

Zdzisław Łapiński

"Stream of Consciousness in the Modern Novel", Robert Humphrey, Berkeley 1958, wyd. 1: 1954, University of California Press, s. VII, 129; "The Modern Psychological Novel" ...: [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 54/1, 218-227

1963

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Robert Humphrey, *STREAM OF CONSCIOUSNESS IN THE MODERN NOVEL*. Berkeley 1958 [wyd. 1: 1954]. University of California Press, s. VII, 129. — Leon Edel, *THE MODERN PSYCHOLOGICAL NOVEL*. New York 1959 [wyd. 1: 1955]. Grove Press, s. 143. An Evergreen Book (E-134). — Melvin Friedman, *STREAM OF CONSCIOUSNESS. A STUDY IN LITERARY METHOD*. New Haven 1955. Yale University Press, s. XI, 279.

Być może ściany „wieży z kości słoniowej”, za którymi — jak nas informują życzliwi — zamknięci są amerykańscy krytycy literaccy, wzniesione zostały z buldorca dobrze przewodzącego głos opinii społecznej, bo jak inaczej wytłumaczyć równoczesne (w latach 1954—1955) pojawienie się na tamtejszym rynku wydawniczym aż trzech książek poświęconych aktualnemu i poszukiwanemu tematowi „strumienia świadomości” we współczesnej literaturze powieściowej. Zaznaczmy przy tym, iż dwie z tych książek ukazały się powtórnie w masowej edycji jako *paperbacks*.

Styl ekspozycji różni owe dzieła od siebie, ale zbliża je podobieństwo przesłanek i ostatecznych wniosków, całkiem pozytywne w humanistyce *novum*.

Rzecz Roberta Humphreya nosi cechy, jakie chętnie byśmy przypisali każdej książce przeznaczonej dla inteligentnego i ciekawego czytelnika, niekoniecznie mającego za sobą uniwersyteckie studia filologiczne. Na wstępie pada wprawdzie zdanie, które może nas dostatecznie spłoszyć, a które brzmi: „rozprawka niniejsza jest w pewnym sensie podręcznikiem, jak pisać *stream-of-consciousness fiction*” (s. V), ale już wkrótce widzimy, że intencji autora nie należy mylić z intencjami tych producentów, którzy zasypują Amerykę książkami kucharskimi dla przyszłych (i zawsze chyba niedoszłych) pisarzy.

Humphrey niezwykle przejrzystym i zgrabnym sposobem gromadzi zasadnicze wiadomości dotyczące literatury o znamionach „strumienia świadomości” i daje własny, świeży komentarz do poszczególnych zabiegów oraz do całego gatunku *stream-of-consciousness fiction*. Analizuje „funkcje”, „techniki”, „zasady” i „formy”, a na zakończenie ocenia „wyniki”, zawsze na materiale przykładów, które z prawdziwym żalem trzeba było oczywiście w niniejszej recenzji opuścić.

„Strumień świadomości”, zdaniem Humphreya, odnosi się nie tyle do różnych mechanizmów powieściowych, ile do rodzaju literackiego wyodrębnionego specjalnym przedmiotem zainteresowań. Jest nim „świadomość jednej lub więcej postaci”, ta zaś „świadomość służy jako ekran, na którym jest w tych powieściach przedstawiony materiał” (s. 2). *Consciousness* obejmuje zakres szerszy niż „inteligencja” czy „pamięć”. Należy do niej „cały obszar umysłowego skupienia, od podświadomości, poprzez różne warstwy psychiki, aż po najwyższą, racjonalną i przekazywalną świadomość. Tą ostatnią dziedziną zajmuje się niemal wszelka powieść psychologiczna. *Stream-of-consciousness fiction* tym się jednak dokładnie różni od pozostałych rodzajów *psychological fiction*, iż dotyczy pokładów bardziej pierwotnych aniżeli racjonalna werbalizacja — owych warstw na pograniczu uwagi” (s. 2—3). Wniknięciu w zakamarki duszy służą liczne zabiegi i nie można mówić o jakiejś jedynej i powszechnej technice malowania świadomości. Tak więc uproszczenie *stream of consciousness* np. do „monologu wewnętrznego” jest błędem. *Moby Dick*, *Falszerze* czy *Of Time and the River* (Thomasa Wolfe’a), w których znajdujemy takie monologi, nie należą do omawianego rodzaju powieści.

Zamiarem współczesnych pisarzy jest na nowo przedstawić różnorodne charaktery i sięgnąć do samego sedna natury ludzkiej. Starają się w tym być równie pedantyczni wobec rzeczywistości, jak ich dziewiętnastowieczni poprzednicy, Zola czy Balzac. Jednakże tamci poddawali oglądowi „człowieka zewnętrznego”, roz-

trząsali motywy i działania, natomiast oni eksplorują „człowieka wewnętrznego”, stany i czynności mentalne. Zajmują się „psychicznym i duchowym przeżyciem — zarówno jego istnością, jak i jakością. Istność zawiera kategorie doświadczenia psychicznego: dane zmysłowe, wspomnienia, wyobrażenia, pojęcia i intuicje. Jakość obejmuje symbolizację, uczucia i procesy asocjacyjne” (s. 7).

Rozpatrując dzieła zwrócone ku „wewnętrznej świadomości” (*inner awareness*) stawia autor dwa pytania: 1) Co można osiągnąć ukazując postacie w ich psychicznej egzystencji? 2) Jak się sztuka powieściowa bogaci dzięki obrazom wewnętrznych stanów?

Od początku do końca książki zachowane zostaje przez Humphreya poczucie hierarchii spraw. Nie izoluje on pojedynczych zespołów strukturalnych, aby cieszyć się nimi bezinteresownie, lecz łowi ich zmienny sens na tle całości utworu. Pierwszym obowiązkiem jest dla niego ustalić każdorazową funkcję samego rodzaju *stream-of-consciousness fiction*. Dlaczego właśnie ten typ powieści najlepiej spełnia zadania, które postawił przed sobą ten czy ów pisarz? I tak w zwięzłym, lecz sugestywnym, zarysie ujmuje znaczenie, jakie Virginia Woolf przypisywała w ludzkim życiu dążeniom ku identyfikacji własnej osobowości oraz momentom wizji, ulotnym, lecz bezgranicznie ważnym chwilom mistycznego zjednoczenia ze światem i bliźnimi. U Joyce’a wysuwa Humphrey na pierwszy plan „dramatyczną bezpośredniość”, skrajną depersonalizację autora, który „jak Bóg-Stwórca jest wewnątrz dzieła czy poza nim, czy obok, czy nad nim, niewidzialny [...]”¹. Ten obiektywizm ma jednak swoje głęboko ukryte żądło. Kryje się ono w kontraście pomiędzy naszymi ideałami i marzeniami a ich realizacją i kształtem codziennym. *Ulysses* jest ni mniej, ni więcej jak powieścią satyryczną w wielkim stylu, nie do pomyślenia poza ramami „strumienia świadomości”. Natomiast William Faulkner, który dziedziczy po Joyce’u zacięcie satyryczno-ironiczne, znalazł się bliżej tragicznej wizji świata. *The Sound and the Fury* i kilka innych powieści pokazują umysł, co chce umknąć przed skazanym na zagładę trybem życia, chce wyzwolić się z więzów rozkładającej się rzeczywistości — i musi ponieść klęskę. Tragedia rozgrywa się zatem na scenie, na której faktycznie ma miejsce, w granicach ustalonych przez *stream of consciousness*.

Powyższe wątki przewodnie rozmaicie są urzeczywistniane. Humphrey zaczyna od omówienia czterech głównych struktur, które są wprawdzie oparte o układy syntaktyczne, ale na nich się nie wyczerpują. Nazwane one zostają „technikami”. Należą tu dwa rodzaje „monologu wewnętrznego” oraz „wszechwiedzący opis” (*omniscient description*) i „solilokwium”. W „monologu wewnętrzym niezależnym” (*direct interior monologue*) autor nie udziela od siebie komentarza, nie posługuje się formą trzeciej osoby. Rezygnuje ponadto z tworzenia audytorium dla występującej postaci. Postać ta nie zwraca się do nikogo w swoim powieściowym świecie, nie mówi też do czytelnika (jak miało to miejsce w tradycyjnych monologach scenicznych). Wcale właściwie nie mówi. Płynie bowiem przed nami nurt treści i procesów psychicznych, które nie zawsze osiągnęły stopień pełnej werbalizacji. Wynikają stąd liczne konsekwencje w sposobie ukształtowania wypowiedzi: jest ona bardziej rwana, aluzyjna, mniej licząca się z prawami rządzącymi zarówno potoczną, jak i konwencjonalnie literacką, komunikacją. Otrzymujemy zatem możliwie wierną iluzję sekretnego i zamkniętego przed innymi kręgu osobistych przeżyć i wyobrażeń. Czasami jednak potrzebny się staje udział kogoś, kto będzie nam torował drogę przez nieprzeniknione w przeciwnym razie gąszcz faktów psychicznych. Wówczas

¹ J. J o y c e, *Portret artysty z czasów młodości*. Tłumaczył Z. A l l a n. Warszawa 1957, s. 254.

stosowany bywa „monolog wewnętrzny zależny” (*indirect interior monologue*). Autor pełni w nim rolę przewodnika, pisze o głównej postaci w trzeciej osobie, wtrąca komentarze, jednak tyle tylko, aby rzecz rozjaśnić, nie zatracając indywidualnych cech charakteryzujących życie psychiczne owej postaci. „Monolog wewnętrzny zależny jest więc rodzajem monologu, gdzie wszechwiedzący autor przedstawia niewysłowny materiał jakby wprost ze świadomości swego bohatera i prowadzi nas przezeń z pomocą objaśnień oraz opisu. Tym zaś się różni od monologu niezależnego, iż pisarz pośredniczy między psychiką występujących osób a czytelnikami. Autor jest obecnym na scenie doradcą, lecz zachowana zostaje fundamentalna właściwość monologu wewnętrznego, a mianowicie świadomość przedstawiona jest bezpośrednio, w zgodzie z ukształtowaniem i właściwościami procesów umysłowych danej postaci” (s. 29).

Różne ujęcia wzajemnie się zazwyczaj uzupełniają i przeplatają. Nowatorski przedmiot współczesnej literatury nie pozwala czasami dojrzeć, jak tradycyjne bywa samo podejście. Trzeci rodzaj analizowanej przez Humphreya metody „może być określony po prostu jako powieściowa technika używana dla reprezentacji psychicznych zawartości i procesów, kiedy wszechwiedzący autor maluje umysł konwencjonalną metodą narracji i opisu” (s. 33—34). W czwartym przypadku (jest to solilokwium) autor znów schodzi ze sceny, ale audytorium zostaje zachowane. Postaci wypowiadają się wprawdzie „na uboczu”, ale z myślą o słuchaczach. Istnieje tutaj pewna trudność: trzeba tak ująć tworzywo, aby pozostał ślad nieartykułowanego nurtu doznań. Solilokwium wykorzystuje przede wszystkim „zewnętrzne”, najbliższe werbalizacji pokłady świadomości i łączy się na ogół z biegiem akcji.

Obok powyższych, syntaktycznych w swojej istocie „technik”, jest jeszcze jedna, mająca powszechne w *stream-of-consciousness novel* znaczenie. Wywodzi się ona z zasady swobodnych skojarzeń. Psychika jest w bezustannym ruchu, panuje w niej zawsze czas teraźniejszy, na niczym nie może się trwale zatrzymać. I nie znosi, oczywiście, próżni. Treści zostają więc dostarczone przez skojarzenia. „Trojakiem czynnikami rządzą asocjacja: po pierwsze pamięć, która jest podstawą; po drugie zmysły, które ją wiodą; a po trzecie wyobraźnia, która stanowi o jej giętkości” (s. 43). Metoda naśladowująca ruch asocjacyjny, z różnym stosowana kunsztem, bardziej lub mniej rafinowana, ujęta w formę monologu wewnętrznego, opisu czy solilokwium, występuje wszędzie tam, gdzie jawi się zagadnienie „strumienia świadomości”.

Krótką historia kinematografii zdołała już stworzyć pokaźną literaturę tyczącą analogii między X Muzą i jej siostrzycami. Humphrey dorzuca do tej mgławicowej niekiedy i nie grzeszącej precyzją literatury kilka rzeczowych spostrzeżeń. Pisze o podobieństwie zadań, jakie sztuka filmowa rozwiązuje za pośrednictwem montażu, a beletrystyka — zabiegami w pewnym stopniu pokrewnymi. I tu, i tam chodzi o „czaso-przestrzenny montaż”, który stosując „zbliżenie”, „panoramę”, „zwolnienie”, „cięcie”, *flash-back* itd., pokaże związek między obrazami, ich gwałtowne zachodzenie na siebie, wielowymiarowość i płynność. „Główną funkcją wszystkich zasad filmowych, a zwłaszcza montażu, jest wyrażanie ruchu i współistnienia. Tę już gotową zasadę prezentacji rzeczy nie-statycznych i nie-utrwalonych pisarze »strumienia świadomości« przejęli celem spełnienia swego podstawowego zamiaru. jakim było ukazywanie podwójnej strony życia ludzkiego — wewnętrznej równoległej z zewnętrzną” (s. 50).

Ostatnia grupa najczęściej występujących w *stream-of-consciousness fiction* „technik” nazwana została „mechaniczną”. Jest ona mniej doniosła niż pozostałe i porusza problemy przestankowania, kroju czcionki itp. Zresztą i tu pokazuje

Humphrey z dużą swobodą głębszy sens drobnych z pozoru innowacji, które służą jako jeszcze jeden sposób na ujęcie „strumienia”.

Jednakże potoczność i płynność nie wyczerpują charakterystyki „strumienia świadomości”. Jest ponadto kapitalna sprawa osobistego, nieprzekazywalnego doświadczenia, które pisarz winien mimo wszystko zakomunikować czytelnikowi. Ale jak ma tego dokonać, skoro musi narzucić nam wrażenie sprzeczności, irracjonalizmu prywatnych implikacji, które łączą się w przedzę życia psychicznego, a jednocześnie stoi przed nim obowiązek wydobycia z owych kłańcowo subiektywnych substancji obiektywnego sensu?

O tym właśnie mówi rozdział pt. *Zasady*. I tutaj także poczesna rola przypada regułom asocjacji. Korzystając z nich, potrafi pisarz oddać pozorną niezgodność, brak ciągłości i skoki kójarzeniowe, dla postronnego obserwatora niepojęte, gdyby nie wiedza, którą wnosi z innych fragmentów danej powieści. Występujące w utworze postaci, tak jak i my w naszym życiu wewnętrznym, czerpią materiał do asocjacji z zasobów pamięci. Czytelnikowi zasoby te są uprzystępnione, tyle, że nie natychmiast, lecz stopniowo, w miarę posuwania się w lekturze powieści. Innym środkiem pomocnym przy osiągnięciu efektu planowego bezładów są szeroko stosowane w *stream-of-consciousness fiction* retoryczne przepisy, w rodzaju elipsy czy anakolutu, ponadto zaś obrazowanie. Obrazowanie „wyraża niewyraźalne”, przyjmując kształt metafor odtwarzających zmysłowe impresje, charakterystyczne dla poszczególnych osób. Albo też urasta do formatu symboliki. „Główna pobudka do wsparcia się na symbolach tkwi w psychologicznym przeżyciu, które uczy, iż symbolizacja jest pierwotnym procesem umysłowym. Najszkodliwszym rezultatem powszechnego rozumienia tej prawdy był fakt, że znaczna część dwudziestowiecznej sztuki symbolicznej utraciła grunt pod nogami i że rozkwitły przeróżne nieodpowiedzialne kierunki nadrealistyczne, w których symbole stały się celem, nie zaś środkami do niego wiodącymi. Na odwrót, literatura »strumienia świadomości« używała ich realistycznie i metodycznie, przynajmniej w tych wypadkach, kiedy zamiarem jej było ukazać czynności umysłowe jako przede wszystkim symbolotwórcze” (s. 82).

Na pierwszych naiwnych czytelnikach dzieła spod znaku *stream of consciousness* wywierały wrażenie niedokształtowania, przypadkowości, rozluźnienia form. W jakimś związku z tym nieporozumieniem pozostawał np. bój „Kuznicy” toczony przeciwko „amorfizmowi” powieści dwudziestowiecznej. Oczywiście, zespół „Kuznicy” można posądzić o wszystko, tylko nie o naiwność, punkt zaś ciężkości spoczywał gdzie indziej, na dylemacie (być może fikcyjnym): psychologia czy socjologia, jednak ogólny klimat opinii, która pozbawiona była fachowej informacji, sprzyjał podobnym wystąpieniom.

Bliższy rozbiór *stream-of-consciousness novel* dowodzi, jak mylnie jest przekonanie o całkowitej swobodzie i braku nadrzędnych reguł w tym właśnie gatunku powieści, bardziej surowym niż inne. Kompozycja bywa tu zazwyczaj niesłychanie przemyślana, aby opanować chaotyczne właściwości życia psychicznego i aby wynagrodzić niedobór w dzianiu się zewnętrznych wypadków. *Ulysses*, sięgający najdalej, był tym samym najbardziej zagrożony w swojej integralności — i stał się w rękach Joyce’a pomnikiem sztuki w zakresie architektury powieściowej. Na przykładzie Joyce’a i Virginii Woolf śledzi Humphrey takie „formy” (kompozycyjne), jak jednoś czasu, miejsca, postaci i akcji, leitmotywy, naśladownictwo wcześniej ustalonych wzorców literackich, struktury symboliczne, formalną organizację sceniczną, cykliczne schematy „naturalne” (pory roku, przypiływy i odpływy morza itp.) oraz schematy „teoretyczne” (budowa muzyczna, cykle historii itp.). Faulkner zaś, a z nim większość dzisiejszych spadkobierców *stream-of-consciousness fiction*,

należy już do nowej fazy. Wykorzystując dorobek poprzedników, dokonuje syntezy wewnętrznych treści psychicznych z żywym biegiem intrygi. „*The Sound and the Fury* i *As I Lay Dying*, późni przybysze z gatunku »strumienia świadomości«, nie należą do jego czystych przedstawicieli. Zawierają doniosły pierwiastek akcji i reprezentują ten punkt rozwoju dwudziestowiecznej prozy, gdzie »strumień świadomości« wpada do głównego nurtu beletrystyki. Nadal tam pozostaje, a święte wody cwego nurtu potężniejsze są niż kiedykolwiek przedtem” (s. 121).

Podobny co i Humphreyowi zamysł przyświecał autorowi następnej książki. Leon Edel także pragnął „zdefiniować najbardziej, jak się zdaje, znamieny aspekt dwudziestowiecznej beletrystyki: jej zwrot do wewnątrz celem przekazania fali doświadczenia psychicznego, tego co nazwane swobodnie zostało »strumieniem świadomości«” (s. 9). Czy mówi o czymś, czego byśmy nie znali z pracy Humphreya? I tak, i nie. Porusza się w obrębie tych samych zjawisk, tyle że traktując swój temat bardziej liberalnie, szeroko omawia Henry Jamesa i Marcela Prousta. Przede wszystkim jednak różni obu autorów nastawienie. Edel troszczy się o czytelnika. Anatomia literatury i precyzja terminologiczna są mu potrzebne w tym tylko stopniu, w jakim posłużą przy wytworzeniu u odbiorcy nieszablonowej i przychylniej omawianym pisarzom postawy. Za pośrednictwem gładkiej, sugestywnej narracji zachęca do nowego spojrzenia na nową prozę. Uwydatnia konieczność współpracy czytelnika z artystą, bardziej niż kiedykolwiek potrzebnej. Ideą snującą się poprzez całą książkę jest idea następująca: *stream-of-consciousness fiction* wynika z najsekretniejszej biografii pisarza, a jednak się od niej odrywa, niby pozostawia czytelnikowi swobodną rękę w konkretyzacji dzieła, niemniej istnieje jako byt obiektywny.

Swoją wędrówkę, podczas której pełni rolę naszego przewodnika, rozpoczyna Edel od pojęcia „atmosfery psychicznej”, będącej przedmiotem zainteresowań dwudziestowiecznych pisarzy. Pokazuje, jak centrum uwagi przemieszczało się z zewnętrznego opisu ku doznaniom wewnętrznym i — co ciekawsze — któredyś biegnie granica pomiędzy tymi spośród dawniejszych artystów, co także zajmowali się wydarzeniami mentalnymi, a ich następcami. „Powieściopisarze XIX w. godzili się, iż o stanach subiektywnych może literatura donosić, ale że nie potrafi ich odtwarzać” (s. 19). Tymczasem to ostatnie stało się zadaniem artystów naszych czasów. Tutaj mocno punktuje Edel fakt, iż nie jest to zapis wyczerpujący, totalny. Jak każdy inny, jest selekcją, ale selekcją, która narzuca po raz pierwszy w historii i luźną doświadczenia, iluzję obrazu wiernego aż po ostatni migot zstępującej w mrok świadomości. Następnie odsłania autor spadek romantyzmu wśród mistrzów nowej prozy: „Byli dziećmi romantycznego stulecia. [...] Romantyczny bohater zaczął od kontemplacji serca, skończył zaś na kontemplacji swego umysłu” (s. 27). Romantyzm ten, który przeszedł z kolei „doświadczenie symbolizmu” i zaznajomił się z myślą Williama Jamesa, Henri Bergsona i Zygmunta Freuda, stał się ważnym składnikiem współczesności (Proust i Joyce). Innego spadku, szczególnie widocznego w pismach Dorothy Richardson, dostarczył swoim „punktem widzenia” Henry James. „Punkt widzenia” to techniczna nazwa, której użył James na określenie sposobu przedstawiania świata powieściowego pod kątem wybranej postaci, tak jak się w jej oczach rysuje. Autor nie opisuje najważniejszych spraw bezpośrednio, lecz posługuje się w tym swoim bohaterem. Dopiero z rozrzuconych misternie wskazówek możemy wywieść sąd o właściwej wadze sprawozdania, o jego przenikliwości i prawdomówności. Świetne uwagi rzuca na ten temat Edel z okazji *The Turn of the Screw* i *The Sacred Fount*.

Rozważając *stream-of-consciousness fiction* nie można wyminąć zagadnienia „wewnętrznego monologu”. Edel, jak i Humphrey, wychodzi wprawdzie od definicji Edouarda Dujardina, ale poddaje ją korekcie². Podkreśla znaczenie warstw niewerbalnych, ale występuje przeciwko mieszaniu tutaj podświadomości. „Podświadomość nie może być z natury rzeczy wyrażona w swojej właściwej formie. Możemy jedynie o niej wnioskować na podstawie wyłaniających się ze świadomej ekspresji danej osoby symboli” (s. 55). Uzupełniwszy definicję Dujardina, stosuje ją jednak Edel do „strumienia świadomości”, nie zaś do monologu wewnętrznego, który sprowadza do pewnych tylko przypadków „strumienia”, a mianowicie tych, w których znajdujemy się blisko ‘centrum’ myśli postaci — tego centrum, gdzie myśl używa częściej słów aniżeli „obrazów” (s. 58). Jak widzimy, bardzo to odbiega od propozycji Humphreya, które są chyba przeprowadzone z większą dokładnością i metodologiczną rozwagą.

Idąc śladami „wewnętrznego monologu” w powieści Dujardina, dotyka Edel ponownie kwestii symbolizmu. Druga zaś cenna refleksja dotyczy „wizji czytelnika”. Jak odbudowuje on świat, przedstawiany mu nieraz we fragmentach, jak odkrywa jego plan? W tym właśnie rozdziale pisze ciekawie Edel o szczególnych goryczach i słodyczach, z którymi się styka czytelnik *stream-of-consciousness fiction*. Opowiada, jak przez długi czas nie umiał znaleźć emocjonalnego klucza do cyklu powieściowego panny Richardson. Dla niego, inaczej niż dla wielu jego znajomych (kobiet), był to zamknięty krąg uczuć niewieścich. Dopiero informacja w jednym z późniejszych tomów o wieku bohaterki (niespełna 18 lat), i scena jej spotkania ze starszym już pastorem, wyzwoliła w nim — pisze Edel — możliwość odzewu emocjonalnego. Poprzez jej sposób patrzenia na pastora (mógł się z nim utożsamiać jako z mężczyzną) zdołał przeniknąć w niedostępną uprzednio dziedzinę przeżyć bohaterki.

Nieskończenie bardziej gruntowne i zobiektywizowane było dzieło Joyce’a. U stóp tego arcy mistrza składa Edel jeszcze jeden wieńiec, analizując trzy struktury świadomości w *Ulyssesie* (Stephen, Leopold i Marion).

Stream of consciousness, ruchliwy i płynny, będący jakby tożsamy z pędem czasu, równocześnie stale się od niego odłącza, stwarza czas w innym wymiarze. We współczesnej powieści — dopowiemy tutaj to, co mniej lub więcej jasno mówią wszyscy trzej krytycy — istnieją dwie strefy zagadnień. Pierwszą strefę nazwijmy „psychologiczną”, drugą — „metafizyczną”. Pierwsza tyczy tej właściwości umysłu, która sprawia, że myśl może wędrować w dowolną stronę, że każda chwila może być dla niej „dziś”, że umie zapomnieć o chronologii mechanicznej; druga — łączy się z instynktowym pędem do znalezienia w potoku zdarzeń pierwiastka niezmiennego. Jest to poszukiwanie w najulotniejszych sekundach punktu stałego, próba pokonania w czasie czasu. „I z ruchu zebrać moment wieczny”, jak mówi polski poeta. Wybitni pisarze *stream-of-consciousness novel* (Joyce, Faulkner, Virginia Woolf) pragnęli nie tylko przedstawić tę instynktowną skłonność u występujących w ich

² Warto przytoczyć w tym miejscu definicję Dujardina z *Le Monologue intérieur* (Paris 1931, s. 59. Cyt. w tłumaczeniu W. Górnego w: „Twórczość”, 1960, nr 1, s. 184):

„Monolog wewnętrzny w poezji to mowa bez słuchacza, nie wygłoszona, przez którą postać wyraża swoje najtajniejsze myśli, mowa najbliższa nieświadomego, poprzedzająca wszelkie uporządkowanie logiczne, to jest powstająca w jego stadium zaczątkowym, uformowana przez zdania niezależne, sprowadzone do minimum składniowego w sposób sprawiający wrażenie przypadkowości”.

utworach postaci, ale i dać wyraz własnym w tym kierunku tęsknotom, stworzyć swoimi dziełami „moment wieczny”.

Obszerny i pouczający (choć sporny w niektórych tezach) jest rozdział *Powieść jako autobiografia*. Zastanawia się w nim autor nad paradoksem, o którym wspominaliśmy już wcześniej: *stream-of-consciousness fiction*, bardziej niż każda inna, zakorzeniona jest w osobistych doświadczeniach pisarza, od których się jednak następnie wyzwała. Cenne dowody na to zostają nam dostarczone poprzez konfrontację wczesnych szkiców powieściowych Prousta i Joyce'a z późniejszymi, dojrzałymi utworami, które ulepione były z tej samej gliny, ale wykazywały dziwną właściwość: „W pewnym sensie powieści te stały się bardziej niż wpiętych autobiograficzne. Jednakże w innym sensie są one więcej oddalone od autobiografii” (s. 112). Chodzi o to, że coraz bardziej prywatne, sięgające w tajniki osobowości intuicje zostają coraz bardziej artystycznie komponowane, układają się w przemyślany wzorzec.

Znaczny w tym udział bierze poezja. To, co poczęte było z rozmysłu jako naturalistyczny dokument, zaczęło się w trakcie rozwoju upodabniać do czystej poezji. Jeszcze raz odkryto prawdę, iż tylko poezja może najwierniej oddać skrajnie migotliwe i zwiewne ruchy świadomości, z jakimi chcieli się zmierzyć powieściopisarze XX wieku. Radykalny postęp tego dążenia do lirycznej intensywności biegnie od utworów Virginii Woolf po *Finnegans Wake* Joyce'a, od *stream of consciousness* do strumienia jeszcze szybciej rwącego. Tylko tu — raz jeden — może paść słowo „podświadomość”. „W *Finnegans Wake* Joyce nie usiłuje nam przedstawić świadomości, lecz brnie po omacku, aby wykryć warunki snu, które szkicował Proust, i aby oddać podświadomość. Człowiek nie jest więcej jednostką, odczuwamy go w masie. Oto Zbliża Się Każdy. Książka jest szeroką, symfoniczną syntezą słowną, próbą odtworzenia psychiki zbiorowej i zbiorowej podświadomości” (s. 136).

Zamykające książkę uwagi raz jeszcze przypominają sytuację, w jakiej przebiega proces odbioru *stream-of-consciousness fiction*, i konstruktywną rolę czytelnika, będącego uczestnikiem rozgrywającego się dramatu wewnętrznego i „współpracownikiem” pisarza. Podkreśla także Edel fakt jedyności przekazanego w nowej prozie doświadczenia, jedyności, co sprawia, że wynalazki jej — na przekór tradycjonalistom, rozdzierającym szaty z powodu „wymyślnych form” i „chorobliwej atmosfery” — pozostaną w historii sztuki literackiej na zawsze. „Żywołność Prousta i Joyce'a starczy beletrystyce drugiej połowy naszego stulecia, choćby beletrystyka ta okazała się miała całkowicie wyjałowiona z wynalazczości” (s. 143).

Nie zaglądając nawet do przedmowy, bez trudu możemy odgadnąć w książce Melvina Friedmana dysertację doktorską, z wszystkimi jej zaletami i usterkami. Jest to praca gruntowna, biorąca niejako rozpęd przed każdym zagadnieniem. Jeśli wprowadzony zostaje zwrot „monolog wewnętrzny” (*monologue intérieur*), to wyszuka autor pierwszy jego zapis (u Aleksandra Dumasa-ojca, w r. 1845) i rozliczne koligacje w innych literaturach (m. in. внутренний монолог z recenzji Mikołaja Czernyszewskiego poświęconej Tołstojowi, 1856). Na solidność naukową Friedmana pada jeden tylko cień natury więcej niż formalnej. Otóż do książki dołączono w ostatniej chwili, wybitnie pod nakazem okoliczności zewnętrznych, obszerną listę długów zaciągniętych wobec pewnej pracy, która nie była uwzględniona ani w przypisach, ani w bibliografii. Pomijając tę osobliwość, książka zasługuje na zaufanie, przede wszystkim w zakresie materiału pomocniczego. Mniej natomiast znajdujemy w niej penetrujących i systematycznych ujęć, tak licznych w małej rozprawce Humphreya. Friedman kreśli najprzód „rozważania wstępne”, stanowiące podsumowanie całości, następnie omawia „tło historyczne”, psychologię Williama

Jamesa, Henri Bergsona, Zygmunta Freuda i Carla Junga, następnie bada „analogie z muzyką”, aby w połowie pracy przejść do rozbioru głównych pism „strumienia”: Édouarda Dujardina i Valéry Larbauda we Francji, Dorothy Richardson, Virginii Woolf i Jamesa Joyce’a („pełne rozwinięcie metody”) w Anglii. Zamykają książkę notatki o przygodach *stream-of-consciousness fiction* po Joyce i perspektywie jej przyszłego rozwoju, a raczej uwiądu, bo według autora: „Jest prawie aksjomatem, iż żadne więcej pierwszorzędne dzieło nie może powstać w obrębie tej tradycji” (s. 261). Proroctwo to odbiega od sądów Humphreya, ale niezbyt daleko, bowiem i on kładzie nacisk na metamorfozy, jakim podlega ostatnio „strumień” w powieści. Natomiast Leon Edel cofa się przed jakimikolwiek przewidywaniami, głosząc jedynie pochwałę faktów dokonanych. Tutaj zresztą spotykają się wszyscy krytycy. Problem wartościowania, tak zawiliły na gruncie teoretycznym, w praktyce ulega rozcieńczeniu, przy odpowiedniej dozie trzeźwości i wiedzy rzeczowej. Tak np. zgoda panuje co do królewskiej pozycji Joyce’a wśród powieściopisarzy „strumienia świadomości” oraz Prousta — pośród tych, co przygotowali temu strumieniowi łożysko. Podobne porozumienie obejmuje Dorothy Richardson, pierwszą nowatorkę, o miernej jednak sile ewokacji artystycznej i monotonnym inwentarzu „technicznym”, następnie Virginie Woolf, która z nieporównaną klarownością wyraziła niektóre dążenia *stream-of-consciousness fiction*, oraz Williama Faulknera, w drugim pokoleniu artystów uprawiających „strumień świadomości” — jedyne go mistrza i przeobraźciela.

Najciekawsze są w książce Friedmana rozważania wstępne, ogólne ramy, w jakich umieszcza on swój przedmiot. Najprzód słowo o samym pojęciu *stream-of-consciousness fiction*. Autor przystaje na interpretację Humphreya, iż nie jest to „technika”, lecz „gatunek”. Co do technik, to wyróżnia trzy podstawowe: „monolog wewnętrzny”, „analizę wewnętrzną” i „wrażenia zmysłowe” (*sensory impression*). „Monolog wewnętrzny jest [...] bezpośrednią cytata z umysłu, podczas tworzenia się myśli lub wrażeń, i prowadzony jest w stanie pełnej aktywności. Może dotyczyć całego obszaru świadomości (nie tylko językowego) albo jakiejś jego części. Wprowadzany na ogół bywa jako rozległa opowieść wewnętrzna, która jest samą dla siebie całością. Analiza wewnętrzna zajmuje się drobnym wycinkiem świadomości, wycinkiem werbalnym. Jest narracyjna i nie bezpośrednia, z wtętami autora, który nigdy nie wycofuje się zupełnie ze swojej tam obecności. [...] Wrażenia zmysłowe łączą się także z wąską płaszczyzną świadomości, ale tą, która jest najodleglejsza od punktu skupienia uwagi. Odmienne aniżeli monolog i analiza wewnętrzna, są one prawie zawsze fragmentaryczne. [...] Prawdopodobnie dlatego, że umysł, pozostając bierny, utrwała jedynie najmniej przetrwawione doznania — często kształtowane estetycznie jako poetyckie obrazy” (s. 7).

Droga do *stream-of-consciousness fiction* wiodła poprzez dwie literatury: francuską i angielską. Friedman pomija Niemców, o Rosjanach zaś mówi, że zjawiska wyprzedzające „strumień” były w ich pismach „sporadyczne”. W Anglii genealogia nowej powieści ustalona została następującymi imionami: Sterne—Meredith—James—Conrad. We Francji: Diderot—Rousseau—Stendhal—Flaubert. Angolicy rozpoczęli od przyjęcia punktu widzenia jednej, wybranej postaci, za jej pośrednictwem i z jej perspektywy ujmując akcję i charakterystykę występujących bohaterów. Stylistyka pozostawała niezróżnicowana. Aby uchwycić klimat umysłowy postaci poprzez odmienną barwę ukształtowania słownego, pierwsze kroki postawili Francuzi. Partie odautorskie i partie wyrażające stany poszczególnych osób nosiły już od dawna w literaturze francuskiej osobny krój. W cieniowaniu tych spraw, w umiejętności

niepostrzeżonych przejść, niedoścignionym mistrzem okazał się Flaubert, ze swym *style indirect libre*.

Ale *stream-of-consciousness novel* była przygotowana nie tylko przez logikę postępującej naprzód literatury, lecz i przez ogólnego „ducha czasu”. Dwa rozdziały przeznaczają więc Friedman na opis ówczesnych systemów filozoficznych i psychologicznych. Ojcem chrzestnym „strumienia świadomości” jest, jak wiadomo, William James. Jego wizja życia psychicznego jako nurtu splecionych doznań, pulsujących coraz to innym rytmem, skupiających się i rozpierzchających wokół centrum uwagi, nieuległych dyskursywnym schematom — wyprzedziła wizję artystów. Jeszcze bliższą łączność między filozofią a sztuką widzi Friedman w dziełach Henri Bergsona. Rozróżnienie czasu „mechanicznego” i „rzeczywistego” (= psychologicznego), pojęcie intuicji, która jest najwyższą formą poznania, rola pamięci, najwyższa ranga przyznana muzyce, są to motywy objawiające się później w beletrystyce w. XX, przede wszystkim u Prousta. I wreszcie — Zygmunt Freud. Chociaż najgłębsze źródła podświadomości zostały raz tylko odsłonięte z pełną konsekwencją w literaturze pięknej (*Finnegans Wake*), to wszystkie mechanizmy snu, a więc symbolizacja, przekształcenia, kondensacja oraz struktura mitotwórcza, definitywnie opisane przez wiedeńskiego psychiatrę, znajdują ściśle odpowiedniki w budowie *stream-of-consciousness fiction*. Podobnie się dzieje z trzema freudowskimi warstwami osobowości (według przyjętej w piśmiennictwie anglosaskim nomenklatury: *ego*, *super-ego*, *id*). Mogą być one świetnym narzędziem przy rozważaniach nad utrwalonymi w literaturze obrazami psychiki, co ilustruje autor na przykładzie *The Sound and the Fury*. Freud zainteresowany był przede wszystkim umysłowością jednostkową, natomiast Carl Jung tworzy i analizuje pojęcie „podświadomości zbiorowej”. Głównie Jungowi zawdzięcza nauka zrozumienie funkcji, jaką pełni w życiu zbiorowisk, nie tylko pierwotnych, mit. O roli mitu w sztuce nie trzeba nawet wspominać. Wszystkie wielkie dzieła *stream-of-consciousness fiction* mają kształt mitotwórczy. On im nadaje mocne wiązanie kompozycyjne i on wznosi intelektualno-uczuciowy szkielet znaczeń.

Mówiąc o micie, powinniśmy także mówić o muzyce i poezji, które noszą bliski mu rytm. W „upoetycznieniu” powieści widzi Friedman przyszłość literatury i w swojej książce raz po raz wraca do tego tematu. Jednak osobny i bardziej konkluzywny rozdział dotyczy muzyki. Autor snuje analogie ostrożnie, zazwyczaj w trybie warunkowym, nie przesadzając o świadomych zamiarach pisarza, i zawsze z poczuciem odrębności obu dziedzin sztuki. Istnieją trzy rodzaje związku powieści z muzyką. Po pierwsze, wykorzystanie kontrapunktu, następnie — leitmotywy oraz transpozycja określonych form, jak fuga czy sonata. „Zasadnicza podstawa kontrapunktu, równoczesne przedstawienie dwu lub więcej tonów, zawiera techniczne trudności prawie nie do przewyżczenia w literaturze. Nieliczne udane próby stworzyły literacki odpowiednik tej zasady, w oparciu o nowe stosunki czasoprzestrzenne wprowadzone przez Bergsona. Kiedy autor zatrzymuje się, aby jednocześnie objąć posunięcia szeregu osób albo bieg różnych działań, wówczas możemy powiedzieć, iż zostały spełnione pewne wymagania, które »strumień świadomości« postawił dzięki swemu związkowi z inną sztuką, muzyką, gdzie wymagania te są zawsze obecne” (s. 13). Bliższy beletrystyce jest leitmotiv, który przybiera formę słownych motywów obdarzonych mocnym ładunkiem znaczeniowym. Friedman powtarza dosyć znaną tezę, że w *stream-of-consciousness fiction* jest to zabieg szczególnie ważny, bo nienatrętnie, choć energicznie, może potokowi skojarzeń nadać właściwy kierunek. Inaczej z fugą i sonatą. Dostarczają one wprawdzie pisarzowi pewnych ogólnych, trójdzielnych w obu wypadkach, zarysów kompozycyjnych, jednak pozostają osobliwością muzyki, a stosunek do nich sztuki słownej jest

„czysto zewnętrzny, o charakterze paraleli, nie zaś bezpośredniego naśladownictwa” (s. 135).

Ustalając tło historycznoliterackie, zajmując się kontekstem filozoficznym i analogiami z muzyką, dociera wreszcie Friedman do właściwego przedmiotu swoich rozważań — i tutaj się z nim rozstaniemy, aby nie powtarzać tego, co przedstawione w największym skrócie byłoby zbieżne z faktami podanymi przez cytowanych uprzednio krytyków, ujęte zaś w każdym szczególe wypełniłoby więcej stron sprawozdania, niż pozwala grzeczność wobec czytelników.

Streszczenie trzech amerykańskich książek dokonane zostało przy pomocy kategorii myślowych, jakimi operowali sami autorzy. Pominięto przy tym problem, z którym dłużej zwlekać nie wolno. Czy kategorie te — przynajmniej w zakresie psychologii — są trafne? Jaki winien być stosunek badań literackich do wiedzy osiągniętej przez naukę o zachowaniu się ludzkim? Powieść typu *stream of consciousness* stawia ów problem na ostrzu noża. Tymczasem Friedman, dotykając tej sprawy, zadowala się podejściem czysto opisowym i zewnętrznym. Najprostsze i, zdawać by się mogło, całkiem roztropne wyjście proponuje Humphrey, który powiada wręcz, iż „zainteresowanie dotyczy tutaj nie teorii psychologicznej, ale przedmiotu beletrystyki” (s. 6), autor zaś posługiwać się będzie potocznymi pojęciami, jako że i pisarze nie posiadli fachowej wiedzy z tej dziedziny. Bardzo to pięknie, ale „potoczne” pojęcia różnie są rozumiane. Tak np. brytyjski filozof Gilbert Ryle w swojej rewelacyjnej książce³ pokusił się o zbudowanie spójnego języka, którym mówić możemy o faktach psychicznych bez jakichkolwiek określeń introspekcyjnych — właśnie w oparciu o język potoczny, choć oczyszczony z narostu dualistycznych uprzedzeń. Uprzedzenia te zawinione są nie przez codzienną praktykę, lecz przez odświętną zadumę myślicieli. Ryle dowodzi, że właśnie w tym przynależnym do *common sense* języku nie ma miejsca na koncepty „wewnętrzne”, a szczególnie już szydzi ze „strumienia świadomości”. Nie rozstrzygam, czy jest to w ogóle możliwe, ale żaden przynajmniej z omawianych krytyków nie próbuje przedstawić modelu psychiki, stworzonego przez powieściopisarzy, w oderwaniu od „rzeczywistego”, „prawdziwego” modelu. Model ten dedukują własnym przemyśleniem lub na podstawie dzieł psychologów, bliskich historycznie literaturze „strumienia”. Roztrząsając stosunek sztuki do zjawisk empirycznych, pokazują jej rozwój od „naśladownictwa” realiów obyczajowych do „naśladownictwa” realiów mentalnych. W tej sytuacji konieczna się zdaje jakaś generalna dyskusja, która by na nowo postawiła ten nie wiadomo czemu schodzący na drugi plan problem: literatura (a za nią badania literackie) wobec psychologii⁴. Wśród zagadnień, nad którymi trzeba się będzie wówczas zastanowić, pojawi się np. sprawa „prawdziwości” modeli kreowanych w piśmiennictwie pięknym. Kiedy są one w głównych zarysach styczne z tym, co mówi współczesna psychologia (daleka od jednomyślności), a kiedy są one przez nią odrzucane — i dlaczego? Czy ze względu na „fałszywość”, czy na „niesprawdzalność”? Jeśli to ostatnie, wówczas literatura oczywiście „ma prawo” je zachować. Podejrzewamy zresztą, że literatura do wszystkiego „ma prawo”. Ale w przypadku jaskrawej i przez badacza wydobytej rozbieżności między koncepcjami artystów a koncepcjami uczonych tym lepiej uwydatni się samo sedno dociekań — odrębność i niepowtarzalność zjawisk artystycznych wśród innych dzieł ludzkich.

Zdzisław Łapiński

³ *The Concept of Mind*. London 1949.

⁴ Por. kilka sugestii na ten temat w artykule *Psychology versus Literary Study*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1963, z. 1 (w druku).