

Początki referowania monologu wewnętrznego w czeskiej literaturze narracyjnej

W artykule¹ będę się zajmować problematyką monologu wewnętrznego w czeskiej literaturze narracyjnej. Fundamentalne znaczenie w tym zakresie mają prace Lubomíra Doležela², który badał monolog wewnętrzny w kontekście teorii typów wypowiedzi, co m.in. oznacza, że dał pierwszeństwo spojrzeniu systemowemu przed spojrzeniem rozwojowym. Monologi wewnętrzne Doležel uznał za jedno z następstw współczesnej prozy³, jednak ową „współczesność” rozumiał raczej ahistorycznie, tj. wyłącznie na potrzeby swojego modelu strukturalnego. W studiach Doležela „współczesność” pojawia się w kontekście takich autorów, jak Karel Čapek, Ivan Olbracht czy Marie Pujmanová, i to w przeciwieństwie do autorów „klasycznych” tekstów narracyjnych, do których Doležel zalicza Boženę Němcovą⁴ czy Karla V. Raisa⁵.

W niniejszym artykule staram się więc szczegółowo zbadać pochodzenie czeskiego monologu wewnętrznego. Interesować mnie będzie okres jego powstania; zamierzam skoncentrować uwagę na okresie pomiędzy Němcovą i Čapkem oraz dokładniej usytuować początki techniki narracyjnej, którą uważa się za środek współczesnej (czy bardziej współczesnej) narracji. Będę się koncentrować przeważnie na narracji trzecio-osobowej, ponieważ chodzi o dominującą strategię narracyjną w obserwowanym okresie (druga połowa XIX wieku).

1. Artykuł ukazał się jako rozdział monografii zespołowej *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy* (Praha: ÚČL AV ČR, 2012), s. 85–104. Rozszerzona wersja studium zawarta jest w książce J. Kotena *Jak se fikce dělá slovy*, Host, Brno 2013, s. 117–140.

2. Por. Lubomír Doležel, *O stylu moderní české prózy*, Nakladatelství ČSAV, Praha 1960; *Narativní způsoby v české literatuře*, Český spisovatel, Praha 1993 [1973]; *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, Karolinum, Praha 2003 [1998]; *Studie z české literatury a poetiky*, Torst, Praha 2008, a także rozdziały 1–6 w: *Knižka o jazyce a stylu soudobé české literatury*, Orbis, Praha 1962.

3. Lubomír Doležel, *Knižka o jazyce a stylu soudobé české literatury*, s. 47.

4. Lubomír Doležel, *O stylu moderní české prózy*, s. 29; zob. również jego *Narativní způsoby v české literatuře*, s. 13–20.

5. Lubomír Doležel. *Narativní způsoby v české literatuře*, 86–99.

1. Sposoby przytaczania fikcyjnej myśli: podstawowe zestawienie

Mimo że monolog wewnętrzny jest kategorią, którą należy badać w ramach studium wyrażania fikcyjnych myśli⁶, i której współczesna teoria narracji poświęca sporo uwagi⁷, punktem wyjścia dla nas będzie „klasyczne” podejście oparte na rozróżnieniu typów przytaczania⁸. Dlatego też będziemy nadal bazować przede wszystkim na obecnym u Doležela ujęciu zaprezentowanym w książkach *O stylu moderní české prózy* (1960), *Knížka o jazyce a stylu* (1962) i *Narativní způsoby v české literatuře* (1993, ang. 1973), posiadającym już swoją tradycję w czeskim środowisku badawczym. Uwagi Doležela będziemy jednak na bieżąco uzupełniać niektórymi ważnymi spostrzeżeniami i wariantami terminologicznymi innych teoretyków.

Kluczową binarną opozycją, z którą Doležel pracuje i o której już wspomnieliśmy, jest przeciwieństwo „klasycznego” i „współczesnego” tekstu narracyjnego. Oba bieguny należy rozumieć jako idealne konstrukty. W klasycznym tekście narracyjnym obowiązuje podstawowe rozróżnienie wypowiedzi narracyjnych: wypowiedź narracyjną można opisać jako jedność pasm wypowiedzi narratora i postaci („showing” i „telling”). Wszystkie wypowiedzi postaci mogą zatem zostać podane (1) bezpośrednio w paśmie postaci (pasma narratora jest przerwane, wypowiedź postaci jest graficznie wyróżniona i bezpośrednio „odcytowana” w mowie niezależnej), albo (2) mogą być kontrolowane w paśmie przez narratora, tj. przytoczone w jego paśmie (np. za pośrednictwem mowy zależnej). Dotyczy to nie tylko wypowiedzi wypowiedzianej na głos, ale także wypowiedzi wewnętrznej, jak możemy się przekonać w poniższych fragmentach⁹:

[1] „Cała nieboszczka!” mōvil do siebie, tonāc v radosnym patrzeniu; „to sā jej oczy, to jest jej nos, jej brōdka! Czy masz, trzecia Franciszko, rōwnieŹ jej serce?”¹⁰

6. Tj. wyrażania świata wewnętrznego (= „psychiki”) fikcyjnych postaci.

7. Por. Alan Palmer, *Fictional Minds*, University of Nebraska Press, Lincoln –London 2004; także: David Herman, *The Emergence of Mind*, University of Nebraska Press, Lincoln 2011.

8. Por. także Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, Princeton University Press, Princeton 1978.

9. Oba cytowane poniżej fragmenty pochodzą z powieści Šmilovskiego *Setník Dřevnický*, (pierwsze wydanie – 1872). Zob. Alois Vojtěch Šmilovský, *Rozptýlené kapitoly*, Československý spisovatel, Praha 1983.

10. „»Celā neboŹka!« mluvil k sobě, tona v radostném dívání; »to jsou její oči, tohle její nos, její bradička! Máš-li pak, třetí Františko, také její srdce?«” Alois Vojtěch Šmilovský, *Rozptýlené kapitoly*, s. 122. Przekład – Izabela Mroczek.

[2] Setnik, w każdej innej sytuacji miłujący prawdę i sprawiedliwy, domyślał się, że lekarz głęboko go dotknął, ba, uważał prawdziwy i wymuszony przez obowiązek wyrok ten za wyraźną ujmę i uniósł się tak, już już miał wyzwąć lekarza. Szczęśliwie dla lekarza, że na czas się setnik rozmyślił mając powód jednak dla dobrodusznego lekarza niezbyt pochlebny; pojawiła się bowiem setnikowi w głowie myśl, że jego szabli wspanialej nie przystoi mierzyć się z szablą „sprzedawcy maści”¹¹.

Fragment [1] odpowiada tzw. „opowiadaniu o mówieniu”¹², „cytowanemu monologowi”¹³ czy „bezpośredniemu myśleniu”¹⁴. Wypowiedź narratora zostaje wstrzymana i w graficznie wydzielonym¹⁵ paśmie postać „przemawia” w mowie niezależnej. W starszej epice ten typ relacjonowania świadomości odbywa się w głośnej *autowypowiedzi* postaci, później narratorzy w zdaniach wprowadzających podkreślają, że postaci przemawiają w myśli lub (jak w przywołanym fragmencie) same do siebie. Zaletą tej strategii jest dosłowność, wypowiedź odnotowywana jest w dokładnym jej brzmieniu jako wydarzenie werbalne, które zdarzyło się w fikcyjnym świecie. Wadą tej techniki jest natomiast jej bezpośrednio powiązanie z postacią wypowiadającą, tj. fakt, że umożliwia relacjonowanie wyłącznie stanów werbalnych.

Fragment [2] pośredniczy w prezentacji myśli postaci w paśmie narratora. Ten typ wypowiedzi fikcyjnej myśli bywa opisywany jako „mowa relacjonowana”¹⁶, „psycho-narracja”¹⁷ lub „zapis myśli”¹⁸. Największą zaletą tej techniki jest to, że „wszechwiedzący” narrator usytuowany poza wydarzeniem posiada pełną kontrolę nad myślami postaci, tj. może wstępować do obu „sfer” fikcyjnej myśli: zarówno do świadomości, jak i do nieświadomości¹⁹. Technikom pośred-

11. „Setnik, w každém jiném způsobu pravdymilovný a spravedlivý, domýšlel se, že lékař nešetrně se ho dotknul, ba považoval pravdivý a ovšem jen povinností vynucený výrok ten za zřejmou urážku a dohrál se tak, že již již zamýšlel lékaře vyzvati. Štěstí pro lékaře, že se včas ještě setnik rozmyslil z důvodu ovšem pro dobrosrdečného lékaře nepřilíš lichotivého; napadlo totiž setníka, že by bylo jeho šavle nedůstojno měřiti se se šavlí »mastičkáře«. Alois Vojtěch Šmilovský, *Rozptýlené kapitoly*, s. 119. Przekład – Izabela Mroczek.

12. Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, przeł. Lawrence Asher, Cornell University Press, Ithaca – New York 1983 [1972]; część po czesku – „Česká literatura” 51, č. 3, s. 302–327 oraz č. 4, s. 470–495; także: Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited*, przeł. Lawrence Asher, Cornell University Press, Ithaca – New York 1990 [1983, 1988], s. 172–173.

13. Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, s. 13.

14. Alan Palmer, *Fictional Minds*, s. 54.

15. Nieoznaczona mowa niezależna jest niespotykana w literaturze tego okresu, lub pojawia się rzadko.

16. Gérard Genette, *Narrative Discourse*, s. 171.

17. Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, s. 11–12.

18. Alan Palmer, *Fictional Minds*, s. 54, 75–85.

19. Por. fragment ilustrujący relacjonowanie nieświadomych (ewentualnie niezwerbalizowanych) stanów: „Setnik nawet nie wiedział, jak znalazł się w swoim pokoju [...] Jego myślenie

niczącym w prezentacji myśli postaci zakazany jest wstęp do nieświadomości (postać nie może opowiedzieć tego, czego nie wie). Dlatego nie można utożsamiać opowiedzenia myśli w paśmie narratora z ekspresją monologu wewnętrznego czy z mową niezależną. Jak widać w przywołanym fragmencie, narrator nie tylko odnotowuje wypowiedź wewnętrzną (poprzez mowę zależną opowiada, że „byłoby niedostojne mierzyć się z szablą sprzedawcy maści” [*bylo by nedústojno měřiti se se šavlí mastičkáře*]), ale we własnej wypowiedzi podsumowuje kompleksowy stan psychiczny bohatera, który się „rozsierdził”.

Pierwszy fragment stanowi najstarszą formę monologu wewnętrznego, który będziemy określać terminem *monologu wewnętrznego w mowie niezależnej*. Ten typ monologu wewnętrznego całkiem wyraźnie rozwinął się z głośnej *autowypowiedzi* postaci, od której różni się tylko tym, że w komentarzu odnarratorskim mowa deklarowana jest jako wewnętrzna. W przypadku drugiego fragmentu, gdzie narrator wypowiada fikcyjną myśl, będziemy używać wprowadzonego przez Cohn terminu *psycho-narracja*, ponieważ w moim przekonaniu odpowiednio odzwierciedla on zdolność narratora do pełnej kontroli psychiką postaci.

Jak jednak podkreśla Doležel, współczesna narracja zaciera ostrą granicę pomiędzy wypowiedzią narratora i wypowiedzią postaci. Według Doležela narracja się *subiektywizuje*²⁰, „jest podawana jako przeżycie danej postaci, przejawia się w niej uczestnictwo, stanowisko, sposób myślenia, ba, nawet sposób wyrażania danej postaci”²¹. W subiektywizowanej narracji „jak gdyby jednocześnie rozbrzmiewał »głos« narratora i »głos« danej postaci”²². Środkiem subiektywizacji staje się najczęściej mowa pozornie niezależna, która formalnie należy do pasma wypowiedzi narratora (nie jest oznakowana, używa się osoby trzeciej), jednak z punktu widzenia semantyki wyraża pasmo postaci (rozpoznajemy w niej wypowiedzi postaci).

Subiektywizowana wypowiedź daje więc trzecią możliwość, jak wyrażać fikcyjną myśl. Na potrzeby wyrażenia fikcyjnej myśli możemy ten sposób

było podobne do wiosennej powodzi, która nie zna granic w swojej dzikości”. (Przekład Izabela Mroczek). Fragment oryginalny brzmi następująco: „Setník ani nevěděl, jak se dostal do svého pokoje [...] Myšlení jeho podobalo se jarní povodni, jež nezná mezi ve své divokosti”. Alois Vojtěch Šmilovský, *Rozptýlené kapitoly*, s. 215. Zobacz też: Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, s. 48–52.

20. Lubomír Doležel, *O stylu moderní české prózy*, Nakladatelství ČSAV, Praha 1960, s. 151–159; tegoż, *Narativní způsoby v české literatuře*, Český spisovatel, Praha 1993 [1973], s. 36–44; również: *Studie z české literatury a poetiky*, Torst, Praha 2008, a także rozdziały 1–6 w: *Knižka o jazyce a stylu soudobé české literatury*, Orbis, Praha 1962, s. 26–31. .

21. Lubomír Doležel, *Knižka o jazyce...*, s. 26.

22. Lubomír Doležel, *Knižka o jazyce...*, s. 26. Jako twórców teorii mowy wielogłosowej zwykle wskazuje się Michaiła Bachtina i Walentina Wołoszinowa. W środowisku anglosaskim klasyczną pracę o „teorii dwugłosu” stanowi książka Roya Pascala *The Dual Voice: Free Indirect Speech and Its Function in the Nineteenth Century European Novel*.

narracji scharakteryzować jako technikę przejściową między psycho-narracją i monologiem wewnętrznym. Popatrzmy na kolejny przykład:

[3] Teraz mu ją odwieźli, ją, która jedyną była jego radością w cierpkich dniach starości, której jedyny wdzięczny obraz duszę jego napełniał młodzieńczym szczęściem. Oni zepsują jego szczęście, on jest słabą jej ochroną, kruchą tarczą, wątpliwym obrońcą. A kto tego winien! Nikt inny jak Sroka, ten strachajło, ten tchórz, który dla rozkoszy pozwala deptać szczęście swego dziecka²³.

Subiektywizowane wypowiedzianie fikcyjnej myśli będziemy nazywać – za Dorrit Cohn, która poświęciła sposobom wypowiedziania fikcyjnych myśli książkę *Transparent Minds* (1978) – *referowanym monologiem*²⁴, lecz rzecz jasna ponownie spotkamy się także z innymi wariantami terminologicznymi, takimi jak „mowa transponowana”²⁵ lub „myśli pozornie niezależne” (*free indirect thought*)²⁶. Narrator w tych przypadkach *opowiada* monolog wewnętrzny, jednak zachowuje jego subiektywny (w przywołanym fragmencie wyjątkowo ekspresyjny) charakter. Narracja ukazuje przepływ myśli w języku postaci, przemieszcza się bezpośrednio do ich obecności (widzimy to na początku fragmentu), zatem jedynym śladem pasma narratora pozostaje użyta forma trzecioosobowa. Bezpośrednia myśl staje się w ten sposób myślą *pozornie bezpośrednią*.

Cohn definiuje referowany monolog jako „technikę wyrażania myśli we własnym idiomie postaci przy zachowaniu relacji (*reference*) w trzeciej osobie i podstawowego czasu narracji”, co sprawia, że „zwykła transpozycja osoby gramatycznej i czasu »przekłada« to, co opowiadane, na grunt monologu wewnętrznego”²⁷.

Tradycyjne *narratologiczne* teorie, które zajmują się referowanym monologiem wewnętrznym, w większości wychodzą z koncepcji punktu widzenia (*point of view*). Dotyczy to np. ujęcia obecnego u Stanzela w pracy *A Theory of Narrative*²⁸, gdzie referowany monolog włączony jest do kategorii *reflektora*, który „odbija zdarzenia wewnętrznego świata w swojej świadomości, postrzega, odczuwa, ale zawsze w milczeniu, ponieważ nigdy »nie opowiada«”²⁹.

23. „Teď mu ji odvezli, ji, jež jediná byla jeho radost v trapných dnech stáří, jejíž jediný vděčný pohled duši jeho naplňoval mladickou blažeností. Oni zkazí jeho blaho, on jest jen slabým jejím ochráncem, křehkým štítem, malomyslným zastancem. A kdo tím vinen! Nikdo jiný než Straka, ten sketa, ten zbabělec, jenž pro rozkoš dává šlapati blaho svého dítěte”. Šmilovský 1983, s. 216. Przekład – Izabela Mroczek.

24. Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, s. 99–100.

25. Gérard Genette, *Narrative Discourse...*, s. 171–172.

26. Alan Palmer, *Fictional Minds*, s. 54–55.

27. Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, s. 100.

28. Najnowsze wydanie oryginalne – 1979; po czesku – 1988.

29. Franz K. Stanzel, *Teorie vyprávění*, przeł. Jiří Stromšík, Odeon, Praha 1988 [1979], s. 180.

Także Stanzel zauważa niezastąpioną funkcję mowy pozornie zależnej, którą ujmuje jako „zakażenie języka narratora językiem postaci”³⁰. Wydaje mi się, że najdokładniej opisał referowany monolog wewnętrzny Boris Uspienski, który w *Poetyce kompozycji*³¹ prowadzi rozważania o aspekcie „w planie frazeologii”³². W ramach tego aspektu należy rozróżnić „autorski tekst”, który „upodobnia się do cudzego słowa” i „cudze słowo (w szczególności mowa postaci)”, które „upodobnia się do mowy autora”³³. Referowany monolog wewnętrzny według Uspienskiego odpowiada przypadkom, kiedy tekst autorski dostosowuje się do mowy postaci, kiedy ją dosłownie „tłumaczy”. W ślad za Uspienskim, uznajemy referowany monolog wewnętrzny za *wypowiedź wewnętrzną postaci podaną w wypowiedzi narratora*.

Referowany monolog wewnętrzny jest techniką, którą zamierzam się zająć w następnych częściach tego artykułu.

Typologię wszystkich trzech sposobów opowiadania fikcyjnych myśli ilustruje fragment [4] z powieści *Trhani* Jana Nerudy. Passus ukazuje jak dynamiczne może być referowanie fikcyjnej myśli oraz jak płynne mogą być przejścia między psycho-narracją, monologiem wewnętrznym w pierwszej osobie oraz referowanym monologiem:

[4] Siedział długo, długo – wzrok wbity w ziemię.

„Skończy Pan gorzej! – czy nie ma już żadnej siły, żeby Pan się poprawił?”

Komarkowi słowa inżyniera nie mogą jakoś wylecieć z pamięci.

Jak mu jest przy tym dziwnie!

Nie dlatego, żeby inżynier powiedział mu cierpkie słowa, ale jakby on sam je wypowiedział, Komarek sam do siebie! Jakby stanął przed sobą, położył ręce na ramiona, popatrzył sam sobie w oczy, chłodno, ze śmiertelną powagą. Jakby się sam siebie – po raz ostatni w tym życiu – pytał:

„Czy nie ma już żadnej siły?”

Nagle uderzyło go bolesne gorąco.

Czemu by nie miało być siły – czemu nie! Gdyby tylko nie musiał przy tym myśleć o sobie, żeby się poprawić, pracować dla siebie! – Czyż zależy na jego własnej osobie, teraz już! Znaleźli go jednego ranka jako podrzutka w potarganej kołysce koło łęgu,

30. Franz K. Stanzel, *Teorie vyprávění*, s. 203–232.

31. Wyd. 1970; po czesku – 2008, po polsku – 1997.

32. Boris Uspienski, *Poetika kompozice*, przeł. Bruno Solařík, Host, Brno 2008 [1970, 2000], s. 30; po polsku: *Poetyka kompozycji: struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, przeł. Piotr Fast, Śląsk, Katowice 1997, s. 31.

33. Uspienski wykorzystuje zamiennie wypowiedź autorską i narratorską. Nie bierze pod uwagę biegunów: „wypowiedź narratora” – „wypowiedź postaci”, ale kładzie nacisk na bieguny: „wypowiedź autorska” – „wypowiedź postaci”. Boris Uspienski, *Poetika kompozice*, s. 60 (w wersji polskiej s. 68).

mogą go znaleźć martwego gdziekolwiek! – Gdyby miał dla kogo, żeby to było warte – wtedy – wtedy by – ale bez tego, dla kogo wtedy stałby się obszarpańcem – dla siebie?!³⁴

Z powyższego fragmentu widać, że literatura narracyjna czasów Nerudy zwykle wykorzystuje wszystkie podstawowe techniki służące do zilustrowania myśli fikcyjnych postaci. Gdybyśmy zatem mieli zakwalifikować tekst fragmentu do któregoś z biegunów obecnej u Doležela dychotomii klasycznego i współczesnego tekstu narracyjnego, musielibyśmy narracyjny tekst Nerudy uznać za współczesny. Okazuje się więc, że konieczne będzie odszukanie początków referowanego monologu wewnętrznego w literaturze czeskiej w okresie „przed Nerudą”. Zgodnie z naszą wstępną hipotezą właśnie lata sześćdziesiąte XIX wieku mogłyby być okresem, kiedy pojawia się zarodek współczesnego tekstu narracyjnego oraz monolog wewnętrzny. W świetle powyższego możemy więc ograniczyć zakres badań prowadzonych nad okresem „od Němcovej do Čapka” do okresu „między Němcovą a Nerudą”.

2. Początkowa sytuacja historyczna: psycho-narracja i autowypowiedź

Obecny u Doležela model klasycznej struktury narracyjnej rzeczywiście odpowiednio odzwierciedla proces referowania w starszej epice, wraz z referowaniem fikcyjnej myśli. Gdybyśmy chcieli opisać sytuację za pośrednictwem terminologii obecnej w poprzednim rozdziale, dominującymi technikami referowania fikcyjnej myśli byłaby zarówno psycho-narracja, jak i autowypowiedź. Faktem jednak jest, że starsza epika nie pozostawia zbyt dużo przestrzeni dla referowania fikcyjnych myśli, wzmianki o myślach postaci są raczej szkicowe i wprowadzone są do nar-

34. „Seděl dlouho, dlouho – zrak zanořený do země.

»Skončíte hůř! – což není pražádný prostředek už, abyste se polepšil!«

Komárkovi nejdou inženýrova slova nějak z mysli.

Ale je mu prapodivně při tom!

Ani ne, jako by inženýr říkal mu trpká ta slova, nýbrž jako by on je říkal sám, Komárek sám sobě! Jako by stál před sebou, položil si ruce na ramena, zahleděl se sám sobě do očí, chladně, k smrti opravdově. Jako by sama sebe – ale naposled již v tomto životě se – se tázal:

»Což není pražádný prostředek?«

Náhle rozrazilo ho bolestné horko.

Pročpak by nebyl prostředek – proč ne! Jen kdyby nemusil při tom myslit na sebe, ne se lepšit, ne pracovat pro sebe! – Cožpak záleží na osobě jeho, teď už! Našli ho jednoho rána co pohozené nemluvně v povytažené kolébce vedle lužeckého přívozu, mohou ho mrtvého najít kdekoliv! – Mít jen pro koho, aby to za to stálo – pak – pak by – vždyť beztoho, pro kohopak se stal trhanem – pro sebe?!“ Jan Neruda, *Trhani*, w: *Arabesky a studie*, Čin, Praha 1941, s. 170–171. Tłumaczyła Izabela Mroczek.

racji wyłącznie po to, aby czytelnik nie miał wątpliwości co do motywów działań postaci. Dorrit Cohn zauważa, że narratorzy w starszej literaturze skłaniają się raczej do ogólnych uwag o charakterze człowieka, niż do bezpośredniego odnotowania psyche postaci³⁵. Dychotomia psycho-narracji i autowypowiedzi pojawia się np. także w referowaniu fikcyjnych myśli w czeskich książkach dla gawiedzi (*české knižky lidového čtení*). We wstępie do wyboru tego popularnego czytadła Jaroslava Janáčková zauważa, że historyjki z przełomu XVIII i XIX w. to „sama fabuła”, [...] narrator niemal nie przejmował się myślami postaci, nie hamował ciekawości czytelników³⁶. Jeżeli już dojdzie do referowania myśli, narrator używa albo psycho-narracji, albo autowypowiedzi. Nawet literatura preromantyczna i romantyczna nie przynosi wyraźnych zmian stylu; według Felixa Vodičky przetrwała w niej niewystarczająca dyferencjacja stylowa, język jest „pozbawiony bezpośredniego stosunku do rzeczywistości”, stara się być „szlachetniejszy”, „zarówno poprzez słownik, jak i budowę zdania oraz dźwięk”³⁷, przy czym nawet Karel Hyněk Mácha³⁸, którego narracja wciąż jeszcze wchodzi „w konflikt w konkurencji z wierszem”³⁹ – nie okazuje się inicjatorem zmiany. Przeciążenie i starania o poetycki język bardzo wyraźnie przejawiają się także w wypowiedziach postaci, których pasmo nie wyróżnia się znacząco od pasma narratora. Jeżeli Vodička opisał styl narodowo-odrodzeniowej, preromantycznej i romantycznej prozy, jako walkę o zdanie, które mogłoby mieć siłę przekazu, tj. nie pogrążyłoby się w poetyzmach, nie zaskakuje, że walka ta odbywa się w literaturze także po roku 1830.

3. Referowany monolog wewnętrzny jako innowacja psycho-narracji

Lata sześćdziesiąte XIX wieku to okres, kiedy w literaturze czeskiej można mówić o początkach realizmu psychologicznego, który wymagał wierniejszego zilustrowania wnętrza człowieka. Dominujące dotąd referowanie psycho-narracyjne jest techniką najbardziej niezgodną ze względu na fikcyjne myśli⁴⁰, myśl postaci

35. Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, s. 22–26.

36. Jaroslava Janáčková, *Przedmowa*, w: V. M. Kramerius, *Zazděná slečna a jiné příhody pro vyrazení*, Československý spisovatel, Praha 1980, s. 7.

37. Felix Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské*, H&H, Jinočany 1994 [1948], s. 317–318.

38. Bardziej szczegółowo o prozatorskich narratywach u Máchy por. Jiří Koten, *Filmový efekt v prozaických vyprávěních Karla Hynka Máchy*, w: *Máchovské rezonance*, red. Karel Piorecký, UČL AV ČR – Akropolis, Praha 2010, s. 185–194.

39. Felix Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské*, s. 189.

40. Cohn używa pojęć psycho-narracja dysonantowa i konsonantowa w zależności od miary zgodności między narratorem i postacią. Zgodna psycho-narracja zbliża się do opowiadanego

jest zwykłym obiektem obrazowania. Autorzy powieści i opowiadań z lat sześćdziesiątych XIX wieku zaczęli jednak czynić starania o wywołanie przekonującej iluzji płynącej mowy wewnętrznej, i to właśnie w psycho-narracji. Starali się wywołać wrażenie, że także w tym sposobie referowania fikcyjnej myśli można osiągać współbrzmienie z mową wewnętrzną.

W tych okolicznościach z psycho-narracji rozwinął się referowany monolog wewnętrzny. Jego pojawienie się oczywiście nie ma związku wyłącznie z sytuacją w czeskojęzycznej prozie, ważny wpływ miały z pewnością i literatury europejskie, w których referowany monolog i mowę pozornie zależną często już wykorzystywano⁴¹. We wcześniejszej literaturze czeskiej (czyli w literaturze sprzed lat sześćdziesiątych XIX wieku) subiektywizacja pojawiała się⁴², nie chodziło jednak o długie fragmenty, w których zilustrowane byłoby wnętrza postaci, ale raczej o wskazówki i możliwe „wejrzenia” do myśli postaci. Przyjrzyjmy się fragmentowi pochodzącemu z książki Němcovej *Pohorské vesnice* (1856):

[5] Každé takie slovo stanovalo nóž v serce Dorli, a tego nikt siě nie spozdieval. Jak tež mogla wspominać o nim, kiedy mřoviono o nim takie rzećy, kiedy tak mřovila vlnasna rodzina, i jak tež mogla na niego popatryć laskawym okiem?⁴³

Pierwsze zdanie jest wyraźnie psycho-narracyjne: narrator wstępuje do psychiki („serca”) bohaterki i opowiada, co męczy Dorlę. Następne zdanie na pierwszy rzut oka wygląda jak referowany monolog w mowie pozornie zależnej, jednak fragment jest zbyt krótki, aby można było go uznać za wyraźny monolog referowany. Jaką funkcję ma referowanie? Referowane jest pytanie, które zadaje sobie bezpośrednio Dorla, czy chodzi o pytanie retoryczne narratora? Ponieważ nie można dać jednoznacznej odpowiedzi, nie można skłonić się do stanowiska, że Němcová używa monologu referowanego. Ślad subiektywizacji i gruntowniejsza psychologizacja narracji jest jednak w przywołanym fragmencie (podobnych przypadków moglibyśmy znaleźć u Němcovej znacznie więcej) oczywista.

W latach sześćdziesiątych monologi referowane zwykle już obejmują dłuższe fragmenty tekstu, można je zatem rozpoznać z dużą pewnością. Nadal jednak

monologu. (por. Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, s. 26–33)

41. Według Cohn, referowany monolog pojawia się od XVIII wieku. Do jego słynnych pionierów należeli np. Austen, Flaubert czy Henry James (Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, 113–115).

42. Por. Robert Adam, *dvě kapitoly z dějin vyprávěcí perspektivy v české literatuře*, „Česká literatura”, 2004, 52, s. 172–193.

43. „Každé takové slovo bylo nuž do srdce Dorelína, a toho nikdo netušil. Jakž také mohla se zmínit o něm, když šly o něm takové řeči, když tak mluvila vlastní rodina, a jakže se mohla naň laskavě podívat?” – Božena Němcová, *Pohorská vesnice. V zámku a v podzámčí*, Československý spisovatel, Praha 1981 [1856, 1857], s. 117. Tłumaczyła Izabela Mroczek.

pojawiają się wyłącznie w kontekście psycho-narracji. Jednocześnie monolog wewnętrzny w mowie pozornie zależnej jest referowany podobnie jak mowa niezależna, jedyną różnicą jest to, że – w miejsce osobnej mowy niezależnej postaci – kontynuowane jest pasmo wypowiedzi narratora, które nie odnotowuje wewnętrznej wypowiedzi postaci, ale ją opowiada, „wpuszcza” ją do psycho-narracyjnej wypowiedzi:

[6] [...] Myśl o córce ustąpiła na razie w tło, lecz teraz, kiedy zmartwienie to zostało uciszone, pojawiła się przed nią tym straszniej.

Rozpoczęła swoje modlitwy, aby nie musiała z nikim rozmawiać; była tak wzruszona, tak rozdrażniona! Nadchodząca godzina, nie, już nadchodząca minuta miała zdecydować o całym jej życiu, miała albo całej rodzinie udowodnić, że pozbawiła córkę ludzkich praw, albo...

Gabriela nie mogła znieść myśli, że nadchodzi chwila, kiedy ma wyrzec się swojej sławy i władzy na rzecz córki⁴⁴.

Fragment [6] (typowy dla prozy lat sześćdziesiątych XIX wieku) według mojej oceny przekonująco udowadnia, jak stopniowe było pojawienie się referowanego monologu wewnętrznego. We fragmencie powieści Karoliny Světlej *První Češka* (1861) referowany monolog był najpierw wprowadzony (cały pierwszy akapit), podczas gdy już w drugim akapicie referowanie (za średnikiem) przechodzi w referowany monolog wewnętrzny. W trzecim akapicie referowanie myśli znów widocznie przejmuje narrator.

Jest prawdopodobne, że jak tylko twórcy zorientowali się (bardziej lub mniej świadomie), że fragmenty w mowie pozornie zależnej są w stanie lepiej i wierniej uchwycić tok mowy wewnętrznej, która neutralizuje się w jednym nieprzerwanym paśmie, fragmenty te zaczęły się pojawiać częściej, w dłuższych pasażach i bez konieczności „na bieżąco” odbywającego się komentarza wyjaśniającego. Kursywa we fragmencie powieści *Kříž u potoka* (1868) oznacza referowany monolog wewnętrzny, który – po zdaniach wprowadzających – płynnie się rozwija i zmienia referowanie w subiektywizowaną narrację, gdzie perspektywa narratora ustępuje perspektywie postaci reflektora, a więc wydaje się, że narrator zniknął i że obserwujemy wyłącznie tok myśli Štěpána:

44. „[...] Myšlenka na dceru byla prozatím ustoupila do pozadí, ale teď, co byla tato starost ukojena, objevila se před ní tím hrozivěji.

Rozevřela své modlitby, aby s nikým hovořit nemusila; byla tak dojmuta, tak rozdrážděna! Příští hodina, ne, příští již minuta měla rozhodnouti nad jejím celým životem, měla buď celé rodině dokázati, že pozbyla potomkyně lidských práv, anebo...

Gabriela nemohla domysliť, že se blíží okamžik, kde se má své slávy a moci ve prospěch dceřin vzdáti”. Karolina Světlá, *První Češka*, Melantrich, Praha 1975 [1861], s. 270–271. Tłumaczyła Izabela Mroczek.

[7] Szczepan zaś sobą szarpnął. *Ba, miała rację, gdyby żona dbała o niego, pozwoliłaby jej go zabrać, przynajmniej w domu bu mu zarzucała, że ją dla innej zaniedbał?* Odwrócił się od Marysi gwałtownie i zaszył się do pobliskiego zagajnika, mając głowę pełną czarnych myśli. Przecież to czuł, że jej łagodność jest dla niego zniewagą. I pomyślał, co on by zrobił, *gdyby mu żona na jego własnych oczach cały czas z innym tańczyła, na niego nawet nie patrząc,* i doszedł do tego, co Marysia: *nie ruszyłaby się chyba zdrowa z miejsca. Tak, tak, tak to było, jak mówiła jego koleżanka z klasy: o co nie dbamy, o to się nie boimy, dlatego pozwoliła mu całą noc spokojnie tańczyć z bezwstydną dziewczyną, dlatego puszczała go wcześniej bez pretensji do gospody, była szczęśliwa, kiedy poszedł, kiedy go ani nie widziała. To prawda, on był chłopem, chamem, a ona mogła czy miała dostać, jak mówili ludzie, kogoś „od pióra”.* Czemu takiego męża sobie nie wzięła? *Ponieważ wiedziała, że będzie mieć w gospodarstwie u Potockich wszystkiego pod dostatkiem i że u urzędnika w mieście nie mogłaby nawet ze swoim wianem grać wielkiej pani. Tak to było, nie inaczej, kusilo ją jego nazwisko i pozycja. Przekłeta miłość: kiedy widział ją, jak stoi pod krzyżem, tak piękna i młoda, tak bojaźliwie i niewinnie patrząca na niego, już nie wiedział, gdzie i co się z nim dzieje. Wydawało mu się, jakby ktoś to na niego rzucił, że jeśli jej nie dostanie, to dla niego będzie to śmierć, to bez niej już go na świecie nie będzie. Przyniósł sobie jej wianek, ale nie po to, by go powiesić nad łóżkiem, ale włożył go sobie na rękę, całując go tysiąc razy w ciągu dnia, i tak długo nosił go zwiędniętego przy sobie i całował, aż mógł całować ją. Nie pomyślał wtedy o tym, czy i ona jest mu przychylna, myślał, że musi go kochać, że rozumie się to samo przez się, jak mógłby pomyśleć że tak się nie stanie? Przecież podobał się wszystkim pozostałym dziewczynom, którą by zechciał, ta by za niego wyszła z największą radością – a właśnie u tej, którą on kochał nad wszystko, którą kochał jak szalenię, którą wziął za żonę, właśnie u tej nie był nic wart, nie był dla niej wart – nawet gniewu⁴⁵.*

45. „Zas sebou Štěpán škubnul. *Ba, pravdu měla, kdyby byla žena oň dbala, což by jí ho byla ponechala, což by mu nebyla aspoň doma vyčetla, že pro jinou ji zanedbal?* Odvrátil se od Maříčky zhurta a zahrnul se do blízkého háje, hlavu máje plnou nejčernějších myšlenek. Vždyť to cítil, že mírnost její vlastně proň urážkou. I pomyslíl si, co by on dělal, *kdyby byla žena jemu na očích pořád s jinými tancovala, po něm ani se neohlížejíc,* a přišel k témuž výsledku jako Maříčka: *nebyla by se snad zdráva z místa hnula. Ano, ano, takové to bylo, jak jeho spolužačka pravila: čeho nedbáme, o to se nebojíme, protože ho nechala celou noc klidně s vykřičenou holkou tančit, protože ho pouštěla předtím bez námitky do hospody, byla ráda když šel, když ho ani neviděla. Ovšem bylť on rolník, sprosták, a ona mohla či měla dostat, jak lidé tvrdili, někoho »od péra«.* Proč si takového muže nevzala? *Poněvadž věděla, že bude mít u Potockých na statku všeho dost a u úředníka v městě by nehla mohla i se svým přínosem dělat velkou paní. Tak to bylo a ne jinak, lákalo ji jeho jmění a místo. Zpropadené milování; když ji viděl pod křížem stát, tak krásnou a mladou, tak bázlivě a nevinně naň pohlížející, již nevěděl, kde je a co se s ním děje. Přišlo mu to ako když to naň hodí, jí jestli nedostane, že to bude jeho smrt, bez ní že tu na světě nebude. Odnesl si její věnec, ale nikoli aby si ho snad nad lůžko pověsil, nýbrž zastrčil si ho na ruku, libaje ho tisíc a tisíckrát za den, a tak dlouho ho při sobě zvadlý nosil a líbal, až směl líbat ji. Nepomyšlel tenkrát na to, přeje-li i ona mu také, myslil, že ho musí mít ráda, že se to samo sebou rozumí, jak by mu bylo mohlo přijít na mysl, že tomu tak nebude? Vždyť ho měly všechny ostatní děvčata rády, kterou by byl chtěl, každá by si ho byla vzala s největší radostí – a právě u té, kterou on měl rád nade vše, kterou miloval jako blázen, již pojal za manželku, právě u té za nic neplatil, nestál*

Za pośrednictwem wybranych fragmentów z twórczości Světlej (pomiędzy powieścią *První Češka a Kříž u potoka* jest siedem lat różnicy) starałem się pokazać, jak stopniowo pojawia się referowany monolog wewnętrzny. W powieści *První Češka* podobnie obszernego referowanego monologu wewnętrznego nie znajdziemy, urywki dokumentują zmiany, które miały miejsce w latach sześćdziesiątych XIX wieku w odniesieniu do referowania fikcyjnej myśli.

Ponieważ jestem świadomy tego, że ilustracja na podstawie dwóch wybranych fragmentów nie musi być przekonująca, postaram się udowodnić „emancypację” referowanego monologu wewnętrznego jeszcze na przykładzie twórczości Gustava Pfliegera-Moravskiego. I tak w jego „obrazie z życia” *Dvoji věno* (1857)⁴⁶ przekonujący referowany monolog pojawia się sporadycznie, w dłuższym fragmencie tylko raz. W następnym powieści *Dva umělci* (1858), pojawia się już częściej (wyraźnie 7 razy), przeważają jednak niezbyt obszerne pasáže, w których referowany monolog zatopiony jest w psycho-narracji, gdzie tymczasowo panuje zgoda z punktem widzenia postaci:

[8] Z tych pięknych snów wybudziła ją znowu nieprzyjemna myśl, *dlaczego ten bilet, który od niej siłą wyciągnął, roztargał przed jej oknami i rzucił w powietrze – Bez wątpienia, zrobił z nim to, co z wieloma innymi. A dlaczego bezustannie od tym myślała? – Tego sama nie wiedziała!* Jego oko, jego twarz cały czas pojawiały się nad pozostałymi myślami rozmarzonej damulki, mimo że starała się ten obraz odsunąć⁴⁷.

Fragment [8] odzwierciedla dynamiczne referowanie fikcyjnych myśli, które jest dla referowanych monologów wewnętrznych w powieści *Dva umělci* typowe. Narrator płynnie przechodzi od psycho-narracyjnego referowania do passusu monologu wewnętrznego (w przywołanym fragmencie oznaczone kursywą), w której tłumaczy mowę wewnętrzną postaci, a następnie płynnie powraca do własnej wypowiedzi. W retorycznej narracji trzecio-osobowej zaraz potem ocenia bohaterkę, której myśli właśnie odnotował. Osłabienie podziałów wypowiedzi (mowa niezależna zastąpiona jest mową pozornie zależną) stwarza wrażenie homogenicznej narracji, która jest w stanie – jak tylko jest to pożądane

ji – ani za hněv”. Karolina Světlá, *Kříž u potoka*, Odeon, Praha 1974 [1868], s. 163; kursywa JK. Tłumaczyła Izabela Mroczek.

46. Gustav Pflieger-Moravský, *Dvoji věno*, w: *Sebrané spisy G. Pfliegra-Moravského IV*, I.L. Kober, Praha 1878 [1857]

47. „Z těch pěkných snů vzbudila ji opět nepřijemná myšlénka, *proč asi ten lístek, který od ní vynutil, před jejími okny roztrhl a do povětří hodil – Bezpochyby, že tak učinil, jako s mnohými jinými. – A proč bez ustání o tom přemýšlela? – To sama nevěděla!* Jeho oko, jeho tvář pořád vystupovaly na hladinu myšlenek blouznivé paničky, ač se snažila zapuditi obraz ten”. Gustav Pflieger-Moravský, *Dva umělci*, Fr. Ziegner, Praha 1928 [1858], s. 95; kursywa JK. Tłumaczyła Izabela Mroczek.

– połączyć się z wnętrzem postaci. Obszerniejszy monolog wewnętrzny, który zająłby przestrzeń więcej niż jednego akapitu, pojawia się w powieści, liczącej 334 stron, tylko dwa razy⁴⁸.

W powieści *Dva umělci* referowany monolog wewnętrzny pojawia się *za każdym razem* w kontekście psycho-narracji, do subiektywizacji dochodzi wyłącznie w niedługich fragmentach (fragment przywołany w przypisie jest wyjątkowy i mógłby zdeformować wyobrażenie o powieści). Następna epicka⁴⁹ powieść *Ztracený život* (1862)⁵⁰ przyniosła kilka zmian w indywidualnym stylu Pflęgera. Narrator poświęca zdecydowanie więcej miejsca opisywaniu stanów wewnętrznych bohaterów. Dla naszej problematyki ważne jest jednak przede wszystkim to, że ponownie, tym razem znacząco, przybyło pasaży w referowanym monologu wewnętrznym (co niekoniecznie oznacza, że zasadniczo obniża się w referowaniu fikcyjnych myśli udział psycho-narracji, autowypowiedzi czy monologów wewnętrznych w pierwszej osobie). Fragmenty w mowie pozornie zależnej są dłuższe i wyzwalają się z zależności od ramy psycho-narracji. Frekwencja tego sposobu referowania fikcyjnych myśli wyraźnie się umacnia i uzyskuje znaczniejszy udział w narracji. Widać to przede wszystkim w kolejnych powieściach Pflęgera (*Z malého světa*, *Paní fabrikanová*); dla zilustrowania uzupełniam jeszcze fragmentem z powieści *Z malého světa* (1864, 1871)⁵¹:

48. Najobszerniejszy pasaż zajmuje niemal dwa całe akapity:

„Václav zamiast odpowiedzi popadł w głębokie zamyślenie. Tak, mógł być szczęśliwy, jednak własnymi rękami zburzył kościół czystej młodości. Złymi stosunkami odsunięty od niej, zapomniał o niej, i teraz, kiedy groziło mu niebezpieczeństwo jej utraty, teraz odczuwał własne cierpienie, że jego miłość do niej dotąd nie zgasła w tęskniącym sercu. Ta dziewczyna tak wrażliwa, tak mu oddana, zgadza się chyba z bólu na prośby Kornera; może znów by mu była przychylna w swoim wcześniejszym uczuciu, gdyby znów zaczął się ubiegać o jej względy. / A hrabianka?... Musi z tym skończyć, nie prowadzi to do żadnego celu. Ale przecież jej piękno, to jej spojrzenie, to piękne, powabne, połączenie eterycznych wdzięków cisło się do jego serca i bój w nim samym się rozpoczął między dwoma pięknami, które tą samą siłą prowadziły przeciw sobie cały szereg niecodziennych powabów”. (Tłumaczyła Izabela Mroczek).

„Václav místo odpovědi upadl v hluboké rozmýšlení. Ano, mohl býti šťasten, však vlastní rukou zbořil chrám nezkalené lásky. Neblahými poměry odveden od ní, zapomněl na ni, a teď, když mu hrozilo nebezpečí její ztráty, teď cítil k své vlastní trýzni, že jeho láska k ní dosud neuhaslá v toužebném srdci. Ta dívka tak cituplná, tak mu oddaná, přivoluje snad z bolesti k prosbám Kornerovým; snad by se mu opět naklonila v původním citu, kdyby se opět počal ucházeti o její přízeň. / A hraběnka?... Musí přestatí ten poměr, jenž beztoho nevede k žádnému cíli. A přece ta její krása, ten její pohled, to krásné, půvabné, sřadění eterických vděků tisklo se k jeho srdci a boj v něm vznikl mezi dvěma krásami, jež stejnou mocí vedly proti sobě celou řadu nevědných půvabů”. Gustav Pflęger-Moravský, *Dva umělci*, s. 282–283.

49. Pomijamy wierszowaną powieść *Pan Výchinský* (1859).

50. Gustav Pflęger-Moravský, *Ztracený život*, Melantrich, Praha 1933 [1862]

51. Podstawą analizy jest tu edycja bazująca na drugim wydaniu *Z malého světa*.

[9] Czy nieprzyjaciel Procházki był czymś więcej niż on sam? Czy nie wypożyczył, jak żebrak, połowy jego majątku, kiedy obszarpany wszedł do łona tego miasta, które otwarło się przed nim i przyjęło go w gościnę? Czy majątek ten tworzy różnicę tak straszliwą, że oddziela człowieka od człowieka? Przecież pan Procházki był biedniejszy niż on sam, ubogi szlifierz, a doszedł do bogactwa – i teraz wywyższa się spośród swoich rówieśników, spośród równych sobie i kopnięciem odrzuca biedny tłum, z którego sam pochodzi? Czy rzuca obelgi, że nie mówi jego językiem? Że nie jest urodzony tak, jak on? A kto to jest, ten jego pan? Obcy! A kim jest Waclaw? Obcym?... Nie! Przecież nie mówię tym samym językiem, co jego pan! Mówi po czesku, po domowemu! Jest Czechem! Tak, Czechem biedakiem, jest z tego tłumu, który także mówi po czesku, jest z tych niewolników, którzy są porzruceni po brudnych, niezdrowych, niedostępnych, wulgarnych uliczkach, dokąd przychodzą ogryzać z twardych skórek chleba biedy i nędzy – obszarpani, pogardzani, zatraceni w biedzie i hańbie. W hańbie! Nie! Poczciwe serca, czyste dusze żyją w tych szmatach i brudnych twarzach, ale wykształcenia, oświaty, ducha im brakuje, i tak są biedni!⁵²

Fragment [9] znowu pokazuje ilościowe i jakościowe przesunięcia w referowanym monologu wewnętrznym. Widać, jak narracja stara się uchwycić bieg wypowiedzi wewnętrznej. W prezentowanych fragmentach w żadnym przypadku nie może chodzić o wypowiedź narratora, chociażby starał się w każdy sposób dopasować do punktu widzenia postaci, psycho-narracja co prawda nadaje ramy referowaniu, ale nie przerywa już monologów wewnętrznych. Głos narratora jest „niesłyszalny” i całkowicie dostosowuje się do głosu postaci. We fragmencie zilustrowane zostały wybuchy wściekłości robotnika Waclawa Procházki, oskarżenie stosunków stwarza na końcu efekt niemal przypominający strumień świadomości. Wrażenie to osiągnięte jest dzięki użyciu krótkich zdań wykrzyknikowych, powtórzeniu słów i stopniowaniu znaczeń, tworzeniu łańcucha pytań, które podmiot wypowiadający stawia sam sobie, oraz innych znaków ekspresji i emocjonalności, z których jasno wynika, że sprawcą wypowiedzi w żadnym wypadku nie może być narrator.

52. „Byl Procházkův nepřítel něčím více než on sám? Nevypůjčil si co žebrák polovici jeho jmění, když otrhaný vstoupil do lůna toho města, kteréž se mu otevřelo a přijalo ho v pohostinství? A tvoří to jmění rozdíl tak strašlivý, že dělí člověka od člověka? Vždyť pán Procházkův byl chudší než on sám, ubohý šlejřířský dělník, a domohl se bohatství – a nyní se vypíná nad své vrstevníky, nad sobě rovné a odkopuje bídnou luzu, z nížto sám pochází? Či kydá hanu, že nemluví jeho řečí? Že není rodem jemu stejná? A kdo je ten jeho pán? Cizinec! A kdo je Václav? Cizincem?... Nikoli! Vždyť nemluví touž řečí jako jeho pán! Mluví řečí českou, řečí domácí! Je Čechem! Ano Čechem bídákem, je z té luzy, která mluví také řečí českou, je z toho množství otroků, kteří jsou roztroušeni po špinavých, nezdravých, neschůdných, rozkřičených uličkách, kamž se zalizají hrýzt na těch tvrdých kůrkách bídy a nouze – otrhaní, opovržení, ztraceni v chudobě a hanbě!

V hanbě? Všickni v hanbě? Nikoli! Poctivá srdce, čisté duše žijí v těch hadrech a špinavých tvářích, ale vzdělanost, osvěta, duch jim schází, a tak jsou bídni!” Gustav Pflieger-Moravský, *Z malého světa*, SNKUL, Praha 1962 [1871], s. 140–141. Tłumaczyła Izabela Mroczek.

Zakończenie:

właściwości referowanego monologu wewnętrznego

W poprzednim fragmencie starałem się omówić problematykę referowanego monologu wewnętrznego z punktu widzenia jego rozwoju. Twierdzenie, że początków referowanego monologu wewnętrznego w literaturze czeskiej należy poszukiwać w latach sześćdziesiątych XIX wieku, uznaję za udowodnione.

Kształtowanie się referowanego monologu wewnętrznego z innych sposobów referowania fikcyjnych myśli przebiegało stopniowo i nieświadomie, co dokumentuje fakt, że obok referowanych monologów wewnętrznych w narracji tego okresu obowiązuje także pozostałe formy referowania fikcyjnych myśli wraz ze stopniowo starzejącą się autowypowiedzią.

Referowany monolog wewnętrzny rozwinął się z psycho-narracji, gdzie autorzy zaczęli starać się o współbrzmienie ze zobrazowaną fikcyjną myślą postaci⁵³. Powstał jako nowa technika, która jest w stanie zarówno „uchwycić” mowę wewnętrzną, jak i wywołać wrażenie rzetelnego zapisu jej toku. Referowany monolog wewnętrzny nie mógł i nie może zastąpić psycho-narracji, ponieważ żadna inna forma narracji nie jest w stanie zilustrować fikcyjnej myśli tak głęboko, jak właśnie psycho-narracja⁵⁴. Wyższość referowanego monologu wewnętrznego polega na czymś innym: narrator jest w stanie opowiadać z punktu widzenia postaci, mimo że postać ta „nie mówi”. Powstaje w ten sposób iluzja, że obserwujemy jej myślenie. Narrator jest przy tym również „niesłyszalny”, jego jedynym śladem jest forma trzeciej osoby. Wynikiem jest przejmujące wrażenie „bezglęsnego wydarzenia”, bogatego życia wewnętrznego, które jest pozornie dokładnie zanotowane, mimo że nie jest w żaden sposób widoczne na zewnątrz. Referowany monolog wewnętrzny nie uwalnia się jednak w literaturze czeskiej w drugiej połowie XIX wieku (ani później) od koegzystencji z psycho-narracją, zwykle ją uzupełnia, jak tylko konieczne jest ukazanie psyche postaci w bardziej dramatyczny sposób. Dlatego też często pojawia się w miejsce wypowiedzi w mowie niezależnej: wprowadzająca wypowiedź postaci wyrażana jest jednak w mowie pozornie zależnej, przez co osiągnięta jest płynniejsza narracja.

Na zakończenie opiszę jeszcze jedną cechę, którą uważam za ważną zaletę referowanego monologu wewnętrznego. Tradycja narratologiczna łączy w bezpośrednim związku realistyczne z dramatycznym (Arystoteles, Henry James, Percy

53. Psycho-narracja jest techniką, stosując którą (ze względu na obiekt obrazowania, fikcyjne myśli, najbardziej „wewnętrzne”), narrator utrzymuje w stosunku do obiektu obrazowania dystans. Referowany monolog znosi dystans między podmiotem obrazowania a jego przedmiotem.

54. Zob. Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, s. 46.

Lubbock i inni)⁵⁵. Referowany monolog wewnętrzny jawi się (w odróżnieniu od psycho-narracji) jako wypowiedź bardziej dramatyczna, i w ten sposób także pozornie bardziej autentyczna. Czy oznacza to zatem, że referowany monolog wewnętrzny jest w stanie lepiej uchwycić psychikę niż psycho-narracja?

Nie uważam, aby to było możliwe. Referowany monolog wewnętrzny jest techniką tak samo literacką, jak wszystkie pozostałe. Literatura raczej reprezentuje myśl (tak samo jak każdy inny byt fikcyjny), bez jej uchwycenia czy oddania⁵⁶. W czym zatem spoczywa siła przekonywania referowanego monologu wewnętrznego?

Odpowiedź jest według mojej oceny prosta: referowany monolog wewnętrzny prezentuje wypowiedź wewnętrzną postaci w *paśmie wypowiedzi narratora*, którego wypowiedź jest *automatycznie prawdziwa*. Wypowiedź narratora posiada najwyższą siłę performatywną, która wynika z konwencji, „jest wpisana w normy gatunku narracyjnego”⁵⁷. Jeśli czytamy referowany monolog wewnętrzny, wiemy, że ten autorytatywny narrator go „nadzoruje”. Nie pytamy więc, czy tłumaczy fikcyjną myśl trafnie. Nie obowiązuje to w odniesieniu do zdarzeń świata fikcyjnego, które są, jak trafnie mówi Doležel, „zapakowane w podejście subiektywne”, a zatem konieczne jest ich dalsze sprawdzanie. Na poziomie słów pewność ich zapisu jest niepodważalna, wydaje się, że myśli, odczucia, uczucia i stany są bezpośrednio dane. Mówiąc krótko, siła oddziaływania referowanych monologów wewnętrznych wynika z tego, że łączy się w nich *dramatyzm mowy wewnętrznej z instytucjonalnym autorytetem narratora*. Działające na nas wyobrażenie fikcyjnej myśli nie jest więc wyprowadzane z możliwości języka do naśladowania życia psychicznego, ale raczej z konwencjonalnych cech poszczególnych aktów mowy, za pomocą których autorzy tworzą fikcje literackie.

[przełożyła Izabela Mroczek]

55. Arystoteles np. konstatuje „Poeta powinien mianowicie jak najmniej mówić od siebie, bo nie z tego przecież względu jest naśladowcą”. Arystoteles, *Poetyka*, 1964, s. 65; w wersji polskiej – w tłum. H. Podbielskiego, Ossolium, Wrocław 1983, s. 77). Poeta (narrator) ma się podporządkować postaci.

56. Zob. Ruth Ronen, *Representing the Real*, Rodopi B.V., Amsterdam – New York 2002, s. 126.

57. Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, Karolinum, Praha 2003 [1998], s. 153–56.