

POETIKA DYKOVA ZMOUDŘENÍ DONA QUIJOTA

FRANTIŠEK VŠETIČKA

V roce 1898 měl Viktor Dyk přednášku na téma Úpadek dramatu. Její text nemohl na sklonku svého života nalézt, a proto se ve své stati *Má dramatická cesta* pokusil o rekapitulaci mladistvé přednášky.¹ Uvádí v ní: "Neklame-li mne, dovozoval jsem úpadek z povahy dramatiků, jednak z povahy obecnstva. Z povahy dramatiků, neboť místo co by tvořili dobu, se jí podrobují. Z povahy obecnstva, neboť pro ně není už drama náboženstvím, ale zábavou. Ostře jsem svou přednášku vypoítoval proti realismu a naturalismu, který chce místo vznosu přiblížiti se k denní banalitě a místo velikosti líčí zrůdnost a ubohost. Tragédie moderního člověka spočívá v tom, že nedovede býti tragický. Tragédie moderního autora spočívá v tom, že nevěřící autor píše pro nevěřící publikum."² Zmiňoval-li se Dyk už na sklonku devadesátých let o vznosu a velikosti jako o nezbytných faktorech moderního dramatu, pak je to právě jeho *Zmoudření Dona Quijota*, jež tyto nepostradatelné prvky zahrnovalo. V. Dyk si tak vlastně už v době svých dramatických počátků vytvářel zcela jasnou a dosti osobitou koncepci vlastní dramatické tvorby.

Do přibližně stejného období spadá také Dykův zájem o postavu dona Quijota. Poprvé se s ní setkáváme v jeho básni *Prolog k Donu Quijotu v Čechách*, která byla časopisecky publikována v únoru 1901, knižně roku 1905 a vznikala už v letech 1899-1900 (báseň je totiž rozsáhlejší, má celkem 44 veršů).³ Jak její titul naznačuje, měla být pouze úvodní částí delší skladby, která zůstala torzem. Z tohoto torza se realizoval toliko jeden oddíl, jež Dyk pod názvem *Fragment z Dona Quijota v Čechách* zařadil spolu s *Prologem* do sbírky *Satiry a sarkasmy*. *Fragment* byl napsán v dubnu 1901.

Obě básně se vztahují ke quijotovskému tématu, hra sama, *Zmoudření Dona Quijota*, začala krystalizovat roku 1907, kdy si V. Dyk zaznamenal do svého notesu dvojí možné rozvržení quijotovské tragédie. Rok nato bylo

¹ Ve zmíněné stati Dyk předpokládá, že svou přednášku přednesl už někdy počátkem roku 1897. Po básníkově smrti se její text našel v pozůstalosti.

² V. Dyk: *Má dramatická cesta*, *Lumír* 58, 1931/32, s. 369.

³ V. Dyk: *Prolog k Donu Quijotu v Čechách*, *Studentské směry* 3, 1900/01, s. 132-133; knižně ve sbírce *Satiry a sarkasmy* (1905).

její závěrečné dějství otištěno v Premii Umělecké besedy na rok 1908. V březnu 1910 režisér Pavel Neri uvedl závěrečnou část dramatu, šlo nejspíše o poslední dějství publikované v Premii, na Literárním večeru V. Dyka v sále Lucerny. Na sklonku téhož roku je hra dokončena a v roce 1911, od března do června, vychází její text na pokračování v nedělní příloze deníku Samostatnost. Dyk zadává drama Národnímu divadlu, které mu ji vrací s odůvodněním, že je scénicky neproveditelné. Roku 1913 je *Zmoudření Dona Quijota* vydáno knižně a 4. června 1914 má v režii hostujícího Františka Zavřela premiéru v Městském divadle na Vinohradech.

Drama je inspirováno známým Cervantesovým románem, jehož děje a smyslu se Dyk přidržuje. Ze španělského autora přejímá především stěžejní figurální dvojici dona Quijota a Sancha Panzy, pána a sluhy. Základní figurální dvojice je založena na kontrastu – don Quijote v ní představuje idealistu a Sancho Panza materialistu. Ideové rozlišení obou postav měli na mysli nepochybně oba autoři – Cervantes i Dyk.⁴ Zmíněná kontrastnost se promítá i do dopravního prostředku postav – rytíř koná své výpravy na koni, zatímco sluha na oslu. I toto rozlišení je totožné s předlohou.

Zdeněk Myšička ve své monografii o Dykovi konstatuje, že Sancho Panza "je dvojníkem dona Quijota, jeho druhým já".⁵ Postava dvojníka má několik variant, ale žádná z nich nenasvědčuje tomu, že by Sancho Panza byl Quijotovým dvojníkem. Je jeho plebejským korektivem, ale není jeho druhým já, neboť Sancho Panza postrádá vzlet, etiku a fantastickou představivost svého pána. Don Quijote a Sancho Panza neztělesňují tedy figurální dvojici výchozí postava a její dvojník, ale dvojici pán a sluha.

Zmoudření Dona Quijota je osnováno na figurální dvojici a prostoupeno, alespoň zpočátku, důslednou konfigurací. V 1. dějství jsou do ní zapojeny všechny postavy. Není jediné, jež by stála mimo konfigurační vazby – don Quijote je spjat se Sanchem Panzou, hospodyně s netí a farář s magistrem. Všechny tyto vazby jsou založeny na kontrastu. Ve vstupním dějství jsou však konfigurační vztahy mezi jednotlivými postavami spletitější, neboť vedle zmíněných vazeb existuje také vztah: hospodyně – farář, netí – magistr. Tyto vztahy jsou na rozdíl od předchozích důsledně paralelní.

Obdobně je tomu ve 2. dějství, kde vystupuje pět navzájem úzce spjatých dvojic: první pastýřka – druhá pastýřka, první pastýř – druhý pastýř, milenec – milenka, loupežník – oloupený, don Quijote – Sancho Panza. Žádná postava nestojí v tomto dějství mimo konfigurační vztahy.

⁴ Uvedené mínění o vztahu mezi oběma hrdiny je běžně přijímáno; existují však i názory zcela opačné, V. Svatoň např. napsal: "neexistuje protiklad mezi donem Quijotem a Sanchem Panzou, ale mezi oběma společně a jejich okolím" (*Epické zdroje románu*, Praha, 1993, s. 35).

⁵ Z. Myšička: *Viktor Dyk*, Praha 1971, s. 50.

Třetí dějství rozvrhl Dyk do dvou protikladných táborů, ústřední figurální dvojice v něm stojí proti loupežnické trojici (otec Pedro, Amidas a Dolores). V tomto dějství je rovněž zachována úplná konfigurace jako v dějství prvním a druhém.

V. Dyk dodržuje konfiguraci pouze v prvních třech dějstvích, ve čtvrtém a v pátém nikoli, neboť narůstající děj to už nedovoluje. Úplná konfigurace je tedy dodržována pouze ve vzestupné části dramatu, do jeho vyvrcholení. S tím souvisí i frekvence postav. Jestliže totiž v prvních třech dějstvích vystupuje relativně omezený počet osob, pak ve vrcholném 4. dějství počet značně neomezený. Neomezený také co do společenského rejstříku, neboť v něm vedle řadového davu vystupují i špičky španělské společnosti – mísokrál, jeho choť a další.

Jisté konfigurační vazby existují také mezi jednotlivými dějstvími. Tak 3., 4. a 5. dějství spojují navzájem Dolores a Dulcinea, ženy, jež mají blízký, byť odlišný vztah k donu Quijotovi – první jej miluje, druhá je jím milována. V této konfigurační vazbě je závažná také následnost obou žen – Dulcinea vystupující až nakonec valnou měrou přispívá k rytířovu vystřízlivění a k jeho skonu. Spojitost obou postav je naznačena rovněž jejich jmény, jež mají na svém počátku aliterační konsonant *D*. Uvedená aliterační propriální řada je řada Dykova, neboť v Cervantesově románě kurtizána Dolores nevystupuje.

Konfigurační vztah mezi Dolores a Dulcineou naznačil už první inscenátor tohoto dramatu František Zavřel, a to tím způsobem, že dvojici těchto rolí obsadil jednou herečkou – Boženou Durasovou, operetní subretou vinohradské zpěvohry. Postup tohoto druhu je ovšem poněkud problematický – na jedné straně se sice naznačuje spjatost těchto osob, ale na druhé straně se divákovi podsouvá totožnost dvou bytostí charakterově odlišných. Ve druhém plánu má však toto obsazení ještě další smysl – herecké ztotožňování těchto dvou postav totiž zároveň naznačuje, že s Dulcineou to není nějak v pořádku, že Dulcinea je nakonec fikce, která zdaleka neodpovídá rytířově touze. Obě postavy jsou v neposlední řadě spjaty momentem zrady, i když u každé z nich jinak motivované a jinak vyúsťující – Dolores zrazuje rytíře přímo a Dulcinea jej zrazuje svou přízemní existencí.

Konfigurace, jíž Dyk použil, je v podstatě dvojí – charakterová a skupinová. V 1. dějství uplatnil konfiguraci charakterovou (zejména ve vztahu mezi hospodyní, netí, farářem a magistrem), v dalších dvou pak konfiguraci skupinovou – ve 2. dějství v podobě ústřední dvojice, milenecké dvojice a pastýřské čtveřice a ve 3. dějství v kontrastu mezi ústřední dvojicí a loupežnickou trojicí.

Figurální dvojice a dvojice konfigurační (hospodyně – netí, první pastýřka – druhá pastýřka atd.) mají přitom ve 2. a 4. dějství architektonickou paralelu v podobě dvojice dějů. Druhé dějství se v podstatě skládá z loupež-

nického příběhu a z milenecké historie. Stejně je tomu ve 4. dějství, v němž Dyk podává Quijotův zápas s rytířem Jasného Měsíce a Quijotovu rozmluvu se Sanchem Panzou po své porážce. Z uvedeného vyplývá ještě jedna zákonitost, a sice ta, že dvojice dějů se vyskytují jedině v sudých dějstvích.

Skupinová konfigurace ze 3. dějství má svou charakterovou a morfológickou obdobu v Dykově *Velikém Mágovi*. Příbuznou trojici tam tvoří mechanické postavy právníka, estetika a filozofa, jež Janovi na pokyn Velikého Mága dokazují, že je oprávněn zabít. Tato trojice je navíc spjata stejným způsobem promluvy, neboť svou argumentaci začínají a končí shodnou větou.

Poněkud výjimečné postavení má ve *Zmoudření Dona Quijota* 4. dějství, mimo jiné proto, že obsahuje moment vrcholného napětí, jímž je scéna Quijotovy porážky. Pro vývoj syžetu je tato scéna natolik závažná, že přechází i do titulu dějství, které Dyk nazval Porážka dona Quijota.⁶ Scéna má příznačnou kulisu – její děj se odehrává v amfiteátru, čili v prostředí, jež má vysloveně divadelní ráz. Koneckonců je tato scéna divadlem na divadle. Volba tohoto prostředku přispívá k ozvláštnění kulminačního dějství.

Moment vrcholného napětí je ve hře doprovázen několika paradoxy. První spočívá v tom, že rytíř don Quijote je v zápase poražen nepravým rytířem; druhý pak v tom, že jeho přemožitelem je tupohlavý magistr Carasco; třetí paradox tkví konečně v tom, že Quijotova porážka byla zaviněna snítkou vavřínu, kterou hodila po milovaném rytíři Dolores. Umocněnost posledního paradoxu je znásobena tím, že porážku hlavního hrdiny způsobí předmět, který měl být projevem obdivu a náklonnosti.

Výjev se snítkou vavřínu se v dramatu postupně upřesňuje a konkretizuje – od počátečního *snad* až po nepochybnou jistotu. Zápasníci se v zápasišti srazí a "Rosinanta, zmatena *snad* snítkou vavřínu, *snad* příliš slabá, padá; don Quijote s ní".⁷ Stejně je tomu krátce po zápase, kdy don Quijote pohlédne na vavřín pohozený na zápasišti: "Ta snítka... ta snítka *snad* mne zmátla." Pochybnost se však vytrácí z následujícího Quijotova monologu: "Zde leží pošlapaný vavřín a hodí se to dobře k mému osudu. Kdo ho přinesl? Kdo jím chtěl ozdobit? Zahleděl jsem se té chvíle nahoru. Byla tam žena. Bílá a krásná žena. Hodila ten vavřín. (Ticho) Vavřín leží pošlapán a na posměch poraženému. Chtěl odměniti vítězství a hlásá nyní nezdar.

⁶ Označovat jednotlivá dějství dramatu názvy není u Dyka výjimkou – obdobně postupoval například ve hře *Zapomnětlivý*.

⁷ Cituji z 1. vydání – V. Dyk: *Zmoudření Dona Quijota*, Praha 1913. V tomto citátu i v následujícím podtrhl FV. Ve 2. vydání hry (K. Neumannová, Praha 1922) změnil Dyk femininum Rosinanta na maskulinum Rozinant.

(Zvedne vavřín) Ověnci se tím vavřínem, done Quijote! Tot', co ti sluší!" Stejný smysl pak má i pozdější dialog dona Quijota se Sanchem Panzou:

DON QUIJOTE: Slyš, Sancho: bylo mou vinou, že jsem se díval nahoru.

SANCHO: Kam?

DON QUIJOTE (ukazuje): Za ženou, která mi hodila vavřín.

SANCHO: Neviděl jsem ji.

DON QUIJOTE: Byla bílá a krásná: neměl jsem pohlédnout na ni. Síla mé lásky selhala v té chvíli. A má síla selhala s mou láskou.

SANCHO: Proč nositi tedy snítek vavřínu?

DON QUIJOTE: Nevím. (Zamyšleně) Připadalo mi, jako by nebyla to cizí žena.

Je-li momentem vrcholného napětí scéna Quijotovy porážky, pak výjev, v němž Dolores vhodí snítku vavřínu, jež zvrtné rytířův osud, představuje kulminační bod dramatu. Moment vrcholného napětí je tedy prostorově širší než kulminační bod.

Moment vrcholného napětí je zlomen nejen v životě Quijotově, ale také v životě Dolores, která ve chvíli rytířovy porážky prozře a rozhodne se ke změně svého života, přesněji řečeno k návratu k původnímu způsobu své existence. Navenek se tato změna projeví tím, že na rytířský turnaj přichází s podvodným Amidou a odchází z něho s náhodným návštěvníkem turnaje. Moment vrcholného napětí se tak stává křižovatkou lidských osudů – Quijotova a Doloresina.

Dvojí podoba Quijotova – před zápasem a po něm – se obráží také ve *Dvou písních k dramatu*, původně zařazených do sbírky *Noci chiméry*, později do *Lehkých a těžkých kroků*. Obě básně mají příznačné názvy *Neporažený* a *Porazený*, druhá z nich končí lapidárním konstatováním:

Zlomený oštěp Quijota.

Jak tě to pálí, jak tě to zebe.

Neumíš, brachu, přežít sebe.

Taj nepochopils života!

Obě písně tvoří lyrický doprovod k tragédii o donu Quijotovi.

Zmoudření Dona Quijota zahrnuje i ostatní momenty napětí. K momentu prvního napětí dochází tehdy, když do Quijotova statku vstoupí Sancho Panza a oznámí, že je připraven na cestu do světa: "Jsem nejpokornější sluha dona Quijota, který bude ho provázet při jeho rekovných činech, aby si získal slávu, co pravím, aby si získal plat s urozeným rytířem ujednaný. Neboť ani kuře zadarmo nehrabe. Dobrý plat, dobří přátelé. Můj osel je připraven na cestu a stojí dole. Mého osla znají v celé krajině. Kdo vidí mého ušáka, řekne si: 'Hle, zde Sancho Panza.' Jsem připraven. Lhůta došla a já přišel." Tato replika předchází vlastní Quijotovo sdělení, že odchází do světa. Konstatovat napětí v souvislosti s tímto momentem je ovšem

poněkud relativní, neboť téměř každý divák Dykovy tragédie quijotovskou látku zná.

Moment krizového napětí nastává tehdy, když don Quijote před eremitovou jeskyní uvěří, že Dolores je jeho Dulcineou. Moment posledního napětí tvoří pak závěrečná scéna, v níž rytíř nabídne Dulcinei (ted' už pravé) ruku.

Moment posledního napětí tvoří součást finále, v němž probíhá sestupný pohyb podtrhující závěrečnou fázi syžetu. Tento pohyb začíná zcela nevinně nemravnou písničkou, již zpívá Sancho Panza. Její poslední dvě strofy zní:

V sadě zrají hrušky.
Hoch byl u děvušky.

Jabko z větve klesne.
Milá holka, dnes ne!

O něco dál hovoří don Quijote se Sanchem Panzou o Dulcinei, don Quijote "pohne rukou, která zase klesne" a praví: "Dones jí dopis. Řekni jí, že jsem slabý." Dulcinea se nakonec skutečně dostaví, don Quijote se po zmínce o jejím příchodu na okamžik vzchopí, "učiní několik kroků; síla však byla pouze přeludem; klesá unaven zpět". Následující rozmluva dona Quijota s Dulcineou je natolik deziluzivní, že končí rytířovým pádem. Don Quijote je vážně ochrnut, "hlava jeho poněkud poklesla, ruka visí bezvládně". Zcela na závěr klesne ve farářově ruce pochodeň a následuje osudné sdělení. Řada sestupných pohybů a gest začíná sice komicky, ale končí vysloveně tragicky.

Finální dějství se od ostatních liší také svým žánrovým zaměřením, neboť se v něm jako v jediném zpívá. Písňe mají v tomto dějství jediné poslání – jejich interpreti chtějí jimi přispět k rytířovu vyléčení.

Jarmila Minaříková napsala studii, v níž srovnává Cervantesovo a Dykovo pojetí quijotovské látky. Vysoce vyzvedává zejména finále českého dramatika, jenž se v něm značně vzdálil od původní předlohy: "Dykův don Quijote skutečně zmoudří, ale zaplatí za to smrtelnou sklíčeností a bezútěšným zoufalstvím. Dyk v této věci se daleko uchýlil od Cervantesa, jehož 'důmyslný rytíř' umírá v pozdním poměrně věku, smířený se životem. Dykovo dílo ovšem je filozoficky důslednější a je lépe domyšleno. Poslední kapitola Cervantesova Dona Quijota se naprosto nemůže rovnat Dykovu dokonalému závěru, který svou hutností a temnou náladovostí, až osudovou, činí z této tragédie dílo po mnoha stránkách jedinečné."⁸

⁸ J. Minaříková: Dva Quijoti, *Rozpravy Aventina* 7, 1931/32, s. 274.

Finále hry uzavřel Dyk mortálním explicitem, farář v něm konstatuje Quijotův skon: "Je mrtev!" V dramatu musí být mortální explicit pronesen; nestačí, když akt smrti je pouze předveden. Smrt hrdiny musí být nezbytně zafixována rovněž slovně (verbální nezbytnost je dvojnásobně závažná zejména u těch dramát, v nichž ke skonu hrdiny dochází mimo scénu – tak je tomu například v Topolově hře *Sbohem, Sokrate*). V Dykově tragédii pronese explicit osoba k tomu nejpovolanější – farář. Pochodeň v jeho ruce tento poslední akt příznačně doprovází. Signifikantní je i její pohyb, neboť pochodeň nakonec klesne.

Mortální explicit Dyk náležitě připravil, neboť jej učinil posledním článkem závěrečné replikové triády:

DULCINEA: Je dobrý.

CARRASCO: Je moudrý.

FARÁŘ: Je mrtev!

Miroslav Rutte si z uvedené triády povšiml toliko jejího druhého a třetího článku, o nichž výstižně napsal: "Je moudrý" je holá věta, v níž není zcela nic poetického. Podobně věta: 'Je mrtev.' Ale vysloví-li tyto dvě věty Carrasco a farář nad zmučeným tělem dona Quijota, je v jejich spojení celá syntéza romantického osudu, jsou to věčné propasti lidských srdcí, jež náhle se rozvírají do tmícího večera. Tak intenzivní zkratky je schopen jen skutečný, ryzí básník a nadto i skutečný dramatik.⁹

Mortální explicit je připravován už v koncovkách předchozích dějství. V koncovce 3. dějství Dolores probodne falešného otce Pedra a v koncovce 4. dějství don Quijote na Sanchovu zmínku o Dulcinei odpovídá: "Jsem pro ni mrtev; běda, paní Dulcinea není mrtva pro mne!" To je projev verbální, ve skutečnosti však je Dulcinea (tedy skutečná Dulcinea, která se v závěru tragédie objeví) pro dona Quijota už dávno – vlastně už od počátku příběhu – mrtva.

Poslední dějství tragédie publikoval Dyk už ve sborníku Prémie Umělecké besedy na rok 1908. *Zmoudření Dona Quijota* mělo mít tehdy pouze čtyři akty. Publikované závěrečné dějství není ještě totožné s konečným zněním. Své podstatné tektonické znaky však toto dějství už převážně má – sestupný pohyb je v něm zachycen toliko torzovitě, písňové vložky takřka ve své úplnosti a mortální explicit zní v první tištěné verzi stejně jako ve verzi konečné.

Dyk svoji tragédii trojím způsobem zarámoval. V prvé řadě rámujičímu postavami, jimiž jsou farář, hospodyně a neť. Tato trojice figur tvoří figurální zarámování.

⁹ M. Rutte: Dramatik deziluzionismu, *Lumír* 54, 1927/28, s. 477.

První a poslední dějství se odehrává na rytířově šlechtickém statku, stejná lokalita na začátku a na konci tak vytváří lokální zarámování.

Dykovo *Zmoudření Dona Quijota* je zarámováno nejen postavami a místem děje, ale také shodným příslovím, jež na začátku a na konci hry pronese příslovímilovný Sancho Panza. Tam i onde utrousí příznačné úsloví o tom, že je lepší vrabec v hrsti nežli holub na střeše.

Na začátku dramatu odejdou don Quijote a Sancho Panza do světa, stane se tak v pátek, jenž je ve *Zmoudření Dona Quijota* povýšen na signifikantní den, v daném případě na den negativní. Proto také celý příběh skončí zcela zákonitě tragicky. Povědomí o tom, že celá akce počala v nešťastný den, udržuje ve hře Sancho Panza. Hned krátce po příchodu tuto skutečnost komentuje slovy: "Má žena nebyla zrovna ráda, že odcházím. Teréza totiž nedůvěřuje pátku." Vzápětí nato se k ženinu tvrzení vrací: "Mám-li říci pravdu, byl by mi jiný den milejší. Teréza mi říkala: 'Kdo v pátek začíná, v sobotu proklíná.' A mně je milý v domácnosti klid. Ale pán má mínění a sluha uši." Po rozhodném zápase s rytířem Jasného Měsíce Sancho Panza tuto předpověď znovu připomíná: "To je vše tím, že jsme podnikli výpravu v pátek."

Pojetí a stanovení negativního dne je záležitost vysloveně subjektivní – pátek je negativní den pro Terézu a Sancha Panzu, a tím pochopitelně i pro celou Dykovo hru. Pojetí pátku jako negativního činitele vychází v tomto případě z lidové a náboženské představy, neboť tento den byl ukřižován Kristus.

K principům signifikantního času se Dyk uchyluje i v jiných svých hrách – jeho *Zapomnětlivý* začíná o narozeninách slečny Lídy (tak se také jmenuje 1. dějství této veselohry) a *Kruté dítě* počíná ve výroční den smrti Jeníkova otce (toho dne školáci Jeník a Toník utečou do světa).

O příznačném čase se ve *Zmoudření Dona Quijota* příznačně hovoří hned na začátku příběhu, v 1. dějství – téhož postupu použil J. K. Tyl v *Lesní panně* a A. K. Tolstoj v *Knížeti Stříbrném*.¹⁰ V obou těchto textech jde však o čas sakrální. Vstupní časový údaj ve všech těchto příbězích má jeden společný znak – počáteční temporální impuls ovlivňuje dílo v celém jeho rozsahu.

Syžetová osnova *Zmoudření Dona Quijota* obsahuje všechny čtyři momenty napětí, přesněji řečeno výrazné momenty napětí, což naznačuje, že hra se přidržuje klasicistního modelu dramatu. Tento morfologický jev svědčí o tom, že tragédie má zjevnou novoklasicistní inklinaci a přiřazuje se tak k proudu české novoklasicistní tvorby. Skutečnost, že úplný výskyt

¹⁰ Viz o tom v mé knize *Stavba prózy*, Olomouc, 1992, s. 81.

všech momentů napětí je klasicistního původu, dokazují některá přední díla tohoto směru, například *Dámy a husaři* Alexandra Fredra.

Má-li *Zmoudření Dona Quijota* novoklasicistní inklinaci, pak Dykova básnická skladba *Zápas Jiřího Macků* novoklasicistním dílem dokonce je. Obě díla jsou navzájem spjata důsledností v celkové výstavbě – ve hře se tato tendence projevuje existencí všech momentů napětí, v básni pak pravidelným rozvržením klíčových zpěvů. Svým způsobem je příbuzné i stěžejní téma obou děl, neboť v dramatu i v básni jde o "zmoudření" ústředního hrdiny, kterého je u dona Quijota i u Jiřího Macků dosaženo v hodině smrti.

Novoklasicistní (případně klasicistní) tendence se projevuje v neposlední řadě i v tom, že Dyk v této hře volně adaptuje klasickou předlohu. Tento postup není v Dykově tvorbě ojedinělý, neboť souběžně se *Zmoudřením Dona Quijota* vznikala *Krysař*, v němž se autor inspiroval známou německou předlohou.

Novoklasicistní tvorba tíhne k pravidelnosti, vyrovnanosti a symetrii. Stejně je tomu i v novoklasicismu českém. V Sovově próze *Pankrác Budecius kantor*, která je novoklasicistní novelou, se tato tendence projevuje důrazem na důsledný symetrický princip,¹¹ ve Fischerově poezii pak důrazem na středový verš (téměř ideálním způsobem se tak děje v básni *Pohádka* ze sbírky *Království světa*). Z Dykovy tvorby mají vysloveně novoklasicistní ráz dvě díla – *Krysař* a *Zápas Jiřího Macků*. *Zmoudření Dona Quijota* není jednoznačně novoklasicistní dílo, k novoklasicismu pouze inklinuje, a to zejména dvěma stavebními prostředky – svými momenty napětí a charakterovou a skupinovou konfigurací. Je to právě obojí druh konfigurace, jež v sobě tají nepochybné znaky nepravidelné pravidelnosti. Nepravidelnost obou konfigurací spočívá v tom, že se objevují toliko ve vzestupné složce dramatu, jejich pravidelnost pak v tom, že plně pokrývají jeho vzestupnou část. Navíc mají obě konfigurace také svůj posloupnostní smysl, jež tkví v posunu od charakterové konfigurace ke konfiguraci skupinové. Tento posun je dán především činiteli kvantitativními, jež hrají nemalou roli při narůstání a dynamickém vzepětí syžetu. Klasická látka a klasicizující stavební prvky přispěly ke vzniku Dykovy nejlepší hry, jejíž humanistické poselství sehrálo významnou společenskou roli ve dnech před výbuchem 1. světové války a sehrává ji pro svou myšlenkovou hloubku a nevšední uměleckou sugesci dodnes. Stáří tohoto textu o zmoudření jednoho rytíře mu dodává na kvalitě a především na moudrosti.

¹¹ Viz o tom v mé stati Sovova novoklasicistní próza, *Zbornik za slavistiku* 21, Novi Sad 1981, s. 131-135.