające się na odkrytych rękopisach (Paryż 2008). Polskojęzyczna bibliografia przedmiotu obejmuje między innymi pozycje: R. Caillouis, *Dzieje człowieka i książki: hrabia Jan Potocki i „Rękopis znaleziony w Saragossie”*, tłum. L. Kukulska, [w:] tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, tłum. J. Błoński i in., Warszawa 1967, s. 67–97; K. Bartoszyński, *O budowie i znaczeniu „Rękopisu znalezionego w Saragossie”*, „Pamiętnik Literacki” 1989, nr 2, s. 27–45; M. Cieśla, „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” rozpisany na głosy, „Pamiętnik Literacki” 1973, nr 4, s. 43–68; F. Rosset, *W muzeum gatunków literackich: Jana Potockiego „Rękopis znaleziony w Saragossie”*, [tłum. nie podano], „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 1, s. 47–68; J. Błoński, „*Rękopis znaleziony w Saragossie*”, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 48.

<sup>87</sup> O wpisanych, ale nierealizowanych jako część protokołu lekturowego potencjalnie linkowym *Miazgi* pisze Andrzej Pająk: „autor zakładał, że czytelnik będzie przeskakiwał od dziennika (czy powieści) do indeksu osób, by rozpoznać kto jest kim w *Miazdze*. Nie umieszcza w niej jednak żadnych fizycznych linków. Nie ma ich również w samym indeksie, gdzie fakty podawane w jednym haśle często odnoszą się do innych haseł. Eksploracyjna funkcja użytkownika jest zatem tutaj obecna, ale nie jest dana wprost”. W swoich metafikcyjnych refleksjach bohaterowie *Rękopisu znalezionego w Saragossie* idą w innym kierunku: wskazują na powtarzające się postacie czy miejsca i sugerują, że powinny mieć one uprzywilejowaną pozycję na tle całości. Do urzeczywistnienia tych postulatów jednak nie dochodzi. Pojawiająca się w wielu opowieściach gospoda Venta Quemada jest wziętem fabularnym i narracyjnym, ale nie konstrukcyjnym. Nie zostaje na przykład wydzielona jako oddzielny rozdział w postaci choćby osobnego spisu treści dla historii i bohaterów z nią związanych, nie jest oznaczona w dołączonym do książki wykresie, nie zastosowano też wobec niej zabiegów przypisowych, jak w *Pałubie* Karola Irzykowskiego.

przez narratora trzeciego stopnia, lecz wkładanych w usta narratorów czwartego, piątego, a czasem szóstego stopnia, dokonują się za sprawą cięć. Narratorzy *Rękopisu znalezionego w Saragossie* urywają opowiadane przez siebie historie. Przykładem mogą tu być choćby opowieści naczelnika Cyganów niemal regularnie przerywane przez przyboczną gwardię, przywołującą go do codziennych obowiązków. Cięcie cofa czytelnika na poziom drugi, do opowieści Alfonsa van Wordena, wywołując przy okazji efekt retardacji: zawieszona, najczęściej niedopowiedziana historia, czeka na swój ciąg dalszy w następnym rozdziale (dniu).

Związki *Rękopisu znalezionego w Saragossie* z powieścią hipertekstową na pierwszy rzut oka ograniczają się do związków pomiędzy konstrukcją szkatułkową a hipertekstem. Obie formy sprzyjają wymianom narratorów i zmianom perspektyw, obie przełamują linearny przebieg zdarzeń poprzez wprowadzenie przeplotów akcji, cięć i retardacji. Z punktu widzenia systemów hipertekstowych konstrukcja szkatułkowa może być uznana za konstrukcję linkową. Zależności linkowe pomiędzy ogniwami sieci można, w pewnych przypadkach i do pewnego stopnia, zastąpić zależnościami hierarchicznymi. Jeśli na mapie hipertekstowej ogniwo tekstu ukazane jest jako kontener mieszczący w sobie inne tekstowe ogniwa (sytuacja odpowiadająca konstrukcji szkatułkowej), to kontener ten można traktować tak, jakby zawierała łączyła porcji treści, które przechowuje<sup>88</sup>.

Jednak dzieło ekscentrycznego szlachcica, podróżnika i polityka kryje w sobie dużo ciekawsze podobieństwa do konstrukcji hipertekstowych. Stają się one lepiej widoczne, gdy zawiesimy obecną stałe w krytycznej recepcji powieści tezę o konstrukcji szkatułkowej. Choć dzieło to konstrukcje takie zawiera, to nie są one w stanie zawrzeć w sobie *Rękopisu znalezionego w Saragossie*. Bohaterowie powieści doskonale zdają sobie sprawę z tej złożoności. Zapewne nie przez przypadek zawilości konstrukcyjne problematyzuje geometra Velasquez, najinteligentniejszy i najlepiej wykształcony spośród słuchaczy naczelnika Cyganów. Gdy Cygan opowiada historię, której bohater wysłuchuje innej historii, w której jeszcze inny bohater zamienia się w narratora i przedstawia kolejne perypetie, geometra przyznaje, że naczelnik celowo nie powstrzymuje spięrzeń w swojej opowieści, z czego wynika „niepojęta gmatwanina”. Na tym jednak Velasquez nie poprzestaje i zaczyna rozmyślać nad lepszym sposobem zaprezentowania pączkujących historii.

<sup>88</sup> Ten hierarchiczny, szkatułkowy sposób wizualizacji łączy proponowany jest przez twórców systemu hipertekstowego Tinderbox. Zob. między innymi dyskusję na forum użytkowników programu o jego przydatności do analizy tekstologicznej, temat wątku: *Tinderbox for Textual Analysis [online]*, <<http://www.eastgate.com/Tinderbox/forum/YaBB.pl?num=1245361918/38>> [dostęp: 16 lipca 2013].



Jakkolwiek całą uwagę zwracam na słowa naszego naczelnika, nie mogę przecie schwytać w nich najmniejszego związku. W istocie, nie wiem, kto mówi, a kto słucha. Tu margrabia de Val Florida opowiada córce swoje przygody, która opowiada je naczelnikowi, który nam znowu je opowiada. To istny labirynt. Zawsze zdawało mi się, że romanse i inne dzieła podobnego rodzaju winny być pisane w kilku kolumnach, na kształt tablic chronologicznych.  
[Dzień dwudziesty ósmy]

Zwróćmy uwagę, że komentujący zawilóść bohater odnosi się nie tyle do fikcyjnej sytuacji narracyjnej, ile do poziomu auktorialnego (zerowy stopień narracji). Mówiąc o „romansach” i wielokolumnowym „zapisie”, Velasquez odnosi się do warsztatu i środków dostępnych w czasie pisania i drukowania *Rękopisu znalezionego w Saragoście*, a nie do ustnej, patrząc z poziomu świata przedstawionego, opowieści naczelnika Cyganów. Tym samym zdradzony zostaje obiekt troski geometry. Nie musi być nim opowieść naczelnika, lecz druk jako materialny zapis opowieści. Problem ten nieprzerwanie nurtuje dociekliwego słuchacza. Kilka rozdziałów dalej dochodzi do następującej rozmowy między nim a opowiadającym:

Gdy Cygan doszedł do tego miejsca, Velasquez dobył tabliczek i zaczął coś na nich zapisywać. Widząc to naczelnik zwrócił się ku niemu i rzekł:

- Książę zapewne życzysz sobie przedsięwziąć jakieś zajmujące obliczenie, lękam się więc, aby dalsze moje opowiadanie ci w tym nie przeszkodziło.
- Bynajmniej - odparł Velasquez - właśnie zajmuję się twoim opowiadaniem. Być może, że ów Inigo Suarez spotka w Ameryce kogoś, kto mu opowie historię kogoś drugiego, który także będzie miał historię do opowiedzenia. Aby zatem dojść z tym do ładu, wymyśliłem rubryki podobne do schematu, który nam służy przy pewnego rodzaju postępach, ażeby można było wrócić do początkowych wyrazów. Racz więc nie zważać na mnie i ciągnąć swoją rzecz dalej. [Dzień dwudziesty dziewiąty]

Przemawiając z samego centrum historii ustami bohatera komentującego najgłębsze poziomy opowiadania (poniżej trzeciego), Jan Potocki zwraca się do czytelnika z pełną świadomością istnienia komplikacji narracyjnych oraz konstrukcji, dzięki którym komplikacje te dałoby się rozwikłać. Geometra, lekko zirytowany, wspomina o układzie szkatułkowym („Suarez spotka w Ameryce kogoś, kto mu opowie historię kogoś

drugiego, który także będzie miał historię do opowiedzenia”) i proponuje zawrzeć go w schemacie dużo bardziej pojemnym i przejrzystym, który pokazałyby powtarzające się elementy przedstawianych historii.

Propozycja geometry, „rubryki podobne do schematu”, to sposób na symultaniczną reprezentację opowieści, najpewniej z elementami

listwy czasowej umożliwiającej łatwe tworzenie powiązań między osobami i zdarzeniami. Problem ten wyraźnie wykracza poza układ opowieści w opowieści, który pomaga uporządkować, choć nie jest w stanie rozsypać rzeczony gmatwani. Schemat geometry miałby ułatwiać orientację słuchacza co do tego, kto, w czyjej opowieści i o czym mówi, jak również, czy dana osoba lub zdarzenie występowały już w przedstawionych wcześniej historiach.

Nie będzie nadużyciem, jeśli zagadnienie nurtujące dociekliwego bohatera *Rękopisu znalezionego w Saragossie* porównać z problemem hipertekstowej reprezentacji danych. Nie chodzi tu bowiem o klasyczny wykres narratorów i poziomów, na jakich się znajdują<sup>89</sup>, ale o ukazanie relacji w obrębie krzyżujących się ze sobą opowieści<sup>90</sup>. Zwornikiem konstrukcji, która uczyniłaby go możliwym, są – podobnie jak w hipertekście – powtórzenia. W różnych historiach powracają te same postacie (oberżysta Gonzalez, „dusza czyszcząca” Aguilara), miejsca (oberża Venta Quemada, uliczka Augustianów) czy zdarzenia (bicie dzwonu o północy, powroty gości oberży pod szubienicę braci Zoto). Powtarzające się miejsca i postacie narzucają na zbudowaną z dziesiątek opowieści matrycę fabularną sieć elementów wspólnych, która wydaje się idealnie pasować na zawartość tworzonego, lecz ostatecznie niewyjawionego przez geometrę schematu<sup>91</sup>.

Anachronizmem byłoby określanie *Rękopisu znalezionego w Saragossie* mianem drukowanego hipertekstu, co często robią w odniesieniu do *Życia*

<sup>89</sup> Wykres taki dołączony jest do hasła poświęconego dziełu Jana Potockiego w Wikipedii, zob. „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” [hasło], [w:] Wikipedia.pl [online], <http://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Kto\_co\_komu\_opowiada\_w\_ksiazce\_rekopis\_znaleziony\_w\_saragossie.svg> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>90</sup> Italo Calvino, który dzięki swojemu *Zamkowi krzyżujących się lasów* jest najczęściej, w kontekście hipertekstu, kojarzony z konstrukcją przeplatających się opowieści, zamieścił fragmenty *Rękopisu znalezionego w Saragossie* (historię opętanego Paszke) w zredagowanej przez siebie antologii opowiadań fantastycznych *Racconti fantastici dell'Ottocento* (Milan 1983). O Calvynie i hipertekście zob. między innymi Ł. Język, *O hipertekście na horyzontcie. Z perspektywy zamglonej. Protohipertekstualność na przykładzie „Jeśli zimową nocą podróżny” Italo Calvino*, [w:] *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Dawidek Gryglicka, Kraków 2005.

<sup>91</sup> Najprostszej jego formą byłaby mapa Andaluzji z naniesionymi na nią kluczowymi lokalizacjami i postaciami, które odsyłałyby do opowieści z nimi skojarzonymi, rzecz – w dobie cyfrowych mediów – niemal banalna. Nie można się zatem dziwić inicjatywom mającym na celu przeniesienie zawichości *Rękopisu znalezionego w Saragossie* w środowisko sieciowe z wykorzystaniem możliwości, jakie środowisko to stwarza (przykładem niech będzie znajdująca się wciąż w fazie przygotowań witryna <http://www.saragossamanuscript.org> [dostęp: 16 lipca 2013]). Częściowo zadanie to spełnia zdigitalizowana wersja sieciowa w opracowaniu Marka Adamca (na podstawie wydania z 1965 roku), która wprowadza hiperłącza tylko w spisie treści. Zob. J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, tłum. E. Chojecki [online], <http://literat.ug.edu.pl/sarag/index.htm> [dostęp: 16 lipca 2013]. Próbą zastosowania ustalen tu poczynionych jest hipertekstowa adaptacja *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, której opracowania podjąłem się w 2012 roku. Poszczególne rozdziały tekstu głównego opatrzony jest w niej dwoma dynamicznymi tabelami: narratorów i bohaterów. W tekście występują trzy rodzaje linków, które pozwalają przenosić się pomiędzy narracjami. Całości towarzyszy hipertekstowa mapa Andaluzji. Zob. J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie* [adaptacja hipertekstowa], red. M. Pisarski, tłum. E. Chojecki, oprac. graficzne N. Niedziela, Kraków 2012 [online], <http://www.ha.art.pl/rekopis/00\_intro.html> [dostęp: 16 lipca 2013].

i myśli Jw Pana *Tristrama Shandy* badacze anglosascy<sup>92</sup>. Sam fakt, iż Sterne posługiwał się przypisem jako formą odesłania wewnątrztekstowego, nie czyni z jego książki pozycji bardziej eksperymentalnej. Utwór Potockiego to dzieło o równie złożonej konstrukcji, wykraczającej poza utrwalające się w jego epoce konwencje powieści drukowanej oraz o równie wnikliwej refleksji metafikcyjnej. Najciekawsze jednak, że ujęcie hipertekstowe, nawet bez narzucania na niego spadkobierczych uzurpacji, jest w stanie odkryć w tym coraz bardziej docenianym arcydziele światowej literatury nowe aspekty. Widziany z perspektywy układów linkowych i powtórzeń, a zatem z punktu widzenia po pierwsze do tej pory nieobieranego<sup>93</sup>, po drugie istniejącego od niedawna, *Rękopis znaleziony w Saragossie* wskazuje na nowe, świeże możliwości interpretacyjne, a nawet wydawnicze.

Powtórzenia w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*, w formie nawrotów do tych samych osób, miejsc i schematów zdarzeniowych, wydają się mieć inny charakter niż ukryte powinowactwa między elementami wypowiedzi i świata przedstawionego, które wylaniają się na światło dzienne wskutek postępowania analityczno-interpretacyjnego. To działanie, odnajdywane w nakładających się na siebie siatkach różnych kodów (Barthes wymienia kod proajretyczny, hermeneutyczny, semiczny, kulturowy i symboliczny<sup>94</sup>), jest odkrywaniem w trakcie lektury paralelizmów, kontrastów i odbić, z których nawet autor nie musi sobie zdawać sprawy, lecz bez których odnalezienia nie uda się w pełni odtworzyć obecnego w tekście układu sił. Powtórzenia Potockiego są bezpośrednio wyrażone i wyraźnie oznaczone (funkcjonalnie przypominają zatem oznaczone hiperłącze, w przeciwieństwie do nieoznaczanego odesłania referencyjnego). Co więcej, stają się one przedmiotem metafikcyjnej refleksji. Każde nam to przypisać je do nieuwzględnionej przez Barthes'a warstwy dzieła. Za Espenem Aarsethem można nazwać ją warstwą operacyjną, za Rolandem Barthes'em – kodem operacji.

*Rękopis znaleziony w Saragossie* to – w świetle teorii hipertekstu – metafikcyjna powieść nielinearna, która poszukuje konstrukcyjnej formuły pokrewnej nielinearnym, wspomagany odwzorowaniem przestrzennym, konstrukcjom hipertekstowym. Tego typu interpretacja spycha na dalszy plan najbardziej popularne tezy o szkatułkowości jako konstrukcyjnej dominancie utworu,

<sup>92</sup> Zob. J.D. Bolter, *Writing Space. Computers, Hypertext and the Remediation of Print*, dz. cyt., s. 141.

<sup>93</sup> Na powtórzenia w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* zwraca uwagę Roger Caillou, pisząc: „ta sama sytuacja powtarza się nieustannie, wielokrotnie powielona, jak gdyby nieznużenie odbijały ją jakieś czarodziejskie zwierciadła”. Zob. R. Caillou, dz. cyt., s. 91. Repetycje o roli zbliżonej do nieoznaczonych odesłań indeksalnych, a zatem takie, które można przedstawić w formie hiperłącza, stanowią budulec nawrotów, o jakich pisze Caillou, lecz nie można ich z tymi ostatnimi utożsamiać. Słynny antropolog kultury ma na myśli głównie nawroty w sferze topiki dzieła.

<sup>94</sup> Zob. R. Barthes, *S/Z*, dz. cyt., s. 53–54.

eksponuje natomiast szereg narracyjnych zworników sprawiających, że opowieści, niemal rytmicznie, krzyżują się ze sobą i zazębiają. Zworniki te, budowane przez celowe powtórzenia schematów zdarzeniowych i dzielenie przez różne opowieści tych samych postaci i miejsc, pełnią funkcję zbliżoną do linków (sytuują się pomiędzy nieoznaczonymi połączeniami referencyjnymi a właściwymi, oznaczonymi łączami). Konsekwencją tego typu ujęcia powinna być próba hipertekstowej adaptacji tej klasycznej powieści oświeceniowej, która po pierwsze nanosiłaby powtarzające się epizody i postacie na aktywną mapę hipertekstową, a po drugie pozwalałaby na uruchomienie wspomnianych mechanizmów narracyjnych z poziomu interfejsu, jako działań czytelnika.

## Granice teorii. Podsumowanie

Powieści hipertekstowe, zwłaszcza w ich najbardziej innowacyjnym wydaniu, stanowią próbę wprowadzenia nowych zasad konstrukcyjnych do formy powieściowej. Ogólnie warto je traktować, podobnie jak sztandarowe utwory literackiej awangardy XX wieku, przede wszystkim jako pewien powieściowy metajęzyk, a w miarę zbliżania się do ich warstwy przedstawieniowej rozważać kolejne płaszczyzny interpretacyjne<sup>95</sup>. Metajęzyk ten wskazuje na narracyjny potencjał mechanizmów dzielenia

i łączenia, segmentowania i ponownego scalania, rozproszenia i wędrówki po ogniwach narracyjnej sieci w dowolnym z wyznaczonych przez autora kierunków; wskazuje również na możliwość wybierania opowieści z określonego zbioru. Podobnie jak język filmu przyczynił się do powstania nowego realizmu w prozie *nouveau roman*, operującej technikami reistycznego opisu i punktów widzenia<sup>96</sup> (metoda ta jako „wymiana widzeń” zastępowała wręcz powieściowy dialog), tak język hipertekstowej sieci może doprowadzić do odrodzenia się pewnych technik powieściowych czy gatunków<sup>97</sup>.

Hipertekstowy eksperyment formalny należy uznać przede wszystkim za konsekwencję zmienionego nośnika narracji. Formę dyktuje struk-

<sup>95</sup> Metodę taką proponuje Michał Głowiński wobec *Żaluzji* Alaina Robbe-Grilleta i innych powieści francuskiej neawangardy. Zob. M. Głowiński, „*Nouveau roman*”..., dz. cyt., s. 14.

<sup>96</sup> Zob. A. Robbe-Grillet, *Littérature d'aujourd'hui. Réalisme et révolution*, „L'Express” 1956, nr 195; cyt. za: M. Głowiński, „*Nouveau roman*”..., dz. cyt., s. 103.

<sup>97</sup> Marie-Laure Ryan wskazuje na szereg typów narracji, które pasują do hipertekstowej struktury węzeł-link. Są to: opowieść z zagadką, wątki równoległe (opera mydlana), opowieść podróżnicza, fabuła miejsca, punkty widzenia (relacje interpersonalne jako temat) oraz narracje oparte na formule „opowieści jako archiwum”. Ten ostatni typ obejmuje albo mikroopowiadania przybierające formę kronik rodzinnych i opowieści sąsiedzkich, albo opowieści związane z historią danego miejsca. Powieści Radosława Nowakowskiego i Sławomira Shutego doskonale wpisują się w ten nurt. Zob. wersję skróconą artykułu z „*Game Studies*” – M.L. Ryan, *Beyond Myth and Metaphor. The Case of Narrative in Digital Media*, „*Poetics Today*” 2002, nr 4, s. 598; też: *Will New Media Produce New Narratives?*, [w:] *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*, red. M.L. Ryan, Lincoln 2004, s. 340–343.

tura sieci i bazy danych. Złożoność tych modeli w połączeniu z konsekwencjami numeryczności medium są dla tekstu literackiego na tyle nowe i radykalne, że sama zawartość językowa, stylistyczna i fabularna hipertekstu bywa dość tradycyjna. Wydaje się to świadomą decyzją autora, chcącego złagodzić nowość medium poprzez wprowadzenie znanych konstrukcji fabularnych. Narracyjnej polifoniczności, przeplatającym się punktom widzenia, nie towarzyszy w *Końcu świata według Emeryka* Radosława Nowakowskiego szczególna innowacyjność na poziomie powieściowego języka, która przekształcałaby sposób opisu, prowadzenia dialogów i tak dalej. Dużo bardziej radykalna pod tym względem, jak udowodniłem, potrafi być powieść konwencjonalna, zwłaszcza taka, która – jak *Rękopis znaleziony w Saragossie* – próbuje poszukiwać mało tradycyjnych form opowiadania. W przypadku powieści drukowanej medium, jakim jest druk, najczęściej zanika i staje się przezroczystym elementem dzieła, pozwalając czytelnikowi skupić się na warstwie językowej i formalnej. Natomiast medium nieprzezroczyste, zrywające z utrwalonymi konwencjami lekturowymi, w połączeniu dodatkowo z eksperymentalnym sposobem przedstawiania, czyni z hipertekstu dzieło jeszcze bardziej radykalne i trudne w odbiorze<sup>98</sup>. Przywoływani w tej pracy autorzy hipertekstów starają się takiej ewentualności unikać.

<sup>98</sup> Przykładem może być AE Roberta Szczerbowskiego, najbardziej ambitny i jednocześnie najmniej omawiany utwór hipertekstowy, w którym struktura linkowa próbuje wspomagać metafleksyjne dociekania na temat natury języka.



ROZDZIAŁ III

Poetyka  
prozy hipertekstowej –  
hiperłącze

Łączem, odnośnikiem, odsyłaczem i odesłaniem nazywać będą połączenie jednego miejsca w tekście z drugim za pomocą widocznej kotwicy. Kotwicą może być numer przypisu lub strony, element graficzny lub wyróżnione słowo wskazujące na element docelowy linku. Warto wydzielić dwa główne typy łączy: indeksalne i werbalne. Rola tych pierwszych sprowadza się do wskazania miejsca docelowego. Te drugie, z racji że ich kotwicą jest słowo, pełnią dodatkowe funkcje semantyczne. Odnośnik znany jest w literaturze od dawna, choć jako element narracji (zewnątrztekstowy mechanizm narracyjny) stał się popularny dopiero w XX wieku. Aby ukazać różnicę między łączem spotykanym w literaturze drukowanej a hiperłączem, czyli odnośnikiem występującym w literaturze elektronicznej, warto podzielić ów element na trzy części składowe: powiązanie, kotwicę, działanie. Należą one do trzech warstw dzieła: organizacyjnej, wizualno-znaczeniowej oraz sprawczej<sup>1</sup>. Za tą ostatnią kryje się algorytm przejścia z miejsca początkowego do docelowego i zarazem wykonanie takiego przejścia. Powiązanie i kotwica, dwa pierwsze elementy odnośnika, występują w literaturze tradycyjnej; działanie, czyli trzeci z nich, możliwy jest tylko w literaturze cyfrowej. W *Grze w klasy* Julia Cortáзара i *Słowniku chazarskim. Powieści-leksykonie w stu tysiącach słów* Milorada Pavicia o elemencie sprawczym linku i jego mechanice nie może być jeszcze mowy w sensie, jaki zostaje nadany przez hiperłącze. Można jednak mówić o funkcjonowaniu umownym, kiedy to przejścia pomiędzy partiami tekstu, zgodnie z odautorskim poleceniem, wykonuje czytelnik („a teraz przejdź ze strony A do strony C”). Hiperłącze nie stanowi zatem ani przeciwieństwa, ani radykalnego rozwinięcia idei łącza, lecz raczej jej ewolucyjne, przystosowane do nowego nośnika tekstu, rozwinięcie.

Podsumowując, hiperłącze to połączenie jednego miejsca w tekście z drugim dokonane za pomocą kotwicy lub mechanizmu przenoszącego. W literaturze elektronicznej za warstwę sprawczą, ów mechanizm przenoszący, odpowiedzialny jest komputer wykonujący zaprojektowany przez autora ruch w chwili, gdy czytelnik uruchomi aktywną kotwicę. Przejścia pomiędzy ogniwami tekstu bywają w powieściach hipertekstowych dodatko-

<sup>1</sup> „Sprawczość” i „sprawstwo” to terminy używane w teorii gier komputerowych, które pozwalają opisać stopień działań, jakie w ramach dzieła wykonuje odbiorca. Przykładem literaturoznawczego zastosowania tej kategorii jest choćby artykuł Michaela Mateasa o sprawczości w literaturze i grach. Zob. M. Mateas, *A Preliminary Poetics for Interactive Drama and Games*, [w:] *First Person. New Media as Story, Performance and Game*, red. P. Harrigan, N. Wardrip-Fruin, Cambridge 2004, s. 19–33. Problem sprawczości dyskutowany był też szeroko na forum Polskiego Towarzystwa Badania Gier [online], <<http://ptbg.org.pl/forum/index.php>> [dostęp: 16 lipca 2013].



wo komplikowane poprzez obwarowanie hiperłącza warunkami, jakie spełnić musi czytelnik, by dotrzeć do następnego segmentu. Trójdzielna budowa linku i jego występowanie w tyluż warstwach (organizacyjnej, wizualno-znaczeniowej oraz sprawczej) ułatwia w miarę przejrzystą, ponadmedialną klasyfikację tego elementu, która pokazuje jego funkcje w literaturze zarówno drukowanej, jak i elektronicznej. Klasyfikację taką przedstawię w dalszej części rozdziału.

### Literacka tradycja hipertekstowego odniesienia

Idea oznaczonego połączenia jednego miejsca w tekście z drugim oraz przejścia pomiędzy nimi nie jest niczym nowym. Najczęściej był to jednak przeskok z tekstu głównego do tekstu pobocznego w formie edytorskiego przypisu. Połączenia dokonywane przez autora i stanowiące integralną część utworu, choć rzadkie, także nie są nowością i znane były już u początków nowożytnej powieści, czego przykładem jest choćby *Życie i myśli jw Pana Tristrama Shandy* Laurence'a Sterne'a, dzieło cytowane zawsze wtedy, gdy mowa o przełamaniu linearnego toku narracji. Przypis autorski zaczął odgrywać bardziej znaczącą rolę w powieści modernistycznej i postmodernistycznej. Połączenie pomiędzy dwoma partiami tekstu może tam już wychodzić poza prosty przeskok z tekstu ciągłego do dygresji w przypisie i z powrotem. W *Pałubie* Karola Irzykowskiego hybrydycznej i autotematycznej fabule właściwej towarzyszy odautorski traktat analityczny: ciąg komentarzy, które – prawdopodobnie ze względu na swoją niemalą objętość – umieszczone są poza tekstem w przypisach i stanowią autonomiczną całość<sup>2</sup>. W *Studium biograficznym*, jednej z pięciu części *Pałuby*, odautorskie łączenie partii tekstu przybiera postać dosłowną i dość rozbudowaną. Czytelnik odesłany tu zostaje do konkretnego wersu na wskazanej stronie:

[...] kładł to na karb „kobiecości” (*das Ewig-Weibliche*), przez co jednak psuł sobie plan pojmowania przeszłości (zaznaczony np. na str. 87 w. 36 i n.).  
[*Pałuba*, s. 170]

Artystyczne wykorzystanie dygresyjnego potencjału drukowanej powieści w *Pałubie* pozostawia pewien niedosyt. Już Kazimierz Wyka sugerował, aby na tekst poszczególnych komentarzy

<sup>2</sup> Jedyna do tej pory analiza *Pałuby* pod kątem hipertekstu pojawiła się w pracy magisterskiej Andrzeja Pająka. Zob. A. Pająk, *Polska droga do e-literatury* [praca magisterska], Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2009, s. 74–76; w pracy korzystam z wydania: K. Irzykowski, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, Wrocław 1981.

w utworze Karola Irzykowskiego nanosić numery stron, na których znajdują się komentowane elementy<sup>3</sup>. Zdaniem Wyki fizycznie oznaczonych odniesień, takich jak to wymienione powyżej, było bowiem w tym utworze zbyt mało w stosunku do intratekstowych odesłań na poziomie fabularnego dyskursu. Mówiąc językiem teorii hipertekstu: Wyka namawiał odbiorców *Pałuby* do samodzielnego nanoszenia kotwic na już istniejące, lecz nieoznaczone odnośniki.

Proces ekspansji przypisu i dygresji w domenę tekstu głównego równie dobrze jak *Pałuba*, choć od innej strony i w sposób bardziej skrajny, ilustruje powieść *Błady ogień* Vladimira Nabokova. Ten dwuczęściowy utwór składa się z poematu głównego bohatera zamieszczonego na początku powieści oraz z objaśnień jego poszczególnych wersów dokonanych przez narratora. Komentarz znacznie przerasta jednak komentowane, fikcyjne dzieło wielkością i ciężarem znaczeniowym, stając się tym samym tekstem głównym. Jeśli *Pałuba* stanowi swoistą powieść przypisową, kładącą nacisk na połączenie zdarzenia z jego komentarzem, to *Błady ogień* jawi się jako przewrotna powieść indeksalna, gdzie kierunek łączenia odbywa się na linii indeks (poemat) – tekst (objaśnienia). Choć na poziomie fabuły to indeks nazywany jest tekstem głównym, relacja między nimi jest na tyle odwrócona, że przeskoków między tekstem głównym a pobocznym może wcale nie być. Tylko modelowy czytelnik powraca po każdym z rozdziałów objaśniających do objaśnianego wersu. Czytelnik statystyczny prawdopodobnie po skończeniu poematu przechodzi do części prozatorskiej i tam już pozostaje. W przypadku Nabokova mamy do czynienia z gestem formalnym w duchu Sterne'a, z rodzajem manifestu odwracającego hierarchiczny porządek, utrwalony przez zastane koncepcje tego, kim jest autor, czym jest książka, tekst główny i poboczny. Po artystycznej enuncjacji tego gestu, gdy staje się on dla czytelnika wyraźnym sygnałem interpretacyjnym, faktyczne podążanie za wyznaczonym wzorcem lektury nie jest potrzebne. Poszczególnym od czytaniem rządzić już będą raczej względy praktycznej ekonomii lektury. Jeśli książkę da się przeczytać bez przeskoków i nastąpi to bez uszczerbku dla wymowy całości, to czytelnik z takiej sposobności skorzysta.

Papierowe łącze przestaje być nośnikiem komentarza (*Pałuba*, *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy*) lub pseudokomentarza (*Błady ogień*, *Gra w klasy*). Opatrzona widzialną kotwicą połączenia ustanawiają w po-

<sup>3</sup> Zob. K. Wyka, *Wstęp*, [w:] K. Irzykowski, *Pałuba*, Warszawa 1948, s. VII–XLI.

wieści Julia Cortázara relacje nie pomiędzy tekstem głównym i pobocznym, komentującym i kome-

towanym, lecz pomiędzy równorzędnymi segmentami narracji. Kilkadziesiąt mikrorozdziałów utworu można czytać albo linearnie, w rytm przewracanych po kolei kartek, albo skokowo. Kierunek lekturowych przeskoków wyznaczają umieszczone pod każdym z rozdziałów numery segmentów docelowych. Powstałe tak połączenia pełnią ważną funkcję strukturalną i znaczeniową: nadbudowują nad domyślnym tokiem lektury sekwencje alternatywne.

*Gra w klasy* jest być może pierwszym w historii prozy przykładem budowy utworu na zasadzie podziału i łączenia przy jednoczesnym częściowym przeniesieniu kompetencji konstrukcyjnych na czytelnika. Technika ta stanie się jednym z głównych wyróżników elektronicznego hipertekstu, zanim jednak do tego dojdzie, zastosowane przez Cortázarą zabiegi będą kontynuowane i rozwijane na dwóch biegach literatury.

Pierwszy z nich wyznacza sytuująca się na pograniczu literatury i gier proza paragrafowa. Wymagające przeskoków między segmentami tekstu odnośniki zdefiniowały literacką rozrywkę w postaci popularnych w krajach anglosaskich w latach osiemdziesiątych fabularyzowanych gier typu *choose your own adventure*. Kierunek lektury i jej zakończenie ukryte zostały przed czytelnikiem w rozrzuconych po książce paragrafach tekstu. W przeciwieństwie do *Gry w klasy*, gdzie możliwy jest domyślny, tradycyjny tryb lektury, gry paragrafowe stawiają odbiorcę przed koniecznością wyboru kierunku. Logiczne ciągi fabularne nie przylegają bowiem do linearnego trybu lektury książkowej. Każdy paragraf kończy się tu najczęściej dwoma odesłaniami do kolejnych.

Drugi bieg, na którym kontynuowano zabiegi w duchu Cortázarą, wyznaczają literackie eksperymenty neoawangardowej paryskiej grupy Oulipo. Odsyłacze do paralelnych segmentów fabuły obecne są w rozgałęziających się narracjach tak zwanego opowiadania binarnego<sup>4</sup>. Jego artystyczny potencjał badał Paul Fournel. Podobnie jak w poprzednich przykładach kotwica odnośnika wskazuje tu bezpośrednio na sekcję tekstu, do której czytelnik może przejść po dokonaniu wyboru kierunku narracji. Ilustruje to choćby *Drzewko teatralne*<sup>5</sup>. Paul Fournel wraz z Jean-Pierre'em Enardem badali w tym utworze zastosowanie struktury opowiadania binarnego na gruncie dramatycznym, czego efektem jest tak zwany teatr wyboru<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Zob. P. Fournel, *Oulipo (Association)* [wstęp do numeru], „McSweeney's” 2006, nr 22, *The State of Constraint. New Work by Oulipo*.

<sup>5</sup> Zob. P. Fournel, J.P. Enard, *Drzewko teatralne*, tłum. M. Pisarski, „Techsty” 2006, nr 2 [online], <<http://www.techsty.art.pl/magazyn2/oulipo/dramat/dramat.html>> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>6</sup> Więcej na temat teatru wyboru (fr. *arbre à théâtre*, ang. *multiple-choice theatre*) piszą autorzy wydanego w 2005 roku oulipońskiego kompendium. Zob. *Multiple-choice theatre* [hasło], [w:] *Oulipo compendium*, red. H. Mathews, A. Brotchie, London 2005, s. 199.

Król jest smutny. Pałac pograżył się w mroku. Królowa wróciła z podróży, lecz nie była w stanie pocieszyć króla. Jego smutek może mieć dwie przyczyny: KSIĘŻNICZKA, JEGO CÓRKA, PRZESTAŁA SIĘ UŚMIECHAĆ (Scena 2)  
KSIĘŻNICZKA ZOSTAŁA PORWANA (Scena 3) [Scena 1]

Umieszczone w nawiasie odesłania do kolejnych scen sygnalizują wybór kierunku. Kotwice odnośników pełnią tutaj funkcję instrumentalną i wskazują miejsce docelowe. W polskiej, cyfrowej wersji *Drzewka teatralnego* kotwice „scena 2” i „scena 3” zamieniają się w działające hiperłącza. Bardziej złożoną rolę niż w *Drzewku teatralnym* i *Grze w klasy* papierowy odsyłacz odgrywa w *Słowniku chazarskim* Milorada Pavicia. Utwór serbskiego pisarza to ułożona w formie słownika opowieść w trzech wariantach: chrześcijańskim, żydowskim i arabskim, oparta na motywie nawrócenia króla Chazarów na jedną z wymienionych wiar. *Słownik chazarski* wykorzystuje system odsyłaczy charakterystyczny dla encyklopedii. Oznaczone są one trzema rodzajami znaków graficznych odpowiadających trzem rodzajom utworu. W trakcie lektury poszczególne hasła (są one imionami osób lub nazwami miejsc kluczowych dla centralnej opowieści), których zawartość rozciąga się na kilka zdań lub kilka stron, czytelnik napotyka odniesienia do tych samych haseł, ale w pozostałych rozdziałach, gdzie ta właśnie wspomniana postać, miejsce lub zdarzenie opisane są z perspektywy innej wiary. Skokowość lektury osiąga tu dużo większy stopień niż we wcześniej przywołanych utworach. Odsyłacze pojawiają się w tekście głównym wszędzie tam, gdzie mowa o elemencie świata przedstawionego opisywanego w dwóch innych częściach powieści. W konsekwencji jedna kartka książki odsyła zazwyczaj do dwóch, trzech lub więcej kartek. Zamiast osiowej struktury tekst główny – przypis (*Pałuba*) czy uporządkowanego drzewa z możliwymi zakończeniami (*Drzewko teatralne*) mamy do czynienia z gęstą siecią narracyjną, w której nie da się do końca przewidzieć lekturowej wędrówki czytelnika. Nic dziwnego, że serbskie wydawnictwo Mmedia już pod koniec lat dziewięćdziesiątych opublikowało elektroniczną, hipertekstową wersję utworu Pavicia<sup>7</sup>.

*Słownik chazarski* raz jeszcze wprowadza łącza o charakterze indeksalnym, których podstawowym zadaniem jest wskazanie miejsca docelowego w tekście. Jednak pod kilkoma względami utwór ten wychodzi poza dotychczasową tradycję odniesień. Po raz pierwszy odesłania mają charak-

<sup>7</sup> Strona wydawnictwa Mmedia od pewnego czasu nie jest już aktywna [online]. <<http://www.mmedia.co.yu/hazari/index.htm>> [dostęp: 12 grudnia 2007].

ter graficzny, dzięki czemu tworzą łatwo rozpoznawalny przez czytelnika system. Krzyż odnosi do chrześcijańskiej, półksiężyc do arabskiej, a gwiazda do żydowskiej wykładni oznaczonego ikoną słowa. Łąca w dziele Pavicia zaczynają przejmować na siebie obowiązki znaczeniowo-twórcze. Tematem wariacyjnej prozy serbskiego pisarza jest dyskurs religijny. Gdy danemu słowu towarzyszy ikona odnosząca do odmiennej wersji opowieści, zakres jego konotacji nie tylko potencjalnie się podwaja, ale także ulega wszelkim innym semantycznym procesom, które uruchamiane są przez sygnalizowanie faktu, iż czytane właśnie słownikowe „objaśnienie” nie jest jedyną prawdziwą wersją zdarzeń. Łąca o kotwicy ikonicznej i o charakterze indeksalnym staje się łączem *quasi-wербalnym* i *quasi-semantycznym*.

Przegląd artystycznego wykorzystania możliwości klasycznego łąca warto zakończyć przywołaniem przykładu skrajnego, kiedy to powiązania jednego fragmentu tekstu z innym, choć nie są wskazane bezpośrednio, stanowią niezbędny element konstrukcji dzieła. Ten paradoksalny i szczególny przypadek łąca bez kotwicy ma kilka realizacji<sup>8</sup>, warto przywołać przynajmniej dwie: *Composition no. 1* Marca Saporty z 1963 roku oraz *Nieszczęsnych* Bryana Stanleya Johnsona z 1969 roku. Utwory te opublikowano jako plik umieszczonych w pudełku składek lub luźnych kart. W obu przypadkach autorzy dołączają do książek zaledwie mglisty zarys reguł, według których należy łączyć poszczególne segmenty. Obowiązek ułożenia historii zostaje zrzucony na barki czytelnika, zachęconego we wstępie do dowolnego przetasowywania tekstu. W *Nieszczęsnych* widoczna jest jeszcze rama kompozycyjna, zachowano też numerację stron, ale już utwór *Composition no. 1* takich pomocy dla czytelnika nie uwzględnia i przez samego autora, jak również wydawców, porównywany jest do talii kart. Szukanie relacji pomiędzy rozproszonymi fragmentami, akt łączenia, może się tu stać na tyle trudny, że w konsekwencji ustępuje miejsca łatwiejszej, także zakładanej przez autora, strategii lekturowej: losowemu przetasowywaniu stron.

Korzystanie z odsyłaczy jako elementu narracyjnego dyskursu zdaje się procesem o charakterze ewolucyjnym. Zaplanowane i oznaczone przez autora połączenie oddalonych od siebie miejsc w tekście po funkcji retorycznej (dygresja w *Życiu i myślach JW Pana Tristrama Shandy*) przejmuje funkcję konstrukcyjną (wariantywne fabuły Paula Fournela). Dygresyjne odniesienia tekstu głównego do przypisu zosta-

<sup>8</sup> Można wręcz mówić o awangardowej tradycji tak zwanych powieści karcianych. Zob. M. Pisarski, *Marc Saporta. „Composition no. 1”* [online], <<http://www.techsty.art.pl/hipertekst/protoper/saporta.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].

ją zastąpione połączeniami w ramach tekstu głównego. Z kolei łączy o charakterze czysto indeksalnym (*Gra w klasy*) ewoluują w kierunku łączy semantycznych, gdzie do wskazywania miejsca docelowego użyte zostają fragmenty tekstu same w sobie będące budulcem znaczenia lokalnego. W *Słowniku chazarskim* rolę taką przejmują łączy o kotwicach ikonicznych. Ewolucja ta nie jest do końca procesem diachronicznym. W świetle literatury drugiej połowy XX wieku idea odsyłacza jawi się raczej jako zestaw chwytów artystycznych o różnym stopniu wykorzystania trzech elementów składowych: odniesienia, oznaczenia, działania.

## Łączy i hipertączy.

### Tabela

Zakres wykorzystania oznaczonego odsyłacza jako mechanizmu narracyjnego w utworach drukowanych prezentuje tabela 1. Dla pełniejszego porównania obok sześciu wymienianych już przykładów umieściłem hipertekstową powieść *popołudnie, pewna historia* Michaela Joyce'a.

	<i>Życie i myśli...</i>	<i>Gra w klasy</i>	<i>Blady ogień</i>	<i>Drzewko teatralne</i>	<i>Słownik chazarski</i>	<i>Nie-szczęśni</i>	<i>popołudnie, pewna historia</i>
Kierunek łączy	tekst gł. – przypis	tekst gł. – tekst gł.	indeks – tekst gł.	tekst gł. – tekst gł.	przypis – przypis	tekst gł. – tekst gł.	tekst gł. – tekst gł.
Odniesienia i kotwice	I-Z	I-Z	WER-WEW	I-Z	IK-WER-WEW	brak	WER-WEW-IK
Reguła działania	konwencja	autor	konwencja	autor	autor	czytelnik	autor-komputer
Dominanta funkcyjna	dygresja	alt	pseudo-egzegeza	alt	alt + kon	kon	alt + kon

tab. 1. Funkcje oznaczonych w tekście odniesień w literaturze drukowanej (sześć pierwszych przykładów) i elektronicznej (*popołudnie, pewna historia*). Skróty do typów łączy: Z – zewnątrz-tekstowe, WEW – wewnątrztekstowe; skróty do typów oznaczeń łączy (kotwice): P – przypisowe, WER – werbalne, IK – ikoniczne; skróty do funkcji łączy: alt – alternacja, kon – konstrukcja

## Kierunek łączy

Ta sekcja tabeli wskazuje na to, dokąd autor kieruje lekturę czytelnika, czy ruch odbywa się na tradycyjnej linii tekst główny – przypis, czy też

obiera tor bardziej radykalny i zakłada przeskok w ramach tego samego tekstu głównego. W *Bladym ogniu* mamy do czynienia z rzadko spotykanym ruchem indeks – tekst główny. Klasyfikacja utworu Nabokova w dużej mierze zależy od tego, jak rozumieć będziemy pojęcia łącza, indeksu i tekstu głównego w odniesieniu do tego przewrotnego dzieła. W sensie najbardziej dosłownym: łącze nie jest tutaj do końca łączem (nie ma kotwicy), indeks indeksem (jego funkcję przejmuje wiersz będący wstępem do utworu), a tekst główny tekstem głównym (pod względem konstrukcyjnym jest on spisem objaśnień do poszczególnych wersów poetyckiej apostrofy). Jeśli jednak ustawimy *Blady ogień* na tle innych utworów korzystających z łącza jako elementu swojej poetyki, to różnice w modelu odbioru wskazują wyraźnie na ruch indeks – tekst główny jako kierunek odniesienia oraz na wers jako kotwicę łącza.

*Słownik chazarski* należy uznać za utwór bez tekstu głównego i określić kierunek łącza jako ruch przypis – przypis. Lekturę powieści serbskiego pisarza można zacząć i skończyć w dowolnym miejscu. Wystarczy jakiegokolwiek napotkanie przez czytelnika odniesienie, by rozpocząć jedną z wielu możliwych sekwencji. Lektura linearna jest tu przypadkiem szczególnym i w praktyce rzadkim, przypomina czytanie słownika od pierwszej strony do ostatniej.

Dominującym kierunkiem łącza w elektronicznych utworach hipertekstowych, jak również w pozostałych omawianych papierowych dziełach rozgałęziających się, jest kierunek tekst główny – tekst główny.

### *Odniesienia i kotwice*

Łącza mogą być umiejscowione poza korpusem treści w sensie dosłownym, jak w *Grze w klasy* Cortázara, gdzie przybierają formę znajdującego się pod mikrorozdziałem numeru strony docelowej, lub w sensie dyskursywnym, jak na przykład w *Pałubie* Irzykowskiego, gdzie umieszczone są w tekście pobocznym. Osobny przypadek stanowią odesłania wewnątrztekstowe. W *Bladym ogniu* Nabokova ich oznaczeniem (kotwicą) jest pojedynczy wers poematu. Pełni on zatem podwójną funkcję: elementu porządku wersologicznego i elementu systemu odniesień.

Oznaczenia łączy przybierają z kolei trzy różne formy: przypisową, kiedy to wskazują miejsce docelowe (numer strony lub sceny), ikonyczną, kiedy to samo czynią za pomocą grafiki (jak w *Słowniku chazarskim* Pavicia), oraz werbalną, kiedy to kotwicą jest słowo lub większa

całostka słowna, przy czym nie musi ona być częścią tekstu. Zderzenie tego dwu- i trójpodziału może stanowić źródło przeróżnych klasyfikacji łączy, zwłaszcza gdy uwzględni się niewyczerpalny potencjał werbalnego aspektu kotwicy.

### *Reguły działania*

Ta sekcja klasyfikacji dotyczy trzeciego atrybutu łączy: działania. Za warstwę sprawczą połączenia odpowiada określona reguła, według której czytelnik przemieszcza się między segmentami. Kto pisze tę regułę i kto ją wykonuje? W utworze Laurence'a Sterne'a stoi za nią konwencja przypisu: jego oznaczenie sygnalizuje przejście od tekstu głównego do tekstu przypisowego. Konwencja lektury objaśnień tekstów biblijnych lub klasyki literatury świeckiej stanowi z kolei źródło reguły przejść między wersami heroicznego poematu Johna Francisa Shade'a a komentarzami Charlesa Kinbote'a w *Bładym ogniu*. W pozostałych utworach drukowanych reguły działania odniesienia ustalają autorzy, z wyjątkiem *Nieszczęsnych*. To dzieło zrzuca ustanowienie zarówno łączy, jak i reguł, według których mają być one wykonane, na czytelnika. W elektronicznym hipertekście *popołudnie, pewna historia* pomiędzy wytyczającego połączenia autora a odkrywającego je czytelnika wkracza komputer, który w tej pracy może ich obu zastąpić.

### *Dominanta funkcyjna*

Ostatnia kategoria w tabeli dotyczy poziomu dyskursu narracyjnego danego dzieła i roli, jaką spełniają w nim łączy. Ponieważ rola ta może przebierać różne odcienie, w zależności od perspektywy badawczej, którą obierzemy (czy będzie to logika, lingwistyka, retoryka, poetyka, narratologia, czy inne punkty widzenia), wolę mówić o dominancie funkcyjnej niż o ściśle określonej funkcji. Łączy może zatem odgrywać tradycyjną rolę dygresji, może służyć alternacji sekwencji fabularnych, może też, jak w *Bładym ogniu*, być wprzęgnięte w ironiczną grę autora z czytelnikiem. Jeśli doszukiwać się tu jakichś prawidłowości ewolucyjnych, to kończą się one na konstrukcyjnej roli łączy i hiperłączy. W utworach o różnych możliwych zakończeniach, równoległych przebiegach fabularnych lub konkurujących ze sobą wariantach tych samych wydarzeń uruchamianie odsyłaczy zaczyna nabierać charakteru kon-



strukcyjnego, powstaje jedna z wielu możliwych, czasem niepowtarzalna sekwencja fabularna lub *quasi*-fabularna. Tak jest zarówno w przypadku *Słownika chazarskiego*, jak i elektronicznego *popołudnia, pewnej historii*. *Gra w klasy* wyznacza jeszcze inny, wcale nierzadki przypadek, kiedy to historia, fabuła i intryga do tego stopnia ulegają entropii, że kolejność, w jakiej czyta się poszczególne rozdziały, nie jest kluczowa dla zrozumienia całości. Niezupełnie może być tu mowa o konstruowaniu fabuły, w przeciwieństwie do *Słownika chazarskiego* i *popołudnia, pewnej historii*, gdzie różni czytelnicy mogą zakończyć pojedynczą lekturę utworu na konkurujących ze sobą wersjach tej samej historii.

Na początku tego rozdziału przypomniałem, czym jest łącze i proces łączenia w procesie lektury każdego tekstu. Później wyszczególniłem literackie utwory, które pewne swoje elementy wizualnie oznaczają jako łącza i czynią częścią swojej poetyki. Dokonałem też wstępnego, ponadmedialnego podziału łączy. Czas teraz na klasyfikację widzianą przez pryzmat obecnego stanu badań w teorii hipertekstu.

## Hiperłącze – teoria i klasyfikacja

Hiperłącze to połączenie jednej porcji tekstu z inną za pomocą uruchamianego przez czytelnika i wykonywanego przez komputer mechanizmu przenoszenia. Jako wspomagane komputerowo i zdolne do natychmiastowych, niesekwencyjnych przejść pomiędzy oddzielnymi od siebie zasobami informacji hiperłącza stanowią esencję hipertekstu<sup>9</sup>. W odróżnieniu od łącza papierowego określona przez autora bądź środowisko hipertekstowe reguła odniesienia przechowywana jest w kodzie komputerowym. Akcenty między powiązaniem, kotwicą i działaniem – jego trzema częściami składowymi – w elektronicznej wersji rozkładają się inaczej niż w przypadku odesłań w tekście drukowanym. Większy nacisk postawiony jest na warstwę działania, podczas gdy kwestię kotwicy, czyli oznaczenia linku, rozwiązuje się różnie, w zależności od rodzimego środowiska hipertekstowego (na przykład powieść *popołudnie, pewna historia* nie ma kotwic i czyni z tego braku kolejny element w arsenale zabiegów artystycznych opartych na łączy).

<sup>9</sup> Hiperłącze widziane jest jako element definiujący hipertekst przez zdecydowaną większość badaczy. Zob. między innymi jedno z najważniejszych pierwszych wystąpień wprowadzające porównawczy, referencyjny model hipertekstu: F. Halasz, M. Schwartz, *The Dexter Hypertext Reference Model*, „Communications of the ACM” 1994, nr 2, s. 34–35 oraz H. Weinreich, H. Obendorf, W. Lamersdorf, *The Look of the Link – Concepts for the User Interface of Extended Hyperlinks*, [w:] *Hypertext 2001. Proceedings of the Twelfth ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*, New York 2001, s. 19–28.

Na hiperłącze spoglądać można z wielu perspektyw. Dla informatyka jest ono po prostu ścieżką dostępu do dokumentu<sup>10</sup>, dla pisarza lub czytelnika może być – jak ujmuję to Stuart Moulthrop – nie całkiem uczciwym „zakładnikiem znaczenia” i „czekiem bez pokrycia”<sup>11</sup>. Aby zrozumieć jego rolę w poetyce tekstu elektronicznego, trzeba już na wstępie wskazać na otoczenie, w jakim zjawisko to się pojawia. Kontekstem tym jest miejsce źródłowe i miejsce docelowe. To dwie następujące po sobie leksje, związane łączem, wraz z kotwicą, która sugeruje relację pomiędzy nimi, składają się na fundament estetyki hipertekstu i to na nim budują się retoryczne mechanizmy pisarstwa niesekwencyjnego.

Interesującym mnie rodzajem hiperłącza jest jego odmiana werbalna, odnosząca się do treści, w przeciwieństwie na przykład do łączy strukturalnych, które dotyczą nie zawartości utworu, ale relacji segmentów w strukturze całości (strona główna, wyżej, dalej, strona następna i tym podobne), czyli do hipertekstowej hierarchii<sup>12</sup>. Łączy strukturalne (nawigacyjne), umieszczane w otoczeniu tekstu właściwego, choćby na pasku nawigacyjnym przeglądarki, pełnią ważną funkcję orientowania czytelnika i budują konieczne zaplecze hipertekstu. Nie stanowiąc elementu składniowej, semantycznej i estetycznej warstwy tekstu, nie będą jednak przedmiotem mojej uwagi w niniejszej publikacji.

## Janusowe oblicze łącza. O paradoksalnej naturze linku

Podzielona na segmenty treść hipertekstowego dokumentu stawia przed twórcami dwa wyzwania. Po pierwsze, w jaki sposób zaznaczyć w tekście miejsca docelowe łączy. Po drugie, jak przywitać czytelnika w miejscu, do którego łączy go przeniesie. Rola odsyłacza, ustanawiającego relację pomiędzy następującymi po sobie ciągami leksji źródłowych i docelowych, jest zasadnicza i decyduje o artystycznym powodzeniu utworu. Trzeba pamiętać, że nie mamy tutaj do czynienia z „następną

stroną”, jak w przypadku utworu drukowanego, lecz często z kilkoma lub więcej miejscami docelowymi. Każde z łączy obecnych w danym segmencie stanowi bramę do jednej z następnych stron. Ta niesekwencyjna sytuacja odbioru, dość radykalnie odchodząca od znanych czytelnikowi konwencji, nie może polegać wyłącznie na włas-

<sup>10</sup> Zob. F. Halasz, M. Schwartz, dz. cyt., s. 35.

<sup>11</sup> S. Moulthrop, *Pushing Back. Living and Writing in Broken Space*, „Modern Fiction Studies” 1997, nr 3, s. 664.

<sup>12</sup> Podział na łączy strukturalne i łączy związane z treścią czy też skojarzeniowe (ang. *structural links, associative links*) spotkać można na przykład w specyfikacji języka HTML już w wersji 2.0, obowiązującej w połowie lat dziewięćdziesiątych (obecnie w wersji 5).

nych, nowych regułach, lecz musi wspierać się tradycyjnymi nawykami lekturowymi. Jak przypomina John Slatin:

Postępowanie czytelnika od początku do końca tekstu przebiega po ścieżce, która została roztropnie wyłożona w celu zagwarantowania, iż czytelnik naprawdę podąży od początku do końca w sposób, jaki zaplanował autor<sup>13</sup>.

Nadzieją na pewność, iż lektura w środowisku hipertekstowym przebiegnie po przewidzianych ścieżkach, jest odpowiednia konstrukcja łączy. To, czy czytelnik będzie mógł budować w miarę spójną wizję opowiadanej historii, zależy zarówno od układu odesłań, jak i od budowy poszczególnych segmentów. Wczesna teoria hipertekstu powierzała hiperłączom, raczej na wyrost, dość poważną rolę zapewnienia spójności tekstu. Ilustrują to choćby zasady tworzenia hipertekstów przedstawione przez George'a P. Landowa na początku poprzedniej dekady.

Hipermedia odciskają na odbiorcy mocne wrażenie spójności, celowości, a przede wszystkim użytkowego charakteru swojego systemu połączeń. Wynikają z tego trzy reguły. Pierwsza z nich: łączy hipertekstowe każe czytelnikowi spodziewać się celowego i ważnego związku pomiędzy dwoma segmentami. Reguła druga: nacisk, jaki w hipertekście stawia się na łączenie informacji, stymuluje i zachęca do nawyku myślenia relacyjnego [...]. Musimy koniecznie pamiętać też o regule trzeciej: ponieważ systemy hipertekstowe predysponują odbiorców do zakładania, iż pomiędzy powiązаныmi fragmentami istnieje jakiś znaczący związek, to segmenty, które nie spełniają takich założeń, muszą zostać uznane za niekoherentne i nieznaczące<sup>14</sup>.

Landow odnosi się tu jednak nie do hipertekstu artystycznego, ale do hipertekstu w ogóle, w szczególności zaś do jego formy edukacyjnej. Użycie hiperłączy w odmianie literackiej bywa przeciwieństwem owej użyteczności. Powieść hipertekstowa ma ten przywilej, iż zasadzając się na strukturze linkowej i przywołując prawidła poruszania się po niej, może jednocześnie łamać te reguły dla wzmocnienia artystycznego wydźwięku. Z literackim hipertekstem nie jest zatem całkiem tak, jak wyobrażał to sobie Marshall McLuhan. Nie tylko medium definiuje przekaz, ale także przekaz określa kształt medium. Gdy zatem mowa o hipertekście artystycznym, ogólne zasady komunikacji (reguły

<sup>13</sup> J. Slatin, *Reading Hypertext. Order and Coherence in a New Medium*, „College English” 1990, nr 8, s. 871.

<sup>14</sup> G.P. Landow, *The Rhetoric of Hypermedia. Some Rules for Authors*, [w:] *Hypermedia and Literary Studies*, red. G.P. Landow, P. Delany, Cambridge 1991, s. 83.

tak zwanej *usability*, żarliwie wykładane od lat przez Jakoba Nielsena i jego kontynuatorów<sup>15</sup>) zostają częściowo zawieszane. Nawet jednak doświadczenia z hipertekstem edukacyjnym, który z powodzeniem zastępować zaczyna dziś dawne papierowe encyklopedie i słowniki, pokazały, iż spójność, celowość i użyteczność połączeń nie są czymś danym. Wręcz przeciwnie: problem ze spójnością sygnalizuje większość czytelników hipertekstowych wersji tekstów akademickich<sup>16</sup>.

Praktyka literackiego hipertekstu dość szybko pokazała, iż żywioł łączenia potrafi być żywiołem dysjunkcyjnym i niszczącym spójność tekstu, do jakiej przyzwyczaiła nas stabilna forma tekstu drukowanego. Hiperłącze okazało się elementem z wpisaną weń niespodzianką, a nawet dezorientacją. Pod koniec hipertekstowej dekady lat dziewięćdziesiątych autorzy sami zaczęli apelować o hipertekst koniunkcyjny, w którym łącze zamiast gwałtownych przerw i przeskoków ze strony na stronę wprowadza łagodne przejścia w ramach tego samego, nieruchomego elementu ekranu<sup>17</sup>.

Jednocześnie obowiązki dbałości o koherencję i o to, by czytelnik nie zagubił się w „hiperprzestrzeni” tekstu<sup>18</sup>, przejęły łącza strukturalne i nawigacyjne, spopularyzowane przez coraz powszechniej używane przeglądarki internetowe. Nie oznaczało to jednak porzucenia poetyki lektury skokowej i eksplorowania potencjału struktury linkowej. Choć zarówno pisarze, jak i krytycy zaczęli sobie zdawać sprawę ze złożonej natury hiperłącza i sytuacji, w jakiej stawia ono odbiorcę. Stuart Moulthrop pisał:

Podczas pokonywania semantycznej przestrzeni hiperłącze z założenia ją przekracza, a jednocześnie [ją w sobie] zawiera, jeśli nie w jej nieskończonej całości, to jako swego rodzaju czek bez pokrycia, na którego zawsze będzie brakować dyskursywnych środków. Linki, tak jak słowa, potrafią być zakładnikami znaczenia, lecz nie są

<sup>15</sup> Zob. między innymi J. Nielsen, *Designing Web Usability. The Practice of Simplicity*, Berkeley 1999.

<sup>16</sup> Szczegółowe badania porównawcze dotyczące rozumienia tekstu w tekście linearym i hipertekście prowadzili na przykład Peter W. Foltz i Patricia A. Alexander. Rezultaty ich nie są jednak jednoznaczne. Pewne zadania uczestnicy eksperymentów wykonyują lepiej w hipertekście, inne w tekście linearym (zwłaszcza jeśli wspomagany jest on elementami wizualnymi, takimi jak tabele czy wykresy). Jeśli chodzi o budowanie spójności tekstu w miarę postępu lektury, hipertekst wypada dużo gorzej niż tekst linearyny. Zob. P.W. Foltz, *Readers' Comprehension and Strategies in Linear Text and Hypertext* [praca doktorska], University of Colorado, Boulder 1993; P.A. Alexander, J.M. Kulikowich, S.K. Schulze, *The Role of Subject-Matter Knowledge and Interest in the Processing of Linear and Nonlinear Texts*, „Review of Educational Research” 1994, nr 2, s. 201–252.

<sup>17</sup> O hipertekst koniunkcyjny apelował między innymi Stuart Moulthrop, autor złożonej z dwóch tysięcy segmentów powieści *Victory Garden*. Zob. S. Moulthrop, *Instrument tekstowy powinien angażować czytelnika*, rozm. przepr. N. Waldrip-Fruin, tłum. D. Sikora, G. Mielcarek, „Techsty” 2006, nr 2 [online], <[http://www.techsty.art.pl/magazyin2/artykuly/moulthrop\\_wywiad.html](http://www.techsty.art.pl/magazyin2/artykuly/moulthrop_wywiad.html)> [dostęp: 16 lipca 2013]. Ideę tekstu koniunkcyjnego jako alternatywy dla „przerwanego” hipertekstu typu węzeł-link po raz pierwszy zaproponował Jim Rosenberg. Zob. J. Rosenberg, *And And. Conjunctive Hypertext and the Structure Acteme Juncture*, [w:] *Hypertext 2001*, dz. cyt., s. 51–60.

<sup>18</sup> Zagadnienie „zagubienia w hiperprzestrzeni” było jednym z najczęściej przywoływanych problemów we wczesnej teorii hipertekstu. Chodziło o to, iż po przejściu z jednego miejsca w drugie czytelnik może nie wiedzieć: a) gdzie się znajduje; b) dlaczego się tutaj znajduje; c) jak się z danego miejsca przedostać w inne. Dyskusje nad poruszoną po raz pierwszy przez Jeffa Conklina w 1987 roku kwestią zaowocowały powstaniem szeregu znanych i stosowanych do dziś narzędzi orientujących czytelnika, takich jak zakładki, aktywne zakładki horyzontalne, hipertekstowe mapy dokumentu czy kompas. Debata przygasa wraz z rozpowszechnieniem się Internetu, który zestandaryzował większość tych narzędzi. Niektórzy jednak obalali tezę Jeffa Conklina, Mark Bernstein w 1991 roku mówił: „lęk przed zagubieniem się w hipertekście to lęk przed nieuniknioną złożonością”. Zob. J. Conklin, *Hypertext. A Survey and Introduction*, „IEEE Computer” 1987, nr 9, s. 17–41; M. Bernstein i in., *Structure, Navigation and Hypertext. The Status of the Navigation Problem*, [w:] *Hypertext 1991. Proceedings of the Third Annual ACM Conference on Hypertext*, New York 1991, s. 365.

to uczciwi brokerzy. Link jako trampolina w ciemność, prowadzący od słowa „przestrzeń” do kultu UFO, zaprasza nas do uwzględnienia szeregu miejsc docelowych, od fotografii z teleskopu Hubble’a do topografii „ostatecznej granicy” Star Treka. Jednak tylko jedno z nich i prawdopodobnie to, którego się nie spodziewaliśmy, zostaje zrealizowane<sup>19</sup>.

Dwoisty charakter hiperłącza odzwierciedla dwudzielność omawianego zjawiska. Z jednej strony istnieje hipertekst właściwy, rozumiany jako ustrukturyzowana wiedza<sup>20</sup> i niesekwencyjny sposób argumentacji. Z drugiej hipertekst artystyczny, który tych samych mechanizmów i retoryki specjalnie nadużywa, obraca przeciwko samym sobie, wykorzystuje we własnych, łamiących normę celach. Złożona, dwuznaczna natura wpisana jest w samą ontologię linku: akcentując pewną część tekstu, uwydatniając jego pozycję w sekwencji innych słów tworzących dany segment, hiperłącze nigdy nie będzie w stanie całkowicie uzasadnić wprowadzanej emfazy. W chwili gdy czytelnik uruchamia mechanizm łącza, zachowana musi być minimalna ciągłość, pozwalająca odbiorcy kontynuować niełatwą lekturę, jednocześnie dochodzi też wówczas do przerwania pewnej serii wyobrażonych ciągłości, która nie oczekuje się swojego potwierdzenia.

Kapryśna i nieprzewidywalna strona hiperłącza kusi, by uznać tę figurę za nośnik funkcji poetyckiej. Odgrywałaby ona wtedy rolę w realizacji i dramatyzacji owej funkcji na ekranie komputera<sup>21</sup>. Tak jednak nie jest. Efekt artystyczny linku bierze się z balansu obu żywiołów i prowadzenia świadomej gry pomiędzy nimi. Sytuacja czytelnika w środowisku niesekwencyjnego tekstu cyfrowego hiperłącza mieści się pomiędzy celowością a przypadkiem, trafieniem a chybieniem, niesekwencyjną logiką a czystym informacyjnym szumem. Elektroniczne łącza dodają coś do tekstu, ale i coś od niego odejmują, pełnią funkcję drzwi, przez które zarówno wchodzi się do tekstu, jak i się z niego wychodzi, po trafią gwarantować przyjemność, jaką czerpiemy z lektury, tak dzięki spełnieniu naszych czytelniczych oczekiwań, jak poprzez ich obalenie.

## Hiperłącze – rodzaje i stan badań

Rozważania nad potencjałem i praktycznymi przejawami hiperłącza stanowiły znaczną część reflek-

<sup>19</sup> S. Moulthrop, *Pushing back*, dz. cyt., s. 663.

<sup>20</sup> Zob. P. Nürnberg, *What is Hypertext?*, [w:] *Hypertext 2003. The Fourteenth ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*, New York 2003, s. 220.

<sup>21</sup> Kwestię „dosłownej realizacji” elementów teorii tekstu (pojęcia sieci i łącza z koncepcji Rolanda Barthes’a i Jacques’a Derridy) poruszają w swoich wystąpieniach Richard Lanham, Jay David Bolter, a nawet N. Katherine Hayles.

sji nad zjawiskiem hipertekstu w drugiej połowie lat osiemdziesiątych i w latach dziewięćdziesiątych, gdy fenomen hipertekstowej struktury znalazł się w centrum uwagi zarówno informatyków, jak i psychologów, kulturoznawców, literaturoznawców czy filozofów. Można powiedzieć, iż problematyka hiperłącza stała się *lingua franca* rodzącego się interdyscyplinarnego dyskursu hipertekstowego. Między pierwszą konferencją *Hypertext* zorganizowaną w 1987 roku przez amerykańskie stowarzyszenie naukowe Association for Computing Machinery a jej jubileuszową, dziesiątą odsłoną w 1999 roku w pokonferencyjnych publikacjach pojawiło się ponad dwadzieścia wystąpień na temat technicznej, poznawczej, artystycznej czy psychologicznej roli linku<sup>22</sup>. W hiperłączu widziano tak mało, jak tylko można widzieć, lub aż nazbyt dużo. „Link to zwykle przejście od jednego fragmentu tekstu do innego” – upraszczał problem Espen Aarseth<sup>23</sup>. „Link to mechanizm wyparcia” – prowokował z kolei Terry Harpold w tytule swojej pracy doktorskiej<sup>24</sup>. Pomiędzy redukcjonistycznymi a nadinterpretacyjnymi klasyfikacjami mieści się niemały wachlarz mniej lub bardziej analitycznych typologii. Dla poetyki hipertekstu najbardziej przydatne mogą być cztery z nich: techniczna, narracyjna, semantyczna (retoryczna) oraz funkcjonalna.

## Typologia techniczna

Najprostsza klasyfikacja hiperłącza to ilościowe rozróżnienie na typy źródeł (miejsc źródłowych) i ujść (miejsc docelowych) linku. Rozróżnienia George’a P. Landowa z 1992 roku oraz dziesięć lat młodsza typologia Anny Gunder są jej najbardziej wyczerpującymi przykładami<sup>25</sup>.

1. Lekcja–leksja. Łączy jednokierunkowe, domyślne (strukturalne). Podstawową formą łączenia jest jednokierunkowe powiązanie jednego segmentu tekstu z drugim bez użycia elementów treści. Chodzi tutaj o ustanowienie relacji na poziomie struktury, a nie na poziomie semantyki. W praktyce literackiego hipertekstu łączy to nazywane jest po prostu linkiem domyślnym, uruchamianym po naciśnięciu spacji lub klawisza funkcyjnego „enter”. W środowisku Internetu tak ro-

<sup>22</sup> Konferencje *Hypertext* stworzyły wyjątkową sytuację, w której obok siebie występowali reprezentanci nauk ścisłych i humanistyki. Teksty techniczne o przykładowych tytułach *HAM – hipertekstowa maszyna abstrakcyjna ogólnego zastosowania* prezentowano obok wystąpień za tytułowanych *Hipertekst i twórcze pisanie*, a obok prelegentów takich jak Umberto Eco pojawiali się twórcy pokroju Tima Bernersa-Lee, wynalazcy Internetu (jego pierwszy artykuł nadesłany na konferencję został *notabene* odrzucony). Umberto Eco wystąpił na dorocznym forum hipertekstualistów w 1992 roku w Milanie z referatem *Hypermedia for Teaching and Learning. A Multimedia Guide to the History of European Civilization*.

<sup>23</sup> E. Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore 1997, s. 47.

<sup>24</sup> T. Harpold, *Links and their Vicissitudes. Essays on Hypertext* [praca doktorska], University of Pennsylvania, Philadelphia 1994.

<sup>25</sup> Zob. G.P. Landow, *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, Baltimore 2006; A. Gunder, *Aspects of Linkology. A Method for Description of Links and Linking*, „Cybertext Yearbook” 2002, nr 1, s. 111–113. Pierwsze wydanie książki Landowa pochodzi z 1992 roku.

zumiane podstawowe łącze strukturalne to rzadkość i zawdzięcza się je jedynie technologiom nadbudowanym nad językiem HTML, takim jak Macromedia Flash. W animacjach lub prostych grach klawisz „enter” często służy do przejścia w domyślnym kierunku.

2. Leksja–leksja. Łącze dwukierunkowe, strukturalne. Kolejnym łączem pod względem złożoności jest dwukierunkowa relacja pomiędzy dwoma leksjami. To egzotyczne dziś powiązanie zapewniało odbiorcom systemów hipertekstowych istniejących przed pojawieniem się Internetu maksymalne poczucie spójności przy minimalnym poczuciu zagubienia się po przeskoku z jednego fragmentu do drugiego.

Ten typ wydaje się szczególnie przydatny – pisze Landow – gdy czytelnik przybywa do leksji, która zawiera tylko jedno lub dwa łącza wychodzące na zewnątrz, lub gdy natknie się na słownikowe objaśnienie hasła czy też ilustrację, nad którymi nie chce się w danym punkcie lektury dłużej zatrzymywać<sup>26</sup>.

3. Słowo–leksja. Łącze werbalne, jednokierunkowe. To trzecie co do ważności łącze w klasyfikacji Landowa przenosi ono czytelnika od słowa, zwrotu czy większej partii tekstu do kolejnej strony. Jest to najpowszechniejszy dziś typ powiązania, tak bardzo spopularyzowany przez Internet, że mogący nawet uchodzić za archetyp hiperłącza<sup>27</sup>. Z racji, iż kotwica stanowi tutaj część tekstu, łącze to jest jednocześnie głównym elementem poetyki hipertekstu. Choć Landow tego nie czyni, warto rozróżnić dwa podtypy: łącze werbalne i łącze niewerbalne (typu *Słownik chazarski*). To pierwsze, w przeciwieństwie do drugiego, wyraźnie wyznacza granice kotwicy. Jest nią tu słowo lub zwrot w tekście. To drugie to element graficzny. Określenie, do którego z otaczających kotwicę słów element taki się odnosi, jest utrudnione.

4. Słowo–leksja. Łącze werbalne, dwukierunkowe. Po przejściu do strony docelowej następny domyślny ruch czytelnika (kursor, przycisk „enter”) skierowuje go z powrotem do punktu wyjścia. Ten egzotyczny typ połączenia Landow przybliża poprzez przeniesienie go w warunki sieciowe. Działaniem wstecznym, według autora tomu *Hypertext 3.0*, jest naciśnięcie przez czytelnika przycisku „wstecz” w oknie przeglądarki. Łącze to jako dwuczłonowe i wymagające uruchomienia

<sup>26</sup> G.P. Landow, *Hypertext 3.0*, dz. cyt., s. 13.  
<sup>27</sup> Hipertekst jest starszy od Ogólnoświatowej Sieci, przed której powstaniem istniało wiele konkurujących ze sobą środowisk hipertekstowych, takich jak Guide, Hypercard, Intermedia czy Storyspace. Dysponowały one wieloma rodzajami połączeń, nie tylko wymienionym właśnie najprostszym ich typem. Cechujący się małym współczynnikiem koherencji system zaproponowany przez Timą Bernersa-Lee zdawał się teoretykom hipertekstu zbyt prymitywny. W systemie takim jak na przykład FRESS częściej niż jednokierunkowe łącze słowo–link stosowane były łącza dwukierunkowe. Zob. J. Konklin, dz. cyt., s. 29.

dwóch rodzajów linków (werbalnego i strukturalnego) trudno jednak uznać za hiperłącze. Opisywany przez Landowa ruch składa się już raczej na aktem – jednostkę hipertekstowej aktywności. Łącze numer 4 pozostaje zatem egzotycznym elementem arsenału olinkowania tekstu.

5. Słowo–słowo. Łącze jednokierunkowe. Po aktywacji tego powiązania czytelnik przechodzi nie do całości lub początku segmentu docelowego, lecz do określonego zdania lub paragrafu. Jest to zazwyczaj typ wewnątrzleksyjny, gdyż nie przenosi ze strony na stronę, ale w obrębie tej samej leksji. Zdarza się takie planowanie hipertekstowej nawigacji, aby po przejściu do kolejnego segmentu rozpoczynać lekturę w środku tekstu, od dokładnie wyznaczonego miejsca. Zaletę tego typu linku stanowi wyraźna motywacja retoryki ujęcia. Czytelnik, kojarząc słowa z punktu wyjścia ze słowami z punktu dojścia, ma szansę na pełniejszą wiedzę o tym, dlaczego się znalazł w danym punkcie. Ta klarowność w niektórych przypadkach może zostać uznana za wadę<sup>28</sup>.

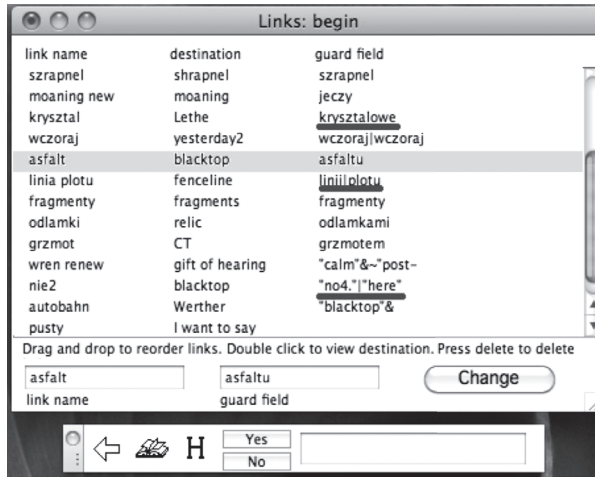
6. Słowo–słowo. Łącze dwukierunkowe. Ten typ linku nierzadko spotyka się w Internecie, w wewnątrzleksyjnych przypadkach hiperłącza numer 5. Gdy czytelnik uaktywni kotwicę (najczęściej ikonę) towarzyszącą partii docelowej łączy słowo–słowo, zostaje odesłany do czytanego uprzednio fragmentu tekstu.

7. Jeden do wielu. Łącze wielokierunkowe (multiłącze). Po uaktywnieniu łączy czytelnikowi dany zostaje wybór miejsc docelowych w formie listy linków do innych stron. To rozgałęziające się hiperłącze powinno być – według Landowa – elementem każdego w pełni hipertekstowego środowiska. Ten typ odesłań popularny jest w systemie Storyspace i występuje w niejednej powieści hipertekstowej odczytywanej w tym programie. Powiązanie takie tworzy miejsca krzyżowania się wielu leksji i punkty decyzyjne. Echem tego rodzaju werbalnego hiperłącza jest w Internecie jego strukturalny odpowiednik w postaci rozwijanego menu nawigacyjnego.

Typologia Landowa zawiera dodatkowe dwa rodzaje łączy: łączy wiele do jednego oraz łączy kategoryzowane (ang. *typed links*). Ich przydatność dla poetyki hipertekstu jest jednak nikła, gdyż dotyczą one głównie dużych hipertekstowych systemów edukacyjnych. Praktyka powieści hipertekstowej oraz programów do jej tworzenia przyczyniła się do popularności jeszcze innych, nieuwzględnianych przez Landowa rodzajów łączy. Wzbogacają one typologię o aspekt logiczny łączy i stanowią ważną część

<sup>28</sup> Zob. G.P. Landow, *Hypertext 3.0*, dz. cyt., s. 15.





il. 10. Spis hiperłączy z początkowego segmentu powieści *popołudnie, pewna historia*. Linki posegregowane są w trzech kolumnach: 1) nazwa łącza (*link name*); 2) miejsce docelowe (*destination*); 3) pola zastrzeżeń (*guard field*). Każde z tych łączy jest linkiem warunkowym. Podkreślone są trzy przykłady. Link werbalny o nazwie „kryształ” zaprowadzi do segmentu *asfalt (blacktop)* tylko, gdy czytelnik naciśnie lub zaznaczy w tekście leksji początkowej (tutaj przesłonięte) słowo „kryształowe”. Link o nazwie „linia plotu” kieruje do leksji *linia plotu (fenceline)* po kliknięciu na słowa „linii” lub „plotu”. Natomiast łącze o nazwie „nie2” odsyła do segmentu *asfalt (blacktop)* tylko wtedy, gdy czytelnik odwiedził już segment *nie4 (no4)* lub *tutaj (here)*; (tytuły segmentów mają w tej wersji tłumaczenia jeszcze angielskie nazwy)

arsenału środków artystycznych pisarza hipertekstowego. Są to łącza warunkowe i łącza losowe.

8. Łącza warunkowe. Odnośnik warunkowy to taki, który przenosi czytelnika do kolejnego segmentu tylko po spełnieniu określonych warunków. Owe warunki to wcześniejsze odwiedzenie wskazanej leksji, zaznaczenie jakiegoś słowa lub uprzedni wybór jednego z łączy strukturalnych lub nawigacyjnych. Reguły warunków autor ustala w tak zwanych polach zastrzeżeń (ang. *guardfields*). Możliwość warunkowania hiperłącza daje twórca hipertekstu jeszcze większą kontrolę nad krokami czytelnika i pozwala zagwarantować, że nie natknie się on na fragment, który zdradza, kto zabił, zanim nie przeczyta o motywach lub okolicznościach zbrodni. Tego typu łącze spopularyzowane zostało przez przeznaczony dla pisarzy hipertekstowy program Storyspace<sup>29</sup>, a zwłaszcza przez najczęściej cytowaną w teorii hipertekstu powieść *popołudnie, pewna historia* Michaela Joyce’a. W Internecie łącza to nie jest powszechnie stosowane.

<sup>29</sup> Zob. M. Bernstein, *Storyspace 1*, [w:] *Hypertext 2002. Proceedings of the Thirteenth ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*, New York 2002, s. 176.

Konsekwencję estetyczną łączy warunkowego stanowi uzależnienie kolejności pojawiających się fragmentów tekstu od aktualnego stanu lektury. Tekst powieści sprawia wrażenie „inteligentnego”, czytelnikowi wydaje się, jakby dzieło „zdawało sobie sprawę” z tego, jakie kroki zostały uczynione, i odpowiednio do nich „dopasowywało” fabułę. Łączące warunkowe jest głównym mechanizmem wariantywnych ścieżek fabularnych z ponownym wykorzystaniem tych samych partii tekstu.

9. Hiperłącze losowe. Po uaktywnieniu hiperłącza losowego czytelnik przechodzi do jednego z losowo wybranych segmentów, których zakres określa autor. Miejscem docelowym może być dowolny fragment dzieła, element pochodzący z zewnątrz (na przykład inna strona internetowa) lub wyznaczone partie wskazanego dokumentu. Ostatni przypadek odnosi się do programu Storyspace, gdzie algorytm losowy dotyczy może tylko wyznaczonego katalogu. Funkcja losowego wyboru bywa wykorzystywana w pierwszych partiach utworu<sup>30</sup>.

Klasyfikację hiperłączy, która opiera się na rozróżnieniach pioniera teorii hipertekstu i widziana jest z perspektywy programu autor-

skiego Storyspace, jak również praktyk literackich w Internecie, zakończę na siedmiu wymienionych wyżej odmianach<sup>31</sup>. Podział ten wskazuje na mechanizm hiperłącza, a on przekłada się bezpośrednio na kształt tekstu, sposób prowadzenia narracji, nawet na typ fabuły, którą autor postanawia wykorzystać. Skandynawska badaczka Anna Gunder wprowadziła alternatywną klasyfikację<sup>32</sup>. Zasada się ona na następujących opozycjach linków: cyfrowy–analogowy, wewnętrzny–zewewnętrzny, jednokierunkowy–wielokierunkowy, warunkowy–niewarunkowy, widoczny–niewidoczny, skategoryzowany–nieskategoryzowany. Choć typologia ta wydaje się bardziej przejrzysta, to nie prezentuje estetycznego potencjału każdego z łączy w sposób, w jaki czynią to rozróżnienia Landowa i twórców programu Storyspace. Wymienione odmiany linków, dzięki temu, że pokazują, jak można dokonywać połączeń w obrębie dzieła, stanowią punkt wyjścia do wszelkich innych klasyfikacji.

**30** Hiperłącze losowe wykorzystane jest na przykład w poetyckim utworze hipertekstowym Marka Oktawiana Bulanowskiego. Losowy mechanizm zastosował także Mark Amerika w jednej z kluczowych leksji (*intention*) swojego hipertekstowego eseju *Świadomość hipertekstualna*, do którego jeszcze w tej pracy powrócę. Zob. M.O. Bulanowski, *Esemesy z dnia na dzień. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, „Techsty” 2007, nr 3 [online], <<http://techsty.art.pl/magazyn3/hiperfkcje/smsy/index.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013]; M. Amerika, *Świadomość hipertekstualna*, tłum. M. Pisarski, „Techsty” 2003, nr 1 [online], <<http://www.techsty.art.pl/amerika/hct1.0.html>> [dostęp: 16 lipca 2013].

**31** W innych miejscach wspominam również o łączach dynamicznych oraz temporalnych. Jako że stosuje się je głównie w animacjach graficzno-tekstowych i w hiperwideo, to w kontekście poetyki literackiego hipertekstu postanowiłem je pominąć. Zob. M. Pisarski, *Rodzaje linków* [online], <<http://www.techsty.art.pl/warsztaty/rodzaje.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].

**32** Zob. między innymi A. Gunder, *Aspects of Linkology*, dz. cyt., s. 111–113; *Forming the Text, Performing the Work – Aspects of Media, Navigation and Linking*, „Human IT” 2002, nr 2–3 [online], <<http://etj.anst.hb.se/bhs/ith//23-01/ag.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].

Jeśli hipertekst potraktować jako rodzaj języka, czyli zbiór symboli umożliwiających budowanie bardziej złożonych wyrażeń<sup>33</sup>, to należy przystać na to, że reguły, według których tworzy się konstrukcje wyższego rzędu, są ustanawiane przez reguły jednostkowe właściwe danemu krajowi czy gatunkowi (lingwiści nie wahają się już mówić o języku mrówek<sup>34</sup>). W przypadku hipertekstu pierwszym systemem reguł będą właściwości medium, dzięki którym fenomen tekstu na ekranie komputera w ogóle istnieje i przybiera określoną formę. Chodzi tu na przykład o język HTML i jego rozszerzenia, o ekran i jego rozdzielczość, o stopień kontrastu między cyfrową czcionką a jej tłem. Czynniki te definiują funkcje i wygląd dokumentu. Następnie tworzone są ogólne prawa, choćby takie, że treść prezentowana w sposób hipertekstowy najlepiej przyswajana jest w postaci drobnych, paragrafowych całości, jak również określane są przypadki szczególne, kiedy na przykład jedno hiperłącze prowadzi do wielu miejsc. Drugi system reguł hipertekstu jako rodzaju języka ma charakter uniwersalny, właściwy nawet niejęzykowej wypowiedzi, i dotyczy relacji, jakie zachodzą pomiędzy elementami postrzeganej całości. Za najbardziej ogólną uznawana jest sieć relacji kompozycyjnych i logiczno-semantycznych, która nakłada się na każdą wypowiedź i sięga kognitywnych podstaw języka. Badacz hipertekstu może w tym momencie obrać trzy uzupełniające się podejścia. Pierwsze z nich to zastosowanie ogólnych prawideł funkcjonowania języka, myśli i wypowiedzi do szczególnego przypadku dyskursu hipertekstowego. Nazwijmy to podejściem góra-dół. Do nowo narodzonego zjawiska przykłada się istniejące siatki pojęciowe. Drugie stanowi próbę określenia relacji zachodzących w hipertekście za pomocą narzędzi podsuwanych przez cyfrowe medium. To podejście dół-góra. Interesujące nas zjawisko badane za pomocą narzędzi wykorzystywanych przez medium, w którym się przejawia. Oba ujęcia są użyteczne w odpowiednich przypadkach. Na horyzoncie badacza literatury hipertekstowej pojawia się jeszcze trzecie podejście: z perspektywy narracji. Ona także, zwłaszcza gdy rozumieć ją jako fenomen niezależny od środka przekazu, stanowi autonomiczny system znaków. Rozpatrywanie komunikatu nadawanego i odbieranego w cyfrowym śro-

<sup>33</sup> Postępuję się tu nieobecna w *Słowniku terminów literackich* logiczną definicją języka. Zob. *Język (logika)* [hasło], [w:] Wikipedia. pl [online], <[http://pl.wikipedia.org/wiki/Język\\_\(logika\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Język_(logika))> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>34</sup> Zob. S.R. Fisher, *A history of language*, London 2004, s. 11.

dowisku nie może, w moim mniemaniu, przylegać do żadnego z boków tak utworzonego trójkąta (język–medium–narracja). Jeśli tak się dzieje, to przedmiot analizy zostaje zasłonięty przez opisujące go paradygmaty kognitywistyczne, językoznawcze, techniczne lub narratologiczne, a tym samym traci się z pola widzenia jego specyfikę. Wskazane byłoby zatem zachowanie równowagi i usytuowanie się pomiędzy tymi trzema perspektywami. Dlatego postaram się przybliżyć trójdzielną taksonomię hiperłączy i przed rozważaniami na temat, w jaki sposób hiperłącza znaczą w utworze literackim, zaprezentować ich klasyfikację z uwagi na język, medium i narrację.

## Semiotyka hiperłącza

Głównym powodem dokonania podziału na trzy paradygmaty, które umożliwiają rozpatrywanie literackiego hipertekstu, i przedstawienia zastrzeżeń co do ich stosowania jest fakt, iż odsyłacz, odgrywający w hipertekście centralną rolę, wymyka się każdemu z nich. Hiperłącze nie jest tożsame ani z tekstem, ani z czystym mechanicznym odniesieniem, ani z narracyjnym głosem. Ten trudno uchwytany status widać jeszcze wyraźniej, gdy spojrzymy na link jako na znak. Nawet po uwzględnieniu szeregu modyfikacji i poprawek, jakim uległo rozumienie znaku od czasów twórcy semiologii Ferdynanda de Saussure'a<sup>35</sup>, link okazuje się tu szczególnie przypadkiem zmian wymuszonych przez mechaniczny aspekt hiperłącza.

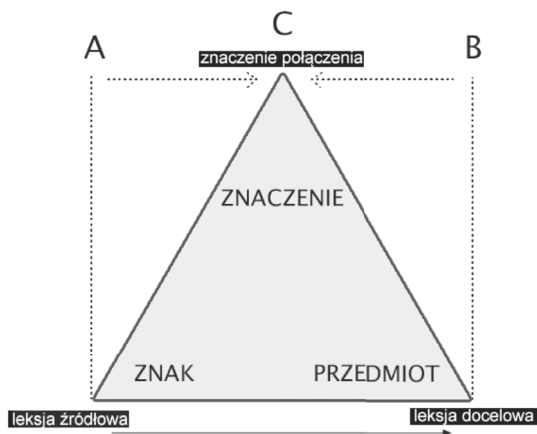
Z lektury dzieła w środowisku cyfrowym, o strukturze linkowej i z przeskokami ze segmentu na segment, wynikają cztery semiotyczne konsekwencje. Po pierwsze znaczenie połączenia powstaje dopiero po konfrontacji ze swoim przedmiotem, którym jest niewidoczne (nieobecne na aktualnym ekranie), sugerowane przez zawartość kotwicy i ostatecznie ujawniane po uruchomieniu łącza miejsce w tekście. Po drugie relacja pomiędzy *signifiant* a *signifié*, elementem znaczącym a elementem znaczone, nie ma charakteru czysto arbitralnego i konwencjonalnego. Hiperłącze jako znak nie ma trwale powiązanego z sobą znaczenia. Dzieje się tak tylko do pewnego stopnia na pierwszej warstwie łącza, na

<sup>35</sup> „Kurs [językoznawstwa ogólnego] jako dogmat teorii znaku od dawna już nie istnieje”, mówi Edward Balcerzan, dodając, iż poprawianie Ferdynanda de Saussure'a, zaprzeczanie jego podstawowym rozróżnieniom (*langue-parole, signifiant-signifié*) wraz z kwestionowaniem oryginalności szwajcarskiego badacza stało się częścią historii semiologii, „jednym z istotnych procesów w kształtowaniu świadomości semiologicznej” (E. Balcerzan, *Semiotyka w dniu narodzin i obecnie*, [w:] tegoż, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*, Kraków 1982, s. 56–68).

poziomie kotwicy, gdzie podkreślone słowo wypełnia jako znak swoje wszelkie obowiązki referencyjne, strukturalne, pragmatyczne czy metafizyczne, ale wyłącznie w obrębie partii tekstu, w której się znajduje, w kontekście już przeczytanego materiału oraz we wszelkich konotowanych relacjach intertekstualnych (poniżej: znaczenie A). Jednak w chwili kiedy dochodzi do uaktywnienia łącza, proces znaczeniowo-twórczy wchodzi w nową, nieopisaną jeszcze przez semiotykę fazę<sup>36</sup>. To nie społeczna konwencja czy językowy uzus tworzą i regulują relację pomiędzy znakiem, przedmiotem a znaczeniem, ale autor lub kod komputerowy. Po trzecie semiotyczny statut hiperłącza zakłada szczególnie przypadek, w którym referentem nie jest nieobecny, oddalony przedmiot, zjawisko, abstrakcja, lecz konkretne miejsce w tekście, gdzie przetransportowana zostaje świadomość czytającego. Hiperłącze wskazuje na nieobecny przedmiot tylko po to, by go na żądanie zaprezentować. Nie mamy tu jednak do czynienia z rodzajem intertekstualnego piktogramu, gdyż link pełni tu funkcję zarówno drogowskazu, jak i nośnika. Po czwarte wreszcie trzeba wziąć pod uwagę, że ruch, jaki odbywa się po aktywacji linku, da się zaprogramować i obostrzyć warunkami. W konsekwencji jeden odsyłacz może prowadzić do odmiennych miejsc, w zależności od tego, na jakim etapie lektury czytelnik uczyni z niego użytek. Za pojedynczym oznaczeniem mogą stać zatem różne desygnaty. Jeszcze jedną cechą szczególną hiperłącza jest fakt, iż z uwagi na strukturę hipertextowego dyskursu, gdzie całość nie jest dostępna ogłodo- wi czytelnika, tak jak w przypadku książki drukowanej, pełni ono jednocześnie funkcję syntagmatyczną i paradygmatyczną. Dla czytelnika, który przeszedł odpowiednio dużo lekturowych szlaków danego utworu, dany link będzie miał charakter syntagmatyczny, gdyż wiadomo, co za nim stoi. Z kolei dla czytelnika, który z danym łączem styka się po raz pierwszy, będzie to z konieczności łączyć o funkcji paradygmatycznej (asocjacyjnej)<sup>37</sup>.

**36** Większość rozważań o semiotyce hiperłącza kończy się kapitulacją, przyznaniem się, iż dotychczas wypracowane przez tę dziedzinę narzędzia nie wystarczają do opisu fenomenów, jakim poddany zostaje językowy (i nie tylko) znak na ekranie komputera. Tak czynią w swojej konsultowanej przez Seymoura B. Chatmana pracy Stephen W. Smoliar i Tina Schneider. O niewielkiej przydatności semiotyki na polu cyfrowym mówi Espen Aarseth. W Polsce do kwestii tej podchodzi się z mniejszym pesymizmem. Do rozwijania semiotyki cyfrowej zachęca Ewa Szczęśna. Trudno z tej zachęty nie skorzystać, tym bardziej że główny argument twórcy teorii cybertekstu, czyli zmienność znaku na ekranie komputera, nie jest przekonujący. Zmienność pojedynczego znaku to nic nowego. Ilustruje to choćby znany semiotykom przykład gwiazdy wieczornej i gwiazdy porannej: ten sam desygnat ma różne znaczenia i funkcje w dwóch odmiennych kontekstach, podobnie zresztą jak pojedynczy Leming w grze, którą Aarseth odbiera za przykład. Zmieniające się w czasie znaczenia i funkcje tych samych ikon, przycisków i postaci przesądzą, według norweskiego badacza, o wyjątkowości znaku cybertekstowego. Trudno się z nim zgodzić. Podam jeszcze jeden przykład, podsunięty przez tragedię z 11 września. Ten sam samolot, kiedy startuje z lotniska, jest statkiem pasażerskim, a kiedy kończy lot na wieżowcach WTC, staje się bronią terrorystyczną. Zmienność znaku nie przesądza o tym, iż jest on fenomenem niedającym się opisać przez semiotykę. Zob. S.W. Smoliar, T. Schneider, *Signs, Links and the Semiotics of Hypertext*, [w:] *Proceedings of the First International Workshop on Computational Semiotics (Semiotics '97)*, Paris 1997, s. 11; E. Aarseth, *Cybertext*, dz. cyt., s. 24–57; E. Szczęśna, *Struktura tekstowa Internetu – prolegomena*, [w:] *e-polonistyka*, red. A. Dziak, S.J. Żurek, Lublin 2009.

**37** Zob. S.W. Smoliar, T. Schneider, dz. cyt., s. 350–377.



il. 11. Poszerzony trójkąt Ogdena–Richardsa (znak–przedmiot–znaczenie). Oznaczenie łączy w leksji źródłowej<sup>38</sup> ma znaczenie A; leksja docelowa ma znaczenie B. Aktywacja linku przenosi do leksji docelowej i zderza znaczenie A ze znaczeniem B. Nad tym fizycznym ruchem (strzałką ciągłą) nadbudowuje się znaczenie C, które stanowi sumę A, B i ruchu pomiędzy nimi. Działania sumującego dokonuje odbiorca (strzałki kropkowane oznaczają „ruch” w umyśle interpretanta)

**38** W szczególnych przypadkach, na przykład gdy w danym fragmencie tekstu nie ma żadnych kotwic, za znaczeniowy kontekst łączyca uważa należy całą źródłową partię tekstu.

**39** Skoro link nie wskazuje na swój przedmiot w sensie tradycyjnym, a na dodatek rozciąga swój zasięg na wiele desygnatów, można go równie dobrze uznać za nie–znak, tak jak Louis Hjelmslev uczynił to z fonemami, które nie są w stanie znaczyć autonomicznie. Ciekawą, pośrednią perspektywę obrał Ward Tietz. Badacz ten, sięgając na obszar zoosemiotyki, proponuje widzieć w hiperłączy nie znak, lecz sygnał, gdyż zamiast wskazywać na nieobecny przedmiot, hiperłączy „wywołuje reakcję w kluczowych punktach osi czasowej”. Sygnał to „znak, który w sposób mechaniczny (naturalny) lub konwencjonalny (sztuczny) wywołuje pewne reakcje po stronie odbiorcy, gdzie odbiorcą może być zarówno maszyna, jak i organizm” (definicja Thomasa A. Sebeoka). Zob. W. Tietz, *Linking and Care in Connection*, „New Literary History” 2004, nr 35, s. 511–514.

**40** Trójkąt Charlesa Kaya Ogdena i Iwora Armstronga Richardsa, opisany w klasycznym opracowaniu *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language Upon Thought and of the Science of Symbolism*, sam w sobie był rozwinięciem i przekształceniem triady Charlesa Sandersa Pierce’a.

Powinien być zatem reprezentatywnym i wciąż aktualnym rozumieniem znaku. Zob. między innymi Z. Wąsik, *Semiotyczny paradygmat językoznawstwa: z zagadnień metodologicznego statusu lingwistycznej teorii znaku i znaczenia*, Wrocław 1987, s. 115.

Jeśli zgodzimy się, że wszystkie wymienione wyróżniki hiperłączy wciąż sytuują je w obszarze zainteresowań semiotyki<sup>39</sup>, to powstaje pytanie: w jaki sposób ujmować to zjawisko jako znak? Odpowiedzią zdaje się poszerzenie rozumienia znaku i znaczenia o element performatywny hipertekstowego odesłania. Przykładem ilustrującym taki zamysł może być zmodyfikowany trójkąt Ogdena–Richardsa<sup>40</sup>.

Klasyczny trójkąt semiotyczny rozbudowany tu został o aspekt dynamiczny: działanie na poziomie interfejsu i ruch na poziomie skryptu. Wzbogacanie istniejącego dyskursu naukowego o własność kinetyczną tekstu nie jest praktyką odizolowaną na obszarze teorii literatury cyfrowej. Jim Rosenberg, opierając się na rozróżnieniach Algirdasa Julienu Greimasa (semy jako podstawowe jednostki dyskursu), proponuje mówić o aktmach, czyli podstawowych jednostkach działa-

nia w tekście cyfrowym<sup>41</sup>. Podobnie czyni Emilia Branny, gdy rozważając status znaku w cyfrowej poezji wizualnej, poszerza klasyczny diagram Willarda Bohna, by do językowego i ikonicznego aspektu znaku dodać aspekt działania<sup>42</sup>.

Proponuję wprowadzić jeszcze jedną modyfikację klasycznych ustaleń semiologii, a mianowicie model oparty na pracy *Prolegomena do teorii języka* Louisa Hjelmsleva<sup>43</sup> i jego późniejszych omówieniach<sup>44</sup>. Co zatem się stanie, gdy uwzględniający formę i substancję podział na plan wyrażania i plan treści, które Hjelmslev odnosi do praktyki narracyjnej, poszerzymy o plan działania<sup>45</sup>? Substancją planu wyrażania są słowa, obrazy i dźwięki, a zatem materialny nośnik narracji. Formę wyrażania stanowi dyskurs narracyjny złożony z elementów wspólnych każdemu opowiadaniu bez względu na medium. Substancją treści jest z kolei całość doświadczeń, obiektów i wydarzeń, które mogą być przedmiotem wypowiedzi. Forma treści to zawartość fabularna danego opowiadania.

	Wyrażanie	Treść	Działanie
Substancja	medium	„świat”	przeskok z A do B
Forma	narracyjny dyskurs	zawartość fabularna	wzorzec, efekt

tab. 2. Model Hjelmsleva w środowisku cyfrowym

Rozwijając model Hjelmsleva, trzeba określić substancję i formę planu działania. Za substancję wypada uznać przeskok z jednego punktu tekstu do drugiego, definiowany jako zasadnicza cecha hipertekstu. Formą działania będą natomiast, tworzące się na podstawie substancji, prawidłowości narracyjne. Jeśli ich zasięg pokrywa się z zasięgiem pojedynczego łącza, mówimy o efekcie linku, gdy poza niego wykracza i obejmuje większą porcję tekstu, mówimy o wzorcu hipertekstu.

W praktyce artystycznej i badawczej podziały widoczne w zamieszczonej tabeli zacierają się. Bywają przypadki, kiedy jedna właściwość znaku jest wynikiem innej. Na przykład substancja treści w medium filmowym będzie różnić się od

<sup>41</sup> Zob. J. Rosenberg, *The Structure of Hypertext Activity*, [w:] *Hypertext 1996. The Seventh ACM Conference on Hypertext*, New York 1996, s. 22–30.

<sup>42</sup> Zob. E. Branny, *O związkach poezji wizualnej i hipertekstu. Rozważania w świetle „Willarda Bohna, „Techsty” 2008, nr 5 [online]*, <<http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn5/artykuly/branny01.html>> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>43</sup> Zob. L. Hjelmslev, *Prolegomena do teorii języka*, tłum. H. Kurkowska, A. Weinsberg, [w:] *Językoznawstwo strukturalne. Wybór tekstów*, red. H. Kurkowska, A. Weinsberg, Warszawa 1979, s. 144–147.

<sup>44</sup> Chodzi mi tu o omówienia dokonane między innymi przez Jerzego Ziomeka oraz Seymoura B. Chatmana. W mniejszym zaś stopniu uwzględniam modyfikowany model Luisa Hjelmsleva w pracach Umberta Eco. Zob. J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 140; S.B. Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca 1980, s. 22–26; U. Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington 1979, s. 52–55.

<sup>45</sup> Zob. S.B. Chatman, dz. cyt.

substancji treści w medium literackim. Pewnych fenomenów, takich jak złożonych stanów wewnętrznych bohatera, jego myśli i uczuć, nie uda się do końca przedstawić środkami filmowymi. W konsekwencji nie tylko zawartość fabularna, ale także „świat”, czyli suma doświadczanych przez człowieka wrażeń i zjawisk, przefiltrowany zostaje przez konkretne medium, w którym się opowiada. Tabelę da się zatem czytać następująco: „narracyjny dyskurs ma do dyspozycji zawartość fabularną, której treść jest warunkowana przez medium. Przeskok z A do B, w ramach tak określonej zawartości fabularnej, przybiera formę danego efektu lub wzorca”. Większość omówień prozy hipertekstowej nie podejmuje jednak tej całościowej perspektywy. Może być ona bardziej przydatna w rozważaniach na płaszczyźnie transmedialnej<sup>46</sup>. Aby uchwycić podstawowe różnice między hipertekstem a tekstem, wystarczy przyjrzeć się relacjom pomiędzy substancją i formą w planie wyrażania i planie działania.

Przykładem poszerzonego modelu Hjelmsleva może być jeden z zabiegów obecnych w *Świadomości hipertekstualnej* Marka Ameriki. Bohaterką i narratorką tego „pseudofikcyjnego” eseju sieciowego jest tytułowa Świadomość. Na jednym z ekranów tekstu wypowiada się w sposób pokazany na poniższej ilustracji.

Ten segment tekstu, zatytułowany *intention*, różni się od pozostałych. Znajdujące się w nim pojedyncze hiperłącze prowadzi nie do jednego, lecz do ponad osiemdziesięciu innych fragmentów. Za każdym razem, gdy czytelnik napotyka tę stronę, słowo „linkuję” przenosi go w inne, losowo wybrane miejsce. Łączy wielokierunkowe, choć praktycznie nieobecne w codziennym doświadczeniu internauty, w hipertekstowej prozie nie jest rzadkością. Substancja wyrażania w przypadku *Świadomości hipertekstualnej* to słowo pisane w środowisku cyfrowym ze wszelkimi tego tego konsekwencjami (tekst zatem nabiera tu cech modularnych, jest otwarty na modyfikację i tym podobne). Formę wyrażania stanowi tu cząstkowy, niesekwencyjny sposób opowiadania. Hipertekst, jak przypomina Mark Bernstein, najefektowniej zmienia dyskurs (intrygę), a nie historię, którą chcemy opowiedzieć<sup>47</sup>. W omawianym przypadku plan działania będzie obejmował przeskok z punktu A (leksja *intention*) do punktu B, który jest tu zwielokrotnioną serią miejsc docelowych, osiąga-

<sup>46</sup> Marie-Laure Ryan zauważa, że hipertekstowy sposób opowiadania sprzyja pewnym gatunkom, a zawodzi przy innych. Zob. M.L. Ryan, *Will New Media Produce New Narratives?*, [w:] *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*, red. M.L. Ryan, Lincoln 2004, s. 340–343.

<sup>47</sup> Zob. M. Bernstein, *On Hypertext Narrative*, [w:] *Hypertext 2009. Proceedings of the Twentieth ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*, New York 2009, s. 14.



# Linkuję, więc jestem

il. 12. Świadomość hipertekstualna Marka Ameriki, leksja *intention*

nych losowo po dokonaniu przeskoku. Tabela może dotyczyć zarówno całego utworu, jak i pojedynczej leksji, pojedynczego słowa czy pojedynczego łącza<sup>48</sup>. Jeśli przyjąć perspektywę łącza w tym specyficznym fragmencie, to jego zawartością fabularną będzie owych osiemdziesiąt losowych segmentów. Ostatni element tak ujętego znaku stanowi jego forma w planie działania. Gdyby raz jeszcze pokusić się o „odczytanie” modelu, to brzmiałoby ono: „umożliwiony dzięki szczególnej, hipertekstowej formie cyfrowego medium przeskoc z fragmentu A do fragmentu B, obejmującego losowy zbiór elementów B1, B2, B3, B4, przybiera formę wzorca C”. Charakter tego ostatniego jest wynikiem zderzenia A z B oraz pozostałych elementów tabeli. Musimy bowiem wziąć pod uwagę to, że badany tekst ma naturę metafikcyjną. Wzorzec, który się nadbudowuje wokół rozważanego połączenia, można określić jako zwielokrotnione rozwinięcie podjętego w leksji źródłowej tematu.

Na pytanie, czym jest hiperłącze, semiotyka zdaje się odpowiadać: „tym, czym chcemy, żeby było, i jednocześnie zawsze czymś więcej”. Próby określenia „serca hipertekstu” za pomocą zastanych narzędzi wypadają błado i sprowadzają się do niewielu odkryć. Czy hiperłącze to zamateria-  
lizowana konotacja<sup>49</sup>? Niezupełnie, gdyż czytając

<sup>48</sup> Wszystkie one mieszczą się w definicji znaku jako „dowolnego elementu dzieła literackiego” będącego nośnikiem stałego i względnie autonomicznego kompleksu znaczeniowego. Zob. J. Sławiński, *Znak literacki* [hasło], [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński i in., Wrocław 1998, s. 639.

<sup>49</sup> Rozpatrywanie hiperłącza jako konotacji wtórnej oraz z perspektywy miejsc niedookreślonych przytacza Andrzej R. Mochola. Zob. A.R. Mochola, *Kultura i hipertekstualizm* [online], <<http://www.mochola.org/hypertext/hypertext1.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].

dany fragment, odbiorca nie przytłumia procesów percepcyjnych aż do momentu natknięcia się na łącze. Praca interpretacyjna tekstu odbywa się niezależnie od tego, czy naniesiono nań mechanizmy linkujące, czy nie. Jeśli w ogóle, to łącze uznać trzeba za zmaterializowaną konotację wtórną, efekt nałożenia na dyskurs tekstowy dodatkowego dyskursu linkowego<sup>50</sup>. Jeszcze bardziej wątpliwy jest status hiperłącza jako rodzaju Ingardenowskiej konkretyzacji, gdyż jego rola nie sprowadza się do dookreślenia elementu znaczeniowego aktualnie czytanej informacji, ale obejmuje pełen wachlarz funkcji poznawczych hipertekstowego dyskursu i argumentacji. W ich świetle przypisywana mu Ingardenowska kategoria jest tylko jednym z potencjalnych atrybutów i odpowiada choćby figurze eksplikacji, rozwinięcia lub tropom pokrewnym. Hiperłącze nie chce się też sprowadzić do roli nośnika skojarzeń<sup>51</sup>, swoistego motoru napędzającego paradygmatyczne funkcje tekstu. Hipertekstowa powieść, stanowiąc laboratorium dla języka, narracji i dyskursu w nowych mediach, podsuwa inne, bardziej złożone wyjaśnienia. Każą one spoglądać na omawiane zjawisko jako na szczególny rodzaj znaku, który zawiera w sobie cechy zarówno znaku, jak i piktogramu i sygnału, a jednocześnie nie jest do końca żadnym z nich.

## Hipertekst w świetle kognitywistyki

Choć już sam termin „hiperłącze” wyraźnie wskazuje, iż celem mechanizmów linkujących jest scalanie, istnieją użycia i perspektywy, które wysuwają na plan pierwszy jego „rozłączny” potencjał. Mówią one o dysjunkcyjnym aspekcie przechodzenia z jednego miejsca w tekście do drugiego, gdzie link jawi się jako przeskok od „głównego” tekstu, przerwanie „normalnego” trybu lektury, wyrwa w płynności narracji<sup>52</sup>.

Szukając uniwersalnego zestawu reguł, jakim podlega hipertekstowe odesłanie, warto przyjrzeć się rozpoznaniom poczynionym na gruncie dziedziny, której jednym z głównych celów jest badanie połączeń, jakie dokonywane są w trakcie (rzeczywistych lub symulowanych) procesów po-

<sup>50</sup> Zob. E. Szczęsna, *Struktura tekstowa Internetu – prolegomena*, dz. cyt., s. 70–71.

<sup>51</sup> Zob. tamże, s. 70.

<sup>52</sup> Na dysjunkcyjne oblicze hiperłącza zwrócić uwagę jako pierwszy Jim Rosenberg, apelując o „hipertekst koniunkcyjny”. Apel ten wzięli sobie do serca niektórzy twórcy, choćby Stuart Moulthrop, którego twórczość po etapie pisania powieści o strukturze hipertekstu leksja–link zaczęła eksplorować płynne przejścia pomiędzy partiami tekstu. Zob. rozmowa z Moulthropem w „Techstach”, S. Moulthrop, *Instrument tekstowy...*, dz. cyt. Na polskim gruncie teoretycznym dysjunkcyjne spojrzenie na hiperłącze prezentuje Emilia Branny. Zob. E. Branny, *Powieść a powieść hipertekstowa*, [w:] e–polonistyka, dz. cyt., s. 21–22.

znawczych<sup>53</sup>. Chodzi o kognitywistykę, naukę sytuującą się pomiędzy językoznawstwem, logiką, informatyką i psychologią. Ambitnym celem kognitywistycznego projektu jest odpowiedź już nie na Turingowskie pytanie, czy maszyny potrafią myśleć, ale na pytanie, jak działa ludzki umysł. Celem analiz kognitywistycznej teorii języka, będącej jedną z najważniejszych odłamów całej dziedziny, jest z kolei odpowiedź na pytanie, co czyni tekst spójnym<sup>54</sup>. Rezultatem tych poszukiwań jest szereg ustaleń wspartych na dokonaniach twórców zarówno językoznawstwa, jak i współczesnej informatyki, logiki i psychologii. Próbę ich przeniesienia na obszar badań nad hipertekstem znaleźć można między innymi w pracach H. Van Dyke Parunaka<sup>55</sup> oraz Clary Mancini<sup>56</sup>. Ten pierwszy wyróżnia kilkadziesiąt rodzajów połączeń, które umieszcza w dwóch głównych grupach: łączy asocjacyjnych i agregacyjnych (dodających pewną część do prezentowanej całości). W swojej szczegółowej pionierskiej klasyfikacji Parunak wyróżnia gramatyczne, retoryczne i epistemologiczne funkcje łączy. W grupie asocjacyjnej znajduje się dziewięć podtypów linków implikacyjnych (przyczynowy, warunkowy, kontrfaktyczny), trzy rodzaje łączy parafrazujących (amplifikacyjne, abstrakcyjne, ekwiwalentne) i tyleż podtypów linków ilustracyjnych (rodzajowy, porównawczy, kontrastowy)<sup>57</sup>. Bardziej ogólny charakter, mniej związany z funkcjami gramatycznymi zdań i uniezależniający się od językowego nośnika, ma klasyfikacja Mancini, która opiera się na ogólnej typologii rodzajów relacji koherencyjnych, zaproponowanych przez Teda Sandersa, Joosta Schilperoorda i Wilberta Spoorena<sup>58</sup>. Czy istniejące taksonomie połączeń hipertekstowych pokrywają się z podstawowymi podziałami na obszarze koherencji dyskursu? Aby to zbadać, proponuję przyrzeć się tym ostatnim.

Wychodząc poza podstawowe klasyfikacje spójności tekstu (spójność referencyjna, spójność relacyjna, które wciąż stosują się do relacji elementów całości w obrębie hipertekstu) i wkraczając na obszar, gdzie łączenie elementów nie musi być przypisane działalności tekstotwórczej, lecz ogólnie rozumianemu przedstawieniu mentalnemu, odnoszącemu się zatem do jakiegokolwiek rodzaju dyskursu, taksonomia kognitywistyczna zaczyna od ustalenia podstawowego typu relacji mię-

**53** Zob. między innymi J. Szymanik, M. Zajątkowski, *Wstęp*, [w:] *Kognitywistyka o umyśle umyślnie i nieumyślnie*, red. M. Zajątkowski, J. Szymanik, Warszawa 2004.

**54** „Najbardziej odpowiednia ocena relacji ustanawiających koherencję musi być wiarygodna psychologicznie, ponieważ związki koherencyjne są w gruncie rzeczy związkami poznawczymi” – piszą w przedmowie do jednego ze swoich wystąpień Ted Sanders, Wilbert Spooren i Leo Noordman. Zob. T. Sanders, W. Spooren, L. Noordman, *Toward a Taxonomy of Coherence Relations*, „Discourse Processes” 1992, nr 15, s. 1–35.

**55** Zob. H. Van Dyke Parunak, *Ordering the Information Graph*, [w:] *Hypertext/Hypermedia Handbook*, red. J. Devlin, E. Berk, New York 1991, s. 299–332.

**56** Zob. C. Mancini, *Cinematic Hypertext. Investigating a New Paradigm*, Amsterdam 2005.

**57** Zob. H. Van Dyke Parunak, *Ordering the Information Graph*, dz. cyt., s. 316–317.

**58** Zob. T. Sanders, W. Spooren, L. Noordman, dz. cyt., s. 1–35.

dzy dwoma segmentami. Gdy jest ona luźna, mówi się o związku adytywnym, gdy silna – o przyczynowym. Następny krok to określenie źródła koherencji pomiędzy połączonymi elementami. Może być ono albo semantyczne, albo pragmatyczne. W przypadku pierwszym dwa segmenty mają pokrewną zawartość tematyczną. Gdy natomiast źródło koherencji jest pragmatyczne, przypadek drugi, segmenty dyskursu spokrewnione są poprzez wymiar illokucyjny<sup>59</sup>, innymi słowy poprzez intencję stojącą za oboma lub jednym z członów. Kolejne rozróżnienie dotyczy porządku, w jakim następują fragmenty. Może być on albo podstawowy, albo niepodstawowy. Ostatnią ciekawą zmienną jest polaryzacja. Zależność między segmentami dyskursu nabiera charakteru pozytywnego, gdy dwa segmenty są zgodne z główną relacją, którą ustanawia treściowa zawartość pierwszego członu, albo negatywnego, gdy segment następujący neguje zawiązującą się relację. Mancini jako przykład podaje zdanie: „Nie spała całą noc. Nad ranem wyglądała raczej nieświeżo”. Związek między dwoma zdaniami jest pozytywny. Segment drugi jest bowiem zgodny z pierwszym, a opisane w nim zdarzenie jest bezpośrednim skutkiem zdarzenia z segmentu pierwszego. Natomiast w zdaniu: „Wyglądała świeżo jak różyczka, mimo iż nie spała całą noc” relacja główna, którą wyznacza pierwszy segment, napotyka swoje zaprzeczenie w segmencie drugim, czyli nie dochodzi tu do spodziewanego związku przyczynowego. Odniesienie ma zatem charakter negatywny.

Do powyższych ustaleń Sanders, Schilperoord i Spooen dodają dwa dodatkowe kryteria, według których można rozróżniać relacje koherencyjne: hipotetyczność i porównywalność. Ta pierwsza dotyczy faktycznego lub hipotetycznego statusu relacji treściowych tworzących się między elementami. Druga wskazuje na to, czy mają one naturę porównywalną. Gdy element A buduje z elementem B łańcuch przyczynowo-skutkowy lub gdy A jest rozwinięciem B, mówimy o relacji o charakterze faktycznym (a nie hipotetycznym). Gdy element A jest podobny lub stanowi kontrast wobec B, mówimy o relacji porównywalnej. Jednak gdy B to gwałtowne przerwanie A lub jego koniunkcja, mamy do czynienia z relacją o charakterze nieporównywalnym.

Wszystkie wymienione parametry, jeśli je nałożyć na siebie, wskazują na osiem podstawowych typów relacji, jakie zachodzą między dwoma elementami dyskursu. Są nimi: koniunkcja, podobieństwo, dysjunkcja,

kontrast, przyczyna, warunek, elaboracja, tło. Ilustruje to tabela 3.

<sup>59</sup> Zob. C. Mancini, *Cinematic Hypertext*, dz. cyt., s. 43.

Źródło koherencji	Główny proces	Polaryzacja	Hipote-tyczność	Porówny-walność	Relacje
Semantyczne	addytywny	pozytywna	n.d.	niepor.	koniunkcja
			n.d.	por.	podobieństwo
		negatywna	n.d.	niepor.	dysjunkcja
			n.d.	por.	kontrast
	przyczynowy	pozytywna	faktyczna	n.d.	przyczyna
			hipotetyczna	n.d.	warunek
Pragmatyczne	addytywny	pozytywna	faktyczna	n.d.	elaboracja
	przyczynowy	pozytywna	hipotetyczna	n.d.	tło

tab. 3. Parametry relacji koherencyjnych zachodzących pomiędzy dwoma elementami dyskursu. Tabela oparta została na założeniach koherencji dyskursu Teda Sandersa, Joosta Schilperoorda i Wilberta Spoorena i dostosowana do równawczych badań koherencji w tekście, hipertekście i filmie Clary Mancini<sup>60</sup>

Wymienione typy relacji, uwzględniając zasady organizacji jakiegokolwiek typu dyskursu, w tym hipertekstowego, wytyczają ogólną ramę, w obrębie której poruszać się może badacz skonfrontowany z nagłymi, czasem mało czytelnymi przejściami pomiędzy segmentami hipertekstu. Jak się jednak okazuje, przydatność wypracowanych przez kognitywistykę narzędzi do analizowania, interpretacji i wartościowania hipertekstu literackiego jest ograniczona. Dowodzą tego rozpoznanie samej Mancini, której główne przedsięwzięcie, czyli opis hipertekstu edukacyjnego za pomocą rozważanej tu metody, skończyło się zaledwie połowicznym sukcesem. Rozważanym przez włoską badaczkę hipertekstem była praca Davida Kolba *Hypertext and Suburbs*. Jego autor, twórca między innymi hipertekstu *Socrates in the Labyrinth. Hypertext, Argument, Philosophy*<sup>61</sup>, to doświadczony w hipertekstowej argumentacji klasycysta<sup>62</sup>. Po przeanalizowaniu tekstu *Hypertext and Suburbs* i wyszczególnieniu relacji koherencyjnych zachodzących w obrębie treści dokumentu oraz jego poszczególnych leksji Mancini dochodzi do dość zaskakujących wniosków. Okazuje się, że relacje semantyczne (koniunkcja, dysjunkcja, po-

<sup>60</sup> Schemat ten rezygnuje z niektórych parametrów Sandersa, takich na przykład jak temporalny aspekt procesu głównego.

<sup>61</sup> Zob. D. Kolb, *Socrates in the Labyrinth. Hypertext, Argument, Philosophy*, Watertown 1995.

<sup>62</sup> Ciekawe, że Mancini wybrała do analizy tekst autora przypominającego, iż nielinearność hipertekstu nie sprzyja wywodom filozoficznym, które w przeciwieństwie nawet do koncepcji fabuły muszą mieć swój początek, środek i koniec. Zob. D. Kolb, *Discourse across Links [online]*, <<http://www.fil.hu/uniworld/egyetem/restricted/intfil/kolb.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].

dobieństwo, kontrast, przyczyna, warunek) występują jedynie w obrębie pojedynczych segmentów tekstu, na poziomie zdania, paragrafu, pojedynczej leksji. Nie pojawiają się jednak pomiędzy leksjami. Najważniejsze dla wyводу argumenty Kolb wyjaśnia w sposób tradycyjny, zdanie po zdaniu. Relacje tu ustanawiane mają charakter najczęściej pragmatyczny: ich zadaniem jest albo rozwinięcie już ustanowionego tematu, albo rozszerzenie jego kontekstu o tło. Mancini konkluduje:

Autorzy hipertekstowych rozpraw nie do końca polegają na interaktywności i nielinearności medium. Rozważany przykład [hipertekstu Davida Kolba – przyp. M.P.] bardzo wyraźnie pokazuje, iż pisarstwo hipertekstowe wciąż stara się być raczej „tekstowym”, a nie hipertekstowym. Widoczna jest tendencja do tego, by unikać wytyczania strukturalnie ważnych relacji poza obrębem pojedynczej leksji, czyli jednostki dyskursu hipertekstowego. Postąpiwszy tak bowiem, autorzy naraziliby swój dyskurs na ryzyko ominięcia przez czytelnika fragmentów stanowiących podstawę spójności dyskursu, co zachwiałoby integralnością struktury wyводу i tym samym jego efektywności<sup>63</sup>.

Jeśli siatka uniwersalnych relacji określających zasady działania każdego dyskursu nie przystaje do hipertekstowych rozpraw edukacyjnych i filozoficznych, to tym bardziej nie będzie ona wystarczająca do opisu związków, jakie zachodzą pomiędzy segmentami hipertekstowej prozy, gdzie zarówno cel wypowiedzi, jak i środki, którymi się ona posługuje, są odmienne. Hiperłącze może mieć nie tylko charakter relacyjny czy referencyjny, semantyczny czy pragmatyczny. W hipertekście artystycznym linki stają się często nośnikami szeroko rozumianej funkcji poetyckiej. Na kognitywistyczne relacje warto powoływać się tam, gdzie trudno o inne przywołania: na początku lektury czy w chwilach zagubienia się w hipertekstowym labiryncie, kiedy trudno jest dostrzec kontury całości. Pomagają one uchwycić treść i relacje pomiędzy elementami narracyjnego dyskursu (wprowadzenie, elaboracja, streszczenie, opis tła). Nie są jednak w stanie wyczerpująco wytłumaczyć ani poziomu wyższego, czyli budujących się nad zderzeniem dwóch lub więcej segmentów hipertekstowych figur narracyjnych (wzorców), ani poziomu niższego, związanego z „poetyckim” żywiołem hiperłącza, wprowadzającego do artystycznej wypowiedzi elementy ironii, przypadku i wszelkiego rodzaju nadorganizacji, której celem nie musi być klarowny komunikat (efekty hiperłącza).

<sup>63</sup> C. Mancini, *Cinematic Hypertext*, dz. cyt., s. 76.

Na koniec przywołam pokrewną, choć bliższą gramatyce i retoryce, klasyfikację zaproponowaną przez Wendy Morgan<sup>64</sup>. Przygląda się ona wymienionym wcześniej dwóm typom relacji, dysjunkcyjnym i koniunkcyjnym, by zaproponować w ich obrębie przedstawione niżej podtypy.

Łączy o funkcji koniunkcyjnej:

1. Temporalne („następnie”).
2. Przyczynowe („ponieważ”, „dlatego”).
3. Argumentacyjne („z drugiej strony”, „tak czy inaczej”).
4. Asocjacyjne („i”, „także”).

Te cztery przypadki wskazują na czasową (linki temporalne), logiczną (łącza przyczynowe, argumentacyjne) i przestrzenno-intuicyjną (linki asocjacyjne) kontynuację tematu. Ostatnia kategoria, nieuwzględniana w teorii spójności dyskursu Teda Sandersa i innych, była najczęściej przywoływana w wystąpieniach przeciwstawiających hipertekst tekstowi drukowanemu. Stanowiła też kluczową technikę hipertekstową dla Theodora Nelsona<sup>65</sup>, twórcy terminu hipertekst i wielkiego propagatora nowego sposobu pisania.

Łączy o funkcji dysjunkcyjnej:

1. Anakolut (zdanie zaczyna się w jeden sposób, a kończy w inny).
2. Niedomówienie (nagłe przerwanie wypowiedzi, zdanie pozostaje niedokończone).
3. Hendiadys (jedna rzecz w zdaniu wyjaśniona jest dwoma określeniami).
4. Parenteza (zdanie wtrącone, uzupełniające, niekoniecznie powiązane z resztą).

Powyższa klasyfikacja łączy odsłania niszczycielską dla spójności wypowiedzi siłę linków. Rozłączny żywioł hipertekstu typologia Morgan próbuje okiełznać za pomocą klasycznych figur retorycznych. Podział ten do dziś pozostaje jedną z nielicznych prób uporania się z żywiołem przygodności w prozie hipertekstowej.

Klasyfikacja połączeń koherencyjnych w obrębie dyskursu, którą proponuje lingwistyka kognitywna czy też lingwistyka w ogóle, wraz z przedstawioną wcześniej techniczną taksonomią hiperłącza stanowią podstawę do badania hipertekstowej literatury. Niewiele mówią jednak o tym, jak

<sup>64</sup> Zob. referat Wendy Morgan zaprezentowany na *Messenger Morphs the Media 99*, warsztatach pisarskich, które odbyły się podczas konferencji *Hypertext* w 1999 roku: W. Morgan, *Heterotopics. Towards a Grammar of Hyperlinks* [online], <<http://www.wordcircuits.com/htwww/morgan1.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>65</sup> O poetyce skojarzeń i logice asocjacyjności w hipertekście jako bliższej naturalnej pracy myślowej człowieka zob. M. Pisarski, *Powieść jako zwierciadło umysłu. Szkic do poetyki hipertekstu na podstawie klasyki gatunku: „afternoon, a story”, „Patchwork Girl”, „A Further Xanadu”*, [w:] *Liternet. Literatura i Internet*, red. P. Marecki, Kraków 2002.

struktura hipertekstu wpływa na sposób opowiadania. Ograniczenie to dotyczy szerszego problemu, który Markku Eskelinen określa mianem kolonizacji nowego medium przez stare<sup>66</sup>. Opisywanie nowego fenomenu kategoriami zjawiska już znanego może jedynie potwierdzić istnienie dobrze znanych fenomenów w środowisku dotąd obcym. Nie jest natomiast w stanie ukazać funkcjonowania tekstu w świetle specyfiki nowego medium<sup>67</sup>. Wnioski z obrania takiej metody są łatwe do przewidzenia: w hipertekście nie ma niczego nowego. Konkluzja ta wynika jednak stąd, że szukaliśmy w nim tego, co już znamy<sup>68</sup>. Aby wyrażnie zobaczyć, jak tekst w hipertekście znaczy „inaczej” niż na papierze, trzeba wyruszyć dalej.

## Hiperłącze a teoria narracji

### Ujęcie semantyczne

W trakcie lektury hipertekstu naciśnięcie na słowo stanowiące zewnętrzne oznaczenie hiperłącza powoduje zniknięcie z pola widzenia czytanej partii tekstu i pojawienie się nowej. Z bazy potencjalnych ciągów dal-

szych czytelnik wybiera jedną wersję, pozostawiając za sobą inne. Każdorazowe połączenie segmentów dokonuje się na podstawie trzech źródeł informacji: dotychczas przeczytanego materiału, zawartości leksji źródłowej oraz oznaczenia linku wraz z jego najbliższym kontekstem. Uwzględnienie mechaniki łącza oraz struktury dzieła (wydzielone i oddalone od siebie na nieokreśloną odległość segmenty) sprawia, iż kategoryzacje elementów narracyjnych w powieści drukowanej nie będą się całkiem pokrywać z elementami narracyjnymi w powieści hipertekstowej. Nie możemy mówić choćby o linkach rzeczownikowych, czasownikowych i przymiotnikowych. Jeśli nawet kotwica zawiera rzeczownik, na przykład „okno”, to uruchomienie jej może nas doprowadzić zarówno do opisu okna, jak i do sceny dziejącej się za oknem. Podobnie w przypadku czasownika. Jeśli w zda-

<sup>66</sup> Zob. M. Eskelinen, *Teoria cybertekstu a badania literackie. Podręcznik użytkownika*, tłum. D. Sikora, G. Mielcarek, „Techsty” 2006, nr 2 [online], <[http://www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/eskelinen\\_cybertekst.html](http://www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/eskelinen_cybertekst.html)> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>67</sup> O analizie dzieła z uwagą na medium zob. między innymi N.K. Hayles, *Flickering Connectivities in Shelley Jackson's „Patchwork Girl”*. *The Importance of Media-Specific Analysis*, „Postmodern Culture” 2000, nr 2 oraz [online], <<http://pmc.iath.virginia.edu/text-online/issue.100/10.2hayles.txt>> [dostęp: 16 lipca 2013]; M. Pisarski, *Pułapki metodologiczne badań nad literaturą cyfrową*, [w:] *e-polonistyka*, dz. cyt., s. 77–88.

<sup>68</sup> Nie chodzi tu do końca o szukanie tego, co nowe, ale tego, co choćby stosuje pewne znane artystyczne zabiegi w sposób specyficzny dla nowego medium. Przykładem niech będzie prosty efekt umożliwiający pojawianie się dymków nad hiperłączami w powieści hipertekstowej *Blok* Sławomira Shutego. Kiedy razem z autorem zastanawialiśmy, jak sprawić, by cyfrowa wersja powieści cechowała się czymś, czego nie da się zrobić w druku, zdecydowaliśmy się wprowadzić dynamiczny komentarz nad hiperłączem. W dużym, choć nie całkowitym, stopniu spełnia on postawiony mu wymóg. Nie dość, że jego wizualny efekt jest nieosiągalny w druku, to jeszcze Shuty owe komentarze musiał dopisać. Część powieści stworzona została zatem specjalnie na potrzeby nowego medium.



niu „jadę samochodem” oznaczeniem łączy jest słowo „jadę”, to może ono odesłać i do fragmentu mówiącego o tym, gdzie jadę, i do spisu samochodów, którymi jeżdżę. Wywodzący się z rozróżnienia na części mowy podział na deskrypcyjne i denominacyjne formy wypowiedzi<sup>69</sup> także się tutaj nie przyda.

Semantyka okazuje się pomocna tylko wtedy, gdy z trójga filarów, na jakich opiera się łącze, nie będziemy uwzględniać jednego: leksji źródłowej rozpatrywanej jako autonomiczna całośćka znaczeniowa. W ujęciu linku wyłącznie z perspektywy jego oznaczenia i miejsca docelowego możliwe stają się kategoryzacje na płaszczyźnie konotacyjnej. Jeżeli semantyka linku czyni kotwicę łączy znakiem, a jego miejsce docelowe znaczeniem, to możemy rozróżnić dwa typy linków: asocjacyjne i konotacyjne (indeksalne)<sup>70</sup>. Logika następstwa sugerowana przez typ asocjacyjny, zgodnie z klasycznym podziałem Romana Jakobsona, działa w dwóch trybach<sup>71</sup>. W pierwszym z nich skojarzenie dokonane jest na zasadzie analogii i podobieństwa (figura metafory jako reguły działania), w drugim na zasadzie przyległości (figura metonimii). Z kolei łączy konotacyjne nie odbiega zbyt od działania hasła słownikowego, dygresji lub przypisu: od słowa przechodzimy do jego objaśnienia, choć w hipertekście będzie ono miało dużo więcej odcieni wskutek tego, że – należąc do tekstu głównego – znajduje się najczęściej w stosunku równoległym do tekstu go poprzedzającego. W powieści *Koniec świata według Emeryka* zdecydowana większość hiperłączy to linki typu konotacyjnego. Jeśli w tej wielogłosowej powieści, przybierającej formę chóru monologów, gdzie głos udzielany jest ożywionym i nieożywionym bohaterom, natkniemy się na zwrot „ta rozpadająca się szopa”, to link od słowa „szopa” poprowadzi nas nie gdzie indziej, tylko do monologu szopy. Gdy zaś po uruchomieniu łączy w zdaniu „tylko ziemia na dole i niebo w górze” przejdziemy do monologu jastrzębia, którego tekst zamieszczony jest na niebieskim tle, to możemy mówić o łączy o charakterze asocjacyjnym metonimicznym (jastrząb należy do pola semantycznego nieba). Gdy natomiast podążymy za średniowiecznym kronikarzem w zdaniu „na co zwracał już uwagę Jan Długosz” i przeniesieni zostaniemy do fragmentu, w którym reporter Mirosław Mikro Balonko relacjonuje przebieg wydarzeń z latającego nad miasteczkiem balonu, to relacja

<sup>69</sup> Zob. T. Todorov, *The Grammar of Narrative*, tłum. R. Howard, [w:] *The Novel. An Anthology of Criticism and Theory 1900–2000*, red. D.J. Hale, Malden–Oxford 2006, s. 212–218.

<sup>70</sup> Można też, jak Emilia Branny, sięgając po narzędzia semiotyczno-lingwistyczne, określić relację konotacyjną jako indeksalną i mówić o łącach indeksalnych. Zob. E. Branny, *Cybertekst. Metodologia i interpretacja* [praca doktorska], Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2009, s. 147–181.

<sup>71</sup> Zob. R. Jakobson, *Concluding Statement. Linguistics and Poetics*, [w:] *Style in language*, red. T.A. Sebeok, Cambridge 1960, s. 370–372.

między oznaczeniem łącza a miejscem docelowym będzie miała charakter asocjacyjny analogiczny (dziennikarz jest jak kronikarz). Ostatni przypadek, w porównaniu z dwoma wcześniejszymi, jest najmniej oczywisty, czytelnik wciąż jednak jest w stanie odnaleźć związek między kotwicą a ujściem łącza. Tutaj zasięg semantycznego podziału łączy się kończy. W tej samej powieści znajdują się linki, które nie należą do żadnego z trzech semantycznych typów, ponieważ nie da się wykazać wyraźnych związków między połączonymi przez nie elementami. Relacja, którą czytelnik ma za zadanie po uaktywnieniu łącza odkodować, obejmuje bowiem już nie tylko kotwicę i miejsce docelowe, ale także miejsce źródłowe jako całość lub nawet poprzednie segmenty tekstu. Sama kotwica jako zaledwie element tej całości nie wystarczy. Gdy z leksji *Hasa Rapasa*, gdzie znajdują się rozważania o użyciu czcionki do słowa „ki-NO”, udamy się za linkiem „NO”, przejdziemy do początkowego segmentu *autor1*. Sens tego odesłania pozostanie nieuchwytny. Dopiero po przeczytaniu całości *Hasa Rapasy*, odniesieniu zabiegu fonetycznej gry przestawień do poprzednich leksji, w której o autorze bohaterowie wypowiadają się *per* „on”, możemy zgadnąć, że związek „NO” z leksją *autor1* to związek zaimka „on” z tym segmentem. Wchodzimy tu już jednak w warstwę fabularno-dyskursywną. Skupiając się na relacji kotwicy do miejsca docelowego, takich zależności nie dostrzeżemy, gdyż poruszamy się wciąż w obrębie znaczenia pojedynczego znaku i jego dychotomicznych relacji.

Mówiąc o hiperłączach z punktu widzenia semantyki wypowiedzi, nie jesteśmy zatem w stanie objąć całości tej złożonej figury. Jeśli narzędzi do opisu hiperłącza szukać w konstrukcjach takich jak tropy stylistyczne, rezultat również będzie niezadowalający. Pod uwagę brać należy wyłącznie te z nich, które jasno odnoszą się do dającej się wskazać partii tekstu. Nie będzie to personifikacja ani hiperbola, ale na przykład porównanie i synekdocha. Niemniej zakres tego rodzaju typologii zawsze będzie ograniczony, gdyż sam w sobie ma charakter przenośny, a nie dosłowny. Porównanie jednego elementu z drugim czy jego zastąpienie, w przypadku synekdochy, musi objąć swoim zasięgiem nie tylko związek pojedynczych słów, ale także związek dwóch segmentów dyskursu. Figury opierające się na znaczeniu słowa nie są w stanie opisać zjawiska, które zarówno znaczy, jak i działa i którego znaczenie jest wypadkową aż trzech względnie autonomicznych kontekstów: leksji źródłowej, leksji docelowej oraz wyróżnionego w kotwicy słowa.

W poszukiwaniu narzędzi do opisu hiperłącza trzeba wyruszyć dalej. Jak się okazuje, klucz może się znajdować już u początków współczesnego literaturoznawstwa, w rozprawie Romana Jakobsona *Poetyka w świetle językoznawstwa*<sup>72</sup>. W ramach rozważań o funkcji poetyckiej badacz wskazuje na przestrzenny aspekt literatury, a zwłaszcza relacji, jakie zachodzą między elementami dzieła. Każda z warstw dyskursu, od fonemu poprzez kategorie gramatyczne i stylistyczne, ulega organizacji na zasadzie symetrii, stopniowania, antytezy i paralelizmu. Fakt ten ma swoje implikacje. Jak pisze Tzvetan Todorov:

Nie przez przypadek po refleksji na temat paralelizmu Jakobson kieruje swoją uwagę w stronę geometrii [...], zasada technik artystycznych w poezji, jak mówi Jakobson, opiera się na wielokrotnie ponawianych powrotach w każdej z poszczególnych warstw językowych. Już samo mówienie o „każdej z warstw” wskazuje na wszechobecność związków przestrzennych: nawet narracja jako całość może w podobny sposób podlegać porządkowi przestrzennemu i być postrzegana jako opierająca się na symetrii, stopniowaniu, powtórzeniu, antytezie i tym podobne. Także i Proust nie unikał przestrzennych porównań, gdy opisywał swoje dzieło jako katedrę<sup>73</sup>.

Zakres wymienionych sposobów organizacji tekstu może się pokrywać z konstrukcją dzieła opartego na strukturze hipertekstu, gdyż system hipertekstowych połączeń odwołuje się w procesie odbioru do relacji przestrzennych. Po uruchomieniu łącza czytelnik zostaje przemieszczony z jednego miejsca w tekście w inne. Przyległość tego dodatkowego wymiaru do wskazanej przez Jakobsona perspektywy przestrzennej w literaturze w ogóle pozwala na częściowe choćby wykorzystanie stosowanych przez strukturalizm narzędzi do badania hipertekstu. Choć poszukiwania metodologiczne badacza elektronicznej literatury nie przez przypadek prowadzą do początków strukturalizmu, nie oznacza to, iż na dokonaniach szkoły praskiej czy formalistów rosyjskich można przestać. Ostatecznie bowiem mowa tu o dwóch różnych kategoriach dzieł. Utwory hipertekstowe mają dodatkowe warstwy proceduralne i mechaniczne.

Tak jak Roman Jakobson badał poezję, tak prozie przyglądał się pionier i czołowy przedstawiciel rosyjskiego formalizmu – Wiktor Szklowski. Przestrzenne mechanizmy organizacji tekstu, przenie-

<sup>72</sup> Zob. R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. K. Pomorska, [w:] tegoż, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, red. M.R. Mayenowa, t. 2, Warszawa 1989, s. 77–124. Korzystam też z wydania R. Jakobson, *Linguistics and Poetics*, [w:] tegoż, *Selected writings*, t. 3, *Grammar of Poetry and Poetry of Grammar*, Haga 1981.

<sup>73</sup> T. Todorov, *Introduction to Poetics*, tłum. R. Howard, Minneapolis 1981, s. 47.

sione na poziom narracji, uwzględnia jego analiza *Wojny i pokoju* Lwa Tołstoja. Służą one tu zatem już nie tylko opisowi mechanizmów synchroniczności systemu językowego, ale także badaniu diachroniczności dyskursu narracyjnego<sup>74</sup>. Symetria, paralelizm, antyteza i stopniowanie, oparte na powtórzeniu, okazują się zatem adekwatnymi metodami analizy wewnątrztekstowych fenomenów ujmowanych w kategoriach przestrzennych. Jako takie sugerują też swoją przydatność w badaniu hiperłącza<sup>75</sup>, choć trudno sobie wyobrazić hipertekstową wersję stopniowania, gdyż ten metafabularny chwyt, polegający na powtórzeniu pewnych cech postaci czy zdarzeń w innych postaciach i zdarzeniach, lecz w mniejszym natężeniu, z trudem przekłada się na relacje linkowe, to nic nie stoi na przeszkodzie, by występowało ono wewnątrz leksji. Bez problemów możemy natomiast mówić o hiperłączu paralelnym czy antytetycznym.

Tropem wyznaczonym przez Romana Jakobsona i Wiktora Szklowskiego poszedł Benjamin Harshav (Hrushovski), omawiając zjawisko łączący w *Wojnie i pokoju*, przy czym – przypomnę – mowa tu o wewnątrztekstowych i wewnątrznarracyjnych wypowiedziach wskazujących na poszczególne elementy sytuacji narracyjnej lub świata przedstawionego. Chodzi o takie przypadki, gdy narrator lub bohater odsyła do innego, nieobecnego w danym zdarzeniu, bohatera lub do innego zdarzenia czy wyglądu. Rolę pozbawionego kotwicy, analogowego łącza odgrywa wówczas nazwa (opis) danego elementu. Harshav, badając tę samą, co Szklowski, powieść, lecz sięgając nie po narzędzia stylistyczno-retoryczne, a językoznawcze, wyróżnia trzy klasy tego typu odniesień.

<sup>74</sup> Zob. T. Todorov, *Language and Literature*, tłum. R. Howard, [w:] *The Novel*, dz. cyt., s. 207.

<sup>75</sup> Przestrzenność w przypadku hipertekstu jest wartością dodaną. Sposoby umieszczania relacji między elementami na diagramach, mapach i innego rodzaju wizualizacjach są tematem wielu rozpraw. W niniejszej książce traktuję jednak tę przestrzeń jako pewne abstrakcyjne pole o naturze topologicznej, które nie daje się zwizualizować. Nie sposób bowiem nanieść na mapę dzieła, którego komponenty oddalone są od siebie o nieokreślony dystans. Ta nieeuklidesowa i niezwiązana z konkretną reprezentacją wydajnie wydaje się bliższą rozumieniu przestrzeni w pismach strukturalistów, stąd ich przywoływanie w tym miejscu jest mniej narażone na metodologiczny anachronizm.

O topologii hipertekstu zob. D. Ciccoricco, *Reading Network Fiction*, Tuscaloosa 2007, s. 244.

<sup>76</sup> B. Harshav (Hrushovski), *Theory of the Literary Text and the Structure of Non-Narrative Fiction in the First Episode of „War and Peace”*, „Poetics Today” 1988, nr 3, s. 638.

Elementy bywają łączone na zasadach równorzędności (A jest równoległe do B w sensie P), inkluzji (A, B i C mogą być postrzegane jako części M) oraz przedłużenia (B jest przedłużeniem A w sensie P, takim jak przyczyna, czas lub przestrzeń).

Każdej z tych zasad przypiszemy normy pochodzące z tradycji literackiej, z naszej wiedzy o świecie lub z obydwu naraz. Dzięki temu czym innym będzie równorzędność powtarzanych dźwięków lub form gramatycznych, a czym innym równoległość dwóch sytuacji, zaprezentowanych z punktu widzenia danej postaci<sup>76</sup>.

Harshav zachęca, by mówić o odesłaniach równorzędnych, inkluzywnych i ekstensywnych. W warunkach hipertekstowych punktem odniesienia będzie tu miejsce źródłowe łączy, a punktem wyjścia, czyli miejscem, z którego wykonany przez łączy efekt staje się widoczny, miejsce docelowe. Ogólność tego podziału może nie wystarczać. Jednak klasyfikacja ta, kładąc nacisk na koniunkcyjny potencjał łączy, wskazuje pewien kierunek. Załóżmy, że w zdaniu „Lubię jeździć szybkimi samochodami” (A) oznaczeniem linku jest słowo „lubię”. Jeśli następnym segmentem będzie zdanie „Krajobraz pośpiesznie umyka” (B), to zasadą łączy będzie równorzędność. Sensem (P), wspólnym obu fragmentom, jest szybka jazda. Jeśli z kolei słowo „lubię” prowadzi do zdania „Lubię fast foody” (B), to mówimy o łączy inkluzywnym, gdzie (A) i (B) są częścią wypowiedzi narratora-bohatera na temat jego gustów. Natomiast jeśli segmentem (B) uczynić zdanie „Na moim biurku leży stos mandatów”, to znajduje się ono w relacji przedłużeniowej wobec (A), gdzie (B) jest przedłużeniem (A) w sensie przyczynowo-skutkowym.

Z poziomu znaczeniowego powyższa typologia wkracza na poziom perspektywy narracyjnego dyskursu. Opisane relacje dotyczą większych, złożonych figur semantycznych, które izraelski badacz nazywa wzorcami (ang. *patterns*). Wzorzec to, jak wyjaśnia Harshav, powiązanie dwóch lub więcej elementów na dowolnej zasadzie konstrukcyjnej. Badanie zasad konstrukcji podobnie rozumianych wzorców, przy najczęstszym uwzględnieniu całych grup leksji, stanie się jedną z bardziej oryginalnych ścieżek teorii hipertekstu<sup>77</sup>. Jednak zamiast na pojedynczym łączy poetyka wzorców opierać się będzie na dwóch lub więcej odesłaniach, które zapraszają czytelnika do odkrycia danego konturu.

### Narracyjne klasyfikacje łączy w teorii hipertekstu

Będące zarówno znakiem, jak i mechanizmem, który nie tylko ogarnia swoimi zasięgiem słowo i jego najbliższy kontekst, ale także zderza dwa oddzielone segmenty narracji, łączy w hipertekście literackim najlepiej opisywać jako część dyskursu narracyjnego. Większość istniejących klasyfikacji skupia się na jego aspekcie nawigacyjnym, retorycznym i stylistycznym. Ten pierwszy dotyczy zewnętrznego otoczenia prezentowanej treści i stanowi element

<sup>77</sup> Teoria konturu (ang. *contour*) lub wzorca rozwijana była między innymi przez Marka Bernsteina, Michaela Joyce'a, a ostatnio Davida Ciccoricco. Zob. na przykład D. Ciccoricco, *The Contour of a Contour [online]*, <<http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/tropical>> [dostęp: 16 lipca 2013].

interfejsu. Ten drugi, najbardziej popularny, odnosi się do układu wyższego niż narracja. Ten trzeci zaś próbuje wzbogacić podejście retoryczne elementami stylistyki (tropy). Drugi i trzeci często występują obok siebie<sup>78</sup>.

Sytuowanie łączy raczej po stronie mechanizmu niż tekstu i pojmowanie struktury jako układu węzłów (pojemników na treść), a nie relacji treściowych, naznaczyło pierwsze wystąpienia na temat hipertekstu, wraz z tak zwanym modelem Dextera<sup>79</sup>. Przedmiotem wczesnej teorii hipertekstu był hipertekst edukacyjny i naukowy, rozumiany jako narzędzie poznawcze. Ogólny podział na linki referencyjne (odnoszące się do treści) i linki organizacyjne (odnoszące się do organizacji treści w hierarchii całości) wpłynął także na hipertekst literacki, w którym przybrał formę podziału na – odpowiednio – link tekstowy i link domyślny.

Bliżej zawartości znaczeniowej tekstu są autorzy opracowania *Text Types in Hypermedia*<sup>80</sup>. Dzielią oni hiperłącze według ogólnej klasyfikacji tekstów na narrację, argumentację i opis<sup>81</sup>. Szlakiem, którego tor wytycza Jakobson i Szklowski, umacnia Todorov, a kontynuuje Harshav, podążyło niewielu badaczy. Najczęściej gdy w konkretnym wystąpieniu nie ma miejsca na dłuższe roztrząsanie rodzajów użytych w danym

tekście linków, podtrzymuje się ogólny podział na łączy referencyjne i organizacyjne, narracyjne i hierarchiczne, gdzie tym pierwszym przypisuje się tradycyjne funkcje stylistyczno-retoryczne, takie jak porównanie, antyteza, powtórzenie. Poetyka hipertekstowych wzorców przesuwa uwagę z efektu, jaki dla odbioru tekstu ma pojedyncze łącze, na efekt kilku łączy i kilku leksji tworzących dany wzorzec. W praktyce z ogólnej klasyfikacji linków w tekście zwykle się przechodzi od razu do analizy wzorców<sup>82</sup>.

Najbliżej specyfiki medium, w sensie wyznaczenia dogódnego obszaru negocjacji pomiędzy technikami tradycyjnymi a charakterystycznymi dla hipertekstu, wydają się klasyfikacje oparte na fabularnych funkcjach łączy. Jedną z najstarszych są rozróżnienia Michaela Joyce'a na trzy „barwy podstawowe” linku<sup>83</sup>. W przeciwieństwie do większości już przytoczonych wskazują one na

<sup>78</sup> Zob. N.C. Burbules, *Rhetorics of the Web. Hyperreading and Critical Literacy*, [w:] *Page to Screen. Taking Literacy into the Electronic Era*, red. I. Snyder, London 1998, s. 102–122; W. Morgan, dz. cyt.

<sup>79</sup> Jeff Conklin twierdził w 1987 roku, że istnieją dwa sposoby organizowania materiału poprzez łącza: referencyjny i organizacyjny. Schemat Dextera, czyli abstrakcyjny supermodel wszelkich systemów hipertekstowych, podążył w kierunku zasugerowanym przez Conklina, z jego utylityrnym spojrzeniem na rolę hiperłącza. Zob. tenże, dz. cyt., s. 17–41; F. Halasz, M. Schwartz, dz. cyt., s. 30–38.

<sup>80</sup> Zob. S.W. Smoliar, T. Schneider, dz. cyt., s. 1.

<sup>81</sup> Podział za: S.B. Chatman, dz. cyt., s. 9.

<sup>82</sup> Taki sposób opisu hipertekstu reprezentuje kilka wzorcowych opracowań, na przykład analiza powieści *Patchwork Girl* Shelley Jackson dokonana przez N. Katherine Hayles, opowiadania *Twelve Blue* Michaela Joyce'a przez Marie-Laure Ryan czy tekst Davida Ciccoricco o *Twilight, a Symphony* Michaela Joyce'a. Wśród szczegółowych analiz pojedynczych powieści wyjątkiem są choćby teksty Jill Walker i Emilii Branny o *popołudniu, pewnej historii*, do których przejdę wkrótce, gdzie analizuje się hiperłącza z uwagi na ich funkcję w bezpośrednim postrzeganiu opowiadanych wydarzeń (na przykład prolepsis-syllepsis u Walker czy kategoria niespodzianki u Branny).

<sup>83</sup> Zob. M. Joyce, *Nonce Upon Some Times. Rereading Hypertext Fiction*, „Modern Fiction Studies” 1997, nr 3, s. 583.

bezpośrednią ingerencję mechanizmu łącza w sferę fabuły. Joyce wyróżnia tu rekurencję (ang. *recursus*), czyli rodzaj powtórzenia, w którym temat podjęty w pierwszym segmencie tekstu w zmienionej formie pojawia się w kolejnym, a także przesunięcie czasowe oraz wznowienie, kiedy rozwijany już wcześniej temat powraca. Mark Bernstein dodaje do taksonomii Joyce’a szeroko rozumianą adnotację z aż siedmioma rodzajami relacji: poszerzona ekspozycja, definicja, anegdota, odniesienie intertekstualne, refleksja, odniesienie liryczne, przypis właściwy<sup>84</sup>. Podział Joyce’a wprowadza badacza od razu na głębokie wody hipertekstu. Zauważmy, że punktem odniesienia dla „barw podstawowych” linku nie jest dany element świata przedstawionego czy fabuły, lecz ogólnie pojęty temat główny. W hipertekście zmienia się on w zależności od tego, jakie partie tekstu czytelnik ma za sobą. Trzeba zatem brać pod uwagę opisywany przez Emilię Branny fenomen ruchomej deiksy, dynamicznie zmieniającego się centrum, które stanowi kryterium lekturowej spójności<sup>85</sup>. Wnikliwe diagnozy Joyce’a warto wesprzeć ustaleniami bardziej podstawowymi.

Teresa M. Dobson, przy okazji porównania zachowań lekturowych w powieściach tradycyjnych i elektronicznych, wyodrębnia hiperłącza orientujące na postaci, akcję lub tło. Podział ten przydaje się jednak praktycznie tylko wtedy, gdy badana proza jest krótkim opowiadaniem w trzeciej osobie i z wszechwiedzącym narratorem<sup>86</sup>. Proza poetycka, pisana w pierwszej osobie i celowo zacierająca granicę między fenomenami zewnętrznymi (świat przedstawiony) a wewnętrznymi (stan umysłu bohatera), wymyka się takiemu podziałowi. Różnice między postacią a jej działaniem, opisem a akcją, tłem a wątkiem głównym mogą być trudno uchwytny. W *Końcu świata według Emeryka* większość odsyłaczy prowadziłyby do postaci, gdyż hipertekst ten składa się z połączonych ze sobą monologów poszczególnych bohaterów. Jak odróżnić zatem postać mniej ważną od ważnej i czy tę mniej ważną zakwalifikować do tła?

Bardziej elastyczną klasyfikację zaproponowała Johanna Bucur<sup>87</sup>. Wychodząc z podstawowego założenia, iż uruchomienie aktywnego słowa albo kontynuuje, albo nie kontynuuje narracji, badaczka z Pasawy dzieli łącza na subordynacyjne

<sup>84</sup> Zob. M. Bernstein, *On Hypertext Narrative*, dz. cyt., s. 9.

<sup>85</sup> Zob. E. Branny, *Cybertekst. Metodologia i interpretacja*, dz. cyt., s. 144.

<sup>86</sup> Teresa M. Dobson i David S. Miall analizują opowiadanie *Demon Lover* Elizabeth Bowen z 1945 roku. Zob. T.M. Dobson, D.S. Miall, *Orienting the Reader? A Study of Literary Hypertexts*, „Spiel. Siegener Periodicum zur internationalen empirischen Literaturwissenschaft” 1998, nr 17, s. 249–262.

<sup>87</sup> Nieopublikowany, mało znany artykuł Johanny Bucur wydaje się jednym z najbardziej poręcznych modeli hipertekstowej lektury, jakie powstały w ostatnich latach. Zob. J. Bucur, *The HyLink Framework. A Study of Link Performance in Hypertext Fiction* [online], <<http://web.archive.org/web/20040214202713/http://www.cs.aue.auc.dk/~pnuern/papers/ht99dc.final/ht99dc.final.txt>> [dostęp: 16 lipca 2013].

i koordynacyjne<sup>88</sup>. Linki koordynacyjne mają charakter przypisu i dopowiedzenia. Z punktu widzenia fabuły mogą one zarówno istnieć, jak i zostać pominięte, pełnią zatem funkcję odpowiadającą gramatycznej roli przydawki i apozycji. Choć ich rola zbliżona jest do przypisu, nie dają się do niego sprowadzić. Z kolei posuwające tok zdarzeń linki subordynacyjne Bucur dzieli na fakultatywne i obligatoryjne<sup>89</sup>. Te pierwsze odnoszą do fragmentów zwiększających zasób wiedzy czytelnika na danym etapie lektury, ewentualnie też ukazujących poboczne wątki. Nie mają one jednak wpływu na rozwój głównych wydarzeń i nie odsyłają do segmentów tekstu opisujących upływ czasu, zwroty akcji, momenty kluczowe. Rola ta przypada podtypowi drugiemu – linkom obligatoryjnym. Kierunek takiego odniesienia nie musi koniecznie prowadzić ku rozwiązaniu akcji. Link taki, jako na przykład kontrapunkt, może odeślać czytelnika o szczebel niżej, by omówić z innej perspektywy wydarzenia sprzed danego momentu akcji. Punktem odniesienia dla lokalizacji kierunków łączy, rozmieszczania leksji względem etapów fabuły oraz wskazywania na obowiązkowy lub opcjonalny charakter linków

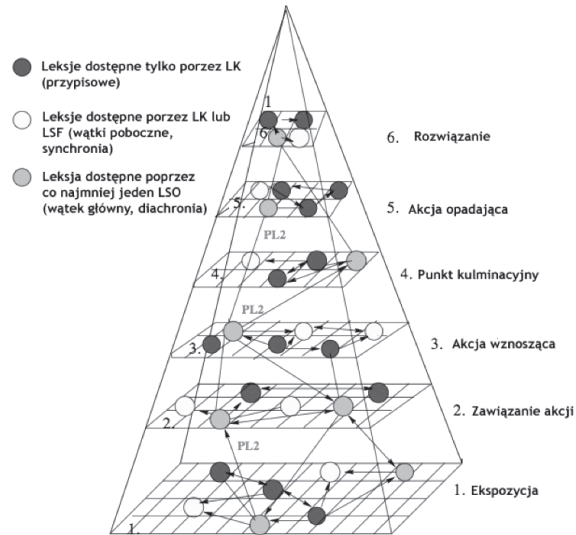
<sup>88</sup> Johanna Bucur klasyfikuje linki na podstawie teorii aktów mowy Johna Searle'a (performatywne/nieperformatywne), poetyki Izvetana Todorova oraz trójką Gustava Freytaga.

<sup>89</sup> Prawdopodobnie nie przez przypadek ogólny podział na powiązania subordynacyjne i koordynacyjne przypomina podział na funkcje i oznaki jako główne klasy jednostek opowiadania, który znaleźć można we *Wstępie do analizy strukturalnej opowiadań* Rolanda Barthes'a. Te pierwsze, czyli funkcje, odpowiadają funkcjom Vladimira Proppa i mają charakter dystrybutywny, pociągają za sobą rozwój wydarzeń (Roland Barthes wydziela funkcje kardynalne, czyli obowiązkowe, oraz katalizy, odpowiednik fakultatywnych). Z kolei oznaki mają charakter integracyjny i odsyłają, jak pisze Barthes, „nie do aktu [...] wynikowego, ale do jakiegoś składnika mniej lub bardziej zatartego, niezbędnego jednak dla znaczenia historii; są to oznaki charakterologiczne, odnoszące się do postaci, informacje dotyczące tożsamości bohaterów, notacje »atmosfery« i tym podobne”. Barthes podsuwa przywołane też przeze mnie, przy ogólnej klasyfikacji łączy, Jakobsonowskie rozróżnienie na metaforę i metonimię: „funkcje implikują związki metonimiczne, oznaki – związki metaforyczne; jedne odpowiadają funkcjonalności działania, inne funkcjonalności istnienia”. Tak zarysowaną tradycję badawczą warto mieć na uwadze przy tworzeniu klasyfikacji łączy nie tylko o charakterze narracyjnym. Zob. R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, tłum. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 4, s. 336–337.

jest sześciostopniowa piramida dramaturgii narracyjnej Gustava Freytaga, na którą Bucur nanosi schematy leksji i łączy. Rozbudowaną w ten sposób piramidę niemiecka badaczka określa mianem HyLink Frame.

Aby zilustrować piramidę przykładem, proponuję powrócić do *Końca świata według Emyryka*. Wprowadzająca leksja *autori* ma dwadzieścia cztery linki wiodące do ponad dwudziestu miejsc. Większość nich to łąca subordynacyjne fakultatywne oraz łąca koordynacyjne przypisowe. Te pierwsze prowadzą do fragmentów osadzonych w tym samym czasie i miejscu (poranek, Dąbrowa Dolna), w których poszczególne postaci opisują swoje otoczenie, siebie nawzajem i powoli, jeden po drugim, wyjawiają, co jest przedmiotem całej opowieści: tego dnia w miasteczku dojsć ma do uroczystego przeniesienia kamiennej rzeźby Emyryka z głównego placu na wzgórze. Mieszkańcy czynią to, by zapobiec ewentualnemu końcowi świata, o którym mówi przepowiednia dotycząca





il. 13. Oparty na piramidzie Gustava Freytaga HyLink Frame Johnny Bucur. Kierunek lektury to dół–góra. Objaśnienia skrótów: LK – leksje zawierające linki koordynacyjne, LSF – leksje zawierające linki subordynacyjne fakultatywne, LSO – leksje zawierające linki subordynacyjne obligatoryjne

owej rzeźby. Przedmiotem poszczególnych monologów są albo koniec świata, albo Emeryk, albo krzątający się przed domem autor. Przybliżają nam one wątek główny, naświetlony już w tekście leksji początkowej, wskazują na motywację, uściślają czasoprzestrzeń utworu, pozostawiają nas jednak na tym samym etapie zawiązywania się akcji. Tylko jedno z hiperłączy ma w tej leksji charakter subordynacyjny obowiązkowy. Pojawia się ono w ostatnim zdaniu segmentu, a jego kotwicą jest „brzask”. Uruchomienie go prowadzi do strony początkowej i dopiero stamtąd jesteśmy w stanie przedostać się do kolejnych partii utworu, odsłanianych przez leksję *autor2*. Na tym etapie autor wyrusza samochodem do miasteczka.

Na przykładzie *Końca świata według Emeryka* widać, że problem stanowi może dostrzeżenie różnicy między subordynacyjnymi łączami fakultatywnymi a łączami koordynacyjnymi. Jak bowiem odróżnić monolog postaci rozwijający akcję, ale tylko w sensie fakultatywnym (synchronicznym), od monologu pozostającego w stosunku do fabuły w pozycji atrybutywnej. Wyznacznikiem może być bezpośrednie lub pośrednie

odniesienie się do jednego z członów wątku głównego w tekście leksji docelowej. Musi być jednak ono wzmocnione przez informację, która wzbogaci wiedzę czytelnika o wątku głównym. Na przykład link o ko-  
twicy „jaśniejsza” w leksji początkowej *autor1* prowadzi do monologu jaszczurki:

Nie, dzisiaj nie urodzę. Dzisiaj będę się wygrzewać. Będę grubieć i pęcznieć. Aż nadejdzie właściwa pora. Wtedy urodzę. Dzisiaj nie. Jeszcze mam czas. Po co się spieszyć? Przecież dziś nie będzie końca świata. Dziś może być tylko za gorąco. To wtedy schowam się między kamienie. [*autor1*]

Słowa „koniec świata” wypowiediane przez oczekującą na poród jaszczurkę bezpośrednio wiążą ten fragment z główną osią fabuły<sup>90</sup>. Jednocześnie jednak gad dostarcza czytelnikowi dodatkowych informacji na temat miejsca i czasu akcji, wspomina bowiem, że dzień jest wyjątkowo upalny. Powtarza się tu zatem, i potwierdza, jeden z elementów wątku głównego („być może nastąpi dziś koniec świata”), jak również wprowadzone zostają dodatkowe informacje na jego temat („dzisiaj jest za gorąco”). Tego rodzaju dopowiedzeń nie zawierają łącza koordynacyjne. Przykładem niech będzie słowo „mucha”, które z segmentu *winorośl* prowadzi do leksji *mucha*. Monolog owada to rozrzucone po białym ekranie cztery zbitki: a) „na cytrynę? na pinię? na poręcz?”; b) „na łopuchu jak na słonia uchu, a na łopianie jak na słonia kolanie”; c) „chwilę połażę po kamieniu”, d) „TARAS!”. Żaden z czterech członów wypowiedzi muchy nie dotyczy głównego wątku ani elementów świata przedstawionego, które byłyby wobec niego istotnym dopełnieniem. Monolog znaczący sam

<sup>90</sup> Bardzo klarowna jest w tym przypadku gra pomiędzy dwoma rodzajami powiązań: oznaczonymi (hiperłącza) oraz nieoznaczonymi (słowa „koniec świata”). Powiązania nieoznaczone, jako łączą w sensie nadanym im przez Harshava, w cytowanej leksji odgrywają *de facto* wtórną rolę subordynacyjną poprzez odesłanie czytelnika do wątku głównego. Fragment ten wskazuje przy okazji na znaczenie hipertekstu i innych form opowiadania w nowych mediach dla teorii literatury. Hipertekst nie wprowadza radykalnych zmian, lecz kilka dodatkowych poziomów, które nie przekreślają niczego, co o literaturze już wiemy, stanowią za to powtórzenie, odbicie, poszerzenie, a czasem parodię istniejących i znanych elementów dzieła. Wzajemne relacje owych nowych i starych elementów same w sobie są wartością mogącą wprowadzić na horyzont badawczy interesujące perspektywy.

w sobie, jako przykład elektronicznej poezji konkretnej, gdzie chaotycznie rozmieszczone na ekranie plamy tekstu odpowiadają chaotycznym ruchom i myślom narratora-owada. Fragmentu tego, podobnie jak łącza doń prowadzącego, z punktu widzenia fabuły mogłoby równie dobrze nie być.

Wzbożoną przez Bucur piramidę Freytaga można rozbudowywać o kolejne elementy, o inne typy łączy i leksji. Wydaje się też na tyle elastyczna, by nanosić na nią kluczowe fragmenty konkretnych literackich przedsięwzięć. Jak duży jest potencjał tego modelu, zależy od tego, na ile

przekonywające pod względem metodologicznym okażą się poszczególne zastosowania. A tych, poza tekstem samej Bucur i kilkoma moimi przykładami, do tej pory nie było.

## Rodzaje łączny. Tabela podsumowująca

Zamieszczona poniżej tabela podsumowuje dotychczasowe rozróżnienia. Pokazane są tu cztery główne warstwy i wydzielone w ich ramach poszczególne typy łączny. Wszystkie one, każda inaczej, składają się na estetyczny efekt hipertekstowego sposobu wyrazu, jakim jest rozważana tu figura.

Techniczne	Semantyczne	Fabularne	Retoryczno- -dyskursywne	Lingwistyczno- -kognitywne
1. Analogowe 2. Cyfrowe - wewnątrztekstowe - zewnątrztekstowe	1. Asocjacyjne a) zasada metafory b) zasada metonimii 2. Eksplikacyjne	1. Równorzędne 2. Inkluzyjne 3. Ekstensyjne	1. Koniunkcyjne a) temporalne b) przyczynowe c) argumentacyjne d) asocjacyjne 2. Dysjunkcyjne a) anakolut b) niedomówienie c) hendiadys d) antyteza	Semantyczne i pragmatyczne relacje z uwagi na proces, polaryzację, hipotetyczność, porównywalność 1. Koniunkcja 2. Dysjunkcja 3. Podobieństwo 4. Kontrast 5. Przyczyna 6. Warunek 7. Elabracja 8. Tło
1. Jednokierunkowe 2. Dwukierunkowe 3. Ślepe 4. Multiłącze		1. <i>Recursus</i> 2. Przesunięcie czasowe 3. Wznowienie		
1. Domyślne 2. Warunkowe 3. Losowe	1. Informacyjne 2. Poetyckie	1. Koordynacyjne 2. Subordynacyjne a) fakultatywne b) obligatoryjne	1. Łącze-metafora 2. Łącze-metonimia 3. Synekdocha 4. Hiperbola	
T1, T2, T3 – Landow, Gunder; S1 – Pisarski, S2 – Tosca; F1 – Harshav, F2 – Joyce; F3 – Bucur; R1 – Morgan, R2 – Burbules; L – Sanders				

tab. 4. Klasyfikacje hiperłączy przytoczone dotychczas w niniejszej pracy. Skrót T1 czy S2 odnoszą się do kolejnych typologii w danej grupie (T1 – pierwsza z klasyfikacji technicznych, S2 – druga z klasyfikacji semantycznych i tak dalej) i wskazują autora przywoływanych rozróżnień

Tabela ma charakter wstępny i otwarty. Można ją poszerzać w dowolnych kierunkach. Jeśli chcemy na przykład położyć nacisk na to, w jaki sposób hipertekstowe środowisko wpływa na opowiadanie danej historii, na czoło wysuną się rozróżnienia skoncentrowane na fabule, podczas gdy pozostałe pełnić będą funkcję pomocniczą.

Efektem hiperłącza proponuję nazwać zabieg artystyczny na mechanizmie linku polegający na specjalnym (lirycznym, narracyjnym) sfunkcjonalizowaniu kotwicy łącza, jej kontekstu lub całości otoczenia w leksji źródłowej. Zasięg efektu linku, w przeciwieństwie do hipertekstowego wzorca, najczęściej nie wykracza poza dwa segmenty. Efekt hiperłącza możliwy jest dzięki uprzywilejowanej pozycji kotwicy oraz zakładanej przez czytelnika celowości sugerowanego przez nią przejścia. Ostateczny charakter efektu zależy od tego, w jakim stopniu wykorzystane zostały oba te czynniki.

Problematyka specyficznych, właściwych tylko hipertekstowi tropów jest obszarem niemal dziewiczym, wciąż trudno z całą pewnością stwierdzić, czy mamy tu do czynienia z uniwersalnymi, powtarzającymi się figurami stylistycznymi, czy też z jednostkowymi sposobami wykorzystania medium<sup>91</sup>.

Dotychczasowe wysiłki badaczy próbujących opisać zjawisko hipertekstowych tropów skupione były na efektach ponadleksyjnych, zorientowanych na narrację jako całość lub tworzących specyficzne zgrupowania narracyjnego dyskursu w postaci wzorców, jak choćby wspomniany *recursus*, wznowienie i przesunięcie czasowe. Aby je spostrzec, czytelnik musi przeczytać większą partię materiału, wiedzieć, jak zarysowuje się ogólny układ zdarzeń czy relacje pomiędzy postaciami. Jednak efekty to tropy występujące też w mniejszej skali. Dotyczą fragmentów fabuły i obejmują drobne kroki w postępującej narracji. Jedną z najciekawszych prób przyjrzenia się temu, w jaki sposób ukształtowane zostaje znaczenie narracji, poczynając od poziomu pojedynczej leksji, podjęła Emilia Branny<sup>92</sup>. Wymienia ona następujące narracyjne funkcje kotwicy: tematyżacja, wieloogniskowanie, zbliżenie, rozwidlenie, antycypacja, zawieszenie oraz wspomniane efekty intraleksyjne. Większość

to cechy oznaczeń łączy wynikające ze specyfiki hipertekstu, które niekoniecznie wiążą się z zamierzonym zabiegiem autorskim. Tematyżacja, polegając na wskazaniu postaci, miejsca lub motywu jako tematów narracji, stanowi cechę kotwicy należącej do medium, a nie do autora: każde słowo oznaczone jako odniesienie jest automatycznie tematyżowane. Podobnie z antycypacją. Jest ona

<sup>91</sup> Termin „efekt” wydaje się najtrafniej oddawać wciąż mało systematyczny, prowizoryczny charakter badań nad nowymi mediami i jako taki zdaje się przyjmować. Warto zwrócić uwagę na tytuł pracy doktorskiej Sebastiana Strzeleckiego. Zob. S. Strzelecki, *Efekty interfejsu. Recepcja ekranowa hipertekstów literackich* [wersja hipertekstowa fragmentów pracy doktorskiej, Uniwersytet Opolski, Opole 2007], „Techsty” 2008, nr 4 [online], <<http://www.techsty.art.pl/magazyna/strzelecki/efekty-interfejsu/index.html>> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>92</sup> Zob. E. Branny, *Cybertekst. Metodologia i interpretacja*, dz. cyt., s. 22–23.

stworzeniem konkretnych oczekiwań dotyczących dalszej narracji ukrytej za danym łączem. Stanowi ona immanentną cechę hiperłącza, zwłaszcza tekstowego, czyniącą z odesłania, jak ujmował to Stuart Moulthrop, zakładnika znaczenia, który wystawia czytelnikowi semantyczny „czek bez pokrycia”. O jego wartości dowiadujemy się dopiero po przejściu do miejsca docelowego. Nie dokonując podziału na funkcje i efekty oraz na efekty i wzorce, Branny prezentuje kilka zjawisk, które mogą być wypadkową cech medium oraz intencji autorskich<sup>93</sup>. Są to: zbliżenie, rozwinięcie, zawieszenie oraz efekty intraleksyjne. Zaczniemy zatem od nich.

## Zbliżenie

Trop ten, podobny do znanego z domeny filmowej zbliżenia kamery, może obejmować swoim zasięgiem zarówno kotwicę linku, jak i dwie połączone ze sobą leksje. W pierwszym przypadku, jedynym omawianym przez Branny, chodzi o stworzenie iluzji zbliżenia się do zjawiska denotowanego przez zawartość kotwicy. Branny ilustruje to frazą „skrzywienie drzwi”. Wyróżnienie jej poprzez pokreślenie czy pogrubienie przyciąga uwagę czytelnika do tego stopnia, iż może to pobudzić jego zmysły i – w tym przypadku – wywołać w nim złudzenie usłyszenia skrzypiących drzwi. Czy uprzywilejowana pozycja kotwic jest aż tak silna, pozostaje kwestią otwartą. Trudno jednak nie zauważyć potencjału kotwicy jako elementu oddziałującego na zmysły w stopniu nie mniejszym niż misternie skonstruowana metafora. Proponuję jednak nie ograniczać efektu zbliżenia do źródła linku. Obserwuje się go także, i to we wzmocnionej postaci, w formie interleksyjnej, w której iluzję zbliżenia wspomaga ruch, akt przejścia z jednej leksji do drugiej (zbliżenie jest symulowane). Przykładem niech będzie fragment *Końca świata według Emeryka* Radosława Nowakowskiego. Z opisu wypełnionego ludźmi placu, widzianego z góry, po kliknięciu na nazwy wymienionych uczestników zgromadzenia, czytelnik zostaje odesłany do leksji zawierających ich wypowiedzi i ich punkty widzenia, a zatem od perspektywy z lotu ptaka dokonuje się przejście, niczym najazd kamery, do perspektywy wybranej przez czytelnika postaci.

Zbliżenie jako efekt interleksyjny wyjątkowo dobrze pasuje do subordynacyjnych linków referencyjnych o charakterze opisowym, które odwołują się do tła wydarzeń. Najprostszym przykładem niech będzie kotwica „opuszczony dom” w zda-

<sup>93</sup> Część nich, jak efekty intraleksyjne, nazywa reszta nie funkcjami, a efektami.

niu: „na klifie stał opuszczony dom”. Po jej uruchomieniu czytelnik przechodzi do leksji zawierającej dokładniejszy opis wspomnianego domu.

## Rozwidlenie

Kolejnym tropem, który proponuję rozumieć nie tylko jako ogólną funkcję kotwicy łącza, ale także jako przypadek szczególny, efekt łącza o charakterze symulacyjnym, jest rozwidlenie. Obecność łącza w tekście, w którym opowiada się fikcyjną historię, wprowadza weń potencjalne rozwidlenia. Łącza oznaczają odesłania w inne miejsca, przerwanie lub kontynuację, zmianę kierunku. Przejścia mogą odnosić się zarówno do planu narracji, jak i do planu świata przedstawionego. W pierwszym przypadku narrator może cofać się w czasie opowiadania (figura prolepsji) lub wyprzedzać prezentowane wydarzenia (figura analepsji). W drugim zmiany kierunku dotyczą przedstawianych wydarzeń i nakładają się na opisywaną przestrzeń fikcyjnego świata. Gdy przejścia takie wyrażone są poprzez specjalny układ łącza, który na poziomie zdania lub nawigacji przejawia się jako widoczny i zamieszczony blisko siebie wybór (albo – albo), mamy do czynienia z rozwidleniem. Branny podaje jako przykład fragment opowiadania hipertekstowego *Przystanek* Marcina Bałczewskiego i Mariusza Szulca. W leksji *wrócić*, w której czytelnik stoi na przystanku i czeka na tramwaj, obok siebie pojawiają się łącza „wracam” i „zostaję”. O tym, jak potoczą się wydarzenia, decyduje odbiorca. Rozwidlenie może dotyczyć nie tylko wyrażen czasownikowych i poziomu wydarzeń. W przykładowym zdaniu „na zachodnim klifie stał opuszczony dom, na wschodnim latarnia” rozwidlenie obejmuje rzeczowniki i odnosi się do opisu. Z kolei zdanie „opowiem wam o tym teraz, albo – jeśli chcecie – później” wyraźnie wskazuje na narracyjny dyskurs, a nie na prezentowane zdarzenia. Symulacja rozwidlenia polega tutaj na, proponowanym czytelnikowi i wyróżnionym w tekście, wyborze, który przekłada się na zawartość ciągu dalszego.

## Dynamiczny komentarz

Efekt ten polega na zaopatrzeniu kotwicy łącza w dodatkową informację (jest to właściwość języka HTML), tak jak w *Bloku* Sławomira Shutego. Dynamiczny komentarz przenosi część retorycznych efektów przejścia z jednego miejsca w drugie na lokalny poziom kontekstu łącza. Chodzi

tu zwłaszcza o pragmatyczne i adnotacyjne aspekty linku. Dynamiczny komentarz zapowiada, co czeka czytelnika w miejscu docelowym, wskazuje na tło, może być rozwinięciem lub ironicznym zaprzeczeniem budowanego oczekiwania czytelnika. Efekt ten nie symuluje ruchu, lecz wprowadza dodatkową warstwę wypowiedzi spajającą źródło z ujściem łącza.

## Rozpraszenie

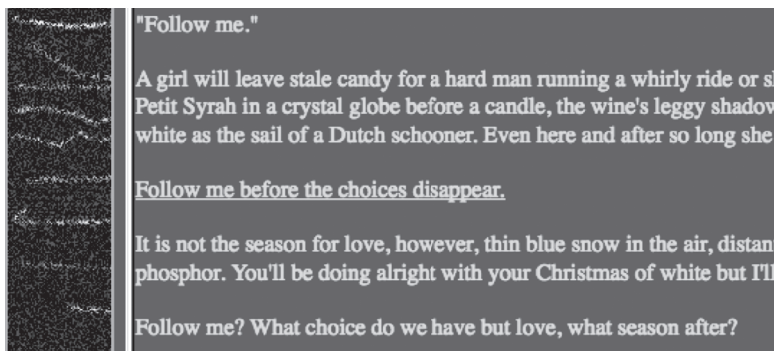
Podobnie jak dynamiczny komentarz rozpraszenie jest zabiegiem na oznaczeniu i kontekście łącza<sup>94</sup>. Polega ono na wprowadzeniu niejednoznaczności odnośnie do tego, którego ze słów leksji źródłowej dotyczy sygnalizowane łącze. To celowe utrudnienie interpretacyjne wskazuje na polisemiczność połączenia, osłabia też w czytelniku nastawienie na fabułę, właściwe jest zatem bardziej prozie poetyckiej niż narracyjnej. Przykładem jest przytoczony już fragment hipertekstowej powieści Judy Malloy, gdzie zamiast linków tekstowych wprowadza się pomiędzy tekst elementy graficzne. Pełniąc rolę kotwicy, wskazywać mogą one zarówno na treść po swojej prawej, jak i po lewej stronie jako na zapowiedź leksji docelowej. Kontekst łącza pozbawiony zostaje swojego wyraźnego centrum znaczeniowego i przejmuje jego rolę.

## Spowolnienie (zawieszenie)

Zawieszenie przypomina ujęcie filmowe w zwolnionym tempie. Dochodzi tu do nagłego przejścia z klasycznego trybu hipertekstowej narracji, gdzie czytelnikowi prezentuje się nie więcej niż kilka paragrafów tekstu na jednym ekranie, do trybu, gdzie zawartością pojedynczej leksji jest jedno słowo lub nawet litera. Słowo z jednego segmentu odsyła do słowa w segmencie kolejnym, by poprzez sekwencję takich leksji zbudować całe zdanie. Zabieg ten rozciąga się zatem na szereg leksji. Nie tworzą one jednak nadrzędnej całości dyskursywnej, lecz podrzędną całośćkę wyrazową lub składniową. Wskutek podobieństwa do powszechnie stosowanego efektu filmowego hipertekstowe spowolnienie można uznać za symulację intersemiotyczną pełniącą w narracji funkcję zawieszenia, zbliżenia czy przerywnika<sup>95</sup>. Spowolnienie stosowane jest między innymi w takich powieściach, jak *popołudnie*,  *pewna*

<sup>94</sup> Zob. E. Branny, *Cybertekst. Metodologia i interpretacja*, dz. cyt., s. 236. Jedną z ogólnych funkcji kotwicy, wymienianą przez Emilię Branny wieloogniskowanie, wydaje się pokrewnie rozproszeniu. Dotyczy ono jednak całości leksji i faktu, iż na porządek zdaniowy nałożony zostaje porządek łączący.

<sup>95</sup> Branny opisuje ten efekt jako zawieszenie. Tym razem jednak już nie mówi o nim jako o funkcji kotwicy, ale przedstawia go z perspektywy zbliżonej do niniejszej, jako efekt łącza.



il. 14a. Łączy o kotwicy „follow me before the choices disappear” („podążaj za mną, zanim zniknie wszelki wybór”) w *Twelve Blue* Michaela Joyce’a przed uruchomieniem linku

historia Michaela Joyce’a, *Victory Garden* Stuarta Moulthrop’a oraz *I Have Said Nothing* Jane Yellowlees Douglas.

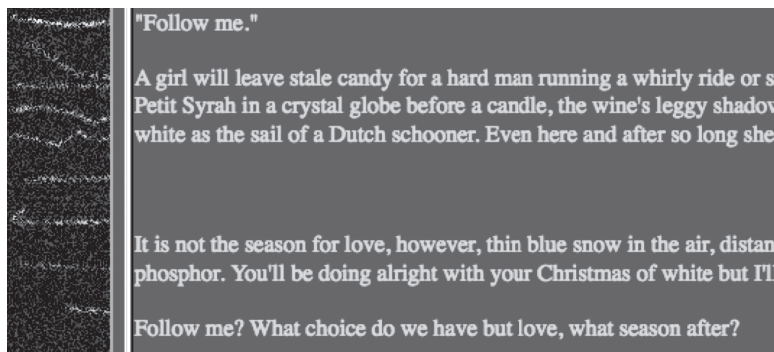
## Link ukryty

Efekt linku ukrytego polega na takim wykorzystaniu języka HTML i właściwych mu sposobów oznaczenia kotwicy (koloru czcionki i tła, podkreślenia), aby wybrane przez autora słowo „znikało” i pojawiało się ponownie w zależności od tego, czy czytelnik dane łącze już uruchomił. Michael Joyce w internetowym opowiadaniu *Twelve Blue* stosuje ten zabieg niemal na każdej stronie. Poniżej jeden z przykładów, gdzie dochodzi ponadto do tematyzacji efektu linku ukrytego.

Podkreślone i odgrywające rolę kotwicy zdanie „podążaj za mną, zanim zniknie wszelki wybór” wydaje się przekorną grą autora z tekstem, medium i czytelnikiem. Gdy jednak uruchomimy łącze i po pewnym czasie wrócimy do tego segmentu, okaże się, że do „zniknięcia” wyboru doszło naprawdę.

Efekt linku ukrytego nie byłby możliwy w tradycyjnych systemach hipertekstowych, takich jak na przykład Storyspace, w którym powstały wczesne powieści Joyce’a, Moulthrop’a i Douglas. Sugeruje to jeszcze jedną właściwość hipertekstowych tropów. Ich rodzaj, zasięg i występowanie zależy nie tylko od pomysłowości autora, ale także od możliwości konkretnego cyfrowego środowiska, w którym teksty są tworzone i odczytywane.





il. 14b. Ten sam fragment utworu *Twelve Blue* po uruchomieniu łączy o kotwicy „follow me before the choices disappear”

## Efekty intraleksyjne

Efekty intraleksyjne stanowią wynik dodatkowego porządku nadbudowywanego przez układ hiperłączy nad linearnym porządkiem słów, zdań i paragrafów. Jeśli w danej leksji znajduje się więcej niż jedna kotwica, to układ kotwic sam w sobie może tworzyć sensowne zdania, oddając tym samym kolejny środek artystycznego wyrazu w ręce autorów. Przytoczony dalej przykład pokazuje, w jaki sposób, dzięki syntaktycznemu i semantycznemu powiązaniu czterech kotwic, podobnie jak w przywołanym dalej fragmencie *Musimy pamiętać z Hegiroskopu* Sturta Moulthrop'a (ilustracja 17), nad tekstem głównym nadbudowuje się dodatkowa wypowiedź: „Zimą jeździłem na wybrzeże, gdzie nasz letni dom walczył z wiatrem i burzami, i nie zawsze był w walce tej górą. Między domem a odległą latarnią przebiegała trasa moich porannych spacerów”. Zdanie „zimą dom był latarnią” jest tu autonomiczną całością stworzoną przez następujące po sobie kotwice.

Przedstawione powyżej przykłady hipertekstowej nadorganizacji dyskursu nie stanowią pełnej listy potencjalnych tropów. Dowodzą jednak, że w stopniu nie mniejszym niż w przypadku poezji hipertekstowa metoda pisania wprowadza do przekazu literackiego nowe, po części właściwe tylko sobie, sposoby wyrazu. Ich zakres jest wynikiem napięcia pomiędzy przyzwoleniami medium a inwencją autorską.



ROZDZIAŁ IV

# Leksja – pojedynczy segment tekstu w hipertekście

Jeśli hiperłącze uznać za serce hipertekstu, to pojedynczy połączony z całością fragment jest jego twarzą. Leksja, widziana od strony technicznej, jest węzłem. Nawet bowiem w wydaniu osiowym hipertekst ma strukturę sieciową. To całość zorganizowana na zasadzie węzłów i powiązań. Tworzące ruchomą sieć elementy i relacje mogą być wymienne, a mechanizmem zamiany sterują odautorskie polecenia zapisane w kodzie komputerowym. Do sieci można wchodzić i z niej wychodzić na wiele sposobów, aktualizując tę strukturę swoimi własnymi przejściami, które prędzej czy później zaczną się ze sobą krzyżować. Prowadzi to do swoistej migotliwości kontekstów, w jakich odbiorca umieszcza pojedyncze segmenty tekstu. Poddane dynamice sieci muszą zachować pewien określony kształt, by spełniać wymogi rządzące taką konstrukcją. W niniejszym rozdziale postaram się odpowiedzieć na pytanie, jak sieć wpływa na kształt swoich splotów.

## **Węzeł, ekran, leksja. Definicje i stan badań**

Pod pojęciem ogniwa, punktu węzłowego, węzła czy leksji rozumie się zazwyczaj obraz, dźwięk, a najczęściej tekst, który po połączeniu z innymi punktami węzłowymi składa się na sieć. Ogniwa można pojmować ogólnie, jako dane, lub szczególnie, jako paragrafy tekstu. Połączenia między węzłami odbywają się najczęściej za pomocą wpisanych lub domyślnych linków, które mogą być dla odbiorcy widoczne lub nie. Czasem łączy na bieżąco tworzy użytkownik<sup>1</sup>. Ogniwa w środowisku elektronicznym, zachowując swą indywidualną tożsamość, mogą budować, jak ujmuje to Lev Manovich, niezliczone sekwencje. Zawartość węzłów w pewnych przypadkach potrafi być zmienna.

W sytuacji najczęściej spotykanego tekstu typu węzeł-link zawartość pojedynczego ogniwa jest na ogół stała, zmienia się natomiast jego otoczenie. Sekwencje, w jakie mogą się układać pojawiające się na ekranie ogniwa, są jednak policzalne. Przy skończonej liczbie ogniw sieci kombinacja otoczenia każdego z ogniw jest tak samo skończona. Tym bardziej że w chwili obecnej, gdy jako badacze i czytelnicy nie poruszamy się jeszcze w trójwymiarowej przestrzeni danych, otoczenie to składa się zawsze

<sup>1</sup> Są to przypadki wciąż rzadkie, występujące w szczerkowym sposób w dawnych, przedinternetowych systemach hipertekstowych, takich jak Intermedia. Linki tworzone po stronie odbiorcy były jednak ważnym elementem idealnego systemu hipertekstowego Xanadu, opracowywanego od lat przez Theodora Nelsona. Zob. T. Nelson, *Literary machines* 93.1, Sausalito 1993, s. 17–18.

tylko z dwóch segmentów: przed i po. Ten podstawowy szereg nie będzie zatem większy niż suma wszystkich ogniw do potęgi drugiej.

Najwięcej uwagi punktom węzłowym poświęciła wczesna teoria hipertekstu, wyszczególniając kilka ogólnych praw hipertekstowej lektury, jak choćby to, że pojedyncze, aktualnie czytane ogniwo jest oddalone od wszystkich pozostałych o ten sam nieokreślony dystans, lub to, że węzeł sieci musi mieć taką budowę, by mógł służyć zarówno jako pierwszy, jak i jako ostatni w zmieniających się sekwencjach<sup>2</sup>. Bardziej analityczne spojrzenie, oparte na lekturze hipertekstowych powieści, prezentowała Jane Yellowlees Douglas, która porównując przestrzeń hipertekstu do stratosfery, wykazała wieloznaczność i nieokreśloność jej ruchomych elementów w zmiennych kontekstach<sup>3</sup>. Wnikliwe wejście w problematykę retoryki hipertekstu i zachowania się jego poszczególnych ogniw zawarli w swoich teoretycznych wystąpieniach autorzy klasycznych powieści hipertekstowych, Stuart Moulthrop i Michael Joyce<sup>4</sup>. Ważniejsze studia z tego obszaru badań nad literaturą nowych mediów pojawiły się pod koniec lat dziewięćdziesiątych. Za najciekawsze uważać trzeba prace Locke'a Mitchella Cartera<sup>5</sup> oraz Anny Gunder<sup>6</sup>. Pierwszy badacz przyglądał się segmentom hipertekstowym w świetle retoryki i argumentacji hipertekstowej. Z kolei Gunder wprowadziła nową kategorię: pole zawartości (ang. *content space*), które w zależności od przyjętego punktu widzenia można uznać za pojedynczy węzeł lub ich samodzielną znaczący zbiór.

Od 1997 roku liczba wystąpień na temat literackiego potencjału hipertekstu typu węzeł-link maleje. Zaproponowana przez Espena Aarsetha perspektywa cybertekstowa ujmuje tekst cyfrowy w optyce tekstoneń i skryptonów, czyli elementów tekstu „takich, jakie istnieją w tekście” oraz takich, jakie prezentują się przed oczami czytelnika<sup>7</sup>. Dialektyka tekstoneń-skryptonów stoi u podstaw cybertekstowej typologii i przenosi uwagę na poziom makrostrukturalny. Po określeniu, czy badany fragment jest skryptonem czy tekstonem, czy jego zawartość i kontekst są zmienne czy stałe, determinowane przez czytelnika czy przez kod, analiza przenosi się na wyższy poziom. Rozwijająca się teoria cybertekstu dopiero od niedawna

<sup>2</sup> Zob. G.P. Landow, *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, Baltimore 2006; J. Slatin, *Reading Hypertext. Order and Coherence in a New Medium*, „College English” 1990, nr 8, s. 870–883.

<sup>3</sup> Zob. J.Y. Douglas, „How Do I Stop This Thing?” *Closure and Indeterminacy in Interactive Narratives*, [w:] *HyperText/Theory*, red. G.P. Landow, Baltimore 1994, s. 164.

<sup>4</sup> Zob. między innymi M. Joyce, *Of Two Minds. Hypertext Pedagogy and Poetics*, Ann Arbor 1996; S. Moulthrop, *Pushing Back. Living and Writing in Broken Space*, „Modern Fiction Studies” 1997, nr 3, s. 651–674; S. Moulthrop, N. Kaplan, *Something to Imagine. Literature, Composition and Interactive Fiction*, „Computers and Composition” 1991, nr 1, s. 7–23.

<sup>5</sup> Zob. L.M. Carter, *Arguments in Hypertext. Order and Structure in Non-Sequential Essays* [praca doktorska], University of Texas, Austin 1997 [online], <[http://plumgrove.org/downloads\\_public/dissertations/Carter-Locke.pdf](http://plumgrove.org/downloads_public/dissertations/Carter-Locke.pdf)> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>6</sup> Zob. A. Gunder, *Aspects of Linkology. A Method for the Description of Links and Linking*, „Cybertext Yearbook” 2002, nr 1, s. 111–113.

<sup>7</sup> Zob. E. Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore 1997, s. 4.

zaczyna powracać do poziomu mikrostrukturalnego, przyglądając się budowie i funkcjonowaniu poszczególnych skryptonów i ich roli w formowaniu znaczeń utworów<sup>8</sup>.

Cybertekstowy przewrót w rozważaniach nad hipertekstem spowodował porzucenie badań nad unikalną retoryką i poetyką węzłów sieci i zachęcił do eksploracji komparatystycznych, które mogłyby raz jeszcze usankcjonować zasadność zajmowania się tekstem sieciowym jako dziedziną samą w sobie, a nie jako próbą dynamizacji tekstu tradycyjnego poprzez jego segmentację oraz układy linków. Owa perspektywa porównawcza pozwala odnaleźć podobne struktury na obszarze przeróżnych dziedzin, począwszy od lingwistyki i filmoznawstwa, poprzez kombinatorykę, a skończywszy na muzykologii i nieeuklidesowych rodzajach kartografii, czego przykładem są prace między innymi Adriana Milesa, parę artykułów Markku Eskelinen, doktoraty Scotta Rettberga i Locke'a Mitchella Cartera oraz książka Davida Ciccoricco<sup>9</sup>. Przedmiotem zainteresowania wszystkich tych dziedzin jest ostatecznie zbiór pewnych dynamicznie łączonych ze sobą elementów oraz badanie relacji, jakie między nimi zachodzą.

Jednak do wszelkich analiz rozpatrujących wyższe poziomy struktur hipertekstowych oraz do komparatystycznych zestawień niezbędna jest znajomość podstawowych mechanizmów hipertekstu, estetycznych efektów łącza i leksji. Bez tego wszelkie dalsze ustalenia mogą w konsekwencji mieć niewłaściwy punkt wyjścia i, wskutek opierania się na niesprawdzonych przesłankach, prowadzić do niepełnych lub fałszywych wniosków.

Tekstowe węzły mają znaczenie bez względu na poprzedzające je porcje tekstu i na segmenty następujące po nich. Badacze hipertekstów niefikcjonalnych kładą duży nacisk na tak rozumianą autonomiczność. Stąd ogniska porównywane są do kopert (ang. *envelope*), z których każda, mając swoją nazwę (tytuł), stanowi samowartą (ang. *self-contained*) bryłę informacji. Zwraca się uwagę, iż jako jednostki tekstu i lektury żyją one swoim własnym życiem, gdyż uniezależniają się od linearnego przebiegu dzieła<sup>10</sup>. Kwestia autonomii punktów węzłowych w hipertekście literackim wygląda inaczej. Praktyka hipertekstowej fikcji podsuwa

<sup>8</sup> Analizę dwóch powyższych perspektyw logicznych zaprezentował choćby Thomas A. Porter na wystąpieniu podczas konferencji *Digital Arts and Culture* w Melbourne 2003 roku. Zob. Th.A. Porter, *Aarseth's Scripts and Gunder's Content Spaces. Perspective and the Analysis of Textual Systems* [online], <<http://hypertext.rmit.edu.au/dac/papers/Porter.pdf>> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>9</sup> Zob. S. Rettberg, *Destination Unknown. Experiments in the Network Novel* [praca doktorska], University of Cincinnati, Cincinnati 2003; D. Ciccoricco, *Reading Network Fiction*, Tuscaloosa 2007, s. 244; A. Miles, *Cinematic Paradigms for Hypertext*, „Continuum. Journal of Media and Cultural Studies” 1999, nr 2, s. 217–226 oraz [online], <[http://hypertext.rmit.edu.au/essays/cinema\\_paradigms/introduction.html](http://hypertext.rmit.edu.au/essays/cinema_paradigms/introduction.html)> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>10</sup> Zob. L.M. Carter, dz. cyt., s. 52.

przykłady segmentów, które operując dokładnie tym samym materiałem tekstowym, znaczą zupełnie co innego w zmienionym otoczeniu sieciowym. Wskazuje to na misterną konstrukcję ogniów, która ma na celu nie tylko ich samostanowienie, ale także ich elastyczność. Poddane dynamice sieci muszą zachować pewien określony kształt, by spełniać wymogi redystrybucji, rekontekstualizacji, łączliwości i innych sił rządzących tą dynamiczną strukturą. Takie funkcjonowanie tekstu pociąga za sobą znamienne implikacje.

Pojedynczy segment elektronicznego hipertekstu jest polem przekształceń zapisanego materiału słownego na wielu poziomach: gramatycznym, stylistycznym, retorycznym. Jak pisał John Slatin, „węzłem jest coś, przez co przechodzą inne rzeczy i co dzięki temu przechodzeniu powstaje”<sup>11</sup>. Tekst sieciowy inaczej się czyta i inaczej się pisze. Oba procesy podlegają ogólnym prawidłom, które składają się na swoistą kinetykę tekstu, warto zatem przyrzeć się im bliżej. Ów ruch odbywa się w trójdzielnym rytmie. Odbiorca, czytając aktualnie wyświetlaną porcję tekstu, napotyka punkty decyzyjne, ocenia je, dokonuje wyboru kierunku i przenosi się do miejsca docelowego. Pozwala nam to mówić, oprócz omawianej dotąd poetyki hiperłącza, o dwóch współzależnych warunkach znaczenia dzieła i formowania się znaczeń po stronie czytelnika: poetyce miejsca źródłowego oraz poetyce miejsca docelowego.

## Poetyka miejsc źródłowych

Nałożenie się dodatkowego systemu znaczeń na język wypowiedzi artystycznej w środowisku cyfrowym wprowadza w zakres widzenia teoretyka literatury szereg nowych „warunków znaczenia” dzieła, jakie muszą być brane pod uwagę podczas jego analizy. Dopraszają się one o nową poetykę, o nowe metody namysłu nad tym, w jaki sposób utwór artystyczny wytwarza sensy. Ujęcie te muszą się opierać na właściwościach medium, w jakim dzieło literackie zostaje osadzone. Jeśli za punkt wyjścia oberzemy hiperłącze i z jego perspektywy patrzeć będziemy na nowe warstwy, o które dany utwór zostaje wzbogacony, to oddziaływanie tego elementu na znaczenie dzieła można rozpatrywać w trzech ujęciach i mówić o poetyce źródła (kotwica i leksja źródłowa), poetyce ujścia (leksja docelowa) oraz o poetyce wzorców (układy obszerniejsze niż dwie leksje).

<sup>11</sup> J. Slatin, *Hypertext and the Teaching of Writing*, [w:] *Text, Context and Hypertext. Writing with and for the Computer*, red. E. Barrett, Cambridge 1988, s. 126.

Format książkowy umożliwia szereg sposobów lektury skokowej, zakłócającej domyślny, linearny przebieg dzieła. Dowodzi tego choćby każde wydanie Biblii. Jednak tradycyjne przypisy, indeksy i inne odsłania wewnętrztekstowe nie są w stanie zilustrować sytuacji lekturowej w hipertekście. Układ znaczeń, jakie wprowadza do utworu literackiego kotwica, czyli widoczne oznaczenie hiperłącza, tylko na pozór ma charakter zbliżony do tradycyjnej glosy. Choć kotwicę można potraktować jako rodzaj podkreślonego, pogrubionego lub w innym sposób celowo uwypuklonego słowa, to będzie to jednak uproszczenie, które nie uwzględni swoistości tworzywa. Oba zabiegi, oznaczenie przypisu w tekście drukowanym i łącza w tekście cyfrowym, dzieli kilka różnic. Widoczne są one nawet, gdy pominiemy aspekt przejścia i zmiany kierunku, działania i ruchu, który kryje się za „pogrubionym” słowem w hipertekście. Ciężar gatunkowy kotwicy oraz jej zakres jako środka artystycznego jest dużo większy. Wystarczy, by w pojedynczym paragrafie tekstu znalazły się dwa lub trzy odsyłacze, a oznaczone słowa, wyrwawszy się ze zwykłego ciągu syntagmatycznego, zaczną tworzyć nadbudowujące się nad danym fragmentem tekstu układy. Jako że kotwica zasadza się i na słowie, i na kodzie (na przykład HTML), jest ona elementem znacznie bardziej złożonym niż choćby oznaczenie przypisu w książce drukowanej. Wraz z kotwicą musimy również pamiętać o jej kontekście, a także o wpisanych w nią zapowiedziach kierunku łącza<sup>12</sup>. Wykorzystanie omawianego elementu jako środka artystycznego zilustrują kilkoma przykładami.

Początkowy fragment powieści *popołudnie, pewna historia* Michaela Joyce’a wyjątkowo dobrze pokazuje, jak wymownym środkiem wyrazu jest oznaczenie hiperłącza.

Kotwice w utworze amerykańskiego pisarza nie są oznaczone. Czytelnikowi nie daje się żadnych wskazówek odnośnie do tego, które słowo, zwrot lub zdanie to tekst aktywny. Hiperłącza pozbawione są zatem zarówno kontekstu, jak i informacji o miejscu docelowym. Kliknięcie na większość słów powoduje przejście do tej samej leksji docelowej (jest ona

w zależności od tego, czy początkowy ekran widzimy po raz pierwszy, czy też nie). Naciśnięcie na trzynaste wybranych słów prowadzi w tyłu różnych kierunkach. Większość czytelników, rozpoczynając lekturę powieści Joyce’a, przechodzi do kluczowej leksji *chcę*. Podążenie w trzynastu

<sup>12</sup> O kontekstach i zapowiedziach kierunku (z ang. *contexts and previews*) zob. S. Harper i in., *How Much is Too Much in a Hypertext Link? Investigating Context and Preview. A Formative Evaluation*, [w:] *Hypertext 2004. Proceedings of the Fifteenth ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*, New York 2004, s. 116–125.

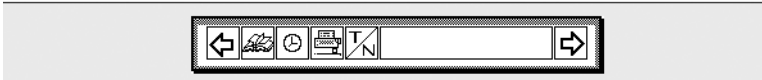


Próbuję przywołać zimę. < Jakby to było wczoraj? > mówi ona, ale dla mnie to bez znaczenia, tak czy inaczej.

Słońce zachodzi przed piątą i to, co roztopiło się popołudniu, zamarza z powrotem, tworząc na tle asfaltu kryształowe ośmiornice i lodowe palmy-- rzeki i kontynenty ogarnięte strachem, wychodzimy do samochodu, śnieg jęczy pod naszymi butami, a dęby wybuchają jeden po drugim wzdłuż linii płotu na horyzoncie, szrapnel spada odłamkami, echo toczy się grzmiotem daleko po lodzie. To była istota lasu, oto co mówią te fragmenty. A ta ciemność jest powietrzem.

< Poezja > mówi, bez emocji, tak czy inaczej.

Chcesz o tym posłuchać?



il. 15. Pierwszy ekran powieści *popołudnie, pewna historia* Michaela Joyce'a

innych kierunkach urasta zatem, niczym w komputerowej grze, do rangi „nagrody” za uruchomienie właściwego słowa, które otwiera wariantowe ścieżki lektury, lub kary za to, że nie chcemy pójść w stronę sugerowaną. Zabieg ten jest świadomym kwestionowaniem podstawowych zasad hipertekstowego kognitywizmu<sup>13</sup>. Dopiero po latach, gdy ukazała się wersja powieści na komputery z systemami Windows, autor zdecydował się na oznaczenie kotwicy, możliwe po wprowadzeniu odpowiedniej kombinacji klawiszy.

Przykład *popołudnia, pewnej historii* pokazuje, że rezygnacja z oznaczania odesłań może stanowić element estetyki dzieła. Nie jest to praktyka odosobniona, jednak większość autorów nie decyduje się na tak radykalne posunięcie. W *kocHackogos* Judy Malloy kotwicami hiperłączy są nie słowa, lecz krótkie linie znajdujące się pomiędzy wybranymi słowami.

W tej sieciowej powieści, której kanwę stanowi romans amerykańskiej artystki z niemieckim hakerem, obowiązki orientacyjne kotwicy spadają zarówno na elementy graficzne, jak i na elementy

<sup>13</sup> *popołudnie, pewna historia* sytuuje się prawdopodobnie najdalej od rozumienia hipertekstu jako „ustrukturyzowanej pracy wiedzy”. Kwestionuje też prawa retoryki miejsca docelowego (ang. *rhetoric of arrival*) opisane w pionierskich pracach George’a P. Landowa, a później Jakoba Nie-lsena. Landow pisał: „czytelnicy hipermediów powinni dostać wskazówki co do tego, w których miejscach napotkają odsyłacze, dokąd one prowadzą oraz dlaczego prowadzą właśnie tam”. Zob. P. Nürnberg, *What is Hypertext?*, [w:] *Hypertext 2003. The Fourteenth ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*, New York 2003, s. 220–221; G.P. Landow, *The Rhetoric of Hypermedia. Some Rules for Authors*, [w:] *Hypermedia and Literary Studies*, red. G.P. Landow, P. Delany, Cambridge 1991, s. 81–104.

\_\_\_\_\_ Wydaje się tak niedawno  
 gdy na rowerze o trzech przerzutkach  
 jechałam z Furth do Norynbergii  
 podziurawioną jak sito drogą.  
 Zaczynało padać.  
 Miałam na sobie wełniany komplet, \_\_\_\_\_  
 który kupiła mi babcia w "Peck and Peck" w Bostonie.  
 \_\_\_\_\_ Teraz była to rzecz najlepsza z możliwych,  
 ale gdy go przymierzałam  
 (moja babcia, cała pachnąca francuskimi perfumami,  
 \_\_\_\_\_ czekała przed przebieralnią),  
 nie miałam najmniejszego zamiaru kiedykolwiek go na siebie założyć.

..... powrót

il. 16. Jedna z leksji w *kochHackogos* Judy Malloy

tekstowe, z tym że w przypadku tych drugich są one celowo nieokreślone. Nie wiadomo przez to do końca, czy sygnał przejścia do kolejnej cyfrowej strony jest kontekstowo powiązany z tekstem poprzedzającym, czy z tekstem następującym po podłużnej linii. Przedzielone klauzulą wersową i podłużną linią zdanie „moja babcia, cała pachnąca francuskimi perfumami, / \_\_\_\_\_ czekała przed przebieralnią” w żaden sposób nie sugeruje czytelnikowi, czy następna leksja będzie dotyczyć babci, francuskich perfum czy przebieralni. W hipertekście niefikcyjnym, którego głównym celem jest przejrzysty przekaz treści, taka nieokreśloność kontekstu łączy byłaby niewskazana. W tekście artystycznym jest ona jak najbardziej na miejscu. Omawiany odsyłacz, jak się okazuje, nie odnosi do żadnego z oczekiwanych kierunków. Po uruchomieniu łączy czytelnik przechodzi do leksji *love96*, zamieszczonej poniżej. Relacja treściowa pomiędzy tym fragmentem a otoczeniem kotwicy w leksji źródłowej prezentuje się jako wyjątkowo luźna:

Wciąż wpatrywał się w monitor.  
 Patrzyłam jak łzy  
 spływają po jego twarzy.  
 \_\_\_\_\_ Sięgnął w dół i złapał mnie za rękę. [*love96*]

Powieść Malloy zbudowana jest z ponad stu luźno powiązanych ze sobą segmentów. Tworzą ją wspomnienia narratorki dotyczące wybranych miejsc, motywów i postaci. W kilku fragmentach narracją przybiera formę opisu fotografii z przeszłości. Podobna zasada rządzi całym powieściowym dyskursem: relacje pomiędzy poszczególnymi segmentami przypominają te, jakie łączą fotografie w albumie, a nawet w luźnym pliku zdjęć. Tylko część z nich układać się będzie w sekwencje związane z tym samym miejscem, czasem lub postacią. Reszta następować będzie po sobie bez bezpośredniego, oczywistego związku.

Opartemu na takich zasadach rozluźnieniu relacji pomiędzy segmentami powieści nie może towarzyszyć standardowe oznaczenie kotwic. Zawęzałoby to zakres możliwych połączeń między dwoma fragmentami, ujednoznaczniało interpretację takiego powiązania i jednocześnie wprowadzało poważne koherencyjne zgrzyty. Fakt, że nieprzestrzeganie kognitywistycznych reguł pragmatyki hipertekstowej może służyć zachowaniu, a nie burzeniu spójności dyskursu, jest tylko pozornym paradoksem. Przypuśćmy, że Malloy rezygnuje ze stosowania niejęzykowych, wieloznacznych elementów jako kotwic hiperłącza. W przytoczonym wcześniej zdaniu, w leksji źródłowej, kotwicą linku niech zostanie najbliższy mu rzeczownik „przebieralnia”. Nieoczywisty, ale być może kryjący w sobie jakies głębsze znaczenie związek pomiędzy leksją źródłową a docelową, zapowiedziany przez neutralną i niejednoznaczną linię, w swojej realizacji poprzez określone słowo traci wymowę na rzecz banalnej zagadki: dlaczego akurat słowo „przebieralnia” prowadzi do krótkiej sceny, w której para kochanków wpatruje się w ekran komputera? Czytelnik, skonfrontowany z tego rodzaju połączeniem dwóch segmentów, może pomyśleć wręcz o błędzie technicznym lub pisarskim. Hipertekst artystyczny rządzi się zatem innymi prawami niż jego odmiana niefikcjonalna. Sposób wprzęgnięcia oznaczeń hiperłączy w semantykę utworu stanowi poważną decyzję autorską. Stawką jest tutaj integralność pojedynczego segmentu tekstu, a nawet spójność i wymowa całości dzieła. Dwa powyższe przykłady sugerują, że normalne użycie hipertekstowych kotwic<sup>14</sup>, jako wyraźnie zaznaczonych słów w tekście głównym dokumentu, w powieści hipertekstowej byłym niewskazane.

Tezę tę wspiera jeszcze jedna amerykańska powieść hipertekstowa: dostępny w języku polskim

<sup>14</sup> Za „normalne” stosowanie oznaczeń linków trzeba uznać to zgodne z kodyfikacją poczynioną przez Jacoba Nielsena, używaną przez twórców zarówno przeglądarek internetowych, jak i stron internetowych. To jemu zawdzięczamy domyślne oznaczenie linków w formie podkreślonych słów w kolorze niebieskim. Nielsen w swoich pracach opierał się na artykułach Landowa, pioniera teorii literackiego hipertekstu, od którego zapożyczył także część stosowanej przez siebie nomenklatury (terminy *arrival* i *departure*).

## Musimy pamiętać!

Tato, a pamiętasz bombę wodorową?

Nigdy

Oczywiście, że pamiętam. Przez siedem długich lat była bohaterką moich nocnych koszmarów. Ale to było latach sześćdziesiątych, zanim wynaleziono Prozac.

Nie mów

Nigdy

O retę. A powiedz tato, myślisz, że już nigdy więcej nie zrzucą bomby?

Więcej

Nie, synu. Nigdy więcej.

Naprawdę?

Naprawdę.

il. 17. Jedna z leksji w *Hegiroskopie* Stuarta Moulthropa

*Hegiroskop* Stuarta Moulthropa. Oto przykładowa leksja tej ruchomej<sup>15</sup> fikcji.

Oznaczenia łączy nie wchodzą tutaj w skład tekstu głównego. Moulthrop umieszcza je na jego obrzeżach. Każdemu z segmentów towarzyszą cztery hiperłącza. Ich uaktywnienie przerywa domyślny, automatyczny tok lektury, który odbywa się bez decyzji czytelnika i prowadzi w czterech odmiennych kierunkach. W większości przypadków zawartością

kotwic są zwroty wyjęte z tekstu głównego. Dlaczego znajdują się poza nim? Czy pełnią funkcję glosy, komentarza, chóru? Przyczyn może być kilka. Najbardziej pragmatyczną jest narzucone przez lekturówą maszynę tempo. Jeśli na przeczytanie jednego fragmentu czytelnik ma zaledwie kilkadziesiąt sekund, to umieszczenie kotwic bezpośrednio w tekście wprowadziłoby niepotrzebne wizualne przeciążenie tekstu. Nie sprzyjałoby też szybkiemu podjęciu decyzji o dalszym kierunku lektury. Uwypuklone i wydzielone z tekstu słowa ułatwiają taki wybór. Ich rola jako „słów kluczowych” jest spotęgowana, jako że zostały wyrwane

<sup>15</sup> *Hegiroskop* to powieść ruchoma w sensie dosłownym. Elektroniczne strony po czterdziestu sekundach znikają z ekranu i zastępowane są kolejnymi. Shuen-shing Lee oraz Espen Aarseth nazywają ten utwór dziełem „antyperporkstowym”. Bliższy prawdy jest raczej Lee, który dodaje, iż *Hegiroskop* jest „typową” antyperporkstową. Z punktu widzenia leksji źródłowej i oznaczeń kotwic to sztandarowy przykład artystycznego hipertekstu. Pewne elementy języka sieci są tu wykorzystane do przeciwstawienia się pragmatyczności i przezroczystości przekazu w cyfrowym medium. Tekst ten nie jest zatem tak przełomowy, jak chciałby Aarseth, który widzi w nim punkt graniczny pomiędzy hipertekstem a cybertekstem. Zob. E. Aarseth, *Cybertext*, dz. cyt., s. 79; S. Lee, *Jak oszucić przegrane medium? Czytanie „Hegiroskopu” Stuarta Moulthropa*, „najbardziej typowej hiperpowieści”, tłum. M. Mojoch, „Techsty” 2009, nr 6 [online], <<http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn6/artykuly/lee01.html>> [dostęp: 16 lipca 2013].

ze zwykłego ciągu syntagmatycznego, przysyłają sobą szereg innych słów, z którymi w przeciwnym przypadku wchodziłyby w relacje równorzędne. W końcu choć umieszczone na marginesach, to graficznie uwypuklone słowa kotwic częściowo tylko powtarzają treść tekstu głównego. Niektóre z nich stanowią ironiczny komentarz, dopowiedzenie, interpretacyjną wskazówkę. Tak uzyskana autonomia pozwala im konstruować wyższe układy znaczeniowe ponad tekstem głównym. Cztery kotwice przytoczonej leksji, czytane z lewej do prawej i z góry do dołu, układają się w zdanie „nigdy nie mów nigdy więcej”. Nad jednym szeregiem syntagmatycznym buduje się zatem szereg drugi, w pewnym stopniu wykorzystujący jego tekstową materię. Ten wewnątrzleksyjny efekt wywołany przez kotwice łączy ma w przypadku *Hegiroskopu* charakter celowy. Jedna z kotwic, która wchodzi w skład zdania-komentarza („nie mów”), nie opiera się na słowach pochodzących z tekstu głównego. Zwrot ten jest wtrącony tutaj po to, by utworzyć i wzmocnić autonomiczną całość syntaktyczną. Z punktu widzenia autora wyrzucenie kotwic poza tekst pozostawia więcej miejsca na wprowadzanie dodatkowych układów znaczeniowych, których zaistnienie nie musi następować kosztem tych znajdujących się już we fragmencie. Gdyby oznaczenia linków osadzić na tekście głównym, trzeba by umieścić w nim nowy element „nie mów”, powtórzyć słowo „nigdy”, a wszystkie człony („nigdy”, „nie mów”, „nigdy” oraz „więcej”) rozmieścić tak, by pełniły funkcję nie tylko łączy, ale także autonomicznego zdania. W rezultacie tekst główny, aby spełnić te warunki, musiałby ulec poważnym przekształceniom. Przesunięcie łączy na marginesy skutecznie zapobiega konieczności kompromisów, dyktujących zmiany w materii treściowej.

Ostatnim przywołanym w tym kontekście przykładem będzie utwór, który – co dość wyjątkowe – w sposób wręcz wzorowy podąża za prawidłami hipertekstowej nawigacji i budowy leksji źródłowej. Mowa o *Bloku* Sławomira Shutego. Poświęcony mieszkającej na trzecim piętrze rodzinie Białków fragment jednej z wielu mikroopowieści, z jakich złożony jest ten hipertekst, za sprawą linku o kotwicy „Aaa... już mam dość tych świąt” łączy się z segmentem, w którym sąsiadka Tańculowa, w charakterystycznej dla Shutego efektownej narracji pośredniczącej, narzeka na przedświąteczne obowiązki kobiety.

Zawartość kotwicy, jak również jej bezpośredni kontekst wyjątkowo dobrze przygotowują czytelnika do przejścia pomiędzy leksjami. Shuty wykorzystuje tu ponadto charakterystyczną dla języka HTML i sto-

## Stanisław i Zofia Białko

Placki zrobić. Makowiec. Sernik. Przekładaniec. Murzynek. Drożdżowe. Jeszcze to. Jeszcze tamto. Ręce do dupy wchodzą. Nie mówiąc nawet o rybie. Aaa.. już mam dość tych świąt- myśli sobie pani Zofia - ciągle tylko gary i gary. Człowiek nawet na chwilę usiąść nie może coś pooglądać, tylko od rana do wieczora stój i gotuj. Żeby s no niestety, jes jak jes i są święta . Aaa.. jeszcze kartki wysiąć do rodziny i znajomych, nawet mi nie mów.., kartek im się zachciewa, kartki, znaczki, a to wszystko kosztuje, przyjdą święta to tylko wydatki, wydatki i wydatki bez końca, człowieka aż coś bierze od środka.., skaranie boskie z tymi świętami..!

Po klatce unoszą się zapachy różnych substancji aromatycznych i smażenia, aż miło w płuca wciągnąć. Pan Stasiu wraca do domu z dywanami i chrząką.  
- Wytrzepałem ci dywany, zobacz, jak ci wytrzepałem - pan Stasiu wskazuje na dywany i chrząką - Nikt ci tak nie wytrzepie jak ja, co byś ty zrobiła, gdyby mnie zabrakło, no kto by ci tak wytrzepał dywany - dodaje.  
- To dla mnie wytrzepałeś? - pyta pani Zosia - Dla mnie?, a dla siebie to nie trzepeałeś, co?

il. 18. Jedna z leksji w *Bloku* Sławomira Shutego. Znajdujący się w ramce czarny napis na żółtym tle to tekst, który pojawia się po najechaniu kursorem na oznaczoną na czerwono kotwicę

sowaną przez internetowe przeglądarki funkcję opisowego oznaczenia linku. Gdy najedziemy kursorem na tekst kotwicy, pojawia się dodatkowy fragment tekstu, który w *Bloku* odgrywa najczęściej dwie role: komentuje tekst kotwicy i jej kontekstu oraz wprowadza dodatkowe informacje zapowiadające zawartość leksji docelowej. Przedświadczone narzekania pani Zofii odbijają się echem w takim właśnie komentarzu narratora: „no niestety, jes jak jes i są święta”. Do tych dwóch głosów, po uaktywnieniu linku, dołącza głos kolejny: narzekanie pani Tańculowej.

Zgranie tych trzech elementów: kotwicy, jej kontekstu oraz zapowiedzi ujścia linku z treścią fragmentu docelowego, kiedy to wszystkie te miejsca podejmują ten sam temat i przedstawiany jest on w podobnym świetle (niechęć do przedświadczonej przegotowań), sprawia, że między leksją o Białkach i leksją o Tańculowej nie ma nagłego przeskoku, zgrzytu lub choćby kontrastu, w formie innego punktu widzenia, który czyniłby z takiej kontrapunktowej sekwencji załączek większej całości dyskursywnej. Hiperłącze zawiera w tym przypadku niewiele z przysywanego mu dramatyzmu, kiedy to przejście między dwoma fragmentami tekstu stanowi wyrwę, nagły przeskok i odczuwane jest przez czytelnika jako szok<sup>16</sup>. Pełni ono za to funkcję potwierdzenia, pomaga w powtarzaniu tego samego argumentu przez kilka postaci. Niestety potwierdzenie to przybiera czasem

<sup>16</sup> Na ten aspekt hipertekstu kładzie nacisk Branny, która pisze o „wyrwach” powodowanych przez linki i konieczności wyboru, do jakich łączy zmuszają czytelnika. Zob. E. Branny, *Cybertekst. Metodologia i interpretacja*, dz. cyt., s.128.

formę tautologii: po kliknięciu na łącze o świętach przechodzimy do leksji z linkiem o świętach, po którego uruchomieniu wracamy do leksji źródłowej. Wyjście z tej pętli jest skorzystanie z hiperłączy strukturalnych (nawigacyjnych), znajdujących się pod każdym z fragmentów. Niwelowanie efektu zaskoczenia w oznaczeniu hiperłączy jest zgodne z zasadami tworzenia dobrego hipertekstu. Można zatem stwierdzić, iż *Blok* jest dobrym hipertekstem. Jest też dobrą powieścią. Czy jest jednak dobrą powieścią hipertekstową? Przywołane wcześniej przykłady niekonwencjonalnego, twórczego wykorzystania mechanizmów linkowania i oznaczania łączy każą – przynajmniej na razie – podtrzymać postawiony tu znak zapytania.

### Poetyka miejsc źródłowych – wnioski

Kotwica linku najczęściej osadzona jest na konkretnym słowie lub zwrocie tekstu głównego, tak by już w miejscu źródłowym czytelnik otrzymał informację o ciągu dalszym rozwidlającej się lektury. Ponieważ nanoszona jest ona na elementy tekstu głównego, siłą rzeczy musi być wprowadzona weń w taki sposób, aby mogła nie tylko pełnić funkcję nawigacyjną i wypełniać obowiązki paradygmatyczne w ramach całości dyskursu, ale także znaczyć w zwykłym, syntagmatycznym ciągu liter, słów i zdań.

Oznaczenie łącza ma widoczny kontekst: swoje bezpośrednie otoczenie powstałe wskutek uwypuklenia jednego słowa lub zwrotu. Uwypuklenie takie, mówiąc obrazowo, wyrzusza bezpośrednie sąsiedztwo wyrazowe<sup>17</sup>, które wprowadza dodatkową porcję informacji o miejscu docelowym. W przeciwieństwie do kotwicy łącza, rozpoczynającej się i kończącej wraz z aktywnym obszarem linku, zakresu kontekstu nie da się ściśle wyznaczyć. Można roboczo uznać za niego bloki syntaktyczne następujące przed i po aktywnym słowie kotwicy<sup>18</sup>. Jocelyne Nanard i Marc Nanard definiują ten element hipertekstu następująco:

kontekstem nazywamy tę część dokumentu, która dotyczy tematu określonego przez kotwicę i rozgranicza będącą przedmiotem odniesienia informację<sup>19</sup>.

**17** „Czym link jest” (jak wygląda, jaką ma kotwicę) jest, jak twierdzi Susana Pajares Tosca, dużo mniej istotne od tego „co link łączy”. W świetle powyższych analiz trudno się z tym jednak zgodzić. Zob. S.P. Tosca, *The Lyrical Quality of Links*, [w:] *Hypertext 2009. Proceedings of the Twentieth ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*, New York 2009, s. 217–218.

**18** Rozróżnienie na kotwice i konteksty łącza wprowadzili Jocelyne i Marc Nanard, opierając się na swoich doświadczeniach z systemem MacWeb, jednym z pierwszych semantycznych hipertekstów. Zob. J. Nanard, M. Nanard, *Should Anchors Be Typed Too? An Experiment with MacWeb*, [w:] *Hypertext 1993. Proceedings of the Fifth ACM Conference on Hypertext*, New York 1993, s. 51–62.

**19** Tamże, s. 60.

Zwroty lub zdania znajdujące się wokół właściwej kotwicy są ważną informacją dla łącza, jeśli rozumieć je jako „czek bez pokrycia”, który czytelnik zabiera ze sobą do miejsca docelowego. Oznaczony link stanowi centrum kontekstu. Zakres jego rozpościera się, słabnąc wraz z oddalaniem się od centrum, aż do strefy oddziaływania kolejnej kotwicy.

Hipertekstowym odsyłaczom towarzyszą w miejscu źródłowym informacje zapowiadające miejsce docelowe. Najczęściej mają one charakter ściśle techniczny (adres ujścia linku w pasku dolnym przeglądarki). Zdarza się jednak, że przybierają kształt werbalny, jako rozbudowane tytuły łączy, wyświetlane na ekranie, niczym w komiksie, w formie dymków z tekstem, pojawiających się po najechaniu kursorem na kotwicę.

Jak wykazałem na przykładach z powieści Malloy, Joyce'a i Moulthropa, oparte na zasadzie maksymalnej zrozumiałości argumentacji reguły tworzenia dyskursu hipertekstowego są przez autorów literackiej fikcji łamane. Główna przyczyna tkwi w tym, iż oznaczone łącza tekstowe okazują się zbyt silnym komunikatem na tle pojedynczego ogniwa tekstu. Wychodząc niejako przed szereg słów, z którymi budują syntaktyczne związki, wyraźnie i przepisowo oznaczone kotwice są niczym nagłówki krzykliwe zapowiadające kryjącą się za nimi treść. Oddzielanie się kotwic od tekstu głównego potwierdzają poddani hipertekstowym eksperymentom czytelnicy. Traktują oni naniesione na tekst kotwice na równi z wypunktowaną listą<sup>20</sup>. Powodem takiej sytuacji jest sam fakt, iż słowo pisane, będące nośnikiem literackiej treści, pełnić musi w hipertekście funkcję nienależącego do warstwy przedstawieniowej narzędzia nawigacyjnego.

Dla zilustrowania tego problemu wyobraźmy sobie hipertekst graficzny, choćby w postaci portalu fotograficznego Flickr<sup>21</sup>, który stanowi bazę danych połączonych ze sobą zdjęć. Słowo odgrywa tu rolę podrzędną, pomaga orientować czytelnika w zasobach, segregować wyniki wyszukiwania, łączyć w zbiory podobne fotografie. Funkcja słowa pokrywa się tu z rolą łącza. W powieści hipertekstowej, dla której słowo jest podstawowym nośnikiem znaczenia, hiperłącze wchodzi z elementem werbalnym w mniej lub bardziej widoczny konflikt. I choć może być

on motorem funkcji poetyckiej, to ogólna zasada, jaka wyłania się z analizy miejsc źródłowych literackiego hipertekstu, mówi, iż hiperłącza i ich składowe podporządkowywane są lokalnie określonym regułom, którymi rządzi się dany utwór.

<sup>20</sup> Zob. H. Weinreich, H. Obendorf, W. Lamersdorf, *The Look of the Link – Concepts for the User Interface of Extended Hyperlinks*, [w:] *Hypertext 2001. Proceedings of the Twelfth ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*, New York 2001, s. 19.

<sup>21</sup> Zob. stronę internetową portalu Flickr [online], <<http://www.flickr.com>> [dostęp: 16 lipca 2013].



W konsekwencji czytelnik styka się z tekstami, gdzie odsyłacze albo nie są oznaczone w ogóle, ich kontekst stanowią całe segmenty tekstu, albo przybierają formę graficzną, odciążając w ten sposób elementy werbalne i czyniąc kontekst linku nieokreślonym, albo też spychają oznaczenia linków poza tekst główny, by prowadzić świadomą grę pomiędzy ciągiem kotwic a ciągiem słów.

Przypadki, w których relacje pomiędzy oznaczeniem łącza, jego kontekstem a zapowiedzią kierunku cechują się zbyt dużą przyległością, czyli gdy z każdego z tych elementów dochodzą do czytelnika podobne sygnały, potwierdzane po przejściu do leksji docelowej, to przypadki tak zwanych linków jawnych, oczywistych (ang. *blatant links*<sup>22</sup>). Choć wzorowo dbają o spójność dyskursu, mogą zapowiadać nie do końca udane literackie wyzwanie rzucone hipertekstowemu medium. Potwierdza to *Blok* Sławomira Shutego, w którym łącze o kotwicy o treści A przenosi czytelnika do miejsca B, gdzie natyka się on na jeszcze jedną kotwicę o treści A, która odsyła z powrotem do leksji B... Nawet *Koniec świata według Emeryka*, uznawany za najlepszy polski hipertekst, nie korzysta z wachlarza możliwości, jakie przynosi autorowi napięcie pomiędzy łączem a słowem. Kotwica o treści „jaszczurka” odnosi do monologu jaszczurki, aktywne słowo „stara szopa” do monologu starej szopy. Słowo i łącze sporadycznie prowadzą tu w twórczą grę. Stosunki metonimiczne przysłaniają stosunki metaforyczne, kontekst zrównuje się z kotwicą, a łącze rzadko odsyła do miejsca, które zdemaskowałoby je jako „nieuczciwego brokera”.

## Poetyka miejsc docelowych

Problem, jak przywitać czytelnika w miejscu, gdzie dociera on po uruchomieniu hiperłącza, stanowił jedno z kluczowych zagadnień wczesnej teorii hipertekstu. Próbowano nawet rozwinąć retorykę miejsca docelowego (ang. *rhetoric of arrival*), w myśl której leksja docelowa oparta być musiała szeregiem informacji ułatwiających czytelnikowi interpretację właśnie dokonanego połączenia<sup>23</sup>. Kluczowym członem tych wskazówek pomocniczych była tak zwana kotwica celu (ang. *target anchor*). Stosowana we wczesnych systemach hipertekstowych, takich jak *Intermedia* czy *IRIS*, oznaczała w leksji doce-

<sup>22</sup> Zob. J. Parker, *A Poetics of the Link*, „Electronic Book Review” 2004, nr 12 [online], <<http://www.altx.com/ebr/ebr12/park/park.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>23</sup> Zob. G.P. Landow, *The Rhetoric of Hypermedia*, dz. cyt., s. 99.

lowej partii tekstu znaczeniowo bliskiej leksji źródłowej<sup>24</sup> i wyświetlała je na ekranie jako wydzieloną porcję informacji. Ten odrzucony przez standardy definiujące sposób prezentacji dokumentów w Internecie typ kotwicy pozostaje dziś zapomniany. Nawet jednak gdyby się przyjął, trudno przypuszczać, by to silnie koherencyjne narzędzie używane było powszechnie przez autorów powieści hipertekstowych. Jak pokazałem w części poświęconej leksji źródłowej, proza artystyczna w środowisku hipertekstowym łamie reguły spójności rządzące tym środowiskiem i zastępuje je swoimi własnymi. Prawidłowość tę dla poetyki miejsca docelowego potwierdza Susana Pajares Tosca. Zamiast prostego orientowania czytelnika w miejscu docelowym proza hipertekstowa wprowadza, według niej, zaledwie pewne „poczucie miejsca”, w jakim czytelnik się znalazł.

Nie chodzi o to, iż powieści hipertekstowe sprawiają, że czytelnik czuje się nieustannie zagubiony i ostatecznie już niczego nie rozumie. Jeśli odsyłacze są prawidłowo wykonane, to czytelnik powinien odnaleźć w miejscu docelowym coś w rodzaju nagrody, poczucie wprowadzenia (nawet jeśli jest ono zaskakujące). W hipertekście chodzi o poszukiwanie nieznanego. Dla czytelnika istotniejsze od pytania „gdzie jestem?” jest pytanie „dlaczego się tutaj znalazłem?”<sup>25</sup>.

Twierdzenia te zaprzeczają obawom przed „zagubieniem w hiperprzestrzeni”, postrzegany jako zagrożenie dla integralności tekstu. Jednocześnie pokazują, że kwestia tego, jak powinna być budowana leksja docelowa w prozie hipertekstowej, to obszar wciąż nierozpoznany, po którym badacz, odrzuciwszy narzędzia podsuwane przez retorykę hipertekstu niefikcjonalnego, porusza się kierowany głównie swoimi intuicjami. Z drugiej strony zagadnienia związane z – jak się okazuje – tak efemerycznym zjawiskiem jak poetyka miejsca docelowego pokrywają się w dużej mierze z problemami dotyczącymi rodzajów połączeń i z problemem koherencji w hipertekście. Dla przykładu proponuję przyjrzeć się raz jeszcze powiązaniu leksji *love2* i *love96* w powieści *kocHackogos* Malloy. We fragmencie, w którym narratorka wspomina swój letni pobyt w Bostonie, zdanie „moja babcia, cała pachnąca francuskimi perfumami, / \_\_\_\_\_ czekała przed przebieralnią” odnosi do leksji źródłowej zawierającej tekst „wciąż wpatrywał się w monitor. /

<sup>24</sup> Działanie kotwicy celu na przykładzie systemu MacWeb zob. H. Weinreich, H. Obendorf, W. Lamersdorf, dz. cyt., s. 26.

<sup>25</sup> S.P. Tosca, dz. cyt., s. 217.

Patrzyłam jak łzy / spływają po jego twarzy. / \_ \_ \_ \_ \_ Sięgnął w dół i złapał mnie za rękę”. Lekcja *love2* prowadząca do tego fragmentu ma cztery odsyłacze. Aż trzy z nich osadzają się na zwrotach opisujących scenę ze sklepu odzieżowego, ale kontekstem tylko jednego jest zasłonięta przebieralnia z narratorką w środku i babcią czekającą na zewnątrz. Na sformułowane przez Tosca pytanie „dlaczego się tu znalazłem?” czytelnik po przejściu do *love96* nie jest w stanie odpowiedzieć od razu. Połączenie nie ma charakteru referencyjnego: nie podejmuje, nie wyjaśnia i nie komentuje czegoś, co zostało powiedziane w leksji źródłowej. Mamy do czynienia z relacją typu asocjacyjnego. Aby zorientować się w leksji docelowej, musimy zwrócić uwagę na inne jej aspekty. Najważniejsze z nich to tytuł oraz zjawisko, które nazywam „efektem echa” leksji źródłowej.

### Tytuł

Tytuł leksji docelowej to pierwszy element, który trzeba wziąć pod uwagę po znalezieniu się w nowym miejscu. W przypadku powieści Malloy nie mówi on wiele. Oznaczenie leksji *love96* sugeruje zaledwie, iż znaleźliśmy się w późniejszej fazie narracji niż w *love2*. Mechaniczne numerowanie tytułów leksji wytrąca z rąk czytelnika narzędzia orientujące, jakie podsuwałoby nazywanie odnoszące bezpośrednio do świata przedstawionego, na przykład „Lato w Niemczech z Gunterem, nasz miesiąc miodowy”. Enigmatyczne *love96* stanowi dość przewrotną odpowiedź na postulaty Landowa, który zachęcał autorów hipertekstu, by właściwie „przywitani” czytelnika w leksji docelowej. Jedyną informacją, jaką otrzymuje odbiorca, jest wskazówka dotycząca narracyjnego dyskursu: jeśli autorka numeruje elektroniczne strony swojej powieści „po kolei”, w sposób równoległy do aktu opowiadania (nie możemy mieć jednak takiej pewności), to łącze, które właśnie uruchomiliśmy, przeniosło nas o ponad dziewięćdziesiąt „kartek” do przodu, można więc wnioskować, iż doszło do narracyjnego przeskoku.

### Echo leksji źródłowej

Efektom echa leksji źródłowej w leksji docelowej jest ta część orientacyjnej pracy czytelnika, w której poszukuje on związków czytanego właśnie fragmentu z oznaczeniem i najbliższym kontekstem łącza, które go do nowego segmentu skierowało. Pamiętając o zawartości kotwicy urucho-

mionego linku, jak również o jej bezpośrednim otoczeniu, czytelnik szuka podobieństw pomiędzy źródłem a ujściem odesłania, próbuje grupować kumulujące się lekturowe aktemy w zbiory znaczeniowe, kategoryzować relacje między nimi na zasadach przyległości, podobieństwa, kontrastu i tym podobne. W prezentowanym tu przykładzie kotwicą łączą w leksji źródłowej jest element graficzny. Malloy ponownie wytrąca czytelnikowi z rąk klasyczne hipertekstowe narzędzie, nie wskazując na słowo klucz, które odgrywałoby rolę dominanty semantycznej w rozkodowywaniu powiązań pomiędzy dwoma fragmentami. Trzeba zatem poprzestać na kontekście, w tym przypadku to otaczające kotwicę zdanie „moja babcia, cała pachnąca francuskimi perfumami, czekała przed przebieralnią”. Echem pobrzmiwającym w leksji docelowej będą trzy człony owego zdania: „babcia”, „perfumy”, „przebieralnia”. Mając je w pamięci, czytelnik skanuje kolejny fragment w poszukiwaniu związków. Najmniej powiązane z treścią leksji docelowej okazują się perfumy. W *love96* nie ma żadnej wzmianki, która przywoływałaby zapach. Jednak dwa pozostałe ogniska kontekstu są, w sposób pośredni, kontynuowane. Semantycznego sprzężenia można się dopatrzeć pomiędzy nimi a zwrotami „łzy spływały po jego twarzy” oraz „sięgnął w dół” (dwoje bohaterów siedzi przy biurku przed komputerem). Znaczeniowym zakresem pierwszego z członów będzie „wzruszenie”, drugiego „intymność”. Ze źródłową „babcia” łączy w tym kontekście „bezwartunkowa miłość”, z kolei „przebieralnia” raz jeszcze denotuje „intymność”<sup>26</sup>. Echo leksji źródłowej, jako semantyczne pole bezpośredniego otoczenia kotwicy linku, napotyka zatem w leksji docelowej słowa i zdarzenia należące do pokrewnych sobie zbiorów znaczeniowych. Stawia to czytelnika na twardym gruncie, z którego może rozpoczynać dalsze poszukiwania relacji pomiędzy elementami dzieła i przechodzić do właściwych, tradycyjnych procedur analizy, interpretacji i wartościowania.

<sup>26</sup> Zwróćmy uwagę, że rezygnacja z werbalnego oznaczania kotwicy, poprzez przeniesienie akcentu z kotwicy na jej kontekst, tak naprawdę ułatwia interpretację powstającej zależności. Jeśli link obejmie słowa „francuskie perfumy”, dojdzie do koherencyjnego zgrzytu. Jeśli z kolei wybór padnie na „babcie”, to związek tego pojedynczego słowa z intymną sytuacją w leksji docelowej nie będzie zbyt zręczny. Przerzucenie ciężaru na całość kontekstu, rezygnacja z mocnego „słowa klucza”, zachęca w tym przypadku do poszukiwania bardziej swobodnych i subtelnych powiązań między segmentami.

## Echo tematu

Mówiąc o echu leksji źródłowej, pobrzmiwającym na drugim końcu hipertekstowego połączenia, warto pamiętać, iż w mniejszym lub większym stopniu, w zależności od liczby odsyłaczy w segmencie, rozciąga się ono na całość opuszczonej przez czytelnika partii tekstu. Dlatego po-

szukując związków pomiędzy aktualną a poprzedzającą partią tekstu, czytelnik za punkt odniesienia obiera nie tylko kotwicę i jej kontekst, ale także ogólny temat leksji źródłowej. Zakres echa rozciąga się *de facto* jeszcze dalej i ogarnia temat wszystkich do tej pory przeczytanych leksji. W tym momencie wkraczamy jednak na obszar kognitywistycznej językowej, zajmującej się specyfiką każdej wypowiedzi. Echo leksji źródłowej, jako echo kontekstu łączy, pretenduje do miana elementu właściwego tylko hipertekstowemu sposobowi opowiadania, związanemu z występowaniem hiperłączy. Pozostałe z omawianych elementów, tytuł (leksji docelowej) i temat (leksji źródłowej), pełnią funkcję wiążących wypowiedź konektorów.

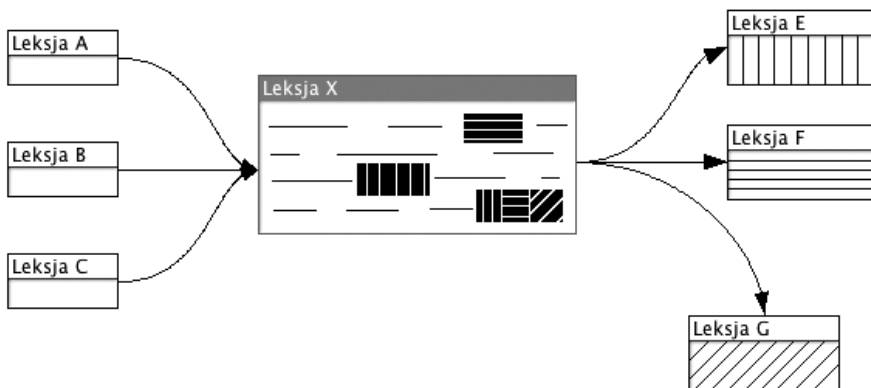
W leksji docelowej czytelnik scala nowe informacje z całością przeczytanego materiału. Relacja, którą w ten sposób rozkodowuje, może nabrać charakteru koniunkcji, podobieństwa, dysjunkcji, kontrastu i innych typów hipertekstowych połączeń. Te z kolei, rozpatrywane z punktu widzenia narracji, przybierają postać powiązań koordynacyjnych lub subordynacyjnych wobec opowiadanej historii. Raz jeszcze poruszana w tym miejscu tematyka pokrywa się z innymi obszarami poetyki hipertekstu<sup>27</sup>.

## Modele i właściwości leksji

Sytuacja węzła hipertekstowego jest dużo bardziej skomplikowana niż w tekście monosekwencyjnym. Stanowi on element ruchomej konstrukcji, który, podobnie jak pojedynczy tryb w zębatkach zegara, pasować musi do całości, by ta mogła działać. Fakt ten był często niezauważany. Główny nurt refleksji nad hipertekstem ujmował pojedynczą leksję głównie pod kątem dystrybutywnym, badano, jak segmenty tekstu organizują się wobec siebie. Teoria hipertekstu, zwłaszcza w swoim wcieleniu politechnicznym, nie interesowała się tym, co znajduje się wewnątrz komponentów systemu do tego stopnia, że leksji nie uznawano nawet za hipertekst<sup>28</sup>.

**27** Więcej odpowiedzi na to, jak środowisko hipertekstowe pozwala tekstowi znaczyć „inaczej” niż medium druku, można uzyskać poprzez analizę nie miejsca docelowego, lecz miejsca źródłowego. Każdy segment docelowy, z wyjątkiem tych, które znajdują się na końcach ślepych uliczek hipertekstowego labiryntu, zamienia się w leksję źródłową. Poetykę źródła i poetykę ujścia można zatem traktować jako dwie strony medalu. Jedno ogniwo tekstu musi zawierać sygnały spełniające rolę obu. Problematykę leksji docelowej poruszam w innych miejscach tej książki, przy okazji dyskusji o rodzajach połączeń, problemach spójności w hipertekście oraz zjawiska hipertekstowego wzorca.

**28** „Zwyczajowo unika się tego problemu [struktury leksji – przyp. M.P.]. Leksja jest uważana bowiem za zwykły, linearny rodzaj pisarstwa, a prawdziwe problemy hipertekstowe dotyczą układu leksji; sama w sobie nie jest ona uznawana za hipertekst i została celowo pominięta w hipertekstowych modelach” (cyt za: J. Rosenberg, *Navigating Nowhere / Hypertext In/nowhere [online]*, <<http://www.well.com/user/er/NNHI.html>> [dostęp: 16 lipca 2013]). Autorzy modelu Dextera z jednej strony mówią, iż hipertekst składa się także z warstwy „wewnątrzkomponentowej” (ang. *in-component*), z drugiej zaś umieszczają ją poza modelem, jako podrzędną wobec warstwy „przebiegu” (ang. *run-in*) pokazującej działanie systemu i „bazy danych” (ang. *storage*), która wskazuje na relacje między komponentami a linkami. Zob. F. Halasz, M. Schwartz, *The Dexter Hypertext Reference Model*, „Communications of the ACM” 1994, nr 2, s. 33.



il. 19. Tekst leksji X został ukazany schematycznie jako poziome linie, trzy hiperłącza jako czarne prostokąty. Naniesione na hiperłącza wzory wskazują na miejsca docelowe linków. Jeden z prostokątów (ten w prawym dolnym rogu) to hiperłącze losowe, po którego uruchomieniu czytelnik przechodzi do dowolnej z trzech leksji docelowych. Ilustracja stworzona na mapie programu Storyspace

Dalsza część tego rozdziału poświęcona będzie zabiegom, dzięki którym dane ogniwo jest w stanie wpasowywać się w swoje sieciowe otoczenie i znaczyć w różnych kontekstach. Zanim jednak do nich dojdę, wypada przedstawić model sytuacyjny pojedynczego segmentu w otoczeniu sieciowym uwzględniający występowanie linków w tekście głównym (leksja X). Ten konieczny warunek wskazuje na dodatkową komplikację napotykaną przez autorów sieciowej prozy. Oznaczenie linku na słowie lub części zdania mniej lub bardziej pośrednio sugeruje segmenty docelowe. Do „rozdzieranej” przez swoje bezpośrednie otoczenie cząstki X wprowadzane są zatem kolejne sygnały kontekstowe, dodatkowo podminowujące jej spójność i autonomię: słowa, które muszą się łączyć z miejscem docelowym i jednocześnie tworzyć sensowną całość na poziomie lokalnym, jako część zdania i paragrafu.

Leksja X odsyła do trzech kolejnych segmentów: E, F oraz G. Choć jej treść powinna, w mniejszym lub większym stopniu, odnosić się do poprzedzających ją cząstek A, B i C, największe siły kontekstowe naciskają na nią od strony leksji docelowych oraz wskazujących na nie kotwic. Pierwszy z trzech linków ukazanych wewnątrz prostokąta „X” prowadzi do F. Słowo stanowiące zawartość kotwicy linku musi pozostawać w bezpośredniej relacji z F i w jakiś sposób ją zapowiadać. Podobnie z hiperłączem środkowym, odsyłającym do E. Dla odmiany

kotwica trzeciego linku, po którego uaktywnieniu czytelnik przechodzi do losowo wybranego segmentu (E, F lub G), musi harmonizować z każdym z ogniw docelowych.

Należy wziąć pod uwagę prawdopodobną możliwość, iż odległości znaczeniowe między kotwicą a leksją docelową mogą być przedmiotem zamierzonych efektów artystycznych. Nie zmienia to jednak faktu, że stosunki pomiędzy ogniwami są poprzez linki ustalane na trwałe. Poszczególne kotwice wchodzą zatem w skład dwóch porządków. W pierwszym stanowią one element sekwencji syntaktycznej i budują całość semantyczną danego ogniwa. W drugim służą jako zwrotnice dla sekwencji narracyjnych. Tekst leksji X musi zatem nie tylko współbrzmieć w możliwych kontekstach (na przykład A-X-E, A-X-F, B-X-G i tak dalej), ale także być tak zorganizowany w okolicach słów aktywnych, by owe pojedyncze słowa lub zwroty mogły znaczyć zarówno dla segmentu X, jak i dla segmentów, które sobą zapowiadają. Załóżmy, że autor dysponuje gotowym tekstem dla fragmentu X, ale pisał go poza środowiskiem sieciowym. Umieszczając go w kontekście hipertekstowym, w otoczeniu leksji E, F i G, musi wprowadzić kotwice. Wkomponowanie w tekst słów aktywnych wymusza w nim korekty, takie jak wymazywanie niektórych jego części, dopisywanie nowych, rezygnowanie z pewnych wyrażen na rzecz innych, synonimicznych, lecz lepiej wpasowujących się w kontekst.

Pojedyncze ogniwo z kilkoma linkami przypomina swą tekstową materią skórę ze szwami. Nie przez przypadek Shelley Jackson, autorka hipertekstowej opowieści o Frankensteinie, eksploruje motyw zszywania, szwów, tworzenia patchworku. Tekst w hipertekście, na poziomie zarówno globalnym, jak i lokalnym, nie biegnie gładko, ale wybrzusza się na swoich szwach. Hiperłącza, stanowiąc zapowiedź miejsc docelowych, zabarwiają tekst objęty kotwicą treścią niejako od nich zapożyczoną. Oznaczenie linków tekstowych wpływa zatem na ostateczną budowę ogniwa, na jego znaczenie oraz na koherencję w obrębie epizodu (zbioru ogniw), jak również planu globalnego. Na dodatek zawartość zastrzeżeń poprzedzających i następujących po X może skłonić autora do zabiegów uwieloznaczniających. Na przykład bohater nie będzie wymieniany z imienia, być może nie poznamy jego płci, a czas i miejsce wydarzeń, aby pasowały do reszty, mogą także pozostać niedookreślone.

Naszkiecowana tu modelowa sytuacja, ukazująca podstawowe siły, jakim poddawany jest segment tekstu w sieci, już teraz obrazuje złożo-

ność problemu. Konkretnie przykłady z hipertekstowej prozy, po które sięgnę w dalszej części rozdziału, pokażą, jak autorzy stawiają czoła tej skomplikowanej, sieciowej sytuacji lub też jak starają się jej uniknąć.

Pojedynczy segment tekstowy w hipertekście, jak się okazuje, nie jest wyłącznie autonomiczny i samowystarczalny. Jego tekstowa zawartość – pojedyncza scena czy epizod – formowana jest po pierwsze poprzez kontekst, a po drugie poprzez prowadzące doń hiperłącza, z kotwicami organicznie wplecionymi w tekst. Są to dość istotne obostrzenia, regulujące kształt i wymowę segmentu. Pojedyncza leksja nie stanowi zatem czystej kartki, na której można napisać cokolwiek i jakkolwiek. Obecność poszczególnych słów i zwrotów, sposób wskazywania na miejsce, czas i postacie dyktowany jest w niemałej mierze przez sieciowe warunki, w jakich dana leksja się znajduje.

Wyrwana z książki, a zatem wyjęta ze swojego stabilnego kontekstu, pojedyncza kartka powieści stanowi fragment nieautonomiczny. Jeśli zaczyna się ona i kończy w pół zdania, dochodzi do zachwiania porządku syntaktycznego, stylistycznego i w konsekwencji znaczeniowego. Kontekst, z którego kartka została wyjęta, stanowi materialnie utrwaloną sekwencję słów, zdań i stron. Ich kolejność jest na zawsze ustalona. Nawet *Słownik chazarski* Milorada Pavicia podlega określonemu przez druk determinizmowi: przeskoki z jednego hasła do drugiego są z góry i na trwałe wpisane w protokół lekturowy. Kontekst pojedynczego fragmentu, choć zwielokrotniony przez liczbę wpisanych weń odniesień, jest tam stały. Tymczasem hipertekst po pierwsze pomnaża liczbę przejść poprzez swoje części składowe, a po drugie pozwala autorem na programowanie dynamicznych kontekstów<sup>29</sup>. Sprawia to, iż poszczególne sekwencje lektury mogą być dobierane na bieżąco, w zależności od poprzednich kroków czytelnika (przypadek łączy warunkowych). Hipertekstowa autonomiczność nie jest tożsama z semantyczną dowolnością konkretnych segmentów. One znaczą same dla siebie, tak jak w przypadku literatury sylwicznej, stanowiącej zbiór luźnych fragmentów. Forma *Pieska przydrożnego* Czesława Miłosza, do której scalenia, w sposób dowolny, zachęcał sam autor, jest – w porównaniu z hipertekstem typu węzeł-link – wybitnie otwarta<sup>30</sup>. Hipertekst jawi się na tym tle jako domena reguł i obostrzeń, pod pewnymi względami przypominających niektóre z li-

<sup>29</sup> Dlatego też teoria hipertekstu nie może opierać się na analizie nawet tak podobnych mu wielolinearnych powieści drukowanych jak *Słownik chazarski*. Błąd ten popełnia niemało polskich badaczy. Joanna Frużyńska podsumowuje problem spójności w hipertekście następująco: „procedury spajające, w przypadku tego tekstu [czyli utworu Pavicia – przyp. M.P.], są zarówno wyraziste, jak reprezentatywne dla narracji hipertekstualnych”. Zob. J. Frużyńska, *Hipertekstowe opowieści w prozie XX wieku* [praca doktorska], Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2007, s. 115.

<sup>30</sup> Zob. J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, „Teksty” 1981, nr 4-5.



terackich projektów grupy Oulipo<sup>31</sup>. Wszystkie te procesy wpływają na kształt i zawartość pojedynczego ognia cyfrowego tekstu sieciowego.

## Autonomiczność

Brzemienną w skutki cechą tekstowego węzła jest paradoksalna na pozór właściwość, że jako element poddający się redystrybucji i rekontekstualizacji musi być on całością autonomiczną, a zarazem „zakotwiczoną sytuacyjnie”<sup>32</sup>; gotową znaczyć zarówno globalnie i w odosobnieniu, jak i lokalnie i w danym kontekście. Tę pierwszą cechę – autonomię – Locke Mitchell Carter ujmuje następująco:

Porcja (lub węzeł) jest swoim własnym rodzajem pisarstwa. Musi być ona logicznie zwarta w sobie i samowystarczalna, jak również gotowa do stylistycznego stapiania się z innymi węzłami, jakie mogą się pojawić przed lub po niej w danej sesji lekturowej. Logicznie zwartą leksją byłaby taka, w której nie używa się żadnych zaimków, żadnych enumeracji, żadnych odniesień do tego, co ma się pojawić. Węzeł musi znaczyć sam dla siebie także po to, by w przypadku, gdy jest jedyną odwiedzoną przez czytelnika partią tekstu, mógł spełnić wymóg kompletności takiej szczególnej lektury<sup>33</sup>.

Wskazane przez Cartera samowystarczalność, logiczna zwartość i autonomia świadczą o modularności, jednej z podstawowych cech języka nowych mediów i języka hipertekstu<sup>34</sup>. Fraktalna zasada „nieciągłych próbek”, które, tworząc struktury wyższego rzędu, zachowują tożsamość na poziomie mikrostruktur, działa w praktyce tak jak w następującym fragmencie hipertekstowej powieści *Hegiroskop* Stuarta Moulthrop'a.

### Katalog Snów #14

To jest sen o tym, jak leżymy na otwartym polu słodkiej wysokiej trawy, kompletnie nadzy, przy największej cielesnej miłości naszego życia, która nieustannie zamienia się w kogoś innego, choć nie czyni nam to żadnej różnicy. Słońce świeci mocno a niebo wyszyte jest interesującymi chmurami. Jest też powiew wiatru, który intrygująco zabawia się udami naszej ukochanej osoby. Lekko dotykamy się nawzajem palcami, które wysyłają zakodowane niedwuznaczne pragnienia, a na pobliskich pagórkach

<sup>31</sup> Zob. I. Calvino, *Prose and Anticombinatorics*, [w:] *New Media Reader*, red. N. Montfort, N. Wardrip-Fruin, Cambridge 2003, s. 185.

<sup>32</sup> Zob. S.A. Bernhardt, *The Shape of Text to Come. The Texture of Print on Screens*, „College Composition and Communication” 1993, nr 2, s. 151.

<sup>33</sup> L.M. Carter, dz. cyt., s. 46.

<sup>34</sup> Zob. L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypriański, Warszawa 2006, s. 95–97.

stoją wszyscy pomarszczeni bigoci jakich kiedykolwiek spotkaliśmy, zapadnięci pod ziemię aż po pas.

To musi być sen. Nie ma tam mrówek. [*Katalog snów #14*]

Fragment ten należy do jednego z kilku przeplatających się wątków powieści, z których każdy ma innego narratora, opowiada inną historię i zaludnia postaciami inne światy. Czytelnik może się natknąć na niego w wielu kontekstach, przechodząc doń z dowolnych segmentów innych strumieni narracji. *Katalog snów #14* zbudowany jest tak, jak sugeruje Carter. Stanowi autonomiczną, logiczną i satysfakcjonującą czytelnika całość. Nie ma tutaj zaimków, nazw własnych, okoliczników miejsca i czasu, które odnosiłyby się do konkretnych postaci czy konkretnej czasoprzestrzeni, należących do niewidocznego kontekstu innych wątków, choć wiadomo, iż mamy do czynienia ze snem. Narracja prowadzona jest ponadto w pierwszej osobie liczby mnogiej, sugerującej nieokreśloność, anonimowość i uniwersalność podmiotu. Bohaterem segmentu jest każdy, z czytelnikiem włącznie. Przejście stąd do fragmentu należącego do innego wątku, co stanowi w *Hegiroskopie* regułę, musi być uznane za gwałtowny przeskok. Nie przekreśla to jednak faktu, iż stykający się z tą leksją czytelnik ma prawo czuć się usatysfakcjonowany lekturą i mieć poczucie mikrofabularnego zamknięcia. Autonomiczność segmentu wspiera szereg zabiegów językowych, stylistycznych i narracyjnych. Choć niewiele się tu dzieje, prezentowana scena stanowi zwartą całość, narracja przebiega bez zakłóceń od początku do końca, opis świata jest konsekwentny, a całość zostaje zamknięta złożoną z dwóch krótkich zdań puentą. Jednak z perspektywy najbliższego otoczenia tego segmentu, z punktu widzenia kotwicy łączy, które doń odeszło, oraz oczekiwań odbiorcy, wypada mówić o zgrzycie. Fragment ten trudno stapia się z innymi leksjami i jest to efekt zamierzony.

### Łączliwość

Łączliwość i autonomiczność wydają się dwoma stronami tego samego zjawiska i niemal automatycznie przy opisach hipertekstowego segmentu mówi się o nich obu jednocześnie, tak jak to czynił choćby przywołany Locke Mitchell Carter. Tymczasem warto je rozróżnić. Jeśli autonomia daje poczucie zakończenia w ramach segmentu, to łączliwość, w zależności od stopnia swojego nasilenia, może wprowadzić zawieszenie, które

polega na zakotwiczeniu danego segmentu w innych. Jeżeli źródłem tego zakotwiczenia będzie pojedyncza leksja, pojedyncza sytuacja lub pojedynczy element świata przedstawionego, możemy mówić o małej łączliwości danego segmentu. Jeśli natomiast źródło jest rozproszone, to łączliwość segmentu się zwiększa. Prezentowana kategoria dotyczy zatem stopnia, w jakim pojedyncza leksja jest w stanie stapiać się z innymi węzłami sieci, które następują przed lub po niej w trakcie lektury. Oto przykład.

widzę  
 go stąd widzę  
 a on mnie nie widzi  
 nie przygląda się nie rozgląda może ślepy  
 a taki wielki  
 tyle ma głów mógłby mieć  
 tyle  
 oczu  
 i tyle widzieć  
 czy jednak  
 to ile  
 się widzi zależy od  
 tego ile  
 się ma  
 oczu?  
 zbyt prosta  
 to byłaby zależność  
 p p p [mysz]

Przytoczony fragment *Końca świata według Emeryka* Radosława Nowakowskiego wrzuca czytelnika *in medias res* wypowiedzi, w przypadku której trudno określić zarówno narratora, jak i opisywany przedmiot (tu: osobę). Ten sieciowy segment wprowadza napięcie i zawieszenie, domaga się kolejnego fragmentu. Nie ujawniając przedmiotu swojej wypowiedzi, wskazując na postać („widzę / go stąd widzę”), lecz nie zdradzając, kim ona jest, narrator wyraźnie odsyła do elementu świata przedstawionego, który opisany musi być w innej partii powieści. Nie wiadomo jednak w jakiej. Im większa niewiadoma, tym większa łączliwość. Wprowadzone zawieszenie kieruje tę leksję do ogniwa, w któ-

rym jej przedmiot zostaje ujawniony. Jeśli jednak w tekście znajdują się kolejne sygnały zacierające informację, o kim jest mowa („taki wielki / tyle ma głów mógłby mieć / tyle oczu / i tyle widzieć”), to liczba pasujących segmentów wzrasta. Sam narrator też się nie przedstawia. Dopiero kontekst w postaci tytułu *mysz* daje odbiorcy wskazówkę co do tego, z czym monologiem ma do czynienia. Nawet jednak i ta informacja nie w pełni sugeruje, że przedmiotem całej wypowiedzi jest kot. Bohaterem leksji może być zarówno kot, jak i właściciel kota, zarówno dom, jak i dąb, innymi słowy, każdy składnik świata przedstawionego spełniający warunek „ma wiele oczu i wiele widzi”. Potencjalnie wysokiej tu łączliwości nie towarzyszy wysoka autonomiczność. Przekreśla ją podrzędna pozycja, w jakiej sytuuje się ten fragment wobec wskazanego i nie do końca nazwanego segmentu, w którym mowa o kocie. Gramatyczny, stylistyczny i znaczeniowy środek ciężkości przeniesiony zostaje na zewnątrz, co automatycznie zmniejsza autonomię fragmentu. Jeszcze lepszy przykład stanowi segment *poezja z popołudnia, pewnej historii* Michaela Joyca’a.

< Czy nie powinieneś być pewny? > pyta ona, < bardziej dokładny? >

< Jak? >

< Poczwarzka albo strączek... kiedy tak mieszasz obrazy, to wizja gdzieś się rozplywa. A ta chorągiew...? To doprawdy zbyt dużo. >

< Widzisz, to było coś bardzo prymitywnego. Ni mniej, ni więcej tylko klan odprawiający rytuał wokół bóstwa. >

< Albo mastodonta > mówi, uśmiechając się nieznacznie. [*poezja*]

W jednej z dwóch możliwych sekwencji fragment ten następuje po opisie grupy skuterzystów, których widział narrator. „Otoczyli oni kręgiem płonący na śniegu skuter i przyglądali się mu w milczeniu” [*zima*]. Ta dziwna, kojarząca się z jakimś rytuałem scena na tyle zapadła Peterowi (narratorowi) w pamięć, iż przywołuje ją w rozmowie z jedną z bohaterek powieści (jej tożsamość jest ukryta, może być to albo jego żona, albo kochanka, albo psychoterapeutka). W drugiej z możliwych sekwencji leksja *poezja* pojawia się tuż po segmencie otwierającym utwór. Do początków powieści czytelnik powraca w *popołudniu, pewnej historii* dość często. Bardzo prawdopodobny jest zatem scenariusz, iż na fragment *poezja* trafi on po przeczytaniu sporej partii materiału, zawierającej też ten kluczowy segment:

Chcę powiedzieć, że być może dzisiaj rano widziałem, jak zginął mój syn.  
[*chcę powiedzieć*]

Czytany w tym kontekście, z zasobem wiedzy uwzględniającej leksję *chcę powiedzieć* i w oderwaniu od sceny ze skuterami, fragment *poezja* sugeruje bezpośrednie odesłanie do głównego trzonu akcji: wypadku na drodze, którego świadkiem był Peter, i obaw, że ofiarą tego zdarzenia jest jego syn. Czytelnik najpewniej w taki właśnie sposób interpretować będzie zdanie „< Czy nie powinieneś być pewny? > pyta ona, < bardziej dokładny? >”. Łączliwość tego segmentu, poprzez wymazanie z niego sygnałów dookreślających przedmiot wypowiedzi, zostaje zwiększona.

### Neutralizacja koherencyjna, czyli kreowanie znaczeń w dynamicznym otoczeniu sieciowym<sup>35</sup>

Wymogiem „stylistycznego stopienia się” leksji z jej otoczeniem, uzyskania spójności i zgodności tematycznej, jest odpowiednia budowa pojedynczego tekstowego węzła. Musi on spełniać warunek, który proponuję nazwać neutralizacją koherencyjną (regulacją kontekstową), dokonywana jest ona poprzez zabiegi niwelujące zależność danego segmentu od z góry określonej sekwencji<sup>36</sup>. Aby następujące po sobie ogniwa tekstowe były skonstruowane tak, żeby każde z nich sprawiało wrażenie pierwszego i jednocześnie ostatniego w jednej z wielu aktualizowanych przez czytelnika serii, musi dojść do specyficznego uwieloznaczenia związków pomiędzy tematem zdań, tematem ujęcia, główną ramą fabularną i tematem dyskursu<sup>37</sup>. Regulację kontekstową osiąga się poprzez środki gramatyczne, stylistyczne oraz interwencje w sposoby przedstawiania zależności przyczynowo-skutkowych w warstwie zdarzeniowej. Chodzi o odpowiednie operowanie poziomem referencyjnym, tak by pewna część opisywanej historii została ujawniona, a pewna zakryta. Najważniejsza w zabiegach, które mają przystosować segment do funkcjonowania w środowisku wielokontekstowym, wydaje się decyzja co do tematu ujęcia oraz sposobu jego wskazania. Na ogół przesądzają one bowiem o zakresie autonomiczności i łączliwości danej leksji, choć istnieją wyjątki od tej reguły<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Neutralizację koherencyjną dalej w pracy nazywać będę prostszym, szerszym terminem – regulacją kontekstową.

<sup>36</sup> Termin „neutralizacja” w odniesieniu do jednostek językowych zaczerpnąłem z pracy Hjelmsleva. Z kolei badacz zaczerpnął go z fonetyki. Zob. L. Hjelmslev, *Prolegomena do teorii języka*, tłum. H. Kurkowska, A. Weinsberg, [w:] *Językoznawstwo strukturalne. Wybór tekstów*, red. H. Kurkowska, A. Weinsberg, Warszawa 1979, s. 102.

<sup>37</sup> Tutaj ograniczę się do ramy fabularnej jako czynnika regulującego.

<sup>38</sup> Zob. w tabeli 5 zestawienie leksji *poezja* oraz *Giulia*. Choć ich temat trudno określić, to pierwsza z nich jest łączliwa, podczas gdy druga jest nielączliwa.

Wciąż wiążące pozostają zabiegi polegające na tym, jak określa się narratora, postacie, miejsca i czas akcji. Wybrane pierwiastki świata przedstawionego, pozostając nieokreślone, wpływają na interpretację danego segmentu. Niedopowiedzenia wznagają wieloznaczność i otwierają daną leksję na możliwość wystąpienia w więcej niż jednej sekwencji.

Bardzo ważny dla omawianego problemu jest kierunek referencji. Temat może być powiązany z głównym ciągiem zdarzeń, pozostawać poza nim, być w stosunku do niego neutralnym lub też sytuować się wobec niego w pozycji metanarracyjnej. Oto przykład z *popołudnia, pewnej historii*:

Możemy uznać za prawdę to, co ułożył sobie Peter. Zgódźmy się z nim, że niepokoił się o Andrew i był zdenerwowany, ponieważ w szkole powiedziano mu, że nie mogą zlokalizować Lizy. Założmy więc, że lęk spowodował utratę koncentracji – może wylał coś na siebie – dokładnie w tym miejscu drogi, gdzie widzi furgonetkę Werta i ją w niej. [1/]

Temat tej leksji dotyka sedna całego utworu. Wskazany zostaje czas i bohaterowie, mowa jest o najważniejszym wydarzeniu. Część tekstu sytuuje się jednak ponad, a nie wewnątrz strumienia zdarzeń. Mimo iż nie dochodzi tu do zabiegów regulujących (z wyjątkiem tego, że nie całkiem wiadomo, kim jest narrator), to dzięki pozycji metanarracyjnej łączliwość tego fragmentu jest wyjątkowo wysoka. Można go umieścić w dowolnym kontekście i przy okazji zepsuć czytelnikowi zakładaną przez dzieło zabawę w detektywa.

## Regulacje kontekstowe

Ważny dla zrozumienia tekstu sieciowego i dla spójnego przebiegu lektury pozostaje kontekst, w jakim dana leksja się pojawia. Składa się nań zarówno bezpośrednie otoczenie segmentu (mikrostruktura), jak i dotychczasowo przeczytany materiał, wraz z ustanowioną przezeń główną ramą referencyjną. Zabiegom, które mają na celu spotęgowanie wieloznaczności leksji, towarzyszą zatem operacje regulujące pojawianie się tekstowego ogniwa w kontekście lokalnym i globalnym<sup>39</sup>. Na poziomie lokalnym autor ma do dyspozycji źródło, ujście, kotwice łączące oraz aparat nawigacyjny danego segmentu. *popołudnie, pewna historia* nie zawiera kotwic, regulacja

<sup>39</sup> Zob. J. Slatin, *Reading Hypertext*, dz. cyt., s. 878–879.

kontekstowa jest zatem utrudniona. W przypadku *Końca świata według Emeryka* poprzedzającym monolog myszy fragmentem był *kot*, a kotwicę łącząca prowadzącego do *myszy* stanowiło słowo „deserek”. Inną ważną wskazówką regulacyjną na poziomie lokalnym jest tytuł, a w niektórych systemach hipertekstowych krótki opis sieciowego ogniwa<sup>40</sup>. W *Końcu świata według Emeryka* tytułem jest *mysz*. Zebrana w całość z poziomu lokalnego seria *kot*, „deserek”, *mysz* czyni leksję *mysz* zrozumiałą i wpasowującą się w swoje bezpośrednie sąsiedztwo, mimo prowadzonej tu regulacji kontekstowej, której zadaniem jest przygotowanie segmentu do funkcjonowania w innych niż „kocie” otoczeniu.

Regulacja kontekstowa pozwala osadzić pojedynczą leksję w sieciowym środowisku tak, by mogła ona znaczyć zarówno sama w sobie, jak i w zmiennym otoczeniu, w zależności od roli, jaką przypisze jej autor. Kontekst sieciowy bywa w różny sposób wprzęgany w budowanie znaczeń i stanowić może środek artystyczny sam w sobie. Nowakowski w swoim utworze dostarcza przykładów celowego zubożenia kontekstu czy nawet wprowadzania czytelnika w błąd, by wzbogacać opowieść o elementy humoru i ironii. Na przykład kotwica „garaż” w leksji *zgrzyt* prowadzi nie do monologu garażu (do czego przyzwyczajają czytelnika polifoniczna konwencja całości), lecz do monologu domu, sfrustrowanego tym, że „autor” nie dba o niego i wskutek tego czeka go rychła rozsyпка; domu zazdroścącego drzwiom garażowym, którym właśnie przygląda się gospodarz, podczas gdy jemu, dawno nieremontowanemu, nie poświęca żadnej uwagi. Odejdźcie od reguł pełnego określenia kontekstu, który teoretycznie ma pomagać czytelnikowi w przyswajaniu powieściowego materiału, wnosi dodatkowe warstwy znaczeniowe.

Trzeba pamiętać, że zabieg regulacji kontekstowej należy omawiać, biorąc pod uwagę cały kontekst, a jeśli mamy wskazówki, iż jest on zmienny, to także jego warianty. Dopiero wówczas ujawniają się pisarskie strategie i sieciowe mechanizmy, które stoją za gotowym, uformowanym już segmentem tekstu w sieci.

Regulacja kontekstowa czyni dany segment tekstu mniej lub bardziej autonomicznym oraz mniej lub bardziej łączliwym. Kombinacja tych właściwości może być podstawą do wstępnej klasyfikacji leksji. Zanim jednak spróbuję uporządkować dotychczasowe ustalenia, przywołam jeszcze kilka przykładów, by można je było zestawić obok siebie i porównać. Jedną z początkowych leksji w *Końcu świata według*

<sup>40</sup> Zob. między innymi M. Pisarski, *Systemy hipertekstowe. Intermedia [online]*, <<http://www.techsty.art.pl/warsztaty/systemy/intermedia.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].

*Emeryka*, na którą czytelnik trafia z pierwszej strony powieści, wiedzie od kotwicy „Goloborze” do leksji *Łysiec*.

ŁYSIEC – zwany także Łysą Górą – drugi pod względem wysokości masyw w Łysogórach.

W przewodniku turystycznym wydanym trzydzieści lat temu napisano, co następuje:

Łysiec (Liszecz) jest najstarszą polską nazwą szczytu używaną w średniowieczu. W dokumentach łacińskich Mons Calvus lub Mons Crucis, przekształcona później na Łysą Górę, jedną z wielu na terenie kraju. Wydaje się celowy powrót do pierwotnej nazwy wybitnie regionalnej.

To jak najbardziej słuszna uwaga. A jeszcze słusniejsza by ona była, gdyby zauważono pewien fakt o znaczeniu wybitnie ponadregionalnym: Łysiec jest rodzaju męskiego, podczas gdy Łysica (czyli ten największy masyw w Łysogórach położony na drugim końcu pasma) jest rodzaju żeńskiego. [*Łysiec*]

Na tle całego utworu Nowakowskiego ów wypis z przewodnika, i jego obszerny komentarz, stanowią wyjątek. Nie jest to monolog jednego z dziesiątków bohaterów ani też monolog „autora”, do którego odnosi się wiele poszczególnych opowieści. Ta mikronarracja nie odwołuje się też bezpośrednio do głównego wątku ani do czasu zdarzeń, wskazuje natomiast na jeden z komponentów przestrzeni przedstawianego świata. Segment *Łysiec*, choć mieści się w szeroko zakreślonych ramach fabularnych powieści, to sytuuje się na jej obrzeżach. Taka pozycja czyni omawiany fragment neutralnym wobec głównej osi zdarzeń. Dzięki temu pojawienie się tego ogniwa na jakiegokolwiek ze ścieżek lekturowych nie wprowadzi zgrzytu, tak jak stałoby się to w przypadku leksji *Katalog snów #14 z Hegiroskopu Moulthrop*a. Należy zatem uznać *Łysiec* za segment zarówno autonomiczny, jak i łączliwy.

Przeciwieństwem będą leksje i nieautonomiczne, i niełączliwe. Tę rzadką ewentualność prezentuje przykład z *popołudnia, pewnej historii*.

< Możesz mówić mi Giulia. > mówi. [*Giulia*]

Przywołane zdanie stanowi pojedynczą leksję. Nie dość, że nie wiadomo, kto i do kogo mówi, to w całej powieści nie ma nikogo o imieniu Giulia. Nadaje je sobie sama bohaterka, prawdopodobnie tymczasowo, i nie jest to jej prawdziwe imię („możesz mówić mi”). Tylko wybitnie



kompetentny czytelnik mógłby pokusić się, zresztą bez stuprocentowej pewności, o przypisanie tego fragmentu do konkretnych osób, miejsca i czasu. Regulacja kontekstowa posunięta jest tu do skrajności. Pozbawioną tła oraz elementów narracyjnych *Giulię* należy uznać za leksję nieautonomiczną. Kwestia niewiarygodności imienia pogłębia kłopoty funkcjonowania tego segmentu w środowisku sieciowym. Nawet jeśli czytelnik przyjmie, iż bohaterem jest rzeczywiście Giulia, nie da się tego fragmentu przypisać do żadnego kontekstu. Sytuacji nie polepszy też uznanie, iż mamy do czynienia z grą w nadawanie sobie imion: *Giulia* wciąż wprowadzać będzie zgrzyt. Segment ten oprócz tego, że jest nieautonomiczny, jest również nielączliwy lub cechuje się bardzo niskim potencjałem semantycznego wiązania z innymi segmentami<sup>41</sup>.

Zamieszczona tu tabela próbuje usystematyzować szereg omówionych czynników, które należy brać pod uwagę, przyglądając się pojedynczemu segmentowi tekstu w jego zmiennym otoczeniu sieciowym.

	Temat ujęcia	Regulacja kontekstowa				Rama fabularna	Autonomiczność	Łączliwość
		P	N	C	M			
<i>poezja</i>	-	-	+	-	-	W	-	+
<i>mysz</i>	-	-	+	+	+	W	-	+
<i>tydzień</i>	+	+	-	-	+	N	+	+
<i>Giulia</i>	-	-	-	-	-	N	-	-
<i>Katalog snów</i> #14	+	-	-	+	+	Z	+	-

tab. 5. Obecność danego wskaźnika oznaczono plusem, jego brak minusem. Temat ujęcia, określenie, czy da się sprecyzować, o czym jest mowa. Regulacja kontekstowa, obecność informacji wskazujących na: P – postać, N – narratora, C – czas wydarzeń, M – miejsce wydarzeń. Rama fabularna, relacja danej leksji do głównej osi fabuły: W – wewnętrzna, Z – zewnętrzna, M – metanarracyjna, N – neutralna. Sumą tych zmiennych są warianty autonomiczności i łączliwości

Niektóre z kategorii zawartych w tabeli, takie jak relacja segmentu do głównej ramy fabularnej, a nawet jego temat, wymagają od czytelnika pewnej znajomości świata przedstawionego. Dlatego trzeba założyć, iż rozróżnienia te dotyczą sytuacji, w której odbiorca przeszedł przez wstępną fazę lektury lub jej możliwych wariantów i ma

<sup>41</sup> Można przypuszczać, iż gra w imiona stanowi część flirtu. Dawałoby to nadzieję na zawężenie możliwości interpretacji. Niestety, trzy bohaterki powieści to, jak wspominałem, żona Petera (Lisa), jego kochanka (Nauzyka) oraz jego psychoterapeutka (Lolly). Ta ostatnia na dodatek przepłata terapię z flirtem. Z punktu widzenia antagonisty głównego bohatera, Werta, trójka kobiet tworzy układ: kochanka (Lisa), kochanka (Nauzyka), żona (Lolly). Nie są to relacje przypadkowe. Wpasowują się one w poetykę tego hipertekstu, w jego rytm powtórzeń, nawrotów, dwuznaczności, pomyłek i niewiadomych.

za sobą etap zawiązywania się akcji, przynajmniej w obrębie jednego ze strumieni narracji. Dzięki temu jest on w stanie określić, czego dotyczy główny wątek utworu. Jeśli mamy do czynienia z dziełem afabularnym, ramę fabularną wypada zastąpić konstrukcją kontekstową wyższego stopnia, czyli ramą dyskursywną.

Zestawienie omawianych ogniw tekstowych raz jeszcze pokazuje, jak ważne dla percepcji tekstu sieciowego jest bliskie i dalsze sąsiedztwo pojedynczej cząstki. Kontekst sprawia, że tabela ta jest dynamiczna, zamieszczone w niej dane mogą ulegać zmianom, w zależności od tego, jaką partię materiału poznał czytelnik. Jeśli w *Końcu świata według Emeryka* natknie się on na leksję *łysiec* jako jedną z pierwszych<sup>42</sup>, nie uzna najwyższego szczytu Gór Świętokrzyskich za jednego z bohaterów czy nawet narratorów powieści. Umożliwia to dopiero lektura obszerniejszej porcji tekstu, po której stanie się jasne, iż utwór obfituje w animizacje i antropomorfizacje, a status postaci (w tym przypadku nie narratora) może otrzymać dowolny przedmiot martwy lub zwierzę.

Jeszcze jedną ilustracją regulacji kontekstowej jest zagadnienie postaci, narratora, czasu i miejsca w segmencie *mysz*. Ogólną ramą czasową początku powieści, kiedy to pojawia się ta wypowiedź, są poranne godziny w miasteczku Dąbrowa (informacje te podane są jeszcze przed opowiadaniem właściwym) oraz mikroopowieści mieszkańców gospodarstwa autora. Przekonać się o tym można już po dwóch lub trzech segmentach, do których prowadzi strona początkowa *autor*. Nawet napotykać segment *mysz* przez przypadek i w oderwaniu od powiązanych z nim fragmentów, czytelnikowi dany jest do dyspozycji tytuł sugerujący, kto mówi. Po uwzględnieniu choćby nieznacznie zakreślonego kontekstu jedynym brakującym detałem pozostaje temat

ujęcia (i postać). Jeśli nie weźmiemy pod uwagę tytułu i oprzemy się wyłącznie na zawartości leksji, to uznamy, iż regulacja kontekstowa objęła wszystkie pola oprócz narratora. Trudno orzec, który kierunek jest właściwszy. Kwestię uwzględniania procesu regulacji kontekstowej, w przedstawionej propozycji klasyfikacji cech leksji, wypada pozostawić otwartą.

Segmenty tekstu w sieci, jak przypomina Jean-Pierre Balpe, mogą być czytane w zastępstwie wszystkich innych segmentów, ale też przed lub

<sup>42</sup> Jako że utwór zamieszczony jest w Internecie, to możliwe. Do poszczególnych leksji powieści można bowiem przechodzić tak jak do pojedynczego elementu w każdej bazie danych, korzystając tylko z wyszukiwarki internetowej. Wystarczy wpisać w wierszu poleceń komendę „kamień site:www.liberatorium.com/emeryk”, by wyszukiwarka Google wyświetliła wszystkie strony powieści zawierające słowo „kamień”. Nie jest to powszechny sposób czytania tekstów w sieci, ale jest zalecany przez Google jako jedna z metod wyszukiwania zaawansowanego. Pamięć o czytelniku modelowym każe uwzględnić również tego rodzaju przejścia przez tekst.

po każdym z nich<sup>43</sup>. W różnym stopniu stapiają się one z otoczeniem, inaczej też od niego odstają. Kolejność wielu możliwych przebiegów dzieła w dużym stopniu warunkować będzie kontrolowana przez autora warstwa olinkowania tekstu. Toru lektury nie da się jednak całkowicie przewidzieć. Pojedyncza scena może łączyć się z nigdy do końca nieokreśloną liczbą innych węzłów, być częścią ścieżek niezaplanowanych przez autora, stanowić element swobodnej gry czytelnika z tekstem. Dzieje się tak na przykład wtedy, gdy czytelnikowi udostępniona zostanie mapa tekstu lub inne wariantywne sposoby jego przestrzennej prezentacji. Linków w wpisanych w poszczególne segmenty jest najczęściej dużo mniej niż ta potencjalna, trudna do ogarnięcia mnogość. Warunkowanie węzła przez jego sąsiedztwo nigdy zatem nie będzie kompletne. Siły, jakie wpływają na kształt tekstu, mogą, mocniej niż w przypadku powieści drukowanej, wytrącić dany segment z obszaru wyznaczonego przez intencje autorskie, implikowane przez dzieło konwencje lektury lub granice interpretacji. Badaczowi hipertekstu tym trudniej więc odnaleźć w przedmiocie swoich analiz widoczne, powtarzalne reguły. Próbę uchwycenia takich zasad, opartą na badaniu kilkunastu potencjalnych sekwencji lekturowych, zamieściłem w partii pracy zawierającej analizę *popołudnia, pewnej historii*.

Podstawowa reguła sprowadza się do tego, iż tekst sieciowy domaga się szeregu zabiegów, które muszą przystosować jego ogniwa do funkcjonowania w cyfrowym środowisku. Zabiegi te składają się na regulację kontekstową. Jej rolą jest uczynienie komponentów tekstu autonomicznymi, łączliwymi lub też spełniającymi oba te wymogi naraz, w zależności od przypisanej im funkcji. Chcąc jeszcze dobitniej podsumować tę część pracy, proponuję spojrzeć na regulację kontekstową nie od strony czytelnika, ale z perspektywy autora tworzącego tekst i starającego się go umieścić w środowisku sieciowym. Wspierając się przykładowym, prostym segmentem narracyjnym, postaram się pokazać, jeszcze bardziej szczegółowo niż w przypadku przywołanego wcześniej modelu leksji X i jej otoczenia (ilustracja 19), w jaki sposób sieciowe sąsiedztwo próbuje „wymuszać” na autorze pewne kompromisy. Ich konsekwencją są przekształcenia w warstwie gramatycznej, stylistycznej i znaczeniowej dzieła.

**43** Jean-Pierre Balpe analizuje prozę określaną przez siebie mianem „generatywnej”. Według niego to rodzaj prozy, który zbudowany jest jak hipertekst z bazy danych i połączeń między tymi danymi, jednak ma dodatkowe algorytmy symulujące tworzenie powieści w locie. Francuski badacz tekstów cyfrowych postanowił rozwinąć znane różnicznictwo Gérarda Genette’a (oś diegetyczna) o dodatkowe kategorie, gdyż każdy z punktów osi generatywnej jest teoretycznie początkiem nieskończonej liczby tekstów. Balpe proponuje nazwać tę sytuację terminem „alepsis”, ponieważ w każdym z tych punktów kierunek osi diegetycznej zostaje na chwilę przerwany. Zob. J.P. Balpe, *Principles and Processes of Generative Literature. Questions to Literature*, „Dichtung Digital” 2005, nr 1 [online], <<http://www.dichtung-digital.org/2005/1/Balpe/>> [dostęp: 16 lipca 2013].

Zamieszczony poniżej fragment to sporządzony przeze mnie tekst inspirowany końcową sceną jednego z filmów z serii o Jamesie Bondzie. Celowo przybiera on formę relacji z obejrzanego dzieła. Zakończenie filmu toczącego się według klasycznych, linearnych prawideł powinno być sceną wyraźnie zamkniętą. Misja została wykonana, a czarne charaktery i bohaterowie stojący protagoniście na przeszkodzie pokonani. Pozostaje wrócić do bazy i oddać rządowi brytyjskiemu woreczek skradzionych diamentów, które Bondowi udało się przy okazji odzyskać. A jednak w tym przypadku, w tej zmierzającej ku rozwiązaniu scenie, pojawia się sugestia intrygującego otwarcia. W głównym bohaterze zapala się na moment iskierka buntu i przygody i choć cała sytuacja zostaje obrócona w żart, to jednak rodzi możliwość stworzenia pewnej fabularnej odnogi. Cóż by się stało, gdyby para agentów przywłaszczyła sobie największy z brylantów i rozpoczęła nowy, niespodziewany ciąg przygód? Jakich zmian domagałaby się końcowa scena filmu po jej otwarciu na nowe możliwości i po dodaniu warstwy interakcji z użytkownikiem? Oto scena zamykająca dzieło w formie zbliżonej do filmowego oryginału. Na jej kluczowe dla adaptacji sieciowej detale naniosłem trzy rodzaje zakresień odsyłających do trzech wybranych kategorii narracyjnych: postaci, gatunków mowy (dyskursu) i sekwencji zdarzeniowej.

Zaprezentowana scena nie nadaje się do przeniesienia w warunki sieciowe. Zwroty typu „misja zakończona”, dookreślone postacie i miejsce wyraźnie sugerują moment rozwiązania akcji. Ten autonomiczny segment jest nielączliwy i domaga się ustalonej, niezmiennej pozycji w ciągu zdarzeniowym, a nie przetasowań, które przerzucałyby go z końca do środka historii, nie wspominając o jej początku. Jeśli dzieło sieciowe zakładać ma interwencję czytelnika w kolejność przedstawiania zdarzeń, to poszczególny segment musi być do tego przygotowany jeszcze przed wprowadzeniem do tekstu hiperłączy.

Aby wyciągnąć omawianą scenę z kontekstu filmowego i spróbować nanieść ją na strukturę hipertekstową typu węzeł-link, oznaczone na ilustracji elementy muszą zostać przekształcone. Najpierw regulacja kontekstowa wymaga pozbawienia leksji wyraźnego wskazania na gatunki mowy w celu otworzenia jej na połączenia z innymi możliwymi dyskursami, które mogą pojawić się w jej sąsiedztwie. Po usunięciu zwrotów „najazd kamery” i „zbliżenie” scena przestaje być relacją

(Najazd kamery) na zielone, angielskie wybrzeże. (Zbliżenie na wiejską chatkę na brzegu urwiska. Tuż obok, na podwórku, stoi gotowy do lotu) śmigłowiec z pilotem w środku. W salonie przy kominku leży (James Bond) ze swą uroczą partnerką (Misja zakończona).

Jednak bardziej niż sobą para zajęta jest zawartością leżącej obok szkatułki, w której (James) zanurza właśnie swą dłoń. Po brzegi wypełniona jest diamentami. „Gdybyśmy mogli zatrzymać choć ten” - mówi, patrząc przez jeden z większych okazów w oczy (rosyjskiej przyjaciółki).

Nic nie stoi na przeszkodzie, mówi ona. On uśmiecha się, odwraca i (odkłada diament do szkatułki).

————— POSTACIE  
 - - - - - GATUNKI MOWY  
 ..... ŁAŃCUCH ZDARZENIOWY

il. 20. Tekst przed umieszczeniem w środowisku sieci

z obejrzanego filmu i zaczyna znaczyć na poziomie dyskursywnym jako część bardziej otwartej i łączliwej całości. Następnie usuwamy z tekstu identyfikatory postaci oraz ich cechy, zastępując je ogólnymi zaimkami (on, ona) i określeniami podmiotu („przyjaciółka” zamiast „rosyjska przyjaciółka”). Dzięki temu może być tu mowa nie o dwójce rządowych agentów, ale na przykład o parze złoczyńców zastanawiających się, czy oddać diamenty szefowi gangu, dla którego pracują.

Kolejnym etapem jest ingerencja w ciąg przyczynowo-skutkowy zdarzeń, zabieg często stosowany w klasycznych powieściach hipertekstowych. Kontekstowej regulacji podlegają tu intencje i działania postaci. Jednym z miejsc, które na pewno warto skorygować, jest helikopter stojący obok chatki na urwisku. W pierwotnej wersji siedzi w nim pilot i jest gotowy do odlotu. W wersji sieciowej o pilocie i włączonych silnikach nie ma już mowy. Sytuacja w tym punkcie akcji staje się bardziej elastyczna. Jeśli bohaterowie są postaciami pozytywnymi, to polecą do bazy i zwrócą diamenty. Jeśli nie, mogą odlecieć w dowolnym kierunku i pilot nie stoi im na przeszkodzie.

Jeszcze jednym miejscem w tekście wartym nałożenia korekty, w celu zwiększenia łączliwości i autonomiczności segmentu, jest moment, kiedy James odkłada diament do szkatułki. W wersji sieciowej to już nie James, a nieokreślony „on”, który czyni z brylantem „to, co ma uczynić”. Przygotowany do środowiska hipertekstowego segment przedstawia poniższa ilustracja.

Zielone, angielskie wybrzeże z wiejską chatką na brzegu urwiska. Tuż obok, na podwórku, stoi śmigłowiec. W salonie przy kominku leży on a obok ona. Atmosfera relaksu, odpoczynku, ale czy świętowania?

Jednak bardziej niż sobą para zajęta jest zawartością leżącej obok szkatułki, w której on zanurza właśnie dłoń. Po brzegi wypełniona jest diamentami. „Gdybyśmy mogli tak zatrzymać choć ten” - mówi, patrząc przez jeden z większych okazów w oczy przyjaciółki.

Nic nie stoi na przeszkodzie, mówi ona. On uśmiecha się, odwraca i czyni z diamentem to, co ma uczynić.

#### — KOHERENCYJNA NEUTRALIZACJA

il. 21. Tekst sieciowy

Na koniec warto wprowadzić poprawkę temporalną. Zwrot „misja zakończona” wyraźnie świadczy o miejscu tekstowego węzła w łańcuchu zdarzeniowym. Pozbywamy się go zatem i zastępujemy jeszcze jedną, ulubioną przez pisarzy tekstów sieciowych konstrukcją. Zdanie „atmosfera relaksu, odpoczynku, ale czy świętowania?” z ostatnim członem pytajnym pełni funkcję indykatora tak zwanej półotwartości leksji<sup>44</sup>. Pytanie „ale czy świętowania?”, przypominające to z początkowej leksji *popołudnia, pewnej historii*, odgrywa rolę zarówno prolepsji, jak i analepsji (coś się wydarzyło, ale coś się też wydarzy), budując narracyjne zawieszenie oraz zwiększając napięcie.

Efektem zabiegów regulujących potencjalne zgrzyty spójnościowe w zmiennych kontekstach sieciowych jest segment, w którym nie do końca możemy zidentyfikować bohaterów, trudno nam określić czas zdarzeń i niepewny staje się temat całego ujęcia. Owa niepewność, wsparta dodatkowo ostatnim zdaniem, sprawia, iż leksja ta cechuje się dość wysoką autonomicznością i łączliwością. Jest to, rzecz jasna, tylko model, próbujący wskazać na szereg decyzji, jakie podejmować musi autor podczas tworzenia hipertekstu i jego segmentów. Niemniej przeprowadzone ćwiczenie nie stanowi czystej spekulacji i odnosi się do mechanizmów rzeczywiście determinujących kształt tekstu w sieci, które autorzy hipertekstów biorą pod uwagę.

<sup>44</sup> Zob. L. Calvi, „Lector in Rebus”. *The Role of the Reader and the Characteristics of Hyperreading*, [w:] *Hypertext 1999. The Tenth ACM Conference on Hypertext and Hypermedia. Returning to our Diverse Roots*, New York 1999, s. 104.

Oprócz różnych stopni łączliwości i autonomiczności na problematykę leksji nakłada się jeszcze granulacja segmentu. Zjawisko to, sytuujące się na obrzeżach zainteresowania teorii hipertekstu<sup>45</sup>, może stanowić pomocne narzędzie do opisu sieciowego ogniwa. Granulacja dotyczy długości leksji oraz zawartych w niej wewnętrznych segmentów semantyczno-składniowo-narracyjnych. Treścią leksji może być pojedyncza litera, a nawet pojedynczy znak interpunkcyjny, choć może też ona być długa jak nowela.

Długość leksji, jak się okaże w trakcie analizy segmentów powieści *popołudnie, pewna historia*, nie przesądza o stopniu łączliwości i autonomiczności. Niska granulacja, jak w leksji o treści „możesz mi mówić Giulia”, nie oznacza od razu niskiej autonomii, choć sugeruje wysoki potencjał wiązania. I na odwrót, wysoka granulacja, jak w przypadku wielokolumnowych segmentów powieści Stanisława Czycza i Radosława Nowakowskiego, nie musi wskazywać na autonomiczność. Na tle tych niedających się podporządkować określonym regułom zależności wyróżniają się leksje o maksymalnie niskiej granulacji, która rozbija jedność wyrazową, składającą się na wspomniany już efekt spowolnienia. Rysuje się tu wyraźna zasada: jeśli zawartością leksji jest pojedyncza litera, niebędąca spójnikiem czy wykrzyknikiem (a zatem fonemem o autonomicznym znaczeniu), to jej autonomiczność jest zredukowana do zera, a łączliwość zależy od zaplanowanego dla niej sieciowego otoczenia oraz stopnia frekwencyjności zgłoski.

Przystępując do ogólnych, oderwanych od konkretnego utworu rozważań na temat tekstu sieciowego, warto mieć na uwadze trzy parametry regulujące kształt i zawartość pojedynczego segmentu: łączliwość, autonomiczność oraz granulację.

## **Powtórzenie i jego pochodne. Hipertekstowe wzorce jako semantyczne regulatory lektury**

Ze zderzenia tego, co obiecuje hiperłącze, z tym, co po jego uruchomieniu pojawia się na ekranie, i z powstałego w ten sposób dialogu bądź kolizji

<sup>45</sup> Granulację opisywał Jim Rosenberg. Zob. J. Rosenberg, *Notes Toward a Non-linear Prosody of Space* [online], <[http://www.well.com/user/jer/nonlin\\_prosody.html](http://www.well.com/user/jer/nonlin_prosody.html)> [dostęp: 16 lipca 2013].

dwóch leksji czytelnik hipertekstu tworzy mikrostruktury komprehen-syjne. Służą one lokalnej i tymczasowo ustanawianej koherencji. Prędzej czy później zostaje ona albo potwierdzona, albo anulowana przez globalne siły spójnościowe. Budowanie i modyfikowanie przez czytelnika struktur i ram poznawczych, które odnoszą się do przywoływanych przez tekst pozatekstowych systemów (społecznych, historycznych i tak dalej), będące przedmiotem refleksji teorii odbioru<sup>46</sup>, ulega w hipertekście dodatkowemu skomplikowaniu. Nie mogąc wesprzeć się na zwyczajowej ramie początek–koniec, wyznaczonej przez materialność tradycyjnego nośnika książkowego, odbiorca jest nie tyle zachęcany, ile zmuszany do dodatkowej pracy interpretacyjnej. Wskutek tego spotęgowany zostaje współczynnik prób i błędów, stawiania i burzenia już sformułowanych hipotez dotyczących przebiegu akcji czy motywów bohaterów. Ramy interpretacyjne ruchomego tekstu są z definicji ruchome. W warunkach, kiedy każdy fragment oddalony jest od każdego innego o nieokreślony dystans i kiedy początek narracji łatwo może się przeplatać z końcem, a ten z kolei prowadzić do partii środkowych lub raz jeszcze do początku, lokalne, tymczasowe struktury znaczeniowe stają się naturalnym narzędziem orientacji.

Czytaniu tekstu na ekranie nierzadko zatem towarzyszyć może ołówki i notes, w którym warto nanosić swoje lekturowe presupozycje. Jak inaczej bowiem dostrzec logikę i ciągłość w pojawiających się na ekranie, na pozór nieciągłych epizodach. Lub na odwrót, jak zauważyć niekonsekwencje w pozornie linearnej sekwencji. W *popołudniu, pewnej historii* Michaela Joyce'a po wstępnej scenie, która wydarza się zimą, następują fragmenty dziejące się latem. Zawarte w tekście sygnały są jednak celowo osłabione, by wiedziony siłą nawyku do temporalno-przyczynowego porządku czytelnik wpadł w zastawioną nań pułapkę.

Te wirtualne, zbudowane na oczekiwaniach, wsparte czytelniczymi kompetencjami i kontekstem presupozycje napotykać w hipertekście inne, bardziej materialne, zamierzone i częściowo wpisane w dzieło struktury, z którymi mogą być czasem mylone. Są nimi hipertekstowe wzorce. Usytuowane pomiędzy złożonością dyskursu a zawilocią materialnych własności hipertekstu, stanowią konsekwencję ruchomej i niestabilnej kondycji tekstu, rozumianej w sensie jak najbardziej dosłownym. Ich status pozostaje wciąż trudno uchwytnej i nie całkiem zbadany.

<sup>46</sup> Zob. W. Iser, *How to Do Theory*, Malden 2006, s. 60.



Pierwsze próby namysłu nad fenomenem wzorca, nazywanego hipertekstowym konturem, pochodzą od autorów powieści hipertekstowych. Kontury, jak określał wzorce Michael Joyce, są tym, co się wydarza w trakcie naszej wędrówki (przez hipertekst), stanowią zasadę komunikacji między autorem, który „stworzył możliwość zobaczenia tekstu”, a czytelnikiem, który „tworzy sposoby jego widzenia”<sup>47</sup>. Joyce zauważa swoiste rozproszenie tej figury, osadzonej pomiędzy intencją autorską, czytelniczą interpretacją a materialnością nośnika.

Kontur jest zewnętrzną oznaką formy nieustannie zmieniającego się tekstu, przywołaną bądź przez czytelnika, bądź przez autora w danym momencie pisania lub lektury. Na jego konstytutywne elementy składają się aktualny stan czytanego tekstu, wiedza o intencjach i interakcjach poprzednich autorów i czytelników, które zawiodły nas do danego tekstu, oraz te interakcje z danym tekstem, które doprowadziły do momentu pojawienia się konturu. Kontury przybierają formę narracyjną. Pojawiają się jako zestaw operacji na danym tekście, które są w stanie tekst taki przekształcać<sup>48</sup>.

Choć Joyce wspomina o konturze przy okazji dyskusji nie tylko o hipertekście, ale także o nieliniarnych formach narracji w interaktywnym wideo i filmie, trudno się oprzeć wrażeniu, iż opisywane tu fenomeny są z obszaru teorii odbioru i dotyczą lektury każdego, nie tylko interaktywnego tekstu. W późniejszej pracy autor *popołudnia, pewnej historii* uściśla swoją teorię konturu, wymieniając trzy jego odmiany: rekursję (ang. *recursus*), czyli formę cyklu, przesunięcie czasowe (ang. *timeshift*), czyli rodzaj analepsji, oraz odnowienie (ang. *renewal*). Na ten ostatni typ konturu składają się powtórzenia powstające na dowolnej materii fabularnej w trakcie przeskoku z jednej leksji do drugiej i w procesie poszukiwania przez czytelnika wspólnych punktów pomiędzy źródłem a ujściem linku<sup>49</sup>. Przypomina to zatem zjawisko nazwane przeze mnie efektem echa. Rodząca się teoria literatury cyfrowej nie poprzestała na klasyfikacji konturów według Joyce’a. Rozwinięta ona została w najczęściej dziś cytowanej pracy Marka Bernsteina. W wystąpieniu *Wzorce hipertekstu. Wstępne rozróżnienie* wymienia on szereg „wzorów olinkowania” stanowiących „modele i elementy kompozycyjne hipertekstu”<sup>50</sup>. Są nimi już nie tyl-

<sup>47</sup> M. Joyce, *Othermindedness. The Emergence of Network Culture*, Ann Arbor 2000, s. 207.

<sup>48</sup> Tamże, s. 214.

<sup>49</sup> Zob. tenże, *Nonce Upon Some Times. Rereading Hypertext Fiction*, „Modern Fiction Studies” 1997, nr 3, s. 582.

<sup>50</sup> M. Bernstein, *Wzorce hipertekstu. Wstępne rozróżnienia*, tłum. D. Sikora, „Techsty” 2003, nr 1 [online], <<http://www.techsty.art.pl/magazyn/bernstein/b01.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].

ko przywoływany przez Joyce'a cykl, ale także kontrapunkt (przeplot dwóch głosów), sito, płatawisko, kontur (rozumiany inaczej niż w przypadku Joyce'a, jako splot kilku wzorców), montaż, finta czy sąsiedztwo. Będąca jednym z fundamentów teorii hipertekstu typologia Bernsteina raz jeszcze ilustruje nałożenie się tradycyjnej refleksji literaturoznawczej na teorię hipertekstu. Przykładem niech będzie choćby opis figury świata lustrzanego.

Narracja obecna w figurze świata lustrzanego jest narracją paralelną i intertekstualną. Wykorzystuje ona różne głosy lub kontrastujące z sobą punkty widzenia. W świecie lustrzanym główny temat lub opis przebijają się niczym echo ulegające zgłóśnieniu bądź zlągodzeniu [...]. Świat lustrzany ustania drugiego głosu, który w oderwaniu od pierwszego porównuje (lub parodiuje) główny temat. [...] natomiast kontrapunkt przeplata różne głosy o tej samej (lub prawie tej samej) wadze w ramach pojedynczej ekspozycji<sup>51</sup>.

Sposób, w jaki ujęto tu świat lustrzany i kontrapunkt, powoduje, że z trudem dają się one odróżnić od odpowiadających im technik narracyjnych, znanych z prozy papierowej czy filmu, i to nie tylko w ich awangardowych czy postmodernistycznych egzemplifikacjach. Problematyka punktów widzenia i technik narracyjnych, których może ona dostarczać, sięga co najmniej Henry'ego Jamesa<sup>52</sup>. Wyraźnie obecna była także w prozie Alaina Robbe-Grilleta<sup>53</sup>. Jej zastosowanie w hipertekście, przynajmniej w formie zaprezentowanej przez Marka Bernsteina, wydaje się mieć mało wspólnego z poszukiwaną przeze mnie specyfiką hipertekstowego przekazu.

Największym problemem dyskusji o hipertekstowych wzorcach pozostaje jednak nie tyle wtórny charakter pewnych teoretycznych ustaleń, ile ontologiczna nieokreśloność przedmiotu badań. W efekcie hipertekstowy wzór jawi się jako kolejny paradoksalny konstrukt, który nie daje się uchwycić w ramach teorii. Dowodem niech tu będzie jedno

z ostatnich, polskich wystąpień na temat hipertekstowego wzorca. Spoglądając nań z perspektywy teorii cybertekstu Espena Aarsetha, Emilia Branny pisze:

hipertekstowy kontur [...] nie ma w sobie nic z wirtualności: jest to aktualny stan tekstu wobec operatora,

<sup>51</sup> Tamże.

<sup>52</sup> Zob. M. Głowiński, *Punkty widzenia* [hasło], [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński i in., Wrocław 1998, s. 456.

<sup>53</sup> Zob. M. Głowiński, „*Nouveau roman*” – *problemy teoretyczne*, [w:] *tegoż, Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 100–103.

obejmujący pamięć poprzednich interakcji oraz oczekiwania, które zostały wygenerowane przez sprzężenie zwrotne. Nie można go dotknąć ani zobaczyć, ale jest on bytem obiektywnym. Zawiera on niepełne, mgliste, prawdopodobne teksty. Kontur jest konstruktem teoretycznym, który nie odnosi się do świadomości użytkownika, lecz do operatora, działającego według reguł interakcji, którego rolą jest wydobywanie tekstów zgodnie z określonym przez użytkownika pragnieniem<sup>54</sup>.

W prezentowanym ujęciu i tak już niejasny status hipertekstowego wzorca staje się jeszcze bardziej skomplikowany. Z jednej strony nie jest on wirtualny, ale obiektywny, z drugiej zaś nie da się go zobaczyć (z kolei Joyce pisał, że kontur ma to do siebie, iż można go zauważyć). Kategoria pragnienia, w oryginalny sposób powiązana przez Branny z teorią cybertekstu i fenomenologią lektury, zdaje się niepotrzebnie rozmywać obraz układów kompozycyjnych, dających się odtworzyć choćby z zapisu ścieżek lektury. W moim rozumieniu wzorce są „namacalne”, można je wskazać i schematycznie rozpisać. Najbardziej stosowną i bezpieczną wydaje się tu zatem perspektywa *close reading*, spojrzenie pod kątem jak najbliższym konkretnemu tekstowi i jego poetyce.

Odnajdywanie w hipertekstach skomplikowanych, nakładających się na siebie wzorców, które tworzą jeszcze bardziej złożone struktury, może być potrzebne i stanowić ważną część przyszłej teorii literatury cyfrowej (można sobie wyobrazić metodologiczne narzędzia do trójwymiarowej wizualizacji torów lektury, które uczyniłyby to zadanie bardziej owocnym i przejrzystym). Na razie jednak trudno budować na tej podstawie trwale fundamenty i określać ogólne zasady. Na dodatek teoria odbioru dzieła tradycyjnego zachodzi tu na teorię odbioru dzieła sieciowego, a badacze wciąż nie potrafią się zgodzić w tym, czy należą one do sfery odbioru, dyskursu czy materialnego systemu, na jaki naniesiony jest tekst. Dlatego omawiając problem pod kątem tego, w jaki sposób konstrukcje narracyjne wyższego rzędu mogą kształtować wygląd i zawartość pojedynczych segmentów tekstu, warto poprzestać na centralnej figurze hipertekstowej, a poszczególne wzorce traktować jako jej pochodne. Ową centralną figurą jest powtórzenie.

<sup>54</sup> E. Branny, *Cybertekst. Metodologia i interpretacja*, dz. cyt., s. 157.

## Rekursja, czyli hipertekstowe powtórzenie<sup>55</sup>

Tendencja do powtórzeń istnieje w każdym dziele. Tzvetan Todorov mówi nawet o prawie powtórzeń, realizującym się w formach tych samych, co figury retoryczne<sup>56</sup>. Gdy nie mamy do czynienia z paragrafami i stronami, które, jak w książce, pozostają wobec siebie w stałym i niezmiennym kontekście, jedyną strukturotwórczą podporą okazuje się powtórzenie już raz przeczytanego materiału. Jako rekurencja, odbicie czy cykl powtórzenie jest motorem każdego z wzorców i siłą porządkującą lekturę hipertekstu. Mark Bernstein, wróciwszy po kilkunastu latach od dawnego wystąpienia do zagadnienia wzorców, tak oto podsumowuje problem powtórzenia w świetle innych figur kompozycyjnych hipertekstu:

Strukturę hipertekstową postrzega się poprzez rekurencję. To cykl, a nie rozgałęzienie, przejście lub przeskok jest centralną figurą hipertekstu. Cykle uważane były niegdyś za błąd, defekt albo przejaw czytelniczego niezrozumienia lub niekompetencji. Pogląd ten był mylny: nie da się uciec od nawrotów. Nawet jeśli stworzylibyśmy niecykliczny hipertekst, moglibyśmy go zobaczyć wyłącznie poprzez powrót do początku i czytanie od nowa. Musielibyśmy ponadto tworzyć hipertekst niecykliczny tak, by żywioł kombinatoryki nie wyczerpał zarówno naszej kreatywności, jak i cierpliwości. Nie da się wytworzyć choćby iluzji wolnej woli, przewidując każdą możliwą ścieżkę, którą wyobrażany przez nas czytelnik mógłby pójść, i odpowiadając na nią poprzez wprowadzenie kolejnych wyborów. Powtórzenie jest esencją hipertekstu<sup>57</sup>.

Zanim omówię kilka przykładów figury powtórzenia, chciałbym wskazać na parę podstawowych problemów, jakie niesie ze sobą na ogół niespotykany w prozie drukowanej i wciąż nowy dla teorii literatury mechanizm rekursji<sup>58</sup>. Rola powtórzenia hipertekstowego nie ogranicza się do odsłaniania kształtu całości, jak to się dzieje w przypadku muzyki, gdzie rytm powtarzanych fraz sugeruje budowę czy przynależność gatun-

<sup>55</sup> Terminy rekursja i rekurencja stosowane są wymiennie. Teoria hipertekstu zaczerpnięta je z informatyki, gdzie rekurencja jest jedną z podstawowych technik wykorzystywanych w tak zwanych funkcyjnych językach oprogramowania. Techniki rekurencyjne odpowiadają między innymi za zapamiętanie przez program tak zwanych adresów powrotu. Pozwalają one programowi komputerowemu „zorientować się« do którego miejsca ma wrócić po zakończeniu jednego z wywołań rekurencyjnych”. Cyt. za: *Rekurencja* [hasło], [w:] Wikipedia. pl [online], <<http://pl.wikipedia.org/wiki/Rekurencja>> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>56</sup> Zob. T. Todorov, *Kategorie opowiadania literackiego*, tłum. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 4, s. 296.

<sup>57</sup> Zob. M. Bernstein, *On Hypertext Narrative*, [w:] *Hypertext 2009*, dz. cyt., s. 8.

<sup>58</sup> Istnieją wyjątki, jak omawiany *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego czy powieści Alaina Robbe-Grilleta.

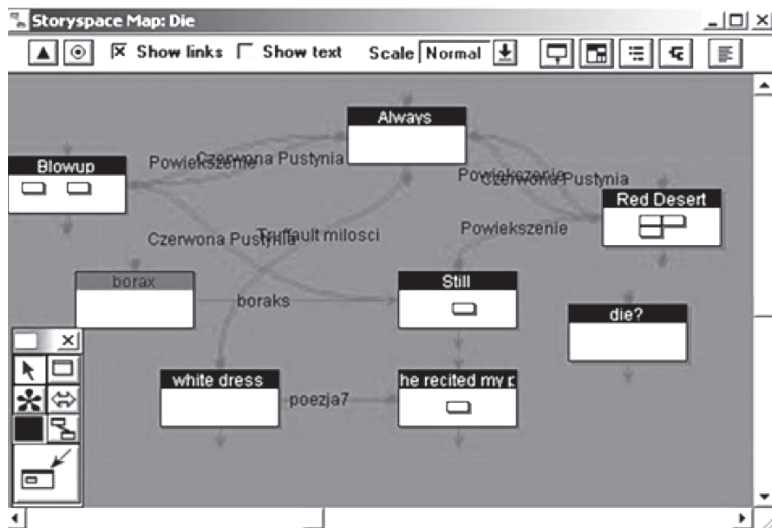
kową utworu. Rekurencja segmentów tekstu ukazuje dodatkowe zjawiska: swoistą ekonomię lektury dzieła hipertekstowego oraz żywiół nieprzewidywalności, na jaki wystawiony zostaje oddany w ręce czytelnika tekst cyfrowy.

W myśl ekonomii hipertekstowej lektury ten sam fragment tekstu, pojawiając się po raz kolejny, zwłaszcza w zmienionym kontekście, może nie tyle wyjaśnić, ile wręcz przysłonić prawdziwą strukturę utworu poprzez wywołanie wrażenia głębi i bogactwa tekstu. Zręcznie utkana sieć hipertekstowej prozy może dać efekt niewyczerpywalności, nazywany przez Marie-Laure Ryan efektem holodeku<sup>59</sup>. Dowodzi tego recepcja *popołudnia, pewnej historii*: w oczach pierwszych krytyków wydawało się ono nie mieć końca i za każdym razem odsłaniać coraz to inne opowieści. Po ukazaniu się wersji na komputery z systemem Windows, które pozwalały użytkownikom na ogląd tekstu w różnych układach hierarchicznych oraz na jego eksport do popularnych formatów dokumentów tekstowych, takich jak Word, wyszło na jaw, iż utwór składa się z „zaledwie” pięciuset fragmentów, a te po wydrukowaniu w formie tekstu ciągłego nie przekraczają swoją objętością nawet stu stron maszynopisu<sup>60</sup>. Z punktu widzenia lekturowej ekonomii, wynikającej z prostej konstatacji, iż niemożliwy jest tekst, który w każdym miejscu odnosić będzie do innych miejsc, hipertekst okazuje się środowiskiem sprzyjającym, co najwyżej, stworzeniu iluzji tekstu „rozwieżdzonego”. Powtórzenie stanowi w tej perspektywie jedno z narzędzi służących stworzeniu takiego wrażenia. Dysponując skończoną liczbą segmentów oraz mając świadomość, iż już od pierwszej strony każdy czytelnik podąża nieco innym szlakiem, autor nie tyle może, ile musi – i to wielokrotnie – podsuwać odbiorcom kluczowe partie utworu. Powróciwszy do czytelnika, zachęcają one do reinterpretacji i przebudowywania lekturowych oczekiwań, pozwalają też poprowadzić poznawanie dzieła w kierunku zamierzonym przez instancję nadawczą.

Nie można jednak zapominać, iż redystrybucja leksji, zwłaszcza w cyfrowym tekście sieciowym, który daje się przeszukiwać jak każda baza danych, nie jest procesem całkowicie kontrolowanym przez autora. Twórcy hipertekstowych narracji muszą się liczyć z tym, że czytelnicy będą docierać do tekstu z wielu stron i na trudne do przewidzenia sposoby. Zamieszczoną w Internecie powieść Nowakowskiego da się, jak już wspominałem, czytać z wykorzystaniem wyszu-

<sup>59</sup> Zob. M.L. Ryan, *Beyond Myth and Metaphor. The Case of Narrative in Digital Media*, „Game Studies” 2001, nr 1 [online], <<http://gamestudies.org/0101/ryan>> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>60</sup> Zob. E. Aarseth, *Cybertext*, dz. cyt., s. 88–89.



il. 22. Fragment mapy powieści *popołudnie, pewna historia* Michaela Joyce'a w wydaniu na komputery z systemem Windows firmy Microsoft. Pierwotna wersja z 1990 roku, dostępna na komputery Macintosh firmy Apple, nie miała wariantywnych sposobów prezentacji tekstu

kiwarki Google, filtrując zawartość naszej lektury wybranymi hasłami kluczowymi. Powieść Joyce'a można otworzyć w pełnej wersji programu Storyspace i zamiast podążać misternie zaplanowanymi przez autora ścieżkami, czytać tekst, posługując się mapą powieści, na której poszczególne partie tekstu przedstawione są w formie połączonych strzałkami prostokątów.

Hipertekstowe powtórzenie to wynik właściwości medium (środowisko sieciowe, segmenty i łącza). Z punktu widzenia pragmatyki odbioru stanowi ono przejaw lekturowej ekonomii hipertekstu oraz żywiołu nieprzewidywalności lektury. Ustanawiana przez rekursję zasada redystrybucji powieściowego materiału wpływa na budowę i zawartość pojedynczych segmentów dzieła. Wystawione na możliwość powtarzalności w obrębie pojedynczej sesji lekturowej tekstowe ogniwa hipertekstu muszą się rządzić innymi prawami niż ich papierowe odpowiedniki: strony i paragrafy tekstu drukowanego. Nie mogą zawierać w swojej warstwie referencyjnej elementów niebędących w stanie współbrzmieć zarówno z nowym, lokalnym kontekstem, jak i z ogólną ramą referencyjną, którą

do momentu pojawienia się rekurencji zdążył ustanowić czytelnik. Istnieje kilka sposobów, w jakie autorzy radzą sobie z dyktowanymi przez powtórzenie prawidłami hipertekstowej kompozycji.

### Wzorce powtórzeń

Powtarzającym się komponentem utworu nie musi być ten sam fragment tekstu lub fragment celowo do niego podobny i usytuowany w jego polu referencji. Powtarzać w hipertekście może się pewna struktura stylistyczna, miejsce zdarzeń czy głos bohatera. Ten ostatni przypadek dotyczyć może sytuacji, w której istnieje więcej niż jeden narrator. Ich opowieści będą się wówczas przeplatać, tak jak to się dzieje w *popołudniu, pewnej historii* i w *Końcu świata według Emeryka*. Jeśli przeploty będą się układać w określonym rytmie, mówimy już o istnieniu pewnych wzorców. Zawartością powtórzenia może być też samo powtórzenie. Dochodzi wtedy bądź do krystalizacji i potwierdzenia tworzącego się wzorca, bądź do jego modyfikacji, kiedy to dwukrotnie powtórzony składnik okazuje się częścią innej niż spodziewana formacji lub tworzy wzorek wyższego rzędu. Oto kilka typów powtórzeń, których wyszczególnienie wydaje się najbardziej istotne.

### *Powtórzenie właściwe*

Powtórzenie właściwe ma więcej niż jedno źródło. Rekurencję dyktować może intencja projektującego tekstową sieć autora lub wybór czytelnika. Jej pojawienie się może też być wynikiem złożoności hipertekstowego środowiska (na przykład faktu, iż tekst da się przeglądać na wiele sposobów: jako hierarchiczną mapę, następujące po sobie segmenty tekstu, graficzny wykres). Zawartością powtórzenia właściwego potencjalnie stać się może każda leksja, niezależnie od tego, czy czytelnik ma dostęp do powieściowej bazy danych, czy nie. Ten typ rekurencji wchodzi w skład głównych sił wpływających na kształt pojedynczego ogniwa tekstu w sieci. Skoro każde z nich podatne jest na powtarzenie (w tym również losowe) pojawienie się w polu uwagi odbiorcy, autor musi je organizować w szczególny sposób. Czyni to poprzez utrzymanie balansu między autonomią a łączliwością segmentu, a także poprzez operowanie warstwą językową, zdarzeniową i dyskursywną tak, aby dany segment miał wysoki współczynnik neutralności koherencyjnej.

Popularnym rodzajem powtórzenia jest powrót do początkowej leksji utworu. Zabieg, który rzadko stosuje się w przypadku powieści drukowanej, w hipertekście bywa jednym z podstawowych chwytów. Umożliwia on autorowi kontrolowanie ruchu czytelnika, a jemu z kolei daje poczucie orientacji i oswojenia materiału. Początkowa leksja odgrywa często rolę bramy do tekstowej bazy dzieła i ma zazwyczaj większą niż reszta segmentów liczbę hiperłączy. Odesłanie odbiorcy do początku pozwala na odkrycie przez niego nowych, niewybranych dotąd ścieżek, oznaczać też może wyczerpanie się którejś z narracyjnych dróg.

### *Powtórzenie pozorne*

Podczas lektury hipertekstu poszczególne fragmenty znikają z pola widzenia odbiorcy. Powrót do nich nie jest tak łatwy i oczywisty jak przekartkowanie stron książki drukowanej<sup>61</sup>. Rekapitułując stan swojej wiedzy na temat prezentowanych zdarzeń, odbiorca musi polegać na swojej pamięci. Autorzy mogą wykorzystać tę sytuację i opierając się na efekcie rekursji, budować powtórzenia pozorne. Poprzez sugerowanie tego samego miejsca zdarzeń, tych samych postaci i wprowadzenie tego samego języka, co w poprzednio napotkanej leksji, powtórzenie pozorne włącza nowe elementy do tekstu. Segment, który zdaje się powtarzać, w rzeczywistości – jako składnik powieściowej bazy danych – stanowi osobną jednostkę.

Dla zilustrowania powtórzenia pozornego raz jeszcze przytoczę początek *popołudnia, pewnej historii*.

Próbuję przywołać zimę. < Jakby to było wczoraj? > mówi ona, ale dla mnie to bez znaczenia.

Słońce zachodzi przed piątą i to, co roztopiło się po południu, zamarza z powrotem, tworząc na tle asfaltu kryształowe ośmiornice i lodowe palmy – rzeki i kontynenty ogarnięte strachem, wysiadamy z samochodu, śnieg jęczy pod naszymi butami, a dęby wybuchają jeden po drugim wzdłuż linii płotu na horyzoncie, szrapnel spada odłamkami, echo toczy się grzmotem daleko po lodzie. To była esencja lasu, mówią te fragmenty. A ciemność ta jest powietrzem.

<sup>61</sup> Strzałki „wstecz” lub „cofnij”, powszechnie stosowane na przykład w przeglądarkach internetowych jako wyznaczniki drogi powrotnej do uprzednio obejrzonej strony, nie zawsze odnoszą do treści czytanego materiału. W przypadku niektórych popularnych narzędzi do prezentacji literatury elektronicznej, takich jak program Adobe Flash, ta pomoc nawigacyjna może być wręcz myląca, po jej uruchomieniu odbiorca cofa się nie do poprzedniej strony stworzonej w programie Flash, lecz do poprzedniej strony internetowej.



< Poezja > mówi bez emocji, bez znaczenia.  
Czy chcesz o tym usłyszeć? [początek]

Fragment inicjujący narrację powtarza się nie tylko z okazji częstych nawrotów do początku powieści, których czytelnik doświadcza na wielu lekturowych torach. Znajduje on również swoje zwierciadlane odbicie w leksji *falszywy początek* (ang. *false beginning*).

Próbuję przywołać wczorajszy dzień. < Jakby to była zima? > mówi ona, ale dla niej

to bez znaczenia, czy tak czy siak.

Słońce wstaje przed piątą i to, co zamarzło w nocy, roztapia się z powrotem, tworząc na tle asfaltu kryształowe rzeki – ośmiornice ogarnięte strachem, wysiadamy z samochodu, śnieg wybucha pod naszymi butami, a dęby jęczą jeden po drugim, echo toczy się po lodzie.

< To była poezja > mówi, bez emocji, tak czy inaczej.  
Słyszysz? [*falszywy początek*]

Efekt powtórzenia dokonuje się tu dzięki środkom językowo-stylistycznym, w obu przypadkach wykorzystane zostają te same słowa, zwroty i zdania. Różnica polega na tym, że uczestnicy dialogu zamieniają się miejscami w początkowej partii leksji. Dochodzi również do zmiany czasu zdarzeń (prawdziwy początek dzieje się po południu, „falszywy” nad ranem) oraz czasu i trybu, w jakim postaci zwracają się do siebie („to była poezja” oraz „słyszysz?” wobec „poezja” i „chcesz o tym usłyszeć?”). Te drobne różnice mogą pokierować interpretację zarówno początkowego fragmentu, jak i całego utworu w stronę innych niż przewidywane konkluzji<sup>62</sup>.

### Anafora sieciowa

Szczególnym rodzajem powtórzenia, które nie wyznacza ani rzeczy-wistego, ani pozornego powtórzenia danej leksji, jest rodzaj anafory. Typ ten powtarzane elementy dystrybuuje nie w ramach pojedynczego segmentu, ale w obrębie ich zbioru. Przykład takiego retoryczno-stylistycznego powtórzenia, obejmującego swoim zasięgiem większy fragment sieci, podsuwa powieść Judy Malloy. Około tuzina leksji rozpoczyna się

<sup>62</sup> Zob. między innymi J. *Piecing Together and Tearing Apart: Finding the Story in „afternoon”*, [w:] *Hypertext 1999*, dz. cyt., s. 117.

tam słowami „wydaje się tak niedawno”. Wprowadzają one czytelnika do kolejnych wspomnień narratorki. Ten anaforyczny zabieg z poziomu dyskursu pełni szereg funkcji. Tworzy na przykład wyraźnie oznaczoną grupę leksji o wspólnej sytuacji narracyjnej. Anafora sieciowa sprzyja między innymi zadomowieniu odbiorcy w nieznanym mu środowisku, ułatwia mu segregację czytanego materiału i daje poczucie pewności, iż dokonywane wybory prowadzą do pewnych trwałych rezultatów, takich jak – w tym przypadku – wyodrębnienie się pewnego tematycznego zbioru leksji.

## Cykl

Najłatwiej zauważalnym i najczęściej spotykanym rodzajem wzorca nadbudowującego się na rekursjach jest cykl<sup>63</sup>. Pojawia się on, gdy powtórzenie wyraźną klamrą spaja sekwencję leksji złożoną z więcej niż z dwóch ogniów. Nie będzie nim zatem dygresyjna odnoga, wytworzona poprzez przejście z leksji pierwotnej do leksji objaśniającej i z powrotem. Leksja pierwotna powtarza się, ale jej ponowne ukazanie nie podnosi tej drobnej, dwuleksyjnej figury do rangi cyklu. Za figurą cyklu stoi poczucie celowości. Czytelnik najczęściej przeczuwa, iż cykl napotyka w trakcie lektury po to, by na nowo zinterpretować powtarzającą się leksję i spięte klamrą powtórzenia ogniwa. Czuje się też zachęcony do próby przzerwania cyklu poprzez znalezienie nieodkrytego dotąd łą-

<sup>63</sup> Mark Bernstein pisze, iż cykl tworzy powtórzenia (Zob. M. Bernstein, *On Hypertext Narrative*, dz. cyt., s. 8–10). Tymczasem obrany przeze mnie punkt widzenia sugeruje proces odwrotny: powtórzenia tworzą cykle. Te na pozór przeciwstawne perspektywy wynikają z przyjętych założeń odnośnie do tego, co jest nadrzędną figurą hipertekstu, czy wzorzec jako model dla wszelkich układów kompozycyjnych, czy też rekursja jako matryca dla wszelkich wzorców. To drugie spojrzenie, reprezentowane między innymi przez Michaela Joyce’a oraz Davida Ciccoricco (Zob. D. Ciccoricco, *Reading Network Fiction*, dz. cyt., s. 48–55), uważam za bardziej pragmatyczne. Wychodzi ono bowiem od tekstu, za podstawę biorąc to, co pojawia się na ekranie przed oczami czytelnika, i dopiero stąd podąża w stronę mniej lub bardziej abstrakcyjnych figur i wzorców. Nie przekreśla to jednak perspektywy obranej przez Bernsteina.

cza i podążenie nowym szlakiem. Ciężar spełnienia tych oczekiwań spoczywa przede wszystkim na powtarzającej się leksji. Musi ona zarówno być otwarta na wielość interpretacji, jak i mieć dostateczną liczbę wyjść, które pozwolą przerwać cykl. Prostim przykładem zastosowania figury cyklu są powroty do strony zatytułowanej *brzask w Końcu świata według Emeryka*. Leksja ta zawiera pojedynczy paragraf oraz znajdującą się pod nim krótką listę hiperłączcy.

Prawie osiemdziesiąt lat po spisaniu pewnego tajemniczego zaklęcia, które sprawiło, że p–papier został w końcu wyparty przez e–papier,

we wsi u stóp Łysogór zaczął się kolejny gorący, czerwcowy dzień.  
 To, że ten dzień się skończy, jest pewne.  
 Nie jest natomiast pewne, czy po nim będzie następny dzień.  
 I o tym traktuje niniejsza hasarapasańska opowieść.

09:17–09:28

09:40–09:52

16:58–17:10

22:51–22:59

k:on-i:ec [brzask]

Leksja *brzask* wytycza ramę dla opowiadanej przez narratora historii. Odwiedzając ten segment po raz pierwszy, czytelnik niewiele może wywnioskować. Ma on przed sobą spis linków, które w swoich kowicach zawierają numerycznie oznaczone przedziały czasowe. Można się domyślać, że są to przejścia do dalszych partii powieści. Gdy jednak po raz drugi lub trzeci odesłani zostajemy do leksji *brzask*, jasne staje się, że stanowi ona bramę do pięciu chronologicznie wyodrębnionych części powieści, opisującej zdarzenia objęte klauzulą pojedynczego dnia. Wydzielono z niego pięć wycinków czasowych, począwszy od „09:17–09:28”, a skończywszy na grupie leksji, do której przechodzi się od łącza „k:on-i:ec”. Leksja *brzask* wytycza zatem granice otwartego cyklu. Naniesione nań podcykle spotykają się w jednym miejscu, niczym szlaki turystyczne u wejścia do parku krajobrazowego. Segment, oprócz swojej roli cyklotwórczej, pełni tu funkcje porządkującą, metadyskursywną i nawigacyjną, tym też różni się od zwykłego, wymienionego już, powrotu do początku.

### *Błędne koło (cykl zamknięty)*

Cykl, jaki spotykamy w *Końcu świata według Emeryka*, pozostawia czytelnikowi swobodny wybór toku lektury: pięć różnych ścieżek, które z kolei same się potem w wielu miejscach rozgałęziają. Takiej swobody i otwartości nie daje odbiorcy cykl zamknięty. Działający na zasadzie błędnego koła, nazywany przez Bernsteina cyklem Douglas<sup>64</sup>, spaja on klamrą zawsze tę samą liczbę leksji ułożonych

<sup>64</sup> Nazwa wzięła się prawdopodobnie z licznych figur tego typu napotkanych w hipertekstowym opowiadaniu *I Have Said Nothing* Jane Yellowlees Douglas.

w tej samej kolejności. Jedynym wyjściem odbiorcy, po daremnych próbach przzerwania błędnego koła, jest wyłączenie programu i ponowne rozpoczęcie lektury. Przykładu zastosowania tego zabiegu dostarcza powtarzająca się sekwencja pięciu leksji w *popołudniu, pewnej historii*. Leksje *odłamki, czy mogę w czymś pomóc, nie, mówię, transkrypt i dzwonię* w pierwszej lekturze stanowią ślepą odnogę zakończoną kluczową *dzwonię*, z której początkowo nie ma przejścia do dalszych odsłon tekstu. Gdy ostatecznie, w miarę postępów lektury, czytelnik przedostaje się przez leksję *dzwonię*, natknięcie się na nią po raz kolejny doprowadzi do błędnego koła. *dzwonię* nie jest wówczas ani zablokowana, ani nie kieruje do początkowo ukrytej sceny kluczowej (rozmowa trójki bohaterów o wypadku), lecz wiedzie ku zamkniętemu cyklowi pięciu leksji. Po *odłampakach* następuje *czy mogę w czymś pomóc, nie, mówię, transkrypt* i ponownie *dzwonię*. Powieść jest w tym fragmencie zaprogramowana tak, by żadne ze słów (a zatem potencjalnych linków) nie odsyłało nigdzie indziej, tylko do przypisanej w tym momencie na trwałe sekwencji.

Błędne koło jest spotęgowanym do nieskończoności powtarzaniem się tych samych segmentów w zawsze tej samej kolejności. Zabieg ten wskazuje na wyczerpanie się lektury, „niewłaściwy” z punktu widzenia czytelnika modelowego zestaw wyborów ścieżek lub też na symulację wybranych stanów i wyglądków z warstwy zdarzeniowej. Przypadek ten następuje wtedy, gdy autor próbuje wywołać w czytelniku poczucie zagubienia, osaczenia czy zagrożenia, które odzwierciedlać ma kondycję psychiczną, w jakiej znajduje się w danym momencie bohater opowiadanej historii<sup>65</sup>.

## Wzorce powtórzeń. Podsumowanie

Ogniwa tekstowe cyfrowego utworu sieciowego muszą być przygotowane na redystrybucję. Ponowne użycie tych samych fragmentów pełni szereg funkcji, od orientującej i strukturyzującej aż po poetycką. Wykorzystanie tego samego segmentu po raz kolejny wyznacza ważną dla hipertekstu sferę ekonomii lektury – zjawisko nowe i nieopisywane przez tradycyjną poetykę. Kompozycyjnym przejawem redystrybucji jest powtórzenie będące podstawową

<sup>65</sup> W taki sposób interpretował *popołudnie, pewną historię* Jay David Bolter: „zapaszy czytelnika z opowiadaną historią odzwierciedlają zmagania, z jakimi borykają się ich bohaterowie. *popołudnie, pewna historia* jest alegorią swojego własnego aktu lektury” (J.D. Bolter, *Writing Space. Computers, Hypertext and the Remediation of Print*, Mahwah 2000, s. 128).

figurą hipertekstu. Staralem się pokazać kilka przykładów podejścia do problemu redystrybucji od strony autora i jego decyzji co do tego, jaką formę przybrać ma rekurencja. Wybór ten potrafi wpłynąć na zawartość powtarzanych fragmentów. Idąc dalej tym tropem, w następnych częściach rozdziału o leksji, postaram się przyrzeć segmentom, które nie dość, że pojawiają się powtórnie, to na dodatek czynią tak w zmieniającym się sąsiedztwie.

### **Dynamiczne konteksty hipertekstu na przykładzie *popołudnia, pewnej historii* Michaela Joyce'a**

Najlepszym sposobem na sprawdzenie, czy i jak sieciowa struktura tekstu wpływa na jego kształt, a w szczególności na formę i zawartość pojedynczego segmentu, będzie analiza wycinka najbardziej referencyjnej i wiele razy przywoływanej już tu powieści *popołudnie, pewna historia*. Posługując się rozrysowanym na elektronicznej mapie<sup>66</sup> schematem dzieła i jego potencjalnych przebiegów, przyjrzę się z bliska leksjom, które w trakcie sesji lekturowych całkowicie i wielokrotnie zmieniają swój kontekst<sup>67</sup>. Tę samą scenę czytelnik może napotkać na dwóch, lub więcej, ścieżkach fabularnych. Ogniwo o takich właściwościach nazwijmy leksją zmiennokontekstową. Omawiane tu ścieżki lektury stanowią drobny, ale kluczowy moment powieści *popołudnie, pewna historia*. Badaniem objąłem przywoływaną już leksję wprowadzającą *początek* wraz z jej osiemnastoma odnogami, po których podążyć może czytelnik. Wachlarz wziętych pod uwagę wariantów uwzględnia wykonanie przez odbiorcę wszystkich możliwych dla niego w danym momencie lektury ruchów, czy będzie to kliknięcie na dowolne słowo, wybranie przycisków „tak” lub „nie”, wpisanie w okno dialogowe jakiegokolwiek słowa<sup>68</sup>, czy zdecydowanie się na tryb domyślny. Ten sposób czytania, zalecany przez autora odbiorcom, którzy nie chcą aktywować łączy, uruchamiany jest poprzez naciśnięcie klawisza „enter”.

<sup>66</sup> Do rozrysowania mapy użyłem programu Tinderbox firmy Eastgate, będącego najnowszą generacją programów hipertekstowych do wizualizacji i organizacji informacji.

<sup>67</sup> Biorę pod uwagę tylko kontekst całkowicie zmieniony, to znaczy sytuację, w której dany segment w trakcie przebiegu lektury ma zupełnie nowe otoczenie. Nieuwzględniane są przypadki, gdy zmienia się tylko jeden z dwóch segmentów (poprzedzający i następujący) oraz gdy zamieniają się one miejscami.

A zatem, biorąc za przykład ciąg ABC, za zmienne otoczenie leksji B uznać należy DBE, lecz nie DBA, ABD czy CBA.

<sup>68</sup> Opcja dostępna w oryginalnej wersji i zachowana przez redakcję wersji polskiej. Wpisywanie słów, poza dwoma wyjątkami (wpisanie „autobahn/macadam” i „myszka/werteryuszka” [org. wren/renew]), jest równoznaczne z wybraniem trybu domyślnego.

Rezultatem rozrysowania dostępnych na początku powieści wyborów nawigacyjnych jest mapa hipertekstu z osiemnastoma torami lektury, których budulcem są oznaczone jako prostokąty segmenty. Każda z linii<sup>69</sup> kończy się albo blokadą, czyli leksją niereagującą na domyślną komendę „enter”, albo błędnym kołem, albo też powrotem do początku. Powrót taki poprzedzony jest fragmentem, w którym narrator wyższego stopnia oświadcza, iż lektura dobiegła końca, i zachęca do dalszego eksplorowania utworu.

Jak w każdej fikcji zamknięcie jest czymś podejrzanym, chociaż tutaj przekształca się w manifest. Kiedy opowieść przestaje się rozwijać albo kiedy krąży w kółko, albo kiedy znużysz się na przemierzanych ścieżkach, doświadczenie czytania dobiega końca.

Tymczasem prawdopodobnie jest o wiele więcej możliwości, niż to się z początku wydaje. Słowo, które niczego nie ujawnia, kiedy po raz pierwszy czytasz jakiś fragment, może zaprowadzić cię gdzieś indziej, jeśli je wybierzesz, natrafiwszy na ten fragment ponownie; a czasami coś, co wydaje się pętlą, jak pamięć, zmierza tym razem w innym kierunku.

Nie da się tego powiedzieć w prosty sposób<sup>70</sup>. [*work in progress*]

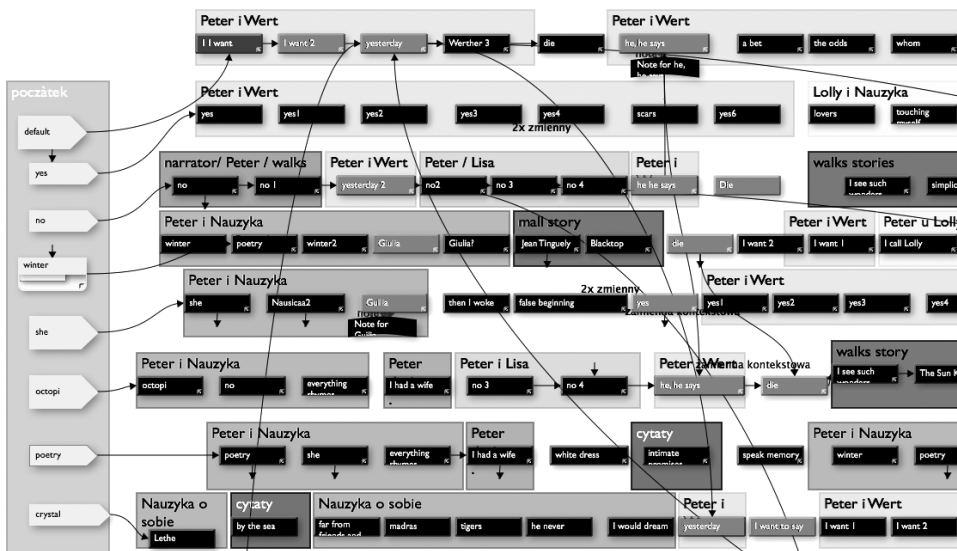
Dokonany przeze mnie zapis wariantów lektury obejmuje ponad dziewięćset dziewięćdziesiąt ekranów tekstu (termin ten jest tu najbardziej odpowiedni). Zawartością pojedynczego ekranu (tym, co jest na nim wyświetlane) może być, zgodnie z retoryką powtórzeń i ekonomią hipertekstu, wielokrotnie powtórzony ten sam fragment dzieła. W objętym analizą wycinku lektury na niemal tysiąc ekranów (wyświetleń) przypada zaledwie około sto siedemdziesiąt leksji. Współczynnik powtórzeń wynosi zatem aż 5,8 – tyle razy w pojedynczej sesji lekturowej dochodzi do rekursji tego czy innego ogniwa. Liczba powrotów danego segmentu jest zatem jednym z czynników, które należy uwzględnić w badaniach.

Najbardziej interesujące są dla mnie fragmenty powtarzające się w coraz to innych kontekstach. W analizowanym wycinku takich ogniwi jest piętnaście<sup>71</sup>. W tabeli 6, zamieszczonej nieco dalej, roz-

**69** Rzecz jasna, w dowolnym ogniwie każdej ze ścieżek czytelnik może pójść w kilku różnych kierunkach. Na potrzeby niniejszej analizy musiałem ukrócić to nieustanne rozwidlanie się tekstu. Zapis każdej z wariantywnych ścieżek nie jest niemożliwy, ale ta benedyktyńska praca zamazałaby tylko obraz całości. Zapis jednostkowej lektury, polegającej na uruchamianiu wybranego (arbitralnie) linku, pozostawiłby z kolei duży niedosyt. Najbardziej reprezentacyjne rezultaty wydaje się dawać strategia opierająca się na tym, że po pierwszym etapie, czyli uruchomieniu wszelkich możliwych kierunków z leksji początkowej, przechodzimy do domyślnego trybu lektury. Innymi słowy, na danej ścieżce wybór dokonywany jest tylko raz, w leksji początkowej, natomiast w kolejnej fazie wybór następuje już w trybie domyślnym. Istnieją dużo bardziej chaotyczne sposoby lektury, kiedy to czytelnik uruchamia łączy na chybił trafił, nie doczytując zawartości całej leksji. Analiza takiej lekturowej nadproduktowości wykracza jednak poza ramy mojej książki.

**70** Nie ma też krótszego sposobu na opisanie złożonych problemów hipertekstowej lektury niż zacytowana właśnie leksja.

**71** Cała powieść składa się z ponad pięćset leksji i zapewne zawiera więcej tego typu ogniwi.



il. 23. Fragment mapy ścieżek lekturowych *popołudnia, pewnej historii* Michaela Joyca'a. Prostokąty po lewej stronie oznaczają aktywne słowa w segmencie *początek*. Prostokąty w głównej części to leksje wchodzące w skład uruchamianych przez dane słowo sekwencji lekturowych

rysowane zostały dane dotyczące statystyki hipertekstu i właściwości narracji. Oprócz informacji odnoszących się do nadzorowanej przez autora hipertekstowej mechaniki tabela bierze pod uwagę aspekt semantyczny, poczynając od warstwy gramatycznej (zastosowanie zaimków i nazw własnych), poprzez uwzględnienie zależności koherencyjnych, a kończąc na poziomie dyskursu i warstwie metafikcyjnej. Dla maksymalnej przejrzystości czynniki związane z językiem, fabułą i dyskursem ujmując w czterech kategoriach: czasu, miejsca, postaci oraz tematu.

### Określoność/nieokreśloność

Trzy pierwsze z wymienionych wyżej kategorii rozróżniane są tylko pod jednym względem: określoności, to znaczy implicytnego wskazania na dany powieściowy konstrukt. Jeśli utwór nie ma tradycyjnych stron i wyświetla kolejne porcje treści w sposób zmienny i nieciągły, decyzja o dokładnym określeniu postaci, czasoprzestrzeni i narratora ma po-

ważne konsekwencje. Brak wyraźnego wskazania na to, kto mówi, kim jest bohater i gdzie rozgrywa się akcja danej sceny, zwiększa łączliwość i autonomiczność fragmentu, buduje narracyjne napięcie i mnoży czytelnicze presupozycje.

### Temat leksji

Oś fabularna *popołudnia, pewnej historii* zasadza się na perypetiach Petera, głównego bohatera, który podejmuje dramatyczną próbę odpowiedzi na pytanie, czy jego syn i była żona zginęli w wypadku. Kategoria tematu analizowanych leksji zmiennokontekstowych ujęta została z trzech stron: czy temat danego fragmentu jest wobec głównego wątku zewnętrznego, wewnętrzny (należy do niego lub nie), czy też obejmuje go ramą metanarracyjną, czyli znajduje się do niego w stosunku nadrzędnym. Rozróżnienia te pomocą mają w sprawdzeniu, w jaki sposób poddane zmieniającym się kontekstom ogniwa dostosowują się do swojego sąsiedztwa. Jako minimalne kryterium koherencji podaję tu – za Rachel Giora – właśnie temat fragmentu<sup>72</sup>. Jeśli dana leksja jest „cząłką” na wielowariantowe otoczenie i wyraża się to przez wysoki wskaźnik nieokreśloności w warstwie fabularnej, kiedy nie wiadomo, kto mówi, gdzie toczy się akcja ani kto w niej bierze udział, to można założyć, iż tekst danego ogniwa uległ w środowisku sieciowym poważnemu przekształceniu. Gdyby został przeniesiony do tekstu liniowego, czyli gdyby zdjąć z niego obowiązek regulacji kontekstowej, wyglądałby inaczej. Byłby mniej niejednoznaczny, mniej efemeryczny i tajemniczy.

Szczególne miejsce w tabeli zajmuje kolumna pierwsza, ukazująca liczbę powtórzeń. Jest ona najbardziej zróżnicowana i pozwala najszybciej posegregować leksje w podgrupy. Proces grupowania segmentów nasilony zostaje po zestawieniu rubryki pierwszej z ostatnią, dzięki czemu ujawniają się najbardziej jaskrawe regularności. Kolumny dotyczące postaci, czasu i miejsca, wskazując na zakres regulacji kontekstowej, pełnią funkcję równie ważną, ale raczej koordynacyjną. Trudno, przynajmniej na pierwszy rzut oka, wyciągać na ich podstawie jakieś wiążące hipotezy poza rysującą się oczywistością: w większości segmentów dochodzi do zabiegów regulujących łączliwość leksji z ich zmiennym otoczeniem (w dwudziestu siedmiu polach miejsce, czas i postać są nieokreślone, w osiemnastu określone). Analiza całości tabeli ujawnia zarysowane dalej prawidłowości.

<sup>72</sup> Zob. R. Giora, *Notes Towards a Theory of Text Coherence*, „Poetics Today” 1985, nr 4, s. 705–710.



Leksja	Liczba powtórzeń	Liczba nowych kontekstu	Postać	Miejsce	Czas	Temat
2/	15	2	0	0	0	M
Giulia	7	3	N	N	N	Z
Lolly 2	5	3	N	N	N	Z
Jean Tinguely	10	2	0	0	N	Z
miałem żonę	9	2	N	N	N	W
chcę 2	17	2	0	N	N	M
ona	12	5	0	N	N	Z
istota lasu	7	3	0	N	N	W
tak	12	3	N	N	N	M
tak 6	3	3	N	N	N	W
trzy	6	3	N	N	N	W
wczoraj	7	4	0	0	0	W
wczoraj 2	5	3	0	0	0	W
zginął	12	3	0	0	N	W
chcę powiedzieć	5	2	0	N	0	W

tab. 6. Kolumna pierwsza uwzględnia liczbę powtórzeń, kolumna druga ukazuje liczbę całkowicie nowych kontekstów poszczególnej leksji. Kolejne kolumny dotyczą referencyjności narracyjnej w stosunku do głównych konstruktów powieściowych: postaci, miejsca, czasu. Mogą być one w tekście określone (0) albo też nieokreślone (N). Ostatnia kolumna odnosi się do tematu segmentu. Może on pozostawać w stosunku wewnętrznym (W), zewnętrznym (Z) albo metanarracyjnym (M) do głównej osi zdarzeń

## Powtórzenia a koherencja segmentów

Najwyższy współczynnik powtórzeń cechuje ogniwa, których temat nie jest związany z głównym ciągiem zdarzeń bezpośrednio, pozostaje wobec niego w relacji metatekstualnej lub też zasób zawartej w nim informacji jest tak mały, iż trudno określić, z jakim stosunkiem do głównej osi mamy do czynienia. Oto przykład:

< Możesz mówić mi Giulia. > mówi. [Giulia]

Cały segment (leksja *Giulia*) składa się tylko z tego krótkiego zdania. Jest to jedna z dwóch na piętnaście leksji, w których regulacja kontekstowa przybiera tak skrajną formę. Wszystkie cztery zmienne mają wartość negatywną: miejsce, czas, narrator i postać są nieokreślone. Przy uwzględnieniu powieściowego kontekstu, który podpowiada nam, iż żadna z bohaterek powieści nie ma na imię Giulia, polaryzacja tematu także okazuje się negatywna: nie jest on związany bezpośrednio z głównym wątkiem. Ten powtarzający się siedem razy fragment, w tym trzykrotnie w zupełnie nowych kontekstach, zdaje się niemal całkowicie oderwany od powieści. Dzięki temu, jako wtrącenie i przerywnik, może pojawiać się w wielu miejscach i konfiguracjach.

Czy *Giulia* i podobne jej leksje stanowią strukturalne antidotum na zawilgości sieciowego środowiska? Czyniąc pojedynczy segment sieci maksymalnie krótkim i enigmatycznym, można, przynajmniej teoretycznie, stworzyć taką wielolinearną i modułarną konstrukcję, w której każda cząstka bezkolizyjnie łączy się z jakąkolwiek inną. Najpewniej da się to urzeczywistnić w cyfrowej poezji, gdzie pojedyncze zwroty pojawiają się na ekranie w losowej kolejności. Jednak w przypadku prozy artystyczny potencjał krótkich<sup>73</sup>, autonomicznych, wysoce łączliwych ogniw pozostaje ograniczony. Jeśli autor chce przekazać czytelnikowi jakąś opowieść, to na strukturę sieciową musi zostać nałożona struktura fabularna. Nie da się ona przekazać w formie losowo wywoływanych, krótkich haseł.

**73** Istnieją wprawdzie wyjątki, misternie przemyślane systemy narracyjne, w których wielowariantowa, otwarta na różne rekombinacje fabuła przekazana zostaje w formie losowo dobieranych segmentów. Przykładem może być *Life in the Garden. A Deck of Stories*, opowiadanie w formie luźnych, dających się przetasowywać kartek, opublikowane przez Erica Zimmermana i Nancy Nowacek. Kolejność kilkudziesięciu luźnych stron czytelnik układa według własnego uznania. Cały tekst osnuty jest wokół biblijnego mitu o wygnaniu z raju. Najdłuższe strony mają po dwa–trzy zdania.

Koherencję poszczególnych sekwencji Zimmerman uzyskuje tu poprzez umyślnie dobrany temat: powszechnie znany mit, który stanowi gwarancję szerokiej kompetencji czytelniczej. W jej ramach nawet nieprzystające do siebie ogniwa sprawiają wrażenie spójnych. Zob. E. Zimmerman, *Creating a Meaning-Machine. The Deck of Stories Called Life in the Garden*, [w:] *Second Person. Role-Playing and Story in Games and Playable Media*, red. P. Harrigan, N. Wardrip-Fruin, Cambridge 2007, s. 81–84.

## Powtórzenia a zmienne otoczenie

Intrygującą tendencją, która staje się widoczna po zestawieniu danych z pierwszej kolumny z pozostałymi częściami tabeli, jest to, iż wysokiej liczbie powtórzeń nie towarzyszy proporcjonalny wzrost liczby zmiennych kontekstów. Wręcz przeciwnie, im więcej powtórzeń, tym mniej zmiennych kontekstów dla pojedynczej leksji. Pojawiający się dwanaście razy segment *tak* ma trzy zmienne otoczenia. Powtarzające się piętnaście i siedemnaście razy leksje *2/* i *chcę 2* mają już tylko po dwa zmienne konteksty, a zatem poniżej rysującej się średniej. Jeśli zestawimy te przypadki z segmen-

tami takimi jak *dzwoń*, które pojawiają się w objętej badaniem partii materiału równie często (piętnaście razy), lecz ani razu nie zmieniają swojego kontekstu, powody wystąpienia takiej prawidłowości stają się jasne: powtarzalność wskazuje na statut danej leksji w stosunku do innych i czyni ją fragmentem kluczowym.

### Schemat interpretacyjny

Przystępując do odpowiedzi na pytanie, jak dzieło znaczy inaczej w środowisku hipertekstowym, jeśli w ogóle korzysta z tej sposobności, warto rozpocząć od określenia struktur, jakimi dany utwór się posługuje: czy osadzony jest na najbardziej zbliżonym do książkowego modelu osiowym, czy na strukturze drzewiastej, czy też czerpie z potencjału modelu sieciowego. W większości przypadków te trzy główne modele współwystępują obok siebie. Najczęściej jeden z nich stanowi wyraźną dominantę. Następnym krokiem jest odpowiedź na pytanie, czy elementy utworu znajdują się w dostępnej, czy bezpośrednio niedostępnej odbiorcy bazie danych. Dostępność oznacza możliwość wyszukania poszczególnych części dzieła, dzięki czemu czytelnik ma szansę na określenie jego rozmiaru i upewnienie się, co podczas danej sesji lekturowej zostało pominięte. Inaczej, przy braku dostępności, odbiorca nie wie, z jak obszernym tekstem ma do czynienia; łatwo osiągnane przez autora wrażenie głębi i tajemnicy wywołane zostaje kosztem stabilności sytuacji odbiorcy. Dopiero powtórzenia segmentów wprowadzają element porządkujący. W obu przypadkach autorzy mogą stosować wskazówki pomocnicze: indeks leksji lub ich graficzną reprezentację w postaci mapy. W zaawansowanych środowiskach hipertekstowych uaktywnienie elementu mapy otwiera okno tekstowe, może zatem służyć jako alternatywny, nielinkowy sposób lektury. Im więcej możliwości, tym mniej odbiorca zdany jest na autora i domyślnie wytyczone przezeń szlaki.

Kolejny etap analizy i wartościowania ma zabarwienie semiotyczne i odnosi się do zakresu wykorzystanych w danym utworze przekazów: czy jest on mono- czy polimedialny, a jeśli używa wielu kanałów, to w jakiej pozostają one relacji wobec kanału tekstowego, który badacz stawia w centrum swojej uwagi. Istotne jest określenie zakresu ingerencji poszczególnego kanału w znaczenie całości dzieła. Aspekt graficzny może pełnić funkcję głównie ilustracyjną (*Blok*), ale może też, w sposób podobny do zabiegów stosowanych w poezji konkretnej, tworzyć do-

datkowe układy znaczeniowe ściśle sprzężone z treścią<sup>74</sup> (*Koniec świata według Emeryka*). Monomedialny surowiec tekstu bywa pożywką dla popularnej w mediach cyfrowych animacji tekstowej. Tego genologicznego fenomenu, osadzonego pomiędzy filmem a tekstem, nie da się nie traktować jako zabiegu uprzywilejowanego. Gdziekolwiek występuje animacja tekstowa, jeśli nie pełni jedynie charakteru ozdobnika, zasługuje na osobną uwagę.

Po określeniu struktury i usytuowaniu tekstu na horyzoncie polisemiotycznym uwaga badacza może się przenieść na hipertekstowe mechanizmy i metody kształtowania tekstu w sieci. Warto wyszczególnić powtarzające się typy połączeń międzyleksyjnych. Analiza ich rodzajów może podpowiedzieć wiele, jeśli nie najwięcej. Gdy są one przemyślane, różnorodne i zachowują balans pomiędzy dotrzymywaniem a łamaniem obietnic zawartych w kotwicy łącza, można się spodziewać, iż autor miał świadomość medium i jego poetyki. Dużo, choć już nie tak wiele, jest w stanie zdradzić przegląd typów występujących w utworze leksji. Refleksja nad sposobem wykorzystania takich czynników, jak granulacja, autonomiczność i łączliwość to poważna pomoc zarówno w interpretacji, jak i wartościowaniu dzieła. Jeśli na przykład opis wartko biegnącej akcji, choćby scenę pościgu, autor umieszcza w kilku długich paragrafach tekstu w pojedynczej leksji, a poważną refleksję bohatera rozбивa na wiele segmentów zawierających po jednym zdaniu czy zwrocie, sygnalizuje to niezbyt umiejętne stosowanie rytmu prozy, na jaki zezwała układ linkowy, i nieuwzględnianie procesów granulacji leksji w sposobie prowadzenia narracji.

Strukturotwórcza rola powtórzeń, spotęgowana przez nośnik odmawiający odbiorcy poczucia stabilności, jakie daje ponumerowany, trwały układ stron, staje się naturalnym sprzymierzeńcem badacza i krytyka hipertekstu. Powracające segmenty, zwłaszcza gdy do rekurencji dochodzi na kilku ścieżkach tej samej sesji lekturowej, zachęcają do budowania hipertekstowych wzorców. Te z kolei mogą się okazać nie

tylko metaforą lektury, ale także symbolem wewnętrznym dzieła na poziomie świata przedstawionego. Wyznaczone przez powtórzenia błędne koła i półotwarte pętle *popołudnia, pewnej historii* wskazują tak na sytuację czytelnika, jak na kondycję głównego bohatera niemogącego „przebić się” do poszukiwanej prawdy. Strategia powtórzeń

<sup>74</sup> Na temat związków języka poezji wizualnej z językiem nowych mediów zob. między innymi A. Przybyszewska, *Którędy do literatury nowomedialnej?*, „Fragile” 2008, nr 2; E. Branny, *O związkach poezji wizualnej i hipertekstu. Rozważania w świetle „The Aesthetics of Visual Poetry 1914–1928” Willarda Bohna*, „Techsty” 2008, nr 5 [online], <<http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn5/artykuly/branny01.html>> [dostęp: 16 lipca 2013].

i jej funkcje wraz z określeniem, do których swoich partii hipertekst nas cofa, by zaprosić do ich ponownego odczytania, stanowią jeszcze jeden etap proponowanego tu modelu interpretacyjnego.

Na kolejnym szczeblu warto już formułować wnioski odnośnie do relacji formalno-semantycznych zaobserwowanych w badanym hipertekście. W jaki sposób dzieło znaczy inaczej poprzez umieszczenie go w innym niż tradycyjne medium? To jedno z pytań, na które – na tym etapie – powinniśmy już znać odpowiedź.

Kończąc analizę hipertekstową, badacz powinien czuć się na tyle pewien znajomości dzieła, by móc przystąpić do wstępnego wartościowania. Po części stanowi ono odbicie procedur wartościujących zalecanych w klasycznych wykładniach, w których sytuuje się utwór na tle tradycji gatunkowej czy tematycznej i pokazuje się cechy podziela- ne z tą tradycją oraz elementy nowe, dotąd nierealizowane. Tym razem jednak tradycję wyznaczać będzie spuścizna nowomediałna z jej krótką, kilkudziesięcioletnią historią. Druga część etapu wartościującego po- nownie ogniskuje naszą uwagę na omawianym dziele. Musi ono teraz przejść próbę ogniową: swojej jakości prezentowanej jako tekst i swojej jakości jako prezentacji hipertekstowej. Wbrew pozorom nie jest to try- wialna procedura podsumowująca. Może wyjawić ona przed krytykiem samą zasadniczą funkcjonowania danego dzieła w sieci. Istnieją przy- kłady dobrych tekstów, które nie są dobrymi hipertekstami, a także na odwrót: dobrych hipertekstów, o których trudno powiedzieć, iż są do- brymi tekstami. Ten pierwszy przypadek sugeruje odesłanie dzieła do drukarni, ten drugi – do szuflady. Mam nadzie- ję, że mimo różnych opinii na temat omawianych dalej hipertekstów nie mieszczą się one w żadnej z tych kategorii<sup>75</sup>.

## **Koniec świata według Emeryka Radosława Nowakowskiego**

### Geneza i struktura

Pojawienie się powieści *Hasa Rapasa* w Interne- cie, jak wyjaśnia się w jednej z leksji, zostało za- inspirowane niemożnością pełnej realizacji pro-

<sup>75</sup> Spotkałem się tylko z jednym zarzutem grafomanii wobec *Końca świata według Emeryka*, wysuniętym nie publicznie, ale na stronie przez wybitnego bada- cza i krytyka. Negatywny odbiór tekstu Radosława Nowakowskiego był najprawdopodobniej wynikiem przyjętej perspektywy i mógł być spowodowany ema- nacyjnym charakterem prozatorskiego stylu autora z Dąbrowy Dolnej. Słowa i zdania wynikają tutaj czę- stokroć z innych słów i zdań, a ich następstwo zdaje się powodowane podobieństwem brzmieniowym, leksy- kalnym, znaczeniowym. Dochodzi do powtórzeń po- dobnych członów syntaktycznych, do mechanicznego na pozór stopniowania przymiotników, zdrabniania lub zgrubiania rzeczowników, powtórzeń czasowniko- wych, jakby narrator wciąż poszukiwał odpowiednich słów. W rezultacie tekst wydaje się generowany przez tworzoną w locie retorykę. Zabieg taki dowodzi nie tyle grafomanii, ile realizowania przez Nowakowskiego formuły prozy lingwistycznej. Z punktu widzenia prozy i krytyki egzystencjalnej, które stawiają sobie inne cele niż lingwisty, dokonania tych drugich mogą się zdawać rodzajem „pisania dla samej potrzeby pisania”.

jektu autorskiego pod tą samą nazwą, który według zamysłu Radosława Nowakowskiego miał być rodzajem spektaklu czy nawet festiwalu. W rezultacie jednak, z powodu braku sił i środków, ograniczył się on do niekonwencjonalnej formy książkowej oraz do elektronicznego hipertekstu.

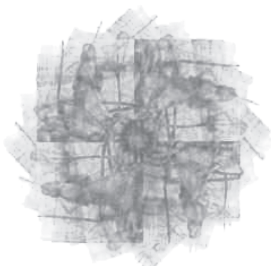
To miał być ogromny, lecz wyobraźalnie wielki, spektakl składający się z wielu mniejszych, rozgrywający się na przestrzeni kilku tygodni (a właściwie kilku lat, zważywszy przygotowania, próby, treningi, zajęcia warsztatowe) i kilkudziesięciu kilometrów. Właśnie ta wielość elementów i nadzwyczaj skomplikowana sieć wzajemnych powiązań między nimi, jak również piramidalna wręcz trudność i karkołomność niektórych z nich sprawiały, że spektakl ów był niemożliwy do zrealizowania. Taki też zresztą podtytuł otrzymała książka: *opis spektaklu niemożliwego*. [hasa]

Książka *Hasa Rapasa*, która stworzona została we własnym drukarskim i introligatorskim warsztacie Nowakowskiego, oryginalność pomysłu autora urzeczywistnia poprzez egzotyczną formułę druku trójkątnego. Książka pozwala się czytać z różnych stron, a każda z nich może stanowić jej podstawę. Udostępniony w Internecie w 2003 roku *Koniec świata według Emeryka* na swój sposób eksploatuje żywioł „skomplikowanej sieci wzajemnych powiązań” spektaklu niemożliwego. Powieść składa się z ponad dwustu fragmentów połączonych ze sobą ponad sześciuset odsyłaczami. Udostępnione w Internecie lub rozpowszechniane na CD<sup>76</sup> leksje *Końca świata według Emeryka* tworzą otwartą bazę danych, którą czytelnik może przeszukiwać bez przeszkód.

Struktura *Końca świata według Emeryka* opiera się na oryginalnej kombinacji modelu osiowego z modelem sieciowym. Ten pierwszy stanowi dla całości widoczny i mocny szkielet, ten drugi wprowadza w uporządkowany schemat element nieporządku, niespodzianki i przygody. Materiał powieściowy umieszczono w pięciu katalogach wskazujących na różne wycinki dnia, w których rozgrywa się akcja (na przykład „09.17–09:28”, „22:51–22:59”). Dostęp do nich czytelnik uzyskuje ze strony startowej *brzask*.

Leksja *brzask* to ważny element całości, gdyż wytycza jej oś. Żywioł wielokierunkowości i dowolności wyborów jest przez nią częściowo poskramiany. Stanowi ona też jeden z elementów łączących poczucie zagubienia czytelnika. Jeśli zdarzy się, iż nie wiadomo, gdzie się obecnie znajdujemy, powróć

<sup>76</sup> W 2005 roku *Koniec świata według Emeryka* wydała Korporacja Ha!art.



## KONIEC ŚWIATA według EMERYKA

Prawie osiemdziesiąt lat po spisaniu pewnego tajemniczego zaklęcia, które sprawiło, że p-papier został w końcu wyparty przez e-papier, we wsi u stóp Łysogór zaczął się kolejny gorący, czerwcowy dzień.

To, że ten dzień się skończy, jest pewne.

Nie jest natomiast pewne, czy po nim będzie następny dzień.

I o tym traktuje niniejsza hasarapasańska opowieść.

09:17 - 09:28

09:40 - 09:52

16:58 - 17:10

22:51 - 22:59

**k:on - i:ec**

il. 24. Lekcja *brzask* z *Końca świata według Emeryka* Radostawa Nowakowskiego spajająca klamrą pięć etapów lektury

do *brzasku* pozwala na odtworzenie poprzedniego itinerarium. System olinkowania zaprojektowany jest tak, aby lektura odbywała się etapami. Jeśli czytelnik decyduje się na podążenie za linkiem prowadzącym do pierwszego etapu, to następne wybory dotyczące kierunku lektury podejmowane są w ramach tego etapu, aż do powrotu do *brzasku*. Większość hiperłączy oferowanych przez partię powieści odsłoniętą przez łącze „09:17-09:28” prowadzi do mikronarracji należących tylko do wskazanego przedziału czasowego. Dzięki temu segmenty z folderu „09:17-09:28” nie przeplatają się z tymi z katalogu „22.51-22.59”.

Struktura sieciowa trzymana jest tu zatem w ryzach struktury osiowej, wyznaczonej przez *brzask*. Zabieg ten wzmacnia ramy ustalone dla poszczególnych zdarzeń. Ogólną klamrę czasową stanowi jeden dzień

z życia bohaterów prowincjonalnego miasta i jego okolic. Leksja *brzask* wydziela z niego mniejsze, równie wyraźne segmenty. Nawet jeśli czytelnik nie wie, kto mówi lub o kim mowa, jego poczucie zagubienia jest nikłe, gdyż najczęściej zdaje sobie sprawę, na jakim etapie rozwoju wydarzeń się znajduje.

## Struktura a narracja

*Koniec świata według Emeryka* to zbiór historii opowiadanych przez specyficznych narratorów, należących zarówno do świata organicznego, jak i do świata nieorganicznego. Do głosu dochodzą zwierzęta, rośliny, stara szopa, kamienie, wreszcie ludzie, wśród których znajduje się autor, jako postać. Jako reżyser miejskiego spektaklu, uroczystości przeniesienia kamienną rzeźbą Emeryka w nowe miejsce, co zapobiec ma zapowiadnemu przez wyrocznię końcu świata, autor (postać) jest milczącym zwornikiem wielu mikroopowieści. Jego perypetie (wyjście przed dom nad ranem, wyjazd do miasta i tak dalej) wyznaczają główną oś fabularną. Poszczególni narratorzy w swoich opowieściach widzą go własnymi oczami. Dla jaszczurki stanowi on zagrożenie, dla rozpadającej się szopy uosabia remont, on sam mówi zaś o sobie: „przeciętny obywatel”. Podobnie rzecz się ma z tytułowym Emerykiem. Na kamienną rzeźbę, o której opowiadają lokalne legendy, czytelnik patrzy z przeróżnych punktów widzenia. Zawsze jednak pozostaje pewien niedosyt, obietnica dopowiedzenia, zachęcająca do poznawania kolejnych bohaterów i ich relacji o wydarzeniach upalnego dnia u podnóża Gór Świętokrzyskich. Nadrzędną cechą narracyjną powieści jest zatem wielość perspektyw, którą na ekranie komputera realizują, czasem aż do granic uproszczeń, hipertekstowe środki wyrazu: hiperłącza i połączone nimi segmenty tekstu. Naturalna dla hipertekstu niejednoznaczność punktów widzenia i kalejdoskopowość wypowiedzi w powieści Nowakowskiego wzbogacona zostaje przez szereg zabiegów typowych dla poezji konkretnej oraz nurtu artystycznego nazywanego liberaturą<sup>77</sup>.

## Rodzaje leksji

<sup>77</sup> Zob. Z Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka” 1999, nr 5–6.

Na ekranie komputera tekst *Końca świata według Emeryka* rozwija się w oknie przeglądarki w nietypowy dla klasycznych powieści hipertekstowych



założenie należałoby poczynić, że zawsze obejmując sobą całą oś czasu ..... no, chyba że założymy, iż chodzi nam tylko o tę przeszło-teraźniejszą część zawsze, wówczas należałoby stwierdzić: gdybać zaw można (to nie żaden błąd, to tylko absolutna oczywistość: połowa zawsze to zaw!) ciekawy eksperyment socjologiczny - badanie reakcji grupy osobników na realizację ich podstawowego postulatu/hasła NO FUTURE - ciekawy czy nudny? raczej nudny - wszak wiele było takich eksperymentów w przeszłości, więc ten niczym oryginalnym by się nie odznaczał ----- ależ nie! ależ tak! byłby niesłychanie ciekawy, szalenie intrygujący - przecież nie byłoby (nie będzie) komu ocenić czy był on ciekawy czy też nudny ----- tak, wiele na to wskazuje ---- na przykład obecność jaszczurek: nigdy (= odłak tu mieszkam = kilkanaście lat) ich tu nie było, a teraz są i to aż trzy: ta jaśniejsza co teraz wygrzewa się na górnej żerdzi balustrady, ta ciemniejsza ukryta pod liściem lecz nie niewidoczna i ta bez ogona .... więc można by już mówić o zajazszurczeniu terenu .... czy też tarasu ----- no a chorujaca winorośl? zupełnie w tym roku nie szalejąca, nie rosnąca jak szalona, nie zarastająca schodów, nie wdrapująca się na okna, nie zadziwiająca liśćmi

kojąco wpływa na serce, na umysł .... ale jest też niebezpieczne - może rozbudzić poczucie winy, a takowe działa destrukcyjnie i może całkowicie zrujnować osobowość (niekoniecznie załującego) ----- no ale przecież to nie ja jestem (będę?) winny - przecież ONI mogli wybrać z *Hasy rapasy* coś innego ----- tłumaczyłem, że to może być niebezpieczne, a poza tym powinno się to odbyć na sam koniec, dopiero po całym ciągu poprzedzających i przygotowujących zdarzeń, wszyscy jednak czuli się już dostatecznie przygotowani, tak wspaniale przygotowani, że nie miałem najmniejszych szans przekonać ich o ryzykowności podejmowanej przez nich decyzji; oczywiście stwierdzenie "nie miałem najmniejszych szans ich przekonać" należy rozumieć następująco: byłem zachwycony i odurzony i zniewolony faktem, że ktoś wreszcie zainteresował się na poważnie moją twórczością, moimi wspaniałymi pomysłami i chce je zrealizować, choćby i w ograniczonym zakresie a zrealizowanie tego pomysłu naprawdę ograniczyłyby możliwości zrealizowania innych - dlatego właśnie koniec powinien być na końcu ----- każdy autor osiąga wtedy stan euforii zaćmiewającej umysł i dopiero później spostrzega, że on i tak nie z tych jego wspaniałych dzieł nie rozumieją albo rozumieją niewiele, a już na pewno niewystarczająco i że w zasadzie chodzi im o coś zupełnie innego niż Autorowi, lecz o co, tego już Autor zupełnie nie rozumie i nie wie ----- no więc nie udało mi się ich przekonać, że przedtem powinien zostać zrealizowany ów Najbardziejziej Szalony Pomysł chyba tak był on nazwany w 3 wersji *Hasy rapasy* czyli: rozebrać oba Gołoborza Czy też raczej **Bezborza** i z tych wspaniałych, starenkich skalnych bloków ułożyć COŚ innego oczywiście najlepiej jakiś piękny tekst Autora czyli mój - lecz mogłoby to być też cała strona a potem, czyli po osiągnięciu maksymalnego zachwytu, odnieść wszystkie kamienie tam, skąd zostały wzięte i ułożyć dokładnie tak jak były ułożone, aby po całej akcji nie pozostał najdrobniejszy nawet ślad poza filmem, opisem i przeoranymi mózganymi oczywiście ----- i to ich właśnie do tego pomysłu zraziło, właśnie to a nie ta katorżnicza, mozolna, bezsensowna, ogupiająca praca, chociaż ta też im się nie uśmiechała, gdyż oni chcieli żeby jednak coś zostało i to coś naprawdę ogromnego i niewyobrażalnie wspaniałego, co by ich, ICH a nie MNIE, unieśmiertniło ..... chcieli aby nastąpiła radykalna zmiana, radykalna i za zawsze - to dopiero będzie pomnik! - nie pomyśleli, że będzie ona tak radykalna, iż po niej też nie zostanie najdrobniejszy nawet ślad ----- zatem może **Emeryk?** albo ci, którzy wymyślili tę szaloną historię o **Emeryku** --- kto ją wymyślił? och! legion cały, legion wymyślaczy -- -- -- - - - strasznie gorąco już teraz rano a potem będzie jeszcze goręcej a potem? jak będzie POTE? jak będzie po TYM: ciepło czy gorąco czy lodowato? ach! prawda nie będzie żadnego potem - otóż to! nie będzie POTE? bo nie będzie CZASU ----- czyli nie powinienem się martwić i zaprzęcać sobie głowy myślami w rodzaju: szkoda, że nie zdążył pomalować

a cóż tam się dzieje!?

} } > [ ] //

już się nie dzieje - już się stało: **ptak** wpadł w przestrzeń powietrzną podwórka, porwał niezidentyfikowanego owada i pożarł go ----- a może to był ostatni przedstawiciel gatunku dotąd nieopisanego i wielce endemicznego? **ćmus babajagus** ----- i co? i już go nie opisujemy! nie zdążyliśmy! nie zdążyliśmy!

il. 25. Olinkowany tekst wielokolumnowy w leksji węzłowej autor w *Końcu świata według Emeryka* Radosława Nowakowskiego

sposób. Pojedyncza leksja przypomina bardziej *Arwa* Stanisława Czycza niż *popołudnie, pewną historię* Michaela Joyce'a. Tekst formuje się w osobne, równoległe kolumny i dzieli na kilka autonomicznych elementów. Są one odmienne pod względem kroju, koloru i rozmiaru czcionki, czasem tła. Tak organizowany układ przestrzenny różnicuje kierunki lektury, zachęca do stworzenia własnej sekwencji już w ramach pojedynczej elektronicznej strony. Każdy ze strumieni wielokolumnowego segmentu zawiera najczęściej jedno lub kilka łączy. Już rozgąłżony tekst rozgąłżają się zatem jeszcze bardziej.

Wskutek tego pojedynczy segment powieści najczęściej ma nie tylko wiele ciągów dalszych, ale także konkurujące w jego własnym obrębie początki i zakończenia. Leksjom „czyczowskim”, pełniącym najczęściej funkcję bram, przez które przechodzimy do poszczególnych opowieści, towarzyszą leksje monokolumnowe i mononarracyjne. Ten ostatni typ segmentu występuje w *Końcu świata według Emeryka* najczęściej, istnieje jednak szereg przypadków szczególnych, kiedy zawartością sieciowego ogniwa jest pojedyncza grafika (*szum*), zbiór linków do innych segmentów tekstowych (*kubeł*) czy nawet czarna, pusta przestrzeń (*duch.htm#xxx*).

Patrząc pod kątem narracyjnego dyskursu, tekstowe cząstki *Końca świata według Emeryka* należy uznać za mało zróżnicowane. Większość z nich rozpoczyna się *in medias res*, stawiając czytelnika przeważnie przed tą samą sytuacją: musi domyślić się kto i o czym mówi.

Ale im powiedziałem! Ale im powiedziałem! Dosoliłem im. Ale im dosoliłem ..... Będzie ich palić i piec ..... Będą musieli pić teraz jak smoki. Wszystko wypiją. Pękna – a dalej ich będzie piec. Tak im dopiekłem. Nawet jakby wypili wszystko co się da wypić ..... [*vip*]

Jeśli do tak rozpoczętego segmentu czytelnik dostanie się z ogniwa nieopisującego wspólnego dla obu kontekstu, a dzieje się tak choćby w przypadku poprzedzającej fragment *vip* leksji *kubeł*, która jako spis linków ma zerową wartość narracyjną, to jedynym wyjściem odbiorcy jest zawieszenie interpretacji fragmentu do chwili, kiedy będzie mógł umieścić go w przystającym do niego otoczeniu. W utworze Nowakowskiego dominują ogniwa o niskim stopniu łączliwości i małej autonomizacji, które domagają się w miarę ściśle określonego sąsiedztwa. Jednak dzięki ogólnej ramie fabularnej, pozwalającej domyślać się tożsamości narratorów i przedmiotów ich narracji, leksje takie nie wywołują poczucia zagubienia i nie uwieloznaczniają rozwoju wydarzeń. Jeśli zaś tak się dzieje, to wieloznaczność ma zakres lokalny, służy ironii, pełni funkcję żartu i zostaje rozjaśniona na późniejszym etapie lektury poprzez poszerzenie kontekstu. Ewentualny brak koherencji niwelowany jest ponadto przez sposób oznaczania linków, gdyż kotwice mają najczęściej charakter indeksalny, co staje się łatwo rozpoznawalną konwencją. Ironii, humorowi i wieloznaczności (wielointerpretacyjności) sprzyjają segmenty zbudowane tak, by móc pojawiać się w kilku różnych sekwencjach. Zwiększoną łączliwość, lecz wciąż niską autonomizację, ma przytoczona wcześniej

leksja *mysz* („widzę / go stąd widzę / a on mnie nie widzi”). Żartobliwy monolog gryzonia może dotyczyć zarówno autora, domu, drzewa, jak i kota. Wyrwana ze swojego bezpośredniego kontekstu, poranka w zagrodzie autora, nawet mimo zabiegów regulujących, takich jak choćby niewymienienie imion postaci, częśćka ta nie byłaby w stanie znaczyć samodzielnie. W przeciwieństwie do tego rodzaju segmentów leksje autonomiczne, jak *łysiec* czy *zagadka*, których w powieści Nowakowskiego nie brakuje, mogą pojawiać się w każdym kontekście, nie odnoszą się bowiem bezpośrednio do żadnego z nich. Potrafią zatem znaczyć samodzielnie i tworzyć różnorakie ciągi.

Oto zagadka:

kto lub co leży i cicho rzeźi?

Odpowiedzi prosimy nie nadsyłać,

zabezpieczyć je hasłem albo schować w bezpiecznym miejscu.

Nie będzie żadnych nagród.

Nie wiadomo też, czy prawidłowa odpowiedź

zostanie kiedykolwiek ujawniona

(może w formie zaszyfrowanej metaforycznie?) [*zagadka*]

Trzeba przyznać, że pod względem różnorodności sposobów opowiadania w ramach pojedynczego segmentu *Koniec świata według Emeryka* dorównuje, a nawet – wzięwszy pod uwagę szczerze wykorzystywany żywioł graficzny – prześciga klasyczne powieści hipertekstowe, takie jak *popołudnie*, *pewną historię*. Jeśli jednak przyjrzeć się różnorodności ról, jaką przypisuje się poszczególnym segmentom w tworzeniu narracyjnej całości, najbardziej ambitna polska powieść hipertekstowa wypada dość blado. Radosław Nowakowski nie nadaje tu pewnym segmentom charakteru kluczowego i niedookreślonego zarazem, tak jak robią to w swoich hipertekstach, które obfitują w zawieszenia i wariantywne przebiegi lektury, Michael Joyce, Stuart Moulthrop czy Jane Yellowlees Douglas. Autorzy ci czynią to poprzez zmaksymalizowanie łączliwości fragmentów, dzięki czemu mogą one rzucać inne światło na dotychczas przeczytany materiał lub skierować fabułę na nieoczekiwane tory. Narracyjne segmenty *Końca świata według Emeryka* najpewniej nie będą prowokować długoletnich debat odnośnie do tego, co się naprawdę w powieści wydarzyło. Opowiadana historia nie jest wieloznaczna, nie proponuje też równoległych, wariantywnych czy wykluczających się ścieżek fabu-

larnych. Nie to jednak jest jej celem. Zmierza ona w kierunku przeciwnym: jest hipertekstową realizacją wielogłosowości, mnogości punktów widzenia tej samej historii, a nie tylko kilku wykluczających się wersji. Z tak postawionego zadania, z perspektywy kształtowania opowieści w jej poszczególnych hipertekstowych jednostkach, *Koniec świata według Emeryka* wywiązuje się bardzo dobrze, w konsekwencji stanowi przykład nie tylko hipertekstowej powieści, ale także hipertekstowej liberatury<sup>78</sup>.

## Typy łączy i schematy powtórzeń

Hipertekstowe połączenia w *Końcu świata według Emeryka*, podobnie jak hipertekstowe leksje tej powieści, nie podporządkowują się już ukształtowanym konwencjom. Nowakowski nie usiłuje artystycznie wykorzystywać potencjalnych napięć pomiędzy tym, co hiperłączy obiecuje, a tym, czego dostarcza. Nie stara się też przypisywać swoim kotwicom stosowanych w dyskursie hipertekstowym ról koniunkcji, dysjunkcji, kontrastu, warunku czy elaboracji. Wręcz przeciwnie, konsekwentnie używając jednego, dominującego typu relacji pomiędzy segmentem źródłowym i docelowym, ustanawia własną konwencję, która staje się na tyle rozpoznawalna, że przejmuje obowiązki wskazówki koherencyjnej. Większość łączy w *Końcu świata według Emeryka* to linki nominalne, indeksalne. Wskazują one na przedmiot, zjawisko lub osobę, o której mowa w ko-

townicy linku. Odgrywają zatem rolę informacyjną i eksplikacyjną. Czynniami to na tyle przewidywalnie, że – jak wykazuje Agnieszka Przybyszewska – stają się ważną pomocą lekturową.

O dziwo, dzięki zastosowanym przez Nowakowskiego zabiegom, mimo ciągłych przemian „ja” mówiącego oraz istnego labiryntu narracji, nie gubimy się [...]. Szybko orientujemy się, iż zasada zmiany narratora jest niezwykle łatwa do odkrycia – określenie kolejnego bytu mówiącego w większości przypadków stanowią kotwice<sup>79</sup>.

Najlepszą ilustracją sytuacji, w której czytelnik szybko uczy się, na czym polega zasada łączenia elementów tekstu z innymi partiami powieści, jest fragment leksji *łum*:

<sup>78</sup> O liberackości hipertekstowych projektów Radosława Nowakowskiego (nazwanej przeze mnie e-liberaturą) szeroko pisze między innymi Agnieszka Przybyszewska. Zob. A. Przybyszewska, *Liberackie marginesy poetyki tekstu sieciowego*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 2, *Literatura, społeczeństwa, komunikacja*, red. E. Gumkowska, Warszawa 2009, s. 178–186.

<sup>79</sup> *Taż*, *Porządek czy chaos, sieć czy zbieranina, logiczna konstrukcja czy zagmatwany labirynt? Na marginesie hipertekstowej powieści Radosława Nowakowskiego*, [w:] *Hiperteksty literackie. Literatura i nowe media*, red. M. Pisarski, P. Marecki, Kraków 2011, s. 126. Rozpoznanie Agnieszki Przybyszewskiej nie są jednak wolne od uproszczeń. Istnieją takie zakątki tekstu, które dowodzą postępowania wbrew zasadzie linkowania indeksalnego. Nie da się wtedy stwierdzić, kto jest autorem monologu i dlaczego dane łączy kieruje odbiorcę w dane miejsce. Przykładowo słowo „wandal!” w opowieści pantofli przenosi czytelnika do leksji *bunjee* [sic!]. Bezpośredni kontekst łączy, zdanie, w którym mowa o wandalu, sugeruje, że hipertekst przeniesie nas do leksji z monologiem wandalu lub kogoś, kto o wandalu wspomina. Tymczasem trafiaamy do monologu liny *bunjee*. Są to jednak rzadkie odstępstwa od reguły.

I kogóż my tu widzimy:

kasjerka wójt wikary tajemniczy przybysz ogólnie znani pantoflarze lokalna  
piękność (jedna z wielu) miejscowy elegant (jeden z wielu) narciarz kierownik  
klubu karcianego nienawistnik kart ... no no no .....

A kogóż tu jeszcze zobaczymy? [tłum]

Jak można się domyślać, każde z wyróżnionych słów odsyła do fragmentu, którego narratorem jest nazwany uprzednio bohater. Nowakowski nie zabiega, jak Joyce czy Moulthrop, by łączyła komentowały, rozjaśniały czy ukazywały z innej strony sugerowane przez siebie zjawiska. Nienawistnikiem Kart może być każdy: wikary, wójt, kasjerka. Jednak w leksji odsłoniętej przez kotwicę zawierającą przydomek takiej postaci nie natrafimy na wikarego ani kasjerkę, lecz właśnie na Nienawistnika Kart. Jakkolwiek okaże się, iż nie jest to monolog samego Nienawistnika, lecz kogoś, kto o nim wspomina, co wprowadza zmodyfikowany typ tej samej relacji. Na podobnej zasadzie kotwica „zupa nic” wiedzie do strony z monologiem kierownika klubu karcianego, który opowiada o owej zupie nic. Inny, najbardziej oddalony od obranej konwencji sposób łączenia wyznacza przypadek, kiedy to kotwica „ta głupia rzeźba” odsyła do fragmentu *Emeryk*. Link indeksalny staje się nacechowanym emocjonalnie komentarzem. Rozwinięciem tego zabiegu są nieliczne łącza o charakterze dopowiedzeniowym, w których kotwice niosą dodatkową informację o postaciach.

pierwszy dzień starości?

brr rrrrrrr!

zobaczę tam bliżej drogi

a ta biała plama? obok tej większej granatowej? za duża

a ta mniejsza biaława? przesuwa się od granatowej do białej –

też za duża

a malutka biała plamka co przesuwa się od niewielkiej większej czarnej wciśniętej między drzewa ..... przesuwa się powoli ..... cza! się ..... na tę malutką burą kropkę .....

chyba znowu widzę ostro

mógłbym zostać Wielkim Kartografem – grafem von Karto – karcianym baronem

znowu te dziwaczne myśli  
co za dzień [jastrząb]

Tytuł *jastrząb* wyraźnie sugeruje, iż wsłuchujemy się w monolog szybującego nad okolicą drapieżnego ptaka. Lektura innych segmentów podpowiada nam miejsce i czas (nad zagrodą autora o poranku). Łączy, które się tu pojawiają, „malutka biała plamka” i „ta mniejsza biaława”, odnoszą się do autora i do kota. Jastrząb dopowiada zatem to, czego do tej pory nie wiedzieliśmy: że autor ma białe włosy oraz że podobnego koloru sierść ma kot. Wciąż jednak poruszamy się w sferze nominalnej, w obrębie procesu wskazywania linkami na tę postać, której udziela się głosu po aktywacji linku, nawet jeśli jest ona inną postacią, niż sugeruje łącze. Dalej Nowakowski się nie posuwa, jego linki nie są grą przygodności i nieokreśloności, przypominają raczej pałeczkę dyrygenta, który w odpowiednim dla utworu momencie wskazuje na poszczególnych członków orkiestry.

Konsekwencja, z jaką autor ogranicza wachlarz swojej hipertekstowej retoryki, udowadnia, iż prostota w konstruowaniu rodzajów łączy nie jest wynikiem nieznamości medium, a tym samym niewykorzystania jego potencjału, ale świadomym wyborem. *Koniec świata według Emeryka* jako projekt zrodzony na gruzach „spektaklu niemożliwego” dziedziczy po *Hasa Rapasie* pewien performatywny aspekt. Jest narracyjnym chórem, polifonią głosów. Autor odgrywa w nim rolę dyrygenta zarówno jako autor, postać w powieści, w której kieruje uroczystością przeniesienia rzeźby Emeryka, jak i jako narrator hipertekstu. Łączy niczym pałeczka dyrygenta wskazują na poszczególnych śpiewaków i oddają im głos. Przydzielanie linkom innych, bardziej złożonych ról komplikowałoby tylko odbiór całości.

Równie nieskomplikowany jest w *Końcu świata według Emeryka* układ zaprojektowanych powtórzeń. Większość ponownych odwiedzin dotyczy tych samych kluczowych ogniw, które rozpoczynają poszczególne partie powieści. Chodzi o strony *autor1*, *autor2*, *autor3*. To one, po wstępnym *brzasku* i prowadzących odeń leksjach przechodnich, nadających tytuły czterem etapom powieści (*dąbrowa dolna*, *droga do*, *okolice* i *omacki*), są punktami węzłowymi drzewiasto-sieciowej struktury. Stanowiąc fragmenty o najniższej granulacji, a zatem najdłuższe, wielokolumnowe, same w sobie dzielące się na wiele części, leksje te pełnią funkcje stacji węzłowych. Pozwalają one na oddech, zmianę kierunku, powtórzenie

lektury, doczytanie fragmentów, których nie przeczytało się wcześniej (rezultat struktury przerywanej przez linki), czy na zakończenie konkretnej lekturowej podróży.

Istnieje jeszcze inny rodzaj powtórzeń. Niezdeterninowane przez trzon struktury osiowej stanowią one konsekwencję struktury sieciowej. Wywołuje je czytelnik w trakcie swoich rumb oddalających go od głównej osi. Ruch powtórzeń i różnic zaczyna się krystalizować w dające się wyodrębnić, autonomiczne sekwencje, załączki wzorców, z których czytelnik buduje powoli mentalną mapę tekstowej sieci. Dlaczego tak często powracamy do leksji *balon* z reporterem Mirosławem Mikro Balonko relacjonującym przebieg wydarzeń z pokładu balonu? Czy jest to wynik strukturalnych decyzji autora, czy też czytelnika, który podświadomie faworyzuje pewne rodzaje kotwic, omijając (podświadomie) inne? Na te pytania odpowiedzieć będzie musiała przyszła poetyka odbioru tekstu cyfrowego. W przypadku *Końca świata według Emeryka* wydaje się jednak, iż powtórzenia tego rodzaju nie przybierają formy rozkodywania intencjonalnie wpisanych w tekst wzorców powtórzeń, takich jak półotwarte pętle czy jak wyróżniane przez Marka Bernsteina finty, kontrapunkty czy płątawiska. Problem ten warto mimo wszystko pozostawić otwartym. Lektura wyboru czyni z hipertekstu dzieło trudne do całościowego ogarnięcia. Wersji przebiegu dzieła może być tyle, ilu czytelników. A to sprawia, że rozpoznania jednego krytyka na tym grząskim gruncie są łatwo narażone na podważenie przez rozpoznania innego krytyka.

## Polisemiotyczne konstrukcje Radosława Nowakowskiego

*Koniec świata według Emeryka* niejednokrotnie omawiany był w kontekście poezji konkretnej i wizualnej<sup>80</sup>, stanowi on bowiem misterny spłot aż trzech semiotycznych nośników: tekstu, obrazu i mechanizmu. Sfery werbalna, ikoniczna i numeryczna wspomagają się, a czasem wyręczają w budowaniu znaczeń. Co najciekawsze, *Koniec świata według Emeryka* dostarcza przykładów, kiedy wszystkie trzy sfery nakładają się na siebie, tworząc złożony, wielowarstwowy znak. Koncepcja

<sup>80</sup> Zob. między innymi M. Dawidek Gryglicka, *Emeryk jako cyber-tekst. Czyli o powieści Radosława Nowakowskiego raz jeszcze*, „Techsty” 2010, nr 7, <<http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/artykuly/gryglicka01.html>> [dostęp: 16 lipca 2013]; E. Branny, *O związkach poezji wizualnej i hipertekstu*, dz. cyt.; A. Przybyszewska, *Liberackie marginesy poetyki tekstu sieciowego*, dz. cyt.; X. Borowiak, *Interpretacja bez granic? W hipertekstowym labiryncie „Końca świata według Emeryka”*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 2, dz. cyt., s. 187–196.



il. 26. Segment *my* z *Końca świata* według Emeryka jako przykład podwójnego, werbalnego i wizualnego przekazu

podwójnego *signifiant* Rolanda Barthes'a, której Willard Bohn użył do badania poezji wizualnej, za sprawą warstwy numerycznej, czyniącej z elementu znaczącego dający się uruchamiać mechanizm, staje się – jak wykazała Emilia Branny – *signifiant* potrójnym<sup>81</sup>. Już w tym pierwszym przypadku, nakładania się wizualnego na werbalne, znaczenie przekazu zostaje spotęgowane. Utwór Nowakowskiego nie skąpi przykładów takiego podwójnego *signifiant*.

Leksja *my*, składająca się z jednej ilustracji, na której wyraz „my” zbudowany jest z wyrazu „oni”, to przykład swoistej intersemiotycznej nadorganizacji znaczeniowej. *Signifiant* jednego kanału nakłada się tu na *signifiant* drugiego kanału, tworząc trzecią, nieosiągalną osobno jakość. Wytwarza ona napięcie, wzajemną grę tego, co ikoniczne, z tym, co werbalne. W rezultacie semiotyczny status obu członów rozmywa się: „my” i „oni” to jednocześnie słowa i obrazy. Stanowią one albo swoją zawartość, albo formę, w zależności od przybranego punktu widzenia. Tym samym oba kanały dość czytelnie podsuwają kierunek interpretacji poruszanego przez Nowakowskiego problemu: my to „oni” dla tych, którzy mówią o sobie „my”.

<sup>81</sup> Zob. E. Branny, *O związkach poezji wizualnej i hipertekstu*, dz. cyt.

Podobne zabiegi, choć mniej konceptualne, obecne są w segmencie *rze-ka*, składającym się z wyrazów rozmieszczonych



na przestrzeni ekranu tak, by układać się w obraz rzeki, lub we fragmencie *półbut*, w którym monolog tytułowego bohatera przybiera kształt półbuta.

Korzystając z możliwości podsuwanych przez cyfrowe środowisko, Nowakowski czyni z podwójnego znaku werbalno-ikonicznego znak potrójny: werbalno-ikoniczno-numeryczny. W leksji *motyl* osiąga to za pomocą semantycznej eksploatacji najbardziej podstawowego aspektu cyfrowości hipertekstu: mechaniki hiperłącza. Monolog owada rozłożony zostaje na kilka następujących po sobie ekranów. Na każdym z nich tekst wygląda podobnie, choć znajduje się w innym miejscu. Raz jest wyżej, raz niżej. Odślaniane przez uruchomienie linków kolejne porcje monologu niczym stop-klatki tworzą animowaną sekwencję. Ilustracja przedstawia jej trzy pierwsze człony.

Poszczególne segmenty monologu motyla, tak jak w poezji konkretnej, przybierają kształt motyla. Klikając na powtarzające się łącze „wcale się tym nie przejmuję”, odbiorca przesuwają motyli obrys, a układ tego ruchu naśladuje lot owada w kierunkach góra-dół-góra. Podwójny znak poezji wizualnej wzbogacony zostaje o *mimesis* ruchu – efekt niemożliwy do zrealizowania zarówno w czasach angielskich poetów metafizycznych (wiersz *Ołtarz* George’a Herberta), jak i wtedy, gdy Guillaume Apollinaire tworzył swoje kaligrafy. Jako dziewięcioczłonowa całość *motyl* stanowi wyjątek w Nowakowskich konwencjach linkowania. Emilia Branny pisze:

1

wcale się tym  
nie przejmuję  
że tylekroć  
w ciągu dnia  
zmieniam  
ŚWIATA  
LOS

2

wcale się tym  
nie przejmuję  
że tylekroć  
w ciągu dnia  
zmieniam losy  
TARASU

3

wcale się tym  
nie przejmuję  
że tylekroć  
w ciągu dnia  
zmieniam losy  
DOMU

il. 27. Pierwsze trzy segmenty dziewięciostopniowej sekwencji *motyl* w *Końcu świata* według Emeryka

Kolejne słowa, które pojawiają się na ekranie, stanowią narrację motyla, rozwijającą się w czasie. Wyrwy wynikające z działania znaku nie są konceptualizowane jako „Idę poszukać tego, o czym mówi mi motyl”, lecz jako „Motyl fruwa przed moimi oczami, a ja wsłuchuję się w jego głos”<sup>82</sup>.

W *Końcu świata według Emeryka* podobnych wyjątków jest jednak więcej, choćby taki aktem<sup>83</sup>: na górze ekranu w leksji *plac* znajduje się zwrot „ścieżka prowadząca na szczyt”. Po uruchomieniu „ścieżki” przeniesienie zostajemy do strony, na której tekst wije się zygzakiem, począwszy od dolnego lewego rogu ekranu, a skończywszy na prawym górnym. Aby go przeczytać lub choćby dotrzeć do końca tworzonej przez niego ścieżki, czytelnik musi „wspiąć się” na zasłonięty górny kraniec strony, korzystając przy tym z kursora oraz z poziomych i pionowych pasków przewijania w przeglądarce. Raz jeszcze znaczenie wytwarzane jest tu w sprzężeniu warstwy semantycznej z warstwą motoryczną, niemal haptyczną, choć „dotyk” odnosi się w tym przypadku do symbolicznych, niematerialnych znaków komputerowych. Opisywana ścieżka wiedzie na szczyt zarówno w świecie przedstawionym, jak i w sytuacji lekturowej, a zatem spacer nią nie jest czymś li tylko wyobrażonym. Jego alegorią na poziomie operacyjnym staje się widoczna na ekranie, włączający elementy interfejsu (kursor i pasek przewijania) performatywny akt czytelnika. Czy możemy zatem mówić o kolejnym kanale, jaki uruchamia dzieło w procesie odsłaniania swoich znaczeń i który przypomina odczytywanie tekstu na głos<sup>84</sup>, ale tym razem poprzez wykorzystanie

nie mowy, lecz ruchu? W tym miejscu raz jeszcze wkraczamy na mało zbadany obszar teorii cyfrowego tekstu. Utwory ukazujące zależności intersemiotyczne w sposób tak zróżnicowany jak powieść Nowakowskiego stanowią dla przyszłych badań prawdziwe wyzwanie<sup>85</sup>.

## W stronę wartościowania

Trójkątną książkę *Hasa Rapasa* Nowakowskiego można czytać, uznawszy za podstawę dowolny z jej trzech boków. *Ulica Sienkiewicza* z kolei rozkłada się na długość dziesięciu metrów i daje się czytać od środka, a nawet do góry nogami. Jej

<sup>82</sup> Tamże.

<sup>83</sup> Kategoria „aktemu”, o której była już wcześniej mowa, rozumiana jako uruchomienie łącząca i przejście do leksji docelowej, jest wyjątkowo przydatna w kontekście mimetyzmu ruchu i zabiegów o charakterze ikonizacyjno-mechanicznym.

<sup>84</sup> Edward Balcerzan sugeruje, że jeśli recytacja jest wpisana w protokół lektury tekstu, to dzieło należy uznać za dwukanałowe. Zob. E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 15.

<sup>85</sup> Powieści Nowakowskiego domagają się nie tylko nowych metodologii, ale także nowych sposobów prezentacji naukowego wyводу. Dowodzą tego konferencje, podczas których pojawiały się wystąpienia o hipertekstowej prozie autora z Dąbrowy Dolnej. Opisywanie przez badaczy zabiegów obecnych w *Końcu świata według Emeryka*, zwłaszcza tych o intersemiotycznym charakterze, nieraz wywoływało na sali znużenie, wynikało ze zbyt długiego skomplikowania wyводу lub też ze zbyt „oczyszczającej” rozpoznania.

strukturalną i narracyjną dominantą jest główna arteria Kielc, a bohaterami stojące wzdłuż ulicy domy. Swoboda czytelnika w przypadku dzieł liberackich ma większy zakres niż w przypadku hipertekstów. Nawet tekst tradycyjnej książki drukowanej, o liniowej fabule i takimże protokole lektury, nie ukrywa się przed czytelnikiem i nie zasłania ciągu dalszego, tak jak czyni to hipertekst. Zabierając ten rodzaj wolności, hipertekst ludzi swobodą wyboru linków, uprzednio określonych. Wrzucony w labirynt odbiorca, nie mogąc ustalić swojego położenia względem całości tekstu, musi się zdać na autora i pozostawione przez niego drogowaskazy. Nowakowski, w przeciwieństwie do pisarzy zostawiających czytelnikom rozbudowane zestawy pomocy nawigacyjnych, zbyt wielu wskazówek nie daje. Nie ma tu mapy powieści, diagramów ani list leksji, które ułatwiałyby przemierzanie tekstu. Co zatem daje autorowi tekstów liberackich tworzenie w bardziej restrykcyjnym elektronicznym środowisku? Czy chodzi tylko o próbę przeniesienia fascynacji nieliniowością z eksperymentów z formą książkową na eksperymenty w domenie cyfrowej? Odpowiedź na pytanie o powody wyboru środowiska hipertekstowego podsuwa Jane Yellowlees Douglas.

Wyposażenie autorów w możliwość kontroli lekturowych doświadczeń czytelników [...] może się okazać cudownym narzędziem do zdobycia pewności, iż czytelnik nie zostanie zalany zbyt dużą ilością informacji na zbyt wczesnym etapie lektury, jak również niezwykłym narzędziem do tworzenia pewnych estetycznych efektów. Jednakże te same środki mogą sprowadzić czytelnika do podobnej roli, jaką nakłada na niego książka drukowana. Zamiast zamazywania śladów autora w tekście, hipertekst zadziwiająco skutecznie może wskrzesić figurę nieobecnego autora<sup>86</sup>.

Restrykcyjność tekstu elektronicznego stwarza możliwości niedostępne w otwartym druku. Pozwala zadyrgować autorowi przedstawieniem, w jakie zamienia się opowiadanie, i pod kompromisową odmianą wolności, oferowaną przez układ linkowy, sprawować nadzór nad sposobem oraz kolejnością prezentacji materiału. Rezultatem gry o autorską kontrolę może być ukrycie lub zawieszenie rozwiązania akcji, brak definitywnego zakończenia, czego skutkiem jest pozornie permanentna retardacja. Operacje te potęgują wrażenie niewyczerpywalności lektury.

<sup>86</sup> J.Y. Douglas, *Nature versus Nurture. The Three Paradoxes of Hypertext* [online], <<http://web.nwe.ufl.edu/~jdouglas/readerly.pdf>> [dostęp: 20 października 2004].

Podczas moich dotychczasowych sesji lekturowych *Końca świata według Emeryka* nie udało mi się ustalić jednoznacznego zakończenia powieści. Akcja się urywa i wiele rzeczy pozostaje niedopowiedzianych. Czy nastąpił koniec świata? Czy głaz Emeryk został przeniesiony? Jak wyglądało przedstawienie? Czy autor stanął na wysokości zadania i wszyscy, na czele z wójtem, wrócili zadowoleni do domów? Czytelnika długo przygotowuje się do mających nastąpić wydarzeń. O tym, co się wkrótce stanie, mówi się w niemal każdym monologu. O tym, co się ostatecznie wydarzyło, nie wspomina już nikt lub prawie nikt. Zachęca to do poszukiwania łączy do tej pory nieuaktywnionych, miejsc dotąd nieodwiedzonych i opowieści jeszcze niewysłuchanych. Pragnienie końca opowieści nie znajduje swojego ujścia. I prawdopodobnie tutaj tkwi sedno: różnica między liberaturą a e-liberaturą, między opowiadaniem otwartym drukiem a zamkniętym ekranem. Hipertekst okazuje się całkiem efektywną maszyną do produkcji retardacji, nieokreśloności, braku definitywnej puenty. Nowakowski umiejętnie z tych możliwości medium korzysta.

*Koniec świata według Emeryka* wyznacza w twórczości kieleckiego autora etap odkrywania sposobów opowiadania w środowisku cyfrowym. Wykorzystuje on potencjał płynący z napięć pomiędzy liberacką wolnością, kiedy to książkę można czytać od środka lub zaczynając „do góry nogami”, a hipertekstowym „zniewoleniem”, wyrażanym przez momenty aporii i ograniczonego pola wyboru. Gra z czytelnikiem, raz prowadzonym za rękę, raz zatrzaśniętym w niewielkiej ilości wariantów i powracającym do znanych rozdroży, nie tyle jest wartością samą w sobie, ile służy potęgowaniu wrażenia mnogości i wielogłosowości, iluzji braku wyczerpania, możliwej dzięki obranemu medium<sup>87</sup>. Kontynuacją poszukiwań Nowakowskiego będzie dużo ambitniejszy, pisany jednocześnie w trzech językach, hipertekstowy projekt *Liberlandia*. Potwierdza on raz jeszcze, że *Koniec świata według Emeryka* nie był wynikiem przypadkowej fascynacji cyfrową formą nieliniową.

Pierwsza hipertekstowa powieść Nowakowskiego to utwór, który nie ma swojego odpowiednika w świecie literackich hipertekstów. Jest on tak samo daleki od klasycznej powieści drukowanej jak od hipertekstów ze szkoły Storspace. Kluczem do tej osobności jest wykorzystanie doświadczenia liberatury i jej złożonych znaków

<sup>87</sup> Wersja sieciowa powieści wciąż jest otwarta na modyfikacje i dopisywanie kolejnych części, z czego autor kilkakrotnie już skorzystał. W 2003 roku *Koniec świata według Emeryka* publikowany był w sieci fragmentami, odsłonięta została najpierw *dąbrowa dolna*, pierwsza z czterech partii powieści. Leksja *brzask*, prowadząca do kolejnych czterech, pojawiła się dopiero przed ogłoszeniem hipertekstu drukiem.

werbalno-wizualnych. Zachęciły one do wprowadzenia w utwór, już wzbogacony o aspekt numeryczny, struktury linkowej i lektury wyboru, które dołożyły do dzieła dodatkowe piętra znaczeniowe.

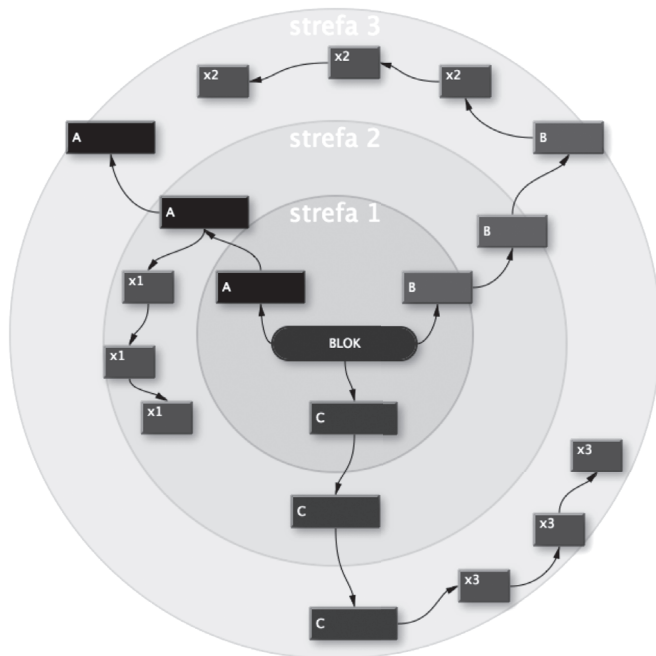
## **Plotka, bluzg i oko judasza. Życie codzienne jako hipertekst, czyli Blok Sławomira Shutego**

Powieść Sławomira Shutego to zbiór opowieści o przygodach mieszkańców bloku na jednym z osiedli Nowej Huty. Sąsiedzkie historie, do których czytelnik dostaje się po uruchomieniu linku „otwórz drzwi” na stronie tytułowej i przejście do spisu treści (pięter i zamieszkujących je rodzin), przeplatają się ze sobą niczym w serialu *Alternatywy 4* Stanisława Barei. Produkcję tę można zresztą uznać za jeden z wyraźnych, strukturalnych punktów odniesienia dla utworu Shutego. Tak jak oko kamery przenosi się od jednej sąsiedzkiej historii do drugiej, kierując się wydarzeniem lub postacią, które w danej chwili łączą się z losami bohaterów, tak opowieści z nowohuckiego bloku wiążą się poprzez wspólne tematyczne linki. Forma hipertekstowa współgra tu nie tylko z narracyjną konwencją serialu, ale także z siłą dyskursywną plotki jako figury językowej. W ramach pojedynczej wypowiedzi może ona zręcznie łączyć różnorodne desygnaty, chodzi w niej bowiem o wskazanie palcem tej czy innej postaci i opowiedzenie związanej z nią historii. Hipertekst Shutego prezentuje jednocześnie jeszcze kilka właściwych wyłącznie cyfrowej domenie rozwiązań, takich jak choćby dynamiczne komentarze czy ukryte rozdziały<sup>88</sup>.

### Budowa powieści

Hipertekstowa forma *Bloku* ma genezę pragmatyczną. Zamierzeniem autora było zamieszczenie w ramach jednego tytułu kilkudziesięciu różnych, przeplatających się ze sobą opowieści, spiętych tą samą klamrą przestrzenną. Po wyświetleniu strony tytułowej odbiorca ma dostęp do trzydziestu jeden segmentów tekstu. Każdy z nich rozpoczyna osobny wątek rozpisany przeważnie na trzy

<sup>88</sup> Żaden z tych zabiegów i odniesień nie zostaje zauważony przez krytyków *Bloku*. Małgorzata Bogaczyk mówi o „fatalnym eksperymencie”, Agnieszka Przybyszewska o nieudanym hipertekście. Wnioski te nie są poparte żadnymi dowodami, nie licząc stwierdzenia, że powieść jest „nudna” (Bogaczyk) lub że ma błędy techniczne w postaci tak zwanych złamanych linków oraz niekonsekwencje w nadawaniu imion postaciom (Przybyszewska). Zob. między innymi M. Bogaczyk, *Wszystko jest tekstem? Hipertekstualność jako nowe doświadczenie lektury*, „Techsty” 2007, nr 3 [online], <<http://www.techsty.art.pl/magazyn3/artykuly/bogaczyk01.html>> [dostęp: 16 lipca 2013]; A. Przybyszewska, *Porządek czy chaos...*, dz. cyt., s. 122–138.



il. 28. Schemat pojedynczego piętra w powieści *Blok* Sławomira Shutego (rzut z góry). A, B, C to historie mieszkańców piętra; x1, x2, x3 to ukryte sekwencje lektury. Na tak ukazany model należy nanieść dodatkową sieć linków tekstowych. To one pozwalają na bezpośrednie przejścia na przykład pomiędzy A i B, A i C, A i x1 i tak dalej

części (pojedynca opowieść toczy się czasem przez pięć segmentów). Sugeruje to, iż *Blok* złożony jest z – co najwyżej – stu dwudziestu tekstowych ogniw. Tymczasem powieść ma ich ponad dwieście. Około osiemdziesięciu stanowią leksje „ukryte” (na przykład sekwencje *1xxx*, *2xxx*, *01*). Statystyki te wskazują na ciekawe rozwiązania konstrukcyjne. Lektura powieści Shutego ma charakter gradacyjny: tekst odsłania swoje kolejne, dotąd ukryte partie niejako „w nagrodę” dla czytelnika, który zaszedł w swojej lekturze odpowiednio daleko. Czytelnik pobieżny, zadowolający się ogólnym oglądem utworu, skończy swoją lekturę prawdopodobnie na kilkunastu lub kilkudziesięciu stronach, a wytyczy ją ruch między spisem lokatorów a wyborem początku jednej z historii. Innego rodzaju odbiorca, czytelnik zaintrygowany fabułą, lecz podążający za poszczególnymi wątkami w sposób domyślny, nie uruchamiając łączy

tekstowych i kierując się głównie strzałkami, które wiodą do dalszych części już przeczytanych segmentów, dotrzeć może do – co najmniej – stu dwudziestu stron (trzydzieści rodzin trzy leksje składające się na przeciętnie długą opowieść). Jednak wyłącznie czytelnik bardzo zaangażowany w lekturę i wykazujący się dużą wnikliwością odnaleźć może wszystkie z ponad dwustu segmentów.

Samo przemieszczanie się do wewnątrz blokowej struktury nie wystarczy. Konieczne jest, aby w głębiej usytuowanych partiach, które na schemacie znajdują się w obrębie strefy drugiej lub trzeciej, nie zdawać się na domyślną nawigację (jak choćby *mitroniuk1*–*mitroniuk2*–*mitroniuk3*), lecz eksplorować łącza tekstowe. Na przykład, gdy rozpoczynamy lekturę historii Tadzia Płończyka (*plonczyk1*), możemy przejść z niej albo do opowieści o Tańculach (łącze tekstowe), albo do następnego ogniwa Płończykowej sekwencji (*plonczyk2*). Czytelnik pobieżny powróci do spisu treści. Czytelnik bardziej dociekliwy podąży dalej i już na stronie kolejnej będzie mógł przejść do segmentów, których nie ma w spisie lokatorów: opowieści o kursie na prawo jazdy, mającej aż sześć odsłon. Prowadzi do niej łącze tekstowe „to nie jest takie łatwe, jak się myśli”<sup>89</sup>. Tak oto, niczym w grze komputerowej, czytelnik przechodzi na kolejny, bardziej zaawansowany etap lektury i odkrywa niedostępne do tej pory „poziomy” tekst. Zarysowuje się tu reguła, że im bardziej odbiorca odchodzi od konwencjonalnego sposobu poznawania dzieła, przypominającego przekartkowanie stron, tym większa przestrzeń narracyjna się przed nim otwiera. Bez uruchamiania łączy tekstowych możemy przeczytać zaledwie połowę *Bloku*. Niedostępne okażą się też znaczenia wytwarzane przez zawartość kotwicy i wprowadzaną przez nią grę pomiędzy kontekstem łącza a treścią miejsca docelowego.

## Łącza

Proza Shutego jest naturalistyczna, w czeskim stylu trzymająca się ziemi i zarazem komiczna. Realistyczna fraza rozbrzmiewa tu konsekwentnie, nie dając pola antymimetycznym czy metafikcyjnym zabiegom. Gawędowna potoczność oraz poczucie niewymuszonej i naturalności toku opowiadania przekładają się na sposób łączenia różnych segmentów narracyjnych. Państwo Fabianowie mieszkają na szóstym piętrze:

<sup>89</sup> Treść tej kotwicy na swój sposób podejmuje wątek trudności i pracy, jaka musi zostać włożona w lekturę hipertekstu, obecny również w *popołudniu*, *pewnej historii*, w której kilkakrotnie pojawia się metafikcyjna refleksja Michaela Joyce’a: „nie można tego powiedzieć w łatwy sposób” (ang. *there is no easy way to say this*).

Mamusia daje im dobre kolacje. Jadają sałatkę warzywną, pasztet, kiszkę albo ryby, albo jaja. Kiedy Jacek zje jedną porcję, prosi o repetę. Jaki on ma po paleniu apetyt! On jeden zjada tyle, ile mamusia i Dorota razem. Ale mamusia lubi, kiedy ma dobry apetyt. Po kolacji jedzą owoce miękkie, bo to zdrowo. Owoce miękkie najpierw myją. Przed jedzeniem myją ręce, a po jedzeniu myją wszystko. [fabianowiez]

„Sałatka warzywna, pasztet, kiszka albo ryby, albo jaja” znajdujące się na stole państwa Fabianów odsyłają do sąsiadów z dziewiątego piętra: rodziny Paschalskich, gdzie pani domu na grube plastry kroi wędlinę, a na stole leżą już „parówki, bułki, musztarda, jajka, ser, miód, masło, czego dusza zapagnie”. Hiperłącze pozwala tu czytelnikom, niczym podglądaczom obserwującym sąsiadów z przeciwległego bloku, w jednej chwili przenosić się od mieszkania do mieszkania, podpatrywać życie lokatorów, notować drobne, acz znaczące, różnice odnośnie do tego, jak mieszkańcy żyją i postrzegają siebie nawzajem. Elementami, które spajają poszczególne blokowe opowieści, są także wypowiedzi samych mieszkańców, komentujących zachowania sąsiadów:

[...] chciałam sobie kupić rajstopy, a ty nie, bo nie ma czasu, tak samo było z butami, i potem co, jak ja wyglądam, Halinka na pogrzebie wujka Staszka była w nowym płaszczu, a ja wyglądałam jak zmokła kura przy niej, ale widzisz, bo ona ma męża i mąż o nią dba, a nie tak jak ty [...]. [boryczkowie1]

Jak można się domyślać, lament pani Boryczkowej łączy się z opowieścią o Halince i jej nowym płaszczu. Bezpośrednie odesłanie referencyjne, o którym pisał Benjamin Harshav (Hrushovski), przeistacza się tu w hiperłącze. Krążące po bloku plotki, z zasady wiążące się z innymi osobami i zdarzeniami, co chwila się tutaj zazębiają. Podniesiona przez hiperłącza do statusu figury narracyjnego dyskursu plotka staje się jednym z elementów organizujących lekturę i relacje pomiędzy jej etapami. Jednak nie kończy się tutaj na samej mechanizacji zjawisk wewnątrztekstowych, obecnych w literaturze od dawna. Dzięki zastosowanym przez Shutego dodatkowym zabiegom oznaczenia linków odgrywają one także rolę narracyjnego interludium, komentarza, a nawet wskazówki interpretacyjnej.



Co dał kod i obraz *Blokowi*?  
 Numeryczny i ikoniczny aspekt  
 powieści Sławomira Shutego

Owe wspomniane dodatkowe zabiegi, jakich na elemencie hiperłącza dokonuje Sławomir Shuty, wiązać się musiały z dopisaniem części powieściowego materiału z myślą o prezentacji na ekranie i możliwościach przeglądarki internetowej. Choć nie jest to objętościowo duża porcja tekstu, wystarcza ona, by odmówić *Blokowi* charakteru prostej adaptacji. Głos narratora przebiega w *Bloku* dwoma torami: tekstowi głównemu towarzyszy ukryty, zdawkowy komentarz, który wyświetla się przed oczami użytkownika tylko wtedy, gdy zamierza on uaktywnić hiperłącze. Jeśli tego nie czyni, to komentarz, zawarty w znanych użytkownikom Internetu żółtych „dymkach”, pozostaje niewidoczny. Towarzysząca ponad stu hiperłączom utworu Shutego seria komentarzy tworzy efekt osiągalny wyłącznie w domenie cyfrowej. W pewnych miejscach ów swoisty głos z tak zwanego offu przybiera postać prostej zachęty do dalszej lektury. Nad kotwicami „wypadek” i „mecz jest bokserski” pojawiają się komentarze: „co to było z tym wypadkiem” i „rzuć okiem na ten mecz”. Jednak gdzie indziej komentarz staje się bardziej rozbudowany i wzbogaca wiedzę odbiorcy o świecie przedstawionym. W opowieści o Paruchach dowiadujemy się, że „Staszek rękę ma ciężką, zwłaszcza jak wypije, a wypić lubi”. Gdy skierujemy kursor nad kotwicę „a wypić lubi”, wyświetla się komentarz: „a kto z nami nie wypije”. Monika Karpiel z czwartego piętra, jak czytamy w kotwicy, „mogła z palcem w tyłku być modelką”. Ulotna, pikantna riposta z cyfrowego offu brzmi: „z palcem w tyłku lub w innym otworze”. Informacje w dymkach to ludowe mądrości, kąśliwe uwagi, wulgarnie odzywki, jakie można zasłyszeć na niejednej podblokowej ławce. Naniesienie dodatkowej treści na neutralny punkt hipertekstowej lektury, którym jest hiperłącze, pełni dwie funkcje. Z jednej strony wyrwy w ciągłości lektury wydają się pogłębiane przez odnoszące się do słów w kotwicy komentarze. Z drugiej jednak strony gdy spojrzymy na aktem, jednostkę hipertekstowej lektury, jako na całość, czyli przejście z jednej leksji do drugiej, to komentarze w dymkach ujawnią swoją rolę scalającą. W różnym stopniu zapowiadają one bowiem zawartość leksji docelowej. Te z pozoru odmienne skutki opisywanego zabiegu raz jeszcze wskazują na podwójną, łączącą i jednocześnie rozłączającą rolę linków w hipertekstowym dyskursie.



il. 29. Wersja pierwotna ilustracji do historii o Rychlickiej



il. 30. Wersja ostateczna ilustracji do historii o Rychlickiej

Innym rodzajem głosu z offu, niejako trzecim głosem narratorskim, są towarzyszące tekstowi ilustracje Marcina Maciejewskiego. Życie mieszkańców tytułowego bloku toczy się tu równoległym do głównego tekstu torem, nie tylko ilustrując, ale także wspomagając kierunek interpretacji i dostarczając nowych informacji na temat bohaterów. Najlepszym przykładem roli, jaką autor, wraz z zespołem współpracowników, przypisywał elementom graficznym, może być ewolucja ilustracji do opowieści o Różyckiej. Grafika Marcina Maciejewskiego miała pierwotnie wyglądać tak jak na ilustracji 29<sup>90</sup>.

W ostatecznej wersji *Bloku* ta kolorowa, uniwersalna kobieca sylwetka zastąpiona została wizerunkiem bardziej wyrazistym i zindywidualizowanym, na dodatek, niczym w komiksie, towarzyszy jej element tekstowy (ilustracja 30).

Osiągana minimalnymi środkami wyrazu wymowność przekazu, charakterystyczna dla prac Maciejewskiego, przybiera tutaj formę wpisującą się w *Blok* równie dobrze jak dodatkowe odautorskie komentarze osadzone na linkach. Decyzja o czarno-białej tonacji, wprowadzenie szczegółów fizjonomicznych, jak podmalowane rumieńce, czy elementów ubioru, jak pasek na głowie i charak-

<sup>90</sup> Ilustracja pochodzi z prywatnego archiwum autora.

terystyczny ścieg na bluzce, z ręcznie dopowiadają i komentują historię pani Różyckiej. Tam, gdzie ilustracji towarzyszy dodany przez Shutego tekst, współzależność równoległych semiotycznych kanałów jest jeszcze większa: zdanie „wiele osób twierdzi, że jestem podobna do Alexis” nie pojawia się w tekście głównym.

Na moduł ikoniczny (ilustracje) i numeryczny (dymki nad łączami) spada zatem w *Bloku* poważny obowiązek równoległego dopowiadania historii bohaterów. Dopowiadanie to nie jest jednak ani ilustracją, ani powtórzeniem już zasłyszanych szczegółów, ale stanowi w miarę autonomiczną formę podawczą.

### Leksje w *Bloku*

Spojrzenie na *Blok* pod kątem pojedynczego fragmentu tekstu najwyraźniej ze wszystkich elementów utworu sygnalizuje adaptacyjny charakter powieści. Zawartością leksji są arbitralnie segmentowane porcje poszczególnych historii, na co wskazują ich tytuły: *korbielowie1*, *korbielowie2*, *korbielowie3*. Fragmenty te układają się w linearną sekwencję. Pojedynczy segment stanowi pomost, po którym czytelnik przechodzi od początku do końca wybranej w spisie mieszkańców historii. Sam fakt pokawałkowania każdej opowieści przemawia za adaptacją świadomą medium docelowego. Nazwijmy ją adaptacją drugiego stopnia<sup>91</sup>. Opowiadanie o Korbielach nie jest prezentowane w całości na pojedynczej stronie, trudnej do czytania na ekranie z racji długiego tekstu, ale poddane zostaje segmentacji. Przygotowuje ona ów tekst do lepszego odbioru na ekranie. Nałożenie na już podzielone fragmenty siatki linków, wprowadzenie łączy, które kojarzą leksje opowiadania o Korbielach z fragmentami innych opowieści, jeszcze wyraźniej oddala *Blok* od najprostszej formy adaptacji. Poszczególne ogniewa, do których czytelnik dostać się może z różnych kierunków, zaczynają żyć własnym życiem, wchodzą na obszar dodatkowych znaczeń, wytwarzanych choćby przez wspomniane komentarze do łączy. Leksje w *Bloku* nie ograniczają się do roli posegregowanych ogniwi szeregu, lecz nabierają autonomiczności i otwierają się na charakterystyczną dla zmiennych kontekstów tekstu sieciowego wieloznaczność i wielointerpretacyjność.

<sup>91</sup> Przykładem adaptacji pierwszego stopnia jest choćby *Pieśń świętojańska o Sobótce* Jana Kochanowskiego zamieszczona w Internecie na stronach Wirtualnej Biblioteki Literatury Polskiej (Zob. J. Kochanowski, *Pieśń świętojańska o Sobótce* [online], <<http://literat.ug.edu.pl/jksobot/tekst.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013]). Wszystkie dwanaście pieśni poety z Czarnolasu znajduje się na pojedynczej stronie, co ignoruje nawet oryginalną segmentację utworu. Sposób prezentacji tekstu cofa się więc pod względem użytej technologii do czasów egipskiego, czyli rozwijanego wertykalnie, papirusu. Metodę czytania zwojów udoskonaliłi Rzymianie, wprowadzając wygodniejszą lekturę horyzontalną. Zob. S.R. Fischer, *A History of Reading*, London 2005, s. 30.

Nawet czytelnik, który nie wyrusza na poszukiwanie wzorów powtórzeń w hipertekście, musi dostrzec w *Bloku* osobliwą strategię powrotów do odwiedzonych już miejsc. Na tle innych znanych mi hipertekstów okazała się ona na tyle oryginalna, że nazwałem ją w jednym z wystąpień cyklem Shutego<sup>92</sup>. Oto jeden z przykładowych cykli. W leksji *rychliccy* pojawia się dialog:

- A to ja chciałem tylko powiedzieć, bo nie wiem, czy on wie, że Gieniu Zajęc nie żyje.
- No – odpowiada Sławek i usiłuje strzepnąć skórę z palca. [*rychliccy1*]

Po uruchomieniu łącza „Gieniu Zajęc nie żyje” czytelnik zostaje odsłany do fragmentu opowieści o rodzinie Tańculów, a dokładnie do chwili, gdy pani Tańculowa spotyka sąsiada w sklepie.

[...] pan Nowak czajnik elektryczny oglądał z półki – o dzień dobry panu – już z daleka zawołała pani Tańculowa – a wie pan?, mama mi umarła, a kiedy?, będzie z dwa tygodnie temu... ano, już chorowała, już jej się żyć nie chciało, narzekała, że ciężko jej chodzić, jeść nie chciała, tak mi jakoś dziwnie, aż się otrząsnąć nie mogę do dzisiaj, tak mi w głowie huczy, a słyszał pan, że Zajęc nie żyje. [*tańculowie3*]

Jeśli i tym razem czytelnik uruchomi łącze odnoszące się do Zajęca, hipertekst przeniesie go tam, skąd przyszedł. Linki oznaczone są w *Bloku* na czerwono, odbiorca zatem łatwo orientuje się, iż powraca do miejsca uprzednio odwiedzonego. Jaka jest rola powtórzenia, w którym link o Zajęcu kieruje do linku o Zajęcu, który dalej kieruje do... linku o Zajęcu? W przypadku analizowanego powrotu do leksji o Rychlickich możemy stwierdzić, iż system połączeń broni się w ten sposób przed lekturą skokową, przerywaną, jakiej sprzyja struktura linkowa. Mam tu na myśli sytuację, kiedy widząc hiperłącze, odbiorca porzuca czytany fragment na rzecz obietnicy nowego (jak w przytaczanym już przykładzie lektury hipertekstu *The Unknown*: czytelnicy woleli podążać za łączem niż czytać dany segment do końca). Gdy wracamy do strony *rychliccy3*, oka-

<sup>92</sup> Zob. M. Pisarski, J. Roszak, *Ja tu a ty tam. Polska powieść hipertekstowa a literacki kanon*, [w:] *Polska literatura najnowsza – poza kanonem*, red. P. Kierzek, Łódź 2008.

zuje się ona, w swojej dalszej części, zawierać dodatkowe informacje o chorobie i śmierci Gienia Zająca.

zmarł w wieku 66 lat, opatrzony św. Sakramentami. Pograżeni w smutku. Rodzina i cała zagadkowa masa spadkowa. Nawet piędź ziemi nie zostanie tak rozdrapia jak głodne kruki. [rychlicy3]

W leksji o Rychlickich znajdują się dwa linki. Po powrocie czytelnik może obrać zatem aż dwa nowe kierunki: albo pójść ścieżką domyślną, albo podążyć za kolejnym łączem tekstowym. Gdy zdecyduje się na to drugie i uruchomi kotwicę „wieczne wiadomości” w scenie docelowej, w której Rysiek Mitroniuk podlewa kwiatki w mieszkaniu sąsiadów, jedynym łączem pozostają „istotne fakty”. Po wyborze tego linku czytelnik... wraca do leksji o Rychlickich. Tego typu połączenia, stanowiące hipertekstową wersję narracyjnej formuły *mis en abyme*, dominują w powieści Shutego<sup>93</sup>. Z punktu widzenia prawideł hipertekstowych nawigacji powroty te balansują na krawędzi błędu. Nigdy jej jednak nie przekraczają. Z żelazną, choć przewrotną, konsekwencją zaanonsowaną w kotwicy zawartość strony docelowej zawsze zgadza się z zapowiedzią. Shuty występuje przeciwko żywiołowi rozgałęzień, dla którego hipertekst stanowi tak przyjazne miejsce. Oferowane przez cyfrowe środowisko hiperłącza i ich obietnice rozwidlających się opowieści zdają się mało interesować krakowskiego pisarza. Jego historie rozgałęziają się po to, by chwilę później na powrót podporządkować się, jak to ujął Robert Coover, „dyktatowi linii”. Hipertekstowe rumbie są w przypadku *Bloku* wyjątkowo przewidywalne, czyniąc z tego dzieła utwór graniczny. Sytuuje się on pomiędzy adaptacją hipertekstową a oryginalnym hipertekstem oraz pomiędzy paradygmatem powieści drukowanej a rozluźnioną dykcją prozatorską hipertekstu.

### Odpowiednią dać rzeczy formę. *Blok* jako hipertekst

Celem autora *Bloku* i współtwórców projektu nie było tworzenie hipertekstowego dzieła w ruchu, powieści, która zmienia się wraz z lekturą i dostosowuje swój kształt, razem z zawartością fabularną, do kroków odbiorcy. Hipertekst okazał się za to

<sup>93</sup> O teorii *mis en abyme* Luciena Dällenbacha zob. między innymi M. Ron, *The Restricted Abyss. Nine Problems in the Theory of Mise en Abyme*, „Poetics Today” 1987, nr 2, s. 417–438.

najwygodniejszym sposobem prezentacji zązębiających się równoległych opowieści. Podsunął też intuicyjną ramę w postaci aktywnego spisu lokatorów, od którego czytelnik mógł błyskawicznie przechodzić z jednej historii do kolejnej. Nowe medium zachęciło przy okazji do wypróbowania kilku, nieprzewidzianych w załączku projektu, atrybutów cyfrowego opowiadania. Jako głosy z tak zwanego offu, czyli dodatkowa warstwa narracyjna w postaci komentarzy do łączy, wraz z ukrytymi i niedostępnymi z poziomu spisu lokatorów historiami, stanowią one literacką wartość dodaną powieści Sławomira Shutego. Wszystko to sprawia, iż *Blok* jest czymś więcej niż sumą swoich części, pokazując przy okazji, w jaki sposób, z humorem i pomysłem, podejść można do nowych autorskich narzędzi oferowanych przez cyfrowe metody przetwarzania i prezentacji tekstu.

### **Gra pozorów. Kilka słów o *Czarach i marach* Anety Kamińskiej**

Jeszcze jednym polskim hipertekstem, o którym warto wspomnieć, gdyż może wyznaczać nową generację literackich projektów wykorzystujących nowe media jako środek swojego wyrazu, jest poetycko-prozatorski hipertekstowy „tomik” Anety Kamińskiej, przygotowany we współpracy z grafikiem i programistą Davidem Sypniewskim<sup>94</sup>. Artystyczne założenie i struktura narracyjna utworu najlepiej opisane są we wstępie:

Fragment hipertekstowego tomiku poezji, w którym wiersze (własne i cudze) mieszają się ze snami, w którym jest nieskończenie wiele dróg prowadzących dokąds lub donikąd, naprzód lub wstecz, w lewo lub w prawo, płytko lub głęboko, w którym łatwo zbłądzić i zabłądzić, zasnąć i zapaść (na wybraną chorobę), dać się uwieść i uwieźć (autobusem dowolnej linii). [brak tytułu]

Poza użytym tu słowem „nieskończenie”, które raz jeszcze udowadnia, iż iluzja niewyczerpywalności lektury stanowi jeden z ważnych elementów literackiego dyskursu hipertekstowego, większość zapowiadanych cech *Czarów i marów* zgadza się z opisem. Utwór ten jest luźną adaptacją drukowanego tomu poezji *Czary i mary*<sup>95</sup>. Bezpośrednie zwroty

<sup>94</sup> Zob. A. Kamińska, *Czary i mary* [online], <<http://www.czary-i-mary.pl>> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>95</sup> Zob. też, *Czary i mary*, Warszawa 2007.

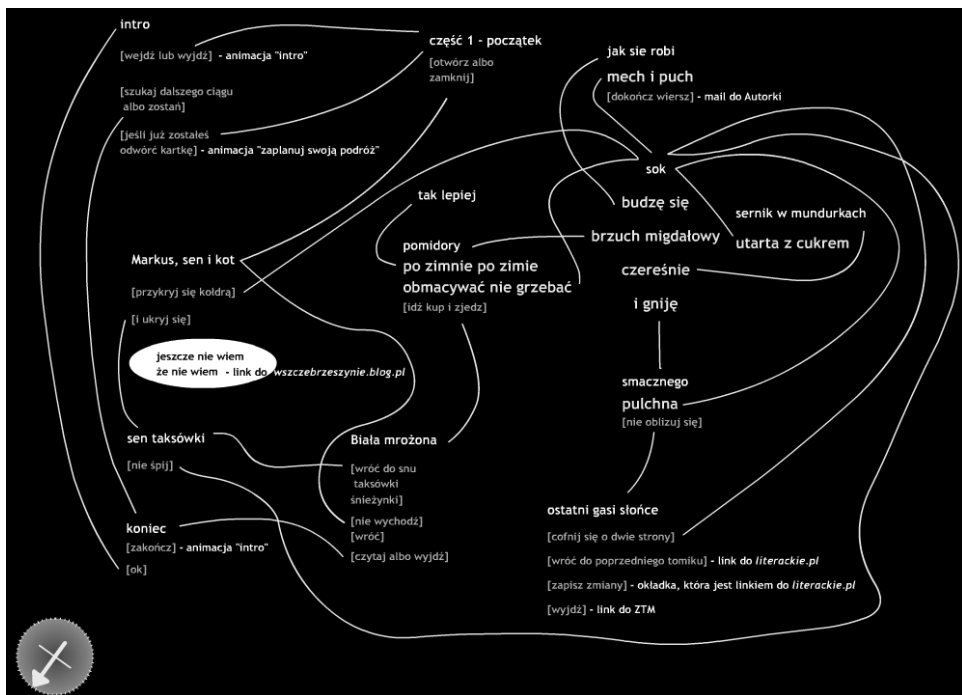
do czytelnika, stanowiące poetycką eksploatację poleceń nawigacji internetowej („wróć albo zostań”, „jeśli już zostałeś, odwróć kartkę”), to wyróżniki papierowego tomiku Kamińskiej. W warunkach cyfrowych te same detale stają się mechanizmami nawigacji po tekście i to one, pod nieobecność kartek, wyznaczają rytm lektury.

Początek utworu sugeruje podział na trzy ścieżki, dwie z nich oprowadzają po opisach snów, trzecią stanowi komputerowa animacja wierszy i poetyckich obiektów zrzuconych, takich jak wyniki badań hormonów tarczycy. Wyrazistość tego podziału w trakcie lektury zaciera się. Trudno, jak w przypadku *Końca świata według Emeryka* czy *Bloku*, a zatem hipertekstów osiowo-sieciowych, mówić o jakimś nadrzędnym elemencie, wokół którego ogniskują się ścieżki lekturowe. Trudno też dopatrzeć się w hipertekście warszawskiej poetki struktury sieciowej, gdzie segmenty łączą się w zauważalny sposób i wymieniają kolejnością. Wyklucza to duża liczba pseudołączy i ślepych zaułków lekturowych. Każą one widzieć w całości raczej pewną animowaną, astrukturalną impresję, w której jeden fragment tekstu, reagując na ruch czytelnika, przesuwa się, znika i kurczy, by ustąpić miejsca innemu. *Czarom i marom* najbliższe do nieomawianego do tej pory modelu hipertekstu typu *stretchtext*, czyli tekstu rozciągliwego (ang. *stretch* – rozciągać). Umieszcza on odbiorcę w obrębie pojedynczego trzonu tekstu<sup>96</sup>, by – najczęściej poprzez uaktywnianie specjalnego rodzaju łączy – odsłaniać i zakrywać swoje ciągi dalsze, nie przenosząc do kolejnych stron.

Pod względem strukturalnym utwór Anety Kamińskiej stanowi znaczący wyjątek na tle zaprezentowanych tu hipertekstów. Jest zamkniętą bazą danych, która nie ujawnia swojej objętości i nie pozwala się przeszukiwać. Sytuacja ta jest wynikiem decyzji o przygotowaniu hipertekstu w programie Adobe Flash, jednym ze standardowych narzędzi do tworzenia internetowej animacji<sup>97</sup>. Gotowe projekty udostępniane są w postaci nie poszczególnych stron www (pliki HTML), lecz pojedynczego, niedającego się przeszukać dokumentu (o rozszerzeniu swf). Poważną konsekwencją bibliograficzną tej metody jest niemożność wskazania przez odbiorcę pożądanego miejsca w tekście. Każda z leksji ma bowiem ten sam adres sie-

<sup>96</sup> Zob. M. Pisarski, *Nelson – rodzaje hipertekstu* [online], <<http://www.techsty.art.pl/hipertekst/historia/nelson/nelson2.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>97</sup> Opiniotwórcze instytucje odpowiedzialne za tworzenie standardów sieciowych i przyszły kształt języka HTML prowadzą od 2009 roku gorącą, rozpoczętą przez firmę Apple, debatę na temat zasadności stosowania programu Flash, zwłaszcza w urządzeniach przenośnych. Jej efektem jest widoczna już tendencja do zastępowania zamkniętego, prywatnego formatu Flash otwartym językiem HTML5 i wykorzystywania jego możliwości w zakresie internetowej animacji i wideo. Zob. między innymi M. Gajewski, *Microsoft zgadza się z Apple'em. Stawia na HTML5* [online], <<http://www.chip.pl/news/internet-i-sieci/przegladarki-internetowe/2010/05/microsoft-zgadza-sie-z-appleem-stawia-na-html5>> [dostęp: 16 lipca 2013].



il. 31. Mapa w hipertekście *Czary i Mary Anety Kamińskiej*

ciowy i bibliograficzny. Załączona do tekstu mapa hipertekstowego tomiku służy pomocą tylko do pewnego stopnia.

Zamknięcie wszystkich segmentów całości w niedostępnej bazie danych ma ten mankament, że po przejściu z mapy do wybranego fragmentu czytelnik nie jest w stanie w prosty sposób wrócić. Przycisk „wstecz” w oknie przeglądarki zaprowadzi go nie do mapy, lecz do tytułowej strony powieści. Razem z mapą pojawia się dodatkowy problem. Zaznaczone na niebiesko i umieszczone w nawiasach kwadratowych słowa, znane czytelnikom z papierowej wersji tomiku, w pewnych częściach utworu są aktywne, ale w innych już nie<sup>98</sup>. Zabiegi te, choć błyskotliwe, gdyż eksplorujące semiotyczną wielowarstwowość znaku na ekranie komputera i odsłaniające jego konwencjonalność, mają też swoją drugą stronę. Semiotyczna chwiejność hi-

<sup>98</sup> Większość błękitnych łącz na mapie utworu nie chciała zadziałać na moim komputerze. Może być to związane z niekompatybilnością wersji programu Flash z nowymi przeglądarkami, o którego kłopotliwym statusie jako narzędzia do prezentacji sztuki w sieci już wspominałem.



perłączy, które raz działają, a innym razem jedynie udają, że są hiperłączami, sugeruje jednocześnie, iż możemy mieć do czynienia z rodzajem pozorowanego hipertekstu. To adaptacja, która bawi się strukturami hipertekstowymi, nie korzysta jednak na serio z ich możliwości, czyniąc swoim głównym estetycznym punktem odniesienia oryginalną wersję papierową. Postawioną właśnie tezę potwierdza wyraźny brak typowych dla hipertekstu powtórzeń. Jedynym widocznym nawrotem jest automatyczne przeniesienie do strony tytułowej w chwili, gdy czytelnik chce cofnąć się do już przeczytanej porcji tekstu. Ten częsty element lektury przesłania sobą wszelkie inne, drobne powtórzenia, które jednak nie układają się w dające się zrekonstruować wzorce.

Cechą osobną, odróżniającą hipertekst *Czary i mary* od jego poprzedników na polskiej scenie literackiej, jest jego unikalny polisemiotyizm. Takich rodzajów zabiegów animacyjnych, jakich na tektwie dokonuje David Sypniewski, trudno szukać nawet w zachodnich, mocno wspieranych instytucjonalnie, szkołach pisania literatury w nowych mediach. Animacja okazuje się tu ostatecznie dominować. Poszczególne segmenty *Czarów i marów*, niezwykle efektownie ożywiane na ekranie dzięki programowi Flash, temu samemu, który czyni lekturę w klasycznym stylu uciążliwą, zachęcają, by dzieło to opisywać już nie literaturoznawczym, lecz filmoznawczym językiem. Jednakże oglądając je z perspektywy hipertekstowej, stwierdzić trzeba, iż relacje pomiędzy pojedynczymi elementami dyskursu nie są tu ani wyraźne, ani motywowane określoną wizją narracji. Mamy do czynienia z luźnym zbiorem fragmentów, które trudno nazwać leksjami. Przypominają one bardziej dymki w komiksie niż autonomiczne, łączliwe i gotowe do występowania w zmiennych kontekstach całości. Kwestia wiązania się i ustanawiania relacji pomiędzy fragmentami nie zostaje konsekwentnie uzasadniona nawet poetyką onirycznych asocjacji, czego można by się spodziewać w tektwie eksponującym świat snów. Łączy stają się ozdobą, pretekstem do stworzenia kolejnego animowanego efektu (na przykład efektu ruchomego strzałki lub powiększającego się dymku z tekstem), nie są jednak mechanizmem narracyjnym, który zachęca do powrotów i odsłania kryjące się pod powierzchnią niespodziewane skupiska treści. Główny problem *Czarów i marów* uchwyciła też Emilia Branny:

[...] skojarzenia między fragmentami często są odległe, wręcz nieinterpretowalne, a hipertekst wkrótce okazuje się senno-wspomnieniowymi wariacjami

na temat owoców, kolder, targu, babci, kawy, zimy, wojny i dzieciństwa. Interpretacja może być praktycznie dowolna, a krążenie po hipertekście dość szybko przestaje pogłębiać i odsłaniać nowe sensy słów i tekstów<sup>99</sup>.

*Czary i mary* jako hipertekst padają ofiarą sytuacji adaptacyjnej. Utwór ten okazuje się udanym przykładem animowanej poezji, lub też adaptacji animacyjnej o elementach hipertekstowych. Obraz, ruch i tekst współgrają tu ze sobą w sposób wzorowy. Jeśli jednak do cyfrowego tomiku Anety Kamińskiej przyłożyć proponowaną w tej książce metodę opisu hipertekstu i spojrzeć nań pod kątem relacji linkowych i schematu powtórzeń, wychodzi na jaw, iż jest on adaptacją niepełną i hipertekstem pozornym.

<sup>99</sup> E. Branny, *O związkach poezji wizualnej i hipertekstu*, dz. cyt.

Konkluzje

W książce tej starałem się pokazać, do jakiego stopnia hipertekst, jako przestrzeń tworzenia i prezentacji tekstu literackiego, wpływa na lekturę, proces rozumienia i główne kategorie powieściowe. Aby wywódtę, z konieczności posługujący się terminologią informatyczną, uczynić jasnym i zrozumiałym w kontekście poetyki i teorii literatury, zacząłem od wyszczególnienia pięciu najczęściej przywoływanych cech nowych mediów. Są nimi numeryczność, sieciowość, modularność, wielokanałowość oraz dynamiczność. Następnie, jeszcze bardziej zbliżając się do głównego przedmiotu pracy, zaproponowałem rozróżnienie na trzy główne właściwości powieści hipertekstowej, wyodrębnione na podstawie lekturowych doświadczeń moich i innych badaczy, głównie z klasyczną powieścią hipertekstową z tak zwanej szkoły Storyspace<sup>1</sup>. Podsumowaniem tej pierwszej, bliższej prezentacji hipertekstu jest, wsparte ilustracjami, omówienie trzech najważniejszych dla literatury cyfrowej struktur: hipertekstu osiowego, drzewiastego i sieciowego. Na tę pierwszą, najbardziej tradycyjną, przypominającą konstrukcję opartą na przeskokach z tekstu głównego do dygresji, natknąć się można w wybranych powieściach drukowanych, choćby w *Bładym ogniu* Vladimira Nabokova. Struktura druga, hipertekst drzewiasty, charakterystyczna jest dla tekstowych gier przygodowych, w których użytkownik eksploruje ściśle określoną przez autora przestrzeń. Zalicza się do nich wspomniany w tej pracy *Dreszcz* Jacka Ciesielskiego. Hipertekst sieciowy z kolei wytycza cały obszar literackich eksperymentów z nowym medium i cechuje większość omawianych w nim utworów hipertekstowych, stąd też jego druga nazwa: hipertekst właściwy.

W drugiej części rozdziału na chwilę oddałem się od poszczególnych przypadków hipertekstowej literatury i proponuję szerszą perspektywę. Najpierw osadzam hipertekstualność w kontekście intertekstualności, by spróbować rozwiązać nieporozumienia, jakie wynikają z częstego utożsamiania obu tych zjawisk. Rozpoznanie tu dokonane staram się następnie uwypuklić za pomocą kategorii koherencji, dzięki której jeszcze wyraźniejszy staje się rozdźwięk między tradycyjnym a sieciowym modelem tekstu. Obszerny rozdział objaśniający kończę przeglądem stanu badań nad hipertekstem, przedstawiając najważniejsze nurty tej refleksji, oraz próbą wypunktowania głównych

<sup>1</sup> O „szkole” Storyspace, z perspektywy dwóch dekad literatury hipertekstowej, zob. między innymi K.N. Hayles, *Literatura elektroniczna: czym jest?*, tłum. S. Fizek, M. Pisarski, „Techsty” 2011, nr 7 [online], <[http://www.techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/literatura\\_elektroniczna\\_czym\\_jest\\_1.html](http://www.techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/literatura_elektroniczna_czym_jest_1.html)> [dostęp: 16 lipca 2013].

pułapek, jakie mogą na nas czekać na polu badań nad hipertekstem bez uwzględnienia przywołanych właśnie rozróżnień.

Rytm zbliżania się i oddalania od głównego przedmiotu pracy, by widzieć go raz z bliska i wskazywać na pojedyncze tryby hipertekstowego mechanizmu, a innym razem z daleka i w szerszych kontekstach, staram się utrzymać w kolejnej części pracy. Zbliżenia pozwalają na zademonstrowanie, jak „działa” nieliniarny tryb opowiadania w praktyce, choćby w *Dreszczu* Jacka Ciesielskiego lub w *Arwie* Stanisława Czyzcha. Dzięki perspektywie bliskiej dziełu udało się w też odkryć fenomen „łączy papierowych”, czyli wewnątrztekstowych, nieoznaczonych połączeń referencyjnych, które tak drobiazgowo wyszczególnia w *Wojnie i pokoju* Lwa Tołstoja Benjamin Harshav (Hrushovski), proponując tym samym trudną do zignorowania prolegomenę do badań nad hipertekstem. Z kolei kontekstowy punkt widzenia pozwala krytycznie odnieść się do nie tak dawnych zapewnień teoretyków nowych mediów o rewolucyjnej nowości hipertekstu (Jay David Bolter, George P. Landow). Spojrzenie na hipertekst w perspektywie eksperymentów dwudziestowiecznej awangardy i neoawangardy, które dostatecznie, czasem w sposób skrajny, nadwyreżyły tradycyjne powieściowe konstrukty, takie jak fabuła, bohater, autor i czytelnik, każe widzieć hipertekst jako dość nieśmiałą kontynuację, lecz na pewno nie inaugurację, prób zamachu na „tradycyjną” formę powieściową. W tej części książki staram się też, obok przywołania koncepcji dzieła otwartego Umberta Eco i jej krytycznej ewaluacji pod kątem przydatności dla teorii hipertekstu, pokazać, że po źródła inspiracji dla teorii literatury cyfrowej można sięgać aż do ogólnej teorii języka poetyckiego i klasycznych wystąpień Romana Jakobsona.

Rozdziały trzeci i czwarty, poświęcone hiperłączu i leksji, to najbardziej analityczne i „techniczne” partie publikacji, których celem jest zarysowanie poetyki hipertekstu od jej podstaw, to znaczy od obserwacji tego, na jakich warunkach utwór negocjuje z czytelnikiem swoje wielorakie przebiegi i do jakiego stopnia wpływa to na kształt narracji. Hipertekstowy link wzbogaca dzieło literackie o dodatkowe, nieobecne w nim dotąd, wymiary i wprowadza, wciąż nie do końca usystematyzowany, arsenał środków estetycznych. Niektóre z nich przypominają praktyki filmowe (efekty zbliżenia czy *slow motion*), inne wydają się pokrewne tropom z obszaru poezji konkretnej (link ukryty), jeszcze inne to efekty dla hipertekstu „rodzime” i należące do domeny cyfrowej (rozwidlenie, dynamiczny komentarz).

O ile rozdział poświęcony łączu, uznawanemu za serce hipertekstu, jest w dużym stopniu rekapitulacją obszernego stanu badań nad tym fenomenem, wzbogaconą o serię przykładów z *Końca świata według Emeryka, Bloku czy popołudnia, pewnej historii*, o tyle część pracy omawiająca hipertekst pod kątem jego pojedynczego ogniwa ma charakter pionierski. Struktura hipertekstu stanowi rodzaj dynamicznej układanki, której poszczególne elementy mogą się dopasowywać do swojego sąsiedztwa w zależności od tego, skąd i w jakiej kolejności zostały tam przeniesione. Większość badaczy skupiała się do tej pory głównie na sposobach łączenia się ze sobą pojedynczych elementów. Tę kwestię, jak zbudowane są ogniwa, by były w stanie bezkolizyjnie pojawiać się w wielu miejscach tworzącego się w umyśle odbiorcy obrazu, zazwyczaj pomijano. Stąd moje wysiłki, by wykazać, jak pojedynczy węzeł powieściowej sieci poddaje się naciskowi zmiennych kontekstów oraz jak kształtują go, odkryte przeze mnie, zasady autonomiczności i łączliwości.

Wreszcie w rozdziale ostatnim, na trzech przykładach, spróbowałem zademonstrować kierunki, jakimi może podążać krytyczna analiza literackich hipertekstów przy uwzględnieniu uwarunkowań medialnych tekstu. We wstępie do tego omówienia zaproponowałem kilkustopniową procedurę krytyczną. Dzięki jej zastosowaniu badanie hipertekstu ma szansę ominąć niektóre z wymienionych pułapek metodologicznych. W przedstawionym schemacie interpretacyjnym wziąłem pod uwagę dodatkowe warstwy dzieła umieszczonego w środowisku sieciowym i napisanego przy użyciu języka komputerowego, a mianowicie warstwę kodu i operacji. Najpierw proponuję przyjrzeć się danemu hipertekstowi pod kątem strukturalnym (wybór rodzaju bazy danych i modelu hipertekstu), a następnie polisemiotycznym (liczba kanałów dzieła). Potem zalecam analizować mechanikę hipertekstu. W tej ważnej fazie w centrum uwagi znajdują się rodzaje połączeń i typy leksji. Kolejnym szczeblem jest poszukiwanie hipertekstowych wzorców, czyli narracyjnych i dyskursywnych regularności, które pojawiają się w trakcie wielokrotnych sesji lekturowych. Wszystkie te kroki przygotowują nas do zadania podstawowego pytania: w jaki sposób dany utwór znaczy inaczej poprzez zaprezentowanie go w cyfrowym polu pisma? Odpowiedź w dużym stopniu określi kierunek refleksji w fazie ostatniej, wartościującej.

Mam nadzieję, że zaproponowany schemat raz jeszcze pokazał, że najbliższa mi perspektywa oglądu utworu literackiego nie jest związana z żadnym metodologicznym izmem, lecz promuje bliską dziełu

i tradycyjnej poetyce, a jednocześnie będącą w stanie wypunktować cenne rozróżnienia na poziomie rodzajowym i w sferze przekazu, analizę „czułą na medium” (ang. *medium-specific analysis*)<sup>2</sup>.

Przystępując do pisania tej książki, myślałem pierwotnie o tytule *Przemiany tekstu w środowisku sieciowym i ich konsekwencje dla badań literaturoznawczych*. Przygotowania do rozdziału drugiego, w którym prześledziłem ścieżki dwudziestowiecznej teorii literatury mogące krzyżować się z teorią i krytyką literatury cyfrowej, postawiły drugiej człon planowanego tytułu pod znakiem zapytania. Okazało się, iż na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat graniczne przykłady literatury awangardowej i neoawangardowej zmusiły teorię literatury do równie zdecydowanych rozszerzeń podstawowych kategorii, na których wspiera się cała dziedzina. Chodzi o takie pojęcia, jak tekst, fragment, całość, temat, spójność czy wreszcie sieć odniesień. W obliczu tych przemian hipertekst, kontynuując pewne awangardowe strategie i poetyki, jawi się jako zjawisko nie tylko nierewolucyjne, ale miejscami wręcz zachowawcze.

Gdyby na luźno powiązane ze sobą strony karcianej powieści Marca Saporty czy na celowo rozdzielne, enigmatyczne partie *Traktatu o wyspach szczęśliwości* Leona Gomolickiego nanieść hiperłącza, to maksymalnie trudne strategie odbioru w tych utworach zniżyłyby się do poziomu literatury dziecięcej. Linki sugerują powiązania między rozproszonymi elementami, nadają kierunek lekturze i interpretacji. Podobnych przykładów, pokazujących, że problemy spójności, narracyjności czy afabularności tekstu ujmowane są przez literaturę hipertekstową z dużo mniej radykalnych pozycji, niż czyniła to pół wieku wcześniej francuska *nouveau roman*, można podać więcej. Mam jednak nadzieję, że w niniejszej publikacji dostarczyłem ich wystarczająco dużo.

Trwałym skutkiem pojawienia się hipertekstu może być, skierowana do teorii literatury, zachęta do pewnych rewizji i poszerzeń, związanych ze sferą materialności przekazu literackiego. Choć obecny w definicji tekstu od zawsze i ukryty w jego etymologii, materialny aspekt (gliniana tabliczka, papirus, drukowana strona, ekran) przez stulecia sprowadzał się w przekazie literackim do roli milczącego świadka. Literacka spoleczność nie miała najczęściej powodów, by dostrzegać wpływ nośnika na kształt i rodzaj narracji. Wyjątki, takie jak wyraźne wskazania na granice formy drukowanej w *Rękopisie znalezionym w Sa-*

<sup>2</sup> Nie przez przypadek analizę „czułą na medium” promuje też pismo „Poetics Today”. Zob. N.K. Hayles, *Print is Flat, Code is Deep. The Importance of Media-Specific Analysis*, „Poetics Today” 2004, nr 1, s. 67–90.

*ragossie* Jana Potockiego czy wręcz naigrawanie się z ograniczeń auktorialnej, liniowej formuły w *Życiu i myślach* Jw Pana *Tristrama Shandy* Laurence'a Sterne'a, nie zyskiwały naśladowców.

Konwencja komunikacji literackiej zakładała przezroczystość druku, szelestu kartek, faktu, iż spięte są one w grzbiecie i zapraszają do lektury od początku do końca. Hipertekst przezroczystość tę podaje w wątpliwość. Inna sprawa, że liniową formułę opowiadania obdarzano szczególnymi względami. Odpowiednie ułożenie wydarzeń w jednym ciągu to zadanie, jak pisał John Barth<sup>3</sup>, „ze wszech miar godne pisarza”. Hipertekst i tutaj dokłada swoją perspektywę, zachęcając do położenia nacisku na możliwe relacje między wydarzeniami, i zaprasza czytelnika do podążania wyznaczonymi przez autora szlakami, a czasem do wytyczania własnych.

Konsekwencje takiej optyki najpełniej ilustruje druga część pracy, w której przyglądam się kilku przykładom hipertekstowych powieści. Więcej uwagi poświęciłem tu, branej dotąd z dobrodziejstwem inwentarza, sferze materialnej czy pseudomaterialnej niż semantyce wypowiedzi narracyjnej, częściej też mówię o strukturze niż o fałdach czy szczelinach. Te są dopiero kolejnym, nieuwzględnionym tutaj, ale koniecznym elementem krytycznego obcowania z dziełem.

Przyznać trzeba, że powieść hipertekstowa nie odniosła sukcesu i nie zagrzała miejsca w sercach czytelników, mimo tego, co wrócono jej dwie dekady temu, kiedy to komputer zaczął trafiać do szkół, pracowni pisarzy i domów literackiej publiczności. Wydaje się jednak, że obecne dziesięciolecie, w którym popularność zyskują przenośne, kieszonkowe urządzenia wyświetlające tekst i multimedia, może przyczynić się do zwiększonego zainteresowania hipertekstem jako ciekawszą formą prezentacji treści literackiej niż w przypadku standardowego e-booka, stanowiącego zdigitalizowaną, w stosunku 1 : 1, wersję książki drukowanej.

Bez względu na to, jak potoczy się jej przyszłość, czy czeka ją jeszcze złoty wiek, czy też przepadnie z kretesem jak inne technologiczne wynalazki, które się po prostu nie sprawdziły, stanowi ona historycznoliteracki fakt i nie wolno o tym zapominać. Zjawisko powieści hipertekstowej, będąc polem występowania szeregu intrygujących i wciąż mało opisanych fenomenów, które wystawiają na próbę podstawowe kategorie literaturoznawcze, bez względu na wynik tych prób i na ich oddźwięk u przeciętnego odbiorcy, powinno być szczególnie atrakcyjne dla literaturoznawców.

<sup>3</sup> Zob. J. Barth, *Stan rzeczy*, tłum. T. Basiuk, „Literatura na Świecie” 1997, nr 6, s. 7–23.



Należy przypuszczać, iż hipertekst zagości na stałe w teorii literatury jako wyraźny, obfitujący w implikacje teoretyczne punkt odniesienia, sąsiadujący z podobnymi sobie historycznoliterackimi zjawiskami, na przykład Oulipo i *nouveau roman*. Do tego wciąż odległego celu niniejsza praca, mam nadzieję, dołoży swoją cegiełkę.

Warto mieć też świadomość przydatności szerzej zakreślonej refleksji nad hipertekstem literackim. Znajomość mechanizmów, jakim podlega tekst w środowisku hipertekstowym, ułatwia zrozumienie nieczęsto eksponowanej, ale obecnej na horyzoncie kulturowym perspektywy, zgodnie z którą hipertekstualizm jest pewną tendencją stanowiącą jeden z przejawów pozbawionego sił grawitacyjnych, zdecentralizowanego uniwersum dekonstrukcji i postmodernizmu<sup>4</sup>. Wyrażany jest on w sposób naoczny i dosłowny przez współczesną technologię, lecz w istocie stanowi pewną funkcję działania ludzkiego umysłu i współczesnej kultury w ogóle. Nie oznacza to poszukiwania hipertekstualnej organizacji wypowiedzi w każdym kulturowym artefakcie, ale – jak zauważa Andrzej R. Mochola – wskazuje na permanentną cechę tekstu i kultury jako takiej<sup>5</sup>.

[...] przecież samo życie jest hipertekstualne: nieustanne kliknięcia, nagłe i nieustanne zmiany kontekstu, przy jednoczesnym braku możliwości uwolnienia się od kontekstów dotychczasowych. [...] Lotman wprowadził do naszej świadomości pojęcie pierwotnych i wtórnych systemów modelujących. Dziś wtórne systemy modelujące bez ustanku tworzą kolejne, wtórne wobec siebie samych; struktura nieustannie się rozrasta, zapętlą, nie ma już nawet początku, tym bardziej końca. Kultura ma charakter hipertekstualny<sup>6</sup>.

Widziany pod tym kątem hipertekst jawi się jako narzędzie do nowego sposobu opisu kultury i zachodzących w niej przemian, a dowodem na to jest właśnie owa tendencja do hipertekstualizowania z jednej strony narracji (literackich i filmowych), a z drugiej naukowego dyskursu<sup>7</sup>. Nawet Umberto Eco, pilnie strzegąc domeny literatury

<sup>4</sup> Zob. P. Barry, *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester 2009, s. 60.

<sup>5</sup> Spostrzeżenia Andrzeja R. Mocholy są echem fali dyskusji, która przetoczyła się przez amerykańską humanistykę na początku i w połowie lat dziewięćdziesiątych, kiedy to postępująca komputeryzacja zwróciła uwagę na hipertekst jako sposób organizacji informacji. Pod nieobecność Internetu – dopiero w następnej dekadzie (jako masowo spopularyzowana implementacja idei Theodora Nelsona) zrewolucjonizował on dostęp do wiedzy – to właśnie w hipertekście upatrywano nowy fenomen, za pomocą którego nauki humanistyczne będą mogły lepiej opisywać swój przedmiot badań, a także na nowo (na hipertekstowo) spojrzeć na swój dotychczasowy dorobek. Stąd próby przypisania atrybutu hipertekstualności, jak u Mocholy, nie tylko kulturze, ale także innym wielkim konstruktom, takim jak „pamięć”, „umysł” czy w końcu sama historia. O czytaniu historii jako czytaniu hipertekstu zob. na przykład M.J. Valdés, *Postmodern Literary History or Reading History as a Hypertext*, „Neoheicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum” 1999, nr 2, s. 11–17. Hipertekst jest tu mglistym, niezdefiniowanym conceptem, który odnosi się do „krzyżowania się” przeróżnych linii badawczych.

<sup>6</sup> A.R. Mochola, M. Pisarski, *Dyskretny urok hipertekstualizmu. Rozmawiają Andrzej R. Mochola, Mariusz Pisarski* [online], <<http://techsty.art.pl/magazyn/mochola/mph01.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>7</sup> Andrzej R. Mochola podaje jako przykład hipertekstualizacji naukowego wywodu książkę *Praga magiczna* Angela Marii Ripellino. Warto też dodać do tej kategorii choćby *S/Z* Rolanda Barthes'a, opracowanie inkrustowane w obrębie tekstu głównego odniesieniami o charakterze równorzędnym, a nie

przed zakusami nowinek technologicznych, przyznaje, że hipertekst wprowadza poważne, nieodwracalne zmiany do królestwa informacji naukowej, i są to zmiany na lepsze<sup>8</sup>. Nie będzie zatem przesadą twierdzenie, że znajomość powieści hipertekstowych, które już ponad dwie dekady temu wytyczyły pole doświadczalne dla nowych środków literackiej wypowiedzi, tych podsuwanych przez nowe media, bez względu na ostateczny rezultat tych doświadczeń, może służyć pomocą w zrozumieniu przemian współczesnej kultury.

## W stronę przyszłości. Teoria kulturowa, teoria cyfrowa i transmedialność

Punktem wyjścia dla paradygmatów badawczych, które pojawiły się po poststrukturalizmie i które wyznaczają pole postteorii, jak określa je Peter Barry<sup>9</sup>, a zatem dla metod badawczych powstałych po „śmierci teorii”, jest uznanie tekstów za „wielośladowe interteksty” oraz miej-

scza przecięcia się rozmaitych dyskursów<sup>10</sup>. Jeden z tych późnych nurtów, określane mianem teorii kulturowej, jako „dyskurs, którego celem jest badanie innych dyskursów” ma ambicję opisu całościowego. Przybierając postać antropologii literatury, próbuje on odświeżyć konteksty współczesnego dyskursu literaturoznawczego i czyni to w atrakcyjny sposób<sup>11</sup>. Choć teoria kulturowa i teoria hipertekstu, pod względem stawianych sobie celów i zadań, są raczej mało porównywalne i na horyzoncie współczesnej humanistyki znajdują się w dwóch odległych od siebie światach, nie sposób, choćby w ramach pewnej możliwości otwarcia właściwej wszelkim zakończeniu, nie spróbować je ku sobie zbliżyć.

Czy badania literatury cyfrowej można uznać za część kulturowych badań literatury? Z jednej strony na przykład mogą być one rozpatrywane jako pewien kulturowy gest polegający na oswojaniu obcego (technologii informacyjnych) na gruncie

przypisowym. Gdy jednak wyjdziemy poza druk i poza beletrystykę, by spojrzeć na to, jak zmienia się humanistyka pod wpływem technologii informacyjnych, okaże się, że procesy hipertekstualizacji są już od niej nieodłączne. Wspólne przedsięwzięcia naukowe, edytowanie tekstów, korzystanie z zaplecza bibliograficznego i sięganie po zasoby encyklopedyczne odbywają się w obrębie otwartego i połączonego środowiska hipertekstowego. Nie jest ono zbyt odległe od wizji pioniera hipertekstu Vannevara Busha, twórcy memeksu, urządzenia, które służyć miało do przeglądania powiązanych w sieć zasobów naukowych i do wymiany informacji między uczonymi. Zob. M. Pisarski, *Memex i Vannevar Bush* [online], <<http://www.techsty.art.pl/hipertekst/historia/bush.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>8</sup> Zob. U. Eco, *Vegetal and Mineral Memory. The Future of Books*, „Al-Ahram Weekly” 2003, nr 665 [online], <<http://weekly.ahram.org.eg/2003/665/bo3.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].

<sup>9</sup> Zob. P. Barry, dz. cyt., s. 289.

<sup>10</sup> Zob. A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot teorii*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. R. Nycz, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 59.

<sup>11</sup> Jednym z najbardziej wszechstronnych omówień teorii kulturowej w języku polskim jest obszerny artykuł Anny Burzyńskiej zamieszczony w tomie w całości poświęconym temu zagadnieniu i jego kluczowym kategoriom, których analizy podjęli się również tacy badacze, jak Anna Łebkowska i Ryszard Nycz. Zob. A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot teorii*, dz. cyt., s. 41–91.

teorii. Sieciowość, relacyjność i heterogeniczność tekstu w perspektywie cyfrowej zdają się współbrzmieć z „wielośladowością” tekstu kultury i kategorią znaku kulturowo „obramowanego”<sup>12</sup>; dopatrzeć się zatem można podobieństw w strukturze głębokiej przywoływanych modeli tekstu. Z drugiej strony aż kusi, by literaturę cyfrową, hipertekst i nadbudowującą się nad nimi teorię krytyczną, jako wplątaną w rozpoznania strukturalizmu lub bezskutecznie próbującą ożywić projekt narratologiczny<sup>13</sup>, postrzegać jako osobliwy anachronizm, niepotrzebne wikłanie się w teoretycznoliterackiej przeszłości. Tezie tej natychmiast jednak zaprzeczy sam obiekt zainteresowania teorii literatury cyfrowej. Jeśli sięga ona po paradygmaty badawcze wsparte na idei stałej, uniwersalistycznej racjonalności i logocentryzmu (systemowość i naukowość strukturalizmu), to tendencję tę należy uznać za pewną przeciwwagę, za metodologiczne koło ratunkowe niezbędne podczas interpretacji pokawałkowanego i rozproszonego dzieła odczytywanego w hipertekstowej sieci. Tego typu strategia, posługiwanie się dawnymi dyskursami w celach pragmatycznych wtedy, gdy jest to korzystne dla postępowania badawczego i pozwala zbliżyć się do opisywanego przedmiotu, sytuuje teorię hipertekstu raczej w obszarze postteoretycznym niż w polu na wespół uświadamianych zależności wobec obalonych metodologii. Jako taka, potwierdza ona strategię kulturalistów<sup>14</sup>, którzy nie chcą uprzywilejowywać żadnych wybranych metod i skłaniają się ku metodologicznemu *bricolage*<sup>15</sup>.

Kolejnym zagadnieniem, które czyni dążenia teorii kulturowej i teorii cyfrowej zbieżnymi, jest materialność dzieła literackiego. Kluczowy dla prozy i poezji cyfrowej problem nośnika tekstu i zakresu, w jakim przekształca on względnie stabilne dotychczas konglomeraty znaczeniowe, takie jak nadawca, odbiorca i opowieść, otwiera drogę ku zalecanej przez kulturową teorię literatury refleksji o kulturze materialnej jako koniecznym kontekście badania literatury.

Oprócz paralelizmów i kontynuacji warto zwrócić uwagę na poważne przekształcenia niektórych pojęć stosowanych na gruncie teorii kul-

<sup>12</sup> Koncepcja znaku obramowanego, czy też „obramowywania znaku” (ang. *framing the sign*, w tłum. A. Burzyńskiej), wyłożona przez Jonathana D. Cullera w książce pod tym samym tytułem, zakłada poszerzenie teorii literatury i sztuki interpretacji o zagadnienia nieliterackie, społeczne, a nawet polityczne, czego przykładem są choćby rozważania Cullera na temat turystyki. Ich celem, jak w innym miejscu tłumaczy amerykański badacz, jest „odnajdywanie struktur, które stoją za wyrażeniem się tego, co społeczne”. Zob. J.D. Culler, *The Literary in Theory*, Palo Alto 2007, s. 247; tenże, *Framing the Sign. Criticism and Its Institution*, Oxford 1988; A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot teorii*, dz. cyt., s. 60.

<sup>13</sup> Żywytność narratologii, przynajmniej z punktu widzenia autorów zbioru *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, pozostaje problemem otwartym. Z jednej strony już w 1995 roku dały się słyszeć głosy, za Christine Brooke-Rose, iż narratologia jako projekt badawczy się nie powiodła (zob. A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot teorii*, dz. cyt., s. 59). Z drugiej strony Anna Łebkowska dziesięć lat później odnotowuje nieustanną, a nawet rosnącą, atrakcyjność teorii narracji, zwłaszcza w szerszej, niż literacka, perspektywie. Zob. A. Łebkowska, *Narracja*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, dz. cyt., s. 181–215; A. Burzyńska, *Poetyka po strukturalizmie*, [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Tomasiak, W. Bolecki, Warszawa 1995, s. 53–77.

<sup>14</sup> O sporze między „kulturalizmem” a „strukturalizmem” zob. między innymi A. Milner, *Contemporary Cultural Theory. An Introduction*, London 2002, s. 10.

<sup>15</sup> Zob. A. Burzyńska, *Poetyka po strukturalizmie*, dz. cyt., s. 64.

turowej, jakich dokonuje teoria hipertekstu. Zacerpnięte przez poetykę kulturową z socjologii kategorie „negocjacji” i „wymiany”<sup>16</sup> nabierają w teorii literatury cyfrowej zgoła dosłownego wymiaru, schodzą na poziom poetyki utworu i stają się częścią nie tyle krytycznego metadykursu nadbudowanego nad lekturą, ile samego aktu lektury. Czytelnik zmuszony jest do „wymiany” i „negocjacji” w obszarze interfejsu, gdyż bez nich lektura jest częstokroć niemożliwa, a dzieło niewyjawione i niekompletne w sensie literalnym. Na przykład zamiast stu pięćdziesięciu stron powieści *popołudnie, pewna historia*, nie podjąwszy decyzji co do kierunku lektury, odbiorca przeczyta tylko trzydzieści pięć stron<sup>17</sup>.

Najważniejszą różnicę między teorią kulturową a teorią cyfrową wyznacza jednak podejście do problemu esencjonalizmu. Pierwsza z nich

**16** „Dzieło sztuki nie jest czystym płomieniem usytuowanym w centrum naszych rozważań [...], dzieło sztuki jest produktem negocjacji pomiędzy twórcą lub grupą twórców, wyposażonych w złożony, współdzielony repertuar konwencji a instytucjami i praktykami społecznymi” – pisze Stephen Jay Greenblatt w swoim głośnym esejie *Toward a Poetics of Culture* (S.J. Greenblatt, *Toward a Poetics of Culture*, [w:] *The New Historicism*, red. H. Aram Veesser, New York–London 1989, s. 12). O negocjacji i wymianie, przy okazji rozważań nad dziełem sztuki w perspektywie cybertekstu, pisze też Espen Aarseth w trakcie omawiania interaktywnych gier przygodowych. Przedmiotem negocjacji między użytkownikiem (poddany „intrydze”; Aarseth wprowadza termin *intriguee*) a dziełem (autor dzieła to, w tym kontekście, twórca intrygi, czyli intrygant) jest ciąg dalszy rozgrywki i opowiedanej historii, przed którego zbyt wczesnym odkryciem strzeże odpowiednio zaprogramowany mechanizm dzieła (tak zwany parser). Czytelnik/gracz negocjuje ciąg dalszy historii, umiejętnie wytyczając swój szlak pomiędzy przyzwoleniami a ograniczeniami systemu rozgrywki. Zob. S.J. Greenblatt, dz. cyt., s. 1–14; E. Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore 1997, s. 111–113.

**17** Autor tego hipertekstu najpierw przedstawia czytelnikowi możliwość łatwego, domyślnego trybu lektury, by po pewnym czasie zamknąć ten najbliższy literaturze tradycyjnej sposób czytania i zmusić odbiorcę do lektury wyboru.

**18** Komputerowy poemat *Agrippa (A Book of the Dead)*, dostępny dziś powszechnie w Internecie (W. Gibson, *Agrippa (A Book of the Dead)* [online], <<http://www.williamgibsonbooks.com/source/agrippa.asp>> [dostęp: 16 lipca 2013]), pierwotnie wydany został na dyskietce, jako część artystycznego projektu przygotowanego przez Williama Gibsona wspólnie z Dennisem Ashbaughem. Po włożeniu dyskietki do komputera tekst wyświetlał się przez określony czas, po czym zniknął z ekranu. Po swojej krótkiej transmisji utwór uległ samozniszczeniu, wymuszając się z dysku.

nie pyta już o to, czym jest literatura i literackość. Z kolei druga (niezależnie od tego, czy będzie to antropologiczne ujęcie Jaya Davida Boltera, poststrukturalistyczne podejście George’a P. Landowa, cybertekstowa perspektywa Espena Aarsetha czy cyfrowa narratologia Marie-Laure Ryan) pytania esencjonalne musi stawiać na nowo. Czyni tak, ponieważ skonfrontowana jest z przeróżnymi mutacjami i hybrydami tekstualności w polimedialnym otoczeniu, gdzie tekst scalony jest z komputerowym kodem, słowo z obrazem, a działanie autora z działaniami czytelnika. Jeśli dziełem literackim są obiekty, które pojawiają się i „wydarzają” na ekranie bez ingerencji czytelnika, dokonując chwilę później samozniszczenia, jak na przykład poemat *Agrippa (A Book of the Dead)* Williama Gibsona<sup>18</sup>, to w jaki sposób ta materialna niestabilność zmienia definicję tekstu? Jeśli w jednym odczytaniu *popołudnia, pewnej historii* główny bohater jest tragicznym zabójcą swojego syna, a w drugim za ledwie rozhisteryzowanym poetą, to jak zmienia to naszą definicję fabuły? Tego typu pytania teoria hipertekstu musi zadawać sobie niemal przy każdej okazji.

Konieczność otwarcia się na kwestie esencjonalne wytycza obszar badawczego komfortu, ja-

kim teoria kulturowa, która bierze na siebie ciężar opisu dzieł tradycyjnych, dawnych lub powstających współcześnie, nie dysponuje. Cieszy się nim za to teoria hipertekstu. Jako że jej przedmiotem jest zjawisko nowe i nieopisane, nierozzerwalnie związane z nowym nośnikiem przekazu literackiego, to hipertekstualny metadyskurs zwolniony jest z obowiązku odnajdywania nowych punktów widzenia czy nowych kodów w dziełach drukowanych, już istniejących. Takie właśnie zobowiązanie wzięły na siebie wszelkie inne izmy, które pojawiały się po post-strukturalizmie<sup>19</sup>. Co ciekawe, zwolniona z tego obowiązku teoria literatury cyfrowej odzwajemnia się teorii kulturowej poprzez kontynuację i przeniesienie pewnych promowanych przez nią postaw w obszary mało uczęszczane. Chodzi na przykład o poszerzenie własnego zaplecza metodologicznego nie tylko o inne dziedziny humanistyki (choćby o antropologię pisma<sup>20</sup>), do czego tak zachęca perspektywa kulturowa, ale także o nauki ścisłe, takie jak informatyka i cybernetyka. W tym sensie teoria literatury nowych mediów wykracza poza ramy określone przez teorię kulturową.

Dla teorii hipertekstu, już w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, był to ważny i definiujący tożsamość czynnik. Konwergencja nauk humanistycznych z naukami informatycznymi, mediów nowych z mediami starymi, promowana przez George'a P. Landowa<sup>21</sup>, a w kolejnej dekadzie przez Henry'ego Jenkinsa<sup>22</sup>, stanowi trzon teorii cyfrowej i zarazem jej wizytówkę. Prawdopodobnie wskazuje też ona na nowe horyzonty teorii, których teoria kulturowa, mimo swojego uniwersalistycznego rozmachu (tak powinno się dziś „robić” teorię, zdają się mówić Barry i Culler), nie przewidywała. Na tym nowym horyzoncie interkulturowość zostaje zastąpiona przez inne przykłady wzajemnego przenikania się dyskursów<sup>23</sup>. Najbardziej atrakcyjnym z nich wydaje się intermedialność, lub – mówiąc ściślej – transmedialność. Z rozległego obszaru kulturowego, na którym podczas analizy i interpretacji dzieła literackiego bierze się pod uwagę takie kategorie, jak „płeć kulturowa”, „rasa” czy „etniczność”, idea transmedialności przywołuje badacza na powrót na obszar po-

<sup>19</sup> Zob. P. Barry, dz. cyt., s. 291.

<sup>20</sup> Książka amerykańskiego jezuity i filozofa Waltera J. Onga *Oralność i piśmiennosc. Slovo poddane technologii*, wydana w oryginale w 1982 roku, stanowiła wyraźną inspirację dla wczesnej teorii hipertekstu, między innymi dla kluczowych opracowań Jaya Davida Boltera i Richarda Lanhamy. Zob. W.J. Ong, *Oralność i piśmiennosc. Slovo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992.

<sup>21</sup> Podtytuł drugiego wydania podręcznika George'a P. Landowa o hipertekście brzmiał „konwergencja współczesnej teorii krytycznej i technologii”. Zob. G.P. Landow, *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore 1997.

<sup>22</sup> U Henry'ego Jenkinsa jest to pojęcie rozumiane szerzej – oznacza konwergencję mediów w praktyce narracyjnej. Zob. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.

<sup>23</sup> Interesujące może okazać się zredefiniowanie i poszerzenie pojęcia kultury proponowane przez praktykę literacką w nowych mediach. Pod „kulturą” kryć się może w tym kontekście program komputerowy, platforma społecznościowa, narzędzie do publikacji *online* i wszelki inny software, dzięki któremu tekst dociera do publiczności literackiej. Zderzeniem różnych kultur staje się wówczas zderzenie wielorakich sposobów funkcjonowania tekstu literackiego w nowych mediach.

etyki pojedynczego tekstu, filmu, animacji, komiksu czy komputerowej gry, zapraszając do wytyczania powiązań między nimi. Hipertekst, jako struktura głęboka przekazów internetowych, prezentacji multimedialnych i gier komputerowych, pełni tu ważną funkcję, gdyż wyznacza gramatykę języka nowych mediów. Zadaniem badacza literatury staje się tu wyjście poza wąski horyzont tekstologiczny i przyjęcie roli polimediologa, który przygląda się temu, jak dany „tytuł”, fabuła czy motyw funkcjonują w dopełniających się mediach. Nie musi on jednak podejmować się roli politologa czy nawet polityka, do czego zachęcają zwolennicy teorii kulturowych, choćby poprzez ideę krytyki politycznej. Wybór archetypu badawczego, w dobie postteoretycznej dowolności i współlistnienia wielu metodologii, zależy od indywidualnych decyzji poszczególnych autorów. Wydaje się jednak, że bezpieczniejsze i gwarantujące dłuższe trwanie, na polu kulturowym właśnie, jest ujęcie transmedialne, osadzone w kontekście materialnych wytworów kultury i bliskie pojedynczemu dziełu. Czyni je ono odporniejszym na zniknięcie z pola widzenia wraz z pojawieniem się tej czy innej, ale zawsze nieuniknionej, politycznej zamieci. Innymi słowy, podczas gdy teoria kulturowa bierze dziś na swoje barki takie zagadnienia, jak wojna z terroryzmem, globalne ocieplenie czy radykalne odkrycia inżynierii genetycznej<sup>24</sup>, teoria literatury cyfrowej oraz badania intermedialne, pod które ta pierwsza przygotowuje grunt, zajmują się tym, do czego zostały powołane i co nie wykracza poza ich kompetencje: badaniem zmienionych (i zmiennych) sposobów opowiadania historii, czynności niegdyś nieodłącznie związanej z książką drukowaną, dziś natomiast mogącą korzystać z całego wachlarza polimedialnych środków przekazu.

<sup>24</sup> Takie obowiązki stawiają przed nią choćby Andrew Edgar i Peter Sedgwick we wstępie do drugiego wydania swojej książki o teorii kulturalnej. Zob. A. Edgar, P. Sedgwick, *Cultural Theory. The Key Thinkers*, London 2007, s. xii.

# Bibliografia

## A

- Aarseth Espen, *Aporia and Epiphany in „Doom” and „The Speaking Clock”*. *The Temporality of Ergodic Art*, [w:] *Cyberspace Textuality. Computer Technology and Literary Theory*, red. M.L. Ryan, Bloomington 1998.
- Aarseth Espen, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore 1997.
- Aarseth Espen, *Nonlinearity and Literary Theory*, [w:] *Hyper/Text/Theory*, red. G.P. Landow, Baltimore 1994.
- Aarseth Espen, *Nonlinearity and Literary Theory*, [w:] *The New Media Reader*, red. N. Montfort, N. Wardrip-Fruin, Cambridge 2002.
- Adamiec Marek, *Dzieło literackie w sieci. Kilka oczywistości z perspektywy sceptyka*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 1, *Tekst, język, gatunki*, red. D. Ulicka, Warszawa 2009.
- Alexander Patricia, Kulikowich Jonna M., Jetton Tamara L., *The Role of Subject-Matter Knowledge and Interest in the Processing of Linear and Nonlinear Texts*, „Review of Educational Research” 1994, nr 2.
- Allen Graham, *Intertextuality*, London–New York 2000.
- Amerika Mark, *Świadomość hipertekstualna*, tłum. M. Pisarski, „Techsty” 2003, nr 1 [online], <<http://www.techsty.art.pl/amerika/htc1.o.html>> [dostęp: 16 lipca 2013].

## B

- Balcerzan Edward, *Semiotyka w dniu narodzin i obecnie*, [w:] tegoż, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*, Kraków 1982.
- Balcerzan Edward, *W stronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6.
- Balpe Jean–Pierre, *Principles and Processes of Generative Literature. Questions to Literature*, „Dichtung Digital” 2005, nr 1 [online], <<http://www.dichtung-digital.org/2005/1/Balpe>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Barry Peter, *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester 2009.
- Barth John, *Stan rzeczy*, tłum. T. Basiuk, „Literatura na Świecie” 1997, nr 6.
- Barthes Roland, *Od dzieła do tekstu*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6.
- Barthes Roland, *S/Z*, tłum. M. Gołębiewska, M.P. Markowski, Warszawa 1999.
- Barthes Roland, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, tłum. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 4.
- Bartoszyński Kazimierz, *O fragmentcie*, [w:] *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1998.
- Bazarnik Katarzyna, *Liberatura, czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, [w:] *Liberatura, czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010.
- Bernhardt Stephen A., *The Shape of Text to Come. The Texture of Print on Screens*, „College Composition and Communication” 1993, nr 2.
- Bernstein Mark, *More Than Legible. On Links that Readers Don't Want to Follow*, [w:] *Hypertext 2000. Proceedings of the Eleventh ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*, New York 2000.
- Bernstein Mark, *On Hypertext Narrative*, [w:] *Hypertext 2009. Proceedings of the Twentieth ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*, New York 2009.



- Bernstein Mark, *Storyspace 1*, [w:] *Hypertext 2002. Proceedings of the Thirteenth ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*, New York 2002.
- Bernstein Mark, *Wzorce hipertekstu. Wstępne rozróżnienia*, tłum. D. Sikora, „Techsty” 2003, nr 1 [online], <<http://www.techsty.art.pl/magazyn/bernstein/bo1.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Bernstein Mark i in., *Structure, Navigation and Hypertext. The Status of the Navigation Problem*, [w:] *Hypertext 1991. Proceedings of the Third Annual ACM Conference on Hypertext*, New York 1991.
- Błoński Jan, „*Rękopis znaleziony w Saragossie*”, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 48.
- Błoński Jan, *Epifanie Miłosza*, „Teksty” 1981, nr 4–5.
- Bogaczyk Małgorzata, *Wszystko jest tekstem? Hipertekstualność jako doświadczenie lektury*, „Techsty” 2007, nr 3 [online], <<http://www.techsty.art.pl/magazyn3/artykuly/bogaczyk01.html>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Bolecki Włodzimierz, *Spójność tekstu (literackiego) jest konwencją*, [w:] *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, red. J. Sławiński, Wrocław 1986.
- Bolter Jay David, *Writing Space. Computers, Hypertext and the Remediation of Print*, Mahwah 2000.
- Bolter Jay David, Grusin Richard, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge 2000.
- Borowiak Xymena, *Interpretacja bez granic? W hipertekstowym labiryncie „Końca świata według Emeryka”*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 2, *Literatura, społeczeństwa, komunikacja*, red. A. Gumkowska, Warszawa 2009.
- Branny Emilia, „*Plątanina szeptów*”. O „*Czary i mary*” Anety Kamińskiej, „Techsty” 2008, nr 4 [online], <<http://techsty.art.pl/magazyn4/recenzje/branny01.html>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Branny Emilia, *Cybertekst. Metodologia i interpretacja* [praca doktorska], Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2009.
- Branny Emilia, *O związkach poezji wizualnej i hipertekstu. Rozważania w świetle „The Aesthetics of Visual Poetry 1914–1928” Willarda Bohna*, „Techsty” 2008, nr 5 [online], <<http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn5/artykuly/branny01.html>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Branny Emilia, *Powieść a powieść hipertekstowa*, [w:] *e-polonistyka*, red. A. Dziak, S.J. Żurek, Lublin 2009.
- Bucur Joanna, *The HyLink Framework. A Study of Link Performance in Hypertext Fiction* [online], <<http://web.archive.org/web/20040214202713/http://www.cs.aue.auc.dk/~pnuern/papers/ht99dc.final/ht99dc.final.txt>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Bulanowski Marek O., *Esemesy z dnia na dzień. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, „Techsty” 2007, nr 3 [online], <<http://techsty.art.pl/magazyn3/hiperfkcje/smsy/index.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Burbules Nicholas C., *Rhetorics of the Web. Hyperreading and Critical Literacy*, [w:] *Page to Screen. Taking Literacy into the Electronic Era*, red. I. Snyder, London 1998.
- Burzyńska Anna, *Kulturowy zwrot teorii*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. R. Nycz, M.P. Markowski, Kraków 2006.
- Burzyńska Anna, *Poetyka po strukturalizmie*, [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Tomasiak, W. Bolecki, Warszawa 1995.

## C

- Caillois Roger, *Dzieje człowieka i książki: hrabia Jan Potocki i „Rękopis znaleziony w Saragossie”*, tłum. L. Kukulski, [w:] tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, tłum. J. Błoński i in., Warszawa 1967.
- Calvino Italo, *Prose and Anticombinatorics*, [w:] *New Media Reader*, red. N. Montfort, N. Wardrip-Fruin, Cambridge 2003.
- Carter Locke Mitchell, *Arguments in Hypertext. Order and Structure in Non-Sequential Essays* [praca doktorska], University of Texas, Austin 1997 [online], <[http://plumgrove.org/downloads\\_public/dissertations/Carter-Locke.pdf](http://plumgrove.org/downloads_public/dissertations/Carter-Locke.pdf)> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Chatman Seymour B., *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca 1990.
- Chatman Seymour B., *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca 1980.
- Chmielecki Konrad, *Estetyka intermedialności*, Kraków 2008.
- Ciccoricco David, *Reading Network Fiction*, Tuscaloosa 2007.
- Ciccoricco David, *The Contour of a Contour* [online], <<http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/tropical>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Conklin Jeff, *Hypertext. A Survey and Introduction*, „IEEE Computer” 1987, nr 9.
- Culler Jonathan D., *Framing the Sign. Criticism and Its Institution*, Oxford 1988.
- Culler Jonathan D., *The Literary in Theory*, Palo Alto 2007.

## D

- Dawidek Gryglicka Małgorzata, *Emeryk jako cyberekst. Czyli o powieści Radosława Nowakowskiego raz jeszcze*, „Techsty” 2010, nr 7, <<http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/artykuly/gryglicka01.html>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Dobrzyńska Teresa, *Tekst. Próba syntezy*, Warszawa 1993.
- Dobson Teresa M., Miall David S., *Orienting the Reader? A Study of Literary Hypertexts*, „Spiel. Siegener Periodicum zur internationalen empirischen Literaturwissenschaft” 1998, nr 17.
- Dominas Konrad, *Internetowa recepcja mitu o Eneaszu* [praca doktorska], Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań 2008.
- Douglas Jane Yellowlees, „How Do I Stop This Thing?” *Closure and Indeterminacy in Interactive Narratives*, [w:] *Hyper/Text/Theory*, red. G.P. Landow, Baltimore 1994.
- Douglas Jane Yellowlees, *Nature versus Nurture. The Three Paradoxes of Hypertext* [online], <<http://web.nwe.ufl.edu/~jddouglas/readerly.pdf>> [dostęp: 20 października 2004].

## E

- Eco Umberto, *A Theory of Semiotics*, Bloomington 1979.
- Eco Umberto, *Hypermedia for Teaching and Learning (Abstract). A Multimedia Guide to the History of European Civilization*, [w:] *Echt 1992. Proceeding of the ACM Conference on Hypertext*, New York 1992.

- Eco Umberto, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, tłum. J. Jarniewicz, Kraków 1996.
- Eco Umberto, *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington 1984.
- Eco Umberto, *Vegetal and Mineral Memory. The Future of Books*, „Al-Ahram Weekly” 2003, nr 665 [online], <<http://weekly.ahram.org.eg/2003/665/bo3.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Edgar Andrew, Sedgwick Peter, *Cultural Theory. The Key Thinkers*, London 2007.
- Eisenstein Elizabeth, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge 2005.
- Eskelinen Markku, (*Introduction to*) *Cybertext Narratology*, „Cybertext Yearbook” 2001, nr 1 [online], <<http://cybertext.hum.jyu.fi/articles/123.pdf>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Eskelinen Markku, *Teoria cybertekstu a badania literackie. Podręcznik użytkownika*, tłum. D. Sikora, G. Mielcarek, „Techsty” 2006, nr 2 [online], <[http://www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/eskelinen\\_cybertekst.html](http://www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/eskelinen_cybertekst.html)> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Eskelinen Markku, *Towards Computer Game Studies*, „Digital Creativity” 2001, nr 3.

## F

- Fabiszewski Bartłomiej, *Gra paragrafowa – hipertekst zamknięty w książce*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 2, *Literatura, społeczeństwa, komunikacja*, red. A. Gumkowska, Warszawa 2009.
- Fajfer Zenon, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka” 1999, nr 5–6.
- Filiciak Mirosław, *Wirtualny plac zabaw. Gry sieciowe i przemiany kultury współczesnej*, Warszawa 2006.
- Foltz Peter W., *Comprehension, Coherence and Strategies in Hypertext and Linear Text*, [w:] *Hypertext and Cognition*, red. J.F. Rouet i in., Mahwah 1996.
- Foltz Peter W., *Readers' Comprehension and Strategies in Linear Text and Hypertext* [praca doktorska], University of Colorado, Boulder 1993.
- Fournel Paul, Enard Jean-Pierre, *Drzewko teatralne*, tłum. M. Pisarski, „Techsty” 2006, nr 2 [online], <<http://www.techsty.art.pl/magazyn2/oulipo/dramat/dramat.html>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Frużyńska Joanna, *Hipertekstowe opowieści w prozie XX wieku* [praca doktorska], Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2007.

## G

- Genette Gérard, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, tłum. J.E. Lewin, Ithaca 1980.
- Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Warszawa 1992.
- Giora Rachel, *Notes Towards a Theory of Text Coherence*, „Poetics Today” 1985, nr 4.
- Głowiński Michał, „Nouveau roman” – problemy teoretyczne, [w:] tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.
- Głowiński Michał, *Powieść jako metodologia powieści*, [w:] tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.

- Goodwin James, *Eisenstein, Cinema and History*, Urbana 1993.
- Góralaska Małgorzata, *Język w książce i język książki*, [w:] *Język @ multimedia*, red. J. Stasiński, A. Dytman-Stasińska, Wrocław 2005.
- Greenblatt Stephen Jay, *Toward a Poetics of Culture*, [w:] *The New Historicism*, red. H. Aram Veesser, New York–London 1989.
- Grimm Reinhold, Saporta Marc, *The Novel as Card Game*, „Contemporary Literature” 1978, nr 3.
- Gunder Anna, *Aspects of Linkology. A Method for Description of Links and Linking*, „Cybertext Yearbook” 2002, nr 1.
- Gunder Anna, *Forming the Text, Performing the Work – Aspects of Media, Navigation and Linking*, „Human IT” 2002, nr 2–3 [online], <<http://etjanst.hb.se/bhs/ith//23-01/ag.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].

## H

- Halasz Frank, Schwartz Mayer, *The Dexter Hypertext Reference Model*, „Communications of the ACM” 1994, nr 2.
- Harper Simon i in., *How Much is Too Much in a Hypertext Link? Investigating Context and Preview. A Formative Evaluation*, [w:] *Hypertext 2004. Proceedings of the Fifteenth ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*, New York 2004.
- Harpold Terry, *Ex-foliations. Reading Machines and the Upgrade Path*, Minneapolis 2009.
- Harpold Terry, *Links and their Vicissitudes. Essays on Hypertext* [praca doktorska], University of Pennsylvania, Philadelphia 1994.
- Harshav (Hrushovski) Benjamin, *Theory of the Literary Text and the Structure of Non-Narrative Fiction in the First Episode of „War and Peace”*, „Poetics Today” 1988, nr 3.
- Hausken Liv, *Textual Theory and Blind Spots in Media Studies*, [w:] *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*, red. M.L. Ryan, Lincoln 2004.
- Hayles Katherine N., *Electronic Literature. What is it?* [online], <<http://eliterature.org/pad/elp.html>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Hayles Katherine N., *Flickering Connectivities in Shelley Jackson’s „Patchwork Girl”. The Importance of Media-Specific Analysis*, „Postmodern Culture” 2000, nr 2.
- Hayles Katherine N., *Flickering Connectivities in Shelley Jackson’s „Patchwork Girl”. The Importance of Media-Specific Analysis* [online], <<http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.100/10.2hayles.txt>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Hayles Katherine N., *What Cybertext Theory Can’t Do*, „Electronic Book Review” 2003 [online], <<http://www.altx.com/ebv/riposte/rip12/rip12hay.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Hayles Katherine N., *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*, Notre Dame 2008.
- Hayles Katherine N., *Print is Flat, Code is Deep. The Importance of Media-Specific Analysis*, „Poetics Today” 2004, nr 1.
- Hjelmslev Louis, *Prolegomena do teorii języka*, tłum. H. Kurkowska, A. Weinsberg, [w:] *Językoznawstwo strukturalne. Wybór tekstów*, red. H. Kurkowska, A. Weinsberg, Warszawa 1979.
- Hopfinger Maryla, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003.

## I

- Ingarden Roman, *Z teorii dzieła literackiego. Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej*, [w:] *Teorie literatury xx wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska i M.P. Markowski, Kraków 2007.
- Iser Wolfgang, *Apelatywna struktura tekstów*, tłum. M. Kłańska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 1, Kraków 1976.
- Iser Wolfgang, *How to Do Theory*, Malden 2006.

## J

- Jakobson Roman, *Concluding Statement. Linguistics and Poetics*, [w:] *Style in language*, red. T.A. Sebeok, Cambridge 1960.
- Jakobson Roman, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. K. Pomorska, [w:] tegoż, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, red. M.R. Mayenowa, t. 2, Warszawa 1989.
- Janusiewicz Małgorzata, *Literatura hipertekstowa – ewolucja tradycji czy tradycji zaprzeczenie?*, [w:] *e-polonistyka*, red. A. Dziak, S.J. Żurek, Lublin 2009.
- Jenkins Henry, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.
- Jeżyk Łukasz, *O hipertekście na horyzoncie. Z perspektywy zamglonej. Protohipertekstualność na przykładzie „Jeśli zimą nocą podróżny” Italo Calvino*, [w:] *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Dawidek Gryglicka, Kraków 2005.
- Jonassen David H., *Hypertext/Hypermedia*, Englewood Cliffs 1989.
- Joyce Michael, *Nonce Upon Some Times. Rereading Hypertext Fiction*, „Modern Fiction Studies” 1997, nr 3.
- Joyce Michael, *Of Two Minds. Hypertext Pedagogy and Poetics*, Ann Arbor 1996.

## K

- Kolb David, *Discourse across Links [online]*, <<http://www.fil.hu/uniworld/egyetem/restricted/intfil/kolb.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Kolb David, *Socrates in the Labyrinth. Hypertext, Argument, Philosophy*, Watertown 1995.
- Kristeva Julia, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York 1980.

## L

- Landow George P., *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore 1997.
- Landow George P., *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, Baltimore 2006.
- Landow George P., *Is This Hypertext Any Good? Evaluating Quality in Hypermedia*, „Dich-

- tung Digital” 2004, nr 3 [online], <<http://www.dichtung-digital.org/2004/3/Landow/index.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Landow George P., *Reading and Writing in a Hypertext Environment* [online], <<http://www.cyberartsweb.org/cpace/ht/jhup/htreading.html>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Landow George P., *The Rhetoric of Hypermedia. Some Rules for Authors*, [w:] *Hypermedia and Literary Studies*, red. G.P. Landow, P. Delany, Cambridge 1991.
- Landow George P., *What's a Critic to Do? Critical Theory in the Age of Hypertext*, [w:] *HyperText/Theory*, red. G.P. Landow, Baltimore 1994.
- Lem Stanisław, *Rozprawy i szkice*, Kraków 1975.

## Ł

- Łebkowska Anna, *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy xx wieku*, Kraków 1991.
- Łebkowska Anna, *Narracja*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. R. Nycz, M.P. Markowski, Kraków 2006.

## M

- Macek Jakub, *Defining Cyberculture (v. 2)* [online], <[http://www.macek.czechian.net/defining\\_cyberculture.htm](http://www.macek.czechian.net/defining_cyberculture.htm)> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Maciejewski Marcin, *Gatunki hipertekstu w perspektywie tekstologicznej. Analiza na przykładzie internetowych prezentacji przedsiębiorstw*, Poznań 2009.
- Mancini Clara, *Cinematic Hypertext. Investigating a New Paradigm*, Amsterdam 2005.
- Manovich Lev, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypriański, Warszawa 2006.
- Markiewicz Henryk, *Zawartość narracyjna i schemat fabularny*, [w:] tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996.
- Mateas Michael, *A Preliminary Poetics for Interactive Drama and Games*, [w:] *First Person. New Media as Story, Performance and Game*, red. P. Harrigan, N. Wardrip-Fruin, M. Crumpton, Cambridge 2004.
- Mateas Michael, *Interactive Drama, Art and Artificial Intelligence* [praca doktorska], Carnegie Mellon University, Pittsburgh 2002.
- Mazur Witold, *Godło i projektor*, „Techsty” 2007, nr 3 [online], <<http://www.techsty.art.pl/magazyn3/hiperfukcje/mazur/godlo.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- McLuhan Marshall, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, tłum. N. Szczucka, Warszawa 2004.
- Miles Adrian, *Cinematic Paradigms for Hypertext* [online], <[http://hypertext.rmit.edu.au/essays/cinema\\_paradigms/introduction.html](http://hypertext.rmit.edu.au/essays/cinema_paradigms/introduction.html)> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Miles Adrian, *Cinematic Paradigms for Hypertext*, „Continuum. Journal of Media and Cultural Studies” 1999, nr 2.
- Miles Adrian, *Hypertext Structure as the Event of Connection*, [w:] *Hypertext 2001. Proceedings of the Twelfth ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*, New York 2001.
- Miles Adrian, *Hypertext Syntagmas. Cinematic Narration with Links* [online], <<http://hypertext.rmit.edu.au/essays/jodi/canon/traditio.html>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Milner Andrew, *Contemporary Cultural Theory. An Introduction*, London 2002.

- Mochola Andrzej R., *Kultura i hipertekstualizm* [online], <<http://www.mochola.org/hypertext/hypertx1.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Morgan Wendy, *Heterotopics. Towards a Grammar of Hyperlinks* [online], <<http://www.wordcircuits.com/htww/morgan1.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Moulthrop Stuart, *Chronologia hipertekstu*, tłum. M. Pisarski [online], <<http://www.techsty.art.pl/hipertekst/historia/chronologia.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Moulthrop Stuart, *Instrument tekstowy powinien angażować czytelnika*, rozm. przepr. N. Waldrip-Fruin, tłum. D. Sikora, G. Mielcarek, „Techsty” 2006, nr 2 [online], <[http://www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/moulthrop\\_wywiad.html](http://www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/moulthrop_wywiad.html)> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Moulthrop Stuart, *Pushing Back. Living and Writing in Broken Space*, „Modern Fiction Studies” 1997, nr 3.
- Moulthrop Stuart, Kaplan Nancy, *Something to Imagine. Literature, Composition and Interactive Fiction*, „Computers and Composition” 1991, nr 1.
- Murray Janet Horowitz, *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*, New York 1997.

## N

- Nanard Jocelyne, Nanard Marc, *Should Anchors Be Typed Too? An Experiment with MacWeb*, [w:] *Hypertext 1993. Proceedings of the Fifth ACM Conference on Hypertext*, New York 1993.
- Nielsen Jakob, *Designing Web Usability. The Practice of Simplicity*, Berkeley 1999.
- Nielsen Jakob, *Usability engineering*, Boston 1993.
- Nowakowski Radosław, *Rashomon do potęgi entej. O hipertekstowej i hasarapańskiej opowieści „Koniec świata według Emyryka” Radosława Nowakowskiego*, rozm. przepr. P. Marecki, [w:] *Liternet.pl*, red. P. Marecki, Kraków 2003.
- Nürnberg Peter, *What is Hypertext?*, [w:] *Hypertext 2003. The Fourteenth ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*, New York 2003.

## O

- Ong Walter J., *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992.
- Oulipo compendium*, red. H. Mathews, A. Brotchie, London 2005.
- Owczarek Bogdan, *O niearystotelesowskiej teorii opowiadania*, [w:] *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1998.

## P

- Pająk Andrzej, *Czy jest w tym tekście jeszcze autor? Cyfrowe zlepki, postprodukty, kolaże*, „Techsty” 2008, nr 5 [online], <<http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn5/artykuly/pajak01.html>> [dostęp: 16 lipca 2013].

- Pająk Andrzej, *Islamskie ogrody i barokowe teksty-maszyny. Porady dla hipertekstowych ogrodników*, „Techsty” 2008, nr 4 [online], <[http://www.techsty.art.pl/magazyn4/artykuly/pajak/brama\\_slowo7.html](http://www.techsty.art.pl/magazyn4/artykuly/pajak/brama_slowo7.html)> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Pająk Andrzej, *Polska droga do e-literatury* [praca magisterska], Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2009.
- Parker Jeff, *A Poetics of the Link*, „Electronic Book Review” 2004, nr 12 [online], <<http://www.altx.com/ebr/ebr12/park/park.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Perry Menakhem, *Literary Dynamics. How the Order of a Text Creates Its Meanings (With an Analysis of Faulkner's „A Rose for Emily”)*, „Poetics Today” 1979, nr 1–2.
- Pisarski Mariusz, *Alicja w krainie cyfrowych mediów. W stronę genealogii transmedialnej*, „Slavia Occidentalis” 2008, nr 64.
- Pisarski Mariusz, *Pod warstwą szkła i kryształu. Jak się czyta tekst cyfrowy*, „Dekada Literacka” 2010, nr 1–2.
- Pisarski Mariusz, *Powieść jako zwierciadło umysłu. Szkic do poetyki hipertekstu na podstawie klasyki gatunku: „afternoon, a story”, „Patchwork Girl”, „A Further Xanadu”*, [w:] *Liternet. Literatura i Internet*, red. P. Marecki, Kraków 2002.
- Pisarski Mariusz, *Przygodność w powieści i grze*, „Kultura” 2010, nr 10.
- Pisarski Mariusz, *Pułapki metodologiczne badań nad literaturą cyfrową*, [w:] *e-polonistyka*, red. A. Dziak, S.J. Żurek, Lublin 2009.
- Porter Thomas A., *Aarseth's Scriptons and Gunder's Content Spaces. Perspective and the Analysis of Textual Systems* [wykład na konferencji *Digital Arts and Culture*], Melbourne 2003.
- Porush David, *Cybernetyka i literatura*, tłum. B. Dancygier, J. Surma, „Literatura na Świecie” 1988, nr 10.
- Przybyszewska Agnieszka, *Którędy do literatury nowomedialnej?*, „Fragile” 2008, nr 2.
- Przybyszewska Agnieszka, *Liberackie marginesy poetyki tekstu sieciowego*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 2, *Literatura, społeczeństwa, komunikacja*, red. A. Gumkowska, Warszawa 2009.
- Przybyszewska Agnieszka, *Porządek czy chaos, sieć czy zbieranina, logiczna konstrukcja czy zagmatwany labirynt? Na marginesie hipertekstowej powieści Radosława Nowakowskiego*, [w:] *Hiperteksty literackie. Literatura i nowe media*, red. M. Pisarski, P. Marecki, Kraków 2011.

## R

- Rettberg Scott, *Destination Unknown. Experiments in the Network Novel* [praca doktorska], University of Cincinnati, Cincinnati 2003.
- Riffaterre Michael, *Intertextuality vs Hypertextuality*, „New Literary History” 1994, nr 4.
- Robbe-Grillet Alain, *Littérature d'aujourd'hui. Réalisme et révolution*, „L'Express” 1956, nr 195.
- Ron Moshe, *The Restricted Abyss. Nine Problems in the Theory of Mise en Abyme*, „Poetics Today” 1987, nr 2.
- Rosenberg Jim, *And And. Conjunctive Hypertext and the Structure Acteme Juncture*, [w:] *Hypertext 2001. Proceedings of the Twelfth ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*, New York 2001.



- Rosenberg Jim, *Notes Toward a Non-linear Prosody of Space* [online], <[http://www.well.com/user/jer/nonlin\\_prosody.html](http://www.well.com/user/jer/nonlin_prosody.html)> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Rosenberg Jim, *The Structure of Hypertext Activity*, [w:] *Hypertext 1996. The Seventh ACM Conference on Hypertext*, New York 1996.
- Rozzak Joanna, *Na dnie opowieści?*, „Techsty” 2003, nr 1 [online], <<http://techsty.art.pl/magazyn/r1.htm>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Ryan Marie-Laure, *Beyond Myth and Metaphor. The Case of Narrative in Digital Media* [wersja skrócona], „Poetics Today” 2002, nr 4.
- Ryan Marie-Laure, *Beyond Myth and Metaphor. The Case of Narrative in Digital Media*, „Game Studies” 2001, nr 1 [online], <<http://gamestudies.org/0101/ryan>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Ryan Marie-Laure, *Narrative as Virtual Reality Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore 2001.
- Ryan Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington 1991.
- Ryan Marie-Laure, *Will New Media Produce New Narratives?*, [w:] *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*, red. M.L. Ryan, Lincoln 2004.

## S

- Sanders Ted, Spooren Wilbert, Noordman Leo, *Toward a Taxonomy of Coherence Relations*, „Discourse Processes” 1992, nr 15.
- Sikora Dorota, *(Hiper)przestrzeń tekstu. O Storyspace – najsłynniejszym programie do tworzenia literatury hipertekstowej*, „Techsty” 2009, nr 1 [online], <<http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn6/artykuly/sikora01.html>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Sikora Dorota, *Czar Mar. Słów kilka o hipertekście Anety Kamińskiej*, „Techsty” 2008, nr 4 [online], <<http://techsty.art.pl/magazyn4/recenzje/sikora/wstep.html>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Sikora Dorota, *Tekst jako maszyna. Wprowadzenie do mechaniki hipertekstu*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 2, *Literatura, społeczeństwa, komunikacja*, red. A. Gumkowska, Warszawa 2009.
- Sitarski Piotr, *Lochy fikcji. MUD-y jako akty mowy*, „Principia” 2000, t. 26.
- Sitarski Piotr, *Rozmowa z cyfrowym cieniem. Model komunikacyjny rzeczywistości wirtualnej*, Kraków 2002.
- Slatin John, *Hypertext and the Teaching of Writing*, [w:] *Text, Context and Hypertext. Writing with and for the Computer*, red. E. Barrett, Cambridge 1988.
- Slatin John, *Reading Hypertext. Order and Coherence in a New Medium*, „College English” 1990, nr 8.
- Sławiński Janusz, *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturozawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976.
- Sławiński Janusz, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, [w:] tegoż, *Dzieło, język, tradycja*, Kraków 1998.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński i in., Wrocław 1998.
- Smoliar Stephen W., Schneider Tina, *Signs, Links and the Semiotics of Hypertext*, [w:]

- Proceedings of the First International Workshop on Computational Semiotics (Semiotics '97)*, Paris 1997.
- Stasieńko Jan, *Alien vs Predator? Gry komputerowe a badania literackie*, Wrocław 2005.
- Strzelecki Sebastian, *Efekty interfejsu. Recepcja ekranowa hipertekstów literackich* [wersja hipertekstowa fragmentów pracy doktorskiej, Uniwersytet Opolski, Opole 2007], „Techsty” 2008, nr 4 [online], <<http://www.techsty.art.pl/magazyn4/strzelecki/efekty-interfejsu/index.html>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Szczęśna Ewa, *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Warszawa 2007.
- Szczęśna Ewa, *Struktura tekstowa Internetu – prolegomena*, [w:] *e-polonistyka*, red. A. Dziak, S.J. Żurek, Lublin 2009.
- Szczęśna Ewa, *Wprowadzenie do poetyki tekstu sieciowego*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 1, *Tekst, język, gatunki*, red. D. Ulicka, Warszawa 2009.
- Szymanik Jakub, Zajenkowski Marcin, *Wstęp*, [w:] *Kognitywistyka o umyśle umyślnie i niemyślnie*, red. M. Zajenkowski, J. Szymanik, Warszawa 2004.

## T

- Tietz Ward, *Linking and Care in Connection*, „New Literary History” 2004, nr 35.
- Todorov Tzvetan, *Introduction to Poetics*, tłum. R. Howard, Minneapolis 1981.
- Todorov Tzvetan, *Kategorie opowiadania literackiego*, tłum. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 4.
- Todorov Tzvetan, *Language and Literature*, tłum. R. Howard, [w:] *The Novel. An Anthology of Criticism and Theory 1900–2000*, red. D.J. Hale, Malden–Oxford 2006.
- Todorov Tzvetan, *The Grammar of Narrative*, tłum. R. Howard, [w:] *The Novel. An Anthology of Criticism and Theory 1900–2000*, red. D.J. Hale, Malden–Oxford 2006.
- Tosca Susana Pajares, *The Lyrical Quality of Links*, [w:] *Hypertext 2009. Proceedings of the Twentieth ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*, New York 2009.

## U

- Ulicka Danuta, *Wstęp*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 1, *Tekst, język, gatunki*, red. D. Ulicka, Warszawa 2009.
- Uniłowski Krzysztof, *Nuda, powtórzenie i skowyt* [recenzja książki Piotra Siweckiego sms], „Twórczość” 2002, nr 2.

## V

- Vandendorpe Christian, *Od papirusu do hipertekstu. Esej o przemianach tekstu i lektury*, tłum. A. Sawisz, Warszawa 2008.
- Van Dyke Parunak H., *Ordering the Information Graph*, [w:] *Hypertext/Hypermedia Handbook*, red. J. Devlin, E. Berk, New York 1991.

- Walker Jill, *Piecing Together and Tearing Apart: Finding the Story in „afternoon”*, [w:] *Hypertext 1999. The Tenth ACM Conference on Hypertext and Hypermedia. Returning to our Diverse Roots*, New York 1999.
- Wardrip-Fruin Noah, *Clarifying „Ergodic” and „Cybertext”*, „Grand Text Auto”, 12 sierpnia 2005 [online], <<http://grandtextauto.org/2005/08/12/clarifying-ergodic-and-cybertext/>> [dostęp: 16 lipca 2013].
- Wardrip-Fruin Noah, *What Hypertext is?*, [w:] *Hypertext 2004. Proceedings of the Fifteenth ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*, New York 2004.
- Wąsik Zdzisław, *Semiotyczny paradygmat językoznawstwa: z zagadnień metodologicznego statusu lingwistycznych teorii znaku i znaczenia*, Wrocław 1987.
- Weinreich Harald, Obendorf Hartmut, Lamersdorf Winfried, *The Look of the Link – Concepts for the User Interface of Extended Hyperlinks*, [w:] *Hypertext 2001. Proceedings of the Twelfth ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*, New York 2001.
- Witosz Bożena, *Lingwistyczne koncepcje tekstu wobec wyzwań komunikacji wirtualnej*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 1, *Tekst, język, gatunki*, red. D. Ulicka, Warszawa 2009.
- Wyka Kazimierz, *Wstęp*, [w:] Karol Irzykowski, *Pałuba*, Warszawa 1948.
- Wyślouch Seweryna, *Literackość i medialność pierwszej polskiej powieści internetowej („Blok” Sławomira Shutego)*, [w:] *Literatura w mediach. Media w literaturze*, red. K. Taborska, W. Kłuska, t. 2, *Od dzieła do przestrzeni zjawisk*, Gorzów 2012.

## Z

- Zimmerman Eric, *Creating a Meaning-Machine. The Deck of Stories Called Life in the Garden*, [w:] *Second Person. Role-Playing and Story in Games and Playable Media*, red. P. Harrigan, N. Wardrip-Fruin, Cambridge 2007.
- Ziomek Jerzy, *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990.



Indeks nazwisk

**A**

Aarseth Espen 12, 26–28, 30, 32, 59,  
63, 64, 66, 69, 71, 73, 81, 82, 87, 89,  
96, 98, 115, 134, 141, 173, 174, 180,  
210, 213, 268  
Adamiec Marek 72, 114  
Alexander Patricia Ann 132  
Allen Graham 18, 24, 43, 46, 47  
América Mark 10, 138, 144, 145  
Andrzejewski Jerzy 111  
Antonioni Michelangelo 47, 48  
Apollinaire Guillaume 97, 241  
Arystoteles 50, 53, 89  
Assange Julian 9

**B**

Balcerzan Edward 13, 67, 140, 242  
Balpe Jean–Pierre 202, 203  
Bałczewski Marcin 17, 166  
Bareja Stanisław 245  
Barry Peter 265, 266, 269  
Barthes Roland 18–20, 23–26, 42, 70,  
93, 103–106, 115, 133, 160, 240, 265  
Bartoszyński Kazimierz 49, 105, 111  
Baudelaire Charles 11, 95  
Bazarnik Katarzyna 63  
Berners–Lee Tim 8, 18, 134, 135  
Bernstein Mark 45, 49, 52, 132, 137, 144,  
157, 159, 209, 210, 212, 218, 219, 239  
Białoszewski Miron 90, 91  
Błoński Jan 110, 111, 192  
Bogaczyk Małgorzata 44, 245  
Bohn Willard 143, 240  
Bolecki Włodzimierz 52  
Bolter Jay David 10, 13, 19, 30, 58, 66,  
86, 89, 115, 133, 220, 261, 268, 269  
Borges Jorge Luis 58, 97  
Borowiak Xymena 239  
Bourriaud Nicolas 75  
Braille Luis 93  
Branny Emilia 19, 57, 60–67, 79, 143,  
146, 153, 158, 159, 164–167, 182, 210,  
211, 228, 239–241, 257, 258

Brant Pip 31  
Brecht Bertolt 82  
Brzękowski Jan 102  
Bucur Johanna 159–163  
Buczowski Leopold 90, 91  
Bulanowski Marek Oktawian 138  
Burbules Nicholas C. 158, 163  
Burzyńska Anna 266, 267  
Bush Vannevar 9, 266  
Butor Michel 85

**C**

Caillois Roger 111, 115  
Calvi Licia 206  
Calvino Italo 114, 193  
Carter Locke Mitchell 173, 174, 193, 194  
Castells Manuel 76  
Cayley John 13  
Cervantes Miguel 36  
Chatman Seymour 94, 97, 102, 106,  
107, 141, 143, 158  
Chevalier Anne 46  
Chmielecki Konrad 65  
Chojecki Edmund 111  
Ciccoricco David 52, 59, 156–158,  
174, 218  
Ciesielski Jacek 90, 100, 101, 260, 261  
Conklin Jeff 132, 135, 158  
Coover Robert 10, 15, 32, 253  
Cortázar Julio 100, 120, 122, 123, 127  
Culler Jonathan Dwight 19, 21, 25, 28,  
267, 269  
Czyż Stanisław 98, 99, 207, 233, 261

**D**

Danek Danuta 50  
Dawidek Gryglicka Małgorzata 239  
Derrida Jacques 19, 24, 133  
Dickens Karol 92  
Dobrzyńska Teresa 21, 22, 26, 93  
Dobson Teresa M. 159  
Dominas Konrad 15

Douglas Jane Yellowlees 47, 168, 173,  
219, 235, 243

**E**

Eco Umberto 10, 15, 26, 81–84, 86, 93,  
134, 143, 261, 265, 266  
Edgar Andrew 270  
Eisenstein Elizabeth 13  
Eisenstein Siergiej 95  
Enard Pierre 123  
Eskelinen Markku 26, 61, 69, 70,  
152, 174

**F**

Fabiszewski Bartłomiej 102  
Fajfer Zenon 31, 62, 232  
Fielding Henry 18  
Filiciak Mirosław 23  
Fisher Steven Roger 139  
Foltz Peter W. 52–54, 58, 132  
Fournel Paul 123, 125  
Freytag Gustav 160–162  
Frużyńska Joanna 44, 59, 89, 192  
Funkhouser Chris 13

**G**

Gajewski Maciej 255  
Genette Gérard 11, 18, 23, 49–51, 69, 203  
Gibson William 268  
Giora Rachel 51, 52, 79, 224  
Głowiński Michał 19, 20, 28, 43, 45, 46,  
73, 84, 85, 116, 210  
Goethe Johann Wolfgang 44  
Gomolicki Leon 90, 263  
Goodwin James 95  
Górska Małgorzata 81  
Greenaway Peter 65  
Greenbaltt Stephen Jay 268  
Greimas Algirdas Julien 142  
Grimm Reinhold 83

Grusin Richard 13  
Gunder Anna 134, 138, 163, 173, 174

**H**

Halasz Frank 129, 130, 158, 189  
Hall Wendy 8  
Harper Simon 176  
Harpold Terry 103, 134  
Harshav (Hrushovski) Benjamin 107–110,  
156–158, 162, 163, 248, 261  
Hausken Liv 70  
Hayles N. Katherine 28, 30, 34, 35, 38,  
62, 64, 71, 103, 133, 152, 158, 260, 263  
Heisenberg Werner 94  
Herbert George 241  
Hjelmslev Louis 142–144, 197  
Hopfinger Maryla 74  
Hunziker Esther 66

**I**

Ingarden Roman 12, 73, 84, 92, 93,  
96, 146  
Irzykowski Karol 111, 121, 122, 127  
Iser Wolfgang 73, 84, 92, 93, 96, 208

**J**

Jackson Shelley 158, 191  
Jakobson Romana 26, 54, 65, 78–80,  
106, 153, 155, 156, 158, 160, 261  
James Henry 210  
Janusiewicz Małgorzata 75  
Jenkins Henry 269  
Jeżyk Łukasz 114  
Johnson Brian Stanley 35, 87, 125  
Jonassen David H. 18  
Joyce James 63, 82  
Joyce Michael 12, 16, 17, 22, 36, 47, 55, 57,  
106, 126, 137, 157–159, 163, 168, 173,  
176, 177, 184, 208–211, 214, 218, 233,  
235, 237, 247

**K**

Kafka Franz 82  
 Kalaga Wojciech 63  
 Kamińska Aneta 17, 54, 66, 254–256, 258  
 Kaplan Nancy 173  
 Karykowski Grzegorz 102  
 Kaźmierczak Marek 15  
 Kępiński Piotr 97  
 Kochanowski Jan 251  
 Kolb David 149, 150  
 Komuda Jacek 101, 102  
 Kristeva Julia 43, 46, 49, 50  
 Kuśniewicz Andrzej 102, 103

**L**

Lamersdorf Winfried 129, 184, 186  
 Landow George Paul 10, 19, 39, 42,  
 43, 45, 46, 54, 61, 66, 86, 108, 109,  
 131, 134–136, 138, 163, 173, 177, 179,  
 185, 187, 261, 268, 269  
 Lanestedt Jon 46  
 Lanham Richard 133, 269  
 Lee Shuen-shing 180  
 Lem Stanisław 94

**Ł**

Łebkowska Anna 102, 266, 267

**M**

Macek Jakub 60, 61, 65–67  
 Maciejewski Marcin 250  
 Mallarmé Stéphane 63  
 Malloy Judy 10, 167, 177–179, 184,  
 186–188, 217  
 Mancini Clara 38, 60, 147–150  
 Manovich Lev 30, 31, 61, 76, 172, 193  
 Marecki Piotr 16  
 Markiewicz Henryk 103, 104  
 Mateas Michael 36, 60, 120

Mateja Sławomir zob. Shuty Sławomir  
 Mazur Witold 17, 91  
 McCloud Scott 30  
 McLuhan Marshall 14, 131  
 Miall David S. 159  
 Mikołajczak Aleksander Wojciech 15  
 Miles Adrian 95, 104, 174  
 Milner Andrew 267  
 Miłosz Czesław 110, 192  
 Mochola Andrzej Ryszard 71, 145, 265  
 Montfort Nick 60  
 Morgan Wendy 151, 158, 163  
 Moulthrop Stuart 17, 18, 30, 55, 56, 58,  
 130, 132, 133, 146, 165, 168, 169, 173,  
 180, 184, 193, 200, 235, 237  
 Murray Janet Horowitz 30

**N**

Nabokov Vladimir 122, 127, 260  
 Nanard Jocelyne 183  
 Nanard Marc 183  
 Nelson Theodor 9, 13, 17–19, 23, 39, 41,  
 50, 151, 172, 265  
 Nielsen Jacob 132, 177, 179  
 Noordman Leo 147  
 Nowacek Nancy 226  
 Nowakowski Radosław 16, 89, 116, 117, 165,  
 199, 200, 207, 213, 229–238, 240–244  
 Nürnberg Peter 18, 133, 177  
 Nycz Ryszard 43, 44, 266

**O**

Obendorf Hartmut 129, 184, 186  
 Ogden Charles Kay 142  
 Okopień–Sławińska Aleksandra 79  
 Ong Walter Jackson 269  
 Owczarek Bogdan 52, 84, 88, 90, 91, 96

**P**

Pająk Andrzej 64, 75, 76, 97, 111, 121



Parker Jeff 49, 185  
 Pavić Milorad 120, 124, 125, 127, 192  
 Perry Menakhem 57, 108  
 Pfister Manfred 49  
 Pingaud Jean 84, 85  
 Pisarski Mariusz 11, 70, 95, 101, 125, 138,  
 151, 152, 199, 252, 255, 265, 266  
 Pochłódka Anna 102  
 Porter Thomas A. 63, 174  
 Porush David 94  
 Potocki Jan 111, 113–115, 212, 264  
 Pouillon Jean 94  
 Pousseur Henri 81  
 Propp Vladimir 160  
 Przybyszewska Agnieszka 228, 236,  
 239, 245

## Q

Queneau Raymond 35, 71, 86

## R

Rettberg Scott 37, 60, 174  
 Ricardou Jean 88  
 Richards Ivor Armstrong 142  
 Richardson Samuel 18  
 Riffaterre Michael 15, 44, 45, 61  
 Ripellino Angelo Maria 265  
 Robbe-Grillet Alain 85, 94, 116, 210, 212  
 Ron Moshe 253  
 Rorty Richard 94  
 Rosenberg Jim 56, 132, 142, 143, 146,  
 189, 207  
 Rosset François 111  
 Roszak Joanna 50, 252  
 Rouet Jean-François 52  
 Ryan Marie-Laure 22, 30–32, 36, 68, 69,  
 86, 102, 116, 144, 158, 213, 268

## S

Sandbothe Mike 76

Sanders Ted 147–149, 151, 163  
 Saporta Marc 83, 86, 87, 94, 125, 263  
 Saussure Ferdinand de 140  
 Schneider Tina 141, 158  
 Scholes Robert 88  
 Schwartz Mayer 129, 130, 158, 189  
 Searle John 160  
 Sedgwick Peter 270  
 Shannon Claude 98  
 Shuty Sławomir (właśc. Sławomir Mateja)  
 16, 17, 89, 116, 152, 166, 181, 182, 185,  
 245–249, 251–254  
 Sikora Dorota 27, 28, 57, 66, 67  
 Sitarski Piotr 20, 26, 97  
 Slatin John 19, 53, 57, 58, 79, 131, 173,  
 175, 198  
 Sławińska Aleksandra zob. Okopień-  
 -Sławińska Aleksandra  
 Sławiński Janusz 38  
 Słowacki Juliusz 106  
 Smoliar Stephen William 141, 158  
 Snowden Edward 9  
 Spooren Wilbert 147–149  
 Stalin Józef 99  
 Stasieńko Jan 75  
 Sterne Laurence 26, 102, 115, 121, 122,  
 128, 264  
 Strzelecki Sebastian 60, 66, 81, 164  
 Sypniewski David 254, 257  
 Szczerbowski Robert 117  
 Szczęsna Ewa 14, 28, 67, 141, 146  
 Szkłowski Wiktor 54, 155, 156, 158  
 Szulc Mariusz 17, 166  
 Szymanik Jakub 147

## T

Tennyson Alfred 46  
 Tietz Ward 142  
 Todorov Tzvetan 153, 155, 156, 158,  
 160, 212  
 Tołstoj Lew 109, 110, 156, 261  
 Tosca Susana Pajares 163, 183, 186,  
 187  
 Triaire Dominique 111

**U**

Ulicka Danuta 21, 28, 91  
Uniłowski Krzysztof 102, 108

**V**

Valdés Mario J. 265  
Van Dyke Parunak H. 147  
Vandendorpe Christian 105, 106

**W**

Wajda Andrzej 98  
Walker Jill 69, 158  
Wardrip-Fruin Noah 11, 18, 19, 71, 132

Waśniowski Wojciech 76, 97  
Wąsik Zdzisław 142  
Weinreich Harald 129, 184,  
186  
Wiener Norbert 97  
Wilkożewska Krystyna 102  
Witosz Bożena 73, 74  
Wright Will 95  
Wróblewski Andrzej 98  
Wyka Kazimierz 121, 122  
Wysłouch Seweryna 89

**Z**

Zajenkowski Marcin 147  
Zimmerman Eric 226  
Ziomek Jerzy 143

# Spis treści

7	<b>Zagajenia</b>
8	Od Vannevara Busha do Edwarda Snowdena. Krótka historia hipertekstu
11	Hipertekst dziś i wczoraj
16	Polskie powieści hipertekstowe – kilka zastrzeżeń
17	Definicje hipertekstu
19	Teoria tekstu w perspektywie literatury cyfrowej
29	ROZDZIAŁ I
	<b>Właściwości medium, rodzaje hipertekstu</b>
30	Właściwości medium
34	Lektura hipertekstu. Między rekombinacją a strategią cyborga
38	Od osi do sieci. Rodzaje hipertekstu
42	Hipertekst a intertekstualność
51	Koherencja w tekście sieciowym. Spójność dynamiczna i mapy tekstu
60	Stan badań – dziewięć spojrzeń na tekst cyfrowy
70	Widzenie tekstu – widzenie medium. Hipertekstowe pułapki metodologiczne
77	ROZDZIAŁ II
	<b>Granice teorii</b>
78	Ogólna teoria języka poetyckiego w kontekście literatury elektronicznej
81	Dzieło otwarte a hipertekst
84	Odbiorca i narracja w tekście awangardowym
87	Wbrew Arystotelesowi. Neoawangarda wobec hipertekstu
91	Teoria miejsc pustych a hipertekst
93	Przygodność w powieści, hipertekście i grze
96	Nelinearność. Wspólne dziedzictwo druku i ekranu
103	Od poetyki fragmentu do rytmu dygresji. Korzenie cyfrowej retoryki
111	<i>Rękopis znaleziony w Saragossie</i> Jana Potockiego jako narracja nelinearna i jej związki z hipertekstem

## 119 ROZDZIAŁ III

**Poetyka prozy hipertekstowej – hiperłącze**

- 120 Hiperłącze – definicje, tradycja, rozróżnienia  
 129 Hiperłącze – teoria i klasyfikacja  
 139 Tekst cyfrowy wobec metafigur literatury  
 140 Semiotyka hiperłącza  
 146 Hipertekst w świetle kognitywistyki  
 152 Hiperłącze a teoria narracji  
 163 Rodzaje łączy. Tabela podsumowująca  
 164 Efekty hiperłącza

## 171 ROZDZIAŁ IV

**Leksja – pojedynczy segment tekstu w hipertekście**

- 172 Węzeł, ekran, leksja. Definicje i stan badań  
 175 Poetyka miejsc źródłowych  
 185 Poetyka miejsc docelowych  
 189 Modele i właściwości leksji  
 197 Neutralizacja koherencyjna, czyli kreowanie znaczeń  
 w dynamicznym otoczeniu sieciowym  
 207 Powtórzenie i jego pochodne.  
 Hipertekstowe wzorce jako semantyczne  
 regulatory lektury  
 221 Dynamiczne konteksty hipertekstu na przykładzie  
*popołudnia, pewnej historii* Michaela Joyce'a  
 229 *Koniec świata według Emeryka* Radosława Nowakowskiego  
 245 Plotka, bluzg i oko judasza.  
 Życie codzienne jako hipertekst,  
 czyli *Blok* Sławomira Shutego  
 254 Gra pozorów.  
 Kilka słów o *Czarach i marach* Anety Kamińskiej

259 **Konkluzje**

- 260 W stronę poetyki hipertekstu  
 266 W stronę przyszłości.  
 Teoria kulturowa, teoria cyfrowa i transmedialność

## 271 Bibliografia

## 285 Indeks nazwisk





Mariusz Pisarski  
*Xanadu. Hipertekstowe przemiany prozy*  
Kraków 2013

Copyright © for the text by the author, 2013  
Copyright © for this edition by Korporacja Hałart, 2013

ISBN 978-83-64057-24-3

Recenzent naukowy | prof. BOGUSŁAW BAKUŁA  
Opracowanie redakcyjne i adiustacja | RENATA SIKORSKA  
Korekta | MARCIN PIĄTEK  
Projekt okładki i stron tytułowych | ALEKSANDRA TOBOROWICZ, DAGMARA BERSKA  
Podziękowania | PIOTR MARECKI, KAJA PUTO

Wydawca | Korporacja Hałart  
pl. Szczepański 3a, 31-011 Kraków  
tel. 12 426 46 03 (księgarnia), 12 422 25 28 (biuro)  
<http://www.ha.art.pl/>

Materiał do tej książki powstawał w ramach działalności Zakładu Komparatystyki  
Literackiej i Kulturowej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
pod kierownictwem prof. dra hab. Bogusława Bakuły

Dofinansowano ze środków Narodowego Centrum Kultury w ramach  
Programu Narodowego Centrum Kultury – Kultura – Interwencje



Dotychczas w serii Cyfrowa Humanistyka pod red. PIOTRA MARECKIEGO,  
URSZULI PAWLICKIEJ i MARIUSZA PISARSKIEGO ukazały się:  
*Hiperteksty literackie. Literatura i nowe media*, red. MARIUSZ PISARSKI i PIOTR MARECKI  
URSZULA PAWLICKA, *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*