
Narracyjne podwojenie jaźni

Magdalena Rembowska-Płuciennik

INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH PAN

Właśnie masz w ręku tom jubileuszowy dedykowany profesorowi Ryszardowi Nyczowi i z zainteresowaniem przeglądasz jego zawartość. Rozpoczynając lekturę tego szkicu, dziwisz się, że ktoś impertynencko zwraca się bezpośrednio do Ciebie i zaczynasz w myślach szukać konwencji, która pozwala tak rozpocząć artykuł naukowy. Nie, nie znajdujesz takiej... Zaczynasz w duchu żyzymać się na upadek humanistyki, dobrych obyczajów, pomstujesz na redakcję za niedopuszczalną tolerancję względem naruszania przyjętych reguł komunikacyjnych. Ale czytasz dalej. Zastanawiasz się, czy to na pewno do Ciebie skierowane są te słowa – bo niby dlaczego miałyby być adresowane właśnie do Ciebie, a nie np. do samego Ryszarda Nycza, przecież to dla niego ten tom jubileuszowy. Nie, nie, do Nycza nie wypadałoby tym bardziej, tego autor by nie zrobił, aż tak głupi być nie może. Więc czytasz dalej, podejrzewając podstęp. Zaczynasz szukać w tych kilku liniijkach wskazówek, co w ogóle obliguje Cię do identyfikowania się z adresatem tej wypowiedzi, bo np. czujesz raczej rozbawienie tą sytuacją niż podenerwowanie. Ale, po prawdzie, dlaczego ktoś w ogóle śmie imputować Ci, co myślisz, gdy spokojnie przeglądasz książkę?

Tu głos niezidentyfikowanego nadawcy milknie, a czytelnik odzyskuje spokój ducha i błogosławioną anonimowość, którą podważyła narracja w drugiej osobie. I tego właśnie będzie dotyczył niniejszy artykuł – statusu narracji drugoosobowej we współczesnej narratologii, a zwłaszcza semantyki tej jej nietypowej odmiany, do której metaforycznie odsyła tytuł szkicu. Mimo dyskusji, jakie od kilkunastu lat toczą się w anglojęzycznych i niemieckojęzycznych kręgach narratologicznych, polskie prace na ten temat są wyjątkiem i dotyczą raczej interpretacji opowiadania w drugiej osobie w konkretnych

(i nielicznych) utworach¹. Jedną z przyczyn tego braku zainteresowania jest przywiązanie do tradycyjnych typologii, w których nie wydziela się autonomicznie traktowanej narracji w drugiej osobie, a napięcie związane z relacjami osobowymi rozgrywa się w strefie pogranicza między narracyjnym „ja” i „on(a)”². Większość analiz jest więc poświęcona sposobom użycia gramatycznego „ty”³ (np. w monologu wypowiedzianym i w formach stylizowanych na mówione⁴, w transpozycjach funkcji nadawczo-odbiorczych⁵) funkcji apostrofy (np. do czytelnika), nie zaś specyfice konstrukcyjnej narracji drugoosobowej, dla której zwrot adresowy czy oralność są zagadnieniami pobocznymi. Odmienne spojrzenie na narrację drugoosobową⁶ wymusiła jej rosnąca popularność w drugiej połowie XX wieku w utworach metafikcyjnych (zwłaszcza spod znaku tzw. nowej powieści, a potem postmodernizmu)⁷.

-
- 1 O realizacjach w rapsodzie młodopolskim pisał M. Głowiński *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Ossolineum, Wrocław 1969. Rozproszone uwagi na temat narracji drugoosobowej znajdziemy w omówieniach *Sennika współczesnego* T. Konwickiego np. J. Sławiński *Tadeusz Konwicki, „Sennik współczesny”*, w: *Czytamy utwory współczesne*, red. T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, PZWS, Warszawa 1967, s. 205–223; T. Lubelski *Poetyka powieści i filmów T. Konwickiego*, Wydawnictwo UWr, Wrocław 1984, s. 138–141; H. Trubicka *Meandry autokomunikacji. Uwagi o roli narracji drugoosobowej w „Senniku współczesnym” Tadeusza Konwickiego*, *Ogrody nauk. Debiuty 2010*, red. A. Kobylarek, A. Gil, Wydawnictwo UWr, Wrocław 2010, s. 289–296. O użyciu „ty” narracyjnego u J. Kawalca zob. B.S. Kunda w: tegoż *Julian Kawalec*, PIW, Warszawa 1984, s. 113–116. Empatyczną funkcję tej formy w różnych utworach R. Kapuścińskiego zauważa M. Horodecka w: tejże *Zbieranie głosów. Sztuka opowiadania Ryszarda Kapuścińskiego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
 - 2 Najważniejsze dwudziestowieczne typologie narracyjne F. Stanzla, W. Bootha, B. Romberga, G. Genette’a utrwaliły zasadę, że to osoba gramatyczna wyróżnia formy narracji oraz staje się podstawą do problematyzowania zagadnień pochodnych: np. kategorii *diegesis*, głosu, focalizacji. Omawia ten wątek B. Kaniewska *Świat w granicach „ja”*. *O narracji pierwszoosobowej*, Rebis, Poznań 1997 – dodatkowo pomijając narrację w drugiej osobie jako „efemeryczną i nieprzekonującą” (s. 20). Narrację drugoosobową często traktowano jako subkategorię opowiadania w 1. osobie (np. B. McHale *Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo UJ, Kraków; M. Bal *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. E. Kraskowska, E. Rajewska i in., Wydawnictwo UJ, Kraków 2012).
 - 3 B. Witosz *O wzajemnej relacji zaimków „ja” – „ty” w narracji*, „*Język Artystyczny*” 1981 t. 2, s. 27–36.
 - 4 M. Głowiński *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, PIW, Warszawa 1973.
 - 5 Por. artykuły A. Okopień-Sławińskiej z lat 70. na temat złożoności znaczeniowej relacji osobowych na różnych poziomach komunikacji literackiej, zgromadzone w części *Semantyka relacji osobowych*, w: tejże *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Universitas, Kraków 1998, s. 57–134.
 - 6 Przełomowe znaczenie dla takiego zwrotu miało studium B. Morissette’ego *Narrative „you” in Contemporary Literature*, „*Comparative Literature Studies*” 1965 Vol. 2, No 1.
 - 7 L. Hutcheon *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Methuen, New York–London 1980;

Na przełomie XX i XXI wieku nastąpiła zaś eksplozja literatury w Internecie⁸, wzmocniona rozkwitem drugoosobowych form opowiadania w grach multimedialnych⁹. Zaistniała nowa odmiana gatunkowa afirmująca ten typ narracji (tzw. *choose your own adventure*). W multimedialnym środowisku druga osoba zajęła centralne miejsce w hierarchii zaimków osobowych i przekształciła się w stałą strategię współpracy z odbiorcą¹⁰. Gdy uwzględnimy kontekst popularności gatunków niefikcyjnych (np. poradników, przewodników, książek kucharskich) oraz strategii reklamowych, nowa (mocna!) kulturowa pozycja samego adresata narracji stanie się dodatkowo widoczna. I zacznie się on domagać uwzględnienia w siatce narratologicznych pojęć, co musi nieuchronnie prowadzić do jej rozerwania.

Narracja w drugiej osobie ma w sobie niestłumiony subwersywny potencjał¹¹, destabilizujący przedziały między wewnątrz- i zewnątrztekstowymi uczestnikami komunikacji narracyjnej (autorem, narratorem, bohaterem – i nie zawsze tożsamym z nim odbiorcą narracji – implikowanym w tekście

P. Waugh *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, London–New York 1984; M. Fludernik *Second-Person Narrative as a Test Case for Narratology: The Limits of Realism*, „Style” 1994 Vol. 28, Is. 3. W kontekście postmodernistycznych przewartościowań kategorii podmiotowości interpretuje narrację w 2. osobie D. Schofield *Second Person Narrative: a Point of View? The Function of Second Person Pronoun in Narrative Prose Fiction* 1998, niepublikowana praca doktorska, <http://dro.deakin.edu.au/view/DU:30023478> (07.07.2016). Na temat rozwoju powieści drugoosobowej w różnych językach istnieje bogata literatura, szersza prezentacja tego zjawiska wykracza poza ramy tego szkicu. Nowe trendy w badaniach nad narracją drugoosobową oraz obfitą bibliografię utworów w tej formie z różnych literatur narodowych prezentował monograficzny numer „Style” 1994 Vol. 28, Is. 4.

- 8 *Tekst (w) sieci*, red. t. 1 D. Ulicka, t. 2. A. Gumkowska, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009; M. Janusiewicz *Literatura doby internetu. Interaktywność i multimedialność tekstu*, Universitas, Kraków 2013; M. Maryl *Życie literackie w sieci*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015; *On-line/Off-line: Between Texts and Experience. Writing as a Lifestyle*, ed. by P. Gärdenfors, W. Powers, J. Płuciennik, M. Wróblewski, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2015.
- 9 Kanoniczną pracą na ten temat jest *Second Person. Role-Playing and Story in Games and Playable media*, ed. by P. Harrigan, N. Wardrip-Fruin, The MIT Press, Cambridge MA 2007.
- 10 M. Marcela *Narracja – kolaboracja?* „Artpapier” 2008 <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=70&artykul=1633> (07.07.2016). Por. A. Bell, A. Ensslin „I know what it was. You know what it was”. *Second-person narration in hypertext fiction*, „Narrative” 2011 Vol. 19, No. 3; tychże „Click=Kill”. *Textual „you” in ludic digital fiction*, „Storyworlds” 2012 Vol. 4.
- 11 M. Fludernik *Second Person Fiction: Narrative You as Address and/or Protagonist*, „Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik” 1993 Vol. 18, No. 2; D. Herman *Textual You and Double Deixis in Edna O’Brien’s „A Pagan Place”*, „Style” 1994 Vol. 28, Is. 3.

oraz realnym czytelnikiem)¹². Nowe ujęcia narracji drugoosobowej podkreślają fakt, że takie opowiadanie przekształca jakościowo wszystkie elementy narracji i inaczej organizuje oddźwięk czytelniczy¹³. Za cechę szczególną narracji drugoosobowej tzw. właściwej (a więc niepodporządkowanej funkcjom apostrofy) uznaje się: silny status narratora zwracającego się do innego podmiotu. To podmiot, o którym się opowiada, jest najważniejszym aktorem na powieściowej scenie, tzn. jego zachowania i stojące za nimi motywacje wywołują zmiany zachodzące w świecie opowieści¹⁴. Akt opowiadania o narracyjnym „ty” ma funkcję bezpośredniego i natychmiastowego wglądu w jego świadomość i znosi czasoprzestrzenny rozdział między zdarzeniami a narracją. „Ty” narracyjne nie oznacza generalizowanego „Każdego”, ale konotuje niepowtarzalną podmiotowość. Stąd niemożliwe jest np. użycie czasu przyszłego, który wprowadzałby poetykę wizji przyszłości czy też opowiadanie o czynnościach powtarzalnych, wielokrotnych, generalizowanych.

To, co nie wybrzmiało jednak wystarczająco w przywołanych propozycjach, to niezbędność specyficznej ramy semantycznej, która umożliwia narrację właściwą za pośrednictwem „ty”: „nie tylko mówię do ciebie, ale mówię do ciebie *jako* ty sam; opowiadam tobie, jak to jest być tobą w tej konkretnej sytuacji, w której i ja z tobą aktywnie współdziałam”. Ten sposób opowiadania – implikujący współuczestnictwo narratora w zdarzeniach i aktach mentalnych narracyjnego „ty” – można uznać za literacką kategoryzację¹⁵ niespotykaną w innych typach tekstów, podobną funkcjonalnie do najbardziej zsubiektywizowanych form reprezentacji cudzej świadomości¹⁶. Narracja taka pełni funkcję zwerbalizowanego raportu z czynności oraz stanów wewnętrznych, zdawanego samemu doświadczającemu na podstawie symultanicznego powielania jego doznań – i to bez względu na to, z jakiego poziomu komuni-

12 M. Fludernik *Second Person Fiction: Narrative You as Address and/or Protagonist*, „Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik” 1993 Vol. 18, No. 2; D. Herman *Textual You and Double Deixis in Edna O’Brien’s „A Pagan Place”*, „Style” 1994 Vol. 28, Is. 3.

13 M. DelConte *Why You Can’t speak: Second-Person Narration, Voice, and a New Model for Understanding Narrative*, „Style” 2003 Vol. 37, Is. 2.

14 B. Richardson *The Poetics and Politics of Second Person Narrative*, „Genre” 1991 Vol. 24, No. 3; tegoż *I etcetera: On the Poetics and Ideology of Multipersoned Narrative*, „Style” 1994 Vol. 28, Is. 3; U. Margolin *Narrative „you” Revisited*, „Language and Style” 1994 Vol. 23, No. 4.

15 J. Płuciennik *Czy istnieje jakaś literacka kategoryzacja świata?*, „Teksty Drugie” 2010 nr 4.

16 Różnicę można uchwycić, przywołując użycie formy „ty” w poradnikach lub przewodnikach, w których „opowiadam tobie, co powinienes / możesz teraz zrobić”.

kacji narracyjnej pochodzi „ty”. Można dzięki temu inaczej sproblematyzować rolę narracyjnego „ty”: na plan pierwszy wysuwa się aktywna rola sprawcy zdarzeń, na plan dalszy przesuwa się rola adresata wypowiedzi narracyjnego „ja” (zwłaszcza gdy długo nie jest on określony). Uczestnik **codziennej** komunikacji zwykle nie potrzebuje takiej formy prezentacji wiedzy o sobie, co więcej – mógłby uznać ją za niestosowną czy obraźliwą. To dodatkowy argument za przyznaniem właściwej narracji drugoosobowej statusu wyznacza fikcyjności adresu i wypowiedzi¹⁷. W komunikacji codziennej eliminuje się częstą w narracji literackiej w drugiej osobie nieokreśloność adresata za pomocą środków porozumienia pozawerbalnego czy eksponowania deiksy. Narracja literacka odróżnia się także od narracji hipertekstu lub zasad gry multimedialnej: aby brać w nich udział (nawigując po możliwych leksjach lub rozpocząć grę), potrzebna jest całkowita zgoda czytelnika/gracza na utożsamienie się z adresatem „ty”, podporządkowanie technologicznym regułom „wymuszonej partycypacji”¹⁸ czy interaktywnym zabiegiem¹⁹. Niepewność (choćby przejściowa) co do adresata literackiej narracji w drugiej osobie jest natomiast jednym z większych wyzwań dla czytelnika. Znacząco wpływa bowiem na jego emocje i strategie identyfikacyjne, komplikując proces lektury.

Jaka jest poznawcza wartość narracji drugoosobowej w jej odmianie nazywanej dziś właściwą, w której nie układ ról komunikacyjno-odbiorczych skupia uwagę narratologów, ale sam akt komunikowania synergii wielopodmiotowego doświadczenia? Przede wszystkim można w niej upatrywać zaproszenia do pełnej identyfikacji. Narrator dzieli z postacią wiedzę, podejmuje te same akcje i czynności, *jest* przez swoją opowieść, na jej mocy i dzięki jej sile sprawczej, drugą osobą (co wcale nie wyklucza rozmaitego zabarwienia emocjonalnego: choćby ironii). Badania nad rozumieniem narracji tego typu potwierdzają ten efekt. Użycie drugiej osoby bardziej angażuje czytelnika i szybciej powoduje jego identyfikację z bohaterem, nawet w porównaniu z narracją pierwszoosobową²⁰! Pośrednio te badania podważają

17 Na temat innych zob. J. Jeziorska-Haładyj *Tekstowe wyznaczniki fikcji*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013.

18 Por. J. Walker *Do You Think You Are Part of This? Digital Texts and Second Person Address*, w: *Cybertext Yearbook*, ed. by M. Eskelinen, University of Jyväskylä Press, Jyväskylä 2000, s. 34–51.

19 N. Montfort *Twisty Little Passages: an Approach to Interactive Fiction*, The MIT Press, Cambridge MA 2003.

20 T. Brunyé, T. Ditman et al. *Better You Than I: Perspectives and Emotion Simulation During Narrative Comprehension*, „Journal of Cognitive Psychology” 2011 Vol. 23, No. 5. Por. H. de Hoop,

więc tradycyjne teorie upatrujące w narracji drugoosobowej jedynie maski dla monologu „ja”. Wskazanie w narracji za pośrednictwem „ty” potencjału do wzmocnienia identyfikacji z bohaterem prowokuje do ponownego przemyślenia hierarchii form narracyjnych uznanych za najbardziej zsubiektywizowane i gwarantujące najpełniejszy fikcyjny dostęp do świadomości bohatera. Wniosek ten można poprzeć, analizując rozwój form narracyjnych reprezentujących działanie świadomości. Proces zbliżania się do intymnego „ciepła” (jak mówił W. James) doświadczenia wewnętrznego spełnił funkcję impulsu dla rozwoju nowych technik opowiadania²¹. Literacki strumień świadomości dominował w prozie psychologicznej pierwszych dziesięcioleci XX wieku. W podobnym czasie narracja drugoosobowa zaczęła pojawiać się jako forma możliwa do zrealizowania na przestrzeni całej powieści (np. R. Stout *How Like the God*, 1929) lub do wtapienia w inne techniki reprezentacji świadomości²² (W. Faulkner *Absalomie! Absalomie!*, 1936). Narracja drugoosobowa (także w gramatycznej liczbie pojedynczej!) wnosi dodatkowy, społeczny naddatek do literackich reprezentacji świadomości: aktywne współdziałanie cudzych akcji przez ich werbalizację. Wzrost jej popularności zbiega się w czasie z rozpoczęciem dyskusji w psychologii i filozofii na temat społecznego charakteru ludzkiej świadomości, ograniczeń „języka/doświadczenia prywatnego” i znaczeń komponentu ponadindywidualnego w myśleniu. Narracja w drugiej osobie angażuje „ja” oraz „ty”, implikuje istnienie „nas” w narracyjnym współdziałaniu – reprezentacji podzielanego zdarzenia, stanu wewnętrznego (emocji, postrzeżenia, przekonania, intencji). Jeśli połączyć ten fakt z wspomnianym już mechanizmem zacierania tożsamości wewnątrz- i zewnątrztekstowego adresata, to widoczna stanie się wielopodmiotowa przestrzeń mentalna, w której musi nawigować odbiorca tej formy narracji. Poszukując referencji dla narracyjnego „ty”, weryfikuje podmioty usytuowane potencjalnie na różnych poziomach ontologii tekstu, by rozpoznać, jak skonstruowana jest owa mówiąca (być może także do niego!) diada. Oto cytaty z *Morfiny* Szczepana Twardocha, powieści eksponującej komplikacje wynikłe z użycia różnych odmian narracji w drugiej osobie:

L. Hogeweg *The Use of Second Person in Literary Texts*, „Journal of Literary Semantics” 2014 Vol. 43, No. 2.

21 I. Watt *Narodziny powieści: studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, PIW, Warszawa 1993.

22 B. Richardson nazwał narrację drugoosobową najważniejszą innowacją narracyjną po narodzinach strumienia świadomości w: tegoż *Unnatural Voices...*, s. 36.

Wychodzisz oszołomiony, Kosteczku, wychodzisz na ulicę Fredry, zaczęło padać, wychodzisz w deszcz, jakby wcale nie padało, nie myślisz o deszczu. Idziesz oszołomiony przez park, idziesz ulicami, Kennkarte wsunąłeś do wewnętrznej kieszeni marynarki i idziesz, Kosteczku. Wracasz do domu marki E. Wedel, schody, drzwi do twojego mieszkania uchylone. Wchodzisz. Nie ma. Nie ma ich. Nie ma Heli. Nie ma Jureczka. Czyżbyś się tego nie spodziewał? Czyżbyś myślał, że będzie inaczej?²³

Paradoksalnie, w podobnych fragmentach narrator jakby odgrywa rolę swego bohatera, a czytelnik ma do czynienia z rozszerzoną, ponadjednostkową fikcyjną świadomością. Znajduje się dokładnie w tym samym miejscu przedstawionej przestrzeni, w tym samym centrum deiktycznym, co postać; **jest** tą postacią przez akt mówienia o jej czynnościach i stanach wewnętrznych. Na dalszy plan schodzi ustalenie adresata wypowiedzi (w powyższym fragmencie wskazanego), a ważniejsze stają się zasady narracyjnego konstruowania wyobraźniowej synergii doświadczeń. Narracja diadyczna zapoczątkowała w XX wieku taką ewolucję form opowiadania, która zmierzała w kierunku reprezentacji społecznego usytuowania ludzkiej świadomości, podkreślania jej wspólnotowego komponentu. Można więc traktować ją jako zsynchronizowaną w czasie z dyskusjami filozoficznymi i psychologicznymi na ten temat²⁴. Pełni funkcję nowego retorycznego sposobu organizowania ludzkiego doświadczenia²⁵. Czytelnik zostaje zaproszony do podzielenia akcji reprezentowanych jako już współdoświadczane przez narratora i postać, dołącza wyobraźniowo do grupy współdziałającej i uzyskuje niepowtarzalny efekt: interakcji słowa i działania, partycypowania w bezpośredniości i natychmiastowości kolektywnego doświadczenia. W doskonale wykonanym tangu, do którego zawsze trzeba dwojga będących jednością, podstawą jest perfekcyjna koordynacja ruchowa i zgranie akcji własnych z przewidywanymi akcjami partnera. Kooperacja tego typu wymaga specyficznych aktów poznawczych – stworzenia mentalnej „my-centrycznej” reprezentacji zadania.

23 Sz. Twardoch *Morfina*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, s. 223. Narracja w drugiej osobie w polskiej literaturze najnowszej pojawia się u J. Dukaja, M.L. Kossakowskiej, M. Wiśniewskiego, Z. Szczerka, D. Masłowskiej.

24 A. Marcus *A Contextual View of Narrative Fiction in the First Person Plural*, „Narrative” 2008 Vol. 16, No. 1.

25 R. Nycz *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012.

Zawiera ona nie tylko reprezentację podmiotowej części zadania (z perspektywy „ja”), nie tylko reprezentację części z perspektywy partnera („ty”), ale jednocześnie reprezentację z perspektywy „nas” o znaczeniu: „to, co (z) robimy i co chcemy osiągnąć”. Narracja diadyczna, wyraźnie wyodrębniona z czysto adresowych użyć formy drugoosobowej, uitorowała drogę dalszym eksperymentom z narracjami wieloosobowymi (za pośrednictwem *my*, *wy*, *oni*) czy kwestionującymi zarówno gramatyczne (ze względu na osobę), jak i psychologiczne (ze względu na podmiotowość) uwarunkowania kryteriów podziału form narracyjnych²⁶.

Kontekstu przyrastającej wiedzy o mechanizmach zaświadczających o ludzkiej zdolności do kooperacji, do synchronizacji działań realnych i mentalnych nie sposób oddzielić od ich kulturowych realizacji w środowisku multimedialnym. Coraz szersze zainteresowanie budzi jakościowa odrębność strategii poznawczych aktywowanych w czasie społecznej kooperacji²⁷. Od pozycji obserwatora czy podmiotu akcji odróżniono wyrazistą i znaczącą poznawczo pozycję współuczestnika akcji, dla której czynnikiem decydującym jest zaangażowanie w działanie kolektywne. Współuczestnictwo, interakcja to dominujący model korzystania ze sfery medialnej i wirtualnej, wpływający także na indywidualną samoocenę poczucia sprawczości. Preferencję do wspólnotowych aktywności podejmowanych w realnym czasie przez wielu partycypujących, współuczestnictwo w bezpośrednio doświadczenia tu i teraz utrwalają nowe media i technologie, perswazyjne strategie rynkowe. *Życie jest, by się dzielić* – głosi slogan reklamowy, ale kognitywista apeluje: „Potrzebujemy nauki o wyobraźniowych fikcjach, którymi ludzie dzielą się z taką łatwością!”²⁸.

26 N. Diengott *The Mimetic Language Game and Two Typologies of Narrators*, „Modern Fiction Studies” 1987 Vol. 33, No. 3. Por. U. Margolin *Telling Our Story: On „We” Literary Narratives*, „Language and Literature” 1996 Vol. 5, No. 2; tegoż *Telling in Plural: From Grammar to Ideology*, „Poetics Today” 2000 Vol. 21; Richardson *Unnatural Voices...*

27 E. Pacherie *How Does It Feel to Act Together*, „Phenomenology and the Cognitive Science” 2014 Vol. 13, No. 1; L. Schilbach, B Timmermans at al. *Toward a Second Person Neuroscience*, „Behavioral and Brain Sciences” 2013 Vol. 36.

28 C. Trevarthen *Shared Minds and the Science of Fiction. Why Theory Will Differ*, w: *The Shared Mind. Perspectives on Intersubjectivity*, ed. by J. Zlatev et al., John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia 2008, s. VII (przeł. M.R.-P.) Narratologicznej dyskusji nad reprezentacjami kolektywnej świadomości poświęcony był numer tematyczny „Style” 2011 Vol. 45, No. 2.