

Pozorne otwarcie hipertekstu. Model komunikacyjny hiperprozy.

Maciej Maryl

Pozorne otwarcie hipertekstu. Model komunikacyjny hiperprozy

Wolność odbiorcy

Popatrzmy, w jaki sposób amerykańska firma Eastgate Systems reklamuje wydaną przez siebie w Internecie w 1993 roku hiperpowieść *Marble springs* Deny Larsen¹:

Marble springs łączy pisanie z czytaniem, zapraszając każdego czytelnika do przepisywania i rozszerzania dzieła. Otwarte czy „konstruktywne” hiperteksty od dawna są uznawane za jedną z wielkich nadziei prozy hipertekstowej [...]; tworząc hipertekst otwarty – czyli taki, w którym inni mogą i będą chcieli pisać – Larsen stawia czoła zarówno wyzwaniom technicznym, jak i artystycznym².

Otwarcie tekstu polega w tym wypadku na umożliwieniu czytelnikom robienia notatek, których nie da się odróżnić od tekstu podstawowego. Odbiorca staje się tu niejako współautorem dzieła, przekształcając je za pomocą własnych wstawek. W początkach kariery hiperprozy, na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, teoretycy obficie korzystali z retoryki „wyzwolenia” tekstu z okowów drukowanej kartki i spod władzy autora³. Pierwsi badacze

¹ D. Larsen, *Marble Springs*, Eastgate Systems (tu i dalej przy hipertekstach podano nie miejsce wydania tylko wydawcę) 1993, [wersja demo online:] http://www.eastgate.com/MS/Title_184.html, [dostęp tu i dalej: 2012-06-06].

² [online:] <http://www.eastgate.com/catalog/MarbleSprings.html>. Tłum. wszystkich cytatów obcojęzycznych M. M.

³ Zob. J. Frużyńska, *Hipertekstowe opowieści w prozie XX wieku*, s. 20 (niepublikowana praca doktorska napisana w 2007 r. na Wydziale Polonistyki UW).

gatunku uznawali literaturę hipertekstową za ucieleśnienie postmodernistycznej teorii literatury⁴.

Kwestią szczególnie dyskutowaną było zaburzenie relacji między autorem i odbiorcą, który dzięki nowej technologii uzyskał możliwość daleko posuniętej ingerencji w dzieło. George P. Landow ukuł specjalny termin *wreader* (od ang. *writer-reader*), opisujący aktywnego odbiorcę, samodzielnie przemierzającego i porządkującego teksty sieciowe, tworzącego de facto nowe dzieła⁵. Landow miał jednak na myśli przede wszystkim teksty dyskursywne i wspólne generowanie wiedzy w sieci, a nie elektroniczną twórczość literacką. Na gruncie literaturoznawstwa podobną tezę prezentuje Jay David Bolter, według którego medium elektroniczne demokratyzuje relację autora z czytelnikiem, umożliwiając im spotkanie na niemal równych warunkach – odbiorca hiperprozy ma bowiem sposobność podejmowania decyzji nie przewidywanych przez autora⁶. Niemiecki medioznawca Uwe Wirth porównuje takiego czytelnika do wydawcy, samodzielnie porządkującego i wydającego utwór niejako dla siebie⁷.

Granice tekstu

Zagadnienie otwarcia i zamknięcia tekstu można rozumieć przynajmniej dwojako: strukturalnie i semiotycznie. Strukturalnie każdy tekst musi być zamknięty – jest to podstawowa własność, która odróżnia go od materiału pozatekstowego⁸. Jurij Łotman wyróżnia trzy podstawowe wyznaczniki tekstu: wyrażenie, ograniczenie i strukturalizacja. Po pierwsze zatem, żeby zaistniał tekst, musi on zostać utrwalony przy pomocy znaków (wyrażenie). Po drugie, jest ograniczony pewnymi ramami (np. początkiem i końcem), a wszystko, co się w nim nie mieści to tzw. nie-tekst. Jeżeli wyobrazimy sobie tekst największy z możliwych, np. Internet jako całość, to istnieje on jako tekst, gdyż pozostają poza nim różne elementy, np. niezmediatyzowana rzeczywistość. Po trzecie, organizacja wewnętrz-

⁴ Zob. *Hyper / Text / Theory*, red. G. P. Landow, Baltimore 1994.

⁵ Zob. tamże, s. 14.

⁶ Zob. J. D. Bolter, *Writing Space. Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*, Mahwah 2000, s. 168.

⁷ Zob. U. Wirth, *Wen kümmert's, wer spinnt? Gedanken zum Schreiben und Lesen im Hypertext*, [w:] *Hyperfiction. Hyperliterarisches Lesebuch: Internet und Literatur*, Hgg. M. Böhler, B. Suter, Frankfurt/M. 1999, s. 29–42 ([online:] <http://user.uni-frankfurt.de/~wirth/texte/netzsymp.html>).

⁸ Zob. A. Piatigorski, J. Łotman, *Tekst i funkcja*, przeł. J. Faryno, [w:] *Semiotyka kultury*, wyb. i oprac. E. Janus, M. R. Mayenowa, Warszawa 1975, s. 101.

na nadaje mu całościową strukturę⁹. Mamy zatem ciąg znaków oddzielony od nie-tekstu, posiadający początek i koniec oraz strukturę wewnętrzną. Wyłącznie takie zamknięcie utworu – przedstawienie go w formie skończonej (co nie wyklucza późniejszych ingerencji) – pozwala nam potraktować go jako tekst, wydzielić ten określony ciąg znaków z nieskończonego zasobu codziennego doświadczenia.

Strukturalne ograniczenie dzieła nie oznacza jego zamknięcia w sensie semiotycznym – dla Łotmana otwartość to warunek konieczny. Tekst, który dopuszcza jedną interpretację (lub też ograniczoną ich liczbę), po prostu nie jest dla tego badacza tekstem artystycznym¹⁰. Umberto Eco czyni zaś z otwartości semiotycznej wyznacznik wartości estetycznej dzieła (tym wyższa, im bogatsze możliwości interpretacji)¹¹. Owo otwarcie, „fundamentalna wieloznaczność przekazu artystycznego”¹², stanowi cechę właściwą utworom w każdym czasie. Relację między ograniczeniem strukturalnym a otwarciem semiotycznym Eco ujmuje jako:

[...] granice, w ramach których dzieło może osiągnąć maksymalną wieloznaczność, z jednej strony zależąc od aktywnej współpracy odbiorcy, z drugiej zaś nie przestając być „dziełem”¹³.

Eco dopuszcza pewną dynamiczność formy utworu, wyróżniając podkategorię dzieł otwartych (nazywanych przez niego dziełami w ruchu), do której zalicza teksty materialnie nieukończone i z tej racji mogące przybierać różne nieprzewidziane struktury¹⁴.

Typy otwarcia

Pojawienie się prozatorskich utworów hipertekstowych uaktualniło pytania o granice dzieła – problemy otwartości i zamknięcia. Pod pojęciem otwartości rozumie tu takie zjawiska tekstowe i pozatekstowe, które wpływają na chwiejność znaczeń w utworze, jego wieloznaczność. Możemy je zatem analizować z punktu widzenia semiotycznego (hiperpowieść jako dzieło otwarte) lub strukturalnego (zaburzenie spójności i granic tekstu).

⁹ Zob. J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 76–79.

¹⁰ Zob. tamże, s. 103.

¹¹ Zob. U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka [i in.], Warszawa 1994, s. 26.

¹² Tamże, s. 9.

¹³ Tamże, s. 6.

¹⁴ Zob. tamże, s. 39.

Można się oczywiście pokusić o wyróżnienie innych typów otwarcia. Na przykład intermedialne, oznaczające wykorzystywanie znaków z innych systemów semiotycznych, co stanowi ważną cechę tekstów elektronicznych. Jak zauważa Bolter, pisanie elektroniczne – w przeciwieństwie do typograficznego – umożliwia wspólną obecność różnych mediów i systemów znakowych z różnych porządków¹⁵. Otwiera to szerokie możliwości badania związków między tymi systemami w ramach jednego tekstu. Kolejny typ otwarcia zasadzałby się na intertekstualności, czyli odsyłaniu do innych utworów, jak w wypadku *Victory Garden* Stuarta Moulthrop¹⁶, nawiązującego do *Ogrodu o rozwidlających się ścieżkach* Jorge L. Borgesa, czy hipertekstowych adaptacji dzieł drukowanych (np. *The Glass Snail* Milorada Pavicia¹⁷). Można wreszcie mówić o otwarciu gatunkowym, czyli pewnym synkretyzmie polegającym na zawieraniu w obrębie tekstu różnych typów dyskursów – od gatunków literackich po użytkowe, jak choćby w *Końcu świata według Emeryka* Radosława Nowakowskiego¹⁸.

Powyższe trzy typy nie stanowią jednakże o wyjątkowości modelu komunikacyjnego hiperprozy – można je z powodzeniem wskazać w drukowanych dziełach literackich XX wieku. Otwarcie semiotyczne i strukturalne będą tu więc analizował nie tyle jako wyjątkową własność tekstów elektronicznych, ile jako realizację strategii autorskiej, chwyt narracyjny fundujący określone relacje między nadawcą i odbiorcą. Ewa Szczęsna, badając narracje interaktywne, zauważa:

Przyznana odbiorcy pula możliwych działań jest [...] wystarczająca do tego, by wytworzyć w nim wiarę, iż to on sam jest autorem zdarzającego się opowiadania, istniejącego w wielu wersjach, funkcjonującego jako zdarzenie każdorazowo przez niego projektowane. Sprzężenie aktu odbioru i kreacji (czy może lepiej: jego fingowanie) jest w istocie – wpisanym w intencję gry – chwytem narracyjnym¹⁹.

Celem niniejszego tekstu będzie zatem opisanie strategii nadawczych i odbiorczych składających się na model komunikacyjny hiperprozy. Zaczniemy od chwytliwości znaczeń.

¹⁵ Zob. J. D. Bolter, dz. cyt., s. 37.

¹⁶ S. Moulthrop, *Victory Garden*, oprogramowanie Storyspace dla Macintosh i Windows, Eastgate Systems 1991.

¹⁷ M. Pavić, *The Glass Snail. A Pre-Christmas Tale*, Transl. by S. Sofrenovic, Graphics and Design by R. Kendall, M. Luesebrink, R. Swigart, Word Circuits 2003, [online:] <http://www.wordcircuits.com/gallery/glasssnail>, [dostęp tu i dalej: 2012-03-20].

¹⁸ R. Nowakowski, *Koniec świata według Emeryka*, Korporacja Ha!art 2005, [online:] <http://www.emeryk.wici.info>.

¹⁹ E. Szczęsna, *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Warszawa 2007, s. 154.

Otwarcie wewnętrzne i zewnętrzne

Omawiane wyżej otwarcie semiotyczne jest istotnym aspektem hiperprozy i realizacją założeń dzieła otwartego, choć np. Umberto Eco raczej stronił od włączania tekstów niestatycznych w obręb swoich rozważań²⁰. Espen Aarseth krytykuje niechęć filozofa do *Composition no. 1* Marka Saporty, tzw. „protohipertekstu” (1962)²¹, który Eco uznaje za nieinteresujący, gdyż zrozumienie mechanizmu utworu wystarczy mu, by zrozumieć przesłanie tekstu²². Zresztą gdzie indziej, podejmując problematykę tekstów elektronicznych, Eco zauważa, iż w naszej kulturze istnieje głęboko zakorzeniona potrzeba narracji niemodyfikowalnych, które badacz ceni wyżej od utworów dynamicznych²³.

Zastrzeżenia wobec stanowiska Eco skierowane są jednakże raczej w stronę struktury tekstu niż samej otwartości semiotycznej utworu. W centrum zainteresowania pozostaje rola zaburzeń strukturalnych w procesie produkcji znaczeń. Takie podejście, nazywane kinetyką tekstu, proponuje – w oparciu o rozróżnienie Sharon Spencer na ruchliwość literalną i literacką – David Ciccoricco. Pierwsza z nich odnosi się do ruchliwej struktury tekstu sieciowego, którego „komponenty znaczące nie pozostają w stałej relacji między sobą”²⁴. Chodzi tu zatem o dosłowną dynamikę elementów tekstu. Jak zauważa Mariusz Pisarski, „zrozumienie sił rządzących przekształceniami tekstu w sieci jest podstawą tak rozumianej kinetyki”²⁵. Ruchliwość literacka polega zaś na mobilności znaczeń, co zbliża ją do koncepcji Eco. Jaki jest związek obu typów dynamiki? Czy ruchliwość elementów przesądza o całkowitym uwolnieniu znaczeń, czy raczej powoduje nasilenie się liczby powiązań znaczeniowych wynikających z realizacji konkretnej strategii twórcy?

W warstwie znaczeniowej hiperproza jest realizacją strategii dzieła otwartego. Píše o tym Pisarski, proponując dla opisu specyfiki języka hiperprozy termin „koherencja neutralizacyjna”. Owa koherencja polega na „uwieloznaczeniu związków pomiędzy tematem zdań, tematem epizodu, tematem dyskursu oraz –

²⁰ Zob. U. Wirth, *Literatur im Internet. Oder: Wen kümmert's wer liest?*, [w:] *Mythos Internet*, Hgg. S. Münker, A. Roesler, Frankfurt/M. 1997, s. 319–337 ([online:] <http://user.uni-frankfurt.de/~wirth/texte/litim.htm#offen>).

²¹ M. Saporta, *Composition No. 1*, Paris 1962.

²² Zob. E. Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore 1997, s. 52–53.

²³ Zob. U. Eco, *Nowe środki masowego przekazu a przyszłość książki*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1996.

²⁴ D. Ciccoricco, *Reading Network Fiction*, Tuscaloosa 2007, s. 67.

²⁵ M. Pisarski, *Poetyka ruchomej kry. Wprowadzenie do kinetyki tekstu sieciowego*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 2: *Literatura, społeczeństwo, komunikacja*, red. A. Gumowska, Warszawa 2009, s. 101–102.

k nazywają go lingwiści – hipertematem dyskursu²⁶, czyli na takim zapisaniu szczególnych leksji, by mogły być czytane w różnej kolejności i produkowały różne znaczenia w zależności od wcześniejszych wyborów lekturowych czytelnika. Odmiennie odczytania umożliwia specyficzne otwarcie językowe utworu pertekstowego, podporządkowane jego strukturze.

Kwestia wieloznaczności i semiotycznej otwartości hiperprozy jest dobrze opisana w literaturze przedmiotu²⁷, dlatego tu skupię się na otwarciu strukturalnym, analizowanym na dwóch przykładach: *Końca świata według Emeryka Nowakowskiego* i *Kooky Ja Said*²⁸ autora o pseudonimie Dr. Muto.

Otwarcie strukturalne hiperprozy można omawiać w dwóch aspektach – pragmatycznym (zaburzenie struktury tekstu) i paradygmatycznym (zaburzenie tekstu, włączenie w jego obręb innych tekstów). Nazywam te dwa typy odpowiednio otwarciem wewnętrznym i zewnętrznym. Są one bezsprzecznie właściwe medium elektronicznemu dzięki możliwościom, które daje interfejs komputerowy – zarówno w formie przeglądarki internetowej, jak i specjalistycznych programów do pisania hiperprozy (np. Storyspace). Oczywiście można wyobrazić sobie podobne rozwiązania w druku, takie jak powieści paragrafowe, powieści wariantowe w pierwszej osobie, eksperymenty z ciągłością tekstu (m.in. *W klasie* Julio Cortáзара czy *Nieszczęśni* Bryana S. Johnsona). Jednakowoż elektroniczny interfejs, dający możliwość nawigowania po tekście, czyni wspomniane wyżej dwa typy otwarcia wyjątkowymi.

Jeśli chodzi o otwarcie strukturalne wewnętrzne, istnieje cała paleta sposobów organizacji hiperprozy w taki sposób, by zachęcić czytelnika do swobodnego zamieszczania się po tekście. Bolter nazywa taką organizację tekstu „pisanem pograficznym”²⁹, w którym czynnik wizualny i przestrzenny jest daleko bardziej istotny niż w prozie tradycyjnej. W podobnym kierunku idzie Joanna Frużyńska w swojej rozprawie doktorskiej, w której do opisu prozy hipertekstowej i drukowanej stosuje kategorie mapy³⁰.

Struktura hiperprozy istotnie stwarza wrażenie otwartości, zwłaszcza przy pierwszym spotkaniu z tekstem. Wrażenie to wynika z wielości typów strukturalnych (Marie Laure Ryan wyróżnia ich aż dziewięć³¹) i wykorzystanych w tekście

możliwych „wzorów” organizacji leksji (Mark Bernstein wyróżnia ich dziesięć³²). Struktura ta odsłania się w trakcie lektury i przy pierwszym spotkaniu z tekstem odbiorca może odnieść wrażenie pewnej chaotyczności. Wszystkie leksje da się jednakże wskazać i opisać jako strukturę zamkniętą, która mimo że zasadniczo nie jest linearna (ale już sam tekst w obrębie danej leksji jest jak najbardziej linearny), układa się w określone ciągi i sekwencje epizodów³³. W hiperprozie trudno też wyróżnić wyraźne ramy opowieści, choć zależy to często od obranego wzoru organizacji leksji. Przeważnie jednak sam początek (karta tytułowa) umożliwia rozpoczęcie lektury w kilku miejscach, a jedno zakończenie nie jest możliwe³⁴. Przyjrzyjmy się zatem, jak owa wewnętrzna otwartość strukturalna działa w praktyce. Na przykładzie tekstu *Końca świata Emeryka* zamierzam pokazać, że jest to otwartość pozorna.

Pozorność otwarcia wewnętrznego u Nowakowskiego

Koniec świata według Emeryka to historia jednego dnia, w którym nieznanie bliżej „władze” zdecydowały się przyspieszyć wędrowkę kamiennego posągu, pielgrzymującego na klęczkach z Nowej Słupi na Święty Krzyż z prędkością ziarenka piasku na rok, i osadzić go na szczycie góry, co – wedle legendy – ma spowodować koniec świata. Główną zasadą porządkującą tekst jest jednoczesność wydarzeń. Przy pomocy linków autor próbuje oddać całą złożoność jednego dnia i wzajemne relacje postaci: ludzi, zwierząt, przedmiotów. Poszczególne leksje³⁵ zawierają monologi tychże postaci.

Jednoczesność opowieści jest jednakże podporządkowana punktom węzłowym. Węzeł nadrzędny – leksja *brzask* – odsyła nas do czterech uporządkowanych na osi węzłów czasowych, oznaczających kolejne godziny (9:17–9:28; 9:40–9:52; 16:58–17:10; 22:51–22:59). Ostatnia z tych leksji – *k-on-i:ec* – to zakończenie pozorne, bo odsyła nas na początek utworu. W obrębie tych węzłów zdarzenia rozgrywają się jednocześnie. W większości przejście między nimi umożliwia wyłącznie leksja *brzask*. W ramach każdego węzła czasowego istnieją dwie grupy węzłów głównych: *autor* (1–4) i *emeryk* (1–4), przy czym ostatni odnośnik w leksjach *autor* prowadzi zawsze do *brzasku*. Istnieją też węzły poboczne

²⁶ Tamże, s. 98.

²⁷ Por. J. Y. Douglas, *The End of Books – or Books Without End?: Reading Interactive Narratives*, Michigan 2000; D. Ciccoricco, dz. cyt.; J. D. Bolter, dz. cyt.

²⁸ *Kooky Ja Said. Opowiadanie internetowe*, *Techsty* 2006, [online:] <http://www.techsty.art/magazyn2/hiperfukcje/muto/start.html>.

²⁹ J. D. Bolter, *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*, Mahwah 2000, s. 36.

³⁰ Zob. J. Frużyńska, dz. cyt.

³¹ Zob. M. L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore 2003, s. 246–257.

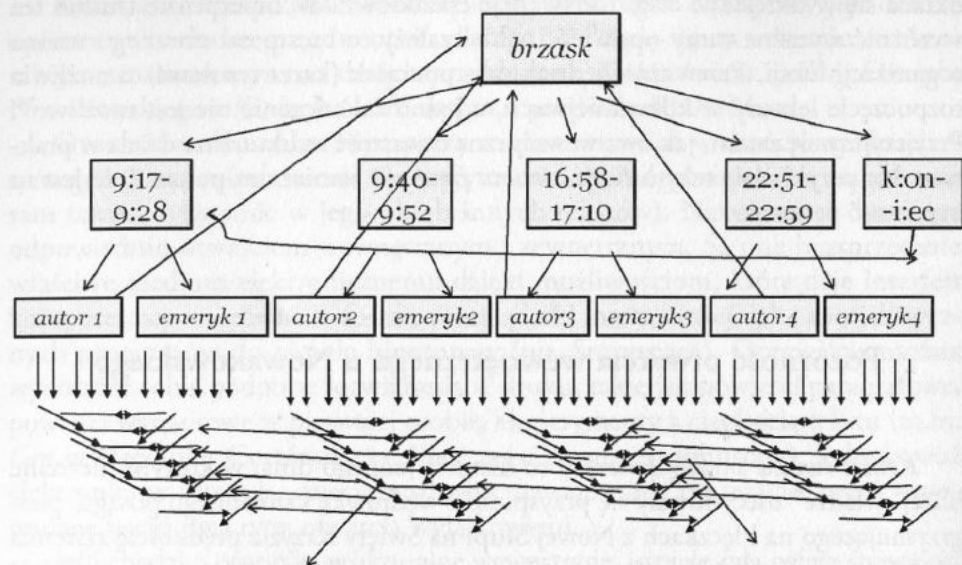
³² Por. M. Bernstein, *Patterns of hypertext*, [online:] <http://www.eastgate.com/patterns/>; tenże, *Wzorce hipertekstu. Wstępne rozróżnienia*, przeł. D. Sikora, „Techsty. Literatura i Nowe Media” 2003–2004, nr 1, [online:] <http://www.techsty.art.pl/magazyn/bernstein/b01.htm>.

³³ Zob. J. Y. Douglas, dz. cyt., s. 37–38.

³⁴ Zob. tamże, s. 122.

³⁵ Wszystkie przywołane z tego tekstu leksje zapisuję kursywą.

(np. *tlum*, *kubel*, *ognik*), które łączą się z dużą liczbą innych leksji. Każda z nich zawiera przeciętnie 3–4 linki. A zatem mamy tu do czynienia z różnymi typami uporządkowania: oś (horyzontalnie od 9:17–9:28 do *k:on-i:ec*), „drzewko” (wertikalnie od *brzask* do poziomu *autor/emeryk*) i sieć (całość leksji poniżej poziomu osi).



Ramowy schemat struktury pierwszych leksji *Końca świata według Emeryka*. Strzałki poniżej poziomu III (autor 1,2,3,4/emeryk 1,2,3,4) jedynie symbolizują sieć linków i nie odpowiadają faktycznej ich liczbie³⁶.

Oprócz linków do innych fragmentów leksje zawierają tekst główny i kolumny boczne, które zaburzają tok lektury, niejako zmuszając odbiorcę do przerzucania zwoju leksji z góry na dół. Kolumny z reguły bywają też dygresją do głównego wywodu (np. *wikary*), jakby nawiązaniem do monologu postaci prezentowanego w tekście głównym. Przykładowo, w głównym tekście leksji *VIP* pojawia się wyrażenie „pójdzie w pięty”. Przy tej samej linijce, od słów „dlaczego w pięty?”, zaczyna się kolumna boczna, zawierająca rozwinięcie tego zagadnienia – tekst poboczny. Mowa w nim o szmaragdowych fortepianach, przy których od słów „dlaczego szmaragdowe?” otwiera się kolejna kolumna boczna. Kolumny funkcjonują tu na zasadzie przypisu, swoistego linku wewnętrznego.

Warto podkreślić funkcje interfejsu, warunkującego odbiór i pomagającego czytelnikom odnaleźć się w strukturze dzieła. Tekst wyświetla się w przeglądarce internetowej, linki nieodwiedzone mają inny kolor niż te już przeczytane, najechanie kursorem na link pozwala podejrzeć, do jakiej leksji prowadzi. Ułatwia

³⁶ Schematy, ten i następny, autorstwa M.M.

to rozeznanie się w przestrzeni tekstu i umożliwia dokonywanie bardziej świadomych wyborów. Dodatkowo można korzystać z innych funkcji przeglądarki: otwierać linki w nowych oknach lub kartach, cofać się do czytanych już fragmentów, używać historii przeglądanych stron jak mapy tekstu. Pozwala to na zastosowanie rozmaitych strategii odbiorczych, m.in. przemieszczania się różnymi ścieżkami otwartymi w kilku oknach. Niektóre leksje są wykorzystane podwójnie (np. odpowiedzi na zagadkę w *pan 3*), co zmienia ich znaczenie w zależności od ścieżki, która do nich zaprowadzi. W hiperpowieści Nowakowskiego znajdziemy też przynajmniej dwa linki zewnętrzne (z leksji *KSW* i *umowa*), niestety obydwie już są nieaktywne (strony, do których prowadzą, zostały usunięte).

Koniec świata według Emeryka to w rzeczywistości tekst zamknięty, szczegółowo zaplanowany. Czytelnik w miarę lektury oswaja się ze strategią narracyjną i ma możliwość dalszych wyborów, ale tylko w ramach zaproponowanych przez twórcę. Otwarcie wewnętrzne – nieliniowość przejawiająca się choćby w jednoczesności opisywanych zdarzeń – jest strategią opowiadania historii. Realizację strukturalną wieloznaczności, czyli otwarcia semantycznego, będącego istotą hiperprozy, stanowi zaburzenie organizacji wypowiedzi – sposób uporządkowania tekstu. Jest to jednak nadal tekst strukturalnie zamknięty, który realizuje konwencje na tyle różne od linearnej organizacji wypowiedzi w kulturze druku, że stwarza iluzję tekstu niestabilnego i płynnego.

Uwe Wirth dowodzi, że dzieło nazbyt otwarte przestaje być dziełem, stając się zlepkiem przeróżnych tekstów³⁷. O zamknięciu utworów hiperprozatorskich mogą świadczyć choćby badania nad kodem, elektroniczny formalizm, ujawniające ukryte mechanizmy tekstu i zbiór możliwych wyborów lekturowych³⁸.

Wędrowki poza dziełem – otwarcie zewnętrzne u Dr. Muto

Otwarcie zewnętrzne, czyli zniesienie ram dzieła i wpuszczenie doń materiału pozatekstowego, jest realizacją idealnego modelu hipertekstu proponowanego przez Teda Nelsona. Jego projekt *Xanadu* opiera się na założeniu, iż nie ma już tekstów jako takich – są tylko odnośniki między fragmentami, a tekst oznaczałby unikalną ścieżkę, którą przebędzie czytelnik w trakcie lektury³⁹. Projekt ten jest jednak przede wszystkim wizją organizacji Internetu i trudno znaleźć dla niego

³⁷ Zob. U. Wirth, art. cyt.

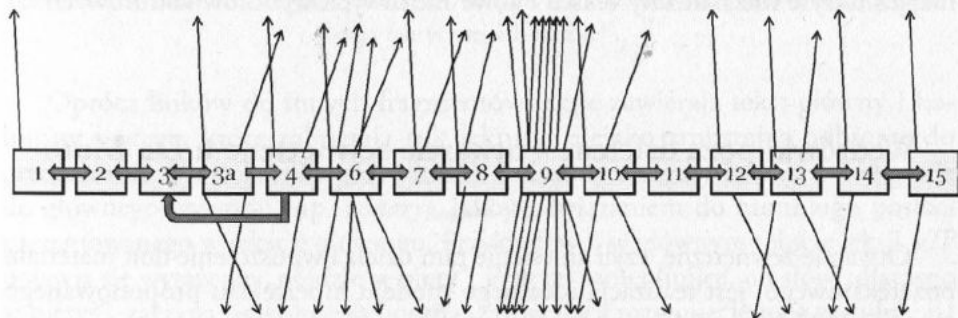
³⁸ Zob. D. Sikora, *Tekst jako maszyna. Wprowadzenie do mechaniki hipertekstu*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 2, s. 103–112.

³⁹ Zob. [b. a.], *Deep hypertext: the Xanadu model*, [online:] <http://xanadu.com/xuThe-Model/index.html>.

odpowiednik w literaturze. Do pewnego stopnia realizacją tego pomysłu mogłyby być wycinanki (*cut-ups*) Briona Gysina, powstające na zasadzie przypadkowego zestawienia fragmentów tekstu pociętego na kawałki⁴⁰. Na gruncie hiperprozy najlepszym przykładem byłyby utwory zawierające odnośniki do innych stron w sieci, nakłaniające czytelnika do opuszczania ram dzieła.

Tak właśnie zbudowana jest wspomniana już „opowiadka hipertekstowa” Dr. Muto *Kooky Ja Said*, przedstawiająca krótkie, jednorazowe spotkanie w sieci trzech osób nazwanych: Kooky, Ja (narrator) i Said. Kooky to stereotypowa uczestniczka amerykańskiej kultury internetowej, Ja – zagubiony internauta, mający problemy z własną tożsamością i sprawnością seksualną, a Said to młody anarchista i ekstremista muzułmański, wymieniający się w sieci podejrzanymi plikami. Bohaterowie spotykają się na krótką chwilę w cyberprzestrzeni, kiedy Ja komentuje wpis na blogu Kooky, czemu przygląda się Said.

Tekst dzieli się na trzy poświęcone kolejnym bohaterom części, w których narrator opisuje w mowie pozornie zależnej życie codzienne i wybory bohaterów. Język tekstu jest kolokwialny, imitujący *netspeak* – slang internetowy, pełny błędów gramatycznych, językowych i interpunkcyjnych. Autor nie korzysta ze skomplikowanych chwytów hiperprozy: całość utworu zbudowana jest na linearnej osi z ponumerowanymi czternastoma leksjami (plus ostatnia strona z e-mailem i adresem strony domowej autora). Poszczególne leksje nie mają tytułów, nawigacja odbywa się wyłącznie do przodu i do tyłu. Hipertekstowość wynika z dużej liczby (ponad pięćdziesiąt) linków zewnętrznych, umieszczonych w kolejnych leksjach.



Schemat struktury *Kooky Ja Said*. Strzałki pogrubione oznaczają linki wewnętrzne, strzałki cienkie – odnośniki do stron internetowych.

Obecność wielu linków zewnętrznych, prowadzących do stron przeglądanych przez bohaterów, zaburza ciąg lektury. Kooky odwiedza różne portale społecznościowe (na których może np. publikować listy do świata, podejmować

⁴⁰ Zob. W. S. Burroughs, *The Cut-Up Method of Brion Gysin*, [w:] W. S. Burroughs, B. Gysin, *The Third Mind*, New York 1978.

zobowiązania wraz z innymi internautami, wymieniać się zdjęciami), a także założoną przez ciotkę stronę aktywistów walczących z pedofilią w Internecie, strony z poradami, jak rozwijać potencjał kreatywny, a także portale podróżnicze. Prowadzi też własny blog. Na niego właśnie trafia Ja, przeglądając portal ze zdjęciami erotycznymi. Oprócz stron porno wizytuje aukcje internetowe, ogląda historyjki z życia wzięte, witryny organizacji społecznych, które wspiera (np. „Lekarze bez granic”) Obserwuje różne niszowe grupy (takie jak kastraci czy bracia spod znaku różowej swastyki) i stowarzyszenia religijne (Kościół Wirusa, Heaven’s Gate), korzysta z kalkulatora religijnego online, by wy badać, który kościół jest dlań odpowiedni, a także szuka porad na niemoc seksualną. Said znalazł się na blogu Kooky, bo słowa kluczowe wyszukiwanej przezeń frazy prowadziły do zamieszczonej tam wypowiedzi Ja. Surfuje po stronach z islamskimi i arabskimi informacjami (zwłaszcza po wątkach chronionych hasłem), ściąga nielegalne pliki i dzieli się nimi z kolegami.

Czytelnik, trafiając na kolejne linki, może przejrzeć przywoływane witryny, żeby dowiedzieć się czegoś więcej niż to, co zaprezentowano w leksjach. Próżno jednakże szukać tam dalszego ciągu opowieści (zwłaszcza na stronach z ograniczonym dostępem lub arabskojęzycznych), choć można by sobie wyobrazić zabieg twórczy polegający na odsyłaniu czytelnika do fałszywych profili czy artykułów utworzonych uprzednio przez autora na serwisach zewnętrznych. Blog Kooky istnieje za to naprawdę, choć rzeczywista jego autorka nazywa się inaczej. Znajdziemy na nim wypowiedź Dr. Muto, który dziękuje za inspirację do napisania tekstu, i parę wpisów internautów na tematy religijne, które przetwarza w utworze. Potwierdza to tylko funkcję opisowo-uzupełniającą odnośników zewnętrznych, które nie rozwijają wątków zawartych w opowiadaniu.

Owo otwarcie tekstu podstawowego na zasoby w sieci jest tu zatem elementem narracyjnym, a nie strukturalnym – materiały zewnętrzne nie należą do utworu. Każdy link zewnętrzny funkcjonuje niczym przypis, który odsyła czytelnika do danej strony, by zobaczył, czym ona jest. Taki link staje się narzędziem opisu, asocjacją, która pozwala nam wnioskować o postaciach na podstawie odwiedzanych przez nich witryn. *Kooky Ja Said* opisuje z jednej strony paranoje Internetu, z drugiej jednak opowiada o jego użytkownikach, o ludziach zagląających na te strony, które nie stanowią bezpośrednio elementu tekstu.

W *Końcu świata według Emeryka* to, co wydawało się nieskończoną wielością możliwości, wraz z rozpoznaniem konwencji przez odbiorcę okazuje się liczbą określoną. Otwarcie zewnętrzne w *Kooky Ja Said* ogranicza się do podania przykładowych stron internetowych przywoływanych w tekście podstawowym, które należy traktować jako materiał zewnętrzny wobec tekstu (czytelnicy mogliby równie dobrze opisywane strony wyszukać w sieci samodzielnie).

Model komunikacyjny hiperprozy

Hiperproza, jak starałem się pokazać, funduje wrażenie otwartości strukturalnej tekstu, które wynika przede wszystkim z zastosowania konwencji nieznanych czytelnikom, przyzwyczajonym do literatury typograficznej. Jane Yellowlees Douglas, autorka i badaczka hiperprozy, stwierdza, że narracje interaktywne przypominają nam, jak skomplikowany może być akt lektury⁴¹. Takie wnioski wyciąga na podstawie obserwacji zmagania studentów z tekstami nieliniowymi. Komplikacji nie powoduje jednak całkowite zniesienie narracji, tylko jej zaburzenie za pomocą chwytów składających się na efekt pozornego otwarcia (wrażenie niespójności i aleatoryczności tekstu, włączanie weń innych materiałów, mnożenie odnośników), które stanowią element narracji⁴².

Choć hiperproza jest trudna w odbiorze dla czytelników empirycznych, możemy spróbować opisać jej model komunikacyjny, czyli zestaw możliwych strategii nadawczych i odbiorczych, w tym operacje dokonywane na interfejsie tekstu. Pozorne otwarcie omawianego gatunku, jako chwyt narracyjny, jest elementem tego modelu, stawiającym czytelnika przed określonymi zadaniami. Ryan, odwołując się do tradycji ingardenowskiej, zauważa, że teksty cyfrowe skłaniają do swobody odbiorczej w dużo większym stopniu niż literatura drukowana:

[...] nastawienie, do jakiego zachęca elektroniczna maszyna do czytania nie polega już na tym, „co *powiniam* zrobić z tekstem”, tylko – „co *mogę* zrobić z tekstem”⁴³.

Douglas natomiast uznaje, że czytelnik, „przedzierając się szlakami przez gęstą sieć możliwych linków hipertekstowych, uruchamiających możliwości, których działania autor mógł nawet nie przewidzieć”⁴⁴, wykonuje coś więcej niż tylko akt konkretyzacji. Badaczka porównuje hipertekst do tańca, gdzie różne sekwencje układają się w jedno wykonanie, i nazywa hipertekst siecią intencyjną (*intentional network*). Przypomina to ingardenowską koncepcję przedmiotu intencyjnego, czyli bodźca wywołującego w odbiorcy operacje mentalne, prowadzące do stworzenia pewnego wyobrażenia (przedmiotu intencjonalnego). W wypadku literatury przedmiotem intencyjnym jest tekst, a intencjonalnym – postaci, świat przedstawiony itp.⁴⁵ Sieć intencyjna, według Douglas, składa się z wyborów, sugestii, opisów linków, ikon, nazw okien, podświetlonych słów i map, które kształtują doświadczenie lektury:

⁴¹ Zob. J. Y. Douglas, dz. cyt., s. 35.

⁴² Zob. J. D. Bolter, dz. cyt., s. 123.

⁴³ M. L. Ryan, dz. cyt., s. 47.

⁴⁴ J. Y. Douglas, dz. cyt., s. 31.

⁴⁵ Zob. R. Ingarden, *O dziele literackim*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960, s. 179 i nn.

Moja świadomość, że [te elementy] istnieją, że zostały zaplanowane przez autora i zintegrowane w tekście, który czytam, sprawia, że nie mogę uznać tych elementów za nieznaczące, nawet, jeśli mogę nawigować przez hipertekst, nie zwracając na nie uwagi⁴⁶.

Douglas dzieli hiperprozę na sieć intencyjną i wybory lekturowe czytelników⁴⁷. Ryan uwzględnia jeszcze samo pośrednictwo interfejsu, rozpatrując teksty elektroniczne na trzech płaszczyznach: (1) tekst napisany i skonstruowany przez autora, (2) tekst wyświetlony czytelnikowi, (3) konkretyzacja tekstu⁴⁸. A zatem ani tekst, ani czytelnik nie są zupełnie wolni. Wszystkie wybory są w pewien sposób ograniczone strukturą tekstu (kodem) i wariantami wprowadzonymi przez autora. Innymi słowy, wolność odbiorcy jest realizacją strategii twórcy. A jak wygląda to od strony czytelników?

Ów brak gotowych konwencji lektury tekstów elektronicznych, na który narzeka Douglas, jest – jak się wydaje – istotą hiperprozy. Wieloznaczność, pozorna otwartość, pisanie topograficzne, kształtują uniwersum tekstu, w które wkraczają czytelnicy, mając do dyspozycji całą paletę narzędzi⁴⁹ i informacji pozatekstowych⁵⁰, którymi operują wewnątrz tego uniwersum. Sieciowe środowisko skłania ich do surfowania i poznawania świata tekstu, uczenia się jego mechaniki. W tym procesie na równych prawach funkcjonują elementy semantyczne (znaczenie utworu, rozwój opowieści) i strukturalne (sposób nawigacji, nazwy leksji, punkty węzłowe, opcje przeglądarki). A zatem to właśnie zagubienie czytelnika (czy raczej: próby rozeznania się w tekście) jest swoistą konwencją lektury projektowaną przez hiperprozę, modelem działań odbiorczych. I nie chodzi tu o pewną gamę stylów odbioru, dostępnych czytelnikom narracji interaktywnych⁵¹, tylko o pojęcie szersze – pewien podstawowy model posługiwania się tekstem, przyjęty przez wszystkich partnerów komunikacji.

Doświadczenie lektury hiperprozy jest wszakże inne niż w wypadku drukowanych tekstów literackich. David Miall, kanadyjski badacz odbioru literatury, zauważa, że proces czytania jest z zasady procesem afektywnym, podczas gdy medium hiperprozy kładzie nacisk raczej na elementy dyskursywne⁵². Bolter, odwołując się do romantycznej idei poety kreującego wszechświat, zauważa, że

⁴⁶ J. Y. Douglas, dz. cyt., s. 134.

⁴⁷ Zob. tamże, s. 140.

⁴⁸ Zob. M. L. Ryan, dz. cyt., s. 46.

⁴⁹ Zob. X. Borowiak, *Interpretacja bez granic? W hipertekstowym labiryncie „Końca świata według Emeryka” Radosława Nowakowskiego*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 2, s. 187–196.

⁵⁰ Zob. E. Branny, *Dlaczego klikamy? Lektura a pragnienie*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 2, s. 153–162.

⁵¹ Zob. D. Urbańska-Galanciak, *Homo players. Strategie odbioru gier komputerowych*, Warszawa 2009.

⁵² Zob. D. S. Miall, *Trivializing or Liberating? The Limitations of Hypertext Theorizing*, „Mosaic” 1999, Vol. 32, No. 2, s. 164–165.

„zamiast wyobrażać sobie tekst elektroniczny jako odbicie naszego świata, mogliśmy pomyśleć o nim jako o świecie samoistnym (*self-contained*)”⁵³. Cybertekst, wtóruje Aarseth:

[...] jest grą-światem czy też światem-grą; można te teksty eksplorować, zgubić się w nich czy odkryć tajemne przejścia, nie metaforycznie, lecz poprzez topologiczne struktury maszynerii tekstowej⁵⁴.

Miall zdecydowanie podkreśla, że każdy proces lektury „wymaga pewnego stopnia pochłonięcia [*absorption*] czytelnika, by mogło pojawić się nowe rozumienie”⁵⁵, zakładając przy tym, że hiperproza takiego przeżycia nie gwarantuje. Czytelnicy tych utworów zostają wchłonięci przez świat tekstu i jego mechanikę, pozostając przy tym cały czas nieco na zewnątrz, jako operatorzy złożonego instrumentarium nawigacyjnego.

Jak pokazują przykłady *Końca świata według Emeryka* i *Kooky Ja Said*, zastosowanie chwytów właściwych hiperprozie nie musi jednak iść w parze z całkowitym zaburzeniem procesu lektury. Przeciwnie, operując pozornym otwarciem, obydwie teksty wciągają czytelników w swoje narracje, skłaniając ich do podejmowania zwykłych czynności odbiorczych (np. lektura w ramach leksji). Podstawowa różnica między percepcją literatury linearnej a hipertekstowej polega na tym, że pochłonięcie czytelnika przez tekst zyskuje tu wymiar przestrzenny. W wypadku *Końca świata według Emeryka* nawigacja jest pewnego rodzaju kamerą, przez którą odbiorca rozgląda się po świecie przedstawionym, samemu wybierając kolejność czytanych fragmentów, ale nie modyfikując treści utworu. Nie należy jednak mylić lektury hiperprozy z obcowaniem z wirtualnymi światami, jak to ma miejsce w wypadku gier komputerowych. Choć strukturalnie hiperproza zbliżona jest do ich złożonych wersji typu RPG, jednak nie operuje tak zaawansowanymi technologiami wizualnymi jak tamte, nie można więc mówić o totalnej immersji odbiorcy w świat przedstawiony, którą Ryan definiuje jako całościowe (także cielesne) uczestnictwo w świecie tekstu⁵⁶.

W centrum modelu komunikacyjnego hiperprozy znajduje się zatem pewne uniwersum, po którym poruszają się czytelnicy, uniwersum wykreowane za pomocą chwytu narracyjnego – pozornego otwarcia tekstu. „Otwarcie” tekstu i „wolność” odbiorcy to wpisane w ten model własności hiperprozy jako gatunku. Nie są one wyłącznie wynikiem dostępnej technologii, lecz wykorzystaniem technologii do realizacji konkretnej strategii narracyjnej.

⁵³ J. D. Bolter, dz. cyt., s. 169.

⁵⁴ E. Aarseth, dz. cyt., s. 4.

⁵⁵ D. S. Miall, dz. cyt., s. 165.

⁵⁶ Zob. M. L. Ryan, dz. cyt., s. 20–21.