

Wszystko jest Tekstem? Hipertekstualność jako nowe doświadczenie literatury.

Małgorzata Bogaczyk-Vormayr

Małgorzata BOGACZYK-VORMAYR

Wszystko jest Tekstem? Hipertekstualność jako nowe doświadczenie literatury

Wody potopu nie zatrą wrytych znaków,
bo to one same są jego strumieniem.

P. Levy *Drugi potop*

Tekst, pajęczyna, sieć

Kultura i sztuka nowych mediów zmieniała nasze poglądy o tym, kim jest autor, czym są tekst, przekaz i komunikacja, a także wymogła na twórcach i użytkownikach nowe sposoby współpracy. Przedmiotem niniejszego szkicu są różne modele uprawiania literatury w Internecie. Z wielką ostrożnością, a czasami z lekceważeniem traktują hipertekstualność poważni badacze literatury, zapewne mniej więcej tak, jak przed dekonstrukcjonizmem traktowano transtekstualność. Zamierzam wykazać, że jest to dla teorii literatury niezwykle dziś ważne zagadnienie, że umieszczenie go wyłącznie w sferze badań nad mediami zubaża refleksję dotyczącą rozumienia i interpretacji takiego tekstu literackiego, jakim hipertekst chce być. Czy rzeczywiście jest? Spróbuję na to pytanie odpowiedzieć.

Coraz częściej powtarzana jest opinia, że rodzaj statycznego, klasycznego, liniowego prowadzenia tekstu zamieszczonego w przestrzeni sieci komputerowej się wyczerpał. Przyjmuje się, że twórcy zajmujący się literaturą w kontekstach hiperprzestrzeni wybierają raczej projekt net-artu, czyli hipertekstową, nieliniową budowę. Tę tezę uważam za błędną, a nawet – historyczną. Zdaje się ona pomijać wieloletnie doświadczenie intertekstualności. Tymczasem hipertekst nie pojawił się *ex nihilo*, sądzę, że nie narodził się też w sieci Internetowej. Jest raczej nowym doświadczeniem tekstualności, które stało się możliwe dzięki konkretnemu medium.

Przedmiotem niniejszych rozważań będą zatem różne modele uprawiania literatury i udostępniania jej czytelnikom w sieci. Rzecz jasna, badając taki tekst, uprawiamy również pewien rodzaj hermeneutyki. Chcę na wstępie podkreślić, że nie chodzi tu o uchylenie się od tekstu, tj. literackości. Zarówno intertekstualność, jak i hipertekstualność jest jednak t e k s t u a l n o ś c i ą. Proponowany podział Internetowych form literackich opiera się na następujących kryteriach: otwartość tekstu (możliwość jego zbiorowej modyfikacji) lub jego „zamkniętość”/gotowość, a także rodzaj naszych poszukiwań:

1. hipertekst (wg jego pierwszej definicji zaproponowanej przez Theodora Nelsona): poezja (zarówno wiersz hipertekstowy – kinetyczny, trójwymiarowy, jak i hipertekst poetycki, graficznie linearny), proza hipertekstualna, wieloliniowa; za swych prekursorów teoretycy tej literatury uznają Borgesa, Cortazara, Calvino, Joyce’a;
2. hipertekst w przykładach jako otwarty dla nas aktualnie projekt, na przykład powieściowy (*Emeryk* Radosława Nowakowskiego i *Blok* Sławomira Shuty’ego); powieść dostępna czytelnikom i współautorom na stronach cyberforum, czy też projekt „multipoezja” realizowany przez Michała Zabłockiego w Onecie, gdzie o ustalonej, stałej porze rozpoczyna się – jak powiadają uczestnicy – poetycki happening, wspólne pisanie.
3. w opozycji do powyższych przykładów omówione będą strony i serwisy literackie niewykorzystujące możliwości hipertekstualnych, dające, po pierwsze, spójny tekst, książkę na ekranie komputera, tekst, którego interaktywność jest minimalnie wykorzystana; po drugie, stanowiące zazwyczaj pomost między czytelnikiem a książką, służące jej reklamie, przybliżeniu, a nie zastąpieniu;
4. formy sytuujące się pomiędzy powyższymi rodzajami, powołane do życia na krótko, często jako jednorazowy wyraz nie tyle twórczości, co internetowej egzystencji (podają ich przykłady, ale analizy zjawiska nie mogę się podjąć, ten aspekt pozostawiam psychologom), chodzi o olbrzymią liczbę stron internetowych, a nade wszystko blogów.

Hipertekst według definicji przyjętej przez jego teoretyków w roku 1994 to niesekwencyjny rodzaj pisarstwa; tekst, który jest labiryntem, ścieżką w ścieżce, rozgałęzieniem dróg, który otwiera się przed czytelnikami, nie dając się poprowadzić po jednej linii. Norbert Bolz w eseju *Estetyka cyfrowa* pisal:

Komputer wyczerpuje różnorodność kombinacji i w ten sposób po raz pierwszy wchodzi w położenie artysty, sam będąc w stanie sprostać złożoności. Jego estetyczna „subiektywność” ogranicza się do aktu wyboru w obliczu permutacyjnych wariantów algorytmu. W ten sposób estetyka cyfrowa wiedzie nas po nici Ariadny znaczenia możliwego ku zaświatom znaczenia znaku, sensu i przedmiotu. Jednakże ta nić Ariadny nie wyprowadza z labiryntu tego, co możliwe, lecz wprowadza zawsze głębiej w świat kombinatoryczności...¹

¹ N. Bolz *Estetyka cyfrowa w: Pejzaże audiowizualne. Telewizja, Video, Komputer*, wyb., wstęp i oprac. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1997, s. 357-358.

Zaproponowana już przed laty przez Rolanda Barthes'a metafora tkaniny do dzisiaj pozostaje najlepszą definicją nowego rozmienienia tekstu:

Tekst jak tkaninę; dotąd jednak uznawaliśmy zawsze tę tkaninę za wytwór, gotową zasłonę, za którą stoi bardziej lub mniej skryty sens (prawda), teraz podkreślamy, w tkaninie, płodną ideę: tekst tworzy się, wypracowuje przez nieustanne splatanie. Zatracony w tej tkaninie – teksturze – podmiot rozpada się, jak pająk rozkładający sam siebie w konstruktywnych wydzielinach własnych sieci. Jeśli lubimy neologizmy, możemy określić teorię tekstu jako *hyfologię* (*hyfos* to tkanina i sieć pajęcza).²

Word Wide Web jako Globalna Pajęczyna odpowiada metaforze Barthes'a. Ja podejmuję się próby wyłonienia tekstu w Pajęczynie „zatraconego”, który mógłby jeszcze dać spójny i niezależny obraz jakiejś rzeczywistości. Czy słynna deklaracja Barthes'a, że „wszystko jest Tekstem”, że tekst to splot głosów i kodów, nadal uwodzi? Intertekstualna lektura jest aporetyczna, w hipertekście także znajdujemy nagromadzenie pewnych aporii rozumienia, dziś przyznajemy, że w odbiorze tekstów intertekstualnych przeoczany jest ich podstawowy, wyjściowy sens³.

Hipertekstualność zakłada zatem wielość... pająków, wartość tekstów liczymy ich wielogłosowością, wielością dyskursów, rozproszeniem, śmierć Autora postulowana przez Barthes'a tutaj stanowi tylko jeden z problemów. Do powieści hipertekstowej wchodzi się i wychodzi dowolnie, jest ona wynikiem naszej niemal mitologicznej potrzeby zajmowania się fikcją, a także potrzeby komunikacji interaktywnej udostępnionej przez nowe media. Wielolinearność z kolei ma odpowiadać w naturalny sposób potrzebom ludzkiego umysłu. To wszystko prawda, po części jednak prawda odgrzebaną. Lev Manovich w eseju *Kim jest Autor?* powiada:

Kultura nowych mediów przynosi ze sobą modele autorstwa wymagające różnych form współpracy. Oczywiście, wspólne autorstwo nie jest właściwe wyłącznie nowym mediom. Wystarczy wspomnieć o średniowiecznych katedrach, tradycyjnych pracowniach malarzkich z ich podziałem na mistrza i uczniów, orkiestrach muzycznych czy współczesnych produkcjach filmowych, które – podobnie jak średniowieczne katedry – angażują tysiące osób współpracujących ze sobą w określonym czasie.⁴

Jest trochę słuszności w tym porównaniu, jednak kultura nowych mediów i nowych technologii wprowadza także nowe typy autorstwa, interakcji, dystrybucji wreszcie. Istnieje dla niej jedno rozstrzygające ograniczenie – hipertekst nie może stać się t y l k o tekstem. Katedra gotycka jest w swej konstrukcji spójna, bo była

² R. Barthes *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 92.

³ Por. S. Jasionowicz *Intertekstualność w świetle badań nad wyobraźnią twórczą*, w: *Intertekstualność i wyobraźniowość*, red. B. Sosień, Universitas, Kraków 2003, s. 21-33.

⁴ L. Manovich *Kim jest Autor? Modele autorstwa w nowych mediach*, [www.cyberforum.edu.pl](http://rcin.org.pl).

taka w zamyśle, natomiast zamysłem hiperpowieści jest niespójność, czy też spójność nie dłuższa niż kilka modyfikacji, inna byłaby po prostu nie do utrzymania.

Raz jeszcze chcę podkreślić, że hipertekstualność wpisuje się w przemiany form literackich, w szeroko pojętą dekonstrukcję form, w nowe doświadczenie języka. Jako taka jest zjawiskiem literatury, pozostaje w jej ramach – przywołując Derridę – najbardziej konsekwentną myślą otwarcia, czy jak powiada z kolei Rorty, nieprzerwaną rozmową, którą ze sobą poprzez intertekstualność, a także z czytelnikami w ramach inter- i hipertekstualności tworzą teksty⁵. Mamy więc do czynienia z pewną aporią w naszym wyobrażeniu twórcy, wyobrażeniu, które w kulturze funkcjonuje i którego pozbyć się nie będzie łatwo. Z jednej strony pojawia się bowiem autor zbiorowy, którego reprezentuje grupa ludzi piszących, prowadzących ze sobą grę, eksperyment z tekstem, wykorzystujących najnowsze technologie a nade wszystko wiedzę o mediach, często bardzo specjalistyczną, a z drugiej strony – klasyczna figura wieszca czy przynajmniej literata, który z nadzieją siada codziennie przed białą, najbielszą z możliwych kartką papieru (codziennie, systematycznie, chociażby dla higieny pracy), czekając na natchnienie. Ten proces czeka nia wydaje się decydować o różnicy (gatunkowej i jakościowej) literatury i tzw. liberatury, która jest natychmiastowością.

Elektropisy

Elektropisem znalezionym w Krzeszowicach nazwali internauci (libernauci) pierwszy polski anonimowy hipertekst, który w 1996 roku w formie dyskietki wypuściło wydawnictwo Pusty Obłok⁶. Do dziś najciekawszym projektem hipertekstualnym na polskim gruncie (e-gruncie) pozostaje wieloczęściowa powieść Radosława Nowakowskiego *Koniec świata według Emeryka*, przy czym jest to projekt nieukończony, zawieszony. Sądzę, że Nowakowski jako jedyny stworzył „totalną” powieść hipertekstualną. Historię opowiadają tu wszelkie możliwe ożywione byty – drzewo, kamień, ryba, stół, dom, obłok. Prekursorami języka literackiego, którym tak sprawnie posługuje się Nowakowski, są Czycz i Grochowiak. Ważna była podjęta przez autora próba zindywidualizowania wypowiedzi każdego z bytów, znalezienia, po pierwsze, ich języka, a po drugie – odpowiedniego sposobu zapisu. Mamy tu do czynienia z nowym, lingwistycznym (nie tylko wizualnym!) doświadczeniem literatury. Nowakowski zrezygnował z pomysłu wykorzystywania wielu języków ludzkich, odrzucił emotikony i wybrał – co zdaje się być paradoksem – nowatorskie dla hiperpowieści w ogóle stosowanie mozaiki czczonek różnych krojów.

Emeryk okazał się projektem udanym. Nie tylko dlatego, że w ramach net-artu jest tak nowatorski, ale przede wszystkim dlatego, że jest to dobra, momentami

⁵ Por. A. Burzyńska *Dekonstrukcja i interpretacja*, Universitas, Kraków 2001, s. 412-413.

⁶ Tekst ten bywa dostępny na stronie www.techsty.art.pl

fascynująca powieść. Nowakowski wykorzystywał linkowanie czytelników, ale pozostał decydującym głosem powieści. Ta obecność autora zdaje się decydować o udanym projekcie literackim, także gdy realizuje się go w cyberprzestrzeni. Nowakowski, zapytany o przebieg pracy, odpowiedział:

Nie rysuję żadnej mapy, może dlatego, że rzecz się dzieje w terenie, który znam bardzo dobrze. Mam mapę w głowie. Każda książka zaczyna się swoim życiem i ja muszę to zaakceptować. W *Emeryku* też pojawiają się rzeczy nieprzewidywalne. To świetnie. Ale też jest to niebezpieczne. Najtrudniejszą rzeczą jest linkowanie. Jeśli pojawia się jakiś nowy wątek i zaczyna mnie wciągać, rozgałęziać się, płacze się wspaniale, to muszę iść za tym tropem, bo to zawsze jest dobry trop, spontaniczny, niewymuszony. Muszę jednak pamiętać, żeby nie był on ślepym zaułkiem, że powinno się w nim pojawić coś takiego, jakieś słowo, znak, sytuacja, które będą tunelem umożliwiającym dostanie się do innej leksji. To trochę przypomina taniec: ja prowadzę Emeryka, a on mnie.⁷

Hipertekstualność tej powieści staje się zagadnieniem poetyki i narracji. Każda otwartość tekstu skazuje narratora i/lub autora na trudne bycie „pomiędzy” – między tekstami a Ja (opowiadającym, piszącym). Jeden z badaczy podobnie – przez wzgląd na programową intertekstualność – analizował twórczość Tadeusza Peipera i wydaje się, że te spostrzeżenia można odnieść do Nowakowskiego jako autora hiperpowieści: „«Ja» piszące jest rozpięte między ukrytym tekstem i ujawnionymi fragmentami, które tworzą wypowiedź, pomiędzy wewnętrznym i zewnętrznym, istniejącym i pisanym”⁸. Jeśli Ja piszące przekracza w akcie pisania temporalność, to tym bardziej Ja hipertekstualnie przekracza „tu” i „teraz”. Świat powieściowy nie jest nigdy czymś danym z góry. Aby pojąć strukturę narratorskiego aktu, zawsze trzeba poświęcić mu wiele szczególnej uwagi, być może intertekstualność wymaga jej w sposób szczególny (ale wątpliwy). Narracja w ogóle, jak wykazał Michał Głowiński, nie jest dana w postaci gotowej, w zamknięciu, lecz staje się przed „oczyma czytelnika”⁹.

Hipertekstowa powieść *Blok* jest przykładem nowszego modelu hiperpowieści, niestety, literacko absolutnie chybionego. Jej moderatorem (już nie autorem jak Nowakowski) jest Sławomir Shuty. *Blok* nawiązuje do tradycji pierwszych hiperpowieści, w których wykorzystywana była metafora wielopoziomowości, wielogłosowości w jakimś kręgu, w obrębie czegoś wspólnego bohaterom – blok to piętra, mieszkania, numery, ale i budynek, a co najważniejsze – symbol wyrażający sposób mieszkania, przynależność do grupy czy wspólnoty, w pewnym sensie – forma życia. Projekty tego typu są też materiałem badawczym i ćwiczeniowym dla teoretyków transliteratury i zjawisk literackich w cyberprzestrzeni. Tak postąpił Ro-

⁷ *Rashmon do potęgi entej*, w: *liternet.pl*, red. P. Marecki, Rabid, Kraków 2003, s. 15.

⁸ S. Rojek „JA” między tekstami, w: *Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, red. Wł. Bolecki i in., PWN, Warszawa 1992, s. 247.

⁹ Zob. B. Kaniewska *Świat w granicach „JA”. O narracji pierwszoosobowej*, Rebis, Poznań 1997, s. 146.

bert Coover, który w esaju *Koniec książek* opisał projekt badawczy przeprowadzony na Uniwersytecie w Brown, gdzie pisano zbiorową fikcję pt. *Hotel*¹⁰.

Powieść *Blok* jest – przemówię na wstępie jako jej czytelnik – tak słaba, że pisząc teraz słowo „słaba” wiem, jak niewiele z mierności tego przedsięwzięcia ono wyraża. Oto otwieramy drzwi, wchodzimy na klatkę schodową, klikamy, czytamy spis lokatorów i robimy to, co zwykle robi się na kolejnej stronie internetowej, a co jest już naturalnym niemal odruchem internauty, tj. „klikamy” dalej na chybił trafił (przerzucamy kartki): Borczykowie, I piętro. Wybierając klawisz „enter”, wchodzimy (otwieramy na wybranym rozdziale). Czytamy: „Państwo Borczykowie spędzili miłą Niedzielę w supermarkecie, kupili coś, napili się dobrej kawy z promocji, odpoczęli na ławeczce przy stoisku ze sztuczną roślinnością i akcesoriami do akupunktury, pooglądali trochę sprzętu elektronicznego...”¹¹. Nudzą nas państwo Borczykowie, ale na ostatnim piętrze mieszka pani Różycka i wolno do niej wejść bez pukania, zobaczyć ilustrację obok tekstu, na której lokatorka siedzi w fotelu i powiada w chmurze: „Wiele osób twierdzi, że jestem podobna do Alexis”¹². Jeżeli chcemy życie pani Różyckiej uczynić ciekawszym, wybieramy u dołu strony opcję menu, logujemy się i piszemy powieść. Na wszystkich piętrach dzieje się mniej więcej to samo – telewizja, gry komputerowe, planowanie zagranicznych wycieczek, małżeńskie zdrady, seks (ale dużo bigoterii). Przy lekturze *Bloku* drażni nuda, lecz moderator (słowo klucz!) odpowie, że nuda jest tu tematem, więc efekt zostaje osiągnięty, poza tym – argumentacja jak z teleturnieju telewizyjnego – można się dołączyć i pisać, w ten sposób pokonuje się nudę.

Przypomnijmy prekursorów tego fatalnego eksperymentu. Ma to być *Gra w klasy* Cortazara, powieść z kluczem, z szyfrem, powieść wędrówka, ma to być powieść Italo Calvino *Jeśli zimową nocą podróżny* o zagubieniu w nielinernej literaturze, w powieści o pisaniu, będącej swoistą metanarracją. To tytuły powtarzane przez autorów hipertekstualnych. Dam przykład nowej powieści (2001), w której wśród sieci cytatów i zagadek mimo początkowego doświadczenia nielinerności otrzymujemy spójną opowieść, dyskurs będący uzupełnianiem siebie poprzez splot wyjaśniających się wzajemnie wątków. *Robi się coraz później* Antonio Tabucchiego to powieść w formie listów, których adresatka ma w każdym kolejnym liście inne imię, inny zawód. Mężczyzna-nadawca także za każdym razem pisze do niej w innych okolicznościach i z innego „teraz”. Jest on jednak postacią linearną, mimo że także umieszczony został w różnych alternatywnych sytuacjach. Tabucchi powiada, że książka objawiła mu się początkowo jako „figiel spleatany przez pamięć”. W *Post Scriptum* utworu wyjaśnia wiele zapożyczeń, nawiązań i inspiracji, ta forma – wprowadzenia klucza – stanowi zasadniczy element intertekstu. Czytamy

¹⁰ Zob. R. Coover *Koniec książek*, www.techsty.art.pl.

¹¹ *Blok. Powieść hipertekstowa*, www.blok.art.pl.

¹² Tamże.

zatem o listach-rozdziałach, a jednocześnie odrębnych historiach, czasami stanowiących fragmenty jeszcze innych historii:

...powstawały tu i tam, czasami zasłyszane, czasami wymyślone; jeszcze inne przyszły nie wiadomo skąd, bo taki miały kaprys. Chcę tylko powiedzieć, że list w liście zatytułowanym *List na wiatr* wyjęty został z mojej powieści, której jeszcze nie napisałem. Jeśli kiedyś ją napiszę, zwrócę go. List, którego stanowi część, można by uznać za mój list osobisty, ten owszem. Wydaje mi się słuszne, aby umieć zamknąć usta swoim postaciom, po tym jak wysłuchaliśmy cierpliwie ich żalonych historii. To sposób na powiedzenie, że przyznany im czas już minął i niech nie naprzykrzają nam się więcej. Precz, precz.¹³

Teoretykiem hipertekstualności jest Marc Saporty, którego książka *Composition no. 1* wydana została jako zbiór kart przypominających w ułożeniu talię. Ten atak na tradycyjną formę uprawiania literatury na całym etapie jej tworzenia i udostępniania wytworzył nowe jakości, które jak widzimy, niewielu potrafiło wykorzystać. Hipertekstualność w sposób zupełnie wyjątkowy realizuje David Small projektem *The Illuminated Manuscript* przygotowanym w ramach Documenta XI¹⁴. Praca realizowana w ciemnym, surowym pomieszczeniu polegała na interakcji z księgą – ruchu ręką na płaszczyźnie tekstu, ruchu, który przesuwiał tekst i zmieniał jego układ. W ten sposób graficzne efekty stawały się procesem generowania znaczeń. Takie przedsięwzięcia dowodzą, że technologia, będąc wynikiem naszej potrzeby poznania, bierze udział w realizowaniu naszych potrzeb estetycznych. Z klasyki powieści hipertekstowej wymienię jeszcze *afternoon. a story* Michaela Joyce'a, którego słynna fraza *Do you want to hear about it?* jest kolejnym kluczem-symboliem hipertekstualności. Podejmując decyzję śledzenia losów/wariantów losu bohatera powieści, podejmujemy się tym samym intertekstualnej lektury.

Brak w polskich projektach realizacji projektów podobnej klasy, chociaż wielokrotnie próbowano je przeprowadzić. Jeśli miałabym wskazać na tekst realizujący nowatorskie zamierzenia hipertekstualności, a zarazem nadbudowany na doświadczeniu intertekstualności i hermeneutyki tekstu, to wymieniałabym właśnie powieść Nowakowskiego. Dziś tymczasem w polskiej literaturze nie ma nowego projektu powieści hipertekstowej, która mogłaby kontynuować tę tradycję, wykorzystując elementarne osiągnięcia intertekstualności. Zdaje się, że nie ma też w ostatnich latach powieści, która chciałaby sprostać temu zadaniu. Tkwimy w swoistym „lęku przed wpływem”, a oba projekty czekają na swojego moderatora.

Multitipoezja a poezja

Od niedawna poza typowymi czatami poetyckimi, jakie znajdujemy w większości serwisów literackich, to w ramach najsłynniejszego do dziś pokoju „Poezja”

¹³ A. Tabucchi *Robi się coraz później*, przeł. J. Ugniewska, Czytelnik, Warszawa 2002, s. 245-246.

¹⁴ Zob.: www.davidsmall.com.

w onet.pl mamy do czynienia z projektem multiwiersza, projektem, którego autorem jest Michał Zabłocki. Tak tłumaczy on zasady tego przedsięwzięcia: „Co drugi czwartek o godzinie dziewiętnastej razem z internautami siadamy do swoich komputerów i – nagle zbratani ponad setkami, a nieraz i tysiącami dzielących nas kilometrów – wspólnie... piszemy wiersz on-line”¹⁵. Przeglądałam się tej akcji przez pewien czas i – ile w samym pokoju „Poezja” od kilku lat pojawiają się poza amatorami – internautami po prostu – także ciekawi poeci z roczników siedemdziesiątych, o ile dyskusja często bywa merytoryczna, stając się szybko rozmową o literaturze, o tym, co aktualnie wydawane, tłumaczone, nagradzane, o tyle cyberpoetycki projekt Zabłockiego słusznie i złośliwie podsumował Tadeusz Dąbrowski w szkicu *Poezja w erze Wodnika*:

Multipoezja? Bańki mydlane – z zewnątrz kolorowe, w środku puste, infantylnie i w gruncie rzeczy nie bardzo chyba szkodliwe. A przede wszystkim mdłe! Jedyna droga do uniwersalności wiedziedzie przez prywatność, jednostkową szczerłość, nie przez ranking. Jako krytyczny obserwator zjawiska postuluje taką oto, ponowoczesną, mutację starego powiedzonka: Wyjść jak Zabłocki na multipoezji.¹⁶

Kulturę współczesną przez lata oskarżano o bierność, o konsumpcyjny, masowy charakter, o najciślej pojęty kicz, czyli odtwarzanie. Odpowiedzią na takie zarzuty mogłaby być literatura hipertekstowa. A sławna i nieco przesadnie formułowana McLuhanowska krytyka kultury druku mogła okazać się dla hipertekstualności pomocna¹⁷. Jednak to właśnie Internet stał się dla amatorów-poetów zarówno niszą, jak i miejscem autentycznych wydarzeń literackich. Przeciwno licznym stronom debiutujących w Internecie poetów („fala” roczników osiemdziesiątych) przemawia to, co często przemawia w obiegowym rozumieniu przeciwko poezji w ogóle, i – chcę podkreślić – nie wydaje się, aby coś więcej. Poezja publikowana w Internecie podlega tym samym prawom krytyki, co drukowana w prasie literackiej i antologiach. Równie często jest to literatura zła (nie częściej!) i równie często dobra (niestety nie częściej). Ten sloganowy zarzut przypomniał Adam Zagajewski w eseju *Przeciwko poezji*:

Co przede wszystkim przemawia przeciwko poezji? Zacznijmy od łatwych przykładów, od wierszy najzupełniej naiwnych, wierszy napisanych przez prowincjonalnych amato-

¹⁵ Cyt. za: T. Dąbrowski *Poezja w Erze Wodnika*, na: www.tadeuszdabrowski.tpg.pl.

¹⁶ Tamże. Krytyka uprawiana w Internecie zniszczyła atmosferę koleżeństwa. Cezary Kęder, redaktor naczelny „FA-artu”, ogłosił: „Internet wymknął się powinnościom literackiego kumpelstwa”, [*Nie ma o czym gadać (z Niecokonserwatystami)*], na: www.fa-art.art.pl.

¹⁷ Por. np.: M. McLuhan *Przeказnik, czyli przedłużenie człowieka*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005; także: J. Lalewicz *Próba zrozumienia McLuhana*, „Dialog” 1976 nr 12.

rów, emerytowanych urzędników pocztowych i damy nudzące się w ładnie urządzonych domkach.¹⁸

Zagajewski, retor wysokiego stylu, zdaje się sugerować, że miejsce takiej twórczości, potrzebnej zapewne młodym poetom do jakiejś formy autokreacji i do wyrażenia własnej wrażliwości, jest jednak w ich prywatnej szufladzie. Internet tymczasem dla wszystkich twórców stanowi alternatywę, szufladę otwieraną przez innych, w której można gromadzić teksty w postaci codziennych zapisków (blog), całych tomów poetyckich, MP3 dających możliwość odsłuchania utworu czytanego przez autora, a wreszcie zaproponować wspólny projekt hipertekstowy. Być może dlatego najczęściej otwieranym serwisem literackim jest „Nieszuflada”.

Innym typem amatorów-internautów-poetów są ci odwiedzający poetyckie czaty, biorący udział na przykład w projekcie Zabłockiego. Ich sposób funkcjonowania w sieci dobrze oddaje jeden z sieciowych wierszy, autorstwa trzech anonimowych (nick – pseudonim) osób. Tekst ten stanowi także *credo* uczestników projektu i zapewne przepis na multilirykę, czyli zakalec. Oto *Życie uczuciowe piłeczek pingpongowych*:

do niczego nie dążę
bo wszystko dąży do mnie
nic nie potrafię
bo inni robią wszystko za mnie
nic nie posiadam oprócz satysfakcji
nie mam początku ani końca
jestem piłeczką obłędnie pingpongową.¹⁹

Autorów tych zadowala zazwyczaj ich ignorancja, na chatach przewija się boleśnie szczerza deklaracja ich nieoczytania. Czasami powtarzają slogan dekonstrukcjonistów „każde odczytanie jest nieodczytaniem” i na tym kończy się ich erudycja. Ta sytuacja przypomina uwagi Roberta Coovera o arogancji w dziedzinie gatunków powieściowych i teorii literatury w ogóle panującej wśród najciekawszych nawet twórców hiperliteratury²⁰. To takich autorów miał na myśli Mark Amerika, „afirmując” cyberegzystencję: „Linkuję, więc jestem”²¹.

Komunikacja tego typu musi wywoływać wątpliwości co do jej autentycznej interaktywności, uznanej przecież za fakt i za podstawową jakość strukturalną net-artu. Do uznania chatu za reaktywny typ komunikacji zbliżał się Sławomir Mrozek, pisząc:

Każdy uczestnik chatu jest zamknięty osobno i może pisać tylko jeden do drugiego. Już jeden do dwu naraz albo dwaj naraz do jednego jest niezbornym zajęciem, a większa

18 A. Zagajewski *Przeciwko poezji*, na: www.zeszytyliterackie.pl.

19 Cyt. za: T. Dąbrowski, tamże.

20 R. Coover *Koniec książek*.

21 M. Amerika *Świadomość hipertekstualna*, na: www.techsty.art.pl.

ilość jednoczesnych krzyżówek, nawet przy udziale moderatora, przesuwa komunikacyjną efektywność w kierunku zera.²²

Dodatkowo smutne *signum electronicum* stanowi fakt, że postać moderatora, która stanowić powinna o ciągłym wpływie pisma na słowo elektroniczne, o porządkowaniu chaotycznej dyskusji, często okazuje się z jednej strony źródłem blokowania interakcji, z drugiej samowolnego kreowania przebiegu całej dyskusji.

Infantyilizacja tego typu działalności literackiej w internecie to stan bezsporny i pogłębiający się. Metodologiczną naiwnością byłoby jednak sprzeciwianie się im, wyrażanie zdziwienia czy oburzenia. Na marginesie net-artu i sztuki hipertekstualnej pojawiają się przedsięwzięcia mniej udane, a nawet chybione. Problemem, chociaż bardziej estetycznym niż metodologicznym, jaki napotyka badacz literatury internetowej, jest swoista wielorakość konkretnych serwisów. Przykładowo: jednym z najlepszych serwisów jest www.poema.art.pl, gdzie publikuje wielu autorów wydających ważne książki poetyckie, a jednak strona serwisu otwiera się wierszykiem powitalnym w mniej więcej takim brzmieniu: „Witamy w naszym gronie Przybyłych wierszykiem, / Który zaprezentuje grupy tematyczne”²³. „Tematyka grupy” to fragmentaryczny obraz autentycznie najlepszej młodej polskiej poezji, ale w jej sąsiedztwie czytamy wiersze bardzo złe albo multiliryki. Tym jest internet i właśnie dlatego postrzegamy sieć jako sferę realizującą nowe znaczenie uniwersalności. Jak pisał Paul Levy:

Nowa uniwersalność nie wynika już z samowystarczalności tekstów, stałości lub niezależności znaczeń, mniej istotnych, gdy zagłębiamy się w sieciach. Tworzy się i rozprzestrzenia dzięki wzajemnemu połączeniu wiadomości, ich stałemu kontaktowi z tworzonymi wirtualnie społecznościami, które nasycają je ciągle zmieniającym się bogactwem znaczeń.²⁴

Mamy także trzeci typ strony poetyckiej, magazynu literackiego i odpowiadającą mu figurę autora. Prezentują je na pewno serwisy: „artpapier”, „zabudowa trawnika”, „poeci.com”, „fabrica”, „Nieszuflada”, „Klub żółtego słonia”, „Stowarzyszenie Żywych Poetów”, a także wydania internetowe pism „Topos”, „Nowa Okolica Poezji”, „Odra”, „FA-art”. Wyjątkowymi blogami okazały się także projekty Wojciecha Giedrysa (literacki.blog.pl) i Radosława Wiśniewskiego (jurodywiz.blog). Na łamach tych pism, na ekranach komputerów kreowany jest obraz polskiej literatury ostatnich lat.

Za najtrafniejsze uważam porządkowanie stron według ich autorów – czy są nimi sami twórcy, czy pośrednicy, którymi mogą być oficjalne serwisy poetyckie, wydawnictwa literackie, badacze literatury, rzadziej badacze internetu (to ciekawe, że teoretycy literatury nie są ignorantami w dziedzinie hipertekstualności, a badacze internetu często o niej nie wiedzą). Wymienić chciałabym tutaj stronę Cezarego

²² S. Mrożek *Uwagi osobiste – czat*, „Gazeta Wyborcza” 1-2 lipca 2000, s. 8.

²³ www.poema.art.pl

²⁴ P. Levy *Drugi potop*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej...*, s. 375.

Domarusa na www.free.art.pl/domarus, której ideą jest sama interaktywność. Dlatego możliwość czytania wierszy, prozy i tekstów krytycznych Domarusa przesłonięta została informacjami o nim samym i możliwością podjęcia rozmowy na zacie. Poszczególne linki na stronie dotyczą Domarusa, jego poglądów literackich, politycznych, towarzyskich, a same ich tytuły świadczą o poziomie tego dyskursu – na przykład *Pokemony kultury*. Zupełnie inny charakter ma strona Mariusza Grzebałskiego, także prowadzona przez samego poetę. Strona www.free.art.pl/grzebal jest pozbawiona wielu technicznych ozdobników, przez co skupia uwagę na zamieszczonych tu tekstach. Spotykamy się tu z twórczością Grzebałskiego, nie z Grzebałskim, czego *de facto* interaktywność komputera i tak nie jest w stanie zapewnić. Podobny charakter ma bardzo dobra, oferująca ciekawą czołówkę, dużą ilość linków i ciągle modyfikowana strona poetki Ewy Sonnenberg – www.sonnenberg.art.pl. Jednak inne strony autorskie zdecydowanie przewyższa projekt oferowany przez Biuro Literackie. Ta „fabryka” najlepszych poetyckich książek młodych autorów, ośrodek wydawnictwa, festiwalu poetyckiego, instytucji kulturalno-literackiej, wreszcie – poetyckiego serwisu internetowego, proponuje na www.biuroliterackie.pl strony autorskie poetów przez Biuro wydawanych i promowanych.

Innym zjawiskiem są wspomniane już strony prowadzone przez pośredników, takie mają na przykład Stanisław Lem, Wisława Szymborska, Stefan Chwin, Stanisław Barańczak, Adam Zagajewski, Ryszard Kapuściński, swój blog proponuje między innymi Ernest Bryll. Wśród tych stron są takie, które prowadzą specjaliści, częściej czytelnicy, inne powstają na zamówienie wydawnictwa, jak www.milosz.pl, strona stworzona przez webmasterów wydawnictwa Znak. Olbrzymią liczbę stron założyli licealiści – tu powtarza się fascynacja Jasnorzewska-Pawlikowska, Herbertem, Miłozsem, Różewiczem, Stachurą czy Wojaczkiem²⁵.

Zaryzykuję stwierdzenie, że to w Internecie i dla Internetu – dla użytkowników serwisów literackich – publikowana jest duża część tego, co w polskiej młodej literaturze najlepsze. Rodzaj dyspozycji, którą przyjęto się nazywać talentem, obowiązuje i tutaj. Talent pozostaje ostatecznie cezurą i wobec białej kartki papieru, i wobec interaktywnego obrazu komputera. Podsumowując: w samej sieci istnieje opozycja wobec takiej hipertekstualności, która nie realizuje idei jej pierwszych teoretyków, nie jest metanarracyjnym poszukiwaniem, ustanawianiem nowych jakości, a tylko – grą. Właśnie twórczość poetycka i wymagania jej stawiane najtrafniej wykorzystują, a jednocześnie demitologizują i odsłaniają braki hipertekstualnej literatury.

Zakończenie: VERBUM-net

To, co Richard Lanham nazywał „patrzeniem przez” tekst w przeciwieństwie do bierności jako „patrzenia na”, ma oznaczać zanurzenie się w tekście, zaufanie

²⁵ Odnośnie typologii stron autorskich zob. D. Żmuda „Strony autorskie” – podział, charakterystyka, strategie twórcze, w: *Internet.pl*, s. 177-190.

wijącym się liniom znaczeń, sensów²⁶. Ale czy sięgnięcie po książkę nie jest aktem tego samego zaufania? Sądzę, że tak. Ale także wyrazem nadziei, że kluczące sensory, poziomy, rozproszenie, dekompozycje w końcu ułożą się w nadbudowujący się ponad nimi sens całości, czyli sens jedności tekstu. Na zakończenie warto zastanowić się, na ile elektroniczny obraz i techniki cyfrowe rzeczywiście zbliżają nas do rozumienia i uczestniczenia w rzeczywistości, na ile, będąc w tego typu interakcji, doświadczamy b y c i a - w - ś w i e c i e²⁷.

Metafory „patrzenia na”, bycia przed obrazem i bycia w obrazie jako „patrzenia przez” najkrócej wyrażają intencję teoretyków hiperliteratury i literatury w internecie, którzy widzą w niej hipertekstualną rewolucję. Możliwość przekroczenia linearności tekstów ma nam pozwolić na wykraczanie poza „gutenbergowski” typ wyobraźni. Język ze swej natury ma charakter dialogowy i w naszej zatłoczonej przestrzeni semantycznej musi pozostać narzędziem porządkowania. Tak naprawdę idea interaktywności obrazu cyfrowego ma wiele wspólnego z kulturą pisma, z tradycją książki drukowanej. Myśl taką wyraża również jeden z badaczy, charakteryzując bibliotekę właśnie przez jej interaktywność: „Biblioteka nie jest więc tylko zbiorem autonomicznych i odrębnych jednostek, lecz czymś w rodzaju hipertekstu, który istnieje jako całość tkana liniami wewnętrznych powiązań, korespondencji i odniesień”²⁸. Książka, chociaż pozostaje formalnie zamknięta i nie podlega – na przykład – dekompozycji Saporty’ego, rozsadzeniu książki-zamkniętego bytu od wewnątrz, jest jednak otwarta na interaktywność, jest do c z y t a n i a. Chodzi tylko o to, na ile jest ono patrzeniem na tekst, a na ile przez tekst.

Podsumowując, spróbuję wskazać te elementy hipertekstualności, które uważam za jej swoistą autodefinicję (i za definicję, którą przyjmuję). Hipertekstualność podjęła zadanie słowa, opowieści, jako powrotu do elementarnych hipotektów, opiera się na mitach, przypowieściach, nawiązuje do konkretnych języków. Hipertekstualność to forma, która interaktywność czytelnik-autor przeniosła w ramy interaktywności czytelnik-narracja a jej wielogłosowość, rozgałęzienia wymuszają jej aporetyczny charakter. Jednak podczas gdy e-tekst to tylko internetowa wersja linearnego tekstu (jak niniejszy tekst udostępniony teraz czytelnikowi), hipertekstualność – w jej wzorczych ujęciach i najlepszych realizacjach – podejmuje i prowadzi dalej koncepcję intertekstualności. Hipertekstualizacja jest kolejną tekstualizacją tego, co już intertekstualne.

Charakter nowych mediów z punktu widzenia ich formy jest antyklasyczny, ich język buduje sieć powiązań, skrzyżowań, ścieżek, transformacji, sama ich ontologia – jak powiedział Wolfgang Welsh – jest antyklasyczna, odmienna niż tra-

²⁶ Zob. A. Zwiefka-Chwałek *Słowo Internetu*, www.cyberforum.edu.pl, s. 1.

²⁷ Zob. M. Gołębiwska *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualnej, słowo/obraz, terytoria*, Gdańsk 2003, s. 202; por. też: R. Cathcatr, G. Gumpert *Interakcja człowiek – komputer. Kto z kim rozmawia?*, „Przekazy i Opinie” 1988 nr 3/4, s. 84-96.

²⁸ Z. Suszczyński *Hipertekst a „galaktyka Gutenberga”*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej...*, s. 532.

dycyjna ontologia codzienności²⁹. Internet daje na pewno nową jakość w myśleniu o kulturze, występuje przeciwko jej ściśle dualistycznemu czy nawet jednowarstwowemu obrazowi. Właśnie dzięki swej wielowarstwowości sieć otwiera możliwości dalszej kombinatoryczności, poszukiwania sensów i ustalania znaczeń. Jednak b y c i e - w - ś w i e c i e nie może oznaczać jednej nowej regulacji podmiotowo-przedmiotowej – to złudzenie pierwszych entuzjastów estetyki cyfrowej dziś musimy odrzucić.

Szczególnie interesująca jest mityczność i wyobraźniowość takiego słowa (narracji, pisania), cecha charakteryzująca intertekstualność w ogóle. Jak pisze Barbara Sosień:

W kulturach, gdzie mit przestał już pełnić rolę religijną, ten zbiorowy i/lub uniwersalny substrat przestaje funkcjonować jako bezpośrednia ekspresja *Sacrum*, staje się nieprzydatny do wyjaśniania świata niepojętego. Trwa jednak jako dynamiczna, twórcza siła, uchwytna w kategoriach *imaginare*, co oznacza w istocie nie tyle „wyobraźnię dynamiczną”, ile „wyobraźniowość”, określenie brzmiące w języku polskim niezręcznie, lecz dość dokładnie oddające naturę zjawiska; to, co wyobrażone, lub raczej: wyobrażane. O ile *imagination* znaczy tyle, co „wyobraźnia”, o tyle *imaginare* można by określić jako *imagination en devenir*, „wyobraźnia uchwycona w akcie stawania się”, zanim przedmiot wyobrażenia zaistnieje i da się określić mianem obrazu czy symbolu. I m a g i n a r e s o l i d a r y z u j e s i ę z a t e m z p u n k t e m z e r o, z i m p u l s e m i n i c j a c y j n y m, w k t ó r y m t e k s t, a l e t a k ż e o b r a z l u b u t w ó r m u z y c z n y s t a j e s i ę.³⁰

Słynne powiedzenie Mallarmégo, iż świat istnieje po to, aby mogła powstać jedna książka, okazuje się żywe właśnie po osiągnięciach hermeneutyki tekstu, dekonstrukcji, tekstualności. Nietrudna lektura, sieć kontekstów i znaczeń otwierają na rozumienie i modyfikują interpretacje³¹. Jest to zatem dla badacza literatury proces porządkowania, opanowywania wielości treści. Literatura jako Ocean Strug Powieści (S. Rushdie) jest wielością fabuł (strugi), ale jednym nurtem (Ocean), nurtem słowa. „Nowy potop nie zaciera jednak śladów pozostawionych przez umysł” – napisał Levy³². Zarówno literatura bibliotek, jak i literatura cyberprzestrzeni, druk i komputer, pierwszy i drugi potop, tworząc coraz to nowe jakości, wpisują się przede wszystkim w kulturę słowa (i słowa nie porzucają na rzecz formy). Tylko tak mogą być nazywane się Tekstem.

²⁹ Zob. W. Welsh *Sztuczne racje? Rozważania o świecie mediów elektronicznych i o innych światach*, tamże, s. 468.

³⁰ B. Sosień *Hipoteksty, teksty, mity, czyli o współistnieniu metod*, w: *Intertekstualność i wyobraźniowość*, red. B. Sosień, Universitas, Kraków 2003, s. 15-16. Podkr. – B.S.

³¹ Zob. też: *Intertekstualność jako problem ...*; R. Barthes *Przyjemność tekstu*; C. Kęder *Nie ma o czym gadać*; K. Michalska *Ruch oporu w popkulturze – teoria Johna Fiske*, www.cyberforum.edu.pl; P. Pięta *Cybertwarze*, „Odra” 2003 nr 7-8; G.D. Stunża *Nowy Człowiek? Hipertekst jako przyczyna światowego podziału*, www.techsty.art.pl; E. Wójtowicz *net.art.: definicje*, www.techsty.art.pl.

³² P. Levy *Drugi potop*, s. 376.

Abstract

Małgorzata BOGACZYK-VORMAYR
Graduate School for Social Research (Warsaw)

All is Text? Hypertextuality As a New Literary Experience

This article deals with models of making literature in the internet. The author argues that Web literature and, more generally, hypertextuality is an issue of extreme importance to our contemporary literary theory and literary-critical studies. Limiting it to the sphere of interest in the media impoverishes the afterthought of understanding and interpretation of a literary text. Definitions of hypertextuality are presented and hypertextual projects (prose, lyrical poetry) traced. A thesis is formulated on hypertextuality as yet another implementation of intertextuality, as a broad concept. The author believes that hypertextuality is part of transformations of literary forms – of a broadly understood deconstruction of forms, and a new experience of language.