

Uniwersytet Warszawski  
Wydział Polonistyki

Mikołaj Spodaryk  
Nr albumu: 279117

## Powieść a doświadczenie medium

Tekst, hipertekst i metafory lekturowe na przykładzie powieści  
hipertekstowej *Popołudnie pewna historia* Michaela Joyce'a

Praca magisterska  
na kierunku kulturoznawstwo – wiedza o kulturze

Praca wykonana pod kierunkiem  
dr Agnieszki Karpowicz  
Instytut Kultury Polskiej

Warszawa, wrzesień 2013

*Oświadczenie kierującego pracą*

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data .....Podpis kierującego pracą

*Oświadczenie autora pracy*

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data .....Podpis autora pracy

## **Streszczenie**

Praca porusza problem powieści w perspektywie teorii mediów. Skupia się na problemie integralności przekąźnika i treści w kształtowaniu literackiego znaczenia, swoistości medialnej różnych gatunków twórczości słownej oraz krytyce powieści jako społecznej instytucji poznawczej. Głównym problemem jest wykorzystanie hipertekstu jako nośnika powieści. Praca w głównej części dotyka krytyki pojęcia hipertekstowości w odniesieniu do dzieł nie powstałych w środowisku elektronicznym, a także zajmuje się analizą postmodernistycznych poetyk przed-hipertekstowych, akcentujących rolę medium w konstrukcji literackiego znaczenia, które możemy odnaleźć w powieściach powstałych w nowym medium.

## **Słowa kluczowe**

hipertekst, Michael Joyce, Popołudnie pewna historia, postmodernizm, powieść, powieść hipertekstowa

## **Temat pracy dyplomowej w języku angielskim**

### **The novel and the medium**

**The text, hypertext and metaphors of reading -- example of hypertext novel "Afternoon a story" by Michael Joyce**

## **Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)**

14.7 kulturoznawstwo

# Powieść a doświadczenie medium

Tekst, hipertekst i metafory lekturowe na przykładzie powieści hipertekstowej *Popołudnie pewna historia* Michaela Joyce'a

*„Historia, powiedział Stefan, jest nocną zmorą, z której staram się przebudzić”*  
(James Joyce, *Ulisses*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1969, s. 96.)

*„Powieść jest jedynym gatunkiem stającym się i niegotowym”*  
(Michail Bachtin, *Epos i powieść w: Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 537.)

## SPIS TREŚCI

Wstęp.....	6
<b>CZEŚĆ I</b>	
<b>POETYKI I TEORIE (HIPER)TEKSTOWE</b>	
<b>ROZDZIAŁ 1</b>	
<b>Poetyki tekstowe</b>	
1.1.1 Powieść jako pochodna kultury druku.....	11
1.1.2 --- SHUT THE DOOR ----.....	22
1.1.3 Powieść postmodernistyczna wobec kultury druku .....	24
<b>ROZDZIAŁ 2</b>	
<b>Teorie (pre)hipertekstowe</b>	
1.2.1 Problemy z hipertekstem.....	39
1.2.2 Hipertekst, komputer, użytkownik.....	42
1.2.3 Cybertekst i inne metafory tekstu, czytania i pisania.....	50
1.2.4 Lekcja pilotażu.....	54
<b>CZEŚĆ II</b>	
<b>POWIEŚĆ HIPERTEKSTOWA</b>	
<b>ROZDZIAŁ 1</b>	
<b>Pewna historia</b>	
2.1.1 Specyfikacja techniczna i lektura hipertekstu Michaela Joyce'a a współczesny interfejs.....	59
2.1.2 Struktura i konkretyzacja – problemów czytelnika ciąg dalszy.....	65
<b>ROZDZIAŁ 2</b>	
<b>Nie tylko struktury</b>	
2.2.1 Nie tylko struktura.....	83
2.2.2 Demon Maxwella i inne potwory.....	85
<b>ROZDZIAŁ 3</b>	
<b>Hipertekstowość. Podsumowanie</b>	
3.1.1 Stare problemy i uszkodzenie mózgu.....	92
3.1.2 Remediacja.....	96
3.1.3 Zapomniana swoistość medialna.....	101
3.1.4 Zamiast zakończenia.....	112
<b>Bibliografia.....</b>	<b>114</b>

## WSTĘP

Michaił Bachtin pisał w 1941 roku:

„Powieść jest jedynym gatunkiem stającym się i wciąż niegotowym. Siły gatunkotwórcze działają na naszych oczach: narodziny i rozwój powieści dokonują się w pełnym świetle historii. Gatunkowy szkielet powieści jeszcze nie uległ petryfikacji, nie jesteśmy w stanie przewidzieć wszystkich możliwych jego przeobrażeń. [...] To jedyny gatunek zrodzony i wykarmiony przez nową epokę w dziejach świata [...], podczas gdy inne wielkie gatunki są dziedzictwem epok minionych, nowa epoka otrzymuje je gotowe i tylko adoptuje, lepiej lub gorzej, do nowych warunków istnienia”<sup>1</sup>.

Dalej Bachtin dostrzega „nową dziedzinę konstrukcji obrazu literackiego w powieści, a mianowicie dziedzinę maksymalnego kontaktu z otwartą teraźniejszością (współczesnością)”<sup>2</sup>.

Powieść w ujęciu Bachtina zasługiwałaby w pewnym sensie na miano formy symbolicznej, będącej nie tylko determinantem treści, gdyż jej kształt wynika także z przyswojenia zjawisk i próby przekucia ich w symbol. Staje się ona formą rozpatrywanego historycznie doświadczenia ludzkiego, za sprawą zanurzenia jej w naturalnym dla powieści żywiole wielojęzyczności i wielogłosowości, parodystycznym podejściu do innych gatunków, których „umowność [...] form i języka”<sup>3</sup> demaskuje, jednocześnie pozostając w związku z niskimi gatunkami będącymi w kontakcie ze współczesną im rzeczywistością. Bachtin zauważa, że:

„Powieść określają doświadczenie, poznanie i praktyka [...]. Materiał epicki zostaje przetworzony w materiał powieściowy, przesunięty do sfery kontaktu dzięki familiaryzacji i śmiechowi [który zawsze jest śmiechem związanym z realistycznym

---

<sup>1</sup>M. Bachtin, *Epos i powieść (o metodologii badań nad powieścią)*, w: *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 537-538.

<sup>2</sup>*Ibid.*, s. 546.

<sup>3</sup>*Ibid.*, s. 539.

porządkiem rzeczywistości – przyp. M.S.]. Kiedy powieść staje się głównym gatunkiem, główną dyscypliną filozoficzną staje się teoria poznania<sup>4</sup>. [...] Epickie prorocstwo w zupełności spełnia się w granicach absolutnej przeszłości (jeśli nie w danym eposie, to w nadrzędnej wobec niego tradycji), nie dotyczy ono czytelnika i jego rzeczywistego czasu. Powieść natomiast pragnie odgadywać fakty, przepowiadać i wpływać na rzeczywistą przyszłość<sup>5</sup>.

Ponadto, w powieści dokonuje się przebudowa „literackiego obrazu człowieka<sup>6</sup>” tak, że „można [w niej – przyp. M.S.] odnaleźć siebie<sup>7</sup>”.

Powieść postmodernistyczna, o której w dużej mierze traktuje ta praca, niezależnie od tego jak ujęlibyśmy istotę postmodernizmu<sup>8</sup>, wydaje się szczególnie bliska Bachtinowskiemu rozumieniu powieści, za sprawą jej stosunku do teraźniejszości i całej tradycji literackiej, w tym historii własnego gatunku. Ma ona ponadto charakter bardzo parodystyczny i metanarracyjny<sup>9</sup>, jest otwarta na współczesne problemy wyrażane w dyskursach społecznych i literackich, dokonując próby diagnozy współczesnej rzeczywistości, a przede wszystkim – społecznej i poznawczej instytucji literatury.

Powieść „jako encyklopedia, jako metoda poznania, a zwłaszcza sieć powiązań łącząca wydarzenia, ludzi i rzeczy<sup>10</sup>” jest we współczesnej literaturze przedmiotem nieustannej refleksji wraz z problemami rządzącymi nią form przestrzennych i sposobami obiegu wiedzy.

Pojawienie się powieści hipertekstowej jest naturalną próbą zaadoptowania możliwości nowego medium do produkcji literackiej, ponieważ każde medium w pewien sposób odkształca poprzednie i daje możliwość zaistnienia związanego z nim rodzaju twórczości słownej<sup>11</sup>. Termin „powieść” nie powinien dziwić w odniesieniu do dzieł powstałych do czytania w przeglądarce internetowej, wykorzystujących strukturę hipertekstu w celu organizacji narracji, jak *Popołudnie pewna historia*, Michaela Joyce'a,

<sup>4</sup>*Ibid.*, s. 551.

<sup>5</sup>*Ibid.*, s. 569-570.

<sup>6</sup>*Ibid.*, s. 573.

<sup>7</sup>*Ibid.*, s. 572.

<sup>8</sup>Zob.: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, przekład zbiorowy, pod red. Z. Lewickiego, Warszawa 1983. Literaturę postmodernistyczną będę rozumiał jako formację powiązaną z krytyką wielkich narracji i problemami filozofii postmodernistycznej; jako (za B. McHalem) dokonującą zmiany dominanty własnej osi problemowej, przesunięcia z problemów epistemologicznych na ontologiczne, co pozwala na powieściową krytykę samej powieści jako instytucji poznania.

<sup>9</sup>L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść parodia i intertekstualność historii*, przeł. J. Margański, w: *Postmodernizm*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 378-398.

<sup>10</sup>I. Calvino, *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Gdańsk, Warszawa, 1996, s. 93.

<sup>11</sup>Zob.: *Antropologia twórczości słownej*, pod red. A. Karpowicz *et al.*, Warszawa 2012.

*Hegiroskop* Stuarta Moulthrop, *Czarne Jagody* Susan Gibbs, *Kochać kogoś* Judy Malloy (to tylko część przełożonych na polski powieści amerykańskich), czy na gruncie polskim, *Blok* Sławomira Shutego i *Schemat* Konrada Polaka. Przemawiają za tym związki genologiczne nowego gatunku z dawnymi gatunkami powieściowymi, a jednocześnie wyraźna przynależność – mam nadzieję, że będzie ona wystarczająco wyraźnie przeze mnie przedstawiona – do konkretnej tradycji literackiej, związanej z powieścią postmodernistyczną (głównie amerykańską), operującą spacją świata przedstawionego i formy powieściowej w celu przeprowadzenia krytyki tradycyjnych, literackich (ale i rzeczowych) sposobów poznawania rzeczywistości.

Spośród wielu metafor lekturowych, które będą się pojawiać w mojej pracy, jedną z powtarzających się – nie najważniejszą, lecz istotną dla fenomenologicznego i „cybernetycznego” modelu lektury, związaną niejako z historią najnowszych mediów – jest gra. Pierwsze utwory hipertekstowe miały bowiem charakter tekstowych gier przeglądarkowych. Inspiracje fabularnymi grami paragrafowymi i bajkami dla dzieci, pozwalającymi wybierać różne warianty narracji, leżą u podstaw powieści hipertekstowej. Grę literacką będę rozumiał jak najprościej, za Anną Martuszeuską<sup>12</sup>, która wyprowadza ją z koncepcji Johana Huizingi, i definiuje jako pewien rodzaj kontraktu, zawieranego między czytelnikiem i autorem na placu zabaw, jakim ma być świat przedstawiony utworu, rządzący się własnymi tekstowymi legitymizacjami ograniczonymi zasadami języka i przyjętą konwencją przedstawiania.

Wybór powieści Michaela Joyce'a, *Popołudnie pewna historia*, jako głównego przedmiotu analizy w drugiej części pracy, jest decyzją nieprzypadkową. Po pierwsze, utwór Joyce'a ponad wszelkie wątpliwości jest w stanie sprawić dużą przyjemność lektury. Po drugie, *Popołudnie...* jest powieścią dość zachowawczą, ponieważ wykazuje wyraźną łączność z tradycyjnymi powieściami pod względem genologicznym, a obecne w niej refleksje nad medium i poruszane tematy wydają się głęboko sproblematyzowane, czego nie widać na pierwszy rzut oka: *Popołudnie...* wchodzi w dialog z powieścią postmodernistyczną, zwłaszcza w jej amerykańskim wydaniu. Jednocześnie Michael Joyce, autor drukowanych powieści i profesor w nowojorskim Vassar College, jest pionierem powieści hipertekstowej, a *Popołudnie...* – pierwszy tego rodzaju projekt – uznane zostało powszechnie za klasykę nowej twórczości i jedną z najlepszych

---

<sup>12</sup>A. Martuszeuska, *Radosne gry, o grach i zabawach literackich*, Gdańsk 2008, s. 93.



hipertekstowych realizacji w jej – już prawie dwudziestopięcioletniej – historii.

Naturalnym pytaniem nasuwającym się w toku pracy będzie kwestia zasadności wykorzystania hipertekstu w twórczości literackiej, a także kwestie związane z remediacją i adaptacją niektórych gatunków w sieci. Problematyczny okaże się także współczesny obieg literacki, coraz częściej wykorzystujący w praktyce wydawniczej możliwości internetu. Odształcanie w wyniku adaptacji sieciowej dzieł pierwotnie powstałych w druku to problem dodatkowy, pozwalający mi zamknąć kwestię swoistości medialnej, związanej z procesem lektury jako sposobu nawigacji regulującego obieg wiedzy i będącego przyczynkiem do krytyki stanowiska hipertekstualistów wierzących w wyższość nowego sposobu przekazu nad innymi.

## **CZĘŚĆ 1**

### **Poetyki i teorie (hiper)tekstowe**

## ROZDZIAŁ 1

### Poetyki tekstowe

#### 1.1.1. Powieść jako pochodna kultury druku

Dekontekstualizujący potencjał druku, a jednocześnie niezauważanie go jako medium, miały prawdopodobnie znaczny wpływ na wyobrażenia o autonomiczności tekstu w dyskursach teoretycznoliterackich XX wieku<sup>13</sup>. Tekst zapisany – a jeszcze bardziej drukowany, gdyż „wzmaga poczucie zamknięcia, poczucie, że to, co znalazło się w tekście jest ostateczne, osiągnęło stan ukończenia<sup>14</sup>” – oddala utrwaloną materialnie myśl od osoby autora<sup>15</sup>, czyniąc go – jak chciałby Roland Barthes – umarłym<sup>16</sup>. W przeciwieństwie do tez Barthesa ze *Śmierci autora*, Walter J. Ong, dopuszcza możliwość odczytania dzieł literackich na poziomie „rzeczywistego opowiadacza opowieści<sup>17</sup>”, intencją jego jest jednak pokazanie, w jaki sposób tekst utrwalony w druku oddala się od pierwotnego kontekstu komunikacji oralnej, określonej zawsze przez terażniejszego nadawcę i odbiorcę, i czyni z niego materialny i samowystarczalny przedmiot, w którym zamknięto myśl<sup>18</sup>.

Zarówno powieść, jak i współczesne kryteria literackości, mają swoje źródła w kulturze druku<sup>19</sup>. Historycznie rzecz ujmując, znane nam sposoby lektury i refleksji nad nią, wynikają z autonomiczności tekstu, jego własnego, samodzielnie wytwarzania dla siebie kontekstu<sup>20</sup> oraz przyjętych w zachodniej kulturze druku zasad organizacji treści. Autonomizacja i uniwersalizacja dyskursu nie tylko przyczyniła się do stworzenia pewnego modelu racjonalności, lecz także wytworzyła specyficzny status ontologiczny dzieła literackiego, osadzając je jakby w innym świecie przez podkreślenie jego osobności. O przecuciach i koncepcjach traktujących fikcję literacką jako osobny świat pisze Brian McHale w książce *Powieść postmodernistyczna*. Odnalazł on w powieści

<sup>13</sup>G. Godlewski, *Słowo – pismo – sztuka słowa*, Warszawa 2009, s. 287-8.

<sup>14</sup>W. J. Ong, *Oralność piśmiennosc, słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa 2011, s. 199.

<sup>15</sup>*Ibid.*, s. 199-200; Idem, *Osoba – świadomość – komunikacja*, przeł. J. Japola, Warszawa 2010, s. 94-96.

<sup>16</sup>Zob.: R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł., M.P. Markowski, „Teksty drugie” 1999, nr 1-2, s. 247-250.

<sup>17</sup>W. J. Ong, *Osoba... op. cit.*, s. 89.

<sup>18</sup>Idem, *Oralność... op. cit.*, s. 200.

<sup>19</sup>G. Godlewski, *op. cit.*, s. 287-8, 300.

<sup>20</sup>*Ibid.*, s. 300.

postmodernistycznej – tworzącej często „heterotopoczne heterokosmosy”, możliwe światy „obok” naszej rzeczywistości, ale i światy fikcyjne w nią wkraczające – nawiązanie do wcześniejszych, renesansowych, wyobrażeń na temat statusu fikcji literackiej<sup>21</sup>.

W fundamentalnej dla teorii mediów pracy *Media jako przedłużenie człowieka*, Marshall McLuhan formułuje słynną tezę: „przeźnik jest przekazem” (*medium is a message*)<sup>22</sup>. Zapoczątkowała ona we współczesnej humanistyce refleksję nad miejscem mediów w kulturze i przyczyniła się do popularyzacji wcześniejszych teorii oralności i piśmienności, mających szczególne znaczenie dla nauk społecznych, antropologii, filozofii i współczesnego literaturoznawstwa.

Teza McLuhana niesie w sobie zamierzoną dwuznaczność<sup>23</sup>. Z jednej strony, ukazuje zawieranie się w sobie poszczególnych mediów: medium druku zawiera w sobie medium pisma, to z kolei jest wizualną reprezentacją mowy. Z drugiej strony, ukazuje w jaki sposób sam przeźnik wpływa na organizację wiedzy. Zdaniem McLuhana rewolucja nastąpiła wraz z wynalazkiem Gutenberga, który w późniejszych, ulepszonych wersjach przyczynił się do kulturowej rewolucji dzięki super efektywnej regulacji obiegu i organizacji danych, zmienił doświadczenie człowieka Zachodu i przyczynił się do stworzenia nowoczesnego modelu racjonalności. Jeśli przyjmiemy tezę McLuhana o przeźnikach gorących i zimnych, zrozumiemy kwestię samowystarczalności druku: jako medium gorącemu właściwy jest mu przekaz, jakby to określił Edmund T. Hall<sup>24</sup>, niskokontekstowy – nie wymaga od czytającego niczego oprócz znajomości pisma i konwencji organizacji tekstu, jest samowystarczalny, cała treść zawiera się w przekazie językowym. Mechanizacja tekstu, jego potencjał do porządkowania<sup>25</sup> idący dalej niż w wypadku samego pisma oraz autonomizacja wobec kontekstu, przyczyniły się do narodzin współczesnej refleksyjności i dominacji wizualności. Sprzyjały temu zamknięcie i korelujące z nim możliwości zachowania stałego tonu dłuższego tekstu narracyjnego, a także stałego punktu widzenia<sup>26</sup>, eksterioryzacja doświadczenia i paradygmat samowystarczalności tekstu oraz pojawienie się większego grona jednoczesnych czytelników konfrontujących własne odczytania i interpretacje<sup>27</sup>.

<sup>21</sup>B. McHale *Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Płaza, Kraków 2012, s. 39.

<sup>22</sup>M. McLuhan, *Wybór pism*, przeł. K. Jakubowicz, Warszawa 1975, s. 46.

<sup>23</sup>*Ibid.*, s. 46-8.

<sup>24</sup>Por.: E. T. Hall, *Poza kulturą*, przeł. E. Goździk, Warszawa 1984, s. 125-145.

<sup>25</sup>J. Burke, *Osiem stopni wtajemniczenia, czyli jak zmienialiśmy świat*, przeł. K. Środa, Londyn 1995, s. 116-156.

<sup>26</sup>W. J. Ong, *Oralność... op. cit.*, s. 203.

<sup>27</sup>*Ibid.*, s. 203-4.

Doprowadziło to do wytworzenia odrębnych zasad organizacji świata przedstawionego, którego referencyjność traci na znaczeniu przy konstruowaniu znaczenia tekstu w momencie odkrycia rządzących nim reguł (często rozumianych jako „gra” z czytelnikiem<sup>28</sup>). Konstytuują one dzieło nie tylko na poziomie prezentacji świata przedstawionego, lecz także w ramach właściwych danej kulturze norm czytelności i sposobów organizacji wiedzy, przez które rozumieć skonwencjonalizowane sposoby prezentowania narracji na poziomie materialnym, na przykład w formie książki. Lektura byłaby więc także nawigowaniem po tekście, według reguł wynikających ze sposobu zapisu. Współczesny tekst tworzy narzędzia graficzne sterujące procesem lektury (indeks górny/dolny, przypis, nadpis, numer strony, rozdziału i inne)<sup>29</sup>.

Kryteria realizmu i prawdopodobieństwa są w pewnym sensie wtórne w stosunku do samodzielnego świata tekstowego, stanowią intencję autorską lub odbiorczą. Traktowanie dzieła jako całkowicie autonomicznego tworu, pozwalające na rzekomo obiektywną analizę i interpretację i rozpatrywanie go wyłącznie w kategoriach wartości samej w sobie, było charakterystyczne dla niektórych szkół krytycznych XX wieku, na przykład formalizmu rosyjskiego i amerykańskiego, a także immanentnych poetyk awangardowych<sup>30</sup>.

Umberto Eco, daleki od tak radykalnych poglądów, zwraca uwagę na to, że w pierwszej kolejności o znaczeniu tekstu decydują jego wewnętrzne legitymizacje tekstowe<sup>31</sup>, nie zaś bezpośrednie związki z rzeczywistością. Kiedy autor pragnie stworzyć świat fikcyjny oparty o faktyczny, lub czytelnik chce odczytywać dzieło w kategoriach referencji do rzeczywistości, tylko pozornie naruszają autonomiczność dzieła poprzez nadanie mu właściwości zbieżnych z cechami rzeczywistości pozatekstowej, nie naruszając jednak samodzielności tekstu i możliwości jego samokontekstowania, na mocy własnych wewnętrznych reguł, z dbałością podtrzymujących wiarygodności całej narracji. Tekst dzieła jest tutaj obiektem istniejącym niezależnie od świadomości, zaś reprezentacje świata i obecne w nim znaczenia takiego charakteru nie mają, głównie z semiotycznego punktu widzenia<sup>32</sup>. Zdaniem Umberta Eco, świat fikcyjny powieści – chociaż podatny na opis ontologiczny – jest niekompletny. Przy umowie o referencyjności do rzeczywistości

<sup>28</sup>A. Martuszevska, *op. cit.*, s. 93.

<sup>29</sup>Zob.: W. J. Ong, *Oralność i piśmienność...op. cit.*

<sup>30</sup>R. Nycz, *Literatura postmodernistyczna a mimesis w: Tekstowy świat, poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 182, 184.

<sup>31</sup>U. Eco *Wyznania młodego pisarza*, przeł. J. Korpanty, Wawszawa 2011, s. 97.

<sup>32</sup>*Ibid.*, s. 82-3.

będzie on pasożytniczo korzystał z właściwości świata rzeczywistego, tworząc własny świat, nie naruszając umowy dotyczącej reprezentacji świata zawartej między czytelnikiem a autorem. Według propozycji Briana McHale'a, w powieści postmodernistycznej często będziemy mieli do czynienia z sytuacją odmienną. Należy tylko zaznaczyć, że podkreślanie autonomiczności tekstu i jego niereferencjalności do rzeczywistości, nie oznacza negacji realizmu, który jest pewnym założeniem teoretycznym i konwencją narracji. Związek narracji i świata jest relacją semiotyczną zakładającą istnienie takich *quasi-sądów*, które poprzez podobieństwo do naszej rzeczywistości czynią prawdopodobnymi wszechświaty przedstawione. Umberto Eco zauważa, że zgodnie z ontologią Awicenny i Alexiusa Memnonga, poprzez fakt odnoszenia się świadomości do przedmiotów abstrakcyjnych przedmioty te obdarzone są istnieniem – przy zastrzeżeniu, że nie jest to zawsze istnienie fizyczne, a obiekt, by zostać podmiotem refleksji ontologicznej, musi zostać uznany za niezależny od umysłu (od postrzegania)<sup>33</sup>. Nie chciałbym tworzyć żadnej naiwnej ontologii fikcji. Doświadczenie odrębności świata fikcyjnego, o którego strukturach poznawczych decydują legitymizacje wewnątrztekstowe, przynosił już dawniej pokusy traktowania rzeczywistości fikcyjnej jako bytu rzeczywistego (których przykładem może być myśl szesnastowiecznego poety, sir Philipa Sydneya<sup>34</sup>), ze względu na wrażenie jego samodzielności. Niemniej autonomiczny tekst jako przedmiot istniejący w naszym rzeczywistym układzie odniesienia nie powołuje do istnienia realnego bytu. Ontologię chciałbym rozumieć podobnie jak Brian McHale (za Thomasem Pavlem) jako „teoretyczny opis jakiegoś wszechświata”<sup>35</sup>, a więc także świata fikcyjnego. Tekst jako autonomiczny tworzy kontekst sam dla siebie, umożliwiając odczytanie niezależnie od usytuowania odbiorcy. W tym sensie na poziomie świata przedstawianego (a także niezależnych od umysłu wyglądków uschematyzowanych) tworzy on „jakiś wszechświat”, heterokosmos, rządzący się własnymi tekstowymi prawami. McHale cytuje Pavla: „Jeśli przyjmijemy twierdzenie o zawieszeniu niewiary [przez czytelnika oddającego się lekturze – przyp. M.S.], fikcyjne konstrukcje będą nam na ogół podsuwać jednolite modele. Ontologiczne cięcia wewnątrz fikcji można dostrzec wyłącznie z zewnątrz”<sup>36</sup>. Czytelnik na poziomie konkretyzacji dokonuje wprawdzie operacji semiotycznej uzupełniania wyglądków uschematyzowanych na podstawie pewnego

---

<sup>33</sup>*Ibid.*, s. 82-3.

<sup>34</sup>B. McHale *Powieść... op. cit.*, s. 39.

<sup>35</sup>*Ibid.*, s. 39.

<sup>36</sup>*Ibid.*, s. 40.

*a posteriori*, konfrontując napotymane niedookreślenia z czytelniczym doświadczeniem, ale nie potrzebuje zewnętrznego kontekstu dla zrozumienia szczegółowych prawideł świata przedstawionego. Na przykład, w wypadku powieści *science-fiction* traktującej o planecie w potencjalnym wymiarze nieeuklidesowym, tekst wciągając czytelnika w świat przedstawiony powinien wytworzyć własny kontekst wyjaśniający panujące w nim zasady, choćby były zupełnie nieprzekładalne na wiedzę powszechną czytelników, czyniąc jednocześnie medium elementem ignorowanym, „przezroczystym”, umożliwiającym identyfikację ze światem powieściowym.

Realizm filozoficzny, który zdaniem Iana Watta zdecydował o narodzinach nowożytnej powieści<sup>37</sup>, leżałby u podstaw dzieła, które swoje właściwości zawdzięcza drukowi, o czym świadczą mogą cechy takie jak: konsekwentne zachowywanie prawa wyłączonego środka w narracji i stosowanie się do zasad logicznego następstwa i kwantyfikacji, czy wreszcie tworzenie samowystarczalnych światów. W tym sensie, wewnętrzne i autonomiczne relacje tekstowe, oparte o konwencję naśladowania, a także realizm filozoficzny, który leży u podwalin nowożytnej powieści, są wynikiem zmian świadomości związanych z rozprzestrzenieniem się pisma poprzez druk.

Historia narodzin nowożytnej formy powieści, jak twierdzi Ian Watt, sięga XVIII wieku<sup>38</sup>. Powieść jako gatunek zakładająca realizm formalny, wyrasta jednak ze zmian kulturowych znacznie wcześniejszych, związanych z przemianami dokonującymi się w renesansie podczas reformacji, a ostatecznie – z recepcją przewrotu kartezjańskiego, który pozwolił na ukonstytuowanie się nowoczesnej podmiotowej racjonalności, i zerwanie ze średniowiecznymi opozycjami językowego nominalizmu i realizmu. To, że powieść stanowi formę symboliczną charakterystyczną dla zachodniego, kartezjańskiego indywidualizmu i wynikającej z niego racjonalności, stanowi istotną część analizy Watta, który podejmuje również problemy rynku czytelniczego i statusu społecznego odbiorców, poszukując związku pierwszych powieści z rzeczywistością kształtującego się właśnie kapitalizmu, który nadał rytm przemianom zachodniej cywilizacji.

Powieść XVIII wieku, zakładając referencję do rzeczywistości, włącza się w dyskusje wokół nowego problemu epistemologicznego. Z jednej strony, zakłada ona obiektywny opis świata przedstawionego, który dzięki narracji auktorialnej może (ale nie musi) demaskować narracyjny charakter tekstu, nie podważając jednocześnie możliwości

---

<sup>37</sup>I. Watt, *Narodziny powieści*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1973, s. 9-10, 32.

<sup>38</sup>*Ibid.*, s. 5.

przedstawiania. Z drugiej strony, powieść po raz pierwszy w historii kładzie nacisk na współcześnie rozumianą oryginalność fabuły i brak nawiązań do klasycznych *quasi*-parabolicznych motywów, skupiając się na jednostkowym, synchronicznym stosunku do świata przedstawionego<sup>39</sup>. Zgadzałoby się to z ujęciem Michaiła Bachtina, według którego powieść jest gatunkiem współczesnym wobec rzeczywistości, nie związanym z dystansem epickim hierarchizującym rzeczywistość, uniemożliwiającym identyfikację z heroicznymi bohaterami<sup>40</sup>. Podobnie interpretuje powieść Gyorgy Lukacs, który w *Straconych złudzeniach* Balzaca, *Czerwonym i czarnym* Stendhala i *Spowiedzi dziecięcia wieku* Alfreda Musseta, widzi świadectwo zmian po rewolucji lipcowej i kres wytworów „należących już nieodwołalnie do okresu heroicznego”<sup>41</sup>. Jeśli chodzi o kwestię obiektywności narracji auktorialnej, Ian Watt pomija ten problem, kładąc większy nacisk na perspektywę bohatera jako samodzielnej jednostki poznającej świat w sposób racjonalny i subiektywny dzięki danym jej kategoriom poznawczym, a także jednostki zakładającej możliwość wątplenia i podobnie jak Kartezjusz nie przyjmującej niczego na wiarę. Za Wattem, możemy dopowiedzieć, że późniejsze utwory dziewiętnastowieczne, takie jak Balzakowska *Komedia Ludzka*, której intencją jest stworzenie możliwie najszerszej panoramy społecznej, wprowadzają czynniki ekonomiczne drugiej połowy XIX wieku, determinujące wyraźnie usytuowanie wszystkich bohaterów świata przedstawianego, a dzięki temu umacniają poczucie związku fikcji z rzeczywistością. Przekonanie o możliwości reprezentowania świata i mimetyzmie powieści znalazły wyraz chociażby w wielkim wynalazku, jakim była mowa pozornie zależna i zerwaniu z auktorialnością narracji<sup>42</sup> na rzecz niewidzialnego, wszechwiedzącego narratora, chociaż obie kategorie były różnie rozumiane w XIX wieku i na początku XX stulecia<sup>43</sup>.

Dążenie do stworzenia panoramy współczesnego społeczeństwa, a więc przedstawienia całej rzeczywistości, próba „syntezy pierwiastka realnego z idealnym (rozmaicie zresztą rozumianych)<sup>44</sup>”, czy też założenie naukowego opisu rzeczywistości<sup>45</sup>, to tylko wybrane problemy powieści XIX wieku.

---

<sup>39</sup>*Ibid.*, s. 5-36

<sup>40</sup>M. Bachtin, *Epos i powieść, op cit.*, s. 572.

<sup>41</sup>G. Lukacs, *Balzac, Stendhal i Zola*, przeł. R. Matuszewski, Warszawa 1951, s. 6.

<sup>42</sup>Por.: F. Stanzel, *Typowe formy powieści*, przeł. R. Handke, w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym* pod red. R. Handke, Kraków 1980, s. 243-287.

<sup>43</sup>O teoriach powieści realistycznej i modernistycznej, problemach narracji, mimesis, realizmu i referencji do rzeczywistości, zob.: H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 120-185, 405-429.

<sup>44</sup>*Ibid.*, s. 120.

<sup>45</sup>*Ibid.*, s. 122, 126-7.



Jednocześnie wraz z internalizacją druku szczególne znaczenie zyskała ironia, stającą się dla krytyków tematem ważniejszym niż sama *mimesis*<sup>46</sup>. Ong wskazuje, że zarówno ironia jak i *mimesis* obecne były w przekazach oralnych, przy czym pierwsza miała zdecydowanie inny charakter niż w kulturze pisma i związana była ściśle z rozróżnialną relacją „prawda-falsz”<sup>47</sup>. Nowożytna ironia komplikowała relacje między poziomami znaczeń i zyskała kolejne, co było możliwe dzięki pojawieniu się drukowanych tekstów, tworzących dystans między nimi a rzeczywistością<sup>48</sup>. Wzrost znaczenia ironii nie oznacza jednocześnie dyskredytacji *mimesis*, „dojrzała powieść [...] np.: George'a Eliota czy Stendhala zwykle wskazuje lub szorstko protestuje przeciw oszukaństwu na powierzchni życia, sugerując głębszą prawdę poniżej powierzchni”<sup>49</sup>. Balzac na początku *Jaszczura*, powieści narratora wszechwiedzącego, używa jako motto jednej z linii fabularnych Sterna, przedstawiającej meandry i problemy w utrzymaniu ciągłego opisu każdej narracji<sup>50</sup>, co nie przeszkadza mu w moralizowaniu charakterystycznym dla zaangażowanej społecznie powieści<sup>51</sup>. Proste relacje mimetyczne związanej z kontekstem twórczości oralnej ulegają w powieści skomplikowaniu za sprawą nowożytnej ironii, możliwej dzięki drukowi, świat przedstawiony staje się bardziej niż dawniej złożony, a więc dla czytającego bardziej prawdopodobny i „prawdziwy”.

Watt zauważa, że analogie między koncepcjami filozoficznymi a literaturą nie muszą być ściśle, zaś realizm powieści nie jest w sposób konieczny bezpośrednim wynikiem pojawienia się realizmu filozoficznego, obydwie zjawiska są po prostu odzwierciedleniem dużo wcześniejszych zmian cywilizacji zachodniej<sup>52</sup>, w tym – mówiąc za teoretykami piśmiennosci – pojawienia się druku. Odnosząc problem do współczesności można zauważyć, że kryzys podmiotowości, który przychodzi wraz z psychoanalizą czy fenomenologią i hermeneutyką nie jest powszechny w produkcji literackiej, stanowi margines wysokiego modernizmu, zajmującego się jednak problemami epistemologicznymi ciągle w obrębie – jakby mógł powiedzieć McHale – nienaruszonego porządku ontologicznego świata przedstawionego w powieści, zakładającej jeszcze możliwość reprezentacji. Pojawiające się później tendencje antymimetyczne w ruchach

---

<sup>46</sup>W. J. Ong, *Osoba...op. cit.*, s. 103.

<sup>47</sup>*Ibid.*, s. 104-5.

<sup>48</sup>*Ibid.* s. 103.

<sup>49</sup>*Ibid.*, s. 108.

<sup>50</sup>Z. Mitosek, *Poznanie (w) powieści, od Balzaca do Masłowskiej*, Kraków 2003, s. 15.

<sup>51</sup>*Ibid.*, s. 15.

<sup>52</sup>I. Watt, *op. cit.*, s. 32.

modernistycznej awangardy<sup>53</sup> i jej antyreferencjalność wynikają z wyobrażenia o autonomiczności literatury, jej własnego świata, co jest związane z omawianymi problemami, nie oznaczają jednak końca *mimesis*. Mimo przesunięcia akcentu na ukazanie pojetycznych i diegetycznych cech powieści, mielibyśmy tu do czynienia z metanrracyjną *mimesis* procesu<sup>54</sup> (*mimesis* samego procesu naśladowania) przy jednoczesnym zerwaniu z realizmem formalnym. Powieść postmodernistyczna, rozumiana jako przedłużenie i zintensyfikowanie pewnych problemów modernistycznych wykorzystywałaby te doświadczenia, jednocześnie krytycznie i parodystycznie (poprzez mieszanie porządków fikcyjnych i rzeczywistych) wykorzystując związaną z konwencją realistyczną *mimesis* wytworu<sup>55</sup> (związanej z reprezentacją przedmiotu), dokonując jej *reductio ad absurdum*, bądź kwestionując status rzeczywistości jako esencjonalnej, nie odkształconej przez reprezentację.

Tym, o co warto uzupełnić analizę Watta z *Narodzin powieści*, jest ujęcie problemu w perspektywie medialnej. Zmiany cywilizacji zachodniej można wiązać z rozpowszechnieniem się druku, który dzięki takim cechom jak linearność, tabularność, zamknięcie<sup>56</sup> i możliwość kolportowania tekstów, przyczynił się do narodzin nowoczesnej racjonalności. Zdaniem Watta i Jacka Goody'ego, logiczne procedury mające źródło w piśmie<sup>57</sup> – a także możliwości tożsamościowego wyboru między utrwalonymi pisemnie tradycjami<sup>58</sup> z których wyłoniła się historia<sup>59</sup> – można odnaleźć w powieści<sup>60</sup>.

Watt w *Narodzinach powieści* wprawdzie dokonuje pewnego rodzaju analizy kontekstowo-kulturowej funkcjonowania powieści w XVIII wieku, a w artykule napisanym wraz z Jackiem Goodym, traktuje ją jako wytwór medium druku, jednak nie porusza prawie w ogóle tematu powieści jako mechanizmu nawigacyjnego organizującego wiedzę<sup>61</sup>. Zwraca on jednak uwagę na analizę i interpretację form narracyjnych, które w takich utworach jak *Życie i myśli J.W. Pana Tristrama Shandy* (dalej: *Tristram Shandy*)

---

<sup>53</sup>R. Nycz, *Literatura postmodernistyczna... op. cit.*, s. 182.

<sup>54</sup>*Ibid.*, s. 185.

<sup>55</sup>*Ibid.*, s. 186.

<sup>56</sup>W. J. Ong, *Oralność... op. cit.*, Warszawa 2003, s. 203.

<sup>57</sup>I. Watt, J. Goody, *Następstwa piśmienności*, przeł. J. Jaworska, w: *Almanach antropologiczny. Oralność/piśmienność*, pod red. G. Godlewskiego et al., Warszawa 2007, s. 59.

<sup>58</sup>*Ibid.*, s. 63.

<sup>59</sup>*Ibid.* s. 51.

<sup>60</sup>„Duch powieści (...) stanowi wyraz znamienych dla kultury pisma dociekań intelektualnych, ukazując w jaki sposób jednostka dokonuje wyborów wśród ścierających się idei i postaw”. *Ibid.*, s. 68.

<sup>61</sup>J. Druker, *Graphic Devices: Narration and Navigation*, Narrative, Vol. 16, No. 2 (May, 2008), Ohio State University Press, s. 121-139.

Laurenca Sterna, są tylko jedną płaszczyzną znaczenia dzieła<sup>62</sup>. W *Tristramie Shandym* problematyzowaniu podlega typograficzny sposób organizacji treści na stronie i nawigacyjny wymiar poznania literackiego, dlatego książka Sterna przeznaczona jest dla osób znających konwencje nowożytnej książki drukowanej. Zwracając uwagę na fakt, że nasze postrzeganie gatunków wiąże się z delimitacją graficzną utworów, warto zauważyć, że dzięki znajomości konwencji paratekstowych, czytelnik na pierwszy rzut oka rozpoznaje, że ma do czynienia z parodią pewnej formy przekazu, którą jest *Tristram Shandy*. Poznanie literackie ma charakter niezbywalnie typograficzny<sup>63</sup>, co prowadzi do konstatacji, że „nowe pojęcie literatury wywiedzione z pewnego jej historycznego modelu tworzy więc podmiot przez ten model ukształtowany”<sup>64</sup>. Grzegorz Godlewski zauważa, że „do refleksji nad «literaturą typograficzną» – sprowadzoną do tekstu oderwanego od kontekstu i osadzonego w osobnym świecie (...) – przystępował «umysł typograficzny», organizujący świat według wyznaczników tekstowych”<sup>65</sup>.

Chociaż powieść nie problematyzuje początkowo swojego medium, pozostaje od niego zależna. Mimo że dopiero problem powieści awangardowej czy hipertekstowej wydobywa znaczenie medium, to również we wcześniejszych formach gatunkowych jego rola jest ważna, choć niesłusznie przyjmowana za coś oczywistego. By zorientować się, jak bardzo typograficzne jest nasze literackie poznanie (nie mówiąc już o zdobywaniu wiedzy w ogóle, encyklopediach, indeksach), wystarczy przejrzeć parę książek, w których mamy do czynienia z graficznym naśladowaniem innych gatunków, na przykład listu, którego treść przytaczana jest prawie zawsze przez wyróżnienie krojem pisma, wcięciem lub z pominięciem justunku. W powieści postmodernistycznej spod znaku Donalda Barthelma, Raymonda Federmana, i Rolanda Sukenicka, czy w tym wypadku zwłaszcza – z racji wykorzystania formy alfabetycznego leksykonu – Milorada Pavicia (*Słownik Chazarski*), poprzez szczególne wykorzystanie przestrzeni typograficznej książki, następuje uwidocznienie porządku medium – widoczne stają się ograniczenia poznawcze tradycyjnych (ale także nowych) tekstów i nawyki percepcyjne odbiorców.

O znaczeniu druku dla kultury europejskiej pisze McLuhan w *Galaktyce Gutenberga*<sup>66</sup>. Jeśli przyjąć termin pokrewnego McLuhanowi badacza nowych mediów –

<sup>62</sup>Por.: I. Watt, *op. cit.*, s. 354.

<sup>63</sup>G. Godlewski, *Słowo – pismo – sztuka słowa*, *op. cit.*, s. 300.

<sup>64</sup>*Ibid.*, s. 300.

<sup>65</sup>*Ibid.*, s. 300.

<sup>66</sup>Zob.: M. McLuhan, *Galaktyka Gutenberga*, przeł. K. Jakubowicz, w: *Wybór Pism*, *op. cit.*

Jaya Davida Boltera – druk aż do połowy XX wieku stanowiłby jedną z głównych technologii definiujących sposób myślenia i struktury poznawcze człowieka nowożytnego. Termin Boltera, *defining technologies*, dotyczy „wynałazków”, które przyczyniły się do zmiany w zakresie pojęć i kategoryzacji, takich jak przestrzeń, czas, język, pamięć, twórczość i inne<sup>67</sup>, stanowiących jednocześnie kulturą metaforę funkcjonowania człowieka w świecie. Amerykański badacz zauważa:

„Technologia definiująca definiuje lub redefiniuje rolę człowieka w odniesieniu do przyrody. Obiecując zastąpienie człowieka (lub grożąc nim), komputer podsuwa nam nową definicję człowieka jako «procesora informacji», a przyrody jako «informacji do przetwarzania»<sup>68</sup>.

Podobnie jak dawniej powtarzającą się, mechanicystyczną metaforą człowieka był zegar, obecnie coraz częściej za przerośniętą służy mechanizm komputera. Od naukowca nie oczekujemy już tylko tego, żeby był precyzyjny, lecz także tego, aby miał w głowie kalkulator. Jak pisze Bolter: „Kiedy psycholog poznania zaczyna studiować «algorytm do poszukiwania długotrwałej pamięci umysłu», staje się człowiekiem Turinga<sup>69</sup>”. Jak zauważa amerykański badacz, metafora technologii definiującej nie ogranicza się do codziennego postrzegania rzeczywistości, lecz stanowi istotę systemów filozoficznych, przyjmujących silne rozgraniczenie między człowiekiem a naturą, czy też – jak w wypadku radykalnego kartezjanizmu – odpowiada za całościową mechanicystyczną wizję funkcjonowania świata, na której opiera się racjonalne bytowanie człowieka w świecie i konkretny, historyczny model racjonalności<sup>70</sup>. Technologia definiująca to kolejna Cassirerowska forma symboliczna, zaś wielkie medioznawcze przerośnięcie: Konstelacja Teuta czy Galaktyka Gutenberga, czynią z pisma i druku dwie istotne dla badaczy metafory definiujące, zaznaczające realny wpływ, jaki pismo i druk wywarły na ludzką świadomość i psychikę. Jak dowodzi w oparciu o badania psychologów David R. Olson<sup>71</sup>, dzięki chirografii człowiek piśmienny w przeciwieństwie do analfabetów i niepiśmiennych przedstawicieli kultur tradycyjnych, przyzwyczajają się do systemu kwantyfikacji, który jest podstawą racjonalności opartej na logice dwuwartościowej i prawie tożsamości.

<sup>67</sup>T. Globan-Klas, *Spółczesność ludzi Turinga*, w: J.D. Bolter *Człowiek Turinga*, Warszawa 1990, s. 5.

<sup>68</sup>J.D. Bolter, *Człowiek Turinga*, przeł. T. Globan-Klas, Warszawa 1990, s. 44.

<sup>69</sup>*Ibid.*, s. 44.

<sup>70</sup>*Ibid.*, s. 40.

<sup>71</sup>Wykład profesora D. Olsona wygłoszony w Instytucie Kultury Polskiej w 2012 roku.

Tu uzasadnienie znajduje żart McLuhana: przekaźnik jest nie tylko przekazem, ale także masażem (*medium is a massage*)<sup>72</sup>.

Metafora człowieka wywodząca się z kultury pisma i druku zakłada człowieka, którego racjonalność jest inna niż człowieka oralnego, jego pamięć uległa częściowej eksterioryzacji tworząc spisana, zbiektywizowaną i stanowiącą stały punkt odniesienia dla wiedzy o świecie historię<sup>73</sup>, on zaś rozumuje wedle ścisłych reguł analitycznych zgodnych z zasadami następstwa. Człowiek żyjący w Konstelacji Teuta rozumuje i komunikuje się dzięki pismu, żyjący zaś w Galaktyce Gutenberga podlega dodatkowo uniformizującym, linearnym i izolującym prawom druku, dążąc do specjalizacji w wybranych dziedzinach, osiągając mistrzostwo w posługiwaniu się pismem. Jednocześnie uzależniając się od komunikacji poprzez medium druku, utracił szansę na powrót do pierwotnego – według badaczy związanych z McLuhanem – doświadczenia partycypacji charakteryzującej pierwotne, wielozmysłowe doświadczenie uczestnictwa w rzeczywistości<sup>74</sup>.

Współczesna powieść, od niektórych modernistycznych projektów począwszy (zwłaszcza prac Jamesa Joyce'a) po amerykańską powieść postmodernistyczną spod znaku Bartha, Barthelme'a czy Federmana, wydaje się poruszać te problemy. Próba zniwelowania narzuconych (zdaniem McLuhana) przez druk ograniczeń związanych ze sposobem doświadczania rzeczywistości, może przybierać różne formy, począwszy od wyostrowanego sensualizmu opisu, zacierania logicznych prawideł i związków przyczynowo-skutkowych opowieści, przez odejście od – będącego osiągnięciem druku i wynikającego z niego wrażenia zamknięcia – stałego punktu widzenia<sup>75</sup>, w celu oddania wrażenia wielorakości symulowanego doświadczenia rzeczywistości, po ekspozycję materialności tekstu stanowiącą jego krytykę. Powyższe zabiegi mogą również pozorować aktywizację czytelnika poprzez zwiększenie niedookreślenia i wymuszenie na czytelniku dopowiadania niejasnych lub nieobecnych w powieści struktur, naruszając w ten sposób autonomię tekstu, co często wraz z wymuszeniem materialnych zabiegów obnażających tekstowość tekstu, jest objawem samoświadomości powieści jako metody poznania i sposobu

---

<sup>72</sup>Por.: K. T. Toepflitz *Marshal McLuhan – prorok elektronicznego zbawienia*, w: McLuhan, *Wybór pism*, *op. cit.*, s. 15.

<sup>73</sup>I. Watt, J. Goody *op. cit.*, s. 51-2.

<sup>74</sup>Zob.: M. McLuhan, *op. cit.*, zwłaszcza o zmysłowości Rableaisa i Joyce'a s. 223-4. Ponadto, o źródłach i problemie McLuhanowskiego *sensus communis*, zob.: J. Miller *spór z McLuhanem*, przeł. A. H. Bogucka Warszawa 1974.

<sup>75</sup>W. J. Ong, *Oralność... op. cit.*, s. 203.

organizacji wiedzy. Wszystko to może wynikać bezpośrednio z refleksji nad zapośredniczeniem doświadczenia rzeczywistości nie tylko przez konwencje narracyjne, ale i medialny charakteru gatunku.

Przykładem wszystkich powyższych kwestii może być *Finnegans Wake* Jamesa Joyce'a, w którym poznanie literackie jest nie tylko odkształcone przez (zniekształcony i wielogłosowy) język, konwencję narracyjną, niejasne prawa rządzące światem przedstawionym, ale i sposób przekazu – świętą księgę którą powieść Joyce'a naśladuje.

Podobne intuicje można odnaleźć już u zarania powieści, akcentującej nieufność wobec samej siebie, jako pewnej instytucji poznania. Poczynając od *Don Kichota* (któremu od czytania mózg wysechł<sup>76</sup>) Miguela Cervantesa, po najwybitniejsze w tym względzie dzieło – szczególnie interesujące mnie z powodu podjęcia kwestii własnej materialności – *Tristrama Shandy* Laurence'a Sterna.

### 1.1.2 --- SHUT THE DOOR ----

W *Tristramie Shandym* Strena'a roi się od fragmentów, w których zacny autor-narrator zwraca uwagę nieuważnym czytelnikom (choć znacznie częściej czytelniczkom) na pominięte lub niezauważone fragmenty, które są precyzyjnie umieszczone zarówno w dygresyjnym wywodzie, jak i w typograficznej przestrzeni książki. Wywód Pana Shandy, pedantyczny, choć eliptyczny i krążący wokół paru tematów, zachowuje swoją wewnętrzną i bardzo precyzyjną logikę w przedstawianiu historii, niejednokrotnie zmuszając czytelnika do wertowania tomu (a w wypadku dwóch pierwszych edycji jest to aż siedem tomów) w poszukiwaniu powiązań między wątkami. Czasem narrator, którego świat wewnętrzny tytułowych „myśli i opinii” podziwiamy, tłumaczy się z precyzyjnie użytego słowa w pierwszym tomie, by wyjaśnić jego konsekwencje dla bieżącego znaczenia w tomie piątym, parodiując jednocześnie różne zabiegi typograficzne związane z organizacją treści, np.: tworzy fikcyjne przypisy do dzieła czy przemilcza pewne partie utworu poprzez zastąpienie ich układami asterisków itd.

Takie rozwiązanie wynika z tabularnego charakteru nie tyle kodeksu, ile kodeksu drukowanego. Christian Vandendorpe zauważa:

„zorganizowany według zasad ergonomii kodeksu, tekst nie jest już linią, nicią czy sznurkiem [w przeciwieństwie do „literatury” piśmiennej która we wczesnej fazie

---

<sup>76</sup>M. Cervantes, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*, t. 1, Warszawa 1957, s. 39.

jak zauważa m.in. Ong, rządziła się prawami oratory – przyp. M.S.], ale powierzchnią, której zawartość przyswajana jest w krzyżujących się podejściach.

Jako że pozwalają one czytelnikowi na rozważenie tekstu tak, jak kontempluje się obraz (*tableau*), nadamy im tu miano tabularnych<sup>77</sup>”.

Sterne jest w pełni świadomy nawigacyjnych właściwości książki, a nawet jej tabularności, korzysta w równej mierze z osiągnięć typografii i z poligraficznych możliwości reprodukcji obrazów, jego dzieło jest pełne bardziej lub mniej poważnych wykresów czy obrazów o ikonicznym charakterze, jak słynny czarny kwadrat oznaczający śmierć jednego z bohaterów, schematy rozwoju narracji z tomu piątego, czy językowo-ikoniczne zamknięcie wątku z tomu pierwszego:

--- shut the door---

Watt zauważa, że *Tristram Shandy* Sterna jest nie tyle powieścią, ile jej ironiczną parodią<sup>78</sup>; możemy dodać: parodią nie tylko metody narracyjnej, lecz także materialnej formy powieści.

Dzieło Sterna podważa w pewnym sensie racjonalistyczne wyobrażenie podmiotowości, choć ciągle pozostaje w obrębie wpływów filozofii oświeceniowej. Watt cytuje istotny fragment, w którym na pytanie: „Kim Pan jest?”, główny bohater odpowiada: „Uprzejmie proszę nie zadawać mi kłopotliwych pytań”<sup>79</sup>, słusznie doszukując się w problemie określenia tożsamości jednostki filozoficznych źródeł z *Traktatu o naturze ludzkiej* Davida Hume'a<sup>80</sup>. Watt zauważa, że Sterne obala tezy realizmu formalnego w kwestii samego czasu akcji, aktu twórczego i lektury, które w jego projekcie mają wzajemnie sobie odpowiadać, ale – co oczywiste – jest to niemożliwe, ponieważ<sup>81</sup>, nie są równoczesne i podlegają zapośredniczeniu przez książkę, co według mnie dotyczy przede wszystkim problemu materialności drukowanej książki i dystansu, który wprowadza ona między autorem a czytelnikiem<sup>82</sup>. Kwestia niemożliwości równoczesnego przedstawiania i odbioru opowieści wraz z elementami ikonicznymi (na przykład czarny kwadrat) wykraczającymi poza językowe przedstawianie, stawiają pod znakiem zapytania realizm przedstawiania i autentyczność koherentnej narracji. Jednocześnie biorąc pod uwagę

<sup>77</sup>C. Vandendorpe, *Od papirusu do hipertekstu*, przeł. A. Sawisz, Warszawa 2008, s.53-4.

<sup>78</sup>I. Watt, *Narodziny... op. cit.*, s. 355.

<sup>79</sup>*Ibid.*, s. 356.

<sup>80</sup>*Ibid.*, s. 356.

<sup>81</sup>*Ibid.*, s. 357.

<sup>82</sup>Por.: W. J. Ong *Osoba... op. cit.*, s. 88.

precyzję w pozycjonowaniu słów (co zostało przez nieuwagę redaktora pominięte w polskim przekładzie książki<sup>83</sup>), autor, wydawałoby się, staje po stronie logocentryzmu opartego na medium druku, wykorzystując liczne konwencje typograficzne przedstawienia wiedzy znane z encyklopedii czy leksykonu. Sterne jednak również na tym poziomie jest ironistą, ponieważ książka będąca osobistą relacją zapisaną przez Tristrama, zakłada wolny i gawędziarski styl strumienia opowieści pomyślanej jako „życie i myśli”, a jednocześnie jest ograniczona eksponowaną nieustannie materialnością tekstu.

Doszukiwanie się u Sterna dekonstrukcji gramatologicznego logocentryzmu (czy nawet fallogocentryzmu, biorąc pod uwagę powracający temat okaleczenia głównego bohatera) byłoby anachronizmem wynikającym ze współczesnej predyspozycji lekturowej, jednak *Tristram Shandy* ujawnia samoświadomość filozoficzną rozumianą także jako świadomość medium i jego ograniczeń. Dzięki przedstawieniom ikonicznym autor, dekonstruuje także abstrakcyjność litery alfabetu, poszukując środków przedstawiania zakładających głębsze uczestnictwo odbiorcy w odczytaniu przekazu.

Sterne bawi się formą przestrzenną literatury na każdym poziomie, dokonując jej obnażenia, poczynawszy od dosłownego fizycznego bytu tekstu<sup>84</sup>, przestrzeni świata przedstawionego<sup>85</sup>, struktury<sup>86</sup>, podważającej przez swoje zapętlenia koherencję narracji (a więc i czasoprzestrzenność), i wyłaniającego się wraz z lekturą znaczenia<sup>87</sup>.

Od Sterna można wywieść specyficzny typ podejścia pisarza do czytelnika i materialności tekstu, który w przeciwieństwie do wcześniejszych realizacji wykorzystujących możliwości typograficzne w kształtowaniu znaczenia (jak chociażby religijne wiersze Georga Herberta), jest w stosunku do niego krytyczny, traktuje go jako środek i barierę lub granicę, którą trudno przekroczyć.

### 1.1.3 Powieść postmodernistyczna wobec kultury druku

Pod koniec XIX wieku i na początku XX stulecia świadomość znaczenia medium, jego nieprzeźroczystości oraz reakcji na inne przekazy, zaraz obok zwątpienia w możliwości realistycznego przedstawiania, wydaje się zmuszać co wrażliwszych pisarzy do zmiany strategii narracyjnej oraz stosunku do tekstu. Świadomość wartości edytorskich

<sup>83</sup>Por.: L. Sterne *Życie i myśli J. W. Pana Tristrama Shandy*, t. 1-2, przeł. K. Tarnowska, Warszawa 1974.

<sup>84</sup>W. J. T., Mitchell, *Forma przestrzenna w literaturze*, przeł. P. Kwiatkowska, w.: *Almanach antropologiczny słowo/obraz*, red. I. Kurz, A. Karpowicz, Warszawa 2010, s. 59.

<sup>85</sup>*Ibid.*, s. 60.

<sup>86</sup>*Ibid.*, s. 60.

<sup>87</sup>*Ibid.*, s. 63.



charakteryzuje takich twórców jak Paul Valéry czy Stephane Mallarmé dostrzegających potencjał typografii w kształtowaniu i uwypuklaniu znaczeń tekstu. Zwłaszcza Mallarmé poszukujący czystego języka wybiegającego poza świat empiryczny<sup>88</sup>, a jednocześnie obejmującego zmienność i płynność znaczeń w świecie, próbował eksperymentów typograficznych, które wykraczają poza normy czytelności, zmuszają czytelnika do interpretacji i kontekstualizowania poszczególnych fragmentów względem siebie lub względem własnych skojarzeń, jak dzieje się w utworze *Rzut kośćmi nie zniesie przypadku*.

Jednocześnie negacja koherentnego i narracyjnego sposobu poznania świata znajduje wyraz nie tylko w technice narracyjnej – w tym rozmaitych wariantach strumienia świadomości, poza technikami skojarzeniowymi i filmowymi czy sięgania po środki mechaniczne i interpunkcyjne do sterowania jego biegiem<sup>89</sup> – ale i typografii, zwłaszcza u takich pisarzy skrajnie świadomych medium literatury, jakim jest druk, jak James Joyce<sup>90</sup>. Świadomość zapośredniczeń dokonujących się poprzez narrację jest jednym z tematów *Ulissesa*, który – jak zwykło się zauważać – dokonuje parodii stylów literackich, ale także form typograficznych, w tym obecnego od początku istnienia powieści mimetyzmu formalnego. Nagłówki gazet z epizodu siódmego są jednym z przykładów tego zjawiska. Arcyprzykładem jest *Finneganów Tren*, który można uznać za imitację świętej księgi<sup>91</sup> z całym jej nawigacyjnym charakterem, zgodną ilością wierszy na stronie i ich wzajemnymi relacjami (zestandaryzowane wydanie *Finnegans Wake*, liczy zawsze 628 stron o trzydziestu-sześciu wierszach, pozwalających na stosowanie systemu sigłów w odniesieniu do konkretnych fragmentów powieści). Przykłady można mnożyć, są one zróżnicowane: z jednej strony podważają realizm filozoficzny, z drugiej zaś, na dalszym planie, kurczowo trzymają się scholastycznej wizji świata. Interesujące pozostaje według mnie samo wydobycie i problematyzowanie tekstowości tekstu.

Zabiegi tego rodzaju przybierają na sile w latach powojennych w *Nouvelle Roman*, i rozmaitych projektach amerykańskiej prozy postmodernistycznej, a kulminację znajdują w realizacjach w postaci powieści hipertekstowej. Amerykańska nowa powieść wydaje się w pełni świadoma medium, jest przesiąknięta ironią, skupia się na krytyce władz i

---

<sup>88</sup>M. Markowski, *Nicość i czcionka, wprowadzenie do lektury Rzutu kośćmi Stephane'a Mallarmé*, w: S. Mallarmé, *Rzut kośćmi nie zniesie przypadku*, przeł. T. Różycki, Kraków 2005, s. 12.

<sup>89</sup>Zob. R. Humphrey, *Strumień świadomości – techniki*, przeł. S. Amsterdamski, „Pamiętnik literacki” 1970, z. 4.

<sup>90</sup>Por. zwłaszcza: K., *Dlaczego od Joyce'a do liberatury?* w: *Od Joyce'a do liberatury*, pod red. K. Bazarnik, Kraków 2002, s. v-xvi.

<sup>91</sup>*Ibid.*, s. vii; Z. Mitosek, *op cit.*, s. 354.

instytucji regulujących proces poznawczy. Jednocześnie wyrasta z nominalistycznej tradycji pragmatyzmu głoszącego zmianę paradygmatów w filozofii, zwłaszcza epistemologii, by później znaleźć się pod wpływem myśli poststrukturalistycznej, w tym dekonstrukcji dokonującej głębokiej krytyki tekstu. Świadomość formy przestrzennej i roli tekstu w procesie poznania oraz długa tradycja sporów retorycznych o pole symboliczne, którym jest Ameryka, zaowocowało literaturą nadzwyczaj samoświadomą swoich mechanizmów, wykorzystującą do krytyki własnej instytucji szczególne zabiegi literackie: od techniki narracyjnej zaczynając, a na typograficznym spacjalizmie wydobywającym materialność tekstu kończąc.

Strategię wydobywania materialności i tekstualności tekstu, chciałbym określić mianem kontrtekstowości, inspirować się kategorią ukutą przez Olę Kaczmarek<sup>92</sup>. Rozumiem jednak to pojęcie bardzo wąsko, jako konstrukcyjną praktykę tekstową, obnażającą materialność, konwencjonalność i samą tekstowość tekstu, jego często niezauważane nawigacyjne właściwości<sup>93</sup>. Chciałbym je odnieść do problemów poetyki powieści hipertekstowej oraz miejsca wyznaczonego w niej czytelnikowi. Jej struktura – moim zdaniem – została po części zaprojektowana czy też zapowiedziana w ramach poetyk immanentnych amerykańskiej powieści postmodernistycznej, uznawanych przeze mnie za kontrtekstowe właśnie. Zanim jednak przejdę do hipertekstu, chciałbym zastanowić się, dlaczego ta kategoria wydaje się konstytutywna dla powieści i skąd coraz częstsze w XX wieku definiowanie zjawisk literackich przez ich odniesienie do hipertekstowości, a przede wszystkim nad tym, na jakich założeniach są oparte takie porównania i metafory.

Dwudziestowieczny kryzys realizmu można powiązać z upadkiem Wielkich Narracji. Obydwa zjawiska stanowią reakcję na sztuczne procesy homogenizacji rzeczywistości w społeczeństwie późnego kapitalizmu, gdzie aglomeracja, ale i specjalizacja, prowadzą do rozbicia doświadczenia rzeczywistości jako zjawiska jednolitego, spójnego i ciągłego. Realizm byłby w tej perspektywie aktem politycznym, stojącym po stronie opresji. Jako konwencja umożliwiająca „obiektywne” (co naturalnie jest jednym z jego fantazmatów) spojrzenie na rzeczywistość, dopuszcza możliwość opisu i reprezentacji, ograniczając pluralizm doświadczenia do paru możliwości. W tej

---

<sup>92</sup>O. Kaczmarek, *Kontrtekstowość. Humanistyki zmagania z medium*, w: *Almanach antropologiczny IV. Twórczość słowna/Literatura*, red. G. Godlewski et al., Warszawa 2013/2014 (w druku).

<sup>93</sup>J. Druker, *Graphic Devices: Narration and Navigation*, op. cit., s. 121-139.

perspektywie proza Dostojewskiego jest nie tylko ideologiczna – biorąc pod uwagę współczesne doświadczenie rozpadu rzeczywistości i niemożności ogarnięcia wszystkich postaw – lecz także niemożliwa współcześnie z etycznego punktu widzenia.

Francouis Lyotard pisze:

„Dość już płaciliśmy za tęsknotę za całością i jednym, za pojednaniem zmysłowości i pojęcia, za przejrzystym i komunikowalnym doświadczeniem. [...] słycać pragnienie ponowienia terroru, spełnienia fantazmatu władzy nad rzeczywistością. Oto odpowiedź: wypowiedzmy wojnę całości, bądźmy świadkami nieprzedstawialnego, prowadźmy ku poróżnieniom, ocalmy honor imienia<sup>94</sup>”.

Zmiany zachodzące w dwudziestowiecznych poetykach i teoriach podążają jednak nie tylko za etyczną motywacją. Tendencja metanarracyjna i obnażenie struktur warunkujących poznanie, może mieć źródło w materialności książki, medium druku, ograniczeniach tekstu. Stanowi ona istotną cechę powieści XX wieku, a problemem awangard staje się problem oryginalności i wyczerpania form, z kolei powtórzenie, pozostaje punktem wyjścia dla różnych ontologii komunikacji, z których wyrastają na przykład teoretyczne koncepcje intertekstualności<sup>95</sup>. Ontologię komunikacji chciałbym rozumieć jak najszerszej, jako poglądy na temat sposobu bycia (co byłoby zgodne z używanym przeze mnie pojęciem ontologii według Pavla), wyprowadzając go z Bachtinowskiej koncepcji dialogiczności.

Esej Johna Bartha *Literatura wyczerpania*<sup>96</sup> dotyczy przede wszystkim drugiej kwestii, krytycznego powtórzenia form wyczerpanych. Jednak z mojego punktu widzenia istotne jest to, że autor zauważa problem poszukiwania nowych materializacji dla form narracyjnych. Barth wprawdzie interesuje się przede wszystkim procesem przemian w obrębie gatunku ujmowanego historycznie i dystansuje się do eksperymentatorów z kręgu wydawnictwa *Something Else* wydającego książki w najdziwniejszych postaciach, jak na

---

<sup>94</sup>J.F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie, co to jest postmodernizm*, przeł. M. P. Markowski, w: *Postmodernizm*, pod. red. R. Nycza s. 61.

<sup>95</sup>Por.: R. Nycz, *Wykładowi intertekstualności w: Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, op. cit., s. 99. Por. M. Bachtin, *Słowo w powieści*, w: *problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 86; Idem, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 491. O ontologii komunikacyjnej „jako poglądach na temat bycia i umeblowaniu świata” por.: E. Kulczycki, *Teoretyzowanie komunikacji*, Poznań 2012, s. 66.

<sup>96</sup>J. Barth, *Literatura wyczerpania*, przeł. J. Wiśniewski, w: *Nowa proza amerykańska, szkice krytyczne*, Warszawa 1983. Tytuł eseju Bartha jest również kategorią opisową, autorską alternatywą dla określenia „postmodernizm”, której wybrane cechy omawiam.

przykład w formie papierowych węży<sup>97</sup>, ale jego kategoria imitacyjności obejmuje cechy paratekstowe gatunku takie jak zwyczaj pisania komentarzy do fikcyjnych książek, czy – jak w wypadku *Bladego Ognia* Nabokova – naśladowanie konkretnego gatunku (poematu z opracowaniem edytorskim) związanego z organizacją wiedzy. Jeśli spojrzymy na Bartha jako praktyka pod tym kątem, z łatwością zauważymy, że istotną część parodii osiemnastowiecznej powieści, którą jest *Bakunowy faktor*, stanowi nie tylko konwencja narracyjna (sprowadzona do absurdu poprzez wprowadzenie filozoficznych problemów o współczesnym charakterze), lecz także cały paratekst książki: streszczenia rozdziałów i elementy zakładające mimetyzm formalny<sup>98</sup> takie jak listy, epigrafy i inne. Perspektywa medialna u Bartha nie jest oczywista, jeśli jednak przyjrzymy się propozycji amerykańskiego pisarza zauważymy, że formy ulegają wyczerpaniu nie tylko z powodu niemożności stworzenia nowej, oryginalnej narracji w obrębie zastanego gatunku (który wyczerpuje się jako historyczna konwencja), ale i za sprawą definicji form<sup>99</sup>, nieprzystających do nowych interdyscyplinarnych dziedzin sztuki związanych z pojawieniem się nowych mediów, które zdaniem Bartha mogą pozwolić je podminować. W pismach Bartha nie ma jeszcze wzmianki o możliwościach wykorzystania nowych mediów w sztuce poza reklamą, która jest specyficznym rodzajem twórczości słownej, powstałej dzięki nowoczesnym technikom poligraficznym, lecz wspomina on o technicznej możliwości wykraczania przeciwko konwencjonalnym sposobom publikacji. Chciałbym przy tym zwrócić uwagę na jeszcze dwie istotne rzeczy. Barth pisze:

„sztuka interdyscyplinarna odznacza nie tylko tendencją [...] do wyeliminowania tradycyjnych odbiorców, «tych którzy rozumieją dzieło artysty» (w *happeningach* widownia stanowi często «obsadę», podobnie jak w«przedstawieniach przestrzennych», a niektóre współczesne utwory muzyczne nie są w ogóle przeznaczone do wykonania) – lecz także tendencją do wyeliminowania najbardziej tradycyjnego pojęcia artysty, arystotelesowskiego świadomego twórcy”<sup>100</sup>.

Zerwanie z „arystotelesowskim świadomym twórcą” należy utożsamić z utopijną wszechwiedzą autora<sup>101</sup> i narratora, co jest związane z problemem etyki i władzy nad

<sup>97</sup>Por.: *Ibid.*, s. 39.

<sup>98</sup>Pojęcia „mimetyzm formalny” używam za Anną Martuszeuską z *Radosnych Gier* tejsze, na oznaczenie zjawiska naśladowania form graficznych w powieści jak listy, telegramy itp.

<sup>99</sup>J. Barth, *op. cit.*, s. 38.

<sup>100</sup>*Ibid.*, s. 39-40.

<sup>101</sup>*Ibid.*, s. 39-40.

dyskursem. Szczególnie istotne okazuje się jednak „wyeliminowanie tradycyjnego odbiorcy” i włączenie go w aktywny udział w procesie twórczym. Postulat ten wpisuje się w poszukiwania prozy stanowiącej grę z czytelnikiem, która ma źródło jeszcze w modernistycznych awangardach, a polega na interakcji tekstu z osobą czytającą i w pewnym sensie proponuje jej współautorstwo, zrzeczenie się przez autora roli pasterza-przewodnika, a także zakłada możliwość dokonania zmiany w odbiorcy pod wpływem działania, jakim jest lektura. Tu lepiej poszukać innych przykładów niż proza Bartha, który jak sam deklaruje, wybiera odwrót do tradycji. Czytelnik *Bakunowego fatora*, czy nawet późnej prozy Bartha, poza wysiłkiem noematycznym polegającym na śledzeniu właściwości i modyfikacji gatunku i związku z tradycją (zwłaszcza w wypadku *Bakunowego...*) czy połączeń i nawiązań między różnymi tekstami (*Lost in Funhouse*) przeważnie nie jest angażowany w żadną inną działalność poza interpretacją.

W tym miejscu przychodzą mi w sukurs inni teoretycy i twórcy literatury postmodernistycznej w pełni świadomi formy artystycznej książki, jej roli w procesie poznania i panowaniu nad wiedzą. Stawiają oni na niezwykle wykorzystanie typografii i projektu edytorskiego, a w ich myśli można dopatrzeć się projektów poetyk kontrtekstowych. Mam na myśli przede wszystkim takie sławy literatury jak Raymond Federmann, Ronald Sukenick, Donald Barthelme (Amerykanie), Brian Stanley Johnson (Brytyjczyk) czy Milorad Pavić (Serb). Zanim jednak przejdę do przedstawienia poszczególnych projektów poetyk, chciałbym zaznaczyć, że eksperymenty z typografią i przestrzenią książki nie są niczym nowym w XX wieku, jednak tendencje do rozpadu powieści – jej narracji i towarzyszącej temu ekspozycji jej tekstowości i struktur wewnętrznych<sup>102</sup> – czy jakby powiedzieli inni teoretycy, spacji<sup>103</sup> tekstu i świata przedstawionego powieści, stają się czymś znacznie częstszym w latach 60. XX wieku i później, a ponadto stoją za nią inne założenia teoretyczne. Eksperymenty francuskich pisarzy nowej powieści, czy amerykańskich i brytyjskich postmodernistów wyrastają czasem ze ściśle określonej tradycji literackiej wysokiego modernizmu, co dotyczy zwłaszcza najradykałniejszego eksperymentatora, Brian Stanley Johnsona, odwołującego się często do Jamesa Joyce'a. Przyświecają im jednak przesłanki inne niż założenia poprzedzających ich twórców. Jak twierdzi McHale, ich optyka i poznanie świata jest inne,

---

<sup>102</sup>A. Kołyszko, *Architektura powieści współczesnej*, „Literatura na świecie” 1977, nr 3, s. 358-364, J. Anders, *Drogi literatury amerykańskiej*, w: *ibid.*

<sup>103</sup>A. Kołyszko, *Ibid.*, s. 364-370.

dokonywa się podobnie jak wcześniej przez teksty, ale tekstowy wymiar doświadczenia i fikcji jest uwytatniany w narracji, której wewnętrzna ontologia ulega coraz częściej rozpadowi. Zamiast pytań poznawczych: „jak mam interpretować świat którego jestem częścią? I czym w tym świecie jestem? Co należy poznać? Kto poznaje? [...] Jak przekazywana jest, wiedza między ludźmi i jak bardzo jest rzetelna? Jak zmienia się przedmiot poznania gdy przechodzi od jednej osoby do drugiej, Gdzie leżą granice poznania<sup>104</sup>”, proponują pytania postpoznawcze: „który to świat?, Co jest w nim do zrobienia? Którą z moich jaźni mam to dokonać? [...] Czym jest świat? Jakie światy istnieją, jak są one ustanawiane i czym się różnią? Co się dzieje, gdy dochodzi do konfrontacji między światami lub gdy zostają naruszone granice między nimi? W jaki sposób istnieje tekst, a w jaki projektowany przezeń świat (bądź światy?)”<sup>105</sup>. Naturalnie te ostatnie kwestie odnoszą się głównie do stosunku między światem przedstawionym a rzeczywistością, której zapośredniczenie jest tak wielkie, że można ją traktować jako równoległy świat nieprawdziwy, choć często jednak, jak stwierdziłby Jean Baudrillard, prawdziwszy od rzeczywistego.

Problem formy i zapośredniczenia rzeczywistości przez narrację został szczególnie wyraźnie wydobyty w powieści Federmana *Podwójna wygrana jak nic*. Porusza się ona wokół tematów związanych z Holocaustem: opisuje historię narratora opisującego z kolei plany pisarza pragnącego wymyślić perypetie chłopaka, który straciwszy rodzinę w obozie koncentracyjnym odkrywa na emigracji nowy świat, jakim jest Ameryka. Nad wszystkim czuwa osoba czwarta, autor, który w gruncie rzeczy opiera się na własnym doświadczeniu biograficznym. Skomplikowana sytuacja narracyjna, którą tutaj trochę uprościłem, pomijając także obecnego w polskim przekładzie tłumacza, miesza wszystkie porządki: realny z wymyślonym, zmyślony z wyobrażonym. *Prawdziwy, fikcyjny dyskurs* to podtytuł powieści Federmana. Historia jest w niej coraz bardziej redukowana do opisu najbardziej problematycznych – co znaczące, fizjologicznych – kwestii egzystencji nieprzeliczalnych na racjonalne i ekonomiczne wskaźniki mimo usilnych działań narratorów. Życie w powieści Federmana nie daje się sprowadzić do zamkniętej przestrzeni taniego hotelu, 365 rocznie opakowań klusek z sosem pomidorowym i kilometrów papieru toaletowego, a tym bardziej do przestrzeni obozu koncentracyjnego, o którym nie sposób mówić. Historia jest dekonstruowana, a pomaga w tym forma typograficzna, która rozbija koherencję narracji,

<sup>104</sup>B. McHale *op. cit.*, s. 13.

<sup>105</sup>Por.: Dick Higgins *Dialectics of centuries*. Przytoczony za: B. McHale, *ibid.*, s. 13.

wymusza zmienne strategie czytania: od poszukiwania związków ikonicznych treści z wykorzystywanymi gatunkami twórczości słownej<sup>106</sup>, po zawiedzenie oczekiwań czytelnika, zmusza do manewrowania tomem, przewracania go do góry nogami, jest wyrazem poszukiwania formy, ale i jej jednoczesną negacją, wyrazem sposobu odnajdowania znaczeń diagnozującym równocześnie ich brak, zaprzeczeniem możliwości poznania przez narrację, a także jej karnawalizacją, nie pozwalającą ustalić poziomu rzeczywistości i jej parodii. *Podwójna wygrana...* jest wcieleniem w życie Federmanowskiego projektu surfikcji, który stanowi propozycję poetyki wpisującej się w poszukiwania twórców, o których pisał Barth. Zakończmy więc tę przydługą dygresję i omawianie problematyki twórczości Federmana, skupiając się na poetyce tekstowej.

Surfikcja czy też nadfikcja<sup>107</sup> etymologicznie wywodzi się z koncepcji surrealizmu. Jak pisze Federman, jej zadaniem jest zbadać możliwości fikcji literackiej, ma ona ukazywać irracjonalizm zamiast racjonalizmu ludzkiego poznania<sup>108</sup>:

„Jedyną moim zdaniem prozą która wciąż ma jeszcze znaczenie, jest proza usiłująca zbadać możliwości fikcji literackiej. Ten rodzaj prozy rzuca wyzwanie tradycji, jaka nią rządzi, odnawia naszą wiarę w ludzką wyobraźnię, a nie w ludzką zniekształconą [przez racjonalizm i tradycje – przyp. M.S.] wizję rzeczywistości, ukazuje nie racjonalizm, lecz właśnie irracjonalizm człowieka. Tak jak surrealiści nazwali surrealitytą ten poziom ludzkiego doświadczenia, który funkcjonuje w podświadomości, tak ja nazywam surfikcją ten poziom ludzkiej działalności, który uzmysławia nam fikcyjność świata”<sup>109</sup>.

Fikcyjność świata i poznania jest naturalnie konstruowana przez język i dzięki temu, że fakty istnieją tylko wtedy, gdy się o nich opowiada, a pisać powieści to: „powoływać znaczenia, nie zaś odtwarzać znaczenia istniejące uprzednio. Pisać to nie pozostawać w zależności [...] od znaczenia, które rzekomo poprzedza słowa, lecz wykraczać poza to znaczenie”<sup>110</sup>.

Stanowisko Federmana jest charakterystyczne dla pisarzy lat 50. i 60. XX wieku powątpiewających w koncepcje reprezentacji, obraz świata zaś czerpiących z pism

<sup>106</sup>Zob.: *Antropologia twórczości słownej*, op. cit.

<sup>107</sup>R. Federman, *Surfikcja – cztery propozycje w formie wstępu*, przeł. J. Anders, w: *Nowa proza*, op. cit., s. 423.

<sup>108</sup>*Ibid.*, s. 423.

<sup>109</sup>*Ibid.*, s. 423-4.

<sup>110</sup>*Ibid.*, s. 424.

Ludwiga Wittgensteina, aby obrać stanowisko skrajnie nominalistyczne w stosunku do takich kwestii jak „prawda” czy „narracja”. U Federmana istnieją oczywiście elementy nieprzedstawialne językowo (i niemierzalne jak obecna powszechnie w powieści fizjologia, która mimo usilnych prób nie poddaje się racjonalnemu sprowadzeniu do określających ją obiektywnych miar), pojawiają się w postaci niejednoznacznych hieroglifów, jak słynne „X\*X\*X\*X\*X” oznaczające ostateczność, śmierć i obóz koncentracyjny.

Według Federmana zadaniem nowej prozy jest w pierwszej kolejności demaskacja własnej fikcyjności i konwencji realistycznej wraz z odrzuceniem dotychczasowych norm, wartościowań. Jedną z dróg prowadzących do tego celu jest porzucenie „nudnego i ograniczającego sposobu lektury”<sup>111</sup>. Oddajmy raz jeszcze głos Federmanowi:

„Każdy inteligentny czytelnik powinien czuć się sfrustrowany tym [zaczynającym się od górnej linijki pierwszej strony i dalej z lewa na prawo strona po stronie aż do końca] zaplanowanym sposobem czytania. Tak więc tradycyjna, konwencjonalna, ustalona i nudna metoda czytania książki musi zostać zanegowana i odrzucona. I to właśnie pisarze [...] muszą poprzez innowacje literackie – w typografii i typologii swojego pisarstwa – odnowić sposób czytania. Wszystkie prawidła oraz zasady druku i budowy książki muszą ulec zmianie pod wpływem zmian w samym sposobie zapisywania (lub opowiadania) historii, tak aby dać czytelnikowi poczucie swobodnego uczestnictwa w procesie pisania i odbioru, aby dać mu możliwość wyboru (aktywnego wyboru) w dziedzinie porządkowania wypowiedzi i odkrywania jej znaczenia. Tak więc należy koniecznie przekształcić samo pojęcie składni [...] akapit, rozdział przestankowanie muszą zostać przemyślane na nowo, [...] aby stworzyć nowe wielowątkowe i symultaniczne sposoby czytania”<sup>112</sup>.

Obok narracji, która nie może być linearna i uporządkowana jak w powieści „pseudorealistycznej”, forma typograficzna stanowi w myśli i twórczości amerykańskiego pisarza istotny element kontrtekstowy, który ukazuje zarówno materialność i narracyjność fikcji, jak i podważa koherentne ujmowanie ludzkiego doświadczenia<sup>113</sup> i system poznawczy organizowany przez typografię i podlegający takiemu też (naturalnie dyskursywnemu) porządkowaniu. Fikcja jednocześnie ma „stanowić metaforę własnego

---

<sup>111</sup>*Ibid.*, s. 425.

<sup>112</sup>*Ibid.*, s. 425-6. Podkreślenie M. S.

<sup>113</sup>*Ibid.*, s. 427.



rozwoju narracyjnego”<sup>114</sup>, nie powinna tworzyć złudzenia porządku, może sięgać po nielogiczność, irracjonalność, ma być „świadoma jedynie swej roli jako bytu fikcyjnego”<sup>115</sup>. Szczególnie istotna jest nieustannie podkreślana przez Federmana materialność tekstu, czy nawet jego artefaktyczność. Może mieć to szczególne znaczenie dla ujęcia całej twórczości amerykańskiego pisarza, próbującego rozprawić się z pamięcią o rodzinie zamordowanej w obozie koncentracyjnym. Na tle literatury obozowej pojawiającej się w olbrzymiej ilości po wojnie i często budzącej kontrowersje (co pokazuje głośna sprawa fałszywych wspomnień Beniamina Wiłkomirskiego), Federman tworzy kolejny artefakt, będący wyrazem świadomości tego, że rzeczywistości nie można przedstawić, ponieważ jest ona nieuporządkowana i jako taka nie poddaje się przekładowi ani na tekstualne, ani na wizualne interpretacje. W tym sensie jest to prawdziwy-fikcyjny dyskurs; prawdziwszy niż opowiadania obozowe Tadeusza Borowskiego, które mimo świadomości dokonanych przez autora fikcjonalizacji (jak chociażby historia tytułowej bohaterki z *Pożegnania z Marią*) bywają traktowane jako dokument historyczny.

Pozostaje jeszcze jedna kwestia: rola czytelnika. Warto zastanowić się czy podkreślana często kwestia wolności w wybieraniu przez niego ścieżek lektury, jest przyczyną czy wynikiem określonego podejścia do tekstu jako nośnika wiedzy i przedmiotu umożliwiającego jej wymianę.

Postulat wolności czytelnika, wyzwolenia go od pracy schematycznego wypełniania miejsc pustych, konkretyzacji i poszukiwania jednej, właściwej interpretacji znaczeń, ma źródła trudne do jednoznacznego określenia, chociaż za manifest tego podejścia uważać można tekst Rolanda Barthes’a *Śmierć autora*. Może mieć on źródła zarówno w kryzysie tradycyjnej wiedzy opartej na klasycznym wykształceniu, może wiązać się z kryzysem symbolizmu w literaturze, a co za tym idzie mniej lub bardziej zinstytucjonalizowanych hermeneutyk i sposobów reprezentacji wiedzy, jak i wiązać się z czymś znacznie mniej skomplikowanym, jak na przykład przyjęciem wizji procesu czytania jako formy gry z czytelnikiem, co byłoby dziedzictwem awangard pierwszej połowy XX wieku. Najistotniejsze jest jednak to, że czytelnik poznający świat narracji coraz częściej zmuszany jest do działalności ponadnoematycznej w jego porządkowaniu. Oznacza to, że dzięki materialnej formie utworów problemy epistemologiczne rządzące wizją świata są przenoszone na odbiorcę, a tekst staje się elementem gry poszerzającej

---

<sup>114</sup>*Ibid.*, s. 428.

<sup>115</sup>*Ibid.*, s. 430.

zarówno rzeczywistość tekstową, jak i realny świat.

Jak pisze B.S. Johnson, pisarz literalnie spełniający wszystkie postulaty surfikcji (wraz z wyborem materiału fikcji), tworzący mniej więcej równoległe, choć niezależnie od Federmana: „forma nie jest celem tylko skutkiem”<sup>116</sup>. Jeśli przyjąć optykę ujmującą zmiany formy powieści ze względu na czytelnika, z którą w dużej mierze zgodziłby się brytyjski pisarz, okazałoby się, że Johnson wskazuje na zmieniające się możliwości reprezentacji, które przyniósł film, a także na sposoby przedstawiania historii znacznie bardziej atrakcyjne dla łaknącego fabuły odbiorcy. Ten punkt dotyczy przede wszystkim powieści popularnej, „czytadła” bez większych ambicji poznawczych. Ten rodzaj powieści jest wypierany przez film, ponieważ „z dobrze nakręconą bitwą morską nie może konkurować żaden książkowy opis”<sup>117</sup>. Powieść jednak ciągle ma przewagę: „film [...] nie jest w stanie wprowadzić widza do wnętrza bohatera”<sup>118</sup>. Jak bardzo naiwnie mogłoby to brzmieć, Johnson, któremu bliskie są również wcześniejsze modernistyczne eksperymenty literackie, czyni istotne zastrzeżenia, dotyczące natury fikcyjności każdej narracji i braku jakiegokolwiek referencji między literaturą a rzeczywistością. Pisarz korzysta z materii, którą jest „wnętrze jego czaszki”<sup>119</sup> i bada ją, co przypomina jeden z postulatów Federmana. Czytelnik może wybierać, co pragnie poznawać; zgłębiać koncept autorskiego projektu – jak zapewne powiedziałaaby Anna Martuszevska, zagrać z autorem – czy odrzucić książkę na rzecz konsumowania historii.

Według Johnsona istotą powieści jest forma rozumiana jako narracja, styl i ich materializacje. Te stanowią wyznacznik oryginalności i wartości dzieła, ponieważ dawne gatunki podpierające się fabułą – tu warto przypomnieć wcześniej omawiany esej Bartha – uległy wyczerpaniu, stając wobec kryzysu reprezentacji, mogą sprzedawać jedynie kłamstwa, a w handlu kłamstwami nie wyprzedzą filmu rozrywkowego. Nie jest to jednak formalizm. James Joyce, jeden z mistrzów brytyjskiego pisarza („Einstein współczesnej powieści”<sup>120</sup>) traktował wszystkie elementy dzieła – styl i treść – jako wartości wpływające na siebie wzajemnie. Materią *Ulisses*a jest powszechne doświadczenie, jednak jego znaczenie jest konstytuowane przez zawsze nieprzeźroczy stył. Johnson idzie tylko krok dalej (a może pół kroku, biorąc pod uwagę typograficzność twórczości Joyce'a, zwłaszcza

<sup>116</sup>B.S. Johnson, *Czy aby nie jesteś za młody aby spisywać własne wspomnienia?* w: *Od Joyce'a.... op. cit.*, s. 200.

<sup>117</sup>*Ibid.*, s. 195.

<sup>118</sup>*Ibid.*, s. 196.

<sup>119</sup>*Ibid.*, s. 196; por.: R. Federman, *Surfikcja... op. cit.*, 428-430.

<sup>120</sup>B.S. Johnson, *op. cit.*, s. 196.

*Finnegans Wake*), wynajdując odpowiednią materializację dla swoich pomysłów. Nowa forma powieści ponownie wynika z kryzysu reprezentacji, uwalnianie czytelnika jest tu tylko efektem ubocznym. Jeśli porównamy *Nieszczęsnych* i *Przełożoną w normie*, spostrzeżemy znaczącą różnicę. W wypadku pierwszej z tych powieści, składającej się z luźnych sklejek w pudełku, które mogą być czytane w dowolnym porządku, mającej oddawać mechanizm działania świadomości, interaktywność jest po stronie odbiorcy. Natomiast drugi utwór będący kompilacją dziewięciu z pozoru niezależnych monologów wewnętrznych – które zostały precyzyjnie ułożone na paginach tak, że poszczególne fragmenty odpowiadając sobie wierszami, pozwalają złożyć się książce w polifoniczną rekonstrukcję zaistniałej sytuacji – zmusza czytelnika do trzymania się ściśle tekstowej partytury, aby skonstruować znaczenie. Indywidualny monolog z *Przełożonej w Normie*, nie pozwala na zrozumienie sytuacji w domu starców, jednocześnie spojrzenie z wszystkich perspektyw w realnym życiu, byłoby niemożliwe, a jeśli nawet (jedynie autor i czytelnik poza tekstem wiedzą o ukrytej fazie terminalnej raka u tytułowej bohaterki), to wątpliwe, czy pozwalałoby to na odebranie rzeczywistości jako prawdziwszej i niesprzecznej u podstaw.

Według Johnsona pisanie ma jednak cel etyczny, jego zadaniem jest zmiana społeczna i przekształcenie świadomości odbiorców, uświadomienie im wagi przekazu medialnego<sup>121</sup>.

Zdaniem brytyjskiego pisarza funkcją literatury (na najbardziej podstawowym poziomie) byłoby w istocie ukazanie przemieszania doświadczenia rzeczywistości, nieładu życia wewnętrznego i interpretacji. Jest to oczywiście najniższy poziom, twórczość Johnsona wydaje się znacznie bardziej sproblematyzowana, porusza kwestie tożsamości i choroby, obciążona jest rysem melancholijnym, funkcjonuje w ciekawym dialogu z późną twórczością Samuela Becketta<sup>122</sup>. Jednak ten problem – może niezbyt oryginalny na tle epoki, ale pojawiający się u większości twórców określanych mianem postmodernistów – chciałbym uwypuklić jako wiążący dla poetyk postmodernistycznych rozumianych jako pre-hipertekstowe. Z twórczości Johnsona jasno wynika, że nie sposób mówić prawdy o rzeczywistości, forma powieści zaś ogarniając jej nietrwale aspekty i zmienność, jest jedynym elementem prawdziwym w fikcji, jeśli oddaje uczucie aporii lub chaosu.

---

<sup>121</sup>K. Stamirowska, *Angielska powieść eksperymentalna: B.S. Johnson*, w: *Od Joyce'a... op. cit.*, s. 125; B. Bałutowa *Powieść angielska XX wieku*, Warszawa 1983, s. 261-5; B.S Johnson, *op. cit.*, s. 196.

<sup>122</sup>K. Stamirowska, *Angielska...op. cit.*, s. 132.

Taka formuła prowadzi przywodzi na myśl koncepcję Eco powstałą jako reakcja na coraz trudniej uchwytną poetykę współczesną. W tym kontekście nie sposób bowiem pominąć koncepcji dzieła otwartego, którego forma stanowi metaforę epistemologiczną, będąc odbiciem nie tylko „obiegowej świadomości teoretycznej”<sup>123</sup> – kryzysu narracji, teorii przyczynowości, praw logiki dwuwartościowej – lecz także pochodną doświadczenia tekstu przynoszącego poczucie zagubienia i niemożności złożenia w całość dzieła, w którym już nikt nie gwarantuje obiektywnego znaczenia, z powodu inflacji instytucji tekstu i wszechwiedzącego, autentycznego narratora. John Barth i Raymond Federman reprezentują na poziomie teorii i praktyki dwie możliwe drogi postmodernistycznej gry z narracją. Co jednak interesujące, nie są one całkowicie od siebie różne. Pod koniec eseju-manifestu *Surfikcja – cztery propozycje w formie wstępu* Federman do twórców surfikcji zalicza takich pisarzy jak Beckett, Le Clezio, Burroughs, Barthelme, Sukenick, Calvino, Cortazar, ale także Borges i... John Barth. Wcześniej zakwalifikowałem *Bakunowy Faktor* do dzieł o charakterze imitacyjnym. Projekt Bartha, tak przecież odmienny od Federmanowskich realizacji surfikcji, dotyka istotnej kwestii – kopii i historycznej metafikcji. W tym punkcie wykazuje zbieżność z projektem Federmana, w którym wiedza, jest przedmiotem określonego porządkowania i definiowania przez tradycję, formę i konwencję narracyjną. Federman tworzy nowe materialne formy prezentacji tekstu, miesza gatunki w wybuchowym koktajlu ze stron i liter, tymczasem Barth kopiuje zastane gatunki i wlewa w nie treść dotyczącą współczesnych problemów filozoficznych, będąc jednocześnie świadomy właściwości tekstualnych gatunku na każdym poziomie, także paratekstowym.

Pisarzem, którego twórczość można by umieścić po środku na osi między Federmanem a Barthem, byłby Milorad Pavić, autor *Słownika Chazarskiego*, powieści której chciałbym poświęcić uwagę, chociażby z tego powodu, że uznawana jest za najlepszy przykład „protohipertekstu” czy nawet hipertekstu właściwego, gdyż była także publikowana w formie elektronicznej<sup>124</sup>. Ponadto wydaje się, że jest ona powiązana ściśle z kulturą druku ze względu na odniesienia do gatunku typograficznego, jakim jest słownik lub encyklopedia.

*Słownik Chazarski* korzysta z formy narracji słownikowej i dotyczy kwestii

---

<sup>123</sup>U. Eco *Dzieło otwarte, forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Olesiuk, Warszawa 1994, s. 165.

<sup>124</sup><http://techsty.art.pl/hipertekst/protohiper/pavic.htm> [dostęp: 05.05.13.].

chazarskiej od starożytności po czasy najnowsze, rekonstruowanej na podstawie trzech źródeł leksykograficznych (imitacji słownika): *Czerwonej Księgi* (źródła chrześcijańskie na temat Chazarów), *Księgi Zielonej* (źródła islamskie), *Księgi Żółtej* (źródła hebrajskie) oraz dołączonych do nich apendyksów, jak zakładające mimetyzm formalny, imitacje listów i innych gatunków. Trzy mniejsze leksykony (chrześcijański, islamski i hebrajski) w drugim wydaniu zostały opublikowane w jednym tomie, jednak w dwóch egzemplarzach: męskim i żeńskim, różniących się jednym zdaniem. Nawigacja po powieści Pawicia odpowiada posługiwaniu się zwyczajną encyklopedią, polega na selektywnej lekturze tabularnej, zakłada porównywanie haseł z trzech źródeł oraz próbę rekonstrukcji kwestii chazarskiej, zamieniającej się w niedokończony, sensacyjny spisak. Określenie dzieła Pawicia hipertekstem mimo powstania parę lat po wydaniu papierowym jego sieciowej adaptacji, będącej rzeczywiście hipertekstem, jest jednak moim zdaniem nadużyciem i (twórczym) anachronizmem pomijającym zarówno swoistość medium książki, jak i formy organizowania wiedzy, jaką jest hipertekst.

Dotyka to kwestii metafory lektury jako procesu nawigacji, który – jak zauważa Johanna Druker – w wypadku książki „tradycyjnej” (np.: papierowej powieści realistycznej) pozostaje często dla czytelnika warstwą nieuświadomioną<sup>125</sup>. Co więcej – zwracają na to uwagę teoretycy i praktycy liberatury<sup>126</sup> – książka jako przedmiot materialny jest uważana za element przezroczysty, nie będący częścią treści, a jedynie ją zawierający. Jednak w historii książki nigdy tak do końca nie było, na co zwraca uwagę na przykład Robert Escaprit, skupiający się na książce jako artefakcie kulturowym i przedmiocie, któremu przypisuje się funkcję atrybutu człowieka o statusie określonym społecznie<sup>127</sup>. Pavić pisząc powieść-leksykon zawierający falsyfikacje szesnastowiecznych ilustracji, wydaje się w pełni świadomy istoty zachodniego modelu encyklopedii jako przedmiotu transmisji kulturowej, dyskursu i stojącej za nim władzy, w tym władzy sądenia. Jego utwór stanowi radosną dekonstrukcję konkretnego logocentrycznego gatunku zamkniętego od wieków w formie encyklopedii zakładającej wprawdzie nieliniarny sposób przedstawienia wiedzy, ale po złożeniu tworzącej koherentny obraz

---

<sup>125</sup>J. Druker, *Graphic Devices: Narration and Navigation*, op. cit., s. 121.

<sup>126</sup>Liberatura, jest autorskim, z pewnych względów – zwłaszcza z powodu prób traktowania liberatury jako osobnego gatunku literackiego – nie do końca trafionym, konceptem stworzonym przez Zenona Fajfiera i Katarzynę Bazarnik. Zakłada ona integrację wszystkich elementów dzieła literackiego – jego materialną formę, ilustracje i ikony, typografię, treść itd. Por.: Z. Fajfer, *Liberatura. Teksty zebrane z lat 1999-2009*, pod red. K. Bazarnik, Kraków 2010.

<sup>127</sup>R. Escaprit, *Rewolucja książki*, przeł. J. Pański, Warszawa 1969, s. 31, 36-7.

świata. Materialność książki jest więc elementem szczególnie istotnym i zagubionym w internetowej adaptacji (obecnie nieistniejącej), która eksponowała jedynie opowiadaną historię, paradoksalnie czyniąc hipertekst bardziej przeźroczystym niż druk.

Skąd jednak pragnienie określenia dzieła Pavicia w jego papierowej formie (ale i innych utworów jak wspomniane *Tristram Shandy*, *Nieszczęśni*, *Podwójna wygrana jak nic* itd.) czy nawet niektórych filmów (sic!)<sup>128</sup> mianem hipertekstów i zapomnienie o swoistości różnych mediów? Traktowałbym to jako niefortunne przejęcie metafor definiujących twórczość przez zetknięcie z nowym medium.

Wynikać może ono ze wspomnianego zmęczenia zamknięciem druku i kształtem tekstów drukowanych narzucających swój reżim opowiadanych historiom. Próba przekroczenia medium, objawienia jego mechanizmów, sparodiowania go i wyjścia poza jego logikę przy poszukiwaniu pewnej swobody dla czytelnika w budowaniu znaczenia i zerwaniem z linearną organizacją tekstu, rysuje projekt poetyki otwartej, której realizacją ma być rzekomo hipertekst, przekraczający ograniczenia linearnej i materialnej formy drukowanej. Tymczasem w formie papierowej, następuje próba „przegrzania” – idąc tropem teorii przekazników McLuhana – gorącego medium, tak aby wszystkie jego cechy uległy intensyfikacji prowadząc do skrajnego oderwania tekstu od kontekstu (co widać np. w późnej prozie Becketta), fragmentaryzacji jego doświadczenia i zmuszenia odbiorcy, do aktywnego udziału w procesie odbioru w celu stworzenia znaczenia. *De facto* w języku kanadyjskiego badacza mediów oznaczałoby to... ochłodzenie medium.

Metafory lekturowe, jakie przynoszą nowe technologie, są czymś naturalnym w odniesieniu ich do zjawisk związanych z przemianami narracji, takich przykładów w historii literatury jest niezmiernie dużo, wymagają one jednak pewnej rozwagi i konsekwencji w stosowaniu. Użycie terminu hipertekst w stosunku do dzieł nie opartych na medium hipertekstu, może być płodne poznawczo, ale pomija zupełnie specyfikę interfejsu, który jest jego integralną i wyróżniającą cechą, co zgodnie z tezą McLuhana: *medium is a message* czy nawet *medium is a massage*, ma swoje szczególne znaczenie. Afekt literaturoznawców do terminu hipertekst ma także swoje źródła w nauce o literaturze sprzed okresu istnienia tego medium, co zamierzam pokrótce naszkicować.

---

<sup>128</sup><http://techsty.art.pl/hipertekst/film.htm>, [dostęp: 05.05.13.].

## ROZDZIAŁ 2

### Teorie (pre)hipertekstowe

#### 1.2.1 Problemy z hipertekstem.

Pisząc o literackich projektach i poetykach określanych mianem hipertekstowych, mam na myśli przede wszystkim teorie intertekstualności, zwłaszcza w wydaniu Gerarda Genetta, ale i koncepcje Teda Nelsona czy nawet Itala Calvina, włoskiego pisarza, który wprowadza – powszechnie używany przez hipertekstualistów termin „hiperfikcja”<sup>129</sup>, będący czymś zbliżonym do koncepcji surfikcji Federmana, a odnoszący się przede wszystkim do prób oddania w powieści doświadczenia wielorakości<sup>130</sup>. Calvino – związany z grupą OuLiPon i Kolegium Patafizyków –patronuje literackiemu hipertekstowi z pozycji narratologa badającego akumulatywne i potencjalne możliwości fabuły, dla którego hipertekst we współczesnym kształcie mógłby być realizacją specyficznej ontologii komunikacji, jaką można odnaleźć u źródeł koncepcji idealnego systemu organizacji wiedzy, gdzie połączenia między tekstami dostępnymi na wyciągnięcie ręki i wzajemne powiązania między nimi są widoczne i wyraźne zaznaczone.

Metafory technologiczne pojawiają się często przy okazji interpretacji dzieł Jamesa Joyce'a, Marcela Prousta, czy na polskim gruncie w przypadku Bolesława Prusa<sup>131</sup>. Dotyczą one przede wszystkim analizy techniki narracyjnej czerpiącej z pojawiających się wówczas technologii kinematograficznych, panoram czy fotoplastikonów tworzących mozaikowe zestawienia obrazów świata<sup>132</sup>. Wszystkie te perspektywy, sposoby patrzenia

---

<sup>129</sup>Hiperfikcja jest nie tyle projektem poetyki, ile raczej właściwością literatury. Powieść hiperfikcyjna zakłada wykorzystanie wielu możliwych środków (np.: materialnej organizacji treści) w celu oddania wrażenia wielorakości rzeczywistości. W dużej mierze cechy hiperfikcji odpowiadają projektowi surfikcji Federmana, przy czym hiperfikcja – jak wynikać by mogło z wywodu Calvino – nie musi w sobie zawierać, postulowanego przez wymieniane wcześniej projekty prozy, elementu krytyki powieści i jej medium czy realizmu i kwestii sposobów poznania świata (choć oczywiście hiperfikcja sprzyja wydobywaniu kontrtekstowości każdego tekstu, czego Calvino jest chyba świadomy). Może równie dobrze być stosowana jako kategoria do modernistycznych powieści Carla Emili Gaddy, czy Joyce'a jak i powieści wymienianych przeze mnie pisarzy postmodernistycznych czy zupełnie nowych eksperymentów prozatorskich. Calvino w ramach własnej twórczości wydają się interesować inne problemy związane z praktyką czytelnictwa niż omawianych pisarzy amerykańskich, z tego powodu nie będę rozszerzał kwestii hiperfikcji, sygnalizując jedynie ją jako hasło ważne dla krytyków literatury hipertekstowej. Zob.: Italo Calvino, *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Gdańsk, Warszawa, 1996.

<sup>130</sup>Por.: Italo Calvino, *Wykłady amerykańskie*, op. cit., s. 93.

<sup>131</sup>Wykład prof. Ewy Paczowskiej *Od Prousta do Prusa*, w roku akademickim 2011/12.

<sup>132</sup>Zob.: R. Humphrey, *Strumień świadomości.... op. cit.*

przez narratora, można odnaleźć w technice narracyjnej Joyce'a. Nazwiemy je spojrzeniem z lotu ptaka, zbliżeniem, panoramą, ich obecność może wynikać nie tylko z reakcji na nowe media (jak jest u Joyce'a czy Briana Stanleya Johnsona), ale chęcią przekroczenia ich w sferze literatury. Co jednak istotne, różne perspektywy narracyjne u pisarzy przełomu XIX i XX wieku, w których przyjmuje się metafory kinematograficzne, rozpatrywane były dotychczas w porządku synchronicznym – nowinki miały realny wpływ na ich pisarstwo i świadomość zmieniającego się miejsca literatury i prowadzenia narracji.

Poszukiwanie źródeł hipertekstu u wcześniej wymienionych twórców, byłoby narzuceniem pewnej nielogicznej diachronii. Chociaż Joyce, czy pisarze późniejsi, jak wspomniany już Johnson, Federman lub Milorad Pavić stanowiący najlepszy przykład z powodu stworzenia dzieła leksygraficznego, którego głównym celem jest organizacja wiedzy, rozbijają ograniczenia medium druku, a także nośnika, jakim jest książka, dokonują jego gwałtownego „przegrzania”, korzystają z techniki cięcia i niedookreślenia, to nie tworzą hipertekstu *per se*. Ten ostatni wymaga istnienia komputera i niesie ze sobą zupełnie nowe problemy lekturowe i epistemologiczne, nieznane użytkownikowi tradycyjnej książki.

Istnieją naturalnie próby poszukiwań „sieci” w powieści najnowszej zarówno na płaszczyźnie samej narracji, jak i jej organizacji. Są to już próby znacznie bardziej udane, odnajdujące rzeczywiście pewne koncepty – jak rozproszenie i wzajemne przeplatanie wątków opowieści, czy wykorzystanie specyficznych relacji przestrzennych w procesie lektury – które narzucają się użytkownikowi internetu, mogąc być wytworem obcowania z medium. W takim wypadku – idąc tropem Williama Mitchella widzącego w formach spiralnych w XVIII i XIX wieku pewne historyczne wyobrażenia percepcyjne czasoprzestrzeni<sup>133</sup> – hipertekst ze swoją strukturą kłacza lub sieci, byłby jedną z możliwych, nowoczesnych form przestrzennych w literaturze.

Książka drukowana, w jakikolwiek sposób byśmy na nią patrzyli, nie jest jednak tożsama z hipertekstem. Nawet pewne próby przeniesienia organizacji hipertekstu na druk, czego przykładem mogłaby być książka Roberta Szczerbowski (bez tytułu) nie zawierająca w wersji papierowej szkieletu lektury, który byłby kluczem do zrozumienia sposobu nawigowania po niej, okazują się nieudane. Wreszcie, co szczególnie istotne, w wielu wypadkach swoistość tekstu i hipertekstu związana z ich odmiennym medialnym

---

<sup>133</sup>W.J.T. Mitchell, *op. cit.*, s. 68.



zakorzeniem ma pierwszorzędne znaczenie dla obranej strategii narracyjnej i samego znaczenia dzieła. Chociaż utwory tekstowe i hipertekstowe w pewnych punktach wykazują zbieżne dążenia, jak przykładowo uczynienie z czytelnika aktywnego uczestnika współtworzącego przekaz na poziomie ponadnoematycznym, czynią to w dużej mierze na różne – słabo przekładalne na siebie wzajemnie – sposoby. Jednak konkretne realizacje powieści hipertekstowych wyrastają często z dążeń, poetyk i idei charakterystycznych dla dzieł amerykańskiego postmodernizmu, czego najlepszym przykładem jest (amerykańska właśnie) powieść *Popołudnie pewna historia* Michaela Joyce'a, co postaram się udowodnić w analizie i interpretacji.

Początków pojęcia hipertekstu w badaniach literackich należy szukać w koncepcjach intertekstualności. Pojęcie hipertekstu w ujęciu Gerarda Genetta jest prawdopodobnie jedną z przyczyn nieporozumień między literaturoznawcami zajmującymi się teorią literatury, a badaczami nowych mediów, w tym twórczości słownej w internecie. Oznacza ono relację zachodzącą między innymi w pastiszu i parodii, lub w przypadku tekstu opartego na strukturze innego, uprzedniego wobec niego (np.: *Ulisses* Joyce'a jako hipertekst *Odysei*, która jest jego hipotekstem). Hipertekst dla intertekstualistów oznacza więc jeden z wielu możliwych rodzajów relacji między tekstami czytаныmi a odnoszącymi się do nich zewnętrznymi strukturami językowymi (zarówno tekstowymi, jak i semiotycznymi), których odkrycie wpływa na odbiór, interpretacje i stanowi sposób budowy odbieranego tekstu.

Pojęcia intertekstualności jako terminu oznaczającego budowę tekstu ma swoje początki w końcu lat 60. XX wieku, i jest związane między innymi z interioryzacją myśli Michaiła Bachtina we Francji. W najprostszym rozumieniu intertekstualność jest siecią zapożyczeń obecną w tekście, funkcjonujących w różnych tradycjach i współkonstytuujących jego znaczenie jako elementy zewnętrzne wobec tekstu i wraz z tradycją, z jakiej same się wywodzą. W omawianej perspektywie zostaje stworzona specyficzna ontologia tekstu i komunikacji, podważająca oryginalność i autonomiczność tekstu, która nie pozostaje w konflikcie z teoriami tekstualności spod znaku ujęć mediocentrycznych, lecz stanowić może konsekwencję medialnej specyfiki tekstu definiowanej przez teoretyków piśmiennosci i druku.

Autonomiczność w ujęciu takich badaczy jak Marshall McLuhan, Walter Ong czy innych teoretyków piśmiennosci i druku dotyczy samego charakteru medium, nie zaś

konstytuowania się znaczenia i interpretacji tekstu. Tekstowi w tym rozumieniu faktycznie właściwa jest sytuacja Barthes'owskiej śmierci autora, stanowi on niezależny od kontekstu wytwór, niejako osobny byt oderwany od autora i momentu twórczego, rządzi się swoimi wewnętrznymi prawami (w tym posiadając w sferze znaczenia własną ontologię), które może reinterpretować każdy czytelnik, niezależnie od usytuowania i dokonując odczytania zgodnego z jego własnym horyzontem czytelniczym, często wzbogacając znaczenie.

Faktem jest, że teoria intertekstualności w pierwszej fazie lekceważyła problem medium, koncentrując się na sposobie istnienia tekstu poprzez inne teksty, jego obiegu czytelniczym czy też na konstytuowaniu się znaczenia. Sytuację zmienia nieznacznie ogłoszenie w 1982 roku *Palimpsestów* Gérarda Genette'a, który wyr  nia cztery rodzaje relacji intertekstualnych: intertekstualno  c, metatekstualno  c (poziom meta- obecny w narracji i odsy  laj  cy do innych tekstów), architekstualno  c (dotyczaj  c określenia przynal  czno  ci gatunkowej, w tym również przez samą delimitacj   graficzną, jak w wypadku prozy i wiersza) oraz interesujące nas tu relacje hipertekstualne i paratekstualne.

Tak naprawdę relacja najbardziej przydatna w kontekście hipertekstu to paratekstualno  c otwierająca perspektyw   medialną w badaniach nad tekstem. W rozumieniu Genette'a, oznacza ona wewnętrzną organizacj   tekstu, taką jak relacja między tytułem, podtytułem, rozdziałem, paragrafem, sposobem wprowadzenia przypisu, marginaliów itd. Warto zwr  ci  c uwagę, że przyjęta przez autora *Palimpsestów* zasada paratekstualno  ci, jest organizacj   tekstu opartego na tradycji wypracowanej przez europejską kultur   drukarni, nowo  zynn   tradycj   edytorską, i nie bierze pod uwagę historycznych wariantów pi  smienniczo  ci, w tym charakteru pierwszych dzie   wychodzaj  cych spod Gutenbergozkiej prasy. Donios  o  c twierdzenia Genetta, polega jednak na tym, że ods  lania mechanizm organizowania narracji (i wiedzy), którego nowoczesnym wymiarem jest wsp  lczesnie rozumiany hipertekst.

### **1.2.2 Hipertekst, komputer, użytkownik**

Za autora wsp  lczesnie rozumianego pojecia hipertekstu uważa się Teda Nelsona, który uku  l ten termin w 1965 roku na potrzeby określenia specyfiki pisania i magazynowania wiedzy na komputerze<sup>134</sup>. Stworzony przez niego system komputerowy Xanadu s  luy  l przede wszystkim do gromadzenia i organizacji danych poprzez system

---

<sup>134</sup>C. Vandendorpe, *op. cit.*, s.102.

odnośników, który jest obecnie sposobem strukturyzowania sieci internetowej. Hipertekstem można nazwać, jak pisze Jerzy Bobryk, „szereg połączonych ze sobą zapisów tekstowych”<sup>135</sup> zarówno w osobnym systemie komputerowym, jak i połączonych w globalnej sieci internetowej. Taka definicja jest całkowicie wystarczająca na potrzeby mojej pracy, ponieważ wskazuje zarówno na problem organizacji tekstu, jak i jego środowisko medialne. Warto jedynie zaznaczyć, że koncepcja Nelsona i projekt interfejsu *Xanadu space*<sup>®</sup> jest bardziej złożony niż znany nam system hiperłączy: potencjał informacyjny realizuje się przez mechanizm transkluzji zakładający jednoczesne wyświetlanie wszystkich powiązanych z tekstem głównym dokumentów i usytuowanie ich w przestrzeni trójwymiarowej, w której za pomocą półprzezroczystych linii zaznacza się powiązane ze sobą fragmenty. Różnica między współobecnością (a właściwie dostępnością poprzez widoczność, ponieważ teksty na witrynie internetowej są współobecne, ale tylko na serwerze) wszystkich elementów a ukryciem kolejnych dokumentów za linkami – jak we współcześnie znanym nam hipertekście – jest oczywista. Należy jednak zaznaczyć, że koncepcja Nelsona i współczesne nam metody budowania stron internetowych i baz danych są zbieżne z realizacją intertekstualności na poziomie materialnym, gdzie teksty nie tylko zawierają się w sobie, lecz także są ze sobą materialnie połączone, co jest krokiem w przód wobec tekstów rozumianych intertekstualnie. Ambicją Nelsona wydaje się jednak radykalne zerwanie z „papierowym” sposobem organizowania wiedzy, którego materialne ograniczenie narzuca nieznośną i nieefektywną linearność przekazu, kiedy sama lektura nie ma takiego charakteru, co udowodnił między innymi Christian Vandendorpe na przykładzie lektury selektywnej<sup>136</sup> i tabularnej<sup>137</sup>. Jak mówi Nelson, problemem znanego nam hipertekstu jest to, że w dalszym ciągu naśladuje papier: „And it is insane”<sup>138</sup>. *Xanadu* jako bardzo złożony sposób wiązania ze sobą dokumentów nie wygrał jednak z koncepcją sieci www.

Internet przeszedł długą drogę, aby uzyskać dzisiejszy kształt. Wiąże się to nie tylko z historią sposobów magazynowania wiedzy, lecz także technologicznym postępowaniem zwanym z rewolucją mikrokomputerową, która przyczyniła się do znanego nam obecnie sposobu prezentacji tekstu, przede wszystkim na ekranie komputera.

Edytory tekstowe są współcześnie ściśle powiązane z możliwością nieustannego

---

<sup>135</sup>J. Bobryk, *Spadkobiercy Teuta, ludzie i media*, Warszawa 2001, s. 61.

<sup>136</sup>C. Vandendorpe, *op. cit.*, s. 49.

<sup>137</sup>*Ibid.*, s. 54.

<sup>138</sup>[http://www.youtube.com/watch?v=En\\_2T7KH6RA](http://www.youtube.com/watch?v=En_2T7KH6RA) [dostęp: 05.05.13].

wyświetlania obrazu edytowanego tekstu na ekranie<sup>139</sup>. Pierwsze komputery nie miały ekranu w ogóle lub też na bieżąco drukowały modyfikowany tekst na szpulach papieru<sup>140</sup>. Nawet w momencie pojawienia się pierwszych ekranów, możliwości formatowania tekstu były mocno ograniczone. Do rewolucji przyczyniły się nie tylko techniczne ulepszenia sprzętu, lecz także zmiana środowiska programowego. Za symboliczne można uznać przejście pod koniec lat 80.XX wieku z systemu DOS do Windows, który pociągnął za sobą takie znaczące konsekwencje, jak ukrycie części metadanych, spełniających przede wszystkim funkcję czytelności maszynowej, nie potrzebnych już zwykłym użytkownikom.

Niewidoczność kodu Windowsa dla zwykłego użytkownika, wprowadza pewien problem rozumienia medium. Na ile jest nim środowisko używanego programu np.: edytora tekstu, czy przeglądarki internetowej, a nie uniwersalny kod, czytelny maszynowo, choć czasem oparty na systemie języka naturalnego. Prymarność kodu na przykład w wypadku przeglądarki internetowej, jest dla informatyka-programisty oczywista, jednak to, z czym obcuje użytkownik, to widoczny efekt kodu przetworzonego przez odpowiedni program (również opisany własnym językiem programowania), umożliwiający odczytanie zorganizowanych już danych, po których można poruszać się dzięki widzialnemu interfejsowi. Mamy tu do czynienia ze szczególnym rodzajem wielopoziomowej mediacji. W tej pracy zajmuję się „widzialnym” medium, czyli interfejsem przystosowanym dla zwykłego użytkownika, używanym w codziennej komunikacji.

Osobną kwestią jest nośnik danych. Nie ma on jednak większego znaczenia dla sposobu odczytywania tekstu, jak dzieje się w wypadku tradycyjnych nośników, którymi mogą być w kulturze druku (rozumianego jako medium) plakat, gazeta czy książka drukowana. Zarówno CD-ROM, dyskietka, dysk przenośny czy *pendrive*, odczytywane są w komputerze, należy też pamiętać, że obecnie mamy do czynienia z dużą różnorodnością komputerów, jak stacjonarny, laptop, ale także ipad i tablet – każdy z nich jako nowy rodzaj nośnika, choć nie różni się pod względem programu, będzie wytwarzał inny typ personalnej relacji z tekstem. Różnica leży zaś w użytym do odczytu programie, który – choć sam tekst wyświetla w sposób identyczny – posiada odmienny sposób kodowania metadanych i różne funkcje interfejsu, jak na przykład sposób przewijania tekstu czy otwierania okien w wypadku przeglądarek internetowych.

---

<sup>139</sup>J. Stachowicz, „*Edytor tekstu niczym obraz olejny*”. *Słowa na ekranie komputera*, w: *Almanach antropologiczny ...*, *op. cit.*, s. 117-125.

<sup>140</sup>C. Vandendorpe, *op. cit.*, s. 185.

Współczesne normy organizacji widzialnego tekstu, czy to w środowisku edytora tekstowego, czy też przeglądarki internetowej, mimo że opierają się na strukturyzujących go metadanych, odpowiadają zasadom czytelności wypracowanym przez nowożytną tradycję typograficzną. Choć pewne innowacje, obecność hiperłączy (linków/odnośników), rozwijanego na tej samej stronie *stretch text'u* i innych, w tym sekwencyjnego dostępu do innych stron, wydają się szczególne tylko dla środowiska hipertekstu, to ogólne zasady wizualnej organizacji pojedynczej strony odpowiadają opisywanym przez Genetta w wypadku tradycyjnego tekstu relacjom paratekstualnym. Vandendorpe pisze w tym kontekście o takich samych relacjach tabularnych i zasadach czytelności obowiązujących na stronie internetowej i w druku, podważając tezę o istnieniu głębokich różnic między nawykami czytelniczymi i organizacją informacji na witrynie internetowej czy w rubryce w gazecie. Jak się jednak okaże w dalszej części pracy, czytanie hipertekstu różni się znacznie od tradycyjnej lektury tekstu drukowanego.

Hipertekst postrzegany czasem jako idealny sposób organizacji wiedzy, polegający na jednoczesnej współobecności i sekwencyjnej (nielinearnej) dostępności innych tekstów, jak zauważają liczni badacze i współcześni pisarze, jak Stuart Moulthrop czy Mark Amerika, wydaje się na poziomie formalnym pełną realizacją teoretycznoliterackich projektów intertekstualności. Dzięki mechanicznej interaktywności wzmacnia on poczucie gry między tekstem a czytelnikiem, który działa już nie tylko na poziomie myślowej konkretyzacji wyszukując powiązania między tekstami, lecz jest zmuszony do działań ponad poziomem noematycznym, prowadzących do materialnej konstytucji tekstu.

Pojawienie się pod koniec lat 80. ubiegłego wieku prób wykorzystania struktury hipertekstu w tworzeniu powieści wydaje się naturalną konsekwencją refleksji nad tekstem uprawianej zarówno przez teoretyków nowych mediów, jak i poszukujących pisarzy postmodernistycznych. Czytając takich autorów jak John Barth, łatwo zauważyć, że głęboka świadomość medium, którym jest druk, i jego poszczególne historyczne warianty w postaci powieści zostały powszechnie zrozumiane już w latach 60. XX wieku<sup>141</sup>. *Bakunowy Faktor* Bartha jest przykładem literackiej krytycznej imitacji powieści XVIII wiecznej, nie tylko na poziomie narracji wpisującej się w tradycje Fieldinga i Sterna, lecz także konwencji paratekstowej (a także samej objętości powieści!). O ile jednak pierwsza generacja pisarzy uważanych za postmodernistów za główny problem uznała

---

<sup>141</sup>John Barth w swoim eseju cytuje nawet hasło McLuhana, *medium is a message*. Por.: J. Barth, *op. cit.*, s. 47.

metanarracyjność, o tyle pisarze tacy jak Raymond Federman i artyści z kręgu *Something else* lub twórcy europejscy: Brian Stanley Johnson, George Perec, Robert Grillet i inni, są w pełni świadomi konsekwencji McLuhanowskiego twierdzenia na temat przekazników, zanim myśl kanadyjskiego uczonego została sformułowana. Liczni teoretycy nowych mediów, w tym polscy badacze, jak Mariusz Pisarski skłonni są określać tego rodzaju eksperymenty mianem „protohipertekstów”<sup>142</sup>. Do autorów mających tworzyć tego rodzaju dzieła zaliczani są m. in.: Julio Cortazar za *Grę w klasy*, Italo Calvino, Raymond Queneau, Władimir Nabokov, Laurence Sterne, Milorad Pavić, Roland Sukenick czy wreszcie Jorge Louis Borges. Szczególnymi właściwościami hipertekstu, umożliwiającymi różnego rodzaju eksperymenty z narracją, decydującymi o przeprowadzeniu analogii między dziełami wspomnianych twórców a hipertekstem, są interaktywność oraz sygnalizowana wcześniej, choć problematyczna z wielu względów, nielinearność.

Abstrahując od sensowności takiej klasyfikacji, którą podziela większość teoretyków hipertekstu, sądzę że takie ujęcie lekceważy swoistości medium druku, książki jako nośnika i różnicę między tekstem a hipertekstem. Podejście to stanowi według mnie anachronizm badawczy, ale warto zauważyć, że wymienieni wyżej pisarze, wśród których brakuje wielu nazwisk (w tym twórców związanych z intermediami), dzielają intuicję dotyczącą potencjalnych możliwości literatury i jej nośnika. Do repertuaru wyżej wymienionych należą próby sekwencyjnego (czasem wielolinearnego) łączenia kolejnych partii utworu (Johnson, Cortazar, Calvino), imitowanie paratekstualnych właściwości gatunku (Nabokov, Pavić), nastawienie na interaktywność, często realizowaną poprzez materialne poskładanie dzieła z fragmentów (niemal wszyscy wymienieni: Pavić tworzy leksykon, który w zależności od wybranego źródła – islamskiego, chrześcijańskiego lub żydowskiego – będzie dawał inny ogląd narracji; Johnson poprzez umieszczanie luźnych, nieponumerowanych składek powieści w pudełku; Cortazar, zmuszając czytelnika do „gry w klasy” itd.). Wyjątkowo istotnym twórcą, zaliczanym do protoplastów hipertekstu jest Borges, który nie eksperymentował co prawda z materialną formą istnienia tekstu, lecz prezentował liczne modele teoretyczne, ściśle związane z właściwością hipertekstowej literatury. Tak jak *Bibliotekę Babel* można uznawać za graniczną metaforę intertekstualności, tak księgę-labirynt z *Ogrodu o rozwidlających się ścieżkach*, można potraktować jako doskonałą metaforę narracyjnego hipertekstu w jego interaktywnym

---

<sup>142</sup>Do protohipertekstualistów zaliczają także Kafkę (sic!) Por.: <http://techsty.art.pl/hipertekst/protohiperteksty.htm> [dostęp: 05.05.13]

wymiarze.

Tytułowa biblioteka Babel, jest światem o sześciokątnej kształcie sali, na ścianach których znajduje się pięć szaf, w każdej 32 książki znormalizowanego formatu, każda z nich posiada 410 stron, określoną ilość wierszy i liter, znaków interpunkcyjnych w tym spacji i innych<sup>143</sup>. Treść każdej z nich stanowi permutację wszystkich wymienionych elementów, co oznacza, że w bibliotece znajduje się absolutnie każda książka, włączając w to lepsze i gorsze wersje mojej pracy magisterskiej. Biblioteka Babel jest modelem tekstowego świata, w którym już wszystko zostało powiedziane. W opowiadaniu *Ogród o rozwidlających się ścieżkach* dokonuje się z kolei unarracyjnienie świata na poziomie dostrzeżenia wielu możliwości tkwiących (jako możliwa do spełnienia potencjalność) w teraźniejszej sytuacji. Rzeczywistość jest tu przedstawiana jako dopuszczająca nadbudowę lub rozwinięcie w dowolną stronę, jednocześnie wszystkie potencjalne wybory mają swoje konsekwencje, każdy z nich jest nieodwołalny, a w ich wyniku tworzą się różne wszechświaty możliwe.

Jedną z metafor lektury przywoływanych często w kontekście hipertekstu i samego czytania (ostatnio przez Annę Martuszkowską) jest gra. Zakłada ona nieustanną interakcję między dziełem a czytelnikiem, która wynika z koncepcji lektury jako kontraktu<sup>144</sup>, rozwijanego na wielu poziomach łącznie z poziomem (Ingardenowskiej) konkretyzacji. Ze względu na szczególny charakter dzieł pomyślanych jako hipertekst, właściwie poprzedzonych przez tak zwane gry paragrafowe czy MUD-y (tekstowe gry przeglądarkowe), ten sposób myślenia wydaje się pod wieloma względami bliski teoretykowi cybertekstu i autorowi koncepcji „literatury ergodycznej” – kategorii zwracającej uwagę przede wszystkim na materialny wymiar organizacji tekstu i związaną z nim interaktywność – Espenowi Aarsethowi<sup>145</sup>. Pomysł Aarsetha opiera się na zapożyczonej z cybernetyki koncepcji pętli informacyjnego sprzężenia zwrotnego. Tu działanie zachodzi również na poziomie procesów myślowych, jednak szczególne znaczenie ma charakter medium, niejako wymuszający mechaniczne działanie, które wykracza ponad „przesuwanie oczu i okazjonalne przewracanie strony”<sup>146</sup>. Estetyka fragmentu (niedowartościowana przez norweskiego badacza), sprawiająca wrażenie

<sup>143</sup>J. L. Borges, *Biblioteka Babel*, w: *Opowiadania*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Kraków 1978, s. 69.

<sup>144</sup>A. Martuszkowska, *op. cit.*, s. 93.

<sup>145</sup>E. Aarseth, *Cybertekst: literatura ergodyczna*, niepublikowany przekład Anny Rogozińskiej pierwszego rozdziału książki *Cybertext, perspectives of ergodic literature* [brak paginacji], częściowo włączony do podręcznika pod red. A. Karpowicz *et al.*, *Antropologia twórczości... op. cit.*s. 669-679.

<sup>146</sup>*Ibid.*, [brak paginacji].

nielineraności, wraz z wyborem alternatywnych linków prowadzą do stworzenia, jak pisze Aarseth, fizycznej konstrukcji tekstu<sup>147</sup>. Wymaga to wysiłku na poziomie ponadnoematycznym, przenoszącym grę literacką na poziom materialnego obcowania z tekstem. Jak zauważa Vandendorpe, wybory dokonywane przez czytelnika z powodu istnienia ułożonych w pewnej kolejności leksji – najmniejszych części tekstu, następujących po sobie ekranów, odpowiedników stron – nie oznaczają jednak jego wolności<sup>148</sup>. Skazany jest on na każdorazową rekontekstualizację czytanej treści (hiperłącza skrywają znajdujące się za nimi treści), czy też rezygnację z lektury, często celowo wymuszoną działaniem zapętłonej, powracającej w te same miejsca, struktury hipertekstu. Zgodnie więc z definicją literatury ergodycznej (*ergon* = praca *hodos* = ścieżka), „czytelnik musi wypracować ścieżkę [lektury – przyp. M.S.] w celu nie tylko interpretacji, ale wręcz skonstruowania dzieła<sup>149</sup>”. Stąd po części zrozumiałe jest postawienie w jednym rzędzie autorów tworzących hiperteksty literackie, jak Michael Joyce, Mark Amerika, Stuart Molthoup z Nabokovem, Cortazarem czy Johnsonem oraz prekursorskim względem, często odnoszonego do powieści hipertekstowej, terminu hiperfikcja – Itala Calvino.

Inna jest jednak sytuacja czytelnika przed ekranem komputera, każdorazowo muszącego rekontekstualizować tekst z powodu ograniczenia możliwości powrotu do uprzednio czytanego fragmentu lub zamknięcia dostępu do innych partii tekstu (czy nawet, jak w wypadku *Agrippa: A Book of The Dead* Wiliama Gibsona<sup>150</sup>, rzeczywistego i trwałego samozniszczenia dzieła), a inaczej odbiorcy czytającego *Nieszczęsnych* Johnsona, *Słownik Chazarski* Pavicia, *Grę w klasy* czy dowolną powieść paragrafową, który zawsze może przekartkować interesującą go sklejkę. W ujęciu literaturoznawczym, o czym świadczą publikacje klasyfikujące wcześniej wymienionych pisarzy jako „protohipertekstualistów”, miano hipertekstu stanowi raczej odniesienie definiujące niż rzeczywisty sposób lektury i architektonicznej segmentacji tekstu (o czym sami badacze zdają się czasem zapominać), właściwy tylko medium hipertekstu. W wypadku wcześniej wymienionych „protohipertekstualistów” powinniśmy więc mówić raczej o bardzo zaawansowanych relacjach tabularnych niż o linkowaniu stron, zarzucając określenie protohipertekst lub, zastępując je inną wcześniejszą kategorią, jak chociażby

---

<sup>147</sup>*Ibid.*, [brak paginacji].

<sup>148</sup>C. Vandendorpe, *op. cit.*, s. 116.

<sup>149</sup>E. Aarseth, *op. cit.*, [brak paginacji].

<sup>150</sup>E. Wójtowicz, *Net art*, Kraków 2008, s. 38.



proponowanym przez Eco, określeniem „dzieła w ruchu”<sup>151</sup> (szczególnego przypadku dzieła otwartego, związanego ze swoją materialnością), które obok koncepcji surfikcji i hiperfikcji wydaje się kategorią opisową wystarczająco szeroką, żeby pomieścić zarówno powieści „typograficzne”, jak i właściwe hiperteksty.

O tym, jak bardzo definiujące jest pojęcie „hipertekstu” i „hipertekstowości”, świadczy stosowanie tego terminu do utworów ciągłych w mechanicznym wymiarze, jak na przykład dzieł Donalda Barthelme'a. Doświadczenie cięcia, wieloznaczności i konieczności czytelniczego dopowiedzenia lub znalezienia reguły, jak w wypadku *Szmaragdu* czy *Brain Damage* (opowiadania, które można by równie dobrze pociąć i zamknąć w pudełku, jak *Nieszczęsnych* Johnsona, zamiast wydawać w całości), odwołuje się do doświadczenia znanego z lektury nie tylko powieści przeglądarkowej, lecz także internetowego serwisu informacyjnego czy najzwyczajszej gazety.

Ostatnia kwestia problematyzowana przez Aarsetha i Vandendorpe'a to nielinearność. Większość utworów hipertekstowych opiera się na poetyce fragmentu. Zrywanie związków syntaktycznych pomiędzy poszczególnymi partiami czy właściwie – by użyć terminu oznaczającego najmniejszą część znaczeniową struktury – leksjami i wielowątkowość należą do charakterystycznych cech większości omawianych w mojej pracy utworów. Teza o linearności każdego aktu lektury na poziomie czytelniczej konkretyzacji, czy też w wypadku hipertekstu realizująca się zarówno poprzez próbę śledzenia jednego wątku, jak i próby rekonstrukcji całej struktury, stawiają całą koncepcję po stronie modelu do składania i dzieła otwartego. Aarseth zauważa, że dla zrozumienia przymiotnika „nielinearny” kluczowy nie jest jednak sam akt odczytania (dopuszczający substytucję elementów struktury na poziomie konkretyzacji i interpretacji), lecz kształt tekstu źródłowego. Jednak wędrówka po hipertekście, jak już zauważyłem, nie jest w pełni swobodna dla czytelnika, który nie wie, co kryje się za jego kolejnym wyborem. Także wrażenie nielinearności może być wynikiem niefabularności. Ponadto indywidualne czytelnicze strategie związane z książkami papierowymi dopuszczają więcej wolności, niż hipertekst narzucający kolejność wyświetlających się ekranów:

„Czytelnikowi cybertekstu [w tym wypadku chodzi o hipertekst – przyp. M. S.] bezustannie przypomina się o niedostępnych już strategiach i ścieżkach, które minął po drodze, oraz o głosach, za którymi nie podążył w jednym z momentów lektury.

---

<sup>151</sup>U. Eco, *Dzieło otwarte... op. cit.*, s. 39.

Każda decyzja czytelnicza otwiera drogę do jakichś kawałków tekstu, zamykając zarazem dostęp do jego pozostałych części. Jej efekt jest zawsze nieprzewidywalny i niepewny. Na tym opiera się fundamentalna różnica między cyber tekstem a niejednoznacznościami tekstu linearnego. Niedostępność niektórych ścieżek lektury nie oznacza wieloznaczności, lecz raczej ograniczenie możliwości działania czytelnika: aporię<sup>152</sup>.

W tym sensie relacje o zagubieniu w labiryncie tekstu są charakterystyczną metaforą epistemologiczną lektury, a przez to – wizją współczesnego sposobu bycia w świecie.

### 1.2.3 Cyber tekst i inne metafory tekstu, czytania i pisania

Wiele z omawianych wcześniej powieści osadzonych w materialnej formie książki, traktujących lekturę jako sposób nawigacji, a także część wspomnianych koncepcji (surfikcja, hiperfikcja, dzieło otwarte, twórczość Johnsona, encyklopedia Pavicia) wpisują się we wspomnianą, koncepcję Espena Aarsetha, literaturę ergodyczną.

Ergodyczność jest szczególną cechą cyber tekstu i niejako z niego wynika.

Cyber tekst to autorski neologizm Aarsetha, nawiązujący naturalnie do cybernetyki, którą na potrzeby mojej pracy chciałbym rozumieć możliwie najszerzej, skupiając się przede wszystkim na kwestii komunikacji i sterowaniu procesami informacyjnymi opartymi na pętli informacyjnego sprzężenia zwrotnego. Będzie to rozumienie zgodne z intencjami Aarsetha.

Hipertekst jest naturalnym kontekstem cyber tekstu, jednak należy zaznaczyć, że kategoria Aarsetha nie ogranicza się do tekstowości elektronicznej, co pozwala na zakwalifikowanie do grupy cyber tekstów takie dzieła otwarte jak powieści Cortazara. Istotą jest materialny kształt tekstu źródłowego, z którego wynikają: możliwość wyboru, nielinearność, a także wieloznaczność (przypomina to zarówno wspomnianą surfikcję jak i hiperfikcję) w przeciwieństwie do generujących je niejednoznaczności w planie treści tekstu linearnego.

Zdaniem Aarsetha nieporozumienia w kwestii cyber tekstu (którego specyfiką jest sekwencyjna materialność) między badaczami nowych mediów a teoretykami literatury (upatrującymi ergodyczności każdego tekstu na poziomie noematycznym) wynikają z

---

<sup>152</sup>E. Aarseth, *op. cit.*, [brak paginacji]; por. C. Vandendorpe, *op. cit.*, s. 116.

przyjętych przez literaturoznawców metafor lekturowych, a zwłaszcza metafory tekstu jako labiryntu, który zdaniem badacza, może być linearny i wielolinearny, co jest powszechnie ignorowane. Obie formy będą mogły generować różne warianty materialności dzieła, a także jego wieloznaczność. Inną metaforą, którą chciałbym omówić szerzej, jest wizja tekstu jako gry z czytelnikiem. Metafory te powodują zniekształcenie relacji między tekstem a jego odbiorcą. Norweski badacz widzi w tym „błędne przekonanie przestrzenno-dynamiczne, wedle którego narracja nie jest przedstawieniem świata, ale raczej światem samym w sobie. Innymi słowy [...] zawiesza się różnicę, która zakłada istnienie jakiegoś poziomu obiektywnego poza tekstem”<sup>153</sup>.

Dotyka to problemu lektury jako gry, ale na poziomie atakowanym przez Aarsetha: rozpoczynając czytanie fikcji zakłada się zawiązanie kontraktu między czytelnikiem a tekstem<sup>154</sup>, który organizuje świat przedstawiony na podstawie własnych wewnętrznych tekstowych kryteriów. Czytelnik, który mógłby być odpowiedzialny za oddzielenie poziomu tekstowego i zewnętrznego, może być jednak niezainteresowany ich rozdzieleniem, gdyż gra zakłada identyfikację lub imersję w świat przedstawiony. Oddzielenie porządku obydwu światów miałoby sens tylko w wypadku lektury metanarracyjnej lub poszukującej referencji do rzeczywistości, co raczej zahacza o poziom interpretacji niż bezpośredniego doświadczenia lekturowego. Jednocześnie wydaje się pękać koncept Aarsetha zanadto dowartościowujący samo medium segmentujące tekst i lekceważący treść. Organizuje ono przede wszystkim poziomy brzmień słownych i jednostek znaczeniowych, ale nie dotyczy poziomów wyglądów uschematyzowanych i przedmiotów przedstawionych<sup>155</sup> (ich wzajemnych relacji), które przecież (jak autor sam zaznacza) współistnieją nierozdzielnie z tekstem. Model Aarsetha czerpiący z cybernetyki zakłada interakcję opartą na zasadzie informacyjnego sprzężenia zwrotnego, dotyka tylko materializowania się ścieżki lektury, gry z materialną formułą tekstu, jego kształtem źródłowym. Układanie sklejek powieści *Nieszczęśni* Johnsona według własnego „widzimi się” skutkuje materializacją pewnej ścieżki lektury, którą (wchodząc na poziom noematyczny) możemy następnie interpretować. Model „cybernetyczny” – który w gruncie rzeczy jest kolejną metaforą lekturową aktywizacji czytelnika, pojawia się w pracy Isera *Apelatywna struktura tekstu*:

<sup>153</sup>E. Aarseth, *op. cit.*, [brak paginacji].

<sup>154</sup>A. Martuszevska, *op. cit.*, s. 93.

<sup>155</sup>R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego*, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, pod. red. A. Burzyńskiej i M. P. Markowskiego, Kraków 2007 s. 45.

„[...] znaczenia tekstów powstają dopiero w procesie czytania; są one produktem interakcji tekstu i czytelnika, a nie ukrytymi w tekście wielościami, które można wytropić w tekście na drodze interpretacji. Jeśli to czytelnik wytwarza (generuje) znaczenie tekstu, wówczas jawi się ono nieuchronnie w coraz to innej, indywidualnej postaci”<sup>156</sup>.

Powyższe spostrzeżenia odnoszą się nie tylko do zabiegów sensotwórczych, lecz także do indywidualnego procesu konkretyzacji, zmieniającego wydźwięk dzieła wraz z powtórzeniem lektury. Jeśli porównamy to do procesu wymiany informacji między tekstem a czytelnikiem, uzyskamy najprostszy model cybernetyczny – homeostat<sup>157</sup>.

Iser zauważa, że znaczenie każdego dzieła dokonuje się w akcie indywidualnej lektury, interakcji<sup>158</sup>, a więc komunikacji z tekstem. W tej perspektywie konsekwencja (lub w języku McLuhana – stały punkt widzenia i ton<sup>159</sup>) w budowaniu świata przedstawionego musi zatem mieścić się w ramach przyjętego „kontraktu” czytelniczego, aby dzieło zostało odebrane, a nie odrzucone z powodu doprowadzenia do aporii; musi uwzględniać potencjalną wymianę informacji, ich aktualizację, zgodność z wiedzą powszechną. Wymiana dokonuje się na zasadzie sprzężenia zwrotnego. W wypadku wielu powieści postmodernistycznych intencja jest odwrotna, rozumowy odbiór ma być kontestowany wraz z zasadami rządzącymi światem przedstawionym. Stąd też częste wrażenie niestabilności ponowoczesnych światów literackich i naruszanie w nich prawa wyłączonego środka, nie wspominając już o podważaniu wszelkiej referencji tekstu do rzeczywistości. Dotyczy to wszystkich poziomów dzieła: struktury, przynależności gatunkowej, poetyki, techniki narracyjnej.

Powieść realistyczna dba o umowę z czytelnikiem, nie wprowadzając do świata przedstawionego ataku kosmitów i nie naruszając jednocześnie jego oczekiwań względem formy podawczej. Tymczasem na przykład powieści Kurta Vonneguta zaskakują czytelnika w każdym względzie, nie tylko dlatego, że autor wprowadza w toku narracji realistycznej kosmitów, lecz także, jak to ma miejsce w *Śniadaniu mistrzów*, z powodu mieszania poziomów dzieła, fikcjonalizowania (czy po prostu demaskowania) nagle całego świata

<sup>156</sup>W. Iser, *Apelatywna struktura tekstu*, w: *Teorie...op. cit.*, s. 74.

<sup>157</sup>Por.: U. Eco, *Dzieło otwarte*, *op. cit.*, s. 91.

<sup>158</sup>W. Iser, *Apelatywna struktura tekstu*, w: *Teorie...op. cit.*, s. 74-5.

<sup>159</sup>W. J. Ong, *Oralność...*, *op. cit.*, s. 203.

przedstawionego, wprowadzanie do niego osoby autora jako bohatera przy jednoczesnym zaburzaniu toku narracji. Brian Stanley Johnson, pisarz eksperymentujący ze spacjalizmem na poziomie formy książki i strumieniem świadomości, potrafi z kolei, w jednej chwili zdemaskować misternie skonstruowaną narrację, ogłaszając wielkimi literami : „O FUCK THIS LYING”.

Dążę do tego, aby pokazać, że kategoria cybertekstu koncentrująca się przede wszystkim wokół organizacji mechanicznej tekstu jest propozycją zubażającą spojrzenie na kwestie niejednoznaczności narracji. Polski przekład Aarsetha, co należy zaznaczyć, nie oddaje precyzyjnie różnicy między wrażeniem wieloznaczności a nielinearności, choć sam badacz, który wydaje się to rozróżnienie problematyzować, łączy obydwie zagadnienia skupiając się na doświadczeniu aporii, nieustannie grożącej czytelnikowi cybertekstu. Chociaż nielinearność w dużej mierze jest wynikiem mechanicznej segmentacji tekstu, to jej „odczucie” podczas lektury będzie związane raczej z wrażeniem wieloznaczności tekstu, obydwie zaś powiązane będą z językową prezentacją treści, sposobami jej montażu, związkami syntaktycznymi między zdaniami następujących po sobie części, niedopowiedzeniami.

Aarseth twierdzi, że gra tocząca się na poziomie organizacji materialnej tekstu sprzyja tworzeniu nielinearnej i wieloznacznej narracji, w której czytelnik przestaje być biernym *voyeuem*, a cybertekst wymuszając interakcję, stawia go „w sytuacji ciągłego ryzyka: ryzyka odrzucenia”<sup>160</sup>. Odrzucenie wynika z aporii, która może stać się udziałem czytelnika cybertekstu, gdy tekst ulega zapętleniu, czy też nie układa się w żaden sensowny ciąg. Aarseth zdaje się celowo ignorować fakt, że wrażenie wieloznaczności i nielinearności tekstu – co jest jedną z moich tez wynikającą bezpośrednio z lektury prac Romana Ingardena i Wolfganga Isera – nie wynika ze sposobu składania dzieła, lecz z warstwy językowej generującej niedookreślenia. Zauważmy, że medium hipertekstu zostało pomyślane przede wszystkim jako sposób organizowania danych, daje możliwość stworzenia całkowicie koherentnej narracji bez konieczności wprowadzenia rozgałęziań na wzór powieści paragrafowej, która jako jeden z przykładów papierowego cybertekstu zachowuje związki syntaktyczne pomiędzy kolejnymi fragmentami, nie narusza kontraktu czytelniczego, pozwala czytelnikowi ominąć wszelkie „niebezpieczeństwa” i zadomowić się w tekście. Wspomiane wcześniej doświadczenie aporii nie zostanie odnalezione w

---

<sup>160</sup>E. Aarseth, *op. cit.*[brak paginacji].

takim tekście, spełniającym przecież wszystkie kryteria cybertekstu.

Przechodzenie między doświadczeniami epifanii i aporii<sup>161</sup>, które jest jedną z metafor doświadczenia czytelniczego towarzyszącego lekturze cybertekstu, jest doskonale znane czytelnikom tradycyjnych książek, nie mających z cybertekstem nic wspólnego, jak *Finneganów Tren*, wczesne utwory poetyckie Joyce'a, późne powieści Becketta, czy na gruncie polskim, proza Buczkowskiego, dopuszczająca w ramach jak najbardziej linearnej narracji (w sensie jej materialnej prezentacji) swobodę w czytaniu nienastępującymi po sobie fragmentami. Jednocześnie sposoby nawigowania po tradycyjnym tekście wykraczają poza te, które narzuca książka kodeksowa. Sposób lektury tekstu może być całkowicie wyrywkowy, „tabularny”, może omijać konkretyzację projektowaną potencjalnie przez autora, nie zmniejszając przy tym przyjemności tekstu i skuteczności zabiegów sensotwórczych; anegdotycznym przykładem niezdyscyplinowanego czytelnika może być Carl Gustav Jung czytający *Ulissesa... od tyłu*<sup>162</sup>. W sporze o „wolność czytelnika”, jak również w świetle spersonalizowanych praktyk lekturowych czytelników „książki tradycyjnej”, powyższe wnioski stawiają cybertekst po stronie narzędzia opresyjnego wobec czytelnika.

Nie chcę deprecjonować ujęcia Aarsetha; w dużej mierze jest ono jasne i klarowne. Poza przedstawionymi zarzutami, mam jednak dużą wątpliwość czy cybertekst – który, jak zaznacza autor, nie jest kategorią badawczą, lecz pewną perspektywą, ujęciem mającym wprowadzić nową jakość w porównaniu do koncepcji wcześniej przedstawionych, związanych przede wszystkim z poetyką i praktyką pisarzy (nie tylko) postmodernistycznych – nie próbuje streszczać tego, co zostało już raz nazwane i zawarte (zwłaszcza jeśli chodzi o doświadczenia czytelniczego zagubienia, wieloznaczności, interakcyjności i nielinearności narracji itd.) we wcześniej wymienionych koncepcjach powieści.

#### **1.2.4 Lekcja pilotażu**

W związku z terminem „cybertekst” narzuca się metafora aktu twórczego jako programowania. Ma ona dwojakie znaczenie. Z jednej strony, zakłada projektowanie potencjalnej sytuacji odbioru, z drugiej zaś, zakłada znajomość języka programowania lub

<sup>161</sup><http://techsty.art.pl/hipertekst/teoria/ergodyzm.htm>, [http://techsty.art.pl/hipertekst/hiperfikcja/afte\\_782.htm](http://techsty.art.pl/hipertekst/hiperfikcja/afte_782.htm), [dostęp: 05.05.13.].

<sup>162</sup>Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, w: Idem, *Liberatura, teksty zebrane z lat 1999-2009*, pod red. K. Bazarnik, Kraków 2010, s. 35.

przynajmniej metadanych.

W obu wypadkach pisanie hipertekstu wymaga podwójnej uwagi.

Hipertekst jest przede wszystkim sposobem organizowania danych, jego przestrzenność oraz funkcjonalne relacje między poszczególnymi elementami determinowane przez interfejs, wraz z analogią do programowania czynią z niego typ idealny bazy danych, która musi być prawidłowo projektowana, aby zachować funkcjonalność i nie generować błędów uniemożliwiających dostęp do poszukiwanej informacji. Chciałbym przywołać etapy programowania opisane przez Edwarda Yourdona<sup>163</sup>, które postaram się rozwinąć o podejmowaną przeze mnie problematykę:

1. **rozpoznanie** – głównie jako określenie celów programu,
2. **analiza** – opis strukturalno-funkcyjny projektu,
3. **projektowanie** – strukturalna segmentacja danych, określenie ich hierarchii i projekt interfejsów,
4. **kodowanie** – zapis powyższych w formacie czytelnych maszynowo metadanych,
5. **testowanie** – sprawdzenie funkcjonalności i spójności systemu.

Zauważmy, że nawet jeśli na prawach metafory przyłożenie do aktu twórczego etapów programowania w pewnym sensie przekłada się na możliwy scenariusz projektowania narracji i świata przedstawionego tradycyjnej powieści, to w wypadku hipertekstu będzie miało ono szczególną wagę: hipertekst musi zostać odpowiednio sformatowany w języku metadanych, aby mógł zostać wyświetlony w postaci czytelnej dla odbiorcy, zaś strukturalne znaczenie i kolejność poszczególnych elementów powieści hipertekstowej, będą musiały zostać bardzo precyzyjnie osadzone w cyberprzestrzeni. Dopiero wtedy – w języku programowania – „system” i struktura, utrzymywałyby stabilność i nie wyłączałyby się w wyniku błędu lub nie skutkowałyby szczególnego rodzaju aporią czytelniczą, mogącą mieć miejsce, gdy tekst nie pozwala na dalszą lekturę z powodu złej architektury (o ile nie leży to w jego założeniach) lub nieplanowanego przez autora zapętlenia, przypominającego obłąkańcze powtórzenie dwóch ostatnich fragmentów

---

<sup>163</sup>Por.: E. Yourdon, *Współczesna analiza strukturalna*, przeł. Z. Jurkiewicz, Warszawa 1996, s. 69-91. Interpretacja poszczególnych etapów jest moim uproszczonym rozwinięciem problemu na potrzeby analizy literackiej.

*Gry w klasy*, z tą różnicą, że czytelnik hipertekstu, z powodu umiejscowienia tekstu w wirtualnej przestrzeni i braku dostępu do wszystkich części utworu, nie może przerwać lektury i zerwać z autorską dyrektywą, jak ma to miejsce w przypadku książki Cortazara.

Metafora pisania jako programowania/projektowania (biorąc pod uwagę kwestię metadanych) i kodowania nie wymusza rozumienia czytania jako procesu odwrotnego wobec procesu zapisu, dekodowania czy dekonstruowania go. W niektórych hipertekstach, znaczenie może odsłonić się w strukturach metadanych, choć częściej dotyczy to różnych wariantów cyberpoezji. Takich utworów nie brakuje, przykładem może być wspomniany przez Ewę Wójtowicz w pracy doktorskiej projekt [www.wwwwwwww.Jodi.org](http://www.wwwwwwww.Jodi.org) duetu Jodi, w którym właściwy przekaz – w postaci schematycznych, wykonanych ze znaków klawiaturowych, rysunków czołgów i schematów pocisków – krył się w kodzie źródłowym strony<sup>164</sup>. Zauważmy jednak, że hiperteksty nie muszą być oparte na takim zabiegu, co więcej, rzadko bywają, starając się zwrócić uwagę na wrażenie niekonkretności wynikającej z segmentacji tekstu.

Czytelnik powieści hipertekstowej, korzystającej często z poetyki fragmentu i eksponującej wieloznaczność własnej struktury, musi zaufać autorowi, że czyta dobrze skonstruowany tekst, którego ścieżki narracyjne będzie współtworzyć, lub z góry temu zaprzeczyć. Przykładem źle napisanego hipertekstu o wielu błędach jest *Blok* Sławomira Shutego. Zawiera on liczne błędne koła, pętle bez wyjścia, które ewidentnie nie leżały w zamyśle autora; uniemożliwiają one proces lektury, a ponadto nie idzie za nimi żadne znaczenie. Błąd doczekał się nawet nazwy „koło Shutego”<sup>165</sup>. Ponadto część stron „wypadła” z serwera i po przejściu do niektórych segmentów powieści wyświetla się błąd „404 not found”. Próba rehabilitacji „Nikifora polskiego internetu” nie ma najmniejszego sensu, jego hipertekst jest nie tylko mało oryginalny, lecz także śmiertelnie nudny. Co znamienne, efekt ten jest wynikiem kwestii technicznych – Shuty zaniedbał proces projektowania i prawdopodobnie nie dokonał testowania struktury. Przykład ten pokazuje jak bardzo projektowanie i znaczenie są nierozzerwalnie związane z lekturą w wypadku literackiego hipertekstu. Następuje tu pewna zmiana w obrębie ontologii świata przedstawionego, dzieła i komunikacji. Autor, od którego oderwał się tekst (po Barthes’owsku: który umarł), jest jedyną instancją mogącą zapewnić o strukturalnej (i

---

<sup>164</sup>E. Wójtowicz, *Net art*, Kraków 2008, s. 71-2.

<sup>165</sup>P. Marecki, *Sławomir Shuty, czyli Nikifor internetu*, w: *Hiperteksty literackie. Literatura i nowe media*, pod red. P. Mareckiego i M. Pisarskiego, Kraków 2011, s. 154.



semiotycznej) spójności dzieła, nie licząc oczywiście nadzwyczaj dociekliwego czytelnika, który zbada źródła i połączenia wszystkich leksji hipertekstu (często o bardzo skomplikowanej strukturze), czy też czytelnika mającego na tyle dużo samozaparcia w tworzeniu kontekstu dla każdej nowej sytuacji, jaką przynosi tekst.

Sytuacja zawierzenia autorowi w kwestii prawidłowej konfiguracji dzieła na poziomie jego realizacji, uwierzenie w tekst i w jego głębszy porządek, przypomina problemem biskupa George'a Berkeleya walczącego z solipsyzmem i poszukującego obiektywnego obserwatora. W niestabilnym świecie powieści hipertekstowej mógłby być nim tylko zaproszony do świata lektury, kreowany (konstruowany przez czytelnika) autor-demiurg, któremu należy zaufać, że stworzył swoje dzieło i świat w nim przedstawiony wedle przemyślanego schematu; albo też założyć, że autor porzucił swój utwór na pastwę przypadku i czytelników mogących stwarzać znaczenia lub rezygnować z lektury, z powodu aporii. Obydwie sytuacje są oczywiście uproszczeniem, przedstawiają dwa skrajne bieguny w podejściu do powieści hipertekstowej i jej medialnego charakteru.

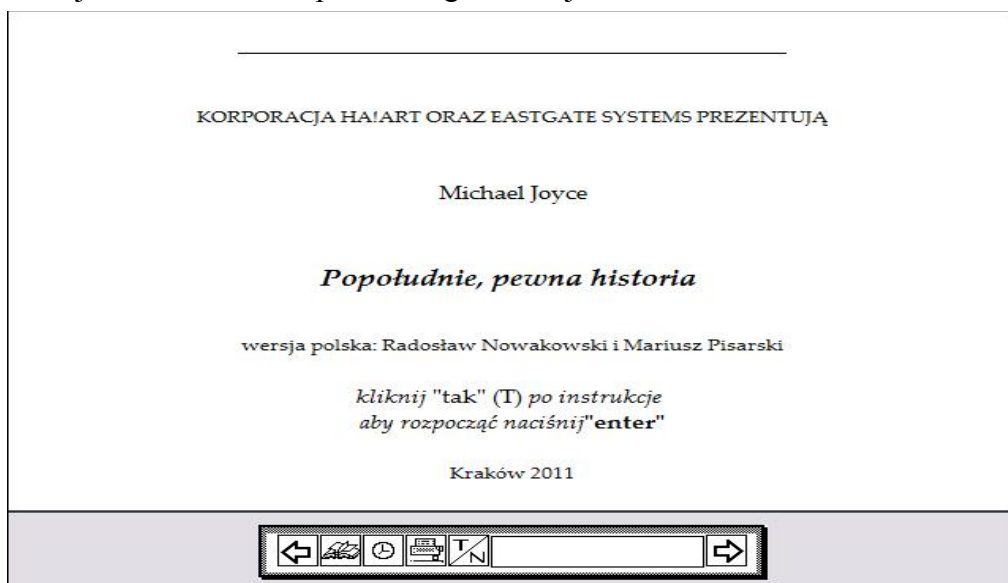
**CZĘŚĆ 2**  
**Powieść hipertekstowa**

# ROZDZIAŁ 1

## Pewna historia

### 2.1.1 Specyfikacja techniczna i lektura hipertekstu Michaela Joyce'a a współczesny interfejs.

Hipertekst Michaela Joyce'a *Afternoon a story (Popołudnie, pewna historia)* jest prawdopodobnie jednym z pierwszych projektów powieści wykorzystujących przestrzeń wirtualną w celu sekwencjonowania tekstu. Biorąc pod uwagę naturalną możliwość stworzenia w środowisku hipertekstowym całkowicie linearnej narracji zmierzającej czasem w stronę cyfrowej reprezentacji książki, nietypowe cięcia tekstu wraz z wzmocnieniem miejsc niedookreślenia tworzących wrażenie wieloznaczności i wieloliniowości fabuły, kierują uwagę na próbę rekonstruowania ciągłości, która wraz z odkrywaniem struktury staje się istotnym elementem lektury. *Popołudnie...* powstało w 1987 roku w środowisku programu *Story space*, który wyglądem przypomina współczesne interfejsy przeglądarek internetowych i został stworzony w celu pisania i czytania sekwencjonowanego tekstu, związanego z estetyką interfejsu komputera Macintosh. Polski przekład dokonany przez Mariusza Pisarskiego i Radosława Nowakowskiego, przeznaczony do czytania w przeglądarce internetowej, oddaje graficznie choć nie do końca funkcjonalnie charakter pierwotnego interfejsu<sup>166</sup>.



<sup>166</sup><http://techsty.ehost.pl/elektroblog/index.php?s=eastgate>, [dostęp: 05.05.13.].

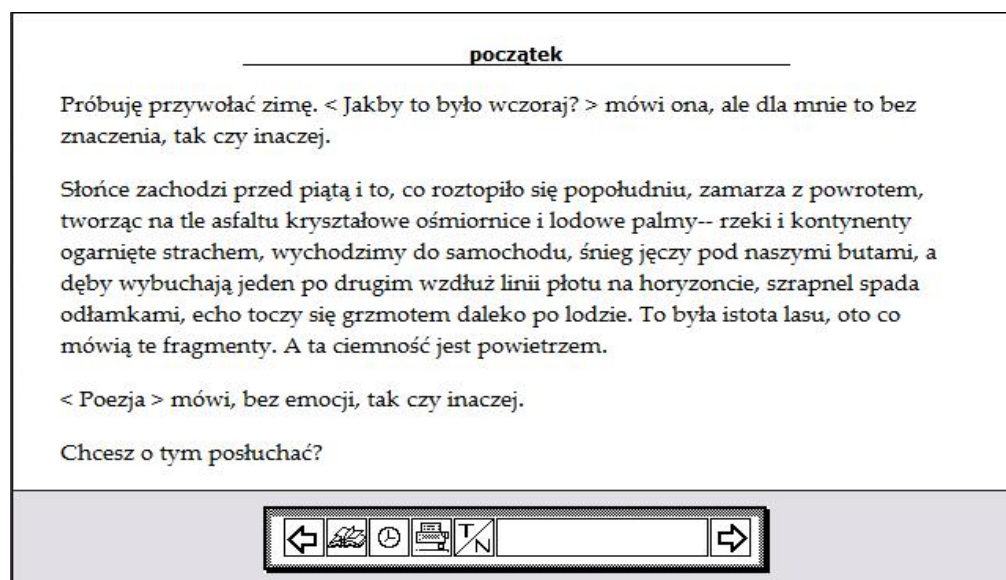
Zapośredniczenie, czy też specyficznego rodzaju remediacja pomiędzy pierwotnym interfejsem *Story space* a współczesnym środowiskiem przeglądarki internetowej nie pozostaje bez znaczenia, co nie było dotychczas dostatecznie problematyzowane. *Popołudnie...* to – w przeciwieństwie do innych powieści np.: Stuarta Moulthropa i Marka Amerika, przy których kwestia „zbyt” nowego interfejsu nowoczesnych przeglądarek jest kłopotliwa – tak zwany *Stand alone hypertext*<sup>167</sup>, to znaczy dzieło kolportowane na niezależnym nośniku, a w tym wypadku na dysku. Polskie wydanie na licencji *Eastgate corporation* również znajdowało się w sprzedaży na pojedynczej płycie CD-ROM, tymczasem takie utwory jak *Hegiroscope* Moulthropa oraz *Hipertextual conscusness* Marka Amerika (obydwa przełożone na język polski i dostępne w sieci) stworzone w HTML-u, od początku były „zawieszony” i powszechnie dostępne za darmo w sieci. Wydanie *Popołudnia pewnej historii* w Polsce zakładało uwspółcześnienie kodu zapisu i przełożenie go na inny, czytelny na współczesnych komputerach, co w wypadku dzieła Joyce’a skutkowało przeniesieniem go z innego środowiska programowego, ponieważ oryginalne wydanie było pisane i mogło być odczytywane tylko w programie *Story space*, który był kolportowany wraz z oryginałem powieści. Program *Story space*, jest autorską własnością korporacji *Eastgate*, tymczasem HTML i inne języki formatowania pozostają rodzajem otwartych języków metadanych pozwalających na odczytanie zawartej w nim treści przez dowolną przeglądarkę internetową. Starzenie się programów i aplikacji umożliwiających odczytywanie hipertekstów sprzed, bagatela, 15 lat (nie wspominając już o starszych dziełach) skutkuje ich utratą lub wrażeniem niedopasowania wyświetlanych ekranów do optymalnej rozdzielczości współczesnych monitorów, co zaburza często estetyczny wymiar niektórych prac, lub w ogóle uniemożliwia lekturę. Osobną kwestią jest „znikanie” serwerów, na których znajdują się adresy niektórych stron. Polskie adaptacje *Popołudnia...*, ale też zawieszonych w sieci *Hegiroskopu* Moulthropa czy *Hipertekstualnej świadomości* Amerika dzięki współczesnemu formatowaniu ocalają te dzieła od zapomnienia. Pisarski poruszając na swoim blogu kwestię starzenia się technologii, czasem konieczności zdobycia bardzo starego sprzętu w celu odczytania niektórych programów do lektury hiperpowieści (tak określana przez niego bywa powieść hipertekstowa) przypomina współczesnego archeologa, w coraz bardziej dosłownym tego słowa znaczeniu. Uwspółcześnienie

---

<sup>167</sup><http://pl.wikipedia.org/wiki/Hipertekst>.

interfejsów czy kodów nie pozostaje jednocześnie bez znaczenia dla niektórych dzieł hipertekstowych, często wiążą się one bowiem z estetyką określonego środowiska programowego (w wypadku powieści Joyce'a jest to biało-szary interfejs Apple Mackintosh) z jego specyficzną funkcjonalnością. Nie chciałbym wchodzić głębiej w kwestię sztucznych języków kodowania, gdyż nie to jest tematem pracy, zakładam natomiast powszechną i podstawową znajomość interfejsu dowolnej przeglądarki internetowej. Sam będę się odnosił do interfejsów bieżących wersji Internet explorera, Mozilla Firefox czy Safari.

Tekst widzialny *Popołudnia...* stanowi, jak zauważyłem wcześniej, reprezentację pierwotnego interfejsu z jego głównymi formalnymi funkcjami. Składają się na niego, widoczne na ilustracji: pole tekstowe leksji, symbol strzałki zwróconej w lewo pozwalający cofnąć się do poprzednio czytanego fragmentu, ikona książki, będąca dodanym w późniejszych wersjach<sup>168</sup> *Afternoon...* katalogiem rozgałęzień prowadzących do kolejnych partii tekstowych, guzik zegara odpowiadający historii czytania i zawierający listę wszystkich kolejno odwiedzonych fragmentów, klawisz druku oraz przyciski „T” i „N” odpowiadające decyzjom „Tak” lub „Nie”, które pozwalają przejść do kolejnych partii lektury, kiedy tekst od nas tego wymaga, lub kiedy chcemy wyrazić względem treści stosunek afirmatywny bądź negatywny:



Właściwa lektura dokonuje się w polach tekstowych zgodnie z zasadą wyłożoną przez Joyce'a w leksji *W moim mniemaniu*:

<sup>168</sup><http://techsty.ehost.pl/elektroblog/index.php?s=eastgate>, [dostęp: 05.05.13.].

„W moim mniemaniu opowieść ta przybiera formę marginesów i na nich się toczy. Wszystkie marginesy ujawnią swą zawartość czytelnikowi, niezależnie od tego, czy jest on niecierpliwy, czy ostrożny. Można odpowiedzieć „tak” na samym początku i przekartkować opowieść używając klawisza ENTER, albo zrobić to bezpośrednio – także używając klawisza ENTER – pomijawszy tę pierwszą interakcję.

To nie są wersje, lecz rozwinięcia tej opowieści, wydłużenia. Innymi słowy, wszystko jest środkiem – Thoreau czy Królik Brer, każdy wołał jeżyny. Odkryłem tam coś jeszcze: prawdziwa interakcja, jeśli to możliwe, polega na śledzeniu faktury słów.

To na tym skupiamy uwagę”.

Możliwe są jednak oszustwa, na które pozwala nam interfejs wybranej, współczesnej przeglądarki. Przykładowo, decydując się na przeglądarkę *Safarii* lub inną w wersji z 2011 roku, wzbogacamy nasze możliwości w otwieranie intrygujących nas rozwiązań i śledzenie ich w odrębnych oknach lub kartach. W wypadku sytuacji rozgałęzienia przedstawionej na rys. 2, gdzie na pytanie „czy chcesz o tym posłuchać?” musimy w celu dalszej lektury odpowiedzieć przecząco lub twierdząco lub poszukiwać słów o odpowiedniej „fakturze”, to znaczy obciążonych specjalnym znaczeniem i potencjalnie mogących być ukrytymi hiperłączami odsyłającymi do dalszych części tekstu. Nowoczesna przeglądarka pozwala otworzyć obydwie ścieżki w różnych kartach i śledzić je jednocześnie. Oczywiście w ramach interfejsu imitującego *Storyspace* po wyborze możemy się cofnąć, rezygnując z wybranej ścieżki, niemniej „oszustwo” dokonane przy pomocy opcji przeglądarki jest czymś zupełnie innym, chociaż tak ukonstytuowana lektura, „schizofreniczna”, jakkolwiek nie leżąca w założeniu pierwotnego interfejsu, skutkuje w dalszej perspektywie wrażeniem czytelniczego zagubienia, a w wypadku szczególnej dociekliwości i próby rekonstrukcji bardzo zawikłanego hipertekstu, jakim jest *Popołudnie...*, prowadzi wręcz do większego pomieszania wątków, osób, funkcji i sytuacji, zrzucając dodatkowy (i tak już wielki) ciężar konkretyzacji na czytelnika, co zdaje się nie wypaczać ogólnego wydźwięku dzieła, a także obnaża heterotopiczny wymiar całej powieści. Lektura taka również nie wykracza poza „horyzont” struktury, o ile nie narusza łączy warunkowych, które blokują równoległe ścieżki. Niektóre części hipertekstu Joyce'a, mogą być czytane tylko w wypadku odwiedzenia wcześniej innej partii tekstu, blokując

jednocześnie przechodzenie do innych<sup>169</sup>. Naruszenie porządku poprzez np.: otwarcie paru stron powieści w różnych kartach przeglądarki lub wybór strony z folderu plików znajdujących się na dysku, skutkować może zablokowaniem wszystkich ścieżek i zapętleniem struktury hipertekstu dookoła paru powtarzających się fragmentów<sup>170</sup>.

W wypadku Internet Explorera i Mozilli Firefox lektura polegająca na śledzeniu „faktury słów” jest znacznie bardziej ułatwiona. Pewne zwroty, posiadające szczególny ciężar znaczeniowy, budzące skojarzenia lub po prostu niepasujące do kontekstu zarysowanej sytuacji, stanowią najczęściej ukryte łącza prowadzące do innych partii tekstu. Funkcją łączy jest nie tylko zmiana kierunku fabuły, leksje (najmniejsze tekstowe części hipertekstu; „ekrany”) są przede wszystkim skrzyżowaniami różnych ścieżek narracji. Ukryte partie tekstu mogą być pogłębianiem obrazu danej sytuacji: niektóre historie po „wejściu w głąb” struktury nie są tym, czym literalnie wydawały się być. Możemy zyskiwać pogłębiany obraz stosunkowo jasnej sytuacji. Dochodząc na przykład do leksji poświęconej żonie głównego bohatera, możemy przejść dalej do fabuły opowiadającej o wypadku, lub (szczególnym zrzędzeniem losu) dowiedzieć się, że kobieta pochodzi z południa, jej ojciec przyjaźnił się z Faulknerem, odkryć związek południa i kobiecości, a właściwie pozwolić opowieści zamienić się w historię na temat *genderu* i problemu konstruowania płci (m.in. w obliczu rozpadu ciała byłej żony po wycięciu macicy), następnie wrócić do danej wcześniej lektury rozwijającej inny wątek lub natrafić na kolejne dygresje o podwójnym duchu i tożsamości północnych i południowych stanów Ameryki. Możemy również nieświadomie ominąć ten „margines”, poznać tylko powierzchnię jednej z historii. Spojrzenie na dzieło Joyce'a, którego świat przedstawiony po odkryciu właściwego klucza pogłębia spojrzenie na opowiadaną historię, uczyniłby z niego tekstowy model epistemologiczny, oparty w pełni na tradycji modernistycznej polifonii i perspektywizmie poznania. Na pierwszy rzut oka może przypominać w formie *Mother house normal* Briana Stanleya Johnsona, tworzącego kilka niezależnych strumieni świadomości dotyczących konkretnego momentu w domu starców, które dzięki odpowiedniemu usytuowaniu tekstów na paginie, pozwalają na złożenie ciągłego tekstu będącego syntezą wszystkich perspektyw. Zarówno w przypadku Michaela Joyce'a (jak i B.S. Johnsona), taka interpretacja nie przetrwa jednak najprostszej próby lektury, jej

---

<sup>169</sup>M. Pisarski, *Czy chcesz o tym usłyszeć... Czytając Michaela Joyce'a*, w: *Hiperteksty literackie... op. cit.*, s. 12, oraz: <http://techsty.art.pl/warsztaty/rodzaje.htm>, [dostęp: 05.05.13.].

<sup>170</sup>*Ibid.*

doświadczenia, a problem struktury i świata przestawionego *Popołudnia...* okaże się znacznie bardziej złożony. Stwierdzenia o perspektywizmie i pogłębianiu narracji, jak postaram się wykazać, stanowią tylko pewne robocze porównania, są średnio trafionymi metaforami przejętymi z tradycji literackiej.

Poszukiwanie dygresji czy alternatywnych rozgałęzień nie jest łatwe z dwóch powodów. Po pierwsze, czytelnik nie wie, co znajduje się za danym łączem; może być to leksja zmieniająca temat opowieści lub niespodziewane zakończenie historii albo też powrót do początku. Wybór czytelniczy nie ma tu nic wspólnego z wolnością, z którą spotykamy się w prostym „Tak” lub „Nie”, działającym tylko w niewielu<sup>171</sup> (nieznanych z góry czytelnikowi) częściach *Popołudnia...*, a na których opierają się gry paragrafowe czy niektóre narracje Role Playing Games. Po drugie, w pierwotnej i zaadoptowanej do współczesnych warunków wersji, łączy się ukryte przed czytelnikiem. Hiperteksty Moulthrop'a jak i Amerika sygnalizują aktywne linki oraz pokazują już raz aktywowane, korzystając z odpowiedniej opcji w HTML „podświetlającej” link. Joyce celowo je ukrywa. Wprawdzie w interfejsach dwóch wcześniej wymienionych przeglądarek w momencie zwrócenia wskaźnika myszki na potencjalny link wyświetla się w lewym dolnym rogu pasek z informacją o adresie ewentualnego łącza. W efekcie to, co miało pozostać w hipertekście Joyce'a niewidzialne, ujawnia się z powodów nieprzewidzianych przez autora, ułatwiając czytelnikowi zadanie poszukiwania treści i zmniejszając nieprzenikliwość całego tekstowego założenia. Jednak odkrycie łącza prowadzi nas z powrotem do punktu wyjściowego: nie wiemy, co się za nim znajduje i czy podążając w głąb wybranej ścieżki, będziemy mieli szansę powrócić do punktu wyjścia lub pogłębić interesujący nas obraz zbudowany przez narrację. Pozostaje zdać się na intuicję, a w wypadku aporii oddać się doświadczeniu zagubienia w tekście (lub irytacji) i pozwolić na dezintegrację lektury. Jednocześnie warto sobie uświadomić, że marzenie o uwolnieniu czytelnika z łańcuchów narzuconej mu narracji jest pewnym mitem hipertekstu, ponieważ zawsze będzie on ograniczony, nawet najbardziej elastyczną strukturą tekstu i z góry zaprogramowanym scenariuszem nawigacji. Dopóki czytelnik nie zmieni się w pisarza – jak w wypadku hipertekstu *sunshine69*, gdzie każdy po zakończeniu czytania „właściwej” części może dopisać w księdze gości własny epizod, pozostający w dowolnej relacji do tekstu autorstwa twórcy strony i skryptu, lub dopisku innego czytelnika (co i tak *de facto*

---

<sup>171</sup><http://techsty.art.pl/> [dostęp: 05.05.13.].



nie wpłynie na właściwy utwór)<sup>172</sup> – nie ma mowy o prawdziwym wpływie czytelnika na ścieżkę narracji i uwolnieniu się od przymusu mniej lub bardziej zamkniętej i linearnej lektury. W wypadku otwarcia struktury dzieła i pozwoleniu czytelnikowi na ingerencję w narrację opisana sytuacja zmieniałaby radykalnie status roli odbiorcy<sup>173</sup> czyniąc z niego więcej niż *fanfiction writer* (jak jest obecnie w wypadku książki gości *sunshine69*) i sproblematyzowałaby kwestię gatunku twórczości, zamieniając dzieło w sylwę<sup>174</sup>.

### 2.1.2 Struktura i konkretyzacja – problemów czytelnika ciąg dalszy

W poprzedniej części podkreślałem rolę procesu konkretyzacji podczas lektury oraz językowego sposobu konstruowania miejsc niedookreślenia skutkujących wrażeniem wieloznaczności i nielinearności tekstu oraz poczuciem pewnej swobody w kształtowaniu historii wykraczającym ponad materialne składowanie dzieła z fragmentów.

W mojej opinii wolność czytelnika hipertekstu jest taka sama (lub nawet mniejsza), jak w wypadku książki typograficznej czy tradycyjnej narracji powieściowej, czego wyrazem mogą być relacje dziewiętnastowiecznych czytelników z wrażeniami z lektury pierwszych nowoczesnych powieści w odcinkach<sup>175</sup>. Strukturalne rozbicie tekstu prowadzi niewątpliwie do powstania dodatkowych miejsc niedookreślenia, a odpowiednie użycie

<sup>172</sup>Por.: <http://www.techsty.art.pl/hipertekst/hiperfikcja/sunshine69.htm>, [dostęp: 03.06.13.],

<sup>173</sup>Tego rodzaju eksperymenty były przeprowadzane na niektórych uczelniach amerykańskich.

<sup>174</sup>Nie zajmuję się tu metaforą sylwy odnoszonej do narracji, jak traktuje ją Ryszard Nycz w *Sylwach współczesnych*. Sylwa współczesna jest oczywiście jedną z nasuwających się w kontekście mojej pracy metafor epistemologicznych, będącej odpowiedzią na próbę opisu doświadczenia współczesnej rzeczywistości, sięgającą problemu techniki pisarskiej oraz samoświadomości literatury. Ze względu jednak na specyficzne źródło metafory i silny związek z kulturą polską, nie zaś omawianą w pracy amerykańską i anglosaską, pozwolę sobie na pominięcie tego wątku. Wart uwagi jest jednak związek sylwy z gatunkami rękopiśmiennymi, które stanowią trafne odniesienie do charakteru pisarstwa w internecie. Co znamienne, dwa modele sieci Web 1.0 i Web 2.0, prezentowałyby zupełnie różne podejście do tekstu publikowanego w sieci. Web 1.0 zakłada kontrolę nad treścią i jej dodawanie przez „elitę”, tzn., właścicieli serwisu i wykwalifikowanych, znających podstawy programowania użytkowników, tymczasem Web 2.0 – internet jaki obecnie znamy – podlega otwarciu i demokratyzacji, tworzy model sieci współtworzonej przez wszystkich użytkowników internetu, czego przykładem może być jeden ze sztandarowych wariantów modelu – serwis youtube. Youtube oraz inne portale społecznościowe i blogowe pozwalają na wspólne wpływanie na zawartość serwisu, wzajemne komentowanie, dopisywanie itd., przypominając w ten sposób sylwę, lub palimpsest. Inne metafory piśmienności, które możemy odnaleźć przy okazji mówienia o sieci związane są głównie z charakterem prezentacji treści. O ile można mówić np. o posttypografii (tu bardziej przedrostek post- wiązałyby się z następstwem technologicznym, i remediacją typografii, o której będę pisał w dalszej części pracy), tyle też równouprawnione jest mówienie o rękopiśmiennych woluminach z powodu „przewijania tekstu” (które jednak dokonuje się ciągle na „stronie”). Obok metafor doświadczenia literackiego w przypadku badania sieci istotne by były różne metafory technologiczne, ich różne próby zastosowania jednak pokazują jak bardzo przestrzeń sieci wymaga uwagi przy próbie opisu według kategorii wziętych bezpośrednio z koncepcji oralności, piśmienności i druku.

<sup>175</sup>W. Iser, *op. cit.*, s. 82.

języka, zrywanie związków syntaktycznych pomiędzy kolejnymi częściami pozwala na generowanie olbrzymiej ilości potencjalnych znaczeń i narracji. W pewnym sensie, jak uważają niektórzy badacze<sup>176</sup>, *Popołudnie pewna historia* wraz z innymi hipertekstami, jest jednym ze spełnionych marzeń narratologów, choć jak zobaczymy dalej, należałoby tu uczynić istotne zastrzeżenia.

Perspektywa każdorazowej rekontekstualizacji i aktualizacji konkretyzacji, jak zauważa Christian Vandendorpe<sup>177</sup>, stanowi jedno z fundamentalnych doświadczeń lektury w sieci i jak łatwo się zorientować, jest głównym elementem kompozycyjnym większości hipertekstów. Ponadto swoje rozwinięcie w *Popołudniu...* znajduje literatura ergodyczna, wynaleziona przez Aarsetha na potrzeby badania cybertekstu.

W instrukcjach do lektury swojego dzieła Joyce zauważa, że czytanie *Popołudnia*, pomijające interakcje, to jest ograniczające się do wciśnięcia klawisza ENTER po przeczytaniu leksji, odpowiada całkowicie linearnemu kartkowaniu książki. Historia powstała w ten sposób jest ciągła i, nie licząc paru dygresji i wybiegów destabilizujących chronotop, całkiem linearna. Po przejściu około 38 leksji, dalsza ciągła lektura jest zablokowana, pojawia się krótki dźwięk informujący czytelnika, że musi nastąpić interakcja w postaci odnalezienia odpowiedniego słowa klucza, który poprowadzi nas do kolejnych partii tekstu. Wybór jest więc w dalszym etapie lektury nieodwołalny, mimo stosowania uników. Jednocześnie każdy wybór dokonywany na dowolnym etapie lektury prowadzi do skonstruowania narracji unikalnej, często toczącej się na dalekich „marginesach”, mającej charakter niefabularny. W ten sposób tekst istnieje zdarzeniowo, tylko w trakcie lektury łączącej (często poprzez ślepe wybory) kolejne partie tekstu i układającej je w ciąg, którego logika, jeśli nie wynika z czysto językowo-kontekstowej konsekwencji, musi być uzupełniana przez konkretyzacyjne zabiegi czytelnika. W sytuacji skrajnego niedookreślenia mogą one wymagać indywidualnego dopowiedzenia kontekstu czy nawet skonstruowania przez czytelnika samej rzeczywistości dzieła literackiego lub w wypadku irytacji, porzucenia go na rzecz innych prób lektury. Ukrycie łącza, potęguje jednocześnie nieprzenikalność struktury, utrudniając wyprzedzenie toczącej się narracji powracającej czasem do punktu wyjścia. Konieczność działania powodująca strukturyzowanie się tekstu na poziomie jego materializacji jest niewątpliwie efektem

---

<sup>176</sup>C. Vandendorpe, *op. cit.*, s. 97.

<sup>177</sup>*Ibid.*, s. 110.

długich poszukiwań, których źródeł można szukać zarówno wśród modernistycznych, jak i postmodernistycznych pisarzy. Mamy tu do czynienia ze szczególnym rozwinięciem tych tendencji, które próbuje streszczać koncepcja literatury ergodycznej, jaka narodziła się wraz z badaniami nad hipertekstem i dostrzegala jego potężny potencjał w perspektywie architektoniki tekstu, umożliwiającą realizację wcześniejszych pomysłów pisarzy nowej prozy amerykańskiej.

Spróbujmy nakreślić przykładową fabułę wyłaniającą się z najprostszego sposobu lektury (około 38 leksji stanowiących w pewnym sensie jedną z możliwych osi dla pozostałych narracji). Po początkowej leksji, jeśli zrezygnujemy z zaproszenia do odpowiedzi T/N (tzn. po wciśnięciu klawisza ENTER), otrzymamy tekst wprowadzający w fabułę: „chcę powiedzieć, że być może dzisiaj rano widziałem, jak zginął mój syn”. Narrator – a jednocześnie główny bohater, którego imię (Peter) poznajemy przypadkiem w innej części hipertekstu (choć i to nie jest pewne) – jadąc rano samochodem widzi wypadek, którego ofiarami, jak z pozoru irracjonalnie zakłada, mogą być jego syn i była żona. Niepewność zmusza go do zatelefonowania podczas lunchu z przyjacielem Werterem do szkoły swojego syna, pracy żony, jej kochanka oraz odwiedzin w miejscu wypadku. Nic nie przynosi jednak potwierdzenia przypuszczeń. Wypadek był, są jego świadkowie i dwie ofiary – kobieta i dziecko o nie ustalonej tożsamości. Całość ma nieustalony chronotop. Przechodzenie pomiędzy kolejnymi sekwencjami tekstu jest równoznaczne z równoległym towarzyszeniem narratorowi w jego przemieszczaniu się w czasoprzestrzeni. W tej części większość leksji, poza paroma wyjątkami dotyczącymi domniemanego wypadku, byłej żony lub syna, dzieje się w czasie teraźniejszym, co współtworzy wrażenie jednoczesnego konstruowania się narracji wraz z dokonanym wyborem. Główną osią jest rozmowa Petera z przyjacielem. Wszystkiemu towarzyszą leksje o dygresyjnym charakterze, będące retrospekcją lub rodzajem filmowej przebitki, które również istnieją w czasie teraźniejszym, a z powodu niedookreślenia często nie pozwalają na właściwe umiejscowienie ich w chronotopie powieści lub proste zrzucenie ich na karb strumienia świadomości narratora. Takim przykładem jest pojawiająca się w czasie rozmowy głównego bohatera z przyjacielem Werterem na temat domniemanego wypadku, krótka leksja o treści „<Kochanie><sup>178</sup> ... mówi...”, która na pierwszy rzut oka jest sztubackim zwrotem Wertera do kelnerki i punktem wyjścia do jego rubasznym żartów. Z

---

<sup>178</sup>Pisownia oryginalna.

perspektywy krzyżujących się w niej wyjść do innych odnóg tekstu jej znaczenie jednak może być zupełnie inne, gdy zdecydujemy się na wybór jednego z jej członów. Przez zmianę w element innej struktury (a właściwie innego jej odgałęzienia, gdyż mówimy o szczególnym przypadku kłacza czy też sieci), jest on przez tę strukturę sytuowany w określonym kontekście znaczeniowym, a konkretnie, rozmowy kochanków, która przenosi dotychczasowe (nawet te „konkretne”) przeżycia bohatera w sferę imaginacji lub retrospekcji. Innymi słowy, tekst strukturyzuje się z samoistnie nieznaczących elementów, których każdorazowa konfiguracja następuje na naszych oczach w akcie lektury. Tak też dzieje się z całą czasoprzestrzenią świata przedstawionego.

Leksja o treści „<Kochanie>... mówi” swoje niedookreślenie zawdzięcza formie czasownikowej „mówi...” nie pozwalającej ustalić rodzaju podmiotu mówiącego<sup>179</sup>. Należy zauważyć, że nie tylko mechaniczna segmentacja tekstu odpowiada za powstawanie wrażeń nielinearności i nieciągłości, lecz są one także konstruowane przez samą językową warstwę tekstu, dopuszczającą wieloznaczność i wymagającą dookreślenia przez czytelnika. Podobnych sytuacji jest znacznie więcej, nie wynikają one tylko z charakteru języka polskiego, lecz samego przystosowania języka do różnych wariantów montażu, w najprostszym przykładzie: poprzez pominięcie zaimków i form osobowych w partiach dialogowych.

Można zaryzykować stwierdzenie, że tworzenie nieciągłości i wrażeń nielinearności nie odpowiada typowym wykorzystaniom hipertekstu jako narzędzia organizowania i gromadzenia wiedzy. Zauważyłem wcześniej, że hipertekst umożliwia stworzenie imitującej tradycyjny sposób prezentacji narracji, wzbogacając go o elementy interakcyjne. Joyce w tym punkcie dokonuje istotnego wykroczenia – brak listy (choćby w postaci zwykłego spisu rzeczy) rozgałęzień hipertekstu wraz z ukrytymi hiperłączami uniemożliwia poznanie struktury dzieła oraz odpowiada za poczucie niepewności czytelnika wobec treści powieści. Powieść paragrafowa, dla której to środowisko hipertekstu umożliwiające interakcje jest ideałem (tradycyjnie są to powieści papierowe z odpowiednim odnośnikiem: „jeśli tak, przejdź do strony X; jeśli nie do Y” lub „rzuć monetą, jeśli reszka, to...”), stara się utrzymywać stały punkt widzenia i konsekwencję pomiędzy kolejnymi, następującymi po sobie segmentami sprawiającymi wrażenie

---

<sup>179</sup>Z powodu niedostępności oryginalnej wersji hipertekstu nie wiem jak wygląda omawiana sytuacja w języku angielskim.

wynikających z siebie lub łączliwych za sprawą gramatyki języka, a także w ramach epistemologii i ontologii określonej przez tekstowy świat przedstawiony. Tak też jest z *Grą w klasy* Cortazara, która mimo cięć i przeskoków pomiędzy kolejnymi częściami utworu, umożliwia zrozumienie świata w kategoriach jednej ontologii, zachowując i pozwalając śledzić w miarę jednolity chronotop.

Segment „<Kochanie>... mówi”, którego pojawienie się w kontekście rozmowy dwóch mężczyzn reprezentujących typ *macho*, jest raczej niespodziewane, stanowi przykład typowego językowo-mechanicznego zabiegu retorycznego. Jego określenie dokonuje się poprzez następujący po nim fragment, będący właściwą kontynuacją całej sytuacji, flirtu z kelnerką, lub też poprzez przejście na inną ścieżkę – które wraz ze zmianą czasoprzestrzeni, można uznać na mocy czytelniczej racjonalizacji za efekt strumienia świadomości – do rozmowy głównego bohatera z kochanką, mającą mu kompensować poczucie utraty po rozwodzie.

W kwestii mechanicznej organizacji *Popołudnia pewnej historii* należałoby zwrócić uwagę na parę dodatkowych problemów.

Dotychczas posługiwałem się swobodnie słowem struktura. Nie omieszkałem również przytoczyć opinii wiążącej eksperyment Joyce'a z projektami narratologicznymi. Niewątpliwie szkielet łączący kolejne partie tekstowe jest systemem pozwalającym generować, naturalnie w ramach swoich bytowych ograniczeń, olbrzymią ilość narracji. Część z nich będzie przeczytany innym. Możliwych rozwiązań i odczytań historii zawartej w *Popołudniu...* jest kilka. Może być to powieść o wyparciu przez głównego bohatera wiedzy o tym, że zabił w wypadku swoją żonę i syna; opowieść o paranoi, w jakiej nikt nie ginie, a bohater tylko przenosi swój lęk przed samotnością na sytuację anonimowego wypadku, w którym „być może widział” jak zginął jego syn. Z lektury mogą wyłonić się również inne historie niepowiązane z wątkiem wypadku: historia seksualnych doświadczeń Lizy, opowieść o trójkącie Wertera, Nauzyki i głównego bohatera, opowieść kobiet (w pewnych częściach zmienia się perspektywa narracyjna) władających mężczyznami, opowieść o poezji, miejscu współczesnej powieści i wiele innych. Wielość fabuł i chronotopów, a co za tym idzie, światów przedstawionych, jest dodatkowo wzmocniona przez sam sposób lektury. Początek czytania ma swoje źródło w otwarciu pliku, jednak sama tytułowa leksja zawiera rozwidlenie, które nawet w wypadku plansz z instrukcją obsługi zawiera kolejne

rozgałęzienia, włączające do czasu i miejsca akcji wszystkie elementy tekstu (łącznie z poziomem meta-meta, za który należy uznać instrukcje). Przerwanie lektury tuż przed jednym z możliwych rozwiązań (jest ich przynajmniej pięć) również tworzy ergodyczne dzieło rozumiane jako całość. W tym wypadku instancją decydującą o zakończeniu jest czytelnik, który rzeczywiście okazuje się instancją oceniającą i nadającą tekstowi znaczenie.

*Popołudnie...* (prawdopodobnie) może być czytane bez końca. Po możliwym zakończeniu następuje zawsze ciąg dalszy, powrót do tekstu. Nie ma innej możliwości przerwania lektury – która nawet po zbadaniu wszystkich przejść i kombinacji będzie trwała hipotetycznie dalej powtarzając się do znudzenia – niż przez zamknięcie przeglądarki. Zabieg ten jest całkowicie świadomy i wpisuje się w tradycję ergodycznego „dzieła w ruchu”<sup>180</sup>, które poza tym, że strukturyzuje się w procesie odbioru poprzez przedstawianie elementów, jest totalne: trwa bez końca jak ostatnie fragmenty *Gry w klasy* odczytywane jako obłąd bohatera lub krąży jak cała narracja *Finnegans Wake*, będąca ciągłym powtarzaniem kosmogonicznego cyklu życia i śmierci. Przy czym krążeniu *Popołudnia...* brak jakiegokolwiek znaczenia poza zwróceniem uwagi na materialny wymiar tekstu. Jest to inny ruch – strukturyzujący dzieło ciągle w przód – nie ma w sobie założonej metafory cykliczności jak u Joyce'a, a zwłaszcza Cortazarowskiego zapętlenia, które można przerwać przez porzucenie autorskiej dyrektywy określającej relacje tekstowe na zupełnie innym poziomie narracji. Tu nie ma autorskiej wskazówki, chociaż jest struktura, podobnie jak w *Finneganów trenie*, w którym nadrzędną strukturą jest budowa książki odpowiadająca porządkującemu treść szkieletowi hipertekstu Michaela Joyce'a. Tu prawdopodobnie ma swoje źródło leksja zatytułowana „*Shaum i Shen*”, której jedyną treścią jest rozstrzelone słowo, nazwa programu w którym powstało *Popołudnie...*:

„*STORYSPACE*”.

Warto zwrócić uwagę na to, jak bardzo typograficznym pisarzem był James Joyce. *Finneganów tren*, poza (zawsze prawdopodobnym) tekstowym znaczeniem, znaczy jako przedmiot. Jest imitacją świętej księgi, wykorzystuje charakterystyczne dla zachodniej kultury książki relacje tabularne i architektoniczne, dostrzegając przede wszystkim w nich formę symboliczną dla doświadczenia lekturowego, zarówno na poziomie najbardziej fizycznego obcowania z woluminem – materialną strukturą – jak i czytelnicznych

<sup>180</sup>U. Eco, *Dzieło otwarte...*, op. cit., s. 39.

hermeneutyk. Tym, czym dla autora *Ulisses* – książki już bazującej w wielu epizodach nie tylko na parodii form narracyjnych, ale i na mimetyzmie formalnym – jest zachodnioeuropejski kodeks, tym dla Michaela Joyce'a wydaje się być hipertekst ze wszystkimi swoimi możliwościami dotyczącymi architektoniki tekstu. Biorąc również pod uwagę kontekstualizowanie fragmentów *Popołudnia...*, można zauważyć, że ustalanie ich znaczenia przypomina konstruowanie znaczenia poszczególnych słów *Finneganów trenu*, ponieważ dokonuje się pozycyjnie względem innych elementów. Obydwa dzieła wymykają się czysto strukturalistycznym interpretacjom, chociażby z powodu wielu miejsc niedookreślenia i dużego nacisku na czytelnika tworzącego znaczenie w procesie konkretyzacji. *Finneganów tren* traktuję jako wyraz lęku przed wiedzą książkową, niemożnością dotarcia do znaczenia, które w druku oderwane zostaje od kontekstu i autora, zależy od horyzontu czytelnika. Ostatnie dzieło Jamesa Joyce'a jest metaforą epistemologiczną rozciągniętą na nasz świat, w którym każdorazowa lektura dowolnego czytelnika wyraża modernistyczny perspektywizm, ale jednocześnie tęsknotę za uniwersalnym sensem, który w religii, jak i w szkole talmudycznej, przekazywany jest przez nauczyciela, uzupełniającego przekaz tekstowy, a którego już nie ma, bowiem książka przeżyła ciało kapłana. *Finneganów tren* w tej perspektywie jest wyrazem kryzysu modernizmu i przedstawieniem świata, w którym dokonuje się hermeneutyka, a także wyrazem poczucia braku pełni znaczenia.

Michael Joyce wybierając medium hipertekstu, konstruując językowo i strukturalnie historie nieciągłe, nie tylko mówi o sposobie bycia fikcji, swoistego heterokosmosu, ale i o sposobie poznania i akumulacji wiedzy. Zaczniemy jednak od epistemologii, aby wzorem Briana McHale<sup>181</sup>, zobaczyć wyrastający z niej problem ontologiczny. Urszula Pawlicka pisząc o jednym z pierwszych polskich powieści tego rodzaju – *Bloku* Sławomira Shutego – stwierdza, że jest to hipertekst (mimo wielu ukrytych elementów, do których nie ma bezpośredniego dostępu) nie pozwalający zgubić się we własnym labiryncie<sup>182</sup>. Abstrahując od jakości *Bloku*, należy zauważyć, że dominującym doświadczeniem czytelnika dowolnego hipertekstu, jest najczęściej właśnie zagubienie lub aporia. Wynikają one, jak zauważył Vandendorpe, z charakteru technicznego hipertekstu, w którym przechodzenie za pomocą linku do innej strony wiąże

---

<sup>181</sup>B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, op. cit., s. 3-37.

<sup>182</sup>U. Pawicka, op. cit. Por.: P. Marecki, op. cit., s. 155.

się z ryzykiem poszukiwania kontekstu zupełnie nowej sytuacji<sup>183</sup>. Hipertekst może stworzyć jednak zupełnie przejrzystą narracyjnie listę. W króciutkim eseju *Bezdroża hiperliteratury* Vandendorpe tak odnosił problem do powieści Michaela Joyce'a:

„W opowiadaniu złożonym z 539 „fragmentów” i 950 hiperlinków czytelnik pozbawiony jest kontroli nad marszrutą swej lektury. Nie tylko nie wie jaki segment powieści ma przed oczami, ale nie ma też możliwości powrotu do uprzednio przeczytanego kawałka\*. Co więcej niektóre passusy stają się dla niego dostępne po przebyciu określonej sekwencji tekstowej. Jest to z całą pewnością zamierzone przez autora, nie można tu obwiniać strony informatyczno-technicznej”<sup>184</sup>.

Techniczna organizacja *Popołudnia...* stanowi jedność z narracją. Kierując uwagę na akt czytania, zmusza czytelnika do porzucenia tradycyjnego sposobu lektury. Podążając za myślą Umberta Eco z *Dziela otwartego*, można by stwierdzić, że czyni to z *Popołudnia...* naturalną metaforę epistemologiczną. Dochodzenie do wiedzy, uczucie zagubienia, niemożliwość spójnej konkretyzacji, ale przede wszystkim nielinearne dochodzenie do faktów czy właściwie konstruowanie ich przez czytelnika, wydają się pochodną teoretycznej wiedzy powszechnej, charakterystycznej dla doświadczenia postmodernistycznego. Hipertekst ze swoimi rozgałęzieniami, zmuszającymi czytelnika do wypełnienia licznych miejsc niedookreślenia własnymi przypuszczeniami i kontekstowaniem kolejnych fragmentów jest świetnym środkiem wyrazu dla takich treści.

Co znamienne, gdyby wskazać na gatunkową bazę dla hiperfikcji Joyce'a, prawdopodobnie byłby to kryminał lub powieść dedektywistyczna – gatunek sam w sobie epistemologiczny, przekładający na odbiorcę poznawcze problemy bohaterów<sup>185</sup>. W pewnych wersjach, czy jakby powiedział sam autor, rozwinięciach opowieści, logika dochodzenia głównego bohatera do prawdy – niezależnie czy będzie nią jego paranoja, czy faktyczna śmierć syna i eks-zony – będzie psychologicznym procesem poszukiwania odpowiedzi na pytanie, czy prawdą jest, że „chcę powiedzieć że, dziś rano prawdopodobnie widziałem jak zginął mój syn”? Samo pytanie sygnalizuje jednak

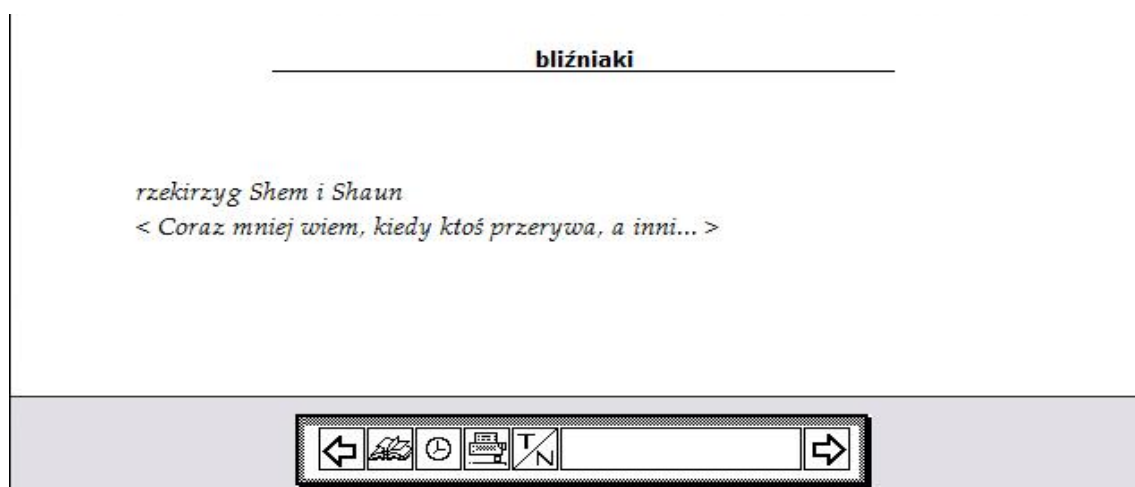
<sup>183</sup>C. Vandendorpe, *op. cit.*, s. 100-101.

<sup>184</sup>C. Vandendorpe, *op. cit.*, s. 116. \* Prawdopodobnie w wersji, z której korzystał Vandendorpe, rzeczywiście nie było takiej możliwości.

<sup>185</sup>B. McHale, *op. cit.*, s. 13.



poważny problem: kwestią jest nie to, czy syn zginął, czy nie, lecz to, czy prawdą jest to, co chce powiedzieć główny bohater. W tym miejscu warto zauważyć, że stan wiedzy i usytuowanie perspektywy głównego bohatera odpowiada sytuacji czytelnika, miotającego się pomiędzy często sprzecznymi odpowiedziami tak, że jego własne problemy dotyczące nie tylko poznania, ale i usytuowania w świecie przedstawionym, są przenoszone bezpośrednio na niego. Bohater jest wrzucony w świat podobnie jak czytelnik w tekst. Jednocześnie niejasne są prawa rządzące światem przedstawionym – kłopoty zaczyna sprawiać proste pytanie: who is who? oraz nasuwające się zaraz po nim: czy istnieje jakakolwiek odpowiedź?



Z semantycznego punktu widzenia, postaci fikcyjne w *Popołudniu...* pozbawione są wewnętrznej legitymizacji tekstowej<sup>186</sup>. Ich tożsamość jest nie tylko niedookreślona, lecz zmienia się wraz z strukturalnym następowaniem po sobie leksji. To, co w ciągu A → B → C jest treścią B, w ciągu D → B → E, może mieć zupełnie odmienne znaczenie. Sam tekst *Popołudnia pewnej historii* traktowany jako całość przestaje być gwarantem samego siebie, dokonuje naruszenia prawa wyłączonego środka, co zdaniem Eco, nie czyni świata i bohaterów Joyce'a, pełnoprawnymi i samowystarczalnymi<sup>187</sup>. Tego typu narracje, jak pisze Eco, poza kwestionowaniem prawa tożsamości:

„[...] mają wytworzyć w nas poczucie logicznego niepokoju i narracyjnego dyskomfortu. Zachęcają nas zatem, byśmy odnosili się podejrzliwie do naszych zdroworozsądkowych przekonań, i starają się podkopać wiarę w najbardziej utrwalone

<sup>186</sup>U. Eco, *Wyznania młodego pisarza*, *op. cit.*, s. 97.

<sup>187</sup>Por.: B. McHale, *op. cit.*, s. 48.

prawa rządzące w świecie naszej encyklopedii. Zamiast budować inny samowystarczalny świat, podważają świat naszej encyklopedii”<sup>188</sup>.

W perspektywie postmodernistycznej, takie ujęcie *Popołudnia...* ponownie przemawia za odczytaniem go jako metafory epistemologicznej. Traktowanie *Popołudnia...* jako immanentnej całości przynosi sygnalizowany przez Eco problem. Sam autor powieści w przytoczonej na początku rozdziału **2.1.1** treści leksji „w moim mniemaniu” pisze: „To nie są wersje, lecz rozwinięcia tej opowieści, wydłużenia. Innymi słowy, wszystko jest środkiem”, co kieruje uwagę na całościowe ujęcie *Popołudnia...* jako powieści. To brak czytelnika czyni świat Michaela Joyce'a niekompletnym. A ten wcale nie musi natrafić na leksję prezentującą mniemanie autora, a nawet może znaleźć inną, sugerującą coś zgoła przeciwnego, co oznacza większą niewiarygodność kreacji autorskiej, przewyższającą niewiarygodność jego narratorów. Charakter lektury, jej konstytuowanie się – właściwie istnienie dzieła tylko w akcie czytania – wydaje się przeczyć takiemu spojrzeniu. Hipertekst Joyce'a jest z pewnością immanentną całością w sensie medium i nośnika, obiektu fizycznego, lecz jako utwór artystyczny stanowi tylko pewną stwarzaną z aktem czytania potencjalność. Ponadto każdorazowa lektura przerywana w dowolnym momencie, mimo jej strukturalnego niedomknięcia, znaczeniowo prezentuje taką samą wartość jak dotarcie do któregoś z końcowych lub początkowych rozwidleń, które mogą na mocy czytelniczej decyzji zostać uznane za końcowe. Proponowany przez Onga termin „zamknięcie”<sup>189</sup> dotyczący kultury druku i definiujący specyfikę typograficznego tekstu, wydaje się tracić znaczenie w odniesieniu do tekstualności hipertekstowej. Zamknięcia tekstu brak tu jednak nie z powodu możliwości dopowiedzenia czy dopisania czegoś, ale ze względu na otwarty, krążący i zdecentralizowany horyzont struktury, która w tym wypadku, pozwala krążyć jej własnym elementom *ad infinitum*, budując tekstualny światobieg. Kontynuacja przerwanej lektury polegająca na wznowieniu jej w początkach (tzn. na pierwszych stronach pojawiających się po otwarciu hipertekstu) niesie ryzyko przejścia na inny ciąg strukturalny, ale uzupełniany przez czytelnika „echem” poprzedniej lektury. Prowadzi to do nierównomierności rozwinięć, czy też może jednak wariatów powieści, które choć bywają wewnątrznie intertekstualne, mogą być odczytywane jako nieprzekładalne na siebie światy możliwe. Takie możliwości niesie bowiem lektura

<sup>188</sup>U. Eco, *Lector in fabula*; cyt. zmieniony za.: B McHale, *op cit.* s. 48.

<sup>189</sup>W. J. Ong, *Oralność... op. cit.*, s. 199.

akcydentalna i za takimi przemawia brak tekstowej legitymizacji tożsamości bohaterów oraz niespójność świata, który jest heterotopią, jeśli potraktować go jako całość.

Wróćmy ponownie do problemu ruchu. Zauważyłem, że dzieło Joyce'a może być czytane bez końca, nie krąży jednocześnie na zasadzie zapętlenia *Gry w klasy* ani zasady (żartobliwie określonej przez autora hipertekstu: „rzekirzyg”) rządzącej *Finneganów Trenem*. Nie jest to jednak też ruch powtarzający. Dotychczas nie wspominałem o bardzo istotnym elemencie kodu *Popołudnia...* Są nim linki warunkowe<sup>190</sup>. Mówiąc w uproszczeniu, hiperłącze warunkowe będzie aktywne tylko w przypadku spełnienia określonego warunku, w tym wypadku odwiedzenia i przeczytania określonego segmentu tekstowego. Dostępność nowych i blokada starych ścieżek lektury powoduje niemożliwość powtórzenia niektórych sekwencji, często kierując znaną już narrację na zupełnie nowe tory lub rozwinięcia. Jest to powieściowe *novum*, możliwe tylko dzięki strukturze hipertekstu, w porównaniu z którym błędą dotychczasowe zabiegi powtarzające i rozciągające lekturę *ad infinitum*. Powtórzenie jest w pewnej mierze nieuniknione, jednak doświadczenie przemian, nawet ujmowane w cykle, nie pozwala wejść jak u Joyce'a, dwa razy do tej samej rzeki, głównie w sensie strukturalnym. Eksperyment Joyce'a przypomina realizację *Ogródu o rozwidlających się ścieżkach* Borgesa, a przynajmniej stanowi jego

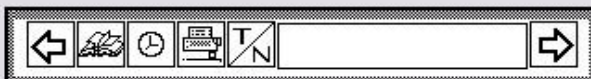
---

### Ogród

---

*W przeciwieństwie do Newtona i Schopenhauera, pański przodek nie wierzył w jednolity, absolutny czas. Wierzył on w nieskończoną serię czasów, w rosnącą, przyprawiającą o zawrót głowy sieć zbieżnych, rozbieżnych i równoległych czasów.*

(Borges)



miniaturową i ograniczoną wersję. Strukturalny potencjał linków hipertekstu przewyższa

---

<sup>190</sup>M. Pisarski, *Czy chcesz o tym usłyszec...* Czytając Michaela Joyce'a, w: *Hiperteksty literackie*, op. cit., s. 12; <http://techsty.art.pl/warsztaty/rodzaje.htm>, [dostęp: 05.05.13.].

każdą typograficzną organizację tekstów, jednocześnie poziom meta (typu jeśli A przejdź na stronę X, jeśli B przejdź na Y) staje się niewidzialny.

Marzenie o nieskończoności rozwinięć i wyprzedzaniu woli czytelnika jest jednak ułudą, tak jak nierzeczywistością jest materialna realizacja powieści-labiryntu Borgesa. W wypadku drugiego alegoria powieści-labiryntu jest przede wszystkim przedstawieniem sposobu bycia w świecie, w którym wszystkie potencjalności są terazniejsze, Borges nie próbuje tworzyć takiej właśnie powieści. Tymczasem hipertekst Joyce'a stanowi na podstawowym poziomie rzeczową metaforę tekstu, jego ograniczeń i paradoksalnie niemożności zachowania ciągłości w opisie potencjalnych scenariuszy, a w dalszej perspektywie poddaje ocenie rzeczywistość. Joyce tworząc *Popołudnie...* postrzegane jako Borgesowski labirynt buduje parabolę na innym poziomie, poziomie lekturowego doświadczenia, któremu za chwilę poświęcę parę słów.

Miejsca niedookreślone (w Ingardenowskim sensie) występujące nie tylko przy całościowym spojrzeniu na świat *Popołudnia...*, który – jeśli szukać w nim podobieństw do *Ogrodu...* Borgesa – jest kolejną postmodernistyczną heterotopią, pojawiają się w niemal każdej z możliwych ścieżek. Sprawę komplikuje obecność na nośniku *Popołudnia...* leksji niepodłączonych do struktury hipertekstu<sup>191</sup>. W jakiej mierze są one częścią całości? Jest to zagadnienie problematyczne, nie znalazły się jednak przypadkowo na nośniku, który – by użyć bibliotekoznawczego terminu – stanowi materialną realizację dzieła Michaela Joyce'a. Ich obecność podminowuje strukturalne spojrzenie na hipertekst Joyce'a, zmienia ontologię samego dzieła, powodując jednocześnie jego wkroczenie w nasz świat. Jeśli znaleźliśmy ukryte leksje, to prawdopodobnie dokonaliśmy materialnego zabiegu na dziele podobnego do prześwietlenia lub pocięcia książki w celu poszukiwania tekstu ukrytego pod wklejką, do czynności akceptującej materialny wymiar tekstu. Problem *Ogrodu o rozwidlających się ścieżkach* nie kończy się w tym punkcie. Metafora Borgesowska została zaanektowana przez hipertekstualistów i w istocie może stanowić opis prototypowego hipertekstu. Sama powieść-labirynt przedstawiona w opowiadaniu nie przystaje jednak do proponowanej przez Borgesa ontologicznej wizji rzeczywistości, jest książką niemożliwą.

Wizja argentyńskiego pisarza zakłada istnienie centrum, z którego potencjalności się rozchodzą. Centrum jest tu strukturalnym, ale i znaczeniowym gwarantem możliwości istnienia sieci potencjalnych rozgałęzień – jak mógłby powiedzieć Jacques Derrida

<sup>191</sup><http://techsty.ehost.pl/elektroblog/?p=208>, [dostęp: 24.04.13.].

opisując minione strukturalistyczne wyobrażenie o centrum – jest niewzruszone, sytuuje się poza strukturą nie podlegając jej prawom, ale jednocześnie jest gwarantem jej istnienia<sup>192</sup>, będąc jej częścią. Struktura Borgesowskiego świata jest centralna, związana z niewzruszonym podmiotem będącym w świecie: staje się siecią w odniesieniu do linearnego porządku, w którym mogą realizować się potencjalności istniejące w innej rzeczywistości, innym potencjalnym ciągu zdarzeń; dopuszcza hierarchiczne, usytuowane nad innymi punktami strukturalne centrum (punkt wyjścia wszystkich ścieżek), będące gwarantem znaczenia. Labirynt natomiast odzwierciedla sam wymiar procesu decyzyjnego: wrzucenie do labiryntu oznacza podjęcie gry z rzeczywistością. W tym sensie *Popołudnie...* jako powieść-labirynt zgadza się w drugim punkcie z proponowaną przez Borgesa ontologią, z tą różnicą, że do labiryntu Joyce'a wchodzimy (nie jesteśmy więc w strukturalnym centrum), tymczasem u Borgesa, chociaż podjęcie działania posiada wymiar etyczny, jest ono wymuszone, gdyż do labiryntu jesteśmy wrzuceni (wrzuceni w świat) i tym sposobem stanowimy jego centrum, które jest w takim rozumieniu zarówno przestrzenne, jak i czasowe<sup>193</sup>.

Alegorią sytuacji ontologicznej *Popołudnia...* mogłaby być gigantyczna sieć pajęczka, w której centrum znajduje się pająk. Może on na początku wybrać tylko jeden kierunek spaceru, podczas którego niszczyłby stworzoną już strukturę, ale mógłby dokonywać ograniczonych skoków nad stworzonymi przez siebie ubytkami. Przypomina to strukturę globalnej sieci komputerowej. Nie ma przestrzennego i czasowego centrum, co dopuszcza cofanie się w przestrzeni. Obie metafory są z wielu powodów równie nietrafione, a ponadto mają pewne teoretyczne uwikłania, druga zwracałaby jednak uwagę na istotną rzecz – poszczególne wybory w powieści Joyce'a często nie skutkują sytuacjami będącymi w relacji następstwa czy wynikania w stosunku do punktu wyjścia (zawiązania narracji), rozwinięcia są niehierarchiczne, struktura mimo swojej hegemoni nie ustala ścisłego porządku znaczeń – a taki porządek zdecydowanie jest u Borgesa. Elementy niepodpięte pod strukturę stanowią zaś nie-miejsca (w rozumieniu Marca Augé<sup>194</sup>), które w żadnej mierze nie mają możliwości zaistnienia w modelu Borgesa.

---

<sup>192</sup>J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, tłum. W. Kalaga, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t.4, pod red. H. Markiewicza, Kraków 1996, s. 153-4.

<sup>193</sup>Mówienie o przestrzenności czasowego labiryntu Borgesa, nie jest błędem w tym sensie, w jakim labirynt stanowiłby tu mitchelowską formę przestrzenną. Por.: W.T. Mitchell, *Forma... op. cit.*, s. 60-1.

<sup>194</sup>Zob.: M. Augé *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010.

Tekst Joyce'a jako labirynt w przestrzeni nie ma centrum na poziomie struktury i znaczeń, których gwarantem w czasowym labiryncie Borgesa jest bohater wrzucony na główny plac labiryntu. Strukturalnie mógłby nim być ewentualnie początek lektury, wejście do labiryntu, a więc centrum w perspektywie formalnej organizacji zakładającej sygnał wyjściowy, bowiem samych początków, w tym strukturalnych, i zawiązań narracji jest kilka. W perspektywie czytelniczej i przy ujęciu tej powieści jako literatury ergodycznej centrum nie znajduje się jednak w sytuacji wyboru ani też immanentnej cesze struktury (jak w przestrzennym labiryncie) – a tak chyba jest po części w ontologii świata *Ogrodu...*, a właściwie modelu tej ontologii, którą jest powieść-labirynt i jego zapomniana przez krytyków materialna reprezentacja (niewidzialny labirynt z kości słoniowej znajdujący się na lakowanym biurku<sup>195</sup>) – lecz w żywym podmiocie, czytelniku, co jest pewnym przesunięciem akcentu z bohatera na czytelnika, lecz znowu przypomina sytuację etycznego wyboru u Borgesa. Struktura *Popołudnia...* jest jednak znaczeniowo niestała, niehierarchiczna, przypomina kłacze, sieć o równorzędnych punktach węzłowych. Z punktu widzenia poszukiwania znaczenia, w *Popołudniu...* naruszane jest prawo wyłączonego środka, narracje urywają się lub przechodzą w inne, czasem niezależne historie, tymczasem wybór w *Ogrodzie...* Borgesa stanowi jednak punkt wyjścia do konstrukcji linearnych historii, istniejących w pewnej terazniejszej potencjalności. Jak pisze Derrida czytający Levi-Starussa, centrum nie podlega strukturyzacji i grze<sup>196</sup>: u Borgesa byłoby ono niezmiennym, poruszającym się po mapie znaczącym punkcikiem, przemieszczającym się po koherentnej (*post factum*) ścieżce narracji i tworzącym *hodos*; u Joyce'a natomiast ten sam punkcik-czytelnik sam tworzy ścieżkę w oparciu o horyzont możliwości, które daje mu hipertekst, która często (ale nie zawsze!) nie zachowuje jednolitych praw powieściowej narracji i nie poddaje się interpretacji, a podmiot-narrator wraz z czytelnikiem nie są pewni swojej wiedzy o świecie przedstawionym, nie dokonują wyboru, gdyż są ograniczeni przestrzenią tekstu wyznaczającą możliwości wyboru.

Ponieważ centrum w powszechnym wyobrażeniu pełni funkcję strukturyzującą i jest stałe, pozwala na znalezienie spokoju<sup>197</sup> każdemu badaczowi jakiegokolwiek struktury. Joyce ten spokój zaburza. W *Popołudniu...* brak jednego podmiotu, centralnej narracji, są tylko „marginesy”, na których toczy się narracja: „Innymi słowy, wszystko jest środkiem –

<sup>195</sup>Borges *Ogród o rozwidlających się ścieżkach*, przeł. w: *Fikcje*, Warszawa 1972, s. 80.

<sup>196</sup>J. Derrida, *op. cit.*, s. 153.

<sup>197</sup>*Ibid.*, s. 153-4.

Thoreau czy Królik Brer, każdy wolał jeżyny”. W opowiadaniu Borgesa, chociaż narracji jest wiele, jedna z nich, aktualnie wybrana, będzie zawsze centralna, spójna jednym bohaterem i narratorem.

Ponadto w powieści Joyce’a spokój zaburza obecność leksji wyłączonych ze struktury, a więc nie podlegających jakiegokolwiek organizacji (znaczeniowej i czasoprzestrzennej) ze strony ewentualnego centrum, elementów niepodlegających żadnej wolnej grze w procesie lektury, ukrytych (wypartych?) i wyłączonych ze struktury, lecz stanowiących przecież integralną część dzieła. Na poziomie struktury i znaczenia model Joyce’a zwraca uwagę na tekst jako coś, co bywa strukturalne, jako konstruowanie narracji przez czytający podmiot według określonych reguł. Jednocześnie negacja struktury jest ukryta w elementach niepodłączonych do niej, ich odkrycie ma w sobie dekonstrukcyjny potencjał zwłaszcza w odniesieniu do powszechnego pojęcia tekstu i dzieła. Warto powtórzyć, że nie dotyczy to tylko znaczeniowego pojęcia centrum (którego istnienie jest decydujące u Borgesa), lecz także formalnego, obejmującą wszystkie (w tym materialne) elementy organizacji narracji.

Struktura hipertekstu Joyce’a jest acentryczna jak mit w interpretacji Derridy<sup>198</sup>, zawiera ahierarchiczne punkty węzłowe sieci, *quasi-centra*, w których osadza się znaczenie. Wraz z konkretyzacją lekturową bardzo niedookreślonego tekstu *Popołudnia...* czytelnik staje się wykonawcą utworu, opiera się o owe punkty węzłowe i wykorzystuje puste miejsca struktury i języka, podchodząc często do tekstu z pewną nadwyżką znaczeń wynikającą z wiedzy o danym utworze, czy pamięcią o poprzedniej lekturze utworu. Derrida stwierdza, że „Nieobecność transcendentalnego znaczonego rozprzestrzenia domenę i wolną grę sygnifikacji *ad infinitum*”<sup>199</sup>. Struktura *Popołudnia...* dopuszcza tu substytucję na poziomie konkretyzacji, czytelnicze dopowiedzenie znaczenia, jednak jest nadal ograniczona swoją materialnością, więc nie oznacza „uwolnienia czytelnika”. U Borgesa znaczenie wędruje w nieruchomym centrum poruszającym się i organizującym strukturę, u Joyce’a strukturalne ujęcie okazuje się ontologicznie puste. Jedynym centrum byłby tylko czytelnik (którego podejście do znaczeń jest niestałe, gdyż nie wie, co przyniesie kolejny fragment tekstu) zagubiony w labiryncie heterotopii znaczeń, wątpiący w sens dzieła, podłączony do hipertekstu, co mimo wykazanych różnic między

---

<sup>198</sup>*Ibid.*, s. 164.

<sup>199</sup>*Ibid.*, s. 155.

strukturalnymi i znaczeniotwórczymi elementami *Popołudnia...* i *Ogrodu...* nie niszczy analogii między sytuacją czytelników i ludzi żyjących w realnym świecie ukazanych jako jednostki uwikłane w sieć potencjalnych rozwinięć teraźniejszej sytuacji.

Struktura w czysto formalnym, organizującym wymiarze pozostaje jednak niezmiernie istotna dla tego dzieła.

Charakter doświadczenia czytelniczego w utworze Joyce'a ma jednak specyficzne epistemologiczne znaczenie: o ile wybór w świecie Borgesa jest świadomy, to w dziele Joyce'a tak do końca nie jest. Bohater Borgesa nie zna wszystkich konsekwencji swoich wyborów, a czytelnik hipertekstu Joyce'a nie zna prawie żadnych z nich. Wiąże się to z technicznymi właściwościami hipertekstu Joyce'a, na przykład z ryzykiem dekontekstualizacji po kliknięciu w wybrane hiperłącze, które jest ukryte przed czytelnikiem. Doświadczenie uwikłania w potencjalności jest podobne w obu utworach, ale czytelnik Joyce'a jest jednak bardziej niepewny swojego teraźniejszego usytuowania. Ponadto nie jest pewny ontologicznej stabilności świata, w którym znajduje się na mocy czytelnicznej umowy. Co jest prawdą w świecie fikcji, co zaś jest fikcją tworzoną przez bohaterów świata przedstawionego? – to jedno z pytań nasuwających się często podczas lektury obok innych: kto zginął? i czy zginął?

Doświadczenie zagubienia czytelnika jest tutaj główną i powtarzającą się metaforą lekturową, omawianą przez niemal wszystkich badaczy<sup>200</sup>. Starłem się ją uchwycić przede wszystkim na poziomie dekonstrukcji struktury hipertekstu Joyce'a, jej językowego wymiaru oraz planu ontologicznego świata przedstawionego. Podobne doświadczenie towarzyszy jednak lekturze większości, nawet najbardziej linearnych hipertekstów, zwłaszcza takich, w których jest więcej niż jedna możliwość wyboru. Zagubienie może służyć udanej lub nieudanej próbie rekonstrukcji praw i warunków istnienia świata, związków między bohaterami, jak na przykład w *Bloku Shutego*. W technologicznym wymiarze *Popołudnie...* stanowi metaforę bycia w sieci, sytuację użytkownika nieustannie muszącego zważać na kontekst dla informacji pojawiającej się po kliknięciu w link lub go konstruować. Zagubienie jest konsekwencją poznawczą dokonanego wyboru. Czytelnik hipertekstu – także witryny informacyjnej – musi oddzielać informację od szumu, odróżniać „prawdę” od fikcji, które w sieci istnieją obok

---

<sup>200</sup>U. Pawicka, op. cit. Por.: P. Marecki, op. cit., s. 155, <http://techsty.art.pl/warsztaty/mapa/zagubienie.htm>, [dostęp: 07.05.13.], C. Vandendorpe, op. cit., s. 97.



siebie i przenikają się wzajemnie. Wydaje się to interpretacją zasadną, zważywszy że literackie realizacje hipertekstowe mocno zwracają uwagę na swój materialny wymiar i związek z medium rozumianym jako mechanizm organizowania wiedzy. Tekst Joyce'a wraz z elementami ukrytymi byłby epistemologiczną metaforą świadomości czytelnika i dyskursu, zaś sytuacja użytkownika sieci stawałaby się w tym tekście alegorią bycia we współczesnym świecie.

Powieść rozumiana „jako encyklopedia, jako metoda poznania, a zwłaszcza sieć powiązań łącząca wydarzenia, ludzi i rzeczy”<sup>201</sup> w swojej realizacji hipertekstowej, genologicznie związana z gatunkami tradycyjnej powieści, dokonuje dekonstrukcji typograficznej i linearnej, narzuconej przez druk, leksykograficznej – oraz związanej ze stałym punktem widzenia – metody poznania; w swoich postmodernistycznych realizacjach – a do takich możemy zaliczyć *Popołudnie pewną historię* – kładzie nacisk na brak referencji tekstowego świata do rzeczywistości, podważa strukturalistyczną i hermeneutyczną wykładnię interpretacyjną, jednocześnie naruszając przyzwyczajenia czytelnika i uwypuklając nawigacyjny i materialny wymiar tekstu, podważa przeźroczystość metody poznania odbiorcy. Doświadczenie zagubienia połączonego z wykorzystaniem medium, które jest w powszechniejszym niż książka papierowa (zarezerwowana tylko dla powieści, pracy naukowej, gazety i zeszytu) użytku, towarzyszy nam w coraz większej ilości dziedzin życia, wydaje się pytać o miejsce człowieka skazanego na komunikację i poznawanie, odróżnianie prawdy od fikcji – co idąc tropem Jeana Baudrillarda – jest w dzisiejszym świecie przekazu medialnego coraz trudniejsze. Jednocześnie skłonność do analogicznego łączenia zjawisk i podchodzenie do nich w sposób domagający się w nich jakości symbolicznych, którym w *Popołudniu...* byłaby próba całościowego ujęcia, opisanie i zrozumienie wszystkich możliwych narracji, czyni ze świata przestrzeń heterotopiczną – niemożliwe jest znalezienie w świecie wielu głosów jednej uniwersalnej kategorii spajającej możliwe znaczenia.

W tym punkcie Michael Joyce przyjmuje podobną diagnozę rzeczywistości co Donald Barthelme w kolażowym opowiadaniu *Brain damage*. Składa się ono z pięciu równoległych historii, w których wydarza się coś zwykłego, ale otoczonego aurą cudowności; tekst przerywany jest imitacjami nagłówków gazetowych i oderwanymi od kontekstu, niezwiązanymi z opowiadaniem ilustracjami z podręcznika historii sztuki.

---

<sup>201</sup>I. Calvino, *op cit.*, s. 93.

Tytułowym uszkodzeniem mózgu są nasze kategorie i próby integracji zjawisk nieprzystających do siebie, przypadkowych; to właśnie próba i chęć ich łączenia w całości wraz z pragnieniem ukrytego, symbolicznego znaczenia i jednego głosu, odpowiadają za niemożność znalezienia sensu życia i uczucie rozpadu współczesnego świata, co oddaje rozpad i brak stabilności ontologicznej świata powieści Joyce'a, w którym nie ma jednoznacznej odpowiedzi na najbardziej podstawowe egzystencjalne pytanie: kto, czy i dlaczego poniósł śmierć? Wobec fundamentalnych pytań o życie i umieranie pozostajemy bez jednej odpowiedzi podobnie jak bohater powieści. Co więcej, zdając się na doświadczenie nagiego życia, dostrzegamy bezsens niektórych pytań.

Czytelnik każdego hipertekstu – niezależnie czy będzie to powieść, portal z wiadomościami, czy serwis plotkarski – stawiany jest w konieczności tworzenia kontekstu dla każdej napływającej informacji, oceny jej prawdziwości na podstawie własnej wiedzy, gdyż medialne zapośredniczenie oddala go od realnego doświadczenia. Weryfikacja prawda/fałsz nie dokonuje się już poprzez poszukiwania referencji do świata, lecz przez wiedzę powszechną, tekst i jego autorytet; innym będzie cieszył się serwis BBC lub Reuters'a, innym onet.pl, inną wartość będzie miało dzieło anonimowego pisarza na blogu, inną hipertekst instytucjonalnie określony mianem powieści.

## ROZDZIAŁ 2

### Nie tylko struktury

#### 2.2.1 Nie tylko struktura

Traktowanie hipertekstu jako metafory epistemologicznej wyłącznie w wymiarze lekturowego doświadczenia zagubienia właściwego współczesnemu człowiekowi (nie tylko w środowisku medialnym), traktowanie go jako tekstowej maszyny generującej poczucie niepewności, eksponującej tekstowy wymiar literatury jest jednym z przejawów świadomości kontrtekstowych praktyk obecnych w historii gatunku którym jest powieść. W tym sensie metafora hipertekstu była by współczesnym przedłużeniem wcześniejszych tendencji obecnych we wcześniej omówionych poetykach tekstowych, począwszy od zarania powieści (*Tristram Shandy*) oraz modernistycznych i postmodernistycznych projektów krytyki medialnej instytucji literatury. Naturalnie różne były przesłanki leżące u podstaw omówionych kontrtekstowych praktyk i różny sposób rozumienia roli medium i wykorzystania go w praktyce twórczej.

Większość analiz, podobnie jak ta, rozpatruje *Popołudnie pewną historię* przede wszystkim w technicznym i strukturalnym aspekcie. Jest to zrozumiałe, gdyż duża część hipertekstów literackich z powodu daleko posuniętej segmentacji narracji nie sprzyja tradycyjnej analizie, a także stawia pod znakiem zapytania kwestię wiarygodności i sensowności jakiegokolwiek możliwości pełnej rekonstrukcji, choć są hiperteksty pozwalające na tego rodzaju złożenie fragmentów w całość.

Chciałbym zastrzec, że nie będę podejmował się rekonstrukcji wszystkich możliwych fabuł ani oceniania czy świat przedstawiony jest spójną ontologicznie przestrzenią, heterotopią, czy zbiorem potencjalnych wielości fabuł, zrobiłem to już częściowo wcześniej. Dodać mogę tylko, że będzie to w dużej mierze decyzją czytelnika, którego intuicje na temat przestrzeni w *Popołudniu...*, ich wielość i nieprzekładalność na siebie, mogą przypomnieć mu codzienne doświadczenie przebywania za sprawą otaczających go przekazów medialnych w „wielu światach”: pracy, domu, urzędach, w świecie czeczeńskich partyzantów, celebrytów itd., coraz bardziej urealnionych za sprawą

medialnego przekazu, zamieniającego naszą rzeczywistość w wielkie symulakrum, jak powiedziałby Baudrillard. Nie będę także szczegółowo przedstawiał wszystkich rozwinięć i zakończeń każdej z możliwych fabuł. Moją intencją byłoby stworzenie małego przeglądu tematów, które wykazują zależność między formą komplikującą usytuowanie czytelnika i typowymi problemami prozy postmodernistycznej.

Biorąc pod uwagę genologiczny związek dzieła Joyce'a z „tradycyjną powieścią” – kryminałem i powieścią postmodernistyczną, w której spacja struktury powieściowej i jej rzeczywistości<sup>202</sup> jest zjawiskiem powszechnie spotykanym – krzywdzącym byłoby pominięcie chociaż części tematów poruszanych w *Popołudniu...*, które jak większość hipertekstów jest nie tylko strukturą, lecz także pełnowartościowym utworem literackim.

W nowej powieści amerykańskiej często zanikają tradycyjne role bohatera, zmieniając w ten sposób nastawienie przeciętnego czytelnika do dzieła. Sama przestrzeń, jak powiedziała Ingarden, jest niedookreślona i skrajnie opalizująca<sup>203</sup>. Potencjalny czytelnik nie może być pewny czy podejmując próbę rekonstrukcji świata przedstawionego przebywa w jego możliwych rozwinięciach, pogłębieniach, czy ma do czynienia z korelatem świadomości upośledzonego bohatera, czy też znajduje się w przeklętej strefie – heterotopii. Jest to jeden z problemów towarzyszących czytaniu nie tylko hipertekstu, ale wielu powieści postmodernistycznych.

Najprostszym i najbardziej powierzchownym odczytaniem *Popołudnia...* jest dezintegracja powieściowego świata idąca za dezintegracją świadomości bohatera osiągającego granicę swojego poznania. Peter-poeta (główny bohater) nie jest pewny co widział, czy był to przypadkowy wypadek, czy też wypadek jego byłej żony odwożącej synka do szkoły; nie jest pewny, czy nie ulega paranoi, której przyczyną jest samotność i zazdrość o żonę, lub nie pamięta wypartego z pamięci wypadku, który sam spowodował. Nie umie odtworzyć historii, co może być zarówno przyczyną uwięzienia w zachodnich mitach dotyczących narracji, indywidualności i postępu, ale także może mieć podłoża nerwicowe. Peter w istocie wątpi w swoją kartezyjańską podmiotowość, jest zwodzony przez wewnętrzne demony, ale i niekonkretne informacje napływające do niego z zewnątrz. Tym, co zaburza poznanie, są popędy, kulturowa tożsamość, symulakralna rzeczywistość, sposoby obiegu wiedzy oraz zachodnia racjonalność i lęk przed

<sup>202</sup>A. Kołyszko, *op cit.*, s. 358-364.

<sup>203</sup>Por.: B. Mchale, *op. cit.*, s. 46.

immanentną prawdą na temat tego, co nie chciane lub co wykracza poza kategorie stabilnej narracji tożsamościowej. Świat *Popołudnia...* może zostać uznany za korelat świadomości bohaterów i ich wiedzy; w tym sensie jest ontologicznie pusty, wolny od sensu i praw. Dlatego też, podążając tropem narracji, można przyjąć wykluczające się możliwości powieści za potencjalną prawdziwą, całościową rzeczywistość, nawet jeżeli uniemożliwia ona wszelkie racjonalizujące zabiegi czytelnika.

Obraz rzeczywistości rekonstruowanej przez bohatera jest również obrazem logosfery przełomu XX i XXI wieku. Wszelkie próby dowiedzenia się czy Andy i Liza przeżyli, bazują na różnych formach komunikacji. Peter rozmawia z Werterem, telefonuje, wykorzystuje maszynę-komputer DATCOM, by skontaktować się ze szpitalem, wreszcie sam odwiedza miejsce wypadku. Wszelkie próby poznania prawdy spalają na panewce z powodu „zaszumienia” kanału wymiany informacji. Rozmowa z Werterem jest niemożliwa, ponieważ schodzi na inne tematy i przeistacza się we wzajemny pokaz własnej męskości. Podobnie jest z rozmowami telefonicznymi, które dodatkowo tworzą barierę oddalenia; wreszcie komputer datcomu jest tylko maszyną, w wyniku nieporozumienia z nieludzką elegancją wyłącza się informując o błędzie, zaś odwiedziny w miejscu wypadku skazują na zgadywanie sytuacji na podstawie zostawionych przez karetkę śladów. Innymi słowy, nie ma tu możliwości czystego poznania, które nie byłoby w żaden sposób zapośredniczone lub zniekształcone przez sam fakt komunikacji wykorzystujący różne środki, który wraz ze sposobami rozumowania opartymi o indukcję współtworzy ludzką logosferę. Wykorzystanie przez Joyce'a hipertekstu dodatkowo uwypukla kwestię reprezentacji rzeczywistości medialnej i skrzywienia przez nią sposobów poznawania świata.

### **2.2.2 Demon Maxwella i inne potwory**

Tym, co często pojawia się w powieści Joyce'a, jest seksualność, ujęta w sposób sensualny i biologiczny – pojawiają się lepkie pyłki roślin (pyłek orzecha, na który być może uczulony jest Werter), obłe kształty, które towarzyszą projekcji żądz bohatera na rzeczywistość. Świat sprowadzony jest do porządku organicznego, z którego wyrasta narracja bohatera porządkująca całość w poetyckim wymiarze. Przyroda – jako podstawa bytu – przypomina o sobie, wdziera się w narrację bohaterów (jak w leksji *staghorn\_and\_starthistle* tytułowe „widłaki i osty” oraz chwasty i grzyby), ci zaś są w niej

zanurzeni. Sama narracja bohaterów wydaje się uznawać naturę, być samoświadomą jej nadbudową: nad-organiczną narracją, ujmującą podstawowy porządek organiczny z którego wyrasta, w poetyckie, znaczące kategorie. Jest to charakterystyczne dla socjologii techniki dążącej do reintegracji człowieka z przyrodą<sup>204</sup>, przy czym nie jest związane z romantycznymi koncepcjami powrotu do natury, lecz raczej jej uspołecznieniem i kontynuowaniem przez człowieka porządkowania rzeczywistości go otaczającej – biosfery, jedyne go elementu rzeczywistości fizycznej wykazującej malejącą entropię. Śmierć należąca u Joyce'a do porządku przyrody jest jej ostatecznym triumfem nad człowiekiem, którego nad-organiczne kategorie opisowe rozpadają się w jej obliczu, poddając jej prawom jako wtórne. W tym też rozumieniu przyroda pokazuje swoją hegemonię nad człowiekiem i wymusza uznanie jego przynależności do swojego świata. W tym również traktowanie procesu porządkowania jako wyrastającego z samej natury przyrody (dążącej do własnego porządku) i podlegającego jej prawom. Byłoby to ciekawe chociażby na poziomie porównania fascynacji Joyce'a porządkowaniem narracji przez bohatera (i czytelnika, co wymusza spacyalizację tekstu i jego ergodyczne konstruowanie) z żywiołem entropii w twórczości Thomasa Pynchona. Świat Pynchona, na przykład w powieści *49 idzie pod młotek* jest rzeczywistością, która zawodzi próby empirycznego poznania na poziomie najbardziej powierzchownego z nim obcowania. Rzeczywistość widziana oczami bohaterki – Edypy Maas – jest niepewna, wymusza na czytelniku racjonalizację wielu sytuacji, przenosi poznawcze problemy z poziomu bohaterki (być może chorej psychicznie lub biorącej udział w eksperymentalnej terapii z użyciem LSD) na czytelnika, pozostawiając duże prawdopodobieństwo, że nasze poznanie zasad rządzących światem przedstawionym jest niemożliwe, lub ontologia świata przedstawionego nie przystaje do praw naszej rzeczywistości. Neutralność Edypy względem procesu poznawczego, jej nieustanna aktywność próbująca segregować otaczające ją wydarzenia i pojęcia, stawia ją po stronie mechanizmu odbierającego i przetwarzającego docierające do niego bodźce, co w całościowym oglądzie dzieła Pynchona przez czytelnika, może skutkować diagnozą, że człowiek jako podmiot jest pewną fikcją mieszczącą się w paru determinowanych logicznie możliwościach reakcji na świat – innymi słowy, jest rodzajem cybernetycznej

---

<sup>204</sup>Por.: A. Siciński, *Technika a egzystencja ludzka*, w: *Technika a społeczeństwo*, t. 1, pod red. Idem, Warszawa 1974, s. 7-9. Ten rodzaj „reintegracji” ciągle jednak jest daleki od uznania człowieka jako integralnej części przyrody; ta bywa konceptualizowana jako „pierwotna”, zaś działalność człowieka ujmowana bywa jako „sztuczna”. Ponadto, mimo uznania człowieka za część ekosystemu, przyroda nadal jest traktowana jako przedmiot eksploatacji lub element do przetworzenia przez człowieka. Więcej o problemie przyrody i techniki zob. G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody*, Warszawa 2002.

maszyny, co w tym wypadku wydaje się szczególnym wypaczeniem kartezyjizmu, w myśl którego człowiek stanąłby po stronie porządku zwierząt i mechanicznego zegara świata, wyzuty ze swej podmiotowości, musząc wszystko posegregować poprzez sztucznie stworzone kategorie ogólne. W wypadku Pynchona będą to kategorie przed-einsteinowskiej fizyki, wpływające na obiegową świadomość, próbujące stworzyć koherentny obraz świata<sup>205</sup>. Podobnie wydaje się być w *Popołudniu...* Świat Joyce'a, podobnie do świata Pynchona, o ile podlega entropii – nieustannemu studzeniu zgodnie z prawem Maxwella – dążąc ku zatrzymaniu i degradacji (aporii lektury), o tyle na poziomie powierzchni narracji *Popołudnia...* wydobywa sensualność i poetyckość doświadczenia jako próbę porządkowania dokonywaną przez bohatera. Poczucie wyjątkowości biosfery – jedynej, w kategoriach współczesnej fizyki, w całym wszechświecie wykazującej malejącą entropię, podlegającej ewolucji i tendencji do porządkowania – cechuje doświadczenie Petera, który jest poetą w obliczu każdego codziennego doświadczenia, porządkuje swój świat, który podobnie jak świat Edypy (choć miejscami w znacznie większym stopniu) jest poszatkowany i niepewny, brak mu ontologicznej podstawy. Jednak w zderzeniu ze śmiercią, czy samym jej prawdopodobieństwem, narracja tożsamościowa (i poetycka) głównego bohatera załamuje się. Jedna z bohaterek sugeruje mu: „powinieneś być bardziej pewny”, odnosząc się (w pierwszym ciągu fabularnym) do sytuacji poetyckiego opisu narciarzy patrzących na płonący na śniegu wrak rozbitego skutera i (w drugim) sytuacji wypadku, w którym bohater „być może (...) widział jak zginął jego syn”. Narracja rozpatrywana jako strumień świadomości hamuje jednak tendencje porządkujące, oddaje się własnemu pływowi, popędowi, wytraceniu energii – entropii, ciągle pozostawia elementy wyparte w postaci niepewności bohatera: czy zabił?, i niemal niezgłębionej struktury (w której ukryty porządek trzeba uwierzyć) hipertekstu. Jego ukryte leksje, zwłaszcza jedna, *Jung*, mają przez samą obecność na nośniku, psychoanalityczne konotacje. Świat Joyce'a mimo istnienia jakiegoś potencjalnego porządku jest, podobnie jak świat Pynchona, skazany na entropię i ostateczną zagładę – będzie nią przede wszystkim zagłada świata podmiotu, który nie może polegać na chaotycznej rzeczywistości empirycznej i nie może ufać swoim ograniczonym reakcjom na świat.

Próba porządkowania rozpadającej się rzeczywistości u Joyce'a, chociażby poprzez piękne słowa i zmetaforyzowany język próbujący rozciągnąć zjawiska w czasie i

---

<sup>205</sup>Por.: M. Cieński, *Rytuały Thomasa Pynchona*, „Literatura na świecie” 1985, nr 7, s. 198.

pozwoić na poznanie ich z innej strony, wydają się jednak nosić jakiś ślad intencjonalnej podmiotowości. Bohater *Popołudnia...* i czytelnik *Popołudnia...* pozostawiają ślad swojej obecności w (fikcyjnym) świecie, w którym funkcjonują. Wynika to ze spacylizacji świata i jego (w Ingardenowskim sensie) skrajnego niedookreślenia. Bohater i czytelnik powieści Joyce'a nie odbierają tylko biernie świata jako zbioru danych, będąc skazanymi na parę mechanicznych możliwości ich segregowania (i przypisania np. obłędowi bohatera). Kształtują także tę rzeczywistość i wpływają na nią poprzez swoją obecność: bohater poznając świat przez pryzmat swojej poezji nadaje ton całemu światu przedstawionemu, czytelnik jest zmuszony do konkretyzacji, czy nawet dopowiadania nieobecnych struktur, sensów i wyglądów uschematyzowanych, zgodnie ze swoim horyzontem czy echem poprzednich lektur, a także dokonywania realnego fizycznego wysiłku w postaci wyboru (mimo, że jest on pozorny i ograniczony). Pynchon i Joyce ograniczają podmiotowość sprowadzając ją do procesora informacji, lecz szczególnie u Joyce'a podmiot nie przetwarza biernie informacji o świecie w ramach paru możliwości tylko, paradoksalnie, odciska piętno swojej (negowanej na innym poziomie) podmiotowości, stwarzając świat, poprzez jego dopowiedzenie, które wymusza skrajnie niedookreślona struktura dzieła domagająca się materialnej i mentalnej konstrukcji. Pynchon stawia pod znakiem zapytania podmiotowość poprzez skrajnie mechanicystyczny obraz świata, podlega on pozornemu porządkowaniu przez podmiot. Podobnie czyni Joyce, choć jednak neguje świat jako istniejący niezależnie od woli, przy czym podmiotowość została tu zakwestionowana przez instytucje psychoanalizy, społecznego spektaklu i mechanizmów medialnych odkształcających poznanie. Omawiana organiczność (choć poetyzowana) jest jedynym pewnikiem po wszystkich redukcjach poznawczych; tym, co wdziera się w świat uporządkowanej nad-organiczności; jest ona lacanowskim Realnym, przedwyobrażeniowym, rządzącym się niezgłębionym – ale własnym – porządkiem.

Negacja podmiotowości tkwi nie tylko w psychoanalitycznym odczytaniu: rzeczywistość świata *Popołudnia...* jest mocno sfikcjonalizowana i estetyzowana, rządzą nią przeciwstawne narracje. Zacytujmy w tym miejscu leksję w *zwykłych sprawach*, w której występuje nieznan narrator (być może umarła i żywa jednocześnie Liza): „Po prostu spójrzcie na nich, na tych uroczo silnych, na Lolly i Werta, na Nauzykę i Petera. To nowa arystokracja, wytwór psychoterapii i technologii. Nawet ich katusze mają swój blask, nawet ich wyznania pustki rozbrzmiewają piękną melodią”.



*Popołudnie...*, biorąc pod uwagę wielość popkulturowych i intertekstualnych nawiązań, jest powieścią wybitnie amerykańską. Wspomniany problem narracji tożsamościowych i symulakryczności odnosi się do głównej topografii powieści: Ameryki, przestrzeni będącej jedną wielką retoryczną przestrzenią, o którą toczy się konflikt. Nie brak w *Popołudniu...* obrazów miejsc kształtujących doświadczenie rzeczywistości i Historii (przez H), których topografia ma symulakralny charakter: Park Phoenix czy skansen Forda – miejsca-utopie, narzucające swój niereferencyjny do rzeczywistości światopogląd.

Jednym z istotnych wątków wielu powieści postmodernistycznych, który pojawia się również u Joyce'a, jest kontestacja, ale także dekonstrukcja Faulknerowskiego<sup>206</sup> mitu Południa oraz pytanie o potrzebę poszukiwania źródeł amerykańskości. Temu poświęcony jest szereg fabularny o Lolly, żonie Wertera, jej dzieciństwie i wspomnieniom o ojcu, który podtrzymywał dawny południowy styl życia, a także „poznał nawet Pana Faulknera”. Rzeczywistość przywołana we wspomnieniu Lolly jest nieprzekładalna na współczesne doświadczenie wyrosłe na gruncie dyskursów postkolonialnych. Lolly usprawiedliwia narrację Południa, mówiąc: „przecież tak było, wy nie rozumiecie”, pokazując realną nieprzystawalność i osobność doświadczanych światów, będących teoretycznymi czy ideologicznymi konstruktami. Z drugiej strony Faulkner zainteresowany jest tylko swoim kubańskim cygarem, szklaneczką whisky i młodą, towarzyszącą mu studentką; mit Południa był pustym konstruktem, już za życia jego ostatniego kronikarza.

Świat nad-organiczny, świat kultury i techniki nie jest więc esencjonalny, podlega kształtowaniu poprzez świadomość tworzącą instytucje i kategoryzacje, te zaś na zasadzie sprzężenia zwrotnego odkształcają podmiot. Towarzyszy temu pewnego rodzaju determinizm medialny.

Przyroda, wdzierająca się w świat człowieka i jego świadomość, jest chyba jedyną pewną ontologicznie płaszczyzną dzieła. Chociaż podlega wartościowaniom, pozostaje jedyną pewną zmienną po wszelkich redukcjach poznawczych. Mity i możliwość stworzenia historii rozpadają się wobec doświadczenia śmierci i rozkładu, poznanie bohatera zależy od wielu zmiennych począwszy od nieświadomości, a skończywszy na próbie utrzymania własnej narracji – pisania poezji – i solipsyzmu struktur poznawczych, które są symulowane przez hipertekst, stający się tu metaforą działania świadomości.

---

<sup>206</sup>Por.: B. McHale, *op. cit.*, s. 69-70.

Pozostaje jeszcze kwestia śmierci, wszechobecnej, istniejącej w fizycznym wymiarze życia i związku z miłością, która jest dla głównego bohatera jedynie próbą wymazywania pamięci o żonie, nie ważne czy żyjącej czy nie, ale nieobecnej.

Śmierć jest jednym z głównych tematów *Popołudnia pewnej historii* ewokowanym we wszystkich częściach dzieła. Nieważne, czy Liza i Andy zginęli w wypadku. Nie można wyróżnić ścieżki lektury, w której świadomość śmierci byłaby nieobecna. Śmierć ujawniająca się w każdej ścieżce lektury – chociażby z powodu echa poprzednich lektur – podlega nieustannemu symulowaniu<sup>207</sup>, jest jedyną realnością unoszącą się nad bohaterami... i czytelnikiem, którego pokawałkowane doświadczenie lekturowe wraz z ewokowaną tekstualnością powieści wyrzuca go poza nawias świata, z którym próbuje się identyfikować. McHale przytacza zdanie Gabriela Josipovici na temat śmierci w powieści postmodernistycznej: „gdy iluzja fikcji zostaje zniszczona, czytelnik pozostaje «na zewnątrz» fikcyjnej świadomości, z którą się identyfikował, musi ją porzucić, a przez analogię musi porzucić także świadomość własną, odgrywając w ten sposób niejako próbę generalną przed śmiercią<sup>208</sup>” – tak też działałaby powieść Joyce'a, symulująca rozpad narracji w reakcji na próbę pisania o śmierci. Doświadczający aporii czytelnik *Popołudnia...* uzbrojony jest jedynie w wiedzę, że ktoś, być może, umarł; być może ponownie ma szansę odkryć podobno zapomnianą przez literaturę śmierć, w jej potędze tajemniczości, przypadkowości i nieokreśloności, odkrywając własną niewiedzę, staczając potyczkę z własnymi sposobami kategoryzacji rzeczywistości nieprzekładalnymi na doświadczenie kresu. Temu właśnie służyć może forma *Popołudnia pewnej historii*. Poszukiwania odpowiedzi na sytuacje projektowane przez Joyce'a przypominają dokonywanie ślepych wyborów i stawanie w obliczu rodzonych przez nie nowych, nieprzewidywalnych sytuacji. Hipertekst Joyce'a jest metaforą współczesnego świata wyborów i poszukiwania kontekstu oraz wiedzy, przedzierania się przez różne poziomy, bardziej lub mniej nieprawdziwe, symulakralne rzeczywistości, w której zderzające się – czasem wykluczające się wzajemnie – głosy, rywalizują o naszą uwagę, nie prowadząc jednocześnie do żadnego końca, rozwiązania ani nie udzielając ostatecznej odpowiedzi. Rezygnując jednak z całościowego oglądu rzeczywistości, możemy za to skupić się na osobnych zjawiskach rozpatrując ich wyjątkowość i indywidualność. Hipertekst Joyce'a obfitujący w liczne liryczne fragmenty, zdaje się o tym w dużej mierze traktować.

<sup>207</sup>O symulowaniu śmierci i tworzeniu jej symulaków por.: B. McHale, *op. cit.*, s. 325.

<sup>208</sup>*Ibid.*, s. 325.

Hipertekst Joyce'a nie różni się bardzo od projektów postmodernistycznej prozy, w sposób widoczny z nich wyrasta, przedłużając, obecne w wcześniej wymienionych poetykach, tendencje spacializacyjne. Co jednak istotne, twórczość hipertekstowa – związana przede wszystkim ze sposobem zapisu twórczości – jest faktem, jej popularność w niektórych kręgach akademickich rośnie. *Popołudnie...* jako pierwsza powieść zrealizowana w środowisku hipertekstowym, poprzez wykorzystanie kontrtekstowego potencjału hipertekstu, obnażającego ergonomię zapisu, stanowi przyczynek do krytyki medium w którym powstało zanim to uległo popularyzacji (jako ogólnodostępna sieć www.) i przyczyniło się do rozwoju nowych form twórczości słownej. Jednocześnie mając na uwadze współczesny horyzont, może stanowić krytykę związanego z medium (które jak żadne inne wykazuje związek z teraźniejszością, będąc coraz częściej środkiem przemian społecznych) sposobu poznania świata, co wydaje się w kontekście rozwoju globalnej sieci, tematem interesującym i aktualnym.

## ROZDZIAŁ 3

### Hipertekstowość. Podsumowanie

#### 3.1.1. Stare problemy i uszkodzenie mózgu

Hipertekst trwale zmienia normy dotyczące zarządzania wiedzą, coraz bardziej eksterioryzowaną, i przyzwyczajenia lekturowe użytkownika sieci.

Piotr Czerski pisząc artykuł *My dzieci sieci*, na fali protestów przeciwko ustawie ACTA zauważa, że:

„[...] sieć nie jest dla nas czymś zewnętrznym wobec rzeczywistości, ale jej równoprawnym elementem: niewidoczną, ale stale obecną warstwą przenikającą się z przestrzenią fizyczną. My nie korzystamy z sieci, my w niej i z nią żyjemy. [...] Wychowani w sieci myślimy trochę inaczej. Umiejętność znajdowania informacji jest dla nas czymś równie podstawowym, jak dla was umiejętność odnalezienia w obcym mieście dworca albo poczty. [...] Przywykliśmy do tego, że zamiast jednej odpowiedzi znajdujemy wiele różnych – i umiemy wyabstrahować z nich wersję, która jest prawdopodobnie najszluszniejsza, odrzucając te, które sprawiają wrażenie mało wiarygodnych. Selekcjonujemy, filtrujemy, zapamiętujemy – i jesteśmy gotowi wymienić zapamiętaną informację, kiedy pojawi się jej nowa, lepsza wersja. Sieć jest dla nas czymś w rodzaju współdzielonej pamięci zewnętrznej. Nie musimy zapamiętywać niepotrzebnych detali: dat, kwot, wzorów, paragrafów, nazw ulic, szczegółowych definicji. Wystarczy nam abstrakt, informacja ograniczona do swojej esencji, przydatnej w jej przetwarzaniu i łączeniu z innymi informacjami. Jeżeli będziemy potrzebowali szczegółów – sprawdzimy je w ciągu kilku sekund<sup>209</sup>.

Wypowiedź Czerskiego pokazuje, jak w powszechnej świadomości doszło do integracji sieci z naszym życiem. W związku z kwestią eksterioryzacji wiedzy wydają się jednak powracać lęki towarzyszące człowiekowi od starożytności, związane z lękiem przed jej utratą.

Odczytania *Fajdro* Platona bagatelizowały najbardziej podstawowy wymiar lęku przed pismem – najbardziej fundamentalnym jest zmiana sposobu transmisji

---

<sup>209</sup>P. Czerski, *My dzieci sieci*, „Dziennik bałtycki” 11-12 lutego 2012. Cyt. za: <http://pokazywarka.pl/pm1pgl/> [dostęp 02.05.13.].

kulturowej i wizja zagłady wiedzy.

Pierwsza kwestia wiąże się ze sposobem nauczania, przekazem wiedzy z mistrza na ucznia. Platon przeczuwa śmierć autora i podziela intuicje dotyczące autonomizacji tekstu od kontekstu, w tym weryfikacji instytucji sprawczej dla tekstu, a także potencjalnej dowolności interpretacji<sup>210</sup>, widząc w tym zagrożenie zarówno dla transmitowanego przekazu, jak i instytucji społecznych. Do takich instytucji należała grecka *paideia* czy związki nauczyciela i ucznia<sup>211</sup>, obserwowalne np. w szkołach rabinackich<sup>212</sup>, podtrzymujących sokratejsko-platoński, dialogowy model przekazu wiedzy, w których – paradoksalnie – pismo jest wykorzystywane, choć zawsze dopełniane przez przekaz ustny stojący nad nim, przez nauczyciela uosabiającego zinternalizowany tekst Miszny i Gemary<sup>213</sup>. Czytelnik w sieci, mimo optymizmu Czerskiego, pozbawiony jest możliwości instytucjonalnej weryfikacji prawdy i fałszu, a także odniesienia go do wiedzy powszechnej, gdyż ta rozpowszechniana jest tymi samymi kanałami, którymi przekazywane są fikcje, zaś szerokość doświadczenia i opisu rzeczywistości coraz częściej uniemożliwia sprawdzenie faktów, gdyż internet staje się jedynym kanałem przekazu, łączącym najodleglejsze miejsca na świecie. Z powodu wielości towarzyszących przekazowi sposobów opisów, obraz doświadczenia rzeczywistości ulega rozbiciu i z powodu samodzielności informacji (i niemożności zweryfikowania jej z rzeczywistością), symulakryzacji. Wreszcie konieczność tworzenia kontekstu dla każdej wiadomości oraz dowolność interpretacji tekstu zamieszczonego w sieci wraz z niespotykanym dotychczas rozszerzeniem wspólnoty komentujących, umożliwiają uprawomocnienie czasem najbardziej kuriozalnej interpretacji. Brak również czuwającego autorytetu związanego z wytwarzaniem wiedzy.

Głośnym przykładem encyklopedycznej, internetowej mistyfikacji była sprawa Henryka Batuty, rzekomej postaci historycznej, więźnia z Berezki Kartuskiej, działacza KPP i jednego z założycieli Związku Patriotów Polskich, „polskiego akcentu w twórczości Ernesta Hemingwaya” itd<sup>214</sup>. Hasło o Batucie znalazło się w internecie w 2004 r i znajdowało się na Wikipedii przez 15 miesięcy. Henryk Batuta znalazł się jeszcze w paru

<sup>210</sup>Platon, *Fajdros*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 120-124.

<sup>211</sup>J. Goody, I. Watt, *Następstwa piśmienności*, *op. cit.*, s. 56.

<sup>212</sup>M. S. Jaffe, *A Rabbinic Ontology of the Written and Spoken Word: On Discipleship, Transformative Knowledge, and the Living Texts of Oral Torah*, w: „Journal of the American Academy of Religion” 1997, vol. 65, no. 3, s.525-549

<sup>213</sup>*Ibid.*, s. 525-535.

<sup>214</sup>[http://pl.wikipedia.org/wiki/Henryk\\_Batuta](http://pl.wikipedia.org/wiki/Henryk_Batuta), [dostęp: 02.05.13.].

hasłach internetowej encyklopedii, stanowiąc dobrze przygotowane fałszerstwo, uprawomocnione zdjęciem ulicy Batuty (bynajmniej nie Henryka) z Warszawskiego Służewia<sup>215</sup>. Przykład Wikipedii wydaje się o tyle ciekawy, że internetowa baza haseł, którą jest wspomniany serwis, aspiruje do bycia współczesną encyklopedią, tworzoną na bieżąco przez chętnych użytkowników sieci. Jest ikoną modelu Web 2.0, czyli internetu realizującego założenia Teda Nelsona, polegającego na współtworzeniu, dodawaniu i łączeniu treści w przestrzeni wirtualnej przez wszystkich użytkowników. Cel mistyfikacji może być różny, począwszy od zwrócenia uwagi na jakiś problem społeczny, chęć prowokacji i inne, rodzi jednak podejrzania odnośnie statusu wiedzy w sieci i pokazuje ryzyko manipulacji na globalną skalę. Anegdotycznym przykładem jest historia elektronicznego wydania *Roku 1984* George'a Orwella, które zostało zdalnie zaktualizowane na wszystkich podłączonych do sieci czytnikach Kindle'a, a następnie z powodu roszczeń dziedziców praw autorskich, usunięte z nich bez wiedzy użytkowników<sup>216</sup>.

Wspominane Barthelme'owskie uszkodzenie mózgu przybiera nową postać. Jest prawem sieci, w której wirtualna rzeczywistość ma charakter kolażowy, składa się z różnych i problematycznych rejestrów prawdziwości i fikcyjności, przy czym z powodu homogenizacji są one trudne do rozróżnienia. Nie sposób łączyć ze sobą większości zjawisk, coraz trudniej odróżnić „prawdę” od „fikcji” i wyłowić z rzeczywistości sieci jeden lub chociaż w jakiś sposób koherentny obraz świata i sposób (również graficzny) jego opisu. Uszkodzenie mózgu jest tu dosłowne i prawdziwe. Dotyczy nie tylko zmiany sposobu pamiętania czy gromadzenia wiedzy, niemożliwości koncentracji uwagi. W związku z codziennością praktyk internetowych narodziły się nowe cywilizacyjne choroby związane z uzależnieniem od komputera, ale co szczególnie ciekawe, także z przeciążeniem układu nerwowego z powodu zbyt dużego napływu informacji<sup>217</sup>.

Drugi, obok kwestii transmisji wiedzy, platoński problem – lęk przed zagładą wiedzy – z punktu widzenia historii antycznej można uznać za częściowo spełniony, a był

---

<sup>215</sup>*Ibid.*

<sup>216</sup>[http://www.nytimes.com/2009/07/18/technology/companies/18amazon.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2009/07/18/technology/companies/18amazon.html?_r=0), [dostęp: 02.05.13]. Historię *Roku 1984* poznałem dzięki koledze Jarkowi Kopciowi piszącego pracę kulturoznawczą na temat interfejsów wiedzy.

<sup>217</sup>M. Eppler, J. Mengis, *The Concept of Information Overload: A Review of Literature from Organization Science, Accounting, Marketing, MIS, and Related Disciplines*, "Information Society" 2004, vol. 20, issue 5, p. 325-344; C. Chen, S. Pedersen, K. Murphy, *Learners' Perceived Information Overload in Online Learning via Computer-mediated Communication*, "New Educational Review" 2011, p. 141-p158. [Dostęp przez bazę EBSCO Discovery Service, 18.06.13].

nim pożar biblioteki aleksandryjskiej. Do dziś nie wiadomo, co mogło znajdować się w największej bibliotece świata antycznego. W dobie wybuchów słonecznych, jesteśmy co jakiś czas informowani o ryzyku globalnego uszkodzenia sieci energetycznych, które skutkowałyby katastrofą i śmiercią tysięcy ludzi, zawieszeniem komunikacji na lata, a także zagładą wiedzy zarchiwizowanej na serwerach i innych nośnikach elektronicznych. Apokaliptyczna wizja zagłady Galaktyki Turinga jest jednym z obecnych w dyskursie naukowym i medialnym, scenariuszy dla ludzkości, wchodzącej coraz głębiej w wiek elektroniczny. Większym jednak problemem może okazać się sam postęp elektronicznej. Coraz nowsze sposoby formatowania i przechowywania danych wypierają inne – dziś mało kto jest w stanie odtworzyć zawartość dyskietki trzy i pół calowej, powszechnie używanej siedem lat temu, nie wspominając już o dawno zapomnianych, plastikowych ośmio-calowych nośnikach. Podobny problem dotyczy aplikacji, które nie są wspierane przez nowoczesne systemy lub stają się nieestetyczne lub niemożliwe do czytelnego wyświetlenia na współczesnym komputerze z powodu dostosowania treści do innych możliwości technicznych, czego przykładem mogą być bazy czy teksty zaprojektowane do starych procesorów graficznych (pierwsze czarno-zielone monitory ATARI). Wreszcie, problemem jest upadanie serwerów i przejmowanie domen internetowych. Część wiedzy przepada na zawsze, część podlega remediacji i dostosowaniu do nowoczesnych warunków, w sieci jednak często trudno ocenić, co warto zachować, a co nie. Problem dotyczy wielu hipertekstowych powieści, które wraz z wycofywaniem wsparcia dla starych aplikacji w nowych systemach, skazane są na niebyt lub niepamięć. Wspominany tłumacz i jeden z wydawców *Popołudnia pewnej historii*, Mariusz Pisarski, zajmujący się odnajdywaniem zapomnianych powieści hipertekstowych, często z poświęceniem restauruje sprzęt komputerowy sprzed dwudziestu-trzydziestu lat, by móc odczytać jakiś tekst, ale także poznać estetykę pierwotnych interfejsów, gdyż te wytworzyły swoiste normy czytelności<sup>218</sup>, czego przykładem jest oczywiście omawiana w niniejszej pracy powieść *Popołudnie pewna historia*, związana z estetyką systemu MacOS, które z punktu widzenia informatyki są dziś historyczne. Działalność takich badaczy jak Pisarski staje się archeologią w dosłownym sensie. To archeologia wiedzy w najbardziej materialnym tego słowa znaczeniu, mogąca jednak być również etycznym gestem w stronę dyskursów wypartych przez postęp.

---

<sup>218</sup><http://techsty.ehost.pl/elektroblog/>, [dostęp, 02.05.13].

### 3.1.2 Remediacja

Sytuacja czytelnika przed ekranem komputera jest inna niż czytelnika książki czy gazety. Dotyczy to nie tylko lektury powieści hipertekstowej, lecz także każdorazowego korzystania z komputera w celu przeczytania własnej pracy magisterskiej, e-booka, wiadomości na portalu informacyjnym, sprawdzenia korespondencji.

Pierwszą przyczyną, wydawałoby się najbardziej oczywistą, jest fakt, że komputer, w przeciwieństwie do gazety, książki czy nawet kartki papieru, nie poddaje się w tym samym stopniu personalizacji, lektura z ekranu jest najzwyczajniej męcząca i niewygodna. Sposoby czytania z ekranu mogą w związku z tym, ale naturalnie nie zawsze muszą, faworyzować lekturę tabularną i selektywną. Zmiana, która dokonała się wraz z procesem mikrokomputeryzacji, wydaje się oddalać częściowo ten problem, coraz częściej pozwalając – jak chciałby Italo Calvino zwracający się do czytelnika w *Jeśli zimową nocą podróżny*<sup>219</sup> – położyć się wygodnie na kanapie, lub zając inną dogodną pozycję z małym laptopem, tabletem, czytnikiem e-booków itd.

Jak zauważyło wielu badaczy, „treścią słowa cyfrowego jest druk”<sup>220</sup>, wydaje się to bezpośrednio wynikać z McLuhanowskiego dwuznacznego hasła „medium is a message”<sup>221</sup>, zaś pojawienie się nowego przekąźnika nie powoduje zaniku poprzedniego.

Remediacja dokonuje jednak przekształcenia mediowanego przekąźnika, ujawniając często różnice w ekonomii przekazu między starą i nową formą komunikacji<sup>222</sup>. Jednocześnie nowość interfejsów i narzędzi nawigacji w mediach cyfrowych w przypadku powieści hipertekstowej dodatkowo komplikuje przejrzystość i ukrywa zasadę nawigowania (lecz nie interfejs przeglądarki), czego przykładem mogą być ukryte linki i łącza warunkowe, o których czytelnik najczęściej nic nie wie, a także logiczna struktura *Popołudnia pewnej historii*. Tego rodzaju zabiegi czynią mediację nieprzeźroczystą, obnażając materialny czy nawigacyjny wymiar przekąźników (przypadek *hypermediacy*)<sup>223</sup>. Dążenie do przeźroczystości remediacji (*immediacy*)<sup>224</sup> i reprezentacji starego medium w nowym środowisku jest możliwe do zrealizowania. Przykładem są wspomniane e-booki, nie różniące się niczym poza środowiskiem medialnym od wersji

<sup>219</sup>I. Calvino, *Jeśli zimową nocą podróżny*, przeł., Warszawa 2012, s. 5-7.

<sup>220</sup>G. Godlewski, *Słowo – pismo – sztuka słowa*, op. cit., s. 201. ; por.: J.D. Bolter, R. Gruskin *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge 2000; W. J. Ong, *Oralność...* op. cit., s. 205.

<sup>221</sup>M. McLuhan, op. cit., s. 46.

<sup>222</sup>A. Rogozińska *Multimedialność, multimodalność, remediacja – o relacjach między tekstem a obrazem w internecie*. w: *Almanach antropologiczny .Słowo/obraz*, op. cit., s. 225.

<sup>223</sup>*Ibid.*, s. 226.

<sup>224</sup>*Ibid.*, s. 226-227.



papierowej, które przeniesione na specjalnie zaprojektowany do ich czytania urządzenia wykorzystujące technologię *e-ink* – czarną elektryzującą się substancję zamkniętą w mikrokomórkach, pozwalającą na uzyskanie matowego efektu wyświetlania – przypominają do złudzenia papierową kartkę<sup>225</sup>. Sposób nawigowania, mimo coraz częstszego stawiania na graficzną imitację książki o pośliskich stronach wydających przy kliknięciu przewijania dźwięk papierowego szelestu, jest jednak nadal utrudniony; strony nie są materialnie współobecne, porównanie paru kart w wypadku lektury książki w aplikacji flashowej czy na czytniku jest niemożliwe, podobnie jak płynne przechodzenie od strony do strony, czy ich jednoczesne wyświetlanie.

Normy czytelności tekstów elektronicznych pozostają jednocześnie związane ze sposobem reprezentacji pisma w druku, zasady wypracowane przez typografię nowożytną są wykorzystywane w typografii elektronicznej. Warto zaznaczyć, że większość komputerowych fontów powszechnie używanych do elektronicznego składu tekstu, jak Garamond, czy Albertina itd., są adaptacjami istniejących wcześniej historycznych krojów pism, w tym wypadku renesansowych antykw, o potwierdzonej przez wieki czytelności. Niniejsza praca napisana została adaptacją gazetowego monotypowego kroju Times, o cechach pisma barokowego. Sposób budowania kolumny tekstu, zasady dotyczące wielkości stopnia pisma i proporcjonalnej odległości interlinii i szerokości łamu również nie zmieniły się od XVI wieku. Nowością są kroje linearne (o stałej grubości kreski, najczęściej bezszeryfowe), lepiej dostosowane do świecących ekranów (jak np. Tahoma), te jednak wzorowane są na wypróbowanych w druku modernistycznych groteskach (jak np.: Arial będący kompromisem między krojem Akcidenz Grotesk i neogroteską – Helvetiką)<sup>226</sup>.

Praca w środowisku hipertekstowym korzystającym z innej strukturalnej (materialnej) zasady organizacji danych, jego omawiany już wymiar wymuszający kontekstualizację i selekcję informacji spośród szumów, trwale odmienił metody wyszukiwania wiedzy i sposoby czytania oraz ergonomię i ekonomię pracy. Zauważali to badacze mediów spod znaku szkoły z Toronto, zauważają też współcześni psychologowie i kognitywiści, stwierdzając wprost, że „przekaz medialny zmienia układ nerwowy”<sup>227</sup> i

---

<sup>225</sup>Technologia formatowania plików projektowanych na czytnik, chociaż ciągle niedoskonała w tak prozaicznych kwestiach jak łamanie, rozwija się na naszych oczach. Nowe formaty plików EPUB3 oraz KF8 pozwalają na stworzenie doskonałej publikacji.

<sup>226</sup>Zob.: R. Bringurst, *Elementarz stylu w typografii*, Kraków 2013.

<sup>227</sup>J. Pleszyński, *Wiedza medialna i jej status*, w: *Współczesne media. Status, aksjologia, funkcjonowanie*, t. 1, pod red.: I. Hofman, D. Kępa-Figura, Lublin 2010, s. 303.

geometrię przekątników neuronalnych. Zauważają to wreszcie literaturoznawcy i pisarze, jak Nicolas G. Carr (autor artykułu *Is google making us stupid*<sup>228</sup>), którzy przyznają, że wraz z długotrwałym korzystaniem z komputera i internetu, coraz częściej mają problem z uważnym przeczytaniem jakiegokolwiek dłuższej powieści<sup>229</sup>. Kwestię uwagi, prawdopodobnie można wiązać z powierzchownym typem lektury hipertekstu o płynnym, paralelnym, rządzącym się zasadami myślenia analogicznego stosunku do treści tekstu<sup>230</sup>. Mariusz Pisarski – za Marie Laurą Ryan – dostrzega w tym jedną z cech lektury powieści postmodernistycznej, zwłaszcza w wydaniu hipertekstowym, jako przeciwieństwa głębinowej, hermeneutycznej lektury powieści modernistycznej<sup>231</sup>. Jak zauważyłem, lektura takich powieści, jak *Popołudnie... czy Hegeroskop* rozbija się na powierzchni tekstu, waloryzując przede wszystkim doświadczenie zagubienia wynikające z niemożności uporządkowania świata przedstawionego w ramach określonej ontologii. Powieść modernistyczna skupia się zaś na eksplorowaniu bieżących problemów epistemologicznych, u których podstaw, upuszczając, leżą koncepcje proponujące wyjaśnienie rzeczywistości, związane z konkretnymi historycznymi systemami filozoficznymi. Powieść modernistyczna w różnych wariantach dopuszcza hermeneutyczne traktowanie tekstu i rzeczywistości, tymczasem powieść postmodernistyczna wyraża pustkę ontologiczną, proponując w zamian pluralizm poznawczy jako jeden z możliwych i spójnych systemów. Mówimy tu oczywiście o pewnych typach idealnych powieści modernistycznej i postmodernistycznej, w których wymienione problemy znajdują odzwierciedlenie w poetykach obu powieści. I tak, za Brianem McHalem, powieść modernistyczna uznawałaby idiosynkrazję czytelnika eksponując wymienione wcześniej pytania poznawcze, tymczasem powieść postmodernistyczna zaburzałaby przyzwyczajenia lekturowe, eksponując pytania postpoznawcze, skupiając się na wyrażeniu nieciągłości rzeczywistości i niereferencjalności teorii poznania do świata.

„Elektroniczne zbawienie” – jak określał myśl McLuhana Krzysztof T. Toeplitz<sup>232</sup> – każe płacić wysoką cenę za swoje internetowe wcielenie. McLuhan, który nie miał okazji poznać sieci w jej obecnym kształcie, pozostaje jednak patronem prowadzonych nad nią badań. Kanadyjski uczony wychodzi od założenia, że pierwotna kultura oralna bazuje na

---

<sup>228</sup><http://www.dwutygodnik.com/artykul/4391-ksiazka-po-ksiazce.html>, [dostęp: 02.05.13].

<sup>229</sup>*Ibid.*

<sup>230</sup>Por.: <http://techsty.art.pl/hipertekst/teoria/postmodernizm/posttabel.htm>, [dostęp: 02.05.13].

<sup>231</sup>*Ibid.*

<sup>232</sup>K. T. Toeplitz, *McLuhan, prorok elektronicznego zbawienia*, w: M. McLuhan *Wybór pism, op. cit.*, s. 5.

zmysłowym współuczestnictwie<sup>233</sup>. Informacja jest przekazywana za pomocą wielu środków (kodów), decydujących o poziomie kontekstu. Wysoki kontekst w rozumieniu Edwarda T. Halla<sup>234</sup>, polega na ograniczeniu samej treści przekazu i obciążeniu znaczeniem samego kontekstu, w jakim zachodzi akt komunikacji. Niski kontekst każe natomiast skupiać uwagę na treści kosztem sytuacji komunikacyjnej. W nomenklaturze McLuhana wysoki kontekst odpowiada chłodnemu (*cool*) medium zaś niski – gorącemu (*hot*). Relacja między tezą McLuhana a Halla jest logiczna, a jej doskonałym przykładem pozostaje druk. Drukowany komunikat tekstowy byłby przykładem medium gorącego, stanowi kontekst sam dla siebie, przekaźnik zamykający treść w przestrzeni strony bądź woluminu, tworzący tekstowy kontekst sam dla siebie, przekaz odbierany tylko za pomocą jednego kanału (wzroku), zapewniający niewymagającą dopowiedzenia „ostrą percepcję”<sup>235</sup> zjawiska. Przekaznik gorący „powoduje niewielki udział odbiorcy w samym procesie przekazu, podczas gdy przekaźniki zimne wymagają aktywnego współuczestnictwa w uzupełnianiu przekazywanej treści”<sup>236</sup>.

Przeciwnieństwem „przeżranego” medium druku jest w koncepcji McLuhana chłodna telewizja o charakterze mozaikowym, która za pośrednictwem wielu środków niewerbalnych tworzy przekaz odnoszący się do kontekstu takiego jak zwyczajowe formy zachowania w danym społeczeństwie, przyzwyczajenie do intonacji, angażuje i „przedłuża” wiele zmysłów, nie tylko oko, które w druku zastąpiło słuch i dotyk będący częstym elementem komunikacji oralnej. Sposób uczestniczenia w odczycie informacji przekazywanej za pośrednictwem telewizji przypomina sytuację pierwotną; telewizja stoi po stronie orkiestracji przekazu. Łatwo zauważyć, że diagnozy McLuhana dotyczące telewizji idealnie odpowiadają interaktywnemu medium internetu. Uczestnictwo staje się tu namacalne – za pośrednictwem sieci rzeczywiście działamy; komunikacja toczy się nie tylko za pośrednictwem sieci z innymi użytkownikami, lecz z samą maszyną, za pośrednictwem interfejsu; wywołuje widoczne efekty w drodze sprzężenia zwrotnego: zmiana powoduje widoczny skutek, efekt, kolejną zmianę w naszym nastawieniu (*feed back*). Pozór uczestnictwa zapewniałoby wreszcie angażowanie w przekaz wielu zmysłów, co jest główną cechą multimedialności i sytuacji oralnego komunikowania się. Sytuacja „globalnej wioski” jest sposobem bycia, działania i uczestniczenia w kulturze

---

<sup>233</sup>M. McLuhan, *op. cit.*, s. 94.

<sup>234</sup>Por.: E. T. Hall, *op. cit.*, s. 125-145.

<sup>235</sup>M. McLuhan, *op. cit.* s. 61.

<sup>236</sup>*Ibid.*, s. 61.

informacyjnej, stąd z powodu znaczenia wysokiego kontekstu w środowisku sieci, wielozmysłowości, mówi się także o „wtórnej oralności”<sup>237</sup> – „elektroniczne zbawienie” byłoby reintegracją zmysłów człowieka i ponowną szansą na powrót do pierwotnego doświadczenia partycypacji z różnych powodów<sup>238</sup> pozytywnie waloryzowanego przez McLuhana.

Na koniec pozostaje jeszcze szczegółowy problem temperatury internetu – z powyższego wynikałoby, że jest on jednoznacznie medium chłodnym. Środowisko hipertekstowe jest jednak bardzo różnorodne, w przypadku powieści hipertekstowej temperatura odpowiada raczej drukowi remediowanemu w wirtualną przestrzeń, przy zastrzeżeniu, że sama remediacja schładza druk, czyniąc doświadczenie tekstu powierzchownym – jak powiedziała by McLuhan, „nieostrym” – podobnie jak w przypadku *paperback'a* w miękkiej okładce czytano dorywczo w podróży, wzbogaconego o możliwość interakcji i konieczność dobudowania doń kontekstu.

Jednocześnie skraje przegrzanie medium może prowadzić do jego ochłodzenia. Ciekawym przypadkiem jest powieść hipertekstowa Stuarta Moulthropa *Hegiroskop*. *Hegiroskop* ma wbudowany trzydziestosekundowy zegar (w niektórych partiach utworu ograniczenie wynosi od 3 do 5 sekund), który powoduje załadowanie następnej strony. Możliwość wyboru istnieje w postaci hiperłącz znajdujących się na marginesie tekstu głównego leksji, jednak narzucony przez skrypt strony czasowy reżim lektury nie pozwala na dokładne prześledzenie treści leksji i struktury hipertekstu. Niemożność doczytania sprawia, że rozumienie pozostaje sprawą kontekstu intuicyjnie poszukiwanego przez czytelnika, chociaż osobny kolor tła i czcionki przypisany dla każdego wątku pomagają je ze sobą łączyć. „Przegrzane” medium przestaje być w wypadku *Hegiroskopu* samowystarczalne i funkcjonalne, stając się skrajnie chłodnym, zmuszając odbiorcę do uzupełniania przekazu o własne domysły. Na zrozumienie przekazu pozwala dopiero ostudzenie powieści Moulthropa do normalnej temperatury druku poprzez usunięcie w kodzie źródłowym zegara odpowiadającego za przeładowanie strony, jak zrobił to Pisarski w celu przełożenia powieści na język polski<sup>239</sup>.

Powieść hipertekstowa stara się wykorzystać wszystkie te doświadczenia i symulować je poprzez swoje struktury materialne i językowe, mieszając wątki czy

---

<sup>237</sup>W. J. Ong *Oralność...* *op. cit.*, s. 204-7.

<sup>238</sup>O społecznych źródłach myśli i milcząco przyjętych założeniach McLuhana, w tym koncepcji *sensus communis*, zob.: J. Miller, *Spór z McLuhanem*, przeł. A. H. Bogucka, Warszawa 1974.

<sup>239</sup><http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn6/artykuly/pisarski01.html>, [dostęp:06.05.13.]

zmieniając następstwo czasów lub trybów gramatycznych w poszczególnych częściach, tak by łączyły się z innymi, itd. Stawia na doświadczenie zagubienia i niepewności świata przedstawionego, miesza poziomy fikcji, eksponuje materialny, kolażowy wymiar tekstu będąc metaforą epistemologiczną człowieka i jego logosfery.

Powieść hipertekstowa, przynajmniej w swoich pierwszych postmodernistycznych realizacjach, ma ambicje wykorzystania możliwości technicznych do eksponowania epistemologicznych i ontologicznych problemów fikcji i statusu tekstu. W mojej opinii relacja między treścią a formą prezentacji narracji w powieści hipertekstowej takiej jak *Popołudnie pewna historia* Joyce'a odpowiada tej samej relacji w nowej powieści amerykańskiej reprezentowanej przez takich pisarzy jak Sukenick, Federman czy Barthelme. Joyce przedłuża pewne tendencje spacyalizacyjne prozy postmodernistycznej i dokonuje wykroczenia przeciw medium, w którym tworzy. „Przegrzewa medium”, tak, że przestaje być ono funkcjonalne i czytelne, jest problematyzowane i nieprzezroczyste, odsyła samo do siebie, staje się przedmiotem badania nad sposobem transmisji wiedzy i obiektem krytycznej refleksji, podobnie jak powieści wyżej wymienionych autorów.

### **3.1.3 Zapomniana swoistość medialna**

Na koniec można by zadać pytanie, co dzieje się z dziełami swoistymi dla medium druku, które nagle zostają wyrwane z właściwego im kontekstu, zamienione w hipertekst i przeniesione w obcą im wirtualną przestrzeń? Co dzieje się z ich epistemologią i sposobem odbioru, wreszcie czy takie przeniesienie jest uzasadnione i nie dokonuje gwałtu na swoistości medialnej będącej kontekstem starych treści? Odpowiedzią na to pytanie może być pobieżna analiza hipertekstowych adaptacji wierszy Tytusa Czyżewskiego dokonanej przez Urszulę Pawlicką i Łukasza Podgórnego oraz *Rękopisu znalezionego w Saragossie* Jana Potockiego przeniesionego w środowisko hipertekstu przez Mariusza Pisarskiego i Jakuba Niedzielę. Przeniesienie obydwu dzieł jest tendencyjne, związane z odczytaniem próbującym narzucić im hipertekstową formę przestrzenną, jak czyni się to w wypadku wielu innych powieści, które jak wykazałem hipertekstami nie są. Można to zapewne wiązać z próbą wykazania ponadczasowości (dotyczy to zwłaszcza Czyżewskiego) omawianych dzieł i przystawalności do współczesnego doświadczenia rzeczywistości. Obydwie adaptacje stanowią interesujący przykład hipermediacji (*hypermediacy*) i przeciwieństwo zwykłego przeniesienia tekstu wierszy i powieści na ekran komputera, którym byłby na przykład zwykły e-book w

formacie pdf<sup>240</sup>, będącym najczęściej tym samym plikiem, bez oznaczeń paserów i znaczników cięcia, który wydawnictwo po zakończeniu łamania wysyła do drukarni. Sposób nawigowania po obu adaptacjach nie jest oczywisty i wymaga oswojenia, a także wydobywa różnice w sposobie prezentacji tekstu między formą drukowaną a elektroniczną. Motywacja przeniesienia obydwu utworów (w wypadku Czyżewskiego wybranych wierszy: *Muzyka z okna, płacz; Sensacja w kinie; Zielone oczy tygrysa; W szpitalu obłąkanych; Noc – dzień; Mechaniczny ogród*) jest podobna: co by było, gdyby twórca tworzył w środowisku elektronicznym?

Przyczyny przeniesienia *Rękopisu...* Pisarski upatruje wewnątrz dzieła Potockiego:

„Geometra Valesquez, jeden z narratorów arcydzieła Potockiego, nie lubi druku. Papierowa prezentacja krzyżujących się opowieści jest – według niego – nieadekwatna. *To istny labirynt. Romanse i dzieła podobnego rodzaju winny być pisane w kilku kolumnach, na kształt tablic chronologicznych* – mówi podirytowany wymuszoną linearnością bohater. Tej oświeceniowej, pre-modernistycznej nostalgii za dziełem bardziej przystającym do złożoności zjawisk, nie jest w stanie ugasić nawet formuła powieści szkatułkowej, z którą od zawsze kojarzy się *Rękopis*. Kompozycja, w której jedna opowieść zawiera drugą, a we wnętrzu drugiej rodzi się trzecia, nadal przysłania czytelnikowi sieć wewnętrznych relacji, jakie zachodzą pomiędzy narratorami, bohaterami, zdarzeniami i miejscami [...] Dzięki umieszczeniu arcy mistrzowskiej prozy hrabiego Potockiego w cyfrowym otoczeniu, czytelnik otrzymuje gwarancję świeżej i pełnej przygód lektury. Koniec z syndromem zmęczenia coraz to nowymi, pączkującymi opowieściami, który każe odłożyć książkę po pierwszych 100 stronach! Koniec z konfuzją imion postaci i nazw powieściowych lokacji! Siostry Emina i Zibelda przeniosą nas do historii wszystkich uwiedzionych kochanków. Naczelnik Cyganów opowie swoją historię od końca, a i my sami, na skutek niemądrej lekturowej decyzji lub błędu nawigacyjnego, nie raz obudzimy się pod szubienicą braci Zota...<sup>241</sup>”.

W istocie celem remediacji *Rękopisu...* jest uczynienie dzieła czytelnym, dającym

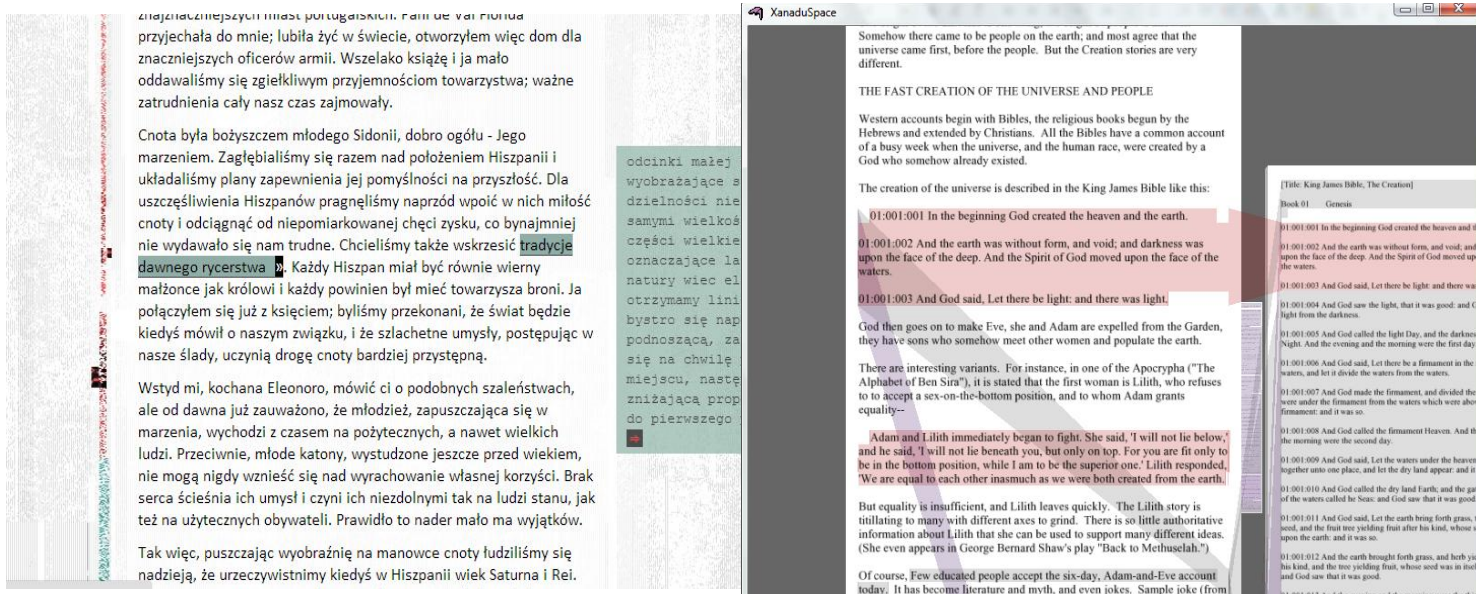
---

<sup>240</sup>Problem konwersji i formatowania tekstu jest sprawą bardziej skomplikowaną. Najogólniej e-książka dąży do wyświetlania tekstu w formie jak najbardziej zbliżonej do tradycyjnego sposobu prezentacji przy wykorzystującej druk. Z tego powodu jest to przykład *immediacy*, w którym medium elektroniczne pozostaje prawie niewidoczne.

<sup>241</sup>Tekst promocyjny *Rękopisu...* <http://www.ha.art.pl/wydawnictwo/zapowiedzi/2519> oraz <http://www.ha.art.pl/rekopis/instrukcja.html> [dostęp: 12.05.13].



możliwość łatwego składania wszystkich historii w całość, ale i podjęcia z tekstem „gry w klasy”<sup>242</sup> na zasadzie swobodnego czytania „skojarzeniowego” poprzez śledzenie interesujących wątków i linków ułożonych według tajemniczego klucza<sup>243</sup>. Graficzna strona adaptacji, w przeciwieństwie do wielu hipertekstowych powieści i przykładów cyberpoezji, jest czytelna i zadowala estetyką – rozwiązania graficzne są przykładem bardzo dobrego projektowania stron. Jeśli chodzi o organizację narracji, przypomina ona dwuwymiarową adaptację projektu interfejsu *Xanadu space* (opartego na trójwymiarowej prezentacji tekstu) zaprojektowanego przez Teda Nelsona w celu maksymalizacji



**Z lewej:** Zrzut ekranu z *Rękopisu...*

**Po prawej:** Środowisko *Xanadu space*.

Hipertłącza *Rękopisu...* działają dwustopniowo, podobnie jak w *Xanadu*. Po kliknięciu na link wyświetlana jest na marginaliach ramka z fragmentem tekstu do którego odnosi się łącze. Dopiero po kliknięciu w ramce można przejść do części, do której odnosi się czytany tekst. Podobieństwo rozwiązań *Xanadu* jest duże, niemniej projekt Nelsona uwzględnia nieustanną współobecność wszystkich zalinkowanych tekstów na ekranie, połączonych półprzezroczystymi nitkami w przestrzeni trójwymiarowej.

czytelności i wykazu połączeń między tekstami. Każdy rozdział, stanowi jedną leksję, zamykającą tekst w kolumnie, przewijanej jak zwój. U dołu znajdują się dwie tabele, jedna pozwala na prześledzenie poziomów wtrąconych opowieści, druga pozwala lokalizować bohaterów i dzień w którym się znaleźliśmy. *Rękopis...* nie sprawia problemów przy

<sup>242</sup>Por.: <http://www.ha.art.pl/rekopis/instrukcja.html> [dostęp: 12.05.13].

<sup>243</sup>*Ibid.*

linearnej lekturze (choć pozwala poruszać się w przód, nie daje możliwości „kartkowania” w tył).

Przeorganizowanie materialności narracji *Rękopisu...*, niewątpliwie wymagające niesamowitej precyzji, ułatwia odnajdywanie i łączenie ze sobą wątków, w których poszczególne poziomy narracji wyróżnione są dodatkowo innym krojem pisma i obramowaniem, i oznaczone są w tabeli, która przypomina jednak zestawienia z edycji papierowych, na które powołuje się jeden z autorów adaptacji – indeksów z wydania *Penguin books* i francuskiej edycji<sup>244</sup>. Doświadczenie lekturowe nie różni się znacząco (poza niedogodnościami związanymi z siedzeniem przy komputerze) od lektury papierowej wersji. Odnośniki pozbawione są wprawdzie dekontekstualizującego wymiaru i uprzedzają mniej więcej treść, do której będą się odnosić, rządzi jednak nimi nie do końca jasna zasada analogii między poszczególnymi częściami rękopisu: sposób linkowania jest arbitralny; rządzi nim specyficzny, trudny do rozgryzienia klucz łączący wątki pod względem postaci i tematów. Są to prawdopodobnie motywy podróży, romansu, przekazu wiedzy tajemnej oraz dalekie następstwa dokonanych wyborów. Te zabiegi mają pozwolić czytelnikowi „zagrać w klasy”<sup>245</sup> z tekstem, przy czym stanowią tylko propozycję, obok zupełnie linearnego sposobu prezentacji narracji. Lektura polegająca na klikaniu w linki pozwala zgubić się w labiryncie *Rękopisu...* jednak odnalezienie się jest banalnie proste – wystarczy spojrzeć na tabelę, by wiedzieć, w jakiej części dzieła znajdujemy się w danym momencie.

Niektóre powiązania, dzięki wyróżnieniu krojem pisma poziomym inkluzji, ulegają znacznemu rozjaśnieniu. W istocie hipertekstowa adaptacja powieści Potockiego wykorzystuje wszystkie funkcjonalne udogodnienia, które przynosi hipertekst rozumiany jako narzędzie przekazu i organizacji wiedzy. Adaptacja *Rękopisu...* wzbogacona jest nie tylko o linkowanie powiązanych fragmentów i interaktywną tabelę postaci, lecz także mapę miejsc akcji, umożliwiającą odnalezienie wątków toczących się w danej lokacji.

Adaptacja *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, będąca przykładem hipermediacji, która obnaża ekonomię przekazu starego i nowego medium, jest realizacją możliwości medium hipertekstu. Nie dokonuje „przegrzania” i przekroczenia ograniczeń medium, jak powieść Michaela Joyce'a, nie wpływa również na sposób odbioru świata przedstawionego u Potockiego – ten dalej rządzi się własnymi prawami oniryzmu i iluzji, obecnymi w

---

<sup>244</sup>*Ibid.*

<sup>245</sup>*Ibid.*



narracyjnej warstwie utworu. Dostęp do tych warstw jest jedynie ułatwiony przez graficzną i hipertekstową organizację materiału, chyba że zdecydujemy się na lekturę od linku do linku. Gdyby przyjrzeć się hipertekstowej wersji powieści Potockiego pod kątem organizacji tekstu, można dojść do wniosku, że głównym bohaterem remediacji jest... hipertekst. Stwierdzenie autora adaptacji, że „Wypełnienie testamentu Valesqueza, a zatem opatrzenie *Rękopisu znalezionego w Saragossie* chronologicznymi tabelami czy nawet interaktywnymi mapami miejsc i bohaterów, nie jest w stanie sprostać misternie utkanej, podstępnej złożoności tego arcydzieła, w którym każdy mały trybik jest niezbędny dla funkcjonowania całości<sup>246</sup>”, wydaje się podważać sensowność całego projektu. Hipertekst *Rękopisu...* traci związek z historią gatunku, którym jest arabska powieść szkatułkowa powoli rozwijana w czasie jak baśnie Szecherezady, pozostaje tylko bardziej czytelną jej wersją. Paradoksalnie wraz z hipermediacją *Rękopisu...* jego czytelność wzrasta. Poziomy opowiadań naczelnika Cyganów, są wyraźnie oznaczone, łatwiej też odnaleźć wątek, w którym dany bohater się pojawia (choć pod tym względem tabela ogranicza się do pokazania najbliższych dni od bieżącego rozdziału).

Sytuacja jest dużo bardziej skomplikowana w wypadku *Cyfrowego Zielonego Oka*. Jest to nie tylko przeniesienie wierszy Tytusa Czyżewskiego w środowisko hipertekstowe. Adaptacja stanowi przekaz multimedialny, wykorzystuje proste animacje oraz muzykę wraz z efektami dźwiękowymi. Intencją jest stworzenie nowoczesnego przekazu przy wykorzystaniu technicznych możliwości XXI wieku, tak jak Czyżewski (malarz i grafik) w swoim czasie przekraczał medium druku wykorzystując najlepsze możliwości dwudziestowiecznej zecerki i tworząc własne, towarzyszące tekstom ilustracje – „Dynamopsycha” – w utworach *Wąż*, *Orfeusz i Eurydyka* czy *Hamlet w piwnicy*. Końcowy efekt jest po części wynikiem przyjęcia estetyk interfejsów komputerowych z lat 90. XX wieku i wczesnych komunikatorów wraz z wykorzystaniem skonwencjonalizowanych w internecie emotikonów (*Muzyka z okna płacz*). Czyżewski w odsłonie cyberpoetyckiej wydaje się projektem chybionym. Czyżewski jest poetą wykorzystującym wszystkie możliwości zecerstwa i poligrafii pierwszej połowy XX wieku. Adaptacja elektroniczna natomiast nie wykorzystuje współczesnych możliwości dawanych przez grafikę komputerową – mówiąc wprost, projekt Pawlickiej i Podgórnego jest tandetny, typografia nie zachwyca, zaś z powodu wykorzystania estetyki schematu wczesnego oprogramowania z lat 90. XX wieku wypada blado na tle adaptacji powieści

---

<sup>246</sup>*Ibid.*

Potockiego, w którym projekt graficzny wydaje się korzystać z najnowszych możliwości projektowania stron internetowych. Ponadto, podobnie jak *Rękopis...* w adaptacji Pisarskiego, wykorzystuje jedynie nowe medium, nie problematyzując go, nie poddając go w żaden sposób refleksji krytycznej i nie dokonując jego przekroczenia, jest jedynie realizacją możliwości danych przez medium.

Czyżewski, dokonując wybiegów typograficznych przeciw czytelności, nierzadko zmuszając czytelnika do manewrowania tomem wierszy (*Elektryczne wizje*, *Poznanie z Zielonego oka* i inne) w celu odczytania utworu, stosuje chwyt, które podważają linearną nawigację po utworze, tworzy parę łamów wiersza, niehierarchicznie ułożone słowa w przestrzeni dopuszczające swobodę w lekturze wiersza, nieraz pozwalając na parę możliwych sposobów odczytań. Jednocześnie twórczość Czyżewskiego jest zorientowana na doświadczenie logosfery, która ulega przemianom na początku XX wieku i częściowo rozbija doświadczenie codzienności. Zachwyty mediami przypomina ten spotykany u Stanisława Młodorzeńca<sup>247</sup>, przy czym rzeczywistość Czyżewskiego – co jest podkreślane przez większość komentatorów jego twórczości<sup>248</sup> – stanowi „niehierarchiczny zbiór”<sup>249</sup>, segregowany przez poetę (tak można rozumieć wiersz *Medium* z tomu *NOC DZIEN – MECHANICZNY INSTYKNT ELEKTRYCZNY*), oraz czytelnika mogącego dokonywać wtórnej segregacji treści zapisanej przez poetę. Jest to reakcja – jak uważa Janusz Kryszak – na doświadczenie nowej codzienności przekształconej przez nowe media – zmiany logosfery. Tematem mojej pracy jest przede wszystkim powieść, stąd nie chciałbym wchodzić głębiej w problem adaptacji *Zielonego Oka*. Aby uzmysłwić jednak problem, jaki niesie remediacja, chciałbym się skupić na jednym utworze – *Muzyka z okna płacz* – który spośród przeniesionych na ekran komputera utworów wydaje się najbardziej zachowawczym utworem w oryginale, zarówno w kwestii tekstu graficznego<sup>250</sup> jak i związków genologicznych:

---

<sup>247</sup>A. Karpowicz, *Wizualność logosfery. Relacja słowo – obraz w literaturze i sztuce awangardowej*, w: *Almanach antropologiczny. Słowo/obraz*, op. cit., s. 103-116.

<sup>248</sup>J. Kryszak, *Wstęp*. W: Tytus Czyżewski, *Wiersze i utwory teatralne*, Gdańsk 2009.

<sup>249</sup>*Ibid.*, s. 6.

<sup>250</sup>Kategoria wprowadzona przez W. Sadowskiego w książce *Wiersz współczesny jako tekst graficzny*, Kraków, 2004.

## MUZYKA Z OKNA

płacz

*P. Zofii Ordyńskiej*

raz to w jesienną zdarzyło się **noc**  
pod stopy moje upadł zwiędły **kwiat**  
nade mną balkon pusty i ciemny  
a nad balkonem dzwoniąca wciąż **pieśń**  
<sup>5</sup> raz to w jesienną zdarzyło się **noc**  
kiedy mną targał i smutek i **wiatr**  
pod ciemnym i pustym balkonem  
muzyka z okna śmiała się i **blask**  
raz to w jesienną zdarzyło się **noc**  
<sup>10</sup> gdym przechodził popod balkonem  
pod nogi moje upadł zwiędły **kwiat**  
z ciemnego okna nie wlatywał **śmiech**  
raz to w jesienną zdarzyło się **noc**  
z ciemnego okna słychać było **płacz**.

Genologicznie *Muzyka z okna* jest wariacją na temat dobrze zakorzenionego w polskiej poezji sonetu francuskiego, wskazuje na to regularna budowa i wyraźny podział na cztery części (4+4+4+2), z czego semantycznie trzeci czterowiersz zaprzecza dwóm pierwszym, zaś kończący utwór dystych stanowi puentę będącą syntezą dwóch sprzecznych obrazów.

Pogrubienie słów w kadencjach na końcu wierszy jest z jednej strony katalogiem tematów pojawiających się w utworze, z drugiej, słowami kluczami tworzącymi zbiór, które mogą zostać złożone w mikro utwór przypominający wyliczankę, w której regułą strukturyzującą jest rzeczownik „noc”:

**noc/kwiat/pieśń/noc/wiatr/blask/noc/kwiat/śmiech/noc/płacz**. Związek z poszukiwaniami futurystycznymi czy dadaistycznymi tradycjami eksplatającymi najbardziej pierwotne gatunki słowne jest tu dość widoczny, w świetle kontekstu kreślonego przez utwór, którym jest doświadczenie żyjącej ulicy, oraz poszukiwanie przez Czyżewskiego najbardziej pierwotnych elementów rzeczywistości. Sytuacja u Czyżewskiego rodzi się często z doświadczenia rzeczywistości przedmiotowej, czego przykładem może być cytowany we wstępie Kryszaka do zebranych *Wierszy i utworów dramatycznych* utwór *Zegarek* gdzie nowe kierunki w poezji i malarstwie wyrastają z sytuacji, które są wynikiem nagłego

spotkania z otaczającymi nas przedmiotami – drzwiami perukarza czy liśćmi suchej akacji. *Muzyka z okna*, będąc mikrotraktatem na temat potencjału rzeczywistości w tworzeniu sytuacji ze stałego zbioru elementów, wydaje się wykorzystywać i streszczać wszystkie możliwe sytuacje wynikające z jednej wyjściowej – tak jednak nie jest. Zgodnie z proponowanym przez Kryszaka ujęciem twórczości Czyżewskiego jako dążącej do tworzenia niehierarchicznych zbiorów porządkowanych przez poetę i – co warto dodać, – czytelnika, wyłuszczone słowa klucze byłyby najmniejszymi elementami utworu, formą stałych strukturalnych, w stosunku do których przedstawione w wierszu zmiany są wtórne, wyrażone poprzez działanie w przestrzeni ograniczonej rzeczami ją konstruującymi. Takie spojrzenie czyniłoby z wiersza generator możliwych narracji. Można przyjąć dwie strategie czytania sonetu Czyżewskiego. Pierwszą z nich, radykalną ze strony czytelnika, byłoby napisanie własnego utworu opartego o słowa klucze, a drugą – zdecydowanie bardziej tradycyjną – poprzestawianie wierszy w celu stworzenia nowych sytuacji rozbijających stworzony porządek sonetu (tu wariacja na modłę włoską, w wersji bardziej optymistycznej):

#### **MUZYKA Z OKNA**

*Płacz ustępujący* [– dodał M.S.]

Raz to w jesienną zdarzyło się **noc**  
kiedy mną targał i smutek i **wiatr**  
nade mną balkon pusty i ciemny  
z ciemnego okna było słychać **płacz**  
Raz to w jesienną zdarzyło się **noc**  
pod ciemnym i pustym balkonem  
pod moje nogi upadł zwiędły **kwiat**  
z ciemnego okna nie wlatywał **śmiech**  
Raz to w jesienną zdarzyło się **noc**  
pod moje nogi upadł zwiędły **kwiat**  
gdym przechodził popod balkonem  
Raz to w jesienną zdarzyło się **noc**  
a nad balkonem dzwoniąca wciąż **pieśń**  
muzyka z okna śmiała się i **blask**

Jak widać, nawet przy braku finezji można zamienić redundantny płacz nad przemianami rzeczywistości w płacz ustępujący i konsolację, jednocześnie czyniąc z rzeczywistości widzialnej korelat uczuć wewnętrznych podmiotu. Z bazy, którą jest *Muzyka z okna*, można również stworzyć wiersz nonsensowny, a także wykorzystać tylko

wybrane elementy tworząc smutne dystychy lub tercyny itd. Chwyty Czyżewskiego, chociaż mniej radykalne w formie, przypominają zabieg dokonany przez Raymounda Queneau w *Stu tysiącach miliardów wierszy*, który w jednym tomie zawarł zbiór szesnastu sonetów z czego każda linijka jest wydrukowana na osobnym pasku papieru, co drogą układania pozwala wygenerować potencjalną liczbę stu tysięcy miliardów utworów. Łatwo wyobrazić sobie podobny zabieg z *Muzyką z okna*, tu jednak mamy do czynienia z jednym utworem mogącym podlegać sortowaniu składowych, które ułatwia typografia wyróżniająca poszczególne tematy. Jak widać, z pozoru zachowawczy utwór dzięki najprostszemu zabiegowi typograficznemu, którym jest wyróżnienie słów poprzez pogrubienie, pozwala kierować lekturę na zupełnie inne tory.

Strategia kontrtekstowa Czyżewskiego polega na zamienianiu rzeczywistości postrzeganej w zbiory słów generujące znaczenia, tak aby nadać „każdemu słowu [...] indywidualne znaczenie i autonomię”<sup>251</sup>, a zarazem dzieleniu ich na „grupy analogicznych słów”, z których Czyżewski wydobywa „analogiczne zdania”<sup>252</sup>, uwypuklające także wieloznaczność i abstrakcyjność przekazu słowno-obrazowego, czego przykładem są autorskie projekty graficzne towarzyszące wielu utworom. Te zabiegi mają pogłębić doświadczenie oddalane przez zapis i gest porządkowania. Są one w dużej mierze wytracone w adaptacji hipertekstowej, ograniczającej omawiany utwór do pojedynczych, zapętlnionych wersów z *Muzyki z okna*, w które można klikać po aktywowaniu linków następującym po „ożywieniu” towarzyszących im animacji przez dotknięcie kursorem myszki. Linkowanie dopuszcza rozgałęzienie, ale strukturalnie utwór, jakkolwiek o zmienionej kolejności wersów, pozostaje zamknięty w swojej strukturze, wydobywa się więc jedynie aspekt redundancji utworu. Łukasz Podgórni podsumowuje swoją pracę: „adaptacja przybrała postać mikrohipertekstu, oddającego wieczyste zapętlenie bohatera w tej złożonej i niewesołej sytuacji na wzór «Dnia świstaka»”<sup>253</sup>. I tylko tyle! Swoboda i wolność praktyki lekturowej zostaje zagubiona, hipertekst paradoksalnie narzuca tu większą linearność przekazu, w którą wtłoczony zostaje czytelnik, wykorzystując jedynie potencjał tworzenia sytuacji wieloznacznych, zależnych przede wszystkim – jak zauważyłem analizując powieść hipertekstową – od warstwy językowej utworu. Wbrew pozorom więc, mimo multimedialności przekazu, hipertekst autorstwa Pawlickiej i Podgórnego, jest cieplejszy niż przegrzany aż do oziębienia tekst Czyżewskiego.

<sup>251</sup>T. Czyżewski, *Od romantyzmu do cynizmu*, op. cit, s. 169.

<sup>252</sup>*Ibid.*, s. 169.

<sup>253</sup><http://ha.art.pl/czyzewski/> [dostęp: 14.05.13]

Intencja poddania remediacji tekstu Czyżewskiego jest motywowana lekturą jego manifestów oraz tekstów Leona Chwistka<sup>254</sup> i Jerzego Hulewicza<sup>255</sup> o poecie, w których wspomniane łączenie słów w zbiory, a także analogiczność i symultaniczność lektury, jej wielozmysłowość, w pewnym sensie mogą znaleźć swoje przedłużenie w środowisku hipertekstu i multimediów wykorzystujących animacje. Chwistek pisze że: „forma musi opierać się na bezwzględnie koniecznych zestawieniach wyrazów, podczas gdy treść powinna być jak najbardziej płynna”<sup>256</sup>, a autorzy adaptacji kontynuują w tonie manifestu:

„«Poezja współczesna musi sobie stworzyć nową odrębną formę, podatną dla ludzi współczesnych, łaknących nerwowych, syntetycznych wzruszeń (...) Artyści będą jak najmniej używać tematu, a jak najwięcej konstruować» – manifestacyjne komentarze Tytusa Czyżewskiego z 1921 r. znalazły swoje odzwierciedlenie w jego formistycznej poezji – ujmującej świat architektonicznie, intermedialnej; wizualno-słownie przedstawiającej rzeczywistość wielozmysłową, a także w poezji o «instynkcie mechanicznym» – zderzającej procesy z dziedziny biologii i automatyki. Nerw rzeczywistości początku XX wieku oddany mógł być tylko za pomocą nowej ekspresji formalnej i uczuciowej. Uliczny zgiełk tramwajów, brzęczący telefon, trzeszczące radio, kolorowe reklamy i sensacyjna prasa – wszystko to wymagało języka multimedialnego, symultanicznego i przestrzennego.

«I oto jest poezja współczesna, sztuka syntetyczna człowieka XX i XXI wieku» – Czyżewski, mimo nieświadomości mających nastąpić dekady później rewolucji technologicznych, wspomina o człowieku XXI wieku, przewidując rzeczywistość całkowicie zdominowaną przez urządzenia elektroniczne. W jego wierszach odnajduje się zabiegi, które wręcz proszą się o cyfrowe przedstawienie, stąd, parafrazując słowa Marka Ameriki, zadać możemy pytanie: «Co Czyżewski-formista zrobiłby z nowymi mediami?». Wielozmysłowość i losowość w *Oczach tygrysa*, matematyczność w *Poemacie liczb*, powtórzeniowość w *Muzyce z okna*, symultaniczność w *Szpitalu obłąkanych*, przestrzenność w *Hymnie do maszyny mego ciała* czy wielopłaszczyznowość w *Nocy – dniu*: wszystko to potraktować można jako szczegółową mapę do realizacji wersji cyfrowej.

W adaptacyjnym projekcie pojawia się więc m.in. poezja hipertekstowa, poezja interaktywna, generatywna i wizualna. Opierając się na twierdzeniach Leona Chwistka, naczelnego krytyka formizmu, dążymy do dostosowania sztuki z

<sup>254</sup> L. Chwistek, *Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje. Komentarz*, . op. cit., s.332-333.

<sup>255</sup> *Ibid.*, s. 334-335.

<sup>256</sup> *Ibid.*, s.332-333.

początków XX wieku do zmienionych realiów; do zintegrowania jej z technologiami wieku XXI. Panowie i panie, niech żyje cyfrowy instynkt!”<sup>257</sup>

Rzeczywiście część doświadczenia płynności, jednoczesności, „przewrotności kolorów, linii i formy”<sup>258</sup>, niepokoju zostaje oddana w adaptacjach (zwłaszcza tytułowym *Zielonym oku*). Ponadto, jak zauważyłem wcześniej, hipertekst faworyzuje analogiczną, powierzchowną i „nerwową” lekturę. Dokonuje tego jednak zbyt wielkim kosztem: wyrwanie Czyżewskiego z oryginalnego mu środowiska druku – medium transmisji wiedzy i przedmiot zapośredniczenia doświadczenia – jest gwałtem na kontekście, z którego wynika wartość twórczości krakowskiego poety. Naturalnie bohaterem autora *Muzyki z okna* jest w dużej mierze forma (zwłaszcza we wcześniejszych futurystyczno-kubistycznych utworach), tu jednak na skutek adaptacji samej treści do nowego medium, bohaterem staje się współczesna (a nie ówczesna) logosfera. Czyżewski nie ma już nic z nią wspólnego, poza pewnym ambiwalentnym stosunkiem poety do determinizmu technicznego<sup>259</sup>. Logosfera Czyżewskiego rządzi się prawem gazety i encyklopedii, wykorzystuje wyróżnienia krojem pisma, stosuje symbole nawigacyjne jak „→”, wielołamowość kolumny zakładającą nieliniarną lekturę tabularną, wykropkowania itd., nie wspominając już o jego związkach z ikonicznością przekazu i szczególnym znaczeniem tekstu graficznego. Wizualność druku jest tu radykalnie inna niż środowiska multimedialno-audiowizualnego. W istocie adaptacja jest opowieścią o cyberpoezji, nie ma w niej związku z próbą wykazania aktualności twórczości Czyżewskiego. Wreszcie adaptacja hipertekstowa lekceważy przede wszystkim czytelnika, wtłaczając go w ciasne struktury organizacji hipertekstu, którego największym ograniczeniem jest niejednoczesna obecność poszczególnych części które przestrzennie i czasowo są od siebie oddalone. O ile świat poezji Czyżewskiego jest światem możliwości i wolności stwarzanej przez technikę, o tyle świat Czyżewskiego w adaptacji Podgórnego i Pawlickiej jest rzeczywistością niewoli i pozorów swobody. Najlepszym tego przykładem jest właśnie z pozoru zwyczajny wiersz *Muzyka z okna*.

---

<sup>257</sup><http://www.ha.art.pl/wydawnictwo/zapowiedzi/2526-cyfrowe-zielone-okno-adaptacja-poezji-formistycznej-tytusa-czyzewskiego.html> [dostęp: 14.05.13]

<sup>258</sup>T. Czyżewski, *Tytus Czyżewski o „Zielonym oku” i o swoim malarstwie (autokrytyka – autoreklama)*, *op. cit.*, s. 112.

<sup>259</sup>„Podkreślałem istnienie maszyny jako jednej z charakterystycznych form współczesnego życia nigdy jednak nie stawiając maszyny jako bezwzględного „obiekta” lub jako *signum temporis* współczesnej wizji świata”. T. Czyżewski, *Od romantyzmu do cynizmu*, *op. cit.*, s. 169.

### 3.1.4 Zamiast zakończenia

W tym punkcie należałoby przeprowadzić krytykę powieści i innych gatunków realizowanych w medium hipertekstu. O ile wczesne produkty lat 90. XX wieku związane były ściśle z krytyką postmodernistyczną lub też poszukiwaniami narratologicznymi (przykładem drugiego może być zainteresowanie Calvino hipertekstem, ale także wczesna twórczość Moulthrop, który przeniósł *Ogród o rozwidlających się ścieżkach* w środowisko sieci<sup>260</sup>), badaniem możliwości hipertekstu, a zarazem jego krytyką – czego przykładem może być wykraczająca ponad funkcjonalność medium z pozoru prosta, omawiana powieść Michaela Joyce'a – o tyle współcześnie można obserwować pewne zachłyśnięcie się możliwościami technicznymi i dostępnością nowych mediów. Celem powieści hipertekstowej najczęściej jest stworzenie narracji powodującej zagubienie czytelnika w labiryncie niekoherentnej lub wewnętrznie sprzecznej narracji, co może być (a często intencjonalnie ma być) odzwierciedleniem tematów pojawiających się w prozie postmodernistycznej ostatnich 40-50 lat, a także oddaniem sytuacji współczesnego człowieka zagubionego w symulakralnej logosferze rządzonej chaosem informacyjnym i koniecznością selekcji informacji w celu skonstruowania prawdy. Zwrot ku epistemologii jest obecny w większości powieści hipertekstowych, stają się one metaforami naszego poznania i naszej rzeczywistości. Towarzyszy mu zwrot ontologiczny, który chociaż oddala kwestie esencjonalizmu, uniwersalizmu oraz realizmu filozoficznego, odpowiada za pojawianie się pytań postpoznawczych („który to świat?, co jest w nim do zrobienia?, którą z moich jaźni mam to dokonać?”<sup>261</sup>, ale także – co należy dodać – czym jest prawda i z czego się składa?) już w odniesieniu nie tylko do narracji, lecz także naszego świata. Należy jednak zadać pytanie, czy oryginalność tego nurtu nie jest już wyczerpana. Niewątpliwie możliwości techniczne są coraz większe. Coraz to nowsze powieści hipertekstowe stają się bardziej innowacyjne w wymiarze technicznym, pojawiają się trendy przenoszenia klasyków i pisarzy związanych z intermediami w nowe środowisko elektroniczne, czego przykładem są utwory Potockiego i Czyżewskiego. Jeśli jednak powieść hipertekstowa ma tylko wykorzystywać medium nie dokonując jego krytyki – to znaczy będąc świadomą jego ograniczeń, w sposób krytyczny wykorzystywać i demitologizować je (co zdaje się robić Joyce) – to prawdopodobnie skarże się sama na porażkę i zapomnienie lub powróci do swoich źródeł, zwykłej rozrywkowej gry

<sup>260</sup><http://www.hypertextopia.com/library/read/110/507> [dostęp: 08.06.13].

<sup>261</sup>Zob.: Dick Higgins *Dialectics of centuries*. Przytoczony za: B. McHale, op. cit, s. 13.



paragrafowej. Jeśli główną metaforą epistemologiczną ma być zagubienie w labiryncie tekstu, a doświadczeniem czytelnika aporia, to gatunek, którym zdaniem badaczy ma być powieść hipertekstowa, już przestaje być wartościowym, również z punktu widzenia przyjemności tekstu. Szczęśliwie są jeszcze grupy artystów mocno związanych z teorią cybernetycznej twórczości, którzy starają się problematyzować medium, wykorzystując chociażby kategorię szumu informacyjnego<sup>262</sup>, choć są oni w mniejszości.

Jeśli twórczość hipertekstowa będzie tylko realizacją możliwości swojego medium podporządkowaną możliwości technicznej reprodukcji, to powinna zrezygnować z dążeń do awangardyzmu, idąc w stronę możliwie przeźroczyściej remediacji (*immediacy*) książki, by utrzymać swojego zniecierpliwionego czytelnika przed ekranem komputera. Jeśli przyszłością książki jest elektronika, należałoby się zastanowić, jak czytelnie przenieść powieści Jane Austina na e-papier, by możliwie przypominały swój papierowy pierwowzór. I zastanowić się czy jest sens (a raczej dlaczego go nie ma) w przenoszeniu na ekran lub czytnik *Jeśli zimową nocą podróżny* Calvino lub *Ulisses*a Jamesa Joyce'a.

---

<sup>262</sup>[http://perfokarta.net/root/manifest\\_2.0.html](http://perfokarta.net/root/manifest_2.0.html), [dostęp: 20.05.13].

## Bibliografia:

### Hiperteksty:

1. Joyce M., *Popołudnie pewna historia*, przeł. R. Nowakowski, M. Pisarski, Korporacja Ha!Art, Kraków 2011.
2. Multhroup S., *Hegiroskop*, przeł. M. Pisarski, <http://techsty.art.pl/HGS/>, [dostęp: 01.07.13.].
3. Pawlicka U. Podgórní Ł., *Cyfrowe zielone oko*, <http://ha.art.pl/czyzewski/> [dostęp: 01.07.13.].
4. Pisarski M., *Rękopis znaleziony w Saragossie*, przeł. E. Chojecki, adaptacja hipertekstowa [http://www.ha.art.pl/rekopis/00\\_intro.html](http://www.ha.art.pl/rekopis/00_intro.html), [dostęp: 01.07.13.].
5. <http://perfokarta.net/>, [dostęp: 01.07.13.].
6. <http://techsty.art.pl/>, – hipertekstowy magazyn o literaturze i hipertekście.

### Literatura podmiotu:

1. Barth J., *Bakunowy faktor*, t. 1-2, przeł. S. Magala, Czytelnik, Warszawa 1980.
2. Barthelme D., *City life*, Farrar, Straus and Giroux, 1970.
3. Czyżewski T., *Wiersze i utwory teatralne*, oprac. J. Kryszak, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
4. Federman R. *Podwójna wygrana jak nic*, przeł. A. Kutniuk, Korporacja Ha!Art, Kraków 2010.
5. Johnson B. S., *Nieszczęśni*, przeł. K. Bazarnik, Korporacja Ha!Art, Kraków 2008.
6. Johnson B. S., *Przełożona w normie*, przeł. K. Bazarnik, Korporacja Ha!Art, Kraków 2012.
7. Joyce J., *Finneganów Tren*, przeł. K. Bartnicki, Korporacja Ha!Art, Kraków 2012.
8. Joyce J., *Ulisses*, przeł. M. Słomczyński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969.
9. Nabokov W., *Blady ogień*, przeł. S. Barańczak, Muza, Warszawa 2011.
10. Pavić M., *Słownik Chazarzki (egz. męski i żeński)*, przeł. E. Kwaśniewska, D. Cirlić-Straszyńska, tCHu, Warszawa 1973.
11. Potocki J., *Rękopis znaleziony w Saragossie*, t. 1-2, przeł. E. Chojecki, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1976.
12. Pynchon T., *49 idzie pod młotek*, , przeł. „Literatura na świecie” 1985, nr 7.
13. Sterne L., *Życie i myśli J. W. Pana Tristrama Shandy*, t. 1-2, przeł. K. Tarnowska, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1974.

### Wybrana literatura przedmiotu:

1. Aarseth E., *Cybertext, Perspectives of ergodic literature*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1997; *Cybertekst: literatura ergodyczna*, przeł. A. Rogozińska (przekład fragmentów pierwszego rozdziału książki *Cybertext, perspectives of ergodic literature* [brak paginacji], w: *Antropologia twórczości słownej*, red. A. Karpowicz *et al.*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
2. Anders J., *Drogi literatury amerykańskiej*, „Literatura na świecie” 1977, nr 3.
3. Augé M. *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.

4. Bachtin M., *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982.
5. Bałutowa B., *Powieść angielska XX wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983.
6. Barthes R., *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty drugie”, nr 1-2, pod red. R Nycza, Warszawa 1999.
7. Bobryk J., *Spadkobiercy Teuta, ludzie i media*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2001.
8. Böhme G., *Filozofia i estetyka przyrody*, przeł. J. Merecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.
9. Bolter J.D., *Człowiek Turinga*, przeł. T. Globan-Klas, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990.
10. Bringurst R., *Elementarz stylu w typografii*, przeł., D2D, Kraków 2013.
11. Calvino I., *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Marabut, Gdańsk, Warszawa, 1996.
12. Chen C., Pedersen S., Murphy K., *Learners' Perceived Information Overload in Online Learning via Computer-mediated Communication*, „New Educational Review”, 2011, 23 1, p141-p158.
13. Cieński M., *Rytuały Thomasa Pynchona*, w: „Literatura na świecie” 7/1985.
14. Czerski P., *My dzieci sieci*, w: *Dziennik bałtycki*, 11-12 lutego 2012.
15. Derrida J., *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. W. Kalaga, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t.4, pod red. H. Markiewicza, Wydawnictwo literackie, Kraków 1996.
16. Druker J., *Graphic Devices: Narration and Navigation*, „Narrative” 2008, vol. 16, no. 2, State University Press, Ohio.
17. Eco U., *Dzieło otwarte, forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Olesiuk, Czytelnik, Warszawa 1994.
18. Eco U., *Wyznania młodego pisarza*, przeł. J. Korpanty, Świat Książki, Warszawa 2011.
19. Eppler M., Mengis J., *The Concept of Information Overload: A Review of Literature from Organization Science, Accounting, Marketing, MIS, and Related Disciplines*, „Information Society”, Nov/Dec2004, vol. 20, issue 5, p. 325-344.
20. Escaprit R., *Rewolucja książki*, przeł. J. Pański, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969.
21. Fajfer Z., *Liberatura. Teksty zebrane z lat 1999-2009*, pod red. K. Bazarnik, Korporacja Ha!art, Kraków 2010
22. Globan-Klas T., *Spółczesność ludzi Turinga*, w: J.D. Bolter, *Człowiek Turinga*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990.
23. Godlewski G., *Słowo – pismo – sztuka słowa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.
24. Goody J., Watt I., *Następstwa piśmienności*, przeł. J. Jaworska, w: *Almanach antropologiczny II. Oralność/piśmienność*, pod red. G. Godlewskiego et al., Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.
25. Hall E. T., *Poza kulturą*, przeł. E. Goździk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1984.
26. Humphrey R., *Strumień świadomości – techniki*, przeł. S. Amsterdamski, „Pamiętnik literacki”

- 1970, z. 4.
27. Hutcheon L., *Historiograficzna metapowieść parodia i intertekstualność historii*, przeł. J. Margański, w: *Postmodernizm*, pod red. R. Nycza, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1998.
  28. Ingarden R., *Z teorii dzieła literackiego*, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, pod red. A. Burzyńskiej i M. P. Markowskiego, Znak, Kraków 2007.
  29. Iser W., *Apelatywna struktura tekstu*, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, pod red. A. Burzyńskiej i M. P. Markowskiego, Znak, Kraków 2007.
  30. Burke J., *Osiem stopni wtajemniczenia, czyli jak zmienialiśmy świat*, przeł. K. Środa, Plus, Londyn 1995.
  31. Jaffe M. S., *A Rabbinic Ontology of the Written and Spoken Word: On Discipleship, Transformative Knowledge, and the Living Texts of Oral Torah*, w: *Journal of the American Academy of Religion*, Vol. 65, No. 3 (Autumn, 1997).
  32. Kaczmarek O., *Kontrtekstowość. Humanistyki zmagania z medium*, w: *Almanach antropologiczny IV. Twórczość słowna/Literatura*, pod red. G. Godlewskiego, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodaka, Warszawa 2013/2014 (w druku).
  33. Karpowicz A., *Wizualność logosfery. Relacja słowo – obraz w literaturze i sztuce awangardowej*, w: *Almanach antropologiczny. Słowo/obraz.*, pod red. A. Karpowicz, I. Kurz., Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
  34. Kołyszko A., *Architektura powieści współczesnej*, „Literatura na świecie” 1977, nr 3.
  35. Kryszak J., *Wstęp*, w: *Tytus Czyżewski, Wiersze i utwory teatralne*, Słowo/obraz terytoria Gdańsk 2009.
  36. Lukasc G., *Balzac, Stendhal i Zola*, przeł. R. Matuszewski, Książka i Wiedza, Warszawa 1951.
  37. Lyotard J.F., *Odpowiedź na pytanie, co to jest postmodernizm*, przeł. M. P. Markowski, w: *Postmodernizm*, pod red. R. Nycza, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998.
  38. Marecki P., *Sławomir Shuty, czyli Nikifor internetu*, w: *Hiperteksty literackie. Literatura i nowe media*, pod red. P. Mareckiego i M. Pisarskiego, Korporacja Ha!Art, Kraków 2011.
  39. Markiewicz H., *Teorie powieści za granicą*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.
  40. Markowski M. P. , *Nicość i czcionka, wprowadzenie do lektury Rzutu kośćmi Stephane'a Mallarme*, w: S. Mallarme, *Rzut kośćmi nie zniesie przypadku*, przeł. T. Różycki, WYDAWNICTWO, Kraków 2005
  41. Martuszevska A., *Radosne gry. O grach i zabawach literackich*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
  42. McHale B., *Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
  43. McLuhan M., *Wybór pism*, przeł. K. Jakubowicz, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.
  44. Miller J., *Spór z McLuhanem*, przeł. A. H. Bogucka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.

45. Mitchell W. J. T., *Forma przestrzenna w literaturze*, przeł. P. Kwiatkowska, w: *Almanach Antropologiczny. Słowo/obraz*, pod red. A. Karpowicz, I. Kurz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
46. Mitosek Z., *Poznanie (w) powieści, od Balzaca do Masłowskiej*, Universitas, Kraków 2003.
47. *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, przekład zbiorowy, pod red. Z. Lewickiego, Czytelnik, Warszawa 1983.
48. Nycz R., *Literatura postmodernistyczna a mimesis w: Tekstowy świat, poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000
49. *Od Joyce'a do liberatury*, pod red. K. Bazarnik, Universitas, Kraków 2002.
50. Ong W. J., *Oralność piśmienność, słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
51. Ong W. J., *Osoba – świadomość – komunikacja*, przeł. J. Japola, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
52. Pisarski M., *Czy chcesz o tym usłyszeć... Czytając Michaela Joyce'a*, w: *Hiperteksty literackie. Literatura i nowe media*, pod red. P. Mareckiego i M. Pisarskiego, Korporacja Ha!Art, Kraków 2011.
53. Platon, *Fajdros*, przeł. W. Witwicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958.
54. Pleszyński J., *Wiedza medialna i jej status*, w: *Współczesne media. Status, aksjologia, funkcjonowanie*, t. 1, pod red. I. Hofmana, D. Kępy-Figury, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010.
55. Rogozińska A., *Multimedialność, multimodalność, remediacja – o relacjach między tekstem a obrazem w internecie*. w: *Almanach antropologiczny. Słowo/obraz*, pod red. I. Kurz, A. Karpowicz, , Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
56. Sadowski W., *Wiersz współczesny jako tekst graficzny*, Universitas, Kraków, 2004.
57. Siciński A., *Technika a egzystencja ludzka*, w: *Technika a społeczeństwo*, t1, pod red. A. Sicińskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
58. Stachowicz J., „*Edytor tekstu niczym obraz olejny*”. *Słowa na ekranie komputera*, w: *Almanach antropologiczny. Słowo/obraz*, pod red. A. Karpowicz, I. Kurz, , Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
59. Stanzel F., *Typowe formy powieści*, przeł. R. Handke, w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym* pod red. R. Handke, WYDAWNICTWO, Kraków 1980.
60. Toepflitz K. T., *McLuhan, prorok elektronicznego zbawienia*, w: M. McLuhan *Wybór pism*, przeł., red., Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.
61. Vandendorpe C., *Od papirusu do hipertekstu*, przeł. A. Sawisz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
62. Watt I., *Narodziny powieści*, przeł. A. Kreczmar, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.
63. Wójtowicz E., *Net art*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2008.
64. Yourdon E., *Współczesna analiza strukturalna*, Z. Jurkiewicz, Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, Warszawa 1996.