



François Rabelais. Portrét z počátku 17. století, navazující zřejmě na starší portrétní tradici, která sahá zpět až do doby umělcova života.

ÚVOD - FORMULACE PROBLÉMU

Rabelais je u nás ze všech velkých spisovatelů světové literatury nejméně populární, nejméně prostudován, nejméně pochopen a doceněn. A zatím patří Rabelaisovi jedno z nejpřednějších míst v řadě velkých tvůrců evropských literatur. Bělsinskij označil Rabelaise za génia, za „Voltairea 16. století“, a jeho dílo za jeden z nejlepších románů staré doby. Západní literární vědci a spisovatelé staví obyčejně Rabelaise co do umělecké a ideové síly a historického významu hned za Shakespeara nebo dokonce vedle něho. Francouzští romantikové, zejména Chateaubriand a Hugo, ho řadili k nevelkému počtu největších „géníů lidstva“ všech dob a národů. Považoval a považuje se nejen za velkého spisovatele v běžném smyslu, nýbrž i za mudrce a za proroka. Velmi příznačně hodnotil Rabelaise historik Michelet: „Rabelais sbíral moudrost v lidovém živlu dávných venkovských nářečí, rozprávek, přísloví, školských frašek, z úst hlupáků a bláznů. Ale prostřednictvím všeho toho bláznovství se odhaluje v celé své velikosti génius doby a jeho prorocká síla. Všude, kde ještě nenachází, tam předvídá, slibuje, udává směr. V tom hájí snů se pod každým lístkem tají plody, které bude sklízet budoucnost. Celá tato kniha je zlatá ratorlest.“⁽¹⁾)

Všechny úsudky a hodnocení podobného druhu jsou ovšem relativní. Nehodláme tu řešit otázky, je-li možno stavět Rabelaise naroveň Shakespeareovi, výše či níže než Cervantesa atd. Rabelaisovo historické místo v řadě těchto tvůrců nových evropských literatur – to jest v řadě Dante, Boccaccio, Shakespeare, Cervantes – je však v každém případě nesporné. Rabelais měl podstatný vliv nejen na osudy francouzské literatury a francouzského literárního jazyka, ale i na osud světové literatury (opravdu v nemenší míře než Cervantes). Je také nepochybné, že je z těchto iniciátorů nových literatur *nejdemokratičtější*. Pro nás je však hlavní, že je těsněji a podstatněji než ostatní spjat s *lidovými* východisky, a to s východisky specifickými (Michelet je vyjmenovává dost přesně, ale zdaleka ne úplně); tato východiska určila celý systém jeho obrazů a jeho umělecké vidění světa.

Právě tato neobyčejná a možno říci radikální lidovost všech Rabelaisových obrazů objasňuje i to, že jsou tak výjimečně nasyceny budoucností, jak to docela správně zdůraznil Michelet v uvedené charakteristice. Touto lidovostí se objasňuje i Rabelaisova zvláštní „neliterárnost“, tj. nesoulad jeho obrazů se všemi kánony a normami literárnosti od konce 16. století až do naší doby, i když se jejich obsah měnil sebevíc. Rabelais se od nich lišil nesrovnatelně, větší měrou než Shakespeare a než Cervantes; ti se vymykali jen poměrně úzkým klasicistickým kánonům. Rabelaisovým obrazům je vlastní jakási zvláštní, principiální a nezničitelná „neoficiálnost“; žádný dogmatismus, žádné autoritářství, žádná jednostranná vážnost se s rabelaisovskými obrazy nesnese; ty jsou neslučitelné s jakoukoli ukončeností a stabilitou, s jakoukoli omezenou vážností, s veškerou hotovostí a definitivností v oblasti myšlení a světového názoru.

Odtud pramení i Rabelaisova zvláštní osamocenosť v následujících staletích; nelze k němu dospět ani po jedné z těch velkých a vyježděných cest, kterými se ubírala umělecká tvorba a ideologické myšlení buržoazní Evropy v průběhu čtyř věků, které nás od něho dělí. A setkáváme-li se během těchto staletí s mnoha Rabelaisovými nadšenými obdivovateli, přece jen nenajdeme nikoho, kdo by ho náležitě pochopil. Romantikové, kteří objevili Rabelaise stejně jako Shakespeara a Cervantesa, nedokázali ho nicméně odhalit a nedošli dál než k nadšenému úžasu. Velmi mnohé lidi Rabelais odpuzoval a odpuzuje. Obrovská většina mu prostě nerozumí. V podstatě zůstávají Rabelaisovy obrazy dodnes po mnoha stránkách hádankou.

Tuto hádanku je možné rozluštit jen hlubokým studiem Rabelaisových *lidových východisek*. Zdá-li se Rabelais tak osamocen a nikomu nepodobný mezi představiteli „velké literatury“ v posledních čtyřech stoletích historie, mohou se naopak na pozadí správně vyložené lidové tvorby jevit spíš čtyři století literárního vývoje jako něco specifického a ničemu nepodobného a ukáže se, že Rabelaisovy obrazy jsou doma v tisíciletých vývoje lidové kultury.

Rabelais je nejsložitější ze všech klasiků světové literatury, protože k tomu, aby byl pochopen, je nezbytná podstatná přestavba všeho ideově uměleckého vnímání, je třeba odtrhnout se od mnoha hluboce zakořeněných požadavků literárního vkusu, zrevidovat mnohé pojmy, a především je nezbytné hluboko proniknout do oblastí lidové *smíchové* tvorby, která je dosud jen málo a povrchně prozkoumána.

Rabelais je nesnadný. Porozumíme-li však správně jeho dílu, osvětlí nám zpětně tisíciletý vývoj lidové smíchové kultury, jejímž největším představitel v oblasti literatury je právě on. Rabelaisův objasňující význam je nesmírný; jeho román se musí stát klíčem k málo prozkoumaným a téměř úplně nepochopeným pokladnicím lidové smíchové tvorby. Především je však třeba se klíče zmocnit.

Úkolem tohoto úvodu je poukázat na problém lidové smíchové kultury ve středověku a za renesance, vymežit její rozsah a podat předběžnou charakteristiku její osobitosti.

Lidový smích a jeho formy jsou, jak jsme už řekli, nejméně prozkoumanou oblastí lidového tvoření. Úzká koncepce lidovosti a folklóru, která vznikala v době preromantismu a byla v podstatě dovršena Herderem a romantiky, neobsáhla téměř vůbec specifickou lidovou kulturu ulice a lidový smích v celém bohatství jeho projevů. Ani v následujícím vývoji folkloristiky a nauky o literatuře se lid směřující se na náměstí nestal předmětem pozornějšího a hlubšího kulturně-historického, folkloristického a literárněvědného zkoumání. V rozsáhlé odborné literatuře věnované obřadu, mýtu, lyrické a epické lidové tvorbě se smíchovému aspektu věnuje jen nejskromnější místo. Nejhorší však je, že se specifická podstata lidového smíchu chápe úplně zkomoleně, protože se k němu přistupuje s takovými pojmy a představami o smíchu, které vznikly v podmínkách buržoazní kultury a novodobé estetiky. Je proto možno bez nadsázky říci, že hluboká osobitost lidové smíchové kultury minulosti zůstává dosud zcela neodhalena.

Rozsah a význam této kultury byl však za středověku a v renesanční době ohromný. Proti oficiální a co do tónu vážné kultuře církevního a feudálního středověku stál nepřehledný svět smíchových forem a projevů. Při vši rozmanitosti – zahrnující pouliční slavnosti karnevalového typu, jednotlivé smíchové obřady a kulty, bláznů a hlupců, obry, trpaslíky a zrůdy, potulné pěvce různého druhu a společenského stupně, rozsáhlou a rozmanitou parodickou literaturu a mnohé jiné – mají tyto formy a projevy společný styl a jsou částmi jednotné, celostně lidové smíchové kultury, *karnevalové* kultury.

Všechny mnohotvárné projevy a výrazy lidové smíchové kultury je možné podle jejich charakteru rozčlenit na tři základní formy:

1) obřadní a mimetické formy (slavnosti karnevalového typu, různé pouliční smíchové výstupy atp.)

2) slovesná smíchová díla různého druhu včetně parodií, ústní i písemná, latinská i v národních jazycích

3) různé formy a žánry familiární pouliční mluvy (nadávky, dušování, zapřísahání, lidové kletby atd.).

Všechny tyto projevy, odrážející při vši různorodosti jednotný smíchový aspekt světa, jsou vzájemně těsně spjaty a prolínají se. Podejme předběžnou charakteristiku každého z těchto základních druhů smíchových forem.

Slavnosti karnevalového typu a s nimi spojené komické výstupy či smíchové obřady zaujímaly v životě středověkého člověka významné místo. Kromě karnevalů ve vlastním smyslu s několikadenními složitými akcemi a průvody, které se odehrávaly na ulicích a veřejných prostranstvích, slavily se zvláštní „svátky hlupáků“ (*festa stultorum*) a „svátek osla“, existoval tradicí posvěcený svobodný „velikonoční smích“ (*risus paschalis*). Navíc měl téměř každý církevní svátek svou lidovou smíchovou stránku, rovněž sankcionovanou tradicí. Byly to například tzv. chrámové svátky (posvícení), provázené obyčejně jarmarky s celým bohatým systémem veřejných zábav (za účasti obrů, trpaslíků, zrud, učených zvířat). Karnevalová atmosféra panovala ve dnech, kdy se předváděla mystéria a frašky (*sotties*). Vládla i na selských slavnostech, jako bylo vinobraní (*vendange*), slavené i v městech. Smích běžně provázel i obvyklé světské ceremoniály a obřady: nemohli při nich chybět blázni a hlupáci, kteří parodicky dublovali různé momenty vážného ceremoniálu (triumfy vítězů na turnajích, ceremoniál předávání lenních práv, pasování na rytíře atp.). Ani běžné hody se neobešly bez prvků smíchové organizace, jako byla například volba králů a královen „pro smích“ na dobu hostiny (*roi pour rire*).

Všechny obřadní a mimetické formy založené na smíchovém principu a posvěcené tradicí, které jsme uvedli, byly rozšířeny po všech zemích středověké Evropy; zvláště bohaté a složité byly v románských zemích. Úplnější a podrobnější rozbor obřadních a mimetických forem podáme dále v souvislosti s analýzou Rabelaisova obrazového systému.

Protože byly zmíněné obřadní a mimetické formy založeny na smíchovém principu, odlišovaly se neobyčejně ostře – možno říci principiálně – od *vážných* oficiálních ceremoniálů a kultovních forem, ať už církevních, nebo spjatých s feudální státností. Tlumočily docela jiný, výrazně neoficiální, mimocírkevní a nestátotvorný aspekt světa, člověka a lidských vztahů; vytvářely jakoby na druhé straně vši oficiality

jiný svět a jiný život, na kterém se ve středověku ve větší nebo menší míře podíleli všichni lidé a v němž v určitých dobách *žili*. Jde o jakousi *současnou existenci dvou světů* a bez zřetele k ní nelze správně pochopit ani kulturní povědomí středověku, ani kulturu renesance. Ignorovat nebo nedocenit směřující se lidový středověk znamená také zkreslovat obraz celého dalšího historického vývoje evropské kultury.

Dvojí aspekt v pojmání světa a lidského života existoval už v nejranějších stadiích kulturního vývoje. Ve folklóru prvotních společenství existovaly vedle kultů svým rázem a tónem vážných i smíchové kultury, které božstvo tupily a zesměšňovaly; vedle vážných mýtů existovaly mýty smíchové a potupné, vedle hrdinů jejich parodické protějšky, dvojníci. V poslední době začínají smíchové obřady a mýty upoutávat pozornost folkloristů.²⁾

V počátečních vývojových etapách, v podmínkách předtřídního a předstátního společenského zřízení, byly zřejmě oba aspekty božstva, světa a člověka – vážný i smíchový – stejně posvátné, stejně „oficiální“. U některých obřadů se to tu a tam dochovalo i v pozdějších obdobích. Například ještě za římského státu zahrnoval triumfální ceremoniál téměř rovnoprávně vedle sebe oslavu i zesměšnění vítěze a pohřební akt obsahoval zároveň oslavné oplakávání i zesměšnění nebožtíka. V podmínkách dozrálého třídního a státního zřízení už plná rovnoprávnost obou aspektů není možná a všechny smíchové formy se dostávají – některé dříve, jiné později – do pozice neoficiálního aspektu, získávají určitý nový smysl, komplikují a prohlubují se a stávají se hlavními výrazovými formami pro lidové prožívání světa a pro lidovou kulturu. Takový charakter mají antické slavnosti karnevalového typu, zejména římské saturnálie, a stejně i středověké karnevaly. Jsou už ovšem velmi vzdáleny od rituálního smíchu prvotního společenství.

Jaké jsou specifické zvláštnosti smíchových obřadních a mimetických forem za středověku a především jaká je jejich podstata, tj. jak existovaly?

Nejsou to ovšem náboženské obřady takového druhu, jako je například křesťanská liturgie, s níž je váže vzdálená genetická příbuznost. Smíchové východisko organizující karnevalové obřady je osvobozuje od jakéhokoli náboženského a církevního dogmatismu, od mysticismu a od přípravy na budoucí blaženost; jsou zcela prosty magického a modlitbového charakteru (nic si nevynucují a o nic neprosí). Některé karnevalové formy jsou navíc přímou parodií církevního kultu. Všechny

karnevalové formy jsou důsledně mimocírkevní a mimonáboženské. Patří k docela jiné sféře bytí.

Svou názorností a konkrétní smyslovostí i tím, že obsahují silný prvek *hry*, mají blízko k uměleckým obrazným útvarům, zejména divadelně mimetickým. A středověké divadelně mimetické projevy skutečně tíhly svou značnou částí k hromadné lidové karnevalové kultuře a stávaly se do jisté míry její součástí. Vlastní karnevalové jádro této kultury však naprosto není čistě *uměleckým* divadelně mimetickým projevem a vůbec nepatří do oblasti umění. Jeho místo je na hranici mezi uměním a životem. Je to vlastně sám život, jen zformovaný do zvláštní podoby s vlastnostmi hry.

Karneval nezná dělení na účinkující a diváky. Nezná rampu ani v zárodečné formě. Rampa by karneval zničila (a stejně naopak: zrušení rampy by zničilo divadelní jeviště). Karnevalu se nepřihlíží, karneval se prožívá, a žijí v něm všichni, protože je povýtce všelidový. Pokud trvá karneval, neexistuje pro nikoho jiný život než karnevalový. Není kam z něho prchnout, neboť karneval nezná místní ohraničení. V čase karnevalu je možné žít jen podle jeho zákona, to je podle zákona karnevalové *svobody*. Karneval má vesmírný charakter, je to zvláštní stav celého světa – obrození a obnovení, kterého se účastní všichni lidé. Taková je podstata karnevalu a všichni účastníci ji živě pociťují. Tato idea karnevalu se nejzřetelněji projevila a byla nejhluběji chápána v římských saturnáliích, které se považovaly za skutečný a úplný (ale jen dočasný) návrat Saturnova zlatého věku na zem. Tradice saturnálií se nepřerušily a žily v středověkém karnevalu, který ztělesňoval představu vesmírné obnovy plněji a šíře než ostatní středověké svátky. Jiné středověké slavnosti karnevalového typu byly vždy nějak omezeny a ztělesňovaly ideu karnevalu méně plně a čistě; i v nich však byla přítomna a živě se pociťovala jako dočasné vybočení za hranice běžného (oficiálního) uspořádání života.

V tomto smyslu nebyl tedy karneval uměleckým jevištním projevem, ale jakoby reálnou (jenom dočasnou) formou samého života, která se nepředváděla, ale která se na dobu karnevalu skutečně prožívala. Je možné to vyjádřit i tak: v karnevalu hraje sám život a rozehrává – bez scény, bez rampy, bez herců a bez publika, to jest bez specifických atributů uměleckého divadla – jinou, svobodnou formu seberealizace, vlastní obrození a obnovení na lepším základě. Reálná forma života je tu zároveň jeho obrozenou ideální formou.

Pro smíchovou kulturu středověku jsou příznačné takové figury jako blázni a hlupáci. Byli jakými stálými nositeli karnevalového principu, zasazenými do obyčejného (tj. nekarnevalového) života. Takoví blázni a hlupáci, jako byl například Triboulet u Františka I. (figuruje i v Rabelaisově románu), naprosto nebyli herci vystupující na jevišti v roli blázna a hlupáka (jako později komikové hrající roli Harlekýna, Hansvursta aj.). Zůstávali blázny a hlupci vždy a všude, kde se jen objevili. Tito blázni a hlupáci jsou reprezentanty zvláštní životní formy, zároveň reálné a ideální. Pohybují se na hranici života a umění, jakoby v zvláštní mezisféře; nejsou to prostě ani potrhlí podivíni nebo hloupí lidé v běžném smyslu, ale ani komičtí herci.

Za karnevalu hraje tedy sám život a hra se na čas stává životem. V tom je specifická podstata, osobitý způsob jeho existence.

Karneval, to je druhý život lidu, založený na principu smíchu. Je to jeho *sváteční život*. Svátečnost je podstatná vlastnost všech středověkých obřadních a mimetických smíchových projevů.

Všechny tyto projevy byly i vnějškově spjaty s církevními svátky. Dokonce i karneval, který se nevázal k žádné události náboženské dějepravy a k žádnému světcí, splýval s posledními dny před velkým postem (proto se ve Francii jmenuje „Mardi gras“ nebo „Carêmeprenant“, v německých zemích „Fastnacht“). Ještě podstatnější je genetický svazek těchto projevů se starými pohanskými slavnostmi agrárního typu, které pojaly do svého rituálu i smíchový prvek.

Princip svátečnosti je velmi významnou prvotní formou lidské kultury. Nelze jej odvodit a objasnit z praktických podmínek a cílů společenské práce nebo – což je ještě vulgárnější způsob výkladu – z biologické (fyziologické) potřeby periodického oddechu. Svátečnost měla vždy hluboký významový, světonázorový obsah. Žádné „cvičení“ v organizaci a zdokonalování společenského pracovního procesu, žádná „hra na práci“, a žádný odpočinek nebo oddechová přestávka v práci *samy o sobě* nikdy nemohou být *sváteční*. K tomu, aby se mohly svátečními stát, musí se s nimi sloučit něco z jiné oblasti, z duchovní, ideologické sféry bytí. Musí získat sankci ne z oblasti *prostředků* a nezbytných podmínek, ale ze světa *vyšších cílů* lidské existence, tj. ze světa ideálů. Bez toho neexistuje a nemůže existovat žádná svátečnost.

Svátečnost má vždy bytostný vztah k času. V jejím základu je vždy určitá konkrétní koncepce času přírodního (kosmického), biologického nebo historického. Svátky byly zároveň ve všech etapách svého

historického vývoje svázány s krizovými, přelomovými momenty v životě přírody, společnosti a jedince. Ve svátečním procítování světa vždy vedly momenty smrti a znovuzrození, proměny a obnovení. Právě ony také vytvářely – v konkrétní formě určitých svátků – specifickou „svátečnost“ svátku.

V podmínkách třídního a feudálního státního zřízení za středověku se mohla tato svátečnost svátku, tj. jeho sepětí s vyššími cíli lidské existence, se znovuzrozením a obnovením, projevit s nenarušenou plností a čistotou jen v karnevalu a v lidové, pouliční podobě ostatních svátků. Svátečnost se tu stala pro lid formou jeho druhého života; lid vstupoval dočasně do utopické říše všeobecnosti, svobody, rovnosti a hojnosti.

Oficiální středověké svátky – církevní i světské – nijak neodváděly od existujícího uspořádání světa a nevytvářely žádný „druhý život“. Naopak, posvěcovaly a sankcionovaly existující uspořádání a utužovaly je. Sepětí s časem zformálně, střídání a krize zmizely v nenávratnu. Oficiální svátek se v podstatě obracel jen nazpět, do minulosti, a touto minulostí posvěcoval současně uspořádání světa. Oficiální svátek upevňoval – někdy dokonce v rozporu s vlastní ideou – stabilitu, neproměnnost a věčnost všeho existujícího řádu, hierarchie, náboženských, politických a morálních hodnot, norem a zákazů. Svátek byl oslavou už hotové, zvítězivé, panující pravdy, která se prezentovala jako pravda věčná, nezměnitelná a nevývratná. Proto mohl být i ráz oficiálního svátku jen monolitně vážný; smíchový princip byl jeho podstatě naprosto cizí. Právě proto zrazoval oficiální svátek původní podstatu svátečnosti, komolil ji. Autentickou svátečnost nebylo však možno vykořenit, a proto došlo k tomu, že byla trpěna a dokonce zčásti legalizována mimo oficiální podobu svátku; uplatnila se na veřejném prostranství, na ulici a náměstí.

Karneval se slavil v protikladu k oficiálnímu svátku jako dočasné osvobození od panující pravdy a stávajícího řádu, dočasné zrušení všech hierarchických vztahů, privilegií, norem a zákazů. Byl to pravý svátek času, svátek stálého vznikání, proměny a obnovování. Byl zaměřen proti všemu zvěčnění, dovršení a ukončení. Hleděl do nekonečné budoucnosti.

Zvlášť velký význam mělo zrušení všech hierarchických vztahů po čas karnevalu. Oficiální svátky demonstrativně zdůrazňovaly hierarchické rozdíly: slušelo se objevit se na nich se všemi znaky zásluh, s tituly a hodnostmi a zaujmout místo odpovídající vlastní důstojnosti. Svá-

tek posvěcoval nerovnost. Za karnevalu se naopak všichni považovali za sobě rovné. Zde, na půdě karnevalu, panovala zvláštní forma volného familiárního kontaktu mezi lidmi, které v obyčejném, nekarnevalovém životě oddělovaly nepřekročitelné bariéry stavovské, majetkové, služební, rodinné a věkové. Na pozadí vyhraněné hierarchizace středověké feudální společnosti a krajní izolovanosti lidí, kteří v běžném životě náleželi k různým stavům a korporacím, pociťoval se tento volný familiární kontakt mezi lidmi velmi zřetelně a vytvářel podstatnou část obecného karnevalového názoru na svět. Člověk jako by se přerodil k novým, čistě lidským vztahům. Vzájemná cizost dočasně zmizela. Člověk se vracel k sobě samému a cítil se člověkem mezi lidmi. Tato pravá lidskost vztahů nebyla jen předmětem představ nebo abstraktního myšlení, ale reálně se uskutečňovala a prožívala v živém smyslovém a hmotném kontaktu. Utopická ideální představa a realita dočasně splývaly v karnevalovém prožívání světa, svého druhu jedinečném.

Dočasné „ideálně reálné“ zrušení hierarchických vztahů mezi lidmi umožňovalo na půdě karnevalu zvláštní druh styku, který nebyl možný v běžném životě. Zde se vytvářely i specifické formy pouliční řeči a pouličních gest, uvolněné a otevřené, které nerespektovaly žádné distance mezi partnery a oprostily se od běžných (mimokarnevalových) norem společenských zvyklostí a slušnosti. Vznikl zvláštní karnevalový pouliční styl řeči, jehož ukázky najdeme u Rabelaise ve velkém množství.

Za několik set let vývoje středověkého karnevalu, který byl připraven tisíciletým rozvojem starších smíchových obřadů (v antickém období zahrnoval i saturnálie), byl vypracován jakoby svébytný jazyk karnevalových forem a symbolů, jazyk velmi bohatý a schopný vyjádřit jednotný, ale složitý karnevalový světový názor lidu. Tento světový názor, odmítající všecko hotové a dovršené, všechny nároky na nezvratnost a věčnost, musel se vyjadřovat v dynamických a proměnlivých („próteovských“), hravých a nestálých formách. Všechny formy a symboly karnevalového jazyka jsou proniknuty patosem proměn a obnovování, poznáním veselé relativnosti panujících pravd a sil. Je pro ně velmi charakteristická svérázná logika „obrácenosti“ (à l'envers), „naruby“, logika neustálých převratů mezi „nahore“ a „dole“ („kolo“), „vpředu“ a „vzadu“, rozmanité druhy parodií a travestií, snižování, profanací, bláznovských korunovacích a dekoronizací (tupení). Druhý život, druhý svět lidové kultury se buduje do značné míry jako parodie na obyčejný, tj. mimokarnevalový život, jako „svět naruby“. Je však třeba zdůraznit,

že karnevalová parodie má velmi daleko k čistě negativní a formální novodobé parodii: zároveň s odmítáním karnevalová parodie obrozuje a obnovuje. Prosté, jednoznačné odmítání je vůbec lidové kultuře zcela cizí.

V úvodu jsme se jen zběžně dotkli neobyčejně bohatého a svérázného jazyka karnevalových forem a symbolů. Porozumět tomuto polozapomenutému jazyku, který je pro nás v mnohém už nesrozumitelný, to je hlavní úkol naší práce. Vždyť právě Rabelais tohoto jazyka užíval. Neznáme-li jej, nemůžeme skutečně porozumět Rabelaisovu obrazovému systému. Téhož karnevalového jazyka rozmanitě a v různé míře využívali ovšem i Erasmus a Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega i Tirso de Molina, Guevara i Quevedo; pracovala s ním i německá „bláznovská literatura“ („Narrenliteratur“) i Hans Sachs, Fischart i Grimmelhansen a jiní. Bez znalosti tohoto jazyka není možno všestranně a plně pochopit literaturu renesance a baroka. A nejen umělecká literatura, ale i renesanční utopie a sám světový názor renesance byly do hloubky zasazeny karnevalovým životním pocitem a často se halily do karnevalových forem a symbolů.

Je třeba předeslat několik předběžných poznámek o složité podstatě karnevalového smíchu. Je to především smích *sváteční*. Proto nejde o individuální reakci na nějaký jednotlivý „směšný“ jev. Karnevalový smích je za prvé *všelidový* (všelidovost, jak jsme už uvedli, patří k samé podstatě karnevalu), smějí se *všichni*, je to „smích světa“; za druhé je *univerzální*, míří na všechno a na všechny (včetně samých účastníků karnevalu), celý svět se jeví jako směšný, pojímá a postihuje se v svém smíchovém aspektu, ve své veselé relativnosti; a konečně je ten smích *ambivalentní*: veselý, radostný a zároveň výsměšný, odmítá a utvrzuje, pohřbívá a ohrožuje. Taková je podstata karnevalového smíchu.

Ještě poznámka o důležité zvláštnosti lidového svátečního smíchu: tento smích míří i na ty, kdož se smějí. Lid nevyklučuje ani sebe sama ze stále se obrozujícího světového celku. Je také neukončený, také se umíraje rodí a obnovuje. V tom je jeden z podstatných rozdílů mezi lidovým svátečním smíchem a novodobým čistě satirickým smíchem. Vyhraněný satirik, který zná jen negující smích, zaujímá pozici mimo vysmívání jev, staví se do opozice k němu, a tím se narušuje celostnost smíchového aspektu světa; směšné (negativní) se stává dílčím jevem. Lidový ambivalentní smích naproti tomu vyjadřuje vidění toho světa, který stále znovu vzniká a do něhož náleží i smějící se jedinec.

Zvláště tu zdůrazňujeme světonázorový a utopický charakter svátečního smíchu a jeho zaměření na nejvyšší hodnoty. Žilo v něm ještě – v podstatně přehodnocené podobě – rituální vysmívání božstvu ze starších smíchových obřadů. Odpadlo tu všecko, co náleželo ke kultu a jeho ohraničenosti, zůstalo však to, co bylo všelidské, univerzální a utopické.

Největším představitelem a dovršitelem lidového karnevalového smíchu v světové literatuře byl Rabelais. Jeho dílo nám umožní proniknout k jeho hluboké a složité podstatě.

Důležité je správně formulovat problém lidového smíchu. V odborné literatuře se dosud uplatňuje hrubě anachronický přístup k němu; podle novodobé smíchové literatury se interpretuje buď jako pouze negující satirický smích (Rabelais se tak jeví jako čistý satirik), nebo jako pouze zábavný, bezstarostně veselý smích, prostý jakékoli světonázorové hloubky a síly. Jeho ambivalentnost se obvykle vůbec nebrala v úvahu.

Předjeme k druhé formě lidové smíchové kultury za středověku, k slovesným smíchovým projevům latinským i v národních jazycích.

To ovšem už není folklór (třebaže se určitá část takových děl v národních jazycích také může k folklóru vztahovat). Všechna tato literatura byla však prostoupena karnevalovým pohledem na svět, bohatě využívala jazyka karnevalových projevů a obrazů, rozvíjela se pod ochranou respektované (uzákoněné) karnevalové uvolněnosti a byla ve většině případů i organizačně spjata se slavnostmi karnevalového typu; leckdy vystupovala přímo jako jejich literární složka.³⁾ Její smích byl ambivalentní sváteční smích. Všechna byla sváteční, rekreativní literaturou středověku.

Slavnosti karnevalového typu zaujímaly, jak už jsme uvedli, důležité místo v životě středověkých lidí, a to i co do času: velká středověká města žila karnevalovým životem celkem asi po tři měsíce v roce. Vliv karnevalového pojímání světa na nazírání a myšlení lidí byl neodolatelný: nutil je, aby se jakoby zbavovali svého oficiálního stavu (mnišského, klerického, učeneckého) a aby pojímali svět v karnevalovém smíchovém aspektu. Nejen scholáři a drobní klerikové, ale i vysocí církevní hodnostáři a učení teologové si dovoľovali veselé rozptýlení, tedy odchod od bohabojné vážnosti (a serióznosti) a „mnišské šprýmy“ („Joca monachorum“, jak se nazývalo jedno z nejpůvodnějších středověkých děl). Spisovali ve svých celách latinsky parodické nebo poloparodické učené traktáty a jiná smíchová díla.

Středověká smíchová literatura se vyvíjela po celé tisíciletí a dokonce ještě déle, protože její počátky spadají ještě do doby antického křesťanství. Za tak dlouhou dobu trvání doznala tato literatura pochopitelně dost podstatné proměny (nejméně se měnila její složka psaná latinsky). Vytvořily se rozmanité žánrové formy a stylové variace. Avšak při všech historických a žánrových rozdílnostech zůstává tato literatura výrazem lidového karnevalového pohledu na svět a užívá jazyka karnevalových forem a symbolů.

Velmi rozšířená byla poloparodická a čistě parodická literatura vytvářená latinsky. Dochovala se až do naší doby ve velkém množství rukopisů. Veškerá oficiální ideologie církve a všechny obřady se tu ukazují v smíchovém aspektu. Smích proniká do nejvyšších sfér náboženského myšlení a kultu.

Jedno z nejstarších a nejpopulárnějších děl tohoto druhu, *Hostina Cypriánova* (*Coena Cypriani*), je svéráznou hodovnickou karnevalovou travestií celé Bible (Starého i Nového zákona). Toto dílo posvětila tradice „velikonočního smíchu“ (*risus paschalis*); ozývají se v něm mimo jiné i vzdálené ozvuky římských saturnálií. Jiným z raných děl smíchové literatury je *Vergilius Maro grammaticus*, poloparodický učený traktát o latinské gramatice a zároveň parodie na školskou přemoudřelost a vyučovací metody raného středověku. Obě tato díla, vzniklá téměř na rozhraní mezi antikou a středověkem, zahajují literaturu středověkého latinského smíchu a měla určující vliv na její tradici. Jejich popularita trvala téměř až do renesance.

V dalším vývoji latinské smíchové literatury vznikly parodické protějšky doslova ke všem projevům církevní věrouky a kultu. Je to tzv. „parodia sacra“, „posvátná parodie“, jeden z nejzajímavějších a dosud málo pochopených jevů středověké literatury. Dochovaly se poměrně četné parodické liturgie („Pijácká liturgie“, „Hráčská liturgie“ aj.), parodie na evangelijní čtení,⁴⁾ na modlitby včetně nejposvátnějších (Otčenáš, Zdravas Maria aj.), parodie litanií, církevních hymnů, žalmů, dochovaly se travestie na různé evangelijní výroky. Vznikaly i parodické závěti (závěť osla, závěť prasete),⁵⁾ parodické epitafy, chrámové předpisy aj. Je to literatura téměř nepřehledná. Všechny její projevy posvětila tradice a církev ji do určité míry trpěla. Část vznikala a existovala pod egidou „velikonočního smíchu“ a „vánočního smíchu“, jiná část (parodické liturgie a modlitby) byla zas bezprostředně spjata se „svátkem hlupáků“ a přicházela ke slovu patrně nejvíc právě o tomto svátku.

Vedle uvedených projevů existovala i jiná odvětví latinské smíchové literatury, například parodické disputace a dialogy, parodické kroniky aj. Všechna tato latinsky psaná literatura předpokládala u autorů určitý stupeň vzdělání (někdy značně vysoký). A všude šlo o ozvuky a dozívání pouličního karnevalového smíchu ve zdech klášterů, universit a škol.

Latinská smíchová literatura středověku byla dovršena na vyšším, renesančním stupni v Erasmově *Chvále bláznovství* (jednom z největších produktů karnevalového smíchu ve světové literatuře) a v *Dopisech tmářů*.

Neméně bohatá a ještě rozmanitější byla středověká smíchová literatura v národních jazycích. I zde najdeme projevy, které jsou analogické k „parodia sacra“ – parodické modlitby, parodická kázání (tzv. „sermons joieux“, „veselá kázání“ ve Francii), vánoční písně, parodické legendy aj. Převládají tu však světské parodie a travestie, které tlumočí smíchový aspekt feudálního zřízení a feudálního hrdinství.⁶⁾ Takové jsou středověké parodické eposy – zvířecí, bláznovské, šibalské a hlupácké –, prvky zparodovaného hrdinského eposu u profesionálních přednášečů, smíchoví dvojníci epických hrdinů (komický Roland) aj. Vznikají parodické rytířské romány (*Mezek bez uzdy*, *Aucassin a Nicoletta*). Rozvíjejí se rozmanité formy smíchové rétoriky: různé „spory“ karnevalového typu, disputace, dialogy, komická „pochvalná slova“ aj. Karnevalový smích se ozývá ve fabliaux a v svérázných smíchových lyrice žakovské.

Všechny tyto žánry a památky smíchové literatury jsou spjaty s karnevalovou ulicí a využívají ovšem – mnohem šir než latinská smíchová literatura – karnevalových forem a symbolů. Ale těsněji a bezprostředněji než vše jiné souvisí s karnevalovou ulicí středověká smíchová dramatika. Už první dochovaná komická hra Adama de la Halle *Hra pod loubím* je pozoruhodným příkladem čistě karnevalového vidění a pojmání života i světa; obsahuje v zárodečné formě mnohé momenty příštího rabelaisovského světa. Ve větší či menší míře jsou karnevalem poznamenány mirakly a morality. Smích pronikl i do mystérií: ďábelské scény mystérií (diablerie) mají vyhraněný karnevalový charakter. Silně karnevalizovaným žánrem pozdního středověku jsou sottie.

Zmínili jsme se jen o některých nejznámějších projevech smíchové literatury, o nichž je možno mluvit bez zvláštního komentáře. Pro formulování problému to stačí. Později, při analýze Rabelaisova díla, budeme mít příležitost věnovat se podrobněji jak uvedeným, tak i mnoha jiným, méně známým žánrům a dílům smíchové literatury středověku.

Přejdeme k třetí výrazové formě lidové smíchové kultury, k některým specifickým projevům a žánrům pouliční familiární mluvy za středověku a renesance.

Zmínili jsme se už dříve o tom, že na půdě karnevalu – za dočasného odstranění všech hierarchických rozdílů a bariér mezi lidmi a zrušení norem a zákazů běžných v obvyklém, nekarnevalovém životě – vzniká odlišný „ideálně reálný“ druh styku mezi lidmi, jaký v každodenním životě není možný. Vytváří se volný familiární kontakt, který nezná žádné distance mezi lidmi.

Nový typ styku vždy vyvolává i nové formy mluvy: vznikají nové žánry řeči, přehodnocují se nebo odumírají některé staré formy atp. Podobné jevy jsou každému známy i ze současného jazykového styku. Naváží-li například dva lidé úzké přátelské styky, zmenšuje se distance mezi nimi („mají k sobě blízko“), a proto se formy řečového styku mezi nimi pronikavě mění: objevuje se familiární tykání, mění se forma oslovení a jména („pan Procházka“ se mění ve „Vaška“), jindy se jméno nahrazuje přezdívkou, objevují se nadávky užívané v lichotivém významu, naskytá se možnost vzájemně se dobírat (kde není úzký vztah, může být objektem výsměchu jen někdo třetí), je možné poplácat někoho po zádech a dokonce po břiše (typické karnevalové gesto), oslabuje se etiketa řeči a řečové zábrany, objevují se nepřístojná slova a obraty atd. atd. Takový familiární kontakt v současném životě je ovšem velmi vzdálen od volného familiárního kontaktu v lidovém prostředí karnevalu. Chybí mu to hlavní: všelidovost, svátečnost, utopický přízvuk, světonázorová hloubka. Karnevalové projevy, pokud se vyskytují v nové době, vůbec ztrácejí svůj vnitřní smysl a uchovávají si jen vnějškovou slupku. Připomeňme tu zároveň, že prvky starých obřadů sbratřování se v karnevalu dochovaly v přehodnocené a prohloubené podobě. Prostřednictvím karnevalu se dostaly některé z těchto prvků do novodobého života, ale ztratily v něm svůj karnevalový smysl.

Nový typ familiárního chování za karnevalu tedy nachází odraz v řadě jazykových projevů. U některých z nich se zastavíme.

Pro veřejnou karnevalovou promluvu je charakteristické časté užívání *nadávek*, tj. jednotlivých slov i celých nadávkových obrátů, často dost dlouhých a složitých. Nadávky jsou obvykle v kontextu promluvy gramaticky a sémanticky izolovány a pojmají se jako uzavřené celky, podobně jako přísloví. Proto je možno o nadávkách mluvit jako o zvláštním žánru lidové pouliční řeči. Z genetického hlediska nejsou nadávky

stejnorodé; v prvobytné společnosti měly různé funkce, převážně magického a zaklínacího charakteru. Nás však zajímají především takové nadávky a tupení božstev, které byly nepostradatelnou složkou starých smíchových kultů. Tyto nadávky a potupné výrazy byly ambivalentní: snižovaly a umrtvovaly, ale zároveň obrozovaly a obnovovaly. Právě ambivalentní potupné projevy také určily charakter nadávek jako řečového žánru v pouličním karnevalovém styku. V podmínkách karnevalu dostaly podstatně odlišný smysl: úplně ztratily svůj magický a vůbec praktický charakter, staly se samoúčelnými a univerzálními a nabyly na hloubce. Takto přetvořeny přispěly nadávky svou hřívnou k vytvoření volné karnevalové atmosféry a druhého, smíchového aspektu světa.

V mnoha směrech jsou nadávkám analogická zapřísahání a dušování (jurons). I ta zaplavovala pouliční karnevalovou mluvu. Také zapřísahání je třeba považovat za zvláštní řečový žánr ze stejných důvodů jako nadávky (izolovanost, ukončenost, samoúčelnost). Zapřísahání a dušování původně nebylo spjato se smíchem; jako jevy narušující normy v oficiálních sférách řeči byly však z těchto sfér vytlačeny, a proto přešly do volné sféry pouliční familiární mluvy. Zde do nich v karnevalové atmosféře pronikl smíchový princip a získaly ambivalentnost.

Podobný byl i osud jiných jazykových jevů, například neslušností různého druhu. Familiární pouliční řeč se stala jakýmsi rezervoárem, v němž se hromadily rozmanité řečové prvky zapovězené v oficiálním jazykovém styku a vykázané z něho. Při vši genetické rozmanitosti do nich stejnou měrou proniklo karnevalové vidění světa, proměnily se jejich starší jazykové funkce, získaly společný smíchový tón a staly se jakýmsi jiskrami karnevalového ohně, obnovujícího svět.

O jiných svérázných jazykových projevech familiární pouliční řeči se zmíníme na svém místě. Závěrem je třeba jen zdůraznit, že všechny žánry a formy této řeči měly velký vliv na Rabelaisův umělecký styl.

To jsou tedy tři základní výrazové formy lidové smíchové kultury za středověku. Všechny jevy, které jsme probrali, jsou vědě známé a studovaly se (zejména smíchová literatura v národních jazycích). Zkoumaly se však izolovaně a docela odtrženy od svého mateřského prostředí – od karnevalových obřadních a mimetických projevů, tj. mimo jednotu lidové smíchové kultury středověku. Otázka po smyslu této kultury se vůbec nekladla. Proto se za rozmanitostí a různorodostí všech těchto projevů nespatořoval jednotný, velmi osobitý smíchový aspekt světa, k němuž náležejí jako jeho fragmenty. Proto také nebyla v úplnosti

odhalena podstata těchto jevů. Zkoumaly se z hlediska kulturních, estetických a literárních norem nové doby, to jest nepřístupovalo se k nim s měřítky jejich vlastní doby, nýbrž s neadekvátními novodobými kritérii. Modernizovaly se, a proto docházelo k nesprávnému výkladu a hodnocení. Nesrozumitelný zůstal i zvláštní typ *smíchové obraznosti*, jedinečný v svém vidění světa a vlastní lidové kultuře středověku, avšak naprosto cizí nové době (zejména 19. století). Tento typ smíchové obraznosti je nyní nezbytně předběžně charakterizovat.

V Rabelaisově díle se obvykle zdůrazňuje neobyčejná převaha *materiálně tělesného životního principu*, obrazů těla, jídla, pití, vyprazdňování, pohlavního života. Tyto obrazy se u něho navíc prezentují v nesmírném zveličení, hyperbolizujícím způsobem. Někteří Rabelaise prohlašovali za největšího básníka tělesnosti a břicha (například Victor Hugo). Jiní ho obviňovali z „hrubého fyziologismu“, „biologismu“, „naturalismu“ atp. Analogické jevy, avšak v méně vyhraněné podobě, se sledovaly i u jiných představitelů renesanční literatury (u Boccaccia, Shakespeara, Cervantesa) a vykládaly se jako reakce na středověký asketismus, jako „rehabilitace těla“, charakteristická zejména pro renesanci. Jindy se v nich spatřoval typický projev buržoazního principu v renesanci, tj. materiálního zájmu „ekonomického člověka“ v privátní, egoistické podobě.

Všechny takové a podobné výklady nejsou než různými projevy modernizace materiálně tělesných obrazů v renesanční literatuře; na tyto obrazy se přenáší zúžené a pozmeněné významy, které „materiálnost“, „tělo“, „tělesný život“ (jídlo, pití, vyprazdňování aj.) získaly v světovém názoru následujících staletí (hlavně v 19. století).

Obrazy materiálně tělesného principu u Rabelaise (i u jiných renesančních spisovatelů) jsou však ve skutečnosti dědictvím lidové smíchové kultury (v renesanční době ovšem poněkud pozmeněným), dědictvím jejího zvláštního typu obraznosti a v širším významu oné svérázné estetické koncepce života, která je charakteristická právě pro tuto kulturu a pronikavě se liší od estetických koncepcí následujících staletí, počínaje klasicismem. Budeme tuto estetickou koncepci – zatím podměnečně – označovat jako *groteskní realismus*.

Materiálně tělesný princip se v groteskním realismu (tj. v obrazném systému lidové smíchové kultury) prezentuje ve svém všelidovém, svátečním a utopickém aspektu. Kosmické, sociální a tělesné jevy se tu podávají v nedílné jednotě jako nerozštěpitelný živý celek. A tento celek je veselý, uklidňující, blaživý.

Materiálně tělesný živel vystupuje v groteskním realismu jako hluboce *kladný* princip, nepodává se v privátní egoistické podobě a vůbec ne odděleně od ostatních sfér života. Materiálně tělesný princip se tu pojímá jako *univerzální a všelidový* a právě jako takový stojí v opozici proti jakémukoli izolování od materiálně tělesných základů světa, proti vší vylučnosti a uzavírání se do sebe, proti odtahované ideálnosti, proti všem nárokům na abstraktní důležitost nezávislou na věcech země a těla. Znovu zdůrazňujeme: tělo a tělesný život tu mají kosmický a zároveň všelidový charakter; naprosto nejde o tělo a o fyziologii v úzkém a přesném vymezení, jak se tomu rozumí dnes; pojmy „tělo“ a „tělesnost“ nejsou do důsledku individualizovány a odděleny od ostatního světa. Nositelem materiálně tělesného principu není izolovaný biologický jedinec ani egoistické buržoazní individuum, ale lid, který se stále vyvíjí, roste a obnovuje se. Proto je tu veškerá tělesnost tak grandiózní, zveličená, nesmírná. Toto zveličení má *povahu důrazného přitahání*. Vůdčím momentem ve všech těchto obrazech materiálně tělesného života je plodnost, růst, překypující hojnost. Všechny projevy materiálně tělesného života a všechny věci se tu vztahují – opakujeme znovu – ne k jedinečnému biologickému individuu a ne k egoistickému soukromí „ekonomického člověka“, ale jakoby ke kolektivnímu lidovému tělu, k tělu kmene (později upřesníme smysl těchto formulací). Hojnost a všelidovost určují i specifický *veselý a sváteční* (ne všedně existenční) charakter všech obrazů materiálně tělesného života. Takto chápaný materiálně tělesný princip je sváteční, hodovnícký, radostný; je to ono známé „jedli, pili, hodovali, dobrou vůli spolu měli“, ruské „pir na ves'mir“. Tento charakter materiálně tělesného principu je *do značné míry* dochován v renesanční literatuře a umění a nejlépe ovšem u Rabelaise.

Hlavní zvláštností groteskního realismu je *snižování*, tj. převádění všeho vysokého, duchovního, ideálního, abstraktního do materiálně tělesné roviny, do sféry země a těla v jejich nedílné jednotě. Tak například *Hostina Cypriánova*, kterou jsme dříve připomněli, a mnohé jiné latinské středověké parodie jsou v hojné míře sestaveny ze snižujících a přízemních materiálně tělesných podrobností, vybraných ze Starého i Nového zákona i z jiných posvátných textů. V smíchových dialogích Šalomouna s Markoltem, jež byly ve středověku velmi populární, se kladou proti vysokomyslným a v tónu vážným Šalomounovým sentencím veselé a snižující výroky blázna Markolta, které přenáší problém, o němž se mluví, do vysloveně hrubé materiálně tělesné sféry (jídla, pití,

trávení, pohlavního života).⁷⁾ Je třeba uvést, že jedním z hlavních momentů v komice středověkého blázna bylo právě převádění všech vznešených ceremoniálů a obřadů do materiálně tělesné roviny; tak si vedli šašci při turnajích, při ceremoniích pasování na rytíře aj. Právě z těchto tradic groteskního realismu rostou zejména mnohá snižování a zpřízemannování rytířské ideologie a ceremoniálu v *Donu Quijotovi*.

V školském a učeneckém prostředí byla za středověku velmi rozšířena veselá parodická gramatika. Tradice takové gramatiky, sahající zpět až ke spisku *Vergilius Maro grammaticus* (připomněli jsme jej už dříve), táhne se celým středověkem i renesancí a v ústním podání žije v duchovních učilištích, kolejiích a seminářích západní Evropy dokonce ještě dnes. Podstata této gramatiky spočívá především v tom, že všechny gramatické kategorie – pády, slovesné formy atd. – dostávají nový smysl v materiálně tělesné rovině, hlavně v oblasti erotiky.

Avšak nejen parodie v úzkém smyslu slova, nýbrž i všechny ostatní formy groteskního realismu snižují, zpřízemannují, převádějí do oblasti těla. V tom tkví podstatná zvláštnost groteskního realismu, která jej odlišuje od všech projevů středověkého vysokého umění a literatury. Lidový smích, organizující všechny projevy groteskního realismu, byl odjakživa spjat s materiálně tělesnými nížinami. Smích snižuje a materializuje.

Jaký charakter mají tato snižování, vlastní všem projevům groteskního realismu? Tuto otázku zodpovíme zatím jen předběžně. Rabelaisovo dílo nám v příštích kapitolách dovolí upřesnit, rozšířit i prohloubit naše pojetí všech těchto projevů.

Snižování a „shazování“ vysokého není v groteskním realismu vůbec formální a relativní. „Nahoře“ a „dole“ tu má absolutní a přísné topografický význam. „Nahoře“, to je nebe; „dole“, to je země; a země, to je princip pohlcující (hrob, útroba) i princip rodící, obrozující (mateřské lůno). Takový topografický význam má „nahore“ a „dole“ v kosmickém aspektu. Ve vlastním tělesném aspektu (který není od kosmického nikde striktně odlišen) znamená „nahore“ tvář (hlavu), „dole“ značí pohlavní orgány, útroby, zadnici. S tímto absolutním topografickým významem označení „nahore“ a „dole“ také pracuje groteskní realismus včetně středověké parodie. Snížení tu znamená zpřízemannování, sepětí se zemí jako s principem pohlcujícím a zároveň rodícím; snižováním se zároveň pohřbívá i seje, hubí se, aby se znovu rodilo víc a líp. Snižování znamená také sepětí s funkcemi dolní části těla, s životem útrob

a rodidel, a tedy také s takovými akty, jako je souložení, početí, těhotenství, rození, pohlcování a vyprazdňování. Snižování kope tělu hrob pro nové zrození. Proto nemá jen ponižující, záporný smysl, ale i kladný, obřadný; je *ambivalentní*, zároveň neguje i utvrzuje. Snižováním se prostě nesvrhuje do nebytí, k absolutnímu zničení, ale přivádí se do nízké (tělesné a zemské) plodné sféry, do té sféry, v níž probíhá početí a nové zrození, odkud vše vyrůstá v nové bohatosti. Jinou dolní sféru groteskního realismu ani nezná, „dole“ – to je rodící země a tělesné lůno, „dole“ znamená vždy počátek.

Proto také je středověká parodie docela nepodobná čistě formální literární parodii nové doby. I literární parodie – jako každá parodie – snižuje, ale její snižování má jen negující charakter a je prosto obrozující ambivalentnosti. Proto si také parodie jako žánr a všelijaká jiná snižování nemohla pochopitelně v novodobých podmínkách zachovat svůj původní kosmický význam.

Snižování (parodické i jiné) je velmi příznačné i pro renesanční literaturu, která v tomto ohledu pokračovala v nejlepších tradicích lidové smíchové kultury (zvláště plně a hluboce u Rabelaise). Materiální tělesný princip tu však dostává poněkud jiný smysl; jeho význam se zužuje, oslabuje se jeho univerzálnost a svátečnost. Tento proces je ovšem ještě v samém začátku, jak je možno poznat na příkladu *Dona Quijota*.

Hlavní linie parodického snižování má u Cervantesa charakter zpřízemannování, přilnutí k plodivé síle země a těla. Pokračuje se tak v groteskní linii. Zároveň je však materiálně tělesný princip u Cervantesa už oslaben a rozmělněn. Prochází krizí a rozdvouje se; obrazy materiálně tělesného života u něho začínají žít v dvojí podobě.

Tlusté břicho Sancha Panzy, jeho apetit a žízeň jsou v podstatě ještě autenticky karnevalové; jeho touha po dostatku a plnosti v zásadě ještě nemá povahu egoistické touhy jedince, je to tíhnutí k hojnosti pro všechny. Sancho je přímý potomek starých břichatých démonů plodnosti, jejichž vyobrazení je možno vidět například na proslulých koirinských vázách. Proto tu v obrazech jídla a pití ještě působí moment svátečního lidového hodování. Sanchův materialismus – jeho panděro, apetit, jeho hojné výkaly – to je se všimvšudy ono „dole“ groteskního realismu; je to veselý tělesný hrob (břicho, útroby, země), vykopaný pro výlučný, odtazítý a zmrtvělý idealismus Dona Quijota; v tomto hrobě musí „rytíř smutné postavy“ jakoby zemřít, aby se znovu zrodil větší a lepší. Je to materiálně tělesný a všelidový korektiv k individuálním

abstraktně duchovním pretenzím; nadto působí jako lidový smíchový korektiv k jejich jednostranné vážnosti (ono absolutní „dole“ se vždy směje, je to rodící a směřující se smrt). Sanchovu úlohu vzhledem k Donu Quijotovi je možno srovnávat s rolí středověkých parodií ve vztahu k vysoké ideologii a kultu, s rolí blázna ve vztahu k vážnému ceremoniálu, s rolí „carnage“ ve vztahu ke „carême“⁸⁾ atd. Obrozující veselý princip – i když v oslabené míře – je ještě obsažen v zpřizemňujících obrazech všech těch mlýnů pokládaných za obry, hospod místo zámek, ovčích stád považovaných za rytířské vojsko, hospodských jako zámeckých pánů, prostitutek uctívaných jako urozené dámy atd. Všecko je to typický groteskní karneval, v němž se bitvy mění travestií v kuchyni a hostinu, zbraně a přilby v kuchyňské náradí a v holičské misky, krev ve víno (epizoda o bitvě s vinnými měchy) atp. To je první, karnevalová stránka všech těch materiálně tělesných obrazů v Cervantesově románu. Právě tato stránka však určuje sílu Cervantesova realismu, jeho univerzalizmus a hluboký lidový optimismus.

Na druhé straně začínají těla a věci u Cervantesa nabývat dílčího, soukromého charakteru, upadají, zintimňují se, stávají se strnulými elementy soukromé existence a individuálně ovládaným předmětem egoistické potřeby. Zde to už není ono pozitivní, úrodné a obnovující „dole“, ale tupá a strnulá překážka v cestě každého ideálního snažení. V soukromé životní sféře jednotlivých individuí si obrazy materiálně tělesného „dole“ uchovávají svou negativní složku, ale ztrácejí téměř úplně kladnou, úrodnou a obnovující sílu; ruší se jejich sepětí se zemí i s kosmem, zužují se na naturalistické obrazy všední erotiky. U Cervantesa je však tento proces teprve v samém počátku.

Tento druhý aspekt existence materiálně tělesných obrazů se s prvním slučuje ve složitou a protikladnou jednotu. V podvojně, rozporné existenci těchto obrazů bohatých vnitřním napětím je jejich síla a vyšší historická realističnost, v ní spočívá osobité drama materiálně tělesného principu v renesanční literatuře, drama odtržení těla a věcí od oné jednoty rodící země a všelidové rostoucí a stále se obnovující tělesnosti, s níž byly spjaty v lidové kultuře. Toto odtržení nebylo v uměleckém a ideologickém povědomí renesance ještě úplně dokončeno. Materiálně tělesné „dole“ plní dosud tutéž úlohu jako v groteskním realismu; sjednocuje, snižuje, tupí, ale zároveň i obrozuje. Jednotlivá „soukromá“ těla a věci jako by přišly k rozprášení, pozbyly jednoty a osamostatnily se; renesanční realismus ještě nepřestřihuje pupeční šňůru, která těla spo-

juje s rodícími útroby země a lidu. Izolované tělo a věc se tu nekryjí jen samy se sebou, „neznamenají“ jen samy sebe jako v naturalistickém realismu následujících staletí; představují rostoucí materiálně tělesný celek světa, a proto překračují hranice své jedinečnosti; partikulárnost a univerzálnost je v nich ještě spojena v protikladné jednotě. Karnevalové pojetí světa je fundamentem renesanční literatury.

Složitost renesančního realismu nebyla zatím dostatečně odhalena. Kříží se v něm dvě obrazné koncepce světa: jedna vychází z lidové smíchové kultury, druhá je buržoazní koncepce hotové a izolované existence. Pro renesanční realismus je charakteristická oscilace mezi dvěma protikladnými směry pojmání materiálně tělesného principu. Představa růstu, nevčerpateľnosti, dostatku, nezničitelnosti, která určuje materiální princip života, princip věčného smíchu, stálého snižování a obnovy se rozporně spojuje s oslabeným a zkostnatělým „materiálním principem“, jak jej chápe třídní společnost.

Neznalost groteskního realismu znesnadňuje možnost správně pochopit nejen renesanční realismus, ale i celou řadu velmi důležitých jevů v pozdějších stádiích rozvoje realismu. V celé realistické literatuře z posledních tří století jsou doslova rozsety trosky groteskního realismu. Leckde to nejsou pouhé trosky; tyto elementy jeví nezřídka i novou životní sílu. Většinou jsou to groteskní obrazy, u nichž se buď docela vytratil, nebo aspoň zeslabil kladný pól, spojení s univerzálním celkem stále vznikajícího světa. Skutečný význam těchto položivoucích útvarů je možno pochopit jen na pozadí groteskního realismu.

Groteskní obraz zachycuje určitý jev ve stavu proměny, ještě nedo- vršené metamorfózy, v stadiu smrti i zrození, růstu i vznikání. *Vztah k času, k stálému vznikání* je nezbytný konstitutivní rys groteskního obrazu. S tím je spjat i jiný jeho nutný rys, *ambivalentnost*: groteskní obraz zachycuje (nebo naznačuje) nějakou formou oba póly proměny – staré i nové, to, co zaniká, i to, co se rodí, začátek i konec metamorfózy.

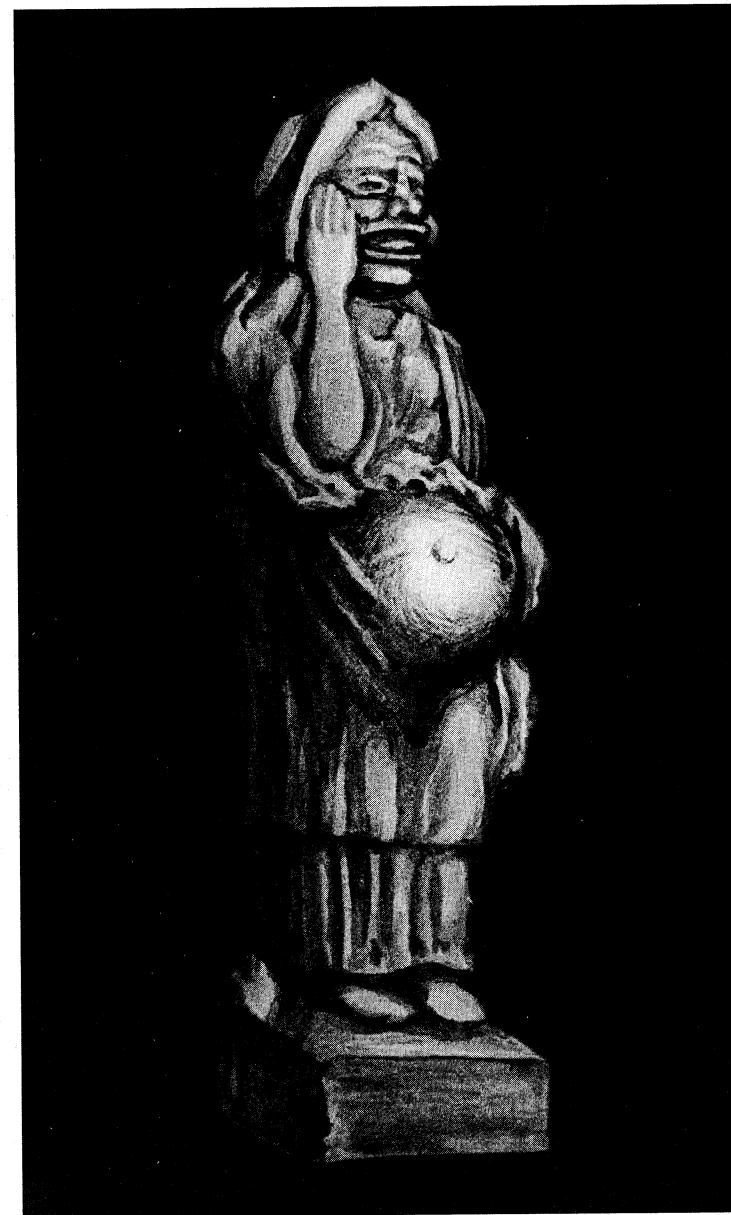
Vztah k času tkví už v základu těchto projevů; citění a chápání času se v tisíciletém vývoji forem ovšem podstatně vyvíjí a proměňuje. V raných etapách vývoje groteskního obrazu, v tzv. archaickém groteskně, se čas chápal jako prostá souřadnost (v podstatě současnost) dvou vývojových fází, počáteční a konečné: zimy-jara, smrti-zrození. Tyto primitivní obrazy se pohybují v biokosmickém kruhu cyklického střídání fází přírodní a lidské plodnosti. Komponenty těchto obrazů jsou střídání ročních dob, osévání, početí, umírání, vyrůstání atd. Představa

času, která byla v těchto nejstarších obrazech implicitně obsažena, je představa cyklického času přírodního a biologického života. Groteskní obrazy ovšem nezůstávají na tomto primitivním vývojovém stupni. Vědomí času a změny v čase, které jim od počátku bylo vlastní, se rozšiřuje a prohlubuje, zahrnuje do svého obzoru i sociální a historické jevy; překonává svou původní cykličnost, povznáší se k pocitu historického času. Tak se groteskní obrazy stávají díky svému vztahu k časovým proměnám a díky své ambivalentnosti hlavním prostředkem při ideově uměleckém vyjádření onoho mocného historického citění a smyslu pro historickou proměnu, které se tak neobyčejně silně projeví za renesance.

I v tomto vývojovém stadiu si však groteskní obrazy uchovávají – zvláště u Rabelaise – svou svéráznou podstatu, zásadní odlišnost od obrazů hotového, dovršeného bytí. Jsou ambivalentní a rozporné; jsou ošklivé, nestvůrné a nepřístojné z hlediska vší „klasické“ estetiky, tj. estetiky hotového a dovršeného. Nové historické citění, kterým jsou prostoupeny, je přehodnocuje, ale uchovává tradiční obsah, jejich látku: soulož, těhotenství, porod, tělesný růst, stáří, rozklad těla, rozčlenění těla na části atd. Zůstávají ve své bezprostřední materiálnosti základními prvky v systému groteskních obrazů. Stojí v opozici proti klasickým obrazům hotového, dovršeného, zralého lidského těla, jakoby očištěného od všech stop zrození a vývoje.

Mezi proslulými kerčskými terakotovými plastikami, které se nalézají v leningradské Ermitáži, jsou mimo jiné i svérázné figury *těhotných stařen*; jejich stařecká ošklivost i rysy těhotenství jsou groteskně zdůrazněny.⁹⁾ Těhotné stařeny se přitom *smějí*. Je to velmi charakteristická a výrazná grotesknost, samozřejmě ambivalentní: těhotná, rodící smrt. V těle těhotné stařeny není nic uzavřeného, stabilizovaného. Spojuje se v něm stářím narušené tělo, už deformované, a ještě nehotové, počaté tělo nového života. Život se ukazuje jako ambivalentní, vnitřně protikladný proces. Nic tu není hotové; je to neukončenost sama. A právě taková je groteskní koncepce těla.

Na rozdíl od novodobých kánonů není groteskní tělo odděleno od ostatního světa, není uzavřené, dovršené a hotové; přerůstá sebe sama, překračuje své hranice. Akcentují se ty části těla, kde je buď otevřené vůči vnějšímu světu, tj. kde svět vstupuje do těla či naopak kde tělo ze sebe jeho prvky vypuzuje, nebo kde samo vyčnívá do okolního světa; zdůrazňují se tedy otvory, vypukliny, všelijaké výběžky a výrůstky: otevřená ústa, rodidla, nadra, falus, tlusté břicho, nos. Tělo – jako růstový



Těhotná stařena. Groteskní archaická figurka, nalezená v Boiótii.



Čert. Vyobrazení v románském rukopise českého původu z první třetiny 13. století, zvaném Codex gigas, slučuje v ambivalentní jednotě rysy strašidelnosti i směšnosti.

princip přesahující vlastní hranice – odhaluje svou podstatu jen v takových aktech, jako je soulož, těhotenství, porod, agónie, jídlo, pití, vyprazdňování. Je to tělo věčně nehotové, věčně vytvářené a tvořící; článek ve vývojovém řetězci rodu, přesněji: dva články ukázané tam, kde se spojují, kde přecházejí jeden v druhý. To se jeví zvlášť zřetelně a nápadně v etapě archaické grotesknosti.

Jedna z hlavních tendencí groteskního obrazu těla směřuje k tomu, aby se ukázala dvě těla v jediném: jedno je tělo rodící a umírající, druhé je počaté, donášené, rodící se. Je to tělo vždy obtěžkané a rodící nebo aspoň připravené k početí a k oplozování, se zdůrazněným falem nebo rodidly. Z jednoho těla se vždy v nějaké formě a stupni klube jiné, nové tělo.

I věk tohoto těla se pohybuje – na rozdíl od novodobých kánonů – převážně v maximální blízkosti zrození nebo smrti; je to dětství a stáří se zřetelným naznačením blízkosti k útrobám nebo k hrobu, k rodičímu lůnu matky či k pohlcujícímu lůnu země. Svou tendencí (možno říci na rozmezí obou typů) se obě tato těla sjednocují v jediném. Jedinec je tu představen v momentu přetavování – jako už umírající a ještě nedotvořený; takové tělo stojí na prahu hrobu i kolébky zároveň a současně; není to už jedno tělo a nejsou to ještě dvě těla; zápasí v něm vždy dvojí puls; jeden z nich je odumírající puls mateřský.

Konečně není toto nehotové a „otevřené“ tělo (umírající, rodící, rozené) odděleno jasnou hranicí od ostatního světa: splývá se světem, splývá s živou přírodou i s věcmi. Je kosmické, představuje všechno materiálně tělesný svět ve všech jeho prvcích. Směřuje k tomu, aby ztělesňovalo veškerý materiálně tělesný svět jako absolutní „dole“, jako princip pohlcující a zároveň rodící, jako tělesný hrob i lůno, jako pole, které se osévá a které vydává novou úrodu.

To jsou hrubé a záměrně zjednodušené rysy této svérázné koncepce těla. V Rabelaisově románu se jí dostalo nejplnějšiho a geniálního dovršení. V ostatních dílech renesanční literatury je oslabena a zploštěna. V malířství žije v díle Hieronyma Bosche stejně jako u Pietra Brueghela staršího. Její prvky je možno shledat i dřív na freskách a basreliefech, které zdobily chrámy a dokonce i venkovské kostelíky od 12. a 13. století.¹⁰⁾

Zvlášť bohatý a podstatný vývoj doznal tento obraz těla v lidově svátečních mimetických projevech středověku: o svátku hlupáků, za charivari, v karnevalech, v pouliční lidové složce svátku Božího těla, v ďábelských scénách mystérií, v sottíích a fraškách. Všechna lidová mimetická kultura středověku znala toliko tuto koncepci těla.

V literární oblasti spočívá veškerá středověká parodie na groteskní koncepci těla. Táž koncepcí určuje tělesné obrazy ve velkém množství legend a literárních děl spjatých jak s „indickými zázraky“, tak také s divy Keltského moře. Táž koncepcí určuje obrazy těla v rozsáhlé literatuře záhrobních vidění a ve vyprávěních o obrech; s jejími prvky se shledáme v zvířecím eposu, ve fabliaux a v německých rozprávkách označovaných termínem Schwank.

A konečně je tato koncepcí v základu nadávek, kleteb a dušování, jejichž význam je pro pochopení groteskně realistické literatury opravdu neobyčejný. Měly přímo určující vliv na jazyk, styl a výstavbu obrazů v této literatuře. Byly svého druhu dynamickými formulami zjevené pravdy, geneticky a funkčně úzce spřízněnými se všemi ostatními formami „snížení“ a „zpřízemnění“ v groteskním i renesančním realismu. V dnešních neslušných nadávkách a kletbách se uchovávají mrtvé a čisté negativní pozůstatky této koncepcí těla. Takové nadávky, jako jsou ruské „třípatrové“ (ve všech rozmanitých variantách),¹¹) nebo takové výrazy jako „jdi do ...“ snižují adresáta groteskní metodou, tj. odkazují ho v tělesně topografickém smyslu absolutně „dolů“, do oblasti rodidel a plodících orgánů, do tělesného hrobu, aby tam byl zničen a znovu se zrodil. Z tohoto ambivalentního obrozujícího smyslu však v dnešních nadávkách nezůstalo skoro nic kromě prosté negace, pouhého cynismu a urážky. Ve významových a hodnotových systémech nových jazyků a v novém obraze světa jsou tyto výrazy úplně izolovány: jsou to útržky jakéhosi cizího jazyka, jímž kdysi bylo možno něco vypovědět, ale kterým je nyní možno jen nesmyslně urazit. Bylo by však nesprávné a pokrytecké, kdybychom popírali, že si stále ještě zachovávají určitou přitažlivost (a to bez jakéhokoli vztahu k erotice). Je v nich jakoby zakleta matná vzpomínka na bývalou karnevalovou volnost a na karnevalovou pravdu. Jejich nevykořenitelná životnost v jazyce se dosud vážně nezkoumala. V Rabelaisově době však nadávky a kletby ještě neztratily v těch vrstvách lidového jazyka, z nichž jeho román rostl, významovou plnost a především si zachovaly kladný, obrozující pól. Byly hluboce spřízněny se všemi formami lidově svátečních karnevalových travestií, s obrazy diablerií, s představami o podsvětí v dílech o putování do zásvětí, s obrazy v sottiích atp. Proto také mohly v Rabelaisově románu sehrát významnou úlohu.

Zvláště je třeba se zmínit o výrazném uplatnění groteskní koncepcí těla v projevech lidové jarmareční a vůbec pouliční komiky za středo-

věku a v renesanci. Takové projevy přenesly groteskní koncepcí těla v nejzachovalejší podobě až do nové doby: v 17. století žila v Tabarinových „parádách“, v Turlupinově komice a v jiných podobných projevech. Je dokonce možno říci, že koncepcí těla vytvořená v groteskním a folklórním realismu žije ještě dnes (i když v oslabené a porušené podobě) v mnohých formách jarmareční a cirkusové komiky.

Koncepcí těla v groteskním realismu, jak jsme ji předběžně nastínili, stojí ovšem v příkrém protikladu k literárnímu i výtvarnému kánonu antické klasičnosti,¹²) který se stal základem renesanční estetiky a byl důležitý i pro další vývoj umění. Všechny tyto nové kánony vidí tělo docela jinak, ve zcela jiných životních momentech, v úplně jiných vztazích k vnějšímu světu. Tělo podle těchto kánonů je především přísně dovršené, jednou provždy hotové. Je dále osamocené a jediné, oddělené od jiných těl, uzavřené. Proto se odstraňují všechny příznaky jeho nehotovosti, růstu a rozmnožování; zmenšují se všechny výběžky a výrůstky, vyrovnávají se všechny vypoukliny (které naznačují nové výhonky, rašení), uzavírají se všechny otvory. Věčná nehotovost těla se jako by utahuje, skrývá se: početí, těhotenství, porod, agónie se obvykle nezobrazují. Dává se přednost vývojovému momentu maximálně vzdálenému od mateřských útrob i od hrobu, tj. maximální vzdálenosti od prahu individuálního života. Zdůrazňuje se dovršená, soběstačná individualita určitého těla. Zobrazují se jen takové akce těla ve vnějším světě, při nichž zůstávají mezi tělem a světem jasné a ostré hranice; dění uvnitř těla, procesy trávení a vyprazdňování, se neodhalují. Individuální tělo je tu ukázáno s vyloučením vztahů k obecnému všelidovému tělu.

To jsou základní tendence novodobých kánonů. Je docela zřejmé, že z hlediska těchto kánonů se groteskně realistické tělo jeví jako něco nestvůrného, nepřístojného, beztvářého. Do rámce „estetiky krásna“, která vznikla v nové době, se toto tělo nevejde.

Ani zde v úvodu, ani v dalších kapitolách práce (zejména v 5. kapitole) nenadřazujeme při srovnávání groteskního a klasického kánonu jeden kánon nad druhý, konstatujeme jen podstatné rozdíly mezi nimi. Naše zkoumání sleduje pochopitelně v první řadě groteskní koncepcí, neboť právě ona určuje obraznou koncepcí lidové smíchové kultury u Rabelaise: chceme porozumět svérázné logice groteskního kánonu, jeho zvláštní umělecké svobodě. Klasický kánon je nám umělecky srozumitelný, do značné míry jím ještě sami žijeme, ale grotesknímu kánonu jsme už dávno přestali rozumět nebo mu rozumíme nesprávně.

Úkolem historiků a teoretiků literatury i výtvarného umění je rekonstruovat tento kánon v jeho původním smyslu. Je nemožné vykládat jej v duchu novodobých norem a vidět v něm jen odchylku od nich. Groteskní kánon je nutno prověřovat jeho vlastními měřítky.

Na tomto místě je nutné podat ještě několik objasnění. Nechápeme slovo „kánon“ v úzkém smyslu jako souhrn vědomě stanovených pravidel, norem a proporcí v zobrazení lidského těla. V takovém úzkém smyslu je možné hovořit ještě tak o klasickém kánonu v určitých etapách jeho vývoje. Groteskní obraz však takový kánon nikdy neměl; je už svou podstatou nekanonizovatelný. Užíváme tu slova „kánon“ v širším smyslu jisté dynamické a vyvíjející se tendence v zobrazování těla a tělesného života. Zjišťujeme v umění a v literatuře minulosti dvě takové tendence a označujeme je prozatím jako groteskní a klasický kánon. Charakterizovali jsme tyto kánony v jejich čisté, nejvyhraněnější podobě. V živé historické skutečnosti však tyto kánony (klasický nevýmaje) nikdy nebyly něčím strnulým a neproměnným; naopak se neustále vyvíjely a vytvářely rozmanité historické varianty klasičnosti i grotesknosti. Proto se obvykle vytvářely mezi oběma kánony různé formy vzájemného kontaktu: zápas, vzájemné ovlivňování, křížení, směšování. To je charakteristické zejména pro renesanční dobu (jak jsme na to už poukázali). Dokonce i u Rabelaise, který byl nejčistším a nejdůslednějším tlumočnickem groteskní koncepce těla, najdou se i prvky klasického kánonu, především v epizodě o Ponokratově vychovávání Gargantuy a v epizodě s Telemonem. Pro účely našeho zkoumání jsou však důležité především zásadní rozdíly mezi čistou podobou obou kánonů. Na ně nyní soustředíme pozornost.

Specifický typ obraznosti, vlastní lidové smíchové kultuře ve všech formách jejího projevu, jsme předběžně nazvali *groteskním realismem*. Nyní je třeba zvolený termín zdůvodnit.

Zastavme se nejdřív u pojmu „groteskno“. Nastíníme historii tohoto termínu v souvislosti jak s vývojem samého groteskna, tak i s jeho teorií.

Groteskní typ obraznosti (tj. metoda vytváření obrazů) je typem prastarým: setkáváme se s ním v mytologii a v archaickém umění všech národů, samozřejmě včetně předklasického umění starých Řeků a Římanů. Ani v klasické epoše groteskní typ nevymírá, ale žije dál – za hranicemi velkého oficiálního umění – a rozvíjí se v některých „nizkých“, nekanonických oblastech umění: v oblasti groteskní plastiky, převážně drobné – sem patří například zmíněné kerčské terakotové figurky, komické



Groteskní dřevorezy ze spisu *Les songes drôlatiques de Pantagruel* (*Pantagruelovy rozmarné sny*), vydaného v Paříži 1565. Tradice připisuje jejich autorství Françoisi Rabelaisovi. První z obrázků zpodobuje podle tradice bratra Jana d'Entommeure, druhý Pantagruela.



Pantagruelovy rozmarné sny

masky, silění, figurky démonů plodnosti, velmi populární figurky zakrslíka Thersita atp.; v oblasti smíchové malby na vázách jsou to například obrazy smíchových dvojníků (komického Hérakla, komického Odyssea), výjevy z komedií, zmínění demoni plodnosti atd.; a konečně v rozsáhlých oblastech smíchové literatury spjaté v různých formách se slavnostmi karnevalového typu: v satyrském dramatu, v staré attické komedii, v mimu atd. V pozdní antice prožívá groteskní typ obraznosti rozkvět, obnovuje se a proniká téměř do všech oblasti umění a literatury. Tehdy vzniká za značného vlivu umění východních národů nový druh groteskna. Antická estetika a uměnovědné myšlení se však rozvíjelo v řečišti klasické tradice, a proto se grotesknímu typu obraznosti nedostalo ani stabilního zobecňujícího názvu, tj. termínu, ani teoretického uznání a objasnění.

V antickém grotesknu se ve všech třech vývojových etapách – v archaickém grotesknu, v grotesknu klasické epochy a v pozdně antickém grotesknu – formovaly základní prvky realismu. Není správné vidět v něm toliko „hrubý naturalismus“, jak se to někdy dělalo. Antická etapa groteskního realismu však přesahuje hranice naší práce.¹³⁾ V dalších kapitolách se budeme zabývat jen těmi projevy antického groteskna, které měly vliv na Rabelaisovu tvorbu.

Rozkvětem groteskního realismu je obrazný systém lidové smíchové kultury středověku a jeho uměleckým vrcholem je renesanční literatura. Tehdy, v renesanční době, se také poprvé objevuje termín „groteska“, ale původně jen v úzkém významu. Koncem 15. století byl v Římě při výkopu podzemních částí Titových lázní objeven dosud neznámý druh římského malířského ornamentu. Tento druh ornamentu nazvali italsky „la grottesca“ podle italského slova „grotta“, tj. jeskyně, podzemí. O něco později byly podobné ornamenty objeveny i na jiných místech Itálie. V Čem je podstata tohoto druhu ornamentu?

Nově nalezený římský ornament překvapil současníky neobyčejně fantastickou a svobodnou hrou s rostlinnými, zvířecími i lidskými tvary, které přecházejí jeden v druhý, jako by jeden tvar vždy rodil tvar následující. Nejsou tu ostré a nehybné hranice, které vzájemně oddělují tyto přírodní říše v běžném obraze světa: zde, v grotesknu, se hranice odvážně narušují. Není tu ani obvyklá státnost v zobrazení skutečnosti: pohyb přestává být pohybem hotových tvarů – rostlinných a zvířecích – v hotovém a stabilním světě, ale mění se ve vnitřní pohyb samého bytí, který nachází výraz v přechodu jedněch tvarů v druhé, ve věčné

nehotovosti bytí. V této ornamentální hře se cítí výjimečná svoboda a lehkost umělecké fantazie, a přitom se tato svoboda pociťuje jako *veselá*, skoro *smějící se* volnost. Onen veselý tón nového ornamentu pochopili a reprodukovali Raffael a jeho žáci ve svých nápodobách groteskních ornamentů, když jimi pomalovávali vatikánské loggie.¹⁴⁾

To je hlavní zvláštnost tohoto římského ornamentu, k jehož označení se poprvé užilo speciálně k tomu účelu vytvořeného termínu „groteska“. Bylo to prostě nové slovo k označení nového (jak se tehdy zdálo) jevu.¹⁵⁾ A jeho prvotní význam byl velmi úzký – vztahoval se jen na nově objevený druh římského ornamentu. Jde však o to, že tento druh byl jen malým úlomkem rozsáhlého světa groteskní obraznosti, který existoval ve všech etapách starověku a žil dál i ve středověku a za renesance. A ten fragment obsahoval charakteristické rysy celého rozsáhlého světa. To zajistilo novému termínu další produktivní život, jeho postupné rozšíření na celý téměř bezbřehý svět groteskní obraznosti.

Obsah termínu se však rozšiřuje velmi pomalu a bez jasného teoretického poznání svéráznosti a jednoty groteskního světa. První pokus o teoretickou analýzu, přesněji: prostě o popis a zhodnocení grotesknosti, který učinil Vasari, opíraje se o soud Vitruvia Polliona (římského architekta a uměnovědce augustovské doby), hodnotí grotesknost negativně, Vitruvius – Vasari ho se sympatií cituje – odsuzoval novou „barbarskou“ módu pomalovávat stěny „obludami místo jasným vyobrazením předmětného světa“, tj. odsuzoval groteskní styl z klasického hlediska jako hrubé narušení „přirozených“ forem a proporcí. Na stejném stanovisku stojí i Vasari. A toto stanovisko v podstatě převládalo po velmi dlouhou dobu. Hlubší a rozšířenější pojetí grotesknosti se objevuje až v druhé polovině 18. století.

V 17. a 18. století, za vlády klasicistního kánonu ve všech oblastech umění a literatury, octla se groteska spjatá s lidovou smíchovou kulturou mimo velkou literaturu té doby: přešla do nízké komiky nebo podlehla naturalistickému rozkladu, o němž jsme už výše mluvili.

V té době (vlastně od druhé poloviny 17. století) se dovršuje proces postupného zužování, oslabování a ochuzování karnevalových obřadních projevů lidové kultury. Postupuje na jedné straně *postátnební* svátečního života a na druhé straně jeho *zevsednění*, tj. sváteční život přechází do soukromé, domácí, rodinné sféry. Dávná privilegia sváteční ulice se stále víc omezují. Zvláštní karnevalové pojetí světa se svou všelidovostí, volností, utopičností, zaměřením na budoucnost se začíná mě-

nit v pouhou sváteční náladu. Svátek *téměř* přestal být druhým životem lidu, jeho dočasným obrozením a obnovením. Podtrhli jsme slovo „téměř“, protože lidově sváteční karnevalový princip je v podstatě nezničitelný. I když je tento princip zúžen a oslaben, oplodňuje stále různé oblasti života a kultury.

Pro nás je důležitý jeden aspekt tohoto procesu. Oslabená lidová sváteční kultura literaturu těchto staletí už bezprostředně skoro neovlivňuje. Karnevalové pojetí světa a groteskní obraznost žijí a uchovávají se už jako literární tradice, hlavně jako tradice renesanční literatury.

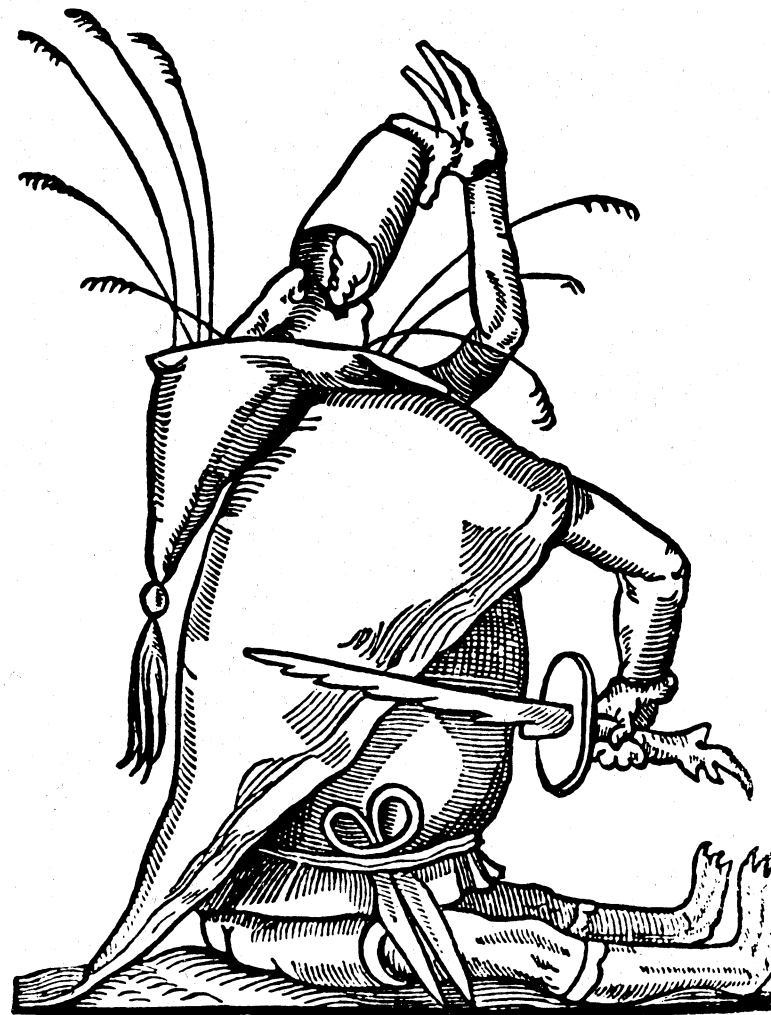
Po ztrátě živých kontaktů s lidovou pouliční kulturou a po proměně v čistě literární tradici se grotesknost přerouzuje. Probíhá známá *formalizace* karnevalových groteskních obrazů a umožňuje, aby se z nich čerpalo různým způsobem a k rozmanitým účelům. Tato formalizace však nebyla jen vnějšková a obsahovost samé karnevalové groteskní formy, její poznávací umělecká síla a schopnost zobecňovat se projevila ve všech významných projevech této doby (tj. 16. a 17. století): v komedii dell'arte (která si uchovala nejpevnější sepětí s mateřským lůnem karnevalu), v Molièrových komediích (které mají vztah ke komedii dell'arte), v komickém románu a v travestiích 17. století, ve Voltairových a Diderotových filozofických románech (*Tlachavé klenoty*, *Jakub fatalista*), v Swiftově tvorbě a v některých jiných dílech. Karnevalová groteskní forma je ve všech těchto projevech – při všech rozdílech v jejich charakteru a zaměření – nositelem analogických funkcí; sankcionuje volnost fantazie, umožňuje spojovat různorodé jevy a sbližovat vzdálené, pomáhá osvobodit se od panujícího názoru na svět, od vší konvence, od banálních pravd, od všeho obyčejného, obvyklého a obecně přijímaného, umožňuje vidět svět nově, dává poznat relativnost všeho existujícího a naznačuje možnost úplně jiného uspořádání světa.

Jasně a přesně *teoretické* pochopení jednoty všech jevů, které se zahrnují pod pojmem grotesky, a poznání jejich umělecké specifčnosti však dozrávalo jen velmi pomalu. Dokonce i sám termín se zaměňoval (nebo užíval promiscue) s pojmy „arabeska“ (především šlo-li o ornament) a „burleska“ (hlavně v aplikaci na literaturu). V době, kdy v estetice panovalo hledisko klasicismu, nebylo takové teoretické poznání ještě možné.

V druhé polovině 18. století se objevují jak v samé literatuře, tak i v oblasti estetického myšlení podstatné změny. V Německu vzplál v té době literární boj kolem postavy Harlekýna, který byl tehdy nezbytnou

součástí všech divadelních představení, i nejvážnějších. Gottsched a jiní klasicisté žádali vyhnání Harlekýna z „vážné a slušné scény“, což se jim na čas i podařilo. Na Harlekýnově straně se tohoto boje zúčastnil i Lessing. Za úzkou harlekýnovskou otázkou se skrýval širší a zásadní problém, jsou-li v umění přípustné takové jevy, které neodpovídají požadavkům stanoveným estetikou krásného a vznešeného, tj. problém přípustnosti groteskna. Těto otázce byla také věnována nevelká kniha Justa Mösera *Harlekýn neboli Obrana groteskního komična – Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen*, vydaná v roce 1761. Obrana grotesknosti je tu vložena do úst samému Harlekýnovi. V Möserově knize se zdůrazňuje, že Harlekýn je částí zvláštního světa (nebo malého světa), kam patří i Kolombína, Kapitán (Capitano), Doktor a jiní, tj. světa komedie dell'arte. Tento svět má svou celistvost, zvláštní estetickou zákonitost a vlastní kritéria dokonalosti, nepodléhající klasicistické estetice krásného a vznešeného. Současné však Möser staví tento svět i proti „nízké“ jarmareční komice a zužuje tak pojem groteskna. Dále Möser odhaluje některé zvláštnosti groteskního světa: označuje jej za „chimerický“, tj. slučující cizorodé elementy, zmiňuje se o rušení estetických proporcí (hyperboličnost), o přítomnosti prvků karikatury a parodie. Konečně Möser zdůrazňuje smíchový princip grotesknosti; odvozuje přítom smích z potřeb lidské duše radovat se a veselit. To je tedy první, zatím ještě dosti úzká apologie groteskna.

V roce 1788 vydal německý učenec Karl Friedrich Flögel, autor čtyřsvazkových dějin komické literatury a knihy *Dějiny dvorských šašků*, svou *Historii groteskní komiky*.¹⁶⁾ Flögel neurčuje a nevymezuje pojem grotesknosti ani z historického, ani ze systematického hlediska. Považuje za groteskní vše, co se výrazně odchyluje od běžných estetických norem a v čem je nápadně zdůrazněn nebo zveličen materiálně tělesný moment. Z velké části je však Flögelova kniha věnována právě projevům středověké grotesknosti. Probírá lidové sváteční projevy středověku („svátek hlupáků“, „svátek osla“, lidové sváteční prvky v svátku Božího těla, karnevaly atd.), pozdně středověké šprýmařské literární společnosti (slavnosti „království Basoche“, „Les enfants sans-souci“ aj.), sotie, frašky, masopustní hry, některé formy lidové pouliční komiky atd. Vcelku je však rozsah groteskna u Flögela stále ještě poněkud zúžen: nechává úplně stranou čistě literární projevy groteskního realismu (například středověké latinské parodie). Nedostatek historicko-systematického hlediska vedl i k určité náhodnosti ve výběru materiálu. Smysl jevů



Pantagruelovy rozmarné sny



Pantagruelovy rozmarné sny

samých chápe autor povrchně – přesněji řečeno, vůbec k němu neproniká: shromažďuje je prostě jako kuriozity. Bez ohledu na to má však Flögelova kniha dosud význam svým materiálem.

Möser i Flögel znají jen groteskní komiku, tj. jen grotesknost založenou na smíchovém principu; tento princip pokládají za veselý, radostný. Materiál, kterým se oba badatelé zabývali – Möserova komedie dell'arte a Flögelova středověká grotesknost – tomu odpovídal.

Avšak právě v době, kdy se objevila Möserova a Flögelova kniha, obě obrácené jakoby nazpět, k překonaným etapám groteskna, vstoupila sama grotesknost do nové vývojové fáze. V preromantismu a v raném romantismu se grotesknost obrozuje, ale zároveň získává od základu nový smysl. Grotesknost se stává formou vyjádření subjektivního, individuálního názoru na svět, velmi vzdálenou od lidového karnevalového pojetí světa v minulých dobách (i když leckteré jeho prvky i v nové situaci zůstávají). Prvním a velmi významným výrazem nové subjektivní grotesknosti je *Tristram Shandy* Laurence Sterna (svěrázně převedení rabelaisovského a cervantesovského pojetí světa do subjektivního jazyka nové epochy). Jiným druhem nové grotesknosti je tzv. gotický nebo černý román. V Německu se nová grotesknost rozvinula asi nejsilněji a nejoriginálněji. Představuje ji dramatika *Sturm und Drang* a raný romantismus (Lenz, Klinger, mladý Tieck), romány Hippelovy a Jeana Paula a konečně tvorba Hoffmannova, který měl později nesmírný vliv na vývoj nového groteskna v světové literatuře. Teoretiky nové grotesknosti se stali Friedrich Schlegel a Jean Paul.

Romantická grotesknost je velmi významný a vlivný jev světové literatury. Byla do značné míry reakcí na ony prvky klasicismu a osvícenství, které byly příčinou omezenosti a jednostranné vážnosti těchto proudů: na suchý racionalismus, na státní a formálně logické autoritářství, na tíhnutí k hotovosti, dovršenosti a jednoznačnosti, na didaktičnost a utilitarismus osvícenců, na naivní nebo oficiální optimismus atp. Romantická grotesknost to vše odmítala, opírala se především o renesanční tradici, zejména o Shakespeara a o Cervantesa, kteří byli v této době znovu objevováni a v jejichž světle se interpretovala i grotesknost středověká. Značný vliv měl na romantickou grotesknost Sterne, který se může do jisté míry považovat za jejího zakladatele.

Bezprostřední působení živých lidových mimetických a karnevalových projevů (ovšem už velmi ochuzených) zřejmě nemělo velký význam. Převládaly čistě literární tradice. Je však nutné zmínit se o dost

podstatném vlivu lidového divadla (zvláště loutkového) a některých druhů jarmareční komiky.

Na rozdíl od středověké a renesanční groteskosti, která byla bezprostředně spjata s lidovou kulturou a měla povahu všelidového pouličního dění, se romantická grotesknost *zkomornila*; je to jakýsi karneval, který každý z účastníků prožívá o samotě a jasně svou osamocenost pociťuje. Karnevalové pojetí světa jako by bylo převedeno do jazyka subjektivně idealistického filozofického myšlení a přestávalo být oním konkrétně prožívaným (možno říci *tělesně* prožívaným) pocitem jednoty a nevyčerpatelnosti bytí, jakým bylo v středověkém a renesančním grotesku.

Nejpodstatněji se v romantické groteskosti proměnil smíchový princip. Smích ovšem zůstal: kde panuje nenarušitelná vážnost, tam se přece žádná grotesknost – třeba sebenesmělejší – nemůže uplatnit. Smích byl však v romantické groteskosti zredukován a změnil se v humor, ironii, sarkasmus. Přestává být smíchem radostným a jásavým. Pozitivní *obrozující* moment smíchového principu se oslabuje na minimum.

Velmi příznačná úvaha o smíchu je obsažena v jednom z nejpozoruhodnějších projevů romantické groteskosti, v Bonaventurových *Ponůckách – Nachtwachen* (Bonaventura je pseudonym neznámého autora, možná F. G. Wetzela).¹⁷) Jsou to vyprávění a úvahy ponocného. Na jednom místě vypravěč charakterizuje význam smíchu takto: „Je na světě ještě mocnější prostředek, jak se bránit proti všem ústrkům světa a osudu, než smích? Před touhle satyrskou maskou pociťuje děs i nejsilnější nepřítel, i samo neštěstí přede mnou couvá, najdu-li odvahu, abych se mu vysmál. A co jiného, ksakru, kromě výsměchu zaslouží celá tahle země i se svým umrněným průvodcem měsícem?“

Zde se vyhledávají světonázorová a univerzální povaha smíchu – obličejný příznak každé groteskosti – a oslavuje se jeho osvobodivá síla, ale není tu ani stopy po obrozující síle smíchu, a proto zde smích ztrácí svůj veselý a radostný tón. Autor k tomu podává ústy svého vypravěče, ponocného, svérázné objasnění ve formě mýtu o původu smíchu. Smích byl na svět poslán samým ďáblem. Přicházel však k lidem maskován jako *radost* a lidé jej ochotně přijali. Tehdy však smích odhodil svou veselou masku a obrátil se k světu a k lidem jako zlobná satira.

Proměna smíchového principu podmiňujícího grotesknost, to, že ztratil svou obrozující sílu, má za následek i řadu dalších podstatných

rozdílů mezi romantickou groteskostí a groteskostí středověkou a renesanční. Nejzřetelněji se tyto odlišnosti projevují ve vztahu k hrůze. Svět romantického groteska je ve větší nebo menší míře svět děsупlný a *cizí* člověku. Všechno obvyklé, obyčejné, každodenní, důvěrně známé a pochopitelné se najednou jeví jako nesmyslné, podezřelé, *cizí* a člověku nepřátelské. *Vlastní* svět se náhle mění v *cizí* svět. V tom, co je běžné a neděsí, se pojednou objevuje něco strašného. To je tendence romantické groteskosti v jejích krajních a nejvyhrocenějších projevech. Smířením se světem, dochází-li k němu, děje se v subjektivně lyrickém nebo dokonce v mystickém plánu. Středověká a renesanční grotesknost, čerpající z lidové smíchové kultury, zná naopak hrůzu jen v podobě směšných strašidel, tj. jen hrůzu *přemoženou smíchem*. Strašné se tu vždy obrací v směšné a veselé. Grotesknost spjatá s lidovou kulturou přibližuje svět k člověku a zkonkrétňuje jej, sbratřuje svět s člověkem prostřednictvím těla a tělesného života (na rozdíl od abstraktně duchovního romantického přístupu k světu). V romantické groteskosti ztrácejí obrazy materiálně tělesného života – jídla, pití, vyprazdňování, souložení, porodu – téměř úplně svůj obrozující význam a mění se v „nížiny života“.

Obrazy romantického groteska bývají vyjádřením strachu před světem a usilují vniknout tento strach čtenářům („straší“, „nahánějí strach“). Groteskní obrazy lidové kultury jsou absolutně nebojácné a všem vštěpují svou nebojácnost. Tato nebojácnost je příznačná i pro největší díla renesanční literatury. Vrchol v tom směru představuje Rabelaisův román: strach je tu zničen v samém zárodku a vše je prostoupeno veselím. Je to nejnebojácnější dílo světové literatury.

S oslabením obrozujícího momentu v smíchu souvisí i jiné zvláštnosti romantického groteska. Například motiv bláznovství je velmi příznačný pro veškerou grotesknost, protože umožňuje pohledět na svět jinými očima, nezkalenými „normálními“, tj. obvyklými představami a konvenčním hodnocením. V lidovém grotesku je bláznovství veselou parodií na oficiální rozumnost, na jednostrannou vážnost oficiální „pravdy“. Je to *sváteční* bláznovství. V romantickém grotesku nabývá bláznovství temného tragického odstínu individuální osamocenosti.

Ještě důležitější je motiv *masky*, nejsložitější a nejmnohoznačnější motiv lidové kultury. Masky souvisí z radostí z proměn a z převtělování, s veselou relativností, s veselým negováním identity a jednoznačnosti, s odmítáním bezduché shody se sebou samým. Masky jsou spjata s přechody, s metamorfózami, s porušováním přirozených hranic,

s výsměchem, s přezdívkou místo jména; maska ztělesňuje hravost jako životní princip, její základ tvoří zcela osobitý vztah mezi skutečností a obrazem, vztah příznačný pro nejstarší mimetické obřadní projevy. Není možné vyčerpát složitou o mnohostrannou symboliku masky. Je nutné jen připomenout, že takové jevy jako parodie, karikatura, grima, úšklebky, pitvoření aj. jsou v podstatě deriváty masky. V masce se velmi zřetelně odhaluje sama podstata grotesknosti.¹⁸⁾

V romantické grotesknosti se smysl masky odtržené od jednoty karnevalového lidového nazírání na svět zužuje a maska dostává řadu nových významů, které jsou cizí její původní povaze: maska něco skrývá, utajuje, předstírá atp. Podobné významy jsou ovšem zcela nemožné, dokud maska funguje v organickém celku lidové kultury. Za romantismu maska ztrácí skoro úplně svůj obrodný a obnovující prvek a nabývá nádechu pochmurnosti. Za maskou je často děsivá prázdnota, NIC (tento motiv se velmi silně ozývá v Bonaventurových *Ponůckách*). V lidovém grotesknu maska naopak vždy halí nevyčerpatelnost a mnohotvárnost života.

I v romantické grotesknosti si však maska uchovává něco ze své lidové karnevalové povahy: nelze ji těchto rysů úplně zbavit. Vždyť i v současném všedním životě je maska stále obklopena jakousi zvláštní atmosférou, vnímáme ji jako část nějakého jiného světa. Masky se prostě nikdy nemůže stát pouhou věcí mezi jinými věcmi.

V romantickém grotesknu hraje velkou roli motiv marionety, loutky. Tento motiv není ovšem cizí ani lidové grotesknosti. Romantismus však postavil u tohoto motivu na první místo představu o *cizí*, mimolidské síle, která vládne lidmi a mění je v loutky, tedy představu, která nemá nic společného s lidovou smíchovou kulturou. Jen pro romantismus je příznačný také svérázný groteskní motiv *tragédie loutky*.

Rozdíl mezi romantickou a lidovou groteskností se zřetelně projevuje i v pojetí obrazu ďábla. V ďábelských scénách středověkých mystérií, v smíchových záhrobních viděních, v parodických legendách, ve fabliaux atp. je čert veselým ambivalentním představitelem neoficiálních hledisek, svatosti naruby, ztělesněním materiálně tělesného „dole“ atp. Není v něm nic strašného ani cizího (u Rabelaise jsou čerti v Epistemonově záhrobním vidění „staří braši a výborní kumpáni“). Jinde jsou čerti i samo podsvětí jen „směšná strašidla“. V romantickém grotesknu se ďábel mění v cosi děsivého, melancholického, tragického. Infernální smích se stává smíchem pochmurným a zlomyslným.

Je třeba poznamenat, že ambivalentnost se v romantické grotesknosti obvykle mění v příkrý statický kontrast nebo v strnulou antitezi. Tak má vypravěč v *Ponůckách* (ponocný) otce ďábla a matku kanonizovanou světicí. Sám má ve zvyku smát se v kostelích a plakat na místech radováněk, v putykách. Starý všelidový rituální výsměch božstvu a středověký smích v chrámě o svátku hlupáků se tak na prahu 19. století mění v excentrický chechtot osamělého podivína.

Uvedme nakonec ještě jednu zvláštnost romantické grotesknosti: je to grotesknost povytce *noční* (Bonaventurovy *Ponůcky*, Hoffmannovy *Noční povídky*), je pro ni vůbec příznačná temnota. Pro lidovou grotesknost je naopak charakteristické světlo; je to grotesknost jarní a jitřní, grotesknost svítání.¹⁹⁾

Tak vypadá romantická grotesknost na německé půdě. Románskou variantou romantické grotesknosti se budeme zabývat později. Nyní se zastavíme u romantické teorie grotesknosti.

Friedrich Schlegel se zmiňuje o grotesknu v svém *Rozhovoru o poezii – Gespräch über die Poesie* (1800), i když bez zřetelného terminologického vymezení (obvykle je nazývá „arabeska“). Schlegel považuje grotesknost („arabesku“) za „nejstarší projev lidské fantazie“ a za „přírodní formu poezie“. Nachází grotesknot u Shakespeara i u Cervantesa, u Sterna i u Jeana Paula. Podstatu grotesknosti vidí ve fantastickém směřování různorodých prvků skutečnosti, ve zrušení obvyklých souvislostí a uspořádání světa, v nespoutané fantastičnosti obrazů a v „středání entuziasmu a ironie“.

Jasněji odhaluje rysy zejména romantické grotesknosti Jean Paul ve svém *Úvodu do estetiky – Vorschule der Ästhetik* (1805). Ani on neuzivá termínu grotesknot a spatřuje v jevu „zničující humor“. Jean Paul pojímá grotesknot („ničivý humor“) značně široce, nejen v mezích literatury a umění; zahrnuje sem i svátek hlupáků, svátek osla („oslí mše“), tj. středověké mimetické formy smíchových obřadů. Z literárních jevů renesance připomíná dost často i Rabelaise a Shakespeara. Mluví zejména o Shakespearově „výsměchu celému světu“ („Weltverlachung“) a má přítom na mysli jeho „melancholické“ šašky a Hamleta.

Jean Paul znamenitě chápe univerzální povahu groteskního smíchu. „Ničivý humor“ není zaměřen na jednotlivé negativní jevy v realitě, ale na celou skutečnost, na celý konečný svět v jeho celistvosti. Jean Paul zdůrazňuje radikalismus tohoto humoru: celý svět se v něm mění v cosi *cizího*, děsivého a *bezduvodného*, ztrácíme půdu pod nohama, točí se nám

hlava, neboť kolem sebe nevidíme nic stálého. Takové univerzální a radikální zrušení všech morálních a sociálních jistot spatřuje Jean Paul i v středověkých smíchových obřadech a mimetických projevech.

Jean Paul neodtrhuje grotesknost od smíchu. Chápe, že bez smíchového principu není grotesknost možná. Jeho teoretická koncepce však zná toliko redukovaný smích (humor), zbavený pozitivní obrodné a obnovující síly, a proto také neradostný a chmurný. Jean Paul sám zdůrazňuje melancholičnost „ničivého humoru“ a říká, že největším humoristou by byl ďábel (ovšem ďábel v jeho vlastním, romantickém pojetí).

Třebaže Jean Paul bere v úvahu i projevy středověké a renesanční grotesknosti (včetně Rabelaise), podává v podstatě jen teorii romantického groteska, jehož prizmatem nazírá i minulé vývojové etapy groteska a tak je „romantizuje“ (hlavně v duchu sternovské interpretace Rabelaise a Cervantesa).

Pozitivní rys grotesknosti, její poslední slovo, spatřuje Jean Paul (stejně jako Fr. Schlegel) už mimo smíchový princip; vidí jej v přechodu za hranice všeho konečného, co humor zničil, do čistě duchovní sféry.²⁰⁾

Značně později (od konce dvacátých let 19. století) probíhá obroda groteskní obraznosti také ve francouzském romantismu. Zajímavě a pro francouzský romantismus příznačně se jevila otázka grotesknosti Victoru Hugovi, nejdřív v předmluvě ke *Cromwellovi*, později v knize o Shakespearovi.

Hugo pojímá groteskní typ obraznosti velmi široce. Nachází jej v předklasické antice (Hydra, harpyje, kyklopové a další obrazy archaické grotesknosti), a proto spojuje s tímto typem všechnu poantickou literaturu od středověku. „Groteska se najde všude: vytváří na jedné straně jevy nestvůrné a děsivé, na druhé straně komické jevy a buffonerii.“ Podstatným aspektem groteska je ošklivost. Estetika grotesknosti je do značné míry estetikou ošklivého. Zároveň však Hugo oslabuje samostatný význam grotesknosti tím, že v ní vidí prostředek kontrastu k *vznešenosti*. Grotesknost a vznešenost se vzájemně doplňují, jejich spojení (které se nejlépe zdařilo Shakespearovi) pak tvoří pravou krásu, pro čistou klasičnost nedostupnou.

Nejzajímavější a nejkonkrétnější analýzy groteskní obraznosti a zejména smíchového a materiálně tělesného principu podává Hugo v knize o Shakespearovi. Budeme se jimi zabývat později, neboť Hugo tam rozvádí i svou koncepci Rabelaisovy tvorby.

Zájem o grotesknost a o její minulý vývoj sdíleli i jiní francouzští romantikové; přitom se grotesknost na francouzské půdě chápala jako národní tradice. V roce 1853 vyšla kniha Théophile Gautiera, sborník s názvem *Grotesky – Les Grotesques*. Gautier tu shromáždil francouzské reprezentanty groteska pojmávaného velmi široce: je zde Villon i básníci-libertini 17. století – Théophile de Viau, Saint-Amant, Scarron i Cyrano de Bergerac, dokonce i Scudéry.

Taková tedy byla romantická etapa ve vývoji grotesknosti a její teorie. Závěrem je třeba zdůraznit dva pozitivní rysy: předně, romantikové hledali lidové kořeny grotesknosti, a za druhé, nikdy grotesknosti nepřisuzovali čistě satirické funkce.

Tato analýza romantického groteska má ovšem velmi daleko k úplnosti. Mimo to je poněkud jednostranná a svým způsobem polemická. Lze to vysvětlit tím, že nám šlo jen o odlišnosti romantického groteska od groteskní obraznosti v lidové kultuře středověku a renesance. Romantismus přinesl však velmi významný a kladný objev, objev subjektivního lidského nitra s jeho hloubkou, složitostí a nevyčerpatelností.

Tato *vnitřní nekonečnost* individua byla středověké a renesanční grotesknosti cizí a romantikové ji mohli odhalit jen díky tomu, že použili metody groteska a jeho schopnosti osvobodit od všeho dogmatismu, definitivnosti a ohraničení. V uzavřeném, hotovém, stabilním světě se zřetelnými a nenarušitelnými hranicemi mezi všemi jevy a hodnotami by se vnitřní nekonečnost nedala odhalit. Abychom se o tom přesvědčili, stačí porovnat zracionalizované a vyčerpávající analýzy vnitřních prožitků u klasicistů s obrazy vnitřního života u Sterna a u romantiků. Zde se zřetelně projevuje umělecky poznávací síla groteskní metody. To vše však už překračuje hranice této knihy.

Několik slov o pojetí groteska v Hegelově estetice a u F. T. Vischera.

Když Hegel mluví o grotesku, má v podstatě na mysli jen starověkou grotesknost, kterou definuje jako výraz předklasického a předfilozofického stavu ducha. Opírá se především o starověké projevy indické kultury charakterizuje Hegel grotesknost třemi rysy: směřováním různorodých oblastí jsoucna, nadměrnou hyperbolizací a množováním jednotlivých orgánů (obrazy indických bohů s množstvím rukou a nohou). Organizující úlohu smíchového principu v grotesku Hegel vůbec nezná a zkoumá grotesknost mimo jakékoli sepětí s komičnem.

F. T. Vischer se v otázce grotesknosti od Hegela odchyluje. Podstatou a hybnou silou groteska je podle Vischera směšnost, komičnost.

„Groteskno, to je komično v rovině nepřírozeného“, je to „mytologická komika“. Tyto Vischerovy definice mají pozoruhodnou hloubku.

Je třeba říci, že v dalším vývoji filozofické estetiky až do naší doby se grotesknosti nedostalo náležitého pochopení a zhodnocení; v estetickém systému se pro ni nenašlo místo.

Po romantismu, od druhé poloviny 19. století, zájem o grotesknost rychle slábne jak v literatuře samé, tak v nauce o ní. Pokud se grotesknost připomíná, vztahuje se k formám nízké vulgární komiky nebo se chápe jako zvláštní forma satiry mířící na jednotlivé čistě negativní jevy. Při takovém přístupu beze stopy mizí hloubka a veškerý univerzalizmus groteskních obrazů.

V r. 1894 vyšla nejobširnější práce věnovaná grotesknu, kniha německého učence Heinricha Schneeganse *Dějiny groteskní satiry – Geschichte der grotesken Satire*. Značná část této knihy je věnována tvorbě Fr. Rabelaise, kterého Schneegans pokládá za největšího představitele groteskní satiry, avšak podává se tu i stručný nárys některých jevů středověkého groteskna. Schneegans je nejdůležitější reprezentant čistě satirického pojetí grotesknosti. Grotesknost je podle něho vždy a výhradně čistě negující satira, je to „nadsazování nenáležitého“, zavrhaného, a přitom takové zveličování, které překračuje hranice pravděpodobnosti a přerůstá do fantastiky. Právě takovou hyperbolizací nenáležitostí se na daný jev morálně a sociálně útočí.

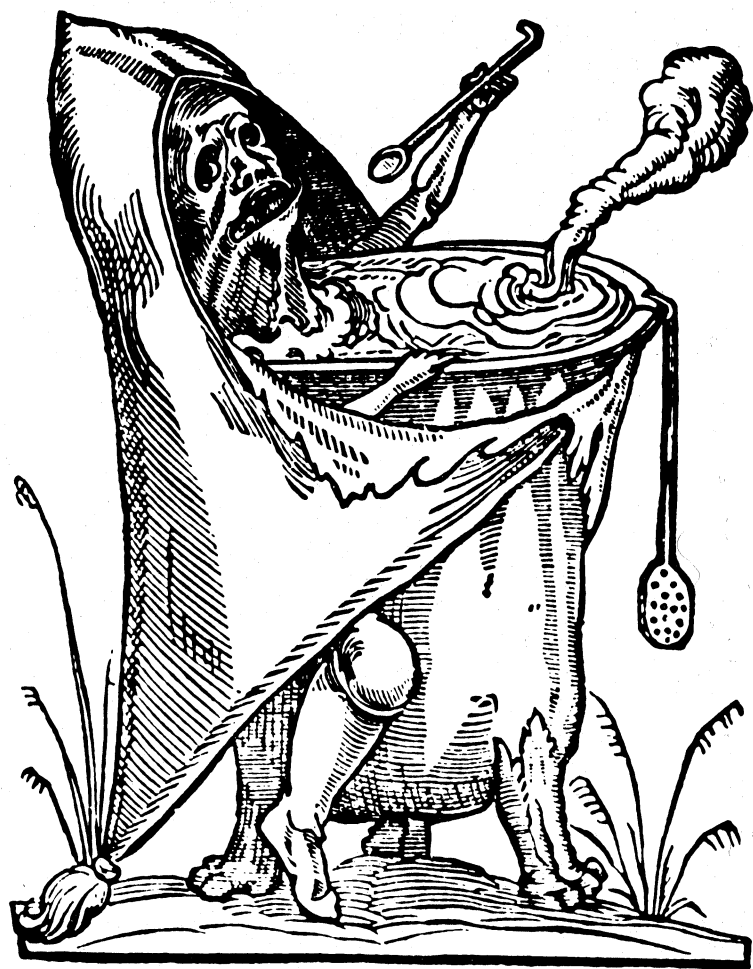
Schneegans vůbec nechápe pozitivní hyperbolizaci materiálně tělesného principu v středověké grotesknosti a u Rabelaise. Nerozumí kladné, obrodné a obrozující síle groteskního smíchu. Zná jen čistě negující, rétorický „smích bez zasmání“ v satirě 19. století a v jeho duchu vykládá i projevy středověkého a renesančního smíchu. Je to krajní výraz anachronistické deformace smíchu v literární vědě. Schneegans nechápe ovšem ani univerzalizmus groteskních obrazů. Schneegansova koncepce je však velmi typická pro všechnu nauku o literatuře v druhé polovině 19. století a v prvních dekádách 20. století. Čistě satirické chápání grotesknosti a zejména Rabelaisova díla v Schneegansově duchu není ani dnes ještě zdaleka překonáno.

Jak jsme již uvedli, rozvíjí Schneegans svou koncepci hlavně na analýzách Rabelaisova díla. Proto budeme mít ještě příležitost vrátit se časem k jeho knize.

Ve 20. století dochází k nové mocné obrodě grotesknosti, třebaže slovo „obroda“ není u některých forem nového groteskna plně namístě.



Pantagruelovy rozmarné sny



Pantagruelovy rozmarné sny

Obraz vývoje nové grotesknosti je dosti složitý a plný protikladů. V zásadě je však možno vysledovat v tomto vývoji dvě linie: první je modernistické groteskno (Alfred Jarry, expresionisté, surrealisté aj.). Tato grotesknost je (v různé míře) spjata s tradicemi romantického groteskna, v současné době se vyvíjí pod vlivem různých existencialistických proudů. Druhá linie je *realistická* grotesknost (Thomas Mann, Bertolt Brecht, Pablo Neruda aj.); je spjata s tradicemi groteskního realismu a lidové kultury a leckdy vykazuje i bezprostřední vliv karnevalových projevů (Pablo Neruda).

Charakteristika zvláštností nového groteskna už vůbec není naším úkolem.²¹⁾ Všimneme si jen nejnovější teorie groteskna, spojené s první, modernistickou linií jejího vývoje. Máme na mysli knihu významného německého literárního vědce Wolfganga Kaysera *Groteskno v malířství a v poezii – Das Groteske in Malerei und Dichtung* (1957).²²⁾

Kayserova kniha je v podstatě první a zatím jediná závažná studie o teorii grotesknosti. Je v ní mnoho cenných pozorování a subtilních analýz. S celkovou Kayserovou koncepcí však naprosto nelze souhlasit.

Kayserova kniha usiluje podat obecnou teorii groteskna, odhalit samu podstatu tohoto jevu. Ve skutečnosti však podává jen teorii (a stručnou historii) romantické a modernistické grotesknosti, přesněji řečeno jen modernistické, protože romantickou grotesknost vidí Kayser prizmatem modernistické, a proto ji chápe a hodnotí poněkud nesprávně. Pro tisíciletý vývoj předromantického groteskna – pro archaickou grotesknost, pro antickou grotesknost (například satyrské drama nebo starou attickou komedii), pro středověkou a renesanční grotesknost spjatou s lidovou smíchovou kulturou – je Kayserova teorie absolutně neadekvátní. Kayser se v své knize o všech těchto jevech ani nezmiňuje (jmenuje z nich jen některé). Všechny své vývody a zobecnění zakládá na analýzách romantické a modernistické grotesknosti, přičemž právě ta poslední určuje Kayserovu koncepci. Proto nedošla porozumění pravá povaha grotesknosti, neodlučitelná od celistvého světa lidové smíchové kultury a karnevalového pojetí světa. V romantické grotesknosti je tato povaha oslabena, ochuzuje se a do značné míry se přehodnocuje. I tehdy si ale uchovávají všechny základní motivy, které jsou zřejmě karnevalového původu, jakousi vzpomínku na onen mohutný celek, jehož částmi kdysi byly. A tato vzpomínka se probouzí v nejlepších dílech romantické grotesknosti (zvláště silně, i když ovšem různě, u Sterna a u Hoffmanna). Taková díla jsou silnější, hlubší a *radostnější*

než subjektivní filozofický názor na svět, který se v nich vyjadřuje. Kayser však tuto „paměť žánru“ nezná a nehledá ji v nich. Modernistická grotesknost, která udává tón jeho koncepci, ztratila tuto vzpomínku téměř úplně a skoro dokonale zformalizovala karnevalové dědictví groteskních motivů a symbolů.

Jaké jsou podle Kaysera základní zvláštnosti groteskní obraznosti?

V Kayserových definicích především překvapuje povšechně chmurný, děsivý, strašidelný ráz groteskního světa, který z něho autor výhradně zachycuje. Ve skutečnosti je takový ráz naprosto cizí celému vývoji grotesknosti před romantismem. Uvedli jsme už, že středověká a renesanční grotesknost, prodchnutá karnevalovým pohledem na svět, osvobozuje svět od všeho děsivého a strašidelného, zbavuje jej hrůzy, dodává mu jas a veselost. Všechno, co se v obyčejném světě jevílo jako děsuplné a strašidelné, mění se v karnevalovém světě ve veselá „směšná strašidla“. Strach, to je krajní výraz jednostranné a omezené vážnosti, nad kterou vítězí smích (setkáme se s velkolepým rozvedením tohoto motivu u Rabelaise, zejména v „marlboroughovském“ motivu). Jen v světě do krajnosti zbaveném strachu je možná i ona krajní svoboda, která je vlastní grotesknosti.

Podle Kaysera je hlavním prvkem v groteskním světě „něco nepřátelského, odcizeného a nelidského“ („das Unheimliche, das Verfremdete und Unmenschliche“, s. 81). Zvláště zdůrazňuje Kayser moment cizosti: „Groteskno, to je odcizený svět“ („das Grotteske ist die entfremdete Welt“, s. 136). Kayser objasňuje tuto definici srovnáním groteskna se světem pohádky. I svět pohádky je možno definovat jako svět cizí a neobvyklý, díváme-li se naň zvnějška, ale není to svět, který se *odcizil*. V groteskně se náhle stává cizím a nepřátelským to, co nám bylo vlastní a blízké. Právě *náš* svět se rázem odcizuje.

Tato Kayserova definice se hodí jen na některé rysy modernistické grotesknosti, není však plně adekvátní pro romantickou grotesknost a už vůbec neodpovídá jejím předchozím vývojovým etapám.

Grotesknost – včetně romantické – otvírá možnost *úplně jiného* uspořádání světa a utváření života. Umožňuje překročit meze zdánlivé jedinečnosti a nezvratné pevnosti existujícího světa. Grotesknost, kterou vytvořila lidová smíchová kultura, to je v podstatě vždycky – v té či jiné formě, takovými či onakými prostředky – hra na návrat Saturnova zlatého věku na zem, ukazuje se *živá možnost* jeho návratu. Dělá to i romantická grotesknost (jinak by přestala být groteskní), ale provádí to

ve vlastních subjektivních formách. Existující svět se náhle jeví jako svět odcizený (máme-li se držet Kayserovy terminologie) právě proto, že se objevuje možnost skutečného vlastního světa, světa zlatého věku a karnevalové pravdy. Člověk se vrací k sobě samému. Existující svět se rozrušuje, aby se mohl znovuzrodit a obnovit se. Svět umírá a zároveň se rodí. Relativnost vši existence je v groteskním pojetí vždy veselá, grotesknost je vždy proniknuta radostí z proměn, i když je toto radostné veselí redukováno (jako za romantismu) na minimum.

Je třeba znovu zdůraznit, že utopický moment („zlatý věk“) se v předromantické grotesknosti nevyjevuje abstraktnímu myšlení a vnitřnímu prožívání, ale hraje a prožívá jej celý, nerozpolcený člověk, jeho mysl, cit i *tělo*. Toto tělesné účastenství na možném jiném světě, tělesné srozumění s ním má pro grotesknost obrovský význam.

Materiálně tělesný princip se svou nevyčerpatelností a věčným obnovením nemá v Kayserově koncepci místo. Jeho koncepce si nevšímá ani času, ani proměn a krizí, tj. nebere zřetel na to, co se děje se sluncem, se zemí, s člověkem, s lidským společenstvím a čím žije právě původní grotesknost.

Pro modernistickou grotesknost je velmi charakteristická i další Kayserova definice: „Groteskno je výrazová forma pro ONO“ (s. 137).

Kayser chápe „ono“ spíš v duchu existencialismu než freudismu: „ono“ je cizí, mimolidská síla, která řídí svět, lidi, jejich život a jejich jednání. Mnohé z hlavních groteskních motivů spojuje Kayser s prociťováním této cizí síly, například motiv loutky. Jím vykládá i motiv šílenství. V bláznovi podle Kaysera vždycky cítíme něco cizího, jako by do jeho duše pronikl nějaký nelidský duch. Uvedli jsme už, že grotesknost využívá motivu šílenství docela jinak: k osvobození od lživé „pravdy tohoto světa“, k tomu, aby bylo možno pohledět na svět očima *osvobozenýma* od této „pravdy“.

Kayser sám nejednou mluví o *svobodě* fantazie, příznačné pro grotesknost. Jak je však možná taková svoboda vůči světu, kde vládne cizí síla, „ono“? V tom je nepřekonatelný rozpor Kayserovy koncepce.

Grotesknost ve skutečnosti osvobozuje od všech forem nelidské nutnosti, jimiž jsou prostoupeny panující představy o světě. Grotesknost ukazuje relativnost a meze této nutnosti. Nutnost se prezentuje v každém obraze světa, který v určité době právě panuje, jako něco monolitně vážného, bezpodmínečného a nezvratného. Historicky vzato jsou však představy o nutnosti vždy relativní a proměnlivé. Smíchový princip

a karnevalové vidění světa, které jsou obsaženy v základech grotesknosti, narušují omezenou vážnost a všechny nároky na nadčasový význam a bezpodmínečnost představ o nutnosti a osvobozují lidské vědomí, myšlení a představivost pro nové možnosti. Proto také velkým převratům dokonce i ve sféře vědy předchází a připravuje je určitá „karnevalizace“ vědomí.

V groteskním světě se každé „ono“ zbavuje vážnosti a mění se v směšné strašidlo; vstupujeme-li do tohoto světa – dokonce i do světa romantické grotesknosti –, pociťujeme vždy jakousi zvláštní veselou volnost myšlení a fantazie.

Pozastavme se ještě u dvou momentů Kayserovy koncepce.

Ve shrnutí výsledků z vlastních analýz Kayser tvrdí, že „v groteskně nejde o strach ze smrti, ale o strach ze života“. Toto důsledně existencialistické tvrzení obsahuje především protiklad života a smrti. Takový protiklad je však naprosto cizí groteskní obraznosti. Smrt v tomto systému vůbec není negací života, který se tu pojímá jako život velkého všelidského těla. Smrt tu vstupuje do celku života jako jeho nezbytný prvek, jako podmínka jeho neustálé obnovy a omlazování. Smrt je tu vždy ve vzájemné závislosti se zrozením, hrob s plodivým lůnem země. Zrození a smrt, smrt a zrození jsou konstitutivní prvky samého života, jako v proslulých slovech Ducha země v Goethově *Faustu*.²³⁾ Smrt se včleňuje do života a zároveň se zrozením určuje jeho věčný pohyb. Dokonce i boj života se smrtí v individuálním těle chápe groteskní obrazné myšlení jako boj vzdorujícího starého života s rodícím se novým životem (tj. s tím, který se má zrodit), jako krizi střídání.

Leonardo da Vinci říkal: když člověk s radostnou netrpělivostí očekává nový den, nové jaro, nový rok, neuvědomuje si, že právě tím v podstatě touží po vlastní smrti. Třebaže tento Leonardův aforismus není z hlediska výrazové formy groteskní, je přece jen jeho základem karnevalové pojetí světa.

V systému groteskní obraznosti jsou tedy smrt a obnovení v celku života vzájemně neoddělitelné a tento celek vůbec není schopen vzbuzovat strach.

Je třeba říci, že i obraz smrti v středověké a renesanční grotesknosti (včetně výtvarné, například v Holbeinově *Tanci smrti* nebo u Dürera) vždy obsahuje prvek směšnosti. Je to vždy – ve větší nebo menší míře – směšné strašidlo. V následujících staletích, zejména v 19. století, se přestal vnímat v takových obrazech smíchový princip a pojímaly se

jednostranně jen ve vážných souvislostech; tak se zjednodušovaly a komolily. Buržoazní 19. století si vážilo jen ryze satirického smíchu, který v podstatě byl rétorickým, vážným a poučujícím „smíchem bez smíchu“ (ne nadarmo byl přirovnáván k bičí nebo k metle). Kromě něho se bral na milost ještě smích jen pro pobavení, neškodný a prostoduchý. Veškerá závažnost musela být skutečně vážná, tj. banálně přímočará.

Téma smrti jako obnovování, spojení smrti se zrozením, obrazy směřující se smrti hrají důležitou roli v obrazovém systému Rabelaisova románu a podrobíme je v dalších částech knihy konkrétní analýze.

Poslední moment Kayserovy koncepce, u kterého se zastavíme, je jeho výklad groteskního smíchu. Kayser píše: „Smích promíšený s hořkostí nabývá při přechodu do polohy groteskna rysů výsměšného, cynického a konečně satanského smíchu.“

Vidíme, že Kayser chápe groteskní smích úplně v duchu úvah Bonaventurova ponocného a Jean Paulovy teorie „ničivého humoru“, tj. v duchu romantického groteskna. Chybí tu veselý, osvobodivý a obrozující prvek smíchu, tj. právě jeho prvek tvořivý. Kayser si je však vědom vši složitosti problému groteskního smíchu a vzdává se jednoznačného řešení (s. 139).

Taková je tedy Kayserova kniha. Jak jsme už uvedli, je grotesknost převládající formou v rozmanitých směrech soudobého modernismu. Kayserova koncepce je v podstatě teoretickým zdůvodněním této moderní grotesknosti. S určitými výhradami může ještě objasnit některé stránky romantické grotesknosti. Vztahovat ji i na jiné vývojové epochy groteskní obraznosti je však podle našeho mínění docela nemožné.

Problém groteskna a jeho estetické podstaty může být správně formulován a řešen jen na materiálu středověké lidové kultury a renesanční literatury; zvláště velký objasňující význam má dílo Rabelaisovo. Pravou hloubku, mnohoznačnost a sílu jednotlivých groteskních motivů je možno pochopit jen se zřetelem k jednotě lidové kultury a karnevalového pojetí světa; zkoumají-li se bez souvislosti s ním, stávají se jednoznačnými, zjednodušují se a ochuzují.

O oprávněnosti pojmu „groteskní“ pro označení zvláštního typu obraznosti v středověké lidové kultuře a v renesanční literatuře, která je s ní spjata, nemůže být pochyby. Do jaké míry je však oprávněn náš termín „groteskní realismus“?

Na tuto otázku můžeme dát v tomto úvodu jen předběžnou odpověď. Ty zvláštnosti, které tak výrazně odlišují středověkou a renesanční

grotesknost od romantické a modernistické grotesknosti, a především živelně materialistické a dialektické chápání existence, se mohou nejadekválněji označit jako *realistické*. Naše pozdější konkrétní analýzy groteskních obrazů potvrdí tuto tezi.

Renesanční groteskní obraznost, bezprostředně spojená s lidovou karnevalovou kulturou – u Rabelaise. Cervantesa, Shakespeara – měla určující vliv na všechnu velkou realistickou literaturu následujících staletí. Realismus velkého stylu (realismus Stendhallův, Balzakův, Hugův, Dickensův aj.) byl vždy spjat (přímo nebo nepřímo) s renesanční tradicí a rozchod s ní neodvratně vedl k změlnění realismu a k tomu, že se proměnil v naturalistický empirismus.

Už v 17. století se začínají některé formy grotesknosti zvrhávat v statickou „charakterovost“ a v přízemní žánrovost. Tato degenerace je spjata se specifickou omezeností buržoazního světového názoru. Pravá grotesknost nemá snad k ničemu tak daleko jako k staticčnosti; přímo se snaží ve svých obrazech zachytit vznik, růst, věčnou neukončenost a nehotovost existence; proto podává ve svých obrazech oba póly vznikání, současně zanikající i nové, to, co umírá i co se rodí; ukazuje dvě těla v jediném těle, rašení a dělení živé buňky. Zde, na vrcholech groteskního a folklórního realismu, nikdy nezůstane – stejně jako při zániku jednobuněčných organismů – žádný tělesný ostatek, „mrtvola“ (zánik jednobuněčného organismu splývá s jeho rozmnožením, tj. s rozdělením na dvě buňky, na dva organismy bez jakýchkoli „ostatků“), staroba nese s sebou těhotnost a smrt zrození; vše, co je přísně vyhraněné, co je strnulé a hotové, je sráženo do oblasti tělesného „dole“, aby se tam přetavilo a zrodilo znovu. V procesu degenerace a rozkladu groteskního realismu se ztrácí kladný pól, tj. druhý, „mladý“ řetězový článek v dvojici, kterou představuje každé vznikání (nahrazuje se morální sentencí a abstraktním pojmem): zůstává pouze mrtvé tělo zbavené těhotnosti, čistá, separovaná staroba vyjadřující jen sebe samu, staroba odtržená od onoho živoucího celku, v němž byla spojena s následujícím mladým článkem v jediném řetězci vývoje a růstu. Vzniká zkomolená grotesknost, figura démona plodnosti s uřezaným falem a vpadlým břichem. Tak se rodí všechny ty neplodné obrazy „charakterů“, všechny „profesionální“ typy advokátů, kupců, kuplířek, starců a bab atd., všechny ty masky chátrajícího a degenerujícího realismu. Tyto typy existovaly i v groteskním realismu, ale tam nevytvářely obraz *celého* života; tam byly jen odumírající části v řetězci životní obnovy. Nová koncepce realismu



Beánie. Dřevořezy z magdeburské publikace M. Johanna Dinckela *De origine, causis, typo et ceremoniis illius ritus, qui vulgo in scholis depositio appellatur* z roku 1582. Na slavnosti zvané „beánie“ nebo „depositio“ (skládání) přijímali starší studenti v bláznovském přestrojení nováčky („beány“) do akademického společenství za drsného žertování, zesměšňování a týrání, jímž beáni nabývali akademické uhlazenosti. Popis takové slavnosti zpracoval Josef Jungmann podle humanistického literáta a pedagoga Jakuba Pontana.



vede jinak hranice mezi těly a věcmi. Roztrhává podvojná těla a odděluje od těl věci, které groteskní a folklórní realismus viděl v sepětí s tělem; usiluje dovršit každou individualitu mimo souvislost s *konečným celkem*, jehož starý obraz se ztratil a nový ještě nebyl nalezen. Od základu se změnilo i chápání času.

Literatura tzv. všedního realismu 17. století (Sorel, Scarron, Furetière) je už prosycena vedle autentických karnevalových prvků takovými obrazy ustrnulé grotesknosti, tj. grotesknosti, která téměř ztratila souvislost s univerzálně chápaným časem, s proudem neustálého vznikání, a proto buď ustrnula v své podvojnosti, nebo se rozštěpila vedví. Někteří vědci (například R. Renier) se kloní k názoru, že jde o počátek realismu, o jeho první kroky. Ve skutečnosti to vše jsou jen odumřelé a někdy skoro smyslu zbavené úločky mohutného a hlubokého groteskního realismu.

Zmínili jsme se už na začátku úvodu o tom, že jak jednotlivé projevy lidové smíchové kultury za středověku, tak i zvláštní žánry groteskního realismu jsou dost úplně a zevrubně prozkoumány, ovšem jen z hlediska těch kulturněhistorických a literárněhistorických metod, které se uplatňovaly ve vědě 19. století a v prvních dekádách 20. století. Nestudovala se samozřejmě jen literární díla, ale i takové specifické jevy jako „svátek hlupáků“, paschátní smích, parodia sacra a další jevy, které v podstatě už nespádají do rámce umění a literatury. Jsou ovšem prozkoumány i rozmanité projevy antické smíchové kultury. Nemálo vykonali pro objasnění charakteru a geneze jednotlivých motivů a symbolů z komplexu lidové smíchové kultury také folkloristé (stačí uvést monumentální dílo J. G. Frazera *Zlatá ratolest* (1890–1915).

Odborná literatura, která má vztah k lidové smíchové kultuře, je obrovská.²⁴⁾ Na odpovídající speciální práce odkazují dále ve vlastním výkladu. Všechna ta obrovská literatura však až na řídké výjimky postrádá teoretický patos. Neusiluje se o širší a principiální teoretická zobecnění. Proto zůstává skoro nepřehlédnutelný, pečlivě sebraný a často přesvědčivě komentovaný materiál bez sjednocující interpretace a bez správného pochopení. To, co nazýváme jednotným světem lidové smíchové kultury, vypadá zde jako jakási snůška rozmanitých kuriozit, jež zdánlivě není možné zahrnout do „vážné“ historie evropské kultury a literatury, nehledě už na jejich obrovské množství. Tato snůška kuriozit a nepřístojností zůstává mimo okruh „vážných“ tvůrčích problémů, které řešilo evropské lidstvo. Je docela pochopitelné, že při takovém přístupu

nebyl skoro vůbec rozpoznán mocný vliv lidové smíchové kultury na všechnu uměleckou literaturu, na samo „obrazné myšlení“ lidstva.

Zmíníme se stručně jen o dvou dílech, která kladou i teoretické otázky, a to takové, které se z dvou různých stran stýkají s naším problémem lidové smíchové kultury.

V roce 1903 vyšla objemná kniha H. Reicha *Mimus*. Předmětem Reichova zkoumání je v podstatě smíchová kultura antiky a středověku. Autor přináší rozsáhlý, velmi zajímavý a cenný materiál. Správně odhaluje jednotu smíchové tradice, která prochází antikou a středověkem. Konečně chápe i odvěké a podstatné sepětí smíchu a materiálně tělesných nížin. To vše dovoluje Reichovi, aby se značně přiblížil k správné a plodné formulaci problému lidové smíchové kultury. Samu tuto otázku však přece jen nepoložil. Zabránilo mu v tom podle našeho mínění v zásadě dvě příčiny.

Předně se Reich pokouší zredukovat celou historii smíchové kultury na historii mimu, tj. jednoho smíchového žánru, i když poměrně charakteristického, zvláště pro pozdní antiku. Mimus se Reichovi jeví jako centrum a dokonce málem jediný nositel smíchové kultury. Na vliv antického mimu Reich redukuje i všechny lidové sváteční formy i středověkou smíchovou literaturu. Při shledávání vlivu antického mimu Reich dokonce překračuje hranice evropské kultury. To vše vede k nutnému překrucování a k ignorování všeho, co se nevejde na Prokrustovo lože mimu. Je třeba říci, že někdy ani sám Reich nerespektuje vlastní koncepci: materiál překypuje a nutí autora překračovat úzký rámec mimu.

Za druhé, Reich poněkud modernizuje a zjednodušuje jak smích, tak i materiálně tělesný princip, který je s ním nerozlučně spjat. V Reichově koncepci zní kladné momenty smíchového principu – jeho osvobodivá a ohrožující síla – poněkud tlumeně (třebaže Reich výborně zná antickou filozofii smíchu). Univerzalizmus lidového smíchu a jeho světonázorový a utopický charakter rovněž u Reicha nedošly náležitého pochopení a zhodnocení. Zvláště špatně však dopadl v jeho koncepci materiálně tělesný princip: Reich jej pozoruje prizmatem novodobého abstraktního a diferencujícího myšlení, a proto jej chápe zúženě, skoro naturalisticky.

To jsou dva hlavní rysy, které podle našeho názoru oslabují Reichovu koncepci. Přesto však Reich udělal mnoho v přípravě takového formulování problému lidové smíchové kultury, které by bylo látce adekvátní.

Je velká škoda, že Reichova kniha, tak bohatá na nový materiál, myšlenkově originální a smělá, nevyvolala ve své době náležitý ohlas.

V dalším výkladu budeme mít nejednou příležitost na Reichovu knihu odkazovat.

Druhé dílo, kterého si tu všimneme, je rozsahem nevelká kniha Konráda Burdacha *Reformation, Renaissance, Humanismus* (1918). Tato kniha se rovněž poněkud blíží k formulování problému lidové kultury, ale docela jinak než kniha Reichova. Není v ní ani zmínky o smíchu a o materiálně tělesném principu. Jejím jediným hrdinou je obrazná idea „znovuzrození“, „obnovení“, „reformace“. Burdach ve své knize ukazuje, jak obrazná idea znovuzrození, vzniklá původně v dávném mytologickém myšlení východních a antických národů, žila v různých variantách dál a vyvíjela se během celého středověku. Dochovala se i v církevním kultu (v liturgii, v obraze křtu aj.), ale zde dogmaticky zkostnatěla. Od doby náboženského rozkvětu v 12. století (Jáchym z Fiore, František z Assisi, spiritualisté) tato obrazná idea ožívá, proniká do širšího okruhu lidí, zabarvuje se čistě lidskými emocemi, probouzí básnickou a uměleckou představivost, stává se výrazem vzrůstající touhy po znovuzrození a obnově v čistě pozemské, světské sféře, tj. v sféře politického, sociálního a uměleckého života (s. 55). Burdach sleduje pozvolný a postupný proces sekularizace (posvětšťování) obrazné ideje znovuzrození u Danta, v myšlení a činnosti Coly di Rienzo, u Petrarkey, Boccaccia aj.

Správně Burdach soudí, že takový historický jev jako renesance nemohl vzniknout jako výsledek čistě poznávacího úsilí a intelektuálních snah jednotlivců. Říká o tom: „Humanismus a renesance nejsou produkty vědění. Nevznikají proto, že učenci objevují ztracené památky antické literatury a umění a snaží se je znovu vrátit životu. Humanismus a renesance se zrodily z dychtivého očekávání a úsilí *stárnoucí* epochy, jejíž do hloubi otřesená duše prahla *po novém mládí*.“ (s. 138)

Burdach má ovšem docela pravdu, když odmítá vyvozovat a vykládat renesanci z učených a knižních východisek, z individuálních ideologických snah, z „intelektuálního úsilí“. Má pravdu i v tom, že renesance se připravovala průběhem celého středověku (a zvláště od 12. století). Má konečně pravdu i v tom, že slovo „znovuzrození“ („renaissance“) vůbec neznamená „znovuzrození antických věd a umění“, ale stojí za ním rozsáhlé a mnohoznačné smyslové vzdělání kořenící v hloubce obřadně mimetického, obrazného a intelektuálně ideového myšlení lidstva. K. Burdach však nenašel a nepoznal hlavní existenční sféru obrazné

ideje znovuzrození, lidovou smíchovou kulturu středověku. Touha po obnově a po novém zrození, „prahnutí po nové mladosti“ prosycovaly karnevalové pojetí světa a rozmanitě se realizovaly v konkrétních smyslových formách lidové kultury (a to ve slovesných i obřadních mimetických formách). V tom byl druhý, sváteční život středověku.

Mnohé z těch jevů, které K. Burdach ve své knize sleduje jako jevy připravující renesanci, byly samy pod vlivem lidové smíchové kultury a předjímaly tímto ovlivněním ducha renesance. To se týká například Jáchyma z Fiore a zejména Františka z Assisi a hnutí, které založil. Sám František ne nadarmo nazýval sebe i své přívržence „kejklíři božími“ („ioculatores Domini“). Františkův svérázný světový názor se svou „duchovní veselostí“ („laetitia spiritualis“), s oslavou materiálně tělesného principu, se specifickým františkánským snižováním a profanacemi může být s trochou nadsázky označen jako *karnevalizovaný* katolicismus. Prvky karnevalového vztahu k světu se dost silně uplatňovaly také ve vši činnosti Coly di Rienzo. Všem těmto jevům, které podle Burdacha připravovaly renesanci, je vlastní osvobodivý a obnovující smíchový princip, i když někdy v krajně redukované podobě. K tomuto principu však Burdach vůbec nepřihlíží. Pro něj existuje jen vážná tónina.

Tím, že usiluje správněji pochopit vztah renesance k středověku, připravuje tedy i Burdach svým způsobem půdu k formulování problému lidové smíchové kultury za středověku.

Tak tedy vypadá náš problém. Bezprostředním objektem našeho zkoumání však není lidová smíchová kultura, nýbrž tvorba François Rabelaise. Lidová smíchová kultura je co do rozsahu vlastně nepřehlédnutelná, a jak jsme viděli, je ve svých projevech neobyčejně různorodá. Ve vztahu k ní je naše úloha čistě teoretická: musíme odhalit jednotu a smysl této kultury, její obecně ideologickou (světonázorovou) a estetickou podstatu. Tento problém je možno nejlépe řešit tam, tj. na takovém materiálu, kde je lidová smíchová kultura shromážděna, zkoncentrována a umělecky ztvárněna na vyšším, renesančním stupni – a to je právě v Rabelaisově díle. Jako cesta k samé hlubinné podstatě lidové smíchové kultury je Rabelais nenahraditelný. Ve světě jeho tvorby je odhalena vnitřní jednota všech různorodých elementů této kultury s výjimečnou zřetelností. Jeho dílo je opravdu úplná encyklopedie lidové kultury.

Užíváme-li však Rabelaisovy tvorby k tomu, abychom odhalili podstatu lidové smíchové kultury, naprosto nechápeme jeho dílo jen jako

prostředek k dosažení cíle, který leží mimo ně. Jsme naopak hluboce přesvědčeni, že jen tou cestou, tj. toliko v světě lidové kultury, je možné objasnit autentického Rabelaise, ukázat Rabelaise v Rabelaisovi. Dosud byl jen modernizován: lidé ho četli novodobými očima (převážně očima 19. století, které měly pro lidovou kulturu nejméně pochopení) a nacházeli v něm jen to, co bylo pro něj samého a pro jeho současníky – a také *objektivně* – nejméně podstatné. Rabelaisovo výjimečné kouzlo (a každý může toto kouzlo pocítit) zůstává dosud neobjasněno. K tomu je především nezbytné pochopit Rabelaisův zvláštní jazyk, tj. jazyk lidové smíchové kultury.

Zde můžeme úvod zakončit. Ke všem jeho hlavním tématům a tézím, které tu byly vyjádřeny poněkud abstraktně a někdy deklarativně, se však v práci samé ještě vrátíme a zkonkretizujeme je jak na materiálu z Rabelaisova díla, tak na jiných jevech ze středověku i antiky, které byly Rabelaisovi přímými nebo nepřímými východisky.