

Z problemów poetyki

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Mariusz M. Leś

Kolegium Literaturoznawstwa

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: m.les@uwb.edu.pl

ORCID: 0000-0003-2182-2858

„To jest weryfikacja rzeczywistości”. Narracja drugoosobowa w fantastyce naukowej*

Teoria narracji drugoosobowej ma się dobrze. Być może nawet lepiej niż sam przedmiot jej badań. Ma grono oddanych badaczy, podczas gdy eksperymenty literackie tego typu stanowią jednorazowe próby w pisarskich portfolio¹. Szczególnie współczesny komercyjny rynek literacki nie odnosi się do tych eksperymentów przychylnie². Wybór narracji drugoosobowej pozostaje – posługując się językiem strukturalistów – dystynktywny, naznaczony. Jeśli autor chce ją wykorzystać konceptualnie, wzmagą się „kłopotliwa” wieloznaczność tekstu, a jeśli nie – pojawia się pytanie „czemu to udziwnienie właściwie służy?”. Brak satysfakcjonującej odpowiedzi prowadzić może do czytelnicznej frustracji. Wielu wydawców, czytelników, a nawet badaczy najchętniej zamknęłoby więc narrację drugoosobową w niszy literackiego postmodernizmu³.

* Artykuł powstał dzięki badaniom realizowanym w projekcie finansowanym w ramach programu Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą „Regionalna Inicjatywa Doskonałości” na lata 2019–2022, nr projektu 009/RID/2018/19 kwota finansowania 8 791 222,00 zł.

¹ E. Iliopoulou, *Because of You: Understanding Second-Person Storytelling*, Bielefeld 2019, s. 6.

² Autorzy popularnego poradnika wyliczającego pisarskie błędy odradzają stosowanie narracji drugoosobowej, głównie ze względu na fakt, że wydawcy przed ewentualną publikacją wymagają przeredagowania do narracji trzecioosobowej [H. Mittelmark, S. Newman, *How Not to Write a Novel*, New York 2008, s. 162]. We wspomnieniach Roberta Silverberga, poczytnego i nagradzanego autora *science fiction*, znajdziemy jedno z potwierdzeń tego zjawiska, choć akurat wydawca Silverberga dał mu się przekonać [R. Silverberg, *Other Spaces, Other Times: A Life Spent in the Future*, New York 2009, s. 79].

Na szczęście istnieje wspomniane grono zaintrygowanych badaczy. Zwłaszcza dwoje z nich – Monika Fludernik i Brian Richardson – poświęciło narracji drugoosobowej wiele czasu i energii. Szczególną rolę – jako „katalizatorka” trendu – odegrała Irene Kacandes, autorka m.in. monografii *Talk Fiction*⁴. W Polsce wiodącą badaczką fenomenu jest Magdalena Rembowska-Płuciennik, której prace zawierają – obok oryginalnych dokonań – znakomity przegląd stanowisk teoretycznych. Jak się okazuje, ustalenia pozostają w znacznej mierze komplementarne, choć niepozbawione napięć⁵. Autorzy spoza grona „wtajemniczonych”, którzy wykorzystują formułowane przez nich wnioski dla potrzeb analizy konkretnych utworów, czują się każdorazowo zobowiązani do wstępnych rekapitulacji teorii. Działania te wykraczają jednak poza zwykłą relację ze stanu badań, bo definiują narzędzie, które zawsze wydaje się nieco podejrzane, nieuchwytnie⁶. A warto tu zaznaczyć, że naprawdę jest co rekapitulować! W 1993 roku ukazał się przełomowy, monograficzny numer czasopisma „Style” redagowany przez Monikę Fludernik, a na potrzeby kolejnego numeru tego czasopisma redaktorka sporządziła bibliograficzne zestawienie opracowań problemu i wiodącej beletrystyki⁷. Wydaje mi się ono zaskakująco obszerne, oczywiście z punktu widzenia badacza, który styka się z rzeczonym typem narracji jedynie okazjonalnie. A był to przecież początek lat dziewięćdziesiątych i tak naprawdę dopiero zapowiedź badawczego trendu...

Skąd to zainteresowanie? Pragmatycy będą je zapewne tłumaczyć poszukiwaniem nowych wyzwań badawczych pobudzanych przez powierzchowność dotychczasowych ustaleń, a sceptycy nawet modą. Wydaje się ono jednak usprawiedliwione przynajmniej faktem, że narracja drugoosobowa testowana jest przez pisarzy regularnie, dopracowała się także swoich klasycznych realizacji, czyli udanych prób, a pośród nich – tak znanych powszechnie

³ Magdalena Rembowska-Płuciennik odwołuje się zapewne do własnego doświadczenia, gdy przytacza skrajną opinię pewnego literaturoznawcy: „Narracji w drugiej osobie nie ma” [M. Rembowska-Płuciennik, *O narracji w drugiej osobie – enaktywnie*, „Teksty Drugie” 2022, nr 2, s. 54].

⁴ I. Kacandes, *Talk Fiction: Literature and the Talk Explosion*, Lincoln–London 2001.

⁵ Szczególnie przydatne w zrozumieniu zarówno komplementarności, jak i napięć mogą okazać się diagramy sporządzone na potrzeby artykułu poświęconego cyfrowej prozie interaktywnej, skoncentrowane na typologizacji tekstualizowanego „ty” – adresata narracji [A. Bell, A. Ensslin, „I know what it was. You know what it was”: *Second-Person Narration in Hypertext Fiction*, „Narrative” 2011, nr 3, s. 315, 326].

⁶ „The enigma of second-person storytelling will not be solved in this project” – pisze Evgenia Iliopoulou [*Because of You...*, s. 15].

⁷ M. Fludernik, *Second-Person Narrative: A Bibliography*, „Style” 1994, nr 4.

utworów, jak *Przemiana* Michela Butora⁸ czy *Jeśli zimową nocą podróżny* Italo Calvino⁹. Stabilizowała się także w swej typologii.

Istnieje jednak jeszcze ważniejszy powód. Narracja drugoosobowa może nam pośrednio ujawnić informacje o podstawowych typach porządków fikcjonalnych wypowiedzi. Właśnie ze względu na swą niepopularność. Patrząc bowiem z czysto ilościowego, paradygmatycznego punktu widzenia, powinna być ona powszechniejsza niż w istocie jest. W codziennej komunikacji językowej formy czasownikowe w drugiej osobie zajmują przecież – by nie przesadzić – istotne miejsce. Realizują się m.in. w rozkazach, poleceniach, prośbach, apelach, instrukcjach – w wypowiedziach, w których język pełni funkcję konatywną. Fikcja literacka wydaje się przeciwstawiać tym faktom, gdy buduje swoje własne, wewnętrzne realia komunikacji, przesuając akcent na świat „przedstawiony”. Najczęściej ukrywa odbiorców i pozostawia ich w granicach domysłu. Dla wielu czytelników, także tych bardziej doświadczonych (na przykład studentów polonistyki), takie kategorie jak odbiorca narracji czy czytelnik „wirtualny” stanowią największe wyzwanie w analizie tekstów narracyjnych. Mogą się one nawet wydawać nadmiarowe. Narracja drugoosobowa manifestuje jednak ich obecność, a co najistotniejsze – przy okazji tej manifestacji komplikuje układ konkretnej komunikacji fikcjonalnej, a przez to rzuca wyzwania analizie i rozumieniu tekstów fikcjonalnych, zawsze „wędrując” między pozafikcjonalnym a fikcjonalnym porozumieniem językowym i opowiadaniem¹⁰. Wyzwania te istnieją od zawsze, ale jako tłumione, nieprovokujące¹¹. W interesującym nas tutaj przypadku wyraźnie testują nasze (szczególnie czytelnicze) poczucie, co jest w narracji fikcjonalnej właściwe, normalne i naturalne, a co już takie nie jest.

Konieczne jest dopowiedzenie. Mowa tu o takiej narracji drugoosobowej, która nie mieści się ani w konwencji prozy interaktywnej¹², ani w reali-

⁸ M. Butor, *Przemiana*, przeł. I. Wiczorkiewicz, Warszawa 1960 (fr. *La modification*, 1957).

⁹ I. Calvino, *Jeśli zimową nocą podróżny*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 1989 (wł. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979).

¹⁰ J. Mildorf, *Second-Person Narration in Literary and Conversational Storytelling*, „StoryWorlds” 2012, s. 75. Autorka artykułu bada granicę między socjolingwistycznym wymiarem narracji a literacką narratologią. Jak zauważa, literackie narracje w drugiej osobie to zjawisko złożone i wielowymiarowe, wymakające się kategoryzacjiom [s. 76]. Zob. także S. Sorlin, *The Stylistic of 'You'*, Cambridge 2022.

¹¹ „Second-person fiction [...] enhances the options already available to conversational narrative and extends the boundaries of the nonrealistically possible in emphatic ways” [M. Fludernik, *Second-Person Narrative as a Test Case for Narratology: The Limits of Realism*, „Style” 1994, nr 3, s. 460].

¹² Od popularnej prozy ludycznej typu „choose your own adventure” do cyfrowej literatury interaktywnej. Evgenia Iliopoulou do tej pierwszej konwencji błędnie zalicza utwór Italo Ca-

zacjach mimetyzmu formalnego, w których pozostaje „naturalna” lub „naturalizowana”, czyli w powieściach i opowiadaniach epistolarnych, monologu wypowiedzianym, w utworach nawiązujących do apelu i wyznania, w skazie i narracjach „apostroficznym”¹³. Szczególnie interesująca jest zatem narracja drugoosobowa kreowana jako „nienaturalna”¹⁴, nazywana często narracją drugoosobową „właściwą”¹⁵, w której „ty” odnosi się do bohatera pozostającego na poziomie fikcyjnego świata. Czasem zbliża się do narracji metaleptycznej, w której czytelnik podlega adresowaniu jako „ty” i częściowo „umieszczany” jest w fikcyjnym świecie. W monografii *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction* (2006) Brian Richardson określa taki model narracji drugoosobowej jako „jedną z najważniejszych zdobyczy wśród technik fikcji narracyjnej od czasu wprowadzenia strumienia świadomości”¹⁶.

Narracja drugoosobowa stanowi więc wyzwanie nie tylko dla pisarzy, ale także dla tradycyjnej narratologii, która zwykła ją marginalizować¹⁷. Działo się tak przede wszystkim dlatego, że narratologia ta w centralnym miejscu swych analiz i kategoryzacji umieszczała fikcję realistyczną kosztem niemimetycznej, rozpiętej między biegunami metafikcji (prozy postmodernistycznej, często metaleptycznej¹⁸) i fantastyki. W przypadku narracji

lvino *Gdy zimową nocą podróżny* [E. Iliopoulou, *Because of You...*, s. 5]. Por. D. Schofield, *Beyond The Brain of Katherine Mansfield: The Radical Potentials and Recuperations of Second-Person Narrative*, „Style” 1997, nr 1, s. 97.

¹³ Narracja „apostroficzną” skierowana jest do odbiorcy, który z jakiegoś powodu nie może odpowiedzieć [I. Kacandes, *Talk Fiction...*, s. 141–196].

¹⁴ M. Fludernik, *An Introduction to Narratology*, London–New York 2009, s. 31: „second-person narrative, which tell the story of a narratee, are a particularly interesting case”.

¹⁵ M. Fludernik, *Introduction: Second-Person Narrative and Related Issues*, „Style” 1994, nr 3: „second-person texts proper” [s. 283], „real second-person texts” [s. 285]; M.-L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Electronic Media*, Baltimore 2001, s. 134; B. Richardson, *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus 2006, s. 18: „«standard» second-person narrative”; B. Korte, *Das Du im Erzähltext. Kommunikationsorientierte Betrachtungen zu einer vielgebrauchten Form*, „Poetica” 1987, s. 169: wyróżnikiem „Du-Erzählung” jest „ty” narracyjne jako uczestnik akcji.

¹⁶ „[O]ne of the most important technical advances in fictional narration since the introduction of the stream of consciousness” – B. Richardson, *Unnatural Voices...*, s. 35.

¹⁷ M. Fludernik, *Second-Person Narrative As a Test Case for Narratology*, s. 466. W artykule padają nazwiska autorów niemal pełnego zestawu klasycznych podręczników narratologii: Gerarda Genette’a, Seymoura Chatmana, Franza Stanzela, Mieke Bal, Geralda Prince’a, Schlomith Rimmon-Kenan i innych. Autorzy klasycznych monografii narrację drugoosobową lekceważą, kwalifikując ją jako zamaskowaną narrację bądź pierwszo-, bądź trzecioosobową (James Phelan, Mieke Bal) – M. Rembowska-Płuciennik, *O narracji w drugiej osobie – enaktywnie*, s. 55.

¹⁸ I. Kacandes, *Are you in the text?: The „literary performative” in Postmodernist Fiction*, „Text and Performance Quarterly” 1993, nr 4, s. 139–153.

drugoosobowej zwłaszcza ten pierwszy typ fikcji domaga się uznania swojej specyfiki ze względu na „podważanie dychotomii między opowieścią a dyskursem”, „nienaturalność” adresowania, w którym zaimek „ty” oraz odpowiednie formy czasownikowe mogą mieć (co najmniej) podwójne odniesienie – do protagonisty i adresata narracji¹⁹. Denaturalizacja roli „ty” kieruje wówczas uwagę na możliwości dekonstrukcji „naturalnych” form narracji – tak fikcjonalnych, jak niefikcjonalnych. Ku takim rozważaniom zmierza chociażby – obok Moniki Fludernik²⁰ – Debra Malina, która w metaleptycznym włączaniu autora i czytelnika do świata fikcji widzi możliwość dekonstruowania narratologii opartej na opozycjach podmiotów i ich światów²¹. Wprowadza ono bowiem zakłócenia, rozmycia, a nawet przewroty w hierarchii bytów fikcyjnych i na poziomach komunikacyjnych²².

Miecz teorii jest jednak obosieczny. Podważenie hegemonii poetyki skoncentrowanej na mimetyzmie niesie ze sobą niewątpliwe korzyści, ale w trakcie polemiki i Monika Fludernik uruchamia imponujący aparat terminologiczny, a także oferuje konkurencyjnie skomplikowaną typologię (podsumowaną w tabeli²³), w której pewne kategorie są reprezentowane przez pojedyncze przypadki. Jedna z nich pozostaje nawet pusta, tylko teoretycznie możliwa do wypełnienia. Być może trafniejszym wyborem, a z pewnością bardziej ekonomicznym, jest analiza przypadku po przypadku.

W odniesieniu do fikcji fantastycznej, tej spod znaku światotwórczego egzomimetyzmu²⁴, sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej. Fikcja ta poszukuje bowiem stabilności i spójności fikcyjnego świata, w czym próbuje się upodobnić do fikcji realistycznej osiągnąjącej ten efekt z daleko mniejszym

¹⁹ Zob. np.: M. Fludernik, *Second-Person Narrative as a Test Case for Narratology*, s. 457; I. Kacandes, *Narrative Apostrophe: Reading, Rhetoric, Resistance in Michel Butor's La modification and Julio Cortázar's «Graffiti»*, „Style” 1994, nr 3, s. 343. Obszerną listę możliwości adresowania zamieszcza w swej książce Marie-Laure Ryan (*Narrative as Virtual Reality*, s. 137–138).

²⁰ „[S]econd-person fiction helps to deconstruct standard categories of narratological enquiry” [M. Fludernik, *Second-Person Narrative As a Test Case*, s. 445. Podobnie na s. 465].

²¹ Chodzi głównie o teorię Gerarda Genette’a (opartą na relacji do *diegesis*) oraz Franza Stanzela (opartą na wyrazistości podmiotów fikcyjnych i ich uczestnictwie w świecie opowiadanych). [D. Malina, *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*, Columbus 2002]. Malina akcentuje procesy semiotyzacji podmiotu zamiast gotowych struktur: „Because the rapturing of narrative by metalepsis (deconstructively) encompasses both reconstructive and deconstructive tendencies, it provides an apt figure for, as well as demonstration of, the iterative processes whereby the subjects are made (and unmade)” [s. 133].

²² M. Fludernik, *Second-Person Narrative As a Test Case*, s. 460.

²³ Tamże, s. 447.

²⁴ Terminologia Andrzeja Zgorzelskiego [zob. *SF jako pojęcie historycznoliterackie*, w: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. R. Handke, L. Jęczynek, B. Okólska, Poznań 1989].

wysiłkiem. Autorzy literatury fantastycznej stoją przed trudniejszym zadaniem między innymi dlatego, że szczególnie podejrzana staje się w jej ramach relacja między narratorem a odbiorcą narracji. Czytelnik znajduje się w kłopotliwej sytuacji, gdy narrator i odbiorca narracji nie są sprecyzowani, a jest to przypadek najczęstszy. Opowieści o najbardziej obcych światach realizowane być muszą przecież w języku (mniej lub bardziej) bliskim czytelnikowi. Kim jest (mógłby być) wówczas narrator? Posługuje się czasem przeszłym, ale opowiada zwykle o zdarzeniach daleko wysuniętych w wyobraźną przyszłość. Do kogo się więc zwraca? Takie pytania czytelnik może sobie zadawać, choć konwencjonalność prozy tłumi je na wyższym poziomie komunikacyjnym. Obcość jest przecież zawsze w *science fiction* wykreowana i czytelnik nie spodziewa się bynajmniej prawdziwych relacji z przyszłości czy światów równoległych. Jeśli odbiorca narracji i czytelnik są jednak celowo do siebie zbliżani, wskazany wyżej paradoks narracyjny staje się znacznie bardziej wyrazisty. Wykracza poza granice konwencji.

Ze względu na niechęć autorów fantastyki naukowej do podejmowania narracyjnych eksperymentów nikła obecność narracji drugoosobowej w jej ramach nie powinna dziwić. Nie wydaje się jednak, by ta ranga nieobecności daleko odstawała od tej potwierdzonej już w odniesieniu do literatury realistycznej. W samym centrum konwencji fantastycznonaukowej najpilniejszą potrzebą jest przecież ustalenie ścisłej hierarchicznej relacji między fikcyjnym światem a bohaterem opowieści, podobnie jak w realizmie. Uwypuklenie relacji komunikacyjnych (także w narracji pierwszoosobowej!) zazwyczaj temu nie służy. W jeszcze większym stopniu nie służy temu wymuszanie interpretacji włączającej wyższy – ponadnarracyjny i metafikcyjny – poziom komunikacyjny. W swoich poradnikach do podobnych eksperymentów nie zachęcają także sami pisarze. David Gerrold zauważa symptomatycznie: „Druga osoba to generalnie pisarskie kaskaderstwo. Przyciąga zbyt wiele uwagi i przeszkadza w opowiadaniu zajmującej historii”²⁵. „Używaj pierwszej lub trzeciej osoby zamiast drugiej” – pisze po prostu Lisa Tuttle²⁶. Orson Scott Card nawet nie rozważa użycia omawianego typu narracji²⁷.

Autorzy oczywiście próbują swych sił. Zapewne najsłynniejszym utworem fantastycznonaukowym napisanym w drugiej osobie jest nowela Briana

²⁵ „Second person is generally a writing stunt. It calls too much attention to itself and gets in the way of the reader simply enjoying the story” [D. Gerrold, *Worlds of Wonder and Fantasy*, Cincinnati 2001, s. 206].

²⁶ „Use first or third person instead” [L. Tuttle, *Writing Fantasy and Science Fiction*, wyd. drugie, London 2005, s. 78].

²⁷ O.S. Card, *How to Write Science Fiction and Fantasy*, London 1990.

W. Aldissa *Poor Little Warrior!*²⁸. Wymieniona została ona nawet we wspomnianej wyżej bibliografii sporządzonej przez Monikę Fludernik²⁹.

Wariant zaproponowany przez Aldissa jest o tyle ciekawy, że zaczyna się od jednego zdania w trzeciej osobie, a kolejne odnoszą się do tej samej postaci – podróżującego w czasie łowcy dinozaurów – ale już w drugiej osobie:

Claude Ford wiedział dokładnie, jak powinno się polować na brontozaura. Nie zważając na nic, pełasz przez trawy pod wierzbami, wśród malutkich prymitywnych kwiatków o tak zielonych i brązowych płatkach jak piłkarskie boisko, przez błoto niczym kosmetyczne mleczko³⁰.

Czytelnik odczytuje tę narrację jako instruktażowo-unaoczniającą. Narrator poucza swego odbiorcę (z tego samego poziomu ontycznego), jak się zachować, powołując się na mistrzowski wzorzec. Szybko jednak intensywność szczegółów i emocjonalność przekazu sprawiają, że narracja wykracza poza tę motywację. Jak twierdzi Joshua Parker, zabieg ten miałby wspomóc emocjonalne zaangażowanie czytelnika w akcję rozgrywającą się w egzotycznej scenerii³¹. Ze względu na brak późniejszych zakłóceń i przesunięć w strategii narracyjnej taka reakcja czytelnika jest rzeczywiście możliwa, ale Aldiss – jak się wydaje – zaplanował to emocjonalne uzależnienie, by w finale zaskoczyć. Oto Claude Ford ginie w trakcie polowania. Identyfikacyjne sprzężenie czytelnika z bohaterem zrywa się, a narracja temu zerwaniu towarzyszy, a nawet przez chwilę trwa po śmierci Forda. Zabieg ten Barbara Korte interpretuje jako próbę zdystansowania się wobec iluzji historii – poprzez zerwanie narracyjnej ciągłości³². Nie to jest oczywiście dziwne, że ginie protagonista opowieści, takie rzeczy zdarzają się bowiem w literaturze nader często, ale fakt, że instrukcja do takiego finału prowadzi, choć nie powinna.

W opowiadaniu Davida Brina *Reality Check* narracja drugoosobowa także powierzchownie realizuje wzorce narracji instruktażowej³³. Zaczyna się słowami wprowadzającymi performatywne „ty”, które ma – w narracyjnym

²⁸ B.W. Aldiss, *Poor Little Warrior!*, „Magazine of Fantasy and Science Fiction” 1958, nr 4.

²⁹ M. Fludernik, *Second-Person Narrative: A Bibliography*, s. 526.

³⁰ B.W. Aldiss, *Biedny mały wojownik*, przeł. Z. Zych, w: *Isaac Asimov przedstawia najlepsze opowiadania science fiction*, Kielce 1993, s. 31 (wyd. oryg. antologii – 1958).

³¹ J. Parker, *Placements and Functions of Brief Second-Person Passages in Fiction*, w: *Pronouns in Literature: Positions and Perspectives in Language*, red. A. Gibbons, A. Macrae, London 2018, s. 101.

³² B. Korte, *Das Du im Erzähltext...*, s. 184. Korte myli się jednak, gdy utożsamia protagonistę z odbiorcą narracji: „Der Adressat stirbt, während die Erzählung über ihn weitergeht”.

³³ Blżej czystej narracji instruktażowej znajduje się opowiadanie Boba Lemana *Instructions* zaczynające się od słów: „This is the only notice you will receive. You will follow the instructions set out below”. Po tych zdaniach dominuje tryb rozkazujący, by potem oddać pole

założeniu – reagować, działać w „czasie rzeczywistym” (podczas lektury). Wewnątrzfikcyjne instrukcje wyznaczają więc status tekstu na nadrzędnym poziomie komunikacji metafikcyjnej. Staje się on testem sprawdzającym stopień zanurzenia odbiorcy w hierarchii światów:

To jest weryfikacja rzeczywistości. Proszę teraz wykonać miękkie przerwanie. Zeskanuj ten tekst w poszukiwaniu wbudowanego kodu i sprawdź weryfikator w ślepej plamce lewego oka. W razie braku kodu proszę wznowić lekturę: ta wiadomość nie jest przeznaczona dla ciebie³⁴.

Fantastyczne opowiadanie wyznacza zatem podwójne adresowanie „ty”. Czytelnik rozpoznający fantastyczność okazuje się niewłaściwym odbiorcą na poziomie wewnątrzfikcyjnym, niezdolnym do rozpoznania tekstu jako klucza do potwierdzenia własnego istnienia na najwyższym poziomie bytu: „[Po wznowieniu lektury] Możesz niniejszy tekst zracjonalizować jako rozrywkową paplaninę zamieszczoną w skądinąd poważnym czasopiśmie naukowym”³⁵. Dochodzi zatem do ironicznego odwrócenia statusu fikcji i rzeczywistości pozafikcyjnej, a tym samym – do umyślnej degradacji czytelnika. W tym przypadku, dzięki zaangażowaniu teorii, która sama w sobie problematyzuje status „naszego” świata, Brin wykorzystuje metafikcję i wspomagając ją podwójne adresowanie do wpisania swego utworu zarazem w samo centrum *science fiction*, jak do „rozszerzonego” realizmu.

Pora na wyjaśnienie. Opowiadanie Davida Brina zawiera krótkie omówienie paradoksu Fermiego i rozmaitych prób jego rozwiązania, a jedną z nich – „hipotezę symulacji” (*simulation hypothesis*)³⁶ – czyni podstawą ontologii fantastycznego multiświata. Zagadkowe „milczenie” wszechświata jest wówczas wyjaśnione jako efekt zastosowania „Wielkiego Filtru” (*Great Filter*) w niższych, wirtualnych światach (w jednym z nich egzystuje czytelnik). Powtórzmy, jest to utwór literacki i jednak zarazem propozycja filozoficzna

opisowi. Jak się okazuje w finale, adresat narracji i jednocześnie bohater jest pionkiem w grze zaaranżowanej przez tajemniczych obcych [B. Leman, *Instructions*, „The Magazine of Fantasy and Science Fiction” 1984, nr 9, s. 79–86].

³⁴ D. Brin, *Reality Check*, „Nature” 16.03.2000, s. 229. „This is a reality check. Please perform a soft interrupt now. Scan this text for embedded code and check against the verifier in the blind spot of your left eye. If there is no such, resume as you were: this message is not for you” [przekład mój – M.M.L.].

³⁵ Tamże. „You may rationalize it [the text] as mildly entertainmentfluff in an otherwise serious science magazine” [przekład mój – M.M.L.].

³⁶ Koncepcja ta należała już do topiki *science fiction*, gdy Nick Bostrom zaproponował jej wariant jako hipotezę filozoficzną [zob. N. Bostrom [Niklas Boström], *Are We Living in a Computer Simulation?*, „Philosophical Quarterly” 2003, nr 2, s. 243–255]. Zresztą, także opowiadanie *Reality Check* zostało opublikowane wcześniej.

(cokolwiek sądzimy o jej zasadności) i jako taka tworzy obraz rzeczywistości, w której „nasz” świat ma podrzędny status. Widzę w tym utworze ironiczne stanowisko Brina wobec możliwości weryfikacji „hipotezy symulacji”. Nie da się jej zweryfikować bez udziału fikcji.

Klasyczne opowiadanie Gene’a Wolfe’a *Wyspa doktora Śmierci i inne opowiadania* wykorzystuje odmienne typy narracji w celu skontrastowania i – ostatecznie – kontaminacji dwóch poziomów ontycznych. Chłopiec mieszkający z rozwiedzioną matką i jej konkubentem ucieka w schematyczną i czarno-białą rzeczywistość awanturycznej powieści fantastycznej, będącą uproszczoną wersją świata znanego z powieści Herberta G. Wellsa *Wyspa doktora Moreau*. Fragmenty odnoszące się do chłopca jako protagonisty (początkowo nadrzędny plan ontyczny) pisane są w drugiej osobie w czasie teraźniejszym, natomiast obszerniejsze partie narracji niższego i jakościowo innego poziomu, czyli fikcji w ramach fikcji (tytułowa *Wyspa doktora Śmierci*), formułowane są już w klasycznej narracji trzecioosobowej – personalnej, w czasie przeszłym.

Pragmatyczną motywację pojawienia się narracji w drugiej osobie zdradza pierwsze jej wystąpienie, tuż po kilku wstępnych zdaniach opisowych otwierających opowiadanie: „Nadejście zimy widać nie tylko na lądzie, ale i na morzu, choć tutaj nie ma spadających z drzew liści. [...] Jeżeli jesteś chłopcem, którego nikt w domu nie chce, wędrujesz godzinami plażą, czując podmuchy wiatru, który zerwał się tej nocy [...]”³⁷. Okazuje się to zatem zamaskowana narracja pierwszoosobowa, a użycie drugiej osoby motywowane jest odczuciem wyobcowania głównego bohatera. Czytelnik znajduje się w kłopotliwej pozycji emocjonalnej. Prowokowany jest do współodczuwania, może nawet do pewnego stopnia utożsamiać się z bohaterem, ale ma w pamięci – przynajmniej początkowo – owo zdystansowane „jeśli”. Druga osoba nie służy tu zatem wspomaganie immersji, ale wywołaniu odczucia podwójnego wyobcowania.

Rozchwianiu reakcji emocjonalnej towarzyszy zaburzenie ostrego podziału na świat realny bohatera i świat czytanej przez niego książki, której bohaterowie zaczynają towarzyszyć chłopcu na jego planie realnym. W punkcie kulminacyjnym akcji jeden z nich (do tego negatywny) – doktor Śmierć – pomaga mu uratować matkę przed tragicznymi skutkami przedawkowania narkotyków. Wprawdzie metafikcjonalność podporządkowana jest psycho-

³⁷ G. Wolfe, *Wyspa doktora Śmierci i inne opowiadania*, przeł. A. Nakoniecznik, w: *Droga do science fiction: od dzisiaj do wieczności*, red. J. Gunn, Warszawa 1988, s. 257. „If you are a boy not wanted in the house you walk the beach for hours, feeling the winter that has come in the night” [G. Wolfe, *The Island of Doctor Death and Other Stories*, w: tenże, *The Island of Doctor Death and Other Stories and Other Stories*, New York 1980, s. 11].

logizacji narracji, ale nie potrafimy, jako czytelnicy, do końca rozstrzygnąć, czy fikcyjne postaci są kompensacyjną fantazją bohatera, czy – co przecież możliwe w razie zakwalifikowania utworu do fantastyki – „rzeczywiście” się materializują. Wolfe kontynuuje tę metafikcyjną grę w fantazmatyczny realizm w tytułach kolejnych opowiadań zamieszczonych w tym samym tomie, stanowiących anagramy tytułu inicjacyjnego opowiadania: *The Death of Dr. Island* oraz *The Doctor of Death Island*. Same opowiadania nie są już jednak tak zagadkowe w płaszczyźnie narracyjnej.

Do prozy psychologicznej posiłkującej się fantastycznością zbliża się również Paweł Paliński w powieści *Polaroidy z zagłady*. Kreśli w niej wizję świata po katastrofie, koncentrując się – co nietypowe w postapokaliptycznej subkonwencji – na psychice głównej bohaterki. Jest ona wprowadzona w pierwszym akapicie pierwszego rozdziału, w mocnej identyfikacji. To Teresa Szulc, emerytowana nauczycielka. Fikcyjną scenerię stanowi jej dom wraz z otoczeniem (miasto S. położone nad Sanem), wypełniony przedmiotami wzmacniającymi indywidualizację.

Dzięki mocnej pozycji protagonistki, eksponowaniu jej działań i doznań zmysłowych, narracja drugoosobowa i sprzężony z nią zaimek „ty” pełnią w *Polaroidach* głównie funkcję pomocniczą. Przynajmniej początkowo. Powieść Palińskiego to – w pierwszym kontakcie – niezwykle pamiętnik „wspomagany”, w którym narrator dzięki bezpośrednim zwrotom do protagonistki pełni funkcję jednego z głosów jej zdialogizowanej świadomości³⁸. Monolog

³⁸ Taką hipotezę interpretacyjną przyjmuje Marta Błaszowska-Nawrocka: „Jeśli więc uznać za narratorkę samą bohaterkę powieści, należałoby zauważyć, że taka forma mówienia do siebie jak do innego stanowi dla niej zabieg terapeutyczny” [M. Błaszowska-Nawrocka, „Ty jesteś tym”. Rola narracji drugoosobowej w powieści Pawła Palińskiego „Polaroidy z zagłady”, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2022, z. 4, s. 117]. W ramach takiej interpretacji analizowana narracja byłaby artystycznym wariantem „mówienia do samego siebie” (ang. *self-talk*) jako częstego fenomenu psychologicznego, w którym to właśnie „ja” jest niepewne własnej pozycji. Imperatywny wariant *self-talk* jest dość częsty, pełni funkcję motywacyjną, służy kontrolowaniu lęku [zob. np. E. Zell, A.B. Warriner, D. Albarraçín, *Splitting of the mind: When the you I talk to is me and needs commands*, „Social Psychological and Personality Science” 2012, nr 3, s. 494–455]. Fragmentaryzacja, deklaratywność oraz rozległość – sugerują autorzy – mogą wskazywać na potrzebę odzyskania autonomii, a głos zewnętrzny – rozmyte „ja” – przejmuje rolę zewnętrznych sił opresyjnych. Na rodzimym gruncie trzeba odnotować tom *Dialog z samym sobą*, którego autorzy wskazują na istotność „teorii dialogowego Ja” w analizowaniu zjawiska samoświadomości i szerzej – kondycji ludzkiej psychiki. W myśl tej teorii bezpośrednie doświadczenie „ja” jest niespójne, tworzy się zawsze na przecięciu sił odśrodkowych i dośrodkowych oraz ma charakter historyczny („teraz” świadomości jest nieuchwytny) i dialogiczny (nawet polifoniczny). Dialog realizuje się dzięki wytwarzaniu w przestrzeni umysłu „względnie autonomicznych” głosów absorbujących różne punkty widzenia, obce i podlegające funkcjonalnemu wyobcowaniu [P.K. Oleś, *Dialogowe Ja: zarys teorii, inspiracje badawcze, ciekawsze wyniki*, w: *Dialog z samym*

narracyjny przeplata się z monologiem wewnętrznym bohaterki (w pierwszej osobie) wprowadzonym jednak w nietypowy sposób – jedynie kursywą, aby zatrzeć podział fikcyjnych instancji.

Największym problemem na pierwszych etapach lektury powieści Pa-lińskiego pozostaje emocjonalność wpisana w wybraną narrację. Empatyczny wymiar narracji funkcjonuje dobrze na poziomie fikcyjnym, w intymnej relacji między narratorem a bohaterką, ale na wyższym poziomie pojawiają się komplikacje. W konsekwencji ujednoznacznienia narracyjnego „ty”, odbiorca narracji i czytelnik pozbawieni są swego „naturalnego” miejsca w dyskursie. Rodzi się napięcie, które czytelnikowi zapewne trudno przezwyciężyć. Na ile owo „ty” odczuwane jest jako zakłócenie w lekturze i czy łatwo może podle-gać przesunięciu – sugerowanemu przez teoretyków – w narrację pierwszo-bądź trzeciosobową³⁹? Niepokój związany z identyfikacją ról komunikacyj-nych jest wciąż podsycany⁴⁰.

Autor, zdając sobie sprawę z ryzyka towarzyszącego podjęciu rzadkiej formy narracyjnej, zawczasu negocjuje jej status z czytelnikiem. Negocjacje zaczynają się od jednego z mott, które wprowadza odniesienie do utrwalo-nego gatunku niefikcjonalnego: „Prowadź pamiętnik; pewnego dnia on po-

sobą, red. P.K. Oleś, M. Puchalska-Wasył, Warszawa 2012, s. 144–148]. Centralne miejsce w „teo-rii dialogowego Ja” zajmuje teoria Michaiła Bachtina, ale autorzy tomu nie biorą niestety pod uwagę dokonań teorii narracji drugoosobowej. Marta Błaszowska-Nawrocka we wspomnia-nym artykule zwróciła się natomiast – z powodzeniem – w stronę psychoanalitycznej teorii Jacques’a Lacana.

³⁹ W.C. Booth, *The Rhetoric of Fiction. Second Edition*, Chicago–London 1983, s. 150: „Perhaps the most overworked distinction is that of person. To say that a story is told in the first or the third person will tell us nothing of importance unless we become more precise”. W przypisie Booth dodaje: „Efforts to use the second person have never been very successful, but it is astonishing how little real difference even this choice makes”. Bardzo szybko, zdaniem autora, przyzwyczajamy się do form drugiej osoby i traktujemy „ty” jak „ja” lub „on”.

⁴⁰ E. Iliopoulou, *Because of You...*, s. 17: „The second-person technique presupposes, or demands, active readers who continually accept or reject their involvement in the story”. O nie-ustannym wahaniu pisze również Brian Richardson: „This intensifies one of the most fascina-ting features of second-person narrative: the way the narrative «you» is alternatively opposed to and fused with the reader – both the contracted and the actual reader” [*Unnatural Voices*, s. 33]. Nad tą kwestią zastanawia się również Suzanne Keen: „Does the use of second-person «you» narration, enhance the intimacy of the reading experience by drawing the reader and narrator close, or does it emphasize dissonance as it becomes clear that «you» can’t include the reader?” [S. Keen, *Empathy and the Novel*, Oxford 2007, s. 98]. Joshua Parker wprowadza dodatkową kategorię „wirtualizacji” drugiej osoby w czasie – świadomych lub nieświadomych – identyfikacyjnych decyzji odbiorcy: „We «realize» second-person address as addressing our-selves. Or «virtualize» it. Virtualization occurs whenever we do not feel directly targeted by an utterance” [J. Parker, *Making Unstrange: Theory and Second-Person Fiction*, „Zagadnienia Rodza-jów Literackich” 2022, nr 4, s. 56].

prorowadzi ciebie”⁴¹. Drugie motto wskazuje już na zagadkowe „ty”, łącząc je z konotacjami religijno-filozoficznymi rodem z upanisad (adres wskazany przez autora): „Ty jesteś tym”⁴². Rozdział pierwszy poprzedzony został jeszcze krótkim wstępem odnarratorskim. Prowadzony jest on wprawdzie od razu w drugiej osobie, ale stanowi fazę przejściową, negocyjacyjną. Przed wszystkim dlatego, że nie wskazuje jeszcze wyraźnego odbiorcy na poziomie fikcyjnego świata, a jedynie na płęć („Jesteś sama”⁴³). Utrzymany jest w tonacji imperatywnej, co wyraźnie odróżnia go od późniejszej deklaratywności i opisowości. Zawiera czasowniki w trybie rozkazującym: posłuchaj, pamiętaj, zastanów się, przygotuj się, zrób coś. Narrator utrzymuje wyraźny dystans dzięki zaznaczeniu przewagi wiedzy („Jesteś ostatnią ludzką istotą, która zadaje pytania”). To właściwie mowa motywacyjna pozostająca na względnie wysokim poziomie uogólnienia.

Kolejne rozdziały już konsekwentnie realizują model stabilnej deklaratywno-opisowej, „właściwej” heterodiegetycznej narracji drugoosobowej, z wyrazistą focalizacją wewnętrzną⁴⁴. Sytuacja zaczyna się jednak komplikować, gdy zbliżamy się do finału powieści. Czwarty rozdział segmentu zatytułowanego *pomiędzy* wprowadza istotną zmianę. Bohaterka nawiązuje z kimś kontakt na własnym poziomie diegetycznym za pośrednictwem... telefonu, a fragment ten zaczyna się od monologu wewnętrznego Teresy: „Ostrożnie uniosłam słuchawkę, przyłożyłam do ucha. Nadciągnął głos”⁴⁵. Zagadkowy rozmówca przejmuje miejsce narratora. Role wydają się zatem odwracać. Tym razem to bohaterka wprowadza „głos”, który należy do innego ocalałego. Dodatkowo, protagonistka zyskuje przewagę na płaszczyźnie czasowej. Jej relacja prowadzona jest bowiem w czasie przeszłym, natomiast jej rozmówcy – w czasie teraźniejszym. W wymiarze nieformalnym (przy braku typowych wskaźników) jego relacja funkcjonuje na prawach przytoczenia. Tajemniczy rozmówca przedstawia się jako Herold. Z jego niejasnej relacji, o wyraźnie zaznaczonym „ja”, można wywnioskować, że to rozgoryczony żołnierz przepełniony już jedynie agresją, wolą niszczenia. Po tym fragmencie – w kolejnym rozdziale – sytuacja narracyjna wraca do „normy”. Pojawia się jednak nowy ślad – relacja między narratorem a bohaterką zacieśnia się

⁴¹ P. Paliński, *Polaroidy z zagłady*, Warszawa 2014, s. 7.

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże, s. 13.

⁴⁴ „Zabarykadowana we własnym domu, wyglądasz na ulicę przez piwniczny lufcik. Z tej perspektywy świat wydaje się odległy, dziwnie napięty; jakby wydłużony. Niebo, błękitny elektromagnes, ciągnie ku sobie każdą latarnię [...]” [tamże, s. 13–14].

⁴⁵ Tamże, s. 235.

do tego stopnia, że prowadzą pseudodialog: „Niepotrzebnie odebrałam połączenie. Niepotrzebnie się ujawniłaś”⁴⁶, „Trzeba by poczekać do rana. Albo trzeba ruszyć natychmiast [...]”⁴⁷.

Stopniowo tekst (trudno go już nazwać narracją) zaczyna przypominać strumień świadomości. Chaos narasta wraz ze wzrostem zagrożenia. Herold wraca jako agresor przypuszczając atak na dom Teresy. Częściowo przejmuje także głos zewnętrzny. Napięcie między perspektywami nie znika, ostatnie słowa – cały segment zamykający powieść – utrzymane są w zewnętrznej perspektywie drugiej osoby, która okazuje się silniejsza po odejściu Teresy w stronę zagadkowego „jedyne go źródła czystego światła”⁴⁸.

Paliński wykorzystuje zatem narrację drugoosobową jako chwyt psychologizujący, potęgujący odczucie osaczenia. Daje mu to swobodę wędrówek narracyjnych między instancjami⁴⁹ do tego stopnia, że porzucenie wątkowego ogniskowania informacji (poprzez postrzeganie i emocje protagonistki) w finalnym segmencie powieści przedłuża odczucie osaczenia, ale jednocześnie prowadzi do wyklarowania i wzmocnienia narracji, która przybiera tu postać narracji pierwszoosobowej w liczbie mnogiej, z wyraźnie akcentowanym zaimekiem „my”. Osiągamy poziom metaforyzacji, na którym narzędzia narratologiczne tracą swą kategoryczność. Narracja drugoosobowa prowadzi często do metaleptycznych, produktywnych znaczeniowo zakłóceń⁵⁰, czyli przekraczania granic między podmiotem (jego światem podmiotowym) a światem aktualnym fikcji oraz „naszym” światem, na poziomie ich opowiadalności. Ta zaś zależy od współgrania dwóch płaszczyzn tradycyjnie w narracji rozdzielanych: dyskursu i historii⁵¹. „Ty” narracji drugoosobowej porusza

⁴⁶ Tamże, s. 253.

⁴⁷ Tamże, s. 254. Fakt ten podkreśla Marta Błaszowska-Nawrocka [„Ty jesteś tym”. Rola narracji drugoosobowej..., s. 117].

⁴⁸ Tamże, s. 267.

⁴⁹ „Its inherent referential ambiguity as a special case of person deixis causes readers to reposition the referent of the «you» flexibly between virtual and actual, between intra- and extradiegesis, and between protagonist, characters, narrator, narratee, implied, and actual reader” [D. Herman, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln 2002, s. 332].

⁵⁰ Nie jest to mocny, klarowny wariant *metalepsis* w rozumieniu Genette’a, czyli łączenie świata autorskiego z fikcyjnym – *mise en abyme* [zob. M. Fludernik, *Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode*, „Style” 2003, nr 4, s. 385; B. McHale, *Postmodernist Fiction*, London 1993, s. 222–227].

⁵¹ M.C. Pope, *From Cultural Provocation to Narrative Cooperation: Innovative Uses of the Second-Person in Raymond Federman’s Fiction*, „Style” 1994, nr 3, s. 414: „[T]his narrative mode opens an uncanny gap between story and discourse or between the «reader’s real world and the text’s fictional world» (McHale)”. Podobnie pisze Monika Fludernik: „[Second-person texts] tend to move along and across another boundary line. That between the discourse and the story” [Introduction: *Second-Person Narrative and Related Issues*, „Style” 1994, nr 3, s. 288].

się „wzdłuż i w poprzek” tych kategorii⁵². Dzięki swej niekonwencjonalności („nienaturalności”) w ramach fikcji i, wciąż obecnej jako punkt odniesienia, naturalności w codziennej komunikacji językowej, eksponuje sztuczność tej pierwszej, rozbija porządek, potrafi także wyznaczać i przemieszczać narracyjne „ja”.

Finalne rozwiązanie narracyjne nie służy stabilizacji fantastycznego świata *Polaroidów z zagłady*. Aby rysował się on w tle, nawet zamazany i opisany jedynie w ramach przestrzeni lokalnej, tekst powinien utrzymywać wyrazistość wskaźników rozdzielających obszary denotacji „ty” – świat protagonisty i świat czytelnika. Monika Fludernik twierdzi, że „popularność narracji drugoosobowej może mieć swe źródło w fakcie, że zaimek «ty» sprzyja zaangażowaniu odbiorcy w fikcyjny świat” i „potęguje empatyczne nastawienie odbiorcy”⁵³. To prawda, ale empatia i immersja zakładają ruch – nie tylko ku czemuś, ale także skądś. Jest to możliwe właśnie pod warunkiem opisanego wyżej wyklarowania reguł gry. Ale także wówczas autor musi liczyć się z tym, że czytelnik – przywykły do dialogowości i interaktywności sugerowanych przez „ty” – poczuje się skrępowany tymi dodatkowymi pętami. W czasie permanentnej obrony przed takim ubezwłasnowolnieniem czytelnik może być raczej zmuszony do ciągłego potwierdzania własnego „ja”, czyli „wynurzenia się” z fikcyjnego świata zamiast „zanurzania” w nim. Potwierdzenie tych tez wymagałoby oczywiście badań empirycznych. Wszelkie generalizujące rozstrzygnięcia w zakresie odczuć rzeczywistych odbiorców nie mogą budzić pełnego zaufania. Teza o prymarności empatycznej funkcji narracji drugoosobowej wydaje się więc jednostronna, a przynajmniej przedwczesna. To raczej wzmocnienie znaczeniowej ambiwalencji wydaje się charakterystyczną cechą omawianej narracji. Zresztą, Fludernik twierdzi jednocześnie, że narracja w drugiej osobie znakomicie nadaje się także do wspomagania postmodernistycznych tekstów opartych na konstrukcji lustrzanej⁵⁴, w których sens kreowany jest pomiędzy pozornie pewnymi instancjami narracyjnymi. Magdalena Rembowska-Płuciennik proponuje objąć szerokie spektrum

⁵² M. Fludernik, *Introduction: Second-Person Narrative...*, s. 288: „Second person texts are «open» in several respects. They can accommodate a variety of «you's» and a variety of «I's» and a combination of these”.

⁵³ M. Fludernik, *An Introduction to Narratology*, s. 112: „The popularity of you-narratives can be attributed to the fact that the second-person pronoun is well suited to involving the reader more closely in the fictional world [...]. you-narrative and generic pronouns such as one work in a similar way, which heightens the reader's empathy”.

⁵⁴ „Thus, you-narrative perfects postmodern strategies of reflexivity, culminating in transference metalepsis [...], while at the same time such texts can present internal perspective more effectively than reflector texts in the figural first- or third-person form” [tamże].

wariantów narracji w drugiej osobie formułą projekcji-symulacji, zakładającą grę identyfikacji i dystansu w dyskursie tożsamościowym eksponującym intersubiektywność. Jest to formuła paradoksalna: „efekt opiera się na symultaniczności podwójnej sytuacji komunikacyjnej: między narratorem i postacią oraz między postacią a czytelnikiem spoza świata tekstowego”⁵⁵. Efektem ubocznym może być utrata wiarygodności narratora (narracji?).

Z dotychczasowych rozważań wynika, że narracja w drugiej osobie nie sprzyja światocentrycznej fantastyce naukowej. Dokonanie Davida Brina pozostaje w tematycznej niszy. Przyjrzyjmy się zatem teraz, jak narrację drugoosobową wykorzystał rodzimy twórca, który dał się poznać nie tylko jako wiodący przedstawiciel światostwórstwa fantastycznego w ostatnich latach, ale także jako jego piewca⁵⁶. Zaznaczam jednak od razu, że także on nie uczynił z tego formalnego eksperymentu reguły twórczej.

Narracja w *Szkole* Jacka Dukaja ma charakter hybrydowy. Decydującym czynnikiem zmian sytuacji narracyjnej są zmiany form osobowych czasowników, za pomocą których narrator odnosi się do głównego bohatera obdarzonego imieniem Puño. W zdecydowanej większości tekstu odniesienie to jest realizowane poprzez czasowniki w drugiej osobie liczby pojedynczej, okazjonalnie wspomagane przez zaimek osobowy „ty”. Rzadziej narracja przybiera formę relacji trzecioosobowej (w segmentach zatytułowanych *Teraz*). W obu przypadkach punktem odniesienia pozostaje protagonista – ta sama postać fikcyjna. Trzeba zaznaczyć na wstępie – żadna z tych biegunowych sytuacji narracyjnych nie jest klarowna, co w problematycznej narracji drugoosobowej stanowi regułę, ale w przypadku narracji trzecioosobowej już nie. Narracja trzecioosobowa w *Szkole* jest bowiem chwiejna, nie da się jej ująć w stabilną kategorię znaną z popularnych typologizacji. Zmienność narracji i brak osobowościowej konkretyzacji narratora nie upoważniają do poszukiwania ciągłości na tym poziomie. Narrator pozbawiony został też kompetencji kompozycyjnej – nie jest obciążany decyzjami tytułowania segmentów i rytmiczną ich przemiennością.

Pierwszą konsekwencją takiego zabiegu jest czytelnicze odczucie statusu Puña jako deiktycznego i osobowościowego centrum fikcyjnego świata. To on generuje spójność tekstu. W narracji trzecioosobowej reszta obiektów – postaci i przedmiotów – pozostaje w relacji do protagonisty. Narracja drugoosobowa wzbogacona jest zaś o pośrednictwo za pomocą postrzegania,

⁵⁵ M. Rembowska-Pluciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń 2012, s. 204.

⁵⁶ J. Dukaj, *Stworzenie świata jako gałąź sztuki*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 6, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/stworzenie-swiatej-galaz-sztuki-144587> [dostęp: 19.02.2023].

wiedzy i pamięci postaci, czyli konstruowanej *psyche*. Fragmenty te można uznać za specyficzny wariant narracji personalnej. Stabilność punktu widzenia oznaczana jest przez epistemiczną zależność narracyjnej informacji od pamięci wprowadzonej w pierwszym fragmencie w słowach: „A ty, Puño, ty – żyjesz w dniach minionych, w chwilach, co na wskroś myśli przemknęły, w dźwiękach, co przebrzmiały, zanim je usłyszałeś, w doznaniach, których ani wtedy nie rozumiałeś, ani teraz rozumiesz”⁵⁷.

Mamy zatem do czynienia z wykorzystaniem przesunięć w ramach pozycji narracyjnej w obręb kształtowania fikcyjnej podmiotowości, ze znaczącym pominięciem narracji pierwszoosobowej, która tradycyjnie predysponowana jest do reprezentacji pamięci autobiograficznej i stabilizowania tożsamości⁵⁸. Rozpięcie fikcyjnego podmiotu między „ty” a „on” sugeruje jego negocjacyjny charakter – istnienie pomiędzy radykalnie różnymi stanami pozbawionymi bezpośrednich rysów tożsamości. Podobny rozpad tożsamości narracyjnej – stan między skonfliktowaniem wewnętrznym a fragmentaryzacją⁵⁹ – jest najczęściej wynikiem traumy⁶⁰. Po fantastyce naukowej czytelnik może się oczywiście spodziewać jeszcze ingerencji neurochirurgicznej. W *Szkole* motywacje te się nałożą.

Opowiadanie zaczyna się od segmentu zatytułowanego *Teraz*. Po tym tytule następują słowa właściwej narracji: „Puño dryfuje wolno po mieliznach półsnu. Otwierają się przed nim wrota przeszłości. Sterowany przez bezsensną maszynę dozownik wsącza mu w krwiobiegu tajemne ciecze”⁶¹. Główny obiekt narracji zostaje wprowadzony poprzez imię własne, ale jego otoczenie kreowane jest już za pomocą dwóch linii semantycznych: metaforyzującej i demetaforyzującej. Ta pierwsza wprowadza ciąg rozmytych znaczeń

⁵⁷ J. Dukaj, *Szkola*, w: tenże, *Król bólu*, Kraków 2010, s. 358. Pierwodruk – „Nowa Fantastyka” 1996, nr 11.

⁵⁸ Tendencja uobecnia się w narracji pierwszoosobowej w jej realizacji niefikcjonalnej. Narracja fikcjonalna odnosi się do tej predyspozycji, ale umieszcza to przyzwyczajenie we własnym komunikacyjnym polu gry [por. J. Trzebiński, *Narracyjne konstruowanie rzeczywistości*, w: *Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, Gdańsk 2002, s. 29–30; B. Kaniewska, *Świat w granicach „Ja”*. O narracji pierwszoosobowej, Poznań 1997, s. 44, 123–126].

⁵⁹ Zob. M.J. Horowitz, *Self-Identity Theory and Research Methods*, „Journal of Research Practice” 2012, nr 2, s. 5: „In these states [fragmented states of self-organization], a massive chaos of selfhood can occur. People may regard the self and other as merged. Parts of the bodily self may be disowned. This is very painful and can give rise to poorly regulated suicidal or homicidal urges. For that reason, explosive shifts into such states are dangerous. The result may be stigmatization and rejection of the person in this state”.

⁶⁰ A. Bielik-Robson, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 23–34.

⁶¹ J. Dukaj, *Szkola*, s. 357.

kojarzących się ze stanem rozchwianej świadomości („dryfowanie po mieliznach”, „wrota przeszłości”) i stopniowo ustępuje miejsca stabilnej kreacji fikcyjnej przestrzeni, w której metaforyzacja pełni już tylko rolę pomocniczą: „Puño leży na noszach, wielokrotnie opleciony różnokolorową pajęczyną elastycznych pasów, kabli, nagich czujników [...]”⁶². Przestrzeń się stabilizuje, ale proces ten dokonuje się stopniowo. Identyfikacja przedmiotów i osób przebiega zgodnie ze wzorcem indukcyjnym. „Mężczyzna” – po tym jak dowiadujemy się, że komunikuje się z pozostałymi „ochroniarzami” i ma broń – określany jest już jako „strażnik”. Zaś „kobieta” wyposażona została w opisie w biały kitel lekarski, co współgra z wcześniejszą wzmianką o ambulansie. Obiekty się krystalizują, wiedza czytelnika przyrasta, dzięki czemu coraz lepiej orientuje się on w scenerii.

Problemem okazuje się narrator. Jeśli w codziennej komunikacji językowej „ty” pozostaje dialogowo symetryczne wobec „ja”, to obie te instancje powinny być wzajemnie implikowane i komplementarne (relacja ta jest silniejsza niż w narracji heterodiegetycznej w wariancie „ja”–„on”). Jeśli punkt ciężkości jest wyraźnie przesunięty na jedną z nich, to druga powinna być domyślna. Nic takiego nie ma miejsca w *Szkole* Dukaja. Narrator więc nigdy nie ujawnia się bezpośrednio, a jego wiedza jest wyraźnie zmienna, waha się od wiedzy wykraczającej poza punkt widzenia Puña, kiedy zmierza ku „wszechwiedzy” (stwierdzenie „tak naprawdę wcale krwią nie jest”), ale jednocześnie pewne rzeczy pozostają przed nim ukryte („tajemne ciecze”, „może”). Płaszczyzna narracji wydaje się niewypełniona albo wypełniana efemerycznymi bytami. Ostentacyjnie wykluczone jest też, we fragmentach trzecioosobowych, zapośredniczenie wiedzy narracyjnej przez punkt widzenia Puña: „Puño zobaczyłby ją gdyby uniósł głowę, gdyby uniósł powieki, gdyby miał oczy; żaden z tych warunków nie jest jednak możliwy do spełnienia”. Gdy narracja sygnalizuje (jeszcze w segmencie *teraz*) przejście na „ty” – miejsce narratora wypełniają... – w konsekwencji metaforyzacji – maszyny: „Śpij, Puño, śpijśpijśpijśpijśpijśpij...” To one „rozmawiają ze sobą” ponad ciałem Puña. I to za ich sprawą, po owym przytoczonym powyżej „refrenie”, narracja przełącza się w tryb drugoosobowy: „Śpijśpijśpij. Nie ma cię teraz, nie ma cię tutaj. Nie obudzi cię nawet odgłos gromu słyszalny i przez ściany ambulansu”⁶³. To moment niezwyklej, ponieważ przełączenie zachodzi w pierwszym fragmencie zatytułowanym *Teraz*, a w dalszym ciągu opowiadania autor będzie przestrzegał narracyjnego rozgraniczania segmentów na trzecio- i drugoosobowe.

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże.

W drugim spośród segmentów zatytułowanych *Teraz* czytelnik zyskuje pewność co do motywacji narracyjnych przemian: „W przeszłości więc [Puño] widzi. Jest dwóch Puño, a każdy drugiemu obcy”⁶⁴. Najwyższy poziom autorytarności narracja zyskuje więc wówczas, gdy sama motywuje swą chwiejność poprzez scalenie obrazu protagonisty jako istoty podwojonej. Tuż potem, osiągnąwszy ten punkt najwyższego obiektywizmu, opowieść odwołuje się do wspomnień Puña i formułowana jest w czasie przeszłym w trzeciej osobie, korzysta nawet z mowy pozornie zależnej⁶⁵, wracając do momentu, w którym Puño wciąż był jednością⁶⁶. „Ty” narracji drugoosobowej pełni zatem funkcję wyobcowującą, subwersywną, a narracja trzecioosobowa – tylko wspomagającą. Ze względu na niepełną dostępność Puña do informacji o sobie zrodziła staje się wyposażenie procesu odzyskiwania samowiedzy w narracyjno-psychologiczne wspomaganie zewnętrzne. To, co wydaje się sztuczne, nienaturalne w fikcji obnaża jednocześnie i wytrąca z równowagi narrację, do której przywykliśmy w kreacji stabilnego świata i zamieszkujących go postaci.

Czytelnicza empatia znowu staje na rozdrożu. To narracja scalająca, oferująca racjonalizujący punkt zaczepienia dla empatii okazuje się płynna, a bliiski bohatera punkt widzenia zakotwiczony w „ty” zakłóca immersywność. Napięcie generowane przez użycie narracji drugoosobowej rozbija zatem iluzoryczność typowych mechanizmów epickich, których głównym zadaniem jest sprzężenie dwóch współzależnych procesów: generowania opowieści, w której centrum pozostaje działający i postrzegający bohater, oraz generowania fikcyjnego świata, w którym ów bohater osiąga spójność jako obiekt wyposażony w potencjalność i faktyczność postrzegania i działania.

W planie fabularnym *Szkola* nie zaskakuje już tak bardzo jak na poziomie narracyjnym. Dukaj na dodatek korzysta z geopolitycznej stereotypizacji. Oto urodzony w południowoamerykańskich slumsach chłopiec zostaje ukształtowany przez rzeczywistość gangów – pozbawiony empatii, kierowany przez dwie podstawowe emocje: strach i gniew. Wyróżnia się jednak zdolnościami adaptacyjnymi, inteligencją i... anonimowością. Staje się więc świetnym materiałem dla tajnych eksperymentów naukowych polegających na radykalnych zmianach dostosowujących cielesność i intelekt „pacjenta” do obcego środowiska, by był zdolny do nawiązania telepatycznego kontaktu

⁶⁴ Tamże, s. 361.

⁶⁵ Tamże, s. 370, 377.

⁶⁶ Prostsza formuła spotkania dwóch osób o tej samej tożsamości możliwa jest dzięki podróży w czasie. I sformułowana jest także w narracji drugoosobowej w noweli Lestera del Reya *...And it Comes Out Here* („Galaxy Science Fiction” 1951, nr 2), w której podróżnik w czasie zwraca się na „ty” do swego młodszego wariantu z przeszłości.

z obcą rasą⁶⁷. To powracający wątek w ramach zyskujących na popularności motywów transhumanistycznych, który można by – jeśli to konieczne – nazwać „inżynierią ksenobiologiczną”. Rozjątrzeniu narracji oraz destrukcji podmiotowości towarzyszy niejasność ontologiczna platformy porozumienia człowieka z obcą rasą. Do kontaktu dochodzi bowiem w ramach snów-wizji. Do tej topiki wróci Dukaj wkrótce w *Katedrze*, w której dopiero substancjalna przemiana głównego bohatera otwiera możliwość nawiązania kontaktu z tajemniczymi obcymi. Tam też akt ten dokonuje się w narracyjnej malignie, ale w finale pozycję narratora zajmuje „my”⁶⁸.

Efekty wyboru narracji drugoosobowej w fantastyce naukowej w dużej mierze pokrywają się z efektami znanymi z prozy powstającej poza tą konwencją. Tej „reszty” literatury nie da się zresztą ująć w jednorodny i jednolity zbiór. Zwyczajowym punktem odniesienia jest „główny nurt”, ale to kategoria oczywiście zbyt ogólna. Aby zarysować podstawy dla prób poszukiwania efektów specyficznych, trzeba by najpierw dookreślić charakterystykę samej fantastyki naukowej. W kontekście pisarskich wyborów form narracyjnych najistotniejsza wydaje się światocentryczność centralnego obszaru tej konwencji. Stabilność świata fantastycznego wymaga wytworzenia autorytetu narracyjnego. Większość utworów uznawanych za fantastycznonaukowe zakłada spełnienie tego warunku, i to właśnie ich autorzy, jeśli decydują się na użycie narracji drugoosobowej, stają przed największym wyzwaniem. Metafikcjonalność i wahanie między światami fikcyjnym a niefikcyjnym, będące rezultatem ambiwalencji „ty”, może skutecznie tę strategię zakłócić. Podwójne adresowanie i, tym samym, potencjalne lub aktywne wyznaczanie podwójnego *deixis* (przy jednoczesnym wciąganiu czytelnika w komunikację fikcjonalną) wzmacnia w odbiorze napięcia poznawczo-emocjonalne. Efekt ten jest tym mocniejszy, im większej stabilności czytelnik spodziewa się jeszcze przed aktem lektury. Empatia – jeśli sobie na tę emocję pozwoli – może stać się elementem literackiej gry⁶⁹.

⁶⁷ J. Dukaj, *Szkoła*, s. 407–410. Informacje te otrzymujemy dzięki wykładowi „nauczyciela”, typowemu w *science fiction* zabiegowi *info-dumping* (*the information dump*). Przeważająca w utworze strategia *showing* przełamana zostaje przez obszerne wtręty *telling*, którymi obciążane są fikcyjne postacie [zob. np. R.D. Haynes, *Bringing Science into Fiction*, „Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik” 2016, nr 2, s. 138–141].

⁶⁸ Opowiadanie kończy się słowami: „Czekamy na Architekta” [J. Dukaj, *Katedra*, w: tegoż, *W kraju niewiernych*, Warszawa 2000, s. 447].

⁶⁹ Może także wspomagać trzecią, hermeneutyczną drogę w teorii umysłu opartą na „rozumieniu intersubiektywnym” (*intersubjective understanding*) [M. Dullstein, *The Second Person in the Theory of Mind Debate*, „The Review of Philosophy and Psychology” 2012, nr 3, s. 243–244]. Dwie tradycyjne koncepcje to „trzecioosobowa” (analiza z zewnątrz) oraz „pierwszoosobowa” (introspektywna, „symulacyjna”).

Kiedy narracyjne „ty” dotyka czytelnika bardziej niż zwykle, szczególnie na granicy jego świata aktualnego oraz świata fikcyjnego, ostateczne narzędzie immersywne, jakim mogłoby być adresowanie w drugiej osobie, zatracą swą efektywność⁷⁰. To, co sprawdza się jednak w prozie interaktywnej zapewniającej czytelnikowi przynajmniej ułamek współuczestnictwa w kreacji fabuły, tutaj eksponuje jego bierność. David Brin ominął ten dylemat, ale zrobił to dzięki wprowadzeniu wyjątkowych założeń ontologicznych – nadrzędności świata fikcyjnego nad niefikcyjnym. Poza tym jego utwór stylizowany jest na artykuł popularnonaukowy i nie wikła się w problemy związane z immersją i empatią.

Autorzy fantastyki naukowej mogą oczywiście wykorzystywać płynność granic między światami, poziomami komunikacyjnymi, poziomami narracyjnymi, dyskursem i historią. Czynią to jednak nieczęsto. Tego typu fikcja literacka stanowi zarazem analizę i demonstrację współbieżnych procesów: tworzenia podmiotowych światów postaci oraz tworzenia aktualnego świata fikcji będącego areną działania tychże postaci. Zręczne wykorzystanie narracji drugoosobowej może przy tej okazji wzmocnić kreację *psyche* fikcyjnych podmiotów. Pogłębienie psychologizacji jest wówczas sprzężone z komplikacją ontologicznej hierarchii światów.

Bibliografia

- Aldiss Brian W. (1993), *Biedny mały wojownik*, przeł. Z. Zych, w: *Isaac Asimov przedstawia najlepsze opowiadania science fiction*, Kielce: ART.
- Bell Alice, Ensslin Astrid (2011), „*I know what it was. You know what it was*”: *Second-Person Narration in Hypertext Fiction*, „Narrative”, nr 3, s. 311–329.
- Bielik-Robson Agata (2004), *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 23–34.
- Błaszowska-Nawrocka Marta (2022), „*Ty jesteś tym*”. Rola narracji drugoosobowej w powieści Pawła Palińskiego *Polaroidy z zagłady*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, z. 4, s. 113–124.
- Booth Wayne C. (1983), *The Rhetoric of Fiction. Second Edition*, Chicago–London: The University of Chicago Press.
- Bostrom Nick [Niklas Boström] (2003), *Are We Living in a Computer Simulation?*, „Philosophical Quarterly”, nr 2, s. 243–255.
- Brin David (2000), *Reality Check*, „Nature” 16 marca, s. 229.
- Butor Michel (1960), *Przeniana*, przeł. I. Wiczorkiewicz, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

⁷⁰ Na fakt ten wskazuje Barbara Korte [*Das Du im Erzähltext...*, s. 181].

- Calvino Italo (1989), *Jeśli zimową nocą podróżny*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Card Orson Scott (1990), *How to Write Science Fiction and Fantasy*, London: Writer's Digest Books.
- del Rey Lester (1951), ...*And it Comes Out Here*, „Galaxy Science Fiction”, nr 2, s. 62–74.
- Dukaj Jacek (2000), *Katedra*, w: J. Dukaj, *W kraju niewiernych*, Warszawa: SuperNowa, s. 395–447.
- Dukaj Jacek (2010), *Stworzenie świata jako gałąź sztuki*, „Tygodnik Powszechny”, nr 6.
- Dukaj Jacek (2010), *Szkoła*, w: J. Dukaj, *Król bólu*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 355–420.
- Dullstein Monika (2012), *The Second Person in the Theory of Mind Debate*, „The Review of Philosophy and Psychology”, nr 3, s. 231–248.
- Fludernik Monika (1994), *Introduction: Second-Person Narrative and Related Issues*, „Style”, nr 3, s. 281–311.
- Fludernik Monika (1994), *Second-Person Narrative As a Test Case for Narratology: The Limits of Realism*, „Style”, nr 3, s. 445–479.
- Fludernik Monika (1994), *Second-Person Narrative: A Bibliography*, „Style”, nr 4, s. 525–548.
- Fludernik Monika (2003), *Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode*, „Style”, nr 4, s. 382–400.
- Fludernik Monika (2009), *An Introduction to Narratology*, London–New York: Routledge.
- Gerrold David (2001), *Worlds of Wonder and Fantasy*, Cincinnati: Writer's Digest Books.
- Haynes Roslynn D. (2016), *Bringing Science into Fiction*, „Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik”, nr 2, s. 127–148.
- Herman David (2002), *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Herman David (2004), *Toward a Transmedial Narratology*, w: *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*, red. M.-L. Ryan, Lincoln–London: University of Nebraska Press, s. 47–75.
- Horowitz Mardi J. (2012), *Self-Identity Theory and Research Methods*, „Journal of Research Practice”, nr 2, s. 1–11.
- Iliopoulou Evgenia (2019), *Because of You: Understanding Second-Person Storytelling*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Kacandes Irene (1993), *Are you in the text?: The „literary performative” in postmodernist fiction*, „Text and Performance Quarterly”, nr 4, s. 139–153.
- Kacandes Irene (1994), *Narrative Apostrophe: Reading, Rhetoric, Resistance in Michel Butor's La modification and Julio Cortázar's Graffiti*, „Style”, nr 3, s. 329–349.
- Kacandes Irene (2001), *Talk Fiction. Literature and the Talk-Explosion*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Kaniewska Bogumiła (1997), *Świat w granicach „Ja”. O narracji pierwszoosobowej*, Poznań: Wydawnictwo UAM.
- Keen Suzanne (2007), *Empathy and the Novel*, Oxford: Oxford UP.
- Korte Barbara (1987), *Das Du im Erzähltext. Kommunikationsorientierte Betrachtungen zu einer vielgebrauchten Form*, „Poetica”, s. 169–189.

- Leman Bob (1984), *Instructions*, „The Magazine of Fantasy and Science Fiction”, nr 9, s. 79–86.
- Malina Debra (2002), *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*, Columbus: The Ohio State UP.
- McHale Brian (1993), *Postmodernist Fiction*, London: Routledge.
- Mildorf Jarmila (2012), *Second-Person Narration in Literary and Conversational Storytelling*, „StoryWorlds”, s. 75–98.
- Mittelmark Howard, Newman Sandra (2008), *How Not to Write a Novel*, New York: Penguin Books.
- Oleś Piotr K. (2012), *Dialogowe Ja: zarys teorii, inspiracje badawcze, ciekawsze wyniki*, w: *Dialog z samym sobą*, red. P.K. Oleś, M. Puchalska-Wasył, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 143–171.
- Paliński Paweł (2014), *Polaroidy z zagłady*, Warszawa: Powergraph.
- Parker Joshua (2018), *Placements and Functions of Brief Second-Person Passages in Fiction*, w: *Pronouns in Literature: Positions and Perspectives in Language*, red. A. Gibbons, A. Macrae, London: Palgrave Macmillan, s. 97–112.
- Parker Joshua (2022), *Making Unstrange: Theory and Second-Person Fiction*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, nr 4, s. 51–67.
- Pope Marcel Cornis (1994), *From Cultural Provocation to Narrative Cooperation: Innovative Uses of the Second Person in Raymond Federman's Fiction*, „Style”, nr 3, s. 411–431.
- Rembowska-Pluciennik Magdalena (2012), *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń: Wydawnictwo UMK.
- Rembowska-Pluciennik Magdalena (2017), *O przechodzeniu na ty... Narracja diadyczna wśród literackich reprezentacji świadomości bohatera*, w: (W) sieci modernizmu. Historia literatury – poetyka – krytyka. Prace ofiarowane Włodzimierzowi Boleckiemu, red. A. Kluba, M. Rembowska-Pluciennik, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, s. 249–264.
- Rembowska-Pluciennik Magdalena (2022), *O narracji w drugiej osobie – enaktywnie*, „Teksty Drugie”, nr 2, s. 54–70.
- Richardson Brian (2006), *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus: Ohio State UP.
- Ryan Marie-Laure (2001), *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Electronic Media*, Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Schofield Dennis (1997), *Beyond The Brain of Katherine Mansfield: The Radical Potentials and Recuperations of Second-Person Narrative*, „Style”, nr 1, s. 96–117.
- Silverberg Robert (2009), *Other Spaces, Other Times: A Life Spent in the Future*, New York: NonStop Press.
- Sorlin Sandrine (2022), *The Stylistic of 'You'*, Cambridge: Cambridge UP.
- Trzebiński Jerzy (2002), *Narracyjne konstruowanie rzeczywistości*, w: *Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, s. 17–42.
- Tuttle Lisa (2005), *Writing Fantasy and Science Fiction*, wyd. drugie, London: A&C Black.

Wolfe Gene (1980), *The Island of Doctor Death and Other Stories*, w: G. Wolfe, *The Island of Doctor Death and Other Stories and Other Stories*, New York: Tom Doherty Associates, s. 11–25.

Wolfe Gene (1988), *Wyspa doktora Śmierci i inne opowiadania*, przeł. A. Nakoniecznik, w: *Droga do science fiction: od dzisiaj do wieczności*, red. J. Gunn, Warszawa: Alfa.

Zell Ethan, Warriner Amy Beth, Albarracín Dolores (2012), *Splitting of the mind: When the you I talk to is me and needs commands*, „Social Psychological and Personality Science” 2012, nr 3, s. 494–455.

“This Is a Reality Check”: Second-Person Narrative in Science Fiction

Abstract

The article contains an analysis of the function of second-person narrative in selected works of science fiction. This experimental type of narrative is characterised by a tendency to blur the line between the fictional and non-fictional worlds and to strengthen the reader’s empathic attitude. As the article shows, the combination of the possibility of deepening the psychological images of fictional characters with the complication of the ontological hierarchy of worlds and undermining their stability leads to interesting effects. Among them, the most promising seems the potential for strengthening the meanings that result from the confrontation of subjective worlds with the fictional worlds, understood as arenas for the characters’ actions.

Keywords: science fiction, second-person narrative, world-building, fictional character