

Katarzyna Prajzner

Postmodernism *Comes True?* Kilka uwag na marginesie teorii hipertekstu

Wśród licznych koncepcji dotyczących zjawisk tak współczesnych jak hipertekst czy interaktywność, w wyraźny sposób wyłania się nurt refleksji, który zdecydowanie umieszcza owe pojęcia w kontekście postmodernistycznej estetyki recepcji.¹ Mowa tutaj o tego rodzaju propozycjach rozumienia pojęcia „interaktywność”, które Andrew Cameron opatrzył hasłami „Interaktywność jako wyzwolenie” oraz „Interaktywność jako urzeczywistnienie postmodernizmu”² i które umieszczają ten termin w rozważaniach na temat przemian, jakie dokonują się we współczesnej kulturze, nie zawężając jej jedynie do obszaru mediów elektronicznych i stanowią szlachetną alternatywę wobec tekstów dotyczących interaktywności gier komputerowych. Mimo, że zarówno hipertekst, jak i związana z nim interaktywność są pojęciami, które pojawiły się wraz z kulturą mediów elektronicznych, natomiast postmodernistyczne idee, z którymi najczęściej bywają one utożsamiane zrodziła teoria literatury, oczywi-

¹ Z uwagi na fakt, że hasłu „postmodernizm” towarzyszy dość silna i zrozumiała aura podejrzliwości, czuję się zmuszona uzasadnić zarówno jego obecność w niniejszych rozważaniach, jak i wyjaśnić co będzie się za nim kryło. Teoretycy, tworzący nurt refleksji, o którym mowa nader często posługują się pojęciem postmodernizmu, mając na myśli współczesne teoretyczne rozważania na temat języka i procesu interpretacji dzieła literackiego najbardziej wpływowych i autorów zajmujących się tą problematyką. Najczęściej pojawiają się w tym kontekście nazwiska: Bachtin, Kristeva, Barthes, Derrida, Foucault i Deleuze, co sprawia, że postmodernizm w ujęciu, jakie jest przez nich prezentowane staje się zbiorem propozycji rozumienia sposobu, w jaki funkcjonuje tekst. Poza tym hasło „postmodernizm”, co okaże się korzystne także w przypadku naszych rozważań, pozwala przywołać nie tylko teorię literatury, ale także dzieła uznawane za jej, realizujące się w druku odpowiedniki.

² A. Cameron, *Dissimulations. The illusion of Interactivity*, „Millenium Film Journal”, 1995, Nr. 25, s. 42.

stość powiązań między tymi obszarami badań rzadko bywa poddawana w wątpliwość. Aby zrozumieć zasadność budowania analogii między propozycjami dotyczącymi procesu interpretacji tradycyjnego, pisanego tekstu (czyli funkcjonującego w postaci zadrukowanych słowami stron papieru), jakie wyłoniły się spod piór teoretyków utożsamianych z New Criticism, strukturalizmem, poststrukturalizmem czy dekonstruktywizmem, a sposobem organizowania i odczytywania informacji, jakie stwarza hipertekst, jak również aby zaprezentować stanowisko wobec powyższego krytyczne, wypada zacząć od uwag dość ogólnych i do pewnego stopnia banalnych. Historię tę opowiadano już wielokrotnie, ale na użytek dalszych rozważań, warto przypomnieć ją raz jeszcze: Mniej więcej w połowie dwudziestego wieku dokonał się „zwrot lingwistyczny”. Zaczęto dostrzegać przestrzenne relacje między słowami, intertekstualne aluzje, ironię, samozwrotność tekstu; powieść zaczyna eksperymentować z otwartą strukturą i permutacjami oraz zwraca się w stronę celebrowania gry słów. Wraz z nowym podejściem do języka, pojęcie znaczenia przestaje być ekwiwalentem stabilnego obrazu świata, czyjego dynamicznej symulacji - zaczyna być opisywane jako coś niestałego, zdecentralizowanego, płynnego, wyłaniającego się w osobnym, indywidualnym akcie lektury. W tym momencie zaczyna się właściwa część naszych rozważań, ponieważ, jak zauważyła Marie-Laure Ryan:

pomimo tego, że owa gra znaczeń nie potrzebuje niczego poza aktywnym spotkaniem zadrukowanej strony z wyobraźnią czytelnika, łatwo jest dostrzec, w jaki sposób interaktywność tekstu powstałego przy użyciu technologii elektronicznej zaczyna być postrzegana jako spełnienie postmodernistycznej koncepcji znaczenia. (...). W hipertekście, prototypowej formie interaktywnej tekstualności, czytelnik określa sposób, w jaki rozwija się tekst uaktywniając, poprzez klikanie w określonych miejscach, hiperłącza, dzięki którym na ekranie pojawiają się kolejne partie tekstu. Jeśli każda wyodrębniona część tekstu zawiera kilka hiperłącz, to każde czytanie wytwarza inny tekst.³

Warto na marginesie dodać, że w swej refleksji o hipertekście jako typie tekstu, ten ostatni rozumie Ryan jako szczególny przypadek sekwencji znaków skanowanych przez oko czytelnika.

Być może należałoby w tym miejscu wyraźnie oddzielić literacką praktykę od teoretycznych nad nią rozważań, lecz wydaje się, że takie rozróżnienie nie tyle nie jest konieczne, co wręcz, w przypadku zjawisk, o których mowa, trudne do przeprowadzenia, o czym zresztą przekonamy

³ M. L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001, s. 5.

się przywołując refleksje Bachtina czy Federmana. Jest sprawą dość oczywistą, że takie techniki jak wizualizacja tekstu, nie-sekwencyjne organizowanie informacji, wymuszanie czy sugerowanie swobodnej nawigacji po tekście, nie są w naszej kulturze niczym nowym. Zbyt często jednak, teoretycy mediów ulegają pokusie, by wyprowadzić stąd wnioski o możliwym do przewidzenia rozwoju kultury, skoro literatura, która w tym ujęciu zapowiada i próbuje zrealizować pewne niekonwencjonalne mechanizmy pisania i odczytywania tekstu (by wymienić tylko kilka najczęściej przywoływanych nazwisk: Sterne, Joyce, Beckett, Federman, Johnson, Calvino, Cortazar, Perec, Burroughs, Barth), jest po prostu wcześniejszym etapem zjawiska, które w dobitny sposób zaczęło funkcjonować w postaci hipertekstu. Taka perspektywa pozwala nam cenić przeszłość kulturowych dokonań, przywoływać literacką tradycję do tłumaczenia współczesnych zjawisk, które zrodziła epoka cyfrowego zapisu. Jednym słowem daje przyjemne wrażenie, że kultura rozwija się w ciągły i przewidywalny sposób. Pora więc wytłumaczyć się z nieufności, jaką darzę tego typu podejście. Jeśli uznamy, że hipertekst realizuje wcześniejsze zapowiedzi, które funkcjonowały w druku, należałoby zacząć wyglądać końca literatury, której rolę niechybnie przejmie doskonalszy i bardziej funkcjonalny, dzięki medium jakim jest komputer, sposób zapisywania i odczytywania informacji. Poza tym trudno nie zauważyć dość radykalnej różnicy, która dzieli wspomniane systemy funkcjonowania tekstu. Literackie przedsięwzięcia, o których była mowa wyżej, w sposób oczywisty cechuje niekonwencjonalność, czyli przełamywanie tradycji drukowanego słowa, do której zdecydowanie należy arystotelesowski model narracji opartej na intrydze. W przeciwieństwie do tego, co w literaturze ostrożnie nazwiemy eksperymentem⁴, wydeptywanie własnych ścieżek w hipertekście, odbywające się poprzez kliknięcie w miejscu, które uaktywnia link do kolejnego bloku, czy fragmentu, jest nie tyle konwencją, co koniecznością, warunkującą sukces w gromadzeniu informacji.

Nim przystąpimy do opisu kilku wybranych teorii dotyczących sposobu interpretowania dzieł literackich i wydobywania z nich idei interaktywności, wymieńmy, jak czyni to Ryan, kilku wczesnych teoretyków hipertekstu, którym zawdzięczamy odkrycie owych analogii:

George Landów, David Bolter, Michael Joyce i Suart Moulthrop postanowili sprzedać hipertekst w akademickim środowisku, czyli odbiorcom raczej wrogo nastawionym do technologii, a zarazem

⁴ Napisałam „ostrożnie”, ponieważ łatwo narazić się na gniew twórców literackiej awangardy, którzy często argumentują, że ich dzieła są przemyślaną i skończoną propozycją, nie mającą z eksperymentowaniem nic wspólnego.

otwartym na postmodernistyczną teorię. (...) Aby zacytować kilka szczególnych przykładów tej retoryki: Bolter nazywa hipertekst »windykacją postmodernistycznej teorii«, jakby postmodernistyczne idee były propozycjami, które można uznać za prawdę lub fałsz; Richard Lanham (podobnie jak George Landow - KP) mówi o »niezwykłej zbieżności« między postmodernistyczną myślą a elektroniczną tekstualnością, natomiast Liana Snyder argumentuje, że hipertekst pozwala zdobyć »dekonstruktywistyczne umiejętności«, których czytelnik najprawdopodobniej nie przyswoi sobie obcując ze standardowym tekstem. Chociaż wszystkie te uwagi opisują hipertekst, a nie interaktywność per se, to właśnie interaktywna natura opisywanego typu tekstu zainspirowała autorów powyższych wypowiedzi.⁵

Jak przekonamy się w dalszym toku rozważań, to właśnie interaktywność jest tą kategorią, która pozwala zbudować relacje pokrewieństwa między teorią tekstu a praktyką hipertekstu. Jednak te same teksty, które pozwalają dostrzec owe analogie, skłaniają też do przyjęcia perspektywy zgoła odmiennej, czyli zdecydowanego odróżnienia teorii od praktyki, interpretacji od interakcji oraz tekstu od hipertekstu.

Jednym z teoretyków mediów, który zauważa, że odnoszące się do literatury koncepcje Derridy czy Barthes'a w jakiś sposób antycypują takie cechy nowych technologii jak nie-linearność, czy reagujący na działania użytkownika system, jest George P. Landow, który w swojej książce „*Hypertekst. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*” podejmuje próbę wykazania podobieństw pomiędzy sposobem, w jaki strukturaliści i poststrukturaliści opisują świat drukowanych słów, a hipertekstem jako formą elektronicznego tekstu, realizującą się dzięki nowej technologii. Podstawą do snucia owej refleksji jest spostrzeżenie, że teoretycy literatury posługują się tymi samymi terminami, których używa się do opisu komputerowego hipertekstu (sieć, linki, węzły, ścieżki...).⁶ Aby uniknąć niepotrzebnego rozmycia pojęcia hipertekstu poprzez umieszczanie go w kontekstach teorii, z których część poprzedza jego powstanie (lata sześćdziesiąte), przytoczę definicję autora tego terminu, Theodora H. Nelsona:

⁵ Tamże, s. 6.

⁶ Jako jeden z przykładów podaje on fragment książki Michela Foucaulta, który kwestionując pojęcie książki zauważa, że jej granice nigdy nie są dokładnie wytyczone: „Poza obszarem zakreślonym przez tytuł, pierwsze zdania i ostatnią kropkę, poza jej wewnętrzną konfiguracją i formą, która ją autonomizuje, mieści się ona w systemie odniesień do innych książek, do innych tekstów, do innych zdań - jest jednym z węzłów całej sieci”. (M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1977, s. 46.

Przez hipertekst rozumiem nie-sekwencyjne pisanie tekstu, który rozgałęzia się i pozwala czytelnikowi dokonać wyboru, czytany najlepiej na interaktywnym ekranie. Zgodnie z popularnym wyobrażeniem jest to seria bloków tekstów połączonych ze sobą linkami, które oferują czytelnikowi rozmaite ścieżki.⁷

Należałoby teraz ustalić relację między terminami „hipertekst” i „interaktywność”, nawet jeśli okaże się ona pożyteczna wyłącznie w przypadku niniejszych rozważań. Przede wszystkim proponuję uznać hipertekst nie tyle za typ tekstu, co narzędzie, dzięki któremu jesteśmy w stanie tekst stworzyć. Natomiast tym, co umożliwia nam tworzenie tekstu jest interaktywność - właściwość czy cecha owego narzędzia. Wydaje się, że można śmiało stwierdzić, że niemożliwy jest hipertekst, który nie byłby interaktywny. Można też spróbować określić tę relację, posługując się najczęściej przywoływaną metaforą interaktywności; jeśli jest ona spacerem po ogrodzie o rozwidlających się ścieżkach, to hipertekst byłby owym ogrodem.

Najcenniejszą myślą, jaka wynika z rozważań Landowa jest spostrzeżenie, że zmiany dokonujące się współcześnie w sposobie ludzkiego myślenia nie wynikają tylko z tempa rozwoju technologii i możliwości, jakie nam ona oferuje. To, że wielolinearność wypiera linearność, odbiorca zamienia się w uczestnika, a szeroko rozumiane czytanie w grę, której finał nie jest z góry przesądzony, za to wszystko w równej mierze odpowiedzialni są teoretycy literatury ostatnich kilku dekad. Ostrożnie jednak potraktowałabym sugestię Landowa dotyczące rodzaju relacji między tymi dwoma polami badań i traktowanie myśli krytycznoliterackiej jako przepowiedni, której realizację umożliwia nowa technologia.⁸ Nawet jeśli w teoriach poststrukturalistów pojawiają się fantazje na temat multi-linerności czy pełnej swobody odbioru dzieła, pamiętajmy, że teorie te odnoszą się do tekstu w dosłownym tego słowa znaczeniu i przesadą wydaje się stosowanie ich do opisu relacji człowiek-komputer.

Przegląd kilku teorii literackich, w którym, zdaniem Landowa, po-brzmiewa idea interaktywności i zapoznanie się z literackim kontekstem hasła „interaktywność” pozwoli nam zrozumieć te jego definicje, które ujmują je jako dość ogólnie rozumianą cechę współczesnej kultury, kształtowaną zarówno przez myślicieli czy teoretyków, jak i technologów oraz dobitniej zaznaczyć stanowisko wobec powyżej opisanego, odmienne.

⁷ Cyt. za: G. P. Landów, *Hypertekst. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992, s. 3.

⁸ „Hipertekst dysponuje tym, co proponuje współczesna teoria, ucieleśnia wiele z pomysłów czy stanowisk prezentowanych przez Barthes'a, Derridę czy Foucault”, tamże, s. 73.

Pierwszym z przywoływanych badaczy literatury, w którego pracach pojawia się hasło „interakcja” jest Michał Bachtin. W jego koncepcjach dotyczących dialogowości literatury można wyłonić trzy płaszczyzny, na których mamy do czynienia ze zjawiskiem wzajemnego oddziaływania. Na płaszczyźnie pierwszej utwór literacki uczestniczy w powszechnych procesach komunikowania; płaszczyzna druga to dialogi odbywające się na poziomie rzeczywistości przedstawionej utworu i wreszcie na płaszczyźnie trzeciej sytuuje się opisane przez Bachtina zjawisko wielojęzyczności literatury i dokonującego się w utworze artystycznym dialogu języków.

Przywołanie teorii Bachtina ma nam posłużyć do ukazania jednego z możliwych kontekstów, w jakich pojawiało się pojęcie interakcji w badaniach nad literaturą, dlatego też zawężę złożony problem dialogowości literatury do tego typu interakcji, którą opisuje Bachtin w pracy poświęconej problemom poetyki Dostojewskiego, w której dowodził że nowatorstwo tego pisarza polega na stworzeniu zupełnie nowego typu myślenia artystycznego, które nazwał polifonicznym.

Dostojewski - pisze Bachtin - tworzy nie bezsłownych niewolników, lecz ludzi niezależnych, zdolnych do tego, by zająć miejsce tuż obok swojego twórcy, by się z nim nie zgadzać, a nawet - by przeciwko niemu się buntować. Mnogość samodzielnych i niespójnych głosów i świadomości, prawdziwa polifonia równorzędnych głosów istotnie stanowi główną właściwość powieści Dostojewskiego.⁹

Interesujące jest to, że, jak twierdzi Bachtin, owo „myślenie polifoniczne” pojawia się przede wszystkim w powieściach Dostojewskiego, ale „znaczeniem swym wykracza poza twórczość powieściową i dotyczy pewnych podstawowych zasad estetyki europejskiej”.¹⁰ Tym zdaniem Bachtin niejako dał przyzwolenie na postrzeganie jego teorii w kontekście przemian w postrzeganiu procesu komunikacji, jakie dokonały się za sprawą semiotyków takich jak Julia Kristeva czy Roland Barthes¹¹,

⁹ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 11.

¹⁰ Tamże, s. 5.

¹¹ Mam tu na myśli koncepcje produktywności znaczeniowej tekstów literackich, które zerwały z wywodzącą się ze strukturalizmu teorią komunikacji i traktowaniem tekstu jako skończonego wytworu, niezależnego od intencji pisarza i czytelnika. Ponieważ koncepcją Barthesa zajmę się bardziej szczegółowo w dalszej części niniejszego szkicu, to aby uzasadnić obecność nazwiska Kristevej w tym kontekście, pozwolę sobie zacytować fragment opisu jej koncepcji: „Badacz literatury ma do czynienia z utrwalonym śladem praktyki produkcyjnej, jakim jest tekst. W zależności od punktu widzenia ów tekst można traktować jako przekaz, towar, nieprzezroczysty obiekt wymiany komunikacyjnej lub też - jak to robi Kristeva - jako rodzaj interakcji różnych praktyk znaczących, które wypowiedź literacka zwłaszcza, powiela i transformuje”. Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 260.

sugerując, że zmiany owe dotyczą nie tylko literatury i języka, ale można dostrzec je także w innych zjawiskach, które składają się na obraz współczesnej kultury. Tworząc pojęcie polifonii położył on podwaliny pod późniejsze postrzeganie tekstu literackiego, którego sens rodzi się w dialogu i polemice, a jego cechą jest niekończąca się intertekstualność. Bachtinowskie pojęcie dialogowości dotyczy zarówno samego dzieła literackiego, w tym wypadku powieści Dostojewskiego, której zasadniczą cechą jest ujmowanie świata w kategoriach współlistnienia i wzajemnego oddziaływania, jak i relacji między tymże dziełem (a właściwie słowami, z których jest zbudowane), a kontekstami, w jakich poprzednio było używane. Tutaj zajmiemy się tym rodzajem interakcji¹², który dokonuje się wewnątrz powieści.

Określając powieść Dostojewskiego mianem polifonicznej, Bachtin zaznacza, że nie chodzi o

zwykłą dialogową formę prezentacji pewnych treści, homofonicznie ujętych i umieszczonych na stabilnym i jednolitym tle przedmiotowego świata. Chodzi tu o dialogowość najwyższego stopnia, o dialogowość ostatecznej całości. Pod tym względem całość dramaturgiczna (...) jest jednogłosowa, gdy powieść Dostojewskiego - wielogłosowa. Pisarz buduje ją nie jako całość pojedynczej świadomości, ogarniającej inne świadomości-objekty, lecz jako całość wzajemnie oddziaływujących na siebie świadomości, z których żadna nie stała się całkowicie obiektem świadomości cudzej. Tego rodzaju wzajemne oddziaływanie wyklucza pozycję obserwatora obiektywizującego całość zdarzeń (...), a więc również obserwujący musi być uczestnikiem zdarzeń. Żadna trzecia, wszechogarniająca świadomość nie znajdzie na terenie pozadialogowym trwalszego oparcia; wszystko w powieści buduje się tak, aby przeciwstawność dialogowa nigdy nie miała być rozstrzygnięta, (...) autor jest widzem lub staje się współuczestnikiem tego, co się dzieje.¹³

Spróbujmy teraz wydobyć z przytoczonego fragmentu cechy układu interaktywnego. „Wzajemne oddziaływanie”, o którym mówi Bachtin dotyczy odrębnych, niezależnych od siebie, oraz instancji autorskiej, jednostek i rozgrywa się w świecie fikcji, na płaszczyźnie powieściowej. Nas jednakże bardziej interesują wnioski Bachtina z badań nad tą radykalnie

¹² Pozwoliłam sobie użyć tego pojęcia w kontekście Bachtina z dwóch powodów. Po pierwsze moją intencją jest nie odbieganie od problemu, którym się zajmujemy, a uzasadnieniem niech będzie fakt, że w angielskim tłumaczeniu książki Bachtina (*Problems of Dostoevsky's Poetics*, przeł. C. Emerson, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984) cytowany przeze mnie fragment zdania: „...całość wzajemnie oddziaływujących na siebie świadomości...”, brzmi: „a whole formed by the interaction of several consciousnesses...”.

¹³ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego...*, op. cit., s. 28.

nową formą narracyjną. Autor został włączony w świat interakcji bohaterów, a cały układ powieściowy pozbawiony jakiegokolwiek hierarchii, ponieważ „żadna spośród idei bohaterów (...) nie przemienia się w konstrukcyjną zasadę autora, żadna nie jest konstruktywna dla całokształtu świata powieściowego”¹⁴, a konsekwencją tego jest brak definitywnego rozstrzygnięcia, zamykającej powieść odpowiedzi na wszystkie stawiane w niej pytania. Kolejną cechą powieści Dostojewskiego, na którą zwraca uwagę Bachtin, jest dążenie do uzyskania w powieści dramaturgicznej zasady jedności czasu. Dla Dostojewskiego najistotniejsza jest możliwość równoczesnego istnienia, to, co da się ująć w logicznym związku jednoczasowym, co współlistnieje. Natomiast to, czym rządzi kolejność czasu jest nie do przyjęcia w jego świecie. Te trzy spostrzeżenia Bachtina w odniesieniu do powieści Dostojewskiego (autor jako widz lub współuczestnik wydarzeń, brak rozstrzygnięcia i równoczesność wypadków) wydają się najbliższe cechom, które współcześnie przypisuje się zjawisku zwanym „interaktywnością”.

Skoncentrujemy teraz naszą uwagę na interakcji, odbywającej się na linii tekst - czytelnik. Teoretykiem, któremu współczesna krytyka w ogromnej mierze zawdzięcza zamianę postrzegania sposobu odczytywania tekstu jest Roland Barthes, który czytanie, podobnie jak inne rodzaje aktywności człowieka, opisał jako pracę sensu, polegającą na jego aktualizowaniu, przemieszczaniu, współwytwarzaniu. W książce „S/Z”, pominąwszy problem autora wraz z „kodami nadania” i literackimi rolami, jakie się mu przypisuje, proponuje on, aby wartościować tekst poprzez praktykę pisania, która nie jest praktyką pisarza, lecz praktyką odbiorcy.

w pracy literackiej (w literaturze jako pracy) - argumentuje Barthes - chodzi o to, by z czytelnika uczynić już nie odbiorcę, lecz wytwórcę tekstu. Nasza literatura naznaczona jest, podtrzymywanym przez literackie instytucje, bezlitosnym rozbratem między wytwórcą i użytkownikiem tekstu, właścicielem i klientem, autorem i czytelnikiem. Czytelnik ów pogrążony jest w swego rodzaju bezczynności (...), miast w pełni zachwycać się grą signifiantów i rozkoszować się pisaniem, może jedynie cieszyć się ograniczoną wolnością przyjmowania lub odrzucania tekstu.¹⁵

Dla rozważań o interaktywności kategoria odbiorcy jako wytwórcy tekstu jest ich najistotniejszym elementem, zaś apel, aby czytelnik stał się

¹⁴ Tamże, s. 40.

¹⁵ R. Barthes, *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiowska, Wydawnicwo KR, Warszawa 1999, s. 38.

stroną aktywną w procesie lektury definitywnie przełamuje tradycyjny paradygmat odbioru, na który składają się trzy elementy: autor, dzieło i odbiorca. W koncepcji Barthes'a liczy się tylko tekst i czytelnik. Skoro czytelnik jest graczem, wyrwanym z dotychczasowej bezczynności, czym wobec tego jest tekst? Jedynym rodzajem tekstu, jaki interesuje badacza jest „tekst pisalny” będący

wieczną terażniejszością, na której nie może się oprzeć żadna mowa ciągła (...), to my w trakcie pisania, zanim jeszcze nieskończona gra świata (świat jako gra) nie zostanie wzięta w nawias, przerwana, powstrzymana, utrwalona przez jakiś pojedynczy system (Ideologię, Gatunek, Krytykę), narzucony na mnogość początków, otwarcie sieci, nieskończoność języków.¹⁶

Tekst tworzy czytelnik w trakcie lektury i jego zasadniczą cechą jest to, że proces ten dokonuje się „teraz”. Podobnie jak w spostrzeżeniach Bachtina na temat powieści Dostojewskiego, jeśli mówimy o interakcji to wykluczamy „przedtem” czy „później”, ważne jest tylko to, co dzieje się w chwili obecnej. Zaskakująco bliski opisowi nowatorskiej formy narracyjnej, którą stworzył Dostojewski, jest też fragment dotyczący idealnego tekstu, który powstaje w procesie interpretacji. Mamy w nim do czynienia

z wielością sieci, które grają ze sobą¹⁷ w taki sposób, by żadna z nich nie mogła kontrolować pozostałych; tekst ten jest galaktyką *signifiants*, a nie strukturą *signifie*; nie ma on początku: ma charakter odwracalny; można doń się dostać przez rozliczne wejścia, z których żadne nie powinno pochopnie zostać uznane za główne, kody, które tekst uruchamia rysują *się jak okiem sięgnąć*, są nierozstrzygalne...¹⁸

Koncepcja Barthesa różni się od Bachtinowskiej tym, że „idealny tekst pisalny” powstaje dzięki aktywności czytelnika, Bachtin zaś brak autorskiej kontroli nad tekstem opisał jako z rozmysłem wprowadzony zabieg Dostojewskiego. Każdy z nich wprowadza natomiast istotne dla prób ustalenia, czym jest interaktywność kategorie: terażniejszość działań (bohaterów w powieści Dostojewskiego i czytelnika w teorii Barthes'a) i brak narzuconego przez autora rozstrzygnięcia.

Tkając sieć zależności pomiędzy teoriami strukturalistów i poststrukturalistów a komputerowym hipertekstem, wspomniany już George P. Landow wpisuje definicję „tekstu idealnego” w historyczny proces powstawania hipertekstu jako koncepcji. Zbieżność pojęć stosowanych przy opisie tych dwóch rodzajów tekstów, to za mało, aby dowodzić hi-

¹⁶ Tamże, s. 39.

¹⁷ W angielskim tłumaczeniu: „...the networks are many and interact...”, R. Barthes, *S/Z*, przeł. R. Miller, New York: Hill and Wang, 1974, s. 5.

¹⁸ R. Barthes, *S/Z*, op. cit., s. 39-40.

storycznej ciągłości pojęcia hipertekstu, tym bardziej, że pomiędzy definicjami Barthes'a i Nelsona istnieje dość poważna różnica. Przypomnę, że przez hipertekst Nelson rozumiał „nie-sekwencyjne pisanie tekstu, który (...) pozwala czytelnikowi dokonać wyboru...” i nie chodzi tu o pisanie czytelnika, jak u Barthesa. To czy jakiś tekst określimy mianem hipertekstu, zdaniem Nelsona, zależy od jego twórcy, który „oferuje czytelnikowi rozmaite ścieżki”, natomiast „tekst pisalny” Barthes'a wiąże się z praktyką pisania, lecz jest to praktyka uprawiana przez odbiorcę, który staje się „wytwórcą tekstu”.

Teoretykiem, który dostrzegł i opisał nowy rodzaj dialektyki stosunków między dziełem i interpretatorem jest Umberto Eco. Jego koncepcja dotycząca poetyki dzieła otwartego obejmuje tak szeroki, jak i dosłowny zakres tego pojęcia. Z punktu widzenia współczesnej estetyki, która osiągnęła tę świadomość po długotrwałej refleksji nad naturą procesu interpretacji, każde dzieło sztuki jest otwarte w sensie metaforycznym, wymaga od odbiorcy swobodnej i twórczej reakcji, a jego wartość estetyczna zależy od ilości możliwych interpretacji. Przypomnę, że w taki sposób oceniał wartość dzieła Roland Barthes; interpretacja w jego ujęciu nie polegała na liberalnym traktowaniu tekstu poprzez nadanie mu kilku sensów, chodziło mu o „afirmację istnienia samej mnogości”, bowiem nawet jeśli pojawią się systemy sensów, które podporządkują sobie tekst to ich liczba będzie nieskończona. Jeśli założymy, że proces otworzenia dzieła powstałego w wyobraźni twórcy dokonuje się w określonej perspektywie odbiorcy, którą kształtują indywidualne czynniki takie jak gust, kultura, wrażliwość, inteligencja, uprzedzenia czy upodobania, to

każde dzieło sztuki, ukończone i zamknięte niby doskonale zbudowany organizm, jest równocześnie dziełem otwartym, poddającym się stu różnym interpretacjom, zresztą nie naruszającym w niczym jego niepowtarzalnej istoty. Każda percepcja dzieła jest więc zarazem interpretacją i wykonaniem, gdyż w trakcie każdej z nich dzieło ożywa na nowo w oryginalnej perspektywie.¹⁹

Taka koncepcja dzieła wieloznacznego, której ewolucję prześledził Eco od dynamicznej formy baroku, poszukującej ruchu, zagadkowej i wymagającej od odbiorcy inwencji oraz wyobraźni po *Finnegans Wake* Jamesa Joyce'a, którego to dzieła sens Jest bogaty jak kosmos²⁰, ogranicza aktywność odbiorcy do swobodnej reakcji intelektualnej. Każde z tych szeroko rozumianych dzieł otwartych jest wyposażone w strukturę i nawet jeśli widz czy czytelnik nie jest zobligowany do odtworzenia jej

¹⁹ U. Eco, *Dzieło otwarte*, przeł. J. Gałuszka, Czytelnik, Warszawa 1973, s. 26.

²⁰ Tamże, s. 36.

zgodnie z zamysłem autora nie może w nią ingerować w sensie dosłownym.

Powyżej przytoczone rozważania Eco należałoby uzupełnić postawą wobec procesów interpretacyjnych, jaką zaprezentował w zbiorze esejów „Interpretacja i nadinterpretacja”. Najkrócej mówiąc, Eco postuluje ustanowienie pewnego rodzaju ograniczeń w swobodzie interpretacji dzieła i twierdzi, że istnieje interpretacja dobra i zła, zdrowa i paranoidalna. Proponując nowy układ sił elementów, dzięki którym interpretacja jest możliwa, wprowadza trzy zmienne: intencję autora, intencję tekstu oraz intencję czytelnika. Przedstawił on relacje między tymi trzema rodzajami intencji, umieszczając swoje rozważania w perspektywie wieloletnich rozważań nad naturą procesu interpretacji:

W klasycznym sporze o interpretację stawiano pytanie, czy celem jest znalezienie w tekście tego, co autor zamierzał powiedzieć, czy też tego, co tekst mówi niezależnie od intencji autora. Dopiero uznawszy za słuszny drugi człon tej alternatywy, można zapytać, czy znajdujemy to, co tekst mówi mocą swej spójności i systemu oznaczania, który go podbudowuje, czy też znajdujemy to, co znajdujemy, mocą swych własnych systemów oczekiwań.²¹

O ile w tak opisanej sytuacji komunikacyjnej można odróżnić intencję autora zarówno od intencji czytelnika jak i tekstu, o tyle te dwie ostatnie pozostają ze sobą w ścisłym związku. To czy intencja tekstu zaistnieje, twierdzi Eco, zależy od tego czy czytelnik będzie skłonny ją odnaleźć.

O intencji tekstu można zatem mówić tylko jako o rezultacie domysłu czytelnika. Inicjatywa czytelnika w gruncie rzeczy polega na postawieniu domysłu co do intencji-tekstu.²²

Interesujący nas problem „wzajemnych oddziaływań” pojawia się w rozważaniach Eco, dotyczących procesów odbywających się na linii tekst - czytelnik, przy jednoczesnym zastrzeżeniu, że jest to jedyny przypadek, w którym omawiany autor czuje, jak sam to stwierdza: „sympatię do teorii ukierunkowanych na czytelnika”.

Kiedy tekst zostaje włożony do butelki - pisze Eco - czyli kiedy nie jest tworzony dla jednego adresata, lecz dla wspólnoty czytelniczej (...) - autor wie, że będzie interpretowany nie zgodnie ze swymi intencjami, lecz zgodnie ze złożoną strategią wzajemnych oddziaływań, w które zaangażowani są także czytelnicy wyposażeni w kompetencję językową jako skarbnicę społeczną.²³

²¹ U. Eco, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996, s. 63.

²² Tamże, s. 63.

²³ Tamże, s. 66.

W tym, co Eco nazywa „językową skarbnicą społeczną”, w którą wyposażony jest czytelnik, odnajdujemy echa bachtinowskiej koncepcji literatury, która bierze udział w powszechnych procesach komunikacyjnych, bowiem kompetencja językowa czytelnika to nie tylko znajomość reguł gramatycznych, ale także, jak twierdzi Eco,

wytworzone przez ten język konwencje kulturowe oraz historia wcześniejszych interpretacji wielu tekstów, łącznie z tym, który jest właśnie odczytywany. Akt lektury w oczywisty sposób musi uwzględniać wymienione przeze mnie czynniki, nawet, jeżeli jest niemożliwe, aby pojedynczy czytelnik wszystkie je opanował. Każdy akt lektury jest zatem trudną interakcją pomiędzy kompetencją czytelnika (jego znajomością świata) a kompetencją, którą postuluje dany tekst, aby mógł zostać odczytany w sposób oszczędny.²⁴

Mamy tu do czynienia z kolejną definicją interpretacji jako interakcji dokonującej się między tekstem i czytelnikiem i niewiele zmienia tutaj fakt, że postulowana interakcja ma na celu utrzymanie czytelnika w ryzach, podczas gdy koncepcje Derridy czy Barthes'a gwarantowały mu nieograniczoną wolność. W koncepcji Eco oddanie tekstu do dyspozycji czytelnika wiąże się z obciążeniem go odpowiedzialnością za to, co z tego powstanie, nie stanowi zaś przepustki do czytania pozbawionego wszelkich rygorów.

Ta, nieco odmienna, perspektywa w postrzeganiu interpretacji jako interakcji, nie zmienia jednakże dość istotnego faktu, że słowo „interakcja”, podobnie jak we wcześniej przytaczanych teoriach, odnosi się do tekstów drukowanych, nie pozwalających na dosłowne ingerowanie w samo dzieło. Aby zapoznać się z poglądami Eco na tę ostatnią kwestię, powrócimy do wzmiankowanej już książki „Dzieło otwarte”.

Na użytek nowej sytuacji we współczesnej sztuce, która zaoferowała odbiorcy dzieła „niedokończone”, zapraszające go do materialnej współpracy z autorem i umożliwiające mu zorganizowanie ich struktury, Eco zaproponował, nieco węższą niż poprzednia, kategorię „dzieła otwartego w ruchu”. Człowiekiem, który stworzył i opisał kilkakrotnie wzmiankowany przez Eco przykład dzieła otwartego w ruchu jest Henri Pousseur, autor kompozycji Scambi, o której powiedział, że jest to „nie tyle utwór, co pole możliwości, zaproszenie do wyboru”²⁵ a jego celem jest

inspirowanie u interpretatora aktów świadomej swobody, do uczynienia z niego ośrodka niewyczerpanej sieci powiązań, którym ma on nadać własny kształt, nie będąc skrępowanym przez konieczność wynikającą z określonych zasad organizacji danego dzieła. (...) Skoro

Tamże, s. 67.

Cyt. za U, Eco, *Dzieło otwarte...*, op. cit., s. 23.

zjawiska nie łączą się ze sobą w sposób konsekwentny i zdeterminowany, to słuchacz powinien samodzielnie sięgnąć w sieć możliwych relacji i dobrać (wiedząc, oczywiście, że jego dobór jest uwarunkowany przez sam przedmiot) własny sposób podejścia, punkt widzenia, skalę odniesień, słowem, sam powinien troszczyć się o symultaniczne wykorzystanie jak największej liczby owych możliwych relacji oraz zdynamizowanie, zwielokrotnienie, maksymalne wzbogacenie swoich narzędzi percepcji.²⁶

Dość znamienne wydaje mi się fakt, że Pousseur, używając pojęcia „niewyczerpanej sieci powiązań”, odniósł je do osoby interpretatora, a nie dzieła. Samo oddanie utworu do dyspozycji odbiorcy nie stanowi jeszcze o jego otwartości ani ruchomej naturze. Dopiero poddane dowolnej reorganizacji, dokonującej się w indywidualnym akcie przetworzenia staje się tym, do czego zostało powołane - dziełem otwartym w ruchu. Innymi słowy dzieło otwarte w ruchu nie istnieje bez odbiorcy obdarzonego inwencją i sporą dozą wyobraźni, gotowego do podjęcia twórczej gry zaproponowanej przez autora. Pojęcie interaktywności rozumianej jako wolność wyboru, swoboda interpretacji, dyspozycyjność dzieła, ruch, aktywny odbiór, brak autorskiej kontroli i definitywnego rozstrzygnięcia oraz możliwość wpływania na kształt szeroko rozumianego tekstu stało się, zdaniem wielu badaczy, zasadniczą cechą definiującą współczesną kulturę, a niektóre definicje próbują opisać je jako zmianę dokonującą się w świadomości współczesnego człowieka. Takie ujęcie zagadnienia jest charakterystyczne dla współczesnej estetyki, która w obliczu dzieł tworzonych za pomocą nowej technologii stanęła przed problemem zdefiniowania nowego rodzaju praktyk odbiorczych, umieszczając je w kontekście wcześniejszych rozważań nad naturą procesu interpretacji. W niniejszym szkicu postulowanym rozumieniem interaktywności jest pewien rodzaj zachowania wobec dającej możliwość przetwarzania propozycji, aktywność polegająca na działaniu, nie zaś proces mentalny, na którego dowolność wielkodusznie godzi się dzieło lub/i teoretycy literatury.

Aby dokładnie zrozumieć relację między interpretacją z interakcją, przytoczmy za Eco skalę, dzięki której można zbadać stopień czy też rodzaj otwarcia dzieła. Najwęższym zakresem objął on dzieła w ruchu, których cechą charakterystyczną jest zaproszenie odbiorcy do tworzenia wspólnie z autorem; w szerszej skali istnieją dzieła (stanowiące jakby rodzaj wobec gatunku dzieł w ruchu), które, chociaż fizycznie ukończone są jednak otwarte, gdyż mają zdolność ciągłego rodzenia wewnętrznych relacji: odbiorca ma je odkryć i wybrać

²⁶ Tamże, s. 27-28.

spośród sumy wrażeń zawartych w akcie percepcji; w istocie każde dzieło sztuki, nawet jeśli powstało przy jawnym lub ukrytym zastosowaniu reguł poetyki konieczności, jest z istoty swej otwarte na potencjalnie nieskończoną serię możliwych interpretacji, z których każda pozwala dziełu odżyć na nowo, wedle jakiejś perspektywy, jakiegoś gustu czy indywidualnego wykonania.²⁷

Estetyczna koncepcja nieskończoności każdego dzieła ze względu na niezliczone sposoby jego odczytań, natomiast skończonego w sensie formalnym, różni się od koncepcji dzieła w ruchu w ten sam sposób, w jaki teoria różni się od praktyki a interpretacja od interakcji.

Estetyka - pisze Eco - odkrywa możliwość pewnego rodzaju doświadczenia w każdym dziele sztuki (...). Ale poetyka (i praktyka) dzieł w ruchu traktuje ową możliwość jako swoje szczególne powołanie (...), wciela w swój program to, w czym estetyka widzi ogólny warunek każdej interpretacji. Traktuje zatem otwarcie jako fundamentalna szansę współczesnego odbiorcy i współczesnego artysty. Estetyka z kolei dostrzega w tych doświadczeniach potwierdzenie swoich intuicji, skrajny przejaw pewnej sytuacji estetycznej, która może występować w różnym stopniu natężenia.²⁸

Dzieło w ruchu, kształtując nowy typ relacji między artystą i odbiorcą, stanowi nowy etap w rozwoju kultury i, jako zjawisko o dość szerokim zakresie, przekracza kompetencje samej estetyki, dotychczasową kontemplację dzieła sztuki zastępuje korzystaniem z niego i tym samym zmienia jego status i pozycję w społeczeństwie.

Aby powrócić do kwestii zapatrywania się na możliwości wzajemnych oddziaływań, jakie niesie ze sobą literatura posłużmy się nową koncepcją czytania prozy, którą zaproponował jeden z głównych twórców amerykańskiej awangardy literackiej oraz rzecznik jej teoretycznych przesłanek, Raymond Federman. W 1975 roku napisał on esej zatytułowany *Surfikcja - cztery propozycje w formie wstępu*²⁹, apelując o „tworzenie literatury, która naprawdę wyraża nasze czasy”.³⁰ W propozycjach dotyczących nowego kształtu literatury nie chodziło mu bynajmniej o reanimację konającej powieści, która, jak sam zauważa, zaczęła umierać w momencie swych narodzin, czyli jakieś 400 lat temu, kiedy powstał Don Kichote. Federmana interesuje proza usiłująca zbadać możliwości fikcji literackiej, która rzuca wyzwanie naśladowaniu rzeczywistości, jej przedstawianiu czy rekonstrukcji, sama stając się jedną z rzeczywistości,

²⁷ Tamże, s. 53-54.

²⁸ Tamże, s. 55-56.

²⁹ W Polsce ukazał się on w tomie szkiców krytycznych *Nowa proza amerykańska*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził Z. Lewicki, przeł. J. Anders, Czytelnik. Warszawa, 1983.

³⁰ Tamże, s. 421.

której jedyny związek ze światem polega na uzupełnianiu go. „Tworzyć fikcję to znaczy w pewien sposób odrzucać rzeczywistość, a zwłaszcza przekonanie, iż rzeczywistość jest prawdą”.³¹ Taka prozę, która opiera się na wyobraźni i irracjonalności, nie zaś na zniekształconej wizji rzeczywistości Federman nazywa surfikcją. Zdefiniowawszy w ten sposób wartość, na której ma się oprzeć nowa proza, Federman wysuwa cztery propozycje zmian, jakie powinny nastąpić w literaturze, aby „dać fikcji jeszcze jedną szansę”.³² Nas najbardziej interesuje propozycja pierwsza, dotycząca czytania prozy, którą to czynność Federman uznał za nudną i ograniczającą, ze względu na z góry zdeterminowany jej przebieg. Uważa on, że każdy inteligentny czytelnik powinien czuć się sfrustrowany i ograniczony żmudnym i niezmiennym procesem śledzenia słów poruszając się od górnej linijki pierwszej strony, z lewa na prawo, od góry do dołu, strona po stronie, aż do końca. Pierwszą z tradycyjnych cech literatury, którą należy zakwestionować jest konwencjonalna, ustalona i nudna metoda czytania książki. Tymi zaś, na których spoczywa odpowiedzialność za dokonanie rewolucji w tej dziedzinie są pisarze, nie technika drukarska. To oni, poprzez wprowadzenie innowacji literackich powinni odnowić nasz sposób czytania. Tutaj następuje najbardziej interesująca część propozycji:

Wszystkie zasady 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.³³

Dalej Federman przekonuje, że aby stworzyć wielowątkowe i symultaniczne metody czytania, należy przekształcić samo pojęcie składni oraz przestrzeń, w jakiej umieszczona jest literatura. Jako przestrzeń rozumie on stronę oraz książkę, złożoną ze stron, które muszą zyskać nowy wymiar, nowy kształt. I dopiero w tak przekształconej, za pomocą „pagnalnej składni”, topografii literackiej czytelnik stanie się wolnym odbiorcą, tak w stosunku do języka, jak i do fikcji. Konsekwencją takiego poglądu jest wniosek, że prozę tworzy nie tylko autor, ale wszyscy, którzy biorą udział w jej układaniu, wraz z maszynistką, drukarzem, korektorem i rzecz jasna czytelnikiem, a „prawdziwym środkiem przekazu staje się słowo przedstawione na stronicy, słowo postrzegane, słyszane, odczyty-

³¹ Tamże, s. 424.

³² Tamże, s. 432.

³³ Tamże, s. 426.

wane, oglądane (nie tylko w przenośni, ale i dosłownie) przez odbiorcę".³⁴ Teorię Federmana poprzedza próba jej realizacji, jaką jest *Księga Mallarmego*, co dowodzi, że ewolucja formy literackiej oraz refleksji nad nią jest procesem przewrotnym, z trudem podającym się ujęciu w chronologicznym porządku. Na przykład *Księgi* powołuje się Umberto Eco, uważając, że w klasyczny sposób ilustruje ona oraz antycypuje ideę dzieła w ruchu. Dzieło to miało nie tylko stanowić całą twórczość poety, ale przede wszystkim zawrzeć w sobie świat, który „istnieje po to, by wyrazić się w księdze”.³⁵ Struktura *Księgi* miała być otwarta, dynamiczna, pozbawiona początku i końca, nienumerowane kartki dawały się dowolnie przestawiać, stwarzając możliwość wielokrotnych i dowolnych kombinacji. „Budowa zdań i słów - pisze Eco - miała uzasadnić każdą permutację, stwarzając nowe możliwości rozwiązań (...) *Księga* miała stać się światem będącym w stanie permanentnej artykulacji, odnawiającym się bezustannie w oczach czytelnika”.³⁶

Propozycja Federmana dotycząca dzieł *par excellence* interaktywnych, pozwalające czytelnikowi na świadomą i dosłowną ingerencję w ich strukturę, wydaje się naiwna nie ze względu na swoje aspiracje w postaci próby przededefiniowania pojęcia fikcji czy zawarcia w księdze świata, lecz dlatego, że miała spełnić się w świecie druku, w galaktyce Gutenberga. Patrząc na te pomysły z dzisiejszej perspektywy dostrzegamy z całą wyrazistością ich utopijność, chociaż kto wie czy gdyby hipertekst, reprezentujący elektroniczną fazę rozwoju kultury alfabety, nie odpowiedział na potrzeby w nich zasygnalizowane, nie kupowalibyśmy dziś książek w postaci luźnych kartek, dających się dowolnie przestawiać i czy czytelnicza potrzeba wolności i aktywności byłaby tak silna, aby przełamać nawyk tradycyjnego czytania i poddać się absorbującemu procesowi, jakim byłaby lektura drukowanego tekstu interaktywnego. Te dwa przykłady nie tylko dobitnie pokazują, że można mówić o interaktywności jako „jednym z konstytutywnych elementów kulturowej panoramy epoki”³⁷, którego zapowiedź w postaci *Księgi* pojawiła się u jej zarania, ale także dowodzą, że w dziedzinie tradycyjnie drukowanej literatury jej zastosowanie nie ma większego sensu.

Nasuwa się więc pytanie czy projekty Mallarme'go oraz Federmana miałyby szansę powodzenia, gdyby zapisano je elektronicznie, wykorzy-

³⁴ Tamże, s. 427.

³⁵ Cyt. za U. Eco, *Dzieło otwarte...*, op. cit., s. 40.

³⁶ Tamże, s. 42.

³⁷ Tamże, s. 42.

stując możliwości, jakie stwarza nowa technologia, czyli, krótko mówiąc, gdyby miały postać hipertekstu. Spekulacje na ten temat ułatwi nam fakt, że mamy obecnie do czynienia z dość obszernym zjawiskiem określanym jako interaktywna, czy też hipertekstualna fikcja. Jednym z pierwszych autorów, którego proza przybrała kształt hipertekstu, jest Michael Joyce. Oto jak wyjaśnia on powody, które skłoniły go do posłużenia się hipertekstem przy okazji pisania „interaktywnej fikcji” o tytule „Afternoon”:

Chciałem, w możliwie prosty sposób, napisać powieść, która zmieniałaby się sukcesywnie, w miarę czytania i aby te zmieniające się wersje oddawały ten rodzaj powiązań, który sam odkryłem w procesie pisania, tak aby czytelnicy mogli o proces ze mną dzielić. Dostrzegłem, że akapity umieszczone na niektórych stronach mogły równie dobrze następować po, czy poprzedzać wiele z tych, które były umieszczone na innych, chociaż efekt i skutek tego byłby inny. Tym, co powstrzymało mnie od napisania powieści w ten sposób, był fakt, że ostatecznie w druku po jednym akapicie nieuchronnie pojawia się następny. Wydawało mi się, że gdybym, jako autor, użył komputera, aby poruszanie nimi było możliwe, pozwoliłoby to czytelnikom, bez zbędnego wysiłku, działać zgodnie z założonym przeze mnie wcześniej schematem.³⁸

Powyższy fragment, prócz tego, że uświadamia nam jak wiele dziedzin rozwija się dzięki nowym technologiom, stanowi najwłaściwszy przykład, do którego można odnieść definicję hipertekstu stworzoną przez Theodora H. Nelsona. W owej definicji położył on nacisk na to, że aby tekst był hipertekstem, musi być tak napisany, nie zaś odczytany w dowolny sposób; musi funkcjonować, jak maszyna do wytwarzania tekstu, przy czym owo wytwarzanie jest zdecydowanie procesem realnego działania czytelnika/użytkownika, nie zaś jego mentalną operacją, którą można przeprowadzić na dowolnym tekście, istniejącym w tradycyjnej, drukowanej formie zapisu. O hipertekście (podobnie jak o interaktywności) możemy mówić tylko wówczas, kiedy, paradoksalnie, nie mamy wyboru czy dokonać wyboru, ale stajemy przed taką koniecznością. W przypadku hipertekstu wybór czytelnika nie jest kwestią przyzwolenia, szansą na stworzenie własnego tekstu, na bazie już istniejącego; wybór jest warunkiem jego powstania i na tym polega jedna z różnic między interpretacją, czyli sposobem odczytania tekstu, a interakcją - działaniem, bez którego tekst po prostu nie istnieje.

Perspektywa Landowa, w której postrzega on interaktywność (jako nieodłączną cechę hipertekstu) w kontekście tych teorii, które proponowały zerwanie więzi tekstu z jego autorem i pozwoliły czytelnikowi na

³⁸ M. Joyce, *Of Two Minds*, cyt. za G. P. Landow, *Hypertekst...*, op. cit., s. 179.

dowolność i pełną swobodę odczytania dzieła jest podstawą do mówienia o kategorii interaktywności jako o wykluwającej się od lat cesze współczesnej kultury, której ostateczną formę urzeczywistnia technologia digitalna. Jednym z pozytywnych aspektów sympatyzowania z tego rodzaju propozycją badawczą jest wrażenie ciągłości rozwoju kultury, chociaż chęć posiadania takiego wrażenia, w przypadku omawianych przez nas kwestii, budzi mój niepokój. Przede wszystkim prezentowane przez Landowa rozumienie interaktywności stanowi zagrożenie dla wszystkich nie-interaktywnych form (funkcjonujących w zdeterminowany sposób i nie poddających się zmianom, jakie mógłby wprowadzić odbiorca), w jakie obfituje tak wcześniejsza, jak i współczesna kultura oraz prowadzi do zgubnego i dość radykalnego wniosku, że interaktywne formy reprezentowania rzeczywistości, jako doskonalsze i właściwsze dla sposobu, w jaki ją postrzegamy, wyprą z naszej kultury wszelkie zamknięte, harmonijne i linearnie rozwijające się dzieła, jako te, które nie wytrzymały próby czasu. Być może należałoby zastanowić się nad tym, czy cena, którą płacimy za poczucie, że nasza świadomość kulturowa rozwija się niezależnie od rozwoju technologii nie jest zbyt wysoka.

Pytanie o zależności między teorią i praktyką literackiego postmodernizmu a hipertekstem i interaktywnością, nie jest pytaniem o to, czy tego typu ujęcie problemu jest zasadne. Jak przekonaliśmy się, analizując zaledwie kilka tekstów teoretycznych dotyczących literatury, istnieją zbieżności, pozwalające wyłonić relacje łatwo zauważalnego pokrewieństwa. Pytanie, na które powinniśmy sobie odpowiedzieć dotyczy raczej użyteczności takiego spojrzenia na zagadnienia związane z kulturowymi fenomenami doby elektronicznego zapisu. Mając na uwadze właśnie ową użyteczność, proponowałabym wyraźnie odróżnić omawiane zjawiska: tekst od hipertekstu oraz interpretację od interakcji. Przede wszystkim z tego powodu, że rozważania nad literaturą dotyczą mentalnego procesu, a aktywną postawą odbiorczą, którą proponują można się wykazać wobec dzieł, nie pozwalających na ingerowanie we własną strukturę. Argumentem za radykalnym oddzieleniem wspomnianych pojęć niech będzie fakt, że drukowane powieści o narracji linearnej poddają się takiemu odbiorowi, jaki proponuje Barthes, a nie są tylko relikdami zamierzchłej epoki nieudolnie próbującymi dostosować się do myśli badacza, która wyprzedziła czasy ich istnienia. Okazuje się również, że rozumienie interaktywności, jako możliwości dokonywania zmian w obrębie struktury dzieła jest dla tradycyjnej, posługującej się analogowym zapisem, literatury zabójcze. Dlatego pada propozycja, aby wyraźnie oddzielić interpretację, jakkolwiek dowolna by ona nie była, od interakcji, która poja-

wiła się wraz z techniką digitalną i możliwością uzyskiwania dostępu do danych w dowolnie pożądanym kolejności i czasie.

Jest jeszcze jeden dość istotny aspekt archeologicznych zabiegów czynionych w refleksji nad nowymi mediami. Konsekwencją takiego ujęcia problemu, jakie proponuje Landów i pokrewni mu badacze, jest pewien zabieg, który podważa powszechne przekonanie na temat tego czym jest teoria oraz system interaktywny, wymagający mocy komputera. Teorie dotyczące tekstu literackiego przestają być spekulacją czy propozycją, funkcjonują raczej jako tezy, których prawdziwość lub fałszywość można stwierdzić (w omawianym przypadku zostają uznane za prawdziwe), natomiast definiowanie zjawisk takie jak hipertekst i interaktywność zdecydowanie traci na ostrości, dryfuje w stronę postrzegania ich jako pewnych idei, które stają się w coraz większym stopniu mało precyzyjną, chociaż wyraźnie dostrzeganą cechą współczesnej kultury.

Postmodernism comes true? A few notes on hypertext theory

The early theorists of hypertext, such as George P. Landow, David Bolter and Michael Joyce, had suggested that the literary theories of structuralist and post-structuralist thinkers found their embodiment in interactive hypertextual forms made possible by new technology. In such readings of new technology qualities, hypertext became a metaphor for the Lyotarian "postmodern condition" and interactivity promises the reader freedom and choice.

Second thoughts have now appeared. Although the convergence of contemporary literary theories and technology is obvious, this kind of literal mapping of post-structuralist theory onto new technology seems to miss the point. When thinking of the similarities between literary text and hypertext, we are considering objects that are very different in type: a critical discourse of interpretation on the one hand and a machinery of interaction on the other. Just as theory is not prophecy, which might either come true or not, text is not hypertext and interpretation is not interaction.