

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Tereza Vítková

Kritika vévodů v díle *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*

The criticism of the dukes in *The Ingenious Gentleman Don Quixote of La Mancha*

Praha, 2015

Vedoucí práce: doc. Juan Antonio Sánchez Fernández, Ph.D

Poděkování:

Ráda bych poděkovala vedoucímu mé bakalářské práce, doc. Juanu Antoniu Sánchezovi Fernándezovi, Ph.D, za jeho cenné rady a názory, kterými mne provázel nejen během tvorby této práce, ale i v průběhu celého studia. V neposlední řadě bych chtěla poděkovat za veškerou podporu i mé rodině.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

.....

Jméno a příjmení autora

V Praze dne 19. 5. 2015

Abstrakt:

Práce mapuje téma přímé, především pak nepřímé kritiky vévody a vévodkyně, postav druhého dílu *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*, a postihuje jednotlivé spisovatelovy techniky, jakými jí dosahuje. Celistvost tématu je uchopena skrze literárně-vědecký rámec, pojednávající o dané problematice, a jenž je ve většině případů podepřen citacemi z knihy.

Klíčová slova: *kritika, vévodové, karneval, Clavileño, Baratarie*

Abstract:

The present thesis deals with an analysis of the direct and especially the indirect criticism of the duke and the duchess, the characters of the second part of *The Ingenious Gentleman Don Quixote of La Mancha*, and it identifies the techniques to achieve that. A literary-scientific framework treating the mentioned issue is used for the analysis. Moreover it is supported by the quotations from the book in most cases.

Key words: *criticism, dukes, carnival, Clavileño, Barataria*

Obsah

Úvod	6
1. Historický kontext	8
2. Karneval	11
2.1 Michail Michajlovič Bachtin.....	11
2.1.1 Smích	13
2.1.2 Groteskno.....	14
3. Divadlo	18
3.1 Příklad Merlína – divadelní montáž	20
3.2 Maska	22
3.2.1 Altisidora	25
4. Otázka pravdy	28
4.1 Dueña Rodríguezová.....	30
5. Sen	33
5.1 Clavileño	34
6. Baratarie	38
7. Závěr	43
8. Resumé	44
9. Resumen	46
10. Seznam použité literatury	48

Úvod

Knih *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha* je významným dílem španělské literatury, protože v sobě slučuje velké množství moderních prvků, které jsou literárními vědci doceňovány až nyní, a neustále nám odhaluje svou hloubku v podobě nových možností interpretace a přístupů. To vše z *Quijota* dělá živé dílo minulosti, které stále dotvářeno nejen literárními odborníky, ale i námi, čtenáři.

Jedním z možných pohledů na dílo je ten, který se zabývá kritikou tehdejší společnosti. Nesmíme však chápat, že kritika v knize zaujímá výsadní postavení a je jejím hlavním tématem, ale spíše je součástí Cervantesovy složité myšlenkové konstrukce. Cervantes svou kritiku neobrací pouze k určité společenské vrstvě, ale zasahuje veškerou soudobou společnost, a proto se spisovatelově potírání nevyhnou ani příslušníci aristokracie jakou je i šlechta. K této privilegované třídě náleží i vévodové (v našem případě vévoda a vévodkyně), se kterými se setkáváme ve druhém díle *Quijota*.

Vévodským manželům svede náhoda do cesty dona Quijota a jeho zbrojnoše, ve kterých poznávají věhlasnou dvojici z knihy o slavném rytíři de la Mancha, jehož četbou si ukračovali celé dny jinak zahálčivého života. Vévodští manželé si uvědomí, že právě oni se stávají spisovateli dalšího pokračování rytířových strastiplných příhod, a tak proměňují svůj palác v jednu velkou frašku, v níž je každý převlečen za někoho zcela jiného, než kým ve skutečnosti je. Don Quijote a Sancho jsou postupně pohlceni světem, kterým vládne zdání a lež, což však zpočátku netuší, a proto se nechávají unášet vévodskou hrou, která jim dopomohla splnit si dávné sny – dosáhnout jako potulný rytíř uznání a stát se vládcem na ostrově. Vystává tak problém Cervantesovy doby, která ztratila kontakt s pravdou na zemi a snaží se ji usilovně najít, i když je to očividně předem prohraná bitva.

Tímto způsobem Cervantes, na základě naší hypotézy rozehrává kritiku vévodského páru, která je vyjádřena buďto explicitně, či implicitně, a v širším slova smyslu ji můžeme vztáhnout i na celou vysoce postavenou společenskou vrstvu té doby. Ukazuje se, že potírání vévody a vévodkyně je vyjádřeno přímo v dialogích postav, což můžeme pozorovat především u dona Quijota či Sancha. Co se týká nepřímé kritiky, dle našeho soudu zde dosahuje Cervantes geniality, protože ji rozehrává skrze jednotlivá prostředí (palác vévodů, ostrov Baratarie apod.), ve kterých jsou naši hrdinové předhozeni lačným lvům, již si s nimi nemilosrdně pohrávají. Palác vévodů proměňuje v karnevalové veselí a v jedno velké divadelní představení, při němž vystává na povrch otázka pravdy a skutečnosti. V zahradách

aristokratického paláce upadají naši hrdinové do mystického snu, jenž je zavádí do tajuplných sfér naší země (viz kapitola pojednávající o dřevěném koni Clavileňovi).

Cervantes dává románovým postavám svobodu. Nesvazuje je schematičností a ponechává je svému vlastnímu osudu, aby odkryly svou přirozenost – i své skryté stránky – a on tak mohl odhalit veškeré nešvary tehdejších společenských vrstev. Stejně se chová i k vévodskému panstvu i k veškerému osazenstvu paláce, jimž uvolňuje svazující pouta společenského dekóru a nechává vyjevit jejich skutečnou tvář. Postavy se tak stávají tvůrci druhého dílu *Quijota*: spisovatel umírá, aby románová bytost mohla žít. Za vším však hledejme královnu Svobodu.

Cílem práce je prokázat hypotézu týkající se kritiky vévodů, potažmo celé vysoké společnosti, dále představit přímou, především pak nepřímou kritiku výše zmíněné sociální vrstvy a v poslední řadě se blíže zabývat jednotlivými technikami, jakými jí dosahuje (např. spojení karnevalu a prostředí vysoké společnosti, divadelní montáž, koncepce masky či snu apod.).

1. Historický kontext

Vydání prvního i druhého dílu *Quijota* spadá do období vlády Filipa III. V této době se Španělsko zmítalo v hluboké politické, ekonomické, demografické a sociální krizi způsobené řadou vnějších a vnitřních faktorů (pokles počtu obyvatelstva vlivem morové nákazy, zdoluhavé války španělské koruny, měnová nestabilita, narůstání státního dluhu, velké náklady na královský dvůr, vyhnání morisků atd.).¹ Španělští Habsburkové během své vlády umožnili prodej jednotlivých úřadů a titulů, což mělo za následek velké sociální změny: vytvoření zbytečné a neproduktivní byrokratické vrstvy, která parazitovala na společnosti.² Šlechticem se mohl stát téměř každý: stačilo se vytvořit předky s urozenou krví a zaplatit královské koruně tučnou částku.³ Obec si mohla koupit povolení, které ji osvobozuje od městské nadvlády, jiný člověk si mohli pořídit potvrzení o vládě nad svými vazaly apod.:⁴ „Estos hechos creaban un clima de desmoralización y fomentaban el convencimiento de que con dinero podía lograrse todo.“⁵ („Tyto události způsobily mravní úpadek a potvrdily názor, že s penězi se může dosáhnout čehokoliv.“) Tato radikální sociální proměna se odrážela i v soudobé literární tvorbě, v níž spisovatelé jako Lope de Vega (*Fuenteovejuna*) či Pedro Calderón de la Barca (*El Alcalde de Zalamea*) kritizovali nově vznikající střední vrstvu bohatých – mocných.⁶

Z výše řečených důvodů lze tedy předpokládat, že celospolečenská krize 17. století nenechala chladným ani Cervantese a určitým způsobem se skví i v jeho díle, např. kritikou neproduktivní aristokracie. Nyní se dostáváme k jádru naší hypotézy týkající se kritiky vévodů v Cervantesově díle: nechal se autor inspirovat reálnými postavami, nebo jen napomáhají k tvorbě prostředí, v němž by Cervantes *Quijota* podrobil výsměchu? Na konci 18. století Juan Antonio Pellicera formuluje hypotézu, kterou v roce 1987 potvrdil Vicente Gaos, že předlohou pro Cervantesovy vévody jsou vévodové z Villahermosy, Carlos de Borja a María Luisa de Aragón, majitelé paláce Buenavía v blízkosti Pedrolu.⁷

Doña María Luisa de Aragón byla dvorní dámou královny Margarity de Austria, manželky Filipa III. Po smrti svého otce, zdědila vévodství Villahermosa y Luna a v roce 1610 byla provdána za svého druhého bratrance Carlose de Borja. Vévodkyně byla tak

¹ DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Historia de España Alfaguara III: El antiguo régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*. Madrid: Alianza Editorial, 1976, zvláště s. 343 – 362.

² *Ibid.*, s. 351.

³ *Ibid.*, s. 355.

⁴ *Ibid.*, s. 351–352.

⁵ *Ibid.*, s. 352.

⁶ *Ibid.*, s. 334.

⁷ REDONDO, Augustin. *Otra manera de leer el „Quijote“: historia, tradiciones culturales y literatura*. Madrid: Castalia, 1998., s. 447–448.

krásná, že ji ve svých básních opěvoval i samotný Góngora pohrávající si s druhou částí jejího jména *Villahermosa*. S vévodským párem je spojeno i další významné jméno španělského spisovatele, a to dramatika Lopeho de Vegy, kterého vévodové pověřili k napsání dvou her oslavující zakladatele aristokratické linie dona Alonsa a jeho potomků. Měli k tomu jistě pádný důvod, protože jejich rod stihl skandál: bratr otce vévodkyně Marie Luisy si vzal za ženu Luisu de Cabrera, která, tehdy to bylo veřejným tajemstvím, udržovala milostný vztah s jistým Toledánem a zemřela za nevyjasněných okolností (údajně v tom měl prsty i její manžel). Manžel Luisy de Cabrera byl odsouzen k smrti, což bylo pro vévody z Villahermosy zdrcující a celý skandál tak ohrožoval jejich jméno. Samotný otec vévodkyně Marie Luisy byl zapleten do případu královského sekretáře Antonia Péreze⁸, vlivem čeho mu koruna zkonfiskovala většinu majetku, vyjma panství Villahermosa.⁹

Juan Antonio Pellicer ve své edici *Quijota* z roku 1797–1798 také potvrdil předešlou domněnku, že se jedná o pány z Villahermosy z jednoho prostého důvodu, a to protože jako jediní z aristokratických rodů měli aragonský titul. Avšak tento argument, zakládající se pouze na geografické příbuznosti (Aragón), neobhájí dle Francisca Márqueze Villanuevy tezi, že by mělo být právě ono panstvo přímou předlohou pro Cervantesův román. Španělský cervantinista zastává názor, že španělský spisovatel nevztahuje svou kritiku ke konkrétním osobám, nýbrž do vévodského páru vtěluje celou tehdejší aristokracii (celý královský dvůr) a vznáší nad nimi přísný morální soud.¹⁰

Některé scény z vévodského paláce se mohou dnešnímu čtenáři zdát poněkud přehnané (viz příchod čaroděje Merlína, či smrt Altisidory), ale pokud je porovnáme se slavnostmi na aristokratických panstvích, či dokonce na královských dvorech, zaujmeme zcela odlišný názor. Jak uvádí Emilio Orozco Díaz, fenomén života-divadla, v němž dochází k mísení reality a fikce, byl vlastní téměř všem dvorům předních evropských vladařů. Tento trend není typický pouze pro Cervantesovu dobu, ale utvářel se v průběhu celého baroka. Francouzský král Ludvík XIV. se dokonce se svými dvořany sám zhostil herecké role během oslav roku 1664, jež měly navodit atmosféru zlatého věku rytířů a pro něž se stala inspirací

⁸ Údajně byl vinen za vraždu Escobeda, sekretáře Juana de Asturias a také udržoval tajné kontakty s úhlavními španělskými protivníky (zejména pak s Anglií), s jejichž pomocí chtěl destabilizovat moc koruny. DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Historia de España Alfaguara III: El antiguo régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*, op. cit., s. 315.

⁹ REDONDO, Agustín. *Otra manera de leer el „Quijote“: historia, tradiciones culturales y literatura*, op. cit., s. 448–450.

¹⁰ MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. *Trabajos y días cervantinos*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, s. 303.

kniha *Zuřivý Roland*. Takové slavnosti trvaly i několik dní, během níž nemohlo aristokratické panstvo ze své role ani na chvíli vypadnout.¹¹

¹¹ OROZCO DÍAZ, Emilio. *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Planeta, 1969, s. 93.

2. Karneval

Vydání prvního i druhého dílu *Quijota*, jak už jsme výše uvedli, spadá do období vlády Filipa III. Za jeho otce, Filipa II., který ke konci života vedl asketický život, a také proto se mu přezdívalo král-mnich, panovala na královském dvoře střídmost a jistá umírněnost v oblasti zábavy, což se však s příchodem nového panovníka zcela změnilo. Král a jeho dvořané vybraných způsobů se proměnili v účastníky všemožných slavností a dovádění, kterým dominovaly městské i aristokratické karnevalové slavnosti plné různorodých parodií, burleskních proměn a triumfujícího bláznovství.¹²

Don Quijote je společně se svým zbrojnošem Sanchem uzavřen mezi stěny paláce a obklopen nekonečnými teatrálními a iluzorními veselnicemi, jež vytváří nejen samotní páni domu, ale i jejich služebnictvo. Z našich hrdinů se tak stávají oběti rozmarnosti hostitelů, kteří se na nich dopouští všemožných karnevalových, někdy až groteskních, výstupů. Každému čtenáři, pokud se pozorně začte do kapitol pojednávající o paláci vévodů, je podobnost fiktivního prostředí knihy se dvorem krále Filipa III. zcela zjevná. Na následujících stránkách se proto pokusíme výše zmíněnou hypotézu potvrdit a podložit relevantními důkazy vyplývající buďto z přímo knihy, či z vědecko-literárních studií.

V paláci vévodů se však nerodí všelidový karneval, jak jej známe z Bachtinova díla, ale vlivem kontaminace s aristokratickým prostředím, se vytváří jeho degenerovaná podoba a některé scény vyznívají dokonce strojeně až směšně. Tato transformace však Cervantesovi umožňuje rozehrát kritiku vévodského paláce a poukázat na jednotlivé neduhy tehdejší vysoké společnosti. V následující kapitole se budeme zabývat Cervantesovým přetvářením vévodského paláce v karnevalové prostředí a pokusíme se představit kritiku vysoké společnosti, která se skrze tuto zdeformovanou podobu karnevalu objevuje.

2.1 Michail Michajlovič Bachtin

Dříve než se dostaneme k jednotlivým karnevalovým znakům, s jejichž pomocí Cervantes vytváří kritiku vévodského páru, blíže si představíme ruského literárního kritika Michaila Michajloviče Bachtina, o jehož interpretaci karnevalového prostředí budeme naši hypotézu opírat. Bachtin nám ve svém díle *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* přináší zcela ojedinělý pohled na pojmání karnevalu v období středověku a svou interpretaci

¹² REDONDO, Augustin. *Otra manera de leer el „Quijote“: historia, tradiciones culturales y literatura*, op. cit., s. 421.

zmíněného neoficiálního světa otevírá brány do svébytného prostředí, kterým vládne lidská přirozenost a nezměrná ambivalentnost. Nechává nás nořit do skutečného světa, kde není vše zcela zřejmé a kde je pravda ukrytá pod povrchem – v jádru každého člověka i věci.

Bachtin představuje karneval jako druhý život lidu, v němž se mohli oprostít od oficiálnosti a střídmosti běžného života, konečně být sami sebou a skrze svou tělesnou podstatu nechat vyjevit skutečnou pravdu tohoto světa. Při těchto veselicích byl zrušen hierarchismus a dogmatismus, veškerá moc byla předána hlavnímu principu karnevalu, kterým byl lid.¹³ Byl započat zcela odlišný řád, jemuž vévodil materiálně-tělesný životní princip, skrze který se člověk znovu obrozuje. Lidské tělo tak dostává docela nový význam a jeho nejdůležitější částí se stává bezesporu břicho, které během hodovních slavností pohlcuje svět, aby nebylo samo pohlceno – je to obraz triumfujícího života nad světem. V tomto směru Bachtin poukazuje na Cervantese, u kterého materiálně tělesný princip vidí oslabený a rozmělněný – jeho obrazy materiálně-tělesného života začínají žít ve dvojí podobě. Tak na příklad apetit Sanchova tlustého břicha je individuální touhou po sytosti, není to již přání po všeobecné hojnosti, která je typická pro lidový karneval. Jeho panděro je nositelem materiálně-tělesného dole, je to hrob pro Quijotův idealismus, ve kterém musí zemřít, aby se znovu narodil.¹⁴ U Rabelaise Bachtin smrt chápe pozitivně: je to akt, při kterém se člověk zregeneruje, obnoví a dospěje k nové mladosti. Smrt jedince je totiž moment triumfujícího života lidu a lidstva, moment nezbytný k jeho zdokonalení. Člověk touží zachovat a předat potomkům své nejryzejší hodnoty. Proměnlivost života je založená na neustálém obnovování, a proto otcovo stáří nerozkvétá v synově mladosti na stejné úrovni, ale v novém a vyšším stupni historického a kulturního vývoje lidstva. Svět je v karnevalovém pojetí chápán dvojdomě, během veselice totiž odumírá ten starý, aby mohl přenechat místo světu novému.¹⁵ Tato karnevalová smrt a následné vzkříšení však neprobíhá v lineálním čase, ale v kosmickém, který nám dovoluje zdůraznit pohyb směřující k onomu budoucímu. Karneval je útekem lidu do utopického království, kterým vládne svoboda, hojnost a smích. Je to tedy jistý návrat do ztraceného ráje, do zlatého věku lidstva.¹⁶

Dle Bachtina Rabelaisovy karnevalové obrazy rozptylují atmosféru pochmurné a lživé vážnosti, která zahaluje svět a všechny jeho jevy. Snaží se, aby svět vyhlížel materiálnější,

¹³ Karneval je ve znamení lidu, nikoliv jedince, jak tomu bylo např. v době romantismus.

¹⁴ BACHTIN, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo, 2007, zvláště s. 9–70.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ SVĚTLÁKOVÁ, Olga. „Utopismo carnavalesco en el *Quijote*“. In: GRILLI, Giuseppe. *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Napoli: Società Editrice Intercontinentale Gallo, 1995, s. 350.

bližší k člověku a k jeho tělu. Jen takovým způsobem může dojít ke spojení člověka s okolním světem – se samou podstatou země.¹⁷

2.1.1 Smích

Během karnevalového veselí hrál smích významnou roli kvůli svému snižujícímu, ale zároveň obrozujícímu charakteru. Cervantesův smích odpovídá barokní koncepci, která tvrdí, že je potřeba žít, chopit se své role na jevišti Svět, i přesto že nás obklopuje jen iluze a sen. Dle Ángela del Río Cervantesovy postavy nejen žijí, ale smějí se, a zmírňují tak svůj strach z nejistoty. Dále zmiňuje, že Cervantesovou knihou nevládne smích sarkastický, jak to mu bylo na příklad u Queveda, ale je tolerantní, lidský, protože všechny postavy vědí, že jsou stíženy stejným osudem plného pochybností.¹⁸ Cervantes, ale i jeho postavy, se nejen smějí, ale vysmívají. Cervantes se vysmívá rytíři, který je zabředlý ve svých ideálech, zbrojnoši snícímu o ostrově, ve kterém by vládl. Čemu se však vysmívá především, je samotné jistotě, pravdě, ale nakonec dodává, že:¹⁹ „[...] pravdu je sice možno překroutit, nikoliv však její útěk zpřetrhat, a vždycky vystoupí nakonec nad lež jako olej nad vodu.“²⁰

Jaké povahy nabývá smích v paláci vévodů? Je to smích v jistém smyslu univerzální, snižuje vážnost, maže hierarchické uskupení, očišťuje od dogmatismu a jednoznačnosti.²¹ Je pravda, že smích vévody oprostuje od jejich společenského postavení, stávají se divadelními herci a své role se zhošťují s bravurou. Univerzální smíchový charakter je již oslaben, protože směřuje jen ke dvěma zcela konkrétním individualitám, tedy k Sanchovi a donu Quijotovi, nikoliv k celé společnosti. Smích je redukován na pouhý výsměch dvěma bytostem hledající smysl svého života. Vévodové se vysmívají donu Quijotovi, znevažují jeho životní pouť a staví ho do svízelných situací (viz „láska“ Altisidory k rytíři, obrana cti dcery dueni Rodríguezové, apod.), aby se mu mohli zase jen a jen smát. Cervantes tvorbou prostředí plného smíchu, dle našeho názoru, poukazuje na pokryteckou zábavu, jež vládla v aristokratické společnosti, která, aby zahнала nudu, upadá do imaginárního, zdánlivého světa (např. vévodové pro rytíře vytváří smyšlená dobrodružství, aby mohli sami sebe pobavit).

¹⁷ BACHTIN, Michail Michajlovič, *op. cit.*, zvláště s. 346–408.

¹⁸ RÍO, Ángel del. „El equívoco del Quijote“. *Hispanic Review* [online]. 1959 [citováno 2015-01-30]; vol. 27, no. 2, s. 217. Dostupný z: <<http://www.jstor.org/stable/470423>>

¹⁹ *Ibid.*, s. 218.

²⁰ CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*. Přel. Zdeněk Šmíd. Vol. 2. Praha: Svoboda, 1982, (II, 10, s. 77).

²¹ BACHTIN, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, *op. cit.* zvláště s. 71–144.

Dalším charakteristickým znakem smíchu je ambivalentnost, protože jak bylo uvedeno výše, směřuje nejen k těm, co jsou zesměšňováni, ale i k těm, co zesměšňují, jak potvrzují slova vévodského správce: „[...] co žertem začalo, vážně končívá, a posměváčci dost často leda posměch sklídí.“²² Z toho vyplývá, že nejen vévodové mají výsostné právo se vysmívat svému okolí, ale také jejich okolí se vysmívá jim. Touto cestou se Cervantes mstí za špatnosti páchané na rytíři a jeho zbrojnoši nejen vévodům, ale celému paláci: nevíteží ani posměváčci, ani ti, kdo se jim smějí, ale jen smích. Stáváme se tedy svědky obrácených perspektiv – typického rysu karnevalového prostředí, který je vlastně světem naruby.²³

Se smíchem je také bezesporu spjata téma svobody. Jak uvádí ve svém díle Bachtin, smích odhazuje masku středověké vážnosti a nechává vyvstat neoficiální lidovou pravdu, avšak v Cervantesovi nabývá ještě odlišných hodnot: smích odhaluje, že svět kolem nás je utkáán ze lži.²⁴ Smích vévodům a dalším účastníkům jejich lumpáren dovoluje vytvářet zdánlivé a lživé prostředí, které naše hrdiny staví před klam a přetvářku. Nechává vyvstat jen takovou pravdu, která se hodí pouze vévodským manželům a vytváří tak iluzorní prostředí. Na druhou stranu smích, který Cervantes směřuje k posměváčkům, nám pomáhá odkrýt skutečnou tvář paláce a upozornit tak na temné stránky vévodského panstva.

2.1.2 Groteskno

Pro Bachtina je groteskni svět chimérický, tj. slučuje cizorodé elementy, prvky karikatury a parodie. Groteskni obrazy převrací realitu a odkrývají její utajené perspektivy, které nám napomáhají vnímat zapomenuté estetické a lidské hodnoty. Groteskni výjevy svobodně vytváří nové vztahy se skutečností. Spisovatelům tedy umožňuje volně rozehrát tvůrčí akt a odhalit tak veškerý klam skrývající se pod rouškou tehdejší společnosti. Pomocí groteskna Cervantes odkrývá skryté pravdy zdánlivého a lživého světa vévodů. Na groteskni obraz můžeme narazit při rozmluvě mezi donem Quijotem a dueňou Rodríguezovou, která mu prozrazuje choulostivé tajemství paní vévodkyně:

„Pravda, že jste si milostivý pane done Quijote, hned všiml velké krásy paní vévodkyně [...] a oné křepkosti, s jakou si vždy vykračuje, ba spíše se tak pohrdavě nad zemí nadnáší, že by mohla, jak se všichni domnívají, zdraví plným rukama

²² CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*, op. cit., (II, 49, s. 391).

²³ REDONDO, Augustin. *Otra manera de leer el „Quijote“: historia, tradiciones culturales y literatura*, op. cit., s. 440–441.

²⁴ BACHTIN, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, op. cit. zvláště s. 71–144.

rozdávat? [...] za tohle všechno může děkovat především Bohu a pak dvěma umělým nežitům. Na každé noze má jeden a jimi odtékají všechny špatné šťávy, kterými prý podle zdání lékařů přímo překypuje.“²⁵

Výše uvedená ukázka je popisem typického groteskního těla, které svou neuzavřeností (vředy neustále produkují „hnis“) je propojené s okolním světem a jež je ve stavu neustálého vznikání, a tudíž nikdy není zcela dokončeno. Nového významu také nabývají jeho všemožné výrůstky či hrby, jež jej přibližují ke světu, jenž ho obklopuje.²⁶ Takovým způsobem bylo groteskní tělo chápáno v Rabelaisovské tradici, avšak u Cervantese nabývá odlišného významu. Španělský spisovatel využívá groteskní obraz k vyjevení zkaženosti vysokých vrstev. Popisuje vévodkyni jako člověka vnitřně prohnílého, kterému jen nežity napomáhají ke klamnému obrazu, jenž prezentuje svému okolí. Cervantes nás tedy zavádí do světa, kterému vládne zdání a pravda je skryta pod povrchem, a toto prostředí kritizuje skrze groteskní obrazy těla vévodkyně, jejíž „špatné šťávy“ značí morální zkaženost.

S groteskním podobenstvím těla se setkává i Sancho v době svého vladaření na ostrově Barataria, během něhož ho vévodové postaví před několik smyšlených případů, v němž by měl nechat vyjevit svou hloupost. Jedním z takových lživých příběhů je i o sedlákovi, který za zbrojnošem přichází s žádostí, aby mu mocný vládce Sancho přispěl na věno jeho syna, budoucího bakaláře, který se hluboce zamiloval do Clary Perleriny, jejíž celá rodina trpí, jak je uvedeno v knize, *jednou zlou nemocí*.²⁷ Augustin Redondo zastává názor, že jméno rodiny Clary španělsky *Perláticos* vlastně vychází z lidového označení pro *paralíticos*, což jsou lidé trpící ochrnutím jakékoliv části těla, či paralýzou.²⁸ Ačkoliv je Clara z pravé strany krásná *jako perla východní*²⁹, z levé už to tak není, protože:

„[...] přišla o jedno oko skrze neštovice; obličej má ovšem od té doby celý dolíčkovaný, ale třeba je těch dolíčků víc než dost, ti, co za ní plaší, vždycky říkávají, že prý to nejsou důlky, ale hroby, kde se duši nevímkolika jejich ctitelů srdce dřímá [...] hledí nosem, jak se říkává přímo do nebe a jako by vám ji věčně někam utíkal [...] má pořádně velká ústa, a kdyby jí nechybělo deset či dvanáct zubů a stoliček,

²⁵ CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*, op. cit., (II, 48, s. 387).

²⁶ BACHTIN, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, op. cit. zvláště s. 288–345.

²⁷ CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*, op. cit., (II, 47, s. 376).

²⁸ REDONDO, Augustin. *En busca del „Quijote“ desde otra orilla*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011, s. 115.

²⁹ CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*, op. cit., (II, 47, s. 376).

mohla by se blýsknout i mezi těmi nejpohlednějšími [...] Mají ovšem docela jinou barvu než zpravidla lidské rty: hrají domodra, dozelená, dofialová [...].³⁰

Cervantes nás staví před groteskní či burleskní, jak jí nazývá Augustin Redondo ve svém díle *En busca del Quijote desde otra orilla*, typ lásky, jež zesměšňuje, parodizuje a degraduje lásku opěvovanou v rytířských románech. Opakem krásných dam je i právě výše jmenovaná Clara, s jejímž jménem si Cervantes pohrává a vytváří tak karnevalovou ambivalentnost: do češtiny bychom jej přeložili jako *čistá* či *jasná*, avšak naše hrdinka je úplným opakem.³¹ Její modro-zeleno-fialová ústa znázorňují parodii karnevalového druhu, který opěvuje ono nízké, ošklivé, jež je plné všemožných barev symbolizující bláznovství, které je během karnevalového veselí vehementně oslavováno.³²

Clara je ověnčena paradoxním vzezřením, protože její pravá půlka těla je okouzující a ta levá odpudivá. Stejně rozdělení těla na dvě sobě protikladné části nacházíme i při rozmluvě Sancha a vévody, který mu před vladařením na Baratarii dává pár užitečných rad: „Vy budete, Sancho, přioděn zpola jako muž, který prošel školami, zpola jako vojevůdce, protože na ostrově, který vaší vládě svěřuji, je stejně potřebí učenosti jako zbraní [...].“³³ Cervantes výše zmíněným převlekem učence-vojáka poukazuje na karnevalové průvody, jehož se účastnily masky s protikladnými částmi.³⁴ Popisu groteskního vzezření není ani ušetřena milostná píseň komorné Altisidory, která vyznala pod okny Quijotova pokoje lásku, kterou k němu chová:

„Pokřivená nejsem, chromá, // a mám obě ruce zdravé, // vlasy moje – ty lilie – // po zemi se táhnou proudem. // Ačkoliv mám ústa orlí // a nos trochu ohrnutý, // zuby moje – čistý topas – // činí božskou krásku ze mě.“³⁵

Ačkoliv groteskní obrazy Clary a Altisidory nijak přímo nesouvisí s kritikou samotných vévodů, přesto dovytvářejí komplexní ráz karnevalového prostředí paláce a ostrova Baratarie, v jejichž prostředí vyznívají směšně až absurdně. Tato deformace prostoru nám odkrývá jeho pravou podstatu – klam –, jehož viníci jsou zcela zřejmí. Kritika vévodů je ukryta právě uvnitř tohoto lživého prostředí, v němž všechny jeho charakteristické rysy (v našem případě

³⁰ CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*, op. cit., (II, 47, s. 376).

³¹ REDONDO, Augustin. *En busca del „Quijote“ desde otra orilla*, op. cit., s. 105-106.

³² *Ibid.*, s. 116.

³³ CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*, op. cit., (II, 42, s. 333).

³⁴ REDONDO, Augustin. *En busca del „Quijote“ desde otra orilla*, op. cit., s. 117.

³⁵ CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*, op. cit., (II, 44, s. 354).

spojené s karnevalem) vyznívají strojeně a uměle. Taková realita je vlastně odrazem skutečné tváře našich vévodů, potažmo celé aristokratické společnosti, jež je v nich zakořeněna.

3. Divadlo

Zásadní rozdíl mezi jednotlivými díly *Quijota* tkví v zapojení rytířovy imaginace. Zatímco v prvním díle je rytíř Smutné postavy tvůrcem svých dobrodružství, v následujícím díle je tomu však jinak: don Quijote splyne se společností, která přebírá iniciativu nad jeho životem a nechává ho ubírat se předem vyznačenými cestami. Novými tvůrci Quijotovy skutečnosti jsou i vévodové, kteří vytváří v okolí i uvnitř paláce všemožná dobrodružství (viz čaroděj Merlín, Clavileño, ostrov Baratarie, atd.), ve kterých si potulný rytíř i jeho zbrojnoš prověří své cnosti i odvahu:

El mundo ficticio inventado por los duques y su mayordomo es un teatro donde don Quijote y Sancho representan lo que ellos consideran su realidad. Su mundo no es más que un escenario donde las experiencias han sido determinadas de antemano. Son títeres, cuyas cuerdas están siendo movidas por otros seres más poderosos que ellos [...]³⁶

(Fiktivní svět stvořený vévody a jejich správcem je divadlem, ve kterém don Quijote a Sancho ztvárňují svou vlastní skutečnost. Jejich svět je pouhým jevištěm, ve kterém jsou zkušenosti předem determinovány. Jsou loutkami, za jejichž šňůrky tahají mocnější bytosti, než oni samotní [...])³⁷

Vévodové tahají za šňůrky osudu dona Quijota a jeho zbrojnoše, čímž získávají zvláštní nadpřirozenou moc. Hlavní hrdina už nemusí zapojovat svou imaginaci tak jako dříve, ale je pasivní, protože jednotlivá dobrodružství jsou mu podstrojována. Aby prostředí vypadalo věrohodně a hlavní hrdinové neodhalili podvod svých hostitelů, používají zvláštní techniku, která v čtenáři navozuje dojem, že se jedná o divadelní představení, a předjímá tak klasickou barokní metaforu: svět je jedno velké divadlo.

Cervantes nechává vévody vytvářet imaginární burleskní divadlo, aby upozornil na jejich zahálčivost a horkou mysl, která neustále dychtí po zdroji zábavy. Nepřímo tak kritizuje soudobou společnost, jejíž každodenní náplní „práce“ bylo vytvářet zdánlivou skutečnost – divadlo – uvnitř svého sídla, jak už jsme viděli v kapitole *Historický kontext*. Cervantes v prostoru ostrova Baratarie vytváří utopický divadelní prostředí, aby vykreslil kvality

³⁶ JULIÁ, Mercedes. „Ficción y realidad en don Quijote (Los episodios de la cueva de Montesinos y el caballo Clavileño)“. In: *Actas del tercer coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1993, s. 279.

³⁷ Vzápětí za cizojazyčnou citací je vždy uveden překlad autorky práce.

dobrého panovníka, protože v tehdejší Španělsku takového vládce nenacházel (viz Filip III.).

Jesús G. Maestro ve své studii *Cervantes y el teatro del Quijote* představuje jednotlivé znaky, jakými Cervantes, potažmo vévodové docilují teatralizace prostoru. Jedním z nich je *divadlo jako dialektický projev a boj mezi realitou a fikcí*, s nímž se setkáváme ve 35. kapitole druhého dílu *Quijota*, ve které Merlín nařizuje Sanchovi, aby se šlehal přes záda, protože pouze tak zlomit Dulcineino zakletí. Sancho doposud považoval Dulcineu za výmysl dona Quijota, ale nyní mocný čaroděj potvrzuje její existenci: fikce se stává realitou, dochází k jejich vzájemnému prolínání. Další znakem je *inscenace narativní zápletky, která představuje v díle jako celku určitou mezihru*. Určité intermedium může představovat ostrov Baratarie, která je vrcholným hereckým výkonem jak vévodů, tak i všech jejich poddaných-komediantů.³⁸

Vlivem teatralizace prostoru či častou přeměnou masek se u každé postavy mění její úhel pohledu na skutečnost a dochází tak ke střetu mezi jednotlivými perspektivami. Vystávají na povrch pochybnosti o smyslu života a o jeho dosavadní pouti. Takové skepsi propadá i don Quijote, jehož nejistota není poznatelná rozumem, neboť vychází z hloubi jeho bytí. Rytíř začíná s velkým přispěním vévodů váhat o své životní pouti, tedy i o samotné existenci dona Quijota. Cervantes si uvědomuje, že teatralizace života dopadá vždy špatně, neboť skutečnost pokaždé vítězí nad imaginací jedince:

[...] la lucha entre la realidad y la ficción, cuya armonía y coexistencia no pueden desarrollarse sin la violencia de una interrupción brusca y definitiva. La ficción no es posible en la realidad. La imaginación muere.³⁹

([...] střet mezi skutečností a fikcí, jejichž soulad a koexistence se nemohou rozvíjet bez náhlého a definitivního přerušení. Fikce nelze uvnitř reality možná. Fantazie umírá.)

Základní kamenem Quijotova života je imaginace, s jejíž pomocí přetváří svět kolem sebe. Vévodové vytváří lživé prostředí, jež ve skutečnosti odráží jejich vnitřní zkaženost. Rytíř Smutné postavy vlivem jejich přičinění prozře: pochopí, že vše kolem něj bylo jen pouhý klam, výtvozem jeho vlastní představivosti a protože nenachází žádné opěrné body, žádnou

³⁸ MAESTRO, Jesús G. „Cervantes y el teatro Quijote“. *Hispania* [online]. 2005 [citováno 2015-03-20]; vol. 88, no. 1, s. 43. Dostupný z: <<http://www.jstor.org/stable/20063074>>

³⁹ *Ibid.*, s. 45.

jistotu, umírá. Don Quijote objeví pravou podstatu světa, jíž je klam a přetvářka, která je v lidské společnosti tak zakořeněná, že s ní nemůže bojovat ani on sám: „Ten náš svět je skutečná pavučina navzájem se potírajících lstí a nástrah. Zde já už víc udělat nemohu!“⁴⁰ Ačkoliv není výše zmíněná citace bezprostředně spjata s prostředím paláce vévodů, svědčí o radikální změně rytířovy osobnosti po odchodu z vévodského paláce. Tato skutečnost se však z českého překladu vytrácí: španělské „Yo no puedo más“ (český překlad „[...] už více udělat nemohu“) značí fyzickou, zejména pak psychickou slabost dona Quijota, který už nemá dostatek sil na to, aby změnil svět. Cervantes opět skrze rytířova slova nepřímou artikuluje kritiku vysoké společenské vrstvy, jež svým neúměrným chováním ničí poslední bojovníky za pravdu a spravedlnost.

Vévodové proměnou palácového prostředí v jednu velkou divadelní scénu také bezděčně artikulují renesančně-humanistické téma člověka, jako silné bytosti bojující proti stanoveným koncepcím reálného světa a vytvářející nový řád, s rozdílnými hodnotami a cíli. Právě zde dle Maestra tkví modernost díla: zájem o člověka a jeho existencionální pochybnosti při střetu s reálným světem.

3.1 Příchod Merlína – divadelní montáž

V následující kapitole se budeme blíže zabývat technikou divadelní montáže, jíž vévodové hojně využívají k tvorbě zdánlivé skutečnosti. Příhod, ve kterých vévodové tuto montáž uplatňují, je celá řada, avšak jedna je teatrálními prvky tak prosycena, že se před zraky rytíře a jeho zbrojnoše proměňuje ve velkolepé divadelní představení. Jedná se vyprávění pojednávající o setkání dona Quijota s čarodějem Merlínem uprostřed lesa nedaleko vévodského paláce:

[...] vzápětí se stmívalo více a více, zazdalo se neočekávaně, že hvozd na všech čtyřech stranách vzplanul velkým požárem...zněly znenadání jedna za druhou polnice a jiné vojenské nástroje...Zář ohňů div neoslepila oči přítomných [...] a ty zvuky je zas div neohlušily. A již se les otřásal divokými výkřiky...potom se ozvaly trubky a rohy, zaduněly bubny, rozezněly se píšťaly [...].⁴¹

Hra se světlem, směsice zvuků, to vše má v přítomných divácích, zejména pak v Sanchovi a donu Quijotovi, vyvolat ohromení a pocity hrůzy či strachu. Ďábel jim zvěstoval příchod šesti

⁴⁰ CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*, op. cit., (II, 29, s. 239).

⁴¹ *Ibid.*, s. 282 – 283.

houfů čarodějníků, kteří doprovází zakletou Dulcineu s chrabřým rytířem Montesinosem. Divadelní montáž se stupňuje: soumrak sílí, bludná světla, pronikavé zvuky hřmotných kol, rozpoutala se mnohem prudší bouře, rány z děl, zvuky bubnů, pokřiky, jaké vydávají Maurové při bojích. Anthony Close ve své studii pojednávající o palácových slavnostech zmiňuje podobnost příhody s Merlínem s vojenskými a jezdeckými vystoupeními, při nichž byli často účinkující převlečeni za Maury (ve výše zmíněné noční scéně jsou Mauři zmiňováni pokřikem „la ilah il Alláh!“).⁴² Vévodové-režiséři dosáhli, čeho chtěli: Sancho s donem Quijotem celému divadlu uvěřili a chvěli se strachem, zbrojnoš dokonce i omdlel. V posledním povozu, který všechny ohromil svou velikostí, seděla zakletá Dulcinea, jejíž krása byla umocněna zářícími světly, a byla doprovázená čarodějem Merlínem přinášející zprávu o vysvobození Dulciney:

„Když Dulcinea má skvít se, // jak zářivala, především je třeba, // aby se šlehl Sancho, sluha věrný // třitisícikrát a ještě třistakráte // přes mohutné a pevné zadní tváře, // leč na holou, a musí ho to štípat // a hodně bolet, ze sna ohněm budít!“⁴³

Anthony Close uvádí, že Cervantes se při psaní noční scény pravděpodobně nechal inspirovat hrou Lopeho de Vegy *El premio de la hermosura*, uváděnou kolem listopadu roku 1614 přímo v zahradách vévody z Lermy. Tato divadelní hra byla součástí oslav věnovaných tehdejšímu králi Filipu III., a dokonce si v ní zahrál i budoucí vladař Filip IV. Close cituje také slova neznámého kronikaře, který zachycuje úžas přítomných diváků nad jednotlivými obrazy Lopeho hry a popisuje ještě další noční výjevy, které byly na královu počest uváděny (např. improvizovaný noční souboj na počest krále, který se vrátil z Valencie).⁴⁴ Je tedy velmi pravděpodobné, že se Cervantes o těch palácových hrátkách dozvěděl a rozhodl se je zařadit do své knihy

Vévodové bezesporu museli využívat speciálních strojů (viz dřevěný kuň Clavileño, obrovské povozy) určených především pro dramatickou scénografii, aby fantastické výstupy vypadaly věrohodně. Emílio Orozco Díaz uvádí, že vytváření divadla uvnitř evropských dvorů, přispělo k rychlému rozšíření všemožných technických vymožeností obohacující celou divadelní scénu. Orozco Díaz nám opět dokazuje, že chování vévodů nebylo vůbec výstřední a přehnané, ale pouze odráželo teatrální zvyklosti na tehdejších dvorech významných

⁴² CLOSE, Anthony. „Fiestas palaciegas en la segunda parte del *Quijote*“. In: *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1999. s. 478.

⁴³ CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*, op. cit., (II, 35, s. 288).

⁴⁴ CLOSE, Anthony. „Fiestas palaciegas en la segunda parte del *Quijote*“, op. cit., s. 481–482.

evropských panovníků.⁴⁵ Výše zmíněný autor tak vlastně potvrzuje naši prvotní myšlenku, že Cervantesova kritika vévodů ve skutečnosti směřuje k celé aristokratické vrstvě.

Analyzovaná teatrální scéna nám po karnevalu představuje další techniku, kterou vévodové využívali k navození klamu a lži. Proměňují přílehlé okolí paláce v jeviště, v němž každý zastává předepsanou roli – není sám sebou.

3.2 Maska

Předešlá scéna zachycující příchod čaroděje Merlína předznamenává téma, jemuž se budeme věnovat v této kapitole: problematika masky a její zapojení do hry mezi zdáním a skutečností. Maska byla v tradičním karnevalovém pojetí vnímána jako prvek zahalující nevyčerpatelnost a mnohotvárnost života a byl jí přisuzován obnovující charakter. Nasazením masky svět ztrácí svou jistotu, nabírá ambivalentnosti a relativnosti. Maska nebyla v Rabelaisovské tradici odtržena od jednoty karnevalového lidového nazírání na svět, nic neskrývala, ale odhalovala nekonečnost lidového veselí.⁴⁶

Vzájemné propojení tématu masky a karnevalu je zcela očividné, ale jakou roli ve skutečnosti sehrává při Cervantesově kritice společnosti? Groteskní pojetí masky u něj vymizelo. Jeho postavy si masku nasazují, aby před společností zatajily své pravé já, svou přirozenou povahu a oklamaly tak své okolí. Cervantes zahaluje maskou celé vévodské panství, kde nikdo není sám sebou a přijímá úlohu, kterou mu nakáže vévodský pár.

Materiální součástí masky je oděv, který není pouhou pokrývkou těla, ale je jazykem dané bytosti, reprezentuje ji a spoluvytváří ji. Oblečení na člověka prozrazuje jeho společenský statut, povolání či vlastnosti, ale také o ní může vyjevovat mylné představy. Cervantes po celou knihu artikuluje přísloví „šaty dělají člověka“, kterým předjímá téma hledání pravdy a zdání. Je zcela zřejmé, že Cervantes používá oděv-masku, aby u některých postav zakryl špatné mravy či nelichotivé skutečnosti, které měly být před společností navždy utajeny: např. půvabná vévodkyně pod svou bohatou suknicí ukrývá hnisavé vředy. Cervantes zahaluje vévody do oděvu-masky, prostřednictvím parodie a nadsázky odkrývá jejich stinné stránky a podrobuje je nepřímé kritice.

Maska je materializovaný klam, který deformuje vnímání člověka:

⁴⁵ OROZCO DÍAZ, Emilio. *El teatro y la teatralidad del Barroco*, op. cit., s. 90.

⁴⁶ BACHTIN, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, op. cit, zvláště s. 9–70.

Así la percepción distorsionada o propia de don Quijote alcanza insospechada corroboración, al tiempo que los duques hacen gala de un agudo ingenio [...] a Cervantes le sirve además para subrayar que la existencia de los aspectos más extravagantes y llamativos de la caballería en el tiempo de don Quijote sólo tienen cabida en la parodia y en la burla [...] ⁴⁷

(V důsledku čeho je zdeformované či skutečné vnímání dona Quijota náhle potvrzeno v okamžiku, když opěvují bystrého génia [...], takto Cervantes zdůrazňuje, že ty nejvýstřednější a nejnápadnější aspekty rytířství mohou existovat pouze uvnitř parodie a výsměchu [...])

Žertovné počínání vévodů má za cíl vyvolat v Sanchovi a v donu Quijotovi dojem, že svět rytířů stále existuje. Epizodické teatrální výstupy dovedly do takové dokonalosti, že nejen hlavní hrdinové, ale i samotný čtenář musí pochybovat, co je skutečnost a co pouhý klam. Masky s sebou přináší svobodné vnímání světa kolem nás: zatímco Sancho přesvědčoval „publikum“, že sesedl z Clavileña, aby se podíval na souhvězdí Sedmi koziček, podle Quijota kůň v průběhu nebeského putování ani jednou nezastavil. Na nebezpečí svobodné percepce upozorňuje Díez Fernández. Podle něj vnáší do světa klam (viz přeměna jednotlivých „masek“) a ničí veškeré opěrné body v životě člověka, který poté není schopen najít tu správnou cestu v labyrintu světa. Na druhou stranu velké množství individuálních perspektiv vnáší do Cervantesova světa toleranci: musíme přijmout i pravdu toho druhého, jakkoliv šílená by byla, jak to dokazují slova dona Quijota: ⁴⁸ „Sancho, když už mermomocí chcete, aby vám lidé věřili, co jste viděl tam na nebi, přál bych si ovšem, abyste věřil zase vy tomu, co jsem já spatřil v jeskyni Montesinově.“ ⁴⁹

Svobodná percepce netkví jen ve vizuální rovině, ale i v časové. Můžeme si všimnout, že čas dona Quijota a čas reálného světa ubíhá odlišným způsobem: zatímco pro dona Quijota trvalo dobrodružství v Montesinově jeskyni tři dny, pro Sancha to byla bezmála hodina. Rytíř nevnímá čas jako neustále se opakující časové úseky, ale žije intenzitou každého okamžiku – teatralizuje čas. Takový čas nacházíme i v kapitole zachycující let Clavileña, ve které samotná

⁴⁷ DÍEZ FERNÁNDEZ, J. I. „Libertad de la percepción y realidad variable: Algunas notas sobre la semiología del vestido en *el Quijote*“. In: BERNART VISTARINI, A. *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma [Spain]: Universitat de les Illes Balears, 1998. s. 385. Dostupné z: <http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_III/cg_III_37.pdf>

⁴⁸ DÍEZ FERNÁNDEZ, J. I. „Libertad de la percepción y realidad variable: Algunas notas sobre la semiología del vestido en *el Quijote*“, *op. cit.*, s. 383.

⁴⁹ CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*, *op. cit.*, (II, 41, s. 331).

cesta reálně trvala přibližně třicet minut, avšak Sancho vnímá daný okamžik odlišným způsobem. Zbrojnoš totiž žije intenzitou každého momentu a teatralizuje tak čas, a proto je mu umožněno během pár minut zažít dobrodružství mezi souhvězdím Sedmi koziček, na které by mu chronologický čas nepostačil.⁵⁰

V Cervantesově světě se téměř na každém místě setkáme s „maskovaným“ člověkem: správce vévodů je převlečen za hraběnku Trifaldinovou, lokaj Tosilos za milého dcery dueni Rodriguézové atd. U některých postav dokonce nacházíme převleků několik: Sansón Carrasco za rytíře Bílé lupy či za Zrcadlového rytíře, Dorotea se přestrojí za mládence, ale i za princeznu Micomiconu, Alonso Quijano se stane rytířem donem Quijotem a poté pastýřem Quijótizem. Podle J. Ignacia Díeze y Fernándeze jsou si všichni lidé před smrtí rovni a jediné, co je odlišuje, je právě oděv. Ve své studii se podrobněji zabývá častou přeměnou oděvu jednotlivých Cervantesových postav a dospěl k závěru, že pokud postavy změni své oblečení, transformuje se i jejich osobnost.⁵¹ Dle Luise Rosales se střídání jednotlivých rolí vytváří divadlo uvnitř divadla a tato koncepce Cervantesovi umožňuje rozdělit děj knihy do tří rovin: běžná realita, historická realita a literární realita. V takovém světě si postavy mohou volit svou životní roli-masku dle vlastního uvážení a vyhýbat se tak jakýmkoliv životním překážkám.⁵² Této moci převleku je si vědom i vévoda, a proto naléhá na Sancha, aby před občany Baratarie předstoupil v oděvu učence-vojáka, jenž by představoval mylný obraz o jeho skutečných vlastnostech – Sancho byl analfabet a zrovna nebojácný taky moc nebyl, o čemž vypovídají mnohá dobrodružství, která zažil se svým pánem donem Quijotem. Zbrojnoš se nakonec převlekl za učence a svou maskou potvrzuje Rosalesovu teorii o proměně osobnosti: Sanchův oděv vzdělance se stal součástí jeho individuality a změnil jeho uvažování. Také don Quijote si uvědomuje důležitost obleku a Sanchovi radí, aby nechodil nedbale oblečen, protože neupravený oděv svědčí o ledabylém duchu. Je zřejmé, jaká důležitost je oblečení v knize přisuzována, a proto každý člen vévodského paláce může přecházet z jedné masky do druhé, aniž by Quijote něco zpozoroval. Hranice lži a klamu nejsou narušeny.

⁵⁰ HÉLIOS, Jaime Ramírez. *Ariosto y Cervantes: fantasía y realidad, libertad y destino*. Valencia: Obrapropia, 2010., s. 199.

⁵¹ DÍEZ FERNÁNDEZ, J. I. „Libertad de la percepción y realidad variable: Algunas notas sobre la semiología del vestido en *el Quijote*“, *op. cit.*, s. 376.

⁵² ROSALES, Luis. *Cervantes y libertad*. Madrid: Trotta, 1996, s. 471.

3.2.1 Altisidora

V epizodách, pojednávajících o Altisidore, vyvstává na povrch nový fenomén rytířství: vznik dvorských rytířů, kteří svým pohodlným životem v přepychovém paláci, ztrácejí svůj původní význam: chránit chudé i slabé a vnášet do světa spravedlnost. Představitelem onoho ryzího rytířství jsou však potulní rytíři, kterým je i don Quijote, jež se na svých cestách setkávají jen s bídou a odříkáním. Sám náš hrdina zaujímá odmítavý a kritický postoj k rytířům-dvořanům, již většinou bydlí ve městech či přímo na dvorech aristokratů či králů. Takoví rytíři pro Quijota přestali naplňovat charakteristiky pravého kavalíra:⁵³ „Ano, vyjímá se lépe než nějaký rytíř od dvora, který se dvoří spanilé dívce kdesi ve velkém městě.“ Potulný rytíř, přežitek středověku, přichází do honosného paláce a objevuje, jaký život by vedl jako dvorský rytíř, tedy život plný nekonečného veselí a milostných nástrah, které mu přichystala Altisidora.

Komorná Altisidora, již byla přisouzena jedna z nejzajímavějších masek, má za úkol podrobit zkoušce ten nejhlubší cit, který v sobě don Quijote chová, a to lásku k Dulcinee. Altisidora je zprvu nucena, aby ztvárnila klišé rytířských románů – dívku, která se na první pohled zamiluje do udatného rytíře – ale postupně nad svou divadelní úlohou přebírá iniciativu. Opravdu si však komorná na sebe dává masku, nebo ztvárňuje sama sebe? Odpověď na otázku nám prozrazuje v závěru své první písně, v níž vyznává donu Quijotovi lásku: „Tyto vnady – a též jiné – // kořistí jsou pro tvé šípy. // Komornou jsem v tomto domě, // a zvou mě Altisidora.“⁵⁴ *Zvou mě Altisidora* je však odlišné od *Altisidora jsem*, či *Altisidora, jmenuji se*, neboť nepřímou prozrazuje, že není skutečná, ale jen pouhým zdáním, maskou a lží. Cervantes, vždy ambivalentní, před nás staví zdánlivou nejasnost Altisidořiny postavy, jejíž skutečná podstata se nám postupně odhaluje. Komorná vévodů není ničím jiným než produktem zkaženého aristokratického prostředí, a je představitelkou jedné z oficiálních lží, jež z něj vzešla.⁵⁵

Komorná přebírá úlohu svůdkyně, před kterou musí rytíř prchat a bránit se, aby uchránil svou počestnost, čímž dané epizody nabývají značně parodického charakteru. Není to tedy muž, který v milostném dobývání přebírá veškerou iniciativu, ale žena. Vrcholem její troufalosti je milostný zpěv pod okny pokoje dona Quijota, který je obvykle výhradní záležitostí mužů. Tato inverze je zcela běžná pro karnevalový svět, ve kterém je vše naruby.⁵⁶ Parodie je umocněna erotickou artikulací mladé komorné, kterou uvnitř písně postupně odkrýváme: „Padnout ti do náručí // nebo aspoň k nohám lože, // hlavu bych ti pročesala, lupy

⁵³ MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. *Trabajos y días cervantinos*, op. cit., s. 302.

⁵⁴ CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*, op. cit., (II, 44, s. 354).

⁵⁵ MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. *Trabajos y días cervantinos*, op. cit., s. 306.

⁵⁶ REDONDO, Augustin. *En busca del „Quijote“ desde otra orilla*, op. cit., s. 232.

vyprášila dobře.⁵⁷ Je očividné, že Altisidora nechtěla dona Quijota jen platonicky, ale toužila se ho zmocnit jako žena muže. Není to tedy zdráhavá, nepřístupná dívka, podobající se bohyni, s níž se setkáváme na příklad v Dantových verších, ale naopak svou smyslnost světu vyjevuje na obdiv.

Jak je u Cervantese zvykem, již pojmenování postavy na ni může mnohé prozradit. Altisidořino jméno se skládá ze dvou částí – *Alta* (byla spíše menší postavy, jak se můžeme dočíst v jejím zpěvu) a *Isidora*, což je ženská forma odvozená od mužského jména *Isidor*, sevillského patrona, který byl prohlášen za svatého.⁵⁸ V tomto případě však Cervantes používá ironii, protože Altisidora byla všechno, jen ne svatá. Dle tradice egyptských Řeků může *Isidora* pocházet od bohyně *Isis*, která byla uctívána jako strážkyně lásky, stejně jako Afrodité-Venus či Diana. Altisidora jako by představovala žákyni řecké bohyně: muzika, harfa, zpěv, milostné vyznání,...vše nasvědčuje, že odráží přednosti a dovednosti *Isis*. Na druhé straně je tu však Altisidora-svůdkyně, která nechává vyvstávat nad obdiv své dlouhé vlasy, čímž se muži skrytě nabízí:⁵⁹ „[...] vlasy moje – ty lilie – // po zemi se táhnou proudem.“⁶⁰

Altisidořiny herecké plány jsou narušeny odchodem dona Quijota. V tom momentě však už není prostou loutkou své paní, ale přejímá iniciativu nad svou maskou a stává se tak individualitou, uprostřed světa řízeného zkaženou společností. Její závěrečná řeč k milenci, donu Quijotovi, zdánlivě připomíná žalostné nařikání Teseem oklamané Ariadny: „Před jedovou, divou zmijí // neutíkáš, duše zrádná, // prcháš před něžnou ovečkou, // nejmladší z celého stáda. // Oklamals, netvore, dívku [...].“⁶¹ Vévodkyně byla udivena troufalostí a rozpustilostí své komorné, jež jí předem neuvědomila o svém chystaném žertu. Zde pozorujeme Altisidořin herecký i osobní vývoj: chovala se dle vlastního uvážení.

Altisidora po odchodu dona Quijota do Barcelony umírá na melancholii způsobenou neopětovanou láskou. Když naši hrdinové opouští katalánské město, jsou zajati skupinkou jezdců a dovedeni zpět do paláce vévodů, kde je pro ně připraveno divadelní představení pojednávající o vzkříšení Altisidory. Don Quijote v něm neztvární žádnou roli, ale je pouhým divákem přihlížejícím poslednímu výstupu komorné. Sancho se nechtěně stává účinkujícím: musí položit za Altisidořino vzkříšení nemalou oběť (tloukli ho, štípali, bodali

⁵⁷ CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*, op. cit., (II, 44, s. 353).

⁵⁸ Není to však jediný možný pohled na etymologii Altisidořina jména. Další možné řešení nabízí i Francisco Márquez Villanueva, který upozorňuje na tezi Marie Luisy Lidy, že jméno Altisidora vychází z určitého druhu vína *altissidoriense*, viz MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. *Trabajos y días cervantinos*, op. cit., s. 305.

⁵⁹ REDONDO, Augustin. *En busca del „Quijote“ desde otra orilla*, op. cit., s. 234.

⁶⁰ CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*, op. cit., (II, 44, s. 354).

⁶¹ *Ibid.*, (II, 57, s. 460).

ho špendlíky⁶²). Tady se nám opět představuje Altisidora-loutka, avšak nakonec tíhu své masky neunes a vedena ženskou ješitností (neustále se musí před rytířem ponížovat a vyznávat mu svou zdánlivou lásku) odhalí rytíři celou pravdu:

„Snad si opravdu nemyslíte [...] že jsem kvůli vám umřela? Všechno, co jste dnes v noci viděl, byl pouhý žert a klam. Nejsem tak hloupá, abych si kvůli takovému velbloudovi prst otlačila, natožpak umírala.“⁶³

Tématika vzkříšení je typická pro karnevalový svět, ve kterém člověk umírá, aby se vyjevil v nové, lepší podobě, ale je i charakteristickým znakem bohyně Isis, jež měla schopnost nechat obživnout zemřelé.⁶⁴

Všechny kapitoly týkající se Altisidory a dona Quijota je nesena v parodickém smyslu. Parodie a satira je v karnevalovém prostředí velmi důležitým prvkem, protože jejich přičiněním jsou posvátné věci snižovány (v našem případě odkaz bohyně Isis), aby byly následně obrozeny (karnevalové obrození).⁶⁵ Altisidora je sice vzkříšena, ale neobrozuje se v lepší podobě, protože, ačkoliv někdy jevila známky toho, že nad svým převlekem získala moc, byla stále jen pouhou maskou v rukou vévodů, jejíž osobnost nikdy nemůže růst. Cervantes zasazuje karneval do zkaženého aristokratického prostředí, v němž jeho jednotlivé prvky nabývají zdeformovaných podob: pod maskou se skrývá pokřivený palácový svět, groteskní obrazy nám poodhalují faleš a smích se mění ve výsměch. Právě tato proměna lidového karnevalu na strojený panský karneval umožňuje Cervantesovi nepřímě pranýřovat šlechtu za jejich zahálčivý, strojený a ve skutečnosti zbytečný život.

⁶² *Ibid.*, (II, 69, 555).

⁶³ CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de, *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*, *op. cit.*, (II, 70, s. 562).

⁶⁴ REDONDO, Augustin. *En busca del „Quijote“ desde otra orilla*, *op. cit.*, s. 335.

⁶⁵ BACHTIN, Michail Michajlovič, *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, *op. cit.*, *passim*.

4. Otázka pravdy

Cervantes nám nepřináší pouze jednu všemi uznávanou pravdu, ale v jeho díle jich vyvstává mnohem více, protože každý člověk, jehož vnímá jako nezaměnitelnou individualitu, si ve svém nitru uchovává své vlastní nazírání skutečnosti, a tudíž i svou osobitou pravdu. Pravda je proto neuchopitelná, zdá se, že ji mají všichni, ale zároveň nikdo.⁶⁶ Co je tedy pravda a co lež? Co je skutečnost a co je pouhé zdání? V Cervantesově díle nacházíme jak aspekty pravdivé, tak i nepravdivé, všechno i nic může být skutečné či jen pouhý klam, a proto v něm nemůžeme hledat záruky absolutní pravdy. Cervantesovy postavy, které na dobro ztratily s pravdou kontakt a cestu k ní nikdy nenaleznou, postupně propadají deziluzi.⁶⁷ „[...] vše, co vypadá vznešeně, je hanebné, protože vše, jako by představovalo nějakou hodnotu, je ve skutečnosti její opak.“⁶⁸ Cervantes velmi dobře věděl, že román neztvárňuje vnější svět, ale zobrazuje skutečnost, a tudíž je umělecky pravdivý, protože zůstává věrný sám sobě, svým vlastním principům. Cesáreo Bandera však zdůrazňuje, že tato románová pravda je skrytá hluboko v díle, za komickými scénami, ve kterých don Quijote bojuje proti větrným mlýnům-obrům nebo proti stádu ovcí-vojsku:⁶⁹

Cada uno, si tiene suficiente imaginación y fe, puede vivir y crear su propia verdad, razón de ser y de existir, dentro del gran equívoco de la vida, suma de todas las verdades y de todas las ilusiones, aunque sea a costa de no pocas derrotas y caídas como las del caballero manchego.⁷⁰

(Každý, pokud má dostatek fantazie a víry, může žít a vytvářet vlastní skutečnost, pravdu svého bytí a existence, uvnitř nejednoznačností života – součtu všech skutečností a iluzí –, ačkoliv se tak děje na úkor mnoha porážek a pádu, jako je to v případě rytíře z la Manchy.)

Celý Quijotův svět je založen na jeho životní pravdě. Rytířova pravda je neoddělitelnou součástí jeho bytosti a jejím základním kamenem je naděje, víra, že nalezne zlatý věk rytířstva: žije a o tom, co vidí kolem sebe, nepochybuje. Rytíř skutečně považuje Clavileña za

⁶⁶ SÁNCHEZ, Juan A. „Cervantes a otázka pravdy“. In: GRAUOVÁ, Šárka. *Literární paměť a kulturní identita: Osm studií pro Annu Houskovou*. Praha: Torst, 2008. s. 14 – 15.

⁶⁷ *Ibid.*, s. 11-28, passim.

⁶⁸ SÁNCHEZ, Juan A. „Cervantes a otázka pravdy“, *op. cit.*, s. 17.

⁶⁹ BANDERA, Cesáreo. „Cervantes frente a don Quijote: violenta simetría entre la realidad y la ficción“. *MLN* [online]. 1974 [citováno 2015-03-06]; vol. 89, no. 2, s. 167. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/2907473>>

⁷⁰ RÍO, Ángel del. „El equívoco del Quijote“, *op. cit.*, s. 221.

bájného kouzelného koně, i když pro zbytek paláce je to pouze neživá dřevěná socha. Nemůžeme však říci, že někdo z nich nemá pravdu, protože každý vidí svět z jiného úhlu pohledu, ze kterého jej také interpretuje. Kdyby však don Quijote začal váhat, na příklad o skutečnosti Dulciney, znehodnotil by i svou existenci, která na ní závisí. Po celou dobu svého putování musel don Quijote harmonizovat vztah mezi svým viděním světa a objektivní racionalitou, což se však mění s příchodem do paláce vévodů, v němž přebírají iniciativu nad tvorbou pravdy jeho hostitelé: ve svém panství začnou zrcadlit Quijotův vnitřní svět a vévodské panství se tak stává vítězstvím quijotismu.⁷¹ Dle toho, co bylo výše řečeno, nemůžeme vévody hned odsoudit jako nemorální lháře, protože v rámci palácového prostředí vše, co vytváří, je skutečnost. Kde je tedy vlastně pravda? Zde právě tkví komplikovanost Cervantesova díla a zároveň jeho genialita: když nevíme, co je ve skutečnosti pravda a co lež, nemůžeme tedy vévody podrobit kritice, a proto je celá práce založena na hypotéze, kterou nikdy nemůžeme zcela potvrdit ani vyvrátit.

Někteří barokní spisovatelé začínají pochybovat o absolutní pravdě, Bůh opustil své místo na zemi a už se na ni jako nezpochybnitelný princip nikdy nevrátí.⁷² Krizi pravdy Cervantes přenáší i na vévodské panství, kterým vládne iluze, zdání, klam, nikoliv pravda či skutečnost. Vévodové se snaží přesvědčit dona Quijota, že právě jejich panství je tím místem, jež tak usilovně hledá – zlatý věk rytířstva, ve kterém není podvod ani klam. Vévodové zdánlivým návratem do zlatého věku však vytváří utopické prostředí, ve kterém je přerušen nekonečný koloběh historie, jejíž matkou je právě pravda.⁷³ Palác se tak promění v jedno nekonečné divadelní představení a karneval, který však v Rabelaisovské tradici vyjevuje lidovou pravdu a odhaluje skutečnou stránku světa, avšak v kombinaci se lživým, aristokratickým prostředím, ztrácí tuto svou schopnost. Na druhou stranu jedna pravda je během řádění vévodů vyjevována: o nich samotných. Vystává na povrch jejich vnitřní prohnílost a záliba v přetvářce a společenské frašce. Cervantesova kritika tedy probíhá implicitně a čtenář, aby ji mohl odhalit v celé své rozmanitosti a bohatosti, musí svůj zrak upřít pod povrch slov.

Otázkou pravdy ve vévodském paláci se ve svém díle *Cervantes y libertad* zabýval i Luis Rosales. Pro něj je nezpochybnitelné, že aristokratická dvojice pozvala dona Quijota do svého sídla, aby ho zesměšňovali a sebe sami na úkor rytíře pobavili. Také zdůrazňuje významnou roli žen, kterými je např. vévodkyně či Altisidora, které přebírají iniciativu nad vytvářením prostředí plného přetvářky a smíchu. I když Rosales připouští, že výsměch

⁷¹ ROSALES, Luis. *Cervantes y libertad*, op. cit., s. 330 – 331.

⁷² KUNDERA, Milan. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Brno: Atlantis, 2005, s. 13.

⁷³ SVĚTLÁKOVÁ, Olga. „Utopismo carnalesco en el *Quijote*“, op. cit., s. 351.

vévodů nezná mezí, na druhou stranu nechápe, proč by měli být pouze oni kritizováni, když se na Quijotovi dopouští stejných útrap i jejich služebnictvo, o jejichž záměru někdy ani vůbec nevěděli (viz Altisidora a další komorné, jež svůj smysl pro humor předvedly při omývání vousů dona Quijota).⁷⁴ Dle Rosalesových slov nelze ani nijak jinak vyjevit hloubku Quijotova nitra, než jej konfrontovat s jeho okolím.⁷⁵

4.1 Dueña Rodríguezová

Dueña Rodríguezová je důkazem toho, že i sloužící, který byli zasvěceni do hry, jež byla kvůli donu Quijotovi uváděna v paláci, mohou vypadnout z předem dané role a uvěřit vytvářené iluzi, která postupně začínala být neoddelitelnou součástí reality. Původně zamýšlená lež začíná být transcendentální, vystupuje z roviny klamné reality a stává se pravdou. Z toho důvodu Rodríguezová uvěřila, že je Quijote potulným rytířem, a proto se za ním obrátila o pomoc.

Dueña Rodríguezová jednoho večera přichází za rytířem s prosbou, aby napravil křivdu spáchanou na její krásné dceři. Zamiloval se do ní syn bohatého sedláka a pod příslibem manželství ji svedl, avšak nyní se zdráhá svůj závazek vyplnit. Proč vlastně žádá dona Quijota, aby bránil čest její dcery, když je obeznámena o jeho šílenství? Dueña Rodríguezová je zoufalá a propadá deziluzi, protože ten, u koho by se měla spravedlnosti domáhat – vévoda – jí odmítl pomoci. Naopak chrání bohatého sedláka, kterému je zavázán ne malou peněžní částkou:

„A můj pán vévoda, ačkoliv o tom moc dobře ví, protože jsem si mu ne jednou, ale mnohokrát na to stěžovala a prosila ho, aby tomu mladému sedlákovi přikázal vzít si moji dceru za ženu, hraje si na hluchého a nikdy mě vlastně ani nechce připustit k slovu.“⁷⁶

Vysoká aristokracie se začíná zaprodávat neurozeným, avšak bohatým sedlákům a obyčejní lidé tak ztrácí důvěru, že by u nich mohli dosáhnout spravedlivého soudu.⁷⁷ Už to není pravda, jež vládne společností, ale peníze. Dueña postupně donu Quijotovi odhaluje skutečnou tvář jednotlivých obyvatel paláce, které měly být slavnému rytíři navždy skryty. Jednou z nich je i komorná Altisidory:

⁷⁴ ROSALES, Luis. *Cervantes y libertad*, op. cit., s. 303–305.

⁷⁵ *Ibid.*, s. 340.

⁷⁶ CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*, op. cit., (II, 48, s. 386).

⁷⁷ HÉLIOS, Jaime Ramírez. *Ariosto y Cervantes: fantasía y realidad, libertad y destino*, op. cit., s.360.

„[...] opravdu není všechno zlato, co se třpytí; vždyť například zrovna tahle Altisidora spíše vyniká velkou domýšlivostí než opravdovou krásou a není vám ani za mák skromná, ale rozpustilá ažaž. Ba co víc, i s jejím zdravotním stavem to nebude úplně v pořádku, neboť je jí tak cítit z úst, že je opravdu těžko chvíli vedle ní vydržet.“⁷⁸

Altisidořin silný dech je to samé jako hnisavé vředy vévodkyně, protože obojí značí morální úpadek, jež v sobě ukrývají a který nepřímo potvrdí svým násilným vtrhnutím (celý rozhovor totiž tajně poslouchala s vévodkyní za dveřmi) do Quijotova pokoje, aby potrestaly opovážlivost komorné.

Trýznivou situaci dueni Rodríguezové vévodové zneužívají k dalšímu teatrálnímu výstupu: pověří svého lokaje Tosilose, aby se zhostil úlohy sedlákovy syna a utkal se s donem Quijotem. Tosilos se však projeví jako nedokonalý herec a ještě před vypuknutím souboje se zamiluje do krásné dcery Rodríguezové, a proto uznává vítězství dona Quijota a rozhodne se si svou údajnou oběť vzít za ženu.

Vévodský palác je ve své podstatě tajemný labyrint plný skrytých či zdánlivých východů a chodeb, jež nám dueña poodhaluje (poukazuje na pravou tvář Altisidory nebo prozrazuje lékařské tajemství týkající paní vévodkyně) a nechává nám vyjevit pravou tvář palácového života.⁷⁹ Dueña je Ariadniným klubkem, které pomůže Teseovi, v našem případě donu Quijotovi, najít tu správnou cestu ze spletitého světa plného klamu. Bere rytíře za ruku a provází ho palácovým labyrintem a odhaluje faleš jednotlivých postav.

V tradičním pojetí mohl do labyrintu vstoupit pouze zasvěcený člověk, který při hledání správné cesty rozvine svou schopnost orientovat se na území smrti a dosáhnout tak nového života, obrodit se, jak je tomu chápáno i v karnevalové tradici.⁸⁰ Vedou však cesty labyrintu dona Quijota vstříc novému životu? Putování spletítm palácem je pro rytíře Smutné postavy skličující: začíná pochybovat o skutečnosti a správnosti své úlohy, kterou zaujímá při své životní pouti. Pochybuje o své životní pravdě: znovunavrácení zlaté doby rytířstva. Zvrácení vévodové chtěli Quijotovi takovou rajskou epochu vytvořit, avšak svým počínáním dosáhli přesného opaku – don Quijote v ni přestal věřit.

Jsme svědky, jak Cervantes prostřednictvím frašky satirizuje pokrytectví a (zlo)zvyky tehdejší vysoké společnosti a jak některé postavy v tomto klamném a nespravedlivém

⁷⁸ CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*, op. cit., (II, 48, s. 386)

⁷⁹ CASALDUERO, Joaquín. *Sentido y forma del Quijote*. Madrid: Insula, 1970, s. 325.

⁸⁰ DIEGO VILA, Juan. „Don Quijote y Teseo en el laberinto ducal“. In: *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1990, s. 471.

prostředí propadají frustraci. Cynismus vévodů zasahuje všechny účastníky-loutky této palácové komedie a stupňuje tak celkový kritický pohled, jež Cervantes k nim zaujímá.⁸¹

⁸¹ HÉLIOS, Jaime Ramírez. *Ariosto y Cervantes: fantasía y realidad, libertad y destino, op. cit.*,s.361.

5. Sen

Cervantes ve svém díle předznamenává velké barokní téma „život je sen“, jež vrcholí v Calderonově tvorbě. Pro barokní spisovatele byl život jedním velkým jevištěm, na kterém každý ztvárňuje tu roli, jež mu je předepsána. Člověk není ničím jiným než trosečníkem v moři iluzí. Ačkoliv tuto tematiku nacházíme i u Cervantese, nemůžeme říct, že by jeho dílo zcela odpovídalo barokním principům. Od ostatních barokních spisovatelů se odlišuje především tím, že nezakládá svou morální filozofii na marnosti života, který byl pro Queveda či Calderóna pouhou cestou ke konci-smrti, ale naopak ho oslavuje. Svou víru v život nalézá v objevení individuality.⁸²

Sen nemůže být vždy chápán jako závoj zahalující skutečnou podstatu života či jako věčný klam, ze kterého se nikdy neprobudíme, ale na druhou stranu si musíme uvědomit, jak důležitou roli sehrává u vytváření svobody v Cervantesově díle. María Zambrano ve své knize *El sueño creador* se zabývá důležitostí snu při utváření románového příběhu. Nejdůležitější sen, sen o svobodě, probudí postavu, která zatouží vydat se na cestu, čímž se stává skutečnou součástí příběhu.⁸³ Sen o svobodě jí otevře nové obzory, ale na druhou stranu se stává obětí vlastní duše, která v sobě neustále uchovává atavistický sen.⁸⁴ Sen o svobodě se pozvolna slučuje se snem o nalezení plnosti vlastního života, o nalezení sebe samotného a osvobodit se tím od podoby, která je nám okolnostmi připisována a jež určuje naši rodovou determinovanost.⁸⁵ Každá idea či záměr vychází ze snění. María Zambrano tedy přináší zásadní myšlenku týkající se vědeckého zkoumání Cervantesova díla: bez prvotního snu o svobodě by se rytíř Smutné postavy nikdy nenarodil. Sen se tak stává prvopočátkem celého díla. Tento sen však vévodové ničí: don Quijote je uzavřen mezi stěny paláce a pasivně přijímá iluzorní dobrodružství.

I Luis Rosales připouští, že na prvopočátku zrození Quijoteho stál sen Alonse Quijana o návratu doby potulného rytířstva, ale zaujímá negativní stanovisko k těm postavám, které jsou sněním o zlatém věku zcela vyživovány, protože takové postavy: „[...] no son seres reales: son las sombras de un sueño.“⁸⁶ („[...] nejsou reálnými bytostmi, ale pouhými stíny vlastního snění.“). Pro Rosalese je však nemožné realizovat individuální sen, protože, jak říká Unamuno, jen sen dvou bytostí je skutečný.⁸⁷

⁸² RÍO, Ángel del, „El equívoco del Quijote“, *op. cit.*, s. 217–218.

⁸³ ZAMBRANO, María. *El sueño creador: los sueños, el soñar y la creación por la palabra*. México: Universidad Veracruzana, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, 1965, s. 135.

⁸⁴ *Ibid.*, s. 137.

⁸⁵ *Ibid.*, s. 139.

⁸⁶ ROSALES, Luis. *Cervantes y libertad*, *op. cit.* s. 150.

⁸⁷ *Ibid.*, s. 152.

Alonso Quijano sní, že se stane potulným rytířem, který do světa vnese ztracenou spravedlnost. Nezůstává však u pouhé touhy, ale opouští svůj domov a stává se individualitou, začne žít svůj sen, který se stane součástí jeho života, smyslem jeho bytí. Když se ze sna probudí, pozná, že nikdy nenalezne životní jistotu a umírá. Jeho sen se v průběhu putování setkává s překážkami, s postavami, které rytíře chtějí probudit, ale i s těmi, jež ho sice ponechávají ve spánku, ale snaží se do jeho snu násilně vniknout a být jeho součástí. Jedni z posledně jmenovaných jsou i vévodští manželé, kteří zneužívají Quijotova snu o rytířském životě, aby pobavili nejen sami sebe, ale i celý palác. Začnou vytvářet Quijotův sen, proměňují své panství v ráj pro skutečné rytíře, v němž ztvárňují neočekávaná dobrodružství, při kterých může Quijote vyjevit svou odvahu, ale na druhou stranu, aniž si to uvědomují, jeho sen zabíjejí.

5.1 Clavileño

Don Quijote byl na vévodském panství teprve šestý den, když tu jej přišla o pomoc požádat dueña Trifaldínová⁸⁸, aby ji a dalších dvanáct duení vysvobodil ze zakletí mocného Malambruna. Dueña bývala dvorní služebnou princezny candayského království Antonomasie, která svým neomaleným chováním dopomohla Clavijovi, rytíři nízkého původu, k loži princezny. Po nějaké době však Antonomasie otěhotněla, a proto se Clavijo rozhodl požádat vikáře o její ruku a předat mu listinu, ve které se infantka zavazuje, že se stane jeho chotí. Vikář se svatbou souhlasil, což královnu Maguncii, matku Antonomasií, tak rozhněvalo, že do tří dnů zemřela. Po pohřbu královny přišel mocný Malambruno pomstít smrt své sestřenice a proměnil opovážlivého Clavija v kovového krokodýla z kovu neznámého původu a svou nestoudnou neteř v bronzovou opici. V tato zvířata je však obr proměnil záměrně: v tradičním pojetí je krokodýl symbolem pro pokrytectví (Clavijo si hraje na rytíře – skládá básně, tančí, hraje na kytaru – což vyznívá spíš směšně) a opice – obraz člověka – se často vyskytuje v obráceném karnevalovém světě, obecně pak symbolizuje chtíč, ačkoliv Antonomasia zprvu projevovala před Clavijem stud.⁸⁹ Zlomyslný Malambruno se pomstil i na doně Trifaldínové a na dalších dvanácti služebných, které milencům pomáhaly, a proto jejich tváře nechal obrůst vousem. Obr je však utěšil slovy, že jednoho dne se objeví statečný rytíř, který uleví jejich trápení. Když to don Quijote uslyšel, hned si uvědomil, že právě tím vyvoleným je on sám, a proto se také rozhodl zakleté dámy vysvobodit. Aby bylo

⁸⁸ V překladu Zdeňka Šmída dueña Trojvlečková, či Usoužená.

⁸⁹ REDONDO, Augustín. *Otra manera de leer el „Quijote“: historia, tradiciones culturales y literatura, op. cit.*, s. 428–429.

kouzlo zlomeno, musí se společně se svým zbrojnošem vydat na dřevěném koni, jehož mu zašle Malambruno, do dalekého candayského království. Odebrali se tedy všichni na zahradu v blízkosti paláce, kde už jejich příchod očekával veleslavný kůň Clavileño⁹⁰.

Celá noční scéna je vrcholným výtvorem vévodské kreativity, která přetvořila obyčejnou zahradu v jeviště, na němž se má odehrát Quijotovo nebeské dobrodružství. Nejprve, aby rytíř a zbrojnoš neodhalili jejich lest, jim zavázali oči a všemožnými prostředky (foukali na ně měchy, zahřívali jim tváře hořícími koudeli) se jim snažili navodit pocit, že dobrodružství je skutečné a opravdu prolétají nebeskými sférami. V závěru zapálili Clavileňovi, který byl naplněný třaskavými raketami a prskavkami, ocas a výbuchem se kůň rozletěl na kusy. Hrdinové dopadli na zem, a když si odvázali oči, uviděli dvořany povalující se na zemi. Kousek opodál ležel vzkaz od čaroděje Merlína, ve kterém stálo, že cesta byla úspěšná: zbavili komorné vousů a vysvobodili krále Clavija i jeho ženu Antonomasií.

Clavileňovo jméno se skládá ze dvou částí *leño* (španělsky dřevo) a *clavija* (španělsky čep, který má zasazen na čele). V mnoha textech Zlatého věku je kůň nositelem mužnosti, ke které metaforicky odkazuje i dřevo (Clavileño je z něj zhotoven) či hřebíky (jednotlivé části Clavileňa byly jimi zpevněny).⁹¹ Naši předkové koně považovali za posvátné zvíře, které je spojeno s principem slunce a oceánu.⁹² I v kapitole o Clavileňovi nacházíme odkazy k prvně řečenému nebeskému tělesu: Clavileño uměl létat a jednou vzlétl tak vysoko, že se dotýkal nebeské klenby, která byla už malý kruček od slunce. Dokonce i Sancho a don Quijote, alespoň se to tak domnívali, prolétali nebeskými sférami a v jedné z nich je dokonce šlehaly plameny (evokace slunce). Pokud se řekne dřevěný kůň, českému čtenáři okamžitě vyvstane na paměti podobnost Clavileňa s trojským koněm. Dokonce i don Quijote onu podobnost zmiňuje a obává se, co se skrývá v Clavileňových útrobach a jak jsme výše uvedli, strachoval se právem.

Joseph E. Gillet uvádí, že vyprávění o Clavileňovi má mystický charakter. Celé putování přirovnává k vytržení ducha z těla, který putuje vesmírným prostorem za hranice času a prostoru. Scéna zachycující putování skrze nebeské klenby se podobá vyprávění o jeskyni Montesinově, při jejímž průzkumu don Quijote překračuje hranice svého snu a setkává se s věhlasným rytířem Montesinem uprostřed nadpozemského ráje. Když se don Quijote se Sanchem ocitli znovu v zahradě, pomalu vstali ze země a chvíli se zmateně

⁹⁰ V překladu Zdeňka Šmída Dřevočep Rychlonohý.

⁹¹ REDONDO, Augustin. *Otra manera de leer el „Quijote“: historia, tradiciones culturales y literatura, op. cit.*, s. 437.

⁹² GILLET, Joseph E. *Clavileño: su fuente directa y sus orígenes primitivos*. Madrid: 1958, s. 6.

procházeli po zahradě, než si uvědomili, kde vlastně jsou. Jejich chování se podobá člověku právě probuzeného z hlubokého snu.⁹³

Příběh Clavileña je ojedinělý v tom, že role tvůrce dobrodružství již není v područí dona Quijota, ale iniciativu přebírá jeho zbrojnoš Sancho, který upadá během putování do snu, v němž vstupuje do ráje. Sesedá z koně a ocitá se uprostřed nebeské klenby, na níž se skví souhvězdí Sedmi koziček, s nimiž si zatoužil pohrát. Celé jeho vyprávění však neodpovídá tomu, co ve skutečnosti vidělo přihlížející publikum. Vévodové očekávali, že je Sancho – jejich dvorní šašek – svými nebeskými kousky pobaví, avšak nakonec žasli nad jeho morální proměnou. Zbrojnoš díky cestě přehodnotil své dosavadní životní cíle a hodnoty – přestal toužit po materiálním bohatství a začal snít o duchovním povznesení:

„Od té doby, co jsem sestoupil z nebe, od té chvíle, co jsem z té obrovské výše viděl Zemi a spatřil, že je tak maličká, netoužím tak jako dříve po tom, abych byl už vladařem. Co je to, prosím vás, za slávu panovat takovému hořčičnému semínku a jaká je to důstojnost a moc ovládat půl tuctu lidí, kteří jsou jako ten lískový oříšek [...] Kdyby mi Vaše Velmožnost ráčila udělit kousek nebe [...] přijal bych jej od vás mnohem raději nežli největší ostrov na světě.“⁹⁴

Právě tehdy je Sancho připraven stát se skutečným vládcem, jehož mysl nebude zatemněna ziskem moci, ale naopak se stane uvážlivým a spravedlivým panovníkem vládnoucím ve jménu Krista. Franklin O. Brantley popisuje jeho individuální vývoj následujícími slovy:

[...] he rose to the heavens and saw their grandeur, looked down to the earth and saw how insignificant it actually was. His ascent was an ilusion [...] but this ilusion provoked an act of will [...]⁹⁵

([...] vystoupal k nebesům a uviděl jejich majestát, podíval se k zemi a spatřil, jak nicotný je. Jeho cesta vzhůru byla iluzí [...], ale tato iluze zapříčinila probuzení jeho vůle [...])

⁹³ GILLET, Joseph E. *Clavileño: su fuente directa y sus orígenes primitivos*, op. cit., s. 6.

⁹⁴ CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha* op. cit., (II, 42, s. 332).

⁹⁵ BRANTLEY, Franklin O. „Sancho's ascent into the spheres“. *Hispania* [online]. 1970 [citováno 2015-03-08]; vol. 53, no. 1, s. 43-44. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/338701>>

Když se Sancho probudil ze snu, v němž prolétal nebeskými sférami, přišlo mu jeho přání – stát se vladařem na ostrově – zcela obyčejné a začal toužit po vyšším a důstojnějším cíli – získat věčnou slávu. Celý příběh je oslavou vítězství lidské individuality, která poráží božský princip, jež je parodicky znázorňována postavami vévodů jako hybatelů lidského osudu.⁹⁶ Vévodové v Sanchovi probudí imaginaci, která mu dovoluje vidět svět odlišně než ostatní, odtajňuje jejich skryté dimenze, a proto nemůžeme zbrojnoše odsoudit jako lháře, protože odkrývá jen to, co ostatní nemohou svým chatrným vnitřním zrakem vidět. Starý Sancho zemřel, aby mohl žít ten nový, což nás zavádí k důležitému karnevalovému principu obnovy a započnutí nového života. Donu Quijotovi se zdály Sanchovy popisy vesmírného prostoru za naprosto zcestné a smyšlené a obviňuje Sancha, že buďto lže, nebo mluví ze snu. Jak bylo výše zmíněno, podobnost Clavileñoova letu s Montesinovou jeskyní je zcela očividný, a proto nakonec rytíř přijímá Sanchův sen, protože sám obdobný již zažil.

Augustín Redondo však zastává zcela opačný názor, než jsme doposud prezentovali: v Sanchově počínání vůbec nevidí vliv snění. Tvrdí, že se zbrojnoš pouze snaží plnit roli šaška, kterou mu uložili vévodové, a svým vyprávěním chce své okolí jen pobavit. Podle Redonda si je Sancho velmi dobře vědom, že se svým pánem uvízli v pavučině výsměchu tkané vévodskými manželi, a proto přebírá nad svou rolí iniciativu a barvitě popisuje, jak si dobrou hodinu hrál se souhvězdím Sedmi koziček, zatímco Clavileño na něj bez hnutí vyčkával opodál.⁹⁷

Zdá se, že nemůžeme vévody pouze kritizovat, protože občas jejich touha po zábavě nepřímo zapříčinila významný rozvoj nejen jednotlivých postav, ale i přispěla k významnému rozvoji celého díla. Dalo by se tedy říct, že Sancho díky vévodům objevuje nezměrné možnosti své individuality a proměňuje se, alespoň na chvíli, v moudrého vládce ostrova Baratarie.

⁹⁶ JULIÁ, Mercedes. „Ficción y realidad en don Quijote (Los episodios de la cueva de Montesinos y el caballo Clavileño)“, *op. cit.*, s. 278.

⁹⁷ REDONDO, Augustín. *Otra manera de leer el „Quijote“: historia, tradiciones culturales y literatura*, *op. cit.*, s. 430.

6. Baratarie

Sancho se vydal s donem Quijotem vstříc dobrodružství především pro to, že mu potulný rytíř sliboval lákavou odměnu – až společně dobijí nějaký ostrov, stane se na něm zbrojnoš vládcem. Sancho svůj ostrov získal, ale ne zapříčiněním Quijota, nýbrž vévodů, kteří tímto darem sledovali další možnost, jak se pobavit a vysmát se hlouposti chudého vesničana. Jenže se v Sanchovi zmýlili (viz výše jeho proměna po nebeském putování).

Jak jsme již zmínili v podkapitole *Groteskno*, vévoda Sancha upozorňoval na vhodný oděv při přebírání vlády na ostrově: musí být zpola jako vojevůdce a zpola jako učený člověk, protože každý panovník, musí vynikat nejen statečností v boji, ale také rozumem (toto téma je ve španělské tradici označováno jako „*armas y letras*“):⁹⁸ „Ať mě obléknou, jak chtějí... budu Sancho Panza jako dřív.“⁹⁹ Tenkrát Sancho nepřikládal oděvu žádnou důležitost, a proto zdůrazňoval, že vždy zůstane sám sebou. Nakonec si vybral roli učence-soudce, jež zastával znamenitě, avšak jako vojenský předák selhal: obává se dalšího povstání lidu, a tak z Baratarie odchází a vzdává se své vlády. I don Quijote se svému zbrojnoši rozhodl před odchodem na ostrov vštípit pár rad, na které musí dbát, pokud má být spravedlivým a dobrým panovníkem. Kladl mu na srdce, aby poznal sám sebe, protože jen to mu zabrání sledovat při důležitých rozhodnutích pouze své zájmy. Právě zde spočívá jeho triumf nad všemi, kteří ho na ostrově i ve vévodském paláci klamali a zesměšňovali.¹⁰⁰

Baratarie – „[...] čili Lacinov, anebo aby naznačili, jak lacino se dostal k tomu vladařství“¹⁰¹ – je karnevalovým veselím, ve kterém Sancho hraje roli šaška-blázna, který byl při tradičních masopustních oslavách korunován na krále karnevalu, světa, kde je vše naruby. Hned po příjezdu do Baratarie Sancha slavnostní průvod doprovodí do kostela, kde všichni vzdají Bohu díky za nového vladaře a nakonec mu předají klíče od města. Redondo poukazuje na karnevalový charakter celého slavnostního uvítání, jež evokuje cestu krále karnevalu a jeho družiny masek, kteří ho doprovází do kostela a následně mu symbolicky předají klíče od svého města. Takové uvítání Redondovi připomíná tzv. „fiesta del asno“, při níž byl uctíván hlupák, který byl následně s pompézní slávou uveden do kostela¹⁰² S tématem karnevalu je také spjata Quijotova další rada budoucímu panovníkovi Sanchovi: doporučuje mu, aby jedl i pil střídavě. Jenže Baratarie je karnevalovým prostředím, během něhož vládne hojnost jídla,

⁹⁸ RILEY, E. C. *Introducción al „Quijote“*. Barcelona: Crítica, 2004, s. 149.

⁹⁹ CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*, *op. cit.*, (II, 42, s. 332).

¹⁰⁰ viz kapitola „Groteskno“.

¹⁰¹ CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*, *op. cit.*, (II, 45, s. 356).

¹⁰² REDONDO, Augustin. *Otra manera de leer el „Quijote“: historia, tradiciones culturales y literatura*, *op. cit.*, s. 461.

zejména pak masa, a Sancho je jeho králem, který potřebuje panovat s plným břichem. Stoly jsou obsypány sice nezdravým, ale chutným jídlem, jehož se však vládce, na pokyn lékaře, nemůže dotknout a musí dodržovat předepsaný jídelníček. Metaforicky mezi Sanchem-Masopustem, jenž neustále hladoví, protože nemůže ukojit svou touhu po sytosti, a doktorem Pedrem Reciem-Půstem¹⁰³ probíhá boj, který na konci každého karnevalového období vrcholí vítězstvím Půstu a smrtí Masopusta. Nedostatek jídla v Sanchovi započne inovační proces: vezme na svá ěadra roli vládce Baratarie a v cele se oddá hře, jež s bravurou připravili vévodští manželé. Sancho-Masopust se promění v Sancha-Půst, avšak brzy pochopí, že nemůže změnit svou podstatu, zapřít svou přirozenost, a proto raději prchá z Baratarie, aby se mohl navrátit ke svému pravému já.¹⁰⁴ Odchodem z ostrova ve skutečnosti umírá, aby se mohl znovu narodit: „Ach, kdyby tak Bůh dal a tomu ostrovu bylo odzvoněno a já už byl mrtev anebo konečně vysvobozen z toho velkého soužení.“¹⁰⁵ Baratarie nebyla vůbec žádným návratem do zlatého věku, kterým by vládla svoboda a hojnost, naopak, pro Sancha je odchod z Baratarie vysvobozením a vzkříšením starého života.¹⁰⁶

„Uhněte mi, prosím, z cesty, pánové, a dopřejte mi, abych odjel a znovu užíval staré zlaté svobody. Ano, dopřejte mi, abych se oddal dřívějšímu způsobu života a vzkřísil se z toho živoření, ba i smrti. Nepřišel jsem na svět proto, abych byl vladařem, ani abych hájil ostrovy a města před nepřáteli [...]“¹⁰⁷

V karnevalové tradici dochází ke vzkříšení života v nové vyšší formě, avšak Sancho se navrácí ke starému pořádku: přichází zpět k donu Quijotovi, jímž se nechává vést labyrintem života. Už není moudrým a samostatným vládcem, potřebuje průvodce, aby opět nesešel z cesty. Jedna věc se však v Sanchovi ve vyšší formě obnovuje, a to jeho vztah k donu Quijotovi, k němuž je přivázán ještě silnějším poutem, které by zpretrhala jedině smrt.¹⁰⁸ Zbrojnoš pomalu začíná vidět jeho očima. Na druhou stranu, rytíři Smutné postavy se jeho ostrý zrak postupně vytrácí a tím i jeho svět potulných rytířů. Ochabnutím tohoto tvořícího zraku začíná vidět realitu takovou, jaká skutečně je, začne pochybovat o návratu zlatého věku

¹⁰³ v překladu Šmída Pedro Prkenný.

¹⁰⁴ REDONDO, Augustin. *Otra manera de leer el „Quijote“: historia, tradiciones culturales y literatura*, op. cit., s. 466–470.

¹⁰⁵ CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*, op. cit., (II, 53, s. 433).

¹⁰⁶ SVĚTLÁKOVÁ, Olga. „Utopismo carnavalesco en el *Quijote*“, op. cit., s. 352.

¹⁰⁷ CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*, op. cit., (II, 53, s. 433–434).

¹⁰⁸ RILEY, E. C. *Introducción al „Quijote“*, op. cit., s. 150.

a jakékoliv jistotě. Do konce života však o jedné pravdě nikdy nezapochyboval: o skutečnosti Dulciney.

Během karnevalového veselí, které trvalo přibližně jeden týden, se konaly lidové soudy, jež parodovaly každodenní procesy. Předmětem karnevalových líčení byly vlivy ohrožující oficiální společnost, především pak sexuální mravnost.¹⁰⁹ S takovým případem se setkává i Sancho: žena obvinila dobytkaře, že ji sexuálně zneužil, ale nakonec se ukázalo, že nejednal proti její vůli. Byla jen nespokojená s tím, kolik jí za prokázané služby zaplatil, a proto se ho rozhodla hnát před soud. Sancho dal pak muži několik moudrých rad:

„Milý brachu, a vy jděte pěkně domů i s dukáty, a necht' vás doprovází Bůh. A nechcete-li, aby se vám ony peníze doopravdy rozkutálely, dejte si zajít chuť, až vás zase napadne zalaškovat si s nějakou takovou.“¹¹⁰

Během karnevalového veselí se pořádaly groteskní svatby, při nichž jeden ze snoubenců trpěl určitou fyzickou či mravní vadou. S jednou takovou žertovnou svatbou se setkává i soudce-Sancho ve výše zmíněném příběhu o Carle Perlerině.¹¹¹

K tradičním masopustním slavnostem patří i maska, kterou jsme viděli i u Sancha, když přebíral královský úřad. Převlek, který nejlépe vyjadřuje převrácený karnevalový svět, je ten, který člověku změní pohlaví: Sancho na své obchůzce ostrovem potkává krásnou dívku převlečenou za mladíka a jejího bratra, který byl v přestrojení za ženu.¹¹²

Vévodové se snažili karnevalové prostředí, v němž by byl Sancho korunován na vládce všech bláznů, ale jejich podlý plán jim nakonec nevyšel, protože se zbrojnoš, i když jen prostý venkovan, změnil v moudrého vládce. Ačkoliv můžeme pochybovat o Sanchově náhlém osvícení rozumem, na druhou stranu však zbrojnoš již dříve projevil při všemožných dobrodružstvích, která zažíval se svým pánem (viz kapitola o princezně Micomiconě či Sanchova aktivita ohledně smyšlené Dulciney) důmysl, moudrost a přirozený intelekt. Sancho se ve skutečnosti po celou dobu připravoval na absolutní změnu svého myšlení, jež ho promění nejen v dobrého vládce, ale i ve spravedlivého soudce.¹¹³ Vývoj Sanchovi osobnosti zachytil R. M. Flores:

¹⁰⁹ REDONDO, Augustin. *Otra manera de leer el „Quijote“: historia, tradiciones culturales y literatura*, op. cit., s. 463.

¹¹⁰ CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*, op. cit., (II, 45, s. 363).

¹¹¹ REDONDO, Augustin. *Otra manera de leer el „Quijote“: historia, tradiciones culturales y literatura*, op. cit., s. 464.

¹¹² *Ibid.*, s. 460.

¹¹³ RILEY, E. C. *Introducción al „Quijote“*, op. cit., s. 145.

In the first quarter of the story Sancho is in a picaresque world, in the second quarter he is in the chivalric world, in the third quarter he is in a world of fairy tales, and finally, in the last quarter of Don Quixote, Sancho reaches a more human world, where fantasy and reality coexist in harmony.¹¹⁴

(V první čtvrtině knihy se Sancho nachází v pikareskním světě, ve druhé čtvrtině v zemi rytířů, ve třetí je to pak svět pohádek a v poslední čtvrtině náleží donu Quijotovi, v němž dospěje k lidštějšímu světu, ve kterém fantazie a skutečnost žijí v harmonii.)

Sancho představuje opak oficiálních soudních procesů, které se vlekly nepřiměřenou dobu, protože jeho rozhodnutí jsou rychlá a spravedlivá.¹¹⁵ Zbrojnoš je opakem oficiálního světa, jehož představitelem je vévoda, který jako spravedlivý soudce selhal, protože raději hájil své vlastní zájmy, než aby zasáhl do případu zneužití dcery dueni Rodríguezové.

Sanchovo jednání je ve skutečnosti návodem, jak se stát dobrým vládcem: stačí mít v srdci nosit křesťanská evangelia a řídit se jimi. Sancho se vzdává své funkce, protože pochopil, že není pro takovou roli předurčen. Ryzí zákon křesťanské víry stojí v opozici k pokrytectví, které vládne v aristokratickém prostředí, jež se řídí zcela odlišnými zákony. Ačkoliv Cervantes nemůže s touto falší bojovat v reálném světě, alespoň se jí vysmívá v knize a přisuzuje jí karnevalovou strukturu, která vystihuje jeho postoj k dané problematice:

De tal modo, el lenguaje carnalesco cobra nueva importancia, se transforma en lenguaje político [...] No obstante cuando desaparece la inversión se vuelve a la triste realidad. ¿Pensará Cervantes que ese afán de rectitud y de justicia no es más que un sueño, que tan sólo puede hacerse efectivo en otro mundo, en una añorada Edad de Oro?¹¹⁶

(Tímto způsobem karnevalový jazyk nabývá nového významu, promění se v politický jazyk [...] Pokud se však tato inverze vytratí, změní se ve smutnou realitu. Myslí si

¹¹⁴ FLORES R. „Sanchos fabrications: a mirror of the development of his imagination“. *Hispanic Review* [online]. 1970 [citováno 2015-03-14]; vol. 38, no. 2, s. 182. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/471889>>.

¹¹⁵ REDONDO, Augustin. *Otra manera de leer el „Quijote“: historia, tradiciones culturales y literatura*, op. cit., s. 471.

¹¹⁶ REDONDO, Augustin. *Otra manera de leer el „Quijote“: historia, tradiciones culturales y literatura*, op. cit., s. 472–473.

snad Cervantes, že čest a spravedlnost jsou pouhým snem, který může být uskutečněn v jiném světě, ve zlatém věku?)

Cervantes nenacházel dokonalého vládce kolem sebe, takže si ho alespoň vytvořil v postavě Sancha, do kterého zároveň vkládá kritiku soudobých představitelů mocných monarchií, kteří, společně se svým dvorem, reprezentovali přetvářku a pokrytectví.¹¹⁷ Nedostatky těchto vládců zachycuje v Sanchoých přednostech a zároveň kritizuje společnost za to, že vysoké autoritativní funkce zastávají nekompetentní lidé (Sancho byl prostý venkovan):¹¹⁸

El gobierno de Sancho es una crítica llena de complicaciones, por cruzarse aquí dos temas: el de la necesidad de regular con buen sentido el ejercicio de las profesiones, y el de la justicia ideal, como virtud espontánea [...] ¹¹⁹

(Kritika Sanchovy vláda je však komplikovaná z toho důvodu, že se zde střetávají dvě témata: první se týká potřeby přiměřeně omezit výkon povolání a druhá se týká ideální spravedlnosti vycházející z přirozených vlastností [...])

Cervantes si, jak jsme mohli vidět ve výše zmíněné citaci, si v některých případech protiřečí; na jednu stranu se můžeme v knize dočíst, že: „[...] aby se stal člověk guvernérem, nepotřebuje ani velkých schopností, ani hlubokého vzdělání, neboť bych vám mohl vyjmenovat třeba sto takových, kteří stěží umějí číst, a přitom vládnou, jako když bičem mrská.“¹²⁰ Na druhou stranu se pak ukazuje, že Sancho není s to takovou vysokou funkci udržet na svých bedrech, i přesto že jeho kroky řídí křesťanské Desatero. Cervantes nechává Sancha opustit Baratarii, protože věděl, že ideální panovník, i když splňuje základní atributy spravedlivého vladaře, je pouhým výplodem jeho fantazie.

¹¹⁷ REDONDO, Augustin. *Otra manera de leer el „Quijote“: historia, tradiciones culturales y literatura*, op. cit., s. 472.

¹¹⁸ CASTRO, Américo. *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*. Madrid: Trotta, 2002, s. 76.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*, op. cit., (II, 32, s. 266).

7. Závěr

Poté, co jsme prozkoumali jednotlivé techniky, s jejichž pomocí Cervantes dosahuje kritiky vévodského panstva, jsme došli k závěru, že jí nesmíme chápat jako pouhé potírání neduhů soudobé společnosti, ale že má mnohem hlubší charakter a je součástí spisovatelovy složité myšlenkové koncepce. Propojení kritiky s různorodými literárními či myšlenkovými koncepty, které ji často svým vypracováním a důmyslem ještě přesahují, nabývá rozličných dimenzí. Cervantes čtenáře zatahuje do svého světa, jímž vládne perspektivismus a kde nic není jednoznačné a klamné. Jenže co je ve skutečnosti pravda a co lež? Tato otázka není v *Quijotovi* zodpovězena, a proto má naše bádání a s ním spojené výsledky smysl jen za předpokladu, že si na otázku zodpovíme sami: vévodové jsou tvůrci klamu a rytíř nositelem životní pravdy. V tomto případě je kritika vévodů zcela očividná a prokazatelná, jak už bylo doloženo v jednotlivých kapitolách.

V závěru bych chtěla zmínit, že i když chování vévodů bylo vůči donu Quijotovi občas kruté, nesmíme je zaškatulkovat jako zcela negativní postavy, neboť svými žertovnými kousky, které na rytíře nastražili, pomohli odhalit hloubku jeho charakteru. Všechny kapitoly týkající se palácových radovánek nejsou ničím jiným, než vítězstvím quijotismu. Na druhou stranu zažehli v něm plamen pochybností o smysluplnosti jeho životní cesty. Začal váhat sám o sobě, o své vlastní existenci.

8. Resumé

Tato práce se pokusila shrnout, jakým způsobem Cervantes ve svém díle *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha* dosahuje přímé a nepřímé kritiky vévodů, přičemž na druhou zmíněnou byl kladen vyšší důraz.

V úvodní kapitole *Historický kontext* byla představena teze tří literárních badatelů (Pellicer, Gaos a Márquez Villanueva), kteří se zaobírali otázkou, zda Cervantesovi stáli vzorem vévodové z reálného světa. Všichni výše zmínění odborníci se shodli, že jimi byli vévodové z Villahermosy. Márquez Villanueva však dodává, že ačkoliv se potvrdila přímá podobnost mezi fiktivními vévody a panstvem z Villahermosy, Cervantes kritiku nevztahuje pouze ke dvěma konkrétním osobám, ale k celé soudobé aristokracii.

Kapitola *Karneval* se pokusila vystihnout dva tradiční karnevalové atributy (smích a groteskno), které Cervantesovi napomáhají při vytváření kritiky vévodského páru. V úvodu jsme představili ruského literárního kritika, Michaila Michailoviče Bachtina, o jehož dílo *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* jsme naše bádání opírali. Dospěli jsme k závěru, že Cervantes přeměňuje prostředí paláce v karneval právě proto, že ve strojeném aristokratickém prostředí nabývá zcela odlišného-zdeformovaného charakteru než při lidových slavnostech, a proto může posloužit k zapojení kritiky soudobých aristokratických vrstev.

S karnevalem je bezesporu spojena tématika života jako divadla, jemuž je věnována kapitola *Divadlo*. Pokusili jsme se zde vyzdvihnout významnou proměnu vývoje *Quijota*: postavy (zejména pak vévodové) se stávají spisovateli knihy a proměňují palác v jedno velké divadelní představení zavádějící dona Quijota do zlaté doby rytířstva. Prolínáním skutečnosti a divadla dochází nejen k teatralizaci prostředí, jejíž jednotlivé body představuje Jesús G. Maestro, ale i k času, čehož jsme svědky u dona Quijota (Montesínova jeskyně) a Sancha (Clavileño). Ačkoliv jsou vévodové velmi vynalézaví a divadelní prvky nacházíme u téměř všech palácových dobrodružství, k bližší analýze jsme si pouze vybrali příhodu zachycující příchod Merlína, v níž blíže divadelní montáž popisujeme (hra se světlem i se zvuky, majestátní kulisy apod.). Analýzu teatrálního prostředí pokračujeme uchopením tématu masky, která člověku pomáhá před světem ukryt jeho pravou tvář. Cervantes však snímá masku z celého paláce a nechává nás, čtenáře, nahlédnout do labyrintu spletených chodeb plných přetvárek a lží. V závěru této kapitoly je analyzována maska Altisidory, komorné vévodů, která hraje stěžejní roli ve vývoji postavy dona Quijota a možná i nepřímo přispěla k jeho brzkému konci (vyjevila mu pravdu o celém paláci).

Všechny předešlé kapitoly otevírají otázku pravdy a skutečnosti, která se nad celým dílem vznáší. V kapitole *Otázka pravdy* vyvstává na povrch, že v Cervantesově díle absolutní pravda neexistuje a je ve skutečnosti tvořena tisícerými malými pravdami, již každá z postav přednáší ze svého úhlu pohledu. V této kapitole se též setkáváme s dueňou Rodríguezovou, stěžejní ženou v Quijotově životě, která mu odhaluje pravou tvář paláce, na kterou však rytíř ještě není dostatečně připraven.

V předposlední kapitole nazvané *Sen* se uchylujeme do roviny podvědomí našich hrdinů, v nichž se utváří koncepce života jako snu. Tato část se blíže zabývá putováním Sanchy a dona Quijota do nebeských výšin na dřevěném koni Clavileňovi, jež v sobě slučuje jak tematiku snu, ale i karnevalu, divadla a hledání pravdy.

Závěrečná kapitola *Barataria* úzce souvisí s tou přecházející: nebeský let na Clavileňovi Sanchovi umožnil poznání skutečných hodnot života a připravil ho na úřad vládce ostrova. Barataria je vlastně Cervantesovým vrcholným vyprávěním, v němž skrze karnevalové prostředí představuje ideálního panovníka, jehož ve skutečném světě nenacházel. Prostřednictvím postavy Sancha nepřímou artikulací kritiku soudobých představitelů mocných zemí a zároveň poukazuje, proč se nikdy nemohou stát ideálními vládci: neřídí se podle zásad Desatera, které stojí nad všemi pozemskými zákony.

9. Resumen

El presente trabajo se dedica al análisis de la crítica directa e indirecta de los duques en la obra de Miguel de Cervantes y Saavedra *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* concentrándose en la segunda mencionada.

En el capítulo principal, *El contexto histórico*, presentamos la misma tesis de tres investigadores literarios (Pellicer, Gaos y Márquez Villanueva) en que se preguntan si Cervantes, en cuanto a la creación de los duques, se inspiró en el mundo real. Los cervantinistas mencionados se pusieron de acuerdo que lo eran los duques de Villahermosa. Aunque los duques de ficción se parecen a los de Villahermosa, Márquez Villanueva añade que en realidad Cervantes no critica solamente a los duques pero encarna en ellos toda la sociedad aristocrática de su época.

En el siguiente capítulo *Carnaval* tratamos de aclarar dos atributos carnavales tradicionales (la risa y lo grotesco) con los que Cervantes crea la crítica de los duques. Al inicio presentamos al ruso crítico literario, Mijaíl Mijáilovich Bajtin, en cuyo libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* se apoya nuestra investigación. Llegamos a la conclusión de que el carnaval cobra sentido nuevo en un ambiente aristocrático falso, en comparación con el ambiente popular, lo que sirve para criticar a los duques en general.

El carnaval está conectado con el tema de la vida como el teatro de que trata el capítulo siguiente *Teatro*. Allí destacamos el cambio significativo del desarrollo de la obra: los personajes se convierten en los escritores del libro y transforman el palacio en la obra de teatro que arrastra al Quijote en la edad dorada de los caballeros. La realidad penetra en el teatro y de esta manera se teatraliza no sólo ambiente mismo, sino también el tiempo lo que vemos en el capítulo de la Cueva de Montesinos o del Clavileño. A continuación en el mismo capítulo presentamos las marcas importantes de la teatralización según Jesús G. Maestro.

Por causa del ingenio de los duques, nos encontramos los elementos teatrales casi en cada capítulo, pero al final hemos decidido analizar sólo una de ellas – la venida de Merlín – en que se puede ver claramente el montaje teatral (el juego con la luz, las decoraciones majestuosas, etc.). La análisis del ambiente teatral sigue en el subcapítulo *Máscara* en que ponemos énfasis en su cualidad de esconder nuestro carácter verdadero, de esta manera se considera lo falso como lo real. Cervantes al final quita la máscara de todos los habitantes del palacio para que nosotros, lectores, revelemos el laberinto lleno de los pasillos complejos que esconden la hipocresía, el embozo y la mentira. A finales del capítulo analizamos la máscara

de Altisidora, de la dueña de los duques, que desempeña el papel principal en cuanto al desarrollo interno del caballero y quizás indirectamente contribuyera en su muerte temprano.

Todos los temas de los capítulos mencionados anteriormente están abriendo el tema de la verdad y la realidad lo que seguimos encontrando durante toda la obra. En la parte llamada *La cuestión de la verdad* averiguamos que en *el Quijote* la verdad absoluta no existe y en realidad está creada por un millón de las verdades insignificantes los que dependen del punto de vista de cada personaje. Luego analizamos al personaje de la dueña Rodríguez que desvela al caballero andante la cara verdadera del palacio ducal.

En el capítulo penúltimo *Sueño* pasamos por el inconsciente de nuestros héroes en el que se crea la concepción de la vida como sueño. En esta parte analizamos el viaje celeste del caballero y su escudero en el Clavileño desde el punto de vista de sueño, carnaval, teatro y verdad.

El capítulo último *Barataria* estrechamente está ligada con la anterior: por causa del vuelo celeste, Sancho reconoce los valores verdaderos de la vida y de esta forma ya está preparado para gobernar en la ínsula. Barataria en realidad es la parte suprema de la obra en que, a través del ambiente carnalesco, Cervantes nos presenta a un gobernante ideal que en el mundo real no seguía encontrando. A través del personaje de Sancho de forma indirecta está criticando a los representantes de su época de los países poderosos y en el mismo momento demuestra por qué no pueden ser los gobernantes ideales: no siguen El Decálogo, las leyes supremas por las profanas.

10. Seznam použité literatury

Primární literatura:

CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*. Přel. Zdeněk Šmíd. Vol. 2. Praha: Svoboda, 1982.

Sekundární literatura:

BACHTIN, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo, 2007. ISBN: 978-80-7203-776-6

BANDERA, Cesáreo. „Cervantes frente a don Quijote: violenta simetría entre la realidad y la ficción“. *MLN* [online]. 1974 [citováno 2015-03-06]; vol. 89, no. 2, s. 159-172. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/2907473>>

CASALDUERO, Joaquín. *Sentido y forma del Quijote*. Madrid: Insula, 1970. ISBN: 84-7185-014-1

CASTRO, Américo. *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*. Madrid: Trotta, 2002. ISBN: 84-8164-509-5

CLOSE, Anthony. „Fiestas palaciegas en la segunda parte del *Quijote*“. In: *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos; 1999, s. 475-484. ISBN: 84-7658-245-5

DÍEZ FERNÁNDEZ, J. I. „Libertad de la percepción y realidad variable: Algunas notas sobre la semiología del vestido en *el Quijote*“. In: BERNART VISTARINI, A. *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma [Spain]: Universitat de les Illes Balears, 1998. s. 375-393. Dostupné z: <http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_III/cg_III_37.pdf>

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Historia de España Alfaguara III: El antiguo régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*. Madrid: Alianza Editorial, 1976. ISBN: 84-206-2042-4

FLORES, R. „Sanchos fabrications: a mirror of the development of his imagination“. *Hispanic Review* [online]. 1970 [citováno 2015-03-14]; vol. 38, no. 2, s. 174-182. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/471889>>

GILLET, Joseph E. *Clavileño: su fuente directa y sus orígenes primitivos*. Madrid: 1958.

HÉLIOS, Jaime Ramirez. *Ariosto y Cervantes: fantasía y realidad, libertad y destino*. Valencia: Obrapropia, 2010. ISBN: 978-84-15068-05-1

JULIÁ, Mercedes. „Ficción y realidad en don Quijote (Los episodios de la cueva de Montesinos y el caballo Clavileño)“. In: *Actas del tercer coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1993. ISBN: 84-7658-370-2

KUNDERA, Milan. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Brno: Atlantis, 2005. ISBN 80-7108-258-9

MAESTRO, Jesús G. „Cervantes y el teatro Quijote“. *Hispania* [online]. 2005 [citováno 2015-03-20]; vol. 88, no. 1, pp. 41-52. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/20063074>>

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. *Trabajos y días cervantinos*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995. ISBN: 84-88333-06-4

OROZCO DÍAZ, Emilio. *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Planeta, 1969.

REDONDO, Augustin. *En busca del „Quijote“ desde otra orilla*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011. ISBN: 978-84-96408-87-6

REDONDO, Augustin. *Otra manera de leer el „Quijote“: historia, tradiciones culturales y literatura*. Madrid: Castalia, 1998. ISBN 84-7039-775-3

RILEY, E. C. *Introducción al „Quijote“*. Barcelona: Crítica, 2004. ISBN 84-8432-027-8

RÍO, Ángel del. „El equívoco del Quijote“. *Hispanic Review* [online]. 1959 [citováno 2015-01-30]; vol. 27, no. 2, s. 200-221. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/470423>>

ROSALES, Luis. *Cervantes y libertad*. Madrid: Trotta, 1996. ISBN: 84-8164-131-6

SÁNCHEZ, Juan A. „Cervantes a otázka pravdy“. In: GRAUOVÁ, Šárka. *Literární paměť a kulturní identita: Osm studií pro Annu Houskovou*. Praha: Torst, 2008. s. 11-28. ISBN: 978-80-7214-354-1

SVĚTLÁKOVÁ, Olga. „Utopismo carnavalesco en el *Quijote*“. In: GRILLI, Giuseppe. In: *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Napoli: Società Editrice Intercontinentale Gallo, 1995, s. 347-352.

VILA, Juan Diego. „Don Quijote y Teseo en el laberinto ducal“. In: *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1990, s. 459-473. ISBN: 84-7658-245-5

ZAMBRANO, María. *El sueño creador: los sueños, el soñar y la creación por la palabra*. México: Universidad Veracruzana, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, 1965. ISBN: 84-407-0236-1