

Francois Rabelais je emblematickou postavou francouzské renesance. Tato věta nepochybně platí, mnoho však neříká. Dynamika kulturních dějin je příliš složitá a rozporuplná, než aby ji bylo možno postihnout jednoznačnými formullemi.

Renesance je dílo Italů. Cestu k ní otevírají ve 14. století dvě velké osobnosti, stojící na rozhraní středověku a nové doby. První z nich je Francesco Petrarca, dědic trobadorsko-stilnovistické kurtoazie a rigorózní moralista ještě středověkého typu, který však z *Vyznání sv. Augustina* načerpal odvahu k soustavnému zkoumání vlastního nitra - ať už v milostném, či morálním plánu -, a mimořádně tím zhodnotil individuální existenci. Druhou klíčovou osobností byl Giovanni Boccaccio, vášnivý čtenář středověkých francouzských kurtoazních románů a obdivovatel dantovských alegorií, který nicméně v *Dekameronu* předložil velmi realistický obraz světa, nesený pragmatickou a liberální morálkou florentských kupců.

Centrálním stoletím italské renesance je pak humanistické a filozofické quattrocento. V první polovině století je to čas skvělých grécistů, kteří rektifikují obraz antiky, oslavují možnosti lidského rozumu a lidského těla a nově promyšlejí v laické perspektivě pravidla soukromé i veřejné etiky (Lorenzo Valla, Leonardo Bruni d'Arezzo, Poggio Bracciolini, Giannozzo Manetti). A v druhé polovině čas filozofů, zakotvujících křesťanství v platonismu (Marsilio Ficino) a usilujících o novou, jednotnou koncepci světa, v jehož středu se nachází člověk jako nezastupitelný

prostředník mezi neživými, vegetativními a zvířecími fenomeny na straně jedné a božstvím na straně druhé (Pico della Mirandola). Na počátku 16. století se tyto vklady zúročují v díle Machiavelliho, Ariostově či Michelangelově.

Do Francie dolehlo humanistické poselství - ve své nejoptimističtější podobě - už v druhé polovině 15. století a řadou literátů bylo přijato s nadšením. Učený knihovník Sorbonny a zakladatel sorbonnské tiskárny (první ve Francii) Guillaume Fichet píše v roce 1472 svému neméně učenému žáku - muži, jenž si dopisoval s Marsiliem Ficinem a Pikem della Mirandolou - Robertu Gaguinovi: „Když jsem zamlada opustil své Baux a přišel do Paříže, abych studoval Aristotela, s údivem jsem spatřil, že v Paříži je řečník či básník cosi vzácnějšího než fénix. Nikdo nestudoval dnem a nocí Cicerona, jako dneska tak mnozí; nikdo neuměl složit správný verš ani správně přečíst verš někoho jiného; pařížská škola se odnaučila latině... Dnes však vidíme lepší dny, neboť bohové dopustili, aby se znovuzrodilo umění výmluvnosti a abychom znovu hovořili jazykem básníků.“¹

Zásadní impulz k francouzské adopci italského importu přišel dvě desetiletí poté. Poskytly jej - a můžeme v tom spatřovat jeden z četných paradoxů této epochy - brutální a pro Itálii velmi neblahé francouzsko-italské války. Působení italských vzorů nabylo na intenzitě hned po tažení Karla VIII. za neapolským dědictvím po anjouovské dynastii (1494) a vyvrcholilo o něco později za vlády Františka I.

¹ Cituje Arlette Jouannová in: Arlette Jouanna, Philippe Hamon, Dominique Biloghi, Guy Le Thiec, *La France de la Renaissance*, Paris, Robert Laffont 2001, s. 4.

a Kateřiny Medicejské. Tažení, v první chvíli velmi nadějně, skončilo nezdarem; Karel VIII. byl donucen ke spěšnému návratu do Francie, avšak Karlovi nástupci Ludvík XII. a František I. ve válce přesto úporně pokračovali. Územní zisky Francouzů byly nakonec po třiceti letech bojů nulové, ale kulturní stopa, již tento kontakt vytvořil, byla obrovská.

Francouzi byli Itálií nadšeni: dvory, městy, ženami, ale i kulturou, obrazy, sochami, rukopisy. Záhy začali usilovat o jakési *translatio studii*. Už Karel VIII. usadil u Amboise malou kolonii Italů, František I. se pak obklopil řadou italských umělců (Leonardo, Andrea del Sarto, Benvenuto Cellini, Luigi Alamanni]. Někteří slavní Italové tu nakonec strávili celé roky (Cellini] či se tu dokonce pod ochranou mocných mecenášů usadili natrvalo (Scaligero). V Lyonu a postupem času i jinde se tiskly italské knihy. Italská lekce - ať jí míníme Vallovu adoraci antických vzorů, ficinovskou platónskou teologii, scaligerovský a castelvetrovský klasicismus, bembovskou kodifikaci národního jazyka, cinquecenteskí petrarkismus, staronovou platonizující milostnou doktrínu Leona Ebra či řadu dalších impulzů - byla zpracovávána kontinuálně a velmi invenčně. Tato importovaná renesance posléze na svých vrcholech vydala jedinečné osobnosti, které se italským učitelům nepochybně přinejmenším vyrovnaly - Ronsarda, Rabelaise na sklonku tohoto období, na přechodu k baroku Montaigne.

Výmluvným svědkem tohoto vstřícného pohybu byl zejména knižní trh, jenž se ve Francii rozvíjel od sedmdesátých let 15. století. Stržení italským příkladem se na scéně objevují skvělí grécisté jako Guillaume Budé (1468

-1540), knihovník Františka I., jenž vydává v roce 1529 *Commentarii linguae graecae*, a neméně skvělí latinisté jako Etienne Dolet (1509-1546), žák padovské a benátské univerzity, tiskař a literát, jenž pro potřeby univerzitní výuky píše ve stopách Vallových své *Commentarii linguae latinae* (1536-1538). Právě oni uvolňují cestu novým kulturním zájmům. Z Budého podnětu založil také František I. první humanistickou školu na způsob italských Akademií *Collège des lecteurs royaux* (1517; od roku 1610 *Collège royal*, dnes *Collège de France*), kde se podle Erasmova lovaňského vzoru vyučovala nejen latina, ale i řečtina a hebrejšтина a jež byla zamýšlena jako cílený protipodnik vůči tradiční Sorbonně, univerzitě ještě středověkého typu.

Nešlo však pouze o to, vyrovnat se italským helénistům a latiníkům: už u Doleta můžeme pozorovat také paralelní zájem o národní jazyk, s léty narůstající, jak to dosvědčuje například jeho *La Manière de bien traduire d'une langue á l'autre* (1540, Jak dobře překládat z jednoho jazyka do druhého). Publikace tiskařské dynastie pařížských Estienů - otce Henriho (1460/70-1520), syna Roberta (1503 - 1559) a vnuka Henriho (1528-1598) - svědčí o programovém úsilí o paralelní kultivaci latiny, řečtiny i francouzštiny. Druhý Henri napsal a vydal - už v Ženevě - vedle grécistických traktátů také řadu důmyslných rozborů své mateřštiny: *Traité de la conformité du langage fran^{ais} avec le grec* (1565, Pojednání o podobnosti francouzštiny s řečtinou), *Deux dialogues du nouveau langage /ran f ais italianisant et autrement déguisé* (1578, Dva rozhovory o nové francouzštině, poitalšřované a jinak přestrojované) a zvláště *Projet du livre intitulé De la préexcellence du*

langage frangais (1579, Nárýs knihy O nadřazenosti francouzského jazyka], kde jsou výrazové možnosti francouzštiny dokonce postaveny nad latinu. Tato série titulů zřetelně dokládá - analogicky k italské situaci, kde se italskému „volgare“ dostalo zásluhou Pietra Bemba kodifikace už v letech 1512-1530 a kde celé 16. století vyplnila dlouhá řada traktátů, jež tuto kodifikaci dále zpřesňovaly -, že humanistické filologické zájmy nebyly pouze návratem *ad fontes*, ale ukazovaly také do budoucnosti. Byl to jasný signál, že tvorba ve francouzštině nesmí stát ve stínu latinské produkce, ale naopak jí musí konkurovat.

Básnická kultura velmi záhy přijala petrarkovskou lekci, již v Itálii na počátku 16. století prohlásil za kanonickou už zmíněný Pietro Bembo. Prvními francouzskými petrarkisty jsou někteří „velcí rétorici“, poslední dědici středověkého formálního artismu a vesměs už také okouzlení návštěvníci Itálie: Jean Marot [1463-1526], otec Clémentův, dvorní básník Ludvíka XII., sekretář jeho choti Anny Bretaňské a mladého Františka 1. (před nástupem na trůn], který v letech 1497-1498 provázel Ludvíka XII. na jeho taženích do Janova a do Benátek, Jean Lemaire des Belges (1473-před 1525), Vlám, historiograf Anny Bretaňské, který v Itálii pobýval třikrát a do francouzštiny adaptoval italskou tercínu, Mellin de Saint-Gelais (1487- 1558], boloňský a padovský student, dvorní básník Františka L, který systematicky napodoboval italské sonety a madrigaly. Na rétoriky navázala lyonská škola a v jejím rámci například vrcholný milostný platonik, žák Ficinův a Bembův, Maurice Scève (1510-1560), jenž roku 1544 vydává svou sbírku *Délie, objet de plus haute vertu* (Délie, předmět nejvyšší ušlechtilosti, 449 dizénů], věnovanou té,

jež byla jeho celoživotní láskou, básnířce Pernette du Guillet, překřtěné na Délíi (přičemž Délie je příznačně pro platonizující spekulaci ficinovské inspirace anagramem slova „l'Idée“).

Na lyonské básníky pak navázali v klasicizujícím duchu básníci Plejády v čele s Joachimem du Bellay (1522-1560) a zejména Pierrem Ronsardem (1524-1585). Za manifest Plejády lze pokládat proslulou Bellayovu *Défense et illustration de la langue française* (1549, Obrana a oslava francouzské řeči) - z velké části adaptaci, ne-li plagiát traktátu italského literáta Sperona Speroniho *Dialogo delle lingue* z roku 1542 v níž se už s podivuhodnou razancí účtuje s minulostí: francouzská středověká poezie je téměř šmahem zavržena a za vzory nového básnictví jsou prohlášeni staří řečtí a latinští básníci a dnešní Italové. Jen takto, soudí du Bellay, lze nastoupit cestu do budoucnosti, cestu růstu a rozvoje, jež nakonec umožní překonání vzorů.

Pokud jde o prózu, nepřehlédnutelně nastupují nová témata a nové žánry. Ve stopách Boccacciových, jenž před více než stoletím ve svém *Dekameronu* zušlechtil francouzské středověké fablely, rozkvétá novelistika, jejímž vzorovým dílem je *Heptameron*, soubor povídek sestry Františka I. Markéty Navarrské (1492-1549). Markéta volí převážně milostná témata a lásku představuje ve všech podobách; i u ní lze nicméně registrovat ohlas italské reprízy někdejší kurtoazní spekulace o lásce pod novým vlivem platonismu (Bembo, Leone Ebreo, Castiglion - nův *Dvořan*).

Tento prudký rozmach nové vernakulární tvorby působí až idylickým dojmem. Politická realita, v níž tato nová

renesanční kultura dozrává, však naopak záhy prochází zcela radikální proměnou. Po Lutherově vystoupení se i ve Francii začaly rýsovat vnitřní rozpory, jež posléze vyústí v krvavé náboženské války [1562-1598]. Národ se rozděluje na katolíky a protestanty a nesnášenlivá náboženská přísnost, stejně virulentní na obou stranách, začíná jevit velkou nedůvěru k renesančnímu kritickému myšlení či renesančnímu hédonismu. Sorbonna a parlament cenzurují nekatolické tendence a po roce 1534, kdy pařížští protestanti vyvěsí plakáty znevažující mši a odmítající transsubstanciační dogma, zahájil postih „kacířů“ i do té doby tolerantní František I. Etienne Dolet, konfliktní osobnost, provokující neústupností a neochotou k dialogu, skončí oběšen a upálen na hranici; a není jediný. Vtipný, elegantní a poněkud lehkomyslný básník Clément Marot se před náboženskou netolerancí raději uchyluje na estenský dvůr vévodkyně Renaty Francouzské, nakloněné kalvinistům. A není sám, kdo odchází: Estiennové, kteří po smrti Františka I. (1547) konvertují ke kalvínství, přesídlují do Ženevy. Literatura nutně zrcadlí tyto antagonismy: ani bouřlivý smích Rabelaisův není bez spodních tónů a podle Montaigne si lze vnitřní klid opatřit už jen v ryze soukromém prostoru.

Náboženský rigorismus tak renesanci rozkládá zevnitř. V souvislosti s tímto procesem si lze ovšem položit otázku, jak pevné byly základy této importované kultury. Ve skutečnosti ani budéovský humanismus, ani renesanční individualismus, zřetelný například u Marota, ani petrarkismus lyonských básníků či platonizující repríza kurtoazie nejsou ve Francii tak jednoznačnými a určujícími momenty, jako je tomu v Itálii. Francie se dosud se středo-

věkými modely zcela nerozešla, jak si to přál du Bellay, nevzdala se beze zbytku středověkých společenských a kulturních schémat - schémat huyzingovského „podzimu středověku“.² Na tuto skutečnost upomíná řada indicií. Clément Marot, starší současník Ronsardův, pěstuje stále středověká témata i formy a je mnohem více dědicem Charlese d'Orléans a Françoise Villona (jejichž díla ostatně vydává) než znovuobjevovaných Řeků a Římanů. Tisk je sice jedinečným a výkonným spojencem nové kultury, ale zároveň dokládá stále trvající a nemalý zájem o literaturu staršího období, zejména ze 14. století. Vedle latinských autorů (Pierre de Blois, Gualter ze Châtillonu, Iohannes z Hauville) vycházejí početné starší překlady latinských děl do francouzštiny (Tita Livia, Boéthia, Vincenta z Beauvais, *Zlaté legendy* Jacopa z Voragine), ale tištěné podoby se dostává i řadě původních středověkých děl (*Román o růži* vychází mezi roky 1481-1538 v neuvěřitelných 22 vydáních). Velkou část knižní produkce činí prozaizované verze *chansons de geste* a příběhů rytířů krále Artuše, z nichž některé pocházejí až ze 13. století (*Merlin, Lancelot, Putování za Svatým Grálem, Smrt krále Artuše, Tristan, Perlesvaux, Perceval le Gallois*).³ Tisk ostatně nelikviduje beze zbytku ani starší praxi: zámožnější odběratelé stále ještě dávají přednost před tištěnou knihou bohatě iluminovaným rukopisům.

² Srov. Johan Huizinga, *Herfsttij der Middeleeuwen*, Haarlem, H. D. Tjeenk Willink & Zoon 1919. Česky: *Podzim středověku*, z něm. verze přel. Gabriela Veselá, Jinočany, H&H 1993.

³ Přehledně je toto téma pojednáno in: Yves Girand - Marc-René Jung, *Lu Renaissance I. 1480-1548*, Paris, Arthaud 1972, s. 41-54.

Prostupnost starších kulturních vzorců a importovaných inovací je ve skutečnosti příznačným momentem této fáze francouzského kulturního vývoje. Je to ovšem dáno i tím, že „podzim středověku“ byl ve Francii mimořádně bohatý a velkolepý a nesl v sobě řadu prvků, jež šly renesanci - oné obecné renesanci, jež našla svou nejpersvědčivější formulaci v Itálii - překvapivě vstříc, takže mezi středověkými a renesančními fenomény zpravidla není ostrá hranice. V Marotovi lze tak stejným právem hledat poslední hlas středověku i předchůdce Plejády. A pokud jde o umělecké projevy obecně, je namístě připomenout například pozdně středověký nástup zobrazovacího realismu, ba naturalismu (Antoine de la Salle), zničení náboženského citu působením *devotio moderna*, průnik autobiografismu do lyrických forem (Villon).

Právě Rabelais je jedinečným svědkem komplexní a vnitřně rozporné povahy francouzské „renesanční“ periody. Lze o ní mnoho vyčíst jak z jeho života, tak z jeho díla. Řekněme však rovnou, že Rabelais je také kdosi, kdo dokázal tyto potenciality faktického rozhraní dvou epoch propojit, ne-li zamalgamovat, a tedy pozitivně je zpracovat a vytěžit pozoruhodné efekty z obou břehů. V tomto ohledu je jeho dílo naprosto jedinečnou a svým způsobem také ojedinělou syntézou. Je nejplastičtější výrazem své doby, ale také svého druhu bludným kamenem.

II

Rabelaisův život je díky mravenčí práci badatelů poměrně dobře zrekonstruován - větším dílem na základě zmínek v jeho díle přesto však v některých okamžicích jen hy-

poteticky.⁴ Narodil se někdy mezi rokem 1483 a 1494/1495 na statku ve střední Francii, ve vinorodém kraji na Loiře, v obci La Devinière u Chinonu. Jeho otcem byl zámožný advokát Antoine Rabelais. Předpokládá se, že prvního vzdělání se mu dostalo v benediktinském opatství v Seuilly a ve františkánském klášteře v Baumette, kde se také Rabelais rozhodl pro duchovní dráhu. Noviciát absolvoval u františkánů ve Fontenay-le-Comte.

O tom, co ho vedlo k tomuto rozhodnutí, se lze jen dohadovat. Nejjednodušší odpovědí je, že klášter představoval už od středověku prostor sociálního bezpečí a volba „vita contemplativa“ otevírala cestu k uspokojení intelektuálních zájmů. Vsadil-li Rabelais na církevní ochranu, a ne na měšťanský mecenát, říká to také něco podstatného o společenské váze měšťanstva ve Francii jeho času, značně menší, než tomu bylo v Itálii.

Intelektuální zájmy Rabelaisovi nechyběly a byly dokonale synchronizovány s novými proudy. Mladý Rabelais byl zřetelně uchvácen raným humanismem. S přítelem Pierrem Lamym (Amym) se dal do studia řečtiny - ještě předtím, než do Francie dorazily první italské učebnice - a zjevně usiloval o přímý kontakt s autoritativními představiteli tohoto nesnadného vědění: je doložena jeho korespondence s Guillaumem Budém (1520-1521) a později byl v kontaktu i s Erasmem. Navázal tehdy také styky s humanistickým kroužkem právníka Andrého Tira- queaua (1488-1558), autora traktátu *De legibus connubia- libus* (O manželských zákonech). Traktát, jenž vyvolal po

⁴ Aktuální stav biografických rešerší shrnula Mlreille Huchonová ve studii „Rabelais in His Tiine“, in: Bernd Renner (cd.), *A Companion to IUVIIU ais Rabelais*, Leiden, Blili 202 I, s. 25 ll<

lemickou reakci u zastánců platonizující milostné teorie, bude v budoucnosti jednou z inspirací *Třetí knihy* Rabelaisovy pantagruelovské ságy.

Celý Rabelaisův život je dokladem toho, že k mnišskému životu disponován nebyl a že teologie rozhodně nebyla onou disciplínou, jíž by chtěl věnovat své intelektuální schopnosti. Jak posléze dal najevo, mnohem větší přitažlivost pro něho měly světské vědy, a speciálně lékařství. Jeho životní styl byl od první chvíle principiálně laický. Lze v této souvislosti připomenout i to, že měl postupně tři nemanželské děti (a pro dobovou morální atmosféru není bez zajímavosti, že zatímco Rabelais opakovaně provokoval svými nezdvořilými šprýmy, tento fakt se nikdy nestal nástrojem výtek či nátlaku).

Ke konfliktu mezi Rabelaisem a mnišským prostředím muselo dříve či později dojít. K první konfrontaci došlo ještě ve Fontenay-le-Comte. Teologická fakulta Sorbonny v reakci na Erasmův komentář k řeckému znění *Nového zákona* tehdy zakázala studium řečtiny, a františkáni Lammymu a Rabelaisovi řecké knihy zabavili. Rabelais proto přešel do benediktinského kláštera v Maillezais, jehož opat (a maillezaiský biskup) Geoffroy d'Estissac byl mužem otevřenějšího ducha. Možná že už v té době Rabelais pomýšlel na studium medicíny; v tom případě by měl svou váhu i fakt, že františkánskému mnichu bylo studium medicíny zakázáno. Přestup do jiné řehole byl podmíněn papežským souhlasem; Estissac jej pro Rabelaise u Klimenta VII. opatřil. Rabelais se nato stal Estissakovým tajemníkem a konal s ním cesty po Poitou (tato topografie se posléze široce otiskne do jeho románu).

V Ligugé, jedné z biskupových rezidencí, navázal Rabelais styky s řadou lokálních vzdělanců, například s básníkem a historikem Jeanem Bouchetem či s „velkým rétorikem“ Mellinem de Saint-Gelais. Zřejmě však cítil provinční rozměry těchto styků, a tak v roce 1527 odešel do Paříže. Zde pak odložil mnišskou kutnu a stal se světským knězem (bez farnosti a bez obročí). Důvody této změny lze snadno uhodnout: Rabelaise nepochybně děsila perspektiva života prožitého v klášterní cele.

Pro následující období 1528-1530 chybějí dokumenty. Snad Rabelais navštěvoval univerzity - Bordeaux, Toulouse, Valence? -, nejspíš i tu pařížskou: dobře je zná. Musela to být dvojnásobná zkušenost: jistě ho zaujal nevázaný studentský život, ale dialektické souboje, jaké mohl na Sorbonně slyšet, v něm bezpochyby probudily nikdy nepřekonaný odpor. Subtilty středověkých sylogismů mu připadaly směšné (o tom přinese jeho dílo četné doklady), podstatně serióznější se mu jevily přírodní vědy. V roce 1530 se proto zapsal na univerzitu v Montpellieru jako student medicíny. Musel už v té době mít jistou proslulost, neboť po několika týdnech od imatrikulace - věc zcela nestandardní - mu byl udělen titul bakaláře. V návaznosti na to konal, jak bylo obvyklé, dvě veřejné přednášky: na bázi řeckých textů v nich vykládal učení Hippokratovo a Galénovo. Profiluje se tedy jako humanisticky vzdělaný lékař. Odstup od středověkého lékařství byl ovšem dosud jen relativní: nezapomeňme, že univerzitní studium medicíny se dosud opíralo o texty - byť nově čtené v originálním znění - a o autority, a bylo více „filologické“ než empirické.

V roce 1532 je Rabelais v Lyonu, kde přijímá místo lékaře v místním špitále. Lyon je velké tiskařské centrum a také Rabelais tu začíná - u proslulého humanistického tiskaře Sébastiena Grypha - vydávat knihy. V roce 1533 publikuje dokonce tři: edici řeckého textu Hippokratových *Aforismů* doprovobenou filologickými komentáři, latinské *Epistulae medicinales* ferrarského lékaře a botanika, znalce Galéna a účastníka dobových diskusí o syfilidě Giovanniho Manarda (1462-1536) - mimo jiné lékaře Pika della Mirandoly a Lodovika Ariosta -, dílo, které je dobově charakteristickým souborem profesionálních rad, filologických komentářů a botanických disertací o léčivých účincích rostlin, a dvojici pseudoantických právních spisů *Le Testament de Cuspidius* (Závěť Cuspidiova) a *Contrat de vente* (Kupní smlouva), jejichž apokryfní povahy si byl Rabelais nicméně vědom.⁵ Inspirace těchto edic je zřetelně humanistická, ani v jedné z nich však nejde o typicky humanistické zájmové sféry: morální filozofii, poezii či rétoriku. Rabelaise zjevně nezajímá humanistická *bella pagina*, „krásná stránka“, ale fakta, a chce se dobrat lepšího vědění v praktických oborech, jako jsou lékařství a právo.

V roce 1532 Rabelais také našel dalšího mocného ochránce: pařížského biskupa Jeana du Bellay (strýce Joachimova). S ním pak odjíždí jako jeho osobní lékař do Říma, kde pobude od ledna do dubna 1534. Jean du Bellay holduje vášni, jíž v Římě propadají mnozí: archeologii. Rabelais tento zájem sdílí, což dosvědčuje jeho další pu-

⁵ Viz Claude La Charité, „L'édition rabelaisienne du Testament de Cuspidius et du Contrat de vente, une énigme en facétie“, *SS*, 2018, č. 14. s. 241-255.

blikače, vydaná u Sébastiena Grypha po návratu do Lyonu ještě v témž roce 1534: *Antiquae Romae topographia, libri septem* (Sedm knih topografie starého Říma) učeného Giovanniho Benedetta Marlianiho (1488-1566). Spis byl průvodcem po římských starožitnostech, zkompilevaným jen částečně na základě archeologických nálezů a vytě- žujícím spíše antické zprávy a nápisy. Ve stejném roce vyšlo i římské vydání a srovnání obou textů ukazuje, že se Rabelais nespokojil s pouhým přetiskem, ale prováděl i opravy omylů a občas korigoval uvedené citace z klasických autorů.

Ještě v roce 1532 vyšla rovněž v Lyonu anonymní knížka lidového čtení *Grandes et inestimables chroniques du grand eténorme géant Gargantua contenant sa généalogie, la grandeur etforce de son corps, aussi les merveilleux faits d'armes qu'il fit pour le Roi Artuš* (Velké a velmi cenné le- topisy velkého a nezměrného obra Gargantuy, obsahující jeho rodopis, velikost a sílu jeho těla, jakož i podivuhodné souboje, jež svedl pro krále Artuše), nevalné kolportážní zboží, v jehož lidové fantastice dožívaly motivy, jež kdysi uvedly do francouzské literatury veršované romány zpra- covávající artušovské látky (Gargantuovy rodiče Grand- gousiera a Gargamellu v tomto vyprávění stvořil Artušův čaroděj Merlin z kostí velryby). Tohoto literárně subal- terního dílka se - jak Rabelais bude tvrdit - prodalo naráz víc výtisků než bible za devět let. Rabelais se jím inspi- ruje a napíše - velmi rychle - jeho pokračování: knihu o Pan- tagruelovi, Gargantuovu synovi.

Rabelaisovi táhne na čtyřicet a možná na padesát, když poprvé bere pero do ruky, aby se stal spisovatelem. Důvody, proč tak činí, jsou nabíledni: píše, aby si finančně

pomohl, aby také vyrobil knihu, které se prodá víc než biblí. Dost možná že to ani nebyla osobní volba a že šlo o prostou tiskařskou objednávku. Kniha, vydaná u dalšího lyonského tiskaře Clauda Norryho ještě v témž roce 1532 a podepsaná anagramem Alcofribas Nasier (tento druh literatury, o jejíž podřadnosti řečtinář a latiník Rabelais dobře věděl, se vskutku nehodil k váženému lékaři), nese příznačně jarmareční titul: *Les Horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé Pantagruel, roi des Dipsodes* (Chrabré a hrůzostrašné skutky slovutného Pantagruela, krále Dipsodů [Žíznivých]). Je opatřena předmluvou, v níž nepřeslechnutelně zní hlas jarmarečního vyvolávače: „Ta kniha nemá sobě rovnou, je nesrovnatelná a nepřekonatelná. Dám za to ruku do ohně, přísám- bůh.“⁶ Sorbonna spis zakazuje, ale Rabelais už přišel psaní na chuť: ve stejném triviálním stylu - opět jako zboží pro lidové trhy - vydává o rok později ještě několik žertovných almanachů a *Pantagrueline Pronostication pour l'an 1533* (Pantagruelská pranostyka na rok 1533⁷).

Od roku 1534 Rabelais znovu působí jako lékař lyonského špitálu. V roce 1535 vydává u dalšího lyonského tiskaře Françoise Justa další díl ságy o obrech: *La vie très horrifique du grand Gargantua, père de Pantagruel* (Hrůzyplný život velikého Gargantuy, otce Pantagruelova). Rabelais tu přepsal po svém původní východisko, a příběh Pantagruelova otce tak v konečném uspořádání vytvoří první díl pentalogie. Je to ovšem čas, kdy atmosféra začíná houstnout: propuká aféra plakátů, hrozící dalšími kon-

« Zde s. 19.

⁷ Český překlad: Patrik Ouřcdiífk, Praha, Volvox Globator 1995.

flikty se Sorbonnou (a příznačně čteme v poslední kapitole *Gargantuy* narážku na pronásledování evangelíku).

Rabelais proto raději opouští Lyon a znovu pobývá sedm měsíců v Římě jako lékař čerstvého kardinála Jeana du Bellay. Po návratu du Bellay opatřil Rabelaisovi místo kanovníka při chrámu v sekularizovaném klášteře Saint-Maure-les Fossées u Paříže.

V roce 1537 se Rabelais vrací do Montpellieru, kde obdrží licenciát a doktorát. Krátce nato znovu odchází do Lyonu a zde se účastní - zřejmě jen jako divák - anatomie na těle oběšence. To už je ovšem nová kapitola v dějinách lékařství, znamenající přestup od antických autorit k empirii. Rok nato vede na univerzitě v Montpellieru kurs na hippokratovská témata. A není to jen akademické penzum, k Hippokratovi má Rabelais téměř žákovský vztah: právě od něho převzal tezi o terapeutickém účinku smíchu.

Koncem roku 1539 se Rabelais vypravuje na třetí cestu do Itálie, tentokrát s Guillaumem du Bellay, panem z Langey, kardinálovým bratrem, který byl jmenován guvernérem Piemontu. Po návratu sepisuje dílko, jež je oslavou válečnické zdatnosti jeho protektora: *Stratagèmes, c'est á dire prouesses et ruses de guerre du pieux et très célèbre chevalier de Langey* (Stratagemata, aneb válečná hrdinství a lsti zbožného a přeslavného rytíře de Langey). Čtvrtá římská cesta, znovu s Guillaumem du Bellay, proběhne v roce 1542.

Třebaže útoky na *Gargantuu* a *Pantagruela* - oba díly vyšly znovu v témž roce 1542 v přepracované (trochu opatrnější) podobě - pokračují, v roce 1545 obdrží Rabelais od Františka 1. výsadu na tisk *Třetí knihy*. Vyšla

roku 1546 - u pařížského tiskaře Chrestiena Wechela -, s věnováním Markétě Navarrské.

I *Třetí kniha* byla odsouzena Sorbonnou. Rabelais se uchyluje do Met (tehdy svobodného císařského města), za přítelem Etiennem Lorensem, pánem ze Saint-Aylu, a působí zde jako městský lékař.

V roce 1547 ho Jean du Bellay znovu bere do Říma a Rabelais tu stráví dva roky. Po návratu vydává u Sébastiana Grypha *Schiomachii*, popis alegorických slavností, jež za jeho římského pobytu uspořádal v únoru 1549 kardinál du Bellay na počest čerstvě narozeného potomka Jindřicha II. Rabelais získává dvě další farní benefícia a opatřuje si nového ochránce v kardinálovi Odetovi de Coligny. Ten mu znovu vymůže privilej na jeho spisy, využívaje přitom konfliktu (nového) krále Jindřicha II. s papežem Juliem III. Tyto politické peripetie hluboce ovlivní *Čtvrtou knihu*, vydanou v roce 1552 a koncipovanou v některých částech jako ostrá protiřímská satira. Když však kniha vyšla, král už se s papežem usmířil, a pařížský parlament knihu znovu zakazuje.

9. dubna 1553 Rabelais umírá, nejspíše v Paříži. Po-smrtně je uveřejněna část *Páté knihy*, roku 1564 celá. Pochybovalo se o její autenticitě, ale vše nasvědčuje tomu, že postupně vydané tři verze *Páté knihy* byly zkompileovány vydavateli na základě jediného textu, a tento text byl konceptem pocházejícím vskutku z Rabelaisovy ruky.

III

Leo Spitzer napsal, že „Rabelais stojí jako těžkopádný obr mezi středověkem a renesancí, do značné míry stranou

renesanční struktury a ještě hodně spjatý se středověkem".⁸ Právě to, jak bohatě se v Rabelaisových textech prostupuje dědictví po středověku s rozevírajícími se obzory nové doby, je ovšem - jak už jsme naznačili - určujícím momentem jeho autorské pozice a jeho obrovité originality.

Jak řečeno, východiskem *Chrabrých a hrůzostrašných skutků slovutného Pantagruela, krále Dipsodů*, zárodečného textu, z něhož povstala celá sága, je jarmareční tisk, jedno z početných vyprávění těžících z peripetií středověkých dobrodružných románů, jejichž obliba byla stále živá. Rabelais odtud převzal nejen fantastické motivy, ale i základní výpravné schéma: dětství, výchova, hrdinské činy. V průběhu 16. století bude tento pokleslý žánr znovu zkultivován španělskými (a pak i italskými, francouzskými a německými) romány o Amadisovi a jeho následovnících, ale i ty se záhy promění v „lidové čtení“ a jako *volks-bücher* doputují až do 19. století. Cílem těchto vyprávění bylo pobavit a Rabelais byl veden stejným záměrem.

Série knih, v nichž Rabelais nakonec odvyprávěl příběhy svých obrů, následuje triviální vzory, i pokud jde o výstavbu textu. Nerealizuje se tu propracované a vnitřně celistvé narativní syntagma (nic Rabelaisovi není vzdálenější než například přísná architektura Dantovy *Božské komedie*). Rabelais pouze přiřazuje epizodu k epizodě, dává se nejčastěji vést okamžitými nápady a celý soubor je v zásadě velkolepou improvizací. Ve chvíli, kdy předradil dodatečně napsaného *Gargantuu* (1534) ranějšímu *Pantagruelovi* (1532), byla sice založena jakási

⁸ Leo Spitzer, *Stylistické studie z románských literatur*, přel. Jiří Pelán
i. Jiří Stromšík, Pr.ih.i, Tri. i < 1.1 20 10, s 169

elementární narativní chronologie, ale sotva lze tvrdit, že *Gargantua* představuje nezbytnou narativní ouverturu pantagruelovské řady. Ve skutečnosti *Gargantua* podává pouze propracovanější a bohatší verzi téže narativní osnovy. Následující tři knihy jsou pak koncipovány jako značně autonomní vyprávění.

Pokud Rabelais doufal, že mu využití oblíbené látky zajistí vděčné čtenáře, pak se ve svých očekáváních nemýlil. Za Rabelaisova života vycházelo jedno vydání za druhým (jen *Pantagruel* vyšel celkem sedmáctkrát a Rabelais text postupně doplňoval a korigoval, nej výrazněji ve vydání z roku 1542). Je to jasný doklad skutečnosti, že jeho obři byli v oblibě.

Byli to v jádru lidoví hrdinové, s nimiž se čtenář bez předsudků mohl snadno ztotožnit: dobromyslní siláci plní nevyčerpatelné vitality, jedlíci, milovníci a hlavně pijáci. Tyto jejich základní dispozice byly zakódovány už v jejich jménech. Pantagruel je řecko-arabské kompozitum Všežízivný, a je to jméno, jež původně patřilo mořskému skřetu, který ve spánku sypal lidem sůl do úst a nutil je k žízni. Jméno Gargantuovo, stejně jako jméno jeho otce Grandgousiera, je rovněž asociací na pijáckou zdatnost. Když se Gargantua narodí, volá: „Pít!“, což otec Grandgousier („Velechřtán“) komentuje: „Quel grand tu as!“, „Jak ho máš veliký“, a má přitom na mysli rovněž chřtán svého synka.

Středověké ukotvení tohoto vyprávění - v němž teprve Bachtin odkryje dědictví karnevalové kultury - bylo nepochybně i pro Rabelaisovy kolegy literáty nepřehlédnutelné. Lyonští básníci - Visagier, Macrin, Sussannée - ho sice převážně apostrofovali se sympatiemi (Sussannée jako

montpellierského Aeskulapa),⁹ ale jak se zdá, jeho kniha se některým z nich mohla jevit také jako cosi, co se s nastupujícím humanismem naprosto míjí. Lucien Febvre připomíná, že například Nicolas Bourbon, učený básník a jeden z chráněnců Markéty Navarrské, ve svých latinských *Nugae* (1533) rozhořčeně konstatoval, že Rabelais z pouhých komerčních důvodů vydává u Noryho, známého tiskaře lidových škvárů, knihu, jež se těmito škváry inspiruje, a zavléká svými povídkami studenty do morálního bahna.¹⁰

Tato kritika ovšem přehlížela, že středověký substrát je už v Rabelaisově první knize nápaditě přetvářen a rozvíjen. Geniální spár velkého slovesného umělce už je tu nepřehlédnutelně ve hře. V rámci své „výchovy“ putuje Pantagruel po krajině vlastního Rabelaisova mládí a navštěvuje všechny lokální univerzity, kde žáci excelují ne tak ve studiu jako především v tanci a v míčových hrách. Tento nenápadný autobiografismus je právě jedním z oněch prvků, jimiž do svého díla vstupuje sám autor - vypravěč nového typu, který si je dobře vědom své re- žisérské role (tak jako v Itálii například Ariosto ve svém *Zuřivém Rolandu*) - a spolu s ním i jeden konkrétní prostor; a je to proti použitému triviálnímu palimpsestu podstatná a neobyčejně hluboká inovace. Podobně nové jsou i narážky na dobové události (jež zůstanou i ve všech následujících částech ságy zcela organickou součástí textu). Při své pouti za vzděláním je Pantagruel mimo jiné svěd

⁹ Srov. Lucien Febvre, *Le problème de l'incroyance au 16^e siècle* (1942), Paris, Albin Michel 1968, s. 92.

¹⁰ Cituje Lucien Febvre, cit. il., s. 70-71.

kem toho, jak v Toulouse upalují své učitele „jako uzenáče“: pronásledování protestantů už začalo.

Řadou signálů se takto už zde text „lidové knížce“ vzdaluje. Nejvýznamnější z těchto transformací je ovšem skutečnost, že román je od první do poslední stránky nesen parodickou intencí, a do knihy tak vstupuje intelektuální hravost, která znamená rozhodnou distanci od příliš triviálních poloh. Cíle a způsoby těchto parodií jsou mnohočetné.

Román začíná precizní genealogií Pantagruelova rodu, nekonečnou sérií obrů, v nichž vedle starozákonního Nimroda a Goliáše figurují antické postavy, Atlas, Polyfémos či storuký Briareos. Jsou tu takto parodovány středověké světové kroniky a zejména bible, jejíž genealogické řady jsou podobně nekonečné a podobně nepřehledné.

U jedné z pařížských bran potkává Pantagruel žáka dokonale pokaženého školou a promlouvajícího učeneckou makarónštinou; teprve když ho obr přiškrtní, žák promluví svým mateřským nářečím. (Podobnou makarónštinou promlouvá v *Gargantuovi* - v kapitole XIX - sofista Janotus de Bragmardo, žádající na Gargantuovi vrácení pařížských zvonů.) V epizodě je ironizována dosud přežívající středověká vzdělanost a lze z ní mimo jiné vyčíst Rabelaisův podvojný vztah k latině. Sám sice staré jazyky ovládá a je plně integrován do vzdělanecké komunity své doby, ale exkluzivnost a exhibice latinské učenosti jsou mu silně proti mysli: dobře ví, že často pouze zakrývají myšlenkovou prázdnotu. Ve stejném duchu se nám podává inventář knihovny svátého Viktora, svrchovaně komický soupis titulů na nejroztodivnější témata. A i z tohoto soupisu lze vyčíst podobně ambivalentní postoj: Rabelais byl nepo-

chybně milovníkem knih, přehnanou úctou k nim však netrpěl a i pro něho - jako o staletí později pro Flauberta, jeho velkého obdivovatele - byly knihy z valné části produkty lidské hlouposti.¹¹

Už z těchto partií je zřejmé, že osnovu „lidového čtení“ vzal do ruky velmi nezávislý intelektuál. Z řady dalších partií lze pak vyrozumět, že tento intelektuál byl neméně než jeho vážněji vystupující vrstevníci okouzlen novou humanistickou kulturou a že plně sdílel onen entuziasmus, jenž zazněl na úsvitu renesance. Hned vzápětí po popisu knihovny svátého Viktora Rabelais mění tón a cituje Gargantuův dopis synovi, skutečný paján - tentokrát podle všeho rozhodně neparodický text - na nový věk, jenž napravil zkázu, do níž uvrhli literaturu barbaři, obnovil písemnictví a vědy, nadal novou důstojností staré jazyky, zavedl tisk a umožnil, aby dosáhnout univerzálního vědění bylo pohodlné a snadné.

Jako Pantagruelův blízký druh už v této knize figuruje Panurgos, zábavná postava šejdíře a veselého bracha, pijáka a darmošlapa, jenž však občas projeví mimořádnou bystrost. Panurgos je sice pikareskním hrdinou ne zrovna příkladného charakteru, ale v jisté perspektivě je především oslavou inteligence, kvality, jež už v Boccacciově *Dekameronu* dává člověku šanci vítězit nad iracionální Fortunou a staví ho do středu dění.

Třebaže Rabelaisovi hrdinové jsou spíše komické masky než psychologické portréty, Panurgos je velmi životná postava. Rabelais ho v průběhu svého vyprávění vybavil rozpornými, ale vždy velmi konkrétními charakteristi-

¹¹ Srov. zde s. 110: „Víte přece, že v každém lidském společenství je víc blbců nežli neblbců a většina že mívá vrch nad menšinou.“

kami. Panurgos je deklasovaný klerik typu Françoise Villona, na něhož se ostatně sám rozpomíná. Je to zloděj, občas pokrytec a zbabělec, je často škodolibý, zlomyslný a mstivý, je to obratný manipulátor a exhibicionista, který chce mít vždycky navrch a ukázat to světu. Dokáže být nemilosrdný: pronásleduje nemravnými návrhy stydlivou paní a dvoří se jí jazykem, v němž jsou exploatovány koncepty platonizujícího erotismu (doklad, že ani toto renesanční téma Rabelaisovi neuniklo); když je však oslyšen, krutě se nebožačce pomstí. Ale často se jeví právě jako exponent zdravého rozumu, a někdy dokonce statečný bojovník.

Panurgos je takto postava, v níž je uloženo největší množství životní empirie. Je to však zároveň literární kreace, která v sobě nese nejprůkaznější svědectví o tom, jak zásadní význam měla i pro Rabelaise italská inspirace. Zřetelnou předlohou Panurga je totiž Margutte z Pulciho *Morganta* a Cingaro z Folengova makarónského *Balda*. Margutte - rovněž průvodce obra, dobromyslného Morganta, zbrojnoše Rolandova - je u Pulciho výlupek vší špatnosti a skutečný bezvěrec, který se chlubí tím, že spáchal všechny smrtelné hříchy, žrout, hráč a zloděj, ale zároveň nejinteligentnější a nejvtipnější figura celého eposu. Ještě více si pak Rabelais vzal z Folenga. Také Cingaro (potomek Marguttův, jak je výslovně připomenuto) je spolu s obrem Fracassem (potomkem Morgantovým) a zrůdným Falchettem, napůl člověkem a napůl psem, nerozlučným druhem titulního hrdiny, podnikavého mladíka - znovu volně svázaného s rolandovskou látkou, neboť z Rolanda vzešel jeho rod -, o jehož dětství, výchově a hrdinských činech, tedy o tradiční triádě, již sleduje i Rabelais, epos referuje.

Počínaje jedenáctým zpěvem podniká Baldo se svou družinou dobrodružnou cestu - na jakou se opakovaně vypravuje i Pantagruel - a postupně prochází kouzelnými místy, tajemnými ostrovy a podzemními prostorami. Nakonec Baldo a jeho přátelé proniknou do království Fantazie, kde jsou v burleskní scéně napadeni scholastickou erudicí a kde nalézají obrovitou dýni, jež hostí ty, kdo klamali své bližní: hvězdopravce, filozofy a básníky. To vše bohatě rezonuje zejména v posledních knihách Rabelaisovy pentalogie. Folengovým *Baldem* jsou inspirováni i Pantagruelovi průvodci: rozvážný Epistemon, srdnatý Eusthenés (nová verze Fracassa) a mrštný Kar-palimos.¹²

Rabelais na svých cestách poznal italskou literaturu důvěrně a ve značném rozsahu, je však nepochybné, že právě Pulci¹³ a Folengo mu byli zvláště blízcí. Z dobrých důvodů. Pulci patřil k okruhu Lorenza Medicejského, byl však v tomto kontextu atypickým fenoménem a nakonec byl nucen svého mecenáše opustit. Neměl nejmenší smysl pro ficinovský křesťanský platonismus ani pro znovu- oživený petrarkismus, jež byly pro florentskou renesanci hlavní inspirací; i on byl dosud silně spjat se středověkým kulturním dědictvím. Ve svém eposu se odvolával na lidová *cantari*, žakéřská zpracování rolandovské epopoje

¹² Srov. Raffaele Scalamadrei, *Rabelais e Folengo: e altri studi sulla letteratura francese del '500*, Roma, Edizioni di storia letteraria 1998, s. 53nn.

¹³ Za Rabelaisových časů byl už k dispozici i francouzský překlad *Morgant le Géant*, pořízený v roce 1517 a vydaný v roce 1519. Viz Francesco Montorsi, „Pour en finir avec le Moyen Âge. Remarques sur la diffusion et l'abandon des textes médiévaux au XVIe siècle", *Studi francesi*, LXIII, 2019, č. 2, s. 302.

- tak jako se Rabelais odvolával na triviální romány -, a jeho vlastním živlem byla komicko-realistická tradice, plná parodické a karikaturní vevy. A stejně tak stál mimo renesanční idealismus i Folengo, Rabelaisem opakovaně připomínaný pod jeho pseudonymem Merlin Coccai: dominikán, který se rovněž snažil uniknout řeholnímu životu, a básník, jenž nepřijal ani humanistickou latinu, ani bembovskou nově kodifikovanou klasicizující italštinu a pro svou naprosto svobodnou komiku zvolil raději makarónštinu, řeč, otevírající se bezbřehé jazykové invenci - což je řešení, jež je velmi blízké Rabelaisovu plurilingvistu.

Vyústěním Rabelaisova mozaikovitého vyprávění je Pantagruelova výprava do Utopie, proti Dipsodům, kteří využili toho, že Gargantuu zajala víla Morgana. Narážka na proslulou kouzelnici, sestru krále Artuše, tu ještě jednou připomíná látkový substrát - artušovskou literaturu -, jímž se pozdní triviální vyprávění živila. Závěrem Rabelaisova narativního puzzlu je tak heroikomická epeje. Hrstka Pantagruelových věrných tu stojí proti tisícíhlavé armádě krále Anarcha. Mají však dost prostředků, aby byli úspěšní. Bojují válečnými lstmi, jejichž strůjcem je - tentokrát velmi srdnatý - Panurgos, a je to znovu téma inteligence vítězí nad nepříznivými okolnostmi. Dobrou službu vykoná i Pantagruelova zavařenina, v níž se znovu projeví jeho mytické vlastnosti boha žízně. Ke slovu však přicházejí především Pantagruelovy obří rozměry, jež v Rabelaisovi permanentně živí sklon k velkolepým komickým hyperbolám: Anarchova armáda je nakonec utopena v Pantagruelově moči.

Po dokonaném vítězství obr děkuje Ježíši pokornou modlitbou, z jejíž dikce mnozí usuzují - a zřejmě nikoli neprávem že Rabelais byl v této fázi nakloněn nastupující protestantské reformaci: „A protože pouze v tebe skládám důvěru a naději, slibuji, zlíbí-li se ti přijít mi na pomoc, že ve všech zemích, kde budu mít moc a vážnost, v Utopii či jinde, nechám kázat tvá evangelia ve vší čistotě, jednoduchosti a úplnosti a vymytím zlořády, které se zrodily z hromady pomatených spisů falešných proroků, kteří ve své lidské zvrhlosti šíří ve světě jed.“¹⁴

V závěru tohoto dílu se nacházejí nejinvencnější pasáže. Epistemon, zázračně vyrvaný smrti, hovoří o tom, jak právě navštívil zászvětí. Je to prastaré téma, traktované už Homérem a Vergiliem, ve středověku velmi frekventované a velkolepě rozvinuté v Dantově *Božské komedii*. Toto dantovské téma je ovšem u Rabelaise znovu pojednáno zcela svérázně, jako osobní vyznání. Obyvatelé tohoto zászvětí podávají totiž velmi konkrétní obraz Rabelaisova kulturního univerza: s antickými reminiscencemi tu sousedí hrdinové artušovské literatury a Rabelaisův včerejšek i dnešek: hrdina staré frašky Pathelin, Villon, „velký rétorik“ Jean Lemaire des Belges.

Jedinečnou inovaci nám Rabelais nabízí v samém finále románového vyprávění. Dalo se do deště a Pantagruel přikryl vojsko jazykem. Nikoli románoví hrdinové, ale sám autor pak putuje po Pantagruelově jazyce krajinou, jež se tam před ním otevírá. Bezprostředně tak vstupuje do svého fantaskního fikčního světa a stává se jednou z postav. Činí tak ve své pentalogii poprvé, ale ne naposled. To, co nachází, je tělo (fyzický mikrokosmos), jež ¹⁴ Zde s. 241-242.

se stává světem (fyzickým makrokosmem), a dokonce světem svého druhu, vůči němuž jsou jiné světy cizími vesmíry. Skvělou komickou hyperbolou je i pojednání Pantagruelovy nemoci, kdy se do jeho útroh spouštějí sapéři a kopáči, aby je vyčistili. Jsou to velké metafory tělesnosti jako univerzálního biologického základu všeho a renesance tu už mluví plným hlasem.

Že je Rabelais už ve své prvotině také souputníkem humanistické komunity obracející se k antickým vzorům, nedokládá jen Gargantuův dopis synovi. Neustále se tu excerpuje zejména římská literatura a antická jména jsou velmi frekventovaná: Plútarchos, Plinius, Aulus Gellius, Vergilius, Homér, Platón, sv. Jeroným atd. Rabelais ve své knize rozhodně nehovoří jen k milovníkům rytířských románů, ale i k těm, koho si podmanila nová kultura: ke čtenářům Erasma, Mora a Budého. Dobová odmítnutí (nejen už citovaný Bourbon, ale také například mladý Kalvín) nicméně naznačují, že právě humanisticky orientované publikum nebralo Rabelaise zcela vážně. To zřejmě bylo také důvodem, proč byla v dalším románě, v *Gargantuovi*, humanistická poloha výrazně posílena. Základní amplituda zůstala ale i zde v platnosti: erasmovská kultura tu i nadále žila v symbióze s heroikomikou. Ba ve skutečnosti právě v tomto románě je tato dichotomie nejzřetelnější: z jedné strany se na nás valí doklady mimořádné erudice, citáty, odkazy, učené narážky, z druhé strany komika, která nešetří ani latinskou učenost či humanistickou filozofii a paroduje velkou - homérsko- - vergiliovskou - epiku.

Gargantua je obecně pokládán za nejzdařilejší díl pentalogie. Jak už řečeno, nová kniha opakuje do jisté míry

schéma *Pantagruela* - narození, výchova, skutky -, ale vše je tu tentokrát domyšleno, vše je řečeno explicitně. Rejstřík témat se rozšiřuje a ta nejdůležitější už jasně patří nové době: víra, válka, výchova, ideální svět, dobrý vladař, *liberum arbitrium*. Rabelaisova promluva je tentokrát jednoznačně obrácena do budoucnosti: autor tu předkládá programy pro zítřek a jeho smích má optimistický, futuristický patos. V postavě Gargantuova vychovatele Thubala Holoferna je znovu zironizován scholastický pedagog, bazírující na latinské učenosti; proti této antikvované pedagogice však nyní stojí druhý Gargantuův učitel, mistr Ponocrates, nabízející encyklopedický program novodobého vzdělání, šlechtící jak ducha, tak tělo. Tento program je znovu oproštěn od jakékoli parodické intence: je to vážně míněná renesanční utopie. Výuka se začíná od čtyř hodin a probíhá v návaznosti na běžné životní úkony: při jídle se opakují informace z antických přírodopisných spisů, při karetních kratochvích přichází na řadu matematika a za ní i ostatní exaktní vědy: geometrie, astronomie a hudba. Ideálem je antická *kalokagathia*, a proto je značná pozornost věnována i rozvíjení tělesných dovedností: lovu, plavání, bojovým sportům, ale i řemeslům.

Gargantuova výchova vrcholí pařížskými studii, neméně burleskními, než tomu bylo v případě studií Pantagruelových. Hlavní částí knihy - a nejepičtější partíí celé pentalogie - je pak válka, k níž Gargantuova otce, zapřísáhlého pacifistu Grandgousiera, přinutí lokální šlechtic Pikrocholos. Válka se odehrává v Rabelaisově kraji (a tato evokace zcela konkrétního regionu má znovu nesmírný půvab) a nejspíš zrcadlí právní tahanice, s nimiž se po-

týkal jeho otec, advokát Antoine Rabelais, když zastupoval lodníky, kteří se soudili s Gaucherem de Sainte-Marthe, pánem z Lerné, o právo plavby a rybaření na Loire. Jména, jež nesou v románě jednotlivé postavy, jsou doložena v dokumentech: jsou to jména reálných osob, Rabelaiso- vých krajanů.

Vyprávění je ovšem znovu velkolepou hyperbolickou metaforou. Z maličké příčiny se postupně vyvine gigantický zápas, neboť Pikrocholos, zaslepen svou ctižádostí, hodlá dobýt celého světa. Epizoda je tedy satirou na dobytelské choutky, jež se prezentují jako hrdinství, a jsou jen lupičstvím. Není jisté, zda tu Rabelais mířil na konkrétní osoby (na francouzského neúspěšného dobyvatele Karla Vili., na španělského krále a císaře německé říše Karla V., prosazujícího mečem své velmocenské zájmy?).

Na scéně tohoto románu se objevuje také jedna nová postava: mnich Jan Bouchal (Jean des Entommeures). I on je velký jedlík a piják, ale také velký bojovník. Proti sobě tak stojí Grandgousierův pacifismus a krvavé skutky bratra Jana Bouchala. Rabelais se k této antinomii nevy- slovuje zcela jednoznačně, Jan Bouchal je však koncipován jako kladná postava a pravý protiklad asketického mnišství a sterilní učenosti, jež nadále zůstávají terčem Rabelaisovy satiry. Pro něho dává po vyhrané válce Gargantua postavit opatství Thelému, v němž on jako opat realizuje další renesanční utopický sen, sen o ideálním společenství, kde individuum může žít podle pravidel, jež mu napovídají jeho touhy. V rozporu s tradičním klášterním celibátem je v tomto opatství jinochům a dívkám dovoleno, aby se ženili a vdávaly, byli bohatí a svobodní.

Heslem, jež shrnuje program Thelémy, je heslo renesančního anarchického individualismu: *Fais ce que voudras*. Čiň, co je ti libo.

Hrdina *Třetí knihy* Panurgos rozházel během čtrnácti dnu tříroční důchod z panství, které obdržel od Pantagruela, a chce napravit svou situaci dobrou ženitbou. Není si ale jist, zda příliš neriskuje, a na otázku, má-li se vskutku oženit, hledá odpověď opakovaně. Téma souvisí - znovu parodicky - s obnovou platonizující milostné spekulace, tak jak ji v Itálii představovali například Ficino, Pico della Mirandola, Bembo či Leone Ebreo a ve Francii třeba Antoine Héroët či Maurice Scève. Hádá se z vrhcábů, z Homéra a Vergilia, ze snů, konzultují se autority. Panurgovi se takto dostává rozmanitých, leč nekonkluzivních odpovědí a celá anabáze znovu není ničím jiným než širokou parodií pedantské učenosti. Epického děje je tu málo. Panurgos se nakonec rozhodne dotázat na radu Božské Láhve (*Dive Bouteille*).

Čtvrtá kniha, vydaná částečně v Lyonu v roce 1548 u Pierra de Tours a v úplnosti v roce 1552 v Paříži u Michela Fezendata, fakticky představuje návrat ke středověkému schématu alegorické pouti. Toto putování za Božskou Láhví, plné fantastických setkání, má nepochybně četné literární předlohy (nejen Folenga, ale také třeba Lúkiánovy *Pravdivé příběhy*) a nejspíš je inspirováno i dobovými objevitelskými plavbami. Je to ovšem pouhá nit, na niž jsou navlečeny četné dílčí motivy. Převládá tu satira v alegorickém hávu. Jejím terčem jsou nejprve právníci a soudní úředníci (púhončáci, *Chiquanous*). V další epizodě proti sobě stojí púst (Popelec Sazomet, *Carémeprenant*) a armáda Jitrnic (*Andouilles*), jejichž bohem je ope

řené prase *Mardigras* (Masopustní úterý), přičemž za tímto karnevalovým nepřátelstvím lze vytušit svár katolíků a protestantů. Jitrnice, které se domnívají, že příchod cizinců má co dělat s Popelcem, strojí Pantagruelovi úklady a on je znovu nucen v čele svých vojáků-kuchařů s nimi bojovat. Nato Pantagruel navštívuje ostrov papežojebů (*Papefigures*, snad jsou tím míněni Židé) a papežomilů (*Pa-pimanes*), pro něž sám pohled na obraz papeže znamená odpuštění hříchů. Z alegorického - ne zcela čitelného - plánu lze vyrozumět, že Rabelais se v tomto díle staví mimo konfesijní spory, ne vše má však alegorickou povahu. Nejlepší nápady jsou zřejmě bez alegorického podtextu: lidé živící se větry, jež vyrábějí vějíře či větrné mlýny, zamrzlá slova u Severního moře. Na dalším ostrově vládne Messer Gaster (Břicho), první mistr svobodných umění na světě. Dodejme, že právě v této knize zřejmě nejvíce rezonuje stále konfliktnější ráz Rabelaisovy doby. Obraz Pantagruelovy anabáze má v úhrnu přes všechen smích dosti temné barvy: líčí se tu svět plný monster a morálního bloudění.

Podobný ráz má i *Pátá kniha*, vydaná až po Rabelaisově smrti. Fantastický ráz příhod Pantagruelovy družiny, živěný řeckým bájeslovím, přírodovědnými spisy (Pliniem starším), středověkými fyziology, bestiáři, kosmografiemi a cestopisy, tu ještě narůstá. Plavba nejprve zavádí cestovatele - mezi nimiž je znovu sám Rabelais - na Zvonivý ostrov (*//e Sonanté*), kde se nacházejí církevní hodnostáři zakletí do ptáků: četní mnicháči, kněžouři či kardinálcí (*clergaux, monagaux, cardingaux*) v čele s jediným papežouchem (*papegaut*). Další ostrovy následují: Železov (*l'île des Ferrements*), kde stromy plodí nářadí a zbraně,

ostrov šálení (*l'île de Cassade*), kde je chován grál, jenž se ukáže být hlavou pečeného králíka, ostrov Odsouzení (*l'île de Condamnation*), kde vládnou kočkorové (*les chatsfourrés*), žijící z úplatků - což je satira na soudnictví -, a ostrov Apodeftů (Nevzdělanců), kde se lisují berně - což je satira na fiskální systém. Pozoruhodnou zastávkou je ostrov Entelechie (tento aristotelský pojem označuje směřování živých organismů od potenciality k uskutečnění), jenž svou bizarní fantastikou už připomíná o celá staletí mladší *Alenku v říši divů*. Vládne zde královna Kvintesence, živící se nektarem a ambrosií a obdařená nadpřirozenými schopnostmi, a koná se tu ples, jenž má ráz šachové partie. V Atlasové zemi poutníci nacházejí rostliny ze sametu a damašku a zvířata - tančící slony, jednorozce, hydry, sfingy, harpyje, pegasy či Apuleiova zlatého osla - z tapiserií, a také mořské bohy a mořské obludy, Aristotela a další filozofy, a nakonec se tu setkávají s Játoslyšelem (Ouy-d/re), ošklivým ochrnutým stařečkem, jenž je vybaven sedmi jazyky a stem uší a jehož vyprávění zapisují Hérodotos, Strabón, Plinius, Marco Polo, Pius II., Paolo Giovio, Pedro Cabral a mnozí další (je to jakýsi „otec příběhů“, z něhož prýští veškerá epika). Nakonec doputují do přístavu lanternského a královna Lanterna, oděná v panenský křišťál vroubený diamanty, jim poskytne průvodkyni, která je dovede na ostrov s věštírnou Božské Láhve. Procházejí Bakchovou vinicí a v rituální katabázi sestupují pod zem do chrámu Božské Láhve, jehož podivuhodná architektura a emblematická výzdoba se inspiruje *Ilypnerotomachii* Franceska Colonna, učeným románem, který v roce 1546 adaptoval do francouzštiny Jean Martin. Zde pak kněžka Bacbuc, paní všech mvstérií, umožní Pa-

nurgovi předstoupit před Božskou Láhev. Od ní Panurgos slyší odpověď na všechny své otázky: *Trinch, Pijte!* Je to symbolická odpověď: pití je tu metaforou rozumového poznání světa.

IV

K Rabelaisovi je dnes k dispozici obrovitá literatura, pravidelně doplňovaná novými příspěvky.¹⁵ Francouzská literární věda se o něho začala zajímat už na sklonku 18. století: historik Pierre-Louis Ginguené vydal v roce 1791 spis *De l'autorité de Rabelais dans la révolution présente* (O Rabelaisově autoritě v dnešní revoluci), v němž v Rabelaisovi oslavil „nepřítele pověry“. Mezi Rabelaisovy

¹⁵ Bibliografie, již zpracovali Myriam Marrache Gouraud a Guy Demerson k roku 2006 (*François Rabelais*, Paris - Roma, Bibliographies des écrivains français 2006) čítá přes 5 000 položek. Uvádíme pouze recentnější publikace: Michael Screech, *Rabelais*, London, Duckworth 1979; Guy Demerson, *Rabelais*, Paris, Fayard 1991; Dianě Desrosiers James, *Rabelais et rhumanisme civil*, Genève, Droz 1992; Marie-Luce Demonet, *Les voix du signe. Nátuře et origine du langage á la Renaissance (1480-1580)*, Paris-Genève, Champion-Slatkine 1992; Madeleine Lazard, *Rabelais Fhumaniste*, Paris, Hachette 1993; Floyd Gray, *Rabelais et le comique du discontinu*, Paris, Honoré Champion 1994; Michel Jeanneret, *Le défi des signes. Rabelais et la crise de l'interprétation á la Renaissance*, Orléans-Caen, Paradigme 1994; Francois Rigolot, *Les langages de Rabelais*, Genève, Droz 1996; Barbara C. Bowen, *Enter Rabelais, Laughing*, Nashville, Vanderbilt University Press 1998; Elizabeth Chesney Zegura (ed.), *The Rabelais Encyclopedia*, Westport, Conn., Greenwood Press 2004; Bernd Renner, *“Difficile est saturam non scribere”: L'herméneutique de la satire rabelaisienne*, Genève, Droz 2007; Mireille Huchon, *Rabelais*, Paris, Gallimard 2012; Romain Menini, *Rabelais altérateur. “Greciser en François”*, Paris, Classiques Garnier 2014; Nicolas Le Cadet, *Rabelais et le théâtre*, Paris, Classiques Garnier 2020; Bernd Renner (ed.), *A Companion to François Rabelais*, Leiden, Brill 2021.

obdivovatele patřili například Marcel Schwob (*Rabelais*, 1904) a Anatole France (*Rabelais*, 1928), oba shodně oceňující jeho „lidovost“. Značnou pozornost věnovala Rabelaisovi pozitivistická literární historie. Zaměřovala se však většinou na rozšiřování biografické faktografie a na dohledávání relací mezi životem a dílem, a prozrazovala tím, že „neklasický“ Rabelais je pro ni ve skutečnosti interpretační problém.¹⁶ Zásadní impulzy k hlubšímu chápání jeho odkazu přicházely zvenčí, svého času od rakousko-německého badatele Lea Spitzera¹⁷ a nověji zejména od ruského literárního vědce Michaila Michajloviče Bachtina.¹⁸

Bachtin shledal v Rabelaisových vyprávěních jedinečný výraz toho, čemu říkal „karnevalová“ či „smíchová“ kultura. Tento fenomén je podle něho prastarý: svůj předobraz měl už v římských saturnáliích a do vrcholné podoby dospěl v rituálech středověkého masopustního veselí. Masopust byl časem, kdy se dostávali ke slovu „blázni“, kdy docházelo k parodickému převrácení vážných kultických ceremoniálů a k dočasnému rušení panujících pravd

¹⁶ Od roku 1903 vychází *Revue des études rabelaisiennes*.

¹⁷ Leo Spitzer, *Die Wortbildung als stilistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais, nebst einem Anhang über die Wortbildung bei Balzac in seinen „Contes drôlatiques“*, Halle, Max Niemeyer 1910; nástupní přednáška na univerzitě v Marburgu (1925) „Zur Auffassung Rabelais“, in: *Romanische Stil- und Literaturstudien I*, 1931, s. 109-133 (česky in: Leo Spitzer, *Stylistické studie z románských literatur*, cit. <1., s. 168-185).

¹⁸ Michail Michajlovič Bachtin, *Tvorčestvo Fransua Ruble i narodnaja kul'tura srednevekovja i renesanca*. Moskva, Izdatd'stvo Chudožestvennaja literatura 1965. Česky: *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, přel. Jaroslav Kolár, Praha, Odeon 1975; 2. vyd. Praha, Argo 2007.

a hierarchických norem. Podle Bachtina tento svátek nebyl jen odpočinkem po práci a chvilkovým vysvobozením z tíhy života, ale znamenal nahlédnutí existence v kosmickém, přírodním, biologickém čase - znamenal prožitek jednoty kosmického, sociálního a tělesného. Právě v této optice se uskutečňovalo převádění vysokého do nízkého, převracení nahoře a dole. Jestliže se však vysoké propadalo do materiálně tělesných nížin, neznamenalo to degradaci, neboť tělesnost tu byla vnímána jako nejplodnější sféra, sféra znovuzrození, sféra počátku. Jedním z produktů těchto inverzí byl „groteskní realismus“, jehož mistrem byl právě Rabelais.

Toto Bachtinovo upozornění na karnevalovou kulturu jako ideové podloží Rabelaisových románů otevřelo jejich interpretaci zcela nové perspektivy. Reakce rabelaisistů však nebyla jednoznačná. Leccos vadilo: především to, že Bachtin nadužíval termínu „lidovost“ a pracoval s ním i na místech, kde by bylo spíše záhodno hovořit o rituálním, kolektivním či univerzálním charakteru „smíchové“ kultury. Termín „lidovost“ sugeroval cosi folklorního, ale mimořádně sčtělý Rabelais ve skutečnosti čerpal z oněch forem smíchové kultury, jež naopak zafixovalo - a rozvinulo - vzdělanecké prostředí. Středověké komické žánry, na něž se odvolával - fablely, frašky, mystérie, *sotties*, žakovská poezie -, byly vesměs dílem kleriků. A přičiněním kleriků bylo také v těchto žánrech sankcionováno *vituperium*, vulgarismy či nadávky, a tedy karnevalové řečové formy.

Tyto výhrady byly jistě meritorní. Není pochyb, že u Rabelaise je právě podíl „učené komiky“ - jež se nedotýká jen bible, liturgie či mnišského celibátu, ale i právních

kodexů či „filologické“ medicíny - zcela zásadní. Lze však mít pochybnosti, zda se tato kritika vskutku trefovala do černého. Řada míst Bachtinovy monografie totiž svědčí o tom, že autor o tomto podílu klerické kultury ve skutečnosti dobře věděl. Jeho opakované zdůrazňování lidovosti karnevalové kultury bylo nejspíš úlitbou politické ideologii, pro niž byla „lidovost“ zárukou hodnoty.

I pro Bachtina je „učení“ kontext naprosto čitelný všude tam, kde u Rabelaise přicházejí ke slovu parodické záměry a kde jsou například posvátné texty interpretovány v rovině jídla, pití, erotiky. Sám upozorňuje v této souvislosti na hlubokou „literární“ tradici těchto travestií, na jejichž počátku stojí například *Hostina Cypriánova* 7. konce 4. století po Kr., zesměšňující biblickou exegezi, či tzv. „joca monachorum“.

Bachtinův průzkum karnevalové tradice prokázal především to, že Rabelaisova vazba na středověk je velmi silná. Mnohem silnější než třeba u básníků Plejády. Du Bellay ve své *Obraně* v zásadě likviduje středověké dědictví, odvrací se od staršího žánrového systému a ve středověkých textech shledává jen pokladnici barvitých slov. Ronsard či du Bellay už adaptují klasicistické tendence, které se v Itálii mezitím složily v koherentní systém.¹⁹ Rabelais zaujímá jinou pozici: i on je sice zcela otevřen nové renesanční kultuře přicházející z Apeninského poloostrova - a zná všechny její příkladné reprezentanty: Lorenza Vallu, Poggia Braccioliniho, Pika della Mirandola, Leona Battistu Albertiho, Angela Poliziana, Flavia Bionda,

¹⁹ Srov. Jiří Pelán, „Klasicismus: geneze a vývoj“, in: Dalibor Trnářek - Peter Zajac (ed.), *Český a slovenský literární klasicismus*, Brno, Host 2017, s. 11-85.

Franceska Colonna, Giovanniho Pontana, a také dlouhou řadu humanistických teologů a právníků ale jak jsme už mohli zaznamenat, nejbližší mu stojí Pulci a Folengo, dva básníci naprosto „neklasičtí“, příznačně se odvolávající na touž středověkou tradici, na niž navazuje on sám.

Dodejme však, že jakkoli jsou tyto souvislosti nesporné, zároveň je nelze přeceňovat. Ani v tomto případě nelze přehlédnout, že mezi středověkem a renesancí je i u Rabelaise zřetelná kontinuita. To, co si Rabelais ze středověku bere především - právě fenomén „smíchové“ kultury, fixovaný na tělesné projevy: jídlo, pití, vyprazdňování, soulož -, totiž snadno souzní s renesanční „rehabilitací těla“. Také renesance - Poggio, Manetti či Alberti, později Aretino - revalorizuje biologický základ bytí, a tak je nakonec sporné, zda kosmický chřtán Pantagruelův je ještě středověká či už renesanční metafora.

Středověké kořeny má i Rabelaisův jazyk. Není to klasicizující, selektivní a uzavřená francouzština, jaká se posléze pod tlakem italské normativnosti prosadí. Je to naopak naprosto heterogenní a živý jazyk, jenž může stále ještě rodit, a pro nějž je tudíž slovtvorba něčím přirozeným. Této kreativitě jsou nakonec velice nápomocny i Rabelaisovy tematické volby. Mluvíme-li o obrech, pak jsou nekonečné enumerace, hyperboly a neologismy těmi nejprůpřípadnějšími výrazovými prostředky.

Rabelaise mimořádně zajímá sémantická dynamika slov. A nejen slov: jazyk už Rabelais vnímá „saussurovsky“, jako konvenční kód (věc mezilidské dohody) a jako sémiotický systém, který má komunikační účel, systém, který může být nahrazen systémem alternativním: tak Panurgos vede gestv a posunkv (částečně snad ezoteric-

kými, částečně nepochybně obscénními) rozpravu s učným Thaumastem (*Pantagruel*, kap. XIX). Rabelais také bystře naznačuje, že každá promluva vyžaduje dešifraci, a tato dešifrace nemusí být vždy úspěšná či může odkrýt absenci smyslu.

Sám Rabelais - básník a vypravěč - má ovšem ve svůj jazyk a svůj vypravěčský dar neomezenou důvěru. Jazyk je pro něho magický fenomén s demiurgickou mocí. Ze slov povstávají fikční světy. A tyto fikční světy se nemusí podobat tomu, co známe: slova mohou vytvářet i sugestivní obraz něčeho, co odporuje empirické logice. Kreativní potenciál slova je ve skutečnosti nekonečný: stačí říci slovo a věc je tu. V *Pantagruelovi* (kap. XXVII) se vypráví: „Když to Pantagruel viděl, chtěl Panurga napodobit. Jeho prd rozechvěl zem na devět mil daleko a ze vzniklého smradu se zrodilo padesát tisíc zakrslých mužíků, a pšouknuv napodruhé, zplodil stejné množství zakrslých žínek, jaké čas od času potkáváme a jež nikdy nerostou, leda k zemi jako volský ocas nebo do stran jako kedlubny v Limuzínsku.“²⁰ Slova také umožňují, aby se člověk například prošel Pantagruelovými ústy.

Leo Spitzer v těchto souvislostech konstatoval, že Rabelais „zobrazuje tak živě, že zobrazené začíná žít vlastním životem, přerůstá vypravěči přes hlavu a zcela překračuje dimenze a možnosti skutečnosti“.²¹ Právě v tomto překreslování hranic reality, umožněném jazykem, spočívá vůbec základní princip Rabelaisovy grotesky.

Bohatství Rabelaisových perspektiv je přitom mimo-

^{2,1} Zde s. 226.

²¹ Leo Spitzer, *Stylistické studie x románských literatur*, cit. d., s. 174.

podobu. Rabelais zná ve skutečnosti dvě formy grotesky, bílou a černou. Groteska je u něho nejčastěji radostným výrazem karnevalové ambivalence smrti a znovuzrození - jako například v případě zmrtvýchvstání přítele Epistemonu, jehož useknutou hlavu Panurgos jednoduše přiloží k poklopci, omyje vínem, přišije k tělu a posype životodárným práškem -, ale může být také čímsi velmi moderním: krutou groteskou, jakou známe z Lautréamonta, z Jarryho, z Viana či ze surrealistického „černého humoru“, komikou znevažující život a pracující s vypnutím axiologického horizontu, komikou, kde smrt je žertovnou akcencí. Tak je tomu například v kap. XVI Rabelaisova *Pantagruela*-. „Jednou byli na sorbonnské nádvoří povoláni všichni pařížští teologové, aby tam spolu probírali články víry. Panurgos připravil bujabézu z hadího česneku, klejopryskyřice, ločidla, bobřích žláz a čerstvého lejna, pokropil to hnisem z dýmějových vředů a časně zrána tím natřel nádvoří. Páni bohoslovci se všichni do jednoho poblili před shromážděným posluchačstvem; a deset nebo dvanáct jich zašlo morem; a čtrnáct se jich nakazilo leprou; a osmnáct pakostnicí; a přes sedmatřicet syfilidou. Panurgovi to bylo jedno.“²² Gargantua zas pokropí Pařížany, jimiž se cítí obtěžován, svou močí a utopí jich 260 418, „nepočítaje v to ženy a děti“.

Rabelaisova komika je zkrátka neobyčejně komplexní a má - iak zdůrazňoval právě Snitzer²³ - světlý líc i temný

22 7 d o e 1 A R - 1 A Q

²³ Nad Rabelaisovou „komickou krutostí“ (*comic cruelty*) se pozastavuje i M. A. Screech („Hommage to Rabelais“, *London Review of Books*, VI, 20. 9. 1984. č. 17). Jediněčný smysl pro tuto Rabelaisovu temnou grotesku má Gustave Doré, geniální ilustrátor jeho

rub. Přesto je třeba právě na tomto místě znovu připomenout, že ačkoli je tu smíchová kultura všudypřítomná, ne všechno je jejím produktem. Rabelais v celé pentalogii promlouvá také vážným hlasem, a tímto roztodivným goblénem, kde improvizační technika produkuje mimořádně pestrou škálu pohledů na svět, tak neustále proráží také to, co je „lepší věděním“, na čem mu záleží, a co tudíž nepodléhá parodické transformaci: jeho humanistické krédo, erasmovský ideál jedince svobodně zkoumajícího svět. Modeluje se tu figura dobrého vládce (v protikladu ke špatnému), předkládá se nový program vzdělání, buduje se ideální obec (Theléma), klade se tu otázka o poměru ducha a těla (řešená návratem k antické kalokagathii) a poměru mezi vzděláním a činem (Panur- gos věčně váhající, zda se má oženit), hlásá se přirozenost jako samozřejmý předpoklad mravnosti (*Fais ce que voudras*).

V této vážné rovině, nenaleptané komikou, promlouvá laický světonázor, který už principiálně opustil teologický rámec. Mnozí interpreti Rabelaise v něm proto chtěli vidět laxního křesťana, skeptika a pochybovače. Ábel Lefranc, svého času nejvyšší autorita rabelaisovských studií, neváhal vykládat Rabelaise jako racionalistického ateistu.²⁴ Proti této radikální interpretaci se postavil historik Lucien Febvre v knize, v níž důkladně prošetřil hypotézu Rabelaisova bezvěrectví a ještě jednou - z nové perspektivy - zdůraznil Rabelaisovu přechodnou pozici.²⁵

²⁴ Ábel Lefranc, předmluva in: *Oeuvres de Francois Rabelais* III, Paris, Ilonoré et Edouard Champion 1922.

²⁵ Lucien Febvre, cit. d. (pozn. 9).

Febvre především upozornil na to, že řada Rabelaisových proslulých současníků, pohybujících se jako on uvnitř ideologicky rozhárané doby, jeví podobnou nejednoznačnost postojů, umožňující rozdílné interpretace jejich osobností: Markéta Navarrská (dobrá křesťanka *Zrcadlo hříšné duše?*, svobodomyšlná, ne-li amorální autorka *Heptameronu?*, luteránka překládající pasáže z Luthera?, ochránkyně mladého Kalvína?), Bonaventure des Périers či již zmíněný Etienne Dolet. Podle Febvra je tak radikální čtení Rabelaise, jaké uskutečnil Lefranc, zcela anachronické. Přesvědčivě doložil, že v 16. století křesťanství bylo dosud oním pláštěm Bohorodičky, jenž halil veškeré lidské konání od zrození po smrt, a předurčovalo chování v klíčových momentech života (alimentární rituály, zasnuby a svatba, nemoc, profesionální kariéra, rozmanité aspekty veřejného života). Konstatoval, že vědecká či filozofická platforma pro ateismus v Rabelaisově době neexistovala, neboť dosud nebyla k dispozici ani experimentální, ani kritická metoda.

Rabelais byl v jeho očích „svobodný duch“, člověk robustní inteligence a „zdravého rozumu“, ale nemohl ještě být libertinem a bezvěrcem. Bachtin k tomu dodával, že Rabelaisovo myšlení, oplodněné karnevalovou tradicí, bylo hlubší a radikálnější, a nemohlo se plně podříditi ani jedné ze dvou dogmaticky vymezených konfesí. S obojím lze nepochybně souhlasit.