

## **Strumień świadomości i wielogłosowość w powieściach *Wściekłość i wrzask* oraz *Absalomie, Absalomie...* Williama Faulknera. Próba syntezy<sup>1</sup>**

Strumień świadomości, nazwany przez Michała Głowińskiego, Aleksandrę Okopień-Sławińską i Janusza Sławińskiego w *Zarysie teorii literatury* „jednym z donioślejszych odkryć prozy dwudziestowiecznej”<sup>2</sup>, to technika narracji charakterystyczna dla prozy nowoczesnej, szczególnie dla nurtu prozy psychologicznej. Sam termin został zresztą przeniesiony na grunt literatury z pola badań psychologicznych, a jego twórcą był William James, który mianem strumienia świadomości określał proces myślowy człowieka<sup>3</sup>. Początki tej techniki narracyjnej łączone są niekiedy z twórczością Jamesa Joyce’a lub Virginii Woolf<sup>4</sup>, jednak za pierwszy utwór literacki wykorzystujący ten typ narracji uważa się wydane w 1888 roku opowiadanie *Wawrzyny już ścięto* francuskiego symbolisty Édouarda Dujardina. Autor zastosował w nim jedną spośród czterech technik strumienia świadomości wyróżnionych i opisanych prawie siedemdziesiąt lat później przez amerykańskiego badacza Roberta Humphreya w publikacji *Stream of Consciousness in the Modern Novel* – monolog wewnętrzny bezpośredni. Pozostałe trzy techniki strumienia świadomości, według Humphreya, to monolog wewnętrzny pośredni, *soliloquium* oraz opis wszechwiedzącego autora<sup>5</sup>.

Monolog wewnętrzny bezpośredni (*monologue intérieur*) to typ narracji, którego zadaniem jest przedstawienie przeżyć wewnętrznych bohatera powieści w sposób jak najdokładniejszy i w jak najwyższym stopniu wolny od jakichkolwiek komentarzy z zewnątrz. Wspomniany już Édouard Dujardin definiuje tę technikę jako:

„mowę postaci w scenie mającą na celu wprowadzić nas bezpośrednio – bez interwencji autora, bez jego komentarzy i wyjaśnień, w wewnętrzne życie postaci; (...) od tradycyjnego monologu różni się tym, że wyraża w swej treści najbardziej intymne myśli leżące najbliżej nieświadomości;

<sup>1</sup> Artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej *Strumień świadomości w prozie Williama Faulknera i Włodzimierza Odojewskiego. Analiza kontekstowa wybranych technik narracyjnych* napisanej pod kierunkiem dr Żanety Nalewajk-Tureckiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego w czerwcu 2014 roku.

<sup>2</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1991, s. 347.

<sup>3</sup> Zob. *Strumień świadomości* [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 2002, s. 531.

<sup>4</sup> „(...) występuje w pewnych kierunkach nowoczesnej prozy (zapoczątkowali je Virginia Woolf i James Joyce)” – M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, op. cit., s. 347.

<sup>5</sup> R. Humphrey, *Strumień świadomości – techniki*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4, s. 225.

ma formę zdań prostych o maksymalnie zredukowanej składni; w ten sposób odpowiada zasadniczo naszej współczesnej koncepcji poezji”<sup>6</sup>.

Natomiast Robert Humphrey pisze o monologu wewnętrznym bezpośrednim w następujący sposób:

„zbadań jego swoistych metod ujawnia, że przedstawia on czytelnikowi świadomość bezpośrednio, pozwalając na pominięcie ingerencji autorskich; znaczy to, że z tekstu znikają całkowicie autorskie »on powiedział«, »on pomyślał« oraz komentarze wyjaśniające. Podkreślić należy, że nie kreuje się tu słuchacza – to znaczy, że postać nie mówi do żadnej innej z postaci powieściowych; nie zwraca się też ona w konsekwencji do czytelnika (jak ma to na przykład miejsce w monologu scenicznym). Krótko mówiąc, monolog przedstawiony jest tak, jakby był całkowicie szczery, jak gdyby nie było czytelnika”<sup>7</sup>.

Próba zdefiniowania monologu wewnętrznego bezpośredniego przez Humphreya pokazuje problemy, jakie napotyka autor korzystający z tej metody narracji. Po pierwsze, dążenie do odtworzenia toku świadomości w „czystej formie” – bez udziału żadnego „przewodnika” w postaci ujawniającego się narratora – może sprawić, że ów przepływ myśli i wrażeń okaże się niezrozumiały dla czytelnika. Po drugie, problemem może być również samo jak najdokładniejsze przedstawienie strumienia świadomości w formie zapisanego tekstu. W kolejnych dziesięcioleciach twórcy decydowali się na różne rozwiązania, aby poradzić sobie z tymi trudnościami: od całkowitej rezygnacji ze znaków interpunkcyjnych i przedstawienia monologu wewnętrznego bezpośredniego w formie płynnego, nieprzerwanego tekstu (słynny monolog Molly Bloom w *Uliście* Jamesa Joyce’a), po przedstawianie świadomości za pomocą wprowadzenia do powieści formy wiersza (Waldo Frank).

Kolejnym typem strumienia świadomości, który opisuje Robert Humphrey, jest monolog wewnętrzny pośredni. Różnica między tą techniką a monologiem wewnętrznym bezpośrednim opiera się głównie na obecności autora w tekście – świadomość bohatera nie zostaje przekazana czytelnikowi bezpośrednio, ale za pomocą pośrednika, często w formie narracji trzecioosobowej. W monologu wewnętrznym pośrednim odnajdziemy więc wspomniane przez Humphreya formy „on powiedział”, „on pomyślał”. Według niego ten typ narracji najlepiej ilustrują powieści wspomnianej już angielskiej pisarki Virginii Woolf, chociażby *Pani Dalloway* i *Do latarni morskiej*<sup>8</sup>.

Najważniejsza cecha trzeciego typu narracji, czyli monologu scenicznego (*soliloquium*) ukryta jest w etymologii jego łacińskiej nazwy (łac. *solus loqui* – mówić samemu). Można go opisać jako monolog, który ma charakter rozmowy z samym sobą. W przeciwieństwie do monologu wewnętrznego bezpośredniego i pośredniego *soliloquium* zakłada obecność odbiorcy. Sprawia to, że jest ono bardziej spójne i uporządkowane niż wymienione wcześniej typy, ale też znajduje się dalej od toku myślenia, czytelnik

<sup>6</sup> È. Dujardin, *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, cyt. za: R. Humphrey, *Strumień świadomości – techniki*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4, s. 226.

<sup>7</sup> R. Humphrey, op. cit., s. 227.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 231.

nie ma bowiem styczności z jak najdokładniejszą próbą odtworzenia strumienia świadomości bohatera, ale ze świadomością niejako „przetworzoną”, przemyślaną, gotową do wygłoszenia, przeznaczoną dla pewnego zaprojektowanego przez narratora audytorium.

Ostatnia, najbardziej chyba konwencjonalna i najlepiej znana czytelnikowi technika strumienia świadomości, to opis wprowadzony przez wszechwiedzącego autora. Ten typ narracji to, według Humphreya, po prostu „technika powieściowa stosowana do przedstawiania treści i procesów psychicznych postaci; za jej pomocą wszechwiedzący autor przedstawia tę psychikę konwencjonalną metodą opisu i narracji”<sup>9</sup>.

Wszystkie typy i techniki strumienia świadomości znalazły zastosowanie w powieściach XX i XXI wieku. Jednym z najbardziej znanych prozaików wykorzystujących ten model narracji był, oprócz wspomnianych już Jamesa Joyce’a i Virginii Woolf, amerykański noblista William Faulkner. W przeciwieństwie jednak do Joyce’a, mistrza techniki monologu wewnętrznego bezpośredniego, i do Woolf, stosującej najczęściej „złagodzony” strumień świadomości w formie monologu wewnętrznego pośredniego, w twórczości Faulknera techniki strumienia świadomości przeplatają się i łączą ze sobą w zależności od zamierzonych celów<sup>10</sup>.

W skład dorobku prozatorskiego Williama Faulknera wchodzi bez mała dwadzieścia powieści oraz kilka wyborów opowiadań. Przeanalizowanie całej twórczości autora pod względem użytych przez niego technik narracyjnych stanowiłoby więc zadanie na miarę kilkudziesięciostronicowej publikacji. Stąd słowa „próba syntezy” zawarte w tytule tego artykułu oraz decyzja o ograniczeniu zakresu badań jedynie do dwóch, za to niezwykle zróżnicowanych pod względem narracji, powieści Faulknera: *Wściekłości i wrzasku* oraz *Absalomie, Absalomie...*

## **Strumień świadomości w powieści *Wściekłość i wrzask***

W pierwszym rozdziale *Wściekłości i wrzasku* – *Siódmego kwietnia 1928 roku* – autor oddaje głos niepełnosprawnemu intelektualnie, trzydziestotrzyletniemu wówczas Benjy’emu Compsonowi – najmłodszemu synowi Jasona i Caroline Compsonów, bratu Quentina, Caddy i Jasona. Tok narracji próbuje jak najdokładniej odwzorować tok myślenia niepełnosprawnego intelektualnie bohatera, co odpowiada Dujardinowskiej definicji strumienia świadomości i sugeruje zastosowanie monologu wewnętrznego bezpośredniego. Po lekturze pierwszego rozdziału powieści czytelnik może jednak stwierdzić, że narracja bardziej niż strumień świadomości przypomina opis – i to nie opis

<sup>9</sup> Ibidem, s. 233.

<sup>10</sup> Twórczość prozatorska Faulknera oraz użycie strumienia świadomości w jego powieściach stały się również obiektem zainteresowania wielu badaczy anglojęzycznych, zob. m.in. C. Brooks, *William Faulkner: the Yoknapatawpha country*, London, 1975, J. Lockyer, *Orderyd by words: language and narration in the novels of William Faulkner*, Edwardsville 1991, J.T. Matthews, *William Faulkner: seeing through the south*, Malden 2012, J. Pilkington, *The heart of Yoknapatawpha*, Jackson 1983, H.M. Ruppertsburg, *Voice and eye in Faulkner’s fiction*, Athens 2008, L. Thompson, *William Faulkner: an introduction and interpretation*, New York 1963, O.W. Vickery, *The novels of William Faulkner: a critical interpretation*, Baton Rouge 1959, E.L. Volpe, *A reader’s guide to William Faulkner*, New York 1967.

wprowadzony przez wszechwiedzącego narratora, ale najprostszą relację. Widać to chociażby w pierwszym akapicie pierwszego rozdziału powieści:

„Przez ogrodzenie, poprzez prześwitę pomiędzy wijącymi się kwiatami spoglądałem, jak uderzali. Podchodzili do miejsca, gdzie stała chorągiewka, a ja szedłem wzdłuż płotu. Luster buszował w trawie obok kwitnącego drzewa. Wyjęli z ziemi chorągiewkę i uderzali. A potem wsadzili chorągiewkę z powrotem do ziemi i przeszli do tablicy i znów jeden uderzył, a potem drugi. Później poszli dalej, a ja z nimi wzdłuż płotu. Luster oderwał się od kwitnącego drzewa i poszliśmy razem wzdłuż ogrodzenia, a oni zatrzymali się, i my stanęliśmy, i patrzyłem przez płot, a Luster dalej buszował w trawie.

– Tutaj, chłopcze. – Uderzył. Poszli na skos przez pastwisko. Trzymałem się płotu i patrzyłem, jak odchodzą”<sup>11</sup>.

Dla porównania przytoczę również fragment ostatniego rozdziału powieści Jamesa Joyce’a *Ulisses*, chyba najbardziej znanego przykładu bezpośredniego monologu wewnętrznego w literaturze:

„Tak bo jeszcze nigdy nie poprosił o śniadanie do łóżka z dwoma jajkami od czasu hotelu *City Arms* kiedy udawał że leży z chorym gardłem robiąc z siebie księcia żeby zainteresować to stare próchno panią Riordan myślał że ma ją w kieszeni a nie zostawiła nam ani ćwierć pensa wszystko na msze za nią i jej duszę największa sknera jaka żyła kiedykolwiek i zawsze bała się dać 4 pensy na ten swój spirytus metylowy opowiadała mi o wszystkich swoich dolegliwościach za dużo w niej było tego gadulstwa o polityce i trzęsieniach ziemi i o końcu świata (...)”<sup>12</sup>.

Zabiegi, które stosuje Joyce, aby upodobnić monolog Molly Bloom do, cytując Dujardina, „najbardziej intymnych myśli leżących najbliżej nieświadomości”, są widoczne na pierwszy rzut oka. Tekst ostatniego rozdziału *Ulisses* został całkowicie pozbawiony znaków interpunkcyjnych, a kolejne wątki, myśli i wspomnienia tworzą w nim nieprzerwany ciąg i wynikają z siebie nawzajem. Pierwszy akapit *Wściekłości i wrzasku* stanowi natomiast zupełne jego przeciwieństwo. Narrator posługuje się krótkimi zdaniami oznajmującymi, które bardziej niż strumień świadomości przypominają pozbawiony jakichkolwiek przemyśleń, ocen i emocji opis. Czytając go, powinniśmy jednak cały czas pamiętać o tym, komu Faulkner oddaje głos w pierwszym rozdziale swojej powieści. Jeżeli definicję monologu wewnętrznego bezpośredniego według Dujardina („mowa postaci w scenie mająca na celu wprowadzić nas bezpośrednio – bez interwencji autora, bez jego komentarzy i wyjaśnień, w wewnętrzne życie postaci”) zestawimy z postacią trzydziestotrzyletniego Benjy’ego Compsona, którego stopień rozwoju umysłowego odpowiada stopniowi rozwoju umysłowego kilkuletniego dziecka, zyskujemy wszelkie podstawy, aby stwierdzić, że mowa Benjy’ego w pierwszym rozdziale *Wściekłości i wrzasku* jest właśnie monologiem wewnętrznym bezpośrednim. Narrator wykorzystuje tylko dwa typy czasowników: opisujące pewne działania, i to działania, które mają miejsce fizycznie, które można zaobserwować – „uderzali”, „buszował”, „zatrzymali się”; oraz nazywające

<sup>11</sup> W. Faulkner, *Wściekłość i wrzask*, tłum. J. Polak, Poznań 2000, s. 5.

<sup>12</sup> J. Joyce, *Ulisses*, tłum. M. Słomczyński, Kraków 2004, s. 750.

wrażenia zmysłowe narratora – „słyszałem”, „czułem”, „zobaczyłem”. W tekście nie występują natomiast przemyślenia, wnioski i opisy uczuć. Na przykład zgaszenie świeczek określone jest słowami „Pochylił się i wydmął policzki. Świeczki zniknęły”<sup>13</sup>, a oparzenie Benjy’ego: „Wyciągnąłem rękę tam, gdzie kiedyś był ogień. (...) Moja ręka szarpnęła się do tyłu i wsadziłem ją do ust, a Dilsey złapała mnie”<sup>14</sup>. Narrator nie mówi „ktoś zdmuchnął świeczki” ani „oparzyłem się”, z czego można wnioskować, że nie łączy dmuchnięcia ze zgaszeniem ognia ani dotknięcia gorących drzwi pieca z oparzeniem, co więc nie łączy nawet kontaktu ręki z piecem z „szarpnięciem się ręki do tyłu”. Idąc o krok dalej, możemy więc przypuszczać, że cała narracja Benjy’ego Compsona w formie opisu nie znajduje się dalej od jego „najbardziej intymnych myśli leżących najbliżej nieświadomości” niż monolog Molly Bloom.

Kolejne zagadnienie ważne dla narracji pierwszego rozdziału *Wściekłości i wrzasku* to czasowość. Choć narracja prowadzona jest w sposób ciągły, to po zapoznaniu się z całością powieści oraz z dziejami rodziny Compsonów (*Dodatek*) można w niej wyróżnić kilka wydarzeń, o których opowiada Benjy. Sam Faulkner w liście do redaktora Bena Wassona wymienia osiem takich punktów w historii:

- „1) Umiera Damuddy”<sup>15</sup>. Benjy ma 3 lata.
- 2) Zmienia mu się imię. Ma 5 lat.
- 3) Ślub Caddy. On ma 14 lat.
- 4) Próbuje zgwałcić jakąś dziewczynę i poddają go kastracji. Ma 15 lat.
- 5) Śmierć Quentina.
- 6) Śmierć jego ojca.
- 7) Wizyta na cmentarzu w wieku 18 lat.
- 7) [sic] w czasie relacji ma 33 lata. To tylko kilka dat, jakie sobie przypominam”<sup>16</sup>.

W samym monologu Benjy’ego nie występują jednak niemal żadne znaki świadczące o tym, że narrator przechodzi od opisu jednego wydarzenia do kolejnego. Niekiedy pojawia się kursywa, którą oznaczony jest opis innego wydarzenia, ale nawet wtedy bez znajomości całości historii przedstawionej w powieści trudno powiedzieć, czy wydarzenie zapisane kursywą jest wcześniejsze, czy późniejsze, i czy następuje po nim powrót do tego, które w narracji wystąpiło przed nim, czy też przechodzimy do opisu kolejnej sytuacji. Jak pisał Faulkner we wspomnianym już liście do Bena Wassona:

„Celowo zastosowałem kursywę zarówno dla scen współczesnych, jak dla scen wspomnianych, dlatego żeby nie wskazywać na różne daty wydarzeń, a tylko pozwolić czytelnikowi antycypować przeskok myślowy, a wspomnienie niech wprowadza swoją własną datę”<sup>17</sup>.

Zagadnienie czasu w powieści *Wściekłość i wrzask* porusza również Zbigniew Lewicki w publikacji *Czas w prozie strumienia świadomości*. Czasowość w monologu Benjy’ego Compsona opisuje w następujący sposób:

<sup>13</sup> W. Faulkner, op. cit., s. 57.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 59.

<sup>15</sup> W tłumaczeniu J. Polaka – „Babcunia”.

<sup>16</sup> W. Faulkner, *Listy*, tłum. E. Życieńska, Warszawa 1983, s. 48.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 49.

„To cały ciąg scen tak z teraźniejszości, jak i z bliższej lub dalszej przeszłości. Sceny te niczym się nie różnią: utwalone przypadkowo w świadomości (czy może raczej podświadomości) Benjy’ego wydarzenia sprzed kilkudziesięciu lat mają dla niego takie samo znaczenie jak doznania bieżące. Cały jego monolog wyrażony jest w czasie przeszłym, jest to jednak przeszłość niekonkretna, sceny nakładają się jedna na drugą, przywołane przypadkowym skojarzeniem. Zastanawianie się nad psychologicznym prawdopodobieństwem obrazu umysłu pozbawionego czasu wydaje się jałowe, (...) w każdym razie nie ma sensu dyskutowanie stosunku samego Benjy’ego do czasu, choć nie oznacza to bynajmniej, że monolog ten nie odgrywa istotnej roli w Faulknerowskiej koncepcji czasu jako obrazu człowieka”<sup>18</sup>.

Równie ważną, jeżeli nie ważniejszą, funkcję pełni czas w drugim rozdziale *Wściekłości i wrzasku*, którego narratorem jest Quentin Compson, najstarszy z czwórki rodzeństwa Compsonów. Wydarzenia opisane w tym rozdziale mają miejsce drugiego czerwca 1910 roku – w dniu popełnienia samobójstwa przez Quentina, osiemnaście lat przed relacją Benjy’ego i, jak czytamy w *Dodatku do Wściekłości i wrzasku*, dwa miesiące po ślubie Caddy. To głównie na tym fragmencie opierał się Jean-Paul Sartre, pisząc esej *Czasowość u Faulknera. Refleksje nad „The Sound and the Fury”*, i to w nim zawarł być może jedną z najbardziej trafnych definicji Faulknerowskiego postrzegania świata. Sartre pisze:

„Faulknerowskie widzenie świata można by, jak się zdaje, porównać do wizji człowieka siedzącego w odkrytym samochodzie i patrzącego do tyłu. Co chwila wynurzają mu się to z prawej, to z lewej bezkształtne cienie, migotania, confetti światła, które stają się drzewami, ludźmi czy pojazdami dopiero po pewnym czasie, z dystansu. (...) Monologi Faulknera przypominają podróż samolotem przy licznych »dziurach« powietrznych; przy każdej dziurze świadomość bohatera »wpada w przeszłość«, po czym wynurza się, by znów się zapaść. Teraźniejszości nie ma – teraźniejszość się staje, wszystko było”<sup>19</sup>.

Właśnie w ten sposób została poprowadzona narracja drugiego rozdziału powieści. Inteligentny, wykształcony Quentin jako bohater jest całkowitym przeciwieństwem Benjy’ego, jako narrator ulega jednak tym samym pokusom. W pierwszym rozdziale Benjy swobodnie przemieszcza się między kilkoma wydarzeniami z przeszłości, a kolejne przeskoki oznaczone są w tekście kursywą (choć, jak już zostało powiedziane, niekonsekwentnie). Drugi rozdział mógłby być po prostu zapisem teraźniejszości, jednego dnia z życia Quentina, wystarczy jednak pojedyncze słowo, widok z okna, zapach („[...] byłoby im przyjemnie tam w New London, gdyby pogoda się utrzymała. A dlaczegoż by nie? Miesiąc oblubienic, głos, który tchnął Wybiegła prosto z lustra, z kwietnika zapachu. Róże. Róże. Państwo Jasonowie Richmond Compson mają zaszczyt oznajmić o ślubie”<sup>20</sup>), by narrator przeniósł się myślami z teraźniejszości w przeszłość. Ze względu na te asocjacyjne skoki czasowe, mimo iż podobnie jak w przypadku relacji Benjy’ego momentami

<sup>18</sup> Z. Lewicki, *Czas w prozie strumienia świadomości: analiza „Ulissesa” Jamesa Joyce’a oraz „Wściekłości i wrzasku” i „Kiedy umieram” Williama Faulknera*, Warszawa 1975, s. 16–17.

<sup>19</sup> J.-P. Sartre, *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, tłum. J. Lalewicz, Warszawa 1968, s. 100.

<sup>20</sup> W. Faulkner, op. cit., s. 76.

mamy do czynienia z opisem, możemy nadać narracji drugiego rozdziału *Wściekłości i wrzasku* miano strumienia świadomości.

Podobnie jak w pierwszym rozdziale powieści, w monologu Quentina autor także wyróżnił przejścia w opisie wydarzeń kursywą. Ponownie brakuje jednak w tym zabiegu konsekwencji, kursywa ma być raczej sygnałem dla czytelnika: oznaczono nią zarówno urywki wypowiedzi bohaterów z przeszłości („Sprzedaliśmy pastwisko Benjy’ego po to, by Quentin mógł iść do Harvardu”<sup>21</sup>), jak i przemyślenia oraz obserwacje samego narratora („Nie chciała spojrzeć na mnie delikatna zawzięty zarys szczęki nie ogląda się za siebie”<sup>22</sup>), a nawet wydarzenia, które nie miały miejsca („Popęłniłem kazirodztwo powiedziałem Ojciec to byłem ja a nie Dalton Ames”<sup>23</sup> – nic nie wskazuje na to, że taka rozmowa między Quentinem a jego ojcem rzeczywiście się odbyła). W drugim rozdziale *Wściekłości i wrzasku* pojawia się też inny zabieg narracyjny, którego w monologu Benjy’ego nie ma – specyficzny sposób wprowadzania dialogów. Kiedy Benjy Compson przywoływał rozmowę bohaterów powieści, używał tradycyjnych czasowników „powiedział”, „zapytał”, „odpowiedział”, na przykład:

„– O co chodzi tym razem? – zapytała Matka.

– Chce iść na dwór – odparł Versh.

– Pozwól mu – powiedział Wujek Maury.

– Jest za zimno – odrzekła Matka”<sup>24</sup>.

Natomiast kiedy w drugim rozdziale powieści pojawiają się dialogi z przeszłości, które mają dla Quentina wyjątkowo duże znaczenie, zapisywane są one w następujący sposób:

„jest późno idź do domu

co

idź do domu jest późno

dobrze

jej ubranie szeleściło nie poruszyłem się przestało szeleścić

idź do domu tak jak ci mówiłem

nic nie słyszałam

caddy

tak pójdę jeśli chcesz pójdę

usiadłem siedziela na ziemi obejmując rękami kolana

idź do domu tak jak ci mówiłem”<sup>25</sup>.

Faulkner rezygnuje tu, podobnie jak Joyce w monologu Molly Bloom, z interpunkcji, a także z rozróżnienia postaci mówiących – czytelnik musi wywnioskować z formy czasownika lub z kontekstu przez kogo oraz do kogo była kierowana dana wypowiedź (pełny efekt tego zabiegu widoczny jest przy czytaniu powieści w oryginale – w języku angielskim

<sup>21</sup> Ibidem, s. 94.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 94.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 78.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 6–7.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 154.

w formach czasownika nie ma rozróżnienia na rodzaje). W dialogach w drugim rozdziale *Wściekłości i wrzasku* prawdziwe wydarzenia łączą się z przemyśleniami i odczuciami Quentina, ale też z tym, co się nie wydarzyło, a mogłoby się wydarzyć – to odróżnia monolog Quentina od monologu Benjy’ego.

Narracja trzeciego i czwartego rozdziału prowadzona jest kolejno przez najmłodszego z rodzeństwa Compsonów, Jasona, oraz z perspektywy służącej Dilsey. Są one niezbędne w powieści ze względu na jej fabułę, natomiast jeżeli chodzi o narrację, reprezentują one dosyć tradycyjny model narracji pierwszoosobowej oraz personalnej. Warto jednak zastanowić się nad jeszcze jednym aspektem narracji *Wściekłości i wrzasku*: dlaczego Faulkner potrzebuje do opowiedzenia historii rodziny Compsonów aż czterech narratorów? I dlaczego wybiera tych narratorów, którzy pozornie nie są w najmniejszym stopniu powołani do prowadzenia narracji: niepełnosprawnego intelektualnie mężczyznę, samobójcę, bohatera, który według samego Faulknera „przedstawia całkowite zło”<sup>26</sup>, oraz czarnoskórą służącą? Richard Pearce w publikacji *The Politics of Narration. James Joyce, William Faulkner and Virginia Woolf* twierdzi, że cała historia przedstawiona we *Wściekłości i wrzasku* to w rzeczywistości opowieść o Caddy Compson, która:

„jest bohaterką tak złożoną, a jej obraz jest tak trudny do uchwycenia, że jej historia musi być opowiedziana za pomocą czterech różnych głosów – chociaż żaden z nich nie należy do niej”<sup>27</sup>.

Dopiero cztery rodzaje narracji wprowadzone przez Faulknera są w stanie przekazać całą złożoną historię upadku rodziny Compsonów. Oparty na doświadczeniu zmysłowym i przypadkowych skojarzeniach monolog Benjy’ego zawiera opis wszystkich najważniejszych wydarzeń przedstawionych w powieści, ale jego zrozumienie nie jest możliwe bez opisującej te same wydarzenia, lecz bardziej racjonalnej narracji Quentina, który dodatkowo nazywa kolejne wątki i wyciąga z nich wnioski. Tego, co wydarzyło się dalej, nie mógłby opowiedzieć ani Benjy (który kilka lat później zostaje odesłany do zakładu dla umysłowo chorych), ani Quentin (który nie żyje). Faulkner przekazuje więc głos kolejno „ostatniemu z rodu Compsonów” – który, choć ze wszystkich bohaterów jest chyba najbardziej zły w sensie moralnym, jako jedyny w powieści podejmuje próby połączenia ze sobą przeszłości, teraźniejszości i przyszłości – oraz czarnoskórej służącej, postaci z zewnątrz, która – co prawda – nie wypowiada się wprost, ale to z jej perspektywy oglądamy to, co dzieje się w domu Compsonów. To właśnie ona, jej dzieci i wnuk zostali opisani przez Faulknera w *Dodatku* słowami: „ci przetrwali”<sup>28</sup>.

### **Strumień świadomości w powieści *Absalomie, Absalomie...***

Postać Quentina Compsona łączy ze sobą dwie powieści Williama Faulknera – omawianą już *Wściekłość i wrzask* oraz wydaną po raz pierwszy w 1936 roku powieść *Absalomie, Absalomie...* To kolejna w dorobku Faulknera historia opisująca upadek rodziny

<sup>26</sup> Cyt. za Z. Lewickim, op. cit., s. 10.

<sup>27</sup> R. Pearce, *The Politics of Narration. James Joyce, William Faulkner, Virginia Woolf*, tłum. własne, New Brunswick and London 1991, s. 80.

<sup>28</sup> W. Faulkner, op. cit., s. 335.

z amerykańskiego Południa. Tym razem głównym bohaterem jest Thomas Sutpen, który przyjechał do miasta Jefferson, aby założyć liczną rodzinę, zbudować posiadłość i zdobyć poważanie. Nie pozwalają mu na to jednak zarówno wydarzenia z przeszłości, które można interpretować jako swoiste fatum ciężące nad jego rodziną, jak i błędne decyzje – przed przybyciem do miasta Sutpen miał żonę i dziecko, o czym nikt nie wiedział. W Jefferson ożenił się po raz drugi – z Ellen Coldfield, której siostra, Rosa, jest jedną z narratorek powieści. Syn Thomasa i Ellen – Henry – poznaje na uniwersytecie syna Sutpena z pierwszego małżeństwa – Charlesa Bona. Zaprzyjaźnia się z nim, zaprasza do domu i poznaje ze swoją siostrą – Judith, która wkrótce zaręcza się z Bonem. Sutpen, nie chcąc dopuścić do małżeństwa swoich dzieci, doprowadza do pojedynku, w którym Henry zabija Bona. Po śmierci Ellen Thomas Sutpen proponuje małżeństwo Rose Coldfield, jeżeli ta najpierw urodzi mu syna, lecz ona nie przyjmuje jego propozycji. Sutpen cały czas liczy jednak na kolejnego potomka płci męskiej, który wzmocniłby i przedłużył jego ród. Piętnastoletnia Milly Jones, wnuczka Washa Jonesa, „człowieka do wszystkiego”<sup>29</sup> mieszkającego w domku rybackim na terenie plantacji Sutpena, zachodzi z nim w ciążę i rodzi dziecko, okazuje się jednak, że jest to dziewczynka. Rozwścieczony Sutpen obraża Milly, za co Wash Jones zabija go. Zabija także swoją wnuczkę i jej córkę, a sam ginie z rąk szeryfa. Podobnie jak w przypadku *Wściekłości i wrzasku* historia Thomasa Sutpena i jego rodziny została opowiedziana przez wielu narratorów. Najpierw słuchaczem opowieści jest Quentin Compson, a osobami, które mu ją przekazują – Rosa Coldfield oraz ojciec Quentina. Następnie Quentin opowiada historię swojemu przyjacielowi Shreve’owi, jednak w tej części powieści tak naprawdę historię rodu Sutpena poznajemy nie z relacji Quentina, ale z dialogu Quentina i Shreve’a, w którym obaj są równorzędnymi rozmówcami – to, co mówi Quentin, oparte jest na tym, czego dowiedział się od ojca i Rosy Coldfield, a Shreve dzieli się z nim swoimi przypuszczeniami, spostrzeżeniami, zadaje pytania, co uzupełnia historię o fragmenty, które nie zostały przytoczone przez poprzednich rozmówców Compsona. Jak pisze Dirk Kuyk:

„Narratorzy pamiętają swoje doświadczenia, obserwują fakty, słyszą zeznania świadków i korzystają z ogólnej wiedzy przy wyciąganiu wniosków. Wnioski te to działania narratorów mające na celu przesianie i odrzucenie tego, co nieprawdziwe i chronienie tego, co prawdziwe”<sup>30</sup>.

To właśnie dążenie do prawdy i do obiektywności jest głównym problemem narracji w powieści *Absalomie, Absalomie...* Żadna z trzech opowieści o Sutpenie nie jest pewna ani obiektywna. Rosa Coldfield, pierwsza osoba, która opowiada historię Quentinowi, jest zbyt młoda, aby pamiętać każdy jej szczegół – urodziła się dwadzieścia siedem lat po swojej siostrze, a żonie Thomasa Sutpena, Ellen. Jej narracja jest również niepewna na skutek wyjątkowo negatywnego stosunku, jaki żywi do Sutpena, który obraził ją propozycją zawarcia małżeństwa dopiero po urodzeniu przez nią syna – chociaż, jak mówi sam Quentin o uczuciach panny Coldfield do Thomasa Sutpena:

<sup>29</sup> W. Faulkner, *Absalomie, Absalomie...*, tłum. Z. Kierszys, Warszawa 1966, s. 523.

<sup>30</sup> D. Kuyk, *Sutpen’s design. Interpreting Faulkner’s Absalom, Absalom!*, tłum. własne, Virginia Charlottesville and London 1990, s. 33.

„kiedy się kogoś kocha (...) może trzeba znać go straszliwie dobrze, ale kiedy się kogoś przez czterdzieści trzy lata nienawidzi, wtedy zna się go z pewnością tak straszliwie dobrze, że już lepiej znać go nie można”<sup>31</sup>.

Sama Rosa nazywa Sutpena „biesem, łajdakiem, szatanem”<sup>32</sup>, „łotrem spod ciemnej gwiazdy”<sup>33</sup>, a niekiedy po prostu „tym człowiekiem”<sup>34</sup>, które to określenie, paradoksalnie, posiada chyba najbardziej pejoratywną wymowę.

Niepewna jest również narracja pana Compsona, ojca Quentina. Przekazuje on synowi historię, którą słyszał od swojego ojca – dziadka Quentina, naocznego świadka przyjazdu Thomasa Sutpena do Jefferson i jego późniejszego przyjaciela. Według Richarda Pearce’a to właśnie jemu czytelnik wierzy jednak najbardziej i nie kwestionuje jego kompetencji, ponieważ „ojciec Quentina jest spadkobiercą patriarchalnej legendy”<sup>35</sup>. W pewnym sensie opowieść Rosy Coldfield przedstawia historię rodziny Sutpena od strony kobiecej, a relacja ojca Quentina Compsona – od męskiej, jednak należy też zwrócić uwagę na to, że żaden z narratorów nie jest wszechwiedzący, a historia przekazywana Quentinowi opowiadana jest tak naprawdę jedynie z perspektywy społeczności miasta – chyba nikt, poza rodziną Sutpenów i służbą, nie miał prawa wstępu za drzwi ich posiadłości i nikt do końca nie wiedział, co się wydarzyło. Z taką samą sytuacją czytelnik spotyka się także w innych dziełach Faulknera, na przykład w opowiadaniu *Róża dla Emilii*<sup>36</sup>, w którym mieszkańcy miasta dowiadują się całej prawdy o tytułowej bohaterce dopiero po jej śmierci, kiedy mogą przestąpić próg jej domu, do którego przez kilkanaście lat nie wchodził prawie nikt.

Faulknerowski strumień świadomości przyjmuje szczególną formę w trzeciej części – w rozmowie Quentina i Shreve’a. Narrację Rosy Coldfield można uznać za *soliloquium par excellence*, jej monologi, chociaż na pierwszy rzut oka – poprzez zastosowanie długich zdań, powtórzeń i wyrażen odpowiadających raczej temu, co pomyślane, niż temu, co wypowiedziane głośno – przypominają monolog wewnętrzny, to jednak jednocześnie nieustannie zaznaczają obecność odbiorcy (Rosa Coldfield używa zwrotów „rozumie Quentin”, „teraz pewnie Quentin zapyta”, „może mi Quentin wierzyć”). Z kolei wypowiedzi pana Compsona, choć formalnie również powstały z założeniem konkretnego odbiorcy, przypominają raczej opis wszechwiedzącego narratora. Nie są, jak narracja Rosy Coldfield, formą spowiedzi, lecz pełnią funkcję informacyjną; narracja jest trzecioosobowa, a wypowiedzi opisujące uczucia i przeżycia wewnętrzne bohaterów, charakterystyczne dla narratora wszechwiedzącego, opatrzone zostały licznymi określeniami, takimi jak „musiał wiedzieć”, „niewątpliwie uświadamiali sobie”, „wydaje się, że”, „można by nieomal uwierzyć”, które łagodzą odczucie, że czytelnik ma do czynienia z narracją wszechwiedzącą.

---

<sup>31</sup> W. Faulkner, *Absalomie...*, s. 13.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 15.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>35</sup> R. Pearce, *op. cit.*, s. 112.

<sup>36</sup> W. Faulkner, *Czerwone liście*, tłum. Z. Kierszys, Warszawa 1968.

Tymczasem rozmowa Quentina i Shreve'a, jako ostatnie pod względem chronologicznym wydarzenie w powieści, stanowi syntezę wszystkiego, czego Quentin dowiedział się od bezpośrednich świadków upadku rodu Sutpena – panny Coldfield i własnego ojca. Ze względu na czasowy i emocjonalny dystans, jaki dzieli dwóch młodych bohaterów od opisanych wydarzeń, mogą oni pozwolić sobie na rozmaite przypuszczenia mające czasem charakter uszczegółowień. Quentin, wspierany dopowiedzeniami i pytaniami Shreve'a, tworzy całą historię na nowo, dodając do niej fakty, przywołując obszernie wypowiedzi, opisując szczegółowo wygląd bohaterów w konkretnych momentach. To właśnie ta narracja sprawia na czytelniku wrażenie najbardziej „wszechwiedzącej”, choć w istocie jest raczej zabawą w opowiadanie historii. W pewnym momencie Shreve przerywa Quentinowi, mówiąc:

„Teraz mnie daj się trochę pobawić. Więc teraz Wash. On (demon) stoi tam przy koniu: wierzchołek osiodłany, szabla w pochwie, szary mundur już czeka na spokojny spoczynek wśród moli; i wszystko stracone... jest tylko hańba; i wtedy głos wiernego grabarza, który tę sztukę rozpoczyna i który tę sztukę zakończy, głos zza kulis jak głos samego Szekspira: »No, panie pułkowniku, może pobili nas oni, ale jeszcze nas nie zabili, co?«<sup>37</sup>.

Wnikliwy czytelnik zauważy, że Compson i Shreve to dwójka narratorów, których w całej powieści należy obdarzyć najmniejszym zaufaniem. Jednocześnie jednak sposób, w jaki przytaczana jest przez nich opowieść – przypominający niemal monologi wewnętrzne bezpośrednio w powieściach Virginii Woolf, bez określonego odbiorcy, jak również bez określeń podkreślających niepewność, które pojawiają się w narracji ojca Quentina – sugeruje pewność, całkowitą znajomość historii rodu Sutpena, łącznie z „najbardziej intymnymi myślami leżącymi najbliżej nieświadomości”. Rozpoznanie kolejnych typów strumienia świadomości w powieści każe podać w wątpliwość tezę Richarda Pearce'a – być może pan Compson rzeczywiście jest narratorem obdarzonym największym autorytetem, być może to jemu czytelnik powinien najbardziej ufać, istnieje tu jednak również inny wyznacznik autentyczności niż autorytet – jest nim monolog wewnętrzny pośredni, którym posługują się Quentin i Shreve. I chociaż dążenie do prawdy stanowi główne zadanie zarówno narratorów, jak i czytelników powieści *Absalomie, Absalomie...*, dotarcie do niej okazuje się niemożliwe – istnieją jedynie zapośredniczone relacje, nieobiektywne wypowiedzi, domysły i przypuszczenia.

## Zakończenie

Powieści Williama Faulknera *Wściekłość i wrzask* oraz *Absalomie, Absalomie...* wykorzystują różne techniki strumienia świadomości, aby dokładniej, ale również ciekawiej przedstawić zawiłości fabuły. W obu omówionych przeze mnie utworach Faulkner opisuje historie upadku wielkich – lub dążących do bycia wielkimi – amerykańskich rodzin. Obie historie łączy również postać bohatera-narratora – Quentina Compsona. Przekazanie głosu kilku osobom z jednej strony pozwala na spojrzenie na przedstawioną historię

---

<sup>37</sup> W. Faulkner, *Absalomie...*, op. cit., s. 322.

z różnych perspektyw, z drugiej zaś – stanowi zagadkę dla czytelnika, którego zadaniem jest ustalenie chronologii przedstawionych wydarzeń, relacji bohaterów i narratorów oraz próba powiązania ze sobą przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Zastosowane techniki strumienia świadomości spełniają zadanie postawione im przez Édouarda Dujardina – pozwalają czytelnikowi zapoznać się z myślami i odczuciami przedstawionych w powieściach postaci, zobaczyć wydarzenia ich oczami i spróbować złożyć je w całość. Dodatkowo charakterystyczne dla Faulknera łączenie różnych typów strumienia świadomości pozwala na podjęcie gry, w której nagrodą jest dotarcie do sensu opowiadanej historii – do prawdy. Już na przykładzie analizy dwóch opisanych utworów można stwierdzić, że w twórczości Williama Faulknera strumień świadomości przestaje być eksperymentem prozatorskim charakterystycznym dla epoki modernizmu i często z nią łączonym, staje się natomiast pełnoprawną techniką narracyjną, która ukazuje czytelnikowi pełny obraz poszczególnych bohaterów – ich charakter, historię, myśli, wspomnienia, ale również momenty szaleństwa, choroby i nienawiści.

### Summary

#### **Stream of Consciousness and Polyphony in William Faulkner's Novels *The Sound and the Fury* and *Absalom, Absalom!* An Attempt at Synthesis**

The article applies Robert Humphrey's analysis of the narrative mode of stream of consciousness to William Faulkner's novels *The Sound and the Fury* and *Absalom, Absalom!* It discusses Faulkner's uses of different types of stream of consciousness and his presumed purposes behind the employment this narrative mode. Unlike some other modernist writers, who treated stream of consciousness as a literary experiment, Faulkner developed it into a complex narrative mode.

**Słowa kluczowe:** Robert Humphrey, William Faulkner, narracja, strumień świadomości, *Wściekłość i wrzask*, *Absalomie*, *Absalomie*

**Keywords:** narration, stream of consciousness, *The Sound and the Fury*, *Absalom, Absalom!*