

Lidová smíchová kultura v koncepci sovětského vědce (M. M. Bachtin, Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kultura sredněvěkovja i renessansa)

Author(s): JAROSLAV KOLÁR

Source: *Česká literatura*, Vol. 15, No. 5 (1967), pp. 434-443

Published by: Institute of Czech Literature, The Academy of Sciences of the Czech Republic

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/43742052>

Accessed: 03-03-2023 13:54 UTC

---

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

*Institute of Czech Literature, The Academy of Sciences of the Czech Republic* is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Česká literatura*

## Lidová smíchová kultura v koncepci sovětského vědce

(M. M. Bachtin, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kultura sredněvěkovja i renessansa*)\*

JAROSLAV KOLÁR

Není zvykem recenzovat v tomto časopise literárněhistorické práce věnované postavám jiných národních literatur. Přicházíme-li s referátem o Bachtinově monografii, je to jen zdánlivá výjimka z pravidla. Bachtinova kniha totiž přináší podstatně víc, než slibuje její titul; přesněji řečeno, druhá část titulu charakterizuje její obecnější zaměření, a téma vymezené jako „lidová kultura středověku a renesance“ zdaleka není jen záležitostí romanistickou. Hlavním obecně historickým přínosem Bachtinovy práce je soustředění na otázku lidové *smíchové* kultury; tak autor označuje (termínem v ruštině stejně nezvyklým, jako je jeho český překlad) obsáhlý, bohatě diferencovaný, a přece jednotný komplex, který stál vedle náboženské i světské kultury vážného zaměření. Lidová smíchová kultura se dostávala se všemi těmito projevy do styku, zanechávala na styčných bodech slovesné památky, které patří k nejzajímavějším a nejlákavějším literárněhistorickým problémům, ale zároveň si uchovávala svou integritu, nenarušenou celistvost a samostatnost vůči světu „seriózní“ kultury. Zdůraznění a literárněhistorické prokázání této jednoty je nesporně novum Bachtinovy knihy a začleňuje ji do řady významných kulturněhistorických koncepcí celoevropského dosahu a významu.

Lidová smíchová kultura se konstitovala celá tisíciletí, a to jiným tempem a po jiných cestách než oficiální kulturní projevy. Její životnost zdaleka není omezena jen údobím středověku a renesance, jichž se týká Bachtinova monografie. Právě tato období jsou však klíčovými epochami k jejímu studiu: za středověku proniklo totiž mnoho jejích prvků do dochovaných slovesných památek, takže je možno užít jich k rekonstrukci rozsahu lidové smíchové kultury a ukázat, jaký názor na svět a život vyjadřovala. Při vytváření nového renesančního vztahu člověka k realitě spolupůsobila tato smíchová kultura již podstatně zejména svým svérázným chápáním času a změny, které přispělo k vytvoření renesančního pojetí vývoje jako filosofické a světonázorové kategorie. Rozmanité projevy neoficiálního a protioficiálního názoru na svět v středověkých literárních pomátkách byly častěji předmětem literárněhistorického zájmu v jednotlivých národních literaturách, avšak uplatňovaná literárněhistorická metodologie se dosud spíš stavěla do cesty samému položení otázky po povaze, svébytnosti a charakteristických projevech lidové smíchové kultury. Podstata problému tkvěla v tom, že tato lidová kultura byla fenoménem povýtce tradovaným (ať už ve sféře slovesné, výtvarné či mimetické a gestické), a materiál, který se v písemných a zvláště literárních projevech nabízel k jejímu zkoumání, nebyl tedy autentickým pramenem. Důsledkem výhradně literárního přístupu k těm středověkým a renesančním památkám, které místy využívají některých stanovisek, představ a postupů lidové smíchové kultury, je zúžený názor o jejich výhradně korelačním charakteru: takový přístup dovoluje totiž vidět jen jejich vztah k projevům kultury vážného zaměření, které parodují atd.; zcela nepoznán zůstává při takovém po-

\* Moskva 1965, 526 stran.

stupu vztah těchto „parodií“, „travestií“ atp. k jejich vlastnímu zázemí, tj. k celku lidové smíchové kultury, a tím i pozitivní světonázorový charakter hromadného smíchu ulice.

Také Michail Bachtin stál ovšem před touto metodologickou otázkou. Rozřešil ji způsobem stejně pracným jako důmyslným. Vychází z předběžné teze, že Rabelaisovo dílo má velmi blízko k lidové smíchové kultuře, že je jejím vědomým zliterárněním, a tedy v rámci možností nejpřesnější fixací všech jejích prvků, podjal se Bachtin nesmírně obtížného dvojitého úkolu: objasnit Rabelaisem lidový smích a lidovým smíchem Rabelaise. Takto vyhrčená formulace na první pohled zdánlivě signalizuje bludný kruh. Za to, že Bachtinův spis toto nebezpečí překonává, vděčí zejména dvěma autorovým vlastnostem. První je obrovský rozhled po evropském literárním materiálu, zejména latinském a románském, počínaje antikou. Zřetel k památkám z různých dob a míst dovoluje komparativně verifikovat dílčí teze o povaze lidové smíchové kultury, jak je autor vytěžil ze studia Rabelaisova díla. Druhá ze zmíněných vlastností je snaha o konkrétnost výkladu. Ta vede k neustálému kladení zpřesňujících otázek nad každým demonstrovaným problémem. Díky tomu přestává být po Bachtinově knize sféra lidového kulturního projevu aspoň v jedné své rozsáhlé oblasti pro literární historii zaklínadlem, mlhavou a nepostižitelnou poslední instancí (a často východiskem z nouze).

Složitost probíraných otázek stavěla autora i před nemalý problém systematického výkladu poznatků. Výkladová koncepce celé knihy je určena zřeteltem k novosti a nesnadnosti předkládané látky a vykazuje přímo pedagogický smysl pro poutavou a srozumitelnou sdělnost. Úvod a sedm rozsáhlých kapitol knihy není jen logickým vrstvením poznatků, ale zároveň i prohlubováním pohledu jak na smíchovou kulturu, tak na samé Rabelaisovo dílo. Logika předmětu vede přitom autora k postupu, který je přímo protikladný obvyklému výkladovému sledu v literárněhistorických monografiích: od první kapitoly — „Rabelais v historii smíchu“ — postupuje k závěrečné kapitole „Rabelaisovy obrazy a skutečnost jeho doby“, jejíž finální částí je výklad o jazykovém plánu Rabelaisova díla jako o svérázném uměleckém projevu zápasu mezi středověkým a renesančním vztahem k skutečnosti.

Východiskem k práci je Bachtinovi úvodní konstatování Rabelaisovy osobité „neliterárnosti“, principiální neoficiálnosti, která pramení právě z nasycení jeho díla mimoliterárními prvky lidové smíchové kultury. Otázka rozsahu a typové svéráznosti tohoto kulturního projevu jeví se proto Bachtinovi jako výchozí problém práce. Cestu k řešení vidí v rozboru tří „pramenných“ oblastí: obrazných jevištních, popř. mimetických forem kolektivní lidové zábavy za středověku, slovesných smíchových projevů té doby, a to písemných i ústních, latinských i v národních jazycích, a různých forem a žánrů familiární pouliční řeči (zejména kleteb, nadávek, dušování apod.).

První oblast shrnuje Bachtin pod pracovní označení „slavnosti karnevalového typu“ a naznačuje jejich význačné místo v životě středověkého člověka u příležitosti řady svátků v průběhu roku — při církevních svátcích, o jarmarcích, při výročních náboženských hrách, při oslavě masopustu a vinobraní, při světských slavnostech vládnoucích vrstev. Účast lidového živlu na všech těchto slavnostech měla svůj zvláštní ráz a vedla jak k vytvoření institucionalizovaného světského a lidového protipólu vážných ceremoniálů např. v každoročně slaveném svátku bláznů, svátku osla apod., tak i k stabilizování lidové

smíchové vrstvy jako součásti vážných svátků (např. Božího těla). Románská oblast, hlavně Francie, poskytla pro Bachtinovy vývoody bohatý materiál, patrně nejbohatší v Evropě. Autor však zdůrazňuje jeho evropskou univerzálnost a snáší nemálo dokladů o analogických projevech lidového veselí v rozmanitých evropských zemích. Všechny hromadné formy lidových slavností mají společný základní charakter a ten dovoluje zahrnout je pod jediné označení „karnevalové“ kultury, třebaže jde o slavnosti z různých ročních dob, světské i náboženské: v prostředí a atmosféře lidového svátku získávaly všechny smíchové obřady a hromadné mimetické formy společný osvobodivý ráz světské radostnosti, představovaly ve větší nebo menší míře dočasné vybočení za hranice běžně respektovaného uspořádání světa. Ideální forma života se na čas realizovala v karnevalovém prostředí hry. Celá ulice se jí zúčastnila ve funkci herců a diváků nebylo. Taková lidová karnevalová slavnost měla nepochybně blízko k divadlu, ale nesplývala s ním; nešlo o umělecký projev, ale o hru — v obojím významu slova — na hranicích života a umění. Nepřekvapuje, že se centrálními postavami takových slavností často stávaly institucionalizované a stylizované postavy bláznů a hlupáků. Jejich živé předobrazy se v podmínkách každodenní všednosti pocítovaly jako karnevalové postavy v nekarnevalovém životě, jako nositelé zvláštní životní formy, zároveň reálné i ideální. Slavnosti karnevalového typu představovaly tak druhý, sváteční život lidu a ulice. Umožňovaly dočasně realizovat plnou svobodu a proměnu hierarchických vztahů.

Za dlouhá staletí existence karnevalových slavností (tradice sahala daleko nazpět do předhistorických epoch) se vytvořil svérázný „jazyk“ karnevalových forem — obrazný systém tlumočený slovem stejně jako maskou nebo gestem. S posledními zbytky tohoto polozapomenutého jazyka se dosud setkáváme ve folklórních venkovských slavnostech, v dětských hrách apod. Něčemu z tohoto „jazyka“ dosud rozumíme (např. symbolickému vynášení smrtky), avšak rekonstrukce celého systému je nezbytným předpokladem pro adekvátní studium světské kultury za středověku a renesance. Pozadím všech karnevalových forem a jejich jazyka byl sváteční, hromadný smích středověké ulice, všelidový, univerzální a ambivalentní (tj. veselý i výsměšný, oslavující a zároveň hanící, zaměřený proti odpůrcům a vládcům stejně jako do vlastních řad), neuzavřený, stále se obnovující. Tato poslední vlastnost lidového karnevalového smíchu naznačuje, že se nevyžil a nezmizel s uvedenými epochami historického vývoje. Skutečně žil a žije dále v pozměněných formách, s větší nebo menší možností projevu, všude tam, kde hromadné lidové veselí dosahuje nadindividuálního charakteru a stává se výrazem nezníčitelného, stále se obnovujícího neoficiálního a protioficiálního vztahu kolektivní lidové mysli k životu a k světu.

Druhou „pramennou“ oblastí pro studium lidové smíchové kultury středověku a renesance je Bachtinovi rozsáhlá a diferencovaná oblast smíchové literatury — laické i náboženské, latinské i v národních jazycích. Byla povětšinou organizačně spjata s karnevalovými slavnostmi jako díla tvůrců (mnichů, kleriků, později i světských vzdělanců), kteří se zúčastňovali karnevalu, znali karnevalovou atmosféru a přes všechny místní a dobové rozdíly v podstatě čerpali z karnevalového smíchu i z jeho forem a symbolů. Zejména středověkou produkcí tohoto druhu lze podle Bachtina sumárně charakterizovat jako produkt karnevalového smíchu ve školách a v kláštirech. Je samozřejmé, že

v tomto prostředí se momenty karnevalového smíchu prolínaly s oficiální kulturou, s církevními ceremoniály apod.; „parodia sacra“, postihující všechny druhy církevního písemnictví a do značné míry trpěná církví, patří do této oblasti a obsahuje množství motivů, symbolů a postupů známých současníkům z karnevalových projevů. Ve sféře národních literatur je paralelou tohoto jevu zejména řada světských parodií a travestií feudálního hrdinství, dále fabliaux a zvláště bohatá oblast divadelního smíchu. Za umělecký vrchol smíchové literatury středověku a renesance čerpající z karnevalových projevů považuje Bachtin *Epistolae virorum obscurorum* a Erasmovu *Chválu bláznovství*.

Poslední pramennou oblastí pro poznání hromadného lidového smíchu je Bachtinovi oblast jazyka, konkrétně specifické projevy familiární pouliční řeči. Jsou charakteristické pro karnevalovou atmosféru, která umožňovala volný, bezdistanční, nehierarchický vztah mezi lidmi. Jejimi příznačnými jazykovými projevy byly nadávky, kletby, dušování, tedy druhy výpovědi, které se původně nevázaly k smíchu (měly původně vztah k magii a kultu), ale protože byly postupně vytlačeny z oficiálních sfér řeči, uplatnily se v pouličním styku, splynuly s karnevalovou atmosférou. Mají v kontextu promluvy vždy zvláštní místo, jsou izolované, ukončené (jejich funkce je tedy podobná příslovím). V neoficiální, pouliční řeči se dostaly do sousedství „neslušných“ slov, úsloví a frází, prvků jiného původu, s nimiž se prostupovaly a vytvářely nedílný celek. Pramenem tzv. neslušných slov v lidovém jazyce („neslušných“ z hlediska norem oficiální, uměle kultivované a kanonizované řeči v pozdějších epochách) byly z největší části obrazy a symboly lidové smíchové kultury a přímo jejich světonázorový smysl; podle původu je jim tedy cizí jakákoli hrubost a sprostota, ale samozřejmě stejně tak i jazyková kultivace pramenící z vyšších společenských sfér. Lidové nadávky se tak dostávají v Bachtinově výkladu jedinečné historické satisfakce.

Ve všech uvedených „pramenných“ oblastech shledává Bachtin společný typ smíchové obraznosti, který zřetelně poukazuje k jednotě a celistvosti lidové smíchové kultury. Krystalizačním bodem výkladu se tu autorovi stává Rabelaisův zájem o materiální, tělesný základ života jako o projev estetické koncepce groteskního realismu; ten vyrůstal právě z obraznosti uplatňované v různých formách lidové smíchové kultury.

Podstata groteskního realismu jako obrazného vyjádření lidového vidění světa je jednota kosmických, společenských a tělesných prvků. Vytvářejí v lidové představě nerozlišitelný živý celek, *veselý* celek. Hyperbolizace různých jeho prvků v mimetických, gestických a slovních projevech má pozitivní, utvrzující charakter. Tělo a tělesnost, jichž se takové obrazy týkají, není individuální tělo a jeho fyziologické projevy v úzkém smyslu, ale hromadné, všelidové tělo-znak, nositel plodnosti, růstu a obnovování nejen tělesného, ale obnovy vůbec, protože je úzce spojeno s okolním světem, se zemí, s přírodou, s kosmem — je integrální částí celku. Hlavní ideově umělecká tendence groteskního realismu je *snížování*, převod všeho vysokého, duchovního a ideálního na úroveň materiální tělesnosti, ale tím zároveň k počátkům, k *principu* plodnosti, obnovy a růstu. V tom vidí Bachtin jeden z pramenů ambivalentnosti v groteskním obraze těla: je to obraz ve svérázné lidové hierarchii hodnot *zároveň* nízký a vysoký, velebící a výsměšný. Ambivalentnost je podstatnou vlastností karnevalových smíchových a groteskních obrazů, protože všechny groteskní obrazy charakterizují v lidové smíchové kultuře jevy v stavu změny,

tak, že oba póly — staré a nové, vysoké a nízké, kladné a záporné — jsou v obraze *zároveň* přítomny. V groteskním obraze je proto zákonitě obsažen vztah *k času*: zprvu k času proměn v biologickém a přírodním životě na cyklickém základu, později (za renesance) přispěl tento vztah k vytvoření koncepcce *historického* času.

„Groteskní“ je tak v Bachtinově pojetí a terminologii protikladem ke „klasickému“, zobrazujícímu jevy hotové, uzavřené, existující. Stojí za to uvést Bachtinův příklad této antinomie z výtvarné oblasti: klasickou koncepcí těla reprezentuje antický ideál, groteskní koncepcí kerčské terakotové figury směřících se těhotných stařen, na nichž jsou rysy těhotenství a stáří groteskně zveličeny.

Bachtinovo pojetí groteskna je tedy v zásadě pojetí historické. Autor objasňuje svou koncepcí tohoto fenoménu obsáhlým historickým nástinem vývoje grotesky a estetických názorů na ni až do 20. století. Dovršuje svůj přehled polemikou s teoretickou koncepcí groteskna, kterou podal Wolfgang Kayser. Této koncepcí vytýká Bachtin (při všem respektu ke Kayserovým kladům) to, že se v ní klade důraz převážně na moderní groteskní projevy a nebere se dostatečně na zřetel historický vývoj žánru, zejména jeho starší stadia. Tím zůstala podle Bachtina neodhalena „paměť žánru“, původní pozitivní a smíchový charakter groteskních obrazů, a převážila zúžená koncepcce grotesknosti jako obrazu „odcizeného světa“, rostoucí z pozdního (romantického) literárního využití groteskních principů v satirickém významu.

Zvláštní zájem budí Bachtinova obhajoba pojmu „groteskní realismus“ v poslední části úvodu: pojem „groteskní realismus“ zavádí Bachtin jako nejméně vhodné označení přirozeně materialistického a dialektického pojmání bytí, jak se odráží ve smíchových dílech středověku a renesance; termín „realismus“ je tu navíc vhodným označením zvláštností, které odlišují středověké a renesanční groteskní projevy od grotesky romantické a moderní. Takové nekonvenční terminologické vymezení uvádí ovšem v pochybnost tradiční obsah pojmu „realismus“, zejména pokud jde o zjišťování počátků „realistického“ zobrazování. Bachtin tu polemizuje s tradičním pojetím tak, že poukazuje na pozdější, porenasanční vývoj groteskních obrazů v literatuře, kdy se (od 17. století) některé formy grotesky konstituovaly ve statickou „charakterovost“ a úzkou žánrovost (autor tu má na mysli nejspíš díla takového typu, jako je dramatika Bena Jonsona). Ambivalentnost, dvojpólovost starých groteskních obrazů se tu redukovala na jediný, záporný pól a ten byl petrifikován v pouhé masky, v jednostranné a mělké obrazy vnějškových konstant. Co se tedy zpravidla pokládá za počátky uměleckého realismu, označuje Bachtin za pouhé pretrefakty středověkého groteskního realismu.

Po základním nárysu problému a vlastního badatelského stanoviska v úvodu věnuje autor sedm částí své knihy vybraným „strategickým“ otázkám, které se týkají vztahů mezi Rabelaisovým dílem a oblastí lidové smíchové kultury. Dominantou prvních dvou kapitol (I. Rabelais v historii smíchu, II. Pouliční slovo v Rabelaisově románu) je pronikání k světu středověkého karnevalového smíchu — jeho rozsahu, principiální celistvosti, vzájemného prolínání jednotlivých projevů — pomocí a prostřednictvím Rabelaisova románu. III. kapitola (Formy a obrazy lidového svátečního veselí v Rabelaisově románu) přináší obrat ve výkladovém systému: formy hromadného lidového smíchu a Rabelaisův román se vzájemně objasňují přibližně stejnou měrou. Především zde,

v této kapitole je čtenář doveden k poznání základní jednotky v celém systému lidové smíchové kultury: je to *obraz*, ambivalentní, groteskně zkrslující, veselý obraz metonymického a zároveň synekdochického charakteru, schopný samostatné existence i slévání s jinými obrazy a prvky — sourodými i heterogenními — do nejrůznějších významových celků. Podstatou společenské působivosti těchto obrazů (schopnosti vyvolat v lidovém zástupu hromadnou smíchovou reakci, navodit pocit karnevalové svobody, vstupovat v korelační vztah s projevy vážné a oficiální kultury) byla jejich obecná srozumitelnost pramenící z toho, že byly zkrácenou slovní, gestickou nebo výtvarnou manifestací neoficiálního lidového vidění světa; jejich znakový charakter se tak neustále obnovoval. Rabelaisova tvorba (charakterizovaná u Bachtina především z hlediska literární stylizace lidové smíchové kultury) měla v obecné srozumitelnosti karnevalových smíchových projevů nezbytný předpoklad: mohla počítat s tím, že i izolované prvky karnevalového smíchu si uchovají svůj konkrétní význam. Na druhé straně však musel mít Rabelais oporu v existujícím už novém (renesančním) vztahu člověka k světu. Uvedené dva faktory se jeví Bachtinovi jako základní prvky Rabelaisova autorského postoje, jeho literárních možností. Vztah k světu karnevalových obrazů však určil v zásadě i kompoziční princip Rabelaisova románu. Literární zpracování lidového svátečního smíchu nevyžadovalo dějovou konsistenci; hromadný smích sváteční ulice byl bez začátku a konce, vyjevoval se při různých příležitostech. Řadu takových příležitostí Rabelais osnuje, aniž příliš zdůrazňuje prvky epické posloupnosti a celistvost základní dějové linie. Celistvé jsou jednotlivé epizody a autorův základní postoj. Je v duchu lidové smíchové kultury, že Pantagruel jednou vystupuje jako obr, jehož jazyk skryje před deštěm celé vojsko, a v jiné epizodě jeho postava docela ztrácí hyperbolické rysy. Rabelaisův styl a skladba jeho románu se řídí svéráznou logikou lidových svátečních forem a obrazů; stejně jako tento systém nepotřeboval ani Rabelais stálou kontrolu v kategoriích vážného myšlení.

Lidové slavnosti se v Rabelaisově době ještě slavily během celého roku u příležitosti církevních svátků, zemědělských slavností (vinobraní, zabíjačka) i při rodinných oslavách (svatba, křtina) a přinášely s sebou různé projevy groteskního obrazného vyjádření lidového vztahu k základním skutečnostem života. Celá tato škála došla v Rabelaisově díle širokého uplatnění v různých transformacích a kombinacích. Vždy však je v nich patrná souvislost s výchozím karnevalovým obrazem, s atmosférou příslušného svátku, a tato atmosféra organizuje systém obrazů v celé románové epizodě.

Předmětem zkoumání v dalších třech kapitolách jsou tři příznačné okruhy lidových karnevalových obrazů a jejich využití u Rabelaise: IV. Hodovní obrazy u Rabelaise, V. Groteskní obraz těla u Rabelaise a jeho východiska, VI. Obrazy materiálně tělesné přizemnosti v Rabelaisově románu. Už z názvů kapitol je zřejmé, že se tu proti prvním kapitolám změnil poměr obou vzájemně se osvětlujících jevů: prostřednictvím prvků obrazného systému vlastního lidové smíchové kultury se tu objasňuje Rabelaisovo dílo.

Obrazy hostin a hodování u Rabelaise vysvětluje Bachtin jako součást svátečního lidového pohledu na svět, jako jeden z nejpodstatnějších projevů groteskního těla. Nejde v nich samozřejmě o běžné ukájení hladu, ale o starší období známé pohádkové představy „jedli, pili, hodovali, dobrou vůli spolu měli“ (ruské „pir na ves mir“); ta představa ostatně vyrůstá právě z obraz-

ného systému groteskního realismu. Jídlo bylo v starém systému obrazů svázáno s prací: zakončovalo, korunovalo dílo i boj — ne jako biologický akt, ale jako sociální jev úzce spjatý se slovem, s moudrou besedou, s družným veselím. Hodovní obrazy jsou zákonitě spojeny s tendencí ke kladnému hyperbolismu, k představě nadbytku, k všelidovosti, k představě hromadného těla davu, které se obnovuje a roste na účet přemoženého světa. V této funkci vstupují hodovní obrazy i do Rabelaisova díla, aby se staly dějištěm nebo rámcem pro epizodický děj nebo besedu a aby násobily veselou pravdu neoficiálního lidového názoru na svět.

V analýze rabelaisovských obrazů groteskního těla se Bachtin znovu dobírá principiálního světónázorového smyslu karnevalových obrazů. Lidské tělo je možno považovat za centrální článek jejich systému. Všechny ostatní obrazy jsou mu v určitém smyslu podřazeny jako obrazu kolektivního nositele daného pohledu na svět. Tělo je ovšem integrální součástí představ o kosmu a jeho groteskní obraz tuto spjatost všestranně zdůrazňuje. Hranice mezi tělem a „světem“ a mezi jednotlivými těly jsou v lidové představě jiné než v klasických a naturalistických představách. „Neukončenost“ groteskního těla, jeho „otevřenost“ vůči světu se realizuje na těch částech, které jsou s fakty „vnějšího“ světa v materiálním styku při jídle, vyměšování, plození. Proto právě tyto části (ústa, břicho, útroby, zadní část, fallus) jsou v centru groteskního vidění a podléhají charakteristické hyperbolizaci. Životní hodnota, kterou groteskně obrazně vidění připsuje těmto částem těla, přenáší se i na jejich ekrementy. Zdůrazňuje jejich aktivní podíl na koloběhu sil, životodárnou moc v přírodním procesu. Naproti tomu duševní život člověka a orgány, které s ním v primitivní představě souvisely (např. oči), jsou pro groteskní obraz irelevantní. Zákonitě se ovšem v groteskním obrazu těla uplatňuje jeho „nehotovost“ v časovém smyslu, a proto jsou v něm prostoupeny znaky mládí a stáří, smrti a zrození. Především je však lidské tělo nositelem životní síly, životodárné obnovy. Právě tento aspekt — téma tělesné plodnosti — se u Rabelaise slévá s protináboženským pojetím nesmrtnosti. V groteskním obraze se formulovalo nové, konkrétně historické cítění — živý pocit příslušnosti každého člověka k nesmrtelnému lidovému celku tvořícímu historii. — Bachtin velmi zajímavě upozorňuje na to, jak zbytky groteskního obrazu těla dosud žijí ve familiární lidové řeči: demonstruje to jednak na množství synonymních lidových výrazů pro charakteristické části groteskního těla v národních jazycích (ve srovnání s poměrně chudým rejstříkem pojmenování pro ty části těla, které jsou z hlediska groteskního vidění irelevantní), jednak na tom, jak bohatě se tyto výrazy dodnes uplatňují v ambivalentních nadávkách a v smíchových familiárních projevech.

Obrazy materiálně tělesné přizemnosti a zásvětlí jsou jak v smíchovém systému karnevalových obrazů, tak u Rabelaise důsledkem snižování, které je hlavním uměleckým principem groteskního realismu. Cílem snižování je začlenění „vysokých“ představ, pojmů a věcí do materiálně tělesného plánu smíchové stupnice hodnot. Součástí tohoto plánu i stupnice je také představa o podsvětí, o místě posmrtné existence. Je to krajní bod vesmírné tendence k pohybu dolů, který ovšem v duchu ambivalentnosti všech obrazů v sobě nese i prvek kladného hodnocení. V Rabelaisově díle se karnevalový obraz zásvětlí (fungující jako smíchový korektiv k vážným náboženským představám o posmrtném životě) sloučil s antickými tradicemi, s představou elysia jako místa



posmrtného blaženství. Karnevalové i rabelaisovské obrazy podsvětí zahrnují v sobě vždy představu strachu přemoženého smíchem. Jsou cestou k tomu, aby se představa smrti zbavila tragičnosti a hrůzy a aby se chápala jako nutný moment v procesu obnovování lidstva.

Poslední kapitola Bachtinovy knihy — Rabelaisovy obrazy a soudobá skutečnost — je věnována rozboru souvislosti mezi autorovým obrazným systémem a konkrétními historickými jevy jeho doby, ať už se týkají Rabelaisova života nebo veřejných událostí širšího dosahu. Bachtin tu bohatě využívá (jako konečně v celé knize) materiálových výsledků francouzské rabelaisistiky, ale zpracovává je z jiných metodologických pozic. Poznání lidové smíchové kultury, jejího obrazného systému a základních postupů umožňuje Bachtinovi demonstrovat na vybraných příkladech trojí významový plán Rabelaisových epizod. Uvedme jako příklad výsledky Bachtinova rozboru Grandgousierovy války s Pikrocholem. Reálným podnětem k epizodě byl spor Rabelaisovy rodiny se seniorem Sainte-Marthem, tedy lokální konflikt; o reálnosti tohoto vztahu svědčí řada narážek na spor v románu, mezi nimiž je i shoda jmen mezi skutečnými účastníky rabelaisovského rodinného sporu a některými postavami z románové války s Pikrocholem. První plán epizody je tedy založen na událostech z autorova nejbližšího okolí a obrazy se vztahují k jemu známým konkrétním dějům. Druhý plán epizody je širší, historicky významnější: za válkou s Pikrocholem neviděli současníci provinciální rodinný konflikt, ale Karla V. a jeho válku s Francií, popřípadě i jiná soudobá válečná střetnutí. I tato aktuálně politická interpretace má oprávnění (scény s Pikrocholem prokazatelně obsahují satiru na dobyvačnou politiku Karla V.); navíc má tento plán i filosoficko-historický aspekt v úvaze o právu vládců vést válku a o rozdílu mezi válkou spravedlivou a nespravedlivou. Třetí, groteskně univerzální plán epizody obsahuje v karnevalových smíchových obrazech lidový názor na nejhlubší smysl historického procesu. Zpodobuje válku a svět, otázku vlády a perspektivu budoucnosti ze zorného úhlu tisíciletých lidových zkušeností. Nestírají se rozdíly mezi spravedlností a nespravedlností, pravdou a lží v dané historické epoše, ale protiklady ztrácejí v smíchovém osvětlení svou absolutnost a jednostrannou vážnost. Obeznamení se systémem groteskních smíchových obrazů umožňuje Bachtinovi poukázat na konkrétní význam fantastických motivů epizody od groteskně hyperbolizovaného těla dobrých obrů přes hodovní obrazy, obracení krve ve víno a bitvy v hostinu až po karnevalovou dekaronizaci krále Pikrochola. Díky této obeznamenosti vystupuje v Bachtinově rozboru právě třetí významový plán do popředí jako nositel ideového smyslu celé epizody. Zdánlivě chaotické fantaskní prvky vyjevují v adekvátní interpretaci svůj řád a dovolují porozumět souvislostem mezi ideovým, obrazným a jazykovým systémem díla. Právě otázkám jazyka renesančních děl je věnována závěrečná analýza Bachtinovy knihy. Upozorňuje na původní významovou ambivalentnost všech slov lidové řeči, jejichž dvojdmost se obrušovala do jediného přesného významu teprve v písemném knižním kontextu, dále na vzájemné osvětlování jazykových systémů (středověké latiny, humanistické latiny, národního jazyka knižního i krajových dialektů), ukazuje na jazykové jevy jako na zrcadlo světonázorového vývoje. Třebaže zřetel k stylu prostupuje celou Bachtinovu práci (a je důkazem autorova funkčního pojmání jazyka), dostává se teprve v samém závěru knihy Rabelaisovu jazyku soustavné pozornosti na pozadí široce založených historických a teoretických úvah.

Bachtin ukazuje, že v Rabelaisově jazyce vchází poprvé do literatury „panenská“ slova vulgárního jazyka a dialektů s dochováním původní významové ambivalentnosti. Individualizovanost, slabý moment obecnosti, slité prvky chvály a hany, které v sobě nesou, — to vše jednak vnáší do Rabelaisových promluv i v jazykovém plánu elementy lidové smíchové kultury, jednak směřuje k parodickému rozrušování zastaralých ideologických a významových svazků mezi věcmi a jejich pojmenováním a k osvobození od oficiální hierarchizace jevů. Rabelaisův jazykový plán se tak v Bachtinových výkladech jeví jako jeden z organizujících principů díla, jeho zásluže o uměleckou celistvost románu se přiznává „kompoziční“ charakter.

Naše orientační synopse mohla v rámci referátu podat jen kusou informaci o bohatství Bachtinovy knihy. Učinila to v nutném zjednodušení (v pozadí zůstalo zejména to, jak obsáhle a systematicky Bachtin pracuje v každé kapitole s třemi základními pramennými oblastmi, a dále autorův zřetel k Rabelaisově humanistické vzdělanosti) a s omezením na nejdůležitější rysy práce, pokud jde o její širší význam.

Je na místě znovu aspoň sumárně upozornit na promyšlenost autorova výkladového plánu a na ohromné množství interpretovaného materiálu, kterému se dostává osvětlení v nových souvislostech. Poukaz na *celek* lidové smíchové kultury přirozeně vedl spíš k zdůrazňování principů na úkor konkrétních strukturních souvislostí, v nichž se prvky lidové smíchové kultury v literárních dílech projevují. Detailního rozboru se v tomto směru dostalo jen některým epizodám z Rabelaisova díla. Právě taková místa v Bachtinově knize však naznačují, jak plodné mohou být výsledky systematického rozvíjení Bachtinových poznatků a podnětů při zkoumání literárních děl, která souvisejí s lidovou smíchovou kulturou. Prolínání jednotlivých obrazových okruhů v karnevalovém a smíchovém vidění světa si u Bachtina vynutilo na nejednom místě opakování výkladů, ale na druhé straně umožnilo autorovi analyzovat v jednotlivých kapitolách celé skupiny příbuzných a odvozených obrazů (např. v kapitole o obraze groteskního těla výklad o symbolech těla rozčleněného, anatomizovaného).

Je jistě především věcí specialistů-romanistů, aby zjistili a ocenili přínos Bachtinovy knihy k speciálním rabelaisovským studiím. Právě širší pohled na lidovou smíchovou kulturu však činí ze spisu podnět základní důležitosti pro studium světské středověké a renesanční tvorby ve všech evropských literaturách. Celou svou práci označuje Bachtin za první krok k zkoumání lidové smíchové kultury minulosti. Už v tomto stadiu rozpracování je však na první pohled zřejmé, jakým přínosem je Bachtinova koncepce pro naši folkloristiku, literární historii, teatrologii i pro další obory (z nich mají dějiny výtvarného umění paralelní koncepci v ikonologickém zkoumání; to se však zatím rozvíjí spíš v plánu náboženského myšlenkového světa středověku). Je mimo pochybnost, že Bachtinova kniha vytváří koncepční a historické pozadí pro klasickou Zíbrtovu sbírku *Veselé chvíle v životě lidu českého*. Teatrologii nabízí lákavou možnost pro aplikaci Bachtinova postupu i koncepce např. Lupáčův popis parodistického odpustkového průvodu, uspořádaného v Praze r. 1412 z iniciativy Jeronýma Pražského. V oblasti literárněhistorické bohemistiky umožňuje Bachtin například *konkrétně* analyzovat známou parodistickou scénu vzkříšení ze staročeského *Mastičkáře*. Scéna Izákova vzkříšení získá nepochybně ve vztahu k obrazu groteskního těla, jak jej analyzoval Bachtin, nové významové

odstíny. Zřetel k univerzalismu středověké smíchové kultury převádí na společného jmenovatele diferencované názory na Mastičkáře v pracích Václava Černého, Pavla Trosta, Romana Jakobsona a Františka Svejkovského a dává možnost dál rozvíjet analýzu památky směrem, jímž se naposledy vydal Svejkovský v knize *Z dějin českého dramatu*. V produkci 16. století bezesporu roste v světle Bachtinovy koncepce znovu význam *Frantových práv* a celého okruhu příbuzných skladeb (viz edici *Frantové a groblání*). Ukazuje se, že Frantova práva zpracovávají prvky lidové smíchové kultury v takové míře, jakou bychom patrně stěží našli v jiné české památce, a navíc uchovávají i v humanistické koncepci skladby jejich světonázorový smysl. Lze říci, že právě tato vlastnost činí z Frantových práv skromný, ale svérázný český protějšek Rabelaisova díla. (Vzpomeňme, že na tuto souvislost již dávno upozorňoval v jazykové rovině Pavel Eisner v knize *Chrám i tvor.*) Bachtinovy interpretace rozmanitých evropských slovesných památek však dovolují shledat v lidové smíchové kultuře společného jmenovatele i pro drobné skladby zahrnuté do zmíněného souboru, před jejichž zdánlivou různorodostí jsem se jako editor zastavil v rozpacích. Lidová smíchová kultura nepochybně poznamenala — třeba zprostředkovaně — nejen básnickou, ale i analistickou práci Mikuláše Dačického stejně jako oblast pobělohorské dramatiky (zejména interludií), koledních veršování a podobných skladeb, a ovšem i tradiční obřadní projevy folklórního charakteru, jako jsou veršované řeči družbů při svatbách apod. Bude patrně stát za úvahu otázka, zda je možné objektivně doložit, do jaké míry jsou to ještě projevy autentického karnevalového cítění a kde jde už jen o zautomatizovaná topoi bez zřejmého vztahu k východiskům. Vyloučit tuto poslední možnost zejména u tradovaných motivů, které jsou spojeny s petrifikovanými souslovími, by znamenalo vydávat se v nebezpečí nehistorické redukce na abstraktní princip. Takové nebezpečí, jak známo, hrozí vždy spíš aplikátorům a epigonům než tvůrcům koncepce.

Příznáváme-li Bachtinově koncepci závažnost, nevyplývá z toho pro naši literární historii nutnost měnit směr zkoumání u těch památek, které lze spojit s širším tématem Bachtinovy práce. Naopak, Bachtin přináší důležitý impuls k tomu, aby se s přihlédnutím k jeho výkladu dál rozvíjely a prohloubily tendence, které v dosavadních studiích mířily podobným směrem.

Neplatí to jen o pracích ze staré literatury, ale i o analýzách, moderních děl. I pro ně má Bachtinova kniha nemalý metodologický význam. Lidová smíchová kultura žije v svérázných, třeba pozměněných formách dál a znovu se promítá do literární tvorby. Haškův *Svejk* je tu dokladem nad jiné závažným, ale zdaleka ne jediným. Fr. Kautman má jistě pravdu, když v první informaci o Bachtinovi a jeho díle (Plamen 1965) uvedl do spojitosti s jeho koncepcí i Osvobozené divadlo, Hrabala, Havla aj.

Je to o důvod víc, proč by měla být Bachtinova práce vydána v českém překladu. Předurčuje ji k tomu odborná závažnost a podnětnost pro domácí vědecký kontext stejně jako poutavý výklad a v neposlední řadě sama látka, schopná upoutat zájem u mnohem širšího čtenářského okruhu, než jaký tvoří odborné publikum.