

## Niejednoznaczny urok tajemnicy. Tajniki lektury hipertekstów

ABSTRACT. Elżbieta Winięcka, *Niejednoznaczny urok tajemnicy. Tajniki lektury hipertekstów* [Ambiguous charm of mystery. Secrets of hypertexts reading]. „Przestrzenie Teorii” 38. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 193–218. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2022.38.11>

The article discusses the phenomenon of multiple reading of literary hypertexts. The construction of electronic hypertext is conducive to creating uncertainty and generates both: story and structural puzzles. The author on the example of the afternoon, a story by Michael Joyce discusses the characteristics of this type of literary works, which by involving the reader in the process of creating the course of the plot, put him before new challenges. Hypertext multiplies questions and riddles, plays with suspense as a ploy that promises a solution, and delays the fulfillment of the promise indefinitely. At the same time, it refers to solutions known from twentieth-century experimental novels.

KEYWORDS: hypertext, non-sequential narrative, text coherence, multiple reading, repetition, mystery

„Wszystko ma swój koniec, każda tajemnica”.

M. Joyce, *popołudnie, pewna historia*

„Zamknięcie, jak w każdej fikcji, jest czymś podejrzanym”.

M. Joyce, *popołudnie, pewna historia*

Literacki hipertekst jako gatunek rozwijający się wyłącznie w medium cyfrowym wydaje się formą stworzoną do skrywania i generowania tajemnic, zagadek i sekretów. W jego dziwnym, labiryntowym świecie nic nie jest oczywiste: ani fabuła, ani porządek narracyjny, ani nawet struktura całego dzieła.

W pierwszym spotkaniu z powieścią hipertekstową zdarzenia, postaci, miejsca, czasy oraz związki i zależności między nimi jawią się czytelnikowi jako kalejdoskopowo rozsypane. Sceny, na które trafia, klikając w wybrane przez siebie linki, mogą przedstawiać dowolnie oddalone od siebie w czasie i przestrzeni sytuacje o nieokreślonych relacjach. Czytelnik podejmuje zatem kolejną lekturę, podczas której wybiera alternatywne linki, by odnaleźć brakujące ogniwa fabularne, a wraz z nimi – wytłumaczenie wszystkich niejasności.

Niesekwencyjna narracja, często wieloperspektywiczna, oddająca w kolejnych fragmentach głos różnym bohaterom oraz narratorom, których identyfikacja jest utrudniona z powodu braku tekstowych sygnałów o zmianie

fokalizatora, również nie służy budowaniu zależności przyczynowo-skutkowych między wątkami. Ukazuje za to złożoność i niekongruencję wizji świata doświadczanego przez różne postaci. Wszelkie zakłócenia linearnej narracji tworzą figury retardacji, która zwykle przyczynia się do wzmożenia czytelniczego zaciekawienia.

Tak budowane napięcie należy uznać za Mieke Bal za „wynik zastosowania zabiegów skłaniających czytelnika lub postać do zadawania pytań, na które odpowiedzi udziela się dopiero później”<sup>1</sup>. Dawkowanie wiedzy, wprowadzanie czytelnika w błąd, odraczenie wyjaśnienia przyczyn to chętnie wykorzystywane w narracjach sposoby budowania suspense. Narratolożka rozróżnia trzy jego typy, w zależności od sposobu limitowania dostępu do wiedzy o wydarzeniach. Po pierwsze, niewiedza może dotyczyć i czytelnika, i postaci – to przypadek powieści kryminalnej i detektywistycznej. Po drugie, gdy czytelnik zna odpowiedź na pytanie, a postać nie, w utworze pojawia się zagrożenie (niebezpieczeństwo). Czytelnik nie wie wówczas, czy postać zdąży się na czas dowiedzieć o zagrożeniu, aby go uniknąć. Po trzecie, to postać zna odpowiedź na pytanie o prawdę o zdarzeniach, a czytelnik nie. Odpowiedź może być odsłaniana stopniowo, w kilku etapach, przez kilku focalizatorów (z kilku perspektyw narracyjnych); może też mieć formę układanki, gdy czytelnik sam musi łączyć dane, wyciągać wnioski i zgadywać – taka sytuacja konfrontuje go z tajemnicą<sup>2</sup>.

W przypadku hipertekstu zazwyczaj mamy do czynienia z trzecią z opisanych sytuacji. Postać oraz focalizator wiedzą więcej niż czytelnik, dzięki czemu ma on poczucie obcowania z tajemnicą, której wyjaśnienia oczekuje jako efektu lektury. Hipertekstowa narracja sprzyja również wszelkim zagadkom kryminalnym oraz fabułom sensacyjnym, gdyż błędzenie między fragmentami historii odwleka poznanie odpowiedzi i przez postać, i przez odbiorcę. Akt lektury staje się wówczas współtowarzyszeniem bohaterowi w procesie odkrywania prawdy i odzyskiwania poczucia bezpieczeństwa<sup>3</sup>. Trudno natomiast wyobrazić sobie sytuację, w której czytający wie więcej od protagonisty.

Jak tłumaczy Mieke Bal, w utworach narracyjnych na niektóre pytania odpowiedź pojawia się szybko, inne zaś muszą zostać w zawieszeniu do końca opowieści. Jednakże suspense, będący chwytem służącym zaciekawieniu

---

<sup>1</sup> M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekł. zesp. pod red. E. Krakowskiej, E. Rajewskiej, Kraków 2012, s. 165.

<sup>2</sup> O estetyce powieści tajemnic por. A.H. Goldman, *The Appeal of the Mystery*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2011, vol. 69, nr 3, s. 261–272.

<sup>3</sup> O czytaniu hipertekstowego utworu jako zagadce i błędzeniu oraz o magiczności interfejsu zob. A. Przybyszewska, *Więcej niż książka, więcej niż film, więcej niż gra. O czytaniu (?) „PRY”*, „Sztuka Edycji” 2016, nr 10(2), s. 103–114.

i utrzymaniu uwagi czytelnika<sup>4</sup>, nie zawsze w rozgałęziającej się narracji prowadzi do wyjaśnienia wszystkich wątpliwości. Architektura hipertekstu z założenia jest poznawczą pułapką, zastawioną na czytelnika, by wytrącić go podczas wędrówki po jego ścieżkach z poczucia kontroli nad sytuacją. Ma go wprowadzić w stan zakłopotania i oszołomienia, gdyż w miarę upływu czasu pytania i możliwości mnożą się, zamiast wyjaśniać.

Kalejdoskopowa narracja powoduje niepewność co do porządku zdarzeń i związków przyczynowo-skutkowych między poszczególnymi węzłami. Może również budzić skrajne reakcje: od zaciekawienia i pragnienia dalszego czytania, po zastępujące je stopniowo zniecierpliwienie, znużenie i irytację, spowodowane nieskutecznością podejmowanych wyborów, które nie przynoszą odpowiedzi na nurtujące pytania.

Paradoks zastosowanej w hipertekście techniki kompozycyjnej polega na tym, że zabiegi, które w krótkim czasie intensyfikują czytelnicze emocje (zawieszenie akcji, zmiana narratora, alternatywna wersja zdarzeń), bardzo szybko zaczynają przynosić efekty odwrotne: niemożność przypisania głosu do postaci czy odkrycia związków między rozszczępionymi scenami prowadzą do zmęczenia i zniechęcenia czytelnika szukającego wciągającej historii. Jednorazowa lektura z pewnością nie wystarczy bowiem, by poznać i zrozumieć sens kłaczowatej opowieści.

Obraz trudności dopełnia to, że objęcie przez czytelnika jednym spojrzeniem całego utworu, choćby po to, by zyskać orientację w jego długości i formalnych właściwościach, również jest niemożliwe. Hipertekstu nie można bowiem, jak książki, po prostu wziąć do ręki i przewertować. Elektroniczny tekst jest przechowywany na serwerze lub w pamięci urządzenia, udostępniającego na ekranie zawsze tylko fragment, którego miejsce w strukturze całości pozostaje nieuchwytnie. Sytuacja wygląda inaczej, gdy hipertekstowi towarzyszy metatekstowa mapa, wizualizująca strukturę dzieła. Nie jest jednak zabiegiem powszechnym dołączanie takiej mapy do utworu, który z założenia stanowi formę przeznaczoną do czytelniczej eksploracji i samodzielnego odkrywania zaplanowanych przez autora lekturowych ścieżek oraz zależności między leksjami. Samo studiowanie mapy przedstawiającej relacje między segmentami oraz rodzaje prowadzących do i z nich linków jest zresztą zabiegiem metalekturowym i przydaje się przede wszystkim badaczom, analizującym właściwości i możliwości hipertekstu.

O doświadczeniu lektury takiego właśnie utworu wymykającego się czytelniczej konkretyzacji myślał Michael Joyce – autor pierwszej powieści

---

<sup>4</sup> Por. P. Delatorre, C. León, A. Salguero, M. Palomo-Duarte, P. Gervás, *Confronting a paradox: A new perspective of the impact of uncertainty in suspense*, „Frontiers in Psychology” 2018, 9, Article 1392.

hipertekstowej napisanej w 1987 roku, a opublikowanej w 1989 roku<sup>5</sup> – kiedy w 1991 roku skierował do czytelników pytanie: „A gdybyś miał książkę, która zmieniałaby się za każdym razem, gdy ją czytasz?”<sup>6</sup>. Mogło ono zostać przez wielu uznane za żart lub prowokację. Jako twórca hipertekstu *afternoon, a story* pisarz wiedział już jednak doskonale, że nie jest to pytanie retoryczne. Pytając o los książki, miał na myśli niekończącą się metamorfozę literackiego tekstu<sup>7</sup>, który w nowym środowisku medialnym zmienił swoje właściwości.

To m.in. napisana przez Michaela Joyce’a w programie Storyspace powieść przyczyniła się do rozwoju nowego kształtu literackiej fikcji dostępnej na ekranie elektronicznego urządzenia: interaktywnej, zbudowanej z fragmentów ukazujących się czytającemu po kliknięciu przez niego wybranego linku, zmieniającej się w każdym akcie odbiorczym. Powieść hipertekstowa otworzyła tym samym nowy etap refleksji nad tym, jaki jest status literackiego dzieła oraz na czym polega czytanie. Tekst literacki, mający od zarania literatury pisanej status bytu trwałego i niezmiennego, chronionego zarówno regułami społecznej umowy, jak i – nieco później – autorską sygnaturą, za sprawą nowych technologii zyskał pod koniec XX wieku cechy, które wy mogły na badaczach przemyślenie fundamentów teorii dzieła literackiego, a na czytelnikach – zmianę lekturowych nawyków<sup>8</sup>.

Nie ulega bowiem wątpliwości, że narodziny hipertekstu – niesekwencyjnej tekstowej struktury działającej na żądanie czytelnika – zrewolucjonizowały współczesne doświadczenie lektury. Rozbicie stabilnej, niezmiennej narracji na zmieniającą się mozaikę segmentów tekstu, które są ze sobą powiązane poprzez linki splecione w skomplikowaną sieć powiązań, skojarzeń i alternatywnych konstrukcji tworzących niezliczone wersje, wytyczyło

---

<sup>5</sup> Wydanie polskie na płycie CD: M. Joyce, *popołudnie, pewna historia*, przeł. R. Nowakowski, M. Pisarski, Kraków 2011.

<sup>6</sup> „What if you had a book that changed every time you read it?” – Michael Joyce (1991), [cyt. za:] J. Yellowlees Douglas, *The End of Books-or Books Without End? Reading Interactive Narratives*, 2001, s. 11, <https://www.press.umich.edu/pdf/0472111140.pdf> (dostęp: 7.05.2022).

<sup>7</sup> Wrażenie nieskończoności lekturowych wersji hipertekstu jest oczywiście złudzeniem. Każdy zamknięty projekt ma bowiem skończoną liczbę możliwości nawigowania po nim. Jest to jednak zwykle liczba tak duża, że niemożliwa do zrealizowania przez jednego czytelnika, zatem wyłącznie potencjalna. Czytane z tej perspektywy, hiperteksty literackie stają się nową realizacją idei Warsztatu Literatury Potencjalnej (OuLiPo).

<sup>8</sup> Jeden z rozdziałów książki amerykańskiej badaczki i twórczyni hipertekstów J. Yellowlees Douglas pt. *Koniec książek – czy książki bez końca?* nosi równie intrygujący tytuł: *Książki bez stron – powieści bez końców* (J. Yellowlees Douglas, *op. cit.*). Pomysłodawcą idei hipertekstu był T. Nelson, który w 1965 roku po raz pierwszy użył formuły „hipermedia”. Wizję Xanadu, czyli idealnej przestrzeni literackiej pamięci, opisał w dwóch książkach: *Dream Machines* (1974) oraz *Literary Machines* (1981). Historię i teorię literackiego hipertekstu szczegółowo opracował M. Pisarski w książce *Xanadu. Hipertekstowe przemiany prozy* (Kraków 2013).

szeroki szlak eksperymentów formalnych i poszukiwań nowych technik narracyjnych. Rozczłonkowany, fluktuujący tekst jawi się jako niekoherentny, chaotyczny i skomplikowany, domaga się więc lektury nastawionej nie tylko na śledzenie fabuły, lecz także – w równej mierze – na ogląd jego struktury, który pozwoli odkryć w nim sensowną całość.

Różnica między lekturą narracji tradycyjnych i interaktywnych zasadza się na tym, że prócz tego, iż w obu przypadkach czytanie to proces rozumienia, w czasie którego czytelnik konstruuje świat<sup>9</sup>, w utworze interaktywnym podejmuje on także decyzje, co zobaczy i co się dalej wydarzy, ucząc się podstawowej mechaniki interakcji i starając się zrozumieć, jak działają jego wybory. Reaguje zatem afektywnie nie tylko na opowiadaną historię, lecz także na to, jak jego wybory odnoszą się do historii. Espen Aarseth nazywa to działanie interwencją, a nie interpretacją<sup>10</sup>.

Pytanie o to, co robią czytelnicy, gdy czytają interaktywną fikcję, a także o to, co wydaje im się, że robią, skłoniło wielu badaczy do prowadzenia badań empirycznych nad nowymi sposobami czytania i nad tym, czym ono jest dla odbiorców. Jedną z konsekwencji tych zmian stało się zjawisko lektury wielokrotnej jako czynności wymuszonej przez sam hipertekst, który podczas pierwszego z nim zetknięcia nie tylko nie odsłania całej swojej struktury, lecz także pozostawia odbiorcę z poczuciem niezrozumiałości i dezorientacji<sup>11</sup>. Przy założeniu, że przeczytanie hipertekstu nie jest możliwe podczas jednorazowej lektury, skupiali się oni na fenomenie lektury wielokrotnej utworów interaktywnych. Nie bez powodu Aleksander Ian Mitchell, prowadzący badania nad zjawiskiem relektury utworów interaktywnych, nazwał ten proces oksymoronicznie „ponownym czytaniem po raz pierwszy”<sup>12</sup>. Rozwijając ustalenia Espena Aarsetha, wskazał również na bezpośredni związek między działaniami czytelnika i jego wkładem w doświadczenie narracji<sup>13</sup>. Odróżnił także ponowne czytanie tego samego fragmentu, które wynika z ponownego spotkania tej samej leksji z powodu zapętlenia lub powtórzenia, od ponownego czytania od początku, następującego z powodu decyzji czytelnika.

<sup>9</sup> W. Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore 1980, s. 49.

<sup>10</sup> E. Aarseth, *Cybertekst. Spojrzenia na literaturę ergodyczną*, przeł. M. Pisarski, P. Schreiber, D. Sikora, M. Tabaczyński, wst. M. Tabaczyński, Kraków 2014, s. 15.

<sup>11</sup> O właściwościach powtórnego czytania i lektury wielokrotnej zob. D. Galef, *Second thoughts: a focus on rereading*, Detroit 1998; M. Calinescu, *Rereading*, New Haven and London 1993; T.M. Leitch, *For (against) a theory of rereading*, „Modern Fiction Studies” 1987, Autumn, 33(3), s. 491–508.

<sup>12</sup> A.I. Mitchell, *Reading again for the First Time: Rereading for Closure in Interactive Stories*, praca doktorska napisana na Narodowym Uniwersytecie w Singapurze, 2012, <https://core.ac.uk/download/pdf/48653904.pdf> (dostęp: 15.05.2022).

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 7.

Przed wszystkim trzeba jednak pamiętać o tym, że wielokrotna lektura hipertekstów jest działaniem niezbędnym, by poznać ich strukturę oraz doświadczyć zmienności. Mark Bernstein pisze wprost, że „struktura hipertekstu jest postrzegana przez powtarzalność”, a „[r]ekurencja jest istotą hipertekstu”<sup>14</sup>. Tylko poprzez wielokrotną lekturę opowieści hipertekstowej czytelnik jest w stanie zauważyć konsekwencje swoich wyborów, obcując z wariacjami fabularnymi, które są ich wynikiem. Wielowariantywność uznaje się za siłę hipertekstu, dającą mu przewagę nad innymi fabularnymi sztukami, które opowiadają tylko jedną historię, podczas gdy hipertekst jest w stanie zaoferować jej kilka różnych przebiegów<sup>15</sup>. Z tą właściwością hipertekstu wiąże się sprawczość działań czytelnika, który uczestniczy w procesie konstruowania przebiegu narracji. Janet H. Murray definiuje sprawczość jako „satysfakcjonującą moc podejmowania sensownych działań i zobaczenia wyników naszych decyzji i wyborów”<sup>16</sup>. Te ustalenia warto uzupełnić ważnym spostrzeżeniem Michaela Mateasa, który zauważył, że po to, by interaktywna opowieść wspierała czytelnicką sprawczość, czytelnicy muszą być w stanie wielokrotnie przeżyć historię, napotykając na fascynującą, ale inną w każdym wariantcie fabułę<sup>17</sup>. Podobnie uważa Marie-Laure Ryan, według której powtarzalność jest kluczową cechą doświadczenia interaktywnych historii. Badaczka podkreśla, że tylko kilkukrotne przejście struktury hipertekstu, pozwalające na obserwację rozwoju różnych wariantów historii, daje czytelnikowi przekonanie o własnej sprawczości<sup>18</sup>.

Z poczuciem sprawczości łączy się kolejny powód, dla którego czytelnicy ponawiają lekturę utworów interaktywnych. Chodzi mianowicie o przyjemność poznawania i doświadczenia historii z różnych perspektyw. Badania nad tym zagadnieniem prowadziła Janet H. Murray<sup>19</sup>, odwołując się przy tym do wyobrażeń Marshalla McLuhana o dwudziestowiecznych narracjach medialnych jako o mozaice<sup>20</sup>. Owa kalejdoskopowość nieciągłych form mia-

<sup>14</sup> M. Bernstein, *On hypertext narrative*, [w:] HT '09: Proceedings of the 20th ACM conference on Hypertext and hypermedia, New York 2009, s. 4.

<sup>15</sup> Por. *ibidem*, s. 5.

<sup>16</sup> J.H. Murray, *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*, Cambridge 1998, s. 126.

<sup>17</sup> M. Mateas, *A preliminary poetics for interactive drama and games*, „Digital Creativity” 2001, nr 12(3), s. 140–152.

<sup>18</sup> M.-L. Ryan, *Avatars of Story*, Minneapolis 2006, s. 179–180.

<sup>19</sup> J.H. Murray, *From game-story to cyberdrama*, [w:] *First person: New Media as Story, Performance, and Game*, red. N. Wardrip-Fruin, P. Harrigan, 2004, s. 2–11; *eadem*, *Why Paris needs Hector and Lancelot needs Mordred: Using traditional narrative roles and functions for dramatic compression in interactive narrative*, [w:] *Interactive Storytelling*, red. M. Si, D. Thue, E. Andre, J. Lester, J. Tanenbaum, V. Zammenito, vol. 7069 of Lecture Notes in Computer Science, Springer, Berlin–Heidelberg 2011, s. 13–24.

<sup>20</sup> J.H. Murray, *Hamlet on the Holodeck...*, *ed. cit.*, s. 156.

łaby być dla współczesnego odbiorcy źródłem satysfakcji, a sama możliwość wyboru pozwalająca na przeżywanie innej historii w każdej lekturze<sup>21</sup> ma stanowić zaletę nowego typu narracji<sup>22</sup>.

Takie uzasadnienie stoi jednak w sprzeczności z kolejnym wskazywanym przez badaczy powodem lektury wielokrotnej podejmowanej przez czytelników tekstów interaktywnych. Odbiorca ma bowiem potrzebę poznania całego utworu i doświadczenia jego kompletności, a co za tym idzie – wypełnienia wszystkich fabularnych luk. Takiego zdania jest Jane Yellowlees Douglas, która na podstawie swoich analiz lektur hipertekstu Michaela Joyce'a *popołudnie, pewna historia* stwierdziła, że wyniesione z lektur książek drukowanych oczekiwanie zamknięcia i zwieńczenia fabuły motywuje odbiorców do podejmowania trudu jego odnalezienia<sup>23</sup>. Zarazem nie wyklucza to możliwości sugerowanej przez Murray, że brak klasycznego zamknięcia opowieści może być „emocjonalnie porywający”<sup>24</sup>, co wystarczy, by czytelnik podjął wysiłek odkrywania tajemnic historii. Badaczka zwraca przy tym uwagę, że może istnieć inna forma zamknięcia dostępnego dla czytelników tego typu prac. Zakłada mianowicie, że „elektroniczne zamknięcie następuje wtedy, gdy rozumie się strukturę dzieła, a nie fabułę”<sup>25</sup>. Taka satysfakcja nie jest częsta w powieściach drukowanych, ale Murray wyraża przekonanie, że z czasem „nauczymy się docenić różne rodzaje zamknięcia, jakie może zaoferować kalejdoskopowe medium”<sup>26</sup>. Badaczka postrzega ten nowy rodzaj satysfakcji jako polegający na wielokrotnym doświadczeniu wariantów historii i odnajdywaniu między nimi związków oraz różnic i podkreśla, że taki sposób obcowania z utworem jest bliski temu, jak teraz widzimy świat i nasze życie. Równocześnie przyznaje, że opowieść tego typu nie zawsze jest narracją, którą można czytać po prostu dla przyjemności. Oznacza to, że narracje kombinatoryczne mogą być nieatrakcyjne dla miłośników tradycyjnych powieści.

---

<sup>21</sup> S. Moulthrop, *Hypertext and „the hyperreal”*, In Proceedings of Hypertext '89, p. 259–267, Cambridge 1989, s. 261.

<sup>22</sup> Podobnie A. Peacock (*Towards an aesthetic of „the interactive”*, „Digital Creativity” 2001, 12(4), s. 237–246) twierdzi, że natura fikcji hipertekstowej zapewnia nieskończoną liczbę wariacji i powtórzeń. Dają one czytelnikowi wrażenie, że „nie wszystkie skojarzenia zostały zbadane” (*ibidem*, s. 245), co ma zachęcać do ponownego czytania. Podobnie swoje doświadczenie wielokrotnej lektury *afternoon, a story* Michaela Joyce'a opisała J.Y. Douglas (*op. cit.*), analizując, jak podczas czterech lekturowych sesji trafiała na tę samą leksję i jak jej znaczenie zmieniało się pod wpływem informacji, które odkryła podczas wcześniejszej lektury.

<sup>23</sup> J.Y. Douglas, *op. cit.*

<sup>24</sup> J.H. Murray, *Hamlet on the Holodeck...*, *ed. cit.*, s. 173.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 174.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 180.

Ostatni powód lektury wielokrotnej utworów hipertekstowych ma charakter strukturalny – w trakcie nawigacji po tekście czytelnik po wielokroć powraca do tych samych leksji bez świadomości, że tak się stanie, lub wręcz wbrew swojej woli; zostaje po prostu przekierowany do przeczytanych już fragmentów po kliknięciu wybranego przez siebie linku. Niekiedy taka lekturowa ścieżka tworzy zamkniętą pętlę, prowadząc do przymusu jej wielokrotnego powtarzania<sup>27</sup>. Algorytmiczny cykl może zostać wówczas zakończony tylko przerwaniem lektury. Takie nieprzewidywalne i niekontrolowane powtórzenia mogą oczywiście przyczynić się do czytelniczej frustracji. Niemniej badacze są zgodni co do tego, że wielokrotne powroty i odczytywanie tych samych segmentów hipertekstu odgrywają istotną rolę w tworzeniu sensu. Sama częstotliwość pojawiania się określonych fragmentów ma wpływ zarówno na ich znaczenie, jak i na sens całej historii<sup>28</sup>.

Warto dodać, że zjawisko wielokrotnych powrotów do tego samego utworu jest doskonale znane miłośnikom oraz badaczom literatury pięknej. Utwory literackie wręcz domagają się lektury ponawianej, bo dopiero ona umożliwia wystarczająco uważny, pogłębiony analitycznie ogląd wszystkich, często niejawnych, skomplikowanych, nieoczywistych płaszczyzn ich istnienia. Wielorazowa, wnikliwa lektura prowadzi do odkrycia międzytekstowych relacji i ich wielowymiarowych znaczeń. Jest więc nieodzownym warunkiem analizy i interpretacji dzieła.

Jednakże sama czynność wielokrotnego czytania nie ma intencji badawczej i służy zgoła innym celom niż poznawanie natury dzieła literackiego. Ponowna lektura zazwyczaj wiąże się z doświadczeniem powrotu do sytuacji i przeżyć kojarzących się z wcześniejszymi lekturami. Przyjemność czerpana z obcowania z tym, co już znane, skutkuje również ożywczą satysfakcją z odkrywania tego, co we wcześniejszej lekturze umknęło uwadze lub – z biegiem czasu – zostało zniekształcone albo zapomniane. Kolejna lektura staje się wówczas swoistą reinwencją; odkrywaniem tego samego, które zawsze powraca jako inne. Ten wielokrotnie opisywany przez filozofów fenomen powtórzenia i różnicy<sup>29</sup> eksplodował w lekturze dekonstrukcyjnej, unaoczniającej zjawisko dyseminacji – nieuchronnego rozplenienia znaczeń towarzyszącego lekturze tekstu pisanego, którego cechą jest nieusuwalna heterogeniczność.

---

<sup>27</sup> M. Joyce, *Nonce upon some times: Rereading hypertext fiction*, „Modern Fiction Studies” 1997, 43(3), s. 579–597.

<sup>28</sup> J. Walker, *Piecing together and tearing apart: Finding the story in afternoon*, In Proceedings of Hypertext '99, Cambridge 1999, s. 111–117.

<sup>29</sup> Z nieprzypadkowym odniesieniem do klasycznych już dzieł: S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Przedmowy*, przeł. i oprac. B. Świdorski, Warszawa 2000; G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997 i – zwłaszcza – J. Derrida, *Pismo i różnica*, Warszawa 2004.



O wszystkich tych walorach i funkcjach lektury wielokrotnej pisał już trzy dekady temu Kazimierz Bartoszyński<sup>30</sup>. Odróżnił on sytuację, w której to czytelnik/interpretator sam inicjuje kolejne lektury, od tej, kiedy to „tekst jest [...] polem takich czynności czytelniczych, które by sam narzucał (także specjalnie dyktując powtarzne odczytywania)”<sup>31</sup>. Chodzi tu o wymiar estetyczny właściwy wszystkim utworom literackim. Ich czytanie nie jest bowiem czynnością mającą na celu przyswojenie informacji, lecz dostrzeżenie, a zwłaszcza doświadczenie złożonych i wieloznacznych wymiarów ich istnienia jako literatury właśnie. Dlatego Bartoszyńskiego zajmowało zjawisko „autonomicznego kumulowania się lektur”<sup>32</sup>. Nawarstwianie kolejnych lekturowych odkryć i reinterpretacji zachodzi w sytuacji, gdy „pełny odbiór w pierwszej lekturze jest niemożliwy lub nieprawdopodobny ze względu na samą ich budowę, wskutek występowania w nich takich elementów, które w tej lekturze albo nie mogą być dostrzeżone, albo – z uwagi na różne walory utworu – nie powinny być dostrzeżone”<sup>33</sup>.

Charakterystyczna dla literatury elektronicznej sytuacja, w której tekst ukrywa przed czytelnikiem swoje tajemnice, broni mu dostępu do części swojej zawartości lub wprowadza go w błąd, pozwala na odniesienie ustaleń Bartoszyńskiego do utworów określanych przez badaczy mianem narracji interaktywnych. Ponowienie lektury jest tu wymuszane przez ich techniczną naturę. Ukryty poziom programowania warunkuje zarówno warstwę kulturową (to, co czytelnik widzi), jak i praktyki lekturowe (to, jak czytelnik może/powinien obchodzić się z utworem, aby go przeczytać). Utwory cyfrowe projektują taką wielokrotną lekturę na wiele sposobów, a samo ich czytanie obfituje w niespodzianki i zaskakujące zwroty, związane ze sposobem ich istnienia<sup>34</sup>.

Czytelnik hipertekstu czuje się sprawcą nieustannych interwencji w tkankę tekstu. Klikanie linków powoduje przywoływanie nowych segmentów narracyjnych, przy czym zwykle nie są zachowane ani czasowe, ani przestrzenne, ani przyczynowo-skutkowe relacje między nimi. To powoduje z jednej strony dezorientację i poczucie wrzucenia w nieznaną świat fabuły, z drugiej – nieustanne zrywanie ciągłości i spójności narracyjnej, kończące się skupieniem uwagi odbiorcy głównie na warstwie konstrukcyjnej utworu.

---

<sup>30</sup> K. Bartoszyński, *O lekturze wielokrotnej*, „Pamiętnik Literacki” 1990, 81/4, s. 145–166.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 146.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 148.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 148.

<sup>34</sup> Problem lektury wielokrotnej, iteratywnej utworów generatywnych, poematów kinetycznych i innych gatunków opartych na algorytmach wymaga osobnego opracowania i nie będzie mnie tutaj zajmował.

Pytanie o to, co właściwie czytelnik robi, kiedy czyta z ekranu dynamiczny, tj. niemający jednej stałej postaci tekst, każe wrócić do fenomenologicznej teorii sztuki, która zakłada podwójność istnienia dzieła literackiego. Jest ono w proponowanym ujęciu przedmiotem artystycznym jako twór językowy oraz przedmiotem estetycznym jako obiekt czytelniczego odbioru i konkretyzacji<sup>35</sup>. To ważne fenomenologiczne rozróżnienie pozwala sformułować problem dotyczący lektury wielokrotnej utworów interaktywnych. Odpowiedź na pytanie, na czym polega ponowne czytanie, będzie zależęć m.in. od tego, czy jest ono definiowane jako powrót czytelnika do tego samego przedmiotu artystycznego, czy raczej jako jego konkretyzacja w świadomości odbiorcy, który w trakcie lektury czyni dzieło obiektem estetycznego przeżycia, uzupełniając i przekształcając twór autora w jedyny i niepowtarzalny przedmiot estetyczny.

W przypadku narracji nieinteraktywnej sprawa jest prosta. W każdej kolejnej lekturze odbiorca ma do czynienia z tym samym przedmiotem artystycznym oraz ze zmieniającym się pod wpływem uważnej, pogłębionej lektury przedmiotem estetycznym. Tymczasem podczas powrotów do narracji interaktywnej każdorazowo zmienia się zarówno przedmiot estetyczny, jak i będący podstawą estetycznego przeżycia literacki artefakt. Ten ostatni podlega przekształceniu z powodów, o których była mowa wcześniej; hiper-tekst jest bowiem tworem wielowariantowym, którego potencjalność zawiera w sobie wiele możliwych przebiegów narracji i fabuły<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Por. R. Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, oprac. A. Szczepańska, Warszawa 1981: „wszędzie dochodzi do spotkania się czynników podmiotowych z przedmiotowymi i do jakichś sposobów zachowania się fundamentów podmiotowych, które prowadzą do transformacji fundamentów przedmiotowych” (s. 187). W ujęciu Ingardenowskim dzieło literackie można oglądać z dwóch perspektyw: jako istniejące w bycie (ontologia egzystencjalna) oraz jako percypowane przez podmiot zawsze w jednostkowy i niepowtarzalny sposób (konkretyzacja estetyczna). Z kolei W. Iser zaproponował wywodzącą się z myśli fenomenologicznej koncepcję estetycznego oddźwięku (W. Iser, *The act of reading: a theory of aesthetic response*, Baltimore 1978).

<sup>36</sup> Nic dziwnego zatem, że z perspektywy czytających sama kategoria ponownej lektury budzi wątpliwości; powrót do tekstu nie oznacza dla nich bowiem spotkania z takim samym tekstem, a jego konkretyzacja nie jest powtórzeniem czytania tak samo przebiegającej narracji. Sporo uwagi doświadczeniu ponownej lektury utworów interaktywnych poświęcił A.I. Mitchell. Pisał on o paradoksie ponownego czytania utworu interaktywnego polegającym na tym, że tekst interaktywny może być dosłownie nowy za każdym razem, gdy jest czytany. Tymczasem część czytelników biorących udział w badaniu uznała, że aby można było mówić o ponownej lekturze, tekst musi być ten sam. Inni uważali jednak, że ważne jest ich rozumienie historii i to, czy natknęli się na elementy opowieści, które zmieniły to rozumienie. Dopóki wciąż próbowali się dowiedzieć, o czym jest historia, większość uważała, że nie czytają ponownie. Jeśli jednak czuli, że to, co czytali, zgadzało się z ich obecnym rozumieniem historii, poczuli, iż czytają ponownie, niezależnie od tego, czy napotkali ten sam tekst, czy nie był on już taki sam jak w poprzednich czytaniach. W konkluzji swoich analiz Mitchell stwierdził: „Z naszych

W tej sytuacji wielokrotna lektura okazuje się nie tylko możliwością daną czytelnikowi, lecz także zasadniczym warunkiem zrozumienia e-literackich dzieł. Zaistnienie powieści hipertekstowej jako fenomenu konkretyzującego się w czytelniczej świadomości jest efektem nie jednorazowego aktu lektury, ale po wielokroć ponawianych prób rozpoznania jej całości.

Całość dzieła należy przy tym traktować całkiem dosłownie: jako strukturalną kompletność literackiego przedmiotu artystycznego. W przypadku utworu drukowanego nie budzi ona żadnych wątpliwości, a ocena jego długości i tego, czy został przeczytany w całości, czy tylko częściowo, jest aktem trywialnym. Utwory elektroniczne, przechowywane na nośniku/urządzeniu w postaci zapisu cyfrowego, bardzo często ukrywają natomiast przed publicznością swoją długość oraz wewnętrzną architekturę. W utworach interaktywnych, wymagających współuczestnictwa czytającego w odsłanianiu kolejnych segmentów, jej rekonstrukcja stanowi rodzaj poznawczego zadania, niekiedy bardzo skomplikowanego. Mając do wyboru kilka możliwych ścieżek narracyjnych (na które wkracza, klikając wybrany przez siebie link), odbiorca musi zrezygnować w trakcie jednokrotnej lektury ze wszystkich pozostałych możliwości kryjących inne rozwiązania fabularne oraz fragmenty opowieści, w związku z czym jednorazowe spotkanie z hipertekstem nigdy nie jest spotkaniem z utworem jako całością. Reszta zakamarków tekstu, do których prowadzą pominięte w trakcie czytania linki, pozostaje utajona.

Do niektórych segmentów można dotrzeć tylko po spełnieniu ustalonych wcześniej lekturowych warunków, bo dostęp do tych części utworu jest chroniony przez tzw. linki warunkowe. Znaczy to, że dopóki czytelnik nie przejdzie wcześniej zaplanowanych przez autora etapów lektury, dopóty nie natrafi na link prowadzący do kolejnych części opowieści. To zaś do pewnego stopnia pozbawia go kontroli nad procesem poznawania utworu. Nie zawsze możliwe jest zatem osiągnięcie przez niego pewności, że udało mu się przeczytać całość. Tak właśnie dzieje się w *popołudniu, pewnej historii*, które właściwie nigdy nie daje czytelnikowi pewności, że poznał wszystkie odgałęzienia i warianty opowieści. Choć zatem jako przedmiot artystyczny jest ona bytem domkniętym, w świadomości odbiorczej istnieje wyłącznie jako zbiór konkretyzacji estetycznych, w którym kolejne uzupełniają i przekształcają wcześniejszy stan, nigdy jednak nie prowadzą do zwieńczenia tego lekturowego procesu pełnym zrozumieniem.

Między innymi z wymienionych tu powodów ponowienie aktu czytania hipertekstu za każdym razem przynosi nową wiedzę o jego treści i konstrukcji. Nie jest więc w dosłownym rozumieniu ponownym czytaniem, lecz

---

obserwacji wynika, że w przypadku historii, które zmieniają się w wyniku wyboru czytelnika, czytelnicy mają trudności z określeniem, czy «czytają ponownie», czy nie, i z trudem definiują, co robią, gdy wielokrotnie czytają interaktywną historię” (*op. cit.*, s. 60).

aktem eksploracji labiryntowej struktury, czyli – w języku fenomenologii – aktem konkretyzacji pierwszorazowej, pozwalającej fazowo poznać całe dzieło, odnosząc je do uprzednio przeczytanych fragmentów. Powtórzenia, będące nieuniknionymi elementami nawigacji po hipertekście, mają status powtórzeń z różnicą, którą wprowadza każdorazowo nowy dla nich kontekst innych leksji i relacji pomiędzy nimi.

Właściwości takiej wielokrotnej lektury dobrze widać w wymienionym tu już klasycznym hipertekście Michaela Joyce'a *afternoon, a story*, przetłumaczonym w 2011 roku na język polski jako *popołudnie, pewna historia*. Jest to dostępna w Polsce na płycie CD powieść zbudowana z 539 różnej długości tekstowych fragmentów (leksji) połączonych aż 951 linkami. Sprawia to niemały kłopot odbiorcy, który zgodnie z regułami rządzącymi lekturą książki chciałby przeczytać ją w całości, od początku do końca. Jest to jednak zadanie niemożliwe. Mechanizm projektuje kilka sposobów poruszania się po tekście. Najbardziej tradycyjny polega na posługiwaniu się przyciskami strzałek, które przenoszą czytelnika do kolejnych leksji pojawiających się na ekranie. Taka ścieżka lektury szybko się jednak kończy. Czytelnik może również sam wybierać linki, rozwijając każdorazowo listę dostępnych w każdym module (leksji) nazw segmentów, spośród których – na początku na chybił trafił – wybiera ten, który chce przeczytać. Może też kliknąć tekst, zdając się na zaprojektowany mechanizm, który sam przeniesie go w inne miejsce utworu. Oczywiście w zależności od tego, który link wybierze, ścieżka jego lektury będzie się rozwijać zupełnie inaczej.

Krążąc od modułu do modułu, odbiorca szybko się przekonuje, że liczne leksje wielokrotnie się powtarzają. Stopniowo uczy się zatem rozpoznawać w dostępnych tytułach te, które już czytał, i wybierać alternatywne. Nie zawsze jednak jest to możliwe. Z niektórych fragmentów zostało wyprowadzonych aż kilkanaście linków, z innych kilka, a z wielu tylko jeden. Czytelnik może również sam cofnąć się do poprzednich segmentów, mechanizm zapamiętuje bowiem ścieżkę lektury. Taki powrót do już przeczytanych fragmentów pozwala wybrać alternatywny link i eksplorować inne drogi. System (rozumiany tutaj jako ukryty tekstotwórczy mechanizm zapisany w kodzie) towarzyszy czytelnikowi i nadzoruje tę niezwykłą podróż. Dzięki temu w odpowiednim momencie może pokierować czytelnika inaczej niż za pierwszym razem, odblokowuje też niedostępne na wcześniejszym etapie lektury części hipertekstu. Błądząc, wracając po wielekroć w te same miejsca, niekiedy nawet do początku, czytelnik ma zatem poczucie, że poznaje coraz rozleglejsze fragmenty opowieści.

Już w początkowej scenie zostanie zaproszony do współtworzenia narracji. Na pytanie „Chcesz o tym posłuchać?”, może odpowiedzieć, wybierając link „tak” lub „nie”, choć nie wie jeszcze, co ma być tematem opowieści. Reguła

literackiej komunikacji nakazuje jednak przyjąć to zaproszenie, będące po prostu początkiem historii, dlatego wybierając właściwy link, czytelnik rozpoczyna wędrówkę przez tekst. Odtąd będzie się on na jego oczach nieustannie rozpadał na kolejne głosy, perspektywy, zmieniające się miejsca i czasy, co rusz przenosząc go w te same miejsca, które odwiedził już wcześniej.

Po kilku kolejnych kliknięciach czytający trafia na wyznanie głównego bohatera, Petera: „Chcę powiedzieć, że być może dzisiaj rano widziałem, jak zginął mój syn”. Wyrażenie modalne „być może” osłabia pewność zdarzenia, wokół którego jest budowana fabuła. Czytelnik, uprzedzony, że w opowieści mowa jedynie o przypuszczeniu bohatera, liczy na to, iż wątpliwości ostatecznie zostaną rozwiane i wkrótce dowie się, co się wydarzyło. Czy rzeczywiście ktoś zginął? W jaki sposób? Czy był to syn głównego bohatera? Jaką rolę odegrał w tragicznym zdarzeniu ten ostatni? Pytania piętrzą się i, jak w klasycznej powieści sensacyjnej, potęgują zaciekawienie. Kolejne fragmenty tekstu prezentują już jednak często zupełnie odmienne scenerie; przed czytelnikiem rozwija się wielogłos narratorów, który bardziej aniżeli polifonię przypomina chwilami kakofonię<sup>37</sup>, a koherencja tekstu, zwłaszcza w pierwszym z nim kontakcie, jest właściwie niemożliwa do uzyskania. Najgorsza możliwa wersja zdarzeń, w której ofiarami wypadku są bliscy Petera, budzi paniczny strach bohatera. Dlatego nie tylko musi ona być rekonstruowana przez czytelnika w trakcie nawigacji po hipertekście, podczas której zderza się z wieloma innymi alternatywnymi wariantami, lecz także w warstwie fabularnej Peter wypiera ją ze swojej świadomości i robi wszystko, by opóźnić jej potwierdzenie. Jeden z fokalizatorów zewnętrznych tak ujmuje jego rozterki:

Biedny Peter, za bardzo wierzył we wszystko, żeby to kiedyś zrozumieć. To wyglądało tak, jakby zawsze był w czyjejś historii, a jednak tak był pewny, że ta historia była o nim, że złościł się na wszystkie występujące w niej postacie.

Wiarygodność i racjonalizm bohatera zostają dodatkowo osłabione przez fakt, że jest on poetą. To tłumaczy również jego nieprzystosowanie do świata, lokujące go – także w optyce innych bohaterów – na granicy realności i świata fikcyjnego, w którym chroni się przed dotkliwością faktów. Zbyt łatwowierny i wrażliwy, słyszy od swojej partnerki:

Ty w szczególności musisz wiedzieć, co jest rzeczywistością. [...] musisz zaczynać od wyjaśniania tajemnic.

---

<sup>37</sup> O polifonii *popołudnia. pewnej historii* pisała U. Pawlicka w artykule *Ta historia się jeszcze nie skończyła*. Zob. <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=153&artykul=3289> (dostęp: 9.05.2022).

Ziarno wątpliwości dotyczące statusu głównego bohatera zostaje jednak zasiane i ta metafikcyjna perspektywa nie opuści czytelnika już do końca, skłaniając do namysłu nad właściwościami literackiej opowieści. W leksji opatrzonej tytułem *ja\** czytelnik trafia na wyznanie, którego autorstwo trudno rozstrzygnąć, a które – także dzięki swej niejasności – staje się kolejnym metakomentarzem zarówno do fikcyjności Petera, jak i całej fabuły:

Nie jestem pewien, czy mam co opowiedzieć. A jeśli mam, to czy czasem na moją historię nie składa się wszystko lub cokolwiek, lub – jeśli już ją mam – czy jest czymś więcej niż tylko fragmentami innych historii.

Wędrówki czytelnika po hipertekście wielokrotnie kończą się w tym samym dramatycznym punkcie o tytule *Zginął*:

Miałem poczucie pewności, że to byli oni, rozpoznałem jej samochód z odległości prawie stu metrów od skrętu w lewo, przy drodze, którą powinna pojechać, gdyby wiozła go do szkoły.

Dwaj mężczyźni stali koło bagażnika szarego buicka, a ubrana na białą kobieta leżała rozwalona na rozległym trawniku przed nimi – dwaj inni mężczyźni kucali obok niej. Dalej za nimi jakieś inne, mniejsze ciało.

Dotarłszy do tej kluczowej sceny, unaoczniającej śmierć Aleksandra i jego matki, czytelnik trafia na blokadę systemu i musi wrócić na początek utworu. Zaraz jednak spotyka zamkniętą pętlę, która sprawia, że opowiada-na historia nigdy się nie kończy, o czym zresztą może on przeczytać w leksji zatytułowanej *work in progress*:

Zamknięcie, jak w każdej fikcji, jest czymś podejrzanym, chociaż tutaj przekształca się w manifest. Kiedy opowieść przestaje się rozwijać albo krąży w kółko, lub kiedy znużysz się ścieżkami, doświadczenie czytania dobiega końca. Tymczasem, prawdopodobnie, jest o wiele więcej możliwości, niż to się z początku wydaje. Słowo, które nie przenosi was donikąd, gdy po raz pierwszy czytacie jakiś fragment, może skierować gdzie indziej, jeśli natraficie na ten fragment ponownie; z kolei coś, co wydaje się zapętlać, niczym pamięć, za kolejnym razem zmierzać będzie w innym kierunku.

Nie da się tego powiedzieć w prosty sposób.

W myśl tej wielokrotnie powtarzanej zasady, że prosta narracja nie może odzwierciedlić tego, co skomplikowane i niejednoznaczne, każdy fragment jest spleciony z innymi siecią powiązań oraz alternatywnych konstrukcji narracyjnych, które często układają się w wykluczające się wzajemnie fabularne warianty opowieści o niepewnej asercji. Za sprawą tej wariantywności

fabuły czytelnik powoli traci nadzieję, że ma do czynienia z jedną – choć mozaikowo rozproszoną – wersją zdarzeń, które dzięki wielokrotnej lekturze uda mu się wreszcie złożyć w logiczną całość.

Między innymi dlatego powtórzenia są wpisane w strukturę hipertekstu. Jak zauważył Mariusz Pisarski, powtórzenie jest „siłą porządkującą lekturę hipertekstu”<sup>38</sup>. W rekurencji badacz widzi przejaw „ekonomii [i] lektury dzieła hipertekstowego”, a także przejaw „żywołu nieprzewidywalności”<sup>39</sup>, jak zostaje określony obszar czytelniczych poczynań odbiorcy. Samo kilkakrotne pojawienie się tego samego fragmentu tekstu w zmienionym kontekście powoduje bowiem, jak pokazały badania<sup>40</sup>, zdemaskowanie prawdziwej struktury utworu. Efekt głębi i złożoności jego budowy, potęgowany przez figurę powtórzenia, wytwarza poczucie niewyczerpywalności lekturowych ścieżek, ale też wytwarzanych przezeń sensów<sup>41</sup>. Wszelkie rekurencyjne zabiegi w obrębie poetyki utworu: powtórzenia struktur stylistycznych, miejsc zdarzeń czy wypowiedzi bohatera mogą się stać zarówno metaforą aktu zapętłającego się czytania, jak i swoistym ekwiwalentem sytuacji w świecie przedstawionym. Pisze o tym Pisarski:

Wyznaczane przez powtórzenia błędne koła i półotwarte pętle *popołudnia, pewnej historii* wskazują tak na sytuację czytelnika, jak na kondycję głównego bohatera, niemogącego „przebić się” do poszukiwanej prawdy<sup>42</sup>.

Powtórzenia strukturalno-stylistyczne w obrębie utworu trzeba odróżnić od powtórnej lektury, choć w tym przypadku oba zjawiska nakładają się na siebie. Niekiedy czytelnik niespodziewanie trafia w miejsce do złudzenia przypominające punkt wyjścia lektury. Nazwa segmentu daje mu jednak do zrozumienia, że znajduje się gdzie indziej i wcale nie wrócił do początku; że to, co – za sprawą prawie dosłownego powtórzenia leksji początkowej – mógł wziąć za rozpoczęcie wędrówki od nowa, to tylko „fałszywy początek”. Hipertekst dowodzi bowiem, że nie ma ani prawdziwych początków, ani radykalnych zakończeń. Raz wszedłszy na rozgałęziające się ścieżki tekstu, czytelnik błądzi po nich tak długo, aż nie wyłączy utworu, definitywnie przecinając łączność z opowieścią.

<sup>38</sup> M. Pisarski, *op. cit.*, s. 212.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 213.

<sup>40</sup> M.-L. Ryan, *Beyond Myth and Metaphor: Narrative in Digital Media*, „Poetics Today” 2002, Winter, 23, s. 4, <http://read.dukeupress.edu/poetics-today/article-pdf/23/4/581/458366/01.pdf> (dostęp: 12.05.2022).

<sup>41</sup> Jak przypomina M. Pisarski, pierwsi krytycy sądzili, że *popołudnie...* jest dziełem niezwykle skomplikowanym i rozbudowanym. Tymczasem po przeniesieniu go do maszynopisu okazało się, że zajmuje ok. 100 stron (M. Pisarski, *op. cit.*, s. 213).

<sup>42</sup> M. Pisarski, *op. cit.*, s. 228.

*Popołudnie, pewna historia* to utwór, który w efekcie wyborów czytelnika rozwija się w trudną, choć nie niemożliwą do określenia liczbę niepasujących do siebie wariantów narracji. Nie jest gotową historią, lecz zbiorem potencjalnych fabuł, które czytający współtworzy podczas klikania kolejnych hiperłączy. Wcześniej jednak to fokalizatorzy stają się medium opowieści i fantazji protagonistów. Jedna z bohaterek komentuje zachowanie swojego rozmówcy w następujący sposób: „Taka jest prawdziwa natura interakcji, że jest to rodzaj maszyny do fantazjowania”.

Ujawniony w zacytowanej sentencji metatekstowy wymiar *popołudnia...* jest szczególnie intrygujący. To on decyduje – oprócz niewątpliwych literackich walorów tej interaktywnej powieści – o jej doniosłej randze. W wielu fragmentach pojawiają się autotematyczne komentarze będące instrukcjami czytania objaśniającymi specyfikę hipertekstu jako swoistej maszyny do generowania pytań, jak i – przede wszystkim – wyjaśnieniem idei tak skonstruowanej narracji. Z jednej strony tematem *popołudnia...* jest bowiem status literackiej fikcji jako domeny twórczej wyobraźni, z drugiej zaś fikcyjnej fabule towarzyszy filozoficzna refleksja epistemologiczna, której referencja pozostaje niepewna.

Hipertekstowa struktura w poetycki, figuratywny sposób usprawiedliwia zestawianie ze sobą wypowiedzi o różnych modalnościach, należących do wszystkich właściwie poziomów komunikacji literackiej wyodrębnionych przed laty przez Aleksandrę Okopień-Sławińską<sup>43</sup>. Niewidoczność struktury utworu, skrytej przed czytelnikiem w elektronicznej warstwie kodu, sugeruje istnienie jakichś tajemniczych relacji pomiędzy wszystkimi podmiotami, które komentują się wzajemnie i uzasadniają wewnętrzne sprzeczności zróżnicowaną asercją wypowiedzanych sądów. Niekiedy rzeczą nierozstrzygniętą musi pozostać, czy umieszczane w osobnych leksjach uwagi odnoszą się do świata literackiej fikcji, czy też są metakomentarzami do ontologii literackiego hipertekstu i statusu fikcyjnych *quasi*-sądów, na co wskazywałoby pojawienie się jako instancji narracyjnej autora:

To raczej zrozumiałe, że wszystko to uważa się za rodzaj techniczno-literackiej gry, za kryptogram albo jakiś ogród o rozwidlających się ścieżkach z Minotaurem na końcu. [...]

Przez lata opowiadałem zmyśloną anegdotę o tym, jak to pomagałem zarządczyni schedy po Cummingsie opróżnić dom Patchin Place należący do Estlina i Mariany. Była tam tajemnicza kobieta, cała ubrana na czarno, z welonem na twarzy, podpie-  
rająca się laską z tarniny. Pewnego popołudnia Gerry przedstawiła mnie, mówiąc:

---

<sup>43</sup> A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971, s. 109–125.



„To jest Michael Joyce. Jest pisarzem”. Powiedziała tak po raz pierwszy. Zwykle przedstawiała mnie ludziom, mówiąc: „chce być pisarzem”.

Obok fragmentów pisanych z perspektywy pierwszoosobowych postaci pojawiają się narracje w trzeciej osobie – te, których narratorem jest po prostu Michael Joyce, a także te przynależące do poziomu paratekstowego komentarza, jak notka o autorze, pojawiająca się jako osobny segment wśród fragmentów fabularnych:

Michael Joyce mieszka i pracuje w Michigan, razem z żoną Martą i synami Eamonem i Jeremiaszem. Jest autorem między innymi powieści „The War Outside Ireland” oraz powieści hipertekstowych „Twilight, a Symphony” i „Twelve Blue”. Współtworzył i rozwijał program Storyspace, jeden z pierwszych i najbardziej popularnych hipertekstowych narzędzi autorskich. Napisał szereg artykułów oraz trzy książki teoretyczne na temat hipertekstu, internetu i zmian, jakim poddają one komunikację literacką.

Wiele segmentów to cytaty z dzieł literackich i filozoficznych. Jeden z nich, do którego czytelnik zostaje wielokrotnie skierowany w trakcie nawigacji, pochodzi z dzieła Giambattisty Vica *Nauka nowa*:

A zatem, gdy racjonalna metafizyka uczy, że człowiek staje się wszystkimi rzeczami poprzez ich zrozumienie (*homo intelligendo fit omnia*), to metafizyka imaginacyjna [poetycka – E.W.] pokazuje, że człowiek staje się wszystkimi rzeczami poprzez ich niezrozumienie (*homo non intelligendo fit omnia*); i być może ta ostatnia propozycja jest prawdziwsza od tej poprzedniej, jako że kiedy człowiek rozumie, wtedy rozszerza swój umysł i ogarnia nim rzeczy, ale kiedy nie rozumie, wtedy rzeczy pozostają na zewnątrz niego, zaś on staje się nimi, przekształcając się w nie.

Pozornie niezwiązany z romansowo-sensacyjną fabułą utworu traktat poświęcony historii ludzkości i rozwojowi zdolności percepcyjno-poznawczych człowieka rzuca światło na literacki pomysł Michaela Joyce’a. Jego utwór tworzy bowiem gęstą sieć nawiązań intertekstualnych do światowego kanonu literatury i sztuki, wśród których oryginalne głosy bohaterów i narratorów zderzają się z głosem ich twórcy oraz cytatami zaczerpniętymi z innych tekstów kultury. Nie bez powodu główny bohater opowieści, Peter, jest poetą, a motyw literatury i poezji powraca w bardzo wielu powieściowych wątkach.

Wprowadzona przez Vica koncepcja metafizyki poetyckiej przywracała poznaniu intuicyjnemu, zmysłowemu, zakorzenionemu w myśleniu metaforycznym rangę istotnej kategorii poznawczej. Dziś żyjemy w epoce technologii cyfrowej, którą również – z perspektywy użytkownika – cechuje odwrót

od racjonalności i przewidywalności na rzecz chaotycznych przepływów. Poeta, twórca literatury, to człowiek nieracjonalny, opierający aktywność poznawczą na swojej imaginacji oraz sile metaforyzacji. Interaktywna narracja, prowadzona jako niesekwencyjny splot głosów, staje się powieściową reakcją na cywilizacyjne zmiany. Ten trop potwierdza również inny cytat, na który czytelnik natrafia w labiryncie hipertekstu. To fragment utworu Anaïs Nin *The Novel of the Future (Powieść przyszłości)* z 1969 roku:

Jest taka forma pisania, która jest niczym muzyka.  
Działa na nas bezpośrednio poprzez zmysły nie  
odwołując się wpierw do intelektu... Upodabnia się  
w tym do naszych życiowych doświadczeń,  
które przenikają do ciała  
zanim zdołamy je spreparować.

Jeśli te wypowiedzi potraktować jako rodzaj lekturowych instrukcji, hipertekst Joyce'a staje się realizacją owej powieści przyszłości, najściślej przylegającą do współczesnych doświadczeń. Wszystkie zabiegi konstrukcyjne (fragmentaryczność i wynikająca z niej dezintegracja struktury, wielogłosowość i zmienność narracyjnych perspektyw, nieuchronność powtórzeń i zapętleń, wariantywność zdarzeń) odnoszą się bowiem do świata fabularnego i stanowią metakomentarze do jego nieusuwalnej epistemologicznej niepewności:

Czy mam przez to rozumieć, że w zasadzie mogę wiedzieć coś, o czym nie będę miał pojęcia, że to wiem i że mógłbym być odpowiedzialny za ujawnienie tego, niezależnie od tego, czy będę, czy nie będę wiedział, że to zrobiłem?

Czytelnik powieści Michaela Joyce'a, postawiony od pierwszych jej zdań przed iście kryminalną zagadką dotyczącą przebiegu zdarzeń, które doprowadziły do śmierci matki i syna, nigdy nie uzyskuje rozstrzygającego rozwiązania. Pozostaje ze swoimi domysłami oraz z wersjami zdarzeń przedstawionymi przez bohaterów. Te ostatnie są niespójne, często wykluczają się wzajemnie i nie przybliżają do poznania prawdy. Z kolei metatekstowe dygresje są wypowiedziami tyleż o właściwościach hipertekstowej narracji, co o technicznych możliwościach medium, które przyczyniło się zarówno do rozbicia tradycyjnej narracji literackiej, jak i – poza światem utworu – do rozpadu kultury, warunkowanej dziś przez cyfrowe technologie. Dzięki samozwrotnym właściwościom hipertekstu utwór staje się alegoryczną prezentacją własnych światotwórczych możliwości i ograniczeń. Tajemnica wpisana w fabułę zyskuje swoje wzmocnienie w kompozycji utworu, którego budowa piętrzy przed czytelnikiem wątpliwości dotyczące zarówno zawar-

tości fabularnej, jak i rzeczywistego przebiegu opowieści, niedającej się uspójnić i wyjaśnić. Dwuznaczności wcale nie wyjaśniają wkomponowane w opowieść odautorskie niby-komentarze i cytaty:

Niepokojące i bolesne jest także to, jak ochoczo potrafię przekonać siebie, że ja wcale nie wymyślam okoliczności tej nocy; jak dokładnie zbieram to, co się da, z tych sekwencji i zmian. Tak bardzo, że gotów jestem odrzucić prosty fakt, że mnie tam nie było. Za moje wyobrażenia winię moje własne średniowieczne dwuznaczności (M. Joyce).

Lektura wielokrotna jest także doskonałym przykładem tego, na co w swoich rozważaniach o jej fenomenologii zwraca uwagę Bartoszyński. Otóż każda kolejna lektura utworu przynosi nową wiedzę o jego znaczeniach, dokonuje się bowiem w kontekście wcześniejszych odczytań i opiera się na porównaniu tego, co już wiadome, z tym, co nadal budzi niepewność i co czytelnik próbuje zweryfikować/rozpoznać/zrozumieć podczas kolejnych powrotów już znanego tekstu w pole ekranu. Ten pojawia się jednak w konstelacji zupełnie innych, poprzedzających go i następujących po nim fragmentów, podlega zatem reinterpretacji w świetle nowo nabytej wiedzy<sup>44</sup>.

Lektura wielokrotna każdego utworu interaktywnego pozwala czytelnikowi nauczyć się zasad czytania: reguł działania tekstu oraz efektów, które wywołuje kliknięcie określonego linku lub poruszenie myszką. W ten sposób każdy kolejny powrót do utworu jest związany z jego czytaniem bardziej samoświadomym swoich reguł. Nie jest to jednak forma, która po ich rozpoznaniu pozwoliłaby zapomnieć o sobie i umożliwić czytającemu zanurzenie w świecie fikcji. Tak jak w powieściach metafikcyjnych, literacki charakter opowieści oznacza jego otwartość i wyłączenie spod logicznej zasady niesprzeczności. W myśl poetyckiej metafizyki imaginacyjnej świat literatury to konstrukt, którego reguły są objaśniane raczej przez poetykę marzeń sennych aniżeli przez reguły racjonalności. O tym właśnie opowiada hipertekst *popołudnie, pewna historia*, który wykorzystuje technologiczne możliwości medium, by wprawić czytelnika w stan oszołomienia: pokazać mu tajemnicę, poprowadzić ku jej rozwikłaniu, a w trakcie podróży wyjawić, że sama lektura jest już wszystkim, czego powinien oczekiwać. Bo żadnej tajemnicy nie ma.

Ciągle chcę, żeby była to jedna z takich historii, w których budzisz się – nie jako karaluch, nie po przespaniu dwudziestu lat, ale raczej tak, jak budzisz się do matki, kiedy jesteś dzieckiem, ciągle niepewny, czy to był sen, a już z ulgą, że się skończył.

---

<sup>44</sup> O ponownym czytaniu utworu M. Joyce'a *afternoon, a story*: J.Y. Douglas, *Is there a reader in this labyrinth? Notes on reading afternoon*, [w:] *Computers and Writing: State of the Art*, red. P. Holt, N. Williams, Chicago 1992, s. 29–39.

Louis XIV na ogrodzeniu. Tylko maszyny mówią.

Jeśli chodzi o prawdę, to rzeczywiście nie ma żadnej tajemnicy. Musisz tylko cofnąć się albo pójść inną ścieżką. Zwykle to milczące osoby wyjawiają to, co chce wiedzieć śledczy. W żadnym wypadku ta historia jeszcze się nie skończyła. Nie ma snów. Matka dawno odeszła.

Charakter czytelniczego doświadczenia podczas lektury hipertekstu można porównać w początkowej fazie do efektu oszołomienia, w jaki wprawiają gry określane przez Rogera Cailloisa mianem *ilinx*. Ten rodzaj bezinteresownej zabawy powoduje zawrót głowy i chwilową utratę stabilności percepcji. Caillois umieszcza w tej kategorii takie zajęcia, jak huśtanie się na huśtawce, zjazdy na nartach lub saneczkach, przejażdżki w parku rozrywki, chodzenie po linie czy wspinaczka górską<sup>45</sup>. Wymienione tu rozrywki łączą rodzaj wywoływanego przez nie stanu, który wiąże się z poczuciem dezorientacji, zagubienia i zakłócenia percepcji. Biorąc pod uwagę czytelnicze reakcje na brak koherencji hipertekstu, stan zagubienia odbiorcy można pod pewnymi względami porównać właśnie z *ilinx*, choć efekt ten dość szybko przekształca się w zniecierpliwienie i niechęć. Istotą lektury tekstu literackiego jest bowiem zrozumienie jego sensu, a nie zabawa w nawigowanie po rozczłonkowanych fragmentach historii niedających się uspołnić<sup>46</sup>.

Utwór Joyce'a, w którym przewijają się uwagi teoretycznoliterackie i metodologiczne, staje się ilustracją tego, o czym one mówią. Mnożąc pytania i zagadki, grając suspensem jako chwytem obiecującym rozstrzygnięcie, odwleka w nieskończoność spełnienie obietnicy, przekornie przy tym komunikując ustami narratorów, że „nie ma żadnej tajemnicy”. *Popołudnie...* to zatem mieszanka języka performatywnego i poznawczego, spełniająca to, o czym mówi, a zarazem będąca alegorią swego czytania<sup>47</sup>. Doprowadza do kresu ideę otwartości dzieła, zamykając czytelnika w pułapce niekończących się powtórzeń i zapętleń. Jeśli w narracji nieinteraktywnej suspens jest obietnicą odpowiedzi na pytania, której dotrzymuje, hipertekst składanych obietnic nie spełnia. Pozostawia czytelnika bez odpowiedzi<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> Por. R. Caillois, *Man, Play and Games*, Reprint, Champaign 2001, s. 10.

<sup>46</sup> K. Bartoszyński pisze: „Nie ulega bowiem wątpliwości, że czytelnicza dezorientacja jest tu i bywa w innych przypadkach — specyficzną wartością, ową *illinx*, czyli sytuacją oszołomienia, którą Roger Caillois uważał za jedną z form g r y. Można zatem sądzić, że w tekstach dezorientujących, prowokujących niewątpliwie lekturę powtórzną jako porządkującą i hierarchizującą, tkwi też element doceniania walorów poczucia niedoinformowania czy niespełnienia oczekiwań” (K. Bartoszyński, *op. cit.*, s. 156).

<sup>47</sup> Por. P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. A. Przybylski, Kraków 2004.

<sup>48</sup> O zjawisku suspensu w procesie ponownego czytania utworów narracyjnych zob. W.F. Brewer, *The nature of narrative suspense and the problem of rereading*, [w:] *Su-*

Przypisywanie lekturze hipertekstów radykalnej odmienności od sposobów czytania utworów drukowanych byłoby jednak działaniem pochopnym. Skupiając się na różnicach, warto mieć w pamięci te cechy różnych medialnie tekstów, które lekturę wielokrotną czynią podobnie motywowaną. Tekstualna koherencja bywa przecież zakłócana na różne sposoby także w utworach narracyjnych. Dezorientację odbiorcy mogą powodować choćby – jak dzieje się to w powieści barokowej – rozgałęziania cyklu przygód i dołączanie nowych postaci oraz obfitość ich imion. Ta „pasja nazywania”, jak Bartoszyński nazywa „skłonność do enumeracji nazw własnych”<sup>49</sup>, w siedemnastowiecznej powieści prowadziła do „dezorientacji w tym tłumie osób” oraz rozmnożenia zawyłych drzew genealogicznych. „Czynnikiem destrukcji lektury” jest też dygresyjność, która powoduje fragmentaryzację narracji, trudną do uporządkowania. Procesualny odbiór może wreszcie zakłócać „rozmnożenie poziomów narracyjnych”, które w połączeniu ze skomplikowanymi powiązaniem fabularnymi prowadzi do dezorientacji czytelnika.

Bartoszyński przypomina, że przykłady ekstremalnych komplikacji rozumienia utworu w pierwszej lekturze przynoszą dwudziestowieczne powieści eksperymentalne, takie jak *Góry nad Czarnym Morzem* Wilhelma Macha. W utworze tym wydarzenia aktualne zostały przemieszane z przywoływanymi retrospektywnie. Wielokrotnie dochodzi tu do zaburzenia porządku zdarzeń i zestawiania informacji sprzecznych lub niepewnych, istotnych oraz marginalnych, co prowadzi do zakłócenia spójności tekstu, jego dehierarchizacji, a w konsekwencji – do całkowitej dezorientacji czytelnika. Powieść Macha jest przykładem radykalnego odejścia od założeń powieści jako modelu świata. Staje się ona metakrytyczną wypowiedzią o swoich właściwościach, krytyką doprowadzoną – dodajmy – do ekstremum niezrozumiałości. Poniższa charakterystyka lektury wielokrotnej *Gór nad Czarnym Morzem* autorstwa Kazimierza Bartoszyńskiego do złudzenia przypomina zabiegi, które musi wykonywać czytelnik wielu hipertekstów:

Faktem jest przy tym, że dalsze lektury sprowadzać się tu muszą do nieustannego nieliniarnego krążenia po tekście w celu korygowania ważności różnych jego elementów, porównywania różnorodnych wersji, dokonywania prób eliminowania marginalnych składników akcji. Jest to czynność w wysokim stopniu polegająca na dwukierunkowości interpretacji, a zwłaszcza na oglądaniu fragmentów zrazu nie docenianych – czy przecenianych – z aspektu całości. Gruntowne wykonanie takich operacji prowadzić by mogło do zlikwidowania w utworze wszelkich napięć procesualnych i do ujęcia go w żywej pamięci jako układu zsynchronizowanego. Ale

---

*spense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, red. P. Vorderer, H.J. Wulff, M. Friedrichsen, New York 1996, s. 117–138.

<sup>49</sup> Te i kolejne cytaty: K. Bartoszyński, *op. cit.*, s. 156.

ze względu na wieloznaczność dzieła czynności takie prowadzą jedynie do uświadomienia go sobie jako szeregu równoległych wersji, szeregu wszakże, który nie stwarza wyrazistej, dysjunktywnej polisemii, lecz raczej znaczeniową dyseminację<sup>50</sup>.

Utworki, które swoją strukturą: komplikacjami składniowymi, brakiem spójności, wielością powiązań wewnątrztekstowych, niezrozumiałością lub wieloznacznością, sprzecznością w obrębie alternatywnych wersji zdarzeń prowokują lekturę wielokrotną, często domagają się czytania nieliniarnego, nadbudowującego nad wewnętrznymi sprzecznościami „sensy wyższego stopnia”<sup>51</sup>. Bardzo często druga lektura i kolejne przestają być procesem, a stają się „budowaniem systemów, jakimi są hierarchia podmiotów narracyjnych, drzewo genealogiczne postaci, dendryt fabularny czy tabela zmienności sądów czytelniczych na temat bohatera utworów”<sup>52</sup>.

Wymienione przez Bartoszyńskiego sposoby i cele lektury ponowionej znajdują swoje zastosowanie także w lekturze utworów hipertekstowych. W naukowych opracowaniach hipertekstów badacze chętnie posługują się tabelami, zestawieniami statystycznymi i porównaniami danych, te bowiem w wygodny sposób porządkują sposób myślenia o utworach, które ze swej natury mają bardzo precyzyjnie zaprojektowaną strukturę (o charakterze w najbardziej podstawowym sensie obliczeniowym).

Lektura nieprocesualna: fragmentaryczna, cząstkowa pozwala spojrzeć na tekst synoptycznie, ujrzeć zastosowane w nim zabiegi narracyjne i ich motywację, którą mogą być zarówno stan psychiczny bohatera, jak sytuacja fabularna czy narracyjna (tu uzasadnieniem mozaikowego, zdechronologizowanego charakteru opowieści może być motyw pracy pamięci postaci).

Lektura wielokrotna powieści drukowanych nie zawsze kończy się uporządkowaniem dzieła i jego kontemplacją. Na przykładzie *Gór nad Czarnym Morzem* widać, że niekiedy wielokrotne odczytania wiążą się przede wszystkim z poznawczym niepokojem i doświadczeniem destrukcji całościowej struktury dzieła, która staje się sama w sobie wartością estetyczną. Jeden i drugi efekt Kazimierz Bartoszyński łączy z tym, co nazywa „kulturą lektur wielokrotnych”<sup>53</sup>, nastawioną na ponawianie odbioru dzieła i zgłębianie jego właściwości, a przeciwstawioną przez niego emocjonalnej i powierzchownej „kulturze odbioru jednorazowego”. Niezależnie zatem od czytelniczych przekonań dotyczących natury czytanych tekstów oraz możliwości ponowienia lektury hipertekst jest zakorzeniony w tej samej refleksyjnej tradycji czytania, zmienionego przez interaktywne medium, lecz nadal będącego

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 162.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 157.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 158.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 165.

warunkiem pełnowartościowego odbioru. Podobnie pisał prawie pół wieku temu Roland Barthes:

Ponowne czytanie, proces pozostający w sprzeczności z komercyjnymi i ideologicznymi zwyczajami naszego społeczeństwa, które chciałoby, abyśmy „wyrzucili” dane opowiadanie natychmiast po jego skonsumowaniu („pożarciu”), by przejść następnie do innego opowiadania, kupić inną książkę, i który to proces tolerowany jest tylko u pewnych marginalnych kategorii czytelników (dzieci, ludzie starsi oraz profesorowie), właśnie ponowne czytanie sygnalizujemy już na początku, chroni ono bowiem dany tekst przed powtarzaniem (ci, którzy nie czytają ponownie, zmuszeni są czytać wszędzie to samo opowiadanie)<sup>54</sup>.

W komentarzu do tego paradoksalnego stwierdzenia Barbara Johnson wyjaśnia:

[...] to, co dostrzegamy w tekście po raz pierwszy, tkwi już w nas, nie w nim; tkwi w nas o tyle, o ile my sami jesteśmy stereotypem, przeczytanym tekstem; a w tekście o tyle, o ile to, co zostało przeczytane, stanowi ten sam aspekt tekstu, który musi on dzielić ze swym czytelnikiem, aby w ogóle mógł być czytelny<sup>55</sup>.

Warunkiem odkrywczej lektury, która pozwoli wyjść poza schemat tego, co już znane, jest zatem jej ponowienie. Gadamerowskie hermeneutyczne stanowisko, że „teksty są w istocie obecne dopiero w powracaniu do nich”<sup>56</sup>, dopełnia sformułowana przez Michaela Joyce’a definicja tekstu uobecniającego się na żądanie czytelnika: „hipertekst to czytanie i pisanie w wybranej przez siebie kolejności, w której twoje wybory zmieniają naturę tego, co czytasz”<sup>57</sup>.

Tymczasem wedle dekonstrukcjonistycznej koncepcji Barthes’a efektem relektury staje się obalenie złudzenia tożsamości tekstu, który w akcie ponawianego czytania odsłania swą wewnętrzną różnicę. Skoro więc każdy kolejny akt lektury utworu interaktywnego tę różnicę unaocznia, można go uznać albo za działanie niemożliwe (nie można przeczytać drugi raz tego, co w widoczny sposób jest za każdym razem inne), albo za spełnienie tego, co hipertekst nieustannie odgrywa: unicestwienie istoty (*eidōs*) przedmiotu artystycznego, którego natura jest techniczna i sprowadza się do jednorazowej zdarzeniowości.

---

<sup>54</sup> R. Barthes, *S/Z*, przeł. R. Miller, New York 1974, s. 15–16, [cyt. za:] B. Johnson, *Różnica krytyczna*, przeł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, LXXVII, z. 2, s. 297.

<sup>55</sup> B. Johnson, *op. cit.*, s. 297.

<sup>56</sup> H.G. Gadamer, *Text und Interpretation*, hrsg P. Forget, München 1984, s. 46, [cyt. za:] K. Bartoszyński, *op. cit.*, s. 166.

<sup>57</sup> M. Joyce, *Nonce upon some times: Rereading hypertext fiction*, „Modern Fiction Studies” 1997, nr 43 (3), s. 580.

Na koniec tych rozważań zamiast rozstrzygnięć nasuwa się rozszerzająca horyzont refleksji literaturoznawczej myśl, że nowa sytuacja dzieła literackiego jako interaktywnego wydarzenia wciąż kryje przed badaczami wiele zagadek. I na tym m.in. polega nęcący urok jego tajemnicy.

## BIBLIOGRAFIA

- Aarseth E., *Cybertekst. Spojrzenia na literaturę ergodyczną*, przeł. M. Pisarski, P. Schreiber, D. Sikora, M. Tabaczyński, wst. M. Tabaczyński, Kraków 2014.
- Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekł. zesp. pod red. E. Kraszkowskiej, E. Rajewskiej, Kraków 2012, s. 165.
- Barthes R., *S/Z*, przeł. R. Miller, New York 1974.
- Bartoszyński K., *O lekturze wielokrotnej*, „Pamiętnik Literacki” 1990, 81/4, s. 145–166.
- Bernstein M., *On hypertext narrative*, [w:] HT '09: Proceedings of the 20th ACM conference on Hypertext and hypermedia, New York 2009, s. 4.
- Brewer W.F., *The nature of narrative suspense and the problem of rereading*, [w:] *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, red. P. Vorderer, M.C. Wulff, Oxfordshire 1993.
- Caillois R., *Man, Play and Games*, Reprint, Champaign 2001.
- Calinescu M., *Rereading*, New Haven and London 1993.
- Delatorre P., León C., Salguero A., Palomo-Duarte M., Gervás P., *Confronting a paradox: A new perspective of the impact of uncertainty in suspense*, „Frontiers in Psychology” 2018, 9, Article 1392.
- Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997.
- Derrida J., *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004.
- Douglas J.Y., *Is there a reader in this labyrinth? Notes on reading afternoon*, [w:] *Computers and Writing: State of the Art*, red. P. Holt, N. Williams, Chicago 1992, s. 29–39.
- Douglas J.Y., *The End of Books-or Books Without End? Reading Interactive Narratives*, Michigan 2001, s. 11, <https://www.press.umich.edu/pdf/0472111140.pdf> (dostęp: 7.05.2022).
- Gadamer H.G., *Text und Interpretation*, hrsg P. Forget, München 1984, s. 46, [cyt. za:] K. Bartoszyński, *O lekturze wielokrotnej*, „Pamiętnik Literacki” 1990, 81/4, s. 166.
- Goldman A.H., *The Appeal of the Mystery*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2011, vol. 69, nr 3, s. 261–272.
- Ingarden R., *Wykłady i dyskusje z estetyki*, oprac. A. Szczepańska, Warszawa 1981.
- Iser W., *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore 1980.
- Johnson B., *Różnica krytyczna*, przeł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, LXXVII, z. 2, s. 297.
- Joyce M., *Nonce upon some times: Rereading hypertext fiction*, „Modern Fiction Studies” 1997, 43(3), s. 579–597.
- Joyce M., *Popołudnie, pewna historia*, przeł. R. Nowakowski, M. Pisarski, Kraków 2011.
- Kierkegaard S., *Powtórzenie. Przedmowy*, przeł. i oprac. B. Świdorski, Warszawa 2000.



- Leitch T.M., *For (against) a theory of rereading*, „Modern Fiction Studies” 1987, Autumn, 33(3), s. 491–508.
- Man P. de, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. A. Przybysławski, Kraków 2004.
- Mateas M., *A preliminary poetics for interactive drama and games*, „Digital Creativity” 2001, nr 12(3), s. 140–152.
- Mitchell A.I., *Reading again for the First Time: Rereading for Closure in Interactive Stories*, <https://core.ac.uk/download/pdf/48653904.pdf> (dostęp: 15.05.2022).
- Moulthrop S., *Hypertext and „the hyperreal”*, [w:] *HYPertext ‘89: Proceedings of the second annual ACM conference on Hypertext*, ed. N. Meyrowitz et al., p. 259–267, New York 1989, s. 261.
- Murray J.H., *From game-story to cyberdrama*, [w:] *First person: New Media as Story, Performance, and Game*, red. N. Wardrip-Fruin, P. Harrigan, Cambridge 2004, s. 2–11.
- Murray J.H., *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*, Cambridge 1998, s. 126.
- Murray J.H., *Why Paris needs Hector and Lancelot needs Mordred: Using traditional narrative roles and functions for dramatic compression in interactive narrative*, [w:] *Interactive Storytelling*, red. M. Si, D. Thue, E. Andre, J. Lester, J. Tanenbaum, V. Zammitto, vol. 7069 of Lecture Notes in Computer Science, Springer, Berlin–Heidelberg 2011, s. 13–24.
- Okopień-Sławińska A., *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971, s. 109–125.
- Pawlicka U., *Ta historia się jeszcze nie skończyła*, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=153&artykul=3289> (dostęp: 9.05.2022).
- Peacock A., *Towards an aesthetic of „the interactive”*, „Digital Creativity” 2001, 12(4), s. 237–246.
- Pisarski M., *Xanadu. Hipertekstowe przemiany prozy*, Kraków 2013.
- Przybyszewska A., *Więcej niż książka, więcej niż film, więcej niż gra. O czytaniu (?) „PRY”*, „Sztuka Edycji” 2016, nr 10(2), s. 103–114.
- Ryan M.-L., *Avatars of Story*, Minneapolis 2006, s. 179–180.
- Ryan M.-L., *Beyond Myth and Metaphor: Narrative in Digital Media*, „Poetics Today” 2002, Winter, 23, s. 4, <http://read.dukeupress.edu/poetics-today/article-pdf/23/4/581/458366/01.pdf> (dostęp: 12.05.2022).
- Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, red. P. Vorderer, H.J. Wulff, M. Friedrichsen, New York 1996.
- Walker J., *Piecing together and tearing apart: Finding the story in afternoon*, In Proceedings of Hypertext ‘99, [brak miejsca wydania] 1999, s. 111–117.

**Elżbieta Winiecka** – literaturoznawczyni, specjalizuje się w poezji polskiej XX i XXI wieku oraz w literaturze elektronicznej. Autorka blisko stu artykułów poświęconych literaturze współczesnej oraz trzech książek: *Białoszewski sylleptyczny* (Poznań 2006), *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka* (Poznań 2013), *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w internecie* (Kraków 2020).

Pracuje w Zakładzie Literatury i Kultury Nowoczesnej w Instytucie Filologii Polskiej UAM. ORCID: 0000-0002-8267-2219. Adres e-mail: <elzbieta.winiecka@amu.edu.pl>.

**Elżbieta Winiecka** – a literary scholar, she specializes in studies on Polish poetry of the 20th and 21st centuries and in electronic literature. Author of nearly one hundred articles on contemporary literature and three books: *Białoszewski sylleptyczny* (Poznań 2006), *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka* (Poznań 2013), *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w internecie* (Kraków 2020). She works at the Department of Modern Literature and Culture at the Institute of Polish Philology of Adam Mickiewicz University. ORCID: 0000-0002-8267-2219. E-mail address: <elzbieta.winiecka@amu.edu.pl>.