

# Robert Humphrey

---

## Strumień świadomości - techniki

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 61/4, 255-283

---

1970

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ROBERT HUMPHREY

## STRUMIEŃ ŚWIADOMOŚCI — TECHNIKI

Można powiedzieć, że Fielding za pomocą swych prostych narzędzi i prymitywnego materiału doskonale dawał sobie radę, a Jane Austin nawet jeszcze lepiej; porównajcie jednak ich szanse z naszymi!

(Virginia Woolf)

W powieści strumienia świadomości aktywną rolę odegrały eksperymenty techniczne. Zadawalające przedstawienie świadomości wymagało bądź stworzenia nowych technik powieściowych, bądź innego ukierunkowania starych. Z tego niewątpliwie powodu omawiana jest właśnie w literaturze krytycznej technika strumienia świadomości. Wobec tego jednak, że stosowane w różnych powieściach techniki przedstawiania świadomości różnią się od siebie znacznie, powstać musiały nieporozumienia. W konsekwencji powstał dylemat; mamy z nim do czynienia, gdy stwierdzamy, że określony fragment tekstu ujawnia technikę strumienia świadomości, a następnie przechodzi w zupełnie inną, którą powszechnie nazywa się również techniką strumienia świadomości, przy czym nie dostrzegamy zbytniego podobieństwa między obydwoma. Dlatego też w rozprawie tej mowa będzie nie o technice, lecz o technikach strumienia świadomości. W imię jasności wykładu skorzystam z prostej klasyfikacji wyróżniającej cztery podstawowe techniki stosowane przy przedstawianiu strumienia świadomości; są to: bezpośredni monolog wewnętrzny, pośredni monolog wewnętrzny, opis wszechwiedzący i *soliloquium*. Istnieją ponadto bardziej wyspecjalizowane techniki, z których korzystają poszczególni autorzy.

---

[Robert Humphrey — amerykański teoretyk i historyk literatury, autor znanej książki: *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley and Los Angeles 1953. Publikowane przez nas studium stanowi rozdział 2 tej książki, zatytułowany *The Technics*.]

### Monologi wewnętrzne

*Monologue intérieur* jest terminem, który najczęściej bywa mylony ze strumieniem świadomości. Używa się go w sposób bardziej ścisły niż ten drugi, jest bowiem terminem retorycznym i dotyczy bezpośrednio techniki literackiej. Niemniej nawet on wymaga ściślejszej definicji, a jeśli służyć ma jako użyteczne narzędzie krytyki, stosowanie jego wymaga znacznego ograniczenia.

Edouard Dujardin, który utrzymuje, że technikę monologu wewnętrznego zastosował po raz pierwszy w swej powieści *Les Lauriers sont coupés* (1887), określił tę technikę — a niestety najczęściej przyjmuje się to jego określenie za definicję — jako „mowę postaci w scenie mającą na celu wprowadzić nas bezpośrednio — bez interwencji autora, bez jego komentarzy i wyjaśnień — w wewnętrzne życie postaci; (...) od tradycyjnego monologu różni się tym, że wyraża w swej treści najbardziej intymne myśli leżące najbliżej nieświadomości; ma formę zdań prostych o maksymalnie zredukowanej składni; w ten sposób odpowiada zasadniczo naszej współczesnej koncepcji poezji”<sup>1</sup>. Moje podkreślenia w cytacie mają wskazać, co w tej definicji jest nieściśle i wywołuje nieporozumienia. Zamiast więc nadal traktować ją jako autorytatywną i polegać na niej, rozsądniej będzie, jeśli uwzględnimy dorobek, jaki przyniosły dwa dziesięciolecia ważne dla rozwoju technik monologu wewnętrznego, i poszukamy prostszej, a zarazem dokładniejszej definicji. Tak więc monolog wewnętrzny jest techniką, z której proza narracyjna korzysta w celu przedstawienia częściowo lub całkowicie nie wypowiedzianych treści i procesów psychicznych, tak jak przeżywa je postać na różnych poziomach świadomej kontroli, nim sformułuje je w przemyślanych wypowiedziach.

W szczególności zauważyć należy, że jest to technika przedstawiania treści i procesów psychicznych na rozmaitych poziomach świadomej kontroli, czyli — świadomości. Trzeba podkreślić, że może ona jednak dotyczyć świadomości na każdym poziomie (nie koniecznie, a tylko bardzo rzadko wyraża ona „najbardziej intymne myśli leżące najbliżej nieświadomości”); dalej — dotyczy ona treści i procesów psychicznych, nie zaś tylko jednych z nich. Warto również wskazać, że są one całkowicie lub częściowo nie wypowiedziane, świadomość bowiem zostaje przedstawiona w jej stadium zaczątkowym, nim jeszcze znajdzie wyraz w przemyślanych wypowiedziach. To właśnie całkowicie wyróżnia monolog wewnętrzny od monologu dramatycznego i scenicznego.

Ważne jest odróżnienie dwóch podstawowych typów monologu we-

<sup>1</sup> *Le Monologue intérieur, son apparition, sa place dans l'oeuvre de James Joyce*. A. Messein, Paris 1931, s. 58—59.

wewnętrzny: wygodnie będzie nam nazwać je „bezpośrednim” i „pośrednim”. Pierwszy jest takim rodzajem monologu wewnętrznego, w którym ingerencje autorskie są pomijane i nie zakłada się słuchacza. Jest to właśnie ten typ, którego dotyczy definicja Dujardina. Zbadanie jego swoistych metod ujawnia, że przedstawia on czytelnikowi świadomość bezpośrednio, pozwalając na pominięcie ingerencji autorskich; znaczy to, że z tekstu znikają całkowicie lub niemal całkowicie autorskie „on powiedział”, „on pomyślał” oraz komentarze wyjaśniające. Podkreślić należy, że nie zakłada się tu słuchacza, tzn. że postać nie mówi do żadnej innej z postaci powieściowych; nie zwraca się też ona w konsekwencji i do czytelnika (jak ma to np. miejsce w monologu scenicznym). Krótko mówiąc, monolog przedstawiony jest tak, jakby był całkowicie szczery, jak gdyby nie było czytelnika. Różnicę tę niełatwo uchwycić, niemniej jest rzeczywista. Nie ulega wątpliwości, że każdy autor pisze ostatecznie dla jakiegoś audytorium. Dotyczy to nawet *Finnegans Wake* Joyce’a. Jego słuchaczem jest abstrakcyjny czytelnik, któremu dany jest czyjś świat wewnętrzny bez żadnego widocznego przewodnika, który miałby go w tym świecie zorientować. Audytorium monologu scenicznego uzyskuje również jakieś przelotne wejrzenie w świat prywatny, ale dzięki przyswojonym uprzednio i dobrze ustalonym konwencjom wyposażone jest we wskazówki i drogowskazy. W rezultacie monolog sceniczny respektuje oczekiwania audytorium co do konwencjonalnej składni i stylu i tylko sugeruje możliwość błędzenia myśli. Monolog wewnętrzny natomiast toczy się wbrew oczekiwaniom czytelnika, by przedstawić rzeczywistą teksturę świadomości, by ostatecznie ujawnić ją czytelnikowi.

Najsłynniejszy zapewne, a z pewnością najobszerniejszy i najwprawniej poprowadzony bezpośredni monolog wewnętrzny znajdujemy na ostatnich czterdziestu pięciu stronach *Ulissesa* Joyce’a. Przedstawia on meandry świadomości Molly Bloom, kiedy leży w łóżku. Obudził ją późny powrót do domu jej włóczącego się męża, z którym właśnie rozmawiała, a który teraz śpi obok niej. Kilka pierwszych linijek przypomnieć może czytelnikowi teksturę tego monologu:

Tak bo nigdy jeszcze nie poprosił o śniadanie do łóżka z dwoma jajkami od czasu hotelu *City Arms* kiedy udawał że leży z chorym gardłem robiąc z siebie księcia żeby zainteresować to stare próchno panią Riordan myślał że ma ją w kieszeni a nie zostawiła nam ani ćwierć pensa wszystko na msze za nią i jej duszę największa sknera jaka żyła kiedykolwiek i zawsze bała się dać 4 pensy na ten swój spirytus metylowy opowiadała mi o wszystkich swoich dolegliwościach<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> [Cyt. za: J. Joyce, *Ulisses*. Przekład M. Słomczyńskiego. Warszawa 1969, s. 773. Wszystkie następne cytaty według tegoż wydania.]

Rozpatrzyć winniśmy dwa zagadnienia, jakie nasuwa ten tekst: po pierwsze — co świadczy o tym, że jest to monolog wewnętrzny; po drugie — co sprawia, że jest to bezpośredni monolog wewnętrzny.

Pamiętać należy, że są to nie tylko pierwsze linijki monologu, lecz że od nich zaczyna się również rozdział powieści. Nie poprzedza ich więc żaden opis. Trzeba również przypomnieć sytuację: jeśli pominąć śpiącego męża, postać występuje samotnie, stąd w scenie nie bierze udziału żaden słuchacz. Tekst różni się od *soliloquium*, bowiem formalnie nie ma na celu informowania o czymkolwiek czytelnika. Niespójność i płynność podkreśla całkowity brak znaków przestankowych, zaimków względnych i odwołań do osób i zdarzeń, o których myśli Molly, a także ciągłe przeskakiwanie od jednej myśli do drugiej. Zakomunikowana ma być właśnie owa niespójność myśli, jej płynność, nie zaś to, co jest jej swoistym sensem. Postaci nie przedstawia się tak, jakby mówiła do czytelnika lub na jego użytek; nie zwraca się też ona do żadnej innej osoby uczestniczącej w scenie. Jest to właśnie monolog wewnętrzny: przedstawia przepływ świadomości Molly. W miarę jak toczy się monolog, cofa się on do głębszych warstw świadomości, aż wreszcie Molly zasypia. Powieść kończy się jednocześnie z monologiem.

By stwierdzić, że jest to bezpośredni monolog wewnętrzny, zadać należy następujące pytanie: jaką rolę odgrywa w tym fragmencie autor? W tym ujęciu monologowym nie spełnia on żadnej, znikł całkowicie. Tekst napisany jest w pierwszej osobie, w czasie przeszłym dokonanym lub niedokonanym, teraźniejszym, w trybie warunkowym, tak jak dyktuje to umysł Molly; brak wszelkich komentarzy, wszelkich wskazówek scenicznych autora. Tak więc ten rozdział *Ulissesa* dotyczący Molly Bloom jest w całości przykładem czystego, bezpośredniego monologu wewnętrznego. Istnieją jednak możliwości rozmaitych odmian.

Najczęstsza polega na tym, że autor wtrąca się jako przewodnik lub komentator. Aczkolwiek zdarza się to powszechnie w bezpośrednim monologu wewnętrznym, to jednak wtręty te są zawsze bardzo nieznaczne, nigdy nie posuwają się do tego, by zniweczyć wrażenie, że jest to bezpośredni monolog postaci. Pojawianie się autora staje się częstsze i bardziej niezbędne w przypadku monologów postaci psychologicznie skomplikowanych lub przedstawiających głębsze warstwy świadomości. Oto przykład tej odmiany, tak jak ją realizuje James Joyce przedstawiając w *Ulissiesie* świadomość Stefana Dedalusa:

Pośród porannego spokoju cienie lasów płynęły cicho od strony wylotu schodów ku morzu, na które patrzył. W głębi zatoki i poza nią lustro wody białało, poruszane lekko obutymi, szybkimi stopami\*. Biała pierś zamglonego morza. Akcenty połączone parami. Ręka skubiąca struny harfy, zespalaające ich splecione akordy. Białofaliste, zaślubione słowa, drgające na zamglonej głębinie\*. [s. 14]

Gwiazdki są moje: zamykają bezpośredni monolog Stefana zgodnie z moją interpretacją tego fragmentu. Monolog ciągnie się ponad stronę, aż Buck Mulligan, przyjaciel Stefana, nie przerwie mu jego marzeń. W trakcie monologu autor pojawia się jeszcze w dwóch miejscach, za każdym razem bardziej subtelnie i w sposób mniej oczywisty niż na początku. Godne uwagi jest, że autor pojawia się w toku monologu w taki sposób, że przeciętny czytelnik raczej w ogóle nie dostrzeże jego obecności. Język autora rozplywa się w języku postaci. Nawet po dokładnej analizie trudno w gruncie rzeczy być pewnym, w którym to miejscu rozpoczyna się przedstawianie świadomości postaci.

Bardzo niecodzienną formą wykorzystania bezpośredniego monologu wewnętrznego jest zastosowanie go do przedstawienia świadomości we śnie (czyli — jeśli kto chce — „nieświadomości”). Jedynymi pisarzami, którzy próbowali tego w powieści, są Joyce i Conrad Aiken. Obydwaj opierają swój opis na psychoanalitycznych teoriach mechanizmu snu. Ciekawe, że wbrew potocznej opinii, powieści *Finnegans Wake* oraz *The Great Circle*, gdzie się z tym spotykamy, są jedynymi w literaturze strumienia świadomości, na które znaczny wpływ miał freudyzm<sup>3</sup>.

Dujardin podejmuje problematykę pewnego rodzaju monologu wewnętrznego, który gwałci jego własną definicję, bowiem używa zaimka trzeciej osoby. Rozwiązuje zagadnienie powiadając, że monolog wewnętrzny w trzeciej, a nawet w drugiej osobie to tylko przebranie dla pierwszej osoby. Czyni tak ze względu na analogię między monologiem wewnętrznym a wypowiedzią konwencjonalną z jej możliwościami bezpośredniego i pośredniego przytoczenia. Tak więc w istocie posługuje się on terminem, który naszym zdaniem oznacza pośredni monolog wewnętrzny<sup>4</sup>.

Na podstawie analizy tej techniki stwierdzamy, że termin Dujardina jest użyteczny, ale tylko ze względu na jego ogólne zalety konotacyjne.

---

<sup>3</sup> W istocie trudno jest stwierdzić, czy Aiken rzeczywiście w tym jednym fragmencie, w którym świadomość Andy odznacza się skrajną niespójnością, przedstawia postać w stanie snu, czy też są to marzenia na pograniczu snu, jak w przypadku monologu Molly Bloom w *Ulyssesie*. Nie ulega wątpliwości, że w *Finnegans Wake* Joyce przedstawia świadomość we śnie. Mechanizm snu, na którym opiera się on, wywodzi się z kombinacji teorii Junga świadomości kolektywnej (senna świadomość H. C. Earwickera wykracza daleko poza obszary doświadczenia osobniczego Earwickera) oraz teorii Freuda nieświadomych życzeń, przekręcania słów i tym podobnych. Wykorzystanie tego freudowskiego mechanizmu do przedstawiania bezpośredniego monologu wewnętrznego analizuje Frederick Hoffman w *Freudianism and the Literary Mind*. [...]

<sup>4</sup> *Le Monologue intérieur*, s. 39—40.

Prawdą jest, że jedna z głównych różnic między bezpośrednim a pośrednim monologiem wewnętrznym polega na wykorzystywaniu w pierwszym pierwszej osoby, w drugim zaś — drugiej lub trzeciej. Ale trzecia osoba nie jest z pewnością przebraniem dla pierwszej. Techniki te znacznie się różnią, zarówno ze względu na sposób ich wykorzystania jak też i ich możliwe efekty.

Zasadnicza różnica między tymi dwiema technikami polega na tym, że pośredni monolog wewnętrzny wytwarza w czytelniku wrażenie stałej obecności autora. Monolog bezpośredni natomiast całkowicie lub niemal bez reszty ją wyklucza. Różnica ta dopuszcza z kolei następne, bardziej szczegółowe; pozwala mianowicie korzystać z punktu widzenia trzeciej osoby, a nie pierwszej; szerzej stosować w monologu metody opisowe i przedstawiające, wreszcie umożliwia większą spójność i jedność przez dobór materiału. Jednocześnie utrzymać można płynność i poczucie realności w przedstawianiu stanów świadomości.

Pośredni monolog wewnętrzny jest zatem takim rodzajem monologu wewnętrznego, w którym wszechwiedzący autor przedstawia nie wypowiedziane treści tak, jakby płynęły wprost ze świadomości postaci, a zarazem, korzystając z komentarza i opisu, orientuje w nich czytelnika. Różni się zasadniczo od bezpośredniego monologu wewnętrznego tym, iż pomiędzy psychiką postaci a czytelnikiem pośredniczy autor. Dla czytelnika jest on pośrednikiem obecnym w scenie. Monolog taki zachowuje zasadniczą cechę monologu wewnętrznego, bowiem to, co przedstawia ze świadomości, ma charakter bezpośredni, czyli oddaje swoistość języka i szczególne cechy procesu psychicznego postaci.

W praktyce pośredni monolog wewnętrzny łączy się zazwyczaj z innymi technikami strumienia świadomości, zwłaszcza z opisem świadomości. Często, zwłaszcza w utworach Virginii Woolf, wiąże się z monologiem bezpośrednim. To ostatnie zespolenie technik jest szczególnie dogodne i naturalne w przypadku autora, który korzysta z monologu pośredniego, by móc co pewien czas opuścić scenę, z chwilą gdy za pomocą dodatkowych uwag zapoznał czytelnika na tyle z umysłowością postaci, że bez kłopotu potrafią ją śledzić razem. Aczkolwiek wśród pisarzy używających technik strumienia świadomości z pośredniego monologu wewnętrznego najczęściej korzysta — i to w sposób wyśmienity — Virginia Woolf, to po przykład musimy zwrócić się znów do Joyce'a, gdyż stosuje on tę technikę w jej najczystszej postaci. W epizodzie *Ulissesa* „Nausi-*caa*”, dotyczącym flirtu między Gerty MacDowell a Leopoldem Bloomem, czytelnik wprowadzony zostaje w świadomość Gerty; z jej punktu widzenia przedstawiony jest cały ten epizod. Gerty siedzi na skale nad brzegiem morza. Poniżej w kąpielni bawią się jej przyjaciele. W pewnej odległości od niej na molo spaceruje Leopold Bloom, który przypatruje się

jej. Po drugiej stronie drogi odprawiana jest na otwartej przestrzeni msza:

(...) O'Hanlon oddał trybularz ojcu Conroy i ukląkł, spoglądając na Przenajświętszy Sakrament, a chór zaczął śpiewać *Tantum ergo*, a ona tylko kołysała nogą tam i na powrót do taktu, gdy muzyka rosła i opadała do *Tantum ergo cramen tum*. Trzy szylingi i jedenaście pensów zapłaciła za te pończochy u Sparrowa przy George Street we wtorek, nie, w poniedziałek przed Wielkanocą. I nie było na nich najmniejszej skazy i właśnie na nie on patrzył, na te przezroczyście, a nie na te nic nie znaczące tamtej (ale bezczelna!), które nie miały ani kształtu, ani wyglądu, ponieważ miał oczy w głowie i sam mógł dostrzec różnicę. [s. 385]

W kontekście fragment ten przedstawiony jest jako bezpośrednia narracja autora. Wyróżnia się jednak tym, że wyrażony w fantastycznym, romantycznym języku marzycielskiej Gerty odzwierciedla treść świadomości tej postaci, zwłaszcza zaś jej sposób kojarzenia. Mamy więc w istocie do czynienia z czymś znacznie więcej niż tylko opisem świadomości Gerty, gdyż przedstawiony zostaje charakter jej świadomości. Nie przedstawia się jej nigdzie bezpośrednio, bowiem stale obecny jest autor — wszechwiedzący komentator. Za pośrednictwem parodii prozy sentymentalnej daje on wyrazistą interpretację marzycielskiej świadomości Gerty, nie próbując nawet ukryć się przed czytelnikiem.

Aby przekonać się, jak technikę tę z powodzeniem stosować można dla uzyskania bardziej subtelnych efektów, zwrócić się musimy do Virginii Woolf. Stosuje ją ona w dwóch spośród trzech swych powieści strumienia świadomości, a mianowicie w *Pani Dalloway* i *Do latarni morskiej*.

Powieści te zawierają wiele zwykłej bezpośredniej narracji i opisów. Autorka korzysta w nich jednak dość często również z monologu wewnętrznego, co nadaje utworom ich swoisty charakter: czytelnik odnosi wrażenie, że bezustannie śledzi z wewnątrz świadomość głównych postaci. W rozprawie pt. *Modern Fiction* V. Woolf mówi:

Notujmy bodźce tak, jak oddziaływają na myśl, i w tej kolejności, w jakiej oddziaływają, śledźmy schemat, jaki każde spojrzenie czy zdarzenie rysuje w świadomości, choćby miał on być pozornie niespójny i nie powiązany<sup>5</sup>.

I to jest najlepszy sposób opisu jej metody. Przypomnijmy sobie początek *Pani Dalloway*.

Pani Dalloway powiedziała, że sama kupi kwiaty.

Lucy ma wyliczoną każdą minutę. Zdejmie się drzwi; przyjdą ludzie od Rumpelmayera. A zresztą, pomyślała Klarysa Dalloway, co za ranek — jak gdyby ofiarowany w podarku dzieciom na plaży.

Co za rozkosz! Jaka cudowna kąpiel. Bo tak to zawsze odczuwała, kiedy

<sup>5</sup> W: *The Common Reader*. Harcourt—Brace, New York 1925, s. 213.



z cichym skrzypieniem zawiasów, które dotąd słyszy, otwierała drzwi balkonowe i wychodziła w Bourton na taras. Jak rześkie, jak ciche — cichsze naturalnie niż tutaj było powietrze wczesnym rankiem; jak pluśnięcie fali, jak pocałunek fali; chłodne i ostre, a jednak (miała wtedy osiemnaście lat) dziwnie uroczyste, bo kiedy tak stała w otwartych drzwiach na taras, ogarniało ją uczucie, że za chwilę zdarzy się coś przerażającego. Spoglądała na kwiaty, na drzewa parujące mgłą, na wrony, które szybowały w górę, opadały; stała wpatrzona w ogród i nagle Piotr Walsh powiedział: — Zaduma pośród jarzyn? — Tak powiedział? — Ja od kalafiorów znacznie wolę ludzi. — Tak powiedział? Powiedział to chyba któregoś ranka przy śniadaniu, kiedy wyszła na taras. Piotr Walsh. Wraca niedługo z Indii. [s. 5]

Jeśli porównamy ten fragment z przytoczonym uprzednio urywkiem z monologu Molly Bloom, dostrzeżemy z miejsca dwie różnice: po pierwsze, fragment z Virginii Woolf jest o wiele bardziej spójny niż urywek z Joyce'a; po drugie — jest on pozornie o wiele bardziej konwencjonalny niż tamten. Nieco dokładniejsza analiza ujawnia dwa uderzające podobieństwa między nimi. Podobieństwa te wyróżniają wskazane fragmenty od niemal wszystkich innych powieści napisanych przed rokiem 1915. W obu, nawet w urywku z Virginii Woolf, mamy do czynienia z założonym elementem niespójności, tzn. że odniesienia i znaczenia są w sposób zamierzony mgliste i nie wyjaśnione. Obydwa fragmenty odznaczają się brakiem jedności, dygresjami od zasadniczego tematu. Te dwa podobieństwa pozwalają traktować obydwie fragmenty jako przynależne do powieści strumienia świadomości. Różnice zaś między nimi wskazują na odmienność technik stosowanych w ramach tego gatunku. Kiedy przechodzimy do dwóch pozostałych, bardziej konwencjonalnych rodzajów technik, stwierdzamy, że w tym przypadku ich cechy zewnętrzne nie ujawniają metody w sposób tak oczywisty.

### Sposoby konwencjonalne

W odróżnieniu od monologu wewnętrznego rozwój drugiej obszernej klasy technik strumienia świadomości nie jest tak ściśle związany z XX wiekiem. Należą do niej standardowe i podstawowe metody literackie, które w sposób szczególny wykorzystali autorzy powieści strumienia świadomości. Najważniejsze wśród nich to opis przez wszechwiedzącego autora oraz *soliloquium*.

Najlepiej czytelnikowi znaną techniką strumienia świadomości jest opis przez wszechwiedzącego autora. Podstawową konwencją, jaką akceptuje, jest założenie o wszechwiedzy autora. Tak było od czasu jej powstania aż do końca XIX stulecia i pisarz rzadko kiedy miał powody, aby to ukrywać. Od czasu psychologicznych powieści Dostojewskiego i Conrada autorzy powieści zdawali sobie sprawę z możliwości osiągnięcia

większego stopnia prawdopodobieństwa, a tym samym i pozyskania większego zaufania czytelnika: zapewnić to miała zmiana konwencjonalnego centrum narracji, tzn. zastąpienie wszechwiedzącego autora bądź przez autora-observatora, bądź przez obserwacje poszczególnych postaci czy też głównego bohatera, bądź wreszcie przez kombinację tych czterech ewentualności<sup>6</sup>. Jest coś zaskakującego, jeśli uświadomimy sobie, iż to, co traktujemy zazwyczaj jako najbardziej skrajną formę powieści „eksperymentującej”, powstaje często w rezultacie zastosowania podstawowych metod konwencjonalnego opisu przez wszechwiedzącego autora, przy czym nie próbuje on nawet ukrywać tego faktu. Niecodzienny jest tu jedynie — przedmiot opisu. W powieści strumienia świadomości jest nim oczywiście świadomość czy też życie psychiczne postaci.

Tę technikę strumienia świadomości zdefiniować można po prostu jako technikę powieściową stosowaną do przedstawiania treści i procesów psychicznych postaci; za jej pomocą wszechwiedzący autor przedstawia tę psychikę konwencjonalną metodą opisu i narracji<sup>7</sup>. W całej powieści technika łączy się każdorazowo z innymi podstawowymi metodami strumienia świadomości; niekiedy wszakże, w obszernych fragmentach lub nawet całych rozdziałach, stosowana jest samodzielnie.

Wśród autorów piszących po angielsku technikę tę najkonsekwentniej wykorzystała Dorothy Richardson w dwunastu tomach *Pilgrimage*. Joyce, Faulkner i Virginia Woolf od czasu do czasu korzystają z niej również. *Pilgrimage* przedstawia okres dojrzewania życia jednej osoby — Miriam Henderson. Cały utwór napisany jest z centralnego punktu widzenia wszechwiedzącego autora, jego wszechwiedza jednak ogranicza się do myśli i postępów Miriam. W efekcie uzyskujemy całkowicie jednostkowy punkt widzenia, mimo iż metodą jest konwencjonalny opis w trzeciej osobie. Staje się to możliwe dzięki temu, iż autorka w sposób oczywisty identyfikuje się ze swą bohaterką. Tego rodzaju technika jest starsza od *Robinzona Kruzoe*; swoista cecha utworu Dorothy Richardson polega wszakże na tym, że przedstawia ona obszernie wewnętrzne życie postaci,

---

<sup>6</sup> Wymienia się tu często takich poszukujących zaufania czytelnika oraz prawdopodobieństwa autorów, jak D<sup>o</sup>foe i P<sup>o</sup>e, winniśmy więc pamiętać, że zniknięcie autora bynajmniej nie ogranicza się do XX wieku. Patrz: E. Wagenknecht, *A Cavalcade of the English Novel from Elizabeth to George VI*. Holt, New York 1943; oraz J. Beach, *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*. D. Appleton — Century, New York 1932.

<sup>7</sup> Czytelnik może się dziwić, że wśród pisarzy strumienia świadomości nie rozpatrujemy Henry'ego Jamesa, jest bowiem oczywiste, że zajmował się on często opisem treści psychicznych. Najbardziej rzucającą się w oczy różnicą między nim a pisarzami strumienia świadomości jest to, że opisuje on racjonalny ładunek inteligencji; z tego względu zajmuje się świadomością na poziomie odpowiadającym mowie, a ta nie odznacza się tymi cechami co strumień świadomości.

tn. świadomość Miriam w jej nie wyartykułowanych, nie wypowiedzianych, niespójnych stanach. Rzadko kiedy autorka porzuca zwykle metody opisu, by wprowadzić pośredni monolog wewnętrzny swej postaci. Urywek z drugiego tomu *Pilgrimage* zobrazuje tę technikę w najprostszym sposobie. Miriam i jej matka jadą dorożką, która właśnie podskoczyła na wybojach drogi.

Lekki wstrząs skierował myśli (Miriam) ku drodze, którą właśnie opuścili. Rozważała jej nieprzerwaną długość, jej sklepy, jej bezdrzewność. Szeroki podjazd, na który teraz zaczynali wtaczać się z turkotem, powtarzał ją w większym wymiarze. Chodniki były szerokim poboczem, na które wchodziło się od strony jezdní potrójnymi kamiennymi stopniami. Ludzie przechodzący po nich byli niepodobni do tych, których znała. Wszyscy byli jednakowi. Byli... Nie mogła znaleźć słów, by określić dziwne wrażenie, jakie sprawiali. Zabarwiało ono całą dzielnicę, po której chodzili. Była to część nowego świata, któremu miała zostać powierzona 18 września. Był to już jej świat, a ona nie mogła go wysłować. Nie byłaby w stanie przekazać go innym. Była pewna, że matka nie zauważyła tego. Musi poradzić z tym sobie sama. Spróbować mówić o tym, nawet z Ewą, podcięłoby jej odwagę. To była jej tajemnica. Dziwna tajemnica, na całe życie, tak jak Hanower. Ale Hanower był piękny...<sup>8</sup>

Dwie sprawy godne są w tym fragmencie uwagi: po pierwsze, czytelnikowi bez przerwy dany jest bieg myśli postaci — Miriam; po drugie, metoda jest całkowicie opisowa, fragment napisany w trzeciej osobie. Aby technikę tę uznać za jedną z podstawowych dla powieści strumienia świadomości, pozostaje tylko wskazać, co ją różni od pośredniego monologu wewnętrznego.

Na różnicę wskazuje już definicja obu technik, zwłaszcza zaś ta część definicji pośredniego monologu wewnętrznego, która stwierdza, że wszechwiedzący autor przedstawia nie wypowiedziane treści tak, jakby płynęły one wprost ze świadomości postaci. Jest to podstawowa różnica między dwiema technikami, różnica, która dzieli je zasadniczo od siebie i odpowiednio zmienia ich skutki, tekstury i zakresy. Zastosowanie opisu przez wszechwiedzącego autora do przedstawiania świadomości dopuszcza niemal tak wiele odmian, ile w ogóle istnieje stylów. Możliwa jest jednak technika, która okazuje się jeszcze bardziej giętka. Jest nią monolog sceniczny.

*Soliloquium* różni się od monologu wewnętrznego pod tym przede wszystkim względem, że chociaż mówione solo, to jednak przedstawione jest w oparciu o założenie, iż istnieje formalne i bezpośrednie audytorium. To z kolei nadaje mu swoisty charakter różniący je od mono-

<sup>8</sup> *Pilgrimage*. T. 1. Alfred A. Knopf, New York 1938, s. 194—195.

logu wewnętrznego. Najważniejszą z tych różnic jest o wiele większa spójność; celem jest tu bowiem przedstawienie myśli i emocji w powiązaniu z fabułą i akcją. Monolog wewnętrzny ma natomiast na celu przede wszystkim do zakomunikowania tożsamość psychiczną. Powieściopisarze związani z gatunkiem strumienia świadomości uznali, iż monolog sceniczny jest użytecznym środkiem przedstawiania świadomości.

*Soliloquium* w powieści strumienia świadomości zdefiniować można jako technikę przedstawiania czytelnikowi treści i procesów psychicznych bohatera bezpośrednio — od niego samego, bez obecności autora, ale z ukrytym założeniem obecności audytorium. Tak więc, z konieczności, jest ono mniej szczere, bardziej ograniczone w możliwościach przedstawiania głębszych warstw świadomości niż monolog wewnętrzny. Przedstawia ono zawsze punkt widzenia postaci, a poziom opisanej świadomości jest zazwyczaj dość bliski powierzchni. W praktyce — powieści strumienia świadomości, które korzystają z monologu scenicznego, osiągają swój cel, łącząc je zazwyczaj z monologiem wewnętrznym.

Istnieje szereg udanych powieści angielskich korzystających z *soliloquium* w celu zobrazowania strumienia świadomości. Jedną z nich, *Kiedy umieram* Faulknera, składa się wyłącznie z *soliloquiów* piętnastu postaci. Fabuła jest maksymalnie uproszczona: dotyczy przygotowań do pogrzebu umierającej kobiety i przebiegu tego pogrzebu. Większość postaci to członkowie jej rodziny. Czasami okazują oni tylko zewnętrzne postawy wobec przebiegających zdarzeń; kiedy indziej dają wyraz postawom bardziej skomplikowanym, które pozwalają lepiej poznać funkcjonowanie całej ich świadomości. Oczywiście, powieść ta dotyczy przede wszystkim tych postaw, które leżą u progu świadomości. Przyniesienie jednego urywka nie może wykazać, iż jest to powieść strumienia świadomości, pozwoli jednak zbadać szczegóły tej techniki. Osobą mówiącą jest Klejnot, jeden z synów umierającej kobiety; pobudza go widok brata, który pod oknem pokoju, w którym umiera matka, zbija trumnę.

To dlatego on tam sterczy pod samym oknem i stuka, i piłuje przy tym diabelnym pudle. Żeby go na pewno widziała. Żeby za każdym oddechem musiała wdychać to stukanie i piłowanie, żeby słyszała, jak on powiada, patrz, patrz, jaką dobrą ci ją robię. Mówiłem mu, żeby się wyniósł gdzie indziej. Mówiłem, Boże Święty, ty chyba chcesz ją widzieć już w trumnie. Jak wtedy, kiedy był mały, a ona powiedziała, że jakby miała trochę nawozu, to by próbowała zasadzić parę kwiatów. Wziął wtedy blachę od chleba i przyniósł w niej ze stajni pełno łajna<sup>9</sup>.

Mając na uwadze przedstawione wyżej wyjaśnienie sposobu, w jaki *soliloquium* wykorzystywane jest jako technika strumienia świadomości, nie zdziwimy się już, spostrzegając, że jest ono o wiele bardziej spój-

<sup>9</sup> [Faulkner, *Kiedy umieram*. Przekład Ewy Życieńskiej, Czytelnik, Warszawa 1968, s. 18.]

ne niż analizowane uprzednio fragmenty monologów wewnętrznych. Ale nawet tu dostrzegamy nieomylnie pewne symptomy techniki strumienia świadomości, których nie odnajdziemy w zwykłym *soliloquium*. Widać to szczególnie w strukturze zdań. Uwzględniając nawet swoiste cechy mowy postaci, widzimy tu raczej takie uporządkowanie myśli, jakie powstałoby w świadomości postaci, a nie takie, jakie zostałyby wypowiedziane w sposób przemyślany. Takie np. zdanie, jak „Żeby go na pewno widziała”, przedstawia myśl, tak jak ona przychodzi do głowy. To samo dotyczy zdania: „Jak wtedy, kiedy był mały, a ona powiedziała, że jakby miała trochę nawozu, to by próbowała zasadzić parę kwiatów. Wziął wtedy blachę od chleba i przyniósł w niej ze stajni pełno łąjna”. To ostatnie, z jego trzema niezależnymi okresami oraz metaforyczną złożonością i subtelnością, ujawnia obraz, który w świadomości Klejnota poprzedził werbalizację.

Wykorzystanie *soliloquium* jako techniki strumienia świadomości ma szczególne znaczenie. Należy zauważyć, że daty powstania wybitnych angielskich powieści, które stosują tę technikę (*Kiedy umieram* — 1930; *The Waves* Virginia Woolf — 1931), są stosunkowo późne, pojawiają się mniej więcej w 15 lat po opublikowaniu przez Joyce'a, Richardson i Woolf ich pierwszych utworów zapowiadających powieść strumienia świadomości. Przez te 15 lat techniki przedstawiania strumienia świadomości znacznie się udoskonaliły. Postęp ten spowodowany został częściowo dzięki wzrostowi zainteresowań psychoanalizą, częściowo dzięki mistrzowskiej technice *Ulisses*a, a przede wszystkim — dzięki pojawieniu się powieściopisarzy, którzy cenili sobie możliwość przedstawiania nie zwerbalizowanej świadomości, a jednocześnie chcieli korzystać z zalet tradycyjnej powieści z fabułą i akcją. Te powieści wykorzystujące monolog sceniczny dają szczęśliwe połączenie wewnętrznego strumienia świadomości z działaniem zewnętrznym. Innymi słowy, przedstawiają zarówno charakter wewnętrzny jak zewnętrzny. Tego nie sposób było uzyskać za pomocą techniki monologu wewnętrznego, niezbędna jest bowiem w tym celu większa jedność i spójność niż ta, na jaką pozwala owa technika. Nie mógł tego dać również zwykły opis. *Soliloquium* okazało się właśnie dostatecznie giętkie, by sprostać temu podwójnemu zadaniu.

Nieuchronne eksperymentowanie w ramach gatunku strumienia świadomości doprowadziło do powstania szeregu bardziej wyspecjalizowanych technik. Dwie z nich budzą szczególne zainteresowanie, i krótkie omówienie ich w ramach tego studium może mieć wartość informacyjną. Są to mianowicie dramat i forma wierszowana. Niepowtarzalność i względna bezużyteczność w stosunku do gatunku jako całości nadają tym technikom charakter „szczególny”.

Technikę dramatu, o ile wiem, wykorzystano w prozie fabularnej do przedstawienia strumienia świadomości w jednym tylko przypadku. Jest to dzieło wielkiego nowatora — Jamesa Joyce'a. Szczytowym epizodem *Ulissesa* jest rozdział piętnasty; odpowiada on fragmentowi „Circe” z *Odyssei*. Przedstawiony jest w formie sceny teatralnej z osobami i dialogiem, wskazówkami reżysera, opisem kostiumów, wejść na scenę itd. W tej mierze, w jakiej dotyczy to zewnętrznej warstwy powieści, epizod rozgrywa się w nocnym Dublinie, około północy, głównie w domu publicznym. Czołowymi postaciami są: Leopold, Stefan, właścicielka lokalu, Bella, i jedna z jej dziewczyn — Zoe. Dla naszej analizy istotne jest jednak to, że rzeczywistym miejscem tej sceny jest świadomość Stefana i Blooma. Akcja znacząca przebiega na poziomie halucynacji i jest fantazją. Mówiąc ściślej, jest to zobiektywizowane przedstawienie myśli Stefana i Leopolda, gdy znajdują się w stanie hysterii spowodowanej zmęczeniem i nadużyciem alkoholu. W rezultacie obaj przeżywają halucynacje, w których występuje mnóstwo postaci, włącznie z tymi wszystkimi, z którymi Stefan i Leopold spotkali się w ciągu dnia lub o których — zarówno żywych jak i zmarłych — myśleli. A jakby tego było jeszcze nie dość, występują również personifikacje wielu przedmiotów nieożywionych, które odegrały jakąś rolę w życiu i myśleniu obu bohaterów.

Dzięki wykorzystaniu techniki dramatycznej ta powieść strumienia świadomości potrafi przedstawić życie wewnętrzne obu postaci wówczas, gdy znajdują się one w stanie, kiedy ich procesy psychiczne są jeszcze bardziej chaotyczne i płynne niż zazwyczaj. Jednocześnie dzięki wzmocnieniu wolnej gry procesów psychicznych uzyskuje się na innych poziomach tematycznych dodatkowe efekty (jak scalanie motywów i wypracowanie schematu epickiej burleski). Harry Levin komentuje:

Joyce w owym czasie wypróbował już dostateczną ilość kierunków myśli i zdobył dostateczny zasób doświadczeń, by móc uzewnętrznić swój dialog wewnętrzny w pełnym świetle świadomości<sup>10</sup>.

Do przedstawiania szczególnie chaotycznych stanów świadomości próbowano stosować również i inną swoistą technikę. Niestety, w przypadku powieści Waldo Franka, jedyne go pisarza, który techniką tą szeroko się posługiwał, brak jest tych obiektywnych cech, jakie decydują o sukcesie techniki dramatu.

Aczkolwiek Joyce i Virginia Wolf w ramach poszczególnych podstawowych technik strumienia świadomości stosowali przytoczenia poetyckie zarówno z wielkiej jak z miernej poezji, to jedyną powieścią, która wykorzystuje wiersze celem przedstawienia treści psychicznych, jest

---

<sup>10</sup> J. Joyce, *A Critical Introduction*. New Directions, Norfolk, Conn. 1941, s. 108.

*Rahab* Waldo Franka. Powieść ta nie jest dostatecznie reprezentatywna, byśmy mieli ją tu szczegółowo analizować; niemniej takie wykorzystanie wierszy jest eksperymentem interesującym, co warto podkreślić. Zdaniem Josepha Warrena Beacha, Frank korzysta z wierszy wówczas, gdy chce wskazać, że treści świadomości mają wysoce emocjonalny charakter<sup>11</sup>. Jest to eufemistyczny sposób powiedzenia, że Frank przedstawia świadomość za pomocą formy wierszowanej wówczas, gdy brak mu swobodnego „obiektywnego odniesienia” do ukazania emocjonalnego oblicza postaci. Sytuacja taka rzadko zdarza się bardziej wytrawnym pisarzom.

Jeden przykład wykorzystania tej techniki powinien wystarczyć, by zademonstrować tę metodę i jej oczywiste mankamenty w przedstawianiu stanów świadomości. Klara, jedna z ubocznych postaci, „myśli”, jak jest szczęśliwa z tego powodu, że Fanny Luvé mieszka z nią jeszcze.

— *You are well yet, you are not  
ready to leave me.  
What is the matter with you?  
Why are you still here?  
O, I am glad you are here! You  
are balm, you are pressing  
sharpness on my ache...  
I do not understand*<sup>12</sup>.

[Masz się jeszcze dobrze, nie jesteś / gotowa, by mnie opuścić. / Co się z tobą dzieje? / Dlaczego jesteś jeszcze tutaj? / O jak się cieszę, że tu jesteś! / Jesteś balsamem, sprawiasz, że wyostrza się mój ból... / Nie rozumiem.]

Wiersz ten komunikuje jedynie jakiś aspekt załączkowy nie zwerbalizowanej emocji. Waldo Frank podjął niemożliwe do wykonania zadanie, próbując przedstawić świadomość za pomocą wiersza. Po pierwsze, psychika odznacza się brakiem logicznego uporządkowania, natomiast wiersz sugeruje swoisty porządek. Po drugie, procesy psychiczne odznaczają się brakiem koncentracji na jednym przedmiocie, natomiast wiersz — zwłaszcza gdy zbliża się do poezji lirycznej, jak to jest u Franka — skupia się na jednym obiekcie. Dlatego też technika ta jest o wiele mniej przydatna do przedstawiania strumienia świadomości niż techniki podstawowe.

Bezpośredni i pośredni monolog wewnętrzny, opis wszechwiedzący oraz *soliloquium* prozą okazały w rękach najzdolniejszych pisarzy swą przydatność do wzniesienia dziwnego i niezgrabnego ładunku ludzkiej świadomości w sferę uznanej prozy narracyjnej. Napotykało to jednak

<sup>11</sup> *The Twentieth Century Novel*, s. 497.

<sup>12</sup> *Rahab*. Boni and Liveright, New York 1922, s. 213.

trudności, dla których przewyciężenia trzeba było stosować wiele wymyślonych i zapożyczonych technik. Większość kłopotów wynikała z samej natury owego ładunku. Na pozostałych stronach tego studium zajmujemy się wyjaśnieniem tych trudności i sposobu, w jaki zostały przewyciężone. Porzucając zaś tę metaforę, powiemy, że zbadamy metody strumienia świadomości, z których pisarze korzystali w celu uchwycenia i kontroli — dla celów powieściowych — zasadniczych cech świadomości.

### Strumień

Mimo wielkich różnic w ujęciu podstawowych metod — autorzy powieści strumienia świadomości odczuwali wspólną potrzebę ukształtowania szczegółów swych technik. Potrzeba ta miała swe źródło w naturze każdego podstawowego pojęcia świadomości i w zasadniczych problemach przedstawienia jej w ramach spójnego tekstu powieściowego.

Żaden odpowiedzialny pisarz nigdy nie wątpił, że istnieją techniczne granice, których nie potrafi przekroczyć. Nawet taki mistrz jak James Joyce nigdy nie sądził, że potrafi przedstawić dokładnie świadomość jakiejś postaci. Zadaniem naszej analizy jest określenie możliwych środków technicznych, za pomocą których można przekonywająco przedstawić świadomość i dokonać selekcji materiału. Po to jednak, aby analiza ta miała sens, problem nasz sformułować musimy konkretniej.

Na czym więc polegają zasadnicze kłopoty związane z przedstawianiem świadomości w prozie powieściowej? Są one dwojakiego rodzaju, ale jedne i drugie wywodzą się z istoty samej świadomości. Po pierwsze, świadomość jednostkowa ma, jak zakładamy, charakter prywatny; po drugie, nigdy nie jest statyczna, lecz zawsze w ruchu. Wobec tego, że pierwsza sprawa zależy od drugiej, zajmijmy się najpierw problemem przepływu świadomości.

Aby określić charakter ruchu świadomości, nie musimy wnikać w zażyłości teoretyczne, już bowiem to, co oczywiste, wystarcza, by sprawić każdemu pisarzowi wiele trudności. Ci pisarze, którzy należą do pokolenia po Williamie Jamesie i Henryku Bergsonie, traktują świadomość jako coś płynnego i nie ograniczanego przez arbitralne kategorie czasowe. Płynność nie musi tu koniecznie oznaczać równego, spokojnego biegu. Można przyjąć, że potok świadomości płynie na poziomach bliskich nieświadomości, natomiast na poziomach poprzedzających mowę, bliższych powierzchni — a te są przedmiotem większości strumienia świadomości — zakłócenia i interferencje ze świata zewnętrznego odgrywają już istotną rolę. Krótko mówiąc, termin „strumień” nie jest w pełni opisowy. Aby zdać sobie sprawę, że świadomość może być podtrzymywana, że zdolna



jest po tym, gdy jej bieg został chwilowo zakłócony, pochłaniać interferencje, że swobodnie przechodzić może z jednego poziomu na drugi — niezbędne jest nie tylko pojęcie potoku, ale i syntezy. Inną istotną cechą biegu świadomości jest jej zdolność swobodnego ruchu w czasie, jej tendencja do znajdowania własnego rytmu czasowego. Przesłanką jest, że procesy psychiczne, zanim zostaną racjonalnie uchwycone dla celów komunikacji, nie przebiegają wedle ciągłości kalendarzowej. Wszystko, co wchodzi do świadomości, znajduje się tu „w chwili obecnej”; co więcej, zdarzenie danej „chwili” niezależnie od tego, ile zajmuje czasu fizycznego, rozciągać się może w nieskończoność, ulegając rozbiciu na części, lub może zostać zredukowane do „błysku” poznania. Mając na uwadze te elementarne cechy biegu świadomości, przyjrzyjmy się teraz, jak mogą one znaleźć wyraz w prozie powieściowej.

Główną metodą kontroli ruchu strumienia świadomości w prozie powieściowej było stosowanie psychologicznej zasady swobodnych skojarzeń. Pierwotne fakty swobodnych skojarzeń pozostają takie same, niezależnie czy uwikłane są w psychologię Locke'a-Hartleya czy też Freuda-Junga; ponadto — są one proste. Psyche, która jest niemal nieustannie aktywna, nie może zbyt długo pozostawać skupiona na swych własnych procesach, nawet jeśli mocno tego pragniemy. Gdy zadajemy sobie trochę trudu, by ją skupić, koncentruje się na każdej poszczególniej rzeczy, lecz tylko na moment. Tak więc aktywność świadomości musi mieć treść, zapewnia to zdolność jednej rzeczy do sugerowania drugiej, czy to poprzez kojarzenie cech wspólnych, czy przeciwstawnych, całkowicie lub częściowo — aż po prostą sugestię. Trzy czynniki kontrolują skojarzenia: po pierwsze, pamięć będąca ich podstawą; po drugie, zmysły, które nimi kierują; po trzecie, wyobraźnia, która decyduje o ich giętkości. Subtelność oddziaływania tych trzech czynników, ich fizjologiczny mechanizm oraz stopień ważności są przedmiotem sporów między psychologami. Żaden z autorów powieści strumienia świadomości, z wyjątkiem w pewnej mierze Joyce'a w *Finnegans Wake* oraz Conrada Aikena, nie wdawał się w szczegóły problemów psychologicznych; wszyscy jednak uznawali prymat swobodnych skojarzeń w określaniu biegu procesów psychicznych ich postaci powieściowych<sup>13</sup>.

O znaczeniu swobodnych skojarzeń i umiejętności, z jaką mogą być

<sup>13</sup> Pierwszym powieściopisarzem, który wykorzystał tę zasadę funkcjonowania psychiki, był w XVIII w. L. Sterne, którego dziś nieznacznie tylko prześcignął Joyce. Sterne nie jest jednakże przedstawicielem gatunku strumienia świadomości, albowiem nie zajmuje się poważnie przedstawianiem treści psychicznych jako celem zasadniczym i środkiem uzyskania zasadniczej charakterystyki postaci. Jego cel jest raczej szerszy niż głębszy, toteż wykorzystuje skojarzenia w sposób dziwaczny i mimo że miał zapewne wpływ na współczesnych, to jednak nie taki jak omawiani tu pisarze.

wykorzystane dla scharakteryzowania biegu procesów psychicznych, świadczy najlepiej technika monologu wewnętrznego w dziełach Joyce'a. Zasadnicza treść psyche Molly Bloom podatna jest na analizę informacyjną. W poniższym urywku monolog dobiega końca, Molly próbuje zasnąć. Dominującym motywem jej świadomości jest ponowne obudzenie uczuciowego zaangażowania wobec męża, który śpi obok niej. Czytelnik pamięta, że czterdziestopięciostronicowy monolog ciągnie się bez żadnej przerwy; w konsekwencji urywek zaczyna się w środku wiersza. Komentarze w nawiasach wskazać mają na proces skojarzeń.

(...) kwadrans po *(zegar w pobliżu przypomniął Molly o porze)* co za nieziemska godzina przypuszczam że w Chinach właśnie wstają i czeszą te swoje warkocze na dzień *(jej wyobrażenia prześliznęła się do Chin wciąż jeszcze pod wpływem bijącego zegara)* zaraz zakonnice będą dzwoniły na anioł pański *(zajmuje ją wciąż, jak jest późno)* nie mają nikogo kto by przychodził i niszczył im sen *(jak to robił Leopold)* chyba że jakiś jeden czy drugi ksiądz na nocne nabożeństwo *(powraca do późnego powrotu męża, przyczyny tego, że teraz nie śpi, ale dominuje w jej świadomości kwestia późnej pory)* budzik u sąsiadów nastawiony jest na pierwsze pianie koguta klekocze że mało sobie mózgu nie wybiję ze łba *(antycypuje nieprzyjemne wydarzenia poranka i kłopotce się, że znów zostanie obudzona)* spróbuję się zdrzemnąć 1 2 3 4 5 *(przewidywanie wczesnych hałasów u sąsiada skłania ją, by zmusić się do snu; liczy sobie)* co to za rodzaj kwiatów który wymyślili jak gwiazdy *(próbując skupić się, zauważyła kwiaty na tapecie i próbuje przypomnieć sobie ich nazwy)* tapety przy Lombard Street były o wiele ładniejsze *(przypomina sobie teraz tapety poprzedniego mieszkania)* ten fartuch który od niego dostałam był podobny *(„od niego” dotyczy jej męża, przypomina sobie fartuch, który jej podarował, zapewne w kwiecisty wzór, podobny do tego na tapecie)* trochę tylko *(to znaczy tylko trochę podobny, podobieństwo jest mgliste, a jednak kojarzy to się jej z mężem, który zapewne podarował go jej, gdy mieszkała na Lombard Street)* ale go nosiłam tylko dwa razy *(wciąż fartuch)* lepiej obniżyć tę lampę i spróbować od nowa żebym rano mogła wstać *(wciąż kłopotce ją późna pora, ale fartuszek, który mąż jej podarował, przypomina, że kazał podać sobie śniadanie do łóżka i że będzie musiała zatem wcześniej wstać, i że przyprowadził Stefana Dedalusa, który dla Molly jest symbolem subtelności i młodości)* pójdę do Lambesa tam obok Figizbiera i każę nam przysłać trochę kwiatów żeby rozstawić wszędzie na wypadek gdyby go przyprowadził do domu jutro *(motyw kwiatów powraca, gdy wyobraża sobie przyjęcie Stefana)* dzisiaj chcę powiedzieć *(znów, że późno)* nie nie piątek pechowy dzień *(przesąd ukryty gdzieś w jej świadomości nie pozwala pogodzić się z tym, żeby było to w piątek)* najpierw muszę trochę posprzątać wszędzie *(znów plany przyjęcia Stefana)* w domu wydaje mi się że kurz w nim rośnie podczas mojego snu *(myśli o czystości w domu i — pośrednio — znów o tym, że nie śpi)* potem możemy mieć muzykę i papierosy mogę mu akompaniować *(znów wyobraża sobie dzień ze Stefanem)* najpierw muszę oczyścić klawisze pianina mlekiem co włożę czy będę nosiła białą różę *(zastanawia się nad wrażeniem, jakie wywrze na Stefanie, i znów myśli o kwiatkach)* czy te bajeczne ciastka od Liptona *(uwagę przyciąga projektowana ranna wyprawa po zakupy)* uwielbiam zapach wielkiego bogatego sklepu po 7<sup>1/2</sup> pensa za funt

albo te drugie z czereśniami i różowym lukrem 11 pensów za dwa funty *(zachwyca ją wrażenie bycia w sklepie i robienia rzeczywiście zakupów)* oczywiście jakaś ładna roślina na środku stołu *(znów kwiaty i plan przyjęcia Stefana)* dostanę ją taniej czekaj gdzie to jest widziałam je nie tak dawno *(myśli o innym sklepie, którego nazwy nie może sobie przypomnieć)* Kocham kwiaty chciałabym żeby cały dom tonął w różach *(powracająca myśl o kwaciarni pobudza jej wyobraźnię)* Boże na niebie nie ma nic jak natura *(od kwiatów do natury w ogóle)* dzikie góry potem morze i wzburzone fale potem cudowna wieś z zagonami owsa i pszenicy i najrozmaitszymi rzeczami (...) i jeziora i kwiaty rozmaitych kształtów i zapachów i kolorów (...) pierwiosnki i fijołki to jest natura *(poprzez gąszcz obrazów określa swój stosunek do przyrody)* a na tych co mówią że nie ma Boga nie machnęłabym nawet ręką z całym ich wykształceniem *(jej miłość do przyrody wtrąca ją w agresywnie religijny sposób myślenia — głębiej gdzieś w swej świadomości atakuje prawdopodobnie intelektualizm Stefana)*

Molly myśli dalej o „ateistach”: „mogliby chcieć powstrzymać jutro rano słońce od wzejścia”; to przypomina jej o uwadze Leopolda „słońce świeci dla Ciebie”, którą wypowiedział podczas zalotów; rozpamiętuje dalej to zdarzenie i przypomina sobie szczegóły dnia, który przeżyła w Gibraltarze, flirtując z nim; wreszcie powraca do tego, jak Leopold ją zdobył (wszystko to wśród kwiatów) i monolog kończy się:

jak całował mnie pod Mauretańskim murem i pomyślałem cóż może być tak samo dobrze on jak inny i wtedy poprosiłam go oczywiście żeby poprosił znowu tak a wtedy on poprosił mnie czy ja tak powiem tak mój kwiecie górski i najpierw objęłam go ramionami tak i przyciągnęłam go w dół ku sobie tak że mógł uczuć moje piersi pachnące tak a serce biło mu jak szalone i tak powiedziałam tak chcę Tak.

Zakończenie jest wygaszeniem, w chwili gdy Molly ostatecznie idzie spać z Leopoldem, przyjmując jego oświadczenia.

Szkicowy zarys strumienia świadomości Molly biegnącego wedle zasady swobodnych skojarzeń za pośrednictwem pamięci, zmysłów i wyobraźni przedstawia się jasno:

Słyszysz zegar

1. wyobraża sobie wstających Chińczyków
2. antycypuje (pamięć) *Anioł Pański*
3. wyobraża sobie sen zakonnicy
4. antycypuje hałas u sąsiada

(„hałas” skłania ją do kontroli świadomości; liczy)

Widzi tapety

5. wspomina gwiazdziste kwiaty
6. wspomina mieszkanie na Lombard Street
7. wspomina fartuch, który podarował jej Leopold  
(myśl o Leopoldzie; próby kontrolowania świadomości)

Obniża lampę

8. przypomina sobie, że ma wcześniej wstać
9. wyobraża sobie następny dzień
  10. wyobraża sobie zakupy
    11. wyobraża sobie ciastkarnię
    12. wyobraża sobie robienie zakupów
  13. wyobraża sobie przyjmowanie Dedalusa
    14. antycypuje sprzątanie mieszkania
    15. wyobraża sobie przyjęcie dla Dedalusa
    16. antycypuje czyszczenie klawiszy pianina
    17. wyobraża sobie swój strój
    18. wyobraża sobie kwiaty na stole
      19. wyobraża sobie pokój tonący w różach
      20. zachwycą się (pamięć i wyobraźnia) „przyrodą”
      21. widzi (wyobraźnia) widoki przyrody
      22. wyobraża sobie argumenty, jakie wysunęłaby przeciwko ateistom: „mogliby chcieć powstrzymać słońce”
      23. przywołuje uwagę Leopolda o słońcu podczas zalotów
      24. przywołuje scenę zalotów
      25. przywołuje szczegóły Gibraltaru
      26. przywołuje szczegóły zalotów
      27. wygaszenie

Już sam schemat tego zarysu wskazuje kierunek strumienia świadomości Molly. Słyszenie zegara, patrzenie na tapety, obniżenie lampy — to miejsca, w których świat zewnętrzny przenika do wewnętrznego życia Molly. Od ostatniego z nich bieg myśli oddala się coraz bardziej od świata zewnętrznego, aż wreszcie Molly zasypia. Zauważmy, że każdy szczegół jest starannie skojarzony z poprzednim.

Cała proza strumienia świadomości jest ściśle zależna od zasady swobodnych skojarzeń. Jest to prawdą w odniesieniu do tak rozmaicie kształtowanych technik, jak bezpośredni monolog wewnętrzny oraz zwykły wszechwiedzący opis świadomości. Główna różnica polega na tym, jak często te odmienne techniki korzystają z wolnych skojarzeń, a także na ile subtelnie i ze znanstwem posiłkują się nimi.

Weźmy np. dwa skrajne przypadki zastosowania techniki strumienia świadomości: jeden skomplikowany — próba przedstawienia przez Joyce'a w *Finnegans Wake* świadomości we śnie, drugi prosty — impresjoni-

styczny opis świadomości przeprowadzony przez Dorothy Richardson w *Pilgrimage*. Aby ukierunkować materiał świadomości, oboje opierają się na swobodnych skojarzeniach. W *Finnegans Wake* dostrzec można, jak zasada ta funkcjonuje niemal od słowa do słowa, a czasem nawet między sylabami tego samego słowa. Kiedy Joyce używa takiego słowa jak *explosionotes*, to czyni tak przynajmniej po części dlatego, że *detonate* [detonować] kojarzy się z *explode* [ekspłodować]. Kiedy zaś używa określenia *umbrella-parasoul*, skojarzenia są tak liczne, tak złożone i wyszukane, tak wielopoziomowe, że jeden z krytyków potrzebował aż 50 linijek drobnego druku, by je wymienić<sup>14</sup>. Uwaga ta nie ma charakteru krytycznego: ma ona tylko wskazać, że przebiegiem snu H. C. Earwickera z mikroskopijną dokładnością kieruje zasada wolnych skojarzeń.

Przeciwieństwem jest opis świadomości postaci u Dorothy Richardson. W *Pilgrimage* wykorzystuje ona wolne skojarzenia wyraźnie, ale niezbyt często. Aczkolwiek metoda jest zgoła oczywista, autorka wyraźnie tłumaczy ją za pomocą takich zdań, jak np.: „lekki wstrząs skierował myśli (Miriam) ku...” lub, by wskazać na skojarzenia, korzysta ze zwykłych spójników: „Dziwna tajemnica na całe życie, tak jak Hanover. A le (podkreślenie moje) Hanover był piękny”. Tak więc, niezależnie od tekstury czy głębi, sprawa polega na tym, że autorzy powieści strumienia świadomości w celu ukierunkowania strumienia korzystają z psychologicznej zasady swobodnych skojarzeń.

### Montaż czasowy i przestrzenny

Inny zespół środków kontroli tego, jak będzie proza strumienia świadomości, nazwany być może *per analogiam* „filmowym”. Wzajemne oddziaływanie filmu i prozy w XX w. stanowią niezwykle interesujący i pouczający przedmiot studiów. Tutaj zajmiemy się tylko drobnym jego wycinkiem<sup>15</sup>.

Podstawowym środkiem filmowym jest montaż. Do środków pomocniczych zaś należą takie, jak: „wielość ujęć”, „zwolnienia”, „przenikania”, „cięcia”, „zbliżenia”, „panorama” i „retrospekcje”. W sensie filmowym montaż należy do klasy zabiegów wykorzystywanych w celu przedstawienia wzajemnych związków lub asocjacji idei: przykładowo wymienić

<sup>14</sup> J. Campbell, *Finnegans Wake W: James Joyce: Two Decades of Criticism*. Ed. Seon Givens. Viking, New York 1948, s. 371.

<sup>15</sup> Na temat wykorzystania środków filmowych w literaturze zob. Beach, *The Twentieth Century Novel*. Cz. 5. — S. Eisenstein, *The Film Sense*. Harcourt—Brace, New York 1942, *passim*.

tu można szybkie następstwo obrazów, nakładanie się ich na siebie, otaczanie obrazu zasadniczego przez inne, związane z nim. Zasadniczo jest to metoda ukazywania złożonych lub różnych ujęć jednej postaci — krótko mówiąc, przedstawienia wielości. Środki pomocnicze służą do uzyskania efektów montażu, do przewyciężania dwuwymiarowych ograniczeń ekranu. Niektóre z nich służą do uzyskania potoku zdarzeń; inne, jak np. „zwolnienia”, „zbliżenia”, a czasem i „przenikania” — do ukazywania bardziej subiektywnych szczegółów, czyli — jak powiada prof. Beach: „nieskończonej ekspansji chwili”. Powód, dla którego analogia do techniki powieściowej jest tu na miejscu, polega na tym, że montaż i środki pomocnicze służą przekraczaniu i modyfikowaniu konwencjonalnych i arbitralnych barier przestrzenno-czasowych.

Mamy tu więc do czynienia ze środkami analogicznymi do tych, jakie stosowane są w powieściach strumienia świadomości. David Daiches, nie mówiąc w tym przypadku o analogii, wyśmienicie tłumaczy tę metodę na przykładzie utworów Virginii Woolf, aczkolwiek zazwyczaj za doskonałego jej przedstawiciela podaje się Joyce’a. Zarówno Joyce, Woolf, jak inni autorzy strumienia świadomości korzystają z tej metody, sama bowiem natura świadomości wymaga ruchu, który nie odpowiada jednostajnemu ruchowi zegara. Domaga się ona swobody cofania się i wybiegania naprzód, mieszania przeszłości, teraźniejszości i wyobrażanej przyszłości. Omawiając taki montaż w powieści, Daiches wskazuje, że istnieją dwie metody: z jedną mamy do czynienia wówczas, gdy podmiot pozostaje nieruchomy w przestrzeni, natomiast jego świadomość biegnie w czasie: rezultatem jest montaż czasowy, czyli nakładanie się obrazów lub myśli pochodzących z różnego czasu; możliwość druga, czyli montaż przestrzenny, polega na tym, że niezmienny jest czas, a zmianie ulega element przestrzenny<sup>16</sup>. Ta ostatnia metoda nie musi być związana z przedstawianiem świadomości, aczkolwiek często wykorzystuje się ją w powieści strumienia świadomości jako środek pomocniczy. Nazywa się ją rozmaicie: „okiem kamery”, „wielością ujęć”, a terminy te mają wskazywać na możliwość występowania wielu obrazów w tej samej chwili czasu.

Zasadnicza funkcja wszystkich tych środków filmowych, a w szczególności — podstawowego, jakim jest montaż, polega na wyrażaniu ruchu i współlistnienia. Właśnie ten gotowy sposób przedstawiania tego, co niestatyczne i nie ześrodkowane, pochwycili pisarze strumienia świadomości, licząc, że pomoże im zrealizować ich podstawowy cel: przedstawić dwoiśty aspekt życia ludzkiego — życie wewnętrzne i zewnętrzne zarazem.

O tym, jak ta filmowa metoda przeniesiona zostaje do powieści, prze-

---

<sup>16</sup> D. Daiches, *Virginia Woolf*. New Directions, Norfolk, Conn. 1942, s. 66 n.

konać się można na przykładzie artyzmu Virginii Woolf. Na pierwszych stronach *Pani Dalloway* autorka, by przedstawić czytelnikowi Klarysę Dalloway, korzysta z podstawowej metody pośredniego monologu wewnętrznego. Początkowo, przez kilkanaście stron [do s. 17 w wydaniu polskim, Warszawa 1961], z wyjątkiem kilku akapitów, pozostajemy w ramach świadomości Klarysy. Tak więc stosunki przestrzenne pozostają statyczne (mimo że Klarysa spaceruje po Londynie). Jednakże ilość obrazów jest zdumiewająca, zarówno ze względu na różnorodność tematu jak i czas zachodzenia wydarzeń. Globalne ich ujęcie na kilkunastu stronach ujawnia pełny zestaw efektów montażu, przy czym wykorzystana została większość środków filmowych. Poniższe skrótowe przedstawienie uwzględnia tylko główne obrazy; wystarczy to jednak, by zilustrować zasadę montażu. Jak niemal we wszystkich fragmentach prozy strumienia świadomości — czynnikiem jednoczącym jest egocentryczna świadomość postaci:

Najpierw Klarysa myśli o przygotowaniach do przyjęcia, jakie odbyć się ma w najbliższej przyszłości; następnie myśl jej przeslizguje się na chwilę terażniejszą: zachwyca się rozkosznym porankiem. Mamy tu nawrót do przeszłości sprzed dwudziestu lat: przypomina sobie wspaniałe dni w Bourton (jednocześnie funkcjonuje oczywiście zasada swobodnych skojarzeń). Pozostając wciąż w przeszłości, ale teraz w określonym dniu, przypomina sobie rozmowę z Piotrem Welshem (zasada zbliżenia); dalej następuje wizja bliskiej przyszłości — planowanej wkrótce wizyty Piotra w Londynie. W tym miejscu zastosowana zostaje zasada „wielości ujęć”: porzucamy na chwilę świadomość Klarysy, by zajrzeć w myśli przechodnia, który obserwuje, jak Klarysa przechodzi ulicę. Znowu wracamy do jej strumienia, w chwili gdy zastanawia się nad swą miłością do Westminsteru: mamy tu przenikanie się jej sentymentalnych przeżyć ze wspomnieniami o wieczornej rozmowie o zakończeniu wojny; z kolei znowu przenikanie: asystujemy jej radości z tego, iż jest w tej chwili częścią Londynu. W tym miejscu wykorzystane zostaje „cięcie” i przedstawiona krótka rozmowa Klarysy z Hugh Whitbreadem, którego spotyka na ulicy; swobodne sprawozdanie z tej rozmowy gubi się znowu w strumieniu świadomości Klarysy, gdy przypomina sobie rozmaite szczegóły o Whitbreadach; w tych wspomnieniach myśl szybko przeskakuje z nieokreślonej przeszłości do chwili obecnej, najbliższej przyszłości i dalekiej przeszłości; wciąż w dalekiej przeszłości, Klarysa myśli o Piotrze i Hugh w Bourton. Za pomocą nagłego „cięcia” powracamy znowu do kontemplowania pięknego poranka i do terażniejszości, która przenika się z myślami Klarysy o własnej „cudownej żywotności”, jaką odczuwała w sobie w nieokreślonej przeszłości.

Omówiliśmy dotąd tylko sześć pierwszych stron tego kilkunastostro-  
nicowego fragmentu, wystarczy to jednak, by przedstawić montaż cza-

sowy świadomości Klarysy i dostrzec, jak wraz ze swobodnymi skojarzeniami wyznacza on bieg strumienia.

Bieg świadomości analogiczny do filmowych środków montażu łatwiej jest zilustrować na przykładzie pośredniego monologu wewnętrznego (z którym mieliśmy właśnie do czynienia w rozpatrywanym fragmencie) niż monologu bezpośredniego, jak — powiedzmy — epizod Molly Bloom w *Ulissiesie*, którym zajmowaliśmy się uprzednio. Gdybyśmy rozpatrzyli cały monolog Molly, środki filmowego montażu okazałyby się równie dostrzegalne; jednakże każdy, nawet dłuższy fragment składa się z tyłu subiektywnych szczegółów (w których wykorzystywana jest metoda „zwolnienia” i „zbliżenia”), że trudno jest dostrzec ruch w całości.

Jeśli o inną metodę montażu chodzi, tę, w której czas jest statyczny, a zmienia się element przestrzenny, to właśnie Joyce zdobył uznanie słynnego mistrza montażu — Sergiusza Eisensteina<sup>17</sup>. Sposób ten wykorzystał Joyce szczególnie w epizodzie z *Ulissesa* „*Wandering Rocks*”. Należy stwierdzić, że podczas gdy Joyce był wielkim mistrzem tej techniki, to Virginia Woolf w *Pani Dalloway* i w *Do latarni morskiej* zespoliła je mistrzowsko z innymi technikami strumienia świadomości. Joyce jako swą podstawową technikę wykorzystuje montaż przestrzenny i nakłada nań monolog wewnętrzny; Virginia Woolf natomiast jako podstawową metodę zachowuje monolog wewnętrzny i nakłada nań montaż.

Wspomniany epizod w *Ulissiesie* obejmuje osiemnaście scen w różnych miejscach Dublina. Joyce starannie wiąże je ze sobą różnymi najdrobniejszymi szczegółami, które wskazują, że wszystkie odbywają się mniej więcej w tym samym czasie. Ale z wyjątkiem tych drobnych szczegółów sceny są ze sobą niczym nie powiązane. Stuart Gilbert nazywa to techniką „labiryntu”<sup>18</sup>. Jest to wspaniały przykład montażu przestrzennego. W wielu scenach wykorzystana jest taka czy inna technika strumienia świadomości, ale tylko w tych, które dotyczą Leopolda Blooma i Stefana Dedalusa, realizowana jest właściwa powieści funkcja strumienia świadomości. Pozostałe sceny epizodu, które stanowią jego większą część, sprawiają, iż stanowi on jeden z licznych panoramicznych fragmentów *Ulissesa*. W tej jednej mierze, w jakiej epizod dotyczy procesów psychicznych dwóch głównych postaci, montaż przestrzenny spełnia w nim rolę środka wyznaczającego bieg strumienia świadomości. Konsekwencja, jaka z niego wypływa, to estetyczne umotywowanie krótkich i przypadkowych migawek przenikających do świadomości. Na przykład w jednej ze scen epizodu odnajdujemy Leopolda

<sup>17</sup> *Film Form*. Ed. and tr. Jay Leyda Harcourt—Brace, New York 1949, s. 104.

<sup>18</sup> *James Joyce's „Ulysses”*. Alfred A. Knopf, New York 1934, s. 209 n. My wszyscy piszący o *Ulissiesie* zawdzięczamy wiele pionierskiej pracy Gilberta.



Blooma, jak przegląda literaturę pornograficzną w kiosku z książkami: szuka powieści na prezent dla żony. Przelotnie wnikamy w jego nie wypowiedziane myśli:

Pan Bloom, sam, spojrział na tytuły. *Piękne tyranki* przez Jamesa Lovebirch. Wiem, co to może być. Miała to? Tak.

Otworzył książkę. Tak jak myślałem.

Głos kobiety za brudną zasłoną. Posłuchajmy: mężczyzna.

Nie: to nie bardzo by się jej podobało. Wzięłem to dla niej już raz.

Odczytał drugi tytuł: *Słodczy grzechu*. Bardziej w jej guście. Zobaczymy.

Przeczytał tam, gdzie otworzył palcem.

— *Wszystkie dolarowe banknoty, otrzymywane od męża, wydawała w magazynach na przepiękne suknie i najdroższe fatalaszki. Dla niego! Dla Raoula!*

Tak. To. Tu. Spróbować.

— *Jej wargi stopiły się z jego wargami w słodkim całunku rozkoszy, podczas gdy dłonie jego prześlizgiwać się jeły po wypukłych krągłościach wewnątrz jej dezabilu.*

Tak. Wziąć to. Zakończenie. [s. 252—253]

Scena ta „ucięta” jest po kilkudziesięciu następnych liniijkach i przenosimy się na licytację, do innej części Dublina. Pomocniczym środkiem filmowym najczęściej wykorzystywanym w tym epizodzie jest „cięcie”. Rzeczywista treść monologu Blooma nie pozostaje tutaj w żadnym związku z resztą epizodu, z wyjątkiem być może sceny, która przedstawia Stefana Dedalusa również w trakcie kupowania książek. Przedstawianie strumienia świadomości metodą „oka kamery” pozwala Joyce’owi dostarczyć czytelnikowi przelotnego wejrzenia w pewien odrębny aspekt psychiki Blooma. Jest to aspekt, którego przedstawienie wymaga zaledwie kilku linijek i który utraciłby swą funkcję, gdyby został rozwinięty. Umożliwia Joyce’owi dokonanie rzeczy jeszcze ważniejszej: tłumaczy czytelnikowi obrazy i zdania, które stale pojawiają się w monologu Blooma w ciągu pozostałej części dnia, albowiem zuchwały romans Raoula w *Słodczych grzechu* prześladowuje, kusi, a nawet staje się symbolem dla biednego zdradzonego Leopolda. Ryszard Kain w swym zestawieniu motywów słownych w *Ulissiesie* istotnie wykazał, że imię „Raoul” pojawia się w monologach Blooma siedmiokrotnie po pierwotnym odczytaniu go w kiosku z książkami, a „słodczy grzechu” — trzynastokrotnie<sup>19</sup>.

Mimo zachwycającego sposobu, w jaki wszystko to zostało zrobione, technikę montażu przestrzennego najskuteczniej jednak wykorzystuje Virginia Woolf ze względu na cele powieści strumienia świadomości. Potrafi ona powiązać ją z innymi charakterystycznymi dla siebie środkami i podporządkować podstawowej treści strumienia świadomości. Najczęściej zapewne cytowanym przykładem „wielości ujęć” lub montażu przestrzennego w nowoczesnej powieści jest scena z *Pani Dalloway*

<sup>19</sup> *Fabulous Voyager*. University of Chicago Press, Chicago 1947, s. 277 n.

przedstawiająca piszący na niebie samolot. Przyjrzyjmy się, jak scena ta włączona jest do powieści nastawionej na strumień świadomości:

Nagle pani Coates (jedna z grupy oczekującej u bramy Pałacu Buckingham) podniosła głowę i spojrzała w niebo. Groźny warkot samolotu wświdrował się w uszy gapiów. O, leci nad drzewami, wypuszcza z ogona białą smugę dymu zwijającą się, skręcającą, pisze coś, naprawdę pisze! Układa litery na niebie. Wszyscy spojrzeli w górę. (...)

— Blaxo — powiedziała pani Coates uroczyście, z szacunkiem, patrząc prosto w górę (...).

— Kreemo — wyszeptała pani Bletchley jak lunatyczka. Pan Bowley, trzymając kapelusz w znieruchomiałej ręce, patrzył prosto w górę. (...)

Samolot skręcał, podrywał się, ześlizgiwał w dół, dokładnie tam, gdzie miał na to ochotę — lekko, swobodnie jak żyźwiarz,

— To jest E — powiedziała pani Bletchley. — E albo tancerka...

— To jest TOFFEE — wyszeptał pan Bowley (...), a samolot, teraz już bez smugi białego dymu, oddalał się i oddalał (...). Nagle samolot wynurzył się zza chmur, jak pociąg wypadający z tunelu, i warkot wdarł się w uszy przechodniów na Mall, w Green Park, na Picadilly, na Regent's Street, w Regent's Park; (...)

Lukrecja Warren Smith siedząca obok męża na ławce w szerokiej alei Regent's Park spojrzała w górę,

— Septimus, patrz, patrz! — zawołała. (...)

A więc, pomyślał Septimus, zadzierając głowę, dają mi znaki. Wprawdzie nie były to jeszcze słowa (...) [s. 24—26]

Teraz następuje kilka stron wewnętrznego monologu Septimusa, który od czasu do czasu przerywany jest przez uświadamianie sobie obecności samolotu. Następnie wracamy znów do Klarysy Dalloway, którą opuściliśmy na początku fragmentu montażu, akurat w chwili gdy wraca do domu, pytając służącą: „Na co oni tak patrzą?” Jest to oczywiście odwołanie do sceny z samolotem<sup>20</sup>.

Dzięki wykorzystaniu montażu Virginia Woolf daje czytelnikowi nie tylko przekrojowy widok Londynu, tak jak odbierają go jej główne postacie — Klarysa i Septimus (co już jest istotne dla zrozumienia ich psychik), ale realizuje również i inne cele: przede wszystkim wprowadza nas w psychikę Septimusa w jej jedynie możliwym bezpośrednio uchwytym stosunku do psychiki jej protagonistki, tzn. w stosunku czasowym i przestrzennym. Aby to docenić, pamiętać należy, że powiązanie Septimusa z Klarysą, których związek jest nieznaczny i którzy się nigdy nie spotkali, ma głębokie znaczenie symboliczne. Nagłe wprowadzenie i ucięcie monologu Septimusa, by znów śledzić bieg świadomości Klarysy, pozwala osiągnąć kolejny cel — spójne wprowadzenie Septimusa do historii Klarysy. Łatwo jest zauważyć, że z chwilą gdy przyjmuje się wędrującą

<sup>20</sup> [V. Woolf, *Pani Dalloway*. Przekład K. Tarnowskiej. Warszawa 1961, s. 24—26.]

kamerę, dopuszczalny staje się pozornie arbitralny wybór jednego przedmiotu po drugim. Nagłe włączenie jakiegoś wątku lub nieoczekiwane urwanie go przestaje zaskakiwać. Jedność zapewnia główny obiekt, na którym ogniskuje się montaż — w tym przypadku piszący na niebie samolot. James Joyce, który również korzystał z montażu, jest rzadko tak zapobiegliwy, bowiem korzysta — jak przekonamy się — raczej z zewnętrznych niż z organicznych metod zapewnienia jedności. Czytając Joyce'a, trzeba być w równym stopniu dobrze poinformowanym, co wrażliwym.

### Środki mechaniczne

Aczkolwiek w porównaniu ze swobodnymi skojarzeniami i środkami filmowymi inne chwytły mają już mniejsze znaczenie, to jednak jeśli chcemy zrozumieć, w jaki sposób powieść przedstawia bieg świadomości, musimy je rozpatrzeć również. Należą do nich środki mechaniczne. Wspomnieliśmy już poprzednio, że środki drukarskie i przestankowe nadają bezpośrednio monologowi wewnętrznemu i że zarazem pozwalają autorowi w scenie kontrolować bieg monologu. Ich rola w kontroli ruchu strumienia świadomości jest podobna, lecz bardziej skomplikowana. Aczkolwiek środki te są zazwyczaj funkcjonalne dla każdego czytelnika, to jednak kiedy korzysta się z nich w prozie strumienia świadomości, wymagają szczególnie troskliwego rozpatrzenia. Są często oznakami zasadniczych zmian ukierunkowania, przestrzeni czy czasu, a nawet centralnej postaci; niekiedy są jedynym sygnałem takich zmian. Kilka przykładów wskaże na istotną rolę, jaką te środki mechaniczne spełniają w kontroli biegu świadomości, oraz na pomysłowość, z jaką są stosowane.

Najbardziej organiczny sposób zastosowania przestankowania w celu kontroli strumienia świadomości odnajdujemy w powieści Faulknera *The Sound and the Fury*. Początek bezpośredniego monologu wewnętrznego wskazuje zawsze w tym tekście kursywa. Spełnia ona również i inne funkcje: sygnalizuje czytelnikowi, że zachodzi przeskok w czasie; zazwyczaj jest to przeskok nieoczekiwany. Jeśli czytelnik nie jest świadom tej jej roli, łatwo może popaść w zakłopotanie. Wystarczy jeden przykład: Luster, opiekun debila Benjy, prowadzi go wzdłuż ogrodzenia otaczającego pole golfowe. Urywek rozpoczyna się od słów Lustera, wypowiedzianych na głos do Benjy'ego:

— Znowu nadziałeś się na ten gwóźdź. Nie możesz nigdy przeleźć tędy bez wbijania się na ten gwóźdź?

*Caddy puściła mnie i przeleźliśmy. Wuj Maury powiedział, żeby nikt nas nie zobaczył, więc lepiej schylmy się, powiedziała Caddy. Schyl się, Benjy.*

*O tak, patrz. Schylił się i przeszedł przez ogród, a kwiaty szeleściły i ocierały się o nas. Ziemia była twarda.*

*Trzymaj ręce w kieszeni, powiedziała Caddy. Bo zmarzną. Nie chcesz chyba odmrozić rąk na Boże Narodzenie.*

— Jest za zimno na dworze — powiedział Welsh. — Nie chce się wyjść za drzwi.

— Co się dzieje? — powiedziała matka <sup>21</sup>.

Otóż stało się tak, że uklucie gwoździem przypomniało Benjy'emu inny czas, osiemnaście lat temu, gdy zranił się, przebywając ze swoją siostrą Caddy. Wspomnienia te są przedstawione kursywą. Jednakże ponowne podjęcie po fragmencie kursywą bezpośredniego dialogu nie stanowi kontynuacji dialogu przed kursywą. Gdy (dwie strony dalej) ponownie pojawi się kursywa, wskazywać będzie przeskok w czasie do teraźniejszości.

Aczkolwiek inni pisarze nie sądzili, by do uzyskania wrażenia płynności strumienia świadomości niezbędne było korzystanie z kursywy, to jednak rzadko udawało się im zniknąć ze sceny tak kompletnie jak Faulknerowi w tym przypadku. Korzystali jednak z różnych środków przestankowych. U Virginii Woolf stosowanie przestankowania jako środka kontroli strumienia świadomości ogranicza się do nawiasów. Korzysta z nich oszczędnie i skutecznie; nie traktuje ich jako stałego sygnału, jak Faulkner kursywy. Kilka linijek z *Do latarni morskiej* wskaże jej metodę; towarzyszymy, jeśli można tak powiedzieć, myślom Pani Ramsay, w jej roli gospodyni na proszonym obiedzie. Zastanawiała się nad swymi prywatnymi sprawami, gdy nagle uświadomiła sobie, że jeden z gości William Bankes chwali powieści Scotta...

czytywał (je) w półrocznych odstępach.

Dlaczegoż to jednak wprowadziło w taki gniew Charlesa Tansleya? Wtrącił się gwałtownie do rozmowy (tylko dlatego, myślała Pani Ramsay, że Prue nie chce być dla niego miłą) i napadł na Scotta, chociaż zupełnie nic, ale to nic, o nim nie wiedział <sup>22</sup>.

Nawiasy wskazują tu na zmianę poziomu świadomości. Nie jest to z pewnością przeskok gwałtowny, lecz tak jak to u V. Woolf zwykle bywa — subtelny. Wobec tego, że w tej powieści metodą jej jest pośredni dialog, nie uważa za niezbędne, by zbyt często odwoływać się do takich zewnętrznych środków jak przestankowanie. Gdy korzysta z nich, to właśnie w sposób tak jasny i naturalny jak we wskazanym fragmencie.

Zarówno pod tym jak i innymi względami Waldo Frank nie wytrzy-

<sup>21</sup> Modern Library Edition, Random House, New York 1929, s. 24.

<sup>22</sup> [V. Woolf, *Do latarni morskiej*. Przekład K. Klingera. Warszawa 1962, s. 160.]

muje porównania z Virginią Woolf; jego umiejętności techniczne nie są zbyt zadziwiające. Jednakże mimo to jego eksperymenty ze strumieniem świadomości są pouczające ze względu na wykazanie możliwości tego gatunku. Częściej niż jakikolwiek inny pisarz korzysta on dla kontroli strumienia świadomości ze znaków przestankowych i środków typograficznych. Na przykład w powieści *Rahab* stosuje wielokropki, myślówki i układy wierszowe. Jeżeli się nie mylę, korzysta z każdego z tych środków do innego rodzaju strumienia: wielokropek [*ellipsis*] wskazuje na obrazy wizualne i słuchowe, nakładające się na świadomość wewnętrzną postaci; myślówki [*dash*] wskazują abstrakcyjne reakcje na te obrazy; linijki wierszy (z których korzysta zawsze wraz z myślnikiem) — na kształtujące się wysoce emocjonalne reakcje psychiczne.

Ciekawe, że Joyce, który notorycznie stosuje te środki, korzysta z chwytów mechanicznych rzadziej niż jakikolwiek inny pisarz strumienia świadomości, z wyjątkiem może Dorothy Richardson, która nigdy nie miała takich technicznych pomysłów jak Joyce, bowiem nigdy zamysły jej nie sięgały tak daleko jak jego. Powodem, dla którego Joyce mógł zrezygnować z takich środków, jest oczywiście to, że miał w zanadrzu wiele innych przydatnych do tego samego celu. Pod dwoma wszakże względami — jednym pozytywnym, drugim negatywnym — rozpatrzenie *Ulissesa* wskaże nam na funkcję środków typograficznych w kontroli biegu prozy strumienia świadomości. Wzgląd pozytywny odnajdujemy w epizodzie „Aeolus” lub „Jaskinia wiatrów”, który rozgrywa się w redakcji gazety. Skłonność Joyce’a do korzystania tu z montażu jest oczywista. Cały epizod składa się z szeregu krótkich zdarzeń materialnych i psychicznych, które wiąże ze sobą jedynie to, że zachodzą wszystkie w pokojach redakcji gazety. Niemal połowa scen to fragmenty monologu wewnętrznego. Aby powiązać ze sobą te fragmenty i dostarczyć czytelnikowi klucza do nich, Joyce korzysta ze środków typograficznych: każdy fragment wprowadzony jest przez gazetowy nagłówek. Czytelnik XX-wiecznej powieści zna ten sposób z elementów „kroniki filmowej” w trylogii Dos Passosa *U. S. A.* Mówiąc ogólnie, celem jest tam przedstawienie różnych komentarzy do szaleństw tego świata. Cele Joyce’a są inne niż pisarza amerykańskiego. Jeden tylko przykład z epizodu „Jaskini Wiatrów” wystarczy dla ich adekwatnego wskazania. Nagłówek „sceny” brzmi: **A BYŁO TO ŚWIĘTO PASCHY** — po czym biegnie monolog Leopolda Blooma:

Przystanął, aby przyjrzeć się zecerowi, zrećnie segregującemu czcionki. Czyta to najpierw wspak. Szybko to robi. Trzeba mieć trochę wprawy, mangiD kcirtaP. Biedny papa, nad swą księgą Hagady, czytający mi, przesuwający palcem. Pessah. Na przyszły rok w Jerusalem. Boże, Boże! Cała ta długa historia o wyprowadzeniu nas z ziemi egipskiej do domu niewoli *alleluia*.

*Shema Israel Adonai Elohenu*. Nie, to tamto drugie. A tych dwunastu braci, synów Jakubowych. [s. 133]

Te rozważania o hebrajszczyźnie nie pozostają w żadnym związku z resztą epizodu. Jest to tylko jeszcze jeden ze sposobów, dzięki którym czytelnik wejrzeć może w świadomość Blooma; wejrzenia te łączy i nadaje im logiczny sens chwyt nagłówka oraz logika głównego skojarzenia: imię Patricka Dignama, czytane od prawej strony do lewej, jak po hebrajsku. Wejrzenie wiąże cały epizod, utrzymując zmieszany i satyryczny ton i stanowiąc wspólny punkt wyjścia dla procesu swobodnych skojarzeń w kolejnych scenach.

Negatywny aspekt wkładu Joyce'a do wykorzystania środków drukarskich w powieści strumienia świadomości ilustruje najlepiej cytowany uprzednio fragment monologu Molly Bloom. Nie ma w nim w ogóle przestankowania. Rezygnując nawet z najbardziej podstawowych znaków przestankowych i drukarskich, Joyce zdołał przedstawić typowy dla Molly Bloom strumień świadomości na poziomie bliskim snu. Brak przestankowania jest tu środkiem całkowicie wizualnym, bowiem sam monolog jest w istocie starannie wyartykułowany w zdaniach.

Tak więc nawet czysto zewnętrzne środki służyć mogą w powieści do przedstawienia życia psychicznego. Przekonaliśmy się, że główną zasadą toku świadomości jest powszechne prawo swobodnych skojarzeń. Uznali to i wykorzystali autorzy prozy strumienia świadomości. By przedstawić i kontrolować jego bieg, zapożyczyli również środki filmowe i w szczególny sposób wykorzystywali konwencjonalne przestankowanie. Płynność jest jednak tylko jedną z oczywistych cech świadomości. Drugą jest jej prywatność, tzn. niekoherencja i niewyartykułowanie, które sprawiają, że dla kogoś innego jest ona enigmatyczna. Te dwa zasadnicze aspekty świadomości są ściśle ze sobą związane i — jak przekonamy się w następnym rozdziale — obydwie są częściowo rezultatem psychicznych praw swobodnych skojarzeń.

Przełożył *Stefan Amsterdamski*