

Magdalena Ochniak

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

NARRACJA DIADYCZNA (DRUGOOSOBOWA) W OPOWIADANIU WIKTORA PIELEWINA ONTOLOGIA DZIECIŃSTWA

The Dyadic Narration (Second-person Narration) in the Short Story *The Ontology of Childhood* by Viktor Pelevin

ABSTRACT: This article is about the dyadic narration (second-person narration) used in Viktor Pelevin's short story *The Ontology of Childhood*. Since this type of narration is not widely known among Polish researchers, narratologists, and literary scholars, the article begins with a presentation of the state of research in Poland. The basic features of this kind of narration and the differences between it and the typical types of speech in first-person and third-person narration are discussed. The short story *The Ontology of Childhood* by Viktor Pelevin is constructed using a second-person narration, which is the realisation of the author's strategy being about building a relationship with the reader. Through the second-person narration, the reader is invited (drawn in) to the world presented in the work and is urged to identify with the narrator-main character. Eliminating the boundary between the protagonist and the reader allows the work to generalise experiences and emotions, which – at first individual – by the end of the work gain a universal dimension.

KEYWORDS: narration, second-person narration, narrator, protagonist, Viktor Pelevin

Swe rozważania rozpocznę od stwierdzenia: narracja diadyczna (a więc drugoosobowa) istnieje, choć jej obecność nie jest jeszcze powszechnie odnotowywana w klasycznych literaturoznawczych publikacjach, opracowaniach, słownikach czy podręcznikach akademickich. *Słownik terminów literackich* w haśle „narracja”¹ nie wspomina o narracji drugoosobowej. Nie znajdziemy też jakichkolwiek o niej informacji w wieloautorskich podręcznikach: *Poetyce stosowanej*² czy *Zarysie teorii literatury*³. Również Adam Kulawik, w swym klasycznym podręczniku *Zarys poetyki*⁴, pisząc o róż-

¹ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008 (wydanie piąte 2008, dodruk 2010), s. 331.

² B. Chrzęstowska, S. Wysłouch, *Poetyka stosowana*, Warszawa 1987.

³ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1972.

⁴ A. Kulawik, *Zarys poetyki*, Kraków 2013.

nych rodzajach narracji – tej drugoosobowej w ogóle nie uwzględnia. Nie ujmuje jej też w swoim najnowszym podręczniku krakowska literaturoznawczyni Dorota Korwin-Piotrowska. To, co jest najbardziej widocznym i oczywistym sygnałem narracji drugoosobowej, czyli używanie form gramatycznych drugiej osoby liczby pojedynczej, stanowi dla badaczki jedynie językowe urozmaicenie narracji autorskiej nie zaś odrębny typ narracji⁵.

Dorota Korwin-Piotrowska nie jest w swoich opiniach odosobniona. Wypowiedzi narratora formułowane w drugiej osobie liczby pojedynczej często bywają przez badaczy traktowane jako rodzaj formy wypowiedzi narratora pierwszo- lub trzecioosobowego. Jak zauważa Magdalena Rembowska-Płuciennik, zazwyczaj w tradycyjnych typologiach „nie wydziela się autonomicznie traktowanej narracji w drugiej osobie. [...] Większość analiz jest więc poświęcona sposobom użycia gramatycznego „ty” [...] nie zaś specyfice konstrukcyjnej narracji drugoosobowej”⁶. A przecież, jak konstatuje badaczka w innym ze swych artykułów poświęconym narracji drugoosobowej, „podmiot używający tekstowego „ty” nie opowiada [...] wyłącznie o adresacie zwrotu, opowiada o własnym doświadczeniu bycia tym bohaterem poprzez akt werbalizowania jego doświadczenia”⁷. Tego rodzaju opinia pozwala więc zanegować sprowadzanie narracji drugoosobowej do roli zamiennika czy maski, którą przybiera narracja pierwszoosobowa⁸.

Niechęć niektórych literaturoznawców, narratologów i krytyków do traktowania wypowiedzi w drugiej osobie liczby pojedynczej jako samodzielnego typu narracji może wynikać z różnych czynników. Uчени zwracają uwagę, że jest to typ wypowiedzi, której konstruowanie nie w każdym języku przychodzi autorowi naturalnie, z łatwością. Monika Fludernik, austriacka badaczka literatury angielskiej, odnotowuje, iż narracja drugoosobowa, dość powszechna w języku angielskim i hiszpańskim jest niezwykle rzadko używana w języku niemieckim: „In English and Spanish, second-person narratives are fairly common, whereas in German literature there are relatively few texts of this type”⁹.

⁵ D. Korwin-Piotrowska, *Poetyka. Przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011, s. 93.

⁶ M. Rembowska-Płuciennik, *Narracyjne podwojenie jaźni*, [w:] *Projekt na daleką metę. Prace ofiarowane R. Nyczowi*, pod red. Z. Łapińskiego i A. Nasiłowskiej, IBL PAN, Warszawa 2016, s. 110.

⁷ M. Rembowska-Płuciennik, *O przechodzeniu na ty... Narracja diadyczna wśród literackich reprezentacji świadomości bohatera*, [w:] *(W) sieci modernizmu. Historia literatury – poetyka – krytyka*, pod red. A. Kluby i M. Rembowskiej-Płuciennik, Warszawa 2017, s. 255.

⁸ Głos w tej sprawie zabierał także Michel Butor, który w artykule *Użycie zaimków osobowych w powieści* podkreślił, iż narracja pierwszoosobowa jest rodzajem „świadomości zamkniętej”, natomiast gdy autor tekstu literackiego chce w swoim opisie zawrzeć prawdziwy rozwój świadomości „najbardziej skuteczne będzie użycie drugiej osoby”. Por. M. Butor, *Użycie zaimków osobowych w powieści*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 245-246.

⁹ M. Fludernik, *An introduction to narratology*, Darmstadt 2009, s. 50. Dodam tu, iż w języku niemieckim forma osobowa czasownika musi być zawsze użyta z zaimkiem osobowym, natomiast w polszczyźnie ów zaimek, jak wiemy, może zostać pominięty. Wskazana tu różnica pomiędzy językami może leżeć u podstaw akceptowania lub odrzucania w poszczególnych kulturach i językach danego typu narracji: coś co jest utrudnieniem i sztuczną formą językową u jednych, dla innych może stać się sposobnością do tworzenia nowych form wyrazu.

Można spotkać się także z opiniami¹⁰, iż ten typ narracji jest trudny w odbiorze, czy nawet niemożliwy do utrzymania w toku całej narracji w klasycznej powieści (dlatego też powieści napisane tym typem narracji bywają traktowane jako ciekawy wyjątek od reguły, a nie norma pisarska). Objętość utworu powoduje bowiem, że czytelnik może po pewnym czasie być znużony bądź poirytowany takim sposobem opowiadania. Niektórzy uznają więc, że jest to narracja, która sprawdza się raczej w mniejszych formach podawczych: nowelach czy opowiadaniach (w powieści będąc obecna jako jeden z typów narracji, na przykład wariant czyjegos punktu widzenia).

Monika Fludernik podkreśla także, iż narracja drugoosobowa bywa dziś uważana za współczesną strategię twórczą, wymyśloną przez postmodernistów, ale trzeba uwzględnić fakt, że np. w literaturze anglojęzycznej teksty tego typu powstawały już w XV i XVII wieku¹¹; przykładów tej narracji możemy też szukać w powieściach epistolarnych z XVIII i XIX wieku, gdzie funkcje narracyjne pełnią listy bohaterów¹²; typ narracji drugoosobowej prezentują także dość liczne XIX i XX-wieczne utwory¹³. Jako wzorcowy przykład narracji drugoosobowej służy badaczom *Przemiana* (1957) Michela Butora, czyli powieść uznawana za jeden z najbardziej rozpoznawalnych przykładów *nouveau roman*¹⁴. To utwór o tyle istotny, że właśnie dzięki niemu narracja drugoosobowa zyskała popularność na przykład w polskiej literaturze w II połowie XX wieku – gdy modna była wśród rodzimych odbiorców awangardowa odmiana francuskiego powieściopisarstwa. Być może właśnie awangardowość francuskiej „nowej powieści” (krytyka języka powieściowego, bohater jako osobowość subiektywna, bez sprawdzonej i pewnej wiedzy o świecie, rezygnacja z klasycznych układów fabularnych i analizy psychologicznej itp.)¹⁵, czyli próby oderwania się od tradycji powieściowej, pozwoliły szerzej zaistnieć w świecie narracji drugoosobowej jako od-

¹⁰ A. Krawczyk, *Komunikacyjno-lingwistyczna metoda analizy tekstu narracyjnego*, „Przegląd Badań Edukacyjnych” 2019, nr 1, s. 210.

¹¹ „You-narrative is another strategy that appears to be a brand-new postmodern technique but in fact turns out to have existed for quite a while. After the turn of the twentieth century there did indeed emerge increasing numbers of you-texts, but we can also find isolated examples in the seventeenth century (Behn, Sully) and there is even a text from the fifteenth”. M. Fludernik, *An introduction to narratology...*, s. 113.

¹² Por.: „jeśli w systematyce powieści [...] zastanawiamy się nad możliwością istnienia Du-Erzählung szukając tego typu narracji w *nouveau roman*, to chybiamy po trosze, bo typową narrację drugoosobową prezentuje powieść w listach [...]”. J. Ziomek, *Genera scribendi*, [w:] *Wiek teorii. Antologia 1*, pod red. naukową D. Ulickiej, Warszawa 2020, s. 401.

¹³ Można tu wymienić opowiadanie *Straszny umysł* (*The Haunted Mind*) Nathaniela Hawthorne’a, czy – sięgając do przykładów z badanej tu przeze mnie literatury rosyjskiej – opowiadania Iwana Turgieniewa *Dwaj ziemianie* (*Два помещика*), Lwa Tołstoja *Sewastopol w grudniu* (*Севастополь в декабры*) czy Iwana Bunina *Cyfry* (*Цифры*). Z nowszej literatury wskazać tu można: *Jeśli zimową nocą podróżny* (*Se una notte d’inverno un viaggiatore*) Italo Calvino, *Człowiek, który śpi* (*Un homme qui dort*) Georges’a Pereca, *Jasne światła wielkiego miasta* (*Bright Light, Big City*) Jay’a McInerney’a.

¹⁴ M. Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń 2012, s. 202-203.

¹⁵ *Słownik terminów literackich...*, s. 344.

miennemu sposobowi opisu świata przedstawionego. Próby pisarstwa w tym duchu nie były jednak wówczas na tyle częste, by skupić na sobie uwagę badaczy tak, jak dzieło się to od stuleci w przypadku narracji pierwszo- i trzecioosobowej. Dopiero poszukiwania formalne dwudziestowiecznych autorów oraz rozwój teorii literatury jako nauki w latach sześćdziesiątych XX wieku dały impuls do szerszej refleksji nad mniej powszechnymi formami wypowiedzi literackich.

Oczywiście, nie wszyscy badacze są przeciwni uznawaniu autonomii narracji drugoosobowej. Aleksandra Okopień-Sławińska nie widzi żadnych ograniczeń ani zagrożeń w używaniu w wypowiedziach literackich gramatycznej formy „ty”. Jej zdaniem, forma drugoosobowa „jeśli nawet ostatecznie konkretyzuje się jako ekwiwalent postaci mówiącej, to i tak pozostaje przy tym zawsze pewnym gestem semantycznym wciągającym do współuczestnictwa każdego odbiorcę wypowiedzi”¹⁶. W przytoczonej wypowiedzi zwraca uwagę ważny czynnik związany z użyciem formy drugoosobowej: wciąganie odbiorcy komunikatu do współuczestnictwa w komunikacji. Według Rembowskiej-Płuciennik, takie podważanie „błogosławionej anonimowości”¹⁷ czytelnika, do której przyzwyczała go narracja pierwszo- lub trzecioosobowa jest tym, co zwykle zaskakuje odbiorców narracji drugoosobowej. Należy jednak także podkreślić, że z przeprowadzonych wśród czytelników badań wynika, iż mimo początkowego zaskoczenia takie właśnie użycie gramatycznej drugiej osoby zdecydowanie bardziej angażuje odbiorcę, który nawet szybciej niż w narracji pierwszoosobowej zaczyna identyfikować się z bohaterem¹⁸.

Na kwestię zaangażowania czytelnika w narracji drugoosobowej zwraca uwagę wielu badaczy. Przywołać tu możemy nazwiska Joanny Jeziorskiej-Haładaj¹⁹ czy też Moniki Fludernik. Według austriackiej badaczki, narrację drugoosobową możemy traktować jako mocno zsubiektywizowaną formę wypowiedzi, która pozwala wniknąć odbiorcy w świadomość bohatera oraz łatwiej zanurzyć się w fikcyjnym świecie przedstawionym²⁰. W podobnym duchu wypowiadają się i rosyjskojęzyczni naukowcy. Grigorij Sołganik, badacz rosyjskiej stylistyki, pisząc o wyjątkowości narracji drugoosobowej, stwierdza, iż jest to narracja, w której autor zaprasza czytelnika, by ten zajął jego – czyli autora – miejsce:

автор приглашает читателя представить себя на его (автора) месте и испытать те же чувства, переживания. Такой прием приближает изображаемое к читателю,

¹⁶ A. Okopień-Sławińska, *Jak formy osobowe grają w teatrze mowy?*, „Teksty” 1977, nr 5-6, s. 71-72.

¹⁷ M. Rembowska-Płuciennik, *Narracyjne podwojenie...*, s. 109.

¹⁸ Ibidem, s. 113.

¹⁹ Badaczka analizując narrację drugoosobową w anglojęzycznej prozie niefikcjonalnej stwierdza: „the second person is always engaging and has an appellative power, forcing the reader to participate in the story”. Por.: J. Jeziorska-Haładaj, *Second-person narratives in non-fiction*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2018, cz. 1, nr 8, s. 51.

²⁰ „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”. Patrz: M. Fludernik, *An introduction to narratology...*, p. 112.

делает описываемое более ярким и наглядным, достоверным. Читатель как бы сам оказывается в гуще, в центре событий и собственными глазами смотрит на происходящее²¹.

Również Rembowska-Płuciennik przypomina, że poprzez ten typ narracji

czytelnik zostaje zaproszony do dzielenia akcji reprezentowanych jako już współdoświadczane przez narratora i postać, dołącza wyobraźniowo do grupy współdziałającej i uzyskuje niepowtarzalny efekt: interakcji słowa i działania, partycypowania w bezpośredniości i natychmiastowości kolektywnego doświadczenia²².

W powyższym cytacie zwróćmy przede wszystkim uwagę na to, że badaczka nazywa narratora i postać „współdziałającą grupą”. To właśnie te dwa podmioty są przez nią także określane jako „mówiąca w utworze diada”²³ – i na bazie tego właśnie określenia stworzyła ona pojęcie „narracja diadyczna”²⁴, przywołane przeze mnie w tytule artykułu. Pojęcie to w moim odczuciu ma szansę na zyskanie z czasem statusu terminu: jest zrozumiałe, precyzyjne i kryje już w sobie część potencjalnego wyjaśnienia definicji.

Co prawda, autorka używając pojęcia „narracja diadyczna”, nie podaje jeszcze w swych publikacjach spójnej i precyzyjnej definicji tej narracji (próżno jej także szukać w innych obcojęzycznych opracowaniach), lecz z jej wypowiedzi wynika, że wspomnianą „diadę” narracyjną tworzą narrator oraz bohater. Podobnego zdania jest cytowany powyżej G. Sołganik. Badacz stwierdza w swym podręczniku do stylistyki, iż narracja w drugiej osobie „представляет изображаемое глазами автора и героя одновременно”²⁵. Umiejscowienie w diadzie „bohatera” akceptowane jest przez

²¹ Г.Я. Солганик, *Стилистика текста*, Москва 2001, с. 99.

²² M. Rembowska-Płuciennik, *Narracyjne podwojenie...*, s. 115.

²³ Ibidem, s. 114.

²⁴ Wśród badaczy polskojęzycznych używa się najczęściej określenia narracja drugoosobowa. Określenie „narracja diadyczna”, nie jest znane i używane w innych językach. W języku angielskim odpowiada temu terminowi „second-person narrative” lub „you-narrative” (M. Fludernik, *An introduction to narratology*, Darmstadt 2009), zaś w niemieckim „Du-Erzählung” (por. B. Korte, *Das Du im Erzähltext. Kommunikationsorientierte Betrachtungen zu einer vielgebrauchten Form*, „Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft” 1987, nr 19, S. 169-189). W języku rosyjskim także nie jest to teoria powszechnie znana, trudno więc odnaleźć obszerniejsze publikacje, które byłyby temu zagadnieniu poświęcone. Milczy o nim rosyjski słownik terminów literackich (*Словарь литературоведческих терминов*, ред. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев, Москва 1974). Nie znajdziemy też szerszego na ten temat opracowania wśród publikacji Walerija Tiupy (Валерий Тюпа), uznawanego współcześnie za specjalistę z zakresu narratologii. We współtworzonym przez niego projekcie, czyli internetowym czasopiśmie „Narratorium” (www.narratorium.ru) w jego wyszukiwarce znajdziemy jedynie zdawkową informację (w zestawieniu-wykazie „Словник тезауруса исторической нарратологии”), że narracja drugoosobowa jest określana pojęciem heteronarracji: „гетеронарратив – повествование от второго лица”.

²⁵ Г.Я. Солганик, *Стилистика текста*, Москва 2001, с. 101.

większość narratologów, choć zamiast protagonisty mogą się znaleźć w tej pozycji również zuniwersalizowany odbiorca, fikcyjny adresat narracji lub rzeczywisty czytelnik²⁶. Julia Kristeva uważa, iż narracja w drugiej osobie zakłada zbieżność podmiotu wypowiedzi (narratora) z adresatem²⁷.

Według Rembowskiej-Płuciennik, podstawowym wyróżnikiem definiującym tego rodzaju sposób wypowiedzania się narratora są formy gramatyczne 2. osoby („ty” narracyjne). Kolejną wskazaną cechą jest silny status narratora zwracającego się do innego podmiotu: „to podmiot, o którym się opowiada jest najważniejszym aktorem na powieściowej scenie”²⁸. Przy czym, „ty” narracyjne nie oznacza jakiegoś typowego, zuniwersalizowanego, uogólnionego „każdego” człowieka, lecz konkretny niepowtarzalny podmiot. Narracyjne „ty” pozwala więc na bezpośredni wgląd w świadomość tego podmiotu, o którym się opowiada; likwiduje ono także dystans czasowo-przestrzenny między wydarzeniami a narracją: opisywane wydarzenia dzieją się tu i teraz, na oczach czytelnika. Istotną cechą jest swoista rama semantyczna. Narrator buduje swoją wypowiedź według ustalonej zasady: „nie tylko mówię do ciebie, ale mówię do ciebie *jako* ty sam; opowiadam tobie, jak to jest być tobą w tej konkretnej sytuacji”²⁹. Tego rodzaju sposób opowiadania wyraźnie implikuje współuczestnictwo narratora w zdarzeniach i rozmyślniach narracyjnego „ty”. Jak zauważa Rembowska-Płuciennik, „narrator dzieli z postacią wiedzę, podejmuje te same akcje i czynności, *jest* przez swoją opowieść, na jej mocy i dzięki jej sile sprawczej, drugą osobą”³⁰. A zatem rolą „ty” narracyjnego jest wysunięcie na pierwszy plan aktywnej roli sprawcy zdarzeń³¹. Ten typ narracji powodujący wzmocnienie identyfikacji czytelnika z bohaterem, „prowokuje do ponownego przemyślenia hierarchii form narracyjnych uznanych za najbardziej zsubiektywizowane i gwarantujące najpełniejszy fikcyjny dostęp do świadomości bohatera”³². Trudno oczekiwać, że owa hierarchia form narracyjnych ulegnie zmianie z dnia na dzień, jednak można zaryzykować pogląd, że apel ten spotka się z zainteresowaniem wśród badaczy-literaturoznawców³³.

²⁶ Por.: M. Rembowska-Płuciennik, *O przechodzeniu na ty...*, s. 252.

²⁷ J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, [w:] *Bachtin: dialog – język – literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 414.

²⁸ M. Rembowska-Płuciennik, *Narracyjne podwojenie...*, s. 112.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*, s. 113.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*, s. 114.

³³ Za ciekawy głos w dyskusji o narracji jako takiej oraz o sposobach uwidaczniania się opowiadającego podmiotu w utworach można uznać wypowiedź Anny Łebkowskiej. Uczona prezentując i badając sposoby opowiadania o cudzym doświadczeniu, stwierdza, że narracja personalna nie pozwala literacko wnikać do świadomości innych osób, by móc wiarygodnie odwzorować uczucia czy stany emocjonalne. Wydaje się tu więc zasadne stwierdzenie, że szersze włączenie w dialog o narracjach narracji drugoosobowej mogłoby otworzyć przed autorami wiele nowych możliwości. Por. A. Łebkowska, *O pragnieniu empatii w prozie polskiej końca XX i początku XXI wieku*, [w:] *Wiek teorii. Antologia 1*, pod red. naukową D. Ulckiej, Warszawa 2020, s. 548.

i narracja prowadzona w drugiej osobie przestanie być odbierana jako „przedziwna struktura narracyjna”³⁴ czy określana mianem „efemerycznej i nieprzekonującej”³⁵ lub „niemożliwej logicznie”³⁶.

* * *

Utwór literacki, który będzie poddany tu analitycznemu oglądowi uwzględniającemu kategorię narracji drugoosobowej, to kilkunastostronicowe opowiadanie współczesnego rosyjskiego pisarza-postmodernisty Wiktora Pielewina *Ontologia dzieciństwa* (*Онтология детства*), które po raz pierwszy ukazało się w roku 1991 w tomie *Niebieska latarnia* (*Синий фонарь*) i od tego czasu wznawiane było ponad 20 razy w różnych tomach zawierających utwory wybrane pisarza. *Niebieska latarnia* jest zbiorem wczesnych nowel pisarza, które spotkały się z zasłużonym uznaniem czytelników: tom został w 1993 roku doceniony przez jury konkursu rosyjskiej nagrody literackiej „Mały Booker”. Większość utworów pochodzących z tego tomu to teksty pisane w duchu mistyczno-filozoficznym, zaś sama *Ontologia dzieciństwa* bywa charakteryzowana jako „opowiadanie”, „przypowieść filozoficzna”, „mały traktat filozoficzny”, „esej literacki” czy też „bajka”.

Opowiadanie zbudowane jest z dwunastu akapitów stanowiących spójne całości narracyjne: to krótkie opowieści o przedmiotach, zdarzeniach, elementach świata przedstawionego postrzeganych i doświadczanych przez głównego bohatera. Opowiadanie zaczyna się od słów:

Обычно бываешь слишком захвачен тем, что происходит с тобой сейчас, чтобы вдруг взять и начать вспоминать детство. Вообще жизнь взрослого человека самодостаточна и – как бы это сказать – не имеет пустот, в которые могло бы поместиться переживание, не связанное прямо с тем, что вокруг. Иногда только, совсем рано утром, когда просыпаешься и видишь перед собой что-то очень привычное – хотя бы кирпичную стену, – вспоминаешь, что раньше она была другой, не такой, как сегодня, хотя и не изменилась с тех пор совершенно³⁷.

W tym krótkim akapicie składającym się z trzech zdań, wyraźnie od samego początku zasygnalizowana jest pozycja bohatera: to jego osoba, zapowiadana narracyjnie

³⁴ B. Helbig-Mischewski, *Ofiara, zły chłopiec, błazen, marzyciel, mnich i wybawiciel – archetypiczne postaci mężczyzn w prozie Krzysztofa Niewrzędy, Dariusza Muszera, Leszka Oświęcimskiego i innych pisarzy emigracyjnych polskiego pochodzenia*, „Autobiografia” 2015, nr 2 (5), s. 79.

³⁵ B. Kaniewska, *Świat w granicach „ja”*. O narracji pierwszoosobowej, Wydawnictwo Poznań 1997, s. 20.

³⁶ M. Bał, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012, s. 29-31.

³⁷ B. Пелевин, *Онтология детства*, [w:] B. Пелевин, *Все рассказы*, Москва 2007, с. 115. Wszystkie cytaty z opowiadania przytaczane są za tym wydaniem, numer strony podawany jest w nawiasie. Wyróżnienia w cytowanym tekście pochodzą od autorki artykułu.

przez czasowniki w 2. osobie liczby pojedynczej (бываешь, просыпаешься, видишь, вспоминаешь) wysuwa się tu na pierwszy plan. Narrator, zwracając się do swojego bohatera niejako wytyka mu, że w dorosłym życiu jest zbyt zajęty tym, co dzieje się aktualnie wokół, aby przypomnieć sobie czasy, kiedy dziecięca ciekawość świata w osobliwy sposób kształtowała jego sposób widzenia. Dlatego teraz narrator zabiera swojego bohatera w mentalną podróż do przeszłości, by odpowiedzieć na pytanie, co różni dziecięce i dorosłe postrzeganie świata? Co decyduje o jego wyjątkowości? Dlaczego człowiek traci umiejętność innego widzenia rzeczy, pojmowania szczęścia, rozumienia świata?

Ta będąca osią całego opowiadania opozycja pomiędzy dzieckiem i dorosłym od samego początku utworu jest wyraźnie widoczna. Każda całośćka tekstu zbudowana jest na kontraście pomiędzy obserwowaniem świata przedstawionego „kiedyś” i „teraz” przez wówczas dziecięcego, a teraz – dorosłego protagonistę. Odbiorca tekstu od razu zauważa obecność protagonisty, widzi tę postać. Niestety, nie dane nam będzie jej pełne poznanie, ponieważ domyślny opowiadacz losów bohatera – zgodnie z normami konstruowania narracji drugoosobowej – już od pierwszych zdań oddaje pole swojemu bohaterowi, sięgając do jego myśli, przeżyć i wspomnień z przeszłości.

Narrator opowiada zatem bohaterowi scenki z jego życia. Jak na terapii czy seansie hipnotycznym cofa się wraz z nim pamięcią do jego dawnych lat, dzięki czemu czytelnik na początku każdego nowego akapitu otrzymuje opis obrazu rzeczywistości otaczającej bohatera, przefiltrowany przez dziecięcą świadomość. Wskrzeszanie z pamięci dziecięcych wspomnień pozwala na kontrastowe ukazanie przemian jakie zachodzą w człowieku, gdy ten dorośnie:

Предметы не меняются, но что-то исчезает, пока ты растешь. На самом деле это «что-то» теряешь ты, необратимо проходишь каждый день мимо самого главного, летишь куда-то вниз – и нельзя остановиться, перестать медленно падать в никуда – можно только подбирать слова, описывая происходящее с тобой (125).

Opisywana w utworze faliście wygięta zastygła smuga zaprawy w szczelinie między dwiema cegłami („вертикальный барашек застывшей полоски раствора в щели между кирпичами” (115)) czy też biegnące od okna pasmo oświetlonego słońcem powietrza, w którym wiszą puszyste drobinki kurzu („идущая от окна полоса воздуха, в которой висят пушистые пылинки” (116)) przypominają dziecięce widzenie świata. Zazwyczaj dziecko zachowuje w pamięci szczegóły, natomiast dorosły często wpada w automatyzm postrzegania i brak mu uważności dla świata zewnętrznego³⁸. Jednak ten zapamiętany przez dziecko detal jest opisany w tak upoetyzowany sposób, że trudno uwierzyć w to, by autorem opisu było dziecko.

³⁸ To właśnie dlatego Szklowski pisał, że „pod wpływem takiej percepcji rzecz usycha najpierw w odczuwaniu, potem zaś odbija się to również na jej tworzeniu” i dlatego należy „wyzwalać rzeczy z automatyzmu percepcji”. Por.: W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, tł. R. Łużny, [w:] *Teorie badań literackich za granicą. Antologia*, red. S. Skwarczyńska, Kraków 1986, t. 2, cz. 3, s. 10-28.

W takich fragmentach narracji uwidacznia się osobliwy dwugłos bohatera-narratora, przy czym bohater niejako udostępnia głosowi narratora swoje wspomnienie z dzieciństwa, które ten drugi ubiera w słowa. Głos narratora nie pojawia się tu jednak po to, by opowiedzieć o losach postaci i zaprezentować tym samym swój kunszt narracyjny. Narrator-bohater, używając narracji drugoosobowej ma na celu zaangażowanie czytelnika, zanurzenie go w swoim świecie. Słusznie zatem w tym typie narracji Magdalena Rembowska-Płuciennik widzi wymuszoną autoreferencję, w czasie której dochodzi do „przekroczenia granic między światem tekstowym i realnym”³⁹. Wciągnięcie czytelnika w świat przedstawiony, zachęcenie do identyfikowania się z losem bohatera zachodzi poprzez „ty” narracyjne, w którym czytelnik stopniowo zaczyna dostrzegać nie tyle pozycję narratora, ile ważność roli odbiorcy narracji (a zatem samego siebie). Pielewin w swoim opowiadaniu nie „udaje”, że narrator opowiada nam tekst z punktu widzenia bohatera-dziecka, lecz w wielu wypadkach, wnikając w świadomość bohatera, którego losy są tu opowiadane, staje się diadycznym opowiadaczem, narratorem-bohaterem.

W utworze mamy konsekwentnie stosowaną (poza ostatnimi zdaniami na końcu opowiadania) narrację drugoosobową. Używając gramatycznej formy „ty” oraz czasowników w drugiej osobie liczby pojedynczej, narrator buduje bliską relację z bohaterem. Akcja utworu rozgrywa się na dość ograniczonej przestrzeni (jest nią bowiem więzienie, w którym bohater spędził całe swe dotychczasowe życie) i przy udziale niewielu postaci. Tekst pozbawiony jest rozbudowanych partii opisowych, brak w nim dialogów. Pozwala to na maksymalne skupienie uwagi odbiorcy na bohaterze, gdyż inne postaci można tu określić jako drugo- czy nawet trzecioplanowe.

Narrator opowiada bohaterowi o jego nieco już odległej przeszłości, o uczuciach, przeżyciach. Oczywiście należy zastanowić się nad kwestią, czy drugoosobowe formy nie są tu zamaskowaną narracją pierwszoosobową, a zatem czy w tak licznych w opowiadaniu *Ontologia dzieciństwa* formach drugoosobowych możemy dostrzec analogię z używaną nieraz w wypowiedziach w języku rosyjskim gramatyczną formą drugiej osoby w znaczeniu pierwszej osoby. W rozstrzygnięciu tej kwestii może być pomocna opinia rosyjskiej lingwistki Anny Zalizniak. Badaczka wskazuje, iż:

автоадресатное употребление местоимения ты (а также императива и личных форм глагола 2-го лица) наиболее характерно для дневниковых текстов, в рамках жанра «разговоров с самим собой». В этом случае форма 2-го л. обозначает говорящего, т. е. имеет обычное значение адресата речевого акта – с той лишь особенностью, что адресат совпадает с говорящим⁴⁰.

Przy czym, jak podkreśla Zalizniak, takie użycie form drugoosobowych dodatkowo sasiaduje zazwyczaj w wypowiedzi z formami pierwszoosobowymi⁴¹. A zatem, by

³⁹ M. Rembowska-Płuciennik, *O przechodzeniu na ty...*, s. 253.

⁴⁰ A. Зализняк, *Русская семантика в типологической перспективе*, Москва 2013, s. 525.

⁴¹ Ibidem, s. 527.

wypowiedzi narratora *Ontologii...* mogły być uznane za zamaskowaną narrację pierwszoosobową, adresat wypowiedzi, powinien być tożsamy z autorem wypowiedzi (narratorem), wyraźnie używającym pod swoim adresem zaimków „ja”⁴². Natomiast w opowiadaniu są to dwa różne (choć to wyodrębnienie nie jest przesadnie widoczne) podmioty.

Wnikliwa lektura opowiadania wskazuje, że narrator prezentuje nie tylko myśli i przeżycia samego bohatera, lecz wspomina także, choć oczywiście zdawkowo, o doznaniach innych osób. Dorośli żyjący w tym samym więzieniu co nasz bohater nie pamiętają tego, co im się śniło „еще не совсем очухались от увиденного во сне – хоть ничего уже **не помнят**” (117) lub też chcą, by bohater stał się takim, jak oni „они **хотят**, чтобы ты стал таким же, как они” (118). Myśli czy przeżycia osób trzecich to wiedza, którą – jak wiemy – zwyczajowo nie dysponuje narrator pierwszoosobowy. Ponadto uwidacznia się tu także podstawowe założenie narracji diadycznej: „narracja w drugiej osobie angażuje „ja” oraz „ty”, implikuje istnienie „nas” w narracyjnym współdziałaniu”⁴³. Jeśli więc przez cały utwór narracja jest konsekwentnie prowadzona w drugiej osobie liczby pojedynczej, nie powinno się tego uznawać jedynie za maskę narratora pierwszoosobowego. Jak przypomina Rembowska-Płóciennik, w narracji drugoosobowej

narrator jakby odgrywa rolę swego bohatera, a czytelnik ma do czynienia z rozszerzoną, ponadjednostkową fikcyjną świadomością. Znajduje się dokładnie w tym samym miejscu przedstawionej przestrzeni, w tym samym centrum deiktycznym, co postać; jest tą postacią przez akt mówienia o jej czynnościach i stanach wewnętrznych⁴⁴.

A zatem celem narracji drugoosobowej jest ukazanie przemian w sposobach opisu ludzkich przeżyć, ukierunkowanie na synergię doświadczenia, jego potencjalnie wspólnotowy, społeczny (a nie tylko jednostkowy) charakter. To przenikanie się czy nawet zlewanie się głosów narratora i bohatera przypomina prezentowaną przez Ingardena w jego pracach teoretycznych⁴⁵ „opalowość”, „dwoistość” opisu świata przedstawionego. Bo w istocie logicznie rzecz ujmując, takie widzenie świata jest niemożliwe. Jako człowiek jesteśmy skazani w odbiorze świata na swój własny punkt widzenia. Jednak jak wiemy, fikcyjny ze swej definicji świat przedstawiony utworu literackiego może zostać opisany przy pomocy dowolnego eksperymentu formalnego, a więc i nietypowej narracji.

⁴² Zalizniak podkreśla także, iż podstawowym celem używania formy drugoosobowej jako pierwszoosobowej jest uogólnienie osobistych wrażeń i przeżyć („генерализацию собственных ощущений”) Por. jej rozważania w podrozdziale „Повествование от второго лица как прием”, [w:] A. Зализняк, *Русская семантика*, s. 531-535. Natomiast w przypadku typowej narracji drugoosobowej chodzi o odwrotność, czyli wyraźne skupienie uwagi na przeżyciach konkretnej jednostki.

⁴³ M. Rembowska-Płóciennik, *Narracyjne podwojenie...*, s. 114.

⁴⁴ Ibidem, s. 115.

⁴⁵ Por. jego rozważania w rozdziale „Схематичность dzieła literackiego”, [w:] R. Ingarden, *Szkice z filozofii literatury*, Kraków 2000.

Ponieważ w początkowych partiach narracyjnych utworu bohater jest dzieckiem, nie jest on świadomy miejsca, w którym żyje, zatem narrator prezentuje je czytelnikowi tak, jak widziałoby je dziecko, przy pomocy na pozór nieznaczących detali (cegłana ściana przemarzająca zimą, nierówna zaprawa między cegłami, wędrująca po ścianie plama słońca, chmury widoczne przez wysoko osadzone okno), które początkowo nie pomagają odbiorcy w rozpoznaniu miejsca akcji (być może samo słowo „akcja” nie bardzo pasuje tu do wyjątkowo statycznego i jakby spowolnionego przebiegu zdarzeń). Patrzymy zatem spojrzeniem dziecka jak za dorosłymi wychodzącymi do pracy zatrzaszkują się drzwi i nagle „все огромное пространство вокруг, все бесконечное множество предметов и положений становится твоим” (116). Bohater poznając świat, w którym żyje, otaczającą go przestrzeń widzi jako w pewnym stopniu magiczną, żywą, działającą „вещи словно расслаблялись и прекращали что-то скрывать” (116). Bohater przecież wie: „В мире нет ничего страшного. Во всяком случае, до тех пор, пока этот мир говорит с тобой, потом, с какого-то непонятого момента, он начинает говорить о тебе” (117).

To zacytowane powyżej zdanie z utworu Pielewina jest znakomitą ilustracją tego, o czym w zasadzie jest *Ontologia dzieciństwa*. Znaczną część noweli stanowią opisy interakcji bohatera-dziecka ze światem, zaś dzięki zmianom w perspektywie patrzenia narratora-bohatera na świat (jak widział je bohater wtedy, a jak postrzega je teraz), jego nazywaniu i ocenie domyślamy się jako czytelnik, że prezentowane są nam etapy dojrzewania świadomości narratora-bohatera i jego wkraczania w dorosłość: początkowo aktywna i bardzo żywa interakcja dziecięcego bohatera ze światem, którą jako czytelnik rozpoznajemy choćby w zdaniach „когда начинаешь читать, еще не текст направляет твои мысли, а сами мысли текст” (118) czy też „некоторое время влияешь по коридору, наслаждаясь легкостью, с которой можешь заставляешь стены наклоняться, приближаться и удаляться” (120) stopniowo zamiera. Stąd też kilka stron dalej czytamy już zdanie formułowane z zupełnie innej, niedziecięcej perspektywy „чем ты взрослее, тем незамысловатее этот мир” (122). Stwierdzenie o „niedziecięcej” perspektywie widzenia jest tu pewnym uproszczeniem, ponieważ jako doświadczony czytelnik zdajemy sobie sprawę z tego, że śledzimy „ustawiczną wymianę między dwoma centrami świadomości reprezentowanymi w narracji”⁴⁶. Mamy tu więc do czynienia z licznymi retrospekcjami, gdzie narrator opowiada historię życia bohatera, płynnie przechodząc od jednej do drugiej sytuacji percepcyjnej i perspektywy czasowej. Istotą takiej zmiany punktu widzenia (i jednocześnie czasu: „wtedy” i „teraz”) jest wyjawienie podstawowej cechy człowieka, wiążącej się z jego dorastaniem: „взрослые изменяют окружающее” (120). Gdy w utworze Pielewina z pola widzenia dziecka znikali dorośli „вещи словно расслаблялись и переставали что-то скрывать” (116). Świat widziany oczami dziecka staje się niezgodnym z prawami fizyki osobliwym organizmem, który żywo reaguje na obecność dziecka. Dziecięcy bohater nie ma więc świadomości, że urodził się i żyje w więzieniu, a jego ograniczona murami przestrzeń życiowa właściwie składa się z celi i korytarzy. Dla

⁴⁶ M. Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności...*, s. 194.

niego korytarze są zielone i radosne, napotkany strażnik uśmiecha się do niego, a pies wartowniczy macha ogonem. Świat rozmawia z dzieckiem, a rzeczy – jeśli tylko na nie spojrzeć – są gotowe ukazać swą prawdziwą naturę. Na tym zasadza się istota (ontologia) dzieciństwa: na umiejętności nie tylko zwykłego patrzenia, lecz i prawdziwego widzenia rzeczy⁴⁷. Według słów narratora, „в детстве [...] просто видишь вокруг себя замаскированные области полной свободы и счастья” (116). Jednak wszelkie próby opisanego tego hermetycznego świata przez dziecko są z góry skazane na niepowodzenie: „на самом деле кажется совсем не это, но иначе не скажешь, можно только ходить вокруг да около” (116). Dziecko nie może podzielić się swoimi spostrzeżeniami z dorosłymi, gdyż ci zatracili w sobie swój dziecięcy pierwiastek. Zajęci są codziennymi obowiązkami, które w opowiadaniu symbolizuje niewidzialna belka, niesiona przez całe życie na plecach, zaś sensem ich życia staje się przekazanie komuś tego brzemienia „им надо перед смертью передать свое бревно. Не зря же они его несли” (118). Młody, samotny w swych przeżyciach i doświadczeniach bohater stopniowo, w miarę dorastania, mimowolnie zostaje wciągnięty przez dorosły świat: „самое лучшее место понемногу блекнет: начинаешь замечать трещины на стенах [...] и вот из зыбкого тумана забывающегося детства выплывает [...] понимание того, что ты родился и вырос в тюрьме в самом грязном и вонючем углу мира” (124).

Niewątpliwą zaletą czytania tekstu napisanego w narracji drugoosobowej, którą chciałabym tu podkreślić, jest konieczność domyślania się, doszukiwania jakby brakujących, nieujawnionych jeszcze elementów układanki, którą staramy się stworzyć z ukrytych przed naszym wzrokiem znaczeń⁴⁸. W przypadku opowiadania *Ontologia dzieciństwa* takim brakującym komponentem jest słowo „więzienie”, które po raz pierwszy wypowiedziane jest pod koniec utworu, w przedostatnim z dwunastu akapitów. We wcześniejszych partiach tekstu możemy jedynie zgadywać, czym właściwie jest opisywana przez narratora ograniczona, zamknięta przestrzeń. Dzieje się tak, gdyż niewiedza bohatera-dziecka o świecie, w którym żyje jest jednocześnie niewiedzą czytelnika. W toku opowieści zatem autor (podmiot czynności twórczych) ani przez chwilę nie ulega pokusie skorzystania z dobrodziejstwa, jaką mogłaby utworowi dać autorska narracja trzecioosobowa, wnosząca do utworu potencjalnie możliwą nieogra-

⁴⁷ Przywodzi to rzecz jasna na myśl idee Wiktora Szklowskiego dotyczące chwytu „udziwnienia” („отстранения”) w literaturze. Ów zabieg polega na wywołaniu specyficznego sposobu percepcji przedmiotu, który zamiast nazwać opisujemy tak, jakbyśmy oglądali go po raz pierwszy w życiu. Por.: W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, tł. R. Łuźny, [w:] *Teorie badań literackich za granicą. Antologia*, red. S. Skwarczyńska, Kraków 1986, t. 2, cz. 3, s. 10-28.

⁴⁸ To porównanie do układanki jest tu nawet dość zasadne, ponieważ nie tylko to opowiadanie, ale i kilka innych pochodzących z tomu *Niebieska latarnia* nowel pisarza (*Nika (Ника)*, *Zygmunt w restauracji (Зигмунд в кафе)*, *Samotnik i Sześciopalcu (Затворник и Шестипальный)*) wygląda na swoiście „niekompletne”. Autor zwodzi nasze czytelnicze zmysły i kapryśna Nika okazuje się nie kobietą, lecz czarną kotką; Zygmunt wprawnym okiem oceniający gości wiedeńskiej restauracji nie jest Freudem, lecz papugą zaś Samotnik i Sześciopalcu z wyrafinowaniem planujący ucieczkę to dwa hodowlane kurczaki.

niczona wiedzę o świecie. Zamiast tego, opowiadacz, gdy sięga pamięcią bohatera do czasów swego wczesnego dzieciństwa, doбира słowa tak, by nie zdradzić czytelnikowi zbyt wiele. Tak długo, jak jest to możliwe skrywa prawdę przed zaangażowanym w lekturę czytelnikiem.

Gramatyczne „ty” nie pełni w opowiadaniu Pielewina funkcji zwykłej apostrofy, lecz jest zaproszeniem odbiorcy do współdzielenia wrażeń i doświadczeń. Czytelnik dość szybko daje się wciągnąć w tok narracji, zaś zaskakujące go początkowo formy gramatyczne drugiej osoby traktuje jako zwroty skierowane do niego. Ponadto, jak podkreśla Rembowska-Płóciennik

celowe uniemożliwienie identyfikacji „ty” tekstowego czy odwlekanie 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 realnym⁴⁹.

W opowiadaniu Pielewina pomijanie przez narratora wszelkich informacji, które pomogłyby w zidentyfikowaniu tego, kim jest bohater, możemy uznać za strategiczne angażowanie czytelnika w narrację. Zuniwersalizowany bohater bez jakichkolwiek cech charakterystycznych ułatwia odbiorcy utożsamienie się z protagonistą.

Utwór jest pełen przemyśleń o życiu człowieka i kondycji otaczającego świata, zaś zmieniająca się nieustannie perspektywa ‘narrator-bohater’ oraz ‘bohater-narrator’ wciąga odbiorcę w tok narracji i zmusza czytelnika do podążania za myślami formułowanymi przez narracyjną „diadę” i zastanowienia się nad tym KTO, do KOGO i o CZYM mówi. Owo „ty” narracyjne powoli i skutecznie przesącza się do świadomości odbiorcy, który zaczyna zastanawiać się nad rolą czytelnika i identyfikacją postaci, której losy są opowiadane. Celowo używam tu strony biernej (losy „są opowiadane”), ponieważ chcę wyraźnie podkreślić, że w wielu wypadkach w tekście to nie jedynie narrator-bohater używający gramatycznych konstrukcji drugiej osoby liczby pojedynczej jest ważny, ale równie istotna jest forma drugiej osoby w liczbie pojedynczej, wskazująca na adresata słów narratora-bohatera, czyli – czytelnik. I choć narrator mógłby czytelnikowi dokładnie „opowiedzieć bohatera”, wyjaśnić odbiorcy, jak bohater ma na imię, kim jest, jak wygląda, ile ma lat, itd., to przez cały utwór narrator tego nie czyni. Celem narracji drugoosobowej i świadomym używaniem czasowników w drugiej osobie liczby pojedynczej jest w tym przypadku nie tylko nawiązanie kontaktu narratora z czytelnikiem, który powinien poczuć się wyróżnionym zastosowanym zwrotem. Takie budowanie relacji poprzez nawiązywanie do zsubiektywizowanych uczuć, wrażeń, wspomnień, myśli (uwidaczniające się w utworze poprzez częste używanie słów „вспоминаешь”, „чувствуешь”, „думаешь”) ma za zadanie skrócić dystans, wywołać empatię, maksymalnie zbliżyć ze sobą bohatera i odbiorcę. Właśnie z tego powodu bohater opowiadania jest „człowiekiem bez właściwości”: żadne jego cechy fizyczne czy psychiczne nie są w tekście wyraźnie uwidocznione.

⁴⁹ M. Rembowska-Płóciennik, *O przechodzeniu na ty...*, s. 253.

Narrator (poza dwoma końcowymi zdaniami) w toku całego opowiadania nie zmienia perspektywy na trzecioosobową, nie dookreśla bohatera w najdrobniejszych szczegółach, nie pozbawia czytelnika tego specyficznego niedopowiedzenia. Narrator nie jest tu obiektywizującym narratorem wszechwiedzącym, nie jest autonomiczny, nie przewyższa bohatera w wiedzy o nim samym. Taka „niewiedza” narratora o bohaterze konieczna jest do tego, by – jak już wspominałam – wciągnąć czytelnika w konstrukcję świata przedstawionego i skłonić go do przyjęcia perspektywy i punktu widzenia bohatera. Czytelnik wraz z bezimiennym narratorem-bohaterem cofa się do czasów dzieciństwa tej narracyjnej diady, gdzie narrator werbalizuje myśli, których nie byłby w stanie zrelacjonować bohater-dziecko. Wspomnienia i wyobrażenia o świecie, co prawda, noszą cechy widzianych z dziecięcej perspektywy, jednak te doznania ujęte są w słowa dorosłego człowieka. Znakomicie ilustruje to fragment utworu, w którym obserwowane dawno temu przez narratora-dziecko te same dwa agregaty prądowórcze umieszczone na końcu korytarza, przyrównane są w jego dorosłym życiu do nigdy niezasypiających metalowych żółwi („никогда не засыпающие металлические черепахи” (120)).

Tego rodzaju sygnałami narrator cofa czytelnika wraz z bohaterem w czasie, prezentuje rozległą, swobodną, nieograniczoną przestrzeń mentalną bohatera-dziecka. Zmusza jednocześnie i bohatera i czytelnika do sięgnięcia po ukryte głęboko w pamięci wspomnienia. Wspomnienia bohatera są na tyle uniwersalne – bieganie po pustym korytarzu, obserwowanie w promieniach słońca wirujących drobinek kurzu, chmur przesuwających się w okiennej ramie, słuchanie dziwnych odgłosów zza okna, że podobne reminiscencje z przeszłości może wywołać z pamięci każdy odbiorca. Gdy czytelnik zidentyfikuje się z tym punktem widzenia, narrator-opowiadacz zacznie stopniowo wydobywać z pamięci bohatera pojedyncze okruczności-słowa, które wprowadzają nam nagle w pole czytelniczego widzenia ślady odczarowujące i burzące tę dziecięcą perspektywę: „ватник”, „кирзовые сапоги”, „камера”, czy wreszcie „тюрьма”. Nagle rozległa i nieograniczona przestrzeń widziana oczami narratora-dziecka zaczyna się zwężać i zacieśniać do więziennych czterech ścian. Narrator podkreśla

что-то творилось с миром, где ты рос, – каждый день он чуть-чуть менялся, каждый день все вокруг приобретало новы оттенки [...]. И вот из зыбкого тумана забывающегося детства выплывает [...] понимание того, что ты родился и вырос в тюрьме в самом грязном и вонючем углу мира (124).

To dzięki perspektywie narracji drugoosobowej, bohater stopniowo budzi się ze swojego naiwnego snu i zaczyna dorosłe, codzienne, monotonne życie. Oczywiście wspomnianego tu „więzienia” nie musimy odczytywać w sposób dosłowny. Może to być bowiem każdy rodzaj ograniczenia fizycznego czy mentalnego, z jakim w swoim życiu się spotykamy. Wszystko co nas tłamsi, krępuje, nie pozwala wyjść poza wyznaczone ramy.

Czy finał opowiadania jest pesymistyczny przez to, że i bohaterowi i czytelnikowi zostaje uświadomione, że przestrzeń, którą obserwujemy, to przestrzeń zamknięta,

ograniczona więziennymi murami? Nie. Na szczęście zastosowane przez Pielewina przenikanie się oraz zamiana ról i funkcji narratora i bohatera wspólnie istniejących w płaszczyźnie formalnej utworu pozwala na sformułowanie dość zaskakującego zakończenia utworu. Otóż w ostatnim akapicie opowiadania bohater znika narratorowi z pola widzenia. Dzięki temu, na krótką chwilę, na dwa zdania, narrator zmienia punkt widzenia i zyskując zobiektywizowany głos narratora trzecioosobowego wygłasza ostatnie zdania:

в этой же камере жил когда-то маленький зэк, видевший все это, а сейчас его уже нет. Видно побеги иногда удаются, но только в полной тайне, и куда скрывается убежавший, не знает никто, даже он сам (126).

Dla interpretacji tego zdania utworu, gdzie następuje zmiana narracji z drugoosobowej na trzecioosobową istotny jest fakt, iż jest to zdanie wieńczące utwór. Jak odnotowuje Jurij Łotman, zakończenie w utworze literackim pełni bardzo istotną rolę:

в художественном произведении ход событий останавливается в тот момент, когда обрывается повествование. Дальше уже ничего не происходит, и подразумевается, что герой, который к этому моменту жив, уже вообще не умрет, тот, кто добился любви, уже ее не потеряет, победивший не будет в дальнейшем побежден, ибо всякое дальнейшее действие исключается. Этим раскрывается двойная природа художественной модели: отображая отдельное событие, она одновременно отображает и всю картину мира [...]. Поэтому для нас так значим хороший или плохой конец: он свидетельствует не только о завершении того или иного сюжета, но и о конструкции мира в целом⁵⁰.

Zgodnie z wyrażoną powyżej myślą, zdania końcowe nie są podsumowaniem ostatnich opisywanych w utworze zdarzeń, lecz tekstu jako całości. A zatem nagła zamiana narratora drugoosobowego na trzecioosobowego gwałtownie wytrąca odbiorcę ze zobiektywizowanej ograniczonej perspektywy, do której był przekonywany w toku całej narracji utworu. Nagła konieczność spojrzenia „z boku” na opowiadaną postać jak na kogoś zupełnie obcego skłania odbiorcę do zmiany perspektywy i uniwersalizowania przeżyć, które wcześniej (dzięki sposobności narracji drugoosobowej do wciągania odbiorcy do empatycznego współuczestnictwa w opisywanych wydarzeniach) traktował jako swoje, własne, jednostkowe.

Tego rodzaju zabieg zmusza więc czytelnika do podjęcia zupełnie innego rodzaju refleksji. Do wypróbowania performatywnej mocy literatury. Przejścia w swych rozważaniach i działaniu od fikcyjnego, zmyślonego mikroświata przedstawionego w utworze do skali makro: świata, w którym żyje i funkcjonuje. Zastanowienia się nad tym, czy jest skłonny do ucieczki przed osaczającym go światem, zerwania krępujących

⁵⁰ Ю.М. Лотман, *Структура художественного текста*, [в:] Ю.М. Лотман, *Об искусстве*, Санкт-Петербург 1998, с. 210.

więzów i podjęcia próby życia według własnych zasad. Podjęcie przez czytelnika tego rodzaju refleksji będzie potwierdzeniem, iż Pielewin w znakomity sposób wykorzystał narzędzia i możliwości, jakie daje autorowi drugoosobowa strategia narracyjna.

References

- Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012.
- Butor M., *Użycie zaimków osobowych w powieści*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3.
- Chrzastowska B., Wysłouch S., *Poetyka stosowana*, Warszawa 1987.
- Fludernik M., *An introduction to narratology*, Darmstadt 2009.
- Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1972.
- Helbig-Mischewski B., *Ofiara, zły chłopiec, błazen, marzyciel, mnich i wybawiciel – archetypiczne postaci mężczyzn w prozie Krzysztofa Niewrzędy, Dariusza Muszera, Leszka Oświęcimskiego i innych pisarzy emigracyjnych polskiego pochodzenia*, „Autobiografia” 2015, nr 2 (5).
- Ingarden R., *Szkice z filozofii literatury*, Kraków 2000.
- Kaniewska B., *Świat w granicach „ja”. O narracji pierwszoosobowej*, Poznań 1997.
- Korte B., *Das Du im Erzähltext. Kommunikationsorientierte Betrachtungen zu einer vielgebrachten Form*, „Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft” 1987, nr 19.
- Korwin-Piotrowska D., *Poetyka. Przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011.
- Kulawik A., *Zarys poetyki*, Kraków 2013.
- Kristeva J., *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, [w:] *Bachtin: dialog – język – literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983.
- Lotman Yu.M., *Struktura khudozhestvennogo teksta*, [v:] Yu.M. Lotman, *Ob iskusstve*, Sankt-Peterburg 1998.
- Łebkowska A., *O pragnieniu empatii w prozie polskiej końca XX i początku XXI wieku*, [w:] *Wiek teorii. Antologia 1*, Pod red. Naukową D. Ulickiej, Warszawa 2020.
- Okopień-Sławińska A., *Jak formy osobowe grają w teatrze mowy?*, „Teksty” 1977, nr 5-6.
- Pelevin V., *Ontologiya detstva*, [v:] V. Pelevin, *Vse rasskazy*, Moskva 2007.
- Rembowska-Płuciennik M., *Narracyjne podwojenie jaźni*, [w:] *Projekt na daleką metę. Prace ofiarowane R. Nyczowi*, pod red. Z. Łapińskiego i A. Nasiłowskiej, IBL PAN, Warszawa 2016.
- Rembowska-Płuciennik M., *O przechodzeniu na ty... Narracja diadyczna wśród literackich reprezentacji świadomości bohatera*, [w:] *(W) sieci modernizmu. Historia literatury – poetyka – krytyka*, pod red. A. Kluby i M. Rembowskiej-Płuciennik, Warszawa 2017.
- Rembowska-Płuciennik M., *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń 2012.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008.
- Slovar' literaturovedcheskih terminov*, red. L.I. Timofeev, S.V. Turaev, Moskva 1974.
- Solganik G.J., *Stilistika teksta*, Moskva 2001.
- Szklowski W., *Sztuka jako chwyt*, tł. R. Łużny, [w:] *Teorie badań literackich za granicą. Antologia*, red. S. Skwarczyńska, Kraków 1986.
- Zaliznyak A., *Russkaya semantika v tipologicheskoy perspektive*, Moskva 2013.
- Ziomek J., *Genera scribendi*, [w:] *Wiek teorii. Antologia 1*, pod red. Naukową D. Ulickiej, Warszawa 2020.

NOTA O AUTORCE

Magdalena Ochniak – dr, adiunkt w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. **Publikacje: monografia:** *Słowa-klucze w twórczości Andrieja Płatonowa (aspekt interpretacyjny i translatologiczny)*, Kraków 2013. **Wybrane artykuły:** *Metaforyczny most: rozważania na marginesie pewnego eseju Wiktora Pielewina*, [w:] *Om модернизма к постмодернизму: русская литература XX и XXI веков*, red. A. Skotnicka, J. Świeży, Kraków 2014, s. 669-679; *Мотив метаморфозы в романе Виктора Пелевина „Омон Ра”*, „Literatūra” 2015, nr 2 (t. 57), s. 82-89; *Текст перевода и структура аудитории*, [w:] *Динамическая структура текста*, red. M. Lotman, T. Kuzovkina, E. Pilarczyk, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2019, s. 191-201; *Dekonstrukcja ‘nie-miejsca’ w „Жёлтой Страле” Виктора Пелевина*, [w:] *Топографии podróży, Perspektywy Ponowoczesności* (t. 10), red. A. Całek, Wrocław, Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2020, s. 271-282.

ORCID: 0000-0001-6607-3067

Email: magdalena.ochniak@uj.edu.pl