

Wojciech Tomasiak

"Transparent Minds : Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction", Dorrit Cohn, Princeton, New Jersey 1978 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 77/4, 345-357

1986

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.

miotyzację zachowań potocznych. Decyduje o tym wzrost dorobku, związane z nim zmiany stylu życia, wzrost ilości wolnego czasu i bogactwo kulturowe form jego wykorzystywania, wzrost wykształcenia i możliwości kulturowego uczenia się, wzrost tendencji do ujednociania zachowań potocznych, wzrost technik utrwalania zachowań potocznych (np. fotografia, film), stąd wzrost możliwości obserwowania zachowań innych ludzi, wreszcie skutki tempa współczesnych przemian — każdy w życiu doświadcza przecież tak wielu zmian obyczajów i zachowań.

Autorka daje doskonałą analizę sytuacji komunikacyjnych w życiu potocznym, wykazując znajomość nowej literatury na te tematy (np. publikacji Gofmana i wielu analogicznych). Jest doskonale odczytana w teorii gestów, ciekawie referuje Birdwhistella, Bouissaca i innych. Dobrze zna prekursorów i dzisiejszy stan badań nad mową gestów, postaw, wymową rysów twarzy, oczu, nad mimiką, proksemiką. Umie z tych danych wyciągnąć właściwe wnioski, stosować nową teoretyczną problematykę do swoich zagadnień.

Wreszcie ostatni rozdział pracy dotyczy przemian w położeniu literatury i sposobach jej rozumienia. Badaczka analizuje zmiany społecznego zasięgu literatury, a właściwie komunikacji literackiej, analizuje przemiany roli kulturowej i prestiżu literatury. Skupia uwagę na funkcjonalnych modelach literatury występujących i działających w kulturze, opisuje repertuary ról nadawców i odbiorców w kulturze w. XX, omawia społeczne obiegi literatury występujące w tejże kulturze. Przede wszystkim w związku z tym przedstawia, wobec przemian dominującej techniki komunikacyjnej jako audiowizualnej, kształtowanie się nowego kontekstu funkcjonowania społecznego literatury w XX wieku.

Nie ogranicza się jednak tylko do spraw technik komunikacyjnych, do spraw technicznych przeto i formalnych. Bada także przemiany treściowe, przemiany funkcji społecznych, przemiany ideologiczne literatury. Pokazuje, iż literatura rzadziej podejmuje w drugiej połowie XX w. problemy fundamentalne, w mniejszym zakresie spełnia funkcje wzorotwórcze.

Z drugiej strony pokazuje autorka poszerzenie zasięgu literatury przez jej związki ze środkami masowej komunikacji i technikami audiowizualnymi, pokazuje rozwój gatunkowy literatury przez tworzenie dzieł specjalnie przeznaczonych dla środków masowej komunikacji. Omawia obszerniej problematykę adaptacji literatury dla filmu i telewizji. Podkreśla jednak, że nowe gatunki (np. scenariusze) to często nie są pełne dzieła.

Badaczka dobrze zna nową sytuację rynkową, osobliwości nowego typu pism radiowych, drukujących słuchowiska, zna ich nakłady, zasięg społeczny. Dobrze przewiduje tendencje rozwojowe nowych gatunków. Zawartość omawianego rozdziału jest, jednym słowem, bogata, bardzo dobrze, kompetentnie i wszechstronnie problematyzowana.

Sądy Maryli Hopfinger są wyważone i ostrożne, porusza ona materię *in statu nascendi*, jeszcze nie zastygłe, ale nie pozwala się oslepić nowości, widzi krytycznie jej braki.

Stefan Żółkiewski

Dorrit Cohn, TRANSPARENT MINDS. NARRATIVE MODES FOR PRESENTING CONSCIOUSNESS IN FICTION. Princeton, New Jersey, 1978. Princeton University Press, ss. X, 332.

Wbrew pozorom tytuł książki nie jest wyrażeniem metaforycznym. Jego dosłowne odczytanie wymaga jednak uchylecia sprzeczności w predykcji, a to z kolei wymaga rezygnacji z części naszej wiedzy o świecie. Dosłowność osiągnięta

zostaje w ten sposób na drodze uznania szczególnej autonomii świata, do którego odsyła tytułowa formuła.

Tytuł książki Cohn wskazuje na świat, w którym obowiązują prawa bynajmniej nie pokrywające się z tymi, które rządzą światem realnym. Niewątpliwym paradoksem jest zatem fakt, że ów szczególny świat może uchodzić za taki, jaki znamy z własnego doświadczenia, że różnica między nimi może stać się niezauważalna. Taka właśnie paradoksalna sytuacja leży, jak pisze Cohn, „w samym sercu narracji realistycznej” (s. 7). Oto bowiem relacja o wewnętrznych przeżyciach postaci jest nieomylnym sygnałem jej fikcyjności, a zarazem stanowi *condicio sine qua non* realistyczności. „Najbardziej realnymi, »najpełniejszymi« postaciami literackimi są te, które znamy najbliżej, zwłaszcza tak, jak nie moglibyśmy znać ludzi w świecie rzeczywistym” (s. 5).

Paradoksalność narracji realistycznej można ująć jeszcze inaczej. Oto „narracja fikcyjna osiąga największe nasycenie »atmosferą realności« w prezentacji samotnej rozmyślającej postaci, która swych myśli nigdy nie zakomunikuje nikomu” (s. 7). Stendhal traktując powieść jako zwierciadło przechadzające się po gościńcu nie czuł się bynajmniej zobligowany do wyjaśnienia, w jakim zwierciadle i na jakim gościńcu dostrzegł refleksje Juliana Sorela (s. 6). „Słyszalność czyjegoś głosu w czyjejś świadomości jest jedną z konwencji prozy trzecioosobowej i stanowi składnik ogólnej konwencji przezroczystości fikcyjnych psychik” (s. 77).

Korzystając z tytułowej formuły D. Cohn, można by nadać wspomnianej konwencji formę założenia, w swoisty sposób regulującego proces literackiej komunikacji. Miałoby ono postać zdania: „Przyjmijmy, że psychiki są przezroczyste”. Lektura powieści realistycznej narzuca wymóg czytelniczej akceptacji tego właśnie założenia, a w konsekwencji — „zawieszenia niewiary” (s. 162). Do takiego „zawieszenia niewiary” odwoływał się wprost Louis Gillet objaśniając zastosowaną przez Joyce’a technikę prezentacji świadomości. Pisał: „Wyobraźcie sobie pokrywę zdjętą z mózgu człowieka tak, iż możecie ten mózg oglądać wraz z jego funkcjonującym i ciężko pracującym wnętrzem, i wówczas będziecie mieli pojęcie o tym, jak został sportretowany p. Bloom”¹.

Książka Cohn jest pracą o technikach prezentowania świadomości w prozie narracyjnej, technikach, z których każda w swoisty sposób spożytkowuje konwencję „przezroczystości psychik”. Podstawę do analiz tworzy blok tekstów z „wieku realizmu psychologicznego” (s. V), tj. z okresu 1850—1950, uzupełniony kilkoma utworami wcześniejszymi i późniejszymi. Wyróżnione przez Cohn metody prezentacji świadomości tworzą szereg typologiczny, co nie oznacza jednak, by autorka rezygnowała z ujęcia historycznego. Sam fakt, że rozpoczyna ona swą pracę od przedstawienia narratorów, którzy unikali penetracji wnętrza postaci (narratorzy Fieldinga, Thackeraya, Balzaka), kończy zaś na monologu wewnętrznym, całkowicie eliminującym narratora (Dujardin, Joyce, Schnitzler), wskazuje, że ciągu typologicznego nie daje się oddzielić od porządku historycznego.

Przedstawienie myśli postaci literackich nie może być rozpatrywane w obrębie najszerszej nawet pojmowanej „prezentacji mowy” (termin Normana Page’a). Nie może, ponieważ wypowiedź mówiona jest zawsze wypowiedzią słowną, słowna natura myśli pozostaje wciąż problemem dyskusyjnym². Cohn nie proponuje, rzecz jasna, własnego rozstrzygnięcia tego problemu, zajmując ostrożne stanowisko,

¹ L. Gillet, *Joyce's Way*. W zbiorze: *Claybook for James Joyce*. New York 1958, s. 40. Cyt. za: E. Grodziński, *Mowa wewnętrzna. Szkic filozoficzno-psychologiczny*. Wrocław 1976, s. 153.

² Zob. E. Grodziński, *Monizm a dualizm. Z dziejów refleksji filozoficznej nad myśleniem i mową*. Wrocław 1978.

zbliżone do tego, jakie w kwestii literackiej prezentacji psychiki zajęli Lawrence Bowling i Seymour Chatman⁸. Obaj, na potrzeby analizy narracji, wyróżnili dwa rodzaje aktywności mentalnej: powiązaną z językiem i nie związaną z językiem. Rozróżnienie to wspiera eksponowaną wielokrotnie w pracy Cohn tezę o zasadniczej ekwiwalencji dwóch podstawowych metod prezentowania świadomości, tj. pośredniej (w narracji) i bezpośredniej (w monologu wewnętrznym) (s. 56—57, 98, 139—140).

Jest to teza polemiczna. Cohn zdecydowanie sprzeciwia się wartościującemu podejściu do obu metod, wyrażającemu się w przeciwstawianiu metody bezpośredniej metodzie pośredniej i traktowaniu tej ostatniej jako „dziecięcego kroku” (s. 46) w rozwoju literackich technik prezentowania świadomości. Kiedy Frederick Hoffman, Melvin Friedman i Erwin Steinberg łączą metodę pośrednią z prezentacją świadomości kontrolowanej i zrjonalizowanej, „techniki strumienia świadomości” zaś z rejestrowaniem mniej racjonalnych i bardziej „spontanicznych” warstw psychiki, zapominają, że najbardziej bezpośrednia z „technik strumienia świadomości”, monolog wewnętrzny, jest *ex definitione* ograniczona do odtwarzania wyłącznie aktywności mentalnej o charakterze językowym (s. 56). Stany i procesy psychiczne, nie powiązane z językiem nie mogą być przedstawione bezpośrednio, mogą być jedynie zakomunikowane w narracji. Monolog wewnętrzny góruje więc nad narracją ze względu na stopień bezpośredniości w prezentowaniu świadomości, ustępuje jej jednak ze względu na zakres zjawisk psychicznych, które może rejestrować.

Prezentacja świadomości w narracji uwalnia tę prezentację z ograniczeń językowych postaci. Pozwala bowiem nazywać stany psychiczne, których postać nie umie wyodrębnić lub wyartykułować. Narracja może zatem powiadać o przeżyciach postaci, których ona sama z jakichś powodów nie potrafi zwerbalizować (s. 46—48). Przedmiotem przedstawienia w narracji może być ponadto świadomość w stanie snu i wizji halucynacyjnych, może nim być także podświadomość i nieświadomość. Wszystkie stany „przedślowne” i „podślowne” pozostają natomiast niedostępne dla metod prezentacji bezpośredniej. Monolog wewnętrzny, w przeciwieństwie do narracji, nie pozwala ponadto na symultaniczne przedstawianie różnych poziomów świadomości. Jakkolwiek wiele wrażeń, odczuć i doznań może współistnieć w psychice postaci równocześnie, słowa mogą być artykułowane jedynie w porządku sukcesywnym, co sugeruje linearny charakter aktywności mentalnej (s. 87).

Gdy pisarz wybiera jedną z dwu podstawowych technik prezentowania świadomości, pozostaje to w istotnym związku z jego poglądami na naturę ludzkiej psychiki. Joyce, który przedstawia psychikę Blooma niemal wyłącznie poprzez jego własne słowa, zdawał się pojmować myślenie jako tożsame z werbalizacją. Prezentując świadomość Leopolda Blooma w momencie najmniejszej kontroli intelektu, Joyce posługiwał się techniką monologu wewnętrznego, nie sugerując w żaden sposób, by strumień myśli bohatera zawierał jakąś inną „materię psychiczną” prócz słów (s. 86). Joyce uzmysławiał sobie ponadto zasadniczą odmiennosć „języka” podświadomości. W epizodzie *Circe*, przedstawiającym podświadome stany dwojga głównych bohaterów *Ulisessa*, Joyce porzucił realistyczną technikę monologu i zastąpił ją surrealistyczną fantasmagorią dramatyczną (s. 88). W przeciwieństwie do Joyce'a Proust i Musil pojmowali technikę monologu wewnętrznego jako całkowicie fałszywe rozwiązanie problemu prezentacji świadomości. Według Nathalie Sar-

⁸ Zob. S. Chatman, *The Structure of Narrative Transmission*. W zbiorze: *Style and Structure in Literature. Essays in the New Stylistics*. Ed. R. Fowler. Oxford 1975, s. 248—249. — M. Friedman, *Stream of Consciousness*. New Haven 1955, s. 342.

raute „cienka kurtyna monologu wewnętrznego” raczej przysłania, niż odkrywa „olbrzymią obfitość doznań, wyobrażeń, odczuć, wspomnień, impulsów, ukrytych działań, których nie może zawrzeć żaden wewnętrzny język” (s. 80).

Przeciwstawianie metody bezpośredniej metodzie pośredniej jest więc, w świetle referowanych wywodów Cohn, bezpodstawne. Monolog wewnętrzny nie zastąpi narracji o przeżyciach bohatera. Obie techniki są w równym stopniu formami literackimi, których wartość nie może być określana na skali wierności obrazowania.

W posłowie do polskiego przekładu *Ulissesa* Maciej Słomczyński wyraźnie deprecjonował pośredni sposób prezentacji świadomości. Stwierdzał: „jeszcze dziś, w chwili kiedy piszę te słowa, przeważająca ilość pisarzy we wszystkich krajach świata nadal używa pełnych, doskonale skonstruowanych literacko i zaopatrzonych w prozatorską interpunkcję zdań dla przekazania czytelnikowi myśli swoich bohaterów, chociaż każdemu z tych autorów wystarczyłby najprostszy eksperyment przeprowadzony na własnej osobie, aby przekonać się, że podczas pracy mózgu ludzkiego rejestracja wrażeń i wniosków odbywa się w zupełnie inny sposób, zanim zostaną one przetworzone w mowę”⁴.

Książkę Cohn można odczytać jako polemikę z tak właśnie sformułowanym stanowiskiem.

Polemika nie jest jednak głównym składnikiem pracy Cohn, przeciwnie, jest raczej uzupełnieniem, elementem tła, a nie pierwszego planu. Dlatego, choć stale widoczna w rozważaniach, nigdzie nie autonomizuje się do tego stopnia, by mogła zakłócić nader konsekwentny i przejrzysty tok wywodów autorki. Punktem wyjścia w typologii Cohn jest rozróżnienie podstawowych technik prezentacji świadomości: pośredniej, dla której autorka proponuje termin „psychonarracja” („wypowiedź narratora o świadomości postaci”), i bezpośredniej, określonej jako „monolog cytowany” („psychiczna wypowiedź postaci”). Trzecią z wyróżnionych form, łączącą cechy psychonarracji i monologu cytowanego, nazywa Cohn „monologiem relacjonowanym”, definiując go jako „psychiczną wypowiedź postaci pod pozorem wypowiedzi narratora” (s. 13—14).

Nietrudno zauważyć, że dokonane rozróżnienie w przybliżeniu odpowiada tradycyjnemu podziałowi form przytoczeń. Psychonarracja odpowiada przytoczeniu w mowie zależnej, monolog cytowany — przytoczeniu w mowie niezależnej, monolog zaś relacjonowany — formie mowy pozornie zależnej („*style indirect libre*”, „*erlebte Rede*”, „*free indirect speech*”).

Szczególną cechą psychonarracji stanowi jej elastyczność temporalna. Wyraża się ona zdolnością do prezentowania stanów psychicznych o dowolnej rozciągłości czasowej. Tylko w wyjątkowych wypadkach psychonarracja wykorzystywana bywa do rejestrowania stanów mentalnych w całkowitej zgodności z porządkiem czasowym ich zachodzenia. Jej naturalnymi formami są natomiast kondensacja (informowanie o wewnętrznych procesach rozwijających się w długim okresie) i rozciąganie (informowanie o momentalnych przeżyciach postaci, krótszych niż relacja o nich) (s. 34, 38). Przeciwstawienie opowiadania opartego na kondensacji i na rozciąganiu wprowadza Cohn za Eberhardem Lämmertem, podobnie jak rozróżnienie podstawowych typów kondensacji: iteratywnej, duratywnej i sukcesywnej. Forma iteratywna pozwala wskazywać na powtarzalność zjawisk mentalnych („Emma bardzo często myśli o nim”), forma duratywna umożliwia prezentację trwałości pewnych stanów („Emma była przeświadczona, że jest zakochana”). Obie formy „ściągają” czas w celu uwydatnienia w relacjonowanym okresie jego stałego aspektu. Kondensacja sukcesywna rejestruje natomiast zmiany zachodzące stopniowo

⁴ M. Słomczyński, *Posłowie* w: J. Joyce, *Ulisses*. Przełożył M. Słomczyński. Warszawa 1969, s. 827.

w jakimś przedziale czasowym (s. 35). Ponieważ wszystkie te sposoby manipulowania czasem opowiedzianym wskazują na istnienie narratora zdystansowanego, zdolnego do posługiwania się ujęciami panoramicznymi, psychonarracja oparta na kondensacji rzadko pojawia się w opowiadaniu personalnym. Streszczanie wewnętrznych procesów osiągnęte jest w tym typie narracji głównie w partiach wspomnień bohaterów (s. 37).

Głównym sposobem uzyskiwania rozciągnięcia czasowego jest użycie „psychoanalizy” (s. 41). Analizując fragment opowiadania Roberta Musila *Dopełnienie miłości*, Cohn zwraca uwagę na rolę, jaką w prezentacji doznań bohaterki, Klaudyny, odgrywają porównania. W scenie podróży pociągiem narrator dwukrotnie sygnalizuje niezdołność bohaterki do uchwycenia i zwerbalizowania jej stanów mentalnych („Nie wiedziała już, o czym myśli”, „Nie wiedziała, czemu tak jej się zdaje”)⁵. Wykorzystane w psychonarracji porównania i analogie obiektywizują, animalizują i personifikują stany mentalne Klaudyny. Taki typ prezentowania przeżyć zwalnia tempo zdarzeń przez stałe wydłużanie czasu opowiadania względem czasu opowiadanego. Zastosowanie tego rodzaju rozwiązań wprowadza do tekstu pierwiastki antynarracyjne, wzmacniane przez zastępowanie w porównaniach czasu przeszłego teraźniejszym i użycie konstrukcji bezosobowych (s. 43).

Istotnym czynnikiem różnicującym psychonarrację jest rodzaj dystansu między opowiadającym a bohaterem, którego przeżycia stanowią przedmiot relacji. Możliwe do wyodrębnienia są tu dwie sytuacje krańcowe: opowiadanie narratora, który stale podkreśla swą poznawczą przewagę nad bohaterem („typ dysonansowy”) i relacja zacierająca wszelkie sygnały takiej przewagi („typ konsonansowy”).

Do najbardziej uchwytnych przejawów psychonarracji dysonansowej (Cohn pokazuje ten typ na przykładzie *Śmierci w Wenecji* Thomasa Manna) należą w opowiadaniu uogólnienia oraz wysoce abstrakcyjne słownictwo dla opisu i wyjaśnienia wewnętrznych przeżyć bohatera. Te środki stylistyczne uwypuklają wyższość wiedzy narratora o doznaniach postaci. Poznawcza i językowa przewaga narratora nad bohaterem manifestuje się szczególnie wyraźnie w relacji o tych pozycjach świadomości, które nie dają się odtworzyć w systemie słowno-pojęciowym postaci. W psychonarracji dysonansowej język narratora kontrastuje z językiem bohatera w podobnym stopniu jak diagnoza psychiatry ze swobodnymi asocjacjami pacjenta (s. 28).

W konsonansowym typie psychonarracji podkreślana jest zbieżność narratorskiej wiedzy o psychice bohatera z samowiedzą postaci. W analizie *Portretu artysty z czasów młodości* Joyce’a Cohn zwraca uwagę na szczególną „kameleoniczność” narracji, polegającą na ciągłym dostosowywaniu języka opowiadania do wieku i nastroju Stefana Dedalusa. W relacji o przeżyciach bohatera narrator rezygnuje z wyjaśniających komentarzy, unika języka pojęciowego na rzecz konstrukcji metaforycznych, opuszcza wskaźniki referowania („on pomyślał, poczuł, wiedział, że...”) (s. 31). Krańcowym przykładem występowania tych tendencji jest w *Portrecie* scena układania przez Stefana villanelli, w której do narracji wnika poetycki język bohatera⁶. Interpretując ten fragment, Cohn sięga po termin Leo Spitzera „stylistyczne zakażenie”. Odnosi go do miejsca, w którym psychonarracja graniczy z monologiem relacjonowanym, tzn. gdzie zachowywana jest sprawozdawcza syntaktyka, lecz styl opowiadania oparty zostaje na idiomatyce postaci.

⁵ R. Musil, *Dopełnienie miłości*. Przełożyła Z. Rybicka. W: *Zespołenia. Historie nie historie*. Przełożyli Z. Rybicka, W. Pieńkowski. Warszawa 1982, s. 29.

⁶ J. Joyce, *Portret artysty z czasów młodości*. Przełożył Z. Allan. Warszawa 1977, s. 236—237.

Analogiczne rozróżnienie w ramach techniki pośredniej prezentacji świadomości przeprowadza Cohn w narracji pierwszoosobowej. Podobnie jak psychonarracja w powieści trzecioosobowej autonarracja („*Self-Narration*”) w formach pierwszoosobowych może powiadamiać o długotrwałych stanach wewnętrznych (za pomocą kondensacji iteratywnej i duratywnej) oraz odtwarzać ich powolne zmiany (za pomocą kondensacji sukcesywnej). Typom dysonansowemu i konsonansowemu odpowiada w narracji pierwszoosobowej dysonansowa i konsonansowa autonarracja („*Dissonant Self-Narration*”, „*Consonant Self-Narration*”). W pierwszym przypadku ja-opowiadające podkreśla swą intelektualną wyższość i poznawczą przewagę nad ja-przeżywającym, w drugim — narrator identyfikuje się zupełnie ze swą przeszłością i nie dystansuje się wobec swych dawnych przeżyć (s. 143). Odpowiedności te nie mogą jednak, zdaniem Cohn, przysłaniać podstawowej różnicy pomiędzy prezentacją świadomości w narracji trzecio- i pierwszoosobowej. Wbrew pozorom pierwszoosobowy narrator ma mniejszy dostęp do swej przeszłości psychicznej niż narrator trzecioosobowy do psychiki swych bohaterów. Retrospekcja w relacji pierwszoosobowej uzależniona jest bowiem od pamięci. Wymóg psychologicznego prawdopodobieństwa narzuca narratorowi konieczność motywowania swej wiedzy, szczególnie wtedy gdy dotyczy ona przeżyć z okresu wczesnego dzieciństwa (Dawid Copperfield wskazuje np. na skłonność do samoobserwacji i szczególnie dobrą pamięć).

Dysonansową autonarrację pokazuje Cohn na przykładzie powieści Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*. Zdaniem badaczki precyzyjne słownictwo nazywające stany mentalne z przeszłości, styl hipotaktyczny, koncentracja na motywacji psychologicznej, okazjonalne ironiczne autocytaty służą w tym utworze podkreślaniu przewagi poznawczej ja-opowiadającego nad ja-przeżywającym (s. 151). Proust doprowadza tu do kulminacji klasyczny model retrospekcji, w której narrator-moralista spoglądający z dystansu na swą psychiczną przeszłość dokonuje jej interpretacji i oceny.

Przeciwstawne wymodelowanie relacji ja-opowiadającego wobec ja-przeżywającego przynosi powieść Hamsuna *Głód*. Konsonansowy typ autonarracji manifestuje się w tym utworze poprzez retrospekcje, które nie łączą się z analizą i uogólnieniem. W narracji *Głodu* nie ma dygresji i objaśniających porównań, tak charakterystycznych dla typu dysonansowego. Opowiadający wyłącznie odtwarza wewnętrzne zdarzenia, zestawia je w sposób luźny, nie dążąc do ich kauzalnego uporządkowania (s. 156, 157).

Psychonarracja dzięki swej elastyczności czasowej, zdolności do ujawniania niejęzykowych form aktywności mentalnej i możliwości bezpośredniego wyrażania oceny stanowi niezmiernie użyteczną technikę odtwarzania świadomości. Monolog wewnętrzny ustępuje jej wprawdzie pod względem uniwersalności zastosowań, w większym jednak stopniu dostarcza odbiorcy iluzji realności, wrażenia, że „czyta myśli” (s. 87). Cohn zwraca uwagę, że termin „monolog wewnętrzny” może być odniesiony do dwu różnych zjawisk, tj. do techniki prezentacji świadomości poprzez cytowanie myśli postaci oraz do gatunku narracyjnego opartego wyłącznie na mowie wewnętrznej bohatera. Pomimo podobieństwa stylistycznego obu zjawisk zachodzi pomiędzy nimi istotna różnica. Cytat myśli jest zawsze mediatyzowany przez głos narratora. Bez względu więc na stopień nowatorstwa epizody *Ulissesa* takie, jak *Proteusz* i *Hades*, są strukturalnie analogiczne do monologów w utworach Stendhala czy Dostojewskiego, a nie — jak zwykło się sądzić — do powieści Edouarda Dujardina *Wawrzyny już ścięto*. W tej ostatniej bowiem myśli głównego bohatera pozostają nie zmediatyzowane (s. 15, 16). Pierwszą z wyróżnionych form proponuje Cohn nazwać „monologiem cytowanym” (*Quoted Monologue*), natomiast drugą — „autonomicznym monologiem wewnętrznym” lub „tekstem (powieścią) monologu wewnętrznego” (s. 17).

Cytowany monolog wewnętrzny jako technika prezentacji myśli wykształcił się około połowy XIX wieku. We wcześniejszych powieściach bohaterowie monologowali głośno i tylko w wyjątkowych okolicznościach. Charakterystykę jednego z rzadkich monologów Toma Jones'a daje tytuł rozdziału: *Rozmowa, którą Tom Jones prowadził z samym sobą*⁷. W utworach Stendhala eksklamacje w samotności nie stanowią już reguły i bywają zazwyczaj motywowane przykrym zwyczajem lub momentami szczególnego poruszenia bohatera (s. 58, 60). Zamknięcie głosu postaci monologującej zbiegło się ze zmianą rytmu cytowania myśli. Bezpośrednie przytaczanie myśli bohaterów nie ogranicza się u Dostojewskiego do pojedynczych odcinków tekstu (sceny kontemplacji), lecz tworzy stały akompaniament dla relacji o działaniach postaci (s. 61). Tę linię rozwojową kontynuuje także *Ulisses* Joyce'a, gdzie jednorodność tekstu osiągnięta zostaje przez jeszcze ściślejsze zespolenie monologów postaci z reakcją narratora. Brak w narracji słów wprowadzających myśli postaci i jakichkolwiek graficznych sygnałów cytowania w znacznym stopniu utrudnia identyfikację monologów. Identyfikacja taka jest jednak możliwa dzięki zachowaniu przez Joyce'a najbardziej podstawowych, gramatycznych wyróżników monologu (opozycji czasu: przeszłego w narracji i teraźniejszego w monologach, oraz opozycji zaimków: trzecioosobowego i pierwszoosobowego) (s. 62, 63).

Zdaniem Cohn funkcja monologu cytowanego w powieści trzecioosobowej zależy w dużym stopniu od kontekstu, w jakim się pojawia. W narracji auktorialnej monologi wyraźnie sygnalizowane mogą nabierać zabarwienia ironicznego poprzez „dramatyzację złudzeń postaci” (s. 76). W narracji personalnej monologi odgrywają szczególną rolę wtedy, gdy dzięki różnym zabiegom (brak lub dyskretne użycie sygnałów cytowania, zabarwienie języka narracji idiolektem postaci) dochodzi do „dokładnego wymieszania głosów postaci i narratora” (s. 76).

Techniką odpowiadającą monologowi cytowanemu jest forma monologu autocytywanego („*Self-Quoted Monologue*”) w narracji pierwszoosobowej. Cytaty myśli, zwłaszcza obszerniejsze, opierają się w narracji pierwszoosobowej na „konwencji doskonałej pamięci” (termin Adama Mendilowa). Według Cohn czytelnikowi znacznie łatwiej „zawiesić niewiarę”, gdy opowiadający przywołuje wyglądy rozmaitych miejsc lub odtwarza dialogi, niż wtedy, gdy cytuje własne wypowiedzi (s. 162). Nic dziwnego zatem, że narratorzy „świadomi” („*Self-Aware narrators*”) ujawniają niekiedy konwencjonalność i literackość swych zabiegów:

„Ilekcroć mówię, Mówiłem sobie to i to [...], wówczas naginam się tylko do wymagań pewnej konwencji, która żąda, żeby kłamać albo milczeć. Bo w istocie wszystko działo się całkiem inaczej”⁸.

Technika monologu cytowanego wprowadza w obręb rozważań Cohn problem literackiej reprezentacji mowy wewnętrznej. Pierwszym sygnałem podjęcia tego problemu jest decyzja terminologiczna autorki: rozciągnięcie terminu „monolog cytowany” na wszelkie formy bezpośredniego przytaczania myśli postaci. Decyzja ta uderza swą radykalnością. Oto opatruje się tą samą nazwą zjawiska stylistycznie ogromnie zróżnicowane, poczynszy od silnie zintelektualizowanego i składniowo uporządkowanego solilokwium, a na asocjacyjnym i asyntaktycznym monologu wewnętrznym kończąc. Co uzasadnia takie posunięcie? Cohn wyjaśnia: wiele cytatów myśli w powieści przed- i po-Joyce'owskiej łączy w sobie cechy „monologu tradycyjnego” (solilokwium) i „monologu wewnętrznego”. Obie formy mogą występować wymiennie na niewielkich nawet odcinkach tekstu, przy czym stopień „spontanizacji” tych odcinków może być oceniany różnie przez różnych interpretatorów.

⁷ H. Fielding, *Historia życia Toma Jonesa*. Przełożyła A. Bidwell. T. 1. Łódź 1983, s. 199 (ks. VII, rozdz. 2).

⁸ S. Beckett, *Molloy*. Przełożyła M. Leśniewska. Kraków 1983, s. 93.

Wspólny termin pozwala ponadto podkreślić dwa podstawowe wyróżniki wszystkich cytatów myśli, tj. wskazanie formą „ja” na osobę myślącą i formą czasu teraźniejszego na moment relacji (lokucji). Obie struktury gramatyczne wyraźnie oddzielają bezpośrednią technikę prezentacji świadomości od innych technik stosowanych w narracji trzecioosobowej (s. 13).

Istnieje, jak się zdaje, jeszcze jeden ważny powód uzasadniający wiązanie ze sobą form monologu tradycyjnego i monologu wewnętrznego. Oto obie formy, pomimo istotnych różnic stylistycznych, łączy aspekt funkcjonalny. Tak solilokwium, jak i monolog wewnętrzny służą prezentowaniu w utworze mowy wewnętrznej bohaterów.

Wprowadzenie do utworu narracyjnego mowy wewnętrznej dokonuje się w podobny sposób jak wprowadzanie rozmaitych innych, pozaliterackich odmian języka, tj. poprzez stylizację. Ani monolog wewnętrzny, ani monolog tradycyjny nie kopiuje mowy wewnętrznej, a jedynie przywołują selektywnie niektóre z jej cech. Stylizacyjnego charakteru wszelkich cytatów myśli nie może przysłaniać fakt, że monolog wewnętrzny wykorzystuje elementy mowy wewnętrznej na większą skalę, odbiegając na skutek tego wyraźnie od stylistycznych norm literackiego wypowiedzenia. Nawet jednak wtedy, gdy — jak w monologach *Ulisses* — odstępstwo to wydaje się dość duże, nie oznacza ono wcale, by mowa wewnętrzna wnikała do utworu w formie całkowicie surowej. Najbardziej „spontaniczne” i stylistycznie wzburzone partie *Ulisse* są tylko partiami stylizowanymi, w których rozmaite odchylenia od literackiej normy stanowią umowny środek do prezentacji mowy wewnętrznej. Głosem krytyków, którzy wskazywali na rewolucyjność techniki zastosowanej w *Ulissiesie*, zdolnej do wiernego obrazowania mowy wewnętrznej, towarzyszyły stale głosy tych, dla których technika ta po prostu wzbogacała repertuar typowo literackich konwencji. Wyndham Lewis stwierdzał wprost: „On [tj. Bloom] myśli w słowach [...] w sposób tak bardzo nierzeczywisty z punktu widzenia precyzyjnego dogmatu naturalistycznego, jak np. monolog Hamleta”⁹.

Trudno o bardziej zaskakujące zestawienie. Z jednej strony bohater powieści ukazującej „zwyyczajny umysł w zwyčajnym dniu”, z drugiej — bohater wykorzystujący tradycyjną formę monologu. A jednak zestawienie to wydaje się niesłychanie trafne. W obu wypadkach mowa wewnętrzna stanowi istotny składnik wypowiedzi literackiej i w obu wypadkach zjawia się w utworze na zasadzie stylizacji. Monologi Hamleta i monologi Leopolda Blooma odwołują się do tego samego wzorca stylistycznego i korzystają z niego w sposób równie umowny. Jeśli istnieją więc pomiędzy tymi formami różnice (a bezsprzecznie istnieją), to wynikają one wyłącznie ze zmiany konwencji, a nie z rzekomego ich odrzucenia w powieści Joyce’a. Nie ulega bowiem wątpliwości, że tym, co przesądza o uznaniu solilokwium Hamleta i monologów wewnętrznych Blooma za literackie reprezentacje mowy wewnętrznej, jest nie tyle ich podobieństwo do tej mowy, ile właśnie konsekwencja. Tak jak w innych przypadkach stylizacji wypowiedź literacka może nieraz bardzo daleko odbiegać od stylistycznych cech wzorca, a mimo to pozostawać w całkowitej zgodzie z wymogami — by użyć szacownego terminu Wacława Borowego — „realizmu dykcji”.

Stanowisko Cohn jest inne. Autorka wskazuje wprawdzie na to, że fragmentaryczność składni, rytmiczne *staccato*, niespójność wyobrażeń składają się na jedną z wielu literackich odmian „monologu cytowanego”, w monologach *Ulisses* dostrzega jednak destrukcję norm artystycznych podejmowaną w celu „wierniejszej imitacji rzeczywistości” Joyce, zdaniem Cohn, „zrywa z przedstawieniem myśli

⁹ W. Lewis, *Time and Western Man*. New York 1928, s. 104—105. Cyt. za: Grodziński, *Mowa wewnętrzna*, s. 154.

jako „mowy-bez-dźwięku” („*speech-minus-sound*”), co w efekcie prowadzi do tego, że bohaterowie jego powieści myślą i wypowiadają się inaczej (s. 93). Podobieństwo Joyce'owskich monologów do modelu mowy wewnętrznej opisanego przez Lwa Wygotskiego (predykatywność, „nieprzezroczyistość” semantyczna) skłania z kolei do pytania o źródła tej zbieżności. Odpowiedź, jaką Cohn proponuje, obciążona jest grzechem genetyzmu: jeśli założymy, że Joyce, tak jak inni wielcy psychologięści, posiadał szczególny dar introspekcji, wolno przyjąć, że mógł on na podstawie samoobserwacji dojść do tych samych ustaleń co Wygotski (s. 97).

Odpowiedź to chyba nieoczekiwana w książce, której autorka wydaje się szczególnie wyczulona na konwencjonalność wszelkich form literackiego mówienia. Nieoczekiwana chociażby w kontekście późniejszych uwag o literackich tradycjach spokrewnionego stylistycznie z monologiem wewnętrznym monologu autonomicznego (literatura konfesyjna, narracja oparta na wspomnieniach, powieść-dziennik, powieść epistolarna, narracja dygresyjna, esej, poemat prozą, monolog dramatyczny, monolog sceniczny) (s. 174—175). Podobieństwo monologów *Ulissesa* z modelem mowy wewnętrznej Wygotskiego interpretuje Cohn w duchu toposu: powieść-zwierciadło. Oto Stendhalowskiemu zwierciadłu po raz pierwszy udało się osiągnąć gościniec prowadzący w głąb duszy jednostki. Nie ma takiego zwierciadła, sugeruje Cohn, ale gdyby było, zarejestrowałoby dokładnie to, co zarejestrował w swych monologach Joyce.

Koncentrując się na zbieżnościach, Cohn pomija zupełnie różnice, jakie dzielą Joyce'owskie monologi od modelu mowy wewnętrznej. A są to różnice niesłychanie istotne. Występują one nie tylko w monologach o wysokim stopniu dyskursywności, lecz także w partiach najbardziej „spontanicznych”. Analizując monolog Molly Bloom z ostatniego epizodu *Ulissesa* (paradygmat monologu autonomicznego w ujęciu Cohn), Eugeniusz Grodziński dostrzegł zasadnicze rozbieżności pomiędzy mową wewnętrzną i jej literacką transpozycją. Monolog Molly Bloom odznacza się, zdaniem badacza, niezmierną rozwlekłością. W przeciwieństwie do mowy wewnętrznej zbudowany jest on nie z samych predykatów, lecz ze zdań, które, choć składniowo niepoprawne, zawierają nie tylko podmioty i orzeczenia, ale często także składniki drugorzędne¹⁰. W konkluzji swych rozważań Grodziński sięga po sąd Erwina Steinberga, według którego Joyce nie reprodukował myślenia, lecz jedynie symulował strumień świadomości. Pisał Steinberg: „W istocie czysty strumień świadomości byłby trudny, jeżeli nie niemożliwy do czytania: byłby on bowiem nagromadzeniem obrazów psychicznych, wrażeń i spostrzeżeń, czytelnik zaś byłby w tym mało zorientowany albo i wcale by się nie orientował”¹¹.

Zsumujmy: Cohn nazywając jednym terminem różne formy bezpośredniego przytaczania myśli („monolog cytowany”), nie dostrzega, że uzasadnienia dla tego posunięcia dostarcza konwencjonalny charakter wszelkich cytatów mentalnych (konwencjonalny nie tylko w takim sensie, na jaki wskazuje formuła tytułowa). Ewolucję monologu wewnętrznego widzi autorka jako proces w zasadzie jednokierunkowy, prowadzący do pogłębiania różnic pomiędzy mową zewnętrzną i wewnętrzną postaci (s. 89). W efekcie monolog wewnętrzny staje się dla autorki zjawiskiem stylistycznie interesującym jedynie w tym stopniu, w jakim porzuca on model języka kolokwialnego i próbuje naśladować język niesłyszany (s. 90). A przecież ewolucję monologu cytowanego można analizować jedynie w porządku przekształceń, jakim ulegała literacka konwencja. Zarówno wtedy, gdy myśli postaci stylistycznie nie różnią się od ich głośnych wypowiedzi (np. w powieściach Jane Aus-

¹⁰ Zob. Grodziński, *Mowa wewnętrzna*, s. 151, 152.

¹¹ E. R. Steinberg, *The Stream of Consciousness and Beyond in „Ulisses”*. Pittsburgh 1973, s. 255. Cyt. za: Grodziński, *Mowa wewnętrzna*, s. 158.

ten), jak i wtedy gdy różnią się w sposób zdecydowany (np. w powieściach Ernesta Hemingwaya), pozostajemy bowiem w obrębie literackiej konwencji. W obu wypadkach mowa wewnętrzna przenika do utworu wyłącznie na zasadzie stylizacji. O tym zaś, jakie rozwiązanie językowe uzna się za formę naśladowania mowy wewnętrznej, rozstrzyga tylko konwencja.

Trochę zaskakująco w kontekście zaprezentowanego powyżej stanowiska autorki brzmi teza o podporządkowaniu monologu w powieści realistycznej regułom „mimetyzmu formalnego” (s. 89). Michał Głowiński rozpatrując problem *mimesis* językowej zwrócił uwagę na wyjątkowość sytuacji, gdy wypowiedź literacka odwołuje się do mowy wewnętrznej. Wyjątkowość ta wiąże się z faktem, że trudno wskazać „społecznie funkcjonujący sposób mówienia”, który stanowiłby w takim przypadku przedmiot literackiego naśladowania¹². Czy jednak oznacza to, że problem sprowadza się tu do empirycznej nieuchwytności naśladowanego wzorca?

Nie ma wątpliwości, że mowa wewnętrzna jest zjawiskiem trudniej uchwytnym niż mowa dialogowa. Zwraca na to uwagę także Cohn. Potoczne doświadczenie dostarcza nam nieskończonej ilości empirycznych wzorców, do których mogą być odnoszone literackie dialogi, jak jednak określić prawdopodobieństwo języka, dla którego nie istnieją żadne „słyszalne modele”? (s. 89). Czy to oznacza, że owe „słyszalne modele” nie mogą być jakoś zrekonstruowane? Czy modele te mają swój aspekt społeczny?

Odpowiedzi na te pytania szukać chyba trzeba w ontogenezie mowy wewnętrznej. Prace Wygotskiego nad stosunkiem mowy do myślenia nawiązywały, jak wiadomo, do spostrzeżeń Jeana Piageta dotyczących natury mowy egocentrycznej. Mowa egocentryczna, zdaniem Piageta, pojawia się u dziecka w wieku około trzech lat i zanika w wieku lat sześciu—siedmiu. Różnią ją od późniejszej mowy „uspołecznionej” rozmaite właściwości, z których najistotniejszą jest brak funkcji komunikacyjnej. Proces socjalizacji sprowadza się w ujęciu Piageta do stopniowego wypierania niekomunikacyjnej mowy egocentrycznej i zastępowaniu jej spełniającą funkcję komunikacyjną mową „uspołecznioną”. W swojej krytyce stanowiska Piageta Wygotski wskazał na genetyczną pierwotność mowy zewnętrznej. Przyjęcie odwrotnego rozwiązania prowadziłoby bowiem do akceptacji tezy, że rozwój mowy dziecka, podobnie jak jego rozwój umysłowy, odbywa się w sposób samorzutny, niejako „od wewnątrz”. Mowa egocentryczna, genetycznie wtórna, zdaniem Wygotskiego, nie zanika w procesie rozwoju, lecz jedynie zmienia swą formę i staje się mową wewnętrzną jednostki¹³.

Myśl o pierwotności mowy społecznej na kilka lat przed opublikowaniem pracy Wygotskiego sformułował wyjątkowo dobitnie Michaił Bachtin. W książce *Marksizm i filozofia języka* pisał: „słowo musiało się najpierw zrodzić i dojrzeć w procesie społecznego komunikowania się organizmów, aby następnie wejść w organizm i stać się słowem wewnętrznym”¹⁴. W ujęciu Bachtina jednostka nie tworzy języka wewnętrznego, lecz przejmuje go z zewnątrz w procesie socjalizacji: „mowa

¹² Zob. M. Głowiński, *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4, s. 70.

¹³ Zob. L. S. Wygotski, *Myślenie i mowa*. W: *Wybrane prace psychologiczne*. Tłumaczyli E. i J. Fleszerowie. Redakcja naukowa E. Franus. Warszawa 1971.

¹⁴ W. N. Wołoszynow, *Marksizm i filozofia języka. Osnownyje problemy sociologiczeskogo metoda w naukie o jazykie*. Leningrad 1929. Cyt. za: W. Iwanow, *Znaczenie myśli Michaiła Bachtina o znaku, wypowiedzi i dialogu dla współczesnej semiotyki*. W antologii: *Bachtin. Dialog — język — literatura*. Redakcja: E. Czaplejewicz i E. Kasperski. Warszawa 1983, s. 430 (tłum. W. Grajewski).

wewnętrzna jest tak samo produktem i wyrazem stosunków społecznych jak mowa zewnętrzna¹⁵. Fakt, że mowa wewnętrzna posiada pewne swoistości w stosunku do mowy zewnętrznej, nie może przysłaniać istotnych związków, jakie zachodzą pomiędzy obiema formami używania języka. Jeśli mowa wewnętrzna nie stanowi sfery autonomicznej, w pełnym tego słowa znaczeniu prywatnej, ale przeciwnie, pozostaje pod stałym wpływem mowy zewnętrznej, znaczy to, że wszelką indywidualną ekspresję mediatyzuje nieuchronnie czynnik społeczny. „Indywidualny akt mowy (w ścisłym tego słowa znaczeniu »indywidualny«) — powiada Bachtin — to »*contradictio in adiecto*«¹⁶. W szczególności nie można zignorować sytuacji, gdy mowę wewnętrzną kształtuje swoisty typ dyskursu społecznego, tj. literatura¹⁷. Taką sytuację ilustruje przykład tytułowej bohaterki powieści Flauberta, Emmy Bovary.

Genetyczny związek mowy wewnętrznej z mową dialogową („społeczną”) i niewątpliwy wpływ samej literatury na kształt mowy wewnętrznej sprawiają, że „słyszalny model” tej ostatniej wydaje się mimo wszystko dostępny. Jak można sądzić, istotną rolę w obiektywizowaniu tego modelu odgrywa właśnie literatura. Punktem odniesienia dla literackiego naśladowania mowy wewnętrznej jest nie tyle jakiś jeden, uniwersalny model tej mowy (takie stanowisko zajmuje Cohn, s. 90), ile jej społeczne wycobrażenie, formowane także przez literaturę.

Inaczej nieco rysuje się sprawa naśladowania — jak to określił Michał Głowiński — „mówienia mową wewnętrzną”. Inaczej dlatego, że nie istnieje przecież nic takiego jak „wypowiedź w mowie wewnętrznej” czy „tekst mowy wewnętrznej”. „Człowiek posługuje się mową wewnętrzną zawsze, ilekroć jest przytomny (i nie mówi głośno), aż do swej śmierci” — pisze Grodziński¹⁸. Bachtin określał status mowy wewnętrznej bardzo podobnie: „Aktualizacja zewnętrzna wypowiedzi jest jak wyspa, wylaniająca się z bezbrzeżnego oceanu mowy wewnętrznej [...]”¹⁹. Dorzucmy do tego klasyczny już James’owski termin: „strumień świadomości”, a otrzymamy obraz zjawiska, którego natura sprzeczna jest z naturą tekstu. Mowa wewnętrzna nie tworzy tekstu, gdyż brak jej właściwych tekstowi ograniczeń, trudno bowiem za takie uznać ograniczenia ściśle biologiczne. „Mimetyzm formalny” osiągnąć można w monologu literackim jedynie w szczególnych okolicznościach.

Cohn określa te okoliczności, kiedy zwraca uwagę, że najbardziej naturalnym zakończeniem „monologu autonomicznego” jest zaśnięcie bohatera natomiast jego przebudzenie stwarza najnaturalniejszy początek dla tego typu tekstu (s. 220). Większość monologów autonomicznych rozpoczyna się *in mediam mentem*, co daje odbiorcy wrażenie braku początku (s. 221), przecięcia ciągłego procesu myślowego w absolutnie przypadkowym momencie (s. 242). Kiedy podmiot monologu zasypia, najbardziej logicznym zakończeniem wydaje się formuła „*et cetera*”, sugerująca, że *perpetuum mobile* świadomości rozciąga się poza ostatnie wydrukowane słowo (s. 243). We wszystkich przypadkach — zdaniem Cohn — przyszłość ukazywana jest w monologu autonomicznym jako otwarta (s. 244). Otwartość monologu auto-

¹⁵ W. N. Wołoszynow, *Friejdizm*. Moskwa—Leningrad 1927. Cyt. z antologii: Bachtin, s. 66—67 (tłum. A. Szarłat-Kierlańczyk).

¹⁶ W. N. Wołoszynow, *Marksizm i filozofija jazyka*. Wyd. 2. Leningrad 1930. Cyt. jw., s. 103 (tłum. J. Aulak, M. Dobrogoszcz).

¹⁷ P. N. Miedwiediew, *Formalnyj metod w litieraturowiedienii*. Leningrad 1928. Cyt. jw., s. 270 (tłum. E. Czaplajewicz).

¹⁸ Grodziński, *Mowa wewnętrzna*, s. 13.

¹⁹ Wołoszynow, *Marksizm i filozofija jazyka*, wyd. 2. Cyt. z antologii: Bachtin, s. 101 (tłum. J. Aulak, M. Dobrogoszcz).

monicznego można w tych wypadkach uważać za swoiste naśladowanie „otwartości” mowy wewnętrznej.

Tej ostatniej tezy Cohn nie formułuje, daje się ona jednak ekstrapolować z rozważań autorki. Teza ta stwarza dodatkową przesłankę dla przeciwstawienia: monolog cytowany — monolog autonomiczny. Obie techniki dają możliwość naśladowania mowy wewnętrznej, różnią się jednak zdolnością do oddawania jej zasadniczej cechy, tj. ciągłości. Otwarty monolog autonomiczny spełnia tę funkcję samodzielnie, monolog cytowany wspierają w tym inne techniki prezentowania świadomości, głównie psychonarracja.

Problem literackiej reprezentacji mowy wewnętrznej powraca w książce Cohn w partiach poświęconych trzeciemu z wyróżnionych przez autorkę sposobów prezentacji świadomości, tj. monologowi relacjonowanemu (*Narrated Monologue*). Nazwę „monolog relacjonowany” odnosi Cohn w przybliżeniu do rozwiązań stylistycznych określanych jako „*style indirect libre*”, „*erlebte Rede*” („mowa pozornie zależna”). W przybliżeniu, gdyż — jak zauważa — zakres zjawisk, do których stosuje się te terminy, ogromnie się rozrósł. Formuła „*style indirect libre*” stała się np. u Tzvetana Todorova synonimem wszelkich form narracji prowadzonej z perspektywy postaci („*vision avec*” w terminologii Jeana Pouillona) (s. 109, 110). Cohn pojmuje termin „monolog relacjonowany” wężej niż „narracja personalna”, rezerwując go wyłącznie do tych form opowiadania, które dotyczą (potencjalnego) monologu postaci (s. 110). Monolog relacjonowany zjawia się zatem jedynie wtedy, gdy zbieżności perspektyw oglądu towarzyszy „współbrzmienie” głosów narratora i postaci. Technice tej odpowiada zatem nie formuła „*vision avec*”, lecz „*pensée avec*” (s. 111).

Definicję monologu relacjonowanego opiera Cohn w dużym stopniu na rozróżnieniu Gerarda Genette'a: „*voice*” („kto mówi?”) — „*vision*” („kto patrzy?”). Genette zwrócił uwagę, że osoba, która postrzega zdarzenia, nie musi być zarazem tą, która je werbalizuje. Narrator może bowiem ograniczać swe możliwości percepcyjne do możliwości postaci, nie rezygnując przy tym ze swych przywilejów językowych²⁰. Monolog relacjonowany charakteryzują, według Cohn, dwa wyróżniki: przedmiot (aktywność językowa postaci, monolog) i sposób prezentacji (w języku postaci przy zachowaniu gramatycznej zależności od wypowiedzi narratora). Pierwszy pozwala wydzielić tę formę w obrębie relacji ograniczonej do możliwości percepcyjnych postaci („*vision*”), drugi pozwala przeciwstawić tę technikę prezentacji świadomości dwóm pozostałym, tj. psychonarracji (zwłaszcza o typie dysnansowym) i monologowi cytowanemu.

W monologu relacjonowanym dwa szeregi językowe, tj. wewnętrzna mowa postaci i narracyjna relacja, łączą się w jeden, tak że ten sam ciąg zdaje się przepływać przez świadomości opowiadającego i postaci. Skoro monolog relacjonowany wiąże się z naśladowaniem w narracji mowy wewnętrznej, sytuacja taka dopuszcza dwie możliwości: całkowitą identyfikację narratora z postacią lub niby-identyfikację, która prowadzi niekiedy do karykaturowania. Oznacza to, że istnieją dwa krańcowo różne typy monologu relacjonowanego: empatyczny i ironiczny (s. 116—126).

Monolog relacjonowany nie zawsze daje się łatwo wydzielić z kontekstu narracyjnego. Szczególna trudność zachodzi wówczas, gdy monolog relacjonowany oddaje sam proces percypowania i werbalizowania przez postać otaczającą ją sytuacji (s. 132—133). W takim wypadku funkcja monologu relacjonowanego w większym stopniu polega na prezentowaniu sceny niż na rejestrowaniu swia-

²⁰ Zob. S. S. Lanser, *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*. Princeton 1981, s. 37.

domości postaci (s. 133). Tę specyficzną formę opowiadania nazywa Cohn „relacjonowaną percepcją” („*narrated perception*” — termin R. J. Lethcoe’a).

Monologowi relacjonowanemu odpowiada w narracji pierwszoosobowej forma monologu autorelacionowanego (*Self-Narrated Monologue*). W monologu autorelacionowanym stosunek ja-odpowiadającego do ja-przeżywającego przypomina stosunek narratora do postaci w narracji personalnej. Narrator chwilami identyfikuje się ze swym przeszłym „ja”, rezygnując z czasowego dystansu i przywileju poznawczego na rzecz dawnego stanu dezorientacji i niezdecydowania (s. 167). Monolog autorelacionowany, przez zatarcie wszelkich sygnałów przytaczania, nadaje ja-przeżywającemu rolę dominującą w tekście (s. 170).

Technika odtwarzania mowy wewnętrznej, którą Cohn nazwała monologiem relacjonowanym (monologiem autorelacionowanym), uzmysławia w efekcie niezmiernie skomplikowany charakter układu: narracja — przytoczenie.

Książka Cohn jest pracą teoretycznoliteracką bardzo ważną. Ważną m.in. dlatego, że pozwala ujrzeć w nowym świetle strukturę tak podstawową dla form narracyjnych, jaką jest przytoczenie. Cohn rozpatruje w swej książce szczególnie typ wypowiedzi, a mianowicie wypowiedzi prezentujące rozmaite przejawy aktywności psychicznej. Jedynie wtedy, gdy aktywność ta ma charakter językowy (mowa wewnętrzna), możliwe staje się wykorzystanie w opisie tradycyjnych kategorii przytoczenia (przytoczenie w mowie zależnej, niezależnej, pozornie zależnej) (s. 10—11). Czy zatem prezentacja niejęzykowej aktywności mentalnej podpada pod kategorię przytoczenia? Czy przytoczeniem jest forma relacjonowanej percepcji, rejestrująca postrzeganie przez bohatera otaczającej go sytuacji i upodobniona do obiektywnego sprawozdania? Czy psychonarracja jest przytoczeniem w sytuacji, gdy nic nie wskazuje na naturę (językową czy niejęzykową) prezentowanych stanów?

To tylko niektóre z pytań, do których postawienia skłania niezmiernie interesująca i problemowo bogata praca Dorrit Cohn.

Wojciech Tomasiak