

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav románských studií
Španělština

Autor: **Blanka Mráčková**

Název: **Vnitřní monolog v díle Miguela Delibese**

Vedoucí: **PhDr. Michal Fousek, Ph.D.**

Diplomová práce

Rok: **2005**

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury

Handwritten signature in cursive script, appearing to read "Klára Štebl".

Obsah

1	Úvod.....	1
2	Monolog a dialog	3
2.1	Dialog či monolog, počátky.....	3
2.2	J. Mukařovský, dialog a monolog	6
2.3	Monologické a dialogické slovo, mikrodialog.....	8
3	Stream of consciousness - vnitřní monolog	11
3.1	Vymezení pojmu vnitřní monolog a proud vědomí	11
3.2	Vlivy filozofické	13
	Henri Bergson - stream of consciousness	13
3.3	Vlivy psychologické	14
	Psychoanalýza, Freud, Lacan, Metz, Jung.....	14
3.4	Vlivy literární	17
3.5	Symbolismus a surrealismus	20
4	Vnitřní monolog	21
4.1	Vnitřní monolog - narativní technika.....	21
4.2	Kompozice typu proudu, vnitřní monolog v proudu vědomí	25
4.3	Poetika postavy a vnitřní monolog.....	28
5	Španělsko	31
5.1	Vnitřní monolog - literární vlivy	31
5.2	Miguel Delibes.....	35
5.3	Od románu <i>Cesta</i> k románu <i>Pět hodin s Mariem</i> , vypravěč a vnitřní monolog.....	37
5.4	<i>Pět hodin s Mariem</i>	46
5.5	<i>Podobenství o trosečnickovi</i>	61
5.6	Závěr.....	76
6	Resumen	81
	El monólogo interior en la obra de Miguel Delibes.....	81
7	Bibliografie	84
	Primární literatura:.....	84
	Sekundární literatura:	84
	články:.....	86

1 Úvod

Pro svou diplomovou práci jsem si vybrala téma vnitřního monologu v díle Miguela Delibese, neboť již na samém počátku mého seznámení se s díly a osobností spisovatele mě zaujala mistrná variabilita jeho technik, které mu byly vždy odpovídajícím prostředkem pro jeho ideové sebevyjádření. V té době jsem ještě netušila, jak složitá práce mě čeká v podobě rozplétání klubka nejednotných pojmů, termínů a subjektivních názorů literárních kritiků na věci, které mi připadaly zpočátku „tak jasné“. Najednou jsem se ocitla v centru tohoto klubka a začínala tušit, že než přistoupím k samotnému vnitřnímu monologu v díle M. Delibese, budu muset toto klubko rozmotat, ptát se nejdříve, čím se liší technika vnitřního monologu od ostatních technik, když má tolik podob a variant; položit si základní otázku, do jaké míry je vnitřní monolog opravdu monologem, když sama podstata myšlení je dialogická a vnitřní monolog z této podstaty vychází; ptát se po adekvátnosti této techniky jako prostředku ztvárnění „jiné“ reality, která se někdy prezentuje jako objektivní, někdy naopak deklaruje svoji subjektivnost; klást si postupně otázky, které mě povedou až k samotnému cíli, k vnitřnímu monologu v díle Miguela Delibese.

Na tyto otázky a na mnohé další se snažím odpovědět v první, teoretické části své práce.

Vztahu monologu a dialogu se věnuji konkrétně v oddíle 2.1, 2.2 a 2.3, kde vycházím zejména z práce M. Bachtina *Dostojevskij umělec, k poetice prózy* a z práce J. Mukařovského *Kapitoly z české poetiky - I.*

V oddíle 3.1 se pokouším vyrovnat s vymezením pojmu „vnitřní monolog“ a „proud vědomí“, neboť oba dva termíny bývají často volně zaměňovány. Příčinu vidím v samotné proměně vnitřního monologu ve vnitřní monolog proudu vědomí, která nastala ve 20. století, ve století, kdy nejen literaturu, ale celý svět ovlivnily nové poznatky z oblasti vědy a techniky, které změnily pohled na svět, na jeho realitu i na samu podstatu lidského bytí. Vlivy filozofické, psychologické a literární aktualizovaly techniku vnitřního monologu a učinily z ní nový a moderní nástroj spisovatele, který usiluje o ztvárnění myšlení a stavů subjektu v dialogickém a dynamickém zrodu.

V oddíle 3.2, 3.3 a 3.4 se snažím načrtnout tyto základní myšlenky a jednotlivě poukázat na vlivy, které formovaly umělecké a literární citění té doby a které se všeobecně odrazily v nových vypravěčských technikách, vnitřní monolog nevyjímaje. Vycházela jsem z knihy R. Scholese a R. Kelloga *Povaha vyprávění*, H. Bergsona *Čas a svoboda: O bezprostředních datech vědomí*, O. Fischera *Duše a slovo*, Ch. Metze *Imaginární signifikant*, C. G. Junga *Duše moderního člověka* atd. Zmiňuji i symbolismus a surrealismus jako dva umělecké proudy, které též měly vliv na podobu vnitřního monologu.

V oddíle 4.1, 4.2 a 4.3 se pokouším nastínit problematiku „subjektivního“ a „objektivního“ v hodnocení vnitřního monologu jako techniky, rozdělit jej na „přímý“ a „nepřímý“. Tato část je velice důležitá, neboť, jak uvidíme později, významnou úlohu v tomto dělení hraje právě úloha vypravěče. Vztah „vnitřní monolog a vypravěč“ určuje i celkový náhled na vývoj postavy a postava sama zase zpětně určuje míru přítomnosti vypravěče v díle, druh vnitřního monologu a způsob jeho zapojení v díle. V této části práce jsem vycházela hlavně z F. Stanzela *Teorie vyprávění*, D. Hodrové *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*, S. Rimmonové-Kenanové *Poetika vyprávění*, L. Doležela *O stylu moderní české prózy* atd.

V druhé části své práce se již věnuji vnitřnímu monologu ve španělské literatuře.

V oddíle 5.1 se pokouším najít literární vlivy, které ovlivnily podobu vnitřního monologu na španělském území. Jmenuji některé spisovatele té doby, kteří se též vyjadřovali technikou vnitřního monologu přibližně v tom samém období jako M. Delibes. Zde čerpám hlavně z knihy S. Burunatové *El Monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975)* a i v následujících oddílech své práce vycházím ze španělských autorů. Jsou to především G. Sobejano *Novela española de nuestro tiempo*, C. Alonso de los Ríos *Conversaciones con Miguel Delibes*, R. Buckley *Problemas formales en la novela española contemporánea*, A. Rey *La originalidad novelística de Delibes* a další.

V oddíle 5.2 se stručně zabývám Miguelem Delibesem, upozorňuji na jeho „selektivismus“, abych se již mohla naplno věnovat v oddíle 5.3, 5.4 a 5.5 vnitřnímu monologu v jeho dílech *Cesta*, *Pět hodin s Mariem* a *Podobenství o trosečnickovi*. Srovnávám vzájemně jednotlivá díla, na ukázkách demonstruji použití, zapojení či vedení samotného vnitřního monologu. Všimám si propojení této techniky s tématem a snažím se ukázat, do jaké míry vnitřní monolog dokáže zprostředkovat čtenáři samotnou ideu díla a stát se tak sám o sobě „mostem“ mezi dílem a čtenářem.

V oddíle 5.6 poukazuji na některé závěry, které jsou zřejmější na samém konci mé práce, kde jsou dílčí poznatky dány do obecnějších souvislostí.

2 Monolog a dialog

2.1 Dialog či monolog, počátky

Pokud se zamyslíme nad termínem „vnitřní monolog“ a dojdeme ve své úvaze k tomu, že si vůbec nejsme jisti, zda jde o monolog či dialog, a v souvislosti se svou představou mnohosti různých podob vnitřního monologu se zamyslíme též nad vztahem mezi monologem a dialogem, napadne nás otázka, kdy asi tak došlo k samému zproblematizování pojmu monolog a dialog, vnitřní monolog či vnitřní dialog. Tento problém, jak sám uvádí J. Mukařovský, patří: „...k naléhavým otázkám poetiky, teorie dramatu i samé jazykovědy“.¹ Problém širokého záběru, z kterého upozorníme jen na samé počátky, neboť cílem není učinit celý historický exkurs, ale pouze upozornit na to, že ke zpochybnění těchto pojmů došlo již v dávných dobách, v době „sokratovského dialogu“.

V této části práce budeme vycházet z knihy *Dostojevskij umělec, k poetice prózy*, kde se M. Bachtin této otázce podrobně věnuje. V „sokratovském dialogu“ a „Menippově satíře“ M. Bachtin spatřuje základy pro budoucí „dialogickou“ variantu vývoje románu a krásné prózy.²

Celý žánr „sokratovského dialogu“ je v podstatě založen na Sokratově představě o dialogické povaze pravdy³, pravdy, která se rodí mezi lidmi, v dialogické výměně názorů. Pro nás je zajímavé, že „obsah často nabýval monologického charakteru odporující formotvorné ideji žánru.“⁴ Zde se setkáváme se smíšením monologu a dialogu, jež se promítá do formy, či jinými slovy, monologičnost obsahu začíná rozrušovat formu, a tak dochází k prvnímu znejištění v užívání pojmů dialog a monolog.

Monologický charakter býval „rozbíjen zevnitř“ základními postupy „sokratovského dialogu“ - synkrizí a anakrizí⁵, a proto se začal přikládat prvořadý význam technice „vymáhání slova jiným slovem“. Monologický „sokratovský dialog“ je podle M. Bachtina synkrizí a anakrizí dialogizován a dialogizovaná myšlenka se tak mění v repliku.

V technice vymáhání slova slovem (nikoli čistě dějovou situací) nacházíme prvopočátky vnitřního monologu tak, jak ho známe dnes. Pokud se využívalo syžetové situace dialogu, bylo to v zájmu slova, kdy se „slovo očišťovalo od všeho životního automatismu a objektálnosti [...] a člověk odkrýval skryté vrstvy své osobnosti a myšlení.“⁶ Samozřejmě že svoboda „vytváření

¹ Mukařovský, Jan. *Kapitoly z české poetiky - I*. Praha: Svoboda, 1948, s. 129.

² Bachtin, Michail. *Dostojevskij umělec, k poetice prózy*. Přel. Jirí Honzík. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 148. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

³ M. Bachtin nazývá oficiálním monologismem výhradní právo na vlastnění hotové pravdy. Ibid., s. 149.

⁴ Ibid., s. 150.

⁵ Synkrizí se rozuměla konfrontace nejrůznějších hledisek na určitý předmět. Anakrizí se rozuměly prostředky, jak si vynutit, vyprovokovat slovo diskusního partnera, jak ho přimět, aby vyslovil své mínění celé a beze zbytku.

⁶ Ibid., s. 152.

mimořádných situací provokujících lidi k pronášení skrytého slova⁷ je v „sokratovském dialogu“ silně omezena historickou a memoáristickou povahou tohoto žánru⁸, přesto však lze konstatovat, že vzniká zvláštní literární typ tzv. „dialog na prahu“⁹.

Za další důležitý zdroj můžeme považovat menippeu. Menippea ve srovnání se „sokratovským dialogem“ je „nezávislá na podání a není svazována požadavkem vnější životní věrohodnosti.“¹⁰ To je pro budoucí vývoj vnitřního monologu důležité, neboť v menippeji se poprvé ukazují nenormální psychické stavy člověka: stavy šílenství (maniakální tematika, rozštěpení osobnosti, stavy chorobné snivosti, úzkostné halucinace, sebevražedné nálady). Tyto jevy tedy nemají úzce tématický význam, ale význam formotvorný a žánrotvorný. Halucinace, sny a šílenství rozbíjejí celistvě pevnou jednotu člověka. Na rozrušení této celistvosti se podílí i dialogický vztah k sobě samému¹¹, a proto k neodmyslitelné součásti menippeské satiry patří dvojník a jeho parodie. Vytváření světa naruby, *zesměšňující dvojník*, v kterém hrdina umírá (popře se), aby se znovu narodil (očistil se a povznesl se sám nad sebe), patří spolu se *snem* k možnosti naprosto jiného života, života, který je organizován na základě jiných zákonů než obyčejný život.¹² Člověk se ve snu stejně jako ve dvojníkovi „stává jiným člověkem, odkrývá v sobě nové možnosti (horší i lepší), zkouší sebe sama a ověřuje si své síly.“¹³ Ve snu se vytváří „mimořádná situace, v obvyklém životě nemyslitelná, jež slouží k těmž základnímu cíli jako menippea - tj. vyzkoušení ideje a člověka ideje.“¹⁴

Pro nás je důležitý fakt, kterým se menippea vyznačuje, a tím je její vnější tvárnost a schopnost vstřebávat příbuzné a malé žánry: jako je diatriba, soliloquium¹⁵ a symposion.

Soliloquium jako žánr je založeno na odhalení *člověka v člověku*, tj. „sebe samého“ jako veličiny nedostupné pasivnímu sebezpytování, ale otevírající se *aktivnímu dialogickému poměru k sobě samému*, který rozrušuje naivní celistvost představ o sobě.¹⁶

Tento dialogický přístup k sobě samému podle M. Bachtina rozbíjí ní kontury našeho vlastního obrazu, jež jsou podstatné pro ostatní lidi a které určují vnější hodnocení člověka (v očích ostatních lidí), a tím se zpětně zpochybňuje i naše vlastní sebepoznání.¹⁷

⁷ Ibid., s. 162.

⁸ „Úměrně s oslabováním historického a memoárového žánru nabývají cizí ideje stále více na plastičnost, v dialozích se začínají setkávat lidé a ideje, mezi nimiž v historické skutečnosti k žádnému reálnému dialogickému kontaktu nedošlo (ale dojít mohlo). Chybí jen krůček k „dialogu mrtvých“, kde se v dialogické rovině scházejí lidé a ideje, jež od sebe dělí staletí.“ Ibid., s. 152.

⁹ Ibid., s. 152.

¹⁰ Ibid., s. 155.

¹¹ Menippea je podle Bachtina přímo „těhotná“ rozštěpením osobnosti. Cf. Bachtin, M. Ibid., s. 155-162.

¹² Cf. Bachtin, M. Ibid., s. 174.

¹³ Ibid., s. 202.

¹⁴ Ibid., s. 202.

¹⁵ „Již Antisthenes pokládal za vrcholný úspěch své filozofie „schopnost vést sám se sebou dialog“...“ Ibid., s. 163.

¹⁶ Ibid., s. 163.

Diatriba je vnitřně dialogizovaný rétorický žánr, obvykle stylizovaný jako rozprava s nepřítomným partnerem, což nutně vede k dialogizaci samotného způsobu jazykového projevu a myšlení.

Symposion neboli dialog při hostině je čistým dialogickým slovem, a proto mu věnujeme nejméně pozornosti.

Oba žánry, jak diatriba tak soliloquium, se vyvíjely v ustavičném kontaktu s menippejí, mísily se a vplývaly do ní.

Menippea měla nejen schopnost pojmout v sobě příbuzné malé žánry, ale též se včleňovala do velkých žánrů a do jisté míry je i přetvářela...

¹⁷ O jednotě vnějšího a vnitřního těla je pojednáno v oddíle 4.3.

2.2 J. Mukařovský, dialog a monolog

Podle J. Mukařovského lingvisté zpravidla považují za promluvu projev monologický, tedy jazykový projev o jediném aktivním účastníkovi bez ohledu na přítomnost nebo nepřítomnost účastníků ostatních, pasivních. Typickým monologem ve smyslu lingvistickém je proto podle nich např. vypravování. Tento lingvistický aspekt staví J. Mukařovský do protikladu k aspektu dramatickému, podle kterého se „monologem vlastně míní dialog s nepřítomným nebo pomyslným partnerem.“¹⁸

J. Mukařovský se zabývá především otázkou psychického subjektu v dialogu a monologu:

Každý jazykový projev předpokládá aspoň dva subjekty. Mluvčího a posluchače. Při monologu je jeden z těchto subjektů trvale aktivní a druhý pasivní. Zdá se na první pohled, že pojem subjekt je zde nutně synonymem pojmu konkrétní psychofysické individuum, ale není tomu tak: již z nejběžnější jazykové praxe je znám jev zvaný „samomluva“, při kterém se individuum jazykovým projevem myšleným nebo i hlasitě pronášeným obrací k sobě samému. Jediné psychofysické individuum je tedy při samomluvě nositelem obou subjektů nutných k jazykovému projevu, aktivního a pasivního. Je-li projev rázu dialogického, mohou se oba subjekty, realizované tímž hlasem jediného individua střídát, obracet se vzájemně k sobě jakožto „já“ a „ty“. [...] Je přirozené, že vztah mezi já a ty je při samomluvě velmi pohyblivý. [...] Střídavé kolísání mezi zaměřením na „já“ a „ty“ je tedy kolísání mezi monologem a dialogem.¹⁹

Z toho vyplývá, že to, co se vztahuje k „já“, považuje J. Mukařovský za monolog, to, co se obrací k „ty“, za dialog. Celkem jednoduše vypadající věta však s sebou nese nemalá úskalí. J. Mukařovský se snaží dokázat, že při samém zrodu jazykového projevu se uplatňuje kolísání mezi zaměřením na „já“ a „ty“, tedy prolínání monologu s dialogem. Svou tezi opírá o citaci z *La parole intérieure* od V. Eggera, kde je líčen stav na pomezí bdění a spánku a neodbytná myšlenka, která V. Eggera v tomto stavu provázela. Jednou jí naslouchal jako cizímu hlasu, podruhé slyšel slova, která nemohl přisoudit sobě ani osobě jiné. V takových případech podle J. Mukařovského zůstává „já“ zcela nerozlišeno od „ty“²⁰, tedy monolog od dialogu.

Ještě podrobnější pohled do psychického dění, z kterého se rodí jazykový projev, vidí J. Mukařovský v tzv. „vnitřním monologu“. Zmiňuje dílo *Le monologue intérieur* od E. Dujardina. Zde J. Mukařovskému připadá zajímavé samo autorovo pojetí vnitřního monologu, jež spojuje s monologem dramatickým, který v podstatě projevem dialogickým.

¹⁸ Mukařovský, Jan. Op. cit., s. 129.

¹⁹ Ibid., s. 142.

²⁰ Ibid., s. 142.

Dujardin, tvůrce techniky vnitřního *monologu*, tedy navazoval vědomě na tradici *dramatu*, básnictví dialogického, a chtěl tuto tradici přenést „na jiné pole“ a pokračovat v ní „jinými prostředky“. Stejně tak jako symbolisté podlehl vábení vyjádřit to, co je na lidském duševním životě skryté a nevyslovitelné, avšak na rozdíl od svých básnických druhů vycítil ostře potenciální *dialogičnost* duševního dění: v tom je jeho objev. Ze stanoviska lingvistického dal by se cíl, který Dujardinovi tanul na mysli, formulovat jako transpozice dialogu do řeči monologické.²¹

Pro nás je důležitá výchozí Dujardinova myšlenka, na kterou se odvolává J. Mukařovský, že podstatný příznak dialogu je obsažen již v samotném duševním dění, z kterého jazykový projev pochází, a že „vzájemné prolínání a střídání několikerého kontextu je jednou ze základních stránek dialogu.“²²

J. Mukařovský v této souvislosti mluví o „významových zvratech“ vznikajících na rozhraní jednotlivých replik dialogu právě jako následek tohoto prolínání.²³ Vidíme tedy, že významové zvraty²⁴ jsou i podle J. Mukařovského dialogickým principem vnitřního monologu.²⁵

Z těchto úvah vyplývá poučení, že monologičnost a dialogičnost jsou současně a nerozlučně přítomny již v psychickém dění, z kterého jazykový projev vychází, a že monolog s dialogem nesmějí být pojímány jako dvě navzájem cizí a stupňovitě řazené formy jazykového projevu, nýbrž jako dvě síly, jež spolu neustále zápasí o převahu dokonce i v samotném průběhu promluvy.²⁶

²¹ Ibid., s. 145.

²² Ibid., s. 145.

²³ Cf. Mukařovský, J. Ibid., s. 135.

²⁴ J. Mukařovský uvádí hru s významem, využití dvojsmyslu a různé druhy paradoxu. Cf. Mukařovský, J. Ibid., s. 135-146.

²⁵ Skryté dialogizaci se věnuje podrobně M. Bachtin, což je náplní následující části.

²⁶ Ibid., s. 146.

2.3 Monologické a dialogické slovo, mikrodialog

Slovo v pojetí Bachtinově je míněno „...jako jazyk ve své konkrétní a živé celistvosti, nikoli jako specifický předmět lingvistiky.“²⁷ M. Bachtin tímto odkazuje k metalingvistice a upozorňuje na dialogické vztahy (včetně dialogických vztahů promlouvajícího subjektu k vlastnímu slovu), které jsou právě jejím předmětem.

M. Bachtin zkoumá dialogický úhel²⁸, pod kterým se v díle střetávají a konfrontují různé jazykové styly, a upozorňuje na nedostatečnost lingvistických kritérií. Z hlediska čisté lingvistiky neexistuje totiž žádný podstatný rozdíl mezi monologickým a polyfonním využitím slova.

Dříve, než se dostaneme k „dialogickému slovu“²⁹, důležitému pro vnitřní monolog, zastavme se u termínu „dialogický vztah“.

Podle M. Bachtina se dialogické vztahy nevyskytují pouze mezi celými výpověďmi. Dialogicky můžeme přistupovat k libovolné významové části, dokonce k jednotlivému slovu, jestliže je nevnímáme jako bezpříznakové slovo jazyka, ale jako znak cizího smysluplného postoje, jako představitele cizí výpovědi, tj. jestliže v něm slyšíme cizí hlas. Nejen cizí hlas je však podmínkou dialogu. Dialogické vztahy mohou vzniknout vzhledem k výpovědi jako celku, části, slovu, jestliže se od ní distancujeme, hovoříme-li s vnitřní výhradou, zaujímáme-li vůči ní určitý odstup, jestliže své autorství jakoby omezujeme nebo rozdvojujeme.³⁰ To je velice důležité pro námi sledovaný vnitřní monolog, protože z toho vyplývá, že dialogické vztahy mohou pronikat přímo do středu výpovědi, dokonce dovnitř jednotlivého slova, jestliže se v něm dialogicky střetávají dva hlasy. Jedná se poté, v duchu Bachtinově, o mikrodialog.

S mikrodialogem souvisí i termín „dvojhlasné slovo“³¹, slovo stylizované, parodické či polemické, které v kontextu může být i slovem cizím. Slovo tak může být zacíleno dvojným směrem: k předmětu řeči jako obvyklé slovo, ale i ke slovu druhému, k řeči cizí.³² M. Bachtin uvádí příklady lexikálních odstínů slov (archaismy, regionalismy), jež obecně poukazují k jiným kontextům, v nichž dané slovo běžně funguje. Ale tento jiný kontext je jazykový a nikoli řečový, není to cizí výpověď. Pokud by lexikální odstín, byť jen do jisté míry, byl individualizován, tj.

²⁷ Bachtin, M. Op. cit., s. 246.

²⁸ Svá tvrzení Bachtin demonstruje na románech Dostojevského, kde nachází mnohem méně jazykové diferenciaci (tj. méně jazykových stylů, dialektů) než např. u Tolstého. Zdání, že všichni mluví stejným jazykem autora, neodvádí pozornost od podstatného, od dialogických vztahů mezi výpověďmi.

Na druhé straně mohou existovat dialogické vztahy i mezi samotnými jazykovými styly či sociálními dialekty, pokud je vnímáme jako jakýsi smysluplný postoj, jako určité jazykové pojetí světa. Cf. Bachtin, M. Ibid., s. 246-249.

²⁹ Bachtin totiž rozlišuje monologické slovo, vázané pouze na sebe a na svůj předmět, a dialogické slovo, slovo dialogicky rozštěpené, v kterém se svářejí hlasy, ale ještě nepřekračují rámec monologického materiálu. Cf. Bachtin, M. Ibid., s. 296.

³⁰ Cf. Bachtin, M. Ibid., s. 249-250.

³¹ „...rodící se v podmínkách dialogického styku, tj. v podmínkách skutečného života slova.“ Ibid., s. 250.

³² Cf. Bachtin, M. Ibid., s. 251.

poukazoval by k jiné, cizí výpovědi, z níž je dané slovo přejato, nebo v jejímž duchu bylo vytvořeno, nejednalo by se již o dialogické slovo, ale o parodii či podobné jevy, které se mohou v kontextu stát též dialogem.

Co se týče samotného „vnitřního monologu“, M. Bachtin užívá výraz „vnitřní dialog“, jako by pro něj monolog byl pouze jednohlasý projev bez jakékoli známky dialogičnosti³³. Vše ostatní pak spadá pod různé formy dialogu. Proto vnitřní rozmluva se sebou samým, kdy „slovo a protislovo přilnou k sobě a slijí se v jednu výpověď, v jedněch ústech“³⁴, se stává vnitřním dialogem a ne vnitřním monologem.

Tyto repliky, ačkoliv jsou vedeny proti sobě, koexistují v jedné výpovědi, což vede zákonitě podle M. Bachtina k dramatickému sváru.

Nejedná se však pouze o repliky. Vnitřní monolog se stává vnitřním dialogem všude tam, kde se podle M. Bachtina projeví dialogické vztahy. Zmiňuje tak například vnitřně polemické slovo, tj. slovo s ohledy na nepřátelské slovo, slova ponížena a strojena, ale zejména slova „naježena“. Též předem odmítavá řeč, řeč s tisícírymi výmluvami, ústupky, „zadními vrátky“, jež se podle M. Bachtina „krčí“ v přítomnosti nebo očekávání cizího slova, odpovědi či námítky, vypovídá o jistém dialogickém vztahu.³⁵ Odůvodňuje to individuálním způsobem (vcítěním a odrážením), jímž člověk buduje svou řeč, která do značné míry vyplývá z toho, jak člověk reaguje na hodnocení vnější a vnitřní.³⁶ Nacházíme zde i jisté propojení mezi vnitřním monologem a poetikou postavy, o čemž bude pojednáno později.

M. Bachtin se též zamýšlí nad „slovem s výhradou“ a ptá se, co to vůbec znamená výhrada vědomí a slova. Podle něj „výhrada“ znamená, že si promlouvající subjekt ponechává možnost změnit poslední a definitivní význam slova. Tento eventuální jiný význam, tj. výhrada³⁷, kterou si slovo ponechává, je provází jako stín. Slovo s výhradou patří podle M. Bachtina mezi dialogizující faktory ve vnitřním dialogu, mezi mikrodialog, který vede k vnitřnímu rozpolcení.³⁸

Pro další rozbor vnitřních monologů je důležitá i další věc, o které se M. Bachtin zmiňuje, a to je ta, že druhý hlas z vnitřního dialogu může přecházet nenápadně do vyprávění. To znamená, že druhý hlas začíná znít jako cizí hlas vypravěčův (rozostrěná pásma postav) nebo se

³³ Ale i to je v jeho podání zpochybněno, neboť: „Slovo žije pohybem od úst k ústům, z jednoho kontextu do druhého a nemůže beze zbytku zlomit moc oněch konkrétních kontextů, jimiž prošlo.“ Ibid., s. 272. Podle Bachtina je samo slovo přirozeně dialogické.

³⁴ Cf. Bachtin, M. Ibid., s. 286.

³⁵ Cf. Bachtin, M. Ibid., s. 266.

³⁶ Bachtin mluví o rozmluvě: „Každé použité slovo všemi svými strunami odpovídá a reaguje na neviděného partnera, poukazuje mimo sebe, za své hranice, k nevyřčenému cizímu slovu. Jedná se o zvláštní svár řeči, z něž vyplývá její syntaktická a důrazová výstavba. Do řeči se vklínuje cizí replika, která neexistuje, ale na řeči leží její stín, její stopa, a tento stín a tato stopa jsou reálné.“ Ibid., s. 280.

³⁷ Výhrada vytváří zvláštní typ fiktivního slova o sobě, většinou vyžadujícího upřímné odmítnutí od toho druhého. Výhrada tak znejšťuje každé definování sebe sama, způsobuje, že postava se stává „hypotézou“ a je nepostižitelná dokonce sama pro sebe.

³⁸ Cf. Bachtin, M. Ibid., s. 315.

přetransformuje přímo do dvojníka.³⁹ Bachtin dokonce mluví v souvislosti s dvojníkem o situaci, kdy druhý hlas vědomí přejde ve dvojníka a první hlas vědomí se dále může rozštěpit na „Já pro sebe“ a na „Já pro druhého“. Tímto způsobem můžeme získat rozmluvu tří hlasů v jednom rozpolceném vědomí.⁴⁰

Též je zajímavé, že pokud M. Bachtin mluví o dialogizaci vědomí, zdůrazňuje, že tato dialogizace nemusí být vždy zcela na první pohled zjevná a že se může realizovat postupně. „Cizí slovo vniká do hrdinova vědomí a do jeho promluv postupně a kradmo: tady jako pauza, která do monologicky sebejisté řeči nepatří, tam jako cizí důraz, zbortivší větu, onde jako nepřirozeně zvýšený, nadsazený nebo křečovitě vlastní tón.“⁴¹

Bachtin mluví v této souvislosti o „dialogických zlomech“ podobně jako se J. Mukařovský zmiňuje o „významových zvratech“.

Bachtinův pojmový aparát je však výstižnější a jeho teorie jsou, podle mého názoru i propracovanější, což byl jeden z důvodů, proč bylo v této části práce vycházeno právě z jeho díla.

³⁹ Bachtin své teorie dokládá právě na díle Dostojevského, když říká: „Dostojevskij nutí své hrdiny poznávat se, poznávat svoji ideu, své vlastní slovo, své stanovisko, své gesto v druhém člověku, v němž všechny tyto projevy proměňují svůj ucelený a konečný význam, znějí jinak, jako parodie nebo výsměch.“ Ibid., s. 291.

⁴⁰ Cf. Bachtin, M. Ibid., s. 296.

⁴¹ Ibid., s. 298.

3 Stream of consciousness - vnitřní monolog

3.1 Vymezení pojmu vnitřní monolog a proud vědomí

Mezi techniky prezentace vnitřního života bezesporu patří „vnitřní monolog“, který má dlouhou a bohatou historii, daleko delší než „proud vědomí“, ale protože se u moderních spisovatelů obě metody kombinují, bývá velice často vnitřní monolog s termínem proudu vědomí volně zaměňován.

Oba tyto termíny je však dobré rozlišit, například způsobem, jak to činí Robert Scholes:

„Proud vědomí“ je termín spíše psychologický než literární a označuje určitý druh mentálního procesu. „Vnitřní monolog“ je oproti tomu termín literární, který znamená tolik co myšlenková samomluva. [...] V narativní literatuře se jedná o přímou, bezprostřední prezentaci nevyřčených myšlenek postavy, do které vypravěč nijak nezasahuje.⁴²

Podle R. Scholese se s prvním užitím vnitřního monologu setkáváme u Homéra, kde bývá uvozen formulickým veršem⁴³. Tento opakující se verš se objeví v okamžiku myšlenkového „obratu“, či, jak by řekl M. Bachtin nebo J. Mukařovský „zlomu“, všude tam, kde se má tento monolog uskutečnit. To vychází z antické tradice o přirozenosti lidské duše, která je rozdělena do dvou částí, které zápasí mezi sebou o nadvládu. Všimněme si tu opětovného významového propojení monologu s dialogem tak, jak již bylo jednou naznačeno v „sokratovském dialogu“. V antice totiž převládá koncept myšlení prezentovaný Platónem, který myšlení popisuje jako „rozhovor“, který vede duše sama se sebou ve svém nitru. Představa rozdělené duše⁴⁴, stejně jako tendence chápat myšlenky pouze jako řeč bez zvuku, má zřejmě zásadní význam pro rozvoj techniky vnitřního monologu. Koncept myšlení jako jakéhosi vnitřního dialogu, který na sebe bere stejnou lingvistickou formu jako mluvená řeč, se po staletí pojí s rétorikou a domněnka, že myšlení možná není pouhá nevyslovená řeč, nýbrž vyjádření zcela jiného řádu, se v Evropě začíná objevovat až v 17. století⁴⁵, v narativní literatuře o století později⁴⁶. Připraví se tak cesta proudu

⁴² Scholes, Robert - Kellogg, Robert. *Povaha vyprávění*. Přel. M. Sečkař. Brno: Host, 2002, 177. Všechny další citace budou z tohoto vydání.

⁴³ *Allá tí hé mói tauta filós dielexató thymos* (Proč ale milé mé srdce teď přemítá o této věci?) Ibid., s. 176.

⁴⁴ „Thymos, což znamená cosi jako srdce nebo mysl, je v rozporu (dielexatós) s vůlí jedince.“ Ibid., s. 177.

V podstatě jde vždy o duši zmítanou dilematem, často zde není nikdo, komu by se mohla tato „duše“ světit, a co je zajímavé, většinou jde o ženy. „Vnitřní život ženy zvažující vlastní erotickou situaci byl klíčovým bodem narativního zájmu o duši od Médey po Annu Kareninu a Molly Bloomovou.“ Ibid., s. 181.

⁴⁵ Samozřejmě ne všechny pokusy o smíření psychologie a rétoriky čekaly až na sedmácté století. Byl tu Boccaccio a jeho zájem o duševní stavy postav. (*Dekameron*) „Boccaccio učinil mnohé pro osvobození vnitřního monologu od jeho tradičního užití jakožto zavedeného kousku dávajícího prostor především vyjádření záchvěvů probouzející se lásky nebo vnitřnímu konfliktu mezi přáním a povinností.“ Ibid., s. 186.

⁴⁶ V narativní literatuře vznikající po osmnácté století jsou dva hlavní nástroje prezentace vnitřního života: 1) narativní analýza, v níž myšlenky postav procházejí filtrem vypravěčovy mysli, která je doplňuje více či méně interpretativním komentářem; 2) přímější a dramatictější vnitřní monolog. Cf. Scholes, R. Ibid., s. 188.

vědomí, narativní metodě, která bude ovlivněna rozvojem psychologie jako vědy a nutností hledat nové funkční kombinace rétoriky a psychologie, kde myšlenky budou organizovány podle zcela jiných principů⁴⁷. Vnitřní monolog zaznamená v proudu vědomí významnou proměnu a stane se tak novou technikou spisovatelů, kteří budou usilovat o ztvárnění myšlení, pocitů a stavů vyprávějího subjektu v dialogickém a dynamickém zrodu.

K tomu přispějí zejména vlivy filozofické a psychologické, jimiž se budeme následně zabývat, neboť zcela jistě patřily mezi utvářející faktory nového pohledu na svět, který si žádal i nové umělecké ztvárnění v literatuře.

⁴⁷ Cf. Scholes, R. *Ibid.*, s. 178.

3.2 Vlivy filozofické

Henri Bergson - stream of consciousness

Analýze vědomí jako nekonečného proudu myšlenek se věnoval, a dokonce dříve než H. Bergson, William James, který první užil pojem *stream of consciousness* v knize *The Principles of Psychology*, 1890. Předběhl Bergsona a Prousta i ve svých úvahách o čase, všiml si také nedostatečnosti jazyka jako expresivního nástroje vědomí⁴⁸, ale byl to právě H. Bergson, kdo jeho myšlenky rozvedl a dal jim pevný tvar. Jeho pojetí času, intuice a nezáměrné paměti z pohledu filozofa bylo přínosem nejen pro svět filozofie, ale i pro svět literatury.

H. Bergson v knize *Čas a svoboda : O bezprostředních datech vědomí*⁴⁹ dává do mnoha souvislostí svůj objev záměny reálného času symbolem-prostorem, který dává vzniknout jednak pojmu *reálného trvání* (rozvinutého v prostoru), tedy času vnějšimu, symbolickému, kdy objekty jsou kladeny vedle sebe v homogenním prostoru⁵⁰, ale i pojmu *skutečného trvání*⁵¹ (času vnitřnímu), čili kvalitativní změny⁵².

Hlavní myšlenky H. Bergsona o vnitřním dění, trvání a čase ovlivnily ztvárnění reality v románu 20. století, kdy si vyžádaly nové expresivní techniky a nástroje.

H. Bergson si byl vědom nedostatečnosti jazyka pro vyjádření „reality“ a volal po „očistění“ slova od „bahna“ nánosů mnoha významů, které ve svém důsledku splývají v nic neříkající obecnost⁵³, volá po odstranění všech „závojů“ a po intuitivním uchopení slovem.⁵⁴ Na jedné straně vidí marný zápas slova a počítku⁵⁵, výrazu stálosti oproti prchavosti, nemožnosti přenosu prchavých dojmů našeho vědomí jazykem; na straně druhé sám (svým stylem psaní) naznačuje možnost, jak toho dosáhnout. A tak se stává více spisovatelem s intuicí estéta než „pouhým“ filozofem, či lépe filozofem kladoucím své ideje nejen vedle sebe, ale přes sebe tak, aby se pronikaly a popíraly jeho vlastní tezi, že myšlení zůstává nesouměřitelné s řečí.

⁴⁸ Wiliam James ustanovil rozdíl mezi „mluvením objektivním“ a „mluvením subjektivním“, v kterém si přiřazujeme vlastní významy k slovům.

⁴⁹ Bergson, Henri. *Čas a svoboda: O bezprostředních datech vědomí*. Přel. B. Jakovenko. Praha: Samcovo knihkupectví, 1947. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

⁵⁰ Opravdový čas se podle Bergsona nedá měřit, změnil by se v prostor, ztratil by tím svoji základní kvalitu. Pojem o čase je podle něj subjektivní a nezměřitelný. Hodiny, dny, měsíce, roky, jsou jen symboly. Cf. Bergson, H. *Ibid.*, s. 71.

⁵¹ Trvání je pro Bergsona vnitřní dění, vnitřní pohyb. Čas je mu vyšší rovinou vědomí. Čas jako biologická kategorie prýští ze samé spontaneity ducha. Nepřetržitý proud myšlenek vidí jako kreativní proces, kde vzpomínky, prožívání a přání se spojují v jedno a stávají se esencí čistého trvání. Cf. Bergson, H. *Ibid.*, s. 71-73.

⁵² „Tudíž už trvání neměříme, nýbrž cítíme, z kvantity se stává stav kvality.“ *Ibid.*, s. 73.

⁵³ „Slovo nahromaduje to, co je stálého, společného a tudíž neosobního v dojmech lidstva, rozdrucuje, nebo alespoň zakrývá jemně a prchavé dojmy našeho individuálního vědomí.“ *Ibid.*, s. 76.

⁵⁴ „Zažili bychom překvapení, kdybychom rozbili rámec řeči a snažili se uchopiti své ideje samotné v přirozeném stavu a takové, jak by je vnímalo naše vědomí zbavené posedlosti prostorem.“ *Ibid.*, s. 77. Ideje se podle Bergsona formují za hranicí vědomí, spojuje je s vnitřním prostorem a časem.

⁵⁵ „Měli bychom se vyjadřovati slovy přesnými, leč tato slova, sotva zformovaná, obracela by se proti počítku, který jim dal vznik, a jsouce vynalezena, aby dosvědčila, že počítek je nestálý, ukládala by mu svou vlastní stálost.“ *Ibid.*, s. 76.

3.3 Vlivy psychologické

Psychoanalýza, Freud, Lacan, Metz, Jung.

Technika vnitřního monologu byla jistě ovlivněna i poznatky z psychoanalýzy. Román využívající proudu vědomí je často považován za jiný druh psychologického románu⁵⁶, což by však, jak uvidíme později, znatelně okleštilo jeho význam.

Esej Otokara Fischera „Psychoanalýza a literatura“ z knihy *Duše a slovo* z roku 1929 celkem věrně odráží situaci z dvacátých a třicátých let minulého století, kdy se literatura dostala pod přímý tlak psychoanalytických metod, což vedlo často k přeceňování, ale i k výsměchu a k nepochopení Freudova přínosu pro literaturu.

Fischer upozorňuje na fakt, že literatura té doby nebyla pouze pod tlakem psychologických metod, ale byla s ní do jisté míry i provázána. Uvádí S. Freuda, který si například „vypůjčil“ jméno hlavní ženské postavy Imago ze stejnojmenného románu švýcarského spisovatele Spittelerera za symbol a titul jednoho ze svých čelných sborníků, či naopak věnoval svůj literárně-psychoanalytický rozbor povídky *Gradiva* od německého spisovatele Wilhema Jensea z roku 1907. Tímto rokem díky S. Freudovi do světa literární fikce vstoupily pojmy jako je „předvědomí“ a „nevědomí“.⁵⁷ Nejdůležitějším literárním exkursem Freudova základního díla *Die Traumdeutung* z roku 1900 je partie o Oidipovi, k níž se celá škola neustále vrací. Freudova teze zní, že mezi snovým pochodem jednotlivcovým a uměleckou fantazií, ať individuální či kolektivní, lze zjistit přesné analogie.⁵⁸ S. Freud tak pro spisovatele otvírá nepoznaný svět nevědomí, stavy na pomezí bdění a spánku, blouznění a deliria. Sny, v kterých se objeví „kondenzace“⁵⁹ všech složek našeho vědomí, se stanou materií pro psychoanalýzu i literaturu,

⁵⁶ Psychologický román, jehož dominantou jsou stavy a proměny lidské duše, zcela jistě využívá techniky vnitřního monologu, neboť typické postavy psychologického románu mají sklon k introspekci, ale využívá k popisu postavy a k „vhledu“ i jiných metod. Též termín *psychologický román* nese s sebou mnohdy pejorativní konotace a to právě díky „fascinaci“ psychoanalýzou z první poloviny 20. století přerůstající v módní stereotyp. Cf. Mocná, Dagmar – Peterka, Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. Litomyšl: Paseka, 2004, s. 554.

⁵⁷ Vztáhneme-li tyto pojmy k vnitřnímu monologu, můžeme říci, že některé postavy se vyjadřují *v.m.*, který prýští z oblasti předvědomí, u jiných postav *v.m.* pochází z oblasti podvědomí a často, u vnitřní analýzy, z oblasti plného vědomí.

⁵⁸ „Sen o obcování s matkou je podle Freudových záznamů údělem mnoha lidí, a to nejen psychoneurotiků, nýbrž i jedinců zcela normálních. Tento sen je možno chápati za klíč k tragedii, je doplňkem snu o smrti otcově. Oidipovská fabule, tot' způsob, jímž obrazivost reaguje na oba tyto typické sny, a tak jako dospělého naplňují ty sny pocitem odporu, tak i pověst pojímá do svého obsahu hrůzu a potrestání sebe samého. Odtud velká důležitost, jakou Freudova škola připisuje rozboru lidových tradic, zvláště těch, které jsou zbudovány na velmi rozšířených motivech incestu.“ Fischer, Otokar. *Duše a slovo*. Praha: Československý spisovatel, 1929, s. 106.

⁵⁹ „Přesun a kondenzace“ patří mezi procesy snové práce a mezi mechanismy volného přesouvání „psychické energie“ v nevědomí, které se neřídí žádnými pravidly logiky. O propojení tohoto primárního a sekundárního procesu, který předpokládá, že věcné obsahy jsou spojeny s představami slov, se snaží spisovatelé „proudu vědomí“. O přesunu Freud hovoří tehdy, když nějaká představa je nahrazena jinou představou, která je s ní spojena asociativní vazbou, o kondenzaci tehdy, když několik latentních představ nachází společné vyjádření v jediném prvku. Důležitou roli zde hraje i pojem „vytěsnění“, to je onoho procesu, kterým se určitá představa nebo tendence vylučuje z vědomí do nevědomí. Nevědomá představa se přitom stává předvědomou, to je schopnou uvědomění, i když momentálně

zejména však pro surrealismus. Termíny jako „kondenzace“, „vytěsnění“, „volné asociace“, důraz na mytický symbolismus a zacházení s nevědomím jako s archetypální strukturou času se stanou klíčovými pro techniky proudu vědomí, naznačující tak setkání psychologie s mýty, stejně jako setkání poezie a prózy s psychoanalýzou.

Jacques Lacan svým způsobem interpretoval Freudovy teorie ve Francii a vytvořil obsáhlou studii, jejímž námětem byla role identifikačních procesů v konstituci lidského Já.⁶⁰ První Lacanovy příspěvky k psychoanalytické teorii zdůraznily imaginární povahu lidského Já, které vzniká ztotožněním s Druhým. Já se konstituuje jako imago, jako obraz, s nímž se individuuum identifikuje a v němž se i nevyhnutelně zcizuje. Tato imaginární povaha lidského Já má také za následek, že Druhý, s kterým se takto ztotožňuje, je pro něho zároveň i objektem agresivity jako soupeřící dvojník.⁶¹

Lacanův další přínos byl v jeho teorii „signifikačních procesů“. Signifikace pro něj není jen důsledkem společenského vývoje, stává se vedle infrastruktur samotnou podmínkou společnosti, která sama zase definuje lidský rod.⁶²

Lacan se též věnuje metafoře a metonymii, tvorbě asociací a obecně „problému“ slova. Z Lacanových teorií vychází v osmdesátých letech i Ch. Metz⁶³, který přímo jednu stat' ve své knize *Imaginární signifikant* pojmenovává „Problém slova“. Ač jsou jeho práce daleko mladší a nemůžeme je zařadit mezi utvářející vlivy vnitřního monologu proudu vědomí, jsou podle mého soudu velice přínosné pro současnou tvorbu. Velice osobitým způsobem se vypořádává s termíny jako tropus, figura, metonymie, metafora a pokouší se je osvobodit ve prospěch „obrazu“ jako takového. Všimá si tu zajímavého rozporu mezi „kondenzací“, která je nutná k vytvoření metafory, a metafory samotné, která naopak oklešťuje „kondenzační“ význam slova. Podle Ch. Metze je typickým rysem jazyka ustavičné směřování k tomu, aby do každého slova uzavřel jakoby celou jednu zkoncentrovanou myšlenkovou souvislost, což považuje za kondenzační tendenci. Tento kondenzační význam slova, hra s obrazy, seskupování slov na základě

vědomá není, tím, že se její věcné obsahy spojí s představami slov. (V proudu vědomí, např. surrealistický automatický text, vnitřní monolog.)

⁶⁰ Freud těmto identifikačním mechanismům přisuzoval základní úlohu. Sám výraz Já má ovšem u něho v různých formulacích dvojitý odlišný význam: jednou jde o představu sebe sama tak, jak se formuje právě působením identifikací s druhými lidskými bytostmi (pro nás je zajímavé téma: „druhého“, „jiného“, „zrcadla“), jindy pak o jakousi součást psychického aparátu, modifikovanou vlivem zevního světa a zajišťující racionální adaptaci na toto objektivní okolí. J. Lacan položil důraz na onen první význam výrazu Já.

Cf. Metz, Christian. *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Přel. Jiří Pechar. Praha: Český filmový ústav, 1991, s. 13. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

⁶¹ Zajímavé eseje na toto téma najdeme v knize Otokara Fischera *Duše a slovo*: „Dvojitý já“, „Osudnost zrcadla“.

⁶² „Po konstatování evidentního faktu, že symbol je vytvářen člověkem, nadejde vždy chvíle, kdy také vidíme, že právě symbol utváří člověka: to je právě jedna z velkých lekcí psychoanalýzy, antropologie a lingvistiky.“ Metz, CH. Op. cit., s. 41.

⁶³ Ch. Metz studuje klasické a moderní jazyky, spolupracuje s Barthesem, je ve spojení s Greimasem a Genettem. Na Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales přednáší obecnou lingvistiku, od 1972 filmovou sémiologii.

mnohočetných asociací atd., tvoří vnitřní síť či kompozici, na které je založen vnitřní monolog proudu vědomí.

Ohlédneme-li se zpět k J. Lacanovi a k S. Freudovi, nemůžeme opomenout C. G. Junga, v jehož osobě se nespojuje pouze vědec-psycholog, ale také filozof-mystik. S jeho jménem překročíme pomyslný můstek do světa literatury, přímo k dílu, které je snad nejvíce citováno v souvislosti s vnitřním monologem, a tím je Joyceův *Odysseus*. Pro své psychologicko-filozofické založení se zdál C. G. Jung být přímo vyvoleným⁶⁴ pro napsání předmluvy⁶⁵, z které pro názornost cituji, poněvadž to, co napsal, pro nás může být nejvýstižnějším popsáním pojmu *stream of consciousness* a vnitřního monologu proudu vědomí:

Joyceův *Ulysses* v naprostém protikladu ke svému antickému jmenovci je jenom vnímajícím vědomím, ba pouhým okem, uchem, nosem, ústy, hmatovým nervem, vědomím bez volby a bez zábran vydaným na pospas hučícímu, chaotickému, šílenému přívalu duševních a fyzických skutečností, vědomím, jež tyto skutečnosti téměř topograficky registruje. [...] Na těchto 735 stránkách nejsou žádná zřejmá opakování, ani jediný blažený ostrov klidu, [...] nemilosrdný, nepřetržitý proud se valí kolem a jeho rychlost nebo nepřetržitost se na posledních stránkách dokonce stupňuje až k vymizení interpunkce, aby co nejkrutěji až k nesnesitelnosti vyjádřila vyplněnou nebo napjatou prázdnotu. [...] Každá věta je očekávání, které se nenaplní. Nakonec z naprosté rezignace neočekáváte už vůbec nic a ke svému opětovnému zděšení si pozvolna uvědomujete, že jste to postihli správně. Čtete a čtete a domníváte se, že jste pochopili, co čtete. Příležitostně se propadáte jako vzdušnou dírou do nějaké nové věty – ale zvyknete si na vše, jestli jste jednou dosáhli pravého stupně odevzdanosti. [...] Neslýchaná mnohotvárnost Joyceova stylu působí monotónně a hypnoticky. Nic nevychází čtenáři vstříc. Život ubíhá do prázdna, ne spokojeně v sobě samém, nýbrž ironicky, sarkasticky, jedovatě, smutně, zoufale, zahořkle...“⁶⁶

⁶⁴ Nejen pro to, že byli v podstatě s Jungem jeden čas „curyšskými sousedy“, že Jung četl jeho knihu ještě dříve, než byl požádán o předmluvu, ale i proto, že Joyceovi nabídl lékařskou konzultaci. Joyce sám měl však k psychoanalytické teorii a praxi vážné výhrady a Jungovu nabídku psychoanalytickému vyšetření zdvořile odmítl.

⁶⁵ Svoji esej, která měla být původně předmluvou ke třetímu německému překladu, několikrát přepracovával. Jak sám píše ve svém dopise Joyceovi, ukázal se být pro něj *Odysseus* tvrdým oříškem: „*Ulysses* přinutil mého ducha nejen k vysoce neobvyklému úsilí, nýbrž i k jakési spíše extravagantní cestě na zkušenou (pokud to hodnotíme z hlediska vědce). Vaše kniha jako celek byla pro mě zdrojem ustavičného znepokojení a přemýšlel jsem o ní přibližně tři roky, než jsem se do ní dokázal vpravit. [...] Neboť byla příliš vysilující pro nervy a mozek. [...] Jak velice mě nudil, jak jsem reptal a jak jsem obdivoval.“ Jung, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis, 1994, s. 147.

⁶⁶ Ibid., s. 124-129.

3.4 Vlivy literární

Moderní „proud vědomí“ se na přelomu století jeví:

...coby vedlejší produkt zájmu o abnormální myšlenkové pochody, který byl pro devatenácté století typický⁶⁷. [...] Jedno z prvních míst, kde v monologu zazněla skutečně moderní struna – nepřetržitý proud vědomí s asociativními jazykovými schémata, najdeme na konci Tolstého *Anny Kareniny*.⁶⁸

Nápad užít myšlenkového schématu proudu vědomí v nepřetržitém vnitřním monologu je připisován E. Dujardinovi. „James Joyce se pravděpodobně poučil z *Anny Kareniny* (podobnost vrcholného monologu Molly v *Odysseovi* s monologem Anny Kareninové je podivuhodný) [...] a z Dujardinova románu *Lístek Rozmarýny*.“⁶⁹ Viděli jsme, jak *Odysseus*⁷⁰ zapůsobil na C. G. Junga, nejen jako na psychoanalytika, ale hlavně jako na čtenáře. Jak zapůsobil na literární kritiky, hlavně na španělské (protože později se budeme věnovat dílu M. Delibese), můžeme posoudit z úryvku knihy *El Monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975)*:

Španělská kritika byla vůči Joyceovi skoupá a většinou nebyla k němu příliš příznivá. Mezi jeho poloostrovní kritiky počítáme A. Machada, R. Péreze de Ayala a další. Machado i Pérez de Ayala se vyslovili proti *Odysseovi* a zhodnotili toto dílo jako dílo studené, chaotické, nesrozumitelné a dokonce hloupé. Dopad *Odyssea* na románovou tvorbu tohoto století byl obrovský. Podle Benita Varely Jácoma *Odysseus* představuje úžasný lingvistický pokrok. Můžeme říci, že jazyk se stává hlavní postavou románu. Joyce ve svém uměleckém zaujetí užívá různých metod, jako například metodu otázek a odpovědí, literárních „pastišů“, syntaktických distorzí, nových tvarů, množství neologismů, onomatopoiu, ironií, výrazy ve svém zárodečném stavu atd. Joyce zavádí dokonale propracované detaily, hraje si s rétorikou, využívá přesahu slov, která rozmarně taví a přetváří.⁷¹ (B. M.)

⁶⁷ „Až téměř do konce devatenáctého století se zdálo, že si vnitřní monolog nevytváří žádná vlastní syntaktická schémata. Propracovaná rétorika románcí je pryč, zatímco nesouvislé manévrování proudu vědomí nebylo dosud plně ovládnuto a redukováno na novou a výhradně moderní variantu rétoriky.“ Scholes, R. Op. cit., s. 190.

⁶⁸ Ibid., s. 190.

⁶⁹ Ibid., s. 190-191.

⁷⁰ Po svém vydání v Anglii (1922) byl zakázán stejně jako v USA až do roku 1933. Roku 1934 vychází v Americe.

⁷¹ “La crítica española fue escasa y, en general, poco favorable a Joyce. Entre sus críticos peninsulares contamos con A. Machado, R. Pérez de Ayala y otros. Ambos, Machado y Pérez de Ayala, se declararon en contra del *Ulises* y lo calificaron de frío, caótico, ininteligible y hasta idiota. El impacto del *Ulises* en la novelística de este siglo fue enorme. Para Benito Varela Jácome, el *Ulises* constituye una asombrosa conquista lingüística. Podemos decir que el lenguaje es el personaje principal de la novela. En su preocupación estilística, Joyce emplea diversos métodos, como el de preguntas y respuestas, „pastiches“ literarios, distorsiones de la estructura sintáctica, formas nuevas, abundantes neologismos, onomatopeyas, ironía, expresiones embrionarias, etc. Joyce introduce detalles artificiosos, juega con la retórica, se vale de encabalgamientos de palabras que funde y deforma caprichosamente“. Burunat, Silvia. *EL*

Všimněme si, že to, co se neustále řeší, je problém nedostatečnosti jazyka (H. Bergson, W. James) k vyjádření myšlenkových procesů v čisté verbální podobě. To je podle R. Scholese i jeden z důvodů, proč například „Flaubert v *Paní Bovaryové* vnitřní monolog používá zřídka, uchyluje se k narativní analýze a k symbolickému vyjádření psychických stavů používá fyzické souvztažnosti“⁷², stejně jako „G. Eliotová, která pro své dlouhé analytické pasáže využívá subjekt vypravěče, kterého nechává vstoupit do nitra postavy.“⁷³ Využívá se tedy, jak vidíme, vševědoucí vypravěč jako doplňující faktor, přes jehož vědomí se filtrují nejnítěrnější pocity postavy, a „postava, které se zprvu přičkne mentální omezenost (Faulkner⁷⁴, Wolfová), aby se tak mohly porušit realistické principy jako zákony vyprávění.“⁷⁵ Tím je částečně problém omezených možností slov vyřešen, ale rodí se zde další, který následně zpochybní celou metodu vnitřního monologu jako nástroje poznání vědomí jako celku, jako jednu z technik proudu vědomí.

...byl to Sartre, který techniku vnitřního monologu podrobil ostré kritice. [...] Sartre ji nazývá optickým klamem, protože předpokládá autora, který přepisuje, tedy dává tvar tomu, co je beztvaré, řeč tomu, co je němé, slova celému světu citů a obrazů, které žijí mimo dosah slov. Autor, který používá tento vnitřní monolog, tají tento zásah, tváří se, že pro čtenáře „...ztvárnil přímý proud vědomí v surovém stavu, a to i tehdy, když ho už spoutal, zkanalizoval do vnucených potrubí výrazu“ (Sartre, *Situations I*, Paris, 1947, s. 47), z druhé strany vnitřní monolog „soustavně smíchává vnímání a úvahy o vnímání“, tedy jinými slovy – proces vnímání je natolik individuální, že pro čtenáře nemůže nic znamenat, pokud on sám není postavou, v které vznikají vnitřním monologem zachycené vjemy a obrazy. Mimo to, je tu nebezpečí, že analýza podaná vnitřním monologem ničí veškerou spontánnost a bezprostřednost analyzovaných obrazů a vjemů.⁷⁶ (B. M.)

Ani J. Joyce nebyl zcela spokojen s možnostmi vnitřního monologu. Román *Odyseus*, který psal celých osm let, neustále zdokonaloval, vkládal do něj všemožné invence, freudovské

Monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975). Madrid: Porrúa Turanzas, 1980. s. 28. Všechny další citace jsou z tohoto vydání.

⁷² Scholes, R. Op. cit., s. 194.

⁷³ Ibid., s. 194.

⁷⁴ „V *Když jsem umírala* již Faulkner téměř všechna verbální schémata postav v monologu zdůrazňuje vlastní rétorikou, soudnou i nesoudnou, a bere to jako věc narativní konvence.“ Ibid., s. 196.

⁷⁵ Ibid., s. 196.

⁷⁶ „...bol to Sartre, ktorý techniku vnútorného monológu podrobil ostrej kritike. [...] Sartre, ju nazýva optickým klamom, pretože predpokladá autora, ktorý transkribuje, čiže dáva tvar tomu, čo je beztvaré, reč tomu, čo je němé, slova celému svetu citov a obrazov, ktoré žili mimo dosah slov. Autor, ktorý používa vnútorný monolog, tají tento svoj zásah, tvári sa, že pre čitateľa „zhabal priamy prúd vedomia v surovom stave, a to vtedy, keď ho už spoutal, skanalizoval do vnúterných potrubí výrazu.“ [...] Z druhej strany vnútorný monológ „sústavne zmiešava vnímanie a úvahu o vnímaní“, čiže – inými slovami – proces vnímania je taký individuálny, že nemože pre čitateľa nič znamenať, ak len sám nie postavou, v ktorej vznikajú vnútorným monológom zachytené vjemy a obrazy, a okrem toho je tu nebezpečenstvo, že analýza podaná vnútorným monológom ničí všetku spontánnosť a bezprostrednosť analyzovaných obrazov a vjemov. Krausová, Nora. *Príspevky k literárnej teórii, Poetika románu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1967, s. 59-60.

přesmyky, volné asociace, morfologické i syntaktické deformace atd., aby ho nakonec zkombinoval se surrealistickou nebo expresionistickou dramatizací („snové sekvence“) či surrealistickým automatismem. Touto kombinatorikou subjektivních technik získává nové možnosti ztvárnění reality a paradoxně potom můžeme říci slovy S. Burunatové, že „James Joyce a Wiliam Faulkner jsou možná nejobjektivnějšími romanopisci v rámci techniky *stream of consciousness*“⁷⁷.

Faulkner následoval J. Jamese, poučil se z jeho technik, ale šel svou vlastní cestou. Získal si celosvětový ohlas, ve Francii byl přijat dříve než doma a ovlivnil bezesporu španělskou poválečnou tvorbu.

Jsem si vědoma toho, že jsem zredukovala a zjednodušila literární vlivy na několik nejdůležitějších autorů, ale rozsah mé práce mi nedovoluje více, neboť se chci k tomuto tématu znovu vrátit v souvislosti se španělskou literaturou.

⁷⁷ „James Joyce y William Faulkner son posiblemente los novelistas más objetivos dentro de la técnica de *stream of consciousness*“. Burunat, S. Op. cit., s. 36.

3.5 Symbolismus a surrealismus

E. Dujardin, v jehož osobě nacházíme propojení „vnitřního monologu proudu vědomí“ a „symbolismu“, úzce spolupracoval s časopisem *Revue indépendante*, kde tento nový směr krystalizoval v opozici proti pozitivismu a parnasismu.

Symbolismus chce ztělesňovat myšlenku ve své smyslové podobě, ale podoba není cílem, jen slouží k postžení tajemství ukrytého uvnitř věcí. Na rozdíl od impresionismu, s nímž sdílí citlivost vůči slovu, symbolismus usiluje o slova s vlastnostmi magických krystalů, které koncentrují maximum významů a vrhají na sebe oslnivá světla, přičemž smysl vyplývá právě z tohoto zrcadlení.⁷⁸

Snaha o znovunalezení intimity věcí prostřednictvím slova ve své nové a neotřelé formě, která bude souznít nejen s intimitou, ale bude hledat i smyslové propojení počitků, se stane tím, co primárně ovlivní spolu se surrealismem novou techniku vnitřního monologu.

...*surrealismus* - jako „čistý psychický automatismus“, jímž má být vyjádřen, ať slovně nebo písmem, skutečný průběh myšlení. J. usiloval o vyloučení „kontroly vykonávané rozumem“. Později se za vlastní metodu s. kromě automatického textu (rychlý zápis sledu představ a myšlenkových pochodů s vyloučením kontroly a zásahů logického myšlení) považovala ještě paranoicko-kritická metoda (spontánní metoda iracionálního poznání, založená na kritické a soustavné objektivizaci blouznivých asociací a interpretací) a zkoumání snu.⁷⁹

A tak velice zjednodušeně můžeme říci, že pokud symbolismus dal technice proudu vědomí „nové slovo“, tak surrealismus mu dal „techniku asociací“.

⁷⁸ Vlašín, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977, s. 373.

⁷⁹ *Ibid.*, s. 369.

4 Vnitřní monolog

4.1 Vnitřní monolog - narativní technika

Dosud jsme se seznámili s mnohými fakty, které se vnitřního monologu dotýkaly, pojily se s ním a nepřímo ho vymezovaly. Nyní tedy můžeme uvést definici vnitřního monologu ze *Slovníku literární teorie* bez toho, že bychom se pokoušeli o nějakou bližší interpretaci.

Vnitřní monolog ve výstavbě fabulovaného literárního díla je útvar, který usiluje postihnout myšlení vyprávěcího (subjektu postavy vypravěče) přímo v jeho zrodu, v jeho nehotovém, často ještě chaotickém, protikladném a dynamickém stavu. [...] Cílí zachytit proud vědomí (v angličtině se tato technika označuje „stream of consciousness“) slouží jazyková výstavba *v. m.*, její prostředky lexikální a syntaktické i prvky výstavby kontextové. Z kontextového hlediska se *v. m.* vyjadřuje nejčastěji polopřímou řečí a nevlastní přímou řečí, méně typické je užití přímé řeči. *V. m.* se tak stává jedním z prostředků, který stírá protiklad mezi promluvovým pásmem vypravěče a pásmem postav. Techniky *v. m.* používali již autoři v 19. stol. Jeho tvůrcem ve smyslu umělecké aktualizace je E. Dujardin. [...] *v. m.* výrazně poznamenal tvorbu J. Joyce, M. Prousta, V. Wolfové, W. Faulknera...⁸⁰

Vnitřní monolog se dělí na přímý a nepřímý podle míry „přítomnosti“ vypravěče.⁸¹ Za vnitřní monolog nepřímý, *indirect interior monologue* se považuje vnitřní monolog, v němž „převažuje vyprávěcí Já nad prožívajícím Já a kde Já nevědomky odhaluje obsah svého vědomí před čtenářem.“⁸² Tento pohyb od vyprávěcího Já k prožívajícímu Já určuje podobu vnitřního monologu nepřímého k vnitřnímu monologu přímému.

Je třeba zdůraznit, že vnitřní monolog není uzavřená forma, zahrnuje v sobě velké množství modifikací jako například „přechod gramatického času“⁸³, vytěsnění jednotného Já, na jehož místo nastupuje střídavě Já, On, popř. neosobní zájmeno *man*⁸⁴, a nakonec úplná absence jednoznačné vázanosti textu na kategorii „osoba“⁸⁵, atd.⁸⁶

⁸⁰ Vlašín, Štěpán. Op. cit., s. 403.

⁸¹ M. Głowinskij (*Narracja jako monolog wypowiedziany*, 1963) podle typu vypravěče navrhuje rozdělit monolog sám o sobě na tři typy: na monolog *psaný* (dokument, památník atd., kde je vypravěč klasický), na *vnitřní* (výpověď bez posluchače, možný v er-formě i ich-formě s vypravěčem komplikovaným či s vypravěčem-reflektorem, který se ponořuje se do proudu vědomí) a na monolog *vyslovený* (kde vyděluje skaz a monolog podobný „skazu“ bezprostředně utvářený psaním). Cf. Krausová, N. Op. cit., s. 228.

⁸² Stanzel, Franz. *Teorie vyprávění*. Přel. J. Stromšík. Praha: Odeon, 1988. s. 267. Všechny další citace jsou z tohoto vydání.

⁸³ Většinou preteritální vzpomínky vnášejí do vnitřního monologu narativní moment. *Ibid.*, s. 267.

⁸⁴ Opozice „osoba“ ztrácí příznakovost.

⁸⁵ „Například ve vědomí L. Blooma všechny vnější i vnitřní procesy se chápou jako obsah jednoho vědomí, a tak ztrácí relevanci otázka, zda se vypráví v ich či v er-formě“. *Ibid.*, s. 268.

⁸⁶ *Ibid.*, s. 268.

Podle L. Doležela se technice vnitřního monologu v moderní próze věnuje velká pozornost. „Výstavbu moderního vnitřního monologu určuje jedna základní tendence vyjádřit tzv. vnitřní řeč. [...] Tomuto cíli slouží jazyková výstavba vnitřního monologu, prostředky lexikální a syntaktické i prvky výstavby kontextové a textové.“⁸⁷ Právě z hlediska kontextového vyjádření nalézá L. Doležel v moderní próze tři typy vnitřního monologu⁸⁸, ale ne všem přikládá stejnou důležitost. Vnitřní monolog vyjádřený polopřímou řečí či nevlastní přímou řečí považuje za adekvátní stylizaci pro „vnitřní řeč“. Využití prostředků, které „umožňují „ztlumení“ promluvy, oslabení její bezprostřednosti a výraznosti“⁸⁹, se hodí podle L. Doležela právě pro vyjádření „obsahu pouze myšleného a nepronoseného“⁹⁰. Upozorňuje na fakt, že vnitřní monolog se rodí přímo z vyprávění a že popis duševního stavu většinou plynule přechází v „sebevyjevování“⁹¹, čímž naznačuje, že vnitřní monolog je spjat s vyprávěním do té míry, že vlastně nepřímou řečí určuje jeho podobu od monologu nepřímého k monologu přímému, tak jak již popsal F. Stanzel. L. Doležel mluví o dynamickém prolínání vnitřního monologu s vyprávěním jako o jednom z charakteristických znaků této techniky v moderní próze. Aby toto prolínání bylo plynulé a obě roviny byly spojeny maximálně oslabeným zvratem, je využíváno právě polopřímé řeči. Nevlastní přímé řeči, pokud se jedná o chvíle, kdy vnitřní monolog nabývá významového vyvrcholení.

Prolínání vnitřního monologu s vyprávěním znamená stálou konfrontaci „vnější“ epické skutečnosti s „vnitřním“ duševním světem postav; v této konfrontaci se neustále obnovuje a vybíjí napětí mezi postavou a obklopujícím ji prostředím. Prolínání umožňuje simultánní rozvíjení dvou tematických plánů, plánu „vnější“ skutečnosti a plánu psychického dění.⁹²

Vnitřní monolog je důkazem stálé aktivity postav, jejich reakce na vnější epickou skutečnost, která se odráží v jejich vědomí.

Vnitřní monolog proudu vědomí často využívá obdobných aktualizačních prostředků jako „objektivní“ metody s tím rozdílem, že „behaviorismus“ (jako jedna z extrémních objektivních metod) nabízí čtenáři možnost vidět, uhádnout a vytvořit si sám vnitřní život postav skrz dialogy (důraz na obsah, ale i na způsob, „jak“ je to řečeno), které se stavějí objektivními, kdežto metoda „proudu vědomí“ je vystavěna na formálně subjektivním monologu, který buďto přímo deklaruje svou subjektivnost, nebo se naopak také snaží být co nejvíce objektivní.

Když S. Burunatová mluví o francouzském *nouveau roman* po roce 1959, zmiňuje se o dvou typech vnitřního monologu ve stejném smyslu jako R. Albérès, kterého parafrázuje:

⁸⁷ Doležel, L. *O stylu moderní české prózy*, Praha: Nakl. ČSAV, 1960, s. 159.

⁸⁸ Vnitřní monolog vyjádřený polopřímou řečí, nevlastní přímou řečí a přímou řečí. *Ibid.*, s. 160.

⁸⁹ *Ibid.*, s. 160.

⁹⁰ *Ibid.*, s. 160.

⁹¹ *Ibid.*, s. 162.

⁹² *Ibid.*, s. 164.

Albérès odlišuje v těchto nových románech dva typy vnitřního monologu: auditivní a vizuální. První typ vyjadřuje proud myšlení, tok vědomí postavy, který unáší její nejmimnější pocity týkající se jiných bytostí a životních událostí minulých či současných. Druhý typ souvisí s „románem pohledu“; například oči postavy tékají po místnosti nebo po části místnosti, v mysli postavy se zaznamenávají dojmy, které budí určité předměty, a postava je podrobně popisuje tak, jak je vidí, objektivní technikou, která zároveň upadá do subjektivismu, který je vlastní fiktivní postavě. Vizuální monolog se občas mísí s monologem auditivním. Slyšíme tak části konverzací, hluk aut atd. Další dělení vnitřního monologu je založeno na jeho objektivním či subjektivním charakteru. První nacházíme v podrobném popisu nějakého místa, prostředí, zákoutí atd. Je to takzvané kinematografické oko kamery. Druhý se objevuje ve vnitřním hloubání postavy, v její subjektivitě.⁹³ (B. M.)

Tady si všimněme, že pokud S. Burunatová mluví o charakteru vnitřního monologu a označuje ho za „objektivní“, dopouští se jisté nepřesnosti v terminologii, na kterou upozorňuje Ramón Buckley⁹⁴. Jelikož S. Burunatová sama uvádí, že jde o podrobný popis věci atd., měla by tento charakter vnitřního monologu nazvat spíše „objektivně-objektový“, protože jsou i spisovatelé, kteří neusilují o proniknutí do vědomí postavy skrze popis vnějšku, tak jak je viděn postavou, ale jde jim o přímý vhled do vědomí postavy způsobem, který by byl též považován za co nejobjektivnější, a snaží se o charakter vnitřního monologu, jenž by nesl nejspíše název „objektivně-objektivní“, protože „objektivita“ (podle mého názoru) nezáleží na věrohodnosti líčení, které může být tak věrohodně věrohodné až se stává nevěrohodným, ale na reakci každého čtenáře ve střetu s fiktivním světem, který je skrze tento vnitřní monolog nabízen. Následně je buď akceptován jako „objektivní“ a „reálný“, nebo je odvržen jako něco umělého, nepřijatelného.

⁹³ “Albérès reconoce en estas nuevas novelas dos tipos de monólogo interior: auditivo y visual. El primero expresa la corriente del pensamiento, el fluir de la conciencia del personaje, que vuelca sus sentimientos más íntimos con respecto a otros seres y a hechos de su vida, pasada o presente. El segundo está relacionado con “la novela de la mirada”; los ojos del personaje van recorriendo una habitación o una parte de ésta, por ejemplo, y en su mente se van registrando las impresiones que los objetos dejan y los describe minuciosamente, como él los ve, con la técnica objetiva que a la vez cae dentro del subjetivismo propio ente de ficción. [...] Este monólogo visual a veces aparece mezclado con el auditivo y entonces escuchamos trozos de conversaciones, ruidos de coches, etc. Otra división del monólogo interior se establece en cuanto al carácter objetivo y subjetivo del mismo. El primero se encuentra en la descripción minuciosa de una pieza, de un ambiente, de un rincón, etc., el llamado camera eye cinematográfico. El segundo lo hallamos específicamente en el rumiar interno de un personaje, en la subjetividad de éste”.

(Albérès, René M. *Histoire du roman moderne*. Paříž: Michel, 1962.) Převzato z Burunat, S. Op. cit., s. 52.

⁹⁴ Buckley, Ramón. *Problemas formales en la novela española contemporánea*. Barcelona: Península, 1973. V části své práce, která nese název “Objetivismo“, o tomto blíže pojednává. Celou problematiku vztahuje obecně k formálním problémům metod, které se označují za „objektivní“ a „subjektivní“, aniž by konkrétně vyděloval techniku vnitřního monologu. Proto vývody, které zde činím, jsou mé vlastní a reprezentují pouze můj osobní názor, jak by se v. m. v duchu jeho teorie (kdy dělí objetivismus na “objetivismo-objetalista“ a “objetivismo-objetivista“) mohl dělit.

Otázkou zůstává, do jaké míry může vnitřní monolog proudu vědomí vzbudit iluzi „objektivní“, „přímého vhledu“ do vědomí postavy. Určitým příspěvkem k diskusi mohou být slova R. Buckleyho:

Každý román je ve skutečnosti mýtický, to znamená, že nabízí čtenáři interpretaci světa. Často se ale jedná o mýtus, který je intimní součástí čtenářovy osobnosti do té míry, že si čtenář nevšimne kolísavé mýtické subjektivity a naopak propadá iluzi „čisté objektivní.“⁹⁵
(B. M.)

R. Buckley zde mluví obecně o mýtu a o románu⁹⁶, ale podle mého názoru lze tento citát aplikovat i na vnitřní monolog proudu vědomí. Důležitá je zde právě myšlenka, že to, co se předkládá, je tak intimně vnitřní a zároveň sdělitelné, že dojde k ztotožnění. V případě vnitřního monologu dochází k náhlému ztotožnění s vědomím postavy.

Samozřejmě, že je vše velice diskutabilní a relativní, což dokládá sama polyfonnost pojmu „objektivní“, který je navíc v našem případě „subjektivizován“ samotným čtenářem, neboť sama „objektivita“ či spíše „subjektivita“ je na něm závislá, ale snad právě proto se považuje dvacáté století plné experimentálních narativních metod za „století čtenáře“, za století, které je spojeno s dramatickými proměnami ve ztvárnění reality, ale i ve způsobech vnímání těchto ztvárnění.

⁹⁵ “En rigor, toda novela es mítica, es decir, ofrece al lector una interpretación del mundo. Lo que ocurre es que, a menudo, se trata de un mito que forma parte tan íntima de la personalidad del propio lector que éste no se percata de la precaria subjetividad mítica y recibe, por el contrario, la ilusión de „plena objetividad“. Ibid., s. 44.

⁹⁶ Můžeme zde vidět propojení vnitřního monologu proudu vědomí s psychoanalýzou a samotným mýtem, vždyť kde dojde nejlépe k souznění „vnitřně osobního“ a přitom „obecně sdělitelného“, když ne v mýtu?

4.2 Kompozice typu proudu⁹⁷, vnitřní monolog v proudu vědomí

V próze, která je tvořena kompozicí typu proudu, je možné zaznamenat zajímavý moment. Na jedné straně „rozpor mezi vnější koherencí ba hyperkoherencí textu⁹⁸ [...] a vnitřní inkoherencí jevů (myšlenek, gest, asociací)⁹⁹, při jejichž výběru a spojování se „rezignuje na hierarchickou organizaci“¹⁰⁰, a na straně druhé zdůraznění vnitřní kompozice založené na spojování slov a motivů.

Zaměříme-li se na vnitřní kompozici, která se jeví jako pořádací princip vnitřního monologu či jiných technik proudu vědomí, můžeme si všimnout, že je to vesměs kompozice skrytá, která probíhá uvnitř graficky nevydělených textových úseků a která spočívá ve způsobu spojování motivů a významových kontextů na podkladě různých asociací, a že je jakousi sítí „smyslu“¹⁰¹ propojující jednotlivé prvky. Odhalení těchto motivických sítí je spjata s aktem porozumění, s interpretací jako činností významového sjednocování ve vědomí čtenáře.¹⁰² Je subjektivní, dílčí a relativní. Nesmíme ale zapomínat, že tuto kompozici tvoří primárně autor¹⁰³ a že se zde vytváří určitý vztah, kdy se „obě“ tyto kompozice významově setkávají, prolínají či střetávají.

Kompozice typu proudu je založena na bázi volných asociací, což vede k tomu, že se v této souvislosti mluví o nekauzálních souvislostech. D. Hodrová však zdůrazňuje, že proud asociací není nikterak nahodilý, že je ovládán sítí skrytých příčin pocházejících ze vztahu mezi vědomím a nevědomím a že by bylo tedy vhodnější mluvit obecně o kauzálních souvislostech „jiného“ druhu¹⁰⁴. Proudu vědomí D. Hodrová přiřazuje výraz a tím je proud řeči:

Proudu myšlenek, obrazů, pocitů, vynořujících se asociativním procesem ve vědomí, odpovídá potom akt vyprávění, obecněji promluvy, který se v textu prosazuje jako

⁹⁷ Tento termín jsem přejala z knihy: Daniely Hodrové: *...na okrajích chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, s. 427. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

⁹⁸ Text je minimálně členěn, je tvořen proudem vět s převládající parataxi a potlačenou interpunkcí.

⁹⁹ *Ibid.*, s. 427.

¹⁰⁰ *Ibid.*, s. 427.

¹⁰¹ Cf. Hodrová, D. *Ibid.*, s. 427.

¹⁰² Je dobré podotknout, že čtenář pochopitelně vnímá vše v závislosti na své kompetenci, že v jeho vědomí se každá nesouvislost v textu, záměrná i nezáměrná, skutečná i domnělá, jeví jako překážka, retardace a matoucí moment, který někdy dokonce znemožňuje interpretaci a smysluplné sjednocení. Stranou zůstává, zda jde o prvek ze strany autora považovaný za záměrný či nezáměrný, podněcující k aktivnímu porozumění textu, neboť bychom se dostali do oblasti, která přesahuje rozsah mé práce.

¹⁰³ V případě vnitřního monologu proudu vědomí bude vždy záležet na způsobu „vedení“ tohoto monologu, na jeho formě atd. Nicméně vše se dá zrelativizovat a obrátit, jako je tomu i v případě automatického textu: „Zde nás tvůrce přesvědčuje o spontaneitě aktu vytváření textu, jeho improvizovanosti, o tom, že se nechá unášet tokem volných představ. [...] Ve skutečnosti však tento tok do značné míry usměrňuje, aniž si toho je mnohdy vědom.“ *Ibid.*, s. 425.

¹⁰⁴ Těto široké problematice se věnuje např. Ch. Metz v knize *Imaginární signifikant*, kde ve stati „Metafora a metonymie neboli imaginární referent“ osobitě podává propojení lingvistické s psychoanalytickým ve výkladu metafory a metonymie. Cf. Metz, Ch. *Op. cit.*, s. 170-200.

„spontánní“ (za spontánní vydávaný) proud. Je zřejmé, že aktivita vědomí i aktivita promlouvání se doplňují, opírají se jedna o druhou a navzájem se ovlivňují, a to v tom smyslu, že aktivita promlouvání - proud řeči - se stává výrazem proudu vědomí, nicméně důraz na tu či onu aktivitu nebývá stejný. Vnitřní monolog jako „žánrový“ výraz odpovídající proudu vědomí [...] strhává zpravidla pozornost k řetězci asociací obrazů, myšlenek, pocitů a vesměs odsouvá do pozadí médium řeči, která jej prostředkuje. [...] Naopak proud řeči a proud vyprávění¹⁰⁵ přitahuje pozornost k samému aktu řeči a vyprávění příběhu¹⁰⁶, který sám o sobě - bez zvýraznění tohoto aktu - může být zcela bezvýznamný, proud řeči - vyprávění se stává ne-li hlavním a jediným, tedy přinejmenším důležitým paralelním „příběhem“.¹⁰⁷

Vnitřní monolog proudu vědomí je zcela jistě na proud řeči významně vázán a je proudem řeči konstituován. A pokud se nám „zdá“, že médium řeči, abych použila stejného obratu, se odsouvá do pozadí, děje se tak na podkladě smysluplné provázanosti mezi kompozicí vnitřní a vnější, svědčící tak o mistrovském zvládnutí této kompozice ze strany autora. Označili-li jsme tedy kompozici vnitřní za pořadající princip vnitřního monologu, kompozice vnější pak má za úkol podpořit dojem plynulosti, scelit a jinak doplnit kompozici vnitřní.

Pokud se zamyslíme nad výchozím bodem, chceme-li pojednat o kompozici vnější, zvolíme nejspíše větu jako „celek smyslu“. V kompozici typu proudu totiž nenalzáme pouze větu tíhnoucí k myšlenkové celistvosti, větu se zřetelným začátkem a koncem, ale „větu, která se nejrůzněji prohýbá, deformuje, tříští, fragmentarizuje a natahuje a která pod tlakem emocí a v zájmu naléhavosti sdělení pozbývá i myšlenkové celistvosti.“¹⁰⁸ Jsou to například věty neúplné a eliptické. Neukončená věta, která se třepí na konci do tří teček, problematizuje jazykovou i mimojazykovou souvislost.¹⁰⁹ Stává se prostředkem ke zvýšení pozornosti vnímatele (k znesnadnění četby) a tím možná i k hlubšímu pochopení díla. Spolu s přetržitostí je paradoxně vyjádřením kontinuity.

S tím souvisí také interpunkce v kompozici typu proudu. Kde je interpunkce omezena či vynechána, tam podporuje plynulost proudu (rozpomínání a asociací), kde je vtažena do (možná náhodné či ne) hry, vzbuzuje dojem zmatené řeči a zdůrazňuje jak nesouvislost promluvy, tak i kontinuitu myšlenek rodící se z této nesouvislosti. Práce s interpunkčními znaménky značí

¹⁰⁵ Zde bych si dovolila částečně nesouhlasit a neoddělovala bych takto vnitřní monolog od proudu řeči, nehledě na to, že i vnitřní monolog proudu vědomí často strhává pozornost na akt promluvy svými aktualizačními lexikálními nebo stylizačními prostředky.

¹⁰⁶ Pokud je kladen důraz na naraci jako na akt promluvy sám o sobě. Vyprávět znamená „Být“. Uspořádat své myšlenky, vtisknout jim linii znamená stvořit příběh, i když to bude příběh jiný, nahrazený syžetem narace.

¹⁰⁷ Hodrová, D. Op. cit., s. 425.

¹⁰⁸ Ibid., s. 427.

¹⁰⁹ Ve vnitřním monologu proudu vědomí je to především výraz tázání, kdy hledáme souvislosti sahající za samotný text díla.

reflexi a aktualizaci věty, ozvláštňení syntaxe či přímo provokaci. Věta vzrušená, přerývaná či nedokončená se stává tedy nejen výrazem přerušené myšlenky či útržkovitosti vybavované vzpomínky, ale následně i spolutvůrcem dalších asociací.¹¹⁰

Jako princip sjednocující se pak jeví opakování. Opakování slov a celých formulí na významných místech úseků, nejčastěji na začátku a na konci, můžeme pokládat za obdobu básnických figur anafory a epanastrofy. Takové opakování má ráz epický, jeho tradice sahá k eposu, současně se začíná blížit básnickému textu.¹¹¹ Princip opakování má dvojí, přitom protikladnou funkci: na jedné straně funguje jako princip sjednocující, na straně druhé, ve své artikulační, členící funkci (zdůraznění další části), vlastně „zdržuje“ promluvu, ke které jako by se nedodávalo nic nového. Ale to je jen zdání, neboť význam téže jednotky se v novém kontextu více či méně mění. To je pro nás velmi důležité, neboť to je právě ta funkce, které se hojně využívá ve vnitřním monologu.¹¹² Větný proud založený na opakování a návratnosti slovních, obrazových a zvukově rytmických motivů bývá totiž uvnitř rozháraný, a tak může v sobě skrývat prudké významové zvraty.¹¹³ Tento dialogizující faktor monologu nastoluje mnohočetné vztahy nejen k jednotlivým místům v textu, ale i k celým textům¹¹⁴.

Opakování má za úkol též „překlenout“ trhliny či „bílá místa“.¹¹⁵ Mohou to být trhliny v pochopení reality, mohou být projevem náhody, ale i znakem nicoty, ne-Bytí. Na straně druhé se však mohou stát i horizontem možností, signálem významové otevřenosti, nového způsobu poznání.¹¹⁶

Tato kompozice nese s sebou i jiný druh postavy – postavu věčně nehotovou, „plynoucí“, fragmentární a mnohotvárnou, „tvořící se“ jakoby teprve v textu, typ postavy-hypotézy. Přítomnost subjektu je de facto „pojítkem“, neboť jeho hledisko nebo styl promluvy se tu stává sjednocujícím či pořádacím principem této kompozice.

Na závěr tedy můžeme provést shrnutí slovy D. Hodrové: „Kompozice typu proudu se nehledě na své diskontinuitní momenty jeví jako kompozice založená na spojování a posilování prvků spojujících, jako svébytný zápas řeči v chaosu hledající smysl.“¹¹⁷

¹¹⁰ Cf. Hodrová, D. Ibid., s. 427-428.

¹¹¹ Cf. Hodrová, D. Ibid., s. 428.

¹¹² Všimneme si toho zejména u vnitřního monologu v románu *Pět hodin s Mariem* od M. Delibese.

¹¹³ Významové zvraty jsou dialogizujícím faktorem monologu.

¹¹⁴ Mohli bychom mluvit i o intertextové síti, jak na ní upozorňuje D. Hodrová několikrát ve své výše zmiňované knize, ale zde by to přesáhlo rozsah této práce.

¹¹⁵ „V textu může působit vnitřní fragmentárnost, která má podobu bílých míst, děr. Mohli bychom mluvit o „poetice prázdna“ či „poetice bílých míst“. Hodrová, D. Op. cit., s. 472.

¹¹⁶ Cf. Rimmonová-Kenanová, S. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, s. 134-137.

¹¹⁷ Hodrová, D. Op. cit., s. 428.

4.3 Poetika postavy a vnitřní monolog

V tomto oddílu se pokusíme dát poetiku postavy do vztahu k vnitřnímu monologu, neboť vnitřní monolog se vyvíjel ruku v ruce s poetikou postavy. Můžeme vycházet z knihy D. Hodrové *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20.století*, kde najdeme tuto stručnou a přitom výstižnou definici postavy: „Postavu tvoří slovně tematický komplex, realizující se v textu určitým souborem textových jednotek.“¹¹⁸

Tento soubor se realizuje různými způsoby od promluvy vypravěče o postavě (přímá charakteristika postavy, popis jejího zevnějšku, chování, jednání, myšlení) přes výroky postav o postavě až po monology vnější a vnitřní.¹¹⁹ Je dobré připomenout, že pro klasicistní díla se popis zevnějšku významně podílel na celistvém obrazu postavy, na jednotě vnějšího i vnitřního těla. Pro moderní literaturu již tato celistvost pohledu neplatí. Vznikají různé poetiky postavy, které koexistují společně a které svým vzájemným působením dávají popud pro poetiky nové.

Vznikla tak i poetika, která zdůrazňuje subjektivost a procesualnost, kdy tělo postavy je prezentováno jako cosi proměnlivého, co postupně vyvstává a co zůstává nehotové a dílčí. Tento proces proměny je spojen s redukcí informací o těle postavy na její jednání či na její vědomí (zprvu komentované¹²⁰, později ponechané bez komentáře) a s dynamizací postavy¹²¹, jež jde ruku v ruce s proměnou vypravěče¹²², který se vzdává postupně své vševědoucnosti¹²³. Vypravěč se „personalizuje“ a hranice mezi subjektem vypravěče a subjektem postavy¹²⁴ se oslabuje až ke splnutí. Řeč přestane postavu charakterizovat, neboť postava začíná mluvit řečí vypravěče¹²⁵ a do řeči vypravěče naopak začínají pronikat prvky z řeči postav. Vyprávějící „Já“ se stává prožívajícím „Já“ a nachází tak přirozený způsob svého vyjádření ve vnitřním monologu, kde

¹¹⁸ Hodrová, D. Op. cit., s. 519.

¹¹⁹ Cf. Hodrová, D. Ibid., s. 519.

¹²⁰ Přímá charakteristika postavy se v moderní próze začala pokládat za „nevkusnou a zastaralou“. Posléze se opouštělo také od vypravěčského zprostředkování myšlenek postav, jež se prezentovaly jakoby „přímo“ v podobě vnitřního monologu (právě tento „věrohodnější“ způsob zatlačilo nekomentované líčení pouhého chování a činů postavy.) Cf. Hodrová, D. Ibid., s. 521.

¹²¹ Nové pojetí postavy připravovala analytická psychologie s představou vědomí, v němž mohou koexistovat různé osobnosti.

O pár desítek let později Lydia Ginzburgová, která se zabývá psychologickou prózou, postihuje dynamičnost postavy metaforou „tekutosti“. I ona si je vědoma „četných souvislostí mezi literárním psychologismem, prvky nepředvídaného a nemotivovaného chování, snahou postihnout proměnlivé plynoucí postavy prostřednictvím introspekce a proudu vědomí, a dynamickým pojetím postavy.“ Ibid. s. 530.

¹²² „Vypravěč bez těla a bez vlastností ustupoval vypravěči zviditelňujícímu se v textu, vypravěči s tělem a vlastnostmi, který postavu nenazíral jako bůh stvořitel, ale jako svědek, přítel, jako bytost, která spoluprožívá příběh, komentuje jej, vměšuje se do něj, navazuje dialog s postavami i se čtenářem.“ Ibid. s. 520.

¹²³ „Vševědoucí vypravěč nořící se do nitra postavy se totiž ukazoval být nepřesvědčivý a jeho počínání a jednání se jevílo krajně nevěrohodným.“ Ibid. s. 520

¹²⁴ „Vnitřní fokalizátor“ se stává „fokalizovaným“. Cf. Rimmonová-Kenanová, S. Op. cit., s. 83.

¹²⁵ S tím pak často souviselo rušení hranic mezi původně zřetelně oddělenými pásmy – pásmem (promluvou) vypravěče a pásmem či pásmo postav, jehož projevem byly takové jevy jako nevlastní přímá řeč, polopřímá řeč a smíšená řeč. Cf. Doležel, L. *O stylu moderní české prózy*. Op.cit., s. 70-169.

nejméně dochází k podobným průnikům. Toto vše má za následek rozostřování obrysů postavy, „dvojnásobnost a inkohereci postavy, jež se často stává jen vnitřním proudem vynořujícím se, unášeným a mizejícím v proudu vyprávění“¹²⁶.¹²⁷ S tím souvisí i realita, která je představena jako součást subjektivního vědomí¹²⁸, které se samo dále může multiplikovat. Toto pojetí rozštěpeného vědomí a „jiné“ reality se v textu zprostředkovává „vnitřním monologem, jehož jednou variantou se stal proud vědomí, a proudem vyprávění.“¹²⁹

Nesmíme zapomínat, že vnitřní monolog proudu vědomí se vyvíjel z monologu, který byl zřetelně oddělen od okolního textu (vypravěč uvádí, „cituje“ myšlenky postavy slovy „myslel si“ apod.), a nenapodoboval spontánní proces vybavování myšlenek a pocitů¹³⁰. V té chvíli, kdy se postava sama stala „vypravěčem“ a její vnitřní monolog dostal podobu nekomentovaného proudu vědomí (vnitřní monologizace vyprávění - jako nejúčinnější nástroj personalizace vypravěče - se mění v reflexi¹³¹), se nitro postavy zobrazuje prostřednictvím hlediska postavy, které může být někdy zpětně vypravěčem relativizováno či ironizováno.

Shrneme-li, pak můžeme říci, že tu nalzáme dva navzájem spjaté posuny: posun od vnější perspektivy k vnitřní, kde největší intenzitu a nejbezprostřednější vstup do vědomí postavy vidíme v použití vnitřního monologu proudu vědomí (který se dramatizuje ve smyslu vnitřního sporu, nejlépe v kombinaci s ostatními technikami proudu vědomí, které ho smysluplně doplňují), a posun od „vševědoucího“ vypravěče k jeho personalizaci.

Pozastavme se ještě u vztahu, který vzniká mezi vnitřním monologem a mezi způsobem ztvárnění existence postavy v textu, tj. mezi „postavou-hypotézou“¹³² a „postavou-definicí“¹³³. Vše nasvědčuje tomu, že vnitřní monolog by měl spíše určovat postavu-definici nežli postavu-hypotézu, vždyť „kdo se lépe zná, než postava sama“¹³⁴, ale vše záleží na úhlu pohledu a způsobu, jakým je veden vnitřní monolog, zda postava usiluje o rozptýlení nejistot o sobě, nebo naopak o jejich navození (nesouvislost, fragmentárnost, bílá místa). Můžeme též podotknout, že hypotetizace neznamena odklon od reality směrem k smyšlenice:

¹²⁶ Virginie Wolfová viděla například postavu (a život obecně) jako proudění a chtěla „...zachytit atomy dopadající na mysl...“ (1953: „Modern fiction“ in *The Common Reader*, New York: Harvest Books. s. 150-158.) Citováno podle Rimmonové-Kenanové. Op.cit., s. 83.

¹²⁷ Hodrová, D. Op. cit., s. 529.

¹²⁸ Někdy se deklaruje přímo subjektivnost a neúplnost či naopak objektivnost. (oddíl 4.1)

¹²⁹ Hodrová, D. Op. cit., s. 529.

¹³⁰ I když vypravěč někdy dokonce tím, „...jak pronikal do ledví postavy činil vnitřní monolog věrohodnějším.“ Ibid., s. 530.

¹³¹ Cf. Hodrová, D. *Proměny subjektu*. Pardubice: Mlejnek, 1994, s. 54.

¹³² Otevřená, plnovýznamová, plynoucí a proudící textem v podobě promluvy.

¹³³ Většinou obecně schematizované typy. Oba termíny jsem převzala. Ibid., s. 544.

¹³⁴ Doležel, L. *Narativní způsoby v české literatuře*. Op. cit., s. 48.

Hypotetizace přispívá k vytvoření komplexnějšího, vícedimenzionálního obrazu reality, uchopené současně v jejích možnostech, člověka v souboru jeho potenciálních já a osudů, je pokusem o hledání úplnější pravdy.¹³⁵

Vnitřní monolog proudu vědomí nám nabízí iluzi současného prožívání, nezprostředkovanosti, iluzi autentičnosti. Existuje však rozpor mezi bytím a předstíráním (sebestylizace subjektu promluvu hypotetizuje), schází i moment distance, který funguje vzhledem k „Druhému“ a který může být pouze částečně nahrazován.¹³⁶ Rozdvojení a fragmentarizace zpochybňují identitu subjektu, ale bez tohoto zpochybnění by nedospěl k sebepoznání. „Já“ rozpoznává své zapomenuté bytí v možnostech jiných bytí. „Jiný“ se stává integrální součástí „Já“.

Poetikou postavy ve vztahu k vnitřnímu monologu uzavíráme blok 2. a 4. této práce, která se následně bude týkat vnitřního monologu v rámci španělské literatury, zejména M. Delibese. Než tak ale učiníme, je vhodné zdůraznit, že poetika postavy ve 20.století prošla bouřlivými proměnami. Vytrženost jedince z řádu světa a celkové zpochybnění reality se odráželo v rozkladu osobnosti. Vnitřní monolog proudu vědomí se zdál být jedním z adekvátních nástrojů autora, který se snažil tento proces uchopit jako nezavršený, chaotický a protikladný. Můžeme tedy říci, že změny v náhledu na svět a na nové ztvárnění reality si vyžádaly nové techniky, které změnily poetiky vypravěče a postavy, či obráceně, že vnitřní monolog se formoval v závislosti na probíhajících změnách, které postihly poetiku postavy a poetiku vypravěče.

¹³⁵ Hodrová, D. Op. cit., s. 552.

¹³⁶ Mám zde na mysli „Lacanovy identifikační procesy“, zejména jeho teorie „zrcadla“ („Já“ se konstituuje jako imago, jako obraz, s nímž se individuuum identifikuje a v němž se i nevyhnutelně zcizuje. Tato imaginární povaha lidského Já má také za následek, že Druhý, s kterým se takto ztotožňuje, je pro něj zároveň i objektem agresivity jako soupeřící dvojník).

5 Španělsko

5.1 Vnitřní monolog - literární vlivy

Na potvrzení toho, co již bylo obecně zmiňováno o vnitřním monologu a jeho bohaté historii, bychom mohli i zde uvádět příklady ze španělské literární tradice počínaje dílem *Píseň o Cidovi* (*Poema de Mio Cid*)¹³⁷, ale budeme se soustředit na období relativně zcela nedávné.

S. Burunatová ve své knize *El Monólogo interior como forma narrativa en novela española (1940-1975)*, z níž budeme hlavně vycházet v této části práce, označuje jako předchůdce vnitřního monologu (v té podobě, v které ji zpopularizoval J. Joyce) B. Péreze Galdóse. Opírá se o kritickou studii Leopolda Alase¹³⁸, když uvádí:

Clarín s ohledem na jednu postavu z Galdósovy knihy *Vyděděná* (*La desheredada*) říká, že její projev je jako podzemní řeč vědomí a tento projev odpovídá tomu, co je definováno jako *stream of consciousness*, i když je tato věta teprve z roku 1890.¹³⁹ (B. M.)

Dále uvádí Miguela de Unamuna a Pía Baroju a všímá si jistých tendencí v jejich technikách, které by mohly být dány do souvislostí s literárními díly po roce 1940.¹⁴⁰ V tomto ohledu S. Burunatová parafrázuje kritická slova Juana Goytisola¹⁴¹, když srovnává oba velikány španělské literatury:

Goytisolo se domnívá, že je Unamuno nadán menší důmyslností než Baroja a že se nedokáže odpoutat od svého fiktivního universa vycházejícího z jeho silné osobnosti. [...] Goytisolo oceňuje Baroju jako většího romanopisce, protože ponechává na čtenáři

¹³⁷ “Esta forma de escritura en la que el héroe novelesco no dirige a nadie la palabra sino a sí mismo, no es nueva en la literatura mundial. En las estanzas del Cid encontramos ya este procedimiento literario“. Burunat, S. Op. cit., s. 37. (Tato forma psaní, kdy hrdina neadresuje svá slova někomu jinému, ale jen sám sobě, není ve světové literatuře žádnou novinkou. S tímto literárním postupem se setkáváme již v Cidovi.) (B. M.) S. Burunatová odkazuje na Ramóna Menéndeze Pidalu, ed. *Poema de Mio Cid*. Madrid: Espasa-Calpe, 1960, s. 239, versos 2493-2504.

¹³⁸ (Alas, Leopoldo. *Benito Pérez Galdós. Estudio crítico biográfico*. Madrid, 1889.)

¹³⁹ “Clarín nos dice, con referencia a un personaje de *La desheredada* de Galdós, que su expresión es como el subterráneo hablar de una conciencia, y esta expresión coincide con lo que se define como *stream of consciousness*, aunque la frase en sí data del año 1890“. Burunat, S. Op. cit., s. 38.

¹⁴⁰ “En las páginas de *Niebla*, cuando Augusto Pérez va pensando mientras anda por las calles de la ciudad, sin ni siquiera dirigirse al lector, sino a sí mismo, encontramos algo parecido, en el año 1914, a lo que apareciera ocho años más tarde en *Ulises* [...] vemos también la independencia del personaje que se rebela contra su creador. Y aunque la intención de Unamuno en este caso haya sido filosófica y no estilística, esa rebelión puede aplicarse también a las tendencias de la novela actual“. Ibid., s. 39.

(Na stránkách díla *Mlhy*, Augusto Pérez přemýšlí a prochází se ulicemi města a obrací se sám k sobě, aniž by se obracel na čtenáře. V roce 1914 nacházíme tedy něco podobného tomu, co se objeví o osm let později v *Odysseovi*. Vidíme také nezávislost postavy, která se vzbuří proti svému stvořiteli. A i když byl v tomto případě Unamunův záměr spíše filozofický než stylistický, může se tato vzpoura aplikovat na tendence současného románu.) (B. M.)

¹⁴¹ (Goytisolo, Juan. *Problemas de la novela*. Barcelona: Seix Barral, 1959.)

zodpovědnost posoudit jeho postavy. On je stvoří a potom je ponechává jejich osudu, zatímco Unamuno nám nedává svobodu, nutí nás tedy přijímat svou vlastní perspektivu.¹⁴²

Při hodnocení P. Barojo upozorňuje S. Burunatová na jeho často chaotický způsob uspořádání díla bez zjevných souvislostí, což dokládá i jeho vlastními slovy z prologu knihy *Lod' bláznů* (*La nave de los locos*): „...román je možný bez zápletky, bez skladby a bez kompozice.“¹⁴³ (B. M.) Poukazuje i na jeho osobitý styl, který směřuje k budoucímu existencialismu. Zde se S. Burunatová ve svých úvahách zastavuje a zvažuje, zda je vůbec možné nějakým způsobem vytyčit určitou „řadu“ vlivů, aniž by došlo ke zkreslení či dokonce k omylu: „Je obtížné a dokonce nebezpečné snažit se určit, kdy a jak vznikl ve Španělsku nový způsob románové tvorby a kdo je za to zodpovědný.“¹⁴⁴ (B. M.) Hovoří o tom, že od vydání *Odysea* až do roku 1959, který uvádí jako rok, kdy se systematizoval francouzský *nouveau roman*, je velice riskantní mluvit o přímých vlivech. Zmiňuje V. Woolfovou, W. Faulknera i našeho F. Kafku. Největší pozornost však věnuje J. P. Sartrovi, který byl ve Španělsku obdivován asi nejvíce, stejně jako celý americký román, který získával v druhé polovině třicátých let i během války stále více na oblibě. K popularitě těchto románů podle S. Burunatové přispěla i nemožnost běžně si je obstarat, romány se tak staly něčím více než pouhými romány. „Americký román se stal kultovním předmětem, symbolem svobody.“¹⁴⁵ (B. M.) Ve Francii Sartre r. 1938 vydává *Nevolnost*, kde představuje světu nejen svou osobitou vyprávěcí techniku, vnitřní hlas neklidného vědomí s četnými intimními anotacemi, ale i vlastní filozofii, která ovlivní španělské spisovatele. S. Burunatová se domnívá, že hlavní vliv na další vývoj nových literárních technik ve Španělsku přichází ze zahraničí, i když některým domácím spisovatelům jako je Miguel Unamuno či Pío Baroja přiznává určité předjímání nových literárních tendencí.

Evropská a americká kultura třicátých let přišly do Španělska neuspořádaně. Španělé totiž přijímali vše, co k nim přicházelo, najednou, aniž by se stanovil řád, hierarchie či chronologie. A jelikož vše bylo tak „jiné“, přijímali Joyce, Faulknera, Woolfovou... se zvědavostí.¹⁴⁶ (B. M.)

¹⁴² “Goytisolo cree que Unamuno está dotado de una inventiva inferior a la de Baroja y que no consigue borrarle de su universo ficticio debido a su fuerte personalidad. [...] Goytisolo estima que Baroja es más novelista porque deja al lector la responsabilidad de enjuiciar a sus criaturas. Las crea y después las abandona a su suerte, mientras que Unamuno no nos concede esa libertad, pues nos obliga a aceptar su propia perspectiva“. Ibid., s. 41-43.

¹⁴³ “...una novela es posible sin argumento, sin arquitectura y sin composición“. Ibid., s. 43.

¹⁴⁴ “Es difícil y hasta peligroso, tratar de precisar cuándo y cómo surgió el nuevo modo de novelar en España y quién o quiénes son los responsables“. Ibid., s. 44.

¹⁴⁵ “La novela americana se convirtió en objeto de un culto, en un símbolo de la libertad“. Ibid., s. 45.

¹⁴⁶ “La cultura europea y la americana de los años treinta entraron en España en forma desordenada. Es decir, que los españoles recibieron todo lo que les llegaba en su conjunto, sin establecer orden ni jerarquía ni cronología. Como todo era „distinto“, todo se acogía con curiosidad: Joyce, Faulkner, Wolf, etc.“ Ibid., s. 45.

Tyto vlivy, ale především americký román, podle S. Burunatové ovlivní následně podobu vnitřního monologu ve Španělsku:

Je rozdíl mezi vnitřním monologem po francouzském způsobu a mezi vnitřním monologem Virginie Wolfové a Williama Faulknera. První je téměř vždy estetické povahy a vyniká jemnou intimitou. To samé platí pro Joyce, který se snaží ukazovat nám více imaginace než reality. U Faulknera pozorujeme pravý opak, na svých stránkách popisuje tragickou psychologickou realitu, kterou vyvolává realistickým způsobem, [...] svět viděný určitou postavou. Takto docházíme k závěru, že evropský vnitřní monolog směřuje k estetickému a trochu dekadentnímu hledání, zatímco americký vnitřní monolog představuje upevnění realismu, který vyjadřuje zmatené myšlenky století, v němž žijeme. Vidíme tedy, že to byl Faulkner, kdo se stal pramenem inspirace nové vlny poloostrovních romanopisců.¹⁴⁷ (B. M.)

S. Burunatová vidí přelom v roce 1962, který je spojen s dílem Luise Martína Santose *Doba ticha* (*Tiempo de silencio*): „Tento román je prvním pokusem o systematickou aplikaci Joyceových metod a idejí na situaci na poloostrově a je dalek toho, aby byl imitací, neboť jeho originalita je nesporná.“¹⁴⁸ (B. M.) *Doba ticha* je jistě dílem originálním a není pouhou směsicí vlivů domácích a zahraničních. Je přetavením Unamuna, Barojy, Ayaly, Prousta, Joyce, Bergsona i Faulknera. Toto dílo ovlivní M. Delíbese i J. Goytisola a zároveň naznačí i odklon od převládajícího realismu v domácí tvorbě.

Právě v díle Martína-Santose je patrný vliv severoamerické „ztracené generace“ na španělskou literaturu. Faulknerova přítomnost je zřejmá především v *Době ticha*, kde se propojuje na druhou stranu s Joyceovou stopou (vlivem) a s jeho narativními postupy. Marín-Santos opouští objektivismus převládající v tehdejších španělském románu a vrací se k vnitřnímu monologu, kterému znovu dodává subjektivní odstín.¹⁴⁹ (B. M.)

¹⁴⁷ “Hay diferencias entre el monólogo interior al modo francés y también el de Virginia Wolf y el que emplea William Faulkner. El primero resulta casi siempre de carácter estético y destaca un intimismo sutil. Lo mismo sucede con Joyce, que se empeña más en mostrarnos la imaginación que la realidad. Vemos todo lo contrario en Faulkner, que expresa en sus páginas una realidad psicológica y trágica que evoca de manera realista, [...] un mundo objetivo visto por un personaje determinado. Así llegamos a la conclusión de que el monólogo interior europeo tiende a la búsqueda estética y un poco decadente, mientras que el americano constituye la afirmación de un realismo que expresa los pensamientos confusos al siglo en que vivimos. Por lo tanto, vemos que ha sido Faulkner el que directamente constituye la fuente inspiración de la nueva ola de novelistas peninsulares“. Ibid., s. 51.

¹⁴⁸ “Esta novela constituye el primer intento en España de aplicar, sistemáticamente, los métodos e ideas de Joyce a la situación peninsular y está lejos de ser una imitación, pues su originalidad es indiscutible“. Ibid., s. 48.

¹⁴⁹ “Precisamente en la obra de Martín-Santos se hace patente la influencia de la “generación perdida“ norteamericana en la literatura española. La presencia de Faulkner, principalmente, es evidente en *Tiempo de silencio*, unida también, por ora pare, a la huella de Joyce y sus técnicas narrativas. Martín-Santos abandona el objetivismo predominante entonces en la novela española y vuelve al monólogo interior, que le imprime de nuevo matiz subjetivista al género“. Ibid., s. 177.

S. Burunatová nám nabízí dlouhou řadu jmen spisovatelů, kteří se vyjadřovali formou vnitřního monologu proudu vědomí: Miguel Delibes, Camilo José Cela, Max Aub, Carmen Laforetová, Francisco Ayala, Elena Quirogová, Ana María Matute, Antonio Ferres, Luis Martín-Santos, Juan Goytisolo, Juan Benet, Alfonso Grosso, Antonio Martínez-Menchén a jiní.

Tito spisovatelé se vyjadřovali hlasem vnitřního monologu, který se většinou díky všeobecným kulturně-historicko-sociálním podmínkám stává hlasem opuštěnosti, samoty a nepochopení jedince...

5.2 Miguel Delibes

M. Delibes (narozen 17. října 1920 ve Valladolidu) byl zcela jistě ovlivněn poválečným realismem jako snad všichni španělští spisovatelé tvořící v té době. Ptáme se tedy oprávněně, čím se liší od ostatních souputníků. Odpovědí nám mohou být přímo slova R. Buckleyho, který říká:

Byla to ideologická neaktuálnost Delibese vzhledem k jiným „behavioristickým“ autorům. Delibes se ve svých románech zabývá člověkem jako individuem. Hledá takové znaky, které dělají z člověka jedinečnou, neopakovatelnou bytost. Dělá tedy přesný opak toho, co si předsevzali „behavioristé“. Delibes vyjadřuje jedinečnost každé ze svých postav tím, že jim dává tři základní vlastnosti: jméno, máni a cestu. Skrze mánie Delibes své postavy nejen „individualizuje“, ale také je izoluje. V mnoha případech postavy nekonverzují, pouze vedou monolog a opakují se ve svých „máních“.¹⁵⁰ (B. M.)

M. Delibes nikdy nezastával vyhraněný postoj, co se týče narativních technik. Již v jeho raných dílech se můžeme setkat s „objektivními“ dialogy a „subjektivními“ vnitřními monology, přesněji řečeno s vyprávěním v první osobě, neboť i jeho pohled na techniku vnitřního monologu se lety měnil a vyvíjel.¹⁵¹

Pokud tedy bylo na M. Delibese nahlíženo jako na autora, který nedrží krok s dobou, protože byl „ideologicky neaktuální“¹⁵², jako na autora, který promítá do svých témat své osobní přesvědčení a své názory (potud bychom ho mohli považovat za „subjektivistu“), nemělo by nám to bránit v tom, abychom na něj na druhé straně nepohlíželi jako na autora, který se snažil být

¹⁵⁰ „...inactualidad ideológica de Delibes con respecto a los demás escritores “behavioristas“. Delibes se ocupa del hombre como individuo en sus novelas. Busca aquellos rasgos que hacen de cada persona un ser único, irrepetible. Es decir, exactamente lo contrario de lo que se proponen los “behavioristas“. Delibes expresa la “singularidad“ de cada uno de sus personajes al dotarlas de tres cualidades esenciales: un nombre, una manía y un camino. [...] A través de las manías, Delibes no sólo consigue “individualar“ a sus personajes, sino también aislarles. En muchos casos, los personajes no conversan, sino monologan, repitiéndose en sus “manías“.“ Buckley, R. Op. cit., s. 85-87. Buckley mluví o Delibesově „nezařazenosti“, pokud by měl volit mezi behavioristy a subjektivisty. Nakonec mu přiznává statut „selektivista“. “El „selectivismo“ representa un compromiso, una vía intermedia, entre los dos extremos que polarizan en este período la novela española“. Ibid., s. 33. („Selektivismus“ představuje určitý kompromis, střední cestu, mezi dvěma extrémami, které ve španělské literatuře v této době stojí v protikladu.“) (B. M.)

¹⁵¹ Kritikové hodnotili umělecký vývoj M. Delibese pozitivním způsobem s každou jeho novou knihou, což s sebou neslo i obtížnost nějak M. Delibese blíže zařadit. G. Sobejano mluví o analytickém realismu, který byl vystřídán realismem poetickým. Cf. Sobejano, G. *La novela española de nuestro tiempo*. Madrid: E.P.E., 1975, s. 130-164. Óscar Barrero Pérez ho řadí mezi křesťanské existencialisty, především svými prvními díly *La sombra del ciprés alargada* (1948) a *Aún es de día* (1949). Cf. Barrero, Pérez Óscar. *La novela existencial española de posguerra*. Madrid: Ed. Gredos, 1987, s. 66-67. Jeho dílo bývá nejčastěji děleno do dvou období. První období se kryje s jeho prvními již zmiňovanými romány, kde M. Delibes tíhne spíše k tradičním narativním technikám, k introspektivní analýze protagonisty, který hájí svou individualizaci. V druhém období modernizuje narativní techniky, což se projevuje například i v aplikaci vnitřního monologu.

¹⁵² Behaviorismus byl ve Španělsku obecně spjat s tématem člověka a společnosti, tedy se sociálním románem. Delibes se zcela jistě nezřídka sociálního podtextu ve svých dílech, ale jde mu, podle mého názoru, více o člověka „samotného“, o člověka který se musí vnitřně vyrovnávat s problémy, jež ho obklopují. M. Delibes podle slov R. Buckleyho: “...nunca „acepta“ al hombre-masa, precisamente porque es la antítesis del hombre-individuo“. Buckley, R. Op. cit., s. 90. („...nikdy nepojímá člověka jako masu, právě protože je to protiklad člověka-individua.“) (B. M.)

„současný“, co se týče narativních technik. Vědom si svého subjektivismu, pokoušel se ho „maskovat“ realismem, a dokonce objektivismem¹⁵³. Odtud pochází i jeho označení „selektivista“¹⁵⁴. Tento rozpor spočívající v autorově nutkové potřebě se co nejvýstižněji subjektivně vyjádřit a přitom být co „nejobjektivnější“ v narativních technikách (s vědomím toho, že ideologicky mu byl blízký křesťanský existencialismus) byl jeden z důvodů, proč jsem si vybrala pro svou další práci právě Miguela Delibese a jeho díla *Pět hodin s Mariem*, *Podobenství o trosečnickovi* a *Cesta*. S probíhajícími změnami ve vyprávěcích technikách se měnil i Delibesův náhled na samotnou postavu a na roli vypravěče ve vztahu k vnitřnímu monologu. Vyše zmíněná díla: *Cesta*, *Pět hodin s Mariem* a *Podobenství o trosečnickovi* tak vlastně tvoří určitou vývojovou řadu vnitřního monologu v jeho dílech a zároveň mapují i část jeho uměleckého vývoje, který těmito díly samozřejmě nekončí...

¹⁵³ “El acierto de su nuevo estilo (a partir de *El camino*) consiste precisamente en enmascarar este subjetivismo y hacerlo pasar por realismo, incluso por objetivismo“. Ibid., s. 83. R. Buckley vidí v díle M. Delibese, co se týče narativní techniky, zlom v roce 1950, kdy vydává svůj třetí román *El camino*. Tento román považuje Buckley za zlomový a vidí v něm počátky Delibesova druhého tvůrčího období: “...esto significa un cambio trascendental en la estilística del autor, pero no necesariamente en su temática o en su ideología.“ Ibid., s. 99. („...toto představuje podstatnou změnu v autorově stylistice, ne však nutně v jeho tematice či ideologii.“) (B. M.)

Je zajímavé, že se Delibesův pozdější román *Mi idolatrado hijo Sisi* (1953) jako by opět navrátil do jeho prvního tvůrčího období (*La sombra del ciprés es alargada* (1948), *Aún es de día* (1949)), což je možné vysvětlit zvoleným tématem a jistým záměrem, čemuž M. Delibes vždy uzpůsoboval svoji techniku. Ale obecně se dá říci, že po roce 1950 se mění jeho technika, pokud jde o vypravěče, čas a jazykově-stylistické prostředky.

¹⁵⁴ R. Buckley označuje M. Delibese za „selektivistu“. Toto označení R. Buckley spojuje nejen s označením určitého kompromisu mezi subjektivismem a objektivismem, ale hlavně s Delibesovou narativní technikou, kterou nazývá selektivní. (Tu vidí například v kondenzaci a v opakování celých významových úseků za použití stejných lexikálních prostředků. Nazývá tuto metodu přímo „reiteración delibiana“ („delibesovské opětvování“). Cf. Buckley, R. Ibid., s. 132-136.

5.3 Od románu *Cesta* k románu *Pět hodin s Mariem*, vypravěč a vnitřní monolog

Když S. Burunatová hovoří o technice vnitřního monologu v díle M. Delibese, zmiňuje dílo *Cesta* jen velice okrajově: „Delibes zde používá nepřímý vnitřní monolog smíšený s autorovými popisy protagonistových myšlenek.“¹⁵⁵ (B. M.). Soustředí se na jeho díla pozdější, což je z její strany pochopitelné, neboť pokud se zde setkáváme s určitým „druhem“ vnitřního monologu, není to ten druh vnitřního monologu, který by byl v centru jejího zájmu.

Třetí Delibesův román *Cesta* (*El camino*, 1950)¹⁵⁶ můžeme v jistém smyslu považovat za předchůdce díla *Pět hodin s Mariem*, s nímž vykazuje určité rysy podobnosti. Toho si všímá i Luis González del Valle v článku „Semejanzas en dos novelas de Miguel Delibes“ v časopise *Cuadernos Hispanoamericanos*. Upozorňuje na rozdílnou úlohu vypravěče v obou dílech ve vztahu k vnitřnímu monologu, což je, podle mého názoru, stěžejní:

V románu *Cesta* převládá technika nepřímého vnitřního monologu. Tato technika je spojena s popisy vševědoucího autora, který vyjadřuje Danielovy myšlenky a ideje. Můžeme tedy vidět, nejen jaké jsou Danielovy myšlenky (ve třetí osobě), ale také vnímáme vševědoucího autora, který nám ozřejmuje mladíkovy postoje k tomu, o čem přemýšlí.¹⁵⁷ (B. M.)

González del Valle dokládá své tvrzení krátkým úryvkem z *Cesty*:

Daniel, el Mochuelo, que había ayudado a misa, escuchaba boquiabierto la conversación de don José con las mujeres. Pensó marcharse, pero la idea de que en el pueblo iba a montarse un cine lo contuvo. (s. 164)

(Daniel „Sýček“, jenž pomáhal při mši, poslouchal s otevřenými ústy rozhovor dona Josého se ženami. Chtěl odejít, ale představa toho, že se ve městě postaví biograf, ho zdržela.) (B. M.)

Úryvek dále komentuje slovy:

¹⁵⁵ „Aquí Delibes emplea el monólogo interior indirecto mezclado con las descripciones del autor sobre las ideas del protagonista“. S. Burunat. Op. cit., s. 95.

¹⁵⁶ Delibes, Miguel. *El camino*. Barcelona: Ed. Destino, 2005. Všechny další citace jsou z tohoto vydání.

¹⁵⁷ „El monólogo interior indirecto es la técnica que prevalece en *El camino*. Combinada a esta técnica está la de la descripción de las ideas de Daniel por parte de un autor omnisciente. O sea, no sólo se pueden ver cuáles son las ideas de Daniel (en tercera persona) sobre cuanto piensa, sino que percibimos además a un autor omnisciente haciéndonos patente las actitudes del joven para lo que está pensando“. González del Valle, Luis. „Semejanzas en dos novelas de Miguel Delibes“, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 268-270, 1972, s. 545-551.

V tomto odstavci nám vševědoucí autor líčí, jak Daniel zářil, když poslouchal rozhovor dona Josého, a jak ho představa (představa, kterou má Daniel ve své mysli), že ve městě bude biograf, zadržela.¹⁵⁸ (B. M.)

González del Valle zmiňuje dialogy, ve kterých se postavy vyjadřují „přímo“, a dále se již technice nevěnuje a přistupuje k dalším, pro nás nepodstatným dílčím otázkám.

V prvé řadě bych chtěla upozornit na fakt, že González del Valle nerozlišuje vypravěče a autora, což, jak uvidíme následně, částečně komplikuje situaci. Alfonso Rey se ve své studii *La originalidad novelística de Delibes* ptá: „...kdo vypráví román? Nakolik je vypravěčem „Sýček“ a nakolik někdo jiný?“¹⁵⁹ (B. M.) a naznačuje tak, že to není pouze malý protagonista, který promlouvá, ale že je zde ještě někdo, kdo vstupuje do vědomí Daniela. A. Rey pokračuje slovy:

Kritikové se zcela neshodují. Podle González del Valle se v díle objevuje kombinace vševědoucího vyprávění, kterého se zhostil autor, a přímého vnitřního monologu¹⁶⁰ jakožto odrazu protagonistových myšlenek. Leo Hickey hovoří o „nedbalosti v dodržování dětského pohledu“ a Entreambasaguas poukazuje na to, že „Delibes se rozhodl, že to bude on, kdo bude vyprávět příběh a ne jeho protagonista, i když si autor nasadil své staré dětské oči, aby mohl interpretovat to, na co si je dítě schopno vzpomenout.“ Já osobně bych hovořil o dvou vypravěčích a o jedné perspektivě, nebo [...] o dvou hlasech a jednom pohledu, abych se nedopustil časté chyby a neztotožňoval toho, kdo vidí, s tím, kdo mluví. Pouze pokud připustíme, že perspektiva románu nemá proč se shodovat s vyprávěcí osobou (přesněji, že ta samá vyprávěcí osoba může nahlížet z různých perspektiv), tak jsme s to pochopit *Cestu*.¹⁶¹ (B. M.)

A. Rey nám tedy předkládá svůj názor, že vyprávění se děje skrz pohled či vědomí Daniela, on je tím, kdo „vidí“, i když to nemusí být vždy on, kdo „mluví“.

¹⁵⁸ “En este párrafo el autor, omnisciente, nos dice cómo lucía Daniel cuando escuchaba la conversación de don José, y cómo la idea (idea que Daniel tiene en su mente) de que el pueblo iba a tener un cine lo detuvo“. Ibid., s. 546.

¹⁵⁹ “...¿quién cuenta la novela? ¿cuánto corresponde al Mochuelo y cuánto a alguien que no es él?“. Rey, Alfonso. *La originalidad novelística de Delibes*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1975, s. 72. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

¹⁶⁰ Všimněme si rozdílu proti vlastním slovům González del Valle. A. Rey ve své parafrázi zaměňuje vševědoucího autora s vševědoucím vyprávěním a monolog přímý s monologem nepřímým. Pokud připustíme, že chyba nenastala v tisku, jedná se poté o nepřesnou parafrázi ze strany A. Reye.

¹⁶¹ “Entre los críticos no hay total acuerdo. Para González del Valle hay una combinación de relato omnisciente a cargo del autor y de monólogo interior directo como reflejo de los pensamientos del protagonista. Leo Hickey habla de “descuido en el mantenimiento de la visión infantil“ y Entreambasaguas señala que „Delibes optó por ser él quien contará la historia y no su protagonista, aunque el autor se haya puesto sus antiguos ojos infantiles para interpretar... lo que un niño... es capaz de recordar“. Por mi parte prefiero hablar de dos narradores y de una perspectiva, o [...] de dos voces y de un punto de vista, para no incurrir en el extendido error de identificar al que ve con el que habla. Sólo si se admite que la perspectiva de una novela no tiene por qué coincidir con la persona narrativa (o mejor, que una misma persona narrativa puede ajustarse a distintas perspectivas) se está en condiciones de entender *El camino*“. Ibid., s. 72-73.

Máme zde tedy dva vypravěče. Daniela-postavu-vypravěče a vševědoucího vypravěče, kteří společně nazírají na svět pohledem jednoho vědomí, pohledem Daniela.

Když González del Valle mluví o vševědoucím autorovi, není zcela jasné, zda pouze nezaměňuje termíny autor a vypravěč, jak se tomu často ve španělských publikacích děje¹⁶², či má opravdu na mysli „vševědoucího autora“¹⁶³, k čemuž se vrátíme později.

Dílo je vyprávěno ve třetí osobě, ale dá se v něm celkem dobře rozlišit, kdy mluví vševědoucí vypravěč, který „přejímá Danielovu perspektivu a líčí ve vyprávění pocity, které ho uchvátily“, a „bezelstně líčí myšlenky, emoce a jeho způsob vidění skutečnosti“¹⁶⁴ (B. M.), a kdy mluví vševědoucí vypravěč ze své vlastní perspektivy.

Můžeme uvést příklad z první kapitoly, která, stejně jako poslední kapitola, určitým způsobem rámcuje zbývajících 19 kapitol, jež zahrnují Danielovy vzpomínky (podobně jako se tomu děje v románu *Pět hodin s Mariem*), kde můžeme vidět, jak vševědoucí vypravěč přejímá „perspektivu“ Daniela:

Volvió a sorber la moquita y quedó en silencio. El Mochuelo se repitió: “Algo muy grande en la vida Danielín“, y movió convulsivamente la cabeza. No acertaba a comprender cómo podría llegar a ser algo muy grande en la vida. Y se esforzaba, tesoneramente, en comprenderlo. Para él, algo muy grande era Paco, el herrero, con su tórax inabarcable, con su aspecto salvaje y duro de dios primitivo. Y algo grande era también su padre, que tres veranos atrás abatió un milano de dos metros de envergadura... Pero su madre no se refería a esta clase de grandeza cuando le hablaba. Quizá su madre deseaba una grandeza al estilo de la de don Moisés, el maestro. [...] Seguramente a algo de esto aspiraban sus padres para él. Mas, a Daniel, el Mochuelo, no le fascinaban estas grandezas. En todo caso, prefería no ser grande, ni progresar. (s. 11)

(Znovu spolkl slzu a zůstal potichu. Sýček si opakoval: „Něco moc velikého v životě, Danielku“ a prudce otočil hlavou. Nemohl pochopit, jak by se mohl stát v životě někým velkým. A úporně se to snažil pochopit. Pro něj byl někým velkým kovář Paco se svým nesmírným hrudníkem a divošským a drsným vzhledem primitivního boha. A někým velkým byl také jeho otec, který před třemi roky trefil luňáka ze vzdálenosti dvou metrů... Ale když s ním jeho matka mluvila, neměla na mysli tento druh velikosti. Možná si jeho matka přála takovou velikost na způsob učitele dona Moisése. [...] Určitě si jeho rodiče pro něj přáli něco takového. Ale Daniela Sýčka takové velikosti neokouzlovaly. V každém případě by nejradši nebyl velkým a ani nedělal pokroky.) (B. M.)

¹⁶² Což všeobecně odráží nedůsledné rozlišování základních pojmů a neochotu autorů se terminologicky sjednotit.

¹⁶³ Pojem „vševědoucí autor“ mi připadá nesmyslný. Autor patří do světa „reálného“, vypravěč do světa „fiktivního“.

¹⁶⁴ “...adopta su perspectiva (de Daniel) y expone en orden narrativo los sentimientos que le embargan“, “expone candorosamente sus pensamientos, sus emociones y su modo de ver la realidad...” Rey, A. Op.cit., s. 78.

Další ukázka je z třetí kapitoly a demonstruje vševědoucího vypravěče, který popisuje Danielovo rodné údolí nostalgickým způsobem, jenž nepřímo dokresluje jeho duševní rozpoložení:

El valle... Aquel valle significaba mucho para Daniel, el Mochuelo. Bien mirado, significaba todo para él. [...] Le gustaba al Mochuelo contemplar el conglomerado de prados, divididos en parcelas y salpicados de caseríos dispersos. Y, de vez en cuando, las manchas oscuras y espesas de los bosques de castaños a la tonalidad clara y mate de las aglomeraciones de eucaliptos. A lo lejos, por todas partes, las montañas, que, según la estación y el clima, alteraban su textura, pasando de una extraña ingravidez vegetal a una solidez densa, mineral y plomiza en los días oscuros. (s. 26-28)

(Údolí... To údolí pro Daniela Sýčka hodně znamenalo. Lépe řečeno, bylo mu vším. Sýček rád pozoroval louky rozdělené na pozemky, které byly okořeněné různě posetými statky. A občas tmavé a husté skvrny kaštanových lesíků se světlými odstíny shluků eukalyptů. Všude v dáli hory měnily svou strukturu podle ročního období a klimatu, přecházely od zvláštní rostlinné vzdušnosti po stísněnou hutnost, kamennou a olovenou za temných dnů.) (B. M.)

V této ukázce jsme si mohli všimnout, jak vypravěč ztrácí dočasně „perspektivu“ dítěte. A. Rey to komentuje slovy: „Některé popisy, málokatere, neodpovídají dětské mentalitě, a musí tedy být přisuzovány dospělému vypravěči, který používá vybranou slovní zásobu.“¹⁶⁵ (B. M.) A pokud o několik stránek dále A. Rey ve své studii podotýká, že „vypravěč ve třetí osobě má podpůrnou funkci, mluví jménem někoho jiného a ne svým vlastním“¹⁶⁶ (B. M.), přivádí nás to na myšlenku, že se buďto jedná o malého Daniela, jehož jménem promlouvá a jehož vědomí je zprostředkováno přes vypravěčský filtr, nebo že se jedná o momenty, kdy nám do textu „prosakuje“ svým poetismem sám autor M. Delibes a kdy se stává podle některých španělských kritiků¹⁶⁷ sám vševědoucím vypravěčem a stírá tak opozici autor-vypravěč. Můžeme například uvést R. Buckleyho, který se v této souvislosti vyjadřuje:

„Nicméně právě v *Cestě* jsou projevy autora jako vypravěče nejvýraznější.“¹⁶⁸ Pokračuje vlastní ukázkou z románu, kterou přejímám, neboť ji sám vzápětí i komentuje:

¹⁶⁵ “Algunas descripciones, muy pocas, no responden a la mentalidad del niño y deben ser atribuidas a un narrador adulto que sirve de un vocabulario seleccionado“. Ibid., s. 69.

¹⁶⁶ “El narrador en tercera persona tiene una función subsidiaria, pues habla en nombre de alguien, no en el suyo propio“. Ibid., s. 73.

¹⁶⁷ (S. Burunat, González del Valle, R. Buckley, G. Sobejano... v dílech, která byla v této souvislosti konzultována a citována.)

¹⁶⁸ “Es, sin embargo, en *El camino* donde las intervenciones del autor como fabulador son más decisivas“. Buckley, R. Op. cit., s. 114.

„Obchod byl, jak Danielovi vyprávěli, zavřený deset dní a deset následných nocí“ (*El camino*, s. 76)

Jedná se obchod Guindilly, „zavřený pro hanbu“. Poslední část věty a „deset následujících nocí“ je doplněná autorem, který propůjčuje události atmosféru biblické katastrofy plnou ironie. Ale obecně je to vypravěč, kdo vybízí čtenáře, aby s ním sdílel humor a ironii situace – tedy humor, jenž nesdílí postavy. A tak, když se chlapci chystají provést malou nezbednost, vypravěč to nabubřele komentuje: „*Nikdo není schopn určit, ve kterém místě v mozku se rodí velké nápady.*“ (s. 145) A když se situace chlapců zkomplikuje, podotýká: „*Existují ďábelské bytosti, které ve vzduchu neustále poletují a které se baví tím, že zamotávají nevinné dětské hry.*“¹⁶⁹ (s. 148) (B. M.)

V každém případě jsem přesvědčena o tom, že by se měla neustále zachovávat opozice vypravěč – autor, i když okolnosti někdy svádějí k jejich směřování či zaměňování, jako se tomu děje u M. Delibese, který dokáže mistrně promítat do svých děl své osobní Já.¹⁷⁰

Opustíme vševědoucího vypravěče a budeme se soustředit na hlas malého Daniela a na způsoby, jakými se prosazuje v textu. Mimo přímou řeč Daniela A. Rey k hlasu vypravěče přiřazuje i jiný způsob promluvy, když říká: „...vedle hlasu vypravěče je tu ještě jeden hlas. Hlas samotného Sýčka, když si mluví sám pro sebe a posouvá svého dohlážitela do druhého plánu.“¹⁷¹ (B. M.)

V této ukázce si můžeme všimnout, jakým způsobem se tento hlas prosazuje na úkor hlasu vypravěče:

Pero Daniel, el Mochuelo, intuía que los niños tienen ineluctablemente la culpa de todas aquellas cosas de las que no tiene la culpa nadie. Lo que del gato tampoco fue una hazaña del otro jueves. Si el gato hubiera sido de Antonio, el Buche, o de las mismas Lepóridas, no hubiera ocurrido nada. Pero Lola, la Guindilla mayor, era una escandalosa y su amor por el gato una inclinación evidentemente enfermiza y anormal. Porque, vamos a ver, si la trastada hubiese sido grave o ligeramente pecaminosa, ¿se hubiera reído don José, el cura, con las

¹⁶⁹ “El establecimiento, según le contaron a Daniel, estuvo cerrado diez días con sus diez noches consecutivas“ (*El camino*, p. 76). Se trata del establecimiento de la Gundilla, “cerrado por deshonra“. La última parte de la frase, “las diez noches consecutivas“, es un añadido del autor que confiese al suceso un aire de cataclismo bíblico lleno de ironía. Pero, por lo general, es el fabulador quien invita al lector a compartir el humorismo o la ironía de una situación – humorismo no compartido por los personajes. Así, cuando los muchachos van a hacer una pequeña travesura, el fabulador comenta grandilocuente:

„Nadie es capaz de señalar el lugar de cerebro donde se generan las grandes ideas.“ (p.145)

Y cuando la situación de los niños se hace difícil afirma:

„Existen, flotando constantemente en el aire, unos entes diabólicos que gozan enredando los actos inocentes de los niños.“ (p.148) Ibid., s. 114-115. (V překladu jsou kurzívou rozlišeny pasáže z románu od komentáře. Toto rozlišení provedla B. M. pro lepší orientaci v textu.)

¹⁷⁰ Cf. R. Buckley. Op. cit., s. 83-113.

¹⁷¹ “...junto a la voz del narrador hay otra. Esta es la propio Mochuelo, cuando habla por sí mismo y relega a su tutor narrativo a un segundo plano.“ Rey, A. Op. cit., s. 78.

ganas que se rió cuando se lo contaron? Seguramente, no. Además, ¡qué diablo!, el bicho se lo buscaba por salir al escaparete a tomar el sol. (s. 140)

(Ale Daniel Sýček tušil, že děti vždycky můžou za to, za co nemůže nikdo. To s tou kočkou minulý čtvrtek to také nebylo bůhvíco. Kdyby ta kočka byla Antonia-Volete, nebo samotných Zaječic, nic by se bylo nestalo. Ale Lola, starší Višnička, byla výstřední a její láska ke kočkám byla chorobná a nenormální. Protože, kdyby to byla velká lumpárna a nebo aspoň malý hřích, smál by se farář don José s takovou chutí, když mu o tom vyprávěli? Určitě ne. A navíc, k čertu, to zvíře si to zasloužilo, když se lezlo vyhřívat za výlohu.) (B. M.)

Následně je též třeba zdůraznit, že Danielova promluva nemá stálý stylistický charakter, a pokud budeme uvažovat o tom, že v určitých pasážích jeho promluvy se jedná o vnitřní monolog nepřímý (tak, jak uvádí González del Valle), pak je to nejspíše v situacích, kdy nejvíce odkrývá své nitro a pocity, jako je tomu například v tomto úryvku z deváté kapitoly, kdy připravuje spolu s kamarády krádež jablek:

Al pensar en esto, Daniel, el Mochuelo, se sentía más aliviado. También le tranquilizaba no poco saber que Gerardo, el Indio, y la yanqui estaban en Méjico. [...] No había, por tanto, nada que temer. Y, sin embargo, ¿por qué su corazón latía de ese modo desordenado, y se le abría un vacío acuciante en el estómago, y se le doblan las piernas por las rodillas? Tampoco había perros. El Indiano detestaba este medio de defensa. Tampoco, seguramente, timbres de alarma, ni resortes sorprendentes, ni trampas disimuladas en el suelo. ¿Por qué temer, pues? (s. 86)

(Když na to Daniel Sýček pomyslel, cítil větší úlevu. Také ho nemálo uklidňovalo to, že věděl, že Gerardo Indián a Američanka jsou v Mexiku. [...] Nebylo se tedy čeho obávat. A vůbec, proč jeho srdce tak splašeně bušilo a v žaludku se mu rozpínalo strašlivé prázdno a nohy se mu podlamovaly v kolenou? Taky neměli psy. Indián opovrhoval takovým obranným prostředkem. Určitě tam ani nejsou alarmující zvonky, překvapující pružiny ani pasti nalíčené na zemi. Proč se tedy bát?) (B. M.)

Zde Daniel odkrývá svůj strach, a ačkoli k sobě promlouvá ve třetí osobě, máme pocit spoluúčasti na jeho duševním hnutí. Tento pocit získáváme, když jsou jím vyprávěné události také jím prožívané a ne pouze převyprávěné, jak se tomu děje v jiných částech knihy. Obdobně o tom mluví A. Rey:

Během událostí, které jsou bezprostředně prožívané Danielem, se odráží jasně jeho nitro, zdůrazněné volnou nepřímou řečí. [...] Mnoho znaků jeho osobnosti se jasně

projevuje díky tomuto syntaktickému prostředku, který dodává vyprávění „svěžest nevinného dětství.“¹⁷² (B. M.)

V textu nacházíme jisté propojení v užití nepřímé volné řeči jako stylistického prostředku ve vyprávění s vnitřním monologem nepřímým. Daniel promlouvá sám k sobě (vždyť stejně jako Carmen v románu *Pět hodin s Mariem* prožívá jednu z nejdůležitějších nocí ve svém životě), ale pocit, že jsme opravdu „přítomni“ jeho duševním procesům, není vždy stejný, je značně rozkolísaný a subjektivní. Podobného dojmu nejspíše nabyt i Edgard Pauk, když uvádí:

Ačkoliv je Daniel protagonistou románu a sám román je produktem jeho vzpomínek, jež mu vyvstávají během poslední noci, kterou tráví v rodné vesnici, nenacházíme v románu *Cesta* to, co najdeme v románu *Pět hodin s Mariem*: „vnitřní monolog“, výplod individuality protagonisty. Místo toho zde nacházíme duševní obzor mladého chlapce s celou jeho bezelstností, bez slovníku přiměřeného jeho věku.¹⁷³ (B. M.)

Podle E. Pauka to, co můžeme považovat za vnitřní monolog, má být výplod samotného hrdiny, jeho vlastní individuality. Odtud pramení samotný problém, zda to, co nacházíme v románu *Cesta*, se dá, či nedá považovat za vnitřní monolog.

Pokusím se shrnout dosavadní poznatky. Máme tu dva vypravěče, kteří víceméně spoluvytvářejí (či se o to snaží) perspektivu jednoho vědomí. Vševědoucí vypravěč, skrze jehož perspektivu jsou vyprávěny vzpomínky Daniela, určitým způsobem dokresluje a doplňuje vnitřní pocity Daniela, jehož hlas se ve vzpomínkách dostává na povrch ve chvílích, kdy jim je nejbližší, kdy je znovu spoluprožívá. K těmto průnikům dochází nejčastěji při použití nepřímé řeči volné (v terminologii Lubomíra Doležela v *polopřímé řeči*, jež problematizuje a rozostřuje pásmo vypravěče a postavy)¹⁷⁴, která s sebou nese použití třetí osoby, což na jedné straně umožňuje

¹⁷² “A lo largo de los episodios vividos de cerca por Daniel se refleja nítidamente su interioridad, realizada por estilo indirecto libre. [...] Muchos rasgos de su personalidad están claramente expuestos gracias a este recurso sintáctico, con el que se logra comunicar a la narración la “frescura de la infancia inocente”. Reyes, A. Op. cit., s. 80.

¹⁷³ “A pesar de que Daniel sea el protagonista de la novela y de la novela misma sea el producto de sus reminiscencias durante la última noche que va a pasar en su aldea natal, no hallamos en *El camino* lo que hallaremos en *Cinco horas*: un “monólogo interior” producto de la personalidad del protagonista. En vez de aquello, lo que hallamos es la visión de un joven mozo, con toda su ingenuidad, sin el vocabulario apropiado a su edad“. Pauk, Edgard. *Miguel Delibes: Desarrollo de un escritor*. Madrid: Ed. Gredos, 1975, s. 248.

¹⁷⁴ Podle Lubomíra Doležela je polopřímá řeč výsledkem procesu neutralizace mezi řečí přímou a objektivním vyprávěním ve třetí osobě. Tento proces vnáší znaky subjektivity do objektivní osnovy. Zmínuje Ch. Ballyho, pro kterého je polopřímá řeč zvláštním gramatickým prostředkem „reprodukce“ výpovědi postavy. Termín „styl indirect libre“, který Bally používá pro polopřímou řeč, Bally považuje za specifickou transformaci nepřímé řeči. Cf. Doležel, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*, Praha: Český spisovatel, 1993, s. 33. Blíže se tomuto věnuje i ve své další práci *O stylu moderní české prózy*: „...Pro Ch. Ballyho je polopřímá řeč od počátku zvláštním gramatickým prostředkem „reprodukce“, který se přiřazuje k řeči přímé a zvláště k řeči nepřímé (odtud i termín Ballyho – „style indirect libre“). Doležel, L. *O stylu moderní české prózy*, Op. cit., s. 70. Pro nás je důležité, že tato francouzská škola preferovala hledisko lingvistické nad psychologickým a své jazykové rozbory činila převážně na francouzském jazyce, který podobně jako španělština, používá souslednost časovou a jiný systém minulých časů. Na problematiku sjednocení termínů

nenásilné prolínání pásem, ale na straně druhé velice subjektivizuje rozlišení, kdy jde o pouhé tlumočené vyprávění ve třetí osobě a kdy jde o vnitřní monolog zprostředkovaný vypravěčem, který jeho myšlenky nepřímo vyjevuje. Pokud ale máme stále na mysli, že se jedná o vzpomínky, které se vybavují asociativním způsobem v myslí protagonisty, a že právě pohled vypravěče tyto chaotické vzpomínky určitým způsobem objasňuje a jeho pohledem jsou nazírány věci a události, které opět tvoří nedílnou součást samé individuality protagonisty, a že v podstatě celý příběh se filtruje přes jediné vědomí Danielovo, pak se můžeme přiklonit k závěru, že hlas, který se dere na povrch, je hlasem vnitřního monologu nepřímého. Pokud nám tedy Edgard Pauk předkládá tvrzení, že se nejedná o vnitřní monolog, a zmiňuje společně s tímto tvrzením dílo *Pět hodin s Mariem*, tak má (podle mého názoru) pravdu jen částečně, a to v tom, že se nejedná o vnitřní monolog typu, jaký nacházíme v románu *Pět hodin s Mariem*. Co zde ovšem můžeme nalézt společného, je způsob, jakým se prezentují návratné asociativně vzbuzené vzpomínky. V románu *Pět hodin s Mariem* je to samotná Carmen, jež ve své myslí podle zákonů asociace řadí své vzpomínky a duševní pochody; zde v románu *Cesta*, je to hlas vypravěče, který koordinuje vzpomínky a duševní hnutí Daniela (který v polospánku, v polobdění, jedné stejně důležité noci rekapituluje svůj život obdobně jako Carmen) a dokazuje tak, že i hlas vypravěče patří do Danielova vědomí, nehledě na to, že tak, jak dílo postupuje ke svému konci, se neustále obě dvě perspektivy sblížují. Jestliže, jak uvidíme později v *Pěti hodinách s Mariem*, se Carmen vrací ke své vzpomínce, pozměňuje ji či překrucuje, tak i zde je obdobně jedna vzpomínka načrtnuta, následně podána z jiného úhlu v kontrastu s další vzpomínkou, aby utvořila jakoby náhodnou vazbu a byla nakonec definitivně vyřčena podle zdánlivě subjektivní chronologie ve své úplnosti. Je to zde činěno s jiným záměrem, než je překrucování událostí. V románu *Cesta* je neustálé doplňování těchto skutečností výsledkem běhu událostí, i když nejsou podávány chronologicky a jsou spíše potvrzením určitého myšlenkového zrání protagonisty, což se druhotně projevuje v právě již zmíněném postupném sblížování obou perspektiv jednoho vědomí.

Jistou podobnost můžeme spatřit i v úloze tzv. druhotných událostí či vzpomínek, které se jen zdánlivě dotýkají hlavních protagonistů. V románu *Pět hodin s Mariem* tvoří určitou podpůrnou síť, která doplňuje primární události tím, že je osvětluje a zasazuje do širšího kontextu, v románu *Cesta* tyto sekundární události (či události prožité jinou postavou) dotvářejí samotnou postavu Daniela. Daniel tím, že „otvírá“ duše svých kamarádů, o sobě vypovídá více než o nich.

Pro ilustraci můžeme například uvést vzpomínku, která se váže přímo ke vzniku života jako k velikému tajemství pro jedenáctileté dítě:

v závislosti na jazykových rozdílech upozorňuje i V. Pickettová, která překládala *Poetiku vyprávění* od S. Rimmonové-Kenanové, která se problematice polopřímé řeči též věnuje na stránkách 115-142. (Op. cit., d.)

Ahora Daniel, el Mochuelo, ya sabía lo que era tener el vientre seco. (s. 15) [...] Pero, Daniel, el Mochuelo, sí sabía ahora lo que era tener el vientre seco y lo que era un aborto. Estas cosas se hacen sencillas y comprensibles a determinada edad. [...] Mas también Germán, el Tiñoso, el hijo del zapatero, sabía lo que era un vientre seco y lo que era un aborto (s. 51)

(Teď už Daniel Sýček věděl, co to znamená mít vyschlé břicho. [...] Ale Daniel Sýček teď už věděl, co to znamená mít vyschlé břicho a co je to potrat. Tyto věci se jeví jako snadné a pochopitelné až v určitém věku. [...] Ale také Germán Prašivec, ševcův syn, věděl, co je vyschlé břicho a co je to potrat. (B. M.)

Motiv je úplně rozvinut až v kapitole sedmé, kdy se chlapci od staršího kamaráda dozvědí, jak se doopravdy rodí děti a proč jedni mají dětí hodně a někdo nemá žádné.

Této techniky si všímá i R. Buckley:

Tato technika asociací myšlenek pro vyjádření psychiky postavy je častá v současném románu od té doby, co ji zpopularizoval Joyce ve svém *Odysseovi*. Delibesova inovace spočívá v tom, že ji neužívá pouze pro popis svých postav, ale i pro vyprávění vůbec. [...] Nicméně Delibes nikdy nedopustí, aby byla tato technika „asociace myšlenek“ dotažena ad absurdum. Myšlenky jsou vyvolávány samy o sobě, pouze zdánlivě v očích čtenáře. Ve skutečnosti je ruka vypravěče stále přítomná a na konci románu autor „řekl“ vše, co měl říct.¹⁷⁵ (B. M.)

Na závěr můžeme říci, že vypravěč je v obou dílech jistě přítomen, rozdíl je jen ve způsobu přítomnosti samotné, v pohledu na jeho úlohu, jež se odráží i v prezentaci postavy. V románu *Pět hodin s Mariem* je skrytější a čtenář má jistě silnější a bezprostřednější dojem účasti na duševních pochodech, jež jsou mu předkládány. To zcela jistě nesnižuje uměleckou hodnotu díla *Cesta*, pouze demonstruje jinou techniku, která je v souladu s celkovým ideovým záměrem autora. Přesto musíme připustit, že dílo *Pět hodin s Mariem* je, co se týče narativní techniky, krokem vpřed a značí posun v uměleckém vývoji autora.

¹⁷⁵ „...esta técnica de asociación de ideas para expresar el psiquismo de los personajes es frecuente en la novela actual desde que Joyce la popularizó con su *Ulises*. La innovación de Delibes consiste en que no sólo la emplea para la descripción de sus personajes, sino también para la narración en general. [...] Sin embargo, Delibes nunca deja que esta técnica de „asociación de ideas“ le arrastre ad absurdum. Las ideas se engendran por sí mismas, sólo en apariencia, a los ojos del lector. En realidad, la mano de fabulador, está siempre presente, y al final de la novela él „ha dicho“ todo lo que tenía que decir“. Buckley, R. Op. cit., s. 124-125.

5.4 Pět hodin s Mariem

V románu *Pět hodin s Mariem* (*Cinco horas con Mario*, 1966)¹⁷⁶ se nejedná zcela o vnitřní monolog v Dujardinově pojetí¹⁷⁷, což jenom dokládá fakt, že vnitřní monolog na sebe může brát různou podobu. Zde se nejvíce blíží formě samomluvy či dialogu s mrtvým, jenž nemá svůj vlastní hlas, a proto má tento „dialog“ formu monologu. Sám Delibes tento román původně zamýšlel¹⁷⁸ napsat ve třetí vypravěčské osobě, ale nakonec mu dal podobu monologu „Já pro Ty“ v centrální části a prolínání vnitřního monologu s jinými hlasy v prologu a epilogu. Tento monolog „Já pro Ty“ ovšem není obdobou rozdvojeného Já, není to autoreflexivní Ty, není to Ty jako druhý hlas vědomí. Zde má reálného příjemce a tím je Mario. Tento monolog má tolik dialogických znaků, že může být považován i za dialog s fiktivním příjemcem:

Kvůli slovesným časům, které jsou užívané, především čas budoucí a imperativ, kvůli vyčítavému a polemickému tónu jazyka a kvůli otázkám a odpovědím musí být Carmenino soliloquium považováno za dialog s fiktivním účastníkem.¹⁷⁹ (B. M.)

Román *Pět hodin s Mariem* má 29 kapitol. Z toho první a poslední, prolog a epilog, tvoří určitý rámeček, v němž najdeme něco více než jen vnitřní monolog hlavní postavy Carmen Sotillo. Carmen tu promlouvá též přímou řečí i hlasem vypravěče. Právě v pásmu vypravěče můžeme pozorovat rozostření hranic mezi jasnou promluvou vypravěče a promluvou vypravěče, do které je jakoby implikováno samotné vědomí Carmen. Zpočátku si tuto skutečnost neuvědomujeme, ale v průběhu čtení zjišťujeme, že hodnotící soudy vypravěče jsou vlastní životnímu postoji Carmen. Ani v užití přímé řeči si nejsme zcela jistí, do které části pásma postav ta či ona přímá řeč právě patří, a ani vnitřní monolog není v prologu veden tak (zde je vyznačen kurzívou), jak se s ním setkáme v následujících kapitolách.

Pro názornost uvedu postupně příklady z textu:

¹⁷⁶ Delibes, Miguel. *Cinco horas con Mario*. Barcelona: Ed. Destino, 1993. Všechny citáty ve španělštině jsou z tohoto vydání.

¹⁷⁷ E. Dujardin define: “El monólogo interior es, en el orden poético, ese lenguaje no oído y no pronunciado, por medio del cual un personaje expresa sus pensamientos más íntimos (los que están más cerca de la subconsciencia) anteriores a toda organización lógica, es decir, en su estado original, por medio de frases directas a un mínimo sintáctico y de manera que den la impresión de reproducir los pensamientos conforme van llegando a la mente“. Varela Jacome, B. *Renovación de la novela en el siglo XX*. Barcelona: Ed. Destino, 1967, s. 141. (E. Dujardin říká: „Vnitřní monolog je, co se týče poetického postupu, neslyšená a nevyslovená promluva, jejímž prostřednictvím postava vyjadřuje svoje nejnítěrnější myšlenky (ty, které jsou nejbližší podvědomí), které předcházejí logickému uspořádání, to znamená, že se nacházejí v původním stavu. Vyjadřuje je pomocí přímé řeči a syntaktického minima tak, že vytvářejí dojem, že reprodukuje myšlenky v souladu s tím, jak vyvstávají na mysli.) (B. M.)

¹⁷⁸ Cf. Burunat, Silvia. Op. cit., s. 94.

¹⁷⁹ “Por los tiempos verbales utilizados, especialmente cuando son el futuro y el imperativo, por el tono del lenguaje, recriminatorio y polémico, y por la existencia de preguntas y respuestas, el soliloquio de Carmen debe ser considerado como un diálogo que tiene un interlocutor ficticio“. Rey, A. Op. cit., s. 182.

Pero ya nada volvió a ser tan tenso como antes. Las barbas de Moyano y su palidez de muerto hacían bien en el velatorio. En cambio el mechón albino de Valen, denotaba. “Cuando me lo dijeron no podía creerlo. Si le vi ayer“. Carmen se inclinaba y la besaba en las dos mejillas. (s. 11)

(Ale ovzduší pojednou nebylo už tak napjaté jako předtím. Moyanova bradka a jeho mrtvolná bledost se hodily velmi dobře ke smuteční hostině. Zcela bílá Valentinina kadeř naopak působila jako pěst na oko. „Když mi to řekli nevěřila jsem jim. Vždyť jsem ho ještě včera viděla.“ Carmen se sklonila a políbila ji na obě tváře.)¹⁸⁰ (s. 11)

Vidíme, že první čtyři věty patří vypravěči, i když styl a způsob hodnocení jakoby již předjímalu perspektivu typickou pro Carmen. Následuje přímá řeč Valentiny, jak se dá usuzovat z předcházející a následující věty vypravěče. O pár řádek dál M. Delibes použije analogicky tentýž způsob proto, aby promluvou vypravěče zazněl hlas vědomí Carmen:

Y Carmen experimentaba una oronda vanidad de muerto, como si lo hubiese fabricado con las propias manos. Como Mario, ninguno; era su muerto; ella misma lo había manufacturado. Pero Valen se resistía: “Prefiero recordarle vivo, ya ves“. (s. 12)

(Carmen se zmocnila nad mrtvým manželem velká pýcha, jako kdyby ho stvořila vlastníma rukama. Nikdo nevypadá jako Mario, je to její mrtvý, její výtvar. Ale Valen namítala: „Víš, já si ho raději uchovám v paměti živého.“)¹⁸¹ (s. 10)

Další příklad je ukázkou přímé řeči, která může být hlasem Valentiny, ale i hlasem samotné Carmen (protože, jak uvidíme později, Carmen do své promluvy často zahrnuje i promluvu cizí):

Y lo mismo Menchu, pero ella era su hija y no tenía otro remedio. Al regresar del Colegio, ayudaba por la Doro, la había obligado a entrar y la había forzado a abrir los párpados que ella se obstinaba en cerrar. “Mujer, déjala, si es aún una niña“. “Es su hija y va ahora mismo porque se lo mando yo“. Una histérica. Menchu se había comportado como una histérica.

-Cría cuervos.

-Déjalo, Menchu; relájate, anda; haz lo posible por relajarte. No pienses en nada ahora. (s. 12)

¹⁸⁰ Delibes, Miguel. *Pět hodin s Mariem*. Přeložily Jana Novotná a Blanka Stárková. Praha: Odeon, 1986, s. 10. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

¹⁸¹ Podtržení slov ve všech úryvcích provedla B. M.

(Ani Menchu se nechtěla jít podívat na otce, ale byla to její dcera, a tak se dlouho nerozmýšlela. Když se vrátila ze školy, donutila ji s pomocí Doro, aby vešla do pokoje, kde ležel mrtvý, a otevřela oči, i když je umíněně zavírala. „Nech ji, je to ještě dítě.“ „Je to jeho dcera a půjde tam hned teď, protože já chci.“ Hysterička. Zachovala se jako hysterička.

- Vychovávám krkavce. –

- Nemyslí na to, Menchu. Snaž se zapomenout. Snaž se odpočinout si. Na nic teď nemysli. -) (s.11)

Jak jsem uvedla výše, může to být hlas Valentiny (též se nechce podívat na mrtvého), ale i hlas Carmen, vnitřní hlas vědomí, který promlouvá nahlas (tak, jak se tomu stane na konci knihy v epilogu), nebo hlas Valentiny pronášený ústy Carmen. Celá scéna je později podána znovu, ale v podobě vnitřního dialogu s Valentinou:

“Yo pienso que le hice daño, pero no lo siento, ¿tú crees, Valen, con la mano en el corazón, que una hija puede dejar marchar así a su padre, sin despedirse siquiera? Porque ella no hacía más que chillar, como una histérica, lo mismo, „¡por favor, que me horroriza, dejadme!“; pero la Doro y yo, con todas nuestras fuerzas, que la hicimos abrir los ojos y todo, estaría bueno, que algún día me lo agradecerá“. (s. 23)

(Možná, že jsem jí ublížila, ale Valen, ruku na srdce, nemyslíš, že pořádná dcera může nechat odejít svého otce bez rozloučení, jen tak? Pořád jen ječela, jako hysterka, stejná slova, „nech mě, prosím, je to strašné!“, ale Doro a já jsme ji vši silou přinutily otevřít oči, jak se patří, jednou mi za to ještě poděkuje.)
(s. 17)

Tento vnitřní monolog nám zpětně doplňuje a vyjasňuje první ukázkou. Nyní již můžeme říci, že věta: „Nech ji, je to ještě dítě“, patřila Valentině, ale zároveň nám ji podává v jiném světle, pod jiným úhlem (první ukázkou naznačuje, že hysterka byla „velká Menchu“, kdežto z druhé pochopíme, že to byla „malá Menchu“, dcera Carmen.¹⁸²) Toto jisté doplňování, rozšiřování, pozměňování a upravování se zpočátku děje jakoby v náznacích a náhodou (použití stejného jména Menchu), později se ale projeví v plném rozsahu a stane se základem celé Delibesovy techniky, jež by se mohla nazvat „vnitřním monologem v kruzích či vlnách“. Mohli bychom si všimnout častého opakování celých vět („Dej na sebe pozor, Carmen, děti tě potřebují“. „Včera

¹⁸² V této souvislosti se domnívám, že použití stejných jmen Mario a Mario-syn, který jde ve stopách otce, je analogické s Menchu a Menchu-dcera. Má to svůj význam, svět je rozdělen na „mužský“ a „ženský“.

bylo chladno“. „Když mi to řekli, nevěřila jsem“. „Srdce je velmi zrádné, všichni to víme“.¹⁸³ „Kdo by si to pomyslel?“), které se prolínají v promluvě u různých, blíže neurčených postav,¹⁸⁴ navozují představu hypotetičnosti i litaničnosti promluv, jež jsou plné společenského klišé. Tyto opakující se věty mají za cíl zprostředkovat nejen absurdní atmosféru ztrnulé konvence, ale i prolínání různých hlasů a vědomí, které již v počátcích naznačují něco „více“, něco, co má být později odhaleno:

Fue Aróstegui quien dijo: „Era un hombre bueno“ y, entonces, don Nicolás se volvió súbitamente hacia él: “Bueno ¿para quién?” Y Moyano, entre sus sucias barbas, murmuró: “No es un muerto; es un ahogado“. Don Nicolás reparó en ella: “Disculpe, Carmen, ¿estaba usted ahí?” Pero ella no dijo nada porque aquellos hombres hablaban en clave y no les comprendía, ni Mario, en vida, se tomó la molestia de explicarle su lenguaje. (s. 24)

(Aróstegui nakonec řekl: „Byl to hodný člověk.“ V tom okamžiku se k němu prudce otočil don Nicolás: „Jak na koho!“ A Moyano zabručel skrze svou špinavou bradku: „Nezemřel jen tak, ale udusil se.“ Don Nicolás se podíval na Carmen: „Promiňte, Carmen, zapomněl jsem, že jste tady.“ Ale Carmen vůbec nic neřekla, protože všichni muži mluvili tajuplně a ona jim nerozuměla, ani Mario se nikdy nesnažil, aby mu porozuměla.) (s. 18)

Opustíme-li prolog a soustředíme-li se na hlavní postavu Carmen Sotillo, uvidíme, že vede svůj monolog, jenž by se mohl nazvat „monolog-diatriba“ na následujících řádcích dvaceti sedmi kapitol.¹⁸⁵ Pět hodin psychologického času zahrnujícího v sobě dvacet tři let manželství se proměňuje v reálný čas románu. Každá kapitola začíná slovem z Bible, pasáží, kterou podtrhl Mario a která evokuje vzpomínky Carmen, jež jsou chaotické, neadekvátní narážce a tak zvnitřnělé, že vyvolávají dojem dlouhodobě frustrujících zážitků. Právě tato nelogičnost volných asociací a s nimi spojených vzpomínek má navodit atmosféru proudu vědomí a vnitřního monologu prýšticího z plného vědomí a podvědomí. Tyto pro Carmen „zásadní“ vzpomínky se stávají zároveň „živnou půdou“ pro výčitky a otázky vedené k „Ty“, k „Ty-Mario“. Carmen částečně předjímá Mariovy „odpovědi“ způsobem, jakým by jí nejspíše sám odpovídal, pokud by

¹⁸³ Tato věta je vyslovována tak často, že původní „klišé“ se zvnitřňuje i ve vědomí Carmen (konečně se našel viník, je to srdce) a stává se jakoby samostatným kontrastujícím motivem v druhém plánu.

¹⁸⁴ Blíží „neurčenost“ postav je zdůrazněna nedůležitostí jejich promluv splývajících v jeden tok klišé, která pronikají do vědomí Carmen. Už to, že je přejímá a vydává za svá, vystihuje její osobnost bez vlastního názoru.

¹⁸⁵ Monolog, který Carmen vede, odkrývá její i Mariovy názory na víru, církve, válku, zákony a politiku, jež jsou zároveň kritikou společnosti. V její samomluvě se mísí různé aspekty a úrovně této kritiky. V prvních čtyřech kapitolách se odkrývá nezáměr ze strany Maria vůči jeho ženě, do jedenácté kapitoly se setkáváme s různými chaotickými a na přeskáčku vybavovanými vzpomínkami z minulosti, hlavně z období války. Od třinácté převládá Carmenin obranný útok, či se spíše Carmen utvrzuje ve svém postoji.

ji poslouchal (což je otázka), odpovědi, které nejsou vyřčeny.¹⁸⁶ Přesto si troufám tvrdit, že jisté repliky ze strany Maria existují. Jsou jimi právě podtržená slova boží, která nám zprostředkovávají „Mariův hlas vědomí“, názor bez možnosti obrany, názor, za kterým se skrývá Mariův postoj k životu, jenž je vydán k svévolné interpretaci:

Tištěné slovo bylo Mariovi bližší než slovo vyslovené. V podtržených slovech z Bible je jeho stopa zřetelnější a přesnější než v některých citátech toho, co kdysi řekl, neboť Carmen často překrucuje význam těchto promluv; interpretuje je a její interpretace jsou tendenční, žárlivé, nekultivované a odkrývají tak nedostatek duchovního a také intelektuálního ztotožnění s manželem.¹⁸⁷ (B. M.)

Jiný názor má Gonzalo Sobejano, který biblické pasáže nepovažuje za „plnohodnotný“ text ve smyslu výpovědní hodnoty:

Biblické pasáže psané kurzívou, jimiž je uvedená každá kapitola, fungují jako záminka (nikoliv jako text) pro to, aby z nich žena znovu a znovu při svém blábolení vycházela, ale také aby vzápětí znovu upadala do svých neustálých obsesí.¹⁸⁸ (B. M.)

Oba dva názory však nemusí stát v opozici. Slova boží tu zastávají více funkcí společně. Samozřejmě, že jsou záminkou pro Carmeniny „obsese“, které jsou navozovány volnými asociacemi, když překrucuje jeho slovo = slovo boží, ale všechno se vším souvisí. Pokud dokáže překroutit slovo boží (tištěné a neměnné několik staletí), jak jsou asi překrouceny Mariovy vyslovené „*citas que dice algunas vez*“ (citáty, které někdy řekl)? Proto jsou slova boží ztělesněním samotného Maria, proto se do nich ukrývá a snaží se být jimi zaštitěn: „Bez úryvků z Bible by se ztratil rozměr jeho osobnosti, který on považoval za nejautentičtější.“¹⁸⁹ Pokud přistoupíme na tuto možnost, máme tu, podle mého názoru, nastíněn i zvláštní dialog mezi „mluveným“ a „psaným“ slovem, který zároveň koresponduje s „jednoduchostí“ (Carmen - mluvené slovo) a „složitostí“ (Mario - tištěné slovo boží).

¹⁸⁶ Zde by se dalo hovořit o skryté polemice a o anticipaci nevyřčených myšlenek a jejich následných odpovědích ve smyslu, jak o něm hovoří sám Bachtin, i když zde je tato hranice myšlenkového zlomu velice jasná a stylisticky jasně vyznačená, takže se jedná spíše o naplno se projevující anticipaci replik. (Viz oddíl práce 2.3)

¹⁸⁷ “La palabra impresa fue para Mario más familiar que la hablada. En los subrayados de la Biblia, su huella queda más nítida y fiel que en las citas de lo que dijo alguna vez, pues Carmen subvierte a menudo el sentido de ese decir; lo interpreta, y sus interpretaciones son tendenciosas, celosas, incultas, revelando falta de compenetración espiritual y desde luego intelectual con el marido“. Gullón, Agnes M. “Discifrando los silencios de ayer: *Cinco horas con Mario*“. *ÍNSULA*, Núms. 396-397, 1979, s. 4.

¹⁸⁸ “Los pasajes bíblicos que, en cursiva, inician los capítulos obran como pretextos (y no como textos) para que la divagación de la mujer comience y vuelva a comenzar, arrancando de ellos, pero recayendo, esnseguida sobre sus constantes obsesiones“. Sobejano, Gonzalo. Op. cit., s. 186.)

¹⁸⁹ “Sin las citas bíblicas, se hubiera perdido la dimensión de su personalidad que él consideraba más auténtica.“ Gullón, A. Op. cit., s. 4.

Mario se vyjadřuje kultivovaným a křesťanským jazykem, který je však oproštěný od jakékoliv institucionalizace. Jazyk Carmen je sociálním jazykem ovlivněným institucemi, jež ona uznává: rodinou, manželstvím, maloměst'áctvím...¹⁹⁰ (B. M.)

Tuto hypotézu jako by svým jednáním podpořila samotná Carmen. Proto bere do ruky Bibli, čte Mariem podtržené pasáže a snaží se poslední společnou noc skrze tyto pasáže uchopit to, co jí bylo upíráno, vnitřní svět Maria.

Vnitřní monolog Carmen je plný volných asociací a zdánlivě nahodilých událostí vyprávěných v různých časových „skocích“. Splňuje tak obrazně „podmínku“ vnitřního monologu zahrnujícího vědomí ve svém celku (plné vědomí a podvědomí). Tyto události můžeme rozdělit do dvou kategorií. Jedny mají navodit asociativní podvědomé vybavování frustrujících momentů, jež volně přecházejí ve výčitky a obviňování. Druhé jsou vzpomínkami na různé události, které mají narativní úlohu. Tvoří jakousi postupně se odkrývající podpůrnou síť a doplňují tak „primární“ události tím, že je osvětlují a zasazují do širšího kontextu.

Takto soliloquium uzavírá menší příběhy, které mu slouží jako opora: vztahy mezi Galli Constantinem a Julií, Juliin následný útěk do Madridu; přátelství a později manželství Transi a Evarista. [...] Postup umožňuje zahrnout do soliloquia autentické příběhy, ne však v lineárním uspořádání, nýbrž rozložené na malé části tak, aby zapadaly do Carmeniny promluvy a sloužily jako nositelé a opora jejich vzpomínek.¹⁹¹ (B. M.)

Tyto dva „druhy“ vzpomínek stojí k sobě i v dialogickém vztahu a tím, že jsou rozloženy na malé části, umožňují nespočetné dílčí pohledy, které se následně dostávají do vztahů a které v dalším plánu do sebe zapadají a navzájem se objasňují. Vidíme tedy, že je to monolog plný dialogů a dialogických vztahů, mezi které můžeme počítat časté zapojování cizích promluv, ať to jsou různá Mariova tvrzení, či tvrzení jeho přátel, nebo fragmenty z jeho publikační činnosti, jež jsou zároveň v dalším dialogickém vztahu k názorům jeho otce i matky, publikační činnosti otce, atd.

V mnoha případech Carmen přepisuje věty postav, jež cituje ve svém literárním znění, zaznamenává typické vyjadřování každé z nich, stejně jako jejich osobitou slovní zásobu

¹⁹⁰ “El medio lingüístico de Mario es el lenguaje culto y cristiano, libre de institucionalización de cualquier clase; el de Carmen es el lenguaje social, convencionalizado por las instituciones aceptadas por ella familia, matrimonio, pequeña burguesía...”. Ibid., s. 4.

¹⁹¹ “Es así como el soliloquio encierra minúsculas narraciones que le sirven de soporte: las relaciones entre Galli Constantino y Julia, con la siguiente huida de ésta a Madrid; la amistad, y posterior matrimonio, de Transi y Evaristo. [...] La técnica permite incluir en el soliloquio auténticos relatos, pero no en el orden lineal, sino desmontados en pequeñas piezas, de manera que se ajusten al discurso de Carmen y sirvan de conductores y soportes de sus recuerdos”. Rey, Anfolso. Op. cit., s. 192.

a charakteristické rysy. V několika případech se dá poznat přímá řeč díky přítomnosti uvozovek, které bezpochyby označují, že mluví někdo jiný než Carmen.¹⁹² (B. M.)

Toto zapojování cizích promluv se děje přímo i nepřímo:

...Mario, ¿sabes que me gustaba cada vez que me decías “eres una pequeña reaccionaria“?... (s. 118)

(...Mario, víš, že si mi líbilo, když jsi mi říkal, „ty jsi moje malá reakcionářka,“...) (s. 79)

Užití uvozovek poukazuje na přímou řeč vklíněnou do promluvy Carmen, ale zároveň jsou uvozovkami označena slova pro Carmen jaksi nepřijemná¹⁹³, vyjadřují její ironizaci a odstup jako k promluvě cizí:

...que se creen que por ser jóvenes ya tienen derecho a todo, avasallando, y tú que “un joven rebelde“, rebelde, ¿de qué?... (s. 59)

(...jeden z těch co si myslí, že když jsou mladí, tak si mohou dovolit všechny pokořit, žádný respekt, a ty ještě, „mladí se bouří,“ bouří, ale proč?...) (s. 39)

Či ironizaci ze strany druhé napadající její hodnotový systém:

...si se salen los ojos de las órbitas con las “patrioterías“ y los “fariseísmos“, que el día que le oí defender el Estado laico ... (s. 60)

(...oči mu skoro vylézají z důlků a stále jen „vlastenčení“ a „farizejství“, o ničem jiném už nemluví, když jsem ho slyšela jak hájí laický stát...) (s. 39)

Nebo zapojení cizí promluvy nepřímou řečí:

...que eso es lo que sois los hombres, y encima el Moyano dándote alas, que si te metías la chaqueta del pijama por el pantalón, una patochada, tú me dirás, y tú que sí, y él a reír, y que neurótico entonces. (s. 150)

(Takový jste všichni a Moyano ti v tom ještě pomáhal, prý jestli si zastrkuješ kabátek od pyžama do kalhot, takové hlouposti, ale ty, že ano, pak se rozesmál, to prý dokazuje, že jsi neurotik. (s. 100)

¹⁹² “En muchos casos Carmen transcribe las frases de los personajes a quienes cita en su tenor literal, registrando las expresiones propias de cada uno, así como sus particularidades léxicas y además matices personales. Unas veces se reconoce la presencia del estilo directo por la presencia de unas comillas que indican sin ninguna duda que quien está hablando no es Carmen“. Ibid., s. 192.

¹⁹³ Ibid., s. 192.

Tento příklad je vybrán záměrně, neboť ho komentuje a po stylistické stránce rozebírá A. Rey, jenž si všímá především použití nepřímé řeči volné, která umožňuje prolínání pásem postav obdobně, jak jsme to viděli např. v *El camino*. Zde si můžeme všimnout, jak do pásma postavy-vypravěče, který vede svůj vnitřní monolog, pronikají hlasy jiných postav. Tyto hlasy jsou vzájemně mezi sebou v dialogickém vztahu :

Carmen nejprve cituje jednu Moyanovu větu, potom Moyanovu odpověď. Zpočátku není nepatřičné považovat tuto větu za příklad nepřímé řeči. Je v ní sloveso „pomáhal“ a věta, která je na tomto slovesu závislá, „jestli si zastrkujes kabátek od pyžama do kalhot“. Ale sloveso má značně osobní odstín, jímž je vyjádřeno Carmenino opovržení vůči Moyanovi. Na druhou stranu ona vyjadřuje své vlastní mínění na konci úryvku: „takové hlouposti, že ano“, čímž se promluva protagonistky stává zřetelnější než promluva Moyanova. Ve dvou posledních větách, které shrnují odpověď Mariovu a Moyanovu, se neobjevuje uvozující sloveso, proto pocítujeme určitou nezávislost na počátečním slovesu. Můžeme tedy vidět, že subjektivní nádech, který přidává Carmen, zamlžuje ústřední myšlenku reprodukovanou v nepřímé řeči. Při důkladné četbě si čtenář spíše všimne Carmenina pohrdání Moyanem a Mariovou úzkostí než slov, která si mezi sebou vyměňují Mario s Moyanem.¹⁹⁴ (B. M.)

S tímto souvisí i dialogičnost skrytá, o které se tímto můžeme také zmínit. Mikrodialog se zde projevuje „cizími“ výrazy nepatřičnými v Carmenině promluvě, jež jsou někdy více¹⁹⁵, jindy méně zjevné:

Y si los paletos no saben leer, Mario, y a la gente bien le traen sin cuidado los paletos, ¿puede saberse para quién escribías? Y no me salgas con que se puede escribir cosas para nadie, porque eso no, Mario, que si las palabras no se le dicen a alguien no son nada, ruidos o garabatos, vamos creo yo... (s. 207)

¹⁹⁴ “Carmen cita en primer lugar una frase de Moyano, después una respuesta por parte de Moyano. En principio no hay inconveniente en admitir esta oración como un ejemplo de estilo indirecto. Hay un verbo principal, “dándote alas”, y una frase que depende de él, “que si te metías la chaqueta del pijama por el pantalón“. Pero el verbo principal contiene un fuerte matiz subjetivo, por cuanto expresa el desdén de Carmen hacia Moyano. Por otra parte, ésta expresa un juicio personal hacia el final del fragmento, “una patochada, tú me dirás“, con lo que la voz de la protagonista comienza a hacerse más notoria que la de Moyano. En las dos frases finales, que recogen sendas respuestas de Mario y Moyano, el verbo introductor no figura, por lo que se siente una cierta independencia con el respecto al verbo inicial. En conjunto, podemos ver que los matices subjetivos que Carmen añade oscurecen la idea central reproducida en estilo indirecto. En el ánimo del lector se fija con más fuerza el desprecio de Carmen hacia la persona de Moyano y hacia la angustia de Mario que las palabras intercambiadas entre los últimos”. Ibid., s. 195.

¹⁹⁵ “...por falta de sustancia personal, y en la mayoría de los casos emplea las palabras ajenas para confirmarse a sí misma“. Gullón, A. Op. cit., s. 4. (Z nedostatku osobní zralosti ve většině případů užívá cizí slova, aby utvrzovala sebe sama.) (B. M.)

(Mario, pro koho jsi vlastně psal, když ti tví trhani neumějí číst a nikdo jiný se o takové věci nezajímá? Neříkej mi, že to jde psát jen tak a nemyslet, kdo to bude číst, hlouposti, slova, která se k nikomu neobracejí, jsou jen prázdné zvuky, alespoň já jsem o tom přesvědčená.) (s. 137)

Podle mého názoru mají tato slova hluboký význam, který si Carmen neuvědomuje, cítíme, že jsou to slova přejatá (možná Mariova, možná někoho jiného...) nepatřící do její promluvy. Také v jejím kontextu dostávají jiný a jaksi pokřivený význam.

Vidíme, že její promluva je plná cizích promluv, které nesou s sebou své vlastní ideje, z čehož paradoxně vyplývá, že ačkoliv mluví, a hodně (je to její monolog „Já pro Ty“), z jejího „Já“ je v promluvě velice málo. Neříká nic ze sebe směrem k Mariovi, jen opakuje to, co řekli rodiče, Valen...

V každém případě je to po formální stránce monolog „Já pro Ty“ a tak je veden. Není to zmatený a chaotický proud, který lze pozorovat v Delibesově pozdějším díle *Podobenství o trosečnickovi* (*Parábola del naufrago*), nýbrž je to monolog s víceméně logickou syntaxí, který, ačkoliv je přerýván vnořujícími se vzpomínkami na podkladě volných asociací, je monologem vedeným tak, aby byl srozumitelný příjemci. Je vystaven způsobem, jakým by byl pronášen nahlas, a tak i v závěru končí. Mario nachází klečící Carmen na konci jejího bdění u mrtvého, jak prosí za odpuštění nahlas vysloveným slovem.

Pokud budete číst knihu pozorně, uvidíte, že se v monologu vnitřní soliloquium nakonec stane vysloveným, v okamžiku, kdy chlapec najde svou matku na kolenou. Tím i poslední kapitola vrcholí. Celé soliloquium je vystaveno tak, aby sloužilo poslední kapitole, to znamená, okamžiku, v němž Carmen žádá svého manžela o odpuštění za to, co udělala. Všechny výčitky, které během monologu tvoří román, se mají stát ospravedlněním jejího pádu, ospravedlněním jí samotné.¹⁹⁶ (B. M.)

Pravdou je, že v úplném závěru můžeme pozorovat zvýšenou chaotičnost a zdánlivou nedořečenost (v podstatě již vše bylo řečeno) a naléhavost výpovědi, jež odpovídají vybičovanému emotivnímu napětí:

Mario, pero mirame un poco, dí algo, no te quedas ahí parado, que parece como que no me creyeras, que te estuviera engañado o así, y no, Mario, cariño, que en la vida he sido más

¹⁹⁶ “Si se lee con atención el libro se verá que en el monólogo el soliloquio mental que terminará por ser verbal, cuando el muchacho encuentra a su madre de rodillas, culmina en el último capítulo. Todo el soliloquio está construido en función de ese último capítulo, es decir, cuando ella pide perdón al marido, por lo que ha hecho. Todos los reproches que a lo largo del monólogo componen la novela aspiran a ser una justificación de su “caída”, una justificación de sí misma“.

Ríos, Cesar A. *Conversaciones con Miguel Delibes*. Madrid: EMESA, 1971, s. 88.

franca, te estoy diciendo toda la verdad, toda, enterita, te lo juro, no ocurrió nada más, pero mírame, dí algo, anda, por favor, mira que eres, me estoy tirando por los suelos, más no puedo hacer, Mario, cariño, que al fin y al cabo, si a su tiempo me compras un Seiscientos, [...] ¿cómo quieres que te lo diga? ¡Mario, que me muera si no es verdad!, no pasó nada, que Paco, a fin de cuentas, un caballero, claro que fue a dar conmigo, pero si yo tengo un Seiscientos, ni Paco ni Paca, te lo juro, [...] de rodillas te lo pido, anda, que no lo puedo resistir, no puedo, Mario, te lo juro, ¡mírame o me vuelvo local! ¡¡Anda, por favor...!!

Carmen se sobresalta al oír el gemido de la puerta. [...]

-¿Qué te pasa, mamá? ¡Levántate! ¿Qué haces ahí de rodillas?

Carmen se incorpora sonriendo tontamente. Se siente indefensa, blanda y maleable. [...]

-¿Estás bien? –dice.

-Bien, hijo, ¿por qué?

[...] Mario insiste:

-¿Tienes frío? Me pareció que hablabas sola. (s. 283-285)

(„Mario, podívej se mi do očí, řekni něco, nedívej se tak vyčítavě, jako bys mi nevěřil, jako bych tě oklamala, ne, Mario, nikdy jsem nebyla upřímnější než teď, všechno jsem ti řekla, nic jsem nezamlčela, přísahám, nebylo nic jiného, podívej se na mne, řekni něco, prosím, vidíš, jaký jsi, na kolenou tě prosím o odpuštění, co víc mám dělat, Mario, milý, vidíš, stačilo, abys mi koupil docela malé autíčko. [...] Jak tě mám přesvědčit, at' umřu, Mario, není-li to pravda, nic jiného mezi námi nebylo, Paco je každým coulem kavalír, i když jistě chtěl, ale když já nemám auto, nepatřila jsem Pacovi ani Josému, ani nikomu jinému, přísahám, [...] na kolenou tě žádám, už nemohu, nemohu, Mario, skutečně, zblázním se, když se na mne nepodíváš. Prosím tě...

Carmen se poleká, když uslyší zaskřípění dveří. [...]

- Maminko, co to děláš, vstaň, proč klečíš? -

Carmen se napřímí a hloupě se směje. Cítí se bezbranná, slabá, jen stěží se drží na nohou. [...]

-Není ti něco? – zeptá se.

- Mně? Nic. Co by mělo být? -

[...] Mario naléhá: - Není ti zima? Zdálo se mi, žeš mluvila sama se sebou. -) (s. 187-189)

Touto ukázkou, v níž Carmen žádá svého muže za odpuštění, končí její „příběh“ viny, který se postupně odvíjel s jejím vnitřním monologem a proplétal se s proudem výčitek, jež ji měly ospravedlnit.

Jsme na konci vnitřního monologu i na konci příběhu viny, který jako ústřední motiv spolu s ostatními dílčími motivy vše spojuje a odůvodňuje. Tvoří kostru celého vnitřního monologu, a tak, pokud zrekonstruujeme tento příběh a všimneme si, jak je s tímto příběhem viny pracováno, zrekonstruujeme si i „podobu“ vnitřního monologu tak, jak je vystavěn.

Monolog začíná nevinnou zmínkou o něčem, co vlastně ani není „důležité“:

Y una cosa que no te ha dicho, Mario, que el otro día, hará cosa de dos semanas, el 2 del pasado para ser exactos, Paco me llevó al centro en su Tiburón, un cochazo de aquí hasta allá, no veas cosa igual, que yo estaba parada en la cola del autobús... (s. 120)

(Je tady něco, co jsem ti zapoměla říct, Mario, onehdy, asi před dvěma týdny, mě Paco odvezl do města ve své americe, je to fantastický bourák, takový jsi ještě neviděl, stála jsem ve frontě na autobus...) (s. 80)

a pokračuje po dalších výčitkách jakoby náhodně:

...“qué coche más estupendo“ y él que conmigo dentro lucía más, [...] que me cogió de sorpresa y luego sentí, las cosas como son, pero eso no quita, que una atención siempre gusta, [...] no te digo en plan conquistador, pero vamos, que dio un rodeo para llevarme a la Plaza, pero yo ni pío, como si no me diera cuenta ...“ (s. 121-122)

(...,„překrásný aut'ák“, a on, že se mnou uvnitř je ještě hezčí, [...] ale proč bych ti neřekla pravdu, byla jsem potěšena, pozornost je vždycky milá, [...] nemyslím, že by měl dobytelské úmysly, ale je pravda, že si zajel, než mě dovezl na náměstí, nic jsem neřekla, jako bych si toho nevšimla...) (s. 82)

O pár řádek dál:

Y no es que yo vaya a decir ahora que me transfiguró que Paco me retuviese la mano, pero dejarás de reconecer que es un detalle, cosa que tú nunca tuviste conmigo, cariño, que siempre tuviste más frío que otro poco, y no digo besarme...

(Dobře si uvědomuji, jak hloupě jsem se tvářila, když tam tak stál a nepouštěl mi ruku, ale líbilo se mi to a nic to vlastně nebylo, i když s tebou jsem to nikdy, drahý, nepoznala, býval jsi studený jako led, a to nemluvím o líbání...) (s. 83).

O deset stránek dál se k této příhodě sama vrací tak, jakoby ani nevěděla, zda mu to říkala či ne:

Porque no sé si te he dicho que Paco me ha llevado dos veces en su coche, Mario, con siete días de diferencia, a la misma hora y en la misma parada del autobús, que también es casualidad. (s. 139)

(Vlastně ani nevím, Mario, jestli jsem ti řekla, že mě Paco vezl do města dvakrát, představ si tu náhodu, potkal mě znovu po sedmi dnech na stejném místě.) (s. 93)

Kurzívou vyznačená slova boží uvozující 17 kapitolu, jsou Mariovou odpovědí. Carmen se brání a útočí:

La mujer insensata es alborotada, es ignorante, no sabe nada. Se sienta a la puerta de su casa o en una silla en lo más alto de la ciudad, para invitar a los que pasan y van de camino, pero él no me llevó derecha al centro, la segunda vez quiero decir, que le dije, “me chifla tu coche, ni suena ni nada“, y él, entonces, dio media vuelta y salió como un cohete por la carretera, [...] “estás igual, pequeña“, [...] “el tiempo no pasa lo mismo para todos“, ya ves tú, una galantería, pero que se agradece, Mario, que una por muy mujer hecha y derecha que sea no es de cartón-piedra, que a ti parece como que te costara decirme una palabra amable. (s. 185-186).

(Žena bláznivá štěbetná, nesmyslná, a nic neumí. A sedí u dveří domu svého na stoličce, na místech vysokých v městě, aby volala jdoucích cestou... Paco mě ale neodvezl přímo na náměstí, víš, když mě vezl podruhé, řekla jsem mu, „ty máš ale pěkné autíčko, a jak šlape,“ a on se pak kousek vrátil a jako raketa jsme vyrazili po silnici, [...] „vůbec ses nezměnila děvče“, [...] „čas neběží pro všechny stejně“, vidíš poklona, a jsem mu za ni vděčná, Mario, protože žádná žena není z kamene, ať je jakákoliv, a pro tebe bylo obtížné mi říct jen jedno laskavé slůvko.) (s. 122-123)

Její myšlenky kroužící okolo Paca se zpětně prolínají s událostí svatební noci (též jedno z návratných témat). Je jen symbolické, že vzpomínka na tělesné neuspokojení („první noc“ neproběhne podle obecně vžitých představ), předznamenává nepochopení a samotu v celém dalším manželském soužití. Carmen se cítí pokořena a oklamána:

...vosotros que presumís de saber, cuando no son nombres propios ni hay punto ni nada, que eso lo sabe un tonto. “ERA TAN VIRGEN COMO TÚ; PERO NO ME LO AGRADEZCAS, FUE ANTE TODO POR TIMIDEZ“. ¿Qué te parece? Me da rabia, Mario, pero una rabia espantosa, que seas tan desconfiado, porque si me dices tu verdad, hubiese pernodado igual, te lo juro, como me llamo Carmen, aunque me costase un calvario,

fijate. Y no quieras saber de casado, tus infidelidades de pensamiento, que es adulterio, lo mismo...“ (s. 232).

(...myslíte si o sobě, že jste snědli všechnu moudrost světa, a nevíte ani, co ví každý hlupák, že jen vlastní jména nebo slova na začátku věty začínají velkými písmeny. BYL JSEM STEJNĚ ČISTÝ JAKO TY, ALE NEDĚKUJ MI ZA TO, JEN STRACH MĚ ODRADIL, NIC JINÉHO, to je nádhera, co, už to nemohu ani slyšet, k vzteku je to, k vzteku, slyšíš Mario?, proč jsi byl tak nedůvěřivý?, mohl jsi mi říct pravdu, odpustila bych ti, přísahám, jako že se jmenuji Carmen, všechno bych ti odpustila, i když nepopírám, že by to pro mne nebylo lehké, kolikrát jsi mi byl nevěrný v myšlenkách, a i to je vlastně cizoložství, není žádný rozdíl mezi skutečnou nevěrou a nevěrou v myšlenkách...) (s. 153)

Ona by mu „odpustila“, proč tedy on nemůže udělat to samé? Svým fiktivním odpuštěním si Carmen chce získat odpuštění Mariovo, přesvědčuje sama sebe, že se nakonec vůbec nic „nestalo“:

...que hasta me rompió la ropa y todo, Mario, pero yo no era yo, no hace falta que te lo diga, perdóname, nada de culpa, [...] sólo quiero que me comprendes, ¿oyes?, porque aunque hubiese hecho algo malo no era yo, puedes estar seguro, que la persona que estaba allí no tenía nada que ver conmigo, sólo faltaría, pero no pasó nada, nada de nada, [...] “somos locos, pequeña, discúlpame, no quiero perjudicarte“, y se levantó, que yo avergonzada, sí, así fue, bien mirado, fue él, pero...,[...]es mi última oportunidad, Mario, ¿no lo comprendes? (s. 279-281)

(...roztrhal mi šaty, ale já jsem už nebyla já, Mario, snad ti to nemusím říkat, promiň, ale nebyla to moje vina, [...] snaž se mě pochopit, prosím, víš, i kdybych byla udělala něco špatného, tak bych to vlastně nebyla já, tím si můžeš být jistý, ta žena, co tam byla, jsem nebyla já, ale i tak k ničemu nedošlo, vůbec nic se nestalo, [...] „chováme se jako blázni, moje malá, promiň, nechci ti ublížit“, pak vstal, hrozně jsem se styděla, poněvadž si to uvědomil dříve než já, ale [...], copak nechápeš, Mario, že dnes je poslední možnost ti vše vysvětlit?) (s. 186-187)

Kruh se uzavřel. Pro Carmen traumatizující vzpomínka, díky níž jsme si mohli utvořit představu o vedení monologu (jedna událost se vrací ve vlnách a s každou novou vlnou se doplňuje, pozměňuje, upřesňuje a zároveň zamlžuje¹⁹⁷), zaznamenala spolu s různými variantami

¹⁹⁷ V druhém plánu jakoby zpochybňuje vlastně vše, co v monologu řekla, čemu má tedy čtenář věřit? Už tu nejde jen o subjektivní hodnocení, jde tu podle mého názoru o zpochybnění již subjektivního, o relativizaci možného.

„první noci“ v průběhu dlouhého monologu nejvíce změn.¹⁹⁸ Snad právě pro svoji důležitost ji můžeme považovat za stěžejní vzpomínku či událost.¹⁹⁹ Carmenin hlas se zde dostává do konfrontace se slovem božím, s hlasem Maria a implicitně i s hlasem jejího svědomí. Její vlastní obraz o dobré křesťance, matce a manželce je tímto dialogem pošramocen. Cítí vinu, ale globálně ji neobsáhne. Carmenin monolog všeobecně odkrývá její přízemní a materiální svět, zkonstatěle názory přejaté od otce a matky, její nevzdělanost a zaostalost. Skrz její monolog, plný výčitek a obvinění, se paradoxně dostávají na povrch Mariovy myšlenky, které vystupují do popředí. Zdá se, že již nejde o Carmen, ta splývá se svým monologem a tvoří jakýsi šedivý podklad, na kterém se odráží nespokojená, idealistická Mariova duše. A tak, i když se někdy zdá, že Carmen ustupuje zdánlivě do pozadí či že se jedná v první řadě o kritiku společnosti, je podle mého názoru nejpodstatnější vědomí Carmen, její vnitřní monolog, její samomluva, jež se stává mocným prostředkem, kterým Carmen vypovídá o své koncepci světa a jímž hájí svou osobnost. Její věčné opakování je vlastně sebeutvrzování, znovu upevňování stavebních kamenů, bez kterých by se rozpadl její „svět“. A tak, ačkoliv je její „monolog plný dialogů“, ona sama s nikým dialog nevede. Proto je její způsob promluvy ideologicky i formálně adekvátní monologu, a tak je i v konečné podobě ztvárněn.

Toto dílo má jistě plno výkladů, mluví se často o dvou protipólech znázorňujících ideově rozdělené Španělsko té doby, jak to například vidí Gonzalo Sobejano:

Carmen je Carmen, je to obyčejná španělská žena a ztělesňuje určitou část Španělska, spokojenou se svou minulostí a současností. Mario je Mario, statečný španělský intelektuál, který reprezentuje Španělsko, jež pracuje a hledí vstříc budoucnosti.)²⁰⁰ (B. M.)

Skrze Carmenin monolog opravdu můžeme spatřit odkrývající se duši intelektuála, která je plná „proletářských choutek“ (jak by řekla Carmen), jak se bouří a hledá svou cestu mezi lidmi, aby se nakonec „udusila“ ve světě všeobecného nepochopení a pokrytectví. Duši, kterou tíží samota a deprese, duši, pro kterou jsou knihy útočištěm před dogmatickým světem, který přímo a doma ztělesňuje jeho maloměst'ácká žena. Ale Carmen se chová jen tak, jak se od ní, coby od „dobré manželky a matky“, v první polovině dvacátého století v její společenské vrstvě očekávalo.

¹⁹⁸ “Carmen lo interpreta primero como un síntoma de abandono por parte del marido, después como muestra de frialdad, luego como un desprecio, más tarde como señal de poca personalidad“. Rey, Alfonso. Op. cit., s. 191. (Carmen si to nejdříve vysvětluje jako příznak opuštění manželem, potom jako důkaz lhostejnosti, později jako pohrdání a nakonec jako znak slabé osobnosti.) (B. M.)

¹⁹⁹ Opravdu velice působivý rozbor na téma „peníze a sex“, týkající se monologu Carmen Sotillo, učinila Carmen Martín Gaité ve svém příspěvku:

Sexo y dinero en *Cinco horas con Mario*. In *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*. Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas, Ministerio de Cultura, 1933, s. 131-157.

²⁰⁰ “Carmen es Carmen, es la mujer española común y es cierta España satisfecha de su pasado y presente. Mario es Mario, es un intelectual español esforzado y es una España que trabaja mirando hacia el futuro“. Sobejano, Gonzalo. Op. cit., s. 156.

A tak tu máme opět jednotu v mnohotvárném rozporu. Mariovo jednání se nám jeví pochopitelným, ale stává se i druhou stranou mince, obžalobou tehdejšího světa mužů, do něhož žena nemá přístup a v němž se mluví pro Carmen jiným jazykem. Vidíme tedy, že se Carmen ideologicky sebeutvrzuje ve svém „monologu“, ale nemůžeme říci, že by se o „dialog“, alespoň co se týče důvěry mezi dvěma lidmi, nesnažila. Carmen prosí celým svým dlouhým monologem Maria za odpuštění. Její „zoufalý“ monolog se stává jedinou možnou formou konverzace, snahou o „nemožný“ dialog.

5.5 Podobenství o trosečnickovi

Miguel Delibes ve svém díle *Podobenství o trosečnickovi* (*Parábola del naufrago*, 1969)²⁰¹ použil znovu techniku vnitřního monologu jako adekvátního prostředku k tomu, aby nám přiblížil duševní agónii hlavního hrdiny Jacinta San José, zaměstnance „velké firmy“, která je jednou „velkou rodinou“, s jedním „velkým otcem-zaměstnavatelem“ v čele. Jacinto sčítá sčítance a neví, stejně jako ostatní zaměstnanci, zda sčítá kilovathodiny, dolary, švýcarské franky či slečny ve spodním prádle. A když se zeptá, co to vlastně sčítá, dostane odpověď: “Usted suma SUMADOS, ¿me oye?, creo que la cosa está clara“. (s. 34) („Vy sčítáte SČÍTANCE, slyšíte?, doufám, že je vám to jasné.“)²⁰² (s. 216)

Ano, tato věc sama o sobě je jasná, ale Jacinto chce vědět, chce poznat, chce jít ze stromu poznání. Nepřípustný zločin, kterého se tímto dopustí, mu vypálí cejch na čelo. “Es un revolucionario; pregunta cuando las respuestas están ya dadas.“ (s. 84) („Dyt' ten chlap je revolucionář, ptá se, když už jsou vodpovědi daný.“) (s. 249) Stigma, které ho odliší od ostatních, které ho vrhne do jeho samoty a duševního chaosu. “Pensar en la mosca“ (Myslet na mouchu), mít v hlavě brouky, to je příčinou jeho utrpení. Ale zároveň chce Jacinto žít poklidným životem, bez komplikací; to znamená nic nevědět, o nikoho se nestarat, nemít žádnou zodpovědnost a vše nechat na donu Abdónovi, který je ten nejmaterštější otec ze všech otců.²⁰³

“Pensar en la mosca“ je hnacím motorem celé knihy, motivem Jacintova duševního rozpolcení.

Pokud srovnáme *Podobenství o trosečnickovi* s předchozí analyzovanou knihou M. Delibese *Pět hodin s Mariem*, zjistíme, že se neliší jen ve způsobu ztvárnění vnitřního monologu, ale v celém jeho kontextovém zapojení. M. Delibes v *Podobenství o trosečnickovi* využívá klasických narativních metod, které aktualizuje a nově kombinuje. Jiným, novým způsobem je kladen důraz na děj²⁰⁴, který se postupně odvíjí společně s vnitřním monologem²⁰⁵, jiné je i zapojení klasického vypravěče. Hlas vypravěče je v tomto díle velice důležitý, je proměnlivý a je ve vzájemném ovlivňujícím se kontaktu s vnitřním monologem protagonisty. Zdůraznění neosobního vypravěče ve třetí narativní osobě, který je zčásti opravdu velice „objektivní“, zčásti naopak velice

²⁰¹ Delibes, Miguel. *Parábola del naufrago*. Barcelona: Ed. Destino, S. A., 1984. Všechny další citace jsou z tohoto vydání.

²⁰² Delibes, Miguel. *Podobenství o trosečnickovi*. Přel. J. Novotná a B. Stárková B., Praha: Odeon, 1986. Všechny další citace jsou z tohoto vydání.

²⁰³ “Don Abdón es el padre más madre de todos los padres“ (s. 23) (Don Abdón je otcem matek a matkou otců.) (s. 208)

²⁰⁴ “Es indudable que en *Parábola del naufrago* hay una acción nítidamente desarrollada, y creo que en ninguna novela de Delibes tiene tanta importancia este elemento narrativo“. Rey, A. Op. cit., s. 205. (Je nepochybné, že v románu *Podobenství o trosečnickovi* je děj zřetelně rozvíjen a myslím si, že v žádném jiném Delibesově románu nemá takovou důležitost tento narativní prvek.) (B. M.)

²⁰⁵ O významu vytváření mimořádných situací pro vnitřní monolog je pojednáno v oddíle 2.1.

„subjektivní“, propůjčuje vnitřnímu monologu další dimenzi a určitým způsobem ho dotváří i přetváří. Měli bychom tedy „vševědoucemu“ vypravěči pro jeho důležitou funkci věnovat pár poznámek.

Vypravěč, a to v první řadě, nemá jednotný styl promluvy. Pokud bychom ke každému stylu promluvy obrazně přisoudili jeden hlas, mohli bychom říci, že jeden hlas vypravěče využívá stylistické a lexikální prostředky vlastní nějaké odborné zprávě či vědeckému pojednání (obsahem této promluvy jsou obecně události spojené s Genem, čímž se tento „hlas“ liší od svého dalšího hlasu, či jiné podoby promluvy, kde obsahem sdělení je pak cokoli, co se netýká Genera) a že druhý hlas vypravěče se stylizuje do promluvy, která je přehnaně popisnou a vysvětlující, plnou přebytečných závorek, které jen opakují či znova vysvětlují to, o čem není nejmenších pochyb. Vrátime-li se k prvnímu hlasu vypravěče, vidíme, že svou promluvou se postuluje do nadosobního, nezainteresovaného pozorovatele, který těžší z kontrastu mezi obsahem a stylem promluvy, neboť čím více nabývá sdělení v průběhu děje ponižujícího obsahu, tím více se zvyrazňuje kontrast mezi obsahem a formou. Promluva získává podobu neosobního „diktátu“, v němž ortografické znaky jsou nahrazeny slovním termínem, a případně zapojená přímá řeč postavy, která je jen částečně značena, nenarušuje monotónní ráz diktátu.

Gonzalo Sobejano v tomto románu rozlišuje tři druhy promluv „vyprávění, diktát a autodialog“.²⁰⁶ Stylistické prostředky, které se liší v každé samostatné promluvě, nepovažuje za projev zamýšlené parodie na současné romány té doby (jak to někdy bylo interpretováno) ani za nějaký samoučelný ozvláštňující efekt, ale za adekvátní ztvárnění promluvy vyhovující záměru a smyslu²⁰⁷, s čímž lze jen souhlasit.

Dříve, než se dostaneme k samotným promluvám, podívejme se, v jakém vztahu jsou tyto promluvy mezi sebou organizovány a jak je zapojen samotný vnitřní monolog protagonisty:

Jacinto volvía al surtidor coma llenaba de nuevo la lata y la depositaba en el suelo coma al alcance de Gen punto Entre Jacinto y Genero existía ya un lenguaje inexpresado que hacía ociosas las palabras punto a aparte
Luego, en servicio (caballeros), Jacinto se frotaba las manos con polvos de jabón y se hablaba en el espejo según su costumbre, *que Genero es más feliz que antes, te lo digo yo, Jacinto, dónde va a parar, no me digas, que si la mujer, que si los hijos, cada día una tecla, un lloraduelos... Y ahora, ya le ves, le llevas un hueso y bien, tan contento, y no lo llevas y también bien, que no te creas que lo echa en falta, ni se preocupa, ni se indispone, ni nada de nada. Y es que, ¿sabes tú cuál es lo malo de nuestra condición, Jacinto, eh? Pues eso: pararte y pensar...* (s. 14-15)

²⁰⁶ „...la narración, el dictado y el autodiálogo.“ Sobejano, G. Op. cit., 1975, s. 207. (...vyprávění, diktát a autodialog.) (B. M)

²⁰⁷ Cf. Sobejano, G. Ibid., s. 197 a 207.

(Jacinto se vracel k vodotrysku čárka znovu naplnil plechovku vodou a stavěl ji na zem Generovi na dosah tečka Jacinto a Genero se už dokázali domluvit nevyslovenou řečí čárka která se obešla beze slov tečka nový odstavec.

Později na záchodě (muži) si Jacinto natíral ruce mýdlovým práškem a podle svého zvyku na sebe mluvil do zrcadla, *Genaro je teď na tom líp, věř tomu, kamaráde, je šťastnější, fakt, Jacinto, to je hotová věc, kdepak dřív, to pořád tubleto že manželka, támbleto že děcka, každý den nějaký tabanice a kravály a breky... No a dneska, koukni na něho dneska, přineseš mu kost a jak je spokojenej, nepřineseš, a taky dobře, ono mu to nechybí, tak kamaráde, to je ono, žádný starosti, žádný rozčilování, nic takovýho. Počkej, a teď mi řekni, co my to máme v povaze špatnýho, v čem je ten kámen úrazu, heleď, Jacinto, víš to? Tak já ti to tedy řeknu: že se zarazíš a začneš myslet, v tom je to...*) (s. 202)

V této ukázce nacházíme první vnitřní monolog Jacinta, který je, stejně jako dalších deset, značen kurzívou. Jedenáct vnitřních monologů se objeví na stránkách: 15-16, 42-45, 50-51, 59-61, 78-80, 113-115, 134-138, 166-178, 189-190 a 206-207. Poslední vnitřní monolog na straně 222 je pouze jediná věta: „¡te han suicidado, jacinto!“ (s. 222) (- Zasebevraždili tě, jacinto! -) (s. 338) Dokud je však Jacinto s velkým „J“, promlouvá k sobě jako k „Ty“, které je autoreflexivní, a jeho vnitřní monolog tak nabývá přirozené formy autodialogu. Jeho obraz v zrcadle se mu stává kamarádem, společníkem, „Druhým“ Jacintem, kterému je rádcem, s kterým se ztotožňuje, s kterým rozmlouvá. Skrze jeho vnitřní monolog se nám odkrývají první hodnotící soudy o sobě samém či o dalších postavách, uvádí nás postupně do děje, naznačuje i první motivy svého pozdějšího vnitřního zápasu. Jacintův vnitřní monolog či dialog s „Ty-Já“ se tedy stává dalším vypravěčem a doplňuje tak hlas vševědoucího vypravěče, s kterým je v dialogickém vztahu. Jacintův „první“ hlas autodialogu se snaží být konformní s hlasem „většiny“ a tak i promlouvá, radí svému druhému hlasu, který v jeho představě je tím „rebelujícím“, ale zároveň do něj „prosakuje“ i hlas „menšiny“ (jenž se v následující ukázce skryje za první osobu množného čísla), „prosakuje“ do něj i jeho „druhý“ hlas, který je hlasem jednoho vědomí.

...todavía me recuerdo del día que Genero vomitó aquel estofado porque vio una mosca en la salsa al acabar de comer, ¿qué te parece? Anda, mírale ahora. Y es que la mosca no es lo malo, Jacinto, convéncete, sino pensar la mosca, eso, que si no piensas la mosca es como si la mosca no existiera. ¿Te das cuenta? Lo que pasa es que cada día nos hacemos más remilgados y sí nos crece el pelo. Por esto te prevengo que si a lo que aspira don Abdón es a evitarnos pensar la mosca, bendito sea don Abdón, don Abdón es un hombre honrado porque quiere que no pensemos la mosca por la sencilla razón de que sabe que pensar la mosca es sufrir la mosca... (s. 15)

(...já ti mám pořád před očima, jak se Genero tenkrát pozvracel, sotva dojed, protože teprv jak to maso sněd, všimnul si, že mu v omáčce plave moucha. To je, co? No vidíš. A vem si ho dneska. A přitom

moucha kamaráde, moucha sama o sobě není nic špatného, dej na mě Jacinto, moucha ne, ale myslet na mouchu, to je ten malér, člověče, když na mouchu nemyslíš, jako by vůbec nebyla, chápeš? Jenomže my jsme čím dál zpyovanější a hledáme na všem chlup, tak to je. Teda já ti řeknu, kamaráde, jestli jde donu Abdónovi o to, abychom nemysleli na mouchu, pámbu mu zaplat', je to řádný člověk, všechna čest, chce, abychom na mouchu nemysleli z jednoho prostýho důvodu, on totiž dobře ví, že kdo myslí na mouchu, ten se kvůli mouše trápí...) (s. 203)

Jeho „první“ hlas anticipuje nevyslovené odpovědi jeho druhého Já, reaguje na něj, je s ním v dialogickém vztahu:

...o como Gen sin ir más lejos, que por mucho que digas que Gen es feliz porque ha superado el complejo racional de pensar la mosca, a ti no te agradaría un hijo como Genero, ¿verdad que no?, porque Genero tendrá todo resuelto, no ha de preocuparse de la comida... (s. 43)

(...anebo jako Gen, abychom nechodili daleko, ale podívej, říkej si třeba tisíckrát, že je Gen šťastnej, protože překonal ty rozumový komplex s myšlením na mouchu, jenže radost, kamaráde, radost bys z toho neměl, kdybys měl mít kluka jako Genaro, no nemám pravdu?, prosím, Genaro má všechno vyřešený, to je fakt, o chleba má vystaráno...) (s. 222)

Někdy jsou imaginární odpovědi zapojeny do proudu promluvy jako přímá řeč nebo nepřímá řeč:

Jacinto, se necesita valor, que yo creo que ni te diste cuenta de lo que decías, “todos tenemos debilidades, Darío Esteban; (s. 60)

(Jacinto, chce to kuráž, já myslím, že ani nevěděl, co mu to povídáš, „každý máme nějakou tu slabost, Darío Estebane;) (s. 233)

...que parecías a otro, como si se te hubiera acabado el gas, que disculpas (a ti), que si preguntaste fue de buena fe (tú), que no pretendías sino mirar por la prosperidad de la Casa, Darío Esteban, con el exclusivo objeto de estimularlos, y él (Darío Esteban) venga de escribir de corrido y, al concluir, le recordó (a Jacinto), le recordó... (s. 61)

... (nejednou jsi byl jako vyměněnej, jako by ti došla pára, a že aby prominul (tobě), a jestli ses na to ptal, tak jedině v dobrým úmyslu, žeš hleděl jen a jen na prosperitu Instituce, Darío Estebane, že ti šlo jedině o to, jak povzbudit morálku, a on, Darío Esteban, si to zběžně sepíše a když skončí, připomene mu (Jacintovi), připomene mu...) (s. 234)

Na této ukázce, již ze čtvrtého Jacintova monologu, si můžeme všimnout, jak charakteristický znak pro promluvu vypravěče („vše vysvětlující“ závorka) proniká do Jacintovy promluvy

a naznačuje tak „jisté“ sblížení s hlasem vypravěče. Na druhou stranu lze i pozorovat, jak se hlas vypravěče začíná podřizovat zákonitostem volných asociací, které jsou vlastní technice vnitřního monologu. Mohli bychom tedy usuzovat, jak již bylo naznačeno, že se jedná o vzájemné ovlivňování obou promluv, o navození dialogického vztahu, o možné naznačení ideového sblížení prvního hlasu protagonisty s hlasem vypravěče, které má podle mého názoru zdůraznit kontrast hlasů ve vnitřním monologu. Tomuto záměru by pak odpovídal i vypravěčův popis protagonisty na prvních stránkách díla, kdy k Jacintovi přiřazuje tolik atributů, že paradoxně zpochybňuje jak jeho vnější popis, tak i jeho vnitřní analýzu. Některé soudy vševědoucího vypravěče jdou dokonce proti sobě a tím, de facto, připravují „půdu“ pro následný vnitřní monolog. Vypravěčova vnitřní analýza protagonisty je též důležitá pro „vstup“ přímých řečí (v následující ukázce např. dona Abdóna), neboť i ty jsou následně přetavovány ve vnitřním monologu:

Jacinto así, a primera vista, viene a ser un hombre del montón. [...] Jacinto da la impresión de ser miope a lo mejor lo es. [...] La caligrafía de Jacinto es minuciosa. [...] Al escribir, bizque ligeramente del ojo izquierdo. [...] Nada de eso resta firmeza a sus trazos. [...] Parece más bien un hombre meticoloso (Jacinto) y anhela la seguridad personal. [...] Jacinto no es obcecado ni indiferente. Con sus jefes se muestra respetuoso, quizá por un sentimiento innato de sumisión, quizá porque la insumisión (piensa Jacinto) es generadora de discordias, quizá, en fin, porque es tímido... (s. 16-19)

Hacia don Abdón siente Jacinto una admiración o un temor reverentes (en cualquier caso circunspectos). Instintivamente parece agradecerle que disponiendo del poder no lo use contra él. (s. 28)

Jacinto tiembla como un azogado y experimenta flojera en las articulaciones (las rodillas principalmente) y como calambres en la boca del estómago [...] y lo primero que le dice don Abdón es:

-Usted es tímido, ¿no es cierto? (s. 22)

(Takhle na první pohled vypadá Jacinto docela tuctově. [...] Budí dojem, jako by byl krátkozraký, a možná že i je. [...] Jacintův rukopis je přesný. [...] Při psaní švidrá na levé oko. [...] Nic z toho neubírá na pevnosti jeho tahům. [...] Vypadá spíš jako bojácný člověk (Jacinto) a touží po osobní jistotě. [...] Jacinto není zatvrzelý ani člověk netečný. Vůči nadřízeným se chová uctivě, snad díky vrozené podrobnosti, snad protože neposlušnost (myslí Jacinto) je strážkyní nesvárů, či snad, konečně, protože je bojácný... (s. 204-205)

K donu Abdónovi Jacinto chová uctivý obdiv či uctivý strach (v každém případě pocity obezřelé). Podvědomě jako by mu byl vděčný za to, že ačkoli má moc, nepoužívá ji proti němu. (s. 211)

Jacinto se chvěje jako rtuť a zakouší slabost v kloubových spojích svého těla (v kolenech především) a jakoby křeče v místech, kde začíná žaludek, [...] a první věta, kterou mu don Abdón řekne, je:

- Vy jste bázlivý člověk, nemám pravdu? –) (s. 208)

Neopustíme vypravěče ani vnitřní monolog, když se pozastavíme nad způsobem, jakým jsou v díle časově organizovány události. V první řadě je třeba zdůraznit, že nejsou vyprávěny lineárně, ale že jsou mezi sebou významově provázány (jedna událost je odůvodňována druhou, dávána do souvislostí s další, aby tak byly vysvětleny příčiny, pocity a duševní stavy protagonisty). Události, které jsou vyprávěny retrospektivně, jsou většinou vázány na vnitřní monolog a jsou evokovány volnými asociacemi:

...y llegas tú, con tu cara bonita, y le pagas preguntando, pues un desagradecido, eso, o comes las berzas o las dejas comer, no le des más vueltas, pero le daban más vueltas y “¡otra, otra!” exigían enardecidos Gines Gil... (s. 115)

(Přijdeš, tváříš se, že nic, ty že muzikant, a splatíš mu tu námahu tím, že se ptáš, člověče nevděčná, jo, přesně tak, buď jdi do toho, anebo od toho a přestaň se konečně vytáčet, ale vytáčeli ho znovu a znovu, „ještě, ještě!“ dožadoval se rozjařeně Ginés Gil...) (s. 270)

Někdy je naopak Jacintův monolog jakoby vyvolán promluvou vypravěče o nějaké události, jako asociativní vzpomínka:

...y los cuatro pares de los ojos se fueron tras el dado saltarían y cuando éste se detuvo doña Presenta, puesta en pie, tronó: “¡Seis, a casa! ¡La trampa de Dios siempre canta!“, pero tú sabes que no es así, Jacinto, menuda, tú lo sabes, hijito, unas veces canta y otras no canta... (s. 134)

(...čtyři páry očí napjatě sledovaly pohyb poskakující kostky, a když se zastavila, paní Presenta, kterou to zvedlo ze židle, zajásala: „Šestka, a domů! Když pámbu dopustí, i motyka spustí,“ ale ty přeci víš, že takhle to není, Jacinto, to víš, člověče drabá, někdy spustí, někdy nespustí...) (s. 283)

Oba dva případy opět ukazují na úzké propojení mezi hlasem vypravěče, vnitřním monologem a časovou uspořádaností. V následující ukázce si dokonce můžeme všimnout, jak

vypravěč vstupuje do vnitřního monologu svými poznámkami a jak jsou zároveň do promluvy vypravěče zakomponovány hlasy jiných postav, které se následně objeví ve vnitřním monologu:

Con frecuencia, doña Palmira, ante estas manifestaciones de bondad, exclamaba:

„¿Puede saberse de qué nido se ha caído usted, señorito Jacinto?“ [...] „¡Ay, señorito Jacinto, a buen mundo ha venido usted a parar!“, o bien, “es usted demasiado de bueno para estos tiempos.“ Y Jacinto empezó a admitir que bien pudiera haber caído en el mundo como un meteorito sin que nadie le llamara y, lo que era peor, sin que nadie le esperase. [...] “Tus papás, corona, murieron juntos electrocutados en una bañera“.

¡Qué prisas!, ¿no es cierto, Jacinto? Tendrían que ir al teatro o algo parecido. (Jacinto abre mucho los ojos, pliega la frente, se palpa las mejillas y el espejo le devuelve su insula imagen. Su rostro crudo lo apena. Se analiza minuciosamente.) *Eres un bicho raro, Jacinto, no digas que no, que a saber de qué nido te habrás caído tú...* (s. 42)

Paní Palmira na tyto projevy dobroty často reagovala zvoláním: „To bych ráda věděla, z jakého hnízda jste to vypadl, pane Jacinto! [...] „Kdepak, pane Jacinto, vy jste se pro tento svět nenarodili!“ anebo „tohle není doba pro takové dobračisko, jako jste vy.“ A Jacinto si začal připouštět, že třeba opravdu spadl na svět jako kámen z vesmíru, nikým nezván a – což bylo horší – nikým neočekáván. [...] „Tvůj tatínek a maminka, milánku, spolu umřeli ve vaně, zasažený elektrickým proudem.

„Že to byl ale kvál, co říkáš, Jacinto? Nejspíš se chystali do divadla nebo něco takovýho. (Jacinto zešíroka otevře oči. [...] Jeho nedovařený výraz ho rmoutí.) *Jseš ty ale patron, Jacinto, to ti tedy řeknu, nevykládej, že ne, bůhví z jakýho hnízda jsi to vypad...* (s. 220-221)

Z této ukázky je i patrné, jak je soud ostatních lidí (o něm samém) pro Jacinta důležitý. Často ve svém monologu přemítá o slovech, která byla pronesena na jeho „adresu“, reaguje na ně, snaží se je analyzovat a dojít tak pomocí sebereflexe k hlubšímu sebepoznání. Jacinto se cítí „jiný“, není lhostejný k neštěstí druhého, snaží se pomoci svému kamarádovi Genovi, stát mu nablízku v jeho těžké chvíli, kdy je vyloučen ze společnosti lidí a degradován na psa. Jacinto však nejde daleko ve své pomoci, to, co ho brzdí, je strach a vědomí vlastní neschopnosti. Přesto rebeluje, přesto je „jiný“ a nepomohou mu ani maskovací „manévry“ a snaha vypadat jako ostatní. Tento vnitřní rozpor je materií pro jeho autoreflexi, která je živena strachem, pocitem nemohoucnosti a pocitem „jinakosti“. Jacinto se neliší primárně od ostatních tím, že má zálibu v květinách, potřebu číst knihy a krmit ptáčky, ale vnitřní tichou rebelií, která se navenek projevuje v jeho jiných „aktivitách“. Neguje záliby doporučené donem Abdónem, tj. fotbal a televizi. Stává se podezřelým a dostává se do postupné izolace, která je sama o sobě též podezřelá. Se vzrůstajícím pocitem samoty se mění i vnitřní monolog. Začíná být emotivnější,

chaotičtější, asociativnější, odkrývající více a více jeho vnitřní nesouhlas s prvním hlasem, s hlasem rezignace a podřízenosti. S tím roste i Jacintův odpor k systému, kterému slouží, což se projeví ve svém důsledku i somaticky. Je mu špatně, když sčítá nuly:

Al rematar el octavo cero, Jacinto advirtió los primeros síntomas: una niebla insondable ante los ojos, una súbita comprensión en el estómago. [...] Torpemente se levantó y, dando traspiés y apoyándose en las mesas de sus compañeros, se trasladó al servicio (caballeros), llenó el lavabo hasta los bordes y sumergió en el agua cara y cabeza, mas, al sacarlas, tiritaba y le castañeteaban los dientes, nenennnn. Desde el espejo le contemplaba un rostro céreo y desdibujado, y Jacinto le imploró, *Jacinto, anda, no seas tonto, que te coja ella, estás enfermo, vaya una cara, si pareces un desenterrado, ¡Dios mío!, pobrecito, pero pídeselo por favor, ¿eh?, que te coja y te apriete [...] como cuando chiquitín, ¿recuerdas?, “duérmete, corona“, como un edredón, ¡qué seguridad!, toma, toma, tú y cualquiera, hijo, pues no pides tú nada [...] y las gallegas hacen mucha leche, Jacinto, sin más que beber cerveza. Sí, ya te comprendo, que volver a pedirla que te coja es mucho pedir...* (s. 49-51)

(První příznaky pocítil, když dokružoval osmou nulu: mlha před očima, z ničeho nic tlak v žaludku. [...] Ztěžka vstal a podpíraje se o stoly svých kolegů odklopýtal na klozet (muži), napustil si plné umývadlo a ponořil do vody obličej i celou hlavu, ale když ji vytáhl, třásl se a zuby mu cvakaly, nenennn. Ze zrcadla na něj zíral nějaký voskový a rozmazaný obličej a Jacinto ho úpěnlivě prosil *ale no tak, Jacinto, neblázní, kristepane kdyby tě popadla, seš nemocnej, proboba žvýho!, ty teda vypadáš, chudáku, jak kdyby tě vytáhli z hrobu, člověče, popros ji o to, no, co ti to udělá?, popros, at' tě chytne, pořádně přimáčkne [...] jako když jsi byl malej kluk, „hajej, milánku,“ pamatuješ?, jako v prachovým peřích, prokrista to bezpečil, tu máš, no, hodnej, na, dyt' ty nic nebumbáš, [...] ono se Galicijkám dělá hodně mlíka, Jacinto, protože pijou pivo. Ale no dobře, já vím, chtít, aby tě znovu pochovala, to bys chtěl moc...*) (s. 226-227)

Je mu na zvracení. Podvědomě cítí, že nemůže dál. Přící se mu obdivovat dona Abdóna, jak se „cáká v bazénku“, a přitom vykřikovat: „Jé vy krásně plavete“. Don Abdón je „el padre más madre de todos los padres“, což je navíc zdůrazněno přímo naturalistickým popisem jeho mateřských prsou s černými dvorci a jeho velkými bicepsy, jako dokonalou symbiózou ochránce a vládce. Prsa dona Abdóna, která jsou jistotou a bezpečím, jsou asociativním způsobem nahrazena vzpomínkou na mateřská prsa plná mléka jeho chůvy, na pocit bezpečí, o který přichází, na závrať, kterou v souvislosti s tímto pocitem prožívá. Pocit strachu, který přichází s odštížením pupeční šňůry, strach ze samostatnosti i ze samoty. A tak, když don Abdón vyřkne osudnou větu: „Pro bázlivce je plot“, Jacinto netuší, že plot, který bude sám sít, ho nemá ochránit od okolního světa, ale má ho oddělit. Neboť není horšího zločinu, než se ptát, když odpověď je už dána. Jacinto je poslán do nápravného střediska, do lůna přírody, kde se má vyléčit ze své

„nemoci“. S dějem se proměňuje i vnitřní monolog, který začíná být chaotičtější, zmatenější a značně útržkovitý. Je více podoben vnitřnímu monologu proudu vědomí, v kterém se vzpomínky kondenzují na pár slov, na pár myšlenek, jež se bez zjevných souvislostí derou na povrch.

...¿qué demonstres puedo hacer yo para que después de jugar al parchís con doña Presenta y la señorita Josefita, las dos, se vayan contentas a casa? Nada, Jacinto, no te molestes, no les des vuelta (“¡Otra, otra!”; chillaban los compañeros), haces un favor a uno y enojas al otro, la vida es así, no tiene vuelta (“¡Otra, otra!”) de hoja, que tú intercedes por genaromartín perjudicas a Darío Esteban. (s. 134-135)

(..jak to mám udělat, aby byly obě spokojeny, paní Presenta i slečna Josefka, když s nima hraju Člověče, nezlob se? Nic, Jacinto, vůbec nic, nelam si s tím hlavu, nepřevracej to pořád, netoč se kolem tobo jako káča („Ještě, ještě!“ pokřikovali kolegové), jednomu uděláš laskavost a drubej se naštve, život je prostě takovej, otočit („Ještě, ještě!“) se to nedá, přimluviš se za genaromartína a uškodíš Daríovi Estebanovi.) (s. 283)

V této ukázce ze sedmého vnitřního monologu asociativně vybavená přímá řeč z Jacintova vědomí splývá s promluvou vypravěče a přijímá i vnější charakteristický znak (závorku) a předznamenává určité proměny v následných monolozích.

I „diktát“ o Generovi, který se postupně mění v Gena, gena, genaromartína v závislosti na jeho postupné degeneraci se stává čím dál odtažitějším a vědecktějším. Tomu odpovídá i lexikum „diktátu“. Není zde místo pro žádná emotivní slova, žádný náznak účasti. Strohý popis, z kterého jde strach. Vyprávění o Genovi se blíží ke svému konci. Analogicky zazní promluva vypravěče i v závěru knihy, kde najdeme nespočet výrazů z botaniky a ornitologie i deduktivní vědecké analýzy situace, které jen podtrhují bezvýchodnost a blížící se konec Jacinta.

Proměnou prochází též druhý hlas vypravěče, který jako by nemohl zpřetřhat pouto s vědomím hlavního hrdiny. Je mu stále více „nablízku“, „vstupuje“ do jeho vědomí ne už pouze metodou vnitřní analýzy, jak to činil v počátcích, nýbrž metodou proudu vědomí. Tomu se přizpůsobuje i styl promluvy, technika vyprávění. Události jsou již zcela organizovány podle asociativních zákonů (ukázka 1), závorky neobsahují jen vše vysvětlující informace, ale i náhle vynořující se promluvy postav (ukázka 2) či snové surrealistické sekvence (ukázka 3), na které je nejdříve narážkou v textu upozorněno, později jen nepřímou a částečně. Vše začíná splývat a tvořit organickou jednotu.

1. Jacinto se tambalea, está a punto de caer, y agachado como está, se cubre los ojos con las manos y rompe a llorar acongojadamente mientras murmura: “¡Estoy encerrado; esto

es una barrera inexpugnable!“.

–Barrera –dijo (Jacinto) y colocó las dos fichas rojas en el seguro, una junto a la otra, cuidando de igualarlas, mientras doña Palmira palmoteaba, plá-plá-plá... (s. 131)

(Jacinto se zapotáci, málem upadne, a jak se předklání, zakryje si oči dlaněmi, beznadějně se rozpláče a mumlá si: Jsem v pasti; přes tuhle závoru se nikdy nedostanu!“

„Závora,“ řekl (Jacinto) a postavil obě červené figurky jednu vedle druhé do pozice zámku a pečlivě je vyrovnal, zatímco paní Palmira pochvalně zaplácala dlaněmi, plác plác plác...)

(s. 280)

2. ...por otra parte, el rasgueo de la pluma sobre el papel [...] no es precisamente una gimnasia como para desarrollar los bíceps (¡Joer, vaya una bola que ha echado la Susanita!). De forma que agarra una cuerda y se ata el serrucho de canto a la suela del zapato... (s. 127)

Jacinto está despierto, los ojos como platos, la lámpara portátil sobre la mesilla de noche y sus pensamientos brincan caprichosamente de dolor en dolor: manos, muslos, riñones, bíceps (¡Joer, vaya una bola que ha echado la Susanita!), riñones... (s. 138) Sus esfuerzos, empero, no responden a un plan, son desmanotados y nerviosos, pateo y braceo (¡Don Abdón, ahora donde le cubre!) sin método alguno, crispadamente... (s. 144) “Naturalmente, se dice (Jacinto). Es el huevo de Colón“ (¡Anda, coño, pues no se ha comido Gen las cosas del paletol). (s. 164)

(...a na druhé straně škrábání perem po papíře [...] není ta pravá gymnastika, jak si vypracovat bicepsy (Safraporte, teda ta Zuzanka si vypracovala bouli!). Vezme tedy provázek a přiváže si pilku na výšku k podrážce... (s. 278) Jacinto nespí, oči má jak talíře, na nočním stolku přenosnou lampičku, myšlenky mu zatvrzele putují od bolesti k bolesti: ruce, stehna, ledviny, biceps (Safraporte, teda ta Zuzanka si vymakala bouli!), ledviny... (s. 285) Ať dělá co dělá, chybí tomu plánovitost, jedná bezhlavě a nervózně, plácá nohama a rukama (Done Abdóne, teďka kam až stačíte!) naprosto nemetodicky, křečovitě... (s. 289) „Jasně, řekne si (Jacinto). Kolumbovo vejce.“ (A doprdele, jestli von Gen nesežral tomu balíkoví pytlíkl) (s. 302)

3. A Jacinto no se le hace claro sino al contrario, de una consistencia tan espesa que si bracea enérgicamente, el aire le sirve de sustentación y llega a despegar del suelo y, una vez flotando en el aire, le es más fácil elevarse a aun planear, y, entonces, al ver a la insignificante muchedumbre allá abajo, inquieta y rutinaria como las hormigas de un hormiguero, dice con acento de convicción: “Ni retora, ni diala; todo into de compresa por la pala es un uta“. Darío Esteban, en el centro del hormiguero, levanta la cabeza y le amenaza (a Jacinto) con el puño y brama como un energúmeno: „¿Pretende usted insinuar, Jacinto San José, que don Abdón no es el padre más madre de todos los padres?“, mas el hortelano [...] dispara los dos

tiros, apenas sin transición, y así que Jacinto se desploma, doña Palmira [...] dice [...]: „¿De qué nido se ha caído usted, señorito Jacinto?“... (s. 156)

(Jacintovi se jasno nedělá, právě naopak, to, co se mu dělá, je tak husté, že se několika energickými tempy odlepí od země, vztlakem se vznese vzhůru a jakmile už plave, jde to snáz, stoupá, dokonce plachtí, dole pod sebou spatří bezvýznamný dav, jak se klidně a navykle hemží jako mravenci v mraveništi, a přesvědčeně řekne: „Ani rétor, ani dialka; úsilnit o dorozumu řečí je utopák.“ Darío Esteban uprostřed mraveniště pozvedne hlavu, zahrozí mu (Jacintovi) pěstí a zaburácí jako běsem posedlý: „Chcete snad naznačit, Jacinto San José, že don Abdón není otcem matek i matkou otců?“, ale zahradník [...] dvakrát vystřelí, skoro jedním tahem, Jacinto klesne k zemi, paní Palmira [...] řekne [...]: „Ale prosím vás, pane Jacinto, z jakého hnízda jste to vypadl?“...) (s. 297)

Osmý, nejdelší vnitřní monolog Jacinta, je zcela prostoupen všeovládajícím strachem, kterému se snaží ze všech sil bránit, strachem, který ho dusí... Uvědomuje si bezvýchodnou situaci, v které se ocitá a připodobňuje se k námořníkovi, který se topí, vězni, který se dusí v plynové komoře, člověku, který je zadržován. Jacinto již svůj obraz v zrcadle nenazývá jen Jacintem, ale i Dickem, Heinrichem, Pepem i Váňou. Je to parabola, podobenství o trosečnících:

...el marinero pierde el dominio de sí mismo, Jacinto, que es lo menos que puede perder en su circunstancia, y grita y aúlla y se arranca los cabellos y se lanza contra el costado del barco (de planchas de acero minuciosamente ramachadas en el arsenal) y le golpea (el costado del barco) con los puños crispados y, ante su resistencia imperturbable, el marinero se hace toda la necesidad, Jacinto, o sea, se caga y se mea, hasta que el dolor (de los puños) le vuelve a la realidad, ¿comprendes?, y en ese punto el marinero va y se dice: “Paciencia, Dick, otros están peor“, ¿te das cuenta?, la referencia, [...] el marinero, entonces, se pone a pensar en los condenados sin culpa a las cámaras de gas, ¿vas viendo?, “a la ducha, a la ducha“, [...] no gotean, [...] “¡esto no funciona!“, [...] “ni la mía, ni la mía“, ¿te das cuenta Dick?, [...] y los más débiles caen, y los más fuerte, Dick, les patean los cráneos, y los hígados y los intestinos y, conforme va faltando el aire, los supervivientes (al principio unos diez) se vuelcan sobre los caídos (unos noventa), date cuenta de la astucia, Dick, [...] y hacen el boca a boca absorbentamente (no para dar sino para quitar), [...] el poster superviviente va recorriendo muertos (hasta noventa y nueve) uno a uno, robándoles avaramente el último aliento que ha quedado [...] y, finalmente, se dice: “Paciencia, Henrich, otros están peor“... (s. 170-172)

(...ten námořník ztratí nad sebou kontrolu, Jacinto, což je to nejmenší, co ve své situaci může ztratit, řve a vyje a rve si vlasy a vrhne se proti boku lodi (z ocelových plátů, pečlivě snýtovaných v loděnicích válečného námořnictva) a buší do něj (do lodního boku) zataťýma pěstma, a když vidí jak je pevnej, jak s ním vůbec nic nezmůže, ten námořník udělá obojí potřebu, Jacinto, totiž podělá se a pochčije, až teprve bolest (pěstí) ho vrátí do skutečnosti, chápeš?, a v tomhle momentě ten mariňák jde a řekne si: „Trpělivost,

Dicku, jiný jsou na tom hůř,“ sleduješ to, jo?, ten odkaz?, [...] ten mariňák začne v tu chvíli myslet na odsouzený v plynových komorách, sleduješ to, jo?, prý „do sprch, do sprch!“, [...] neukápně ani kapka, [...] „nefunguje to!“, [...] „tady taky ne, tady taky ne,“ sleduješ to, Dicku?, [...] a slabší padají a silnější je kopou do hlavy, do jater, do břicha, a jak vzduch ubývá, ty, co přežívají (ze začátku tak deset) se vrhnou na padlý (takovej devadesát), a teď si všimni ty mazanosti, Dicku, [...] provádějí dýchání z úst do úst, ale absorpčně (nedávají, ale berou) [...] ten poslední, co přežívá, obíhá všechny mrtvý (do devětadevadesát) jednoho po druhým, a celej laňej jim krade poslední vzduch [...] a nakonec si řekne: „Trpělivost, Henrichu, jiní jsou na tom hůř“...) (s. 306-307)

Tento úryvek z nejdelšího dvanáctistránkového vnitřního monologu nám ukázal názorně, podle jakých zákonitostí je vnitřní monolog veden:

Využívá se kontrastu mezi obsahem a stylem: „řve, trhá si vlasy“, naproti tomu chladná technická poznámka v závorce o pevnosti lodního boku; „buší pěští“ a kontrastní vše vysvětlující zbytečná poznámka (opět v závorce); i gradace strachu a následku: námořník se strachy pokálí, je špinavý. Asociace sprch, sprchy a strach, koncentrační tábor, sprchy a plyn, strach a násilí, lidé se mění ve zvířata, jen přežít... Opět závorka...

A Jacinto chce přežít a dělá všechno možné, aby se mu to povedlo. Stříhá plot, který ho odděluje a dusí, zakládá oheň, aby si prokrestil cestu ven, chytá ptáčky, na jejichž nožky přivazuje zprávy o svém uvěznění, hází láhve za plot jako trosečník, kde oznamuje světu, kde ho mají hledat. Vše je zbytečné a Jacinto sbírá poslední síly před rezignací. V devátém monologu chápe, že se nedomluví, že svět je hluchý, že slova jsou zbytečná a zrádná a že plodí jen násilí...

A tak nás nepřekvapí, že se to odrazí i v jeho projevu, jako vzpomínka na dobu, kdy spolu s Generem zakládali spolek „Němotou za mír“, který měl eliminovat na minimum slova, z kterých se skládá řeč, slova, která matou a převracejí skutečnost:

Jacinto, de cajón, que estás abandonado y tu situa, ya ves que te hablo con franca, es desespa y el uno conso en estas circunstas es el convenzo de que un abro vegeto es más llevo y acepto que un abro minero o animo. (s. 189)

(Jacinto, pěkně sis nakašil, chlape, dosituoval ses, draboune, jediná nátěcha v těchle okolech, že taková vegetní svírka má pro tebe snášku spáš než nějaká hornice nebo zvěrotěš. (s. 318)

Jacinto je ve své samotě a izolaci obklopen „kytičkami“ a „ptáčky“, jejich zvuky a ozvěny jen podtrhují ozvěnu samoty. Jako by v tom tichu vše křičelo: „Čím se vyčlenil, to ať ho zahubí!“ Přichází předposlední monolog, tak podobný tomu z románu *Pět hodin s Mariem*. Už ví, že křičet je zbytečné, že svět je hluchý a slepý, přesto hledá jednoho, alespoň jednoho člověka, který by ho

osvobodil z jeho samoty, který by ho pochopil, jednoho milosrdného člověka, s kterým by našel společnou řeč. Jeho hlas se stává stejně naléhavým a prosebným jako hlas Carmen:

¡Anda, Jacinto!, por favor, dime dónde están, aunque sólo sea uno, habla, por lo que más quieras, no te quedes así, por duro que sea, Jacinto, ¿o es que se han acabado los mansos de corazón, los mosecordios, los pacíficos, los que lloran, los que tienen hambre y sed de justicia? ¿Es eso, Jacinto? Habla, por favor, por fuerte que sea, ¿es que son los fieros de corazón, los despiadados, los guerreros, los torturadores, los injustos quienes han dominado el mundo? (s. 206-207)

(No tak Jacinto!, prosím tě, pověz mi, kde jsou, aspoň jeden jedinej, mluv, proboha živýho, nebud' takovej, at'si je to třeba tvrdý, Jacinto, anebo už nejsou žádní srdce mírného, žádní slitovný, žádní lidi pokoje, žádní co pláčou, žádní co hladoví a žízňní po spravedlnosti? Je to snad takhle, Jacinto? Mluv, prosím tebe, mluv, at' je to jak chce tvrdý, je to snad tak, že ti se srdcem dravčím, ti nelítostní, válečníci, mučitelé, ti nespravedliví, tihle že ovládli svět?) (s. 328)

Vypravěč vstupuje do jeho vědomí a vypovídá nám více než samotný vnitřní monolog Jacinta o zmatenosti jeho duše, o jeho zoufalství, chaosu a strachu ze smrti. Již není podstatné, čím hlas zní, podstatné je jen vědomí, které promlouvá, a to je jen jedno, Jacintovo, i když to bude třeba jen snůška cizích promluv:

Desconcertado, su cerebro (el de Jacinto) se extravía en un laberinto de circunloquios estériles. ¿Qué le ocurre, Jacinto San José? Tienen mala cara. Me mareo al hacer ceros. [...] Rey reinado, por las montañas, tirando cohetes con una caña. Hable de cerrojo está destruyendo el fútbol espectáculo? La mosca no es malo. [...] La única oportunidad que tuvimos los humanos, la Torre Babel, la desprovechamos inútilmente. [...] El seto es la defensa de los tímidos. Eludir la responsabilidad es el primer paso para ser felices... (s. 209-210)

(Jeho zmatené myšlení (Jacintovo) se ztrácí v labyrintu bludných vět, neplodných slov, opisuje výrazy a obraty. Co je to s vámi, Jacinto San José? Vypadáte špatně. Dělá se mi mdlo, když píšu nuly. [...] Král na dudy hrál, královna za času hrávala na basu. Mluvte o betónu. Myslíte, že betón znamená konec fotbalu jakožto podívané? Moucha není nic špatného. [...] My lidé jsme měli jedinou příležitost, babylónskou věž, a tu jsme prošvihli. [...] Obranou bázlivých je plot. Zbavit se odpovědnosti je první krok ke štěstí...) (s. 330-331)

Jacinto svádí poslední boj, matný boj své přeměny, své metamorfózy. Pozoruje, jak se jeho tělo mění v bázlivou ovci, v obětího beránka. Jeho poslední vnitřní monolog je jenom výkřik čirého zoufalství. Jacinto rozbíjí svůj obraz v zrcadle, již nemá s kým vést autodialog. Vzdává se výsady být člověkem, nechce již přemýšlet. Zabývá v sobě své rebelující „Já“, je přemožen:

-*¡Te han suicidado, jacinto!* –chilla.

Repentinamente le invade (a jacinto) un plácido sosiego, una dulce conformidad. (s. 222)

- *Zasebevražďili tě, jacinto!* – vyjekne.

Najednou se mu (jacintovi) rozlije tělem blažený klid, sladká odevzdanost. (s. 338)

V průběhu celého děje jsme mohli sledovat, jak se promluva vypravěče postupně sblížívala s promluvou Jacinta. Na posledních stránkách vypravěč vstupuje plně do jeho vědomí, líčí Jacintovo snové delirium anatomicky popisným jazykem, který vystupňovává až na nejvyšší únosnou míru kontrast s postupující invazí rostlin, které pronikají jeho útroby, rvou mu životně důležité cesty i mozkovou dutinu; tedy mezi formou a obsahem. Chladný vědecký jazyk vypravěče se pojí se surrealistickou představivostí, skrze kterou promlouvá Jacintovo „podvědomí“. Samo „vědomí“ „promlouvá“ hlasem vypravěče, můžeme tedy zcela jistě mluvit o vnitřním monologu nepřímém. Dokonce i poslední vnitřní monolog Jacinta, který se odvíjí stejným způsobem jako ty předešlé, tj. před zrcadlem, je podán nepřímou, hlasem vypravěče, kdy se ptá, zda „tohleto“ je vražda, zabití či sebevražda.²⁰⁸ *Úder pěstí do zrcadla a výkřik*, je poslední lidský a první zvířecí čin Jacinta-jacinta.

V úplném závěru se ujímá „vlády“ vypravěč, jacinto ztrácí lidské vědomí, již mu nepřislouší lidský hlas, a když otevře ústa, aby promluvil, vyjde z něj jenom: beeeeeeeé!

V souvislosti s touto knihou se často mluví o tom, že M. Delibes chtěl *vyličít a popsat* dehumanizaci člověka v systému totalitní společnosti. Pokud si ale uvědomíme, jaký důraz kladl na „promluvy“ a na „jazyk“ vůbec, přiklonila bych se osobně k názoru E. Pauka²⁰⁹, který předkládá názor, že jde spíše o „odlidštění jazyka“ v zájmu toho, abychom tuto dehumanizaci skrz tento jazyk *cítili*. Vzpomeňme si na úvod knihy, kdy jsou vysvětleny ortografické symboly slovními spojeními (rovná se rovná se =)²¹⁰, čímž je naznačeno hned v počátcích, že slova jsou jen prázdné symboly bez obsahu, aby to bylo následně podtrhnuto „vše vysvětlujícími“ závorkami, které nemají „věci“ lépe vysvětlovat, ale naopak je zatemňovat, tak jak to dělá byrokratický úřední jazyk, kterému v žádném případě nejde o vyjasnění věcí samotných, či

²⁰⁸ „...eso piensa (Jacinto), y ante el espejo del servicio (caballeros) se pregunta tontamente si lo suyo (su situación) es homicidio, un suicidio o un asesinato vegetal (su imaginación, en el último trance, se desboca en un delirio febril)“. (s. 221-222) (...to si myslí (Jacinto) a před zrcadlem na pánských záchodcích se přihloupě ptá, zda ta jeho (situace) je zabití, sebevražda nebo vražda pomocí rostlin (jeho představivost v této poslední hodině vyúsťuje v horečné delirium.) (s. 338)

²⁰⁹ „...el novelista [...] ha deshumanizado el idioma para que nosotros *sintiéramos* esta deshumanización“. Pauk, E. Op. cit., s. 266. (...spisovatel odlidštil jazyk proto, abychom *cítili* tuto dehumanizaci.) (B.M.)

²¹⁰ (s. 199)

„oficiální“ jazyk vládnoucí ideologie, který má za úkol „vymývat mozky“²¹¹. Jacinto nevěří tomuto jazyku, který převrací ideje a činí z jazyka nástroj represe, snaží se vytvořit vlastní jazyk (zkrátit na minimum slova a věty) s myšlenkou, že čím více se zkrátí slova, tím se více zkrátí zlo, z které z nich pochází. Zakládá společnost „Por la mudez a la paz“, ale ani ta nespĺňuje jeho očekávání. A tak Jacinto mluví sám se sebou, se svým „Já“ tak, jak je ve své samotě navyklý. V autodialogu nemusí „hlídat“, co „říká“, nemusí mluvit o „betónu“, jeho myšlenky mohou volně proudit. Jacintův jazyk je „živý“, plný dialogického sporu, v kterém se odkrývá „sokratovská pravda“. Dialog byl vždy nástrojem dorozumění, pochopení a sblížení lidí oproti „monologickému dogmatismu“ jediné pravdy. Snad právě proto najdeme tak málo dialogů²¹² v této knize, která má odrazit nemožnost komunikace, nepochopení a samotu jedince ve společnosti, která „nechce“, aby lidé mezi sebou komunikovali, kde slova jsou bez „obsahu“ a kdy se s nimi dá manipulovat stejně jako s lidmi.

V třetí námi analyzované knize *Podobenství o trosečnickovi* nacházíme završení cesty v hledání ideálního spojení stylu s významem a techniky s obsahem. Jednou z těchto technik byl i vnitřní monolog proudu vědomí, který románem *Cesta* nastoupil symbolickou cestu svého vývoje...

²¹¹ “Es la técnica de los que se especializan en la „limpieza del cerebro“ que, a fuerza de repetición, confunden y borran ideas y valores.“ Pauk, E. Op. cit., s. 270. (Je to technika těch, kteří se specializují na „vymývání mozků“, těch, jež díky omílání matou a ničí ideje a hodnoty. (B. M.)

²¹² “Otro rasgo importante de la técnica de Delibes en esta novela es la falta casi total de diálogo, que aparece sólo en el encuentro entre Jacinto y el psiquiatra. Esto no parece ser casualidad; por el contrario, [...] el doctor quiere convencer a Jacinto ...“. Ibid., s. 269. (Dalším důležitým rysem Delibesovy techniky v tomto románě je téměř úplná absence dialogů. Objeví se pouze mezi Jacintem a psychologem. Toto není náhoda, naopak, ... doktor chce přesvědčit Jacinta...“ (B. M.) Vidíme, že tento dialog nakonec opět slouží k přesvědčovací metodě o jediné pravdě...

5.6 Závěr

V dílech Miguela Delibese se setkáváme s různými vypravěčskými technikami a v duchu jeho vlastního přesvědčení můžeme konstatovat, že ve vztahu k určitému tématu volí vždy adekvátní postup, jenž mu je prostředkem pro co nejlepší a nejvěrohodnější ztvárnění nosné myšlenky. Pokud si za hlavní téma zvolí v prvním plánu „samotu v nepochopení“ či „strach a odcizení“, jako je tomu například v *Pět hodin s Mariem* (*Cinco horas con Mario*) či *Podobenství o trosečnickovi* (*Parábola del naufrago*), je jen logické a přirozené, že sáhne po vnitřním monologu jako po nejvíce přirozenější vyjadřovací technice. „Delibes se domnívá, že psát román je jako stavět most, spisovatel si nejprve musí načrtnout téma svého románu a potom hledat vzorec pro jeho vyřešení.“²¹³ Tímto „vzorcem“ je mu v obou případech technika vnitřní monologu proudu vědomí, vnitřní monolog Carmen a Jacinta. G. Sobejano upozorňuje na „jednoduchost“ Carmen, která nemůže pochopit svého muže, jenž na druhou stranu „nemůže“ naslouchat hlasu své ženy²¹⁴, a vidí zde přiměřenost a adekvátnost zvolených prostředků ve vztahu k vybranému tématu. V *Podobenství o trosečnickovi* musí být tento „vzorec“ doplněn dalšími technickými a jazykovými experimenty²¹⁵, aby bylo dosaženo kýženého výsledku, ale je to především postava sama a její vědomí, které promlouvá a tvoří nosnou ideu díla.

M. Delibes vždy kladl důraz na „postavu“, na schopnost autora se vnitřně rozdělit, nahlédnout do svého nitra a stvořit tak postavu „živou“ a natolik pravdivou, aby se sama o sobě stala pomyslným „mostem“. Jeho hlavní postavy nejsou nikdy jednoduché, jsou plné rozporů, jsou prostě „lidské“.

Smrt a společnost jsou dva negativní elementy, které ohrožují Delibesovy postavy z „venku“²¹⁶. Odtud pramení strach, obsese, samota, nenaplnění, nepochopení a nemožnost komunikace, které ohrožují postavu „zevnitř“. Vnitřní monolog nám odkrývá všechny tyto

²¹³ “Delibes cree que novelar es construir un puente y que el novelista debe, primero, plantearse el tema de su novela y después buscar la fórmula para resolverlo“. Burunat, S. Op. cit., s. 93. Též přímá citace: “...plantear el tema del libro y buscar la fórmula para resolverlo, [...] lo que importa es que ese puente sea seguro y que el lector se avenga a franquearlo atraído por la perspectiva del otro lado“. Alonso de los Ríos, César. Op. cit., s. 103.

²¹⁴ “El tema de la novela quizá pudiera definirse así: la simplificación no comprende a la complejidad; la complejidad no puede escuchar la voz de la simplificación. Si aceptamos esta definición del tema, habremos de admitir que la estructura de la novela es muy adecuada“. Sobejano, Gonzalo. Op.cit., s. 185. (Téma románu by se možná dalo definovat takto: zjednodušení nemůže postihnout složitost a složitost nemůže naslouchat hlasu zjednodušení. Pokud přijmeme tuto definici tématu, budeme muset uznat, že struktura románu je skutečně odpovídající.) (B. M.)

²¹⁵ “...es cierto que todos esos recursos contribuyen a destacar el carácter onírico, de pesadilla y delirio que la obra quiere transmitir“. Domingo, José. “Una parábola de Miguel Delibes“. *Insula*, 1969, tomo XXIV, n. 277, s. 7. (Samozřejmě že všechny tyto prostředky podporují zdůraznění snové povahy, noční můry a deliria, kterou chce dílo předat.) (B.M.)

²¹⁶ “La sociedad, como está construida en la España de la postguerra, provoca en el individuo miseria interior, tortura, falta de autenticidad, al obligarlo a luchar en medio de la intrasigencia y de una competencia violenta para alcanzar ciertas metas consideradas como ideales“. Burunat, S. Op. cit., s. 86. (Společnost, která je složená jako společnost v poválečném Španělsku, probouzí v jedinci pocit vnitřní bídy, trýzně, nedostatku hodnověrnosti, když ho nutí v prostředí nesmiřitelnosti a drsného souboje, aby dosáhl určitých cílů, jež jsou považovány za ideál.) (B.M.)

pocity, duševní stavy a rodící se myšlenky, stává se hlasem, jenž odráží nesvobodu a nespravedlnost.

S. Burunatová ve své knize *El Monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975)* se zabývá vnitřním monologem v díle M. Delibese od roku 1966, kdy vychází: *Pět hodin s Mariem*. Důvodem k tomu bude forma vnitřního monologu, který hledá v dílech španělských autorů, monolog proudu vědomí, jenž usiluje o nekomentované napodobení spontánního procesu vybavování myšlenek a pocitů vyprávějího subjektu. Míra zapojení vypravěče do tohoto procesu totiž natolik relativizuje podobu vnitřního monologu, že je někdy obtížné určit nejen přechod vnitřního monologu přímého ve vnitřní monolog nepřímý, ale i vnitřního monologu nepřímého v „pouhé“ vyprávění, kdy „vyprávějící“ Já zcela převládne nad „prožívajícím“ Já.

Vnitřní monolog je velice variabilní, není to uzavřená forma a zahrnuje v sobě plno modifikací, jak jsme mohli demonstrovat na uměleckém ztvárnění vnitřního monologu u jediného autora, kterým byl M. Delibes.²¹⁷ Funkce vypravěče v díle M. Delibese totiž zastává významnou úlohu v užití vnitřního monologu jako narativní techniky. V *El camino* je hlas vypravěče natolik „silný“, že vědomí postavy, které se skrze něj prezentuje, je podáváno nepřímo, tedy technikou vnitřního monologu nepřímého, je to hlas vypravěče, který koordinuje vzpomínky a duševní hnutí podle zákonů asociace. Funkce, kterou plní vypravěč v *Podobenství o trosečnících*, je poněkud složitější. Jeho hlas je v neustálém kontaktu s hlasem Jacinta, ovlivňuje jeho vnitřní monolog, dotváří ho i přetváří, dává mu další rozměr. Na konci díla vypravěč přímo vstupuje do vědomí protagonisty a stává se hlasem jeho vědomí, což mimo jiné opět dokazuje adekvátnost narativní techniky ve vztahu k zvolenému tématu, neboť Jacinto ztrácí své lidské vědomí a schopnost sebereflexe a je to tedy vypravěč, který se stává „hlasem“ protagonistova vědomí a ujímá se promluvy.

Porovnáme-li vnitřní monolog Carmen s vnitřním monologem Jacinta, zjišťujeme, že vypravěč v románu *Pět hodin s Mariem* je skrytý, že myšlenky Carmen, její intimní obsese jsou vyjádřeny přímo a jsou rozvíjeny způsobem, jako kdyby mluvila nahlas. Vnitřní monolog má převážně logickou syntax a je veden tak, aby byl srozumitelný příjemci, není autoreflexivní monolog či autodialog jako u Jacinta, zde má reálného příjemce a tím je Mario. Mario vstupuje do

²¹⁷ Leo Hickey nachází vnitřní monolog i v dřívějších dílech M. Delibese, jak můžeme usuzovat z jeho slov, když obecně mluví o Delibesových románech:

“También hay monólogos interiores, es decir, realidad subjetiva pura. Hay monólogos interiores en primera persona y también en tercera persona, este último es menos lógico que aquél, porque, o es monólogo interior, y nadie piensa en sí mismo en tercera persona (excepto, quizá, niños, locos y soñadores), o no lo es, en cuyo caso el autor debería narrar sus ideas de la manera normal“. Hickey, Leo. *Cinco horas con Miguel Delibes*. Madrid: Prensa Española, 1968, s. 330. (Taky se tu objevují vnitřní monology, tedy subjektivní čistá realita. Existují vnitřní monology v první osobě a také ve třetí osobě. Monology ve třetí osobě jsou méně logické, protože, ať už se jedná o vnitřní monolog, nikdo o sobě nepřemýšlí ve třetí osobě (možná kromě dětí, bláznů a snilků), a nejedná-li se o vnitřní monolog, měl by autor vyprávět své myšlenky normálním způsobem.) (B.M.)

tohoto monologu–diatriby svým „tíštěným“ kultivovaným jazykem Bible a tvoří tak nesčetné dialogické vazby, které ve svém primárním vztahu jsou opozicí k „mluvenému“ jazyku ženy, která viní svého muže z prázdnoty vlastního života. Převládají zde „opakování, emfatické formy, modismy, nedokončené nepřesné věty a také nepřesnosti a elize typické pro hovorovou mluvu většiny lidí střední vrstvy měšťáků, do níž Carmen patří.“²¹⁸ I jazyk Jacinta vykazuje rysy lidového, nespisovného jazyka, který je (obdobně jako v případě Carmen a Maria) v kontrastu s jazykem vypravěče. Zapojení vědeckého, botanického a anatomického odborného lexika do promluvy vypravěče v kontrastu se stylistickou formou, kde je navíc zdůrazněn lingvistický chaos, snad nejexplicitněji vyjadřuje nemožnost komunikace mezi lidmi. Vnitřní monolog či autodialog Jacinta za pomoci autoreflexivního Já, vyhovuje přesně záměru autora k vytvoření postavy, která je v izolaci od ostatních, ať už je to pro strach, bojácnost nebo pro jiné důvody. Jacinto je vyloučen, je osamocen. Je navyklý meditovat před zrcadlem, které mu vrací jeho vlastní obraz, ještě dříve, než dojde k absolutnímu odloučení od společnosti. Jacintův vnitřní monolog i děj v závěru jdou ruku v ruce, a to přímo a freneticky vpřed až ke konečnému cíli. Delibes postupně opouští časové skoky, zaměřuje se jen na vědomí, přímo, bez mezer, bez možnosti oddechu. „Opakování“ zde nabývá dalších významů, oproti románu *Pět hodin s Mariem*, kde bylo základem samotného vedení vnitřního monologu v kruzích a vlnách a kde plnilo v první řadě funkci „sebeutvrzování“. V *Podobenství o trosečnickovi* je více zdůrazněna funkce stálého „znovunavazování“ zpřetřhané „nitě komunikace“, která nese s sebou pokaždé nové dialogické vztahy. Také směšování reálného a fantastického, využití symboliky a alegoričnosti ostatních postav a nakonec i metamorfóza protagonisty navozuje atmosféru té nejhorší noční můry v podání F. Kafky²¹⁹ přenesené o pár desítek let dál do reálného či fiktivního světa budování komunismu či jiného stejně totalitního režimu. Často se mluví o M. Delibesovi a o jeho knize *Podobenství o trosečnickovi* v souvislosti s autorovou návštěvou naší země v roce 1968 a o možném přímém vlivu jeho cesty na vznik této knihy, která byla vydána v roce 1969. M. Delibes navštívil i jiné země, které patřily k oběma „táborům“, kde našel nespravedlnost a nesvobodu, člověka, který je drcen společností, kde jeho buřičský hlas je udušen stejně jako hlas Maria či Jacinta.

²¹⁸ „...reiteraciones, las formas enfáticas, los modismos, las frases inconclusas, imprecisas, también las incorrecciones y elisiones propias del habla común y conversacional de la mayor parte de las personas de la clase media, de la burguesía, a la que Carmen pertenece“. Burunat, S. Op. cit., s. 85.

²¹⁹ “El complejo simbolismo de *Parábola* provoca que su lectura se haga fatigante, irritante en ocasiones, pero logra introducir al lector en el ambiente delirante y absurdo de la novela, un mundo de pesadilla. [...] En las metamorfosis, la atmósfera de pesadillas y delirios. La mezcla de realidad y fantasía, en la aparición de una misteriosa burocracia que condena al individuo a la soledad, en el absurdo de la existencia y la crueldad, en todo esto se nota la influencia de Kafka“. Alonso de los Ríos, C. *Conversaciones con Miguel Delibes*. Madrid: Ed Magisterio Español, 1971, s. 50.

(Spletitý symbolismus v *Podobenství* způsobuje, že se četba stává únavnou a někdy až dráždivou, ale dokáže čtenáře uvést do delirického a absurdního prostředí románu, do světa nočních můr. [...] V metamorfózách, v atmosféře zlých snů a deliria, v míšení reality a fantazie v přízraku záhadné byrokracie, která odsuzuje jedince k samotě v absurditě existence a krutosti. V tom všem se projevuje Kafkův vliv.) (B. M.)

Symbolicky pak Mariův hlas zazní skrytě v hlase Carmen, stejně jako Jacintův hlas v hlase vypravěče. Mario i Jacinto se bouří vnitřně, intelektuálně na bázi svého osobního přesvědčení, které oba postupně pro jejich odlišnost vyděluje ze společnosti a vrhá je do osamocení, strachu a depresí, pokud nejsou přímo zlikvidováni jako nežádoucí. M. Delibes v této souvislosti mluví o tom, že člověk nemůže být zbaven svobody (natož života) pro své ideje, a tento vnitřní nesouhlas s tím, co se obecně děje ve světě, vyjádřil ve své knize *Podobenství o trosečnickovi*.²²⁰ Odtud pramení i Delibesův existenciální pesimismus o bezvýchodnosti člověka, který vždy končí jako oběť.²²¹ Na začátku knihy *Podobenství o trosečnickovi* cituje Maxe Horkheimera: “Mi sentimiento principal es el miedo“ . (s. 8) (Můj základní pocit je strach.) (s. 198)

Strach a společnost, nepochopení a samota, nemožnost komunikace... jsou častá témata v díle M. Delibese. Pro umělecké ztvárnění volí „most“ v podobě vnitřního monologu nejen pro jeho adekvátnost, ale i pro možnost „říci“ více, než bylo v tehdejší politické situaci možné.²²² Z podobného důvodu se stává vnitřní monolog, zejména jeho varianta autodialogu „Yo reflejo“, oblíbenou narativní technikou i ostatních tvořících spisovatelů té doby, jako byl například C. J. Cela či J. Goytisolo.²²³

Závěr knihy *Podobenství o trosečnickovi* (1969) je po roce 1968 daleko pesimističtější, než je tomu v románu *Pět hodin s Mariem* (1966), kde je možno vidět jistou naději v mladé generaci, konkrétně v Mariovi mladším²²⁴, i když celková podobnost s otcem nasvědčuje tomu, že nejen skončí jako otec v depresích, ale že se stejně jako on uzavře do světa knih a do samoty, a tak selže obdobně

²²⁰ Cf. Alonso de los Ríos, César. Op.cit.,s. 97-98.

²²¹ “Tanto Mario como Jacinto son antihéroes. Hombres humildes, víctimas que expresan la concepción delibiana de la vida, su manera personal de entender las cosas a través de su espíritu democrático, más que nada, cristiano. Jacinto es la negación del totalitarismo y de la violencia, encarna al inocente que ha sido inmolado...” Ibid., s. 50.

(Jak Mario tak Jacinto jsou antihrdinové. Ponížení muži, oběti, které vyjadřují delibesovské pojetí života, jeho způsob chápání věcí skrze demokratického ducha, který je ze všeho nejvíc křesťanský. Jacinto je negací totalitarismu a násilí, ztělesňuje nevinného, jenž byl obětován...) (B. M.)

²²² “La razón práctica detrás del empleo del monólogo interior, específicamente en España, se debe al problema de la censura. Un contenido como el de *Cinco horas con Mario* expuesto mediante una narración lineal, tradicional, a duras penas hubiera pasado por el tamiz del censor. El recurso del monólogo resulta de la fuerza imaginativa que llevó a muchos escritores españoles a descubrir nuevas formas de expresión.” Pauk, E. Op. cit., s. 99.

(Praktickým důvodem k užívání vnitřního monologu byla především ve španělsku cenzura. Obsah jaký je v *Pět hodin s Mariem* by vyprávěný tradičně, lineárně, by asi jen těžko prošel sítím cenzora. Užití vnitřního monologu se osvědčilo svou imaginativní silou, která donutila (přivedla) mnoho španělských spisovatelů k tomu, aby objevovali nové formy vyjadřování.) (B. M.)

²²³ *San Camilo, 1936, Oficio de tinieblas 5, Señas de identidad, Reivindicación del conde Julián, Juan sin tierra...*

²²⁴ “El chico habla a su madre, en las últimas páginas del libro, en un tono afectuoso y trata de hacerle comprender que los buenos no son los de la derecha, ni los malos los de la izquierda, somos buenos y malos, que lo que hay que hacer es tratar de hablar y comprenderse, abrir las ventanas en un país que no las abre desde siglos. En fin, esta actitud del chico, de reconciliación, opuesta a nuestro tradicional maniqueísmo, comporta un rayo de esperanza. Si los jóvenes fueran así, es evidente que pasado mañana dejarían de existir Menchus en el país.” Alonso de los Ríos, César A. Op. cit., s. 285.

(Na posledních stránkách knihy mluví chlapec se svou matkou upřímným tónem (dojemným, srdečným) a snaží se jí přesvědčit, že pravičáci nejsou dobří a levičáci zlí, jsme dobří i zlí, je však třeba pokusit se mluvit spolu a pochopit se, otevřít okna zemi, která je neotvírá už několik století. Nakonec tento chlapcův smířlivý přístup odlišný od našeho tradičního manicheismu, přináší paprsek naděje. Kdyby mladí byli takoví, určitě by v zemi přestali pozítří existovat lidé, jako je Menchu.) (B. M.)

jako otec i jeho matka Carmen na cestě ke vzájemnému pochopení. Samotná slova M. Delibese: „...každá bytost se rodí, aby zmírnila samotu jiné bytosti“²²⁵, odhalují nejen skutečnou vinu Maria, Carmen nebo Jacinta (který kvůli strachu zůstal na půli cesty), ale ve svém důsledku všech lidí, kteří jednají jako oni, kteří také zůstávají na půli cesty či se vůbec na tuto cestu nevydají.

²²⁵ „...todo ser nace para aliviar la soledad de otro ser“. Alonso de los Ríos, César. Op. cit., s. 86.

6 Resumen

El monólogo interior en la obra de Miguel Delibes

En este trabajo me he centrado en el tema del monólogo interior. En principio he tratado de definir el monólogo, de explicar cuáles son sus rasgos principales, cómo se distingue del diálogo, porque ya en la edad antigua se había tratado el concepto del monólogo. También he mencionado unas formas antiguas que están estrechamente unidas al monólogo interior y que podemos considerar como antecedentes del monólogo interior moderno. Son la “menippea”, el “soliloquium”, el “symposion” y la „diatriba“, diálogo con un receptor ausente.

Para aclarar el concepto del monólogo interior he partido de la teoría de Jan Mukařovský. Mukařovský cree que lo monológico y lo dialógico están inseparablemente unidos, ya en el proceso psicológico del que parte la expresión lingüística y considera que no los debemos entender como dos formas completamente distintas, sino como dos fuerzas que luchan entre sí por la supremacía incluso en el momento del habla.

Además, Jan Mukařovský distingue el monólogo desde el punto de vista lingüístico y el monólogo desde la perspectiva dramática. Lo que más le interesa es la cuestión del sujeto psíquico en el diálogo o el monólogo.

A continuación he hecho referencia a la teoría de Michail Bachtin, que considera como diálogo todo monólogo en el que aparecen relaciones dialógicas, además Michail Bachtin no usa el término de monólogo interior sino el de diálogo interior. Para él, el monólogo es solamente un habla de una sola voz.

En la segunda parte de mi trabajo me he centrado en la „corriente de la consciencia“. Dado que este término suele ser aparecer relacionado con el monólogo interior, me ha parecido necesario distinguirlos. Según Robert Scholes, la corriente de la consciencia un término más psicológico que literario; por el contrario, el monólogo interior es un término literario.

He observado también las influencias de otras disciplinas: de la filosofía, la psicología y, por supuesto, la literatura.

Entre los filósofos fue Henri Bergson el que desempeñó un papel importante, ya que influyó en la representación de la realidad en la novela del siglo XX.

La literatura de la época estaba estrechamente unida con la psicología: como los psicólogos se ocupaban de los estados de inconsciencia, sueño o delirio, estos estados psíquicos interesaban también a los escritores.

Una de las obras literarias de la época que más influyó en los escritores de todo el mundo es el *Ulises* de James Joyce.

Y también he tenido que mencionar en mi trabajo las corrientes artísticas: el simbolismo y el surrealismo.

A partir de aquí he intentado definir el monólogo interior y su técnica.

El monólogo interior es una forma literaria que trata de abarcar el pensamiento del narrador en su nacimiento, en su estado dinámico, incompleto y lleno de contrastes. El monólogo interior se divide en directo y indirecto, dependiendo siempre de la presencia del narrador.

También hay que tener en cuenta la dificultad de distinguir la subjetividad y la objetividad del monólogo interior.

Me he ocupado asimismo de la composición interna del monólogo interior. Generalmente, la composición es un poco borrosa y consiste en la unión de motivos y contextos a base de diversas asociaciones.

El narrador se personaliza y la frontera entre él y el personaje se difumina: los dos se unen en el narrador-personaje. El „yo que narra“ se convierte en el „yo que vive“ y el monólogo interior se hace el medio más natural para su expresión.

El monólogo interior nos permite conocer mejor la conciencia del personaje y el narrador omnisciente pierde su importancia.

La parte principal de mi trabajo la he dedicado al análisis del monólogo interior y de la función del narrador en tres novelas de Miguel Delibes: *Cinco horas con Mario*, *El camino* y *La parábola del náufrago*.

En *Cinco horas con Mario*, el monólogo interior se acerca mucho al soliloquio o al diálogo con el muerto, que no tiene su propia voz, y por eso el diálogo tiene la forma de un monólogo.

Este monólogo no es una variante de un “yo” esquizofrénico, ni se trata de un “tú” autoreflexivo, ni de un “tú” como la voz segunda de la consciencia. Tiene un receptor, un receptor real: Mario. Este monólogo tiene tantos rasgos de un diálogo que lo podríamos comprender como diálogo con un receptor ficticio.

De todas maneras es un monólogo de un „yo por tú“. Se trata de un monólogo con una sintaxis lógica, aunque interrumpida por los recuerdos y las asociaciones. Es un monólogo comprensible al lector, ya que, por su forma, es como si fuera realizado en voz alta. Aunque Carmen habla consigo misma, intenta un diálogo, aunque su monólogo desesperado sea la única forma posible de la conversación.

Hay que prestar atención también al papel del narrador con respecto al monólogo interior. *El camino*, *Cinco horas con Mario* y *La parábola del naufrago* representan igualmente una línea del desarrollo del monólogo interior en la obra de Miguel Delibes.

En *Cinco horas con Mario* y *El camino* el narrador está presente, pero su función se refleja en la presentación del personaje. En *Cinco horas con Mario* el narrador desaparece y al lector le parece que participa directamente en los procesos mentales.

En *Parábola del naufrago* Miguel Delibes utilizó la técnica del monólogo interior como medio para acercar al lector la agonía del personaje Jacinto San José.

Al comparar *Cinco horas con Mario* con *Parábola del naufrago*, nos damos cuenta de que no se diferencian solamente por la forma del monólogo interior, sino por toda la conexión contextual. En *Parábola del naufrago* Delibes utiliza los métodos clásicos de la narración actualizándolos y combinándolos de una manera nueva. El argumento se desarrolla junto con el monólogo interior e, igualmente, la posición del narrador es extraordinaria. La voz del narrador es muy importante en esta obra, varía mucho y está en contacto permanente con el monólogo interior del protagonista.

Al final, el narrador entra en la consciencia del personaje y da al lector más información sobre la confusión del alma del protagonista, sobre el caos y su miedo a la muerte. Ya no es importante qué voz suena: lo esencial es solamente la consciencia que habla, la consciencia de Jacinto.

Como hemos visto, hay una variedad de tipos de monólogo interior: no se trata de una forma literaria cerrada. También podemos observar diferentes funciones del monólogo interior.

El monólogo interior nos transmite el flujo de los pensamientos, trata de imitar la asociación de ideas.

Tampoco podemos olvidar la importancia del narrador con respecto al monólogo interior. El narrador marca la forma del monólogo interior, que puede pasar de la forma directa a la indirecta. El monólogo interior se mezcla con la narración y el lector sólo con dificultad consigue deslindar la voz del narrador de la voz interior del personaje de la novela.

Miguel Delibes usa el monólogo interior como medio para expresar los sentimientos de soledad, incompreensión, miedo y alejamiento. Mediante el monólogo interior el autor nos muestra los estados de ánimo y las ideas que surgen en la mente de los personajes.

7 Bibliografie

Primární literatura:

DELIBES, Miguel. *Cinco horas con Mario*. Barcelona: Destino, 1993.

DELIBES, Miguel. *Parábola del naufrago*. Barcelona: Destino, 1986.

DELIBES, Miguel. *El camino*. Barcelona: Destino, 2005.

DELIBES, Miguel. *Pět hodin s Mariem, Podobenství o trosečnickovi*. Přel. J. Novotná, B. Stárková. Praha: Odeon, 1986.

Sekundární literatura:

ALONSO DE LOS RÍOS, César. *Conversaciones con Miguel delibes*. Madrid: Ed. Magisterio Español, 1971.

AGAITE, Carmen Martín. "Sexo y dinero en *Cinco horas con Mario*" in *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*. Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas, Ministerio de Cultura, 1993.

BACHTIN, Michail M. *Román jako dialog*. Přel. D. Hodrová, Praha: Odeon, 1980.

BACHTIN, Michail M. *Dostojevskij umělec, k poetice prózy*. Přel. J. Honzík. Praha: Československý spisovatel, 1971.

BASANTA, Angel. *Literatura de la postguerra: La narrativa*. Madrid: Cincel, 1981.

BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: O bezprostředních datech vědomí*. Přel. Boris Jakovenko. Praha: Samcovo knihkupectví, 1947.

BOBES NAVES, María del Carmen. *Teoría general de la novela*. Madrid: Ed. Gredos, 1993.

BUCKLEY, Ramón. *Problemas formales en la novela española contemporánea*. Barcelona: Península, 1973.

BURUNAT, Silvia. *El Monólogo interior como forma narrativa en la novela española, (1940-1975)*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1980.

BUSTOS-DEUSO, M. Luisa. *La mujer en la narrativa de Delibes*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1960.

CELMA, M. Pilar (Ed.) *Miguel Delibes: Homenaje académico y literario*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003.

DOLEŽEL, Lubomír. *O stylu moderní české prózy. Vystavba textu*. Praha: ČSAV, 1960.

DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993.

DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.

FISCHER, Otokar. *Duše a slovo*. Praha: Melantrich, 1929.

- GATTE, Carmen M. *Sexo y dinero en Cinco horas con Mario*. In *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*. Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas, Ministerio de cultura, 1993,
- GOYTISOLO, Juan. *Problemas de la novela*. Barcelona: Ed. Seix Barral, S. A., 1959.
- HICKEY, Leo. *Cinco horas con Miguel Delibes*. Madrid: Prensa Española, 1968.
- HILSKÝ, Martin. *Modernisté*. Praha: Torst, 1995.
- HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001.
- HODROVÁ, Daniela. *Proměny subjektu*. Pardubice: Mlejnek, 1994.
- JUNG, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis, 1994.
- KRAUSOVÁ, Nora. *Príspevky k literárnej teórii. Poetika románu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1967.
- LODGE, David. *Jak se píše román*. Přel. Renata Kamenická. Kyjov: Barrister, Principal, 2003.
- METZ, Christan. *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Přel. Jiří Pechar. Praha: Český filmový ústav, 1991.
- MOCNÁ, Dagmar, Peterka, Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. Litomyšl: Paseka, 2004.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky - I*. Praha: Svoboda, 1948.
- PAUK, Edgard. *Miguel Delibes: desarrollo de un escritor (1947-1974)*. Madrid: Ed. Gredos, 1975.
- PECHAR, Jiří. *Od příběhu k románu*. Praha: Československý spisovatel, 1989.
- PECHAR, Jiří. *Francozský „nový román“*. Praha: Československý spisovatel, 1968.
- PÉREZ, Óscar Barrero. *La novela existencial española de posguerra*. Madrid: Ed. Gredos, 1987.
- REY, Alfonso. *La originalidad novelística de Delibes*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1975.
- RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomit. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Picketová. Brno: Host, 2001.
- SARTRE, Jean-Paul. *Štúdie o literatúre*. Přel. A. Vantuch, Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964.
- SOBEJANO, Gonzalo. *La novela española de nuestro tiempo, (en busca del pueblo perdido)*. Madrid: Prensa Española, S. A., 1975.
- SCHOLES, Robert - KELLOGG, Robert. *Povaha vyprávění*. Přel. Marek Sečkař. Brno: Host, 2002.
- STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. Přel. Jiří Stromšík. Praha: Odeon, 1988.
- VARELA JACOME, B. *Renovación de la novela en el siglo XX*. Barcelona: Ed. Destino, 1967, s. 141.
- VILLANUEVA, Santos Sanz. *Historia de la novela social española (1942-1975)*. Madrid: Alhambra, 1986.

VLAŠÍN, Š. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977.

články:

GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis. "Semejanzas en dos novelas de Delibes". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1972, n. 270, s. 109-116.

GULLÓN, Ágnes M. "Descifrando los silencios de ayer: *Cinco horas con Mario*". *ÍNSULA*, 1979, tomo XXXIV, n. 396-397, s. 4.

DOMINGO, José. "Una parábola de Miguel Delibes". *ÍNSULA*, 1969, tomo XXIV, n. 277, s. 7.

MONTERO, Isaac. "El lenguaje del Limbo. Sobre *Cinco horas con Mario*". *Revista de occidente*, 1968, tomo XXI, n. 61, s. 114-115.