

Dorrit Cohn

Monolog przytaczany

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 83/4, 195-224

1992

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.

DORRIT COHN

MONOLOG PRZYTACZANY

Sposoby przytaczania

Przytaczany monolog wewnętrzny jako technika w pełni ustalona pojawia się około połowy XIX wieku¹. Bohaterowie wcześniejszych powieści monologują jedynie w wyjątkowych okolicznościach, po uprzednim rozbudowanym autorskim wprowadzeniu, czyniąc to wyraźnie słyszalnym głosem. Jeden z nielicznych monologów Toma Jonesa został wyróżniony już w tytule rozdziału: *Rozmowa, którą Tom Jones prowadził z samym sobą*. Agathon, nieco bardziej filozoficznie usposobiony niemiecki odpowiednik Toma Jonesa, zwraca się do samego siebie z większą swadą w rozdziale zatytułowanym *Soliloquium*. I w tym przypadku narrator poprzedza monolog rozwlekłymi przeprosinami, które odsyłają do rzekomego źródła: greckiego rękopisu opartego na prywatnym dzienniku bohatera. „Dowód ten”, podsumowuje narrator, „wyjaśnia, skąd historyk mógł wiedzieć, co Agathon mówił do siebie samego w tych, jako i w innych okolicznościach”².

Charakter formuł przytoczenia, jakimi standardowo posługiwali się autorzy powieści przedrealistycznych, dowodzi, że pisane przez nich monologi miały dla czytelnika brzmieć równie donośnie, co monologi dramatyczne³. Monolog Toma Jonesa został wprowadzony słowami: „i zrywając się na równe nogi wy-

[Dorrit Cohn – profesor germanistyki w Uniwersytecie Harvarda, wykłada też literaturę porównawczą. Jest autorką podstawowej monografii *Transparent Minds*, skąd zaczerpnięto publikowany tutaj tekst. Ukazała się ponadto jej książka: *The Skepwalkers. Elucidations of Hermann Broch's Trilogy* (1968).

Przekład według: D. Cohn, *Quoted Monologue*. W: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1978, rozdz. 2, s. 58–98, 281–289.

¹ Doskonała prezentacja wykorzystania monologu we wcześniejszych formach narracyjnych (eposie i romansie) – zob. R. Scholes, R. Kellogg, *The Nature of Narrative*. New York 1966, s. 177–190, 284–289.

² Ch. M. Wieland, *Agathon*. W: *Werke*. T. 1. München, Carl Hauser Verlag, 1964, s. 398 (ks. I, rozdz. 10).

³ G. Gougenheim (*Du discours intérieur au monologue intérieur*. „Le Français moderne” 14/15 (1946/1947), s. 242–248) dokumentuje ten fakt na przykładzie francuskich pisarzy XVII i XVIII stulecia. Rozróżnienie „dyskursu” i „monologu”, dokonane przez autora wyłącznie w oparciu o formuły przytoczenia, jest zbyt ostre, skoro wielu późniejszych pisarzy używało słowa „powiedział” w znaczeniu „pomyślał” (zob. dalej przypis 13).

krzyknął”, kończy go zaś jeszcze wyrazistszy sygnał słyszalności: „Tu uczucie odebrało mu mowę i znalazło ujście we łzach”. Goethe’owski Wilhelm Meister „gdy już został sam, wykrzyknął w uniesieniu”⁴. Nawet XIX-wieczni pisarze nadal pozwalają, by ich postacie mówiły na głos do samych siebie. Gdy Dickens na początku tomu 2 *Małej Dorrit* przedstawia rozmowę bohaterki z samą sobą, narrator wyraźnie podkreśla swoją zewnętrzną pozycję. Oto Amy patrzy na śpiącą damę, której wcześniej nie znała:

– Jest bardzo ładna – rzekła do siebie. – Nigdy jeszcze nie widziałam tak pięknej twarzy. O, jakże niepodobna jest do mnie.

Były to dziwne słowa, ale miały jednak widocznie jakieś ukryte znaczenie, bo oczy jej napełniły się łzami⁵.

Skoro to, co Amy „rzekła do siebie”, zawiera „ukryte znaczenie”, tedy zmuszeni jesteśmy założyć, że znaczenie to – podobnie jak inne symptomy behawioralne (tu np. jej łzy) – narrator potrafi dostrzec bez jakiegoś szczególnej i dodatkowej umiejętności. Także i Stendhal, u którego postacie monologują znacznie częściej niż u innych pisarzy tego samego okresu, jest mocno niekonsekwentny, jak chodzi o słyszalność wypowiedzi. Ilekroć tyradę, którą Julian kieruje sam do siebie, autor nazywa „monologiem”, tylekroć możemy być pewni, że chodzi o retorykę wypowiedzi mówionej, skoro autor pisał to w czasie, gdy połączenie rzeczownika „monolog” z przymiotnikiem „wewnętrzny” bądź „milczący” musiało być wciąż jeszcze odczuwane jako sprzeczność terminologiczna. Julian rzeczywiście „wygłasza” („*s’écrit-il*”) przynajmniej jeden ze swych monologów⁶. A w najdłuższym *solo* (w więzieniu) jego głos rozlega się powtórnie, gdy strofuje sam siebie za pozowanie nawet w najintymniejszych myślach:

– Duch epoki działa we mnie – rzekł głośno z gorzkim uśmiechem. – Mówiąc sam ze sobą, o dwa kroki od śmierci, jeszcze jestem hipokrytą... O wieku dziewiętnasty!⁷

Historycznie jest to interesujący moment: oratorska skłonność dramatycznej i epickiej tradycji *soliloquium* zostaje zakwestionowana i zdezakwuwana przez nową, romantyczną konwencję szczerości, która wciąż nie może uwolnić się od potępianej przez siebie formy.

Skojarzenie głośnego monologowania ze świadomym pozowaniem powraca sporadycznie, choć jako całkiem realistyczny objaw, w późniejszej powieści psychologicznej. Raskolnikow, w swej nieustającej wewnętrznej rozmowie jeszcze przed popełnieniem zbrodni, „z rzadka mruczał coś, powodowany nałogiem gadania do samego siebie <...>”⁸. Narrator nawet nazywa to

⁴ W nowelce zatytułowanej *Kto jest zdrajcą?* Goethe uczynił z ustawicznie monologującej postaci bohatera komicznego. Wątlą motywacją psychologiczną, która uruchamia akcję, opiera się na przesadnej introwersyjności młodego człowieka. Skłonność ta powstrzymuje go od porozumiewania się z innymi, a przez to zwiększa potrzebę (i rozmiary) samotniczych rozmów; ostatecznie poślubia on właściwą dziewczynę tylko dzięki przyjacielowi, który podsłuchał jego prywatne myśli.

⁵ Ch. Dickens, *Mała Dorrit*. Tłumaczyła W. Komarnicka. T. 2. Warszawa 1983, s. 18 (rozd. 1).

⁶ Stendhal, *Czerwone i czarne. Kronika z 1830 r.* Przełożył T. Żeleński (Boy). Warszawa 1985, s. 35 (cz. I, rozdz. 7). *Dziela wybrane*. T. 3.

⁷ *Ibidem*, s. 428 (cz. II, rozdz. 74).

⁸ F. Dostojewski, *Zbrodnia i kara*. Przełożył Cz. Jastrzębiec-Kozłowski. Warszawa 1987, s. 10. *Dziela wybrane*. T. 1. [Zarówno w tym cytacie, jak i w niektórych dalszych tłumaczeniach zostało uściślone ze względu na towarzyszący im kontekst interpretacyjny. – Przypis tłum.]

„przekornymi monologami o własnej bezsile i niezdecydowaniu”⁹. Jak pokazał Genette, Proustowski Swann, wygłaszając „swoje nieszczerze monologi wypowiedane głośno niczym rola, niczym komedia, którą ktoś odgrywa przed samym sobą”¹⁰, prezentuje kwintesencję kłamliwości zwracania się do samego siebie. Bernard z *Falszerzy* Gide’a rozpoczyna swój młodzieńczy bunt od silnie zretoryzowanych soliloquiów¹¹, stopniowo jednak oducza się tej formy porozumiewania się ze sobą, zbliżając się do – wyznawanego przez siebie i przez samego autora – ideału szczerości:

Miałem zwyczaj ciągłego mówienia do siebie samego, a teraz, gdybym nawet chciał, już nie potrafię¹².

Jak zobaczymy, racjonalizacja czy też samooszukiwanie nadal będą towarzyszyć samotniczemu dyskursowi, nawet wtedy gdy zejdzie on poniżej progu słyszalności w powieści współczesnej.

Jednakże już w czasach Stendhala, a i w jego własnych powieściach, wykrzyknienia (i mamrotanie do samego siebie) w momentach samotności przestają stanowić regułę, a poczynają być coraz częściej kojarzone z dziwnym „zwyyczajem” bądź z chwilami najwyższego poruszenia. Autorzy powieści realistycznych potraktowali głos wewnętrzny jako coś oczywistego; łatwo to dostrzec w scenach, gdzie cytują myśli bohatera, który znajduje się w towarzystwie innych osób (a słowa, które wypowiada w myślach, pozostają w sprzeczności ze słowami wypowiedzianymi przezeń na głos). Milczenie jest odtąd domyślne – bez względu na to, czy czasowniki oznaczające mówienie bądź myślenie zostały użyte, czy też nie: „pomyślał (sobie)” albo „powiedział (do siebie)”. Niekiedy wyrażenia wprowadzające zostają w ogóle pominięte, a przejście do mowy wewnętrznej sygnalizuje się po prostu cudzysłowem bądź innymi standardowymi znakami¹³. Około połowy XIX w. pisarz, który w dalszym ciągu rozwlekle przeprasza za przytaczanie czyichś myśli, poczyną być staromodny. Znakomitym przykładem może być Victor Hugo, który (w 1870 r.) przerywa rozdział *Nędzników* zatytułowany *Burza pod czaszką* takim oto przyciężkawym komentarzem:

Jest rzeczą pewną, że mówimy czasem do samych siebie. Doświadczyła tego każda myśląca istota. (...) Tylko w tym znaczeniu należy brać często powtarzające się w tym rozdziale słowa: „powiedział” lub „zawołał”. Są słowa, zdania, okrzyki nawet, które nie przerywają zewnętrznego milczenia. Wszystko się kłębi, wszystko w nas mówi, jedynie usta milczą. Rzeczywistości duszy, choć niewidzialne i nienamacalne, jednak są rzeczywiste¹⁴.

Jeśli nawet Hugo zdradza się tu ze swoją przynależnością do pokolenia

⁹ *Ibidem*, s. 12.

¹⁰ G. Genette, *Figures III*. Paris 1972, s. 196–197.

¹¹ A. Gide, *Falszerze*. Przełożyli H. Iwaszkiewiczówna i J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1978, s. 48–50.

¹² *Ibidem*, s. 219.

¹³ Np. J. Austen, która słowa „powiedziała” używa zazwyczaj w pierwszych zdaniach monologu, czasami po prostu pomija formułę przytoczenia (zob. *Emma*. W: *Complete Novels*. New York, Random House, b. r., s. 844, 923); zwrot „pomyślała sobie” pojawia się wtedy, gdy myśli są przytaczane w scenach konwersacji (*ibidem*, s. 970). Także i niektórzy współcześni pisarze nadal stosują czasowniki oznaczające mówienie: W. Faulkner zrównał je nawet z czasownikami oznaczającymi myślenie (kiedy Hightower „mówi to, myśli to” – *Światłość w sierpniu*. Przełożył M. Słomczyński. Warszawa 1975. Cytat nie zidentyfikowany (oryg.: *Light in August*. New York 1979, s. 305)).

¹⁴ V. Hugo, *Nędznicy*. Przełożyła K. Byczewska. T. 1. Warszawa 1980, s. 280.

przedrealistycznego, to przy okazji przedstawia *ex cathedra* założenie, które legło u podstaw procesu uwewnętrznienia techniki monologowej, i pokazuje, że powieściopisarze posługujący się tą techniką w konwencji milczącej bezdyskusyjnie uznawali jej realizm psychologiczny.

Wyciszenie monologującego głosu postępuje równoległe ze zmianą rytmu monologu przytaczanego, co widać tak u Dostojewskiego, jak i u innych pisarzy późnego realizmu. Bezpośrednie przytaczanie myśli bohatera nie ogranicza się już wyłącznie do wyodrębnionych chwil *explicite* przyporządkowywanych długim rozmyśleniom bądź wewnętrznym sporom (*Burza pod czaszką*), lecz towarzyszy kolejnym spotkaniom i doświadczeniom bohatera. W rezultacie otrzymujemy tekst, który raptownie przechodzi od scenerii zewnętrznej do wewnętrznej:

Tam, w samym kąciку, na dole, w pewnym miejscu była rozdarta, odstająca od ściany tapeta: momentalnie ją wszystko wpychać do tej dziury pod tapetą. Zmieściło się! „Wszystko precz z oczu! Sakiewkę także!” – myślał z radością, wstając i tępo patrząc w kąt, na dziurę, która się teraz jeszcze bardziej wystoperczyła. Wtem drgnął ze zgrozy. – Boże – szeptał z rozpaczą – czy ja mam dobrze w głowie? Czyż to jest ukryte? czyż tak się ukrywa rzeczy?

Prawda i to, że nie liczył na rzeczy; przypuszczał, że znajdzie tylko pieniądze, i dlatego nie przygotował zawczasu odpowiedniego schowanka. „Ale teraz, teraz, czemu się cieszę – myślał w rozterce. – Czyż tak się rzeczy chowa? Naprawdę, rozum postradałem!” Jak z krzyża zdjęty, siadł na kanapie i w tejże chwili znowu zaczęły nim wstrząsać nieznośne dreszcze¹⁵.

Powtarzające się przeskoki od narracji do przytoczeń powodują mnożenie się formuł przytoczenia („myślał”, „szeptał”, „myślał”), co w połączeniu ze starannie dopracowaną interpunkcją nieprzerwanie rozdziela uwagę na dwa punkty widzenia. Efektem staje się rytm urywany, pokawałkowany i poszarpany, doskonale w tej szaleńczej scenie odpowiadający wewnętrznemu i zewnętrznemu wzburzeniu Raskolnikowa, rytm narażony jednak na utratę swej atrakcyjności w scenach mniej gorączkowych.

Nie jest zatem przypadkiem, że powieść, która w najbardziej radykalny sposób odmieniła wzajemną spójność monologu przytaczanego i towarzyszącego mu tekstu narracyjnego, obrała za swój przedmiot (zgodnie ze słynnym zdaniem Virginii Woolf) „zwykły umysł podczas zwykłego dnia”. Typowy fragment jednego z Bloomowskich rozdziałów *Ulissesa* czyta się zatem następująco:

Dłoń jego zdjęła kapelusz z kołka, na którym wisiało opatrzone monogramem palto zimowe i płaszcz nieprzemakalny zakupiony w biurze znalezionych przedmiotów. Znaczkę: lepkogrzebiete obrazki. Myślę, że wielu oficerów zajmuje się tym. Pewnie, że tak. Przepocony napis pośrodku podszewki kapelusza powiedział mu bezgłośnie: Plasto, najwyższej jakości kapelu. Zerknął szybko na skórzaną podkładkę. Biały skrawek papieru. Zupełnie bezpieczny.

Na progu sięgnął do tylnej kieszeni po klucz od zatrzasku. Nie tu. W spodniach, które zdjąłem. Muszę go wziąć. Ziemiak mam. Szafa z ubraniami skrzypi. Nie trzeba jej niepokoić. Była senna, kiedy się odwróciła teraz. Bardzo cicho pociągnął ku sobie drzwi wejściowe, jeszcze, póki dolna listwa nie nasunęła się miękko na próg, jak luźne wieko. Wyglądają jak zamknięte. W każdym razie tak będzie dobrze, dopóki nie wrócę. <62–63¹⁶; podkreśl. D. C.)

¹⁵ Dostojewski, *op. cit.*, s. 96.

¹⁶ Tu i dalej liczba w nawiasie po cytacie wskazuje stronicę w: J. Joyce, *Ulisses*. Przełożył M. Słomczyński. Warszawa 1969.

To właśnie tutaj po raz pierwszy dyskursu wewnętrznego nie oddzielono od trzecioosobowego kontekstu ani wyrażeniami wprowadzającymi, ani też jakimikolwiek znakami graficznymi. Jeśli porównamy ten tekst z fragmentem *Zbrodni i kary*, zysk dla tekstowej ciągłości okaże się oczywisty. Głos narratora i głos postaci spajają się ze sobą do tego stopnia, że tylko po drobiazgowym badaniu możemy jednoznacznie określić, które zdania pochodzą z monologu Blooma, a które z relacji narratora.

Jednakże taka drobiazgowość analiza ujawnia również podstawowe podobieństwo *Ulissesa* do wcześniejszej trzecioosobowej powieści używającej monologu przytaczanego. Za sprawą odmienionego wyglądu Joyce'owskich monologów zapomina się często, iż najwymowniejsze pod względem gramatycznym sygnały służące różnicowaniu opowiadania i monologu — zmiana podstawowego czasu (z przeszłego na teraźniejszy) oraz zmiana osoby (z trzeciej na pierwszą) — są wspólne Joyce'owi i powieściopisarzom wcześniejszym. Tożsamość wzorca gramatycznego sprawi, że eksperymentalne uzupełnienie tego ustępu z *Ulissesa* o cudzysłowy i formuły wprowadzające przyczyni się w ogromnej mierze do nadania mu tradycyjnej postaci:

Na progu sięgnął do tylnej kieszeni po klucz od zatrasku. „Nie tu” — pomyślał. — „W spodniach, które zdjąłem. Muszę go wziąć. Ziemniak mam. Szafa z ubraniami skrzypi. Nie trzeba jej niepokoić. Była senna, kiedy się odwróciła teraz”. Bardzo cicho pociągnął ku sobie drzwi wejściowe (...).

Przyczynia się w ogromnej mierze, ale miary całości nie zmienia. Nawet z dodatkiem wyraźnych sygnałów przytoczenia — Joyce'owski monolog w dalszym ciągu zachowuje niezmiennie „joyce'owski” charakter. Lecz charakter ten w większym stopniu jest efektem stylu tego monologu, w mniejszym zaś — relacji, w jakiej pozostaje on do tekstowego otoczenia. Zauważmy także, iż dodanie zwrotu „pomyślał” nadaje milczącym słowom Blooma nieodpowiedniego, niemal infantylnego charakteru paplaniny, co można wytłumaczyć faktem, iż zazwyczaj kojarzymy ów zwrot z sekwencjami słownymi spójniejszymi i rozumniejszymi od tych, które tworzy Joyce'owska postać.

Pojawianie się monologu przytaczanego bez wyraźnych sygnałów przytoczenia w trzecioosobowym kontekście jest, jak zauważył Breon Mitchell¹⁷, kamieniem probierczym wpływów *Ulissesa* na powieści, które poszły tym śladem. Mimo indywidualnych różnic w koncepcjach zapisu, nie sygnalizowany monolog przytaczany stał się firmowym stemplem powieści strumienia świadomości. Döblin w swej powieści *Berlin Alexanderplatz* (najstynniejszym niemieckojęzycznym potomku *Ulissesa*) ustawicznie przeplata narrację i monolog, a nawet, idąc dalej od samego Joyce'a, przechodzi od jednej formy do drugiej w obrębie tego samego zdania:

Gdzie ja się podzieję, biedaczysko, włókl się wzdłuż ściany domów, nie było temu końca. Jestem ostatni bałwan, przecież jakoś da się tędy prześliznąć (...). Skrzyżował ramiona, tak, mój chłopcze, tutaj nie zmarzniesz¹⁸.

¹⁷ Zob. B. Mitchell, *James Joyce and the German Novel 1922–1933*. Athens, Ohio, 1976, zwłaszcza s. 112, 136–137.

¹⁸ A. Döblin, *Berlin Alexanderplatz*. *Dzieje Franciszka Biberkopfa*. Tłumaczyła I. Czermakowa. Warszawa 1959, s. 11. [Ze względu na potrzeby artykułu interpunkcję przekładu dostosowuję do interpunkcji oryginału. — Przypis tłum.]

Dwukrotnie w tym fragmencie zwykły przecinek oddziela monolog przytaczany od narracji, choć czas i osoba (również wtedy, gdy w miejsce osoby pierwszej pojawia się bezosobowe „ktoś” bądź osoba druga) w dalszym ciągu wyraziście sygnalizują zmianę. W opowiadaniu *Intymność*, w którym dwie spośród czterech części wiernie naśladowują technikę *Ulissesa*, Sartre stosuje bogatszą interpunkcję dla zasygnalizowania początku i końca monologu w obrębie jednego zdania:

Postyszała jakieś burczenie: denerwują mnie te odgłosy dobywające się z brzucha, nigdy nie wiem, czy to jemu burczy, czy mnie.

Zamknęła oczy i niebieskie tarcze zaczęły wirować, jak w wesołym miasteczku, wczoraj, rzucałam w nie gumowymi strzałkami <...>¹⁹.

Niekiedy nawet i te, tak słabe sygnały zostają pominięte:

Nawet się nie uczesała, tak się spieszyła a ludzie którzy mnie zobaczą i tak nie będą wiedzieli, że nic nie mam pod tym długim szarym płaszczem <...>²⁰.

Pomimo składniowej ciągłości przejście do monologu znowu jest widoczne dzięki zmianom czasu i osoby²¹.

We współczesnej powieści psychologicznej czasowniki oznaczające myślenie — jeśli w ogóle pojawiają się w bezpośrednim sąsiedztwie monologu wewnętrznego — stosuje się raczej w formie zakłęk niż z jakichś względów funkcjonalnych. Virginia Woolf np. szpikuje swoje teksty zwrotem „pomyślał(a)”: „Och, te przyjęcia, pomyślał, te przyjęcia Klarysy! Dlaczego ona je wydaje, pomyślał”²². Takie redundantne zwroty służą po prostu jako rodzaj wyrażeniowego akcentu i niewiele mają wspólnego z konwencjonalnymi formułami przytoczenia z czasów przedjoyce’owskich. W jednej z takich trzecioosobowych powieści Faulkner w podobny sposób mnoży czasowniki oznaczające myślenie, używając ich zarówno przed monologiem, jak i w jego obrębie; jednakże stosowane przez niego powtórzenia grają donioślejszą rolę niż w przypadku Virginii Woolf. Oto typowy fragment z powieści *Światłość w sierpniu*:

„Nie wiem nawet, co do niej mówią” — pomyślał, myśląc: Nie wiem nawet, czy to, co mówią do niej, nie jest czymś takim, co mężczyźni mówią czasem do przechodzącego dziecka, wierząc: Nie wiem jeszcze, że w tym śnie zamykające się więzienie powiek czyni jej twarz nieprzystępną, zamysłoną²³.

W ten sposób zasugerowany został rodzaj stratyfikacji świadomości Joego Christmasy: każdy kolejny czasownik oznaczający czynności umysłu („pomyślał, myśląc <...>, wierząc”) wiąże się z zejściem na niższy poziom, z mniejszą wyrazistością wysłowienia i z większą rolą obrazowości asocjacyjnej.

Wreszcie rozważyć musimy i taki, typologicznie interesujący przypadek,

¹⁹ J.-P. Sartre, *Intymność*. W: *Mur*. Tłumaczył J. Lisowski. Warszawa 1958, s. 126.

²⁰ *Ibidem*, s. 168.

²¹ Niektórzy uczniowie Joyce’a posuwali zgodność monologu wewnętrznego z narracyjnym kontekstem jeszcze dalej, używając tego samego (teraźniejszego) czasu dla nich obu. V. Larbaud, jeden z wcześniejszych i pilniejszych naśladowców Joyce’a, postąpił tak w swej opowieści *Mon plus secret Conseil*.

²² V. Woolf, *Pani Dalloway*. Przełożyła K. Tarnowska. Warszawa 1961, s. 57.

²³ Faulkner, *Światłość w sierpniu*, s. 228.

w którym wyłącznie formuły przytoczenia konstituowałyby trzecioosobowy kontekst dla przytaczanego monologu. Teoretycznie można tedy wyobrazić sobie taki tekst fikcyjny, w którym jedyną funkcją narratora byłoby nazwanie postaci i jej umysłowej czynności, według wzoru: „X pomyślał <...>”, a całą resztę powieści zajmowałby monolog. Nie znam dzieła, które ściśle odpowiadałoby temu wzorowi, znam natomiast kilka, które do niego się zbliżają. Virginia Woolf w *Falach* zwiłokrotnia ten wzór, stosując szczątkowe formuły przytoczenia – „Rhoda powiedziała:”, „Bernard powiedział:” – które wprowadzają naprzemienne monologi sześciu postaci²⁴. W *Renegacie* Camusa wzór zostaje odwrócony: monolog bezjęzykowego „mówcy”, obramowany znakami cudzysłowu, rozpoczyna się od słów: „»Co za papka, co za papka! <...>«”, a kończy się 30 stron później, gdy narrator wraca *in extremis*, by wyjaśnić przyczynę zamilknięcia: „Garść soli zamknęła usta gadatliwego niewolnika”²⁵. Ta szczątkowa rama przytoczenia, choć zwraca uwagę na formę monologową, samą formę pozostawia nienaruszoną. Bez zamykającego zdania *Renegat* byłby autonomicznym monologiem, a przeto tekstem raczej pierwszo- niż trzecioosobowym. Graniczne przypadki tego rodzaju ujawniają graniczną linię, która oddziela autonomiczny monolog od narracji trzecioosobowej, a równocześnie ukazują typologiczną nieciągłość pomiędzy monologiem przytaczanym a monologiem autonomicznym.

Kontekst narracyjny

Postać monologująca w trzecioosobowym kontekście nie jest jedynym dominującym głosem w tekście, który czytamy. W mniejszym czy większym stopniu jest ona zawsze podporządkowana narratorowi, a ocena, jaką wystawiamy słowom, które postać wypowiada do siebie, ściśle wiąże się z perspektywą (neutralną bądź stronniczą, przyjazną bądź wrogą, patetyczną bądź ironiczną), w której narrator ową postać umieścił. Nawet formuła grzecznościowa przy nazwisku („pan Bloom”) czy przymiotnik („biedna Emma”) oddziałują na naszą interpretację tej cząstki, która została przytoczona jako urywek myśli postaci. Kontekst monologu, krótko mówiąc, jest równie ważny i równie zróżnicowany, co zawartość samego monologu. A skoro przytaczanie bezgłośnych słów nie zobowiązuje narratora do przyjęcia punktu widzenia postaci bardziej niż przytaczanie słów przez nią wypowiedzianych, częste monologowanie wcale nie jest (jak niekiedy sądzono) znakiem ujednoczonego, przynależnego jakiejś postaci punktu widzenia.

Niektórzy pisarze używali monologu wewnętrznego właśnie do wzmocnienia ironicznego dystansu oddzielającego narratora do bohatera. Gdy Julian Sorel, w reakcji na zaloty pani de Renal, myśli:

przed mą podróżą ja brałem ją za rękę, ona cofała ją, dziś ja usuwam rękę, ona ujmuje ją i ściska. Ładna sposobność odpłacenia jej wzgardy. Bóg wie, ilu miała kochanków! Wybrała mnie jedynie dla łatwości schadzek.

²⁴ Chociaż liryczne przerywniki stanowią swoisty autorski głos, to jednak ten przykład – nie tylko ze względów typograficznych – należy do poziomu innego niż reszta świata. Bardziej szczegółowe rozważania o *Falach* – zob. w dalszej części książki [*Transparent Minds*], s. 263–265.

²⁵ A. Camus, *Renegat, albo umysł zmącony*. W: *Wygnanie i królestwo*. Przełożyła J. Guze. Warszawa 1958, s. 37, 60.

– narrator natychmiast umieszcza punkt widzenia postaci w perspektywie:

Oto, niestety, wynik nadmiernej cywilizacji. W dwudziestym roku dusza młodego człowieka, z odrobiną bodaj wykształcenia, odległa jest o tysiąc mil od owego zapału, bez którego miłość bywa jedynie najnudniejszym z obowiązków²⁶.

Takie połączenie monologu wewnętrznego z autorskim komentarzem doprowadza do skrajności rozbieżność między dalekowzrocznością narratora a krótkowzrocznością bohatera. Podobnie jest i wtedy, gdy narrator wyraźnie a probuje cytowane przez siebie myśli. Thackeray, który właściwie nigdy nie zostawia swych postaci na scenie samych, pozwala monologować Becky tylko po to, by nagiąć jej myśli do swojej interpretacji. Jej pogląd na moralność, sformułowany samodzielnie i *pro domo sua* –

„Nietrudna jest rola żony wiejskiego szlachcica – medytowała Becky. – Na pewno potrafiłabym być ząną kobietą, gdybym miała pięć tysięcy rocznego dochodu.<...>”

– najpierw zostaje oceniony, a potem zřęcznie przyjęty przez narratora:

Kto wie, czy rozumowanie Rebeki nie było trafne? Może naprawdę tylko pieniądze stanowiły o różnicy między nią a uczciwą kobietą. Zapewne nikt nie powie, że jest lepszy od bliźniego, jeżeli weźmie pod uwagę działanie pokusy. Powodzenie i majątek nie czynią może ludzi uczciwymi, na pewno jednak pomagają wytrwać w uczciwości. Londyński ławnik powracający z bankietu i najedzony żółwią zupą nie wysiądzie z karocy, aby ukraść barani udziec. Ale niech spróbuje głodować, a zobaczymy, czy nie przywłaszczy sobie bochenka chleba²⁷.

W tekstach tych komentarz narratora odchodzi od charakterystyki psychologicznej ku uogólnieniom dotyczącym natury ludzkiej, tak symptomatycznym dla narracji auktoralnej. Odmienną, choć nie mniej podniosłą dychotomię punktów widzenia otrzymać można poprzez połączenie bezpośrednio przytaczanych myśli z psychonarracją auktoralną. Dialektyce takiej mieliśmy już okazję przyjrzeć się we fragmencie *Śmierci w Wenecji* analizowanym wcześniej²⁸. Ulega ona jednak dalszemu wzmocnieniu, gdy – tuż przed końcem – Aschenbachowi dane jest raz jeden wygłosić swoje obszerne *soliloquium*. Zjadliwie sarkastyczne zdanie wprowadzające cytuję w niepełnej postaci:

Siedział tam, mistrz, wsławiony artysta <...>, on, którego sława była urzędowa, nazwisko uszlachcone, na którego stylu mieli się kształcić chłopcy – siedział tam <...> i obwisłe wargi, kosmetycznie uwydatnione, kształtowały pojedyncze słowa z tego, co wydobywał jego na wpół drzemiący mózg z osobliwej sennej logiki²⁹.

W monologu, który teraz następuje, Aschenbach – radykalnie zmieniając swoje wcześniejsze apollinińskie stanowisko – rozmyśla nad beznadziejnością dionizyjskiej natury artysty. To nie przypadek, biorąc pod uwagę niezwykle skromny użytek, jaki Mann czyni w całej noweli z monologu przytaczanego, że właśnie w momencie maksymalnego dystansu pomiędzy głosem narratora

²⁶ Stendhal, *op. cit.*, s. 70–71 (cz. I, rozdz. 13).

²⁷ W. M. Thackeray, *Targowisko próżności*. Przełożył T. J. Dehnel. T. 2. Warszawa 1973, s. 104–105.

²⁸ [W książce *Transparent Minds*, rozdz. 1: *Psycho-Narration*.]

²⁹ T. Mann, *Śmierć w Wenecji*. W: *Wybór nowel i esejów*. Opracował N. Honsza. Wrocław 1975, s. 272 (tłum. L. Staff). BN II 182.

a głosem postaci ten pierwszy – rezygnując wobec drugiego z funkcji przekąźnika czy pośrednika i wycofując się całkowicie – pozwala mówić Aschenbachowi tylko w swoim imieniu i tylko do siebie³⁰.

Nawet gdy narracyjny kontekst monologu nie jest tak wyraziście ironiczny, sam fakt, że narrator przestaje przytaczać myśli postaci, wprowadza pewną nierówność między nimi, zwłaszcza jeśli przechodzi się przy tym gwałtownie od przytoczenia do psychonarracji. W zależności od dawki ironii czy sympatii stosunek pomiędzy głosem narratora a głosem postaci może przebiegać – nawet w obrębie jednego dzieła – od dysonansu po harmonię. Dwie sceny ze *Śmierci Iwana Iljicza* Lwa Tołstoja zilustrują skutki.

Druga część tego opowiadania koncentruje się wokół psychicznej walki śmiertelnie chorego bohatera i oscyluje nieustannie pomiędzy przytoczeniem a narracją. W pewnym momencie narrator dystansuje się od swego protagonisty, wprowadzając pojedynczy sygnał wszechwiedzy. Następuje to wtedy, gdy Iwanowi Iljiczowi po raz pierwszy przychodzi do głowy myśl – którą natychmiast wytłumia – że „poprawne” życie, które wiódł do czasu choroby, mogło być bezsensowne, a nawet złe:

„Może nie żyłem jak trzeba? – przyszło mu nagle do głowy. – Ale jakże nie jak trzeba, kiedy wszystko robiłem jak należy” – mówił do siebie i odrzucał natychmiast to jedyne rozwiązanie zagadki życia i śmierci, jako coś zupełnie niemożliwego³¹.

Krótki, sentencjonalny komentarz pojawiający się w obrębie psychonarracji („to jedyne rozwiązanie zagadki życia i śmierci”) wystarczy, aby zwrócić uwagę na dystans, jaki oddziela bohatera, któremu brak wiedzy, od narratora, który ją posiada. Kiedy Iwan Iljicz podejmuje na nowo swoją bezgłośną rozmowę, skutecznie włączy się w nią dramatyczna ironia:

„Czegóż więc chcesz teraz? Życ? Jak żyć? Życ, jak żyjesz w sądzie, kiedy woźny sądowy woła: »Sąd idzie!« Sąd idzie, sąd idzie – powtórzył sobie. – Właśnie sąd! Ale przecież ja nie jestem winien! – zawołał z gniewem. – Za co?”³²

Czytelnik, który za plecami Iwana Iljicza otrzymał wcześniej sygnał, zna odpowiedź na dręczącą „zagadkę” i – gdy tekst przejdzie płynnie w ciągłą psychonarrację – wśród wtajemniczonych już pozostanie:

I przestał naraz płakać, i odwróciwszy się twarzą do ściany, zaczął rozmyślać o tym: dlaczego, za co ta cała okropność?

Ale chociaż wiele myślał, nie znalazł odpowiedzi³³.

Zaznaczana *explicite* odrębność autora i postaci zanika w tym miejscu,

³⁰ W *Miłości Swanna*, gdzie monologu przytaczanego M. Proust również używa oszczędnie, podatność tej techniki na wydobywanie dramatycznej ironii zostaje po mistrzowsku wykorzystana w scenie finałowej (*W poszukiwaniu straconego czasu*. T. 1: *W stronę Swanna*. Przełożył i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy). Warszawa 1956, s. 457): „I z owym przelotnym chamstwem, które nawiedzało go od czasu, jak nie był już nieszczęśliwy i jak tym samym obniżył się jego poziom duchowy, wykrzyknął w duchu: »I pomyśleć, że spartoliłem kilka lat życia, że chciałem umrzeć, żem przeżył swoją największą miłość – dla kobiety, która mi się nie podobała, która nie była w moim typie!«”.

³¹ L. Tołstoj, *Śmierć Iwana Iljicza*. Przełożył J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1960, s. 101–102.

³² *Ibidem*, s. 102.

³³ *Ibidem*.

jednakże skoro narrator zajął odległą czasowo i dogodną dla siebie pozycję, jego ironiczne spojrzenie na ślepotę bohatera będzie nadal dawało o sobie znać.

Perspektywa ta zostaje do pewnego stopnia utrzymana aż do końca opowiadania, kiedy to Iwan Iljicz, w ostatniej chwili swego życia, sam dochodzi do prawdy. Jednakże pojawiają się i takie sceny, w których narrator przyjmuje punkt widzenia Iwana Iljicza. Jak widzieliśmy przy okazji omawiania Joyce'owskiego *Portretu artysty*, psychonarracja używana w takich sytuacjach narracyjnych z łatwością ulega wpływom języka postaci. Dokładnie z tych samych względów bezpośrednio przytaczane myśli będą – w podobnym kontekście – łatwo nakładać się na mowę narratora. Wynikającą stąd redundancję wyraźnie dostrzec można w następującym fragmencie:

I znowu razem z tym ciągiem wspomnień przebiegał w jego duszy inny ciąg pamięci o tym, jak rosła i wzmagala się jego choroba. Tak samo, im dalej wstecz, tym więcej było życia. Więcej było dobrego w życiu, więcej było również samego życia. Jeden i drugi ciąg zlewał się w całość. „Jak moje męki stają się coraz gorsze, tak i samo życie stawało się coraz gorsze” – myślał. „Jeden jasny punkcik tam daleko, na początku życia, w potem wciąż ciemniej i ciemniej, wciąż prędzej i prędzej. „Odwrótnie proporcjonalnie do kwadratu odległości od śmierci” – pomyślał Iwan Iljicz. I ten obraz kamienia, spadającego w dół z coraz większą szybkością, zapadł mu głęboko w duszę. Życie – szereg zwiększających się cierpień – spada coraz prędzej i prędzej ku końcowemu, najstraszliwшему cierpieniu. „Ja spadam...” Wstrząsał się, poruszał, chciał się sprzeciwić; ale już wiedział, że się sprzeciwić nie da <...>. „Nie można się sprzeciwić – mówił do siebie. – Ale żeby chociaż zrozumieć, dlaczego to wszystko? Nawet tego nie można. <...>”³⁴.

[...]

Fragment ten ukazuje, że psychonarracja i monolog przytaczany zażębiają się niezbyt szczęśliwie w narracji personalnej. Dochodzi wówczas do arbitralnych zmian w perspektywie, do nieciągłości i redundancji. Twórcy największych powieści personalnych mogli to, mniej lub bardziej świadomie, odczuwać. *Pani Bovary, Ambasadorowie, Zamek, Portret artysty* – wszystkie te powieści są całkowicie pozbawione monologów przytaczanych, zawierają natomiast połączenia długich odcinków monologów relacjonowanych i psychonarracji.

To uogólnienie może wydać się na dobrą sprawę absurdalne, jeśli wziąć pod uwagę *Ulissesa*, gdzie monologi przytaczane obficie pojawiają się w dziele z osiemnastu części, zawsze w ścisłym powiązaniu z pewną postacią³⁵, chociaż ciągłość między narracją a przytoczeniem jest tak doskonała, że jako czytelnicy nie potrafimy orzec, gdzie jedno się kończy, a drugie zaczyna. Po wnikliwym spojrzeniu odkrywamy, że Joyce osiągnął tę symbiozę narzucając narratorowi rolę całkowicie odmienną i dalece bardziej ograniczoną, niż to uczynił Tołstoj w *Śmierci Iwana Iljicza*. Narrator *Ulissesa* pomija nie tylko sygnały przytoczenia poprzedzające monolog wewnętrzny, lecz i wszelkie inne formy psychonarracji, tak że w jego słowniku nie znajdziemy ani jednego

³⁴ *Ibidem*, s. 105–106. [...]

³⁵ Oto lista partii *Ulissesa*, w których monologi konsekwentnie przeplatają się z narracją trzecioosobową (S oznacza monologi Stefana, B – Blooma): *Telemach* (S), *Nestor* (S), *Proteusz* (S), *Kalipso* (B), *Próżniacy* (B), *Hades* (B), *Lestrygonowie* (B), *Scylla i Charybda* (S), *Nauzykae* (B – w części drugiej).

czasownika oznaczającego czynności psychiczne. Metodę tę można prześledzić we fragmencie z partii *Proteusz*:

Wyciągnął się <Stefan> na ostrych głazach, wypychając do kieszeni zabazgraną kartkę i ołówek, kapelusz nasunął na oczy. Zrobiłem ruch Kevina Egana, gdy pochyla głowę, by zadrzemać, wpaść w sabatowy sen. *Et vidit Deus. Et erant valde bona. Hallo! Bonjour*, bądź pozdrowiona jak kwiaty w maju. Spod skrzydła kapelusza przyglądał się poprzez pawiodrgające rzęsy południjącemu słońcu. Jestem uwięziony pośród tego gorejącego obrazu. Godzina Pana, południe fauna. Pośród ciężkich gumowcowych węzorośli, mlekosączących owoców, gdzie na śniadych wodach szeroko leżą liście. Sól jest daleko. <56>

Chociaż we fragmencie tym narrator opisuje ruchy Stefana i otoczenie, strumień świadomości bohatera pozostaje czysto subiektywny – nie zanieczyszczony przez autorskie wtręty. Co znaczące, oba przejścia od narracji do monologu następują bezpośrednio po wzmiance o oczach Stefana – linii granicznej zmysłów, ogniwie łączącym świat zewnętrzny z wewnętrznym. Niemniej jednak składniki opisywanej sceny pobudzają skojarzenia dokonujące się w myślach Stefana: np. narratorskie „południjące słońce”, jako temat wspólny dla opowiadania i monologu, zostaje przez Stefana w dosłownym skojarzeniu przekształcone na „gorejący obraz. Godzinę Pana, południe fauna”³⁶. Efekt jest dwojaki: czysto subiektywne wyrażenie doznań wewnętrznych oraz zmieszanie obiektywnego i subiektywnego spojrzenia na zdarzenia zewnętrzne. Zauważmy, że jest to dokładne odwrócenie metody wykorzystanej we fragmencie z *Iwana Iljicza*. Eliminując sferę psychologiczną z samej narracji Joyce unika redundancji i osiąga ciągłość.

Narratorowi i postaci w *Ulissiesie* wspólne jest jednak nie tylko pole widzenia; wspólny jest im do pewnego stopnia również i sposób mówienia, w jaki obaj relacjonują swoje obserwacje. Zdania z narracji, w miarę zbliżania się do początku monologu, poczynają zabarwiać się idiolektem bohatera, wprowadzając nawyki językowe postaci z wyprzedzeniem, czyli zanim faktycznie nastąpi gramatyczne przejście do pierwszej osoby lub czasu teraźniejszego. Już „pawiodrgające rzęsy” w przytoczonym fragmencie zwiastują wybujałą obrazowość zwrotu, jaki Stefan skieruje do samego siebie. Poniższe fragmenty (ponownie z *Proteusza*), wyraziściej może nawet odsonią ów proces:

Z jeziora Cock woda napływała długimi pętłami, pokrywając zielonozłociste laguny piasków, wznosząc się, napływając. Moja laska odpłynie. Zaczekam. <...>

Zauważył, że pod powierzchnią nabrzmiewającego przepływu kręte wodorosty powstają ospale, kołyszą niechętnie ramionami i zadzierają swe kiecki w szepczących wodach, kołyszących i unoszących nieśmiało, srebrne liście. Dzień po dniu: noc po nocy: unoszone, zatapiające i porzucane. Boże, jakże są znużone: i gdy szepnie się do nich, wzdychają. <57>

Zbliżył się do brzegu morza i mokry piasek osmagał mu buty. Świeże powietrze pozdrowiło go, przebiegając jak po harfie po jego rozdygotanych nerwach, powiew rozdygotanego powietrza, rozsiewający ziarna światła. Hej, czyżbym przypadkiem odchodził w stronę latarni Kish? <51>

W każdym z tych przypadków zdanie poprzedzające monolog przytaczany przybliża się ku charakterystycznemu liryzmowi języka Stefana: styl nabiera

³⁶ W umyśle Stefana pobrzmiewa tutaj wiersz Mallarmégo *L'Après-midi d'un faune*: „*Inerte, tout brûle dans l'heure fauve*”. Por. W. York Tindall, *A Reader's Guide to James Joyce*. New York 1959, s. 149. [W przekładzie R. Matuszewskiego: „Godziny tej bezwład gorący”. W: S. Mallarmé, *Popołudnie Fauna*. W: *Wybór poezji*. Redagował A. Ważyk. Warszawa 1980, s. 44.]

rytmu, staje się poetycki, pojawiają się aliteracje. Zwróćmy też uwagę na atemporalne imiesłowy („wnosząc się, napływając”; „szepczących <...>, kołyszących <...> unoszących”; „przebiegając”), które przemieniają czas przeszły narracji w czas teraźniejszy monologu.

Indywidualny język Blooma, dużo bardziej prozaiczny i kolokwialny, wcale nie jest mniej zaraźliwy od liryzmu Stefana.

Kobieta i dziewczynka w żałobie wyszły przed bramę. Wąskoszczeńka harpia, drapieżna kobieta w przekrzywionym czepku. Dziewczynka z twarzą umazaną brudem i łzami, trzymająca rękę kobiety, spoglądająca ku niej w oczekiwaniu znaku, żeby zapłakać. Rybia twarz, bezkrwista i sina.

Głuchoniemi wzięli trumnę na ramiona i przenieśli przez bramę. Tyle martwej wagi. Ja sam czułem się cięższy, wychodząc z tej wanny. Najpierw umrzyk: potem przyjaciele umrzyka. Corny Kelleher i chłopiec poszli za nimi z wieńcami. Kto to jest ten obok nich? Aha, brat żony. <111>

Trudniej tu nawet niż w *Proteuszu* określić dokładnie moment, kiedy kończy się narracja, a zaczyna się monolog. Zidentyfikować mówcę możemy tylko tam, gdzie pojawiają się orzeczenia bądź zaimki osobowe. Wszędzie tam, gdzie wskazówek tych brakuje, tekst pozostaje dwuznaczny. Kto nazywa kobietę „wąskoszczeńką harpią”, a ciało „martwą wagą” – narrator czy Bloom? Te bezorzeczeniowe „wyrażenia” przechodnie spajają narrację z językiem monologu w części Bloomowskiej silniej nawet niż imiesłowy współczesne w partiach Stefana³⁷.

Skoro Bloom i Stefan postrzegają dookolny świat w bardzo różnym świetle, odbitym w odmiennych tonacjach i rytmach ich monologów, tedy nie może dziwić, że głos narratora, łatwo do nich się przystosowującego, inaczej pobrzmiwa w rozdziałach Blooma, a inaczej w rozdziałach Stefana. Monologi Blooma i Stefana, nie zawieszane przecież w próżni, są ulokowane w światach ukształtowanych na obraz i podobieństwo każdego z nich przez dwu różnych narratorów: są to narrator Blooma i narrator Stefana; głosy tych narratorów różnią się między sobą niemal tak samo jak głosy ich protagonistów³⁸.

W postjoyce'owskiej powieści strumienia świadomości monolog przytaczający i kontekst narracyjny zazębiają się jeszcze ściślej. Narrator powieści Döblina *Berlin Alexanderplatz*, zanurzając się w demotyczne środowisko

³⁷ Wydaje się, że E. Steinber (*The Stream of Consciousness and Beyond in „Ulysses”*. Pittsburgh 1973, s. 92–96) prezentując swą statystykę dotyczącą ilości „zdań, które pochodzą od wszechwiedzącego narratora” w *Proteuszu* i *Lestrygonach*, przeoczył to zazębianie się narracji i monologu. Ponieważ autor nie wyluszcza kryteriów odróżniania tych zdań od zdań, które przyporządkowuje „strumieniowi świadomości” bohaterów, jego obliczenia są bardziej precyzyjne z wyglądu niż w rzeczywistości.

³⁸ Rozmycie linii oddzielającej narrację od monologu odnotowało mimochodem wielu krytyków, m.in.: H. A. Kelly, *Consciousness in the Monologues of „Ulysses”*. „Modern Language Quarterly” 24 (1963), s. 5. – S. L. Goldberg, *The Classical Temper: A Study of James Joyce’s „Ulysses”*. London 1961, s. 276, 279. Steinbergowska porównawcza analiza stylistyczna *Proteusza* i *Lestrygonów* idzie cokolwiek dalej w uszczegółowieniu: autor wskazuje kilka przykładów, w których „zdania pochodzące od wszechwiedzącego narratora” zostały „zarażone” „stylami myślenia” Stefana i Blooma (Steinberg, *op. cit.*, s. 100, 102, 112); konkluduje on, że w partiach tych „Joyce usiłował osłabić natręctwo zdań wszechwiedzącego narratora, przydając im cech charakterystycznych dla strumienia świadomości tej postaci, z którą narrator dopiero co miał styczność” (s. 121). W sumie jednak problem ten nigdy nie został zbadany na materiale całego *Ulyssesa*.

Berlina, przejmując slang bohaterów z najniższych warstw i posługuje się nim przed bądź po przytoczeniu czyichś słów (zarówno bezgłosnych, jak i wypowiedzianych):

*Der Franz Biberkopf aber, – Biberkopf, Lieberkopf, Zieberkopf, keinen Namen hat der –, die Stube dreht sich, die Betten stehen da, an einem Bett halt er sich fest. Da liegt Reinhold drunter, der Kerl, der liegt da mit Stiebeln und macht een Bett drecking. Wat hat der hier zu suchen? Der hat doch seine Stube. Den hol ick raus, den setzen wir raus, machen wir <...>*³⁹.

Fragment ten równolegle przechodzi od literackiej wersji niemieckiej do dialektu i od narracji do przytoczenia, przy czym równie trudno wykreślić linię oddzielającą odmiany języka, co linię oddzielającą głosy powieściowe. Już pierwsze zdanie zawiera elementy zaczerpnięte z żargonu postaci (gra nazwiskiem, kolokwializm „*keinen Namen hat der*”). Zdanie drugie równie dobrze przyporządkować można narratorowi, co Franzowi Biberkopfowi, choć słownictwo poczyna ześlizgiwać się w slang („*Stiebeln*” zamiast „*Stiefel*”, „*een*” zamiast „*ein*”). Dopiero w następnych zdaniach wyraźnie, najpierw składnia, a na końcu zaimki pierwszoosobowe sygnalizują mowę wewnętrzną.

Co więcej, we fragmencie tym (podobnie zresztą jak i w przeważających partiach powieści), Döblin prowadzi narrację w czasie teraźniejszym. Równa się to usunięciu jednej z najwyrazistszych wskazówek pozwalających odróżnić głos narratora od głosu postaci i powoduje ich zmieszanie (oraz zamieszanie). Podobna dwuznaczność tworzy się i wówczas, gdy tekst w bezpośrednim sąsiedztwie monologu przytaczanego przechodzi do czasu teraźniejszego, przybierając postać gnomiczną bądź opisową. Dzieje się tak w jednej z partii Petera Walsha w powieści *Pani Dalloway*:

Jak chmura zakrywa słońce, tak cisza spada na Londyn, spada na duszę. Wysięk ustaje. Czas powiewa na maszcie. Tu się zatrzymujemy; tu stoimy. Tylko skamieniały szkielet przyzwyczajęń podtrzymuje ludzką powłokę. W której nie ma nic, powiedział Piotr Walsh do siebie; czuł się w środku przeraźliwie pusty, wydrążony. Klarysa mnie odepchnęła, pomyślał. Stał tam, myśląc: Klarysa mnie odepchnęła⁴⁰.

Chociaż identyfikacyjne etykiety – „powiedział Piotr Walsh do siebie”, „pomyślał”, „myśląc” – precyzyjnie wskazują, iż fragment rozpoczynający się od słów „W której nie ma” stanowi początek przytoczenia, to jednak zdania wcześniejsze pozostają nieoznaczone. Przydarza się to od czasu do czasu w całej tej powieści: na scenę wkracza rodzaj bezosobowej świadomości-narratora, rzucając sentencjonalne zdanie w czasie teraźniejszym. I choć myśli Piotra pojawiają się wtedy, gdy tamten anonimowy głos znika, przecież współdzieli z nim temat wewnętrznej pustki. Ciągłość semantyczna, wsparta ciągłością czasu, tworzy tedy wrażenie jedności obu głosów, sugerując, że to właśnie Piotr w milczeniu wypowiada cały ten fragment⁴¹. Dwuznaczność tego

³⁹ A. Döblin, *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Olten und Freiburg im Breisgau, Walter Verlag, 1961, s. 356. Pozostawiam cytat bez tłumaczenia, ponieważ przytaczam go ze względu na jego (nieprzekładalny) dialekt. Nałożenie żargonu postaci na język narratora było rozmyślnym zabiegiem Döblina – zob. esej *Der Bau des epischen Werkes* („Die neue Rundschau” 40 (1929)), w którym autor mówi o sile przymusu („*Zwangscharakter*”), z jaką środowisko językowe odzwierciedlanego świata oddziałuje na narratora.

⁴⁰ Woolf, *op. cit.*, s. 58.

⁴¹ L. Edel (*The Modern Psychological Novel*. New York 1955, s. 128), nie odsyłając konkretnie do tego fragmentu, komentuje wymiennosc głosów w powieściach V. Woolf: „Ten sam nastrój poetycki przebiega przez umysły wszystkich postaci, które dla nas stworzyła”.

rodzaju (kto mówi?), niemożliwa w obrębie auktoralnej sytuacji narracyjnej, może zrodzić się wyłącznie w takim kontekście, gdzie dystans pomiędzy narratorem a postacią został w jakiś sposób zredukowany. Zdanie w czasie terażniejszym, które pozostawia czytelnika w niepewności co do nadawcy, jest tedy widomym znakiem udanego scalenia.

Możemy więc podsumować, że w przypadku powieści trzecioosobowej efekt artystyczny monologu przytaczanego zależy w decydującej mierze od zajmowanego przezeń miejsca w kontekście. W auktoralnej sytuacji narracyjnej – zwłaszcza wtedy gdy towarzyszą jej wyraźne sygnały przytaczania – monologi przyczyniają się do powiększania odległości oddzielającej narratora od postaci i – poprzez udratyzowanie urojeń figur powieści – wywołują ironiczny dystans. W sytuacjach narracyjnych związanych z postaciami monologi odnoszą największy skutek wtedy, gdy w grę angażuje się specjalne środki, które zapewnią delikatną mieszkankę głosów narratora i postaci: pomijanie bądź dyskretne używanie sygnałów przytoczenia, poparcie korzystnego punktu widzenia, z jakiego postać patrzy na dookólną scenerię, pominięcie psychonarracji, dwuznaczność składniowa bądź wreszcie zabarwienie języka narratora idiolektem postaci.

Implikacje psychologiczne

Za pośrednictwem narracji trzecioosobowej monologi przyjmują znaczenie mimetycznych reprodukcji języka postaci, narrator zaś użycza przytoczeniu nie wypowiedzianych myśli bohatera tego samego autorytetu, którego użycza przytoczeniu słów przez niego wypowiedzianych. Z zasady więc monologi wewnętrzne są dokładnie tak samo powiązane z normami psychologicznego realizmu jak fikcjonalne dialogi: jak dialogi stwarzają iluzję przekazywania tego, co postacie „naprawdę mówią”, tak monologi stwarzają iluzję przekazywania tego, co postać „naprawdę myśli”.

Regułę tę najbardziej przekonująco udowadniają odstępstwa. Przytoczenia niektórych myśli opatrywane są wstępnym zastrzeżeniem, aby cytaty traktować nie jako dosłowne odtworzenie, lecz jako autorską transkrypcję nierozwiniętych myśli postaci. Dostojewski, który skądinąd przytacza całe masy monologów bez jakichkolwiek przeprosin, pewną przydługą próbkę poprzedza następującym zastrzeżeniem:

Powszechnie wiadomo, że niejednokrotnie całe ciągi myśli, jakby na wzór doznań, przebiegają momentalnie przez nasze umysły, nie podlegając przekładowi na żaden ludzki, a tym bardziej literacki język. My jednak spróbujemy przełożyć doznania naszego bohatera i przedstawić czytelnikowi przynajmniej ich sedno, czyli to, co w nich najistotniejsze i najbliższe realności. Wiele bowiem naszych doznań przełożonych na zwykły język sprawia wrażenie absolutnie nierzeczywistych⁴².

Takie „nierzeczywiste” czy nawet „anty”-monologowe monologi pojawiły się w epoce strumienia świadomości. Faulkner, który zdawał się podzielać pogląd Dostojewskiego, że pewne myśli są zbyt prędkie, aby przejść w słowa, ustawicznie poprzedza przytoczenia myśli Joego Christmаса paradoksalnymi

⁴² Przytoczone przez L. Bowlinga (*What is Stream of Consciousness Technique*. „PMLA [Publications of the Modern Language Association of America]” 65 (1950), s. 338) z tomu *An Honest Thief and Other Stories*.

stwierdzeniami: „Nie było to myślenie. Było to za szybkie, za zupełne”, albo: „myśląc za szybko, nawet jak na myśl”⁴³. Ta troska o psychologiczną wiarygodność stoi w jaskrawej sprzeczności z pisanymi przez Faulknera autonomicznymi monologami: myśli niemego idioty (Benjy z *Wściekłości i wrzasku*) czy zmarłej kobiety (Addie z *Kiedy umieram*) stanowią radykalne odejście od monologowego prawdopodobieństwa, radykalne i trudno wyobrażalne w obrębie powieści trzecioosobowej, w której, zgodnie z naszymi oczekiwaniami, język postaci powinien być tak samo prawdziwy jak jego fikcyjny użytkownik.

Lecz jeśli technika monologu przytaczanego implikuje naśladowanie rzeczywistego języka, tedy model dla tego języka okazuje się w rzeczywistym świecie dziwnie niepochwytny. W przeciwieństwie do fikcyjnego dialogu, imitującego aspekt ludzkiego zachowania łatwo dostrzegalny – fikcyjny monolog rzekomo imituje utajoną aktywność językową, której istnienia nawet nie można obiektywnie poświadczyć. Nie oznacza to przecież, że język wewnętrzny jest czystym wymysłem: zarówno pisarze, jak i czytelnicy wiedzą, że język ów istnieje, nawet jeśli słyszeli go tylko wtedy, gdy posługiwały się nim ich wewnętrzne głosy. Słyszalność cudzego głosu wewnętrznego jest jedną z konwencji prozy trzecioosobowej, mieszczącą się w ramach konwencji szerszej – przezroczystości fikcyjnych psychik. Ale sam głos wewnętrzny jest powszechnie przyjętym psychologicznym faktem, w żadnym wypadku zaś – literackim wymysłem. Zanim tedy zbadamy jego różnorodne fikcyjne odmiany, musimy przyjrzeć się krótko jego zakorzenieniu w psychologicznych realiach.

Zjawisko imitowane przez monolog wewnętrzny to – wbrew opinii z nim związanej – ani freudowska nieświadomość, ani bergsonowski strumień wewnętrzny, ani też nawet strumień świadomości Williama Jamesa, lecz całkiem zwyczajna aktywność umysłowa, zwana przez psychologów językiem wewnętrznym czy też, bardziej uczenie, endofazją. Choć od czasów Platona napomykało o tej aktywności wielu myślicieli, uwagą znawcy została obdarzona po raz pierwszy zdumiewająco późno – w studium francuskiego psychologa Victora Eggera zatytułowanym *Le Parole intérieure* (1881). Co mniej już zdumiewające, autor tego studium był w psychologii całkowitym tradycjonalistą, zainteresowanym wyłącznie świadomą aktywnością psychiczną i pozbawionym najmniejszych nawet pretensji do uprawiania psychologii głębi. [...]

Podobnie jak powieściopisarze, wcześniejsi i późniejsi, Egger całkowicie polegał na metodzie introspekcyjnej; i choć introspekcja pozostała po dziś dzień głównym dowodem na istnienie języka wewnętrznego, większa część współczesnej psychologii uważa go za standardowy składnik życia umysłowego normalnej osoby dorosłej⁴⁴. Mniejsza zgoda panuje co do ciągłości i doniosłości mowy wewnętrznej: nie wszyscy specjaliści zgodziliby się z Eggerem, że do samych siebie mówimy wszyscy i nieprzerwanie. William James np., pomimo że znał i podziwiał pracę Eggera, nie traktował swego „strumienia świadomości”

⁴³ Faulkner, *Światłość w sierpniu*, s. 231, 243. Zob. też s. 235 („znów było to zbyt szybkie i zbyt zupełne, aby mogło być myśleniem”), 276.

⁴⁴ J. Church, *Language and the Discovery of Reality*. New York 1961, zwłaszcza s. 83, 99.

jako zjawiska czysto słownego bądź z konieczności słownego, dostrzegając zawarty w nim ponadto odmienny „materiał psychiczny”, przede wszystkim obrazy wzrokowe⁴⁵; fakt ten jest powszechnie pomijany przez krytyków, którzy terminu „monolog wewnętrzny” używają zamiennie z terminem Jamesowskim. Wielu współczesnych filozofów umysłu poszło znacznie dalej niż James w oddzielaniu myślenia od języka: Bergson mianowicie był przekonany, że myśl „czysta” nie tylko jest niezależna od wyrażania słownego, lecz nawet jest przez nie fałszowana. W efekcie ogniwo łączące monolog wewnętrzny z Bergsonowską koncepcją umysłu jest bardziej kruche niż ogniwo, które łączy ów monolog z Jamesowskim „strumieniem świadomości”⁴⁶. Wśród teoretyków zajmujących się związkami myśli i języka istnieją, krótko mówiąc, znaczne różnice, mieszczące się pomiędzy dwoma skrajnymi stanowiskami, które w świeżo ogłoszonym studium dotyczącym tego zagadnienia podsumowano w sposób następujący:

Znaleźć można rzeczników i dowody przemawiające za dwoma odmiennymi poglądami na temat związku, jaki zachodzi między językiem a myśleniem. Jedna szkoła mówi, że myślenie opiera się na werbalizacji, że myśl i słowa, które ją wyrażają, są jedną i tą samą rzeczą. Druga szkoła mówi, że myśl kształtuje się niezależnie od języka i że język jest tylko nośnikiem, opakowaniem dla gotowej już myśli⁴⁷.

Rzecz zrozumiała — język wewnętrzny w pierwszej z tych szkół odgrywa dalece ważniejszą i trwalszą rolę niż w drugiej.

Powieściopisarze z reguły nie należą do szkół psychologicznych, jednakże wybierana przez nich technika ukazywania świadomości postaci przypuszczalnie nie pozostaje bez związku z wymienionymi kierunkami. Joyce, który wyraził umysł Blooma niemal całkowicie w słowach samego Blooma, ujawnia tym samym, że pojmuje myślenie przede wszystkim jako werbalizację, podczas gdy Musil, wytrwale unikający monologu wewnętrznego, manifestuje stanowisko przeciwne. Marginesowa uwaga na temat *Ulisses*a wypowiedziana przez Musila w dziennikach potwierdza tę rozbieżność: Joyce, zdaniem Musila, przedstawia procesy myślowe „naturalistycznie”, tak jakby były one po prostu skróconym procesem mówienia⁴⁸. Proust, jak sugerują również jego powszechnie znane pokrewieństwa z Bergsonem, należy pod tym względem do tego samego obozu co Musil: polemika ze sztuką realistyczną, pomieszczona w *Czasie odnalezionym*, zawiera kilka szorstkich słów pod adresem techniki, która imituje — zgryźliwie tak przez Prousta nazwaną — „*l'oblique discours interieur* [wewnętrzna mowa zależna]”: „*oblique*”, ponieważ nieodmiennie odciągającą uwagę od ważniejszej rzeczywistości psychicznej⁴⁹. W bardzo podobnym duchu Nathalie Sarraute wypowiada się na temat „cienkiej zasłony monologu wewnętrznego”, która zakrywa dużo więcej, niż odsłania:

⁴⁵ W. James, *The Principles of Psychology*. T. 1. New York 1950, zwłaszcza s. 166–271. James omawia pracę Eggera na s. 280–281.

⁴⁶ Zob. rozdział poświęcony Joyce'owi w pracy: Sh. K. Kumar, *Bergson and the Stream of Consciousness Novel*. New York 1963, s. 115–117.

⁴⁷ Church, *op. cit.*, s. 147.

⁴⁸ R. Musil (*Gesammelte Werke* [...]). Hrsg. A. Frisé. T. 7. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1978, s. 858): „Joyce. Charakter: uduchowiony naturalizm. <...> Pytanie: Jak się myśli? Jego [tj. Joyce'a] abrewiacje to: skrócone formuły poprawnych formuł wypowiedzeniowych. Naśladują one <...> proces mówienia. Nie proces myślenia”.

⁴⁹ Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 7: *Czas odnaleziony*. Przełożył J. Rogoziński. Warszawa 1960, s. 258.

przeogromne bogactwo doznań, wyobrażeń, uczuć, wspomnień, bodźców, czynów w kokonie zamiaru, których nie przekaże żaden język wewnętrzny i które tłoczą się na progu świadomości, gromadzą się w ciasne grupy, potem wynurzają się raptownie, by po chwili zapaść się z powrotem, połączyć w kolejne kombinacje i pojawić się w nowej postaci, odwijając się w nas samych jak wstążka, która wyłania się ze szczeliny dalekopisu — wszystko to [w monologu wewnętrznym] jest nieprzerwanym potokiem słów⁵⁰.

W tym krasomówczym, typowo dla tej badaczki obrazowym fragmencie wyraźnie przeciwstawia ona niewypowiadalną głębię umysłu automatyzmowi jego powierzchni słownej. Dla Sarraute, podobnie jak i dla Musila czy Prousta, technika monologu wewnętrznego stanowi całkowicie zwodnicze rozwiązanie problemu eksploatacji „ciemnych miejsc psychologii”, by posłużyć się wyrażeniem przejętym przez nią od Virginii Woolf⁵¹.

Nie wszyscy pisarze wyznający takie poglądy wykluczyli monologi ze swojej twórczości. Ci jednak, którzy — jak Musil, Proust czy Sarraute — dostrzegli głębokie rozszczepienie między językiem myśli a resztą myślowych światów, przymiują w związku z omawianą techniką założenia całkowicie odmienne niż pisarze, którzy wyznają monistycznie werbalną koncepcję świadomości. Pierwsi skłaniają się ku używaniu monologu przytaczanego nie dla szczegółowego odmalowywania introspekcji umysłu, lecz raczej dla przedstawienia kłamliwości języka myśli. Stendhal jako pierwszy podsuwa w swych powieściach przykłady wewnętrznego pozowania, obnażanego zawsze w odpowiednim momencie przez narratora⁵². U pisarzy późniejszych pozostawione bez komentarza, kłamstwa wewnętrzne mówią same za siebie. Tak właśnie jest w opowiadaniu Sartre'a *Intymność*, gdzie technika monologu przytaczanego służy specjalnie do tego, by przyłapać umysł na *réflexion complice*. [...]

Jednakże o ile niektórzy twórcy wykorzystują technikę monologową po to, by ukazać, jak świadomość zwykle broni się przed kłopotliwymi prawdami, o tyle inni rezerwują tę technikę na szczególne okoliczności, kiedy to ów mechanizm obronny ulega awarii podczas głębokiego kryzysu wewnętrznego. Nie jest przy tym dziwne, że chwilom nagłego zrozumienia — gdy świadomość uwalnia się od tego, co Ibsen nazwał życiowym kłamstwem — towarzyszy często bliskość śmierci. Tak różne postacie, jak Andrzej Bołkoński, Gail Hightower czy Georg Bendemann, w milczeniu formułują — każdy swoją i każdy odmienną — ostatnią prawdę; i nawet Proust łamie własną zasadę unikania języka wewnętrznego — podobnie zresztą jak i logikę narracji pierwszoosobowej — by przytoczyć słynną i ostatnią myśl Bergotte'a dotyczącą „kawałka żółtej ściany” na obrazie Vermeera⁵³. Przy okazji tych,

⁵⁰ N. Sarraute, *Era podejrzliwości*. „Twórczość” 1959, nr 5, s. 93–100 [cytat nie zidentyfikowany — esej ten został prawdopodobnie skrócony w wersji polskiej. (Oryg.: *The Age of Suspicion*. Transl. M. Joles. New York 1963, s. 91–92.) — Przypis tłum.]

⁵¹ *Ibidem* (jw. [oryg. s. 78 n.]). Jej komentarz do Joyce'a jest porównywalny z komentarzem Musila: „Wszystko, co Joyce wydobyl z tych ciemnych głębi, to nieprzerwany potok słów”.

⁵² Typowy przykład — zob. Stendhal, *op. cit.*, s. 416 (cz. II, rozdz. 72). Julianowi przemyka przez głowę szczególnie szpetna myśl, my zaś dowiadujemy się: „Na szczęście dla niego, wnętrza jego duszy nie odpowiadało niefrasobliwemu językowi”. Przypadki tego rodzaju sprawiają, że trudno zgodzić się z G. Blinem (*Stendhal et problèmes du roman*. Paris 1954, s. 147), który twierdzi, że Stendhal stosuje monolog wewnętrzny obracając go „na korzyść bohaterów, którzy do tego stopnia są specjalistami w introspekcji, że można powierzyć im zadanie (<...> przeprowadzenia psychoanalizy na samych sobie”.

⁵³ Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 5: *Uwięziona*. Przełożył T. Żeleński (Boy). Warszawa 1958, s. 202–203.

niewątpliwie przejmujących, monologów *in extremis*, możemy zastanawiać się, czy ich elokwencji nie przyćmiewa milcząca śmierć Bazarowa, Joego Christ-masa czy Emmy Bovary.

Niektórym postaciom dane jest przeżyć chwilę prawdy i dzięki niej ocaleć: kardynalna zasada Hansa Castorpa, „Człowiek w imię dobroci i miłości nie powinien dać śmierci panować nad swymi myślami”⁵⁴, choć wypacjowana przez autora, pojawia się w środku długiej przemowy, którą Hans, tuż po „śniegowym” śnie, kieruje do samego siebie. Iście maratoński monolog Levina, wijący się przez osiem ostatnich rozdziałów *Anny Kareniny*, rozpoczyna się od rozważań o samobójstwie, a dochodzi do życiodajnej prawdy, bardzo podobnej do prawdy Hansa Castorpa. Monolog (a wraz z nim i powieść Tołstoja) kończy się słowami:

odtąd już życie moje, całe moje życie, każda jego minuta, niezależnie od wszystkiego, co się ze mną stać może – nie tylko nie będzie bez sensu jak dawniej, ale posiadzie niezawodny sens tego dobra, które jestem mocen w nie włożyć⁵⁵.

Równie głęboka, choć może nie tak wyrazista jest ostatnia epifania Piotra Walsha podczas przyjęcia u Klarysy:

Skąd się bierze to przerażenie? Skąd się bierze ta ekstaza, zapytywał się w duchu. Skąd się bierze to niezwykle wzruszenie, które mnie ogarnia?

To Klarysa, powiedział.

Bo Klarysa stała przed nim⁵⁶.

Szczyt lub zamknięcie wielu jeszcze powieści wykwita właśnie taką monologową szczerością, nawet tam gdzie techniki tej – przy mniej kulminacyjnych momentach – użyto oszczędniej.

Pomiędzy kłamstwami, z którymi postać żyje, a prawdą, z którą postać umiera lub dzięki której powraca do życia, monologi przytaczane – często na przestrzeni jednego dzieła – przebiegają całą skalę tonów o prawdziwości niejednokrotnie trudnej do określenia. Ale w jednej sytuacji monolog przytaczany nieodmiennie odświeża atmosferę: gdy wykorzystuje się go przeciwko dekoracji dialogu. Albowiem bez względu na to, jak nieszczerzy bywamy wobec samych siebie, zawsze bardziej nieszczerzy jesteśmy wobec innych. Stendhal w słynnym epizodzie ze ściskaniem rąk w *Czerwonym i czarnym*, ale i w wielu innych podobnych scenach, jako jeden z pierwszych wydobyl ów kontrpunkt intymności i zachowania publicznego. Zasada ta uzyskała rangę tematycznego ośrodka w powieści strumienia świadomości i w *nouveau roman*, gdzie często opracowywano ją z techniczną wirtuozerią⁵⁷. Wkomponowane w konwersacje monologi wewnętrzne często rozciągają czas ponad wszelkie realistyczne proporcje, tak choćby jak w scenie rozmowy Stefana z panem Deasy w „Nestorowej” partii *Ulissesa*:

⁵⁴ [T. Mann, *Czarodziejska góra*. Przełożył J. Łukowski. T. 2. Warszawa 1961, s. 207.]

⁵⁵ [L. Tołstoj, *Anna Karenina*. Przełożyła K. Iłakowiczówna. T. 2. Warszawa 1984, s. 895.]

⁵⁶ Woolf, *op. cit.*, s. 230. Por. analogiczną strukturę i znaczenie ostatniego zdania z powieści tej autorki *Do latarni morskiej* (Tłumaczył K. Klinger. Warszawa 1962, s. 312): „Tak, pomyślała odkładając pędzel z ostatecznym wyczerpaniem, przeżyłam swoją wizję”.

⁵⁷ Powieść C. Mauriaca *Le Diner en ville* (1959) jest bez wątpienia przykładem najbardziej skrajnym. Składa się ona w całości z naprzemiennych przytoczeń konwersacyjnej paplaniny i intymnych myśli ośmiu osób jedzących wspólnie obiad.

⟨Pan Deasy:⟩

– Opłaciłem moją drogę. Nigdy w życiu nie pożyczyłem ani szylinga. Czy może pan to odczuć? Nic nie jestem winien. Czy może pan?

Mulligan, dziewięć funtów, trzy pary skarpetek, jedna para kapci, krawaty. Curran, dziesięć gwinej. McCann, jedna gwinea. Fred Ryan, dwa szylingi, Temple, dwa obiady, Russell, jedna gwinea, Cousins, dziesięć szylingów, Bob Reynolds, pół gwinei, Kohler, trzy gwinee. Pani McKernan, pięć tygodni komornego. Kupka, którą tu mam, jest bezużyteczna.

– W tej chwili nie, odpowiedział Stefan. ⟨36⟩

Komiczny efekt polega na wstawieniu monologu pomiędzy pytanie pana Deasy i odpowiedź Stefana: po zwykłej liście długów, do której sporządzenia Stefan zmusza się w milczeniu, następuje niepotrzebna już właściwie głośna wypowiedź.

Dramaturgia kontrapunktowych scen tego rodzaju wzrasta pokaźnie, jeśli monologująca postać skrywa jakiś przerażający sekret. W *Zbrodni i karze* przytaczanie myśli Raskolnikowa podczas rozmów z Porfirym i z innymi postaciami umacnia nasze współczucie dla mordercy, złączonego z nami tajemnicą. Równocześnie kontrast między przemilczanymi a wypowiedzianymi słowami Raskolnikowa sprawia, że napięcie staje się prawie nie do wytrzymania: rozładowanie może nastąpić dopiero wtedy, gdy sekretna myśl – w akcie wyznania – przejdzie w słyszalną wypowiedź. W nowelce Arthura Schnitzlera kontrapunkt ten kondensuje się w monologu wewnętrznym, który – za sprawą szczególnego *lapsus linguae* – prowadzi bezpośrednio do nieopatrzonego wyjawienia pewnej tajemnicy. Nowelka ta, opatrzona ironicznym tytułem *Umarli milczą* (*Die Toten schweigen*), opowiada o niewiernej żonie, ocalałej z wypadku powozu, w którym zginął jej kochanek. Żona wraca do domu, gdzie zastaje męża; cały czas myślami, bezpośrednio przytaczanymi, obsesyjnie krąży wokół wypadku, aż wreszcie ulgę przynosi jej myśl, że romans nigdy nie wyjrzy na światło dzienne, skoro „umarli milczą”. W tym momencie słyszy głos swego męża: „Dlaczego to mówisz?”, i uświadamia sobie, że swój wniosek wypowiedziała głośno. Język wewnętrzny staje się tu sprawcą omyłkowego gestu słownego i ujawnia, że świadoma refleksja jest bezsilna wobec podświadomego przymusu wyznania. Schnitzlerowska scena, choć może nieco melodramatyczna, zwraca naszą uwagę na fakt, że dla jednostki miotającej się między zagrożeniami świata wewnętrznego a zagrożeniami świata zewnętrznego język jest nader niepewnym miejscem ucieczki.

W większości rozpatrywanych dotąd przykładów monologi przytaczane przybierały postać uporządkowanej *suite des idées*, niezależnie od tego, czy sprawność rozumu służyła racjonalizacji, odkrywaniu trudnych prawd, czy samoobronnym manewrom. Sama technika jest jednak najbardziej znana, rzecz jasna, ze swej zdolności do naśladowania słabiej kontrolowanych, bardziej biernych stanów umysłu, do śledzenia meandrycznego nurtu przypadkowych myśli, nurtu zazwyczaj kojarzonego przez nas z powieścią strumienia świadomości, a zwłaszcza z *Ulissesem*. Dziś już stało się toposem historii literatury przekonanie, że przypadki wzorców myślenia nieoswojonego odnaleźć można zarówno w milczącym, jak i w mówionym języku wielu postaci epoki przedjoyce'owskiej⁵⁸. Długa linia przodków dziwić może tylko tego, kto

⁵⁸ Zob. H. Levin, *James Joyce*. New York 1960, s. 90–93.

pomiędzy oswojonym a nieoswojonym myśleniem upatruje, miast względnej, różnicę absolutną, i tego, kto wierzy, że psychologowie XX w. wymyślili – nie zaś po prostu zaobserwowali – wolne skojarzenia i strumień wewnętrzny. Tak czy owak, powieściopisarze przytaczając myśli wzburzonego bądź rozmarzonego umysłu posługiwali się fragmentaryczną składnią, rytmicznym *staccato*, logicznymi potknięciami *non sequitur* i niespójną obrazowością długo przedtem, zanim Jamesowskie, Freudowskie, Bergsonowskie czy Jungowskie idee stały się modne. I przeciwnie, pisarze, którzy wiedzieli wszystko o niespójnościach myślenia, nie zaprzestali włączania dyskursywnej retoryki bądź logicznych wywodów do monologu, ilekroć tylko ustrój lub nastrój psychiczny ich postaci skłaniał się ku takiej formie rozmowy wewnętrznej. Wszystko to nie przeczy oczywiście przesunięciu akcentów ku wzorcom wolnych skojarzeń w monologu przytaczanym współczesnej powieści psychologicznej; raczej – pozwala zobaczyć w tym przesunięciu zjawisko, które tkwiło wcześniej w zestawie możliwości przynależnych samej technice.

Tołstojowskie monologi przytaczane, co zauważało wielu krytyków, niejednokrotnie znacząco wychylają się ku biegunowi wolnych skojarzeń. Najśłynniejszym przykładem jest monolog Anny jadącej powozem do domu Dolly; w jej myślach obrazy migające po bokach ustawicznie mieszają się z natrętnymi wizjami ostatnich chwil⁵⁹. Ale scena, w której jej brat, Stefan Arkadjewicz, przysypia w salonie gościnnym podczas wizyty u Lidii Iwanowny – scena otwierana słowami „Najróżnorodniejsze myśli poczynały mu się płatać po głowie” – zawiera skojarzenia jeszcze bardziej chaotyczne:

Maria Sanin cieszy się, że straciła dziecko... Żeby to mógł teraz zapalić papierosa!... Aby być zbawionym, należy tylko wierzyć <...>⁶⁰.

– itd. Półsenne myśli Mikołaja Rostowa leżącego na polu bitwy antycypują nawet, jak sugeruje Gleb Struve, „Joyce’owskie gry słowne”, choć bez implikowania wpływów podświadomości, które w *Ulissesie* podbudowują takie figury językowe⁶¹. [...]

Uparte powtarzanie, iż każdy monolog przytaczany – niezależnie od stopnia pokawałkowania składni – przyporządkowuje fikcyjnemu umysłowi aktywność językową, mogłoby wydawać się zbędne, gdyby nie – pojawiające się niemal w całej literaturze poświęconej powieści strumienia świadomości – twierdzenie, zgodnie z którym powieść ta ukazuje przede wszystkim myśli „prewerbalne” i „przedwypowiedzeniowy poziom świadomości”. Pogląd taki przyłożony do *Ulissesa* oznaczałby, że monologi Blooma i Stefana są czymś w rodzaju przedwypowiedzeniowych wypowiedzi utworzonych z prewerbalnych słów⁶². Na wskroś przeniknięta takimi sprzecznościami jest ostatnia

⁵⁹ Por. Scholes, Kellog, *op. cit.*, s. 194–195.

⁶⁰ Tołstoj, *Anna Karenina*, s. 806 (cz. VII, rozdz. 22).

⁶¹ G. Struve, *Monologue Interieur: The Origins of the Formula and the First Statement of its Possibilities*. „PMLA” 69 (1954), s. 1108.

⁶² Takie sprzeczności terminologiczne są ewidentne np. w pracy R. Humphreya *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley 1954): po wstępnym stwierdzeniu, że powieść strumienia świadomości jest „typem powieści, w której podstawowy akcent zostaje położony na eksplorację przedwypowiedzeniowych poziomów świadomości” (s. 4), autor później nazywa „bezpośredni monolog wewnętrzny” jedną z naczelných technik tego gatunku (s. 25) i ilustruje to cytataми z *Ulissesa*.

praca Erwina Steinberga, poświęcona „technice strumienia świadomości” w *Ulissiesie*. Ponieważ Steinberg rozpatruje tę technikę jako „symulacje” pre- lub niewerbalnych zjawisk psychicznych⁶³, tedy słowa z typowego Bloomowskiego monologu interpretuje jako „analogie organicznych doznań Blooma zastąpione symbolicznymi znakami druku”, nie zaś jako bezpośrednie przytoczenie wewnętrznego języka Blooma⁶⁴. Niewerbalna koncepcja strumienia świadomości nie pozwala Steinbergowi dojrzeć podstawowego celu, który zadecydował, iż Joyce spośród wielu dostępnych sobie technik prezentacji życia wewnętrznego wybrał właśnie technikę monologu przytaczanego: celem tym było przekazanie słownych reakcji postaci na życiowe doświadczenia. O Joyce’owskich bohaterach, prawie nigdy przecież nie milknących, można by nawet powiedzieć, że cierpią na chroniczną logoreę. Termin „strumień świadomości” daje się zatem zastosować do monologów *Ulissesa* tylko pod tym warunkiem, że postawimy znak równości między słowem „świadomość” a językiem wewnętrznym, tak jak to przypuszczalnie uczynił sam Joyce. Albowiem w całym ich zakresie, sięgającym od logicznego wywodu po przypadkowe skojarzenia, strumienie myśli tworzone przez Joyce’a są wiarogodną imitacją wewnętrznego języka, imitacją nie mniej „dopasowaną” do postaci, przez które strumień przepływa, niż język mówiony, którym postacie te porozumiewają się z innymi.

Równie konsekwentna, lecz jeszcze bardziej błędna koncepcja zakłada, że monolog wewnętrzny w powieści strumienia świadomości przedstawia równoczesne funkcjonowanie psychiki postaci na różnych poziomach świadomości⁶⁵. Ambicji tej monolog wewnętrzny nie może sprostać żadną miarą, i to ze względów związanych zarówno z naturą samej psychiki, jak i z naturą tekstu literackiego. Choć możemy sobie wyobrazić, że w jednym momencie czasowym współlistnieje w umyśle dowolnie wiele doznań, postrzeżeń i obrazów, to przecież słowa mogą być myślane tylko po jednym naraz, bez względu na asyntaktyczność ich powiązań⁶⁶. Skoro jednak następstwo stosuje się do języka fikcji (słów, które pisarz pisze, a czytelnik czyta) równie ściśle, jak do

⁶³ Steinberg, *op. cit.*, s. 20, 249 i *passim*. Zob. też jego wypowiedź w *The Stream-of-Consciousness Novelist: An Inquiry into the Relation of Consciousness and Language* („ETC” 17 (1960), december, s. 433): „psychologiczny strumień świadomości nie jest po prostu strużką słów. <...> to, co pisarz strumienia świadomości rozpisuje, nie jest transkrypcją, lecz symulacją tego, co pojawia się w umyśle”.

⁶⁴ Steinberg, *The Stream of Consciousness and Beyond in „Ulysses”*, s. 45, 51. Steinberg musi, rzecz jasna, przyznać, że „słowa” są najbardziej oczywistym „składnikiem strumienia” (s. 44), i nawet godzi się – w znamienne minimalizującym napomknieniu – że „Ludzie od czasu do czasu mówią do samych siebie, a bohaterowie Joyce’a nie są pod tym względem wyjątkami”. Jednakże przechodząc do zilustrowania sposobu, w jaki Joyce oddaje „prewerbalne” składniki strumienia (doznania, obrazy, wrażenia), cytuje fragmenty najwyraźniej znamionujące technikę monologu przytaczanego (s. 41–61).

⁶⁵ Zob. M. Raimond, *La Crise du roman*. Paris 1966, s. 270–272. – Steinberg, *The Stream of Consciousness and Beyond in „Ulysses”*, s. 22–24. Są to przykłady wypowiedzi krytyków, którzy ową technikę pojmowali właśnie w ten sposób.

⁶⁶ Jedynym krytykiem, który jasno wyłuszczył to oczywiste ograniczenie techniki, jest Kelly (*op. cit.*, s. 4): „Żadna inna metoda nie została tak poważnie ograniczona do intelektualnej sfery świadomości, a nawet do jednej tylko części tej sfery – tego, co da się wysłowić. Niezdolna do równoczesnego oddawania marginalnych przedmiotów uwagi i świadomości, metoda została ograniczona do prezentowania jednego obiektu myśli w jednym momencie <...>”.

języka świadomości, tedy powiązanie między nimi stwarza szczególnie przekonującą iluzję rzeczywistości; iluzja ta, dając czytelnikowi poczucie „czytania w czymś umyśle”, kompensuje z naddatkiem linearność śledzonych przez niego psychicznych zdarzeń.

Co więcej, pomimo że ograniczony do górnych sfer fikcjonalnej psychiki, monolog wewnętrzny może pośrednio wskazywać na psychiczną głębię spoczywającą pod powierzchnią słowną. Pod tym względem omawianą technikę porównać można do psychoanalitycznej techniki swobodnych skojarzeń – która, skądinąd, mogła w swej postfreudowskiej fazie oddziaływać na technikę monologową – a więc do „metody, w zgodzie z którą głosu należy udzielić bez wyjątku wszystkim myślom, jakie przychodzą nam do głowy”⁶⁷. W efekcie jest więc tak, jakby czytelnik zajmował pozycję psychiatry, przed którym pacjent składa psychoanalityczne zeznanie tak szczegółowe, jakiego nikt na kozetce ani nie chciałby, ani nie mógłby złożyć. Analogia ta bynajmniej nie oznacza, że monolog przytaczany polega na deklamowaniu podświadomych myśli. W teorii Freuda nawet perfekcyjnie wydobywane swobodne skojarzenia odzwierciedlać będą podświadomość tylko symptomatycznie, przez ujawniające się w teksturze dyskursu szczeliny i nieregularności – niespójne skojarzenia, przejęzyczenia, powtórzenia, pominięcia i inne formy przeakcentowania bądź niedoakcentowania. Powszechnie wiadomo, że powieściopisarze postfreudowscy lubowali się w szpikowaniu monologów wewnętrznych zdradzieckimi omyłkami, powstającymi wówczas, gdy – jak to ujmują Scholes i Kellog – stłumiona myśl „wymyka się cenzurze i wskakuje do strumienia zwerbalizowanej mowy”⁶⁸. Jak zawile Joyce poznał wewnętrzny język Stefana podświadomymi motywami i obsesjami, ukazała ostatnio Margaret Solomon w lacanowskiej analizie fragmentu z „Proteuszowej” części⁶⁹. W ten pośredni sposób technika monologowa może całkiem realistycznie sugerować psychiczną głębię, nawet jeśli równocześnie przyciąga uwagę ku płytkości warstwy języka przytaczanego bezpośrednio.

Freudowskiej podświadomości, przeciwnie, nigdy nie można przytoczyć bezpośrednio, jako że jej „język” prezentuje wyłącznie cechy należące – zgodnie z ujęciem współczesnego językoznawcy – do „infra- i suprajęzykowych poziomów”, cechy „absolutnie odrębne i odmienne” od języka werbalnego⁷⁰. Dlatego też współcześni powieściopisarze, dobrze obeznani z Freudem, jako ostatni pewnie uciekaliby się do przytaczania bezpośredniego dla wyrażenia podświadomych procesów swoich postaci. Że sam Joyce był w pełni świadom różnicy między dyskursem wewnętrznym a „językiem” podświadomości, dowodzi fakt, iż zapuszczając się w epizodzie *Circe* w strefę podświadomości,

⁶⁷ J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*. Transl. D. Nicholson-Smith. New York 1973, s. 169.

⁶⁸ Scholes, Kellog, *op. cit.*, s. 201. Autorzy, dla zobrazowania, cytują kilka przejęzyczeń.

⁶⁹ M. C. Solomon, *Character as Linguistic Mode: A New Look at Stream-of-Consciousness in „Ulysses”*. W zbiorze: „Ulysses”: *Cinquante ans après*. Ed. L. Bonnerot. Paris 1974.

⁷⁰ E. Benveniste, *Problems in General Linguistics*. Transl. M. E. Meek. Coral Gables, Fla., 1971, s. 74. Por. esej S. Freuda *The Unconscious* (przywoływany przez Laplanche’a i Pontalisa, *op. cit.*, s. 448): „Przedstawienie świadome obejmuje przedstawienie rzeczy i przedstawienie słowa, które jej przynależy, podczas gdy przedstawienie nieświadome jest przedstawieniem rzeczy samej”.

wyraźnie porzucił technikę monologu realistycznego na rzecz surrealistycznej fantasmagorii. Wielu innych pisarzy, jak widzieliśmy w rozdziale poprzednim, wolało raczej relacjonować, niż ukazywać te zdarzenia psychiczne, których postacie nie mogłyby wiarogodnie zwerbalizować; wykorzystywano wówczas analizę, analogie i inne autorskie drogi okrężne, pozwalające wniknąć do bezmownego królestwa psychicznych podziemi.

Tendencje stylistyczne

Skoro monolog wewnętrzny ma ponoć przekazywać rzeczywiste procesy psychiczne, tedy mimetyczne normy przykładane do jego zawartości przykłada się również do jego formy: język, którym postać porozumiewa się ze sobą — podobnie jak język, którym porozumiewa się ona z innymi — stanie się zatem przekonujący dopiero wtedy, gdy będzie „dopasowany”: zgodny z czasem, miejscem, charakterystyką społeczną, poziomem inteligencji, stanem umysłu i innymi fikcyjnymi faktami i okolicznościami. Choć jednak techniki monologowe podpadają pod zasady „mimetyzmu formalnego” obowiązującego wszelkie figuralne zastosowania języka w prozie realistycznej⁷¹, to przecież zajmują pod tym względem całkowicie szczególną pozycję. Realizm powszedniości oferuje zarówno pisarzom, jak i czytelnikom niemal nieograniczoną empiryczną podstawę do ocen prawdopodobieństwa dialogów w prozie. Jak jednak pisarz ma poznać, a czytelnik ocenić wiarogodność języka, któremu w ich pozaliterackim doświadczeniu nie odpowiada żaden model w mowie? Oto przypuszczalnie powód wyjaśniający, dlaczego największe stylistyczne eksperymenty z tą techniką mogli przeprowadzić tylko ci pisarze, którzy w tym samym stopniu zawierzyli introspekcji i wyobraźni co technice „oka-kamery” i podsłuchiwanu.

Z oczywistym wyjątkiem Joyce’a i najważniejszych jego „potomków” powieściopisarze w niewielkim tylko stopniu skorzystali z potencjalnej swobody w stylistycznym eksperymentatorstwie oferowanej przez monolog wewnętrzny. Zamiast tego, od momentu *Rozmowy, którą Tom Jones prowadził z samym sobą* u początków epoki realizmu, nieprzeliczone rzesze postaci z powieści trzecioosobowych prowadziły ze sobą rozmowy w potoczyście kolokwialnym stylu⁷². Stwierdzenie to jest równie prawdziwe w stosunku do pisarzy

⁷¹ Omówienie „mimetyzmu formalnego” — zob. M. Głowiński, *Der Dialog im Roman*. „Poetica” 6 (1974), s. 6. [Wersja polska: *Dialog w powieści*. W: *Gry powieściowe*. Warszawa 1973. — Przypis tłum.]

⁷² Wykorzystanie idiomu konwersacyjnego w monologach przytaczanych jest, jak to ukazali Scholes i Kellog (*op. cit.*, s. 178—188), ważnym aspektem narodzin konwencji realistycznych w prozie. Autorzy przeciwstawiają tę „psychologiczną” formę monologu formie wcześniejszej — „retorycznej”. Ta ostatnia triumfowała w eposie i romansie, gdzie „skupiając się na czytelniku bądź słuchaczu i na jego reakcjach umiejętnie rozwijano słowa po to, by odbiorcę poruszyć” (s. 185). Późny przykład monologu „retorycznego”, wyraźnie opartego na konwencjach dramatu — zob. W. Scott, *The Fortunes of Nigel*. London 1901, s. 388—399; przykład cytowany i analizowany przez A. Bickertona (*Modes of Interior Monologue: A Formal Definition*. „Modern Language Quarterly” 28 (1967), s. 234), który jednakże mylnie przyjmuje, iż styl retoryczny jest z konieczności związany z *explicite* przytaczanym monologiem oraz iż kolokwialne wzorce mowy pojawiają się jedynie wtedy, gdy monologi zostają niezauważalnie wkomponowane, na wzór Joyce’owski, w kontekst narracyjny. Jest przecież oczywiste, że XVIII- i XIX-wieczne powieści często zawierają przytaczany *explicite* monolog napisany w kolokwialnym stylu.

współczesnych pokroju Lawrence'a, Malraux czy Hemingwaya – niezależnie od ich awangardowości pod wszelkimi innymi względami – co do XIX-wiecznych realistów, takich jak Austen, Stendhal czy Dostojewski. Jedną z przyczyn takiego konserwatyizmu jest oczywista: im bardziej język monologu odbiega od języka komunikatywnego, tym mniej chętnie komunikować się z nim będą czytelnicy. Powieściopisarze, którzy nie chcieli ryzykować utraty czytelności swoich dzieł, instynktownie unikali takich odchyień.

Język monologu – podobnie jak język dialogu, który służył mu za model – ulegał, rzecz jasna, poważnym zmianom w miarę rozwoju tradycji realistycznej: nabierając coraz większej dokładności w odtwarzaniu dialektów, żargonów i indywidualnych przyzwyczajęń językowych, stawał się stopniowo mniej formalny, bardziej spontaniczny i „pospolity”. Nigdy nie dowiemy się, czy w czasach Jane Austin kobieta z klas średnich równie formalnym stylem rozmawiała ze sobą, co z innymi: wszystko, co wiemy, to tyle, że u Austen tak właśnie postępuje. A jeśli u Hemingwaya mężczyźni monologują z większą szczerością, to szczerość ta odzwierciedla odmienne normy funkcjonujące w jego społeczeństwie i szerszy przekrój społeczny współczesnej prozy, nie zaś odmienną koncepcję samego monologu wewnętrznego. Tak czy owak, monolog wewnętrzny jest stylistycznie interesujący tylko o tyle, o ile oddala się od modelu kolokwialnego i zmierza ku mimetyzacji bezgłośnego języka.

Zanim przejdziemy do omówienia specyficznego stylu, który narodził się wraz ze współczesnym monologiem, rozważyć musimy cechy dystynktywne, które na ogół – czyli nawet w takich tekstach, gdzie nie narzucono monologowi celowo odmiennego języka – odróżniają monolog od dialogu.

Najważniejszą spośród tych cech jest często odnotowywany semantyczny wzorzec właściwy zwrotom kierowanym do samego siebie, czyli swobodna alternacja pierwszo- i drugoosobowych zaimków w odniesieniu do tego samego podmiotu. Burząc zwyczajową dychotomię mowy, w której „ty” zawsze odsyła do rozmówcy, „ja” do mówiącego⁷³, język monologowy połączył obie te osoby, sprawiając, że każdy z zaimków zawiera się w drugim. Stąd też, paradoksalnie, o ile gramatyka monologu najsilniej przypomina dialog, o tyle najbardziej charakterystyczna monologowo jest jego semantyka. Struktura ta staje się najwyrazistsza wtedy, gdy monolog wewnętrzny przybiera postać dialogu prowadzonego z uwewnętrznionym partnerem. Oto szczególnie jaskrawy przykład ze *Śmierci Iwana Iljicza*:

Potem ucichł, nie tylko przestał płakać, przestał nawet oddychać i cały stał się uwagą: jak gdyby przysłuchiwał się jakiemuś głosowi; nie głosowi mówiącemu dźwiękiem, ale głosowi duszy, biegowi myśli, jaki w nim wzbierał.

– Czego ci potrzeba? – brzmiało pierwsze wyraźne, mogące być ujęte w słowa, pojęcie, jakie usłyszał. – Czego ci potrzeba? Czego ci potrzeba? – powtórzył sobie. – Czego? Nie cierpieć. Życ – odpowiedział.

I znowu cały oddał się uwadze, takiej natężonej uwadze, że nawet ból go od niej nie oderwał.

– Życ? Jak żyć? – spytał głos duszy.

⁷³ Por. esej Benveniste'a *The Nature of Pronouns w Problems in General Linguistics* (zwłaszcza s. 218).

- Tak żyć, jak żyłem przedtem: dobrze i przyjemnie.
- Jak żyłeś przedtem, dobrze i przyjemnie? – spytał głos duszy⁷⁴.

Fragment ten przedstawia dialogowy wariant wcześniej omawianego potwarzającego się wzorca, w którym zakryta prawda, w obliczu świadomości nadchodzącej śmierci, przybiera postać słowną. Umysł Iwana Iljicza rozdwa się na znajomy, zwyczajny głos wewnętrzny, i odmienny, dziwny „głos duszy <...>, jaki w nim wzbierał” i jaki ze wszystkich sił Iwan Iljicz usiłuje dosłyszeć i ubrać w słowa. To właśnie ten obcy głos zadaje sokratyczne pytania jaźni jako drugiej osobie.

Dialogi wewnętrzne tego typu nie wyszły z mody w czasach powieści strumienia świadomości. Kiedy Stefan rozmyśla nad tym, czy byłby zdolny uratować kogoś życie, alternacja „ja – ty” wyraża analogiczne (choć nie tak doniosłe) znaczenia:

On <tj. Muligan> ratował ludzi od utonięcia, a ty drżysz słysząc szczekanie kundla. <...> Czy zrobiłbyś to co on? Łódź byłaby nie opodał, pas ratunkowy. *Natürlich*, pozostawione tam dla ciebie. Zrobiłbyś czy nie? <...> Wykrztuś z siebie prawdę. Chciałbym. Próbowałbym. <52>

Niemal natychmiastowe skojarzenie ze śmiercią matki – „nie mogłem jej uratować. Wody: gorzka śmierć: zgubiona” – dowodzi, że za tymi kpinkami czai się doniosła wina. Znowu więc, podobnie jak we fragmencie z Tolstoja, forma drugoosobowa została skojarzona z głosem sumienia.

Szczególna retoryka strofowania, osądzania czy wypytywania samego siebie zdaje się potwierdzać spostrzeżenie Freuda, iż głos sumienia (*superego*) konstytuuje się dzięki uwewnętrznieniu głosu rodziców bądź głosów innych postaci obdarzonych autorytetem⁷⁵. W każdym razie forma drugoosobowa w fikcjonalnych monologach współgra ze zjawiskiem powszechnie znanym z autoobserwacji i odnotowanym przez wielu psychologów, a mianowicie ze skłonnością „jaźni” do obierania siebie samej za własne audytorium. Ważne, byśmy odróżnili retorykę „jaźni” zwracającej się do „siebie” (jak to nazwał G. H. Mead)⁷⁶ od spotykanej w monologach przedrealistycznych retoryki ukierunkowanej na audytorium: ta ostatnia klóci się z normami realistycznej powieści trzecioosobowej, podczas gdy pierwsza zmierza do psychologicznej wiarogodności.

W ten sposób dochodzimy do drugiej, równie częstej tendencji języka monologowego. Dialogową formę literackich monologów, jak wykazał praski językoznawca Jan Mukařovský, rozpatrywać można jako szczególną i szczególnie wyrazistą stylistyczną manifestację współlistnienia w umyśle „semantycz-

⁷⁴ Tolstoj, *Śmierć Iwana Iljicza*, s. 99–100.

⁷⁵ M. Bachtin (*Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przełożyła N. Modzelewska. Warszawa 1970, s. 359) wykazał, że monologi u Dostojewskiego mają w ogólności taką właśnie strukturę. Cytuje on przykład ze *Zbrodni i kary*, gdzie Raskolnikow „nasyca swą mowę cudzymi słowami”.

Inny, również znamieny przykład „Edypalnego” sporu wewnętrznego pojawia się w *Czerwonym i czarnym* (s. 415–416 (cz. II, rozdz. 72)): Julian w oczekiwaniu na egzekucję snuje marzenia o przyszłej karierze dyplomaty, gdy nagle jakiś głos brutalnie przerywa tę fantazję słowami: „Niezupełnie, drogi panie, gilotynka za trzy dni”. Julian konstatuje, że „człowiek ma w sobie dwie istoty”, po czym recytuje przed samym sobą dialog ze sztuki, w której ojciec skazuje na śmierć swego syna, odsłaniając prawdziwy związek, jaki między tymi istotami zachodzi.

⁷⁶ Cyt. za: K. Burke, *A Grammar of Motives and A Rhetoric of Motives*. New York 1962, s. 562. Zob. też rozważania o retoryce dyskursu wewnętrznego, s. 561–563.

nie różnych kontekstów”⁷⁷. Wymiar czasowy języka zmusza wszystkie głosy ubiegające się o równoczesny językowy wyraz do czekania na swoją kolej. Głosy te unieważniają się nawzajem, wspierają, różnorako wtrącają się bądź nakładają jeden na drugi, w efekcie tworząc wysoce nieciągłą składnię monologów wewnętrznych. Składnia ta – przynajmniej o tyle, o ile zwroty do samego siebie naśladują model języka potocznego – nie różni się od składni zwrotów wypowiedzianych w dialogach; tendencja różnicująca pojawia się w stopniu fragmentaryzacji i urozmaicenia. Najbardziej wymownie kontrastują ze sobą rozwinięty monolog (powiedzmy, monolog Moski podczas wybuchu zazdrości w *Pustelni parmeńskiej*) z rozwiniętą mową dialogową przybierającą kształt argumentacji. Monologi, ogólnie rzecz biorąc, składają się z nawału pytań bez odpowiedzi, z wykrzyknień, inwokacji, inwektyw i przekleństw, wypowiedzianych pod adresem różnych nieobecnych istot – ludzkich i boskich. Obfitują również w nie dokończone zdania, graficznie zaznaczone trzykropkiem, a choć u powieściopisarzy realistycznych *aposiopesis* pojawia się także w dialogach, to jednak częstszą u nich i bardziej radykalną postać przyjmuje ona w monologach, gdzie myślowe wahanie ma mniej doniosłe przyczyny i skutki. Dlatego też te zróżnicowane wzorce nieciągłej mowy, zgromadzone razem, oddzielają monolog od dialogu, jeszcze zanim prawa języka komunikatywnego zostają złamane w jakimkolwiek pojedynczym zdaniu. A mimo to niewiele stylu myślenia właściwego Mosce czy Raskolnikowowi przygotowuje nas na przyjęcie Blooma czy Stefana.

Monologi *Ulissesa* rozpatrywać można jako szczególnie wyrazisty przypadek historycznego wymiaru realizmu, jaki Roman Jakobson opisał w eseju *O realizmie w sztuce*: rewolucyjny artysta deformuje istniejące kanony artystyczne w imię dokładniejszego naśladowania rzeczywistości; konserwatywna publiczność mylnie pojmuje deformację kanonu jako zniekształcenie rzeczywistości⁷⁸. Pierwsze pokolenie czytelników *Ulissesa*, przyzwyczajonych długą tradycją do monologów ukształtowanych na wzór dialogów, mogło dostrzec w wytworach umysłów Blooma i Stefana jedynie skrajne odejście od realistycznego przedstawiania. Większość „zdań”, które Stefan wypowiada do samego siebie na pierwszych stronicach „Telemachowej” partii – „Kiedy on i inni mnie widzą”; „Ramię Cranleya. Jego ramię”; „Do nas samych... nowe pogaństwo... Omfalos” – bądź tych, które tworzy Bloom na początku partii *Calypso* – „Filiżanka herbaty zaraz. Dobrze. Sucho w gardle”; „Ciekawe. Jej natura. Dziwne, że myszy nigdy nie piszczą. Jakby to lubiły” – nie są to w ogóle zdania, a przynajmniej nie w powszechnym znaczeniu kombinacji słów wypowiedzianych dla „logicznego zamiaru”⁷⁹. A przecież wydaje się prawdopodobne, że Joyce miał zamiar wiernie przedstawić język umysłu, nie zaś poddać go kunsztownej stylizacji. Dopiero od dzisiejszego czytelnika,

⁷⁷ J. Mukařovský, *Kapitel aus der Poetik*. Hrsg. W. Schamschula. Frankfurt a. M. 1967, s. 132–137.

⁷⁸ Angielski przekład eseju R. Jakobsona mieści się w zbiorze: L. Matejka, K. Pomorska, eds., *Readings in Russian Poetics*. Cambridge, Mass., 1971.

⁷⁹ Zob. rozważania A. Gardinera (*The Theory of Speech and Language*. Oxford 1951, s. 210) o semantycznym kryterium definicji zdania: „logiczny cel jest dla zdania rzeczywistością właściwością odróżniającą”.

nie zaś od jego dziadka, z większym prawdopodobieństwem spodziewać się można przyjęcia Joyce'owskiej koncepcji werbalnego myślenia jako rzeczy zrozumiałej, akceptacji idei, że pod wieloma istotnymi względami myślenie to różni się od wypowiedzi służącej porozumiewaniu się, i wreszcie uznania monologów z *Ulissea* za najwyższe osiągnięcie mimetyzmu formalnego.

Jednym z następstw Joyce'owskiego zerwania z pojmowaniem werbalnego myślenia jako mowy-minus-dźwięk jest fakt, iż język, którym jego bohaterowie mówią do samych siebie, jest dalece bardziej nasycony indywidualnymi przyzwyczajeniami niż język, którego używają oni wobec innych. W kilku ostatnich pracach ukazano, jak wewnętrzny indywidualny język Stefana i Blooma odzwierciedla komplementarność ich osobowości, i podkreślano znaczące różnice, jakie zachodzą w ich gramatykach i słownictwie⁸⁰. Po wielu godzinach, w czasie których przysłuchujemy się rozmyślaniom Stefana i Blooma, niemal ze zdumieniem stwierdzamy, że obaj – spotkawszy się wreszcie w dorożce – posługują się tą samą królewską odmianą angielszczyzny. Daleko posunięta indywidualizacja języka monologów była przedmiotem rywalizacji wśród licznych kontynuatorów Joyce'a (m.in. Döblina i Faulknera), co w efekcie dało szeroką różnorodność odmiennych stylów wypowiedzi postaci literackich. Jednakże widać, jak ponad całym tym urozmaiceniem wszystkie monologi wewnętrzne przekształcają język potoczny w istocie wzdłuż tych samych osi. W większym lub mniejszym stopniu wszystkie one stosują się do dwóch naczelných zasad: skrótów składniowych i przeinaczeń leksykalnych.

Można próbować dowieść, że skrótowa składnia Joyce'owskich monologów po prostu wyolbrzymia tendencję do elizji właściwą językowi mówionemu i że monologi te pod tym względem są właśnie bardziej, a nie mniej kolokwialne w stylu od dialogów realistycznych. Ale w języku nakierowanym na porozumienie skrótowość ma swoją granicę, granicę, za którą następuje obezwładnienie naczelnej funkcji mowy, czyli komunikowania znaczeń. Zarówno fikcyjne, jak i prawdziwe postacie, które przekraczają tę granicę – jak pan Jingle Dickensa czy Mynheer Peepkorn Manna – stają się figurami komicznymi. Pierwszego z nich, jak pokazał Harry Levin, potraktować można jako zwiastuna Leopolda Blooma⁸¹. Jednak co u Dickensa było manierą słowną pewnego ekscentryka, u Joyce'a stało się naturą mowną *everyman'a*. Język wewnętrzny w ujęciu Joyce'a to język wolny od syntaktycznej spójności, to język, który usuwa składniki powszechnie przyjęte – a często nawet nieodzowne – w języku nastawionym na komunikowanie znaczeń interlokutorowi. Rodzajniki, zaimki osobowe, przyimki i spójniki to w języku Blooma klasy słów pomijane z największą regularnością:

Ba. Ale cóż to tak fruwa tu i tam? Jaskółka? Na pewno nietoperz. Tak ślepy, że uważa mnie za drzewo. Czy ptaki nie mają węchu? Metempsychoza. Wierzyli, że boleść może się przemienić w drzewo. Wierzba płacząca. Ba. Tam jest. Śmieszny mały włóczęga. Ciekawe, gdzie mieszka? Tam w dzwonnicy. Bardzo możliwe. Wisi głową w dół pośród woni świętości. Dzwon musiał go wystraszyć, przypuszczam. <405>

⁸⁰ Zob. zwłaszcza Steinberg, *The Stream of Consciousness and Beyond in „Ulysses”*, cz. II. – Solomon, *op. cit.*, – Th. Fischer, *Bewusstseinsdarstellung im Werk von James Joyce von „Dubliners” zu „Ulysses”*. Frankfurt a. M. 1973, s. 129–134.

⁸¹ Levin, *op. cit.*, s. 92–93.

To ogłoszenie zdań „do samych kości” często przypominało czytelnikom dyktowane oszczędnością skróty w telegramach bądź dyktowane pośpiechem skróty w zapiskach dziennikarskich. Tutaj zaś — co w monologach Blooma występuje częściej — składniowo najpełniej wyposażone jest to zdanie, w którym bohater wprowadza do swego języka spetryfikowane odwołanie kulturowe: „Wierzyli, że boleść może cię przemienić w drzewo”; wszystkie te dłuższe, „kulturowe” zdania podkreślają jeszcze, przez kontrast, zdumiewającą skrótowość i fragmentaryczność, niemal pierwotną wolność pozostałych zdań Blooma⁸².

Ta wykastrowana gramatyka przywodzi na myśl wczesne formy mowy, jednosłowne wykrzyknienia („Ogień!”) — przypisywane przez filologów człowiekowi prymitywnemu — bądź pierwiastkowe zdania małych dzieci. Czy to możliwe, aby język dziecka był pomijanym dotąd źródłem *Uliksesa*? Można dojść do takiego wniosku po lekturze pracy, której Joyce znać nie mógł — pracy rosyjskiego psycholingwisty Wygotskiego poświęconej mowie egocentrycznej⁸³. Studium to (prócz indywidualnej introspekcji) stanowi jedyne empiryczne potwierdzenie faktu, że milczący język Blooma jest naprawdę językiem *everyman’a*. Poglądy Wygotskiego wydają mi się tak ważne dla stylistyki monologu wewnętrznego, że chciałabym je krótko streścić.

Podjmując znane badania Piageta nad mową egocentryczną — dziecięcym „głośnym myśleniem”, które stopniowo słabnie, a potem zanika zupełnie około szóstego roku życia — Wygotski uzyskał wyniki, które przeczyły Piagetowskim założeniom, jakoby mowa egocentryczna po prostu zamierała wówczas, gdy dziecko uczy się korzystania z mowy społecznej. Dzięki systematycznym obserwacjom Wygotski odkrył, że mowa egocentryczna w fazie zanikania staje się coraz bardziej różna od społecznej mowy dorastającego dziecka i — przy malejącej częstotliwości użycia — coraz mniej rozumiała. Dlatego też, jak konkluduje autor, Piaget mylił się zakładając, że mowa egocentryczna ulega prostemu przekształceniu w mowę społeczną. Raczej, utrzymuje Wygotski, ta językowa aktywność ulega uwewnętrznieniu wtedy, gdy dojrzewające dziecko rozwija „nową zdolność »myślenia słowami« w miejsce wcześniejszego ich wymawiania”⁸⁴.

Lecz jeśli głośna egocentryczna mowa dziecka przeobraża się w wewnętrzną mowę dorosłych, to fakt ten otwiera nam dostęp do królestwa wcześniej całkowicie zakrytego dla obserwacji. Oto jak Wygotski podsumowuje swoje spostrzeżenia:

Nasze badania przekonały nas, że mowę wewnętrzną należy rozpatrywać nie jako mowę minus dźwięk, ale jako całkowicie odrębną funkcję mowy. Najważniejszym rysem jej odmienności jest szczególna składnia. W porównaniu z mową zewnętrzną mowa wewnętrzna okazuje się chaotyczna i niecałościowa⁸⁵.

⁸² Specjalistyczna językowo-stylistyczna analiza monologowego języka Blooma — zob. J. Spencer, *A Note on the „Steady Monologue of the Interiors”*. „Review of English Literature” 6 (1965), nr 2, s. 32–41. Niespójność gramatyczna została omówiona na s. 37–39.

⁸³ L. S. Wygotski, *Myślenie i mowa*. Przetłumaczyli E. Flesznerowa i J. Fleszner. Warszawa 1989. Wyd. ang.: *Thought and Language*. Transl. E. Hanfmann and G. Vakar. Cambridge, Mass., 1962.

⁸⁴ Wygotski, *op. cit.*, wyd. pol. s. 356.

⁸⁵ *Ibidem*, wyd. ang., s. 138–139. [W wyd. pol., s. 366–367, fragment ten brzmi inaczej: „Zbadanie psychologicznej natury mowy wewnętrznej metodą, którą starałem się uzasadnić eksperymentalnie, skłania mnie do przekonania, że mowę wewnętrzną należy pojmować nie jako

Wygotski definiuje tę składniową osobliwość jako „tendencję do całkiem szczególnej formy skracania, polegającej mianowicie na pomijaniu podmiotu zdania i wszystkich słów z nim związanych przy zachowywaniu orzeczenia”⁸⁶. Tak radykalna elipsa ma bardzo prostą przyczynę: kondensujemy myślenie słowne do czystej predykcji, ponieważ podmiot, o którym myślimy, jest nam znany.

Dla zrozumienia, jak ściśle ten opis mowy wewnętrznej przylega do Joyce’owskich monologów wewnętrznych, konieczne staje się podkreślenie, że Wygotski używa słów „podmiot” i „orzeczenie” nie w gramatycznym, ale w psychologicznym sensie. Podmiot to wiadoma, tematycznie neutralna część wypowiedzi, orzeczenie zaś to „nośnik tematycznego uwypuklenia”⁸⁷. Jeśli predykcję rozumieć w tym sensie, wówczas wszystkie skrótowe zdania Blooma podpadają pod opis Wygotskiego – czy będą to zdania czysto rzeczownikowe, skupiające się na przedmiotach postrzeganych, przypominanych bądź wyobrażanych („Skrzypiąca szafa.”, „Struny.”, „Metempsychoza.” <63, 405>), czy też zdania czysto orzeczeniowe, skupiające się na czynnościach i stanach („Jakby to lubiły.”, „Wyglądają jak zamknięte.”, „Chce się śpiewać po tym.” <61, 63, 396>). Oba typy zdań koncentrują się jednostronnie na jednej aktualnej rzeczy, która przychodzi komuś na myśl, i w efekcie budują to, co Wygotski nazwał paradoksalnie „mową nieomal bez słów”⁸⁸.

Zbieżność pomiędzy odkryciem Wygotskiego i Joyce’owskimi monologami rozciąga się również na drugie z podstawowych przekształceń, jakim podlega ta technika odchodząc od właściwego sobie modelu mowy potocznej, czyli na tendencję do leksykalnych przeinaczeń. Wygotski zauważył, że zubożeniu składni w egocentrycznej mowie dziecka przeciwdziała semantyczne wzbogacanie każdego słowa. W mowie wewnętrznej słowa nie reprezentują po prostu zwykłego (słownikowego) znaczenia, jakie przysługuje im w języku mówionym: nabierają one dodatkowego znaczenia – Wygotski mówi o „wpływie sensu”⁸⁹ – za sprawą myślowego kontekstu, w jakim występują. W konsekwencji słowa mieszają się i dopasowują do siebie z dużo większą swobodą twórczą niż w zwykłej mowie, tworząc niespotykane zbitki, neologizmy i zlepki. I znowu, empiryczny opis sporządzony przez psycholingwistę brzmi dokładnie jak stylistyczna analiza monologów z *Ulysesa*. Szczególne znaczenia, które wiążą zwykłe słowa w „węzłowiska prywatności”⁹⁰ – u Blooma: „dom”, „słońce”, „perfumy” itd.,

mowę minus znak, lecz jako funkcję mowy zupełnie swoistą i oryginalną od strony zarówno struktury, jak i sposobu funkcjonowania. [...] Pierwszą i najważniejszą właściwością mowy wewnętrznej jest jej wyjątkowo swoista składnia. [...] Chodzi o pozorną urywkowość, fragmentaryczność, skrótowość mowy wewnętrznej w porównaniu z zewnętrzną”. – Przepis tłum.]

⁸⁶ *Ibidem*, wyd. ang. [Wyd. pol., s. 369: „bardzo swoista tendencja do skracania wypowiedzi i zdań przy utrzymywaniu orzeczenia i jego grupy kosztem opuszczenia podmiotu i jego grupy”. – Przepis tłum.]

⁸⁷ *Ibidem*, wyd. pol., s. 336 [„Analiza dowodzi, że w złożonej wypowiedzi każda część zdania może stać się psychologicznym orzeczeniem i wówczas otrzymuje akcent logiczny, którego funkcją semantyczną jest właśnie wyodrębnienie psychologicznego orzeczenia”. – Przepis tłum.]

⁸⁸ *Ibidem*, s. 386.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 391 [„Ów specyficzny sposób łączenia wyrazów, zaobserwowany w mowie egocentrycznej, nazwałem wpływem sensu, rozumiejąc ten wyraz zarówno w jego pierwotnym dosłownym znaczeniu (wpływać), jak też w jego znaczeniu przenośnym, obecnie ogólnie przyjętym. Można powiedzieć, że jeden sens wlewa się do drugiego, oba wywierają wzajemny wpływ na siebie i wzajemnie się modyfikują”. – Przepis tłum.]

⁹⁰ Termin stosowany przez Humphreya (*op. cit.*, s. 70).

u Stefana: „morze”, „smarkozielony” itd. – odnotowywano równie często, co obsesyjnie u nich obu powracające słowa rzadkie („paralaksa” Blooma czy „omfalos” Stefana), gry słowne i zlepkki (kontaminacje)⁹¹.

Cóż teraz począć z tymi znaczącymi zbieżnościami? Trudno byłoby przyjąć, że Joyce przysłuchiwał się dzieciom gadającym do samych siebie albo też – że świadomie przeprowadził analogię pomiędzy endofazją i mową egocentryczną. Ale jeśli założymy, że Joyce, podobnie jak William James, Freud i inni wielcy pionierzy psychologii, charakteryzował się niezwykle zdolnością do introspekcji, wówczas będziemy mogli przyjąć, że zdołał on wyprowadzić z autoanalizy tę samą koncepcję mowy wewnętrznej, do której Wygotski doszedł drogą dedukcji po eksperymentach z dziećmi.

Równocześnie jest jednak wysoce nieprawdopodobne, by Joyce rozmawiał sam ze sobą językiem Blooma: przypuszczalnie używał idiomu bliższego bardziej autobiograficznemu językowi Stefana. A zatem introspekcja nie może stanowić wyłącznego źródła dla stylistycznej inwencji przy konstruowaniu stylu monologicznego. Drugim i równie ważnym źródłem tego stylu musi być mimetycznie kształtowany język, którym postać będzie posługiwać się w rozmowach. Mowa wewnętrzna skraca i obciąża prywatnymi sensami ten charakterystyczny styl mowy potocznej i właśnie z nim zazębia się w tych momentach, gdy myśli przechodzą w wypowiedzi (lub na odwrót). A zatem ze względu na genezę monologu Blooma rozpatrywać można jako efekt połączenia samowiedzy Joyce’a z jego wiedzą o świecie, w tym też wiedzą o dublińczykach pokroju Blooma.

Przy omawianiu postjoyce’owskich twórców monologu należy, rzecz jasna, dodać jeszcze jeden model, konieczny w spekulacjach na temat pochodzenia charakterystycznego stylu monologów ich postaci – model *Ulyssesa*. W tym aspekcie omawianej techniki, podobnie jak i w wielu innych – takich jak pomijanie sygnałów przytoczenia, sposoby uzyskiwania zgodności dwu języków, obniżanie werbalnego progu – innowacje wprowadzone przez powieść Joyce’a są kluczowe. Ich doniosłość nie ulegnie pomniejszeniu, jeśli ktoś odniesie je (tak jak ja to uczyniłam) do prejoyce’owskiej historii samej formy i potraktuje jako rewelacyjne wykorzystanie możliwości, które potencjalnie tkwiły już w bezpośrednim przytaczaniu myśli. Jednakże niezależnie od tego, jak daleko technika odeszła w swym rozwoju od prostego modelu „Powiedział do samego siebie”, nie przewyciężyła podstawowych ograniczeń, które prezentowaniu świata wewnętrznego narzuca przytaczanie języka. To, co monolog przytaczany w porównaniu z psychonarracją zyskuje na bezpośredniości, traci na – głębi? tajemnicy? złożoności? Niełatwo opatrzyć etykietką utracony wymiar. Wspomniana wcześniej reakcja Musila na *Ulyssesa* stanowi przytyk właśnie do tego:

Pytanie: Jak się myśli? Jego <tj. Joyce’a> abrewiacje to: skrócone formuły poprawnych formuł wypowiedzeniowych. Naśladują one <...> proces mówienia. Nie proces myślenia.

Musil doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że podejście odwrotne, poprzez psychonarrację, ma odwrotne strony ujemne: zyskujemy na głębi, tracąc na bezpośredniości. Trzecia technika, monologu relacjonowanego, jest pod tym względem, i pod innymi, rodzajem syntezy antytez.

Przełożył Przemysław Czapliński

⁹¹ Por. Steinberg, *The Stream of Consciousness and Beyond in „Ulysses”*, s. 107, 159.