

Příloha ke stránce 34

Nezanedbával jsem jiné vlivy, ony, které bývají obyčejně vypichovány, vliv rasy nebo vliv prostředí, ale - máje na zřeteli, že ze všech vlivů, které na dílo v historii literatury působí, je nejdůležitější vliv děl na díla - vyšetřoval jsem hlavně tento vliv a tento vliv jsem se snažil opět nastolit do času. Chceme dělat jinak než ti, kdo nás v historii předcházeli: to je důvod a princip, ovládající právě tak změny vkusu jako literární revoluce; není v něm nic metafyzického. Plejáda*) šestnáctého století chtěla vytvořit „něco jiného“ než škola Clémenta Marota. Racine ve své *Andromache* chtěl udělat „jinou věc“ než Corneille ve své *Pertharité*; a Diderot ve svém *Otcí rodiny* chtěl udělat „něco jiného“ než Molière ve svém *Tartuffu*. V naší době romantici chtějí udělat něco jiného než klasici. (Existují ovšem i tací, kteří chtějí udělat „totéž“ jako jejich předchůdci; to vím dobře! Ale právě v historii literatury a umění se s nimi nepočítá.) Není třeba zbytečně rozmnožovat příčiny, ani pod záminkou, že literatura je výrazem společnosti, směřovati historii literatury s historií mravů. To jsou dvě různé věci.

(Ferdinand Brunetière, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, vyd. 4., str. 3. Upozornění.)

*) Plejáda - literární skupina sedmi francouzských básníků období humanismu. [FT]

STAVBA NOVELY A ROMÁNU

I.
(Definice novely? - stavba stupňovitá - stavba prstencovitá - rozvíjení slovních vtipů - rozpor zvyků - motiv „zdánlivé nemožnosti“ - motiv kontrastu - rozuzlení dělá zakončenost novely - novely se záporným koncem - novela čechovovská.)

Přistupuje k této kapitole, musím především říci, že nemám definice pro novelu, to jest neznám, jaké vlastnosti musí mít motiv, nebo jak mají být motivy složeny, abychom dostali syžet. Prostý obraz a prostá paralela nebo dokonce prostý popis nějaké události nezbuzují ještě pocit novely.

Ukázal jsem v jiné stati souvislost metod syžetové stavby s obecnými metodami stylovými a zvláště jsem upozornil na typ stupňovitého narůstání motivů. Takové narůstání může být podle své povahy nekonečné, jako jsou nekonečné dobrodružné romány podle tohoto typu stavěné, jako *Rocambol* Ponsona du Terrail nebo nekonečné *Po deseti letech* a *Po dvaceti letech* Alexandra Dumase.*) Odtud nutnost epilogu v takových románech. Ukončit je možno jenom, když se změní časové měřítko vypravování, když se toto měřítko „zmačká“.

Ale obyčejně jsou všechny svody novel obklopeny nějakou novelou rámcovou. V dobrodružném románě velmi často, vedle únosu a poznání (například dětí v mládí ztracených apod.), funguje i motiv ženitby, které jsou sice kladeny překážky, ale která se přece uskuteční. Proto když Mark Twain psal *Příhody Toma*

*) Sr. humoristický román téhož typu: Daudetův *Tartarin de Tarascon* s dvěma pokračováními; v české literatuře rodinné romány typu *Světlavičky* a Herrmannova *Kondelíka a Vejvary*, nebo vzrůst Haškova *Švejka* z několika anekdot fixujících švejkovský typ před válkou k standardnímu románu poválečnému, v němž pokračoval Karel Vaněk. M.

Sawyera, prohlásil nakonec, že neví, kde má svou historii ukončit, protože v historii kluka není svatby, jíž se obvykle končí romány pro dospělé. Proto se i omlouvá, že končí svou knihu prostě tam, kde se mu naskytlo. Jak známo, měla historie Sawyerova své pokračování v historii Huckleberryho Finna, kde jako první osoba vystupuje na scénu postava dříve druhořadá, a potom opět pokračování, už s metodami románu detektivního, a nakonec třetí pokračování s metodami románu verneovského: *V baloně*.

Ale co je třeba novele, aby byla vnímána jako něco zakončeného?

Při rozboru shledáme snadno, že vedle stavby typu stupňovitého existuje ještě stavba typu prstencovitého, lépe řečeno typu se zauzlením. Popis šťastné vzájemné lásky nedává ještě novelu, a jestliže přec, tedy jen, je-li chápán na tradičním podkladě popisu lásky brzděné, ztížené, znesnadněné, lásky s překážkami. Například: A miluje B, B nemiluje A; když se B zamilovala do A, tu A už nemiluje B. Na tomto schématu je vystavěn poměr Evžena Oněgina a Tatány, přičemž příčiny nesoučasnosti jejich zamilování jsou dány složitou psychologickou motivací. Táž metoda je u Bojarda motivována kouzly. V jeho *Zamilovaném Rolandovi Rinald* miluje Angeliku, ale náhodou se napije ze začarované studánky a rázem zapomene na svou lásku. Mezitím se Angelika napije ze studánky, která má vlastnosti právě opačné, a pocítí k Rinaldovi místo dřívější nenávisti prudkou lásku.

Dostáváme takový obraz: Rinald utíká od Angeliky, Angelika ho pronásleduje ze země do země. Pak, když objel celý svět, dostane se Rinald, pronásledován Angelikou, opět do téhož lesa s očarovanou studánkou, oba se znovu napijí a vymění si úlohy: Angelika začíná Rinalda nenávidět a Rinald ji začíná milovat.*) Zde je motivace téměř obnažena. Podle toho je potřeba k tomu, aby vznikla novela, nejenom akce, ale i protiakce, jakési neshody. To spříbuzňuje „motiv“ s tropem a kalambúrem (slovní hříčkou). Tak syžety povídek erotických jsou často rozvinutými metaforami, například u Boccaccia jsou srovnávány mužské

*) V dramatu si zahrál s tímto motivem duchaplně Shakespeare ve *Snu noci svatojanské*, zkomplikovav jej ještě přidáním páru druhého. M.

a ženské pohlavní orgány s paličkou a hmoždířem. Toto srovnání je motivováno celou historií a tak se zrodil motiv.

Velmi mnoho novel je rozvedením slovních vtipů (kalambúrů), k tomuto typu možno připočítat například povídky o původu jmen. Slyšel jsem osobně od jednoho starého obyvatele Ochty vypravování o tom, že název Ochta vznikl z výkřiku Petra Velikého - Och! ta! Neposkytuje-li název možnost dáti mu smysl kalambúrem, bývá rozbíjen na neexistující jména vlastní. Například název Moskvy na jména Mosi Kva.

Motiv ovšem nebývá vždy rozvíjením materiálu jazykového. Jako motiv může být rozpracován například i rozpor zvyků. Zajímavý je jeden detail z vojáckého folkloru: z motivu, vzniknuvšího na podkladě nečadícího světla (elektriky), vzniklo vypravování o praporčíku, jež vojáci, kouřivší v kasárnách, přesvědčují o tom, že „to lampičky načadily“.

Na rozporu je založen i motiv „falešné nemožnosti“. Při proctvích máme rozpor mezi úmyslem jednajících osob, snažících se proctví uniknout, a faktem, že proctví se právě tímto úsilím naplňuje (motiv oidipovský). Při naprosté nemožnosti naplnění, naplňuje se proctví jaksi kalambúrně. Příklady: slib čarodějnice Macbethovi, že nebude poražen, pokud nepotáhne na něho les, a že ho nemůže zabít člověk „narozený z ženy“. Při útoku na Macbethův zámek vojáci, aby zakryli svůj počet, berou do ruky větvě, vrah Macbethův pak není narozen, ale z útrobu své matky vyříznut. Totéž v románě o Alexandrovi: Alexandru bylo řečeno, že umře na železné zemi pod kostěným nebem. Umírá na štítu pod stromem ze slonové kosti. Totéž u Shakespeara: král, jemuž bylo předpověděno, že umře v Jeruzalémě, umírá v klášterní kobce, nazývané Jeruzalémem.

Na pocitu kontrastu jsou také založeny motivy: „boj otce se synem“, „bratr mužem své sestry“ a motiv „muž na svatbě své ženy“. Na téže metodě je zbudován motiv „zločince, který nemůže být dopaden“, v povídce, vpletené do Herodotovy historie, kde se vylíčí nejprve bezvýchodnost situace a pak duchaplně vychodíš tě z ní. Sem patří povídky s motivem uhodnutých hádanek, nebo v způsobu rozvitějším, s řešením úloh hrdinskými činy. V po-

zdejší literatuře se dařilo motivu „falešného“ – nevinného zločince. V motivu takového druhu máme nejprve přípravu na to, že může být obviněn nevinný, pak obvinění a nakonec ospravedlnění. Ospravedlnění se někdy dosahuje srovnáním lživých svědeckých výpovědí (typ biblické Zuzany), jindy pak zasažením svědomitého svědka do hry.

Nemáme-li rozuzlení, nebudeme mít pocit syžetu. To můžeme lehce přezkoušet na Lesageově *Chromém čertu*, v němž máme jakési obrázky bez stavby syžetové. Pro příklad uvedeme tu úryvek románu:

Předjme k oné novostavbě, v které jsou dva oddělené byty: v jednom bydlí domácí pán, onen starý šlechtic, jenž se prochází po pokoji a chvílemi usedá do křesla.

- Myslím, že se zabývá nějakým velkým záměrem, - řekl Zambullo. - Kdo je to? Podle skvělé nádhery domu je to asi grand první třídy.

- Je to pouhý kontador, - odpověděl démon. - Zestárl ve výnosných úřadech; má čtyři miliony. Ale protože ho znepokojuje způsob, kterým je nhrabal, a protože už vidí blížít se chvíli, kdy bude musít skládat účty na onom světě, dostal strach; pomýšlí na stavbu kláštera; těší se, že po takovém dobrém skutku mu dá svědomí pokoj. Dostal už povolení založit konvent; ale chce tam dát jen mravné, střízlivé a hluboce poslušné mnichy. Je na rozpacích, kde je vzít.

V druhém bytu bydlí kráska, která se právě vykoukala v mléce a teď si lehla. Tato rozkošnice je vdovou po rytíři sv. Jakuba; zanechal jí jen dobré jméno; ale vdova má na štěstí dva přátele, přísedící kastilského sněmu, a ti vydržují společně její dům.

- Hoho! - zvolal student, - slyším křik a nářek. Stalo se snad nějaké neštěstí?

- Hle, co se stalo, - řekl duch: - V oné herně, kde svítí tolik lamp a svíček, hráli dva mladí šlechtici v karty. Pohádali se, tasili meče a poranili se navzájem smrtelně; starší je ženat, mladší je jedináček; jsou v posledním tažení. Žena jednoho a otec druhého se dověděli o nešťastné příhodě a právě přišli; bouří svým nářkem celé sousedstvo.

- Nešťastné dítě, - praví otec, obraceje se k synovi, který ho už neslyší, - kolikrát jsem tě napomínal, abys nehrál? Kolikrát jsem ti předpovídal, že tě bude hra stát jednou život? Rozhodně to není moje vina, že hyněš tak bídně.

*) Lesage, *Chromý čert*. Přel. V. Řiha, Praha, 1922, str. 19 nn.

Žena si zas zoufá: nemůže se utěšit, že ztratila muže, ačkoli prohrál všecko, co mu přinesla věnem, a rozprodal všechny její skvosty i šaty; proklíná karty, že zavinily smrt, proklíná toho, kdo je vynalezl, proklíná hernu a všechny, kdo tam chodí. *)

Uvedené úryvky zcela jasně nejsou novelami, a to nezpůsobuje nijak jejich krátkost. Dojem něčeho ukončeného dává malá scénka, která přerušuje novelu, vypravovanou Asmodejem.

„Vaše vypravování je sice velmi zajímavé, ale pozoruji cosi, co mi brání poslouchat vás tak pozorně, jak bych si přál. Vidím v jednom domě mezi mladíkem a starcem sedět žínku jako obrázek. Všichni tři pijí, patrně znamenité likéry; a zatímco přezrálý kavalír tu dámu libá, nechává si ta šelmička za zády libat ruku mladíkem, bezpochyby svým milencem.“

„Právě naopak,“ odpověděl kulhavec; „to je její muž a ten druhý je její milenc. Je to vážený stařec, komandér vojenského řádu Kalatravy. Přivádí se s tou ženskou, jejíž muž je dvorským úředníkem, na mizinu; ona se miliskuje se svým zamilovaným dědkem z vypočítavosti a cizoloží z lásky k svému muži v jeho prospěch.“ (Loc. cit. str. 44)

Tato zakončenost pramení z toho, že máme zprvu falešné předpoklady, potom se nám ukáže pravá situace, tj. formule je realizována.

Zato cítíme jako nezakončené novely mnohem delší, v nichž je pro náš cit jaksi něco nedopověděného. Taková polonovela je na konci 10. kapitoly. Začíná se popisem serenády s vloženými verši.

- Ale nechme těch písniček; teď uslyšíte jinou hudbu. Pozorujte čtyři muže, kteří se náhle objevili v ulici; hle, jak se vrhli na hudebníky. Ti se chrání svými nástroji; ty štůty nestačí, tříští se pod ranami na kusy. Hledíte, dva rytíři jim přicházejí na pomoc a jeden z nich je pořadatel zastavenička. Jak zuřivě dorážejí na útočníky! Ti se jim však stejně obratně i statně staví na odpor! Jiskry jen srší z jejich mečů! Vidíte, jeden z obránců hudby padá; to je pořadatel koncertu; je smrtelně raněn. Jeho soudruh, jak to viděl, prchá; útočníci se rozběhli také, a hudebníci zmizeli; na místě zůstal jen nešťastný rytíř, jenž zaplatil své dostaveničko smrtí. Všimněte si teď alkadovy dcery: stojí za záclonou a viděla vše, co se dělo; ta ukrutnice je tak pyšná a marnivá na svou dost všední krásu, že místo

zármutku nad truchlivým výsledkem má z něho jen radost, myslí, že je tím zajímavější.

Ale ne dost na tom - dodal; - hle, tu je jiný rytíř, zastavuje se na ulici u muže zbroceného krví a snaží se mu pomoci; ale vizte, zatímco koná ten bohumilý skutek, přichází hlídka: přistihla ho a už ho vede do vězení; tam si posedí nic jinak, než kdyby toho mrtvého sám zavraždil.

- Kolik nehod se přihodilo dnes v noci, - řekl Zambullo (Loc. cit. str. 135 n).

Novelu cítíme jako nezakončenou. Někdy se k takovým novelám - „obrázkům“ přidává to, co nazývám „falešným koncem“. Obvykle dělá takový „falešný konec“ popis přírody, nebo počasí po způsobu proslulého (vlivem Satirikonu*) zakončení vánoční povídky slovy: „mráz rostl“. V příkladě nahoře vzpomenutém navrhuji čtenáři, aby si vymyslel a přidal k úryvku z Lesage třeba popis noční Sevilly nebo „lhostejného nebe“.

Velmi typickým „falešným koncem“ je popis podzimu a zvolání: „Těže se žije na tomto světě, pánové!“ u Gogola v *Povídce o tom, jak se znesvařil Ivan Ivanovič s Ivanem Nikiforovičem*.

Tento nový motiv vzniká paralelně s materiálem předešlým a novela vypadá, jako by byla zakončena.

Docela zvláštním druhem novel jsou novely se „záporným koncem“. Objasním nejdříve svůj termín. Ve slovech dub-u, dub-em jsou u, em koncovkou, „kořen“ dub pak základem. V nominativu jednotného čísla máme slovo dub bez koncovky, ale tuto nepřítomnost koncovky vnímáme na pozadí skloňování ostatních pádů jako znak pádu a můžeme ji nazvat „formou zápornou“ (to je termín Fortunatovův; Baudouin de Courtenay ji nazývá „koncovkou nulovou“). Takové záporné formy se vyskytují dost často, zvláště v novelách Maupassantových.

Například, matka se jede podívat na svého nemanželského syna, kterého dala do vsi na vychování. Změnil se v hrubého sedláka. Matka ze zármutku uteče a padne do řeky. Syn, který o ní nic neví, hrabe bidlem na dně a vytáhne ji, zachytiv ji za šaty. Tím novela končí. Tato novela je vnímána na pozadí obvyklých novel s „ukončením“. Abych nezapomněl (neříkám to jako tvrzení,

*) ruský humoristický časopis. M.

ale jen jako hypotézu), francouzský realistický román doby Flaubertovy široce používal metody neuskutečněného děje (*Výchova sentimentální*).

Novela je obvykle kombinací stavby prstencovité a stupňovité, komplikované rozvíjením.

V sebraných spisech Čechovových bývá svazek povídek knihou nejroztřepanější. Široké publikum nejvíc čte mladé povídky Čechovovy, ony povídky, které nazýval pestrými. Přečte-li si je kdo a vypravuje-li si potom sám, o čem se v nich povídá, ukáže se, že Čechov má tam témata velmi obvyčná. Čechov vypravuje o malých úřednických, o malých kupcích. Všecko je život v literatuře dávno známý. O tom psal už Lejkin, Gorbunov. Pro dnešní dobu je to život dokonce trochu antikvární.

Příčinou úspěchu Čechovových povídek je jejich syžetová stavba. Ruská literatura pracovala málo na novelistickém syžetu. Gogol čekal celá léta na anekdotický příběh, který by bylo možno rozvést v povídce nebo novelu.*)

Co do syžetu je stavba Gončarova dost bezmocná. Pro expozici *Oblomova* nutí Gončarov nejrůznější lidi, aby k němu přišli jednoho a téhož dne, a čtenář by musil předpokládat, že Oblomov vede vlastně život neobyčejně neklidný.

Turgeněvův *Rudin* je složen z jedné novely, jedné epizody a z Rudinovy zpovědi.

Syžetově energické v stavbě vlastní novely jsou povídky Puškinovy. Ostatní novelistická tradice je téměř z poloviny obsazena monotónní společenskou novelou Marlinského, Kalašnikova, Solloguba a Lermontova.

Novely Čechovovy tuto tradici příkře ruší. Novely, materiálem zcela obvyčné, liší se od nesčíslných fyziologických črt - které své doby s novelou společenskou konkurovaly, - tím, že novela Čechovova je vybudována na jasném syžetu s neočekávaným rozuzlením.

Hlavní metodou stavby je omyl. První novela *V lázních* je založena na tom, že dlouhé vlasy v starém Rusku nosili nihilisté i du-

*) Například *Mrtvé duše* a *Revizor*. M.

chovní. Aby omyl mohl vzniknout, nutno odstranit všechny druhotné znaky. Proto je děj umístěn do lázní. Aby byl moment srážky zesílen, je děj časově umístěn do doby postní, kdy otázka duchovenstva je na denním pořádku. Repliky otce diákonu, pokládaného za nihilistu, jsou sestrojeny tak, že, když se čtenář dozví, že diákon je diákon, a ne nihilista, působí toto poznání nečekaně, ale zákonitě, poněvadž odhaluje smysl temného diákonova bručení. Aby rozuzlení působilo, je nutno, aby hrdinové měli o rozuzlení zájem, aby poznání bylo něčím zaostřeno. V našem případě je lázeňský sluha rozhořčen proto, že v době postní, před zpovědí urazil osobu duchovního stavu, myslí, že má v hlavě nějakou ideji.

Máme tu před sebou tady pravidelně vystavěnou rovnici, jejíž všechny části jsou navzájem funkcionálně spojeny.

Novela *Tlustý a hubený* má dvě stráněčky. Do základu je položena nerovnost sociálního postavení dvou bývalých spolužáků. Situace zcela primitivní, ale rozvedena nečekaným a přesným nápadem. Přátelé se zprvu políbili a upřeli na sebe oči naplněné slzami, oba byli příjemně překvapeni. Hubený vypravuje spěšně o své rodině a to dost mnohmluvně, přátelsky. Uprostřed novely, to je na konci první stránky se hubený dozví, že tlustý je tajný rada. Otvírá se propast sociální nerovnosti, která je nám tu jasna proto, že oba přátelé byli předtím představeni naze, jako tvorové existující mimo dnešek. Hubený opakuje zajímavě tlustému téměř všechny věty o své rodině, ale už tónem raportu. Toto opakování replik dává cítit při veškeré shodě určitou různost a objasňuje stavbu novely.

Věc je ve své paralelnosti dovedena do konce, má dvojí rozuzlení, vyplývající z různosti pocitů setkavších se spolužáků. Tajnému radovi je téměř špatně z přívětivosti jeho bývalého přítele, odvrátí se od hubeného a podá mu na rozloučenou ruku. Hubený stiskne tři prsty, ukloní se celým trupem a zasměje se jako Čičan: hi - hi - hi.

„Žena se usmála. Nafanail hrábl nohou a upustil čepici. Všichni tři byli nepříjemně zaraženi.“

Velmi často pracuje Čechov s porušováním tradice nějakého syžetového klišé.

Má povídku *Strašná noc*, o člověku, který ve všech bytech, dokonce i ve svém vlastním, najde v noci rakve.

Povídka začíná způsobem primitivně-mystickým. Vypravěč se jmenuje Panychidin. Bydlí na Hrobech u kostela Nanebevzetí v domě úředníka Mrtvolce. Aby změkčil obnaženost metody, dodává autor „tedy na jednom z nejpustších míst Arbatu“.

Tím nakupením jakoby citátových hrůz dostihuje Čechov toho, že konec se stává zcela nečekaným. Konec je založen na kontrastu mezi rakví, předmětem mystickým, atributem hrůzné novely - a rakví, částí jmění výrobce rakví.

Výrobce schovává tyto rakve u svých přátel před obstavením. Ironií k epigonům novely společenské je naplněna povídka *Záhadná povaha*. Hrdinka vypravuje svou historii přímo spisovateli, aby mohla metoda být obnažena. Děj je umístěn do kupé první třídy, do situace, která se stala tradiční pro uvádění hrdinky ze společnosti.

Proti ní na divanu sedí gubernální úředník pro zvláštní příkazy, mladý spisovatel-začátečník, který tiskne v guberniálních věstnicích nevelké povídky, nebo, jak jim sám říká, „novely“ - z velké společnosti.

Začátek novely, vypravované ženou, je zcela tradiční. Byla chudá, „zrůdné vychování v penzionátě, čtení hloupých románů, mladické chyby, první plachá láska“. Miluje mladého, chce být šťastnou. Tu přichází první parodistická linka na epigony psychologického románu.

Báječná, - šeptá spisovatel, libaje ruku kolem náramku. - Nelíbám vás, podivuhodná, ale lidské utrpení.

Žena se vdá za starce a následuje na několika řádcích parodistický popis jejího života. Stařec umírá a zanechává jí jmění. Štěstí tluče na okno, ale na cestě stane zase překážka.

Co stanulo na vaší cestě? - Jiný bohatý stařec.

Zdvojení jednoho a téhož motivu, bere zcela smysl jeho začáteční motivaci a mění materiál společenské novely ve vypravování o zcela obyčejném prodeji.

Na parodii je založena novela *Byla to ona*, kvalitně ne tak vysoko stojící. Tato novela pracuje opět se setrvačností nedělní povídky, se setkáním s neznámou ženou, přičemž její neznámost vypravěč nepotvrzuje, ale čtenář nebo posluchač ji předpokládá. Nakonec se ukáže, že žena je ženou vypravěčovou, posluchači protestují a vypravěč se musí vrátit k tradičnímu zakončení.

Na dvojitosti poměru k jednomu a témuž předmětu, bez užití setrvačnosti žánru jiného, je založena pozoruhodná Čechovova novela *Známý*. Prostitutka je propuštěna z nemocnice. Bez svého profesionálního kostýmu, bez moderní krátké blůzičky, vysokého klobouku a střevíčků bronzové barvy, se cítí jako nahá, není profesionální Vandou, ale Nastašou Kanavkinovou podle domovního listu. Je třeba získat peníze. Vanda-Nastaša, tato dvojí žena, která zastavila za rubl poslední prsten, jde k známému zubnímu lékaři Finkelovi. Když šla k doktorovým dveřím, měla připravený plán, jak přiběhne do jeho pracovny a poprosí ho se smíchem o dvacet pět rublů. Ale je oblečena do obyčejných šatů. Vejde, nesměle se zeptá: „Je doktor doma?“ Schodiště se jí zdá nádherným, na schodišti je zrcadlo. Vanda se znovu vidí bez vysokého klobouku, bez moderní blůzičky, bez střevíčků bronzové barvy. Vanda přijde k doktorovi a ostýchavě řekne, že ji bolí zub. Finkel jí ohmatá ústa a dásně prsty páchnoucími tabákem, vytrhne zub a Vanda mu dá poslední rubl.

Věc je vystavěna na dvojitosti situace lidí. Jsou tu dva lidé různých profesí – prostitutka a zubní lékař, přičemž ona přichází k němu jako neprofesionálka k profesionálovi. Zmíněná situace Vandina je neustále podtrhována připomínkami na její změněný oblek. V základu věci leží stud, stud říci, kdo člověk je, stud – pro nějž člověk podstoupí bolest, a v tomto tématu je na jednom místě shrnuta celá novela.

Když vyšla na ulici, cítila ještě větší stud než dřív, ale teď už se nestyděla za svou chudobu. Nepozorovala už, že nemá vysoký klobouk a mo-

derní blůzičku. Šla po ulici, vyplivovala krev a každý rudý chrchel jí vypravoval o jejím životě, nepěkném, těžkém životě, o urážkách, které snesla a snese ještě zejtra, za týden, za rok – za celý život až do smrti.

Čistě skazového*) materiálu užíval Čechov zřídka. Má znamenitou novelu *Poliňka*, kde je ho užito k úloze kompoziční.

Příručí mluví s modistkou o své lásce a o tom, že student, do kterého je zamilována, ji stejně oklame. Rozhovor se děje při prodeji příprav na šaty a intonace módního krámu kontrastuje s dramatem, který se odehrává. Prodej je schválně roztažen, poněvadž jeden miluje a druhý cítí svou vinu.

- Nejmodernější je teď z ptačího peří, barva je teď, přejete-li si, v módě heliotropová nebo barva kanak, to je bordeaux se žlutou. Výběr máme ohromný. Ale jak ta celá historie skončí – nevím... Žena je bledá a pláče a vybírá knoflíky. „Šijeme pro jednu kupcovou, dejte mi tedy něco ne tak obyčejného.“

- Ano, je-li to pro kupcovou, musíme vybrat něco pestřejšího. Račte se podívat na tyhle! Spojení barvy modré, rudé a moderně zlatisté. A jsou ohromné. Pro delikátnější zákaznice vedeme černé matované s jedním blýskavým kroužkem. Jenže já nechápu. Copak to sama neuvážíte? K čemu pak povedou tyhle... toulky?

- Nevím sama... – šeptá Poliňka a nahýbá se nad knoflíky. – Nevím sama, Nikolaji Timofějiči, co se se mnou děje.

Novela končí téměř nesmyslnou řadou úmyslně galanterních slov a slzami.

Nikolaj Timofějič se postaví před Poliňku a snaže se skrýt její i své vzrušení, stahuje obličej do úsměvu a hlasitě hovoří:

- Máme dva druhy krajek, paní. Bavlněné a hedvábné. Orientální, anglické, valencienské, crochet torchon – to jsou bavlněné, prosím, a rokoko, sutašky, cambrai – to jsou hedvábné... Proboha utřete si oči! Jdou sem lidé.

A vida, že jí z očí stále ještě tekou slzy, pokračuje ještě hlasitěji:

- Španělské, rokoko, sutašky, cambrai... punčochy ze skotské vlny, bavlněné, hedvábné...

*) rusky; skazového; skaz je povídka vyprávěná přímou řečí vypravěče, přičemž jsou zachovávány všechny zvláštnosti jeho jazyka. M.

Novely Čechovovy se objevily zprvu v nejmladší literární řadě. Byly tištěny v humoristických revuích a vysoká literární sláva začala až divadlem a povídkami většími. Dnes by měl Čechov být nejen znovu vydán, ale i prohlédnut, přičemž asi každý přizná, že nejčtenější Čechov je Čechov formálně nejdokonalejší.

II.

(Paralelismus při stavbě novely - ozvláštňení - ozvláštňení u Lva Tolstého - stupňovitá stavba u něho - paralelismus u Tolstého a Maupassanta - literární tradice - skupiny osob a motiv „přibuzenstva“ u Tolstého.)

Zvláštní metodou budování novely je metoda paralely. Rozebereme ji na materiálu vzatém z Tolstého.

Abychom nějaký předmět udělali faktem umění, musíme jej vyndat z řady faktů obyčejného života. K tomu třeba především „věc rozhábat“ (rusky: „rasševalit věšč“), jako Ivan Hrozný „propíral“ lidičky. Věc nutno vytrhnout z řady obvyklých asociací, do níž je zařaděna. Věc třeba pootočít jako poleno v ohni. Čechov má ve svém *Zápisníku* takový příklad: kdosi tak patnáct, třicet let chodí jednou a touž ulicí a každý den tam čte vývěsku: „Bolšoj vybor sigov“ (Velký výběr jezerních pstruhů), a každý den si myslil: „Kdo potřebuje velký výběr jezerních pstruhů?“, nakonec z jakési příčiny vývěsku sundali a postavili bokem ke zdi, a tu si přečetl „Bolšoj vybor sigar“ (Velký výběr cigár). Básník sundává všechny vývěsky z jejich míst, umělec stále provokuje věci ke vzpouře. Věci u básníků se bouří, odhazující stará jména a přijímající s novým jménem i nový obličej. Básník užívá obrazů-tropů, přirovnávání; nazývá, řekněme, oheň rudým květem nebo přidává k starým slovům nové epiteton nebo říká jako Baudelaire, že mršina zdvihla nohy jako žena k milostnému laskání. Tím vykonává básník přesun významu, vyřazuje pojem z oné významové řady, kde byl, a přemísťuje jej pomocí slova (tropu) do významové řady jiné, přičemž cítíme novost, tj. právě onen fakt, že pojem je v jiné řadě. Nové slovo sedí na předmětu jako nové šaty. Vývěska je sundána. To je jeden ze způsobů obrátit předmět v něco, co cítíme, v něco, co se může stát materiálem uměleckého díla.

Jiný způsob je stavba formy stupňovitě. Věc se rozdvouje a roztrojuje svými obrazy a protivy.

*Kam se kouliš, jabličko?
Chci se vdávat, mamičko -*

zpívá rostovský bosák, pokračuje pravděpodobně v tradici písňe typu:

*Koulelo se jabličko za vodou,
zaplakala Katinka nad sebou.*

Tu jsou dány dva pojmy naprosto se nekryjící, ale vyzdvihující druh druhu z řady obyčejných asociací.

Jindy je věc zdvojována nebo rozkládána. U Alexandra Bloka jedno slovo „železnodorožnaja“ (železniční) rozloženo na slova: „toska dorožnaja, železnaja“. Lev Tolstoj ve svých věcech, formálně čistých jako hudba, užíval konstrukcí jak typu ozvláštňujícího (nazvání věci neobvyklým jménem), tak příkladů konstrukce stupňovitě.

O ozvláštňení Tolstého jsem už psal v kapitole *Umění jako metoda*. Jedna z obměn této metody záleží v tom, že spisovatel fixuje nebo vypichuje při líčení nějakého obrazu některý detail, což mění obvyklé proporce. Tak v obrazu bitky rozvíjí Tolstoj detail žvýkajících vlašných úst.*) Toto svedení pozornosti na detail dává svérázný přesun.

Ale nejobvyklejší metodou Tolstého je to, že odmítá věci poznávat, a opisuje je, jakoby je viděl poprvé, nazývá je dekorace (*Vojna a mir*, II. díl, část V., kapitola 9.) kusy pomalované lepenky a hostii houskou, nebo tvrdě, že křesťané jedí svého boha. Myslím, že tradice této tolstojovské metody jde z francouzské literatury, snad od Voltairova *Hurona, přezdívkou naivního* nebo od popisu francouzského dvora divochem u Chateaubrianda.

*) Školovskij tu naráží patrně na Něsvického, svačičiho a „žvýkajícího paštiku červenými, vlašnými rty“ při bitce nad Enží (*Vojna a mir*, díl první, část druhá, kapitola šestá). Učitelem v malbě bitevních pláten byl Tolstému Stendhal (srovnej jeho *Waterloo v Kartouzce parmské!*) M.

V každém případě Tolstoj „ozvláštňoval“ wagnerovské věci, popisuje je z hlediska chytrého sedláka, to je z hlediska člověka, který nemá obvyklé asociace, podle typu „francouzských divochů“.*)

Druhá metoda, metoda konstrukce stupňovité byla rozpracována Lvem Tolstým velmi svérázně.

Nechci tu podat podrobný přehled rozvíjení této metody za celou tu dobu, kdy Tolstoj budoval svou svéráznou poetiku, a spojím se nyní jen několika příklady. Mladý Tolstoj stavěl své paralelismy hodně naivně. Jen proto, aby rozpracoval téma umírání, ukázal umírání - uznal za nutné zpracovat tři témata: téma smrti dámy, smrti sedláka a smrti stromu. Mluvím o povídce *Tři smrti*. Části této povídky jsou spojeny určitou motivací: sedlák je u dámy kočím, a strom je kácen na jeho kříž.

V *Cholstoměru* je paralela kuň-člověk podepřena větou:

Tělo Serpuchovského, které chodilo po světě, jedlo a pilo, položili do hrobu mnohem později. Ani kůže ani kosti se k ničemu nehodily.

Souvislost jednotlivých členů paralely je motivována v této povídce tím, že Serpuchovskij byl kdysi pánem Cholstoměra. V *Dvou husarech* je paralelismus vidět už v názvu a rozveden v detailech: láska, karty, poměr ke kamarádům. Motivací, spojující jednotlivé části, je příbuzenství vstupujících osob.

Srovnáváme-li metody tolstojevské s metodami Maupassantovými, zpozorujeme, že při paralelách francouzský mistr vypouští jaksi druhou část paralely. Když Maupassant píše svou novellu, obvykle, jakoby se to samo sebou rozumělo, zamlčuje druhý člen paralely. Takovým druhým, samo sebou se rozumějícím, členem, je obvykle buď tradiční skladba novely, kterou autor porušuje - píše například novely jakoby *bez konce* - nebo obvyčejný, řekněme konvenční, buržoazně-francouzský poměr k životu. Tak například popisuje Maupassant v mnohých novelách smrt sedláka, popisuje obvykle, ale kupodivu „ozvláštěně“,

*) Sem spadá i Kiplingova povídka *Jeden názor otázky* z knihy *Fantazie*, kde indický šlechtic popisuje svému domorodému pánovi v dopisu do Indie současnou Anglii. M.

příčemž měřítkem pro srovnání je ve skutečnosti literární popis smrti měšťákovy, který však v novele uveden není. Jindy se vsouvá jako emocionální hodnocení vypravěče. Z tohoto hlediska je Tolstoj, abychom tak řekli, primitivnější než Maupassant, potřebuje paralely otevřené, jako v *Plodech vzdělanosti* kuchyně i salonu. Myslím, že se to vysvětluje větší precizností francouzské literární tradice v porovnání s ruskou: francouzský čtenář cítí ostřeji porušení kánonu nebo najde lehčeji paralelu, než čtenář ruský s jeho nejasnými představami o tom, co je vlastně norma.

Čtěl bych mimochodem říci, že, mluvím-li o literární tradici, nepředstavuji si ji pod způsobou výpůjčky autora od autora. Pod spisovatelskou tradici si představuji závislost spisovatele na jakési obecné zásobě literárních norem, která, tak jako tradice vynálezce, je složena ze sumy technických možností jeho doby.

Složitějším případem paralelismu u Tolstého je jeho způsob klást proti sobě v románech jednající osoby: buď osobu proti osobě, nebo skupinu proti skupině. Například ve *Vojně a míru* je zřetelně cítit, jak jsou kladeny proti sobě: 1. Napoleon-Kutuzov, 2. Pierre Bezuchov-Andrej Bolkonskij a spolu Nikolaj Rostov, který slouží jako souřadnice (měřítko) pro tohoto i onoho. V *Anně Kareninové* stojí skupina Anna-Vronskij proti skupině Levin-Kitty, přičemž spojení těchto skupin je motivováno příbuzenstvím. To je obvyčejná motivace Tolstého a snad vůbec romanopisců; sám Tolstoj napsal, že udělal „starého Bolkonského otcem skvělého mladíka (Andreje), poněvadž je neobratné popisovat osobu ničím s románem nespojenou“. Druhým způsobem, tím, že jedna a táž jednající osoba působí v různých kombinacích (tento způsob je oblíbenou metodou romanopisců anglických) Tolstoj skoro nepracuje, snad jenom v epizodě *Petruška-Napoleon*, kde ho užívá za účelem ozvláštění. V každém případě, obě části paralely jsou v *Anně Kareninové* spojeny tak slabě, že si můžeme představit tuto spojitost motivovanu jediné nezbytností uměleckou.

Velmi zajímavě užíval Tolstoj „příbuzenství“, ne už aby motivoval souvislost, ale k výstavbě stupňovité. Vidíme dva bratry

a jednu sestru Rostovových, kteří jsou jakoby rozváděním typu jednoho. Někdy Tolstoj, jako například v úryvku před smrtí Pětovou, je srovnává. Nikolaj Rostov je oproštěním Nataši, jejím „zhruběním“. Stiva Oblonskij odhaluje jednu stránku skladu duše Anny Kareninové - spojitost jedním domovem - slovem „trošinku“ („němnožečko“), které říká Anna hlasem Stivovým. Stiva je stupněm k sestře. Zde spojitost charakterů se nevykládá příbuzností (Tolstoj se neostýchal udělat na stránkách románu příbuzné z hrdinů vymyšlených odděleně) - tu bylo příbuznosti třeba ke konstruování stupňů.

Že v literární tradici není líčení příbuzných nijak svázáno s nutností ukazovat zlomy jednoho a téhož charakteru, ukazuje tradiční metoda popisování šlechtného a zločinného bratra, již oba jsou členy jedné rodiny. Ostatně tady se někdy uvádí motivace: nemanželský původ (Fielding).

Tu je všechno, jako ostatně v umění vždy, motivováno potřebami řemesla.

III.

(Předchůdcem románu: sborníky novel - typy rámcových novel: zdržování, spor, vypravování kvůli vypravování - rozbor materiálu z *Tisíce a jedné noci* a z *Císaře Maximiliána*.)

Předchůdcem dnešního románu byl sborník novel; to možno říci prostě jako fakt chronologický, i když netvrdíme, že mezi těmito dvěma zjevy je souvislost příčinná.

Sborníky novel dělali obvykle tak, že jednotlivé části, které je tvořily, byly navzájem, třeba jen formálně, spojeny. Toho bylo dosaženo tím, že jednotlivé novely byly vkládány do jedné novely rámcové, jako její části. Tak je udělána sbírka *Pančatantra*; *Kalilah a Dimnah*; *Hitopadeša*; *Povídky papouškovy*; *Sedm vezírů*; *Tisíc a jedna noc*; gruzínský soubor novel z XVIII. století - *Knih moudrosti a lži* - a mnohé jiné.

Je možno stanovit několik typů rámcových novel, nebo lépe způsobů, jak vkládat novely do novely. Nejvíce se užívá vypravování novel-pohádek, aby se zdrželo naplnění nějakého děje; tak

v *Sedmi vezírech* zdržují vezírové císaře vypravováním pohádek od poprav syna, v *Tisíci a jedné noci* Šeherezáda zdržuje pohádkami hodinu své vlastní popravu, v mongolské sbírce pohádek buddhistického původu *Ardži Bardži* zdržují dřevěné sochy, tvořící stupně, císaře od vstupu na trůn, přičemž do druhé pohádky je vsunuta třetí a čtvrtá; taktéž v *Povídkách papouškových* zdržuje papoušek pohádkami ženu, chtějící se zpronevěřit svěmu muži, a protahuje věc do jeho příchodu. Podle téhož systému zdržování jsou vystavěny cykly pohádek uprostřed *Tisíce a jedné noci*, totiž pohádky před popravou.*)

Za druhý způsob vkomponování novely do novely možno pokládat *spor prostředkem pohádek*, kdy pohádky jsou uváděny, aby dokázaly nějakou myšlenku, přičemž jedna pohádka je vyvrácním pohádky druhé. Tento způsob je pro nás zajímavý tím, že se vztahuje i na jiné materiály rozvádění. Tak jsou vkládány i verše a říkadla.

Velmi důležitá je tu poznamenat, že tyto metody jsou metodami knižními, už sama obsáhlost materiálu nedovoluje používat takových způsobů spojování jednotlivých částí v tradici ústní. Souvislost mezi částmi je tak formální, že ji může postřehnout jen čtenář, ne posluchač. Vypracování způsobů, jak slučovat novely, mohlo být dáno v lidové, to je anonymní, nikoli uvědoměle-osobní tvorbě, jenom v zárodku. Román ode dne svého narození, ano i přede dnem svého narození, tíhl ke knize.

V evropských literaturách se objevily dost časně sbírky novel svedených v jeden celek jakousi jednou novelou, hrající úlohu *zarámčování*.

Sborníky původu východního, které přišly z východu přes Arabů a Židy, přinesly do evropské zásobárny mnoho cizozemských pohádek, které se tu setkaly ovšem s mnoha podobnými pohádkami domácími.

V téže době vytvořil se evropský typ *zarámčování*, s motivací: *vypravování pro vypravování*.

Mluvíme o *Dekameronu*.

*) Srovnej paralely ze života uváděné Haškovým Švejkem; zřejmě rozvádění příslaví a říkadla Dickensova sluhy Sama Wellera z *Pickwickovců*. M.

Dekameron se svými potomky se liší velmi ostře od evropského románu XVIII.-XIX. století tím, že jednotlivé epizody sborníku *nejsou* navzájem spojeny jednotou jednajících osob. Ano, víc. Nevidíme tu jednajících osob, veškerá pozornost je zaměřena na děj, jednající osoba je jenom hrací kartou, která poskytuje syžetové formě možnost se projevit.

Řeknu teď, prozatím bez důkazů, že tak tomu bylo hodně dlouho; ještě v Lesageově *Gil Blasovi* je hrdina tak bez charakteru, že provokuje u kritika myšlenku, že úlohou autorovou bylo právě zobrazit průměrného člověka. To není pravda. *Gil Blas* není člověk, to je *nitka*, sešívající epizody románu - ta nitka je šedivá.

Mnohem silnější je souvislost děje a jednající osoby v *Povídkách canterburských*.

Velmi zajímavý je osud rámcové metody u Cervantesa, Lesage, Fieldinga a jeho zlom u Sterna v románě novoevropském.

Velmi poučná je skladba pohádky *Historie královny Kamar-Es-Zemana a císařovny Budur*. Tato pohádka zabírá místo od noci stosedmdesáté do dvouštětyřicátédeváté. Rozpadá se ihned na několik pohádek: 1. na historii královny Kamar-Es-Zemana (syna Zemanova) s pomocnými démony, vystavěnou velmi složitě a končící svatbou milenců, přičemž císařovna Budur opustí svého otce; 2. historii dvou královen El-Amdžada a El-Asada. Historie tato je spojena s předešlou jenom tím, že tyto královen jsou děti žen císaře Kamara. Císař je chce popravít, synové od něho utekou a zažijí různá dobrodružství. Do El-Asada se zamiluje císařovna Marganecha, k níž se dostane jako otrok Mamelik. Jde z dobrodružství do dobrodružství, dostává se stále a stále do rukou jednoho a téhož kouzelníka Bagrama. Nakonec se spojí. Při té příležitosti vypravuje jim kouzelník, který učinil pokání a přijal islám, historii *Neamecha a Noama*. Toto vypravování je velmi složitě a nikde není přerušeno historií dvou bratrů. „Když královen vyslechli toto vypravování, divili se mu.“ V tu dobu přichází vojsko císařovny Marganechy, která žádá vrácení bezvousého mameluka, který jí byl unesen. Pak přitáh-

ne vojsko císaře El-Ganera, otce císařovny Budur - matky El-Amdžadovy. Potom přitáhne třetí armáda Kamara, který hledá své děti, jejichž nevinu poznal, a nakonec přitáhne armáda císaře Šach-Zemana, na něhož jsme už docela zapomněli, a který také přišel za synem. Tak umělým způsobem je tu spleteno několik pohádek.

Je zajímavé, jak se rozvíjí například syžet ruského lidového dramatu o *Císaři Maximiliánovi*. Syžet je velmi prostý; syn císaře Maximiliána, oženivšího se s Venuší, odpírá klanět se modlám a zahyne proto rukou otcovou. Otec sám pak hyne i se svým dvorem pod úderem Smrti. Tohoto textu se užívá jako scénáře; k různým jeho místům se přidávají, při použití nej-různější motivace, motivy, které se rozvinuly mimo drama. Existují například lidová dramata *Lodka a Lupičská banda*. Někdy jsou vsunuta do *Císaře Maximiliána* bez jakékoli motivace, jako pastýřské scény v *Donu Quijotu*, nebo verše v *Tisíci a jedné noci*. Někdy jsou motivovány (myslím, že toto je zjev pozdější), například: neposlušný syn Maximiliánův Adolf utíká od otce a vstupuje do lupičské bandy. Dříve už byla uvedena do textu epizoda *Anika a smrt*. Snad se to stalo už v tom textu, který se dostal do vsi nejprve a který můžeme pro jednoduchost nazývat textem prvopočátečním. Mnohem později se dostala do textu epizoda šprýmovné mše za mrtvé, která je známa i mimo komedii. V mnohých případech se nové epizody, a to zvláště slovní hříčky, to je hromadění homonym, motivovaných hluchotou, rozrostly tak bohatě, že docela vytlačily Maximiliána. Zůstal jako záminka, aby komedie mohla začít. Tady je od prvopočátečního císaře Maximiliána, blízkého snad jihoruskému školskému dramatu, až do pozdního textu, rozrušeného kalambúry, cesta právě tak dlouhá, jako cesta od Děržavina do Andreje Bělého. Abych nezapomněl, do textu dramatu se vlou-dil tu a tam i děržavinský verš. To je přibližně historie umění metody při rozvíjení děje v textu císaře Maximiliána. Text se měnil pro každé provedení, vyvíjeje se podle místního mate-riálu.

IV.

(Novela s „chytrůstkami“ - stavba novely pomocí „navlékání“ motivů, a to buď při pasivitě hrdiny, buď při jeho aktivitě - motivace pomocí cest - navlékání motivů mimo syžetový materiál - význam metody rámcovací i metody navlékací v historii románů.)

Povídá jsem už, že vezmeme-li jakoukoli novelu-anekdotu, uvidíme, že máme v rukou něco zakončeného. Vezmeme-li například za materiál šťastnou odpověď, která člověka vysvobodí z obtížného postavení, tu máme tuto motivaci: obtížné postavení, do něhož se hrdina dostal, jeho odpověď a určité rozřešení; to je všeobecně stavba novel s „chytrůstkami“. Člověk například, poznamenaný po zločinu tím, že mu ustříhli kadeř vlasů, ustříhne ji všem svým druhům a tím se zachrání; totéž se děje v pohádce stejného typu s domem, označeným křídou (*Tisíc a jedna noc*, Andersen). Tu vidíme určitý, ukončený syžetový prstenec, který bývá někdy rozšiřován popisy, charakteristikami, ale je sám sebou něčím rozřešeným. Jak jsem poznamenal v předešlé poznámce, několik takových novel může tvořit stavbu složitější, jsou-li vkomponovány do jednoho rámce, spojeny, tak říkajíc, v jeden syžetový keř.

Ještě rozšířenější je druhá metoda syžetové kompozice: metoda navlékání (přiradování). Při tomto způsobu kompozice je stavěna jedna zakončená novela-motiv za druhou a spojovány jsou tím, že jsou všechny svázány jednotou jednající osoby. Složitá pohádka obyčejného typu s úkoly, dávanými hrdinovi, je už takovou kompozicí prostřednictvím navlékání. Právě takovým navlékáním vzniká známý fakt, že jedna pohádka si osvojuje motivy pohádky jiné. Vznikají pohádky, složené z dvou, ano i čtyř. Při čem můžeme hned stanovit dva typy navlékání. V jednom typu je hrdina neutrální, dobrodružství ho přepadají, není vinen tím, že vznikají; tento zjev je obvyklý v románě dobrodružném, kde si piráti kradou navzájem děvče nebo hochy, ale koráby těch pirátů se za žádnou cenu nemohou dostat na místo svého určení a prožívají dobrodružství stále nová. V jiných kompozicích vidíme už pokusy svazovat děj a jednající osoby, dobrodružství motivovat. Dobrodružství Odyssea jsou motivována dost vnějškově

hněvem bohů, kteří nepopřávají hrdinovi oddechu. Arabský bratr Odysseův Sindbad-Mořeplavec nese už sám v sobě vysvětlení četných dobrodružství, která se mu přiházejí: má vášeň po cestování, a proto jeho sedm plaveb dovoluje navléci na jeho osud celý folklor současných turistů.

V Apuleiově *Zlatém oslu* je navlékání motivováno zvědavostí Lucia, který vše vyposlechne a vyšpehuje. Abych nezapomněl, *Zlatý osel* je kombinací obou metod, rámcovací a navlékací. Navlékáním je vkomponována epizoda boje s vinnými hadicemi, vypravování o proměnách, loupežnická dobrodružství, anekdota o oslu na půdě atd.; rámcováním jsou uvedena vypravování o čarodějnicích, slavná pohádka *Amor a Psyche* a mnoho novel drobných. Z hlavních částí děl, složených navlékáním, je velmi často cítit, že části je skládající žily kdysi životem samostatným. Například, v *Zlatém oslu* po epizodě o oslu, schovaném na půdě a poznaném podle stínu, se ukazuje, že odtud vzniklo takové a takové přísloví, to je, předpokládá se, že novela je vcelku nebo ve svém základu posluchači známa.

Ale nejpopulárnější motivaci navlékací tvořilo, už velmi časně, cestování, zvláště za účelem nalezení nějakého postavení. Takovou stavbu má jeden z nejstarších španělských románů „picaresco“ (taškářských), *Lazarillo de Tormes*, kde je hrdinou hoch, hledající postavení a procházející při tom nejrozmanitějšími dobrodružstvími. Je zvykem ukazovat, že některé epizody *Lazarilly*, některé věty z něho vešly do jazyka šprýmařů na španělském bazaru; myslím, že tam byly i předtím, než byly vloženy do románu. Román končí podivně, fantastickými dobrodružstvími s proměnami - zjev to dost obvyklý, poněvadž na druhé díly románů formující myšlenka stačí jen zřídka kdy a druhé díly bývají velmi často vystavěny na principu docela novém: tak to bylo při Cervantesově *Donu Quijotu* a při Swiftově *Gulliverovi*.

Mnohdy bývá použito metody navlékací na materiálu vnějškově syžetovém. V Cervantesově *Licenciátu Skleněném* do nevelké novely o učenci, který se odtrhl od lidí a zešilel pak z toho, že ho opojili bylinami lásky, jsou vkomponovány nebo lépe na ni jsou navléčeny výroky bláznovy v celých řadách a na celých stranách.

O majitelích loutkových divadel se vyjadřoval velmi nepěkně, nazývá je tuláky, kteří se rouhají a vysmívají ve svých představeních tomu, co je zbožným lidem posvátné. Mají v pytlí figury Starého i Nového zákona a sedají na tento pytel v krčmách a hospodách k jídlu a pití. Vidriera vyjadřoval podiv, že vláda ta představení nezakáže a nevyžene je za hranice.

Jednou šel kolem herec, oblečený jako kníže. Pohlédnuv na něho Vidriera řekl:

- Pamatuji se, že jsem ho viděl na scéně s napudrovaným obličejem a v kožichu obráceně oblečeném, ale v životě se na každém kroku zaklíná šlechtickou ctí.

- Co je tu divného, - namítl kdosi, - vždyť je mnoho herců šlechtického, ba dokonce vznešeného původu.

- Ovšem, - odpověděl Vidriera, - ač pro divadlo je nejméně třeba šlechtického původu. Od herců se žádá obratnost, elegance, krasořečnost. Nutno říci, že si vydělávají svůj chléb v potu tváře neustálou prací, ustavičným napětím paměti. Musí věčně jezdit z místa na místo, z hospody do hospody, snaží se publikum pobavit, poněvadž jejich blahobyt závisí na vyhovění jeho vkusu. Nesnaží se oklamat někoho tajně, ale rozkládají se se svými představeními na náměstích, kde se lidé mohou na ně dívat a je posuzovat. Herec musí nadprůměrně vydělávat, aby věřitelé nebyli nuceni na konci roku na něm vymáhat své peníze soudem. A při všem tom jsou herci říši nezbytní, jako háje, stinné aleje, krásné krajiny a všechno to, co přináší počestnou zábavu.

Vidriera rozvíjel mínění svého přítele, že člověk, dvořící se herečce, dvoří se najednou několika ženám: královně, nymfě, bohyni, myčce, pastýřce, ale často i pážeti a lokajovi, poněvadž herečce je všechny tyto role hráti.

Tyto řeči vytlačují z novely děj. Na konec novely se licenciát uzdraví. Ale tu vznikne zjev velmi častý v umění; metoda se nemění přesto, že přestala motivace, sloužící za důvod její existence; licenciát pokračuje ve svých řečech, i když se uzdravil - jeho řeč o dvoře je téhož typu, jako byly jeho řeči dřívější.

Tak v Tolstého *Cholstoměru* pokračuje sám autor v svérázném líčení života z hlediska koně i po jeho smrti a v *Kotiku Letajevovi*, románě Andreje Bělého, operují kalambúrní konstrukce, motivované dětským pohledem na svět, ve svém rozvíjení zřejmě materiálem, dítěti neznámým.

Vracím se k svému tématu. Všeobecně možno říci, že jak metoda rámcovací, tak metoda navlékací se rozvíjely v historii románu tak, že dovolovaly, aby nakapaný materiál vnikal stále těsněji a těsněji do samého bloku románu. To je možno zjistiti zejména pěkně na materiálu, který každý zná, na *Donu Quijotovi*.