

O przechodzeniu na ty...
**Narracja diadyczna wśród literackich
reprezentacji świadomości bohatera**

Magdalena Rembowska-Płuciennik

***O przechodzeniu na ty...* Narracja diadyczna wśród literackich reprezentacji świadomości bohatera**

Narracja w drugiej osobie bywa uważana za ostatni ważny modernistyczny eksperyment w zakresie literackich reprezentacji świadomości bohatera¹. Eksperyment, który wywołuje silny efekt udziwnienia po dziś dzień, choć w anglojęzycznej literaturze znajdował realizację już w powieściach z lat trzydziestych XX wieku. Nie zmieniła tej sytuacji krótka faza rozkwitu narracji drugoosobowej we francuskiej nowej powieści i jej europejskich, lokalnych realizacjach. Modernistyczny impuls do eksploracji tego, co najbardziej intymne w doświadczeniu wewnętrznym człowieka, co niepowtarzalne i nie zawsze nadające się do ujawnienia (bo wstydlive, prowokacyjne, przerażające, niemoralne) zaowocował więc nie tylko rozwojem strumienia świadomości, ale i formy jeszcze bardziej skomplikowanej semantycznie – narracji drugoosobowej.

Skala możliwości artystycznego opowiadania za pośrednictwem „ty” jest duża. W narracji w drugiej osobie możemy mieć do czynienia z odmianą semantycznie zbliżoną do ograniczonej wszechwiedzy narratora. W niektórych przypadkach zaś zbliżenie do perspektywy odbiorcy narracji i zarazem bohatera jest tak znaczne, że wypowiedź formalnie upodabnia się do mowy pozornie zależnej, a funkcjonalnie do narracji personalnej. Umożliwia to narratorowi rejestrowanie bodźców sensualnych czy reakcji cielesnych bohatera z poziomu jego niepowtarzalnej lokalizacji przestrzennej i sytuacji egzystencjalnej. Przykładem takiego

¹ B. Richardson, *Unnatural voices. Extreme narrations in modern and contemporary fiction*, Columbus 2006 (tu zwłaszcza rozdz. 2).

typu niech będzie opowiadanie Rumer Godden *You need to go upstairs* (1944). Prezentuje ono krótką, zdawałoby się, trywialną scenkę samodzielnego pójścia dziecka do toalety. Jednak wyjście z ogrodu do toalety na piętrze domu dla niewidomej dziewczynki jest wyprawą potwierdzającą jej samodzielność, gotowość do przezwyciężenia wieloletnich lęków, stanowi niemal dowód godności własnej. Przybiera także formę bardzo specyficznego doświadczenia proprioceptyjnego², w którym funkcję przewodnika po świecie dla niewidomej pełni zmysł dotyku globalnego w orientacji przestrzennej, rozpoznawanie przedmiotów na wyćwiczonym szlaku dotykiem rąk i stóp, zapachowe znaki orientacyjne.

Teraz wchodzisz w drzwi – właśnie tak – i idziesz poprzez hol. Oczywiście mogłaś iść wzdłuż ścian do schodów [...], ale nie zrobiłaś tego więcej; nie weszłaś na schody na rękach i kolanach. Nie, idziesz w poprzek – właśnie tak, właśnie tak – i duża okrągła gałka na dole schodów jest w twoich dłoniach. Kochana gałka. Kładziesz policzek na drewnie: jest gładkie i twarde. Teraz możesz wejść po schodach.³

Ten krótki utwór wpisuje się w dobrze wyodrębniony nurt modernistycznych przedstawień atrofii zmysłowych (np. *The Story of My Life* Helen Keller, 1902), reprezentowany w polskiej literaturze np. przez Marię Kuncewiczową w opowiadaniach o niewidomych bohaterach z tomu *Dwa księżycy* (1933), czy też przez Helenę Boguszewską w znakomitym reportażu o ociemniałych – *Świat po niewidomemu* (1932) i Irenę Krzywicką w powieści *Ucieczka z ciemności* (1939)⁴.

Można wszakże zapytać, dlaczego obecny w początkach XX wieku temat odmiennych pejzaży sensorycznych podejmowany w prozie psychologicznej został ujęty w narrację drugoosobową? Niniejszy szkic proponuje jedną z potencjalnych odpowiedzi na to pytanie.

² Por. M. Rembowska-Płuciennik, hasło *Propriocepcja*, zamieszczone w multimedialnej witrynie *Sensualność w kulturze polskiej*. <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/propriocepcja-394/> (dostęp: 03.10.2016)

³ R. Godden, *You need to go upstairs*, „Harper’s Magazine”, 26.06.1944, s. 3 (tłum. moje M.R-P.)

⁴ Na temat różnych pejzaży zmysłowych i przedstawień atrofii zmysłów w literaturze polskiej por. wiele poszczególnych haseł zamieszczonych w witrynie *Sensualność w kulturze polskiej*.

Kontrowersje wokół tej formy opowiadania dotyczą samego faktu... jej (nie)istnienia. O ile w liryce mocny status adresata wyznania czy zwrotu jest tak samo legitymizowany jak status podmiotu mówiącego, o tyle narracyjnemu „ty” odmawia się niekiedy jakiegokolwiek ontologicznego umocowania⁵. Jednak bardzo łatwo wskazać zasadniczą wadę takiego upraszczającego podejścia: każda wypowiedź bowiem implikuje swego nadawcę zarówno na poziomie językowym, jak i poprzez kodowany w wypowiedzi stosunek nadawcy do jej przedmiotu⁶. Co więcej, cały rozwój artystycznych form narracyjnych zmierzał w kierunku nakładania na wyraziste i łatwe do identyfikacji „ja” rozmaitych masek o oczywistych kulturowych i ideologicznych funkcjach: fikcyjnego narratora w pierwszej osobie czy następnie pozornie wycofanego poza świat przedstawiony, transparentnego opowiadacza. W ujęciach podważających autonomię formalną narracji przy użyciu „ty” pomija się także wnioski płynące z kontekstu kulturowego przemian form narracyjnych, choćby z długotrwałych dyskusji filozoficznych czy psychologicznych. To one u progu modernizmu diagnozowały niestabilną naturę samego „ja” i rozmaite przyczyny kryzysu koncepcji spójnej podmiotowości⁷, ale

⁵ Narrację drugoosobową często traktowano jako subkategorię opowiadania w pierwszej osobie (np. B. McHale *Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Płaza, Kraków 2012, s. 313–319; M. Bal *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. E. Kraskowska, E. Rajewska i in., Kraków 2012, s. 29–31).

⁶ O tym drugim mechanizmie zob. W. Bolecki, *Modalność: literaturoznawstwo i kognitywizm*, „Teksty Drugie” 2001, nr 5.

⁷ Referowanie skali dyskusji na temat podważenia substancjalizowanej koncepcji podmiotowości przekracza ramy tego szkicu i nie wydaje się w tym miejscu konieczne. Na ten temat por. choćby: R. Nycz, *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, [w:] tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historyczno-literackie*, Wrocław 1997, s. 97–116. Por. analizy dotyczące przemian pojęcia podmiotowości w obszarze sztuki modernistycznej, [w:] Ch. Taylor, *Epifanie modernizmu*, [w:] tegoż: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, oprac. T. Gadacz, przeł. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc i in., wstęp. A. Bielik-Robson, Warszawa 2001, s. 837–909. Do wzmocnienia pozycji „ty” jako komponentu podmiotowości przyczyniły się natomiast wydatnie te nurty w filozofii, socjologii, antropologii kulturowej, które wskazywały coraz wyraźniej na głęboką interioryzację w ramach świadomości indywidualnej perspektywy Innego: ocalającej (jak u M. Bubera czy E. Levinasa), czy też zagrażającej (jak u egzystencjalistów). Kryzys spójnej wizji podmiotowości pozostaje więc sprzężony z rozwojem nowych, ponowoczesnych, interakcyjnych i wspólnotowych teorii podmiotu. Prezentację tych koncepcji przedstawia A. Elliott, *Koncepcje „ja”*, przeł. S. Królak, Warszawa

nieodmiennie ujawniającej element kolektywny, intersubiektywny jako współkonstituujący podmiotowość⁸. Jak zauważa Matt DelConte, trudność z klasyfikacją i interpretacją tej formy opowiadania polega także na tym, że próbuje się ją uzgodnić z typologiami opartymi na kryterium pozycji narratora, podczas gdy w narracji drugoosobowej decydująca jest rola odbiorcy narracji, i to w konkretnej ramie modalności sensualnej: słuchacza narracji⁹. Narrację w drugiej osobie ustanawia użycie zaimka „ty” w odniesieniu do protagonisty¹⁰, uniwersalizowanego odbiorcy, fikcyjnego adresata narracji lub rzeczywistego czytelnika, ale te tekstowe role nie muszą być jasno określone, ani od razu dane. Z tego powodu, wypowiedzi autoreferencjalne (przypadek monologu do siebie, rozmowy z sobowtórem, alter ego) dramatyzujące rolę nadawcy wypowiedzi, a nie jej odbiorcy, nie powinny być zaliczane do repertuaru odmian narracji drugoosobowej. Ponieważ zwrot do odbiorcy narracji nieuchronnie zaburza wyrazistość granic między ontologicznymi poziomami tekstu¹¹, czytelnik musi ze znacznie większą uwagą stale monitorować ten wielopodmiotowy układ potencjalnej referencji, nierzadko odrzucać pierwotne przypuszczenia na temat adresata, a więc momentalnie zmieniać różne fikcyjne perspektywy. Rozpoznanie, na jakim poziomie tekstowym czy pozatekstowym lokuje się owo „ty”, stanowi więc pierwsze wyzwanie dla czytelnika i wywołuje efekt zaskoczenia. Co ważne, narracyjne „ja” musi pozostać w dużej mierze niedookreślone (inaczej narracja w drugiej osobie przekształca się w monolog wypowiedziany lub pozorowany, nawet pod koniec lektury, jak w przypadku Joyce Carol Oates *You*,

2007. Narracja w drugiej osobie może stanowić literacką figurę jaźni społecznej, interakcyjnej.

- ⁸ O wzmożonym zainteresowaniu współdziałaniem w grupie oraz różnych praktykach kolektywnego działania artystycznego jako swoistej reakcji na awangardową afirmację indywidualizmu zob. *Collectivism after Modernism: the art. of social imagination after 1945*, ed. by B. Stimson, G. Sholette, Minneapolis 2007.
- ⁹ M. DelConte, *Why you can't speak: Second-person narration, voice, and a new model for understanding narrative*, „Style” 2003. vol. 37, iss. 2, s. 204.
- ¹⁰ Narratologowie nie są zgodni co do faktu, która rola osobowa jest w tym wypadku najważniejsza; w większości koncepcji (m.in. M. Fludernik, B. Richardsona) uprzywilejowuje się pozycję bohatera.
- ¹¹ M. Fludernik *Second person fiction: narrative you as addressee and/or protagonist*, „Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik” 1993, vol 18, no 2; też, *Second-person narrative as a test case for narratology: The limits of realism*, „Style” 1994, vol. 28, iss. 3.

1970). Narracja drugoosobowa stanowi więc figurę wielopodmiotową w swym poznawczym wymiarze¹². Celowe uniemożliwienie identyfikacji „ty” tekstowego czy odwołanie jej w czasie jest jedną z ważniejszych strategii angażowania czytelnika w narrację drugoosobową. Zwrot „ty” wymusza niejako na czytelniku – choćby chwilowy i odwracalny – impuls do autoreferencji, a więc przekroczenia granic między światem tekstowym i realnym. Nawet jeśli jest to efekt momentalny i szybko przemijający, pozostaje on unikalną cechą narracji w drugiej osobie¹³. Dobrym przykładem tego mechanizmu jest początek powieści *Jetlag* Michała Wiśniewskiego:

To twoja historia i zaczyna się w połowie zdania, znienacka. Kiedy zamykasz za sobą drzwi i złazisz po schodach, co czujesz? Tak, to kapusta. A tamto? Nie zgadniesz, nie opiszesz, bo jak opisać ten dziwny zapach, skumulowany przez lata w ciasnych mieszkaniach? To ostatnie pokolenie mutującego od lat fetoru, arcydzieło odorowej ewolucji. Zamknięte w jednym buchu czterdzieści lat.¹⁴

W pierwszym zdaniu trudno znaleźć jakikolwiek wykładnik językowy, który powstrzymałby czytelnika przed uznaniem siebie za adresata i bohatera opowieści. Dopiero przyrastająca informacja narracyjna, zawierająca coraz dokładniejsze dane o adresacie, każe czytelnikowi zdystansować się na tyle, by uznać adresata za odrębnego od siebie bohatera. Helmut Bonheim w skomplikowaniu tego zjawiska upatrywał nawet istoty narracji drugoosobowej, twierdząc, że narracyjne „ty” zawsze, nieuchronnie i symultanicznie obejmuje odbiorcę wewnątrz- i zewnątrz-tekstowego oraz bohatera¹⁵.

Właśnie z tego otwarcia na różnych tekstowych i pozatekstowych Innych bierze się całe skomplikowanie i bogactwo semantyczne oraz

¹² Richardson mówił o narracjach wieloosobowych (*multipersoned*) w znaczeniu łączenia fragmentów, w których narracja prowadzona jest wymiennie w różnych osobach gramatycznych. To jednak zupełnie inne zjawisko. Por. B. Richardson, *I etcetera: on the poetics and ideology of multipersoned narratives*, „Style” 1994, vol. 8, iss. 3.

¹³ M.-L. Ryan, *Narrative as a virtual reality. Immersion and interactivity in literature and electronic media*, London 2001, s. 169–171.

¹⁴ M. Witkowski, *Jetlag*, Warszawa 2014, s. 1.

¹⁵ H. Bonheim, *Narration in the Second Person*, „Recherches Anglaises et Americaines” 1983, vol. 16.

ideologiczne narracji w drugiej osobie. Może ona afirmować pełną identyfikację „ja” i „ty”, a może do niej jedynie podstępnie i ze złej woli nakłaniać, zapraszać i kusić. Niekiedy narracja w drugiej osobie dramatyzuje wewnętrzne konflikty, walkę z uwewnętrznionym obcym w sobie zbyt wyraźnie dochodzącym do głosu lub dekonspirującym samozakłamanie. W innych przypadkach, ujawnienie narracyjnego dwugłosu spełnia funkcję terapeutyczną czy autopoznawczą. Skala ideologicznego i etycznego nacechowania jest więc bardzo szeroka: realizuje się od intymnej relacji po formę opresji, bądź nawet walki¹⁶. Można jednakże zaryzykować tezę, że w sytuacji zwrotu „ty” do siebie samego, narracja taka implikuje nie-spójność, rozszczepienie czy skonfliktowanie jaźni. Jeśli jednak narracja przy użyciu „ty” skierowana jest do innego, autonomicznego podmiotu – wówczas jej celem może być reprezentacja synergicznego współdziałania w narracyjnym duecie.

Dlatego proponuję poddać bliższemu oglądowi bardzo szczegółną formę narracji drugoosobowej, w której „ty” oznacza działającego bohatera i odbiorcę narracji zarazem, a jego status nie jest tożsamy z użyciami narracyjnego „ty” w funkcji wyłącznie adresowej, w pozorowanych, realizowanych lub komentowanych sytuacjach dialogu między ujawnionymi narratorem i odbiorcą narracji. To ów podmiot, o którym się opowiada, jest najważniejszym aktorem na narracyjnej scenie: jego zachowania i stojące za nimi motywacje wywołują zmiany w świecie opowieści i rozwijają akcję. W odróżnieniu od innych tekstowych ról narracyjnego „ty”, ten wyrazisty typ opowiadania klasyfikowany jest jako narracja drugoosobowa właściwa¹⁷.

¹⁶ Na temat zróżnicowania sytuacji narracyjnych, w jakich występuje opowiadanie z narracją drugoosobową zob. D. Herman, *Textual you and double deixis in Edna O'Brien's A Pagan Place*, „Style” 1994, vol. 28, iss. 3. Zróżnicowaniu temu sprzyjają również zjawiska z zakresu gramatyki i pragmatyki zaimków osobowych w poszczególnych językach. Ma ono dla analiz narratologicznych znaczenie o tyle, że w niektórych językach zwiększona lub zmniejszona frekwencja opowiadania w drugiej osobie może wynikać z przyczyn czysto systemowych (np. w jęz. angielskim użycie zaimka „ty” w liczbie pojedynczej i mnogiej jest znacznie częstsze niż w polszczyźnie). Sytuacja ta ma dodatkowe konsekwencje np. dla przekładu literackiego.

¹⁷ B. Richardson, *The Poetics and Politics of Second Person Narrative*, „Genre” 1991, vol. 24, no 3; tenże *I etcetera...*; U. Margolin, *Narrative „you” revisited*, „Language and Style” 1994, vol. 23, no 4; D. Schofield, *Second person narrative: a point of view? The function of second person pronoun in narrative prose fiction* 1998,

Akt opowiadania o narracyjnym „ty” ma w podobnych wypadkach funkcję bezpośredniego i natychmiastowego wglądu w jego świadomość i znosi czasoprzestrzenny rozdział między zdarzeniami a narracją. Ta imaginacyjna unia włącza więc do narracji o cudzym doświadczeniu wewnętrzną istotną jakość naddaną, potencjał partycypacyjny, wyobrażoną możliwość bezpośredniości współdziałania, podzielenia akcji fizycznej, przedmiotu uwagi, percepcji czy myśli, emocji. Narracja drugosobowa zwana właściwą wnosi nieodzownie element współuczestnictwa w cudzych akcjach, powoduje efekt emocjonalnego zaangażowania w podzielną akcję, zarówno mentalną (co przydaje jej cech reprezentacji świadomości), jak i fizykalną w przedstawionej czasoprzestrzeni (o czym zaświadcza deiksa sytuująca narracyjną diadę w tym samym TU i TERAZ). Dlatego ten specyficzny przypadek użycia narracji w drugiej osobie nazywam narracją diadyczną¹⁸. Podmiot używający tekstowego „ty” nie opowiada bowiem wyłącznie o adresacie zwrotu, opowiada o własnym doświadczeniu bycia tym bohaterem poprzez akt werbalizowania jego doświadczenia, w sytuacji imaginacyjnego podzielenia unikalnej lokalizacji czasoprzestrzennej i okoliczności egzystencjalnych kogoś innego. Takie ujęcie narracji przy życiu „ty” pozwala podkreślić niezbywalność podmiotu wypowiedzi narracyjnej, ale i silną, czynnościową naturę tekstowego „ty”.

Odpowiedź na pytanie „do kogo, narratorze, zwracasz się poprzez «ty»”? wymaga od czytelnika realnego stworzenia dwupoziomowej reprezentacji mentalnej, podmiotu, który jednocześnie mówi o swojej sytuacji przyjmowania cudzej perspektywy. Powoduje to, że rama semantyczna: „opowiadam ci, jak to jest być tobą w tej właśnie niepowtarzalnej sytuacji” nieodzownie wymaga zintensyfikowania czytelniczego wysiłku

niepublikowana praca doktorska, <http://dro.deakin.edu.au/view/DU:30023478> [dostęp: 07.09.2016]. Określenie „właściwa” wiąże się w takich propozycjach z kognitywistyczną konceptualizacją samej narracji jako konstruktów mentalnego i tekstowego, w którym akcja, fabuła i wszelkie zmiany w obrębie świata opowieści zależne są od motywacji wewnętrznej działających antropomorfizowanych bohaterów. Przypadek narracji za pośrednictwem „ty” takiej właśnie definicji odpowiada w największym stopniu, bardziej niż inne użycia tekstowego „ty”, dlatego też uzyskał tę, nieco dwuznaczną, etykietę.

¹⁸ Por. M. Rembowska-Płuciennik, *Narracyjne podwojenie jaźni*, [w:] *Projekt na daleką metę. Prace ofiarowane Ryszardowi Nyczowi*, red. Z. Łapiński i A. Nasiłowska, Warszawa 2016, s. 109–116.

w zakresie monitorowania akomodacji perspektywy i tworzenia mentalnych reprezentacji uczestników komunikacji narracyjnej. Zasadnicza różnica między strumieniem świadomości a drugoosobową narracją właściwą polegałaby na tym, że o ile rozwój strumienia świadomości zmierzał do osiągnięcia iluzji niezapośredniczonej transparentności cudzych doznań wewnętrznych, o tyle narracja w drugiej osobie tę wyobrażoną transparentność implikuje dzięki figurze synergii doświadczenia bohatera i aktywności wypowiedzeniowej narratora. Jeśli w strumieniu świadomości upatrywać apologii modernistycznego indywidualizmu, to narracja diadyczna, właśnie dzięki energii inkluzywności, wnosi do modernistycznych reprezentacji doświadczenia wewnętrznego afirmację elementu podzielanego, kolektywnego, ponadjednostkowego, negując przekonania o jego solipsyzmie. Przykładem może być pierwszy akapit powieści Ziemowita Szczereka *Siódemka*:

No więc siedzisz, Paweł, w swoim oplu vectrze, siedzisz i jedziesz przez skacowany, wymęczony Kraków, sam też zresztą jesteś skacowany i wymęczony, wyjeżdżasz z Krakowa, jedziesz na Warszawę i toczysz się w korku w stronę drogi krajowej numer siedem.¹⁹

W narracji diadycznej mechanizm atrybucji drugiemu podmiotowi stanów wewnętrznych, motywacji i intencji staje się najważniejszym uzasadnieniem aktu narracyjnego. Jest to jakby reprezentowanie literackiej „teorii umysłu” *in statu nascendi*, w trakcie opowiadania i symultanicznie do czasu odbioru, na co wyraźnie wpływa najczęstszy w podobnym typie narracji czas terażniejszy (czas przeszły kreuje bowiem dystans czasowy, czas przyszły wprowadza poetykę wizji przyszłości).

Uwagi badawczej domaga się jeszcze jeden „efekt uboczny” narracji diadycznej: konieczność identyfikacji podmiotu, do którego ma odsyłać „ty”, intryguje i angażuje pozatekstowego odbiorcę w większym stopniu niż narracja w pierwszej lub trzeciej osobie. Ten fakt może mieć znaczenie w przypadku reprezentacji doznania nienormatywnego, dostępnego jedynie wąskiej grupie czytelników. Taka strategia narracyjna może spełnić funkcję impulsu do identyfikacji, bezpośredniego zaproszenia do świata fikcji i dzielenia tego nietypowego doświadczenia poprzez ucieleśniony imaginacyjny współdziałanie czytelnika

¹⁹ Z. Szczerek, *Siódemka*, Kraków 2014, s. 7.

w opisywanej czynności fizycznej. Tak oddziałuje opowieść o niewidomej dziewczynce przywołana na początku artykułu: to nie doświadczenie ociemniałości narracyjnego „ty” będzie podzielane przez czytelnika stawiającego się imaginacyjnie w pozycji dziecka, ale wypływające z pamięci ciała doświadczenie sensomotoryczne, wyeksponowane jako jedyny model orientacji w przestrzeni. Nasuwa się w tym miejscu analogia ze zjawiskiem markowania jako „mechanizmem myślenia”²⁰: znaczenie doświadczenia rodzi się w chwili jego uproszczonego wykonania i spełnia funkcję „skrótów myślowych” wobec pełnej operacji psychofizycznej. Narrację diadyczną też można potraktować jako imaginacyjne markowanie czynności tego, o którym się w tej samej chwili opowiada. W porównaniu do strumienia świadomości eksplorującego ekscentryczne, partykularne doznania osób, z którymi czytelnik często świadomie nie chciałby się utożsamiać²¹, rozpoczęcie czytania narracji za pomocą „ty” zapoczątkowuje identyfikację czytelnika i bohatera – choćby krótkotrwałą (nawet ze względu na np. językowe wykładniki płci), ale wpisana w semantykę tej formy narracyjnej. Jednakże jakościowej różnicy między sposobami zaangażowania czytelniczego generowanymi przez oba typy narracji można upatrywać w wyrazistszym rozróżnieniu między współodczuwaniem (do którego bliżej strumieniowi świadomości jako reprezentacji stanów wewnętrznych) a współuczestnictwem (gdzie lokowałabym narrację przy użyciu „ty” reprezentującą w równym stopniu synergię czynności mentalnych i cielesnych).

Posłużę się przykładami z *Morfiny* (2013) Szczepana Twardocha, powieści, której narracja testuje możliwości użycia zaimków pierwszej, drugiej, trzeciej osoby liczby pojedynczej oraz mnogiej na niespotykaną w literaturze polskiej skalę, niczym w popisowym eksperymencie z zakresu

²⁰ Tak D. Kirsh określa markowanie, czyli wykonanie czynności cielesnej w uproszczonej, schematycznej czy abstrakcyjnej formie (np. zamiast pełnej sekwencji ruchów tancerz może wykonać ich wyobrażoną aranżację przy użyciu schematycznych gestów rąk). Kirsh pokazuje mechanizm markowania jako proces poznawczy o znaczeniu komunikacyjnym, negocjacyjnym i koordynacyjnym. Por. tegoż, *How Marking in Dance Constitutes Thinking with the Body?*, „Versus: Quaderni di Studi Semiotici” 2011, vol 113–115, s. 179–181.

²¹ Łatwo tu przywołać szaleństwo, halucynacje, chorobę fizyczną czy psychiczną, ograniczenia umysłowe czy zmysłowe właśnie jako tematy szczególnie chętnie ujmowane w formę strumienia świadomości.

„metodologii powieści”²². W poniższym cytacie (będącym potokiem składowym, który łączy narracyjnie czas przeszły i przyszły) narracja właściwa o akcjach bohatera przechodzi płynnie w drugoosobowy strumień świadomości rejestrujący sensualne sygnały ze świata zewnętrznego oraz sugestywne zmysłowe wspomnienia. To one wzmagają doświadczeniowe zabarwienie lektury i uaktywniają pamięć ciała:

A ty, Kosteczku, zrobiłeś to, co do ciebie należało, spakowałeś do aktówki bieliznę i pobiegłeś na dworzec ze swoją niemieckością w dłoni, i czekałeś, czekałeś [...] a ty czekasz i wypytujesz po wiedeńsku i załatwiasz i uśmiechasz się po wiedeńsku, czekasz czternaście godzin, wszystko cię boli, Kosteczku, masz dużo erotycznych myśli, o Salome, o Heli, o Idze i dużo myśli o tym, że Igę należy wyciągnąć z więzienia, dobrze że wzięłeś płaszcz, bo robi się chłodno coraz chłodniej ciemno coraz ciemniej pod pierzyną ciepło, ciepłe ciało Salome, jej ciepły słonawy smak [...].²³

Jak widać z powyższego cytatu, diadyczna formuła reprezentacji świadomości zestrzaja przezroczyłość cudzych myśli i doznań wewnętrznych ze słyszalnością głosu narratora (od której wczesnomodernistyczny, zwłaszcza Joyce’owski model strumienia świadomości, próbował się wyzwolić): współodczuwającego, współmyślącego, współdziałającego. Twardoch tematyzuje tę narracyjną kooperację, jaką wytwarza opowiadanie drugoosobowe w licznych komentarzach metafikcyjnych i metanarracyjnych, w jakie obfituje *Morfina*. Jej narratorka pyta: „Kto to myśli? Ja to myślę, czy ty, Kosteczku? Raczej ja, ale przecież jesteśmy połączeni, bardziej niż możesz połączyć się z jakąkolwiek inną kobietą, więc ty trochę też to myślisz, czyż nie?”²⁴. Metaforą tego silnego związku między protagonistą a opowiadającą (o imieniu „czern” – czy to może Historia? Mojra? Morfina?) staje się u Twardocha jej kroczenie obok postaci („ta, która idzie za tobą, szara przyjaciółka, cień pod progiem świadomości”). Ten wyrazisty motoryczny obraz koduje zarazem podzielenie doświadczenia przez bohatera i narratorkę (synergiczny ruch w czasoprzestrzeni), jak i ucieleśniony jego charakter – wyobraźniowa narracyjna

²² M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, [w:] *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968, s. 90–136.

²³ Sz. Twardoch, *Morfina*, Kraków 2013, s. 238–239. ²⁴ Tamże, s. 232 i 163.

przezroczystość świadomości fundowana jest na wspólnocie cielesnych doznań („dobrze że wzięłaś płaszcz, bo robi się chłodno coraz chłodniej ciemno coraz ciemniej”).

Jakże odmienną funkcję przypisywał narracji w drugiej osobie Michel Butor, gdy publikacją *Przemiany* (1957) zwrócił uwagę krytyków i czytelników na warsztatowe i teoretycznonarracyjne konsekwencje użycia niekonwencjonalnego zaimka osobowego w powieści. Francuski pisarz, w swych rozważaniach metaliterackich, podkreślał, że narracja przy użyciu „ty” ujawnia wewnętrzny rozdźwięk w świadomości jej adresata, napięcie między świadomym i nieświadomym, które artykułuje reprezentujący pełniejszą wiedzę narrator:

Gdyby postać znała całkowicie swoją własną historię, gdyby nie miała oporów w jej opowiedzeniu innym lub sobie, pojawiłaby się pierwsza osoba i złożyłaby świadectwo. Ale chodzi o to, by to świadectwo jej wydrzeć, czy dlatego, że kłamie, coś ukrywa przed nami albo przed sobą, czy dlatego, że nie rozporządza wszystkimi elementami, albo, jeśli nawet nimi rozporządza, nie potrafi ich połączyć właściwie. Słowa wypowiedziane przez świadka będą niby wyseпки: pierwsza osoba wewnątrz opowiadania biegnącego w drugiej, która te słowa prowokuje. Tak więc ilekroć autor zechce opisać prawdziwy rozwój świadomości, narodziny języka w ogóle czy jakiegoś języka, najbardziej skuteczne będzie użycie drugiej osoby.²⁵

W takim ujęciu narracja drugoosobowa miałaby jedynie reprezentować fałszywą świadomość (we Freudowskim znaczeniu), którą opowiadający – wyraźnie obdarzany wyższością moralną – obnaża lub koryguje. Nie może być między nimi mowy o jakimś współdziałaniu, choć Lidia Wiśniewska porównuje relację „ja” – „ty” w *Przemianie* do Jungowskiego pojęcia „pełni”²⁶.

Rolę czytelniczego zaangażowania poprzez imaginacyjne współuczestnictwo w fikcyjnych wydarzeniach badano eksperymentalnie, by poznać jego wpływ na proces rozumienia różnych odmian narracji i ich

²⁵ M. Butor, *Użycie zaimków osobowych w powieści*, [w:] tegoż, *Powieść jako poszukiwanie. Wybór esejów*, przeł. J. Guze, Warszawa 1971, s. 71.

²⁶ L. Wiśniewska, *Jednostkowość i uniwersalność – dwa bieguny powieści współczesnej*, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 2, s. 81.

perswazyjne oddziaływanie²⁷. Ujawniły one mechanizm opisany powyżej: narracja drugoosobowa znacznie częściej i trwalej niż narracja pierwszoosobowa wyzwała w odbiorcy wrażenie symulacyjnego współpodejmowania akcji. Podpowiedzi tłumaczących natężenie tego zjawiska w przypadku narracji drugoosobowej mogą udzielić również nowe kierunki badań nad świadomością. Akcentuje się w nich wyraziście partycypacyjny charakter ludzkiego poznania, włączając w obręb kognicji nie tylko ideę ucieleśnionego umysłu, ale i współdziałania poznawczego²⁸. Wzmocnieniu ulega w tej teorii pojęcie symulacji, rzeczywistego lub wyobrazonego podzielenia aktywności (fizycznej lub mentalnej), odgrywania, które podkreślają czynnościową naturę poznania jako znaczącej interakcji między działającym podmiotem i jego środowiskiem. Tak ujmuje ten problem Daniel Hutto:

Jedynym sposobem, aby zrozumieć „jak to jest” doświadczać czegoś jest doświadczenie tego lub wyobrażenie sobie doświadczenia. Używanie wglądu w fenomenalny charakter jakiegoś doświadczenia wymaga praktycznego zaangażowania, nie teoretycznego rozpoznania. Ten rodzaj rozumienia, „jak to jest” doświadczać wymaga odbioru, który jest odegraniem, on-line i ucieleśnionym lub – alternatywnie – ponownym odegraniem wyobrażonym i off-line, lecz wciąż ucieleśnionym.²⁹

Ujmując to zagadnienie w kategoriach filozofii umysłu, można widzieć w narracji z użyciem „ty” rodzaj pomostu nad, zdawałoby się, nieprzekraczalną granicą między pierwszoosobową perspektywą działającego i trzecioosobową perspektywą obserwatora. W ten sposób akt poznania staje się nieodłączny od aktu współdziałania, partycypacji w akcji cudzej, ma zawsze charakter interakcyjny, a więc fundamentalnie różny od aktów poznawczych niezaangażowanego spektatora³⁰. Narracja

²⁷ A. Gibbons, *Multimodality, Cognition and Experimental Literature*, London–New York 2012.

²⁸ Por. *Enaction. Toward a new paradigm of cognitive science*, ed. by J. Stewart, O. Gappenne, E. Di Paolo, Cambridge MA. 2010.

²⁹ D. Hutto, *Impossible problems and careful expositions*, [w:] *Radical enactivism: intentionality, phenomenology and narrative. Focus on the philosophy of Daniel D. Hutto*, ed. by R. Menary, Amsterdam 2006, s. 52 (tłum. moje. M.R.-P.).

³⁰ L. Schilbach, B. Timmermans et al., *Toward a second person neuroscience*, „Behavioral and Brain Sciences” 2013, vol. 36.

w drugiej osobie z większą intensywnością uruchamia więc w odbiorze literackim te procesy, na które zwrócono uwagę w nowym ujęciu kognicji. Sprzyja postawieniu się realnego czytelnika w czasoprzestrzeni akcji i mentalnej symulacji działań bohatera, do którego kierowana jest narracja: skanowania przestrzeni, zmysłowego jej odczucia, doznawania jakości świata opowieści.

Wymienione powyżej cechy opowiadania przy użyciu „ty” wydają się szczególnie przydatne do zilustrowania nowego kognitywistycznego ujęcia problematyki literackich reprezentacji świadomości. Marco Caracciolo zakwestionował bowiem samo pojęcie literackiej reprezentacji świadomości jako wyrastające z błędnego założenia³¹. Jego zdaniem (i w wyraźnym nawiązaniu do enaktywizmu) fikcyjnej świadomości bohatera nie należy traktować w kategoriach czytelniczego wytworu (reprezentacji), ale jako językowo ukonstytuowane medium do imaginyjnego powielenia (odegrania, wzbudzenia, przywołania) cudzego doświadczenia. Nacisk kładzie więc nie na to, co narracja może reprezentować, ale jak narracja działa jako „maszyna do wzbudzania doświadczenia obsługiwana instrukcją ‘wyobraź sobie, że’.. i napędzana poprzednimi doświadczeniami czytelnika”³².

Jak przekonuje Anežka Kužmičová, nasilenie takiego zjawiska w odbiorze narracji może być zaobserwowane także na gruncie poetyki, wiąże się z przemianami artystycznych odmian opowiadania oraz z rozwojem powieści. Subiektywizacja narracji uzasadniała bowiem wymaganą szczegółowość danych co do lokalizacji bohatera, zrelatywizowania jego partykularnej perspektywy w świecie opowieści do wyrażnie wskazanych danych przestrzennych (także ujawnienie ograniczeń w polu percepcji, określenie kierunku ruchu). Co ciekawe, tę ewolucję można także dodatkowo uzasadnić kulturowym przejściem od głośnej do cichej lektury. Ta pierwsza, w przypadku czytania komuś trzeciemu, oddziaływała w znacznie większym stopniu poprzez obecność medium cudzego głosu z całą oprawą fizyczności lektora. Upowszechnienie lektury cichej wspierało rozwój takich strategii opowiadania, które angażowały poprzez uobecnianie bezpośredniości doświadczenia

³¹ Por. ich wykorzystanie do analizy wyobraźni, mentalnego obrazowania i odbioru narracji literackiej w książce M. Caracciolo *Experientiality of narrative: An enactivist approach*, Boston 2014.

³² M. Caracciolo, *Fictional Consciousness: A Reader's Manual*, „Style” 2012, vol. 46, iss. 1, s. 50.

fikcyjnego – doświadczenia „czytanego”, a nie tego, który czytał o nim słuchającej publiczności³³.

Należy zaznaczyć, że – prawem niedostrzeżenia oczywistości – drugoosobowe opowiadanie nie było dotąd w tym kontekście analizowane, choć może być argumentem koronnym dla zwolenników rozwijającej się „narratologii bezpośredniej obecności”, czyli narratologicznych studiów nad współczesnymi mediami stymulującymi dostęp do fizykalności doświadczenia. W badaniach nad narracją literacką obiektem zainteresowania tego nurtu stały się mechanizmy językowo-tekstowe silnie wzmacniające rezonans czytelniczy pojęty jako wielomodalnościowe doświadczenie sensomotoryczne istotnie wpływające na rozumienie tekstu i jego emocjonalne oddziaływanie³⁴. Wśród tekstowo-językowych stymulatorów ucieleśnionych reakcji warunkujących proces lekturowy³⁵ narracja drugoosobowa bywa jedynie wzmiankowana³⁶, choć mogłaby dostarczyć koronnych argumentów badaczom zainteresowanym tym fenomenem.

Tymczasem, narracja drugoosobowa zdaje się świetnie przystawać do obserwowanej w kulturze współczesnej wysokiej waloryzacji zjawisk opartych na współdziałaniu, bezpośredniej partycypacji w akcjach zbiorowych. Znajduje ona np. nowe formy ujścia i artystycznego wyrazu w ramach eksplicytnej interaktywności nowych mediów³⁷. W tym świetle

³³ O kolejnych przemianach w doświadczeniu narracji związanych z rewolucją technologiczną zob. A. Kužmičová, *Audiobooks and print narratives: similarities in text experience*, [w:] *Audionarratology. Interfaces of sound and narrative*, ed. by J. Milford, T. Kinzel, Boston 2016, s. 217–237.

³⁴ Do pionierskich badań K. Oatleya, *Such Stuff as Dreams: The Psychology of Fiction*, Chichester 2011 i P. Stockwella, *Texture: a cognitive aesthetics of reading*, Edinburgh 2012 można dodać prace A. Kužmičovej *The Words and Worlds of Literary Narrative. The trade-off between verbal presence and direct presence in the activity of reading*, [w:] *Stories and Minds. Cognitive Approaches to Literary Narrative*, ed. by L. Bernaerts, L. Herman, B. Vervaeck, Lincoln and London 2013, s. 107–128.

³⁵ Obejmują one zarówno odczuwalne reakcje fizjologiczne (np. napięcie mięśniowe towarzyszące wykonywaniu realnej czynności), jak i zmiany wykrywalne np. podczas neuroobrazowania mózgu (wzmożoną aktywność tych partii mózgu, które są aktywne w czasie wykonywania i wyobrażania czynności – także na podstawie opisu językowego!).

³⁶ A. Kužmičová, *The Words and Worlds...*, s. 120.

³⁷ O różnych odmianach interaktywności w kulturze multimedialnej i wcześniejszej pisze R. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego*

spojrzeć można także na zawrotną karierę mediów społecznościowych typu Facebook czy Twitter. Co ciekawe, powstała już pierwsza powieść w tweetach (Jennifer Egan, *Black Box*, 2012), udostępniona na twitterowym koncie pisma „New Yorker” wykorzystująca narrację w drugiej osobie, dostępna w formacie na iPhone’a, iPada lub komputer³⁸. Zabieg ten umożliwił uzyskanie medialnej bezpośredniości społecznie podzielanego wydarzenia, wzmocnionej poprzez postawienie odbiorcy w sytuacji narracyjnego „ty”, długo niesprecyzowanego. W powieściach hipertekstowych czytelnicza partycypacja w akcji jest zarazem ściśle skorelowana z koniecznością podejmowania konkretnych czynności fizycznych (wybór leksji, trybu pracy z tekstem, uruchomienie różnomedialnych funkcjonalności), do których zachętę stanowi najczęściej zwrot adresowy, formy trybu rozkazującego i czas teraźniejszy („Skoro już tu jesteś, chodź, wejdź i błędź”)³⁹. To one mają stworzyć iluzję bezpośredniego uczestnictwa odbiorcy w realiach i zdarzeniach świata opowieści i pozwolić mu na aktywną i kreatywną współpracę z zaprogramowanym tekstem⁴⁰. Ta funkcja jednakże najbardziej oddala się od drugoosobowej narracji właściwej, której nie można sprowadzić do apostrofy.

Można chyba postawić tezę, iż wzrost popularności narracji za pośrednictwem „ty” w najnowszej literaturze jest efektem „powracającej fali”: eksperymentalna forma literacka, zrodzona na początku XX wieku, współgrająca z przemianami ponowoczesnej koncepcji podmiotowości, uzyskała nowe motywacje do rozwoju w innym, multimedialnym środowisku, by odrodzić się na początku XXI wieku w zmienionym kontekście kulturowym. Współuczestnictwo, interakcja to przecież uprzywilejowany model korzystania ze sfery medialnej i wirtualnej, wpływający także na indywidualną samoocenę poczucia sprawczości...

W narracji w drugiej osobie można upatrywać historycznego kostiumu, przywdziewanego w literaturze najnowszej na potrzeby ekspresji

spektaklu, Warszawa 2010.

³⁸ Publikacja tej powieści miała formę 606 tweetów po 140 znaków, jeden tweet na minutę, wysyłanych z konta społecznościowego przez godzinę (między 20 a 21), przez dziewięć kolejnych wieczorów od 24 maja do 2 czerwca 2012. Zob. B. Nie, *A Study on the Second-Person Narrative in Jennifer Egan’s Black Box*, „Open Journal of Social Sciences” 2015, vol. 3, s. 51–58 (10.4236/jss.2015.310008 – dostęp: 10.10.2016)

³⁹ A. Kamińska, *Czary i mary*, <http://www.czary-i-mary.pl> (dostęp: 10.10.2016)

⁴⁰ A. Bell, A. Esslin, *I know what it was. You know what it was: second-person narration in hypertext fiction*, „Narrative” 2011, vol. 11, no 3.

pewnego specyficznego doświadczenia, jakie wydaje się szczególnie bliskie wrażliwości współczesnego uczestnika kultury, odbiorcy (ofiary?) strategii reklamowo-rynkowych i użytkownika technologii: potrzeby bezpośredniej partycypacji. Niewykluczone, że bytując w wirtualnym świecie, czy czytając inspirowaną nim literaturę będziemy coraz częściej przechodzić na „ty”...