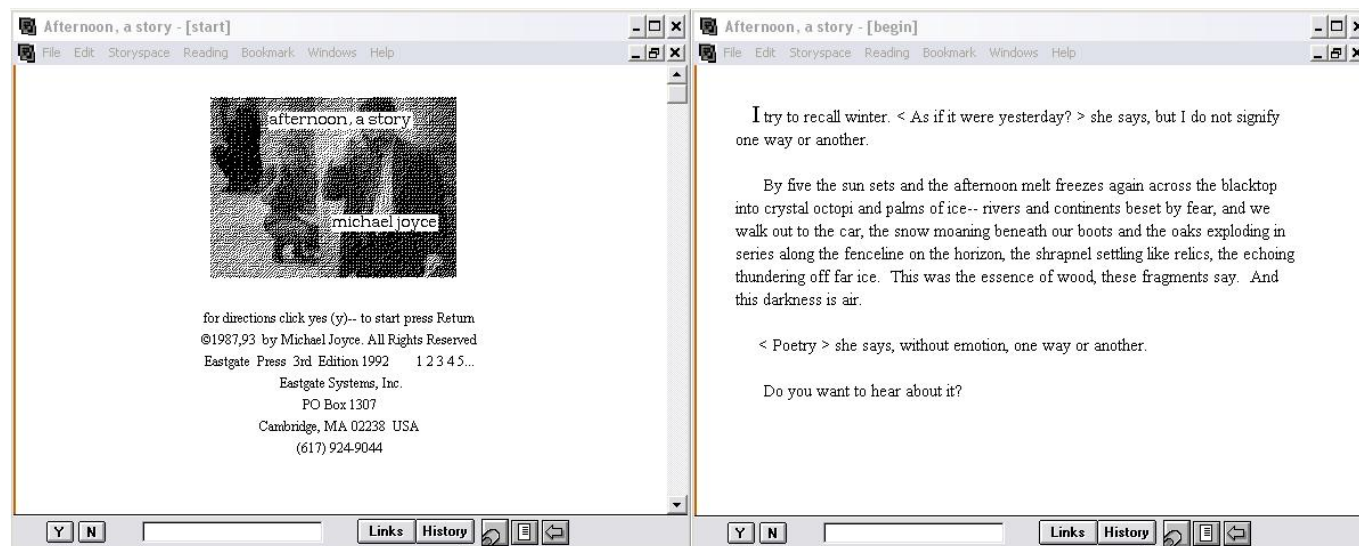


Powieść hipertekstowa Michaela Joyce'a *afternoon* jako metafikcja

Zamiast wprowadzenia



Zamiast wprowadzenia zacytuję fragment instrukcji obsługi do powieści Michaela Joyce'a *afternoon*, która jest powieścią hipertekstową, opartą na narzędziu *Storyspace*:

„Posuwasz się po tekście, przyciskając Enter, aby przejść z jednej sekcji do następnej (...) lub klikasz dwukrotnie na wybrane wyrazy, aby śledzić inne linie historii. Tytuły okien często potwierdzają słowa, które do nich przywiodły. Historia istnieje na kilku poziomach i zmienia się, zależnie od podjętych przez Ciebie decyzji. Po tekście już wcześniej napotkanym może nastąpić coś zupełnie nowego, zależnie od wyboru, który uczynisz albo już uczyniłeś podczas dowolnego odczytania”¹.

¹ M. Joyce, *afternoon, a story*, Eastgate Press, Cambridge MA 1992, [a hypertext].

Powieść hipertekstowa według Joyce'a

Według Joyce'a istotą hipertekstu jest **zastępowanie** (ang. *replacement*). Zastąpieniu ulega aktualnie dostępny stan hipertekstu – zmienia się całość tekstowa widoczna dla czytelnika (zwanego też pisarzem)². Joyce widzi zresztą hipertekst jako sztukę wizualną bardziej niż jako sztukę słowa. Stąd pojęcie „konturu” (ang. *contour*), wprowadzone przez Joyce'a jako określenie obejmujące aktualny stan dostępnego tekstu, wszystkie interakcje i intencje wcześniejszych pisarzy i czytelników, które doprowadziły do tego stanu, jak również te, które według aktualnego czytelnika prowadzą stamtąd. Kontur odnosi się do doświadczenia hipertekstu, jego obecności wraz z całością wyobrażeń czytelnika na jego temat w danym momencie lektury. Jak twierdzi Joyce, „Kontury są reprezentowane przez aktualnego czytelnika lub pisarza jako narracje”³.

Ilość konturów w danym hipertekście jest nieskończona, ponieważ każdy kontur to indywidualny ogląd tego hipertekstu, związany z konkretnym procesem lektury. Pojęcie „konturu” dobrze oddaje „wielowymiarowość” hipertekstu, jego jedność w wielości i wielość w jedności. Joyce utrzymuje jednak, że hipertekst nie ma nic wspólnego z postmodernizmem. Stanowi on raczej próbę jednoczesnego uchwycenia tożsamości i różnicy, próbą stworzenia wielu narracji i wielu odczytań, które istnieją w ramach jednej historii. Jak to poetycko określa Joyce, każde odczytanie hipertekstu powstaje między śladem a pragnieniem, w ich różnicy i nieprzystawalności. Ślad to dotychczas przebyta ścieżka w hipertekście, natomiast pragnienie dotyczy dalszego toku lektury i wiąże się z dążeniem do domknięcia sensu. Jednakże sens w hipertekście nie pozwala się określić na stałe, a właściwie każde jego zdefiniowanie prowadzi do konieczności powrotu, który pozwoliłby odkryć alternatywną historię.

² Według Joyce'a opozycja między pisaniem a czytaniem w hipertekście ulega zamazaniu. Czytelnik staje się jednocześnie autorem czytanego tekstu. Zob. M. Joyce, *Othermindedness. The emergence of network culture*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2000, s. 26–27.

³ Ibidem, s. 22.

Joyce przeciwstawia ogląd opisowi, twierdząc, że hipertekst nie może zostać opisany, jest bowiem „realnością”, która się zmienia pod spojrzeniem i dotykiem. Istnieje wiele odczytań hipertekstu, nowy kontur pojawia się z każdym kolejnym odwiedzionym linkiem, historie już przeczytane ulegają reinterpretacji lub zmianie. Jednocześnie w tle pozostaje pewien *constans*, totalność dzieła, rzecz nieposiadająca reprezentacji. Joyce, pisząc o „rzeczy nieposiadającej reprezentacji”, świadomie tworzy przeciwstawienie wobec Baudrillardowskiego *simulacrum* i jednocześnie opozycję wobec postmodernizmu. Postmodernizm utożsamia teksty Joyce z metafikcją, płytkim, samozwrotnym fabułowstwem, które nie wskazuje na żadną zewnętrżność, nie stanowi reprezentacji, lecz własne zwielokrotnienie⁴. Hipertekst natomiast miałby być próbą wyrażenia czegoś, co istnieje „poza”, przybliżeniem niewyraźnego, „częściową perspektywą” na coś, czego nie da się odzwierciedlić w jednolitej formie, ponieważ podlega ciągłym zmianom. Pisarz podpisuje się przy tym pod koncepcją „wiedzy umiejscowionej” Donny Haraway, mówiącej o tym, że każde spojrzenie na rzeczywistość ma swoje źródło w cielesności⁵. Tak samo każdy kontur i każda interpretacja hipertekstu wynika z historii lektury i aktualnego umiejscowienia czytelnika – autora w przestrzeni linków. Niemożliwe jest wyzwolenie się z tej zależności.

Hipertekst definiuje Joyce jako „czytanie i pisanie w wybranej kolejności, przy czym wybory zmieniają naturę tego, co jest czytane”⁶. Przez „czytanie i pisanie” rozumie on aktywność odbiorcy hipertekstu, będącego kompilatorem czytanych fragmentów. Pisząc o wyborach, ma na myśli te dokonywane przez interfejs między człowiekiem a maszyną – kliknięcia wskazujące link, za którym czytelnik podąża (choć w *afternoon*, może to być też: wpisanie słowa, wciśnięcie *Enter*, wciśnięcie przycisków oznaczonych „Y” lub „N” – *Yes* lub *No*, zapisanie własnych notatek w specjalnie przewidzianych

⁴ Ibidem, s. 127.

⁵ D. Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective* [w:] *Simians, Cyborgs and Women*, Routledge, New York 1991.

⁶ M. Joyce, *Othermindedness...*, op. cit., s. 132.

polach, ewentualnie cofnięcie się po własnych śladach lub wyszukanie fragmentów hipertekstu poprzez indeks lub słowa kluczowe). Pisząc o zmianie natury czytanego utworu, Joyce odnosi się do następowania po sobie kolejnych konturów – wyobrażeń na temat hipertekstu, które pozostają prawdziwe, ale nie są pełne ani ostateczne.

Ciekawie wypada porównanie koncepcji Joyce'a z fragmentem *Computer Lib/DreamMachines* Teda Nelsona, który oddaje naturę hipertekstu następująco: „Przez »hipertekst« mam na myśli pisanie nie po kolei”⁷. Owo „pisanie nie po kolei” stanowi według Nelsona obietnicę całkowitej wolności autora, który nie musi więcej przekładać asocjacyjnej struktury swoich myśli na liniową strukturę języka. Wyzwolenie z technologii wymuszającej kolejność poszczególnych sekwencji zapisu ma prowadzić do poprawy komunikacji:

„Pisarze piszą lepiej, jeżeli nie muszą pisać sekwencyjnie, lecz mogą tworzyć wiele struktur, gałęzi i alternatyw, a czytelnicy czytają lepiej, jeżeli nie muszą czytać po kolei, lecz mogą przeglądać, skakać, wybierać ścieżki, które chcą głębiej przestudiować”⁸.

Różnica polega na tym, że Nelson opisuje narzędzie komunikacji, zaś Joyce mówi o dziele literackim, i to w bardzo nowożytnym sensie, który ma niewiele wspólnego z wyrażaniem myśli autora. Autor dzieła literackiego jest u Joyce'a odsunięty na margines, natomiast w centrum uwagi znajduje się czytelnik i jego doświadczenie tekstu. Rozważania na temat pojęcia konturu nawiązują do *Przyjemności tekstu* Barthes'a:

„Miałem na myśli coś nie tyle izobarycznego, co erotycznego, coś w rodzaju pieszczoty kochanka, w której forma wyraża się w ciągłości, bez żadnej koniecznej trwałości”⁹.

Dzieło literackie to dla Joyce'a „forma, która znaczy”. Znaczący i ulega. Zmienia się i jest. Joyce pisze nawet o „koewolucji” czytelnika i dzieła.

Z teorii hipertekstu Joyce'a wyłania się obraz dzieła literackiego jako tworu, mającego zapewnić wysublimowaną przyjemność lektury, stanowiącego jednocześnie

⁷ T. Nelson, *Computer Lib/Dream Machines*, wydane nakładem własnym, 1983, s. 44.

⁸ Ibidem, s. 44.

⁹ M. Joyce, *Othermindedness...*, op. cit., s. 167.

szereg przybliżeń pewnej historii, a także wyraz poglądów filozoficznych na prawdę i człowieka. Akt lektury porównywany jest w przypadku *afternoon*, do wspomnienia, a jednocześnie do wielokrotnego kolekcjonowania. W języku angielskim obydwie te znaczenia wyrażone są w jednym słowie *recollection* (wspomnienie, powtórne zbieranie). Lektura nie odbywa się bez wysiłku, lecz poprzez ukryte w tekście łącza, zwane przez Joyce'a „słowami, które przynoszą” (ang. *words that yield*). Wskazane przez czytelnika, rozstępują się one, by przenieść go do innej odsłony.

***Afternoon* – zagadka dla badaczy**

Hipertekst *afternoon* uchodzi za klasykę literatury hipertekstowej. Dlatego odniesienia do tego utworu znalazły się w wielu publikacjach dotyczących mediów elektronicznych, między innymi – autorstwa George'a Landowa¹⁰, Jaya Davida Boltera¹¹, Jane Yellowlees Douglas¹², Jill Walker¹³, Espena Aarsetha¹⁴. Wymienieni twórcy analiz skupiają się na czytelniku i opisie procesu lektury. Landow twierdzi na przykład, że czytelnik *afternoon* staje się autorem, ponieważ decyduje zarówno o rozpoczęciu, jak i zakończeniu czytanej sekwencji – w tym ostatnim przypadku powstały tekst uznany zostaje za zamknięty. Według Landowa możliwa jest również lektura nieudana, przerwana wskutek braku możliwości domknięcia znaczenia. Podobnie piszą o hipertekście Joyce'a Espen Aarseth i Jane Douglas. Jane Douglas traktuje *afternoon*, jak zagadkę, która wymaga znalezienia rozwiązania. Rozwiązanie to przynoszą strony [1], [2] i [białe popołudnie] (ang. *white afternoon*), wyjaśniające rolę bohatera w wypadku, w którym zostają poszkodowani jego żona i syn. Przejście przez *afternoon* opisane przez

¹⁰ G. Landow, *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London 1992, s. 113–118.

¹¹ J. Bolter, *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, Mahwah, N.J. 2001, s. 124–130.

¹² J. Douglas, *The End of Books – Or Books Without End? Reading Interactive Narratives*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2000.

¹³ J. Walker, *Piecing together and tearing apart: finding the story in 'afternoon'*, materiały z konferencji ACM Hypertext 1999, <http://www.acm.org/pubs/citations/proceedings/hypertext/294469/p111-walker/>,

kopia pod adresem <http://jilltxt.net/txt/afternoon.html>, dostęp 18.10.2006.

¹⁴ E. Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, The John Hopkins University Press, Baltimore 1997, s. 86–96

Douglas bardzo przypomina grę (rozumianą jako system oparty na ściśle określonych regułach działania, których użycie prowadzi do jednoznacznego rozstrzygnięcia, dającego się ująć w postaci liczbowej)¹⁵. Stawką, w przypadku *afternoon*, jest stworzenie spójnej historii, satysfakcjonującego konturu. Pozwala to zamknąć lekturę hipertekstu.

Również Espen Aarseth jest skłonny rozważać lekturę hipertekstu w binarnych kategoriach sukcesu lub porażki. Jednakże utrzymuje on, że niezrozumiałość, „aporia” jest tropem literackim wpisanym w lekturę cybertekstu i przeciwstawia ją epifanii – połączeniu czytanych fragmentów w sensowną całość. Mówienie o aporii jako o tropie, otwiera pole do zastanowienia się nad znaczeniem oraz przyczynami i skutkami jej użycia dla interpretacji. W tym właśnie kierunku idzie Jay David Bolter, który skłonny jest traktować *afternoon* jako metafikcję i przyrównuje utwór do gier komputerowych:

„*afternoon* (...) jest jak gra video, w której czytelnik prowadzi statek kosmiczny wokół planet – przeszkód, z których każda posiada siłę grawitacyjną. Czytelnicy *afternoon* posuwają się po ścieżkach poruszani własną bezwładnością, doświadczając przy tym przyciągania ze strony różnych części fikcji. Jest łatwo wpaść w orbitę”. (...) „Planetami w układzie słonecznym *afternoon* są jego postaci”¹⁶.

Najsilniej przyciągającym wydarzeniem jest lunch Petera z szefem, gdyż zbiegają się tam różne wątki. Bolter twierdzi, iż czytelnik, chcący połączyć dotychczasową wiedzę z nowo czytаныmi fragmentami historii, doświadcza napięć, uniemożliwiających „spojrzenie poza” proces czytania, będący właśnie poruszaniem się po przestrzeni hipertekstowej. Problematyzacji ulega sama istota lektury. Badacz wyciąga stąd wniosek, iż *afternoon* posiada cechy metafikcji – traktuje o niemożności przeczytania własnego tekstu.

Akcja, dramat, historia

Afternoon składa się z heterogenicznych tekstów. Znajdują się tam cytaty z dzieł literackich, fragmenty dialogów, monologi, opisy i fragmenty poetyckie. Wszystkie one

¹⁵ Por. K. Salen, E. Zimmerman, *Rules of Play. Game Design Fundamentals*, The MIT Press, Cambridge MA 2004, s. 70–82.

¹⁶ J. Bolter, *Writing Space...*, op. cit., s. 126.

jednak zbiegają się na różne sposoby w jedną historię, intertekstualną, poprzeplatana fragmentami innych dzieł literackich. We wprowadzeniu autor podkreśla, że:

„To nie są wersje, jest to historia sama w sobie, w długich kwestiach. (...) wszystko jest centrum”¹⁷.

Przyjrzyjmy się inicjalnej odsłonie utworu, tekstowi na pierwszej stronie *afternoon*. Jest on połączeniem opisu z dialogiem dwóch postaci i kończy się interakcyjnym pytaniem¹⁸ do czytelnika.

„Próbuję przypomnieć sobie zimę. »Tak, jakby to było wczoraj?« pyta ona, ale ja nie wykonuję gestu potwierdzenia ani zaprzeczenia.

Przed piątą słońce zachodzi i popołudniowe roztopy zamarzają ponownie ...

»Poezja« - mówi ona, bez emocji, w taki lub inny sposób.

Czy chcesz o tym usłyszeć?»¹⁹.

W przytoczonym fragmencie wprowadzony zostaje układ trzech postaci, który w różnych konfiguracjach przewija się przez cały hipertekst. Są to mężczyzna, kobieta i czytelnik. Z dalszej lektury wynika, że ów mężczyzna to Peter, który stracił żonę i dziecko w spowodowanym przez siebie wypadku samochodowym. Kobieta natomiast to psychoterapeutka, wydobywająca z bohatera zwierzenia. Czytelnik to słuchacz, który musi podjąć z tekstem interakcję – dialog, w którym sam jest stroną aktywną, poszukującą. Ponadto przytoczony wyżej tekst stanowi wskazówkę do dalszej lektury, podkreślając poetycki charakter konstrukcji utworu.

Treść wspomnień bohatera dostarcza materiału fabularnego dla *afternoon* i czyni je opowieścią (zgodnie zresztą z podtytułem hipertekstu, który brzmi właśnie „opowieść”). Jednakże opowieść ta nie jest gotowa, okazuje się pełna luk i niedomówień. Narrator nie potrafi dostać się do swojej pamięci i przetworzyć jej. Wydobywanie wspomnień z głębin pamięci i wyrażenie ich w języku dokonuje się poprzez konfrontację z psychoterapeutą.

¹⁷ M. Joyce, *afternoon...* [*in my mind*].

¹⁸ W zwyczajnym dziele literackim pytanie takie nazwać by należało apostrofą lub pytaniem retorycznym, ponieważ pozostawione by było bez odpowiedzi. Natomiast czytelnik *afternoon* zmuszony jest udzielić na nie odpowiedzi, która całkowicie dosłownie wpływa na kształt doświadczanego później tekstu.

¹⁹ M. Joyce, *afternoon...* [*begin*].

Niemniej jednak wizyta u psychoterapeuty przekształca wspomnienia w coś jeszcze innego niż opowieść. Odkrywane są one bowiem we fragmentach, związanych ze sobą poprzez skojarzenia, a nie poprzez ciąg chronologiczny lub przyczynowo-skutkowy. Ta misterna konstrukcja, przypominająca strukturę pamięci ludzkiej, nosi u Joyce'a cechy poetyckości. Składa się bowiem z obrazów przenikających się wzajemnie, osnutych na identycznych lub podobnych motywach, wokół tych samych postaci, sytuacji. Całość owiana jest swoistą mgłą niepewności, co do faktycznej kolejności zdarzeń, tożsamości bohaterów i znaczenia poszczególnych elementów historii. Przekształcenie tej amorficznej sieci wspomnień w opowieść, należeć musi w tej sytuacji do czytelnika hipertekstu. Jednakże powstały przy tym kontur, narzucający określoną logikę wydarzeń, zawsze będzie jedynie przejściowy. Niepokorna materia dzieła za każdym razem wymyka się ograniczeniom narracyjnym, dryfuje w stronę poetyckiej migotliwości form i znaczeń.

Za przykład pokazujący sposób przetworzenia rzeczywistości w *afternoon* niech posłużą sceny z rozmowy Werta z Peterem. Jak okazuje się w kolejnych odsłonach hipertekstu, Wert jest szefem Petera, który z poety stał się pracownikiem koncernu ubezpieczeniowego. Koncern ten pracuje nad utopijnym projektem systemu ekspertowego, który miałyby zgromadzić wszystkie informacje na świecie. W scenach rozmowy Werta z Peterem występuje kilka charakterystycznych motywów, powracających później bądź wcześniej w innych odsłonach lektury.

Pierwszy motyw to skojarzenie Werta z diabłem. „Diaboliczność” ta przejawia się między innymi poprzez deformację ciała. Chodzi tu o przekłute ucho, w którym kołysze się błystka wędkarska oraz o dziwny tatuaż na kręgosłupie. Wert kojarzony jest niejednokrotnie z perwersją i śmiercią („On uwielbia śmierć jako abstrakcję”²⁰, „jasnowłosa głowa śmierci – młody Werter”²¹). Jednocześnie sam uniknął śmierci w

²⁰ M. Joyce, *afternoon...*, [I want I].

²¹ Ibidem, [but this].

wypadku samochodowym, w którym zginęła rodzina Petera. Przez te skojarzenia Wert staje się kusicielem, który pośrednio doprowadził do tragedii Petera. Jedną z odsłon, przedstawiającą rozmowę kwalifikacyjną Petera, nosi nawet nazwę [*Mefisto*], zaś inna – [*teufel*] (niem. *diabeł*). Wert jest również zamieszany w śmierć Lisy – fakt, że Peter niespodziewanie zobaczył żonę w ciąży w ciąży Werta okazuje się pośrednią przyczyną wypadku.

Kolejną grupą są motywy erotyczne. W powieści dominuje erotyzm płytki, wulgarny i perwersyjny. Może to mieć dwojaką funkcję: po pierwsze dyskredytację świata skupionego wokół „technologii i psychoanalizy” symbolizowanych przez Werta i jego żonę Lolly, po drugie – ugruntowanie świadomości bohaterów w ich cielesności, zgodnie z postulatami Donny Haraway, dotyczącymi postrzegania świata i prawdy. Jednakże ze wspomnień Petera wyłania się również inny obraz erotyki, która wiąże się nie z koniecznością zapewnienia sobie przyjemności, lecz z wzajemną miłością małżonków, wspólnym przeżywaniem piękna:

„Nigdy nie byliśmy zakochani bardziej niż wtedy. Czasami wracałem ze stacji i znajdowałem ich na plaży, otoczonych łabędziami lub skulonych przed zimnem, spacerujących wśród samotnych mew, jej ręce pełne szarych kamieni (...)

Kochaliśmy się w dźwiękach przyływów i odpływów lub sztormów, odchodzących na południe”²².

Opisy te wyrażają mistyczną niemalże jedność ze światem natury i zachwyt nad pięknem codzienności. Symbolem tego stanu jest morze, obecne na wszystkich zdjęciach z tamtego okresu „łagodne, i zawsze zmienne”. Jednak to właśnie na morzu pojawia się od czasu do czasu niepokojący symbol:

„Czarna łódź przetwórcza, bez żadnych cech charakterystycznych (...) cały czas pogłębiająca, powoli, ociężale, i bez widocznych oznak człowieka”²³.

²² Ibidem, [CT].

²³ Ibidem, [Doing things together].

Zmiana w życiu osobistym Petera pojawia się w momencie przeprowadzki do miasta. Próbuje on zastąpić utraconą jedność z naturą życiem kulturalnym, które miałyby podtrzymać miłość, gasnącą w nowym otoczeniu:

„Myślałem, że pewna idea kultury zatrzyma ją, kiedy ja już nie potrafiłem. Wierzyłem w wykłady i orkiestry kameralne tak jak gdyby mogły zastąpić rozmowę”²⁴.

Jednocześnie oddaje się miłosnym igraszkom z kobietami ze swojego otoczenia, między innymi z żoną Werta, psychoterapeutką Lolly oraz jej klientką, byłą prostytutką na Dalekim Wschodzie, Nauzyką. Przyczyn rozpadu małżeństwa Petera należy szukać w rozejściu się świata wartości małżonków. Peter włącza się w świat wartości nowego otoczenia, skoncentrowanego na pieniądzach i seksie. Wiąże się to z przyjęciem określonego stylu życia, polegającego na dążeniu do zaspokojenia własnych potrzeb i podporządkowania sobie świata. W pewnym sensie Peter jest postacią rozdartą wewnątrz, ponieważ z jednej strony – boi się tego systemu wartości, z drugiej zaś – całkowicie mu ulega. Tymczasem żona Petera ma inne spojrzenie na mit sukcesu:

„Po prostu spójrz na nich, tych cudownych mocnych: Lolly i Werta, Nauzykę i Petera. Oni są nową arystokracją, wytworem technologii i psychoterapii. Nawet ich zmartwienie ma pewnego rodzaju blask, nawet ich puste wyznania są śpiewem.

Kiedyś w to wierzyłam, jak w teatr, »Kiedy ją pierwszy raz spotkałem była nieśmiała, nieśmiała jak sarenka« (...). Teraz rozumiem, że mam talent do zwyczajności. (...) Idę do domu, robię kolację, czytam mu książki (...)»²⁵.

„Dlaczego muszę się określać? Dlaczego muszę grać jakąś rolę w tej na poły tragicznej, na poły komicznej zagadce? Dlaczego mam widzieć siebie jako część kultury, która mnie wyklucza, niezależnie czy wchodzi w jej skład Joffrey Ballet, automatyczne sekretarki czy BMW?»²⁶.

„Jestem uciekinierem od kultury”²⁷.

Spojrzenie na kulturę w *afternoon* pozostaje pod wpływem myśli postmodernistycznej, która zwraca uwagę na to, że kultura została stworzona przez

²⁴ Ibidem, [Art. Worlds].

²⁵ Ibidem, [for the ordinary].

²⁶ Ibidem, [graces].

²⁷ Ibidem, [a genius].

mężczyzn. Ponadto kultura przeciwstawiona zostaje naturze, jako kategoria wiążąca się z uniformizacją, nazywaniem i podporządkowywaniem sobie świata. Kultura jest przeciwieństwem wspólnoty i porozumienia; utożsamiana z samotnością, egoizmem, działaniem według przyjętych wzorców zachowań, w narzuconym świecie wartości.

Kolejny motyw, który przewija się przez opowieść, to rozmowa telefoniczna, przywoływanie, odwiedzanie i nazywanie. W języku angielskim wszystkie te znaczenia mieszczą się w jednym słowie-kluczu *I call*. W kolejnych odsłonach *afternoon* Peter bezskutecznie poszukuje żony i syna, telefonując do różnych instytucji i osób – do szkoły, biura, kochanka żony, wreszcie do szpitala. Nie ma pewności, które z tych scen rozegrały się przed wypadkiem, a które później. Prawdopodobnie do tragedii przyczyniło się zdenerwowanie Petera tym, że nie mógł znaleźć żony i dziecka. Z drugiej strony wydaje się, że sam wypadek został wyparty ze świadomości Petera i, w związku z tym, część poszukiwań mogła rozegrać się później. Na początku opowieści Peter mówi „Chcę powiedzieć, że być może widziałem, jak mój syn zginął dzisiaj rano”²⁸ i przez cały czas próbuje dowiedzieć się prawdy o tragedii. Poszukiwanie to ma jednocześnie wymiar wewnętrzny; będąc podróżą Petera do świata własnych emocji, przywołaniem wspomnień, prowokuje refleksję nad przyczynami rozpadu małżeństwa z Lisą. *To recall* to po angielsku wspominać, odwiedzać ponownie myślą znane już miejsca i wydarzenia. Chaotyczna, asocjacyjna, przeplatająca różne formy tekstów konstrukcja opowieści przypomina właśnie pracę umysłu, który próbuje przedrzeć się przez natłok doświadczeń do sensownej historii. Jednocześnie wiąże się to z nazwaniem nieokreślonego, doprecyzowaniem niejasnych zależności i powiązań pomiędzy odsłonami, postaciami, faktami.

Peter, bojąc się osobiście zadzwonić do szpitala i poznać prawdę, telefonuje zamiast tego do swojej kochanki, żony Werta, psychoterapeutki Lolly. To właśnie w trakcie wizyty u niej odsłania swoje uczucia i wspomnienia. Z perspektywy tej sceny

²⁸ Ibidem, [*I want to say*].

wyduje się, że cała opowieść jest w gruncie rzeczy odbywanym przez Petera seansem terapeutycznym, przywoływaniem oraz nazywaniem tego wszystkiego, co w jego życiu przemykało się niepostrzeżenie, i doprowadziło do tragicznego finału.

Zasady konstrukcyjne *afternoon*

W *afternoon* mnóstwo jest motywów, obrazów, a niekiedy fragmentów tekstu, które powtarzają się w opowieści w różnych wariantach. Powroty te polegają najczęściej na występowaniu tych samych elementów (na przykład motyw ciężarówki, automatycznej sekretarki, białych tygrysów) w kilku odsłonach, bezpośrednio ze sobą niezwiązanych. Zdarzają się również powtórzenia całych tekstów, czego przykładem niech będzie [*falszywy początek*] – nieco inna wersja pierwszej odsłony:

„Próbuję przypomnieć sobie zimę. »Tak, jakby to było wczoraj?« mówię, ale ona nie wykonuje gestu potwierdzenia ani zaprzeczenia.

Przed piątą słońce wschodzi i nocny mróz roztapia się ponownie ...

To była poezja, mówi ona, bez emocji, w taki lub inny sposób.

Czy to słyszysz?»²⁹.

Często też zdarza się, że ta sama odsłona pojawia się kilkakrotnie, w wielu miejscach lektury, w różnych sekwencjach wydarzeń. Niektóre sekwencje mają nawet charakter pętli – czytelnik trafia wciąż na tę samą stronę. Dzięki powtarzalności i wariantowości liczne sceny i obrazy nabierają znaczenia symbolicznego, tracąc przy tym swój charakter wiernej i obiektywnej reprezentacji, a cały utwór grawituje w stronę poezji. Drugi, ściśle z powtarzalnością związany, wyznacznik poetyckości *afternoon* to jego rytmiczność. Rytm opowieści mierzyć można odstępami pomiędzy poszczególnymi odsłonami. Tempo lektury regulowane jest tempem interakcji oraz odległością znaczeniową i charakterem przejścia pomiędzy poszczególnymi odsłonami.

W *afternoon* niektóre odsłony przez swoje następstwo określają kolejność wydarzeń, inne pozwalają na płynne przejście od akcji do symbolicznego obrazu bądź

²⁹ Ibidem, [*false beginning*].

refleksji, jeszcze inne – wprowadzają niespodziewanie nową perspektywę narracyjną (odmienne miejsce, czas, narratora). Te odsłony, które składają się z opisów, monologów i dialogów, przywodzą na myśl prozę. Zdarzają się jednak i takie, które ustanawiają przepaście nie między dłuższymi fragmentami, lecz między kolejnymi słowami, każąc czytać tekst powoli i z mozołem, a jednocześnie szukać sensu w odosobnionych słowach. Te odsłony z kolei ciążą w stronę poezji, i narzucają zupełnie inny styl lektury, ukierunkowany w głąb, wydobywający z poszczególnych wyrazów całą możliwą sieć znaczeń i powiązań. Niektóre odsłony intertekstualne, przenoszą czytelnika do fragmentu z zupełnie innego dzieła. Joyce wykorzystuje fragmenty z pism Homera, Giambattisty Vico, Sterne'a. Dzięki tym powiązaniom opowieść *afternoon* zostaje wpleciona i zakorzeniona w tradycji literackiej, którą jednocześnie wypróbujecie i twórczo przekształca.

W *afternoon* występują też takie odsłony, które można by nazwać „metaodsłonami”, powodujące, że opowieść przybiera charakter metafikcji. Traktują one o statusie i sposobie czytania hipertekstu jako literatury. Przykładem niech będzie powracająca odsłona o następującej treści:

„Domknięcie jest, jak w każdej fikcji, cechą budzącą wątpliwości, chociaż tu jest ono wyraźnie uwidocznione. Kiedy opowieść nie posuwa się naprzód, lub kiedy ulega zapętleniu, lub kiedy czytelnik zmęczy się ścieżkami, doświadczenie lektury się kończy. Mimo to, prawdopodobnie jest więcej możliwości, niż wydawało ci się na początku. Słowo, które nie poddaje się za pierwszym razem, kiedy czytasz sekcję, może powieść cię gdzie indziej, kiedy znów natkniesz się na tę sekcję; i czasem coś, co wydaje się pętlą, jak wspomnienie, zaczyna zmierzać znowu w innym kierunku.

Nie ma prostego sposobu, żeby to wypowiedzieć”³⁰.

Metafikcja, zgodnie z rozumieniem tego pojęcia zaproponowanym przez Patricię Waugh, to:

„termin, nadany fikcjonalnemu pisarstwu, które świadomie i systematycznie kieruje uwagę ku swojemu statusowi jako artefaktu, ażeby postawić pytania o związek między fikcją a rzeczywistością.

³⁰ Ibidem, [*work in progress*].

Zapewniając krytyczny ogląd własnych metod konstrukcji, takie pisma nie tylko badają fundamentalne struktury fikcji narracyjnej, lecz również eksplorują możliwą fikcjonalność świata poza literackim tekstem fikcyjnym”³¹.

W dziełach metafikcyjnych dochodzi zatem do zamazania przezroczystego charakteru znaku – znak przestaje odsyłać na zewnątrz, do fikcyjnego świata. Zamazanie relacji odsyłania samo staje się znakiem: zyskuje wartość poznawczą wobec świata, postrzeganego jako świat skonstruowany, złożonego ze znaków, a nie z pozaznakowej rzeczywistości. Tak byłoby w przypadku *afternoon*, dzieła będącego ikonicznym, żywym obrazem wspomnienia. Mechanizm hipertekstu jest bowiem obrazem działania wspomnienia, refleksji, pamięci ludzkiej. Konstrukcja językowa, oparta na skojarzeniach, powtórzeniach, wrywkowych obrazach tworzących całość dzięki swym symbolicznym powiązaniom, wyraża prawdę tak, jak rodzi się ona w umyśle, podświadomości, wrażliwości ludzkiej. Prawda ta nie może istnieć bez języka; jest zmienna i stanowi pewien proces powiązany z określoną historią, która się zdarzyła.

Według Waugh metafikcja pozwala jednocześnie wyzwolić się z ograniczeń tradycji literackiej, podjąć ich krytykę i zaproponować nowe formy wyrazu:

„Metafikcja oferuje zarówno innowację, jak i to, co znane, poprzez indywidualne przetworzenie i podważenie przyjętych konwencji. Konwencja (...) dostarcza w utworach metafikcyjnych tła (...), na którym eksperymentalne strategie stają się widoczne. Metafikcja (...) odkrywa poprzez autorefleksję formę fikcjonalną, odpowiednią kulturowo i zrozumiałą dla współczesnych czytelników”³².

W tym sensie metafikcyjność jest koniecznym warunkiem zaistnienia nowych form wyrazu, takich jak powieść hipertekstowa. Z jednej strony czerpią one z istniejących konwencji i repertuaru form, aby stać się zrozumiałymi. Z drugiej natomiast, muszą poszukiwać takich środków wyrazu, które sprawdzą się w nowych warunkach, pozwolą twórczo wykorzystać mechanizm działania hipertekstu – zarówno jako symboliczny

³¹ P. Waugh, *Metafiction*,. *The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, New York 1984, s. 2.

³² *Ibidem*, s. 12–18.

obraz rzeczywistości, jak i środek regulujący rytm oraz tempo lektury, wpływający przez to na interpretację poszczególnych odsłon hipertekstu.