

3. LIDOVÉ SVÁTEČNÍ PROJEVY A OBRAZY V RABELAISOVĚ ROMÁNU

„Čas, to je hrajující si chlapec,
který posunuje figurky
na šachovnici. Moc je v rukou
dítěte.“

HÉRAKLEITOS

Na konci předchozí kapitoly jsme se zmínili o „anatomizujícím“ líčení bitek a ran v Rabelaisově románu, o jeho svérázné „karnevalově kuchyňské“ anatomii. Scény bití jsou u Rabelaise hojné, nejde však o žánrové výjevy. Podrobíme některé z nich analýze.

Ve čtvrté knize románu se poutníci – Pantagruel se svými soupeřnicemi – dostávají na „ostrov pŕuhončáků“, jehož obyvatelé, sudíci a profesionální doručovatelé soudních pŕuhonů, si vydělávají na živobytí tím, že se dávají za odměnu mlátit. Bratr Jan si vybírá jednoho pŕuhončáka „s červeným čumákem“ („Rouge muzeau“) a zmlátí ho za dvacet tolarů. „Bratr Jan mlátil náramně a přenáramně do Červeného čumáka, záda nezadá, ruce neruce, hlava nehlava, mohutnými ranami své hole, takže jsem už myslil, že ho utloukl.“ Vidíme, že se tu nezapomíná na anatomizující výčet částí těla. Rabelais pokračuje: „Pak mu dal těch dvacet tolarů. A ejhle, náš chrapoun vyskočil, *zdráv a vesel jako král nebo dva*“ (Et mon villain debout, *aise comme un roy ou deux* – čtvrtá kniha, kapitola XVI).

Obraz „krále“ a „dvou králů“ je tu přímo uveden proto, aby se charakterizovala nejvyšší míra štěstí odměněného pŕuhončáka. Obraz krále je však svou podstatou spjat stejně s veselým výpraskem jako s nadáváním, s pŕuhončákovým červeným čumákem, s jeho zdánlivou smrtí i nečekaným obživnutím a jakoby klaunským vyskočením po výprasku.

Existuje rovina, v níž se výprask a nadávání nevztahují ke všedním a soukromým záležitostem, nýbrž jeví se jako symbolické dění vztahující se *ke tomu nejvyššímu* – ke „králi“. Touto rovinou je lidový sváteční systém obrazů, představovaných nejzřetelněji *karnevalem* (ale ovšem nejen jím). V téže rovině, jak už jsme uvedli, se setkávají a kříží kuchyně a bi-

tva v obrazech těla rozděleného na části. Tento lidové sváteční obrazový systém žil v Rabelaisově době ještě plným a uvědomělým životem jak v rozmanitých formách pouličních radovánek, tak v literatuře.

V tomto obrazovém systému je *králem šašek, blázen*. Je k té hodnosti pozvedán obecnou volbou a potom se mu zase všichni *vysmívají*, nadávají mu a bijí ho, když mine doba jeho kralování, podobně jako ještě dnes stíhá posměch, bití a rozcupování na kusy masopustní maškara smrtky – odcházející zimy nebo starého roku („veselá strašidla“, která se nakonec shazují nebo topí). Jestliže byl blázen zprvu *vystrojen* za krále, pak ho nyní, když pominula doba jeho panování, *převlékají*, „travestují“ do bláznovského šatu. Nadávání a výprask jsou zcela ekvivalentní tomuto převlékání, změně oděvu, metamorfóze. Hanlivé slovo odhaluje jinou – skutečnou – tvář tupeného, strhává z něho zdobnou nádheru a masku: spílání a výprask *dekoronizují* vládce.

Hanlivé slovo – to je smrt, je to bývalá mladost, která se změnila ve starobu, živé tělo, které se nyní změnilo v mrtvolu. Hana, to je „zrcadlo komedie“, nastavené odcházejícímu životu, všemu tomu, co má zemřít historickou smrtí. Avšak po smrti následuje v témže obrazovém systému zase regenerace, nový rok, nová mladost, nové jaro. Proto nadávkám odpovídá chvála. Proto jsou nadávka a velebení dva aspekty jednoho a téhož dvojdomého světa.

Zneuctvující dekoronizace vstupuje jako pravda o staré moci, o umírajícím světě organicky do rabelaisovského obrazového systému a slučuje se tu s karnevalovými výprasky i s přestrojováním, s travestiemi. Rabelais čerpá tyto obrazy z živé lidové sváteční tradice své doby, ale dobře znal i antickou knižní tradici saturnálií a jejich obřadního převlékání, tupení a bití (znal stejné prameny, které známe i my, především Macrobiovy *Saturnálie*). V souvislosti s bláznem Triboulletem uvádí Rabelais Senecova slova (nejmenuje ho a cituje patrně podle Erasma) o tom, že král a blázen mají stejný horoskop (3. kniha, XXXVII. kapitola).¹⁾ Rozumí se samo sebou, že znal i biblickou historii o bláznovském korunování a dekoronizaci, bití a zesměšňování „krále židovského“.

Rabelais líčí ve svém románu i doslovnou dekoronizaci dvou králů – Pikrochola v první knize (*Gargantua*) a Anarcha v druhé (*Pantagruel*). Líčí tyto dekoronizace v čistě karnevalovém duchu, ale ne bez vlivu antické a evangelijní tradice.

Král Pikrocholos po své porážce vzal nohy na ramena; cestou v hněvu zabil svého koně (za to, že klopýtl a upadl). Aby se dostal dál, pokusil se

Pikrocholos ukrást *osla* v blízkém *mlýně*, ale „mlynáři ho poseli ranami, svlékli ze šatů“ (královských) a převlékli ho do chatrné haleny. Později začal Pikrocholos pracovat v Lyonu jako prostý nádeník.

Vidíme tu všechny prvky tradičního obrazového systému (dekoronizaci, převlékání, výprask). Probleskují tu však i reminiscence na saturnálie. Svržený král se stává otrokem („nádeníkem“), *antický mlýn* byl místem, kam se posílali otroci za trest: byli tam bití a musili otáčet žernovem, což byla galejnická práce. A konečně *osel* je evangelijním symbolem ponížení a smíření (a zároveň obrození).³⁾

V témže karnevalovém duchu se udržuje i dekoronizace krále Anarcha. Když ho Pantagruel porazil, dává ho k dispozici Panurgovi. Ten bývalého krále především *převléká* do podivného šaškovského oděvu a potom z něho dělá prodavače zelené omáčky (nejnižší stupeň společenské hierarchie). Nezapomíná se ani na výprask. Panurgos ovšem sám Anarcha nebije, ale žení ho se starou svárlivou babou, která mu nadává a bije ho. Tak je i zde přísně dodržen tradiční karnevalový obraz dekoronizace.³⁾

Rabelaisovská legenda, jak jsme se už zmínili, nám podává jeho karnevalizovanou podobu. Dochovalo se mnoho legendárních zkazek o jeho převlecích a mystifikacích. Je mezi nimi i vyprávění o jeho předsmrtné maškarádě: na smrtelné posteli se prý Rabelais dal převléci do *domina* (maškarního oděvu), vycházející ze slov Písma svatého, z Apokalypsy, „*Beati, qui in Domino moriuntur*“ (tj. Blahoslavení, kteří umírají v Bohu). Karnevalový charakter tohoto vyprávění je zcela zřejmý. Zdůrazněme, že se tu skutečně převlékání (travestie) zdůvodňuje pomocí slovního sémantického travestování posvátného textu.

Vraťme se však k půhončákovi s červeným čumákem, zmlácenému a zároveň oblaženému výpraskem „jako dva králové“. Tohoto sudiče koncipuje Rabelais jako karnevalového krále. Obraz výprasku s anatomizujícím výčtem totiž vyvolává i jiné nevyhnutelné karnevalové akcesorie, mezi nimi i srovnání s králem a dokonce s dvěma králi, totiž starým, zemřelým a novým, který vstal z mrtvých: vždyť všichni se domnívají, že půhončák byl umlácen k smrti (starý král), ale on vyskakuje živý a veselý (nový král). I vizáž má *červenou*, protože to je *bláznovská, šaškovská pomalovaná tvář*. Stejnou karnevalovou povahu mají u Rabelaise všechny scény s pranicemi a mlácením.⁴⁾

Analyzované epizodě se zmlácením půhončáka jsou předeslány čtyři kapitoly, věnované rozprávčkám o podobném zpráskání donašečů

v domě pana de Basché a o „tragické frašce“, kterou zrežíroval François Villon v Saint-Maixentu.

Vznešený pan de Basché vymyslel důmyslný způsob, jak beztrestně zmlátit donašeče, kteří k němu přijížděli do zámku doručovat soudní obsílky, půhony. V Touraine, kde se odehrává děj vyprávění, a také v Poitou a v některých dalších francouzských provinciích existoval zvyk zvaný „*noces à mitaines*“ (tj. svatba s palečnicemi): za svatebního veselí se hosté vzájemně častovali žertovnými údery pěstí. Proti těmto lehkým svatebním štulcům se nedalo protestovat: byly uzákoněny a sankcionovány zvykem. Proto kdykoli se k zámku pana de Basché blížil půhončák, rozehrávali v zámku neprodleně *fiktivní svatbu*; půhončák se nevyhnutelně ocitl mezi svatebními hosty.

Jako první přijel *starý, tlustý a ruměný* půhončák („*un viel, gros et rouge chiquanous*“). Za svatební hostiny došlo jako obvykle na štulce. „Ale když došlo na půhončáka, počastovali ho náramnými ranami rukavic, takže byl z toho všecek pitomý a pohmožděný, měl jedno oko zcela vyraženo, osm žeber přeražených, hrudní kost promáčknutou, lopatky na čtyři kusy, dolní čelist na tři kousky, a to všechno s usměvavou tváří“ („*et le tout en riant*“, 4. kniha, XII. kapitola).

Karnevalový charakter tohoto výprasku je nabíledni. Jde tu dokonce o svérázný „karneval v karnevalu“, avšak s reálnými důsledky pro zmláceného půhončáka. Sám obyčej svatebních štulců patří k obrazům karnevalového typu (neboť je spjat s plodností, plodivou silou, časem). Obřad opravňuje k určité svobodě a familiárnosti, k porušení obvyklých norem styku. Ovšem v této epizodě je i sama svatba *fiktivní*: rozehrává se jako masopustní fraška nebo karnevalová mystifikace. Avšak v této dvojnásob karnevalové atmosféře je starý půhončák vyčastován velice reálnými ranami, a to zápasnickými rukavicemi. Zdůrazněme ještě anatomizující popis výprasku, karnevalově kuchyňský a léčebnický.

Ještě zřetelněji vystupuje karnevalový styl při líčení, jak byl zmlácen druhý půhončák, který přijel k panu de Basché o čtyři dny později. Tento půhončák je na rozdíl od prvního *mladý, vysoký a hubený* („*un autre jeune, hault et maigre chiquanous*“). Oba půhončáci tak představují (i když se neobjevují zároveň) typický lidové sváteční a karnevalový *komický pár*, založený na kontrastech: *tlustý a tenký, starý a mladý, vysoký a malý*.⁵⁾ Takové kontrastní páry žijí až do dneška v jarmareční a cirkusové komice. Takovým karnevalovým párem (ovšem komplikovanějším) byli i Don Quijote a Sancho.⁶⁾

Pro druhého púhončáka se rovněž inscenuje fiktivní svatební obřad: jeho účastníci se přímo nazývají „osoby té frašky“ (les personnages de la farce). Když púhončák vchází (je protagonistou smíchového představení o zničujícím výprasku), všichni přítomní (chór) propukají ve smích a spolu s nimi se směje i sám púhončák („A son entrée chacun commença soubrire, chiquanous rioit par compaigne“). Tím se uvádí smíchová hra, divadlo. Na dané znamení začíná svatební obřad. Když se pak přináší víno a cukroví, dochází na svatební štulce. Zmlácení púhončáka se popisuje takto: „Oudart měl pod svou komží schovánu rukavici: navlékl si ji jako palečnici. A bušil do púhončáka a mlátil do púhončáka a jaré rány rukavic ze všech stran pršely na púhončáka. „Na veselku,“ říkali, „na veselku, na veselku ať máte památku!“ Byl tak zřízen, že mu krev crčela ústy, nosem, ušima, očima. Na celém těle ztrřískán, zmlácen, ztlučen, na hlavě, na šíji, na zádech, na prsou, na rukou a všude. Věřte, že ani v Avignonu v době masopustní nikdy mládenci nesehráli souladněji pěstní zápas, než byl sehrán s púhončákem. Konečně klesne k zemi. Vychrstlí mu spoustu vína do tváře, navlékli mu na rukáv jeho kabátce krásné žlutozelené pentle a posadili ho na jeho ozhrívého koně“ (4. kniha, XIV. kapitola).

Vidíme tu opět anatomizující karnevalové kuchyňsko-léčebnické rozčlenění těla: vypočítávají se ústa, nos, uši, oči, hlava, šíje, záda, prsa, ruce. Je to karnevalové rozcupování protagonisty smíchové hry. Ne nadarmo tu Rabelais vzpomíná na avignonský *karneval*: rány universitánů, kteří za karnevalových radovánek svádějí pěstní zápasy, se nesypou *souladněji* (v originále „melodieusement“, libozvučněji), než dopadaly rány na púhončáka.

Neobyčejně charakteristický je konec této scény: zmlácený púhončák je vlastně přemaskován za bláznovského krále, polévají mu obličej vínem (zřejmě červeným, čímž se stává „ruměným“ jako púhončák bratra Jana), zdobí ho různobarevnými pentlemi jako karnevalovou obětí.)

V pozoruhodném výčtu dvou set šestnácti her, které hraje Gargantua (1. kniha, XX. kapitola), je jedna nazvaná „au boeuf viollé“. V některých francouzských městech bylo zvykem – který se udržel bezmála až do dneška – vodit za karnevalu (tedy v době, kdy bylo ještě dovoleno porážet dobytek a jíst maso, ale také souložit a ženit se, což bylo vše v postě zakázáno) po ulicích a náměstích *tučného býka*. Vodili ho v slavnostním procesí za zvuku viol; proto se také nazýval „boeuf viollé“. Jeho hlava byla ozdobena různobarevnými fábory. Nevíme bohužel, v čem spo-

čivala zmíněná hra na býka. Pravděpodobně se však neobešla bez ran. Vždyť „boeuf viollé“ byl veden na porážku, byl *karnevalovou obětí*. Je to *královský býk*, *ploditel* (ztělesňující úrodnost roku), ale zároveň i *obětní maso*, které bude rozsekáno (haché) a „*anatomizováno*“ do klobás a paštik.

Nyní je zřejmé, proč byl zmlácený púhončák ozdoben barevnými pentlemi. *Výprask je stejně ambivalentní jako nadávka*, přecházející ve velebení. V lidovém svátečním obrazovém systému neexistuje čistá, abstraktní negace. Obrazy systému usilují obsáhnout *oba póly* jsoucna v jejich rozporné jednotě. Mlácený (a zabíjený) je zdoben; sama exekuce je *veselá*; je uvedena a zakončena smíchem.

Nejpodrobněji a nejzajímavěji je rozpracována epizoda se zvalchováním třetího, posledního púhončáka, který se objevil v domě de Basché.

Tentokrát přichází se dvěma průvodci (svědky). Opět se rozehrává fiktivní svatební obřad. Za hostiny púhončák sám navrhuje obnovit starý dobrý zvyk „nopces à mitaines“ a první začíná rozdávat svatební štulce. Tehdy začíná mlácení púhončáků: „Tu dělaly rukavice své dílo, takže púhončákovi byla naražena hlava na devíti místech: jednomu ze svědků bylo vykloubeno rámě v lokti, druhému byla vyražena horní čelist, takže mu spadala do půl brady, obnažujíc čípek a pozbyvši značně mnoho zubů řezacích, špičáků i třeňáků. Když buben změnil tóninu, byly rukavice zastrčeny, aniž si kdo toho všiml, a znovu v novém veselí rozdávány mnohonásobně pamlsky. Zatím co si dobří braši připíjeli navzájem a všichni púhončákovi a jeho svědkům, Oudart klel a nadával na veselku říka, že jeden ze svědků mu desinkornifistibuloval celé jedno rameno. Přesto však mu připíjel vesele. Svědek s vyraženou sanicí spínal ruce a mlčky ho prosil za odpuštění, neboť nemohl mluvit. Loire si naříkal, že svědek s vykloubenou paží mu zasadil takovou ránu pěstí na jeden loket, že z toho byl všecek zmordokankluzelubeluzerirelován“ (4. kniha, XV. kapitola).

Škody na zdraví, způsobené púhončákovi a jeho průvodcům, jsou jako vždy popsány s anatomizujícím výčtem poraněných orgánů a částí těla. Samo zmlácení má výrazně slavnostní a sváteční charakter: odehrává se *za hostiny*, za zvuků svatebního bubínku, který *mění tón*, když je po exekuci a nastává nová vlna hodoního veselí. Změna bubínkového rytmu a obnovení hostiny uvádí novou fázi smíchového dění: *výsměch a zesměšňování zmlácené oběti*. Ti, kdo mlátili, se vydávají za zmlácené. Každý hraje úlohu zmrzačeného a obviňuje z toho púhončáky. Atmosféra této bezuzdné karnevalové komedie je posilována tím, že každý z účastníků zveličuje (nafukuje) své zmrzačení pomocí přesložitého

komického výrazu, dlouhého jako Lovosice. Samy tyto výrazy nevytvořil Rabelais náhodně: mají do určité míry zvukomalbou naznačit povahu utrpěného úrazu a svou délkou, množstvím a různorodostí slabik, z nichž jsou výrazy sestaveny a jež nesou určité sémantické zabarvení, mají tlumočit množství, rozmanitost a sílu schytných ran. Tyto výrazy při vyslovení úplně mrzačí mluvidla (jsou to jazykolamy). Délka a nevyhovitelnost výrazů důsledně vzrůstá s každým účastníkem hry: má-li Oudartovo slovo devět slabik (v originále osm), pak ve výrazu, kterého užil Loire, je jich už třináct (stejně jako v originále). Díky těmto slovům se karnevalová bezuzdnost přenáší i do samého jazyka této scény.

Epizoda pokračuje: „Ale,“ povídal Trudon (zakrýváje levé oko svým kapesníkem a ukazuje svůj buben, z jedné strany proražený), „co zlého já jim udělal? Nestačilo jim, že mi tak těžce zmasakrobuzevezezanguzekokemorguatasakbakevezinemafrevali mé ubohé oko, ještě mi prorazili můj buben. Do bubnů se při veselce obyčejně tluče; bubeníci jsou dobře hoštěni, nikdy se do nich netluče. Ať si jej teď čert posadí na hlavu!“

Výsměšná hra kolem zmlácených pŕuhončáků se stupňuje – šátek, zakrývající domněle rozbité oko, proražený buben –, narůstá i délka slova naznačujícího rozsah úrazu: má už dvacet slabik a slabiky nabývají na fantastické rozmarnosti.

Charakteristický je obraz rozbitého bubnu. Abychom správně porozuměli celé epizodě s mlácením pŕuhončáků a svérázně povaze samého výprasku, je třeba si uvědomit, že *svatební buben měl erotický význam*. „Tlouci na svatební bubínek“ a vůbec na buben znamenalo souložit; „bubeník“ (tambourineur, tamboureur) znamenal milence. Tento význam byl v Rabelaisově době obecně znám. Sám Rabelais mluví v III. kapitole první knihy o „bubenících“ (tamboueurs) dcery císaře Oktaviána, tj. o jejich milencích. Výrazu „buben“ užívá Rabelais v erotickém smyslu také v druhé knize (XXV. kapitola) a v třetí knize (XXVIII. kapitola).⁸⁾ Ve stejném smyslu se užívalo výrazů „úder“, „udeřit“, „bít“, „hůl“ (baston). Falus se nazýval „baston de mariage“ (tohoto výrazu užívá Rabelais v IX. kapitole třetí knihy) nebo „baston à un bout“ (u Rabelaise v XVIII. kapitole téže knihy).⁹⁾ Význam aktu plození měly ovšem i „svatební štulce“. Tento význam se přenesl i na mlácení pŕuhončáků, ne nadarmo jsou biti právě pod záminkou svatebních štulců a za zvuků svatebního bubínku.

Proto v celé analyzované epizodě nejde o obyčejnou rvačku, o zcela všední rány v jednoznačném významu. Všechny rány tu mají symbolicky umocněný a ambivalentní význam: jsou to rány zároveň usmrčující i da-

rující nový život, rány, které skoncovávají se starým a dávají vzniknout novému. Proto je také celá epizoda proniknuta takovou nespoutaně karnevalovou a bakchanální atmosférou.

Zároveň však má mlácení pŕuhončáků i zcela reálný význam jak co do opravdovosti výprasku, tak co do jeho cíle: jsou biti, aby jednou provždy přestaly intriky proti de Baschům (což se také plně daří). Pŕuhončáci jsou představiteli starého práva, staré pravdy, starého světa, jsou neoddelitelní od všeho starého, odcházejícího a umírajícího, ale jsou také neoddelitelní od onoho nového, co ze starého vzniká. Jsou částí ambivalentního světa, umírajícího a rodícího se zároveň, ale tíhnou k jeho negativnímu pólu, k pólu smrti; jejich zmlácení je svátkem smrti – znovuzrození (avšak v smíchovém aspektu). Proto se na ně sypou *ambivalentní, svatební, „tvořivé“ rány* za zvuků bubínku a za zvonění hodovních pohárů. *Jsou biti jako králové*.

A takovou povahu mají u Rabelaise všechny výprasky. Všichni ti feudální králové (Pikrocholos a Anarchos), staří sorbonnští mistři (Janotus de Bragmardo), klášterní krysy, všichni ti pokryteční mniši, klevetníci, mračnopozerové, které Rabelais dává mlátit a trhat, honí je, proklíná, nadává a vysmívá se jim – všechno to jsou představitelé starého světa a celého světa, dvojdomého světa, který se umíraje rodí. Odsekávajíce a odhazující staré odumírající tělo, přerezávají tím i pupoční šňůru těla nového a mladého. Je to jeden a týž akt. Rabelaisovské obrazy fixují právě *sám moment přechodu*, který v sobě obsahuje oba póly. Každá rána starému světu napomáhá ke zrodu nového, jako by se tu prováděl císařský řez, hubící matku a osvobozující dítě. Jsou biti a tupeni představitelé *starého*, ale *rodícího* světa. Proto se také nadávání a výprask mění ve sváteční smíchové dění.

Uvedeme ještě úryvek (poněkud zkrácený) z konce epizody: „Novomanželka se smála plačíc, plakala smějíc se, že se nespokojil pŕuhončák s tím, že jí mlátil do údů páté přes deváté, nýbrž že jí pořádně vykrákal vlny a ještě jí zrádně muchlomanempenillorifrizonufresoval ohanbí. [...] Hofmistr držel své levé rámě, ovázané jako zpřerámozkvakvokaženě: „Čert mi napískal,“ řekl, „abych šel na tuto veselku! Mám z toho, panebože, celé rámě pohmogulevezinežděné. Tomuhle vy říkáte svatba? Já tomu říkám podělaná sráčba. Je to přísámbohu hotová hostina Lapi-thů, vylíčená filozofem samosatským.“

Ambivalentnost, vlastní všem obrazům této epizody, tu nabývá charakteristické rabelaisovské povahy slučování protikladů: novomanželka

se smála plačíc, plakala smějíc se. Příznačné je rovněž to, že jí bylo (ovšem „jakoby“, „svatebními štulci“) zmuchlováno ohanbí. V hofmistrových slovech, kterými uvedený úryvek končí, je třeba zdůraznit dva momenty: především snižující slovní hříčku typickou pro groteskní realismus, kterou má originál a který zaměňuje zásnuby (fiansailles) s vyprazdňováním (fiantailles), a za druhé odkaz na Lúkiánovu *Hostinu Lapithů*. Tato lúkiánovská varianta „symposia“ má skutečně k rabelaisovským hodovním scénám (a zvláště k této) blíže než všechny ostatní antické varianty. Lúkiánovská *Hostina* také končí pranící. Je však třeba uvést i podstatný rozdíl. Rvačka na hostině, popsaná u Lúkiána, nabývá širšího symbolického významu jen díky tradičnímu obrazovému materiálu, naprosto ne z autorova záměru; ten má povahu abstraktně racionalistickou a dokonce poněkud nihilistickou. Tradiční obrazy působí u Lúkiána vždy proti autorskému záměru a jsou vždy nepoměrně bohatší než tento záměr; Lúkiános pracuje s tradičními obrazy, jejichž hodnotě a závažnosti už sám skoro nerozumí.

Shrňme některé závěry, které vyplývají z celé analýzy epizody o seřezání pūhončáků v domě pana de Basché. Celá událost, která je tu vylíčena, má povahu lidově sváteční smíchové hry. Je to hra veselá a svobodná, ale s hlubokým smyslem. Jejím pravým hrdinou a autorem je *sám čas*, který dekononizuje, zesměšňuje a umrtvuje všechen starý svět (starou moc, starou pravdu) a zároveň rodí nové. Tato hra má svého protagonistu i smějící se chór. Protagonistou je představitel starého, ale těhotného a rodícího světa. Je mlácen a vysmívají se mu, ale jsou to tvořivé rány, neboť napomáhají tomu, aby se zrodilo nové. Proto jde o rány veselé, „libozvučné“ a sváteční. Stejně veselá a tvořivá je i povaha nadávek. Protagonista je jako smíchová oběť vyšňořován (pūhončáka opentlují fábory). Podstatný význam v tom mají i obrazy těla rozděleného na části. Při mlácení každého pūhončáka se podává podrobný anatomizující popis. Zvláště silně se rozdělení těla uplatňuje ve scéně s mlácením třetího pūhončáka a jeho průvodců. Vedle skutečných úrazů, které utrpěli, se tu objevuje celá série fiktivních zranění orgánů a údů: vymknutá ramena, rozbité oči, zchromené nohy, vykloubené ruce, poškozené pohlavní orgány. Je to jakási tělesná setba, nebo přesněji tělesná žatva, takřka fragment z Empedokla. Je to sloučení bitvy s kuchyní nebo s řeznickým krámem. Ale představuje to také, jak už víme, tematiku zapřísahání a pouličních kleteb. Zatím tento obraz groteskního těla jen registrujeme, analýze jeho smyslu a východisek bude věnována zvláštní kapitola.



Proces a přiznání přemoženého Karnevalu. Italský letákový dřevorez ze 16. století. Personifikovaný Karneval je odsouzen a popraven. Lidová transpozice představy z oblasti církevního roku.



Římský karneval. Litografie z roku 1858, zachycující karnevalový ruch na římském Corsu.

Ve vypsání této epizody je tak *vše stylizováno*, stylizováno v duchu lidově svátečních smíchových projevů. Tyto formy, vytvořené za celá tisíciletí, zde však slouží novým historickým cílům doby, jsou prostoupeny silným historickým vědomím a napomáhají hlouběji proniknout k realitě.

K analyzované epizodě se přimyká historka o Villonově šejdířském kousku v Saint-Maixentu (vypráví ji sám pan de Basché, když poučuje účastníky smíchového představení). Rozebereme však tuto historku až na konci kapitoly, kde se k probírané epizodě o pûhončácích ještě jednou vrátíme.

Všechny scény výprasků mají u Rabelaise, jak jsme už uvedli, podobnou povahu: jsou hluboce ambivalentní a proniknuty veselím. Všechno se v nich děje se smíchem a pro smích: „Et tout en riant.“

Rozebereme krátce ještě dvě scény: v jedné z nich se krev mění ve víno, v druhé se bitka obrací v slavnostní hostinu.

První scénu představuje pozoruhodná epizoda, v níž bratr Jan pobíjí 13 622 lidí v klášterním vinohradu (1. kniha, XXVII. kapitola). Byla to opravdu krutá bitva: „Vrazil mezi ně tak prudce, aniž vzkřikl Pozor!, že je porážel jako vepře, mlátě napravo i nalevo podle starého šermu. Jedněm vyrazil mozek, druhým zpřelámal ruce i nohy, jiným přetřhl krční obratle, jiným roztřískal ledví, urazil nos, vytloukl oči, rozštěpil čelisti, vrazil zuby do huby, polámal lopatky, drtil holeně, vymkl kyčle, tříštil předloketní kosti. Chtěl-li se kdo schovat mezi hustšími révami, natřel ho přes hřbet a zbil ho jako psa. Chtěl-li se kdo zachránit útekem, tomu rozrazil hlavu na kusy ve švu lambdovém. Škrábal-li se někdo na strom mysle, že tam bude v bezpečí, tomu vrazil hůl do zadnice. [...] A byl-li někdo tak zachvácen nerozvážností, že mu chtěl tváří v tvář odporovat, tu ukazoval sílu svých svalů, neboť jimi probodával prsa skrze meziplíce a skrze srdce; jiným zasazoval ránu tam, kde končí žebra, a zvrátil žaludek, i umírali náhle; jiné udeřil parádně na pupek, že jim vyhnal vnitřnosti; jiným mezi varlaty probodával konečník. Věřte, že to bylo nejstrašnější divadlo, jaké kdy kdo viděl!“ (Citujeme text epizody s určitým zkrácením.)

Máme před sebou obraz skutečné tělesné žatvy. Když bratru Janovi přiběhli na pomoc novicové, přikázal jim, aby „dorazili ty, kdo jsou na zemi. Tu (...) počali dorážet a dobíjet ty, které už porazil. Víte, jakými nástroji? Pěknými kosíři, což jsou malé viniční žabky, jimiž malé děti v našem kraji vylupují ořechy.“

POZNÁMKY

1) Seneca o tom mluví v *Ztykvení*. Zmínili jsme se už o této pozoruhodné saturnální satíře, obsahující dvojí dekoronizaci zemřelého císaře (v okamžiku smrti – umírá při tom, když se vyprazdňuje, a po smrti v záhrobní říši, kde se mění ve směšné strašidlo, v žalostného blázna, otroka a hráče, který prohrál sám sebe).

2) Osel je také jedním z obrazů ze středověkého systému lidové svátečnosti, například v svátku osla.

3) Jako paralelní „vysoký“ obraz dekoronizace je možno připomenout starý ruský obřad předsmrtného dekoronizování a mnišského vysvěcování carů: byli přitom převlékáni do mnišské kutny, v níž umírali. Obecně je známa Puškinova scéna předsmrtného mnišského svěcení a převlékání Borise Godunova. Jde tu o téměř dokonalý paralelismus obrazů.

4) Ohlasy toho se dochovávají i v pozdější literatuře, zejména v té, která je spjata s rabelaisovskou linií, například u Scarrona.

5) S podobným karnevalovým párem se setkáváme i na „ostrově pūhončáků“. Vedle ruměného sudiče, kterého si vybral bratr Jan, je tu také vysoký a hubený, který proti tomuto výběru reptal.

6) Podobné komické páry jsou velmi starobylý jev. A. DIETERICH, *Pulcinella*, passim, uvádí komické vyobrazení chvástavého vojáka a jeho zbrojnoše na jedné jihoitalské antické váze z *Hamiltonovy sbírky*. Voják a zbrojnoš se překvapivě shodují s figurami Dona Quijota a Sancha (oběma postavám je pouze přidán obrovský falus) – srov. A. DIETERICH, *Pulcinella*, s. 239.

7) Žlutá a zelená byly patrně erbovní (a „livrejevné“) barvy domu de Basché.

8) [V českém překladu je na těchto místech užito jiných výrazů.]

9) V erotickém významu se užívá i výrazu „kuželky“ a „hrát kuželky“. Všechny výrazy, dodávající úderu, holi, kyji, bubnu atd. erotického významu, se velmi často vyskytují u Rabelaisových současníků, například v spisku *Triomphe de la Dame Verole*, který jsme už dříve připomínali.

10) Motiv proměny krve ve víno nacházíme i v *Donu Quijotovi*, totiž v epizodě hrdinova zápasu s vinnými měchy, které považuje za obry. Ještě zajímavější je tento motiv rozpracován v Apuleiově *Zlatém oslu*. Lucius zabíjí u domovních dveří lidi, které pokládá za lupiče; vidí krev, kterou prolil. Nazítlí je veden k soudu pro vraždu. Hrozí mu trest smrti. Ukazuje se však, že se stal obětí veselé mystifikace. „Zabití“ byly jen měchy s vínem. Pochmurný soud se mění v scénu, plnou všeobecného veselého smíchu.

11) V italském (nikoli makarónském) Folengově díle *Orlandino* je zcela karnevalový popis turnaje Karla Velikého: rytíři harcují na oslech, mulech a kravách, místo štítů mají košíky, místo přilbic kuchyňské nářadí, vědra, kotlíky a kastrolky.

12) Všichni tito představitelé staré moci a staré pravdy jsou – řečeno Marxovými slovy – jen komedianty světového řádu, „jehož skuteční hrdinové už zemřeli“ – KAREL MARX, BEDŘICH ENGELS, *Spisy*, díl 1, Praha 1956, s. 405. Lidová smíchová kultura nazírá všechny jejich pretenze (na neporušitelnost, na věčnost) z perspektivy všechno proměňujícího a obnovujícího času.

13) [Herlekin, postava středověkého bájesloví, vládce nočních duchů jako ztělesnění přírodních sil. Z jeho jména se vyvinul pozdější název Arlecchino, Harlekýn, jako označení jedné z tradičních figur komedie dell'arte.]

14) Ve 13. kapitole knihy IV.

15) V kanonickém vydání prvních dvou knih románu (z roku 1542) Rabelais vůbec vypustil všechny přímé narážky na Sorbonnu a nahradil i slovo „sorbonnista“ slovem „sofista“.

16) „Teologický nápitok“ a „teologické víno“ je dobrý truňk (snižující travestie).

17) Každý sváteční den přináší dekoronizace a glorifikace, má svého krále a královnu. Srov. tento motiv v *Dekameronu*, kde se na každý den svátečního besedování volí jiný král a královna.

18) [Proto v citátu doplňujeme existující český překlad poslední vztaznou větou, která tento význam precizuje.]

19) Celý charakter epizody určily dvě figury lidového svátku „vendange“ – vino-braní: figura Bon Temps určila ideu (konečné vítězství míru a blahobytné hojnosti pro všechny), figura jeho ženy, Mère Folle, fraškovitě karnevalový styl epizody.

20) Fischart ve svém volném německém překladu knihy značně posílil moment svátečnosti, avšak vykládá jej v duchu oportunistu. Grandgousier je u něho náruživým ctitelem všech svátků, protože se o nich sluší hodovat a bláznit. Podává se tu obsáhlý výčet německých svátků, slavených v 16. století: svátek sv. Martina, masopust, Selsání ducha svatého, jarmark, křtiny aj. Svátek následuje po svátku, takže celý kruh roku sestává Grandgousierovi ze samých svátků. Pro moralistu Fischarta znamenají svátky obžerství a zahálku. Takové chápání a hodnocení svátků ovšem naprosto odporuje rabelaisovské koncepci. Fischartův vztah k nim je však pokrytecký.

21) Propletené tělo obludy a nevěstky sedící na ní je v podstatě ekvivalentní pohlcující – pohlcované – rodící útrobě ze sváteční zabíjačky.

22) I antické satyrské drama bylo, jak jsme připomněli, dramatem těla a tělesného života. Je známo, že v něm monstra a obři hráli velice významnou úlohu.

23) [Srov. v české literatuře stejně koncipovanou politickou satiru ve verších *Hra flus v Čechách léta 1512 (Zrcadlo rozděleného království)*, (ed.) JAROSLAV KOLÁR, Praha 1963, s. 43n.) a dialogický pamflet *Nová piketní hra* (Strahovská knihovna 7/1972, s. 91n.)]

24) THOMAS SÉBILLET, *Art poétique François*, (ed.) F. Gaiffe, Paris 1910.

25) *Prognostication des laboureurs*, (ed.) A. de Montaiglon, Recueil des Poésies françaises de XV^e et XVI^e siècles, díl 2. [Srov. v české literatuře *Novou pranostiku pro saský lid* z 18. století, kterou vydal Čeněk Zíbrt v Českém lidu 7/1898, s. 369n.]

26) Vydána ve 4. dílu Montaiglonova souboru. Je možné, že jejím autorem je François Rabelais.

27) Vydána ve 13. dílu Montaiglonova souboru.

28) Vydána ve 12. dílu Montaiglonova souboru. [Srov. v české literatuře *Frantovskou pranostiku*, in: Frantové a grobiáni, s. 55n.]

29) Italský humanista Nicolaus Leonicus, Rabelaisův současník, který vydal dialog o *Hře v dámu* (Lyon 1532).