

znajdują się bowiem prace należące do nurtu gramatyki zmian (H. Paul), gramatyki prototypów i baz kognitywnych (A. Wierzbicka, R. Langacker), a przede wszystkim gramatyki lokalistycznej (J. Peitot), na gruncie której sformułowane zostały szczegółowe hipotezy dotyczące relacji umysł-język-rzeczywistość. W rozważaniach N. Babutsa, stanowiących kontynuację i rozszerzenie poznawczej teorii pola K. Lewina, jednoznaczności założeń nie towarzyszą równie jednoznaczne określenia definicyjne poszczególnych składników proponowanej teorii. Bardzo interesująca koncepcja pól metaforycznych oraz kreacji, re-kreacji i transformacji znaczenia nie jest dostatecznie ugruntowana ani w wyznacznikach tekstowych, ani też w wyznacznikach procesów świadomości, powyżej progu neuronowych interakcji. Zakładając jednak, że precyzja definicji i dołączenie adekwatnych procedur konkretyzacji jest jedynie stopniem uszczegółowienia teorii, należy podkreślić, że N. Babuts podjął się bardzo ważnego zadania integracji badań w dziedzinie neurolingwistyki, lingwistyki tekstu, kognitywnej teorii struktur percepcyjnych i aksjologii. Jest to kolejny krok ku przełamaniu w nauce o literaturze paradygmatu redukcjonistycznego na rzecz typowych dla kognitywizmu badań holistycznych.

Joanna Ślósarska

DORRIT COHN:

*LA TRANSPARENCE INTÉRIEURE
MODES DE REPRÉSENTATION DE LA
VIE PSYCHIQUE DANS LE ROMAN*

Traduit de l'anglais par Alain Bony.

Éditions du Seuil. Paris 1981

Wydana w przekładzie francuskim przez wydawnictwo Seuil w prestiżowej

serii „*Poétique*” praca Dorrit Cohn *La Transparence intérieure* (tytuł angielski: *Transparent Minds*) weszła z biegiem czasu do kanonu lektur narratologicznych, pozostających w kręgu założeń poetyki strukturalnej. Wydaje się, że w Polsce jej przyjęcie nie nastąpiło szybko i że dopiero teraz można zauważyć częstsze do niej nawiązania. Z dalszej perspektywy lepiej dostrzec można ważność i znaczenie książki D. Cohn dla problematyki narratologicznej.

Materiałem, który autorka poddaje wnikliwej analizie, jest korpus tekstów powieściowych z okresu 1850-1950, czyli z epoki – jak ją nazywa – „realizmu psychologicznego”, a w nieco szerszym ujęciu – od Lawrence’a Sterne’a do Nathalie Sarraute. D. Cohn wyznaje swoje upodobanie do powieści psychologicznej, a zarazem wskazuje na inspiracje metodologiczne zaczerpnięte z poetyki strukturalnej. Jednocześnie zachowuje pewien krytycyzm wobec dotychczasowych ustaleń, podkreślając, że temat stanowiący przedmiot jej pracy często znajdował się na peryferiach strukturalistycznie zorientowanej poetyki opowiadania (*récit*).

Wybierając podejście raczej typologiczne niż chronologiczne, Dorrit Cohn nie rezygnuje całkowicie z perspektywy historycznej, starając się uwzględnić ewolucję form narracyjnych «od „głośnej” obecności narratora do jego zamilknięcia, od dysonansu pomiędzy narratorem a bohaterem do „stopnienia” się jednego w drugim, od maksymalnej niezgodności (*disparité*) między dyskursem przekazującym przeżycia wewnętrzne postaci do redukcji tego dystansu do minimum» (s. 9-10). Inaczej mówiąc, jest to proces stopniowej psychologizacji powieści, przy czym trzeba dodać, że autorce obca jest jakaś fascynacja nowoczesnością.

Istnieje pewien paradoks – mówi D. Cohn – który polega na tym, że opowiadanie fikcjonalne osiąga najpełniejszą „złudę rzeczywistości” (*air de réalité*),

kiedy przedstawia «samotną postać, borykającą się ze swymi myślami, których nigdy nikomu nie przekaze» (s. 19). W większości wypowiedzi o powieści ta „wewnętrzna przejrzystość” (*transparence intérieure*) postaci była traktowana jako coś oczywistego; pierwszym ujęciem teoretycznoliterackim, które dogłębnie odśłoniło znaczenie owej „przejrzystości” była – zdaniem D. Cohn – praca Käte Hamburger *Die Logic der Dichtung* (1957). W niej też Dorrit Cohn dostrzega zasadniczą wagę problematyki, którą sama się zajmuje, podkreślając, że dla K. Hamburger przedstawienie życia wewnętrznego postaci jest tym, dzięki czemu «fikcja odróżnia się od rzeczywistości i zarazem stwarza pozór (*Schein*) rzeczywistości innego rzędu (*une réalité d'un autre ordre*)». Autorka z aprobatą przytacza konkluzję K. Hamburger «Fikcja narracyjna jest jedynym przypadkiem epistemologicznym możliwości opisanie specyficzności albo subiektywności ja innej osoby przy poszanowaniu jej statusu jako właśnie innej osoby» (*Die Logic der Dichtung* 1957, s. 75-76). Ustalenia K. Hamburger prowadzą do odróżnienia opowiadania fikcjonalnego (*récit de fiction*) od wszelkich innych typów opowiadania z jednej strony, a z drugiej – od fikcji nie-narracyjnej (np. teatr czy film). «Warto zaznaczyć – dodaje D. Cohn w przypisie (s. 20) – że Käte Hamburger usuwa z kategorii fikcji narracyjnej opowiadanie w 1-ej osobie we wszystkich jego postaciach». Tę tezę K. Hamburger, tak ważną dla całości jej rozważań, D. Cohn pozostawia jednak bez komentarzy.

Po krótkim i krytycznym wskazaniu na niedostatki i wady dotychczasowych studiów nad tematem, autorka określa bliżej własne założenia metodologiczne. Dostrzegając zalety lingwistycznych podstaw metody strukturalistycznej, wskazuje autorka na niepożądane efekty zbyt silnie podkreślanego w ich perspektywie paralelizmu między dyskursem wypowie-

dzianym i dyskursem wewnętrznym. Odwołując się zarówno do intuicji, jak i do wypowiedzi takich pisarzy jak Henry James, podkreśla, że życie wewnętrzne zawiera także inne niż językowe „komponenty psychiczne” (*d'autres composants psychiques*, ang. *other mind stuff* wedle określenia Williama Jamesa). «Komponenty owe nie poddają się cytowaniu bezpośredniemu czy pośredniemu: mogą być jedynie przedmiotem opowiadania (*récit*)». Rozważania metodologiczne zamyka D. Cohn stwierdzeniem: «Jedną z niedogodności podejścia lingwistycznego jest właśnie ta tendencja do pozostawienia na uboczu tego wszystkiego, co w życiu wewnętrznym nie jest zwerbalizowane» (s. 25).

Autorka wybiera bardziej literackie niż lingwistyczne stanowisko, w którym – jak mówi – dużą rolę odgrywać będzie «styl, kontekst, psychologia». Opierając się na prostych kryteriach językowych, wyróżnia trzy zasadnicze techniki (*techniques*): 1. psychonarrację (*psycho-récit*; ang. *psycho-narration*); psychonarracja to termin H. Markiewicza (*Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 466), który określa ją jako «dyskurs narratora analizujący świadomość postaci». Zdaniem autorki, ta technika, najbardziej pośrednia, nie ma właściwie nazwy: takie określenia jak „opis wszechwiedzący” (*description omnisciente*) czy „analiza wewnętrzna” (*analyse interne*) są wręcz mylące («przedmiotem „opisu wszechwiedzącego” może być wszystko, nie tylko życie psychiczne»; s. 25); 2. monolog przytoczony (*monologue rapporté*; ang. *quoted monologue*; tu znajduje się 3. problematyka mowy pozornie zależnej). Tym trzem „technikom” poświęcone są trzy rozdziały pierwszej części książki (część druga dotyczy będzie tekstów pisanych w 1-ej osobie).

Badania nad technikami mającymi na celu oddanie życia psychicznego postaci powieściowych skupiły się – zdaniem

autorki – prawie wyłącznie na tekstach pisanych w 3-ej osobie, z jednym, ale ważnym wyjątkiem – tekstów opartych całkowicie na monologu wewnętrznym. Narracja 1-osobowa i związana z nią naturalnie analiza stanów świadomości uchodziły jak gdyby uwadze krytyków. A przecież – mówi D. Cohn – w powieści 1-osobowej odnajdujemy te same trzy podstawowe techniki, które wykorzystując poprzednie terminy można nazwać w sposób analogiczny: psychonarracji odpowiadałaby „autonarracja” (*autorécit*; ang. *self-narration*); monolog przytoczony w narracji 1-osobowej to „le monologue auto-rapporté”, ang. *self-quoted monologue*), a monolog opowiedziany to „le monologue auto-narrativisé” (ang. *self-narrated monologue*). Pozostawiając sprawę przekładu proponowanych przez D. Cohn terminów, należy przytoczyć argumentację autorki na temat granic analogicznego badania manifestacji zjawisk psychicznych w narracji trzecio- i pierwszoosobowej. Rzecz w tym, że proponując analogiczne nazwy, podkreśla ona jednocześnie, iż analogie te są ograniczone i że w żadnym przypadku nie chodzi o analogiczność samego przedmiotu badań: gdyby tak było, analizy poświęconej narracji 1-osobowej byłyby jedynie powtórzeniem i redundancją. Tym, co uzasadnia odmiennność podejścia wobec narracji trzecio- i pierwszosobowej, jest w przypadku tej ostatniej wynikająca z tożsamości narratora pewna zasadnicza asymetria. W narracji 3-osobowej bezpośrednie wyrażenie myśli i uczuć (a więc w 1-osobie) będzie zawsze cytatem, monologiem przytoczonym. Jednak ten bezpośredni wyraz może wystąpić poza jakimkolwiek kontekstem narracyjnym i ukonstytuować się w formę niezależną, w to, co zwykle nazywamy „monologiem wewnętrznym” (np. *Les Lauriers sont coupés* Dujardina, monolog Molly Bloom na końcu *Uliisses*). Dorrit Cohn wykazuje, że określenie

„monolog wewnętrzny” oznaczało zawsze dwa zjawiska całkowicie różne: z jednej strony „technikę (*technique*) narracyjną”, pozwalającą ukazać stany świadomości postaci za pomocą bezpośredniego przytoczenia (zacytowania) jej myśli w kontekście jakiegoś opowiadania, a z drugiej – „gatunek (*genre*) narracyjny”, którego istota polega na «cichej spowiedzi, czynionej przez jakąś fikcyjną postać wobec siebie samej» (s. 30). Mimo pewnych podobieństw, „technika” i „gatunek”, o których tu mowa, mają całkowicie różny status narracyjny: w przypadku techniki chodzi o zaznaczoną *explicite* lub nie – „mediację” (*médiation*) jakiejś instancji narracyjnej, a odniesienie kontekstowe do postaci monologującej odbywa się za pomocą zaimka w 3-osobie; w przypadku gatunku chodzi o pozbawioną wszelkiej mediacji formę dyskursu autonomicznego w 1-ej osobie, którą – jak sądzi autorka – należałoby uznać za pewien „wariant”, albo raczej – „przypadek graniczny” (*cas-limite*) opowiadania w 1-ej osobie. Z rozważań autorki wynika więc jasno, że *Uliisses* nie jest powieścią w monologu wewnętrznym na tej samej zasadzie co *Les Lauriers sont coupés*; mimo wszelkich nowości, jakie wprowadził Joyce, niektóre partie *Uliisses*a, jeśli chodzi o ich status narracyjny, można porównać – mówi autorka – do monologów przytoczonych w powieściach Stendhala lub Dostojewskiego, a nie do «autonomicznego gatunku» (*genre autonome*), którego przykład znajdujemy u Dujardina.

W powieści psychologicznej występuje szeroka gama środków, które służą do ukazania stanów świadomości postaci. Jej skala rozciąga się pomiędzy dwoma zasadniczymi typami: pierwszy charakteryzuje się wyraźną obecnością narratora, który zachowuje dystans wobec stanów psychicznych, będących przedmiotem jego opisu; drugi opiera się na pośrednictwie narratora bardziej dyskretnego, który daje się „wchłoniąć” w świadomość posta-

ci. Dla scharakteryzowania tych dwóch typów psychonarracji autorka analizuje szczegółowo *Śmierć w Wenecji* Tomasza Manna oraz *Portret artysty z czasów młodości* Jamesa Joyce'a.

Analizy te prowadzą autorkę do proponowania terminów: dysonans (*dissonance*) oraz konsonans (*consonance*; s. 43) dla oznaczenia dwóch typów sytuacji narracyjnych (które Stanzel określa jako *auktorial* i *personal*). Chodzi więc o sytuację zdominowaną bądź przez narratora („dysonans”, bądź przez bohatera („konsonans”).

Autorka podkreśla, iż w stosunku do innych technik służących do oddania życia psychicznego psychonarracja ma tę przewagę, że jest niezależna od „zdolności werbalizacyjnych postaci”. W jej zasięgu pozostają nie tylko dające się zwербalizować myśli postaci, ale także to wszystko, co znajduje się poza świadomością, poza językiem, na poziomach ciemnych warstw życia psychicznego. D. Cohn stwierdza stanowczo, że pisarz, który chce dotrzeć do najgłębszych pokładów życia psychicznego, musi sięgnąć do technik najbardziej pośrednich i tradycyjnych: wśród nich na pierwszym miejscu znajduje się psychonarracja. D. Cohn polemizuje ze stanowiskiem tych krytyków (jak np. M. Friedman czy E. R. Steinberg), którzy psychonarrację wiążą z „dominacją świadomości”, z „myślą jasną i racjonalną” czy z „najwyższym stopniem abstrakcji”, a techniki „strumienia świadomości” uznają za najbardziej zdadne do eksploracji «poziomów raczej spontanicznych i podświadomych, bardziej oddalonych od racjonalności». Autorka zarzuca im pomieszanie metody i przedmiotu oraz błędne założenie, że «jedynie język zdestrukturyowany może oddać zakłócenia życia psychicznego» (s. 74). Zdaniem autorki, owi krytycy nie dostrzegają tego oczywistego faktu, że możliwości najbardziej bezpośredniej spośród technik „strumienia świadomości”, tzn. techniki mono-

logu wewnętrznego, są ograniczone do sfery werbalnej podmiotu, i że to, co znajduje się poza świadomością, z natury rzeczy wymyka się wszelkiej werbalizacji. Pisarz ma pełne możliwości użycia własnego języka do opisu świadomości postaci: psychonarrację można uznać za «najkrótszą, a zresztą jedyną drogę, która prowadzi w kierunku głębokich, pozasłownych warstw życia duchowego» (s. 74).

W obrębie narracji I-osobowej relacja zasadnicza opiera się na zbliżeniu (konsonans) lub oddaleniu (dysonans) „ja” opowiadającego i „ja” z przeszłości. Jako przykład narracji opartej na dysonansie autorka omawia *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta, natomiast rzadki przykład daleko posuniętego konsonansu znajduje w powieści Knuta Hamsuna *Głód*. Te dwa typy narracji mogą się przenikać i kolejno osiągać pozycję dominującą, często w sposób bardzo interesujący (np. *Immoralista* A. Gide'a). Monolog przytoczony w narracji I-osobowej stawia ostro problem wiarygodności przytoczeń, zwłaszcza gdy chodzi o duży dystans czasowy pomiędzy „zdarzeniem” i opowiadaniem. Omawiając natomiast monolog opowiedziany (znarratywizowany) w narracji I-osobowej, kładzie autorka nacisk na związki z jego odpowiednikiem w narracji 3-osobowej. Przy okazji zwraca uwagę na znamienne – jej zdaniem – przypadki rezygnacji niektórych pisarzy z narracji I-osobowej na rzecz narracji 3-osobowej (James i *Ambasadorowie*, Dostojewski i *Zbrodnia i kara*, Kafka i *Zamek*), co pozwala jej jeszcze raz podkreślić szczególne zdolności, jakie wykazuje powieść 3-osobowa o focalizacji wewnętrznej w przedstawianiu przeżyć psychicznych postaci.

Biorąc pod uwagę formę wypowiedzi (opowiadanie lub monolog) oraz aspekt chronologiczny (respektowany lub całkowicie swobodny), w rozdziale „Od opowiadania do monologu” Dorrit Cohn wyróżnia cztery typy narracji retrospekty-

wnej w 1-ej osobie: w układzie chronologicznym: 1. opowiadanie autobiograficzne (*David Copperfield* Dickensa); 2. monolog autobiograficzny (*Łagodna* Dostojewskiego); w układzie niechronologicznym (albo raczej: achronologicznym): 3. opowiadanie rememoratywne (*remémoratif*) (*Free Fall* Goldinga, *Justyna* Durrella) i 4. monolog rememoratywny (monologi we *Wrzasku i wściekłości* Faulknera). Ten ostatni znajduje się na przecięciu kategorii wymienionych w punktach 2 i 3, a jest „wariantem” monologu autonomicznego. Dzięki temu, iż występuje tu zdecydowane nastawienie na przeszłość przy jednoczesnym zataczeniu instancji narracyjnej, monolog rememoratywny jest bardziej swobodny zarówno w stosunku do innych typów „fikcji retrospektywnej, jak i w stosunku do monologu autonomicznego”.

Monologowi autonomicznemu poświęcony jest ostatni rozdział książki D. Cohn. Tu chronologicznie na pierwszym miejscu znajdujemy *Les Lauriers sont coupés* Dujardina; w celu ustalenia możliwych wariantów i wewnętrznych granic gatunku autorka omawia także m.in. utwory Schnitzlera, Larbaud i T. Manna. Z *Uliksesa*, który w całości nie jest monologiem autonomicznym, poddaje szczegółowej analizie ostatnią partię, która w pierwotnym zamyśle autora miała być zatytułowana „Penelopa”, tzn. końcowy monolog Molly Bloom. W wyniku analizy tych tekstów D. Cohn powraca do monologu rememoratywnego (*le sous-genre particulièrement séduisant que j'appelle „monologue remémoratif”*), zilustrowanego tekstami Faulknera i Claude Simona. W tym wariacie monologu autonomicznego „monologująca” świadomość zwrócona jest całkowicie w kierunku przeszłości, jest „czystą pamięcią”, samo „zainstnienie” monologu jest czasowo i przestrzennie niedookreślone. Jest to forma (D. Cohn wyraźnie ją preferuje) najbliższa autobiografii, a jednocześnie stwa-

rzająca iluzję „nieprzerwanego przepływu” myśli. «Świadomość – mówi autorka – oddaje się całkowicie przypomnieniu (*remémoration*) w jakiejś absolutnej nieobecności czasu, moment tego przypomnienia sytuuje się w teraźniejszości nieokreślonej – i być może wieczyście odnawianej» (s. 281).

Książka Dorrit Cohn jest konsekwentnie zorganizowana wedle wytyczonej linii poszukiwań wyrazu przeżyć psychicznych w powieści. Ta linia tematyczna przenika całość wywodów autorki i jednocześnie wyznacza perspektywę rozważań. Odnajdujemy w niej zapowiedziane nastawienie „raczej literackie” oraz bliskie autorce zainteresowania „stylem i psychologią”. Książka D. Cohn jest niewątpliwie znaczącym wkładem do dorobku narratologii i stanowi zarazem cenny przyczynek do historii i teorii gatunku powieściowego.

Janusz Barczyński

ANNA M. KOMORNICKA:
SŁOWNIK ZWROTÓW I ALUZJI
BIBLIJNYCH.

Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie,
Łódź 1994, s. 229.

MARTIN BOCIAN:
LEKSYKON POSTACI BIBLIJNYCH.
ICH DALSZE LOSY W JUDAIZMIE,
CHRZEŚCIJAŃSTWIE, ISLAMIE ORAZ
W LITERATURZE, MUZYCE I
SZTUKACH PLASTYCZNYCH.

Przekład: Juliusz Zychowicz, Wydawnictwo Znak, Kraków 1995, s. 527.

Kulturotwórcza rola Biblii i jej żywa obecność w artystycznych tradycjach jest faktem dość oczywistym. Głębia znaczeń, której nośnikami są wszystkie wersety biblijne, ich niesłuchanie rozległe reminiscencje w kulturze rozwijające się na