

Schnelle, Barbora

Konec karnevalu? : některé aspekty karnevalismu v novověku

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická a filmologická. 1999, vol. 48, iss. Q2, pp. [23]-58

ISBN 80-210-2189-6

ISSN 1212-3358

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114450>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

BARBORA SCHNELLE

KONEC KARNEVALU?

Některé aspekty diaspory karnevalismu v novověku

Karneval je pro nás dnes většinou maškarní zábava a bujaré veselí. Málokdo si s dnešní podobou karnevalu spojuje jeho původní historické poslání „svátku svátků“, který hrál po staletí důležitou roli a byl nedílnou a nutnou součástí života společnosti.

Soustředme se na karneval jako na kulturně-historický fenomén a sledujme jeho následnou diasporu v novověku. Největší rozmach karnevalu spadá do doby středověku a raného novověku. V tomto období karneval zachvacoval celou společnost, téměř všechny její vrstvy. Po zániku karnevalu v jeho středověké, vesmírné a pozitivně obrodné formě dochází k úpadku tohoto svátku a zároveň ke „karnevalizaci“ dalších kulturně společenských oblastí.

K jedním z hlavních znaků karnevalu patří vznik dočasného světa převrácené hierarchie, světa „postaveného na hlavu“, kdy uznávaný řád a jeho normy padnou a tím umožní maskovaným účastníkům karnevalu zaujmout v podstatě libovolnou roli v karnevalovém dění.

Karneval a karnevalové¹ formy lidové kultury nalezneme téměř ve všech nám známých civilizacích a kulturách. Jedny z největších karnevalů probíhají na jihoamerickém kontinentě. Rituály dočasného bezvládní a zvrácení uznávané hierarchie oslavující obrození a sílu nově se rodícího popisuje např. Joachim Fiebach ve své knize o divadle v Africe.² U kmene Gogo v Tanzánii existuje slavnost, při níž ženy přijímají role mužů a naopak, tedy situace shodná s projevy evropského karnevalu. Černošský „cargo cult“ je také naplněn karnevalovou vírou, že v budoucnu (tedy na konci světa) dojde k inverzi ve vztazích mezi bě-

¹ Přívlastek „karnevalový“ je v této práci užíván v bachtinovském slova smyslu: karnevalový = proti obvyklému určení a smyslu, proti stávající hierarchii a řádu; odvozený z karnevalového pojetí světa. V dnešním jazykovém kontextu se ale tento význam postupně ztrácí a karneval, jakož i karnevalové jevy, jsou spojovány s pouhou maškarádou.

² Fiebach, Joachim: *Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*. Berlin 1989, s. 93n.

lochy a černochoy, kdy budou běloši nuceni přijímat podřadná pracovní místa a všechny vysoké funkce budou obsazeny černochoy.³ Díky velké rozmanitosti a četnému výskytu takových jevů je třeba předem stanovit místo a čas karnevalového dění, které bude naším předmětem. S našimi úvahami zůstaneme v Evropě. Karneval v jeho nejmohutnější podobě probíhal v období vrcholného středověku a to zejména v románské části Evropy. Několik týdnů trvající karnevaly nalezneme především na jihu evropského kontinentu, kde byly pro karneval, který se slaví v zimních měsících, výhodnější klimatické podmínky.

Zhruba od konce 16. století, s vrcholícím procesem renesance a reformačních snah, probíhá Evropou vlna zákazů, rušení a ideologických oklešťování lidové kultury. Začíná se vytvářet stále hlubší propast mezi kulturou buržoazie a kulturou lidovou, na místo rituálů a mýtů se dere na povrch vědecké uchopení světa, svátek a svátečnost přestávají hrát ústřední roli v životě člověka. Karneval je postupně vytlačován z měst a stává se okrajovou záležitostí.

Karneval se sice slaví dodnes v několika evropských metropolích, ale jeho původní, podle Bachtina přímo „vesmírný“ charakter se vytrácí. Je to jen velkolepá podívaná a přehlídka masek v záři televizních kamer.

Potlačením svátku a vůbec celé struktury symbolických aktivit v životě člověka dochází k tomu, že se původně sváteční rituály promítají do jiných forem lidské činnosti. Tak lze říci, že karneval nezanikl, došlo pouze k jeho fragmentalizaci, marginalizaci a sublimaci. Karnevalové sváteční formy se staly kulturními archetypy novověku a mohou sloužit jako interpretační klíč k řadě společensko kulturních jevů. Odrážejí se nejen v umění (v naší práci rozeberme karnevalovou optikou hru *Zahradní slavnost* Václava Havla), ale především v jevech stojících na rozmezí umění a života (různé oslavy, přehlídky, parády — např. prvomájové průvody, móda, rockový koncert atd.), jakož i v životě samém (zmíníme se o hysterii, ale např. i všechny revoluční snahy mají karnevalové rysy).

Bachtin jako průkopník

U zrodu dnešního pojetí karnevalu stojí kniha Michaila Michajloviče Bachtina *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, která vyšla v Moskvě roku 1965.⁴ Bachtin v ní rozebírá Rabelaisův román *Gargantua a Pantagruel* na podkladě lidové smíchové kultury středověku, která našla právě nejvýraznější uplatnění v karnevalu. Ukazuje, že Rabelaisův jazyk je jazykem tehdejší ulice a jeho obrazotvornost je nasycena rituály ze světa smíchových forem.

Bachtin sám si byl zcela přesně vědom svého průkopnického činu, již za jeho života (zemřel 1975) vyvolala kniha mimořádný ohlas. Je třeba zdůraznit, že bez Bachtinova výkladu lidové smíchové kultury, která stojí v opozici vůči ofi-

³ Ivanov, V. V.: *The semiotic theory of carnival as the inversion of bipolar opposites*. In: Eco, Ivanov, Rector: *Carnival!*, Approaches to Semiotics 64, red. T. A. Sebeok. Berlin, New York, Amsterdam 1984, s. 11–35. Zde viz s. 1–12.

⁴ Bachtin, Michail Michajlovič: *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kultura sredněvekovja i Reněssanca, Chudožestvěnnaja literatura*, Moskva 1965. Citujeme z českého překladu *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha 1975.

ciálními církevními i světským doktrínám, pevně zakořeněna v řádu tehdejšího světa, a má bytostně kladný, obrodný význam, si dnes nelze představit moderní uvažování o karnevalu a karnevalových formách kultury. Bachtin sám záměrně mnohé naznačil a nedořekl, jeho dílo tak v sobě skrývá obrovský potenciál podnětů nejen z oblasti rabelaisovských výkladů a lidové smíchové kultury.

Pojem lidové smíchové kultury

Autorem pojmu *lidová smíchová kultura* je Bachtin sám a Jaroslav Kolář v českém doslovu poznamenává, že zní v ruštině stejně nezvykle jako jeho český překlad.⁵ Lidová smíchová kultura (u Bachtina též karnevalová kultura — oba pojmy u něj splývají) je kultura mimocírkevní a zcela nenáboženská, patříci „docela jiné sféře bytí“.⁶ Je jí příznačný zcela zvláštní druh svátečnosti, který je „v sepětí s vyššími cíli lidské existence, se znovuzrozením a obnovením“ a který se stává „pro lid formou jeho druhého života“, neboť skrze ni lid (Bachtin zdůrazňuje sváteční všelidovost, člověk jako individuální jedinec zde nemá místo) vstupuje „dočasně do utopické říše všeobecnosti, svobody, rovnosti a hojnosti.“⁷

Lidová smíchová kultura stojí vždy v opozici proti všemu oficiálnímu. Nejsou jí vlastní projevy umělecké, ve smyslu divadelně mimetickém, jak by se mohlo zdát, ale jevy stojící na hranici mezi uměním a životem. „Je to vlastně sám život, jen zformovaný do zvláštní podoby s vlastnostmi hry.“ Bachtin zdůrazňuje vesmírnou všelidskost (ve smyslu pojetí lidstva v jeho věčném zanikání a vzníkání) a obřadní svátečnost této kultury, vidí v ní zcela kladné a pozitivní přitakání životu. Člověk se v ní podle něj „jako by přerodil k novým, čistě lidským vztahům. Vzájemná cizost dočasně zmizela. Člověk se vracel k sobě samému a cítil se člověkem mezi lidmi.“⁸ (Bachtin se často vyjadřuje velmi euforicky a má snahu smíchovou kulturu idealizovat.) Je nutno vidět tato tvrzení na pozadí Bachtinovy poznámky o splývání hry a života. Jak později na příkladech doložíme, karneval se stal často hrou na úkor života a zvrhával se v projevy bezuzdného násilí a teroru.

Bachtin sleduje dějiny smíchové kultury především na dochovaných literárních pramenech — uvádí četné parodické liturgie, parodie litaní, církevních žalmů, parodické závěti (zavěť osla, prasete) apod. Ukazuje, že již od dob raného středověku mělo oficiální písemnictví svůj protipól v literatuře smíchové kultury, která byla živena karnevalovou ulicí s jejími nejpestřejšími projevy. Typickými žánry jsou zde parodie a travestie a různé další formy shazování, jde vždy o onen pohyb dolů, o „stavění světa na hlavu“, kdy se z vysokého stává nízké, ale proces je i opačný.⁹ V samotné karnevalové praxi se pak ale zdá, že veškeré pohyby v hierarchickém žebříčku padnou na úkor naprosté anarchie.

5 Ibid., s. 394.

6 Ibid., s. 9.

7 Ibid., s. 11.

8 Ibid., s. 11n.

9 Ibid., s. 16n.

Lidová smíchová kultura je pro Bachtina estetickou koncepcí života, sám tuto koncepci označuje jako groteskní realismus. Jeho hlavním znakem je snižování a transformace veškeré lidské činnosti do materiálně tělesného principu, do tělesné roviny, do sféry země a těla v jejich nedílné jednotě.

Materiálně tělesný princip se tu pojímá jako univerzální a všelidový a právě jako takový stojí v opozici proti jakémukoli izolování od materiálně tělesných základů světa, proti vši výlučnosti a uzavírání se do sebe, proti odtažitě ideálnosti, proti všem nárokům na abstraktní důležitost nezávislou na věcech země a těla. Znovu zdůrazňujeme: tělo a tělesný život tu mají kosmický a zároveň všelidový charakter; naprosto nejde o tělo a o fyziologii v úzkém a přesném vymezení, jak se tomu rozumí dnes; pojmy „tělo“ a „tělesnost“ nejsou do důsledku individualizovány a odděleny od ostatního světa.¹⁰

Snižování je v groteskním realismu pojímáno čistě topograficky — „dole“ značí pohlavní orgány, útroby, zadnici“¹¹ a všechny činnosti s nimi spjaté, je to rodící země a tělesné lůno, na které se karnevalová kultura soustřeďuje. Bachtin ale zdůrazňuje ambivalentnost takového snižování: „Snižování kope tělu hrob pro nové zrození. Proto nemá jen ponižující, záporný smysl, ale i kladný, obrodný.“

Na výkladu bachtinovského pojmu lidové smíchové kultury je patrné, jakým způsobem Bachtin přistupuje ke karnevalovým jevům. V jeho koncepci je karneval jakýmsi časově omezeným „světem ve světě“, který se vymezuje oproti stávajícímu světu jeho popřením a vytvořením vlastních, v podstatě neomezených pravidel inspirovaných pouliční lidovou kulturou a její tradicí. Ono „karnevalové“ v člověku je přítomno neustále, je to zcela tělesné a materiální uchopení lidské existence na zemi, které je ospravedlňováno stálým rozením nového. Karneval mu poskytuje pouze možnost oficiálně vystoupit.

Karneval středověku a počátku novověku

Popsat karneval je velice nesnadný úkol, neboť karnevalové dění, tak jako divadelní přestavení, bylo dílem okamžiku a tedy dobovými médii nezachytitelné, navíc regionálně tak rozdílné, že si lze těžko představit dvě navzájem totožné slavnosti. Pokusme se tedy soustředit na hlavní, pokud možno všem karnevalům společné rysy a vytvořit tak s použitím dostupných materiálů plastickou představu karnevalu tak, jak ho chápal středověký člověk.

Původ karnevalu a etymologie slova

Okolnosti vzniku karnevalu ve středověku nelze přesně rekonstruovat, jisté je, že se karnevalové svátky objevují ve velmi starých obřadních slavnostech.

¹⁰ Ibid., s. 20–21.

¹¹ Ibid., s. 22n.

Georg von Gynz-Rekowski nachází základní motiv karnevalu — svržení vládnoucí moci a vytvoření dočasné vlády bez sociálních rozdílů — již v Babylónii druhého století př. n. l. při slavnostech boha plodnosti a jara Bel-Marduka.

Legitimní král je sesazen a dopraven do podzemní sluje ležící mimo město, aby byla symbolicky stvrzena jeho smrt. Stráví tam tři dny jako mrtvý. Během těchto tří dnů jeho smrti jako krále jej zastupuje královský náhradník, pro něhož, jakož i pro všechny ostatní lid, se ruší jinak platné zákony a sociální rozdíly. Pán jako sluha, sluha jako pán, člověk jako zvíře, převlečen a nahý: rozevlátý, lascivně uvolněný mumraj táhne hlučně městem. Vrcholem návratu ke starému pořádku, který je zároveň chápán jako prapůvodní počátek, se stává vzestup krále po schodech sedmi pater monumentální chrámové věže, kde oslaví s hlavní kněžkou posvátnou svatbu.¹²

Obecně jsou za předchůdce středověkých karnevalů pokládány římské Saturnálie, které mají také antihierarchické rysy a byly považovány „za skutečný a úplný (ale jen dočasný) návrat Saturnova zlatého věku na zem.“¹³ Král Saturnálií byl na konci zavražděn, tento zvyk se ale do středověkého karnevalu nepřenesl, přežívala pouze představa o vesmírné obnově a vytvoření dočasné, utopicky bezstarostné existence.

Etymologicky pochází slovo „karneval“ z označení doby půstu v církevní latině: používaly se tři varianty: „carnislevamen“, „carnisprivium“ nebo „carnetollendas“ (ve významu „odnětí masa“). Z tohoto pojmového základu se vyvinulo italské označení „carnevale“ (od 10. století existuje delší varianta tohoto označení — „carnelevare“, která byla postupně zkrácena, také díky své humorné dvojnáznosti jako „carne vale“, tedy „sbohem, maso“). Český název „masopust“ vychází rovněž z tohoto významového okruhu. V germánských zemích se rozšířilo slovo karneval teprve během 18. století, tato změna je chápána pouze jako povrchní, módně podmíněná záležitost. Německé původní označení „Fastnacht“ (podobně je tomu i v dalších germánských jazycích) vychází významově z označení „noci před půstem“ a ukazuje tak neodmyslitelné sepětí karnevalu s následným postním údobím.¹⁴

Doba a místo konání karnevalu

Čas karnevalu začínal v lednu, někde dokonce již koncem prosince, a uzavírala ho Popeleční středa, kdy začínal půst. Doba trvání je ve všech oblastech výskytu karnevalu různá, což bylo způsobeno především povětrnostními podmínkami. Karnevalové údobí je ale jistým způsobem ona předem „nedefinovatelná“ doba mezi kalendářně pevně ustálenými svátky Vánoc a pohyblivými svátky velikonočními.

¹² Gynz-Rekowski, Georg von: *Der Festkreis des Jahres*, Berlin 1985, s. 82—83.

¹³ Bachtin, s. 10.

¹⁴ K tomuto odstavci viz Mezger, Werner: *Narrenidee und Fastnachtsbrauch*, Konstanz 1991, s. 12n.

One of the functions of carnival is to facilitate the annual transition from celebrations fixed by the solar calendar, including All Souls' and the Twelve Days of Christmas, and ending with Candlemas on February 2, to celebrations fixed by the juxtaposition on the lunar calendar with the vernal equinox, including Lent and Easter, and ending with Ascension Day.¹⁵

Příchod karnevalu je tedy jakoby každoročním překvapením, bývá ohlašován údery kostelních zvonů v nesprávný okamžik nebo přehozením postavení velké a malé ručičky na věžních hodinách.¹⁶

Karnevalu se ve středověku účastní opravdu valná část společnosti, tržiště dění se ale soustřeďuje především do měst (obyvatelé vesnic sem za karnevalem často přicházejí), na velká náměstí a tržiště. V oknech jsou vyvěšeny prapory a z města se stává jedno velké divadelní představení, samozřejmě v karnevalovém slova smyslu, neboť jak Bachtin připomíná: „Karneval nezná dělení na účinkující a diváky. Nezná rampu ani v zárodečné formě. Rampa by karneval zničila (a stejně naopak: zrušení rampy by zničilo divadelní jeviště¹⁷). [...] Karnevalu se nepřihlíží, karneval se prožívá, a žijí v něm všichni.“¹⁸

Převrácení hierarchie aneb karnevalová inverze

Karneval je časově předem vymezené údobí, kdy se stávající hierarchie převrací na ruby, svět se „staví na hlavu“ (angl. „upside-down“, „topsy-turvy“; fr. „le monde renversé“, it. „il mondo alla rovescia“). Karnevalová svátečnost ale umožňovala osvobození se ode všech norem a tabu. Základním rysem karnevalu je nošení masky, maska se stává prostředkem ke změně totožnosti a člověk se v sociálním poli může zařadit na libovolné místo; maska ale také zbavuje odpovědnosti, neboť maskovaný člověk je člověk s novou identitou, kterou odhodí s odložením masky. V masce můžeme hřešit, a přitom zůstat nevinní. A jak upozorňuje Eco — s maskou jsme skutečně nevinní, protože se můžeme nezúčastněně smát (tzn., že se nás *to* netýká).¹⁹

Prostřednictvím masek a kostýmů se vše obracelo vzhůru nohama, z líce se dělal rub (a to i v reálném slova smyslu, šaty se nosily naruby), ženy se oblékaly

¹⁵ Gaignebet, C.: *Le cycle annuel des fêtes à Rouen au milieu du XVI^e siècle*. In: *Les Fêtes de la Renaissance*, III., Paris 1975, s. 569–78. Cit. podle Bristol, Michael D.: *Carnival and Theatre, Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*, New York and London 1985, s. 41. „Jednou z funkcí karnevalu je usnadnit přechodnou fázi roku od svátků zakončených ve slunečním kalendáři počínaje Dušičkami, přes dvanáct dnů Vánoc a konče na Hronnice, 2. února, po svátky, které se řídí postavením měsíčního kalendáře s jarní rovnodenností, zahrnující půst a Velikonoce a končící Nanebevzetím Páně.“ *Důležité citáty uvádím v originálním znění s překladem v rámci poznámkového aparátu.*

¹⁶ Bristol, s. 41.

¹⁷ Je nutno brát v potaz, že Bachtin psal svou práci ještě před vypuknutím reformy divadel v podobě alternativního divadelnictví.

¹⁸ Bachtin, s. 10.

¹⁹ Eco, Umberto: *The frames of comic 'freedom'*. In: Eco, Ivanov, Rector: *Carnival!, Approaches to Semiotics* 64, red. T. A. Sebeok, Berlin, New York, Amsterdam 1984, s. 1–9, zde s. 3.

jako muži a naopak (tzv. cross-dressing, dnes opět aktuální), sluhové jako páni, lidé jako zvířata apod. Králem „světa naruby“ se stal blázen, v němž jsou převráceny všechny královské atributy. Také nejrůznější předměty se za karnevalu uplatňují jakoby proti jejich běžnému způsobu určení: kuchyňské nářadí se stává hudebním nástrojem, pohrabáč do krbu zbraní, používají se i věci takřka bezcenné: dřevěné vědro, haraburdí atd.

Motivů karnevalového převrácení bylo velké množství, což svědčí o jejich oblíbě. Daly by se rozčlenit do třech základních skupin, tak jak se zachovaly v různých popisech, ale zejména ve výtvarném umění:

1. tělesné nebo předmětné převrácení: lidé stáli na hlavách, ryby létaly vzduchem, rytíř se posadil na koně obráceně a ten šel navíc pozadu atd.
2. převrácení vztahů mezi člověkem a zvířetem: kuň se stal kočím a švihal za přaženého člověka, ryba si pochutnávala na rybáři, zajíc si opékal nad ohněm lidskou pečinku atd.
3. převrácení v lidských vztazích: převlékání za opačné pohlaví či věkovou kategorii, ale i výměna sociálních rolí; syn mlátí otce, žák učitele, sluhové dávají pokyny pánům, chudí udělují bohatým almužny, král jde pěšky, zatímco sedlák jede na koni, muž přede s děckem na klíně, zatímco žena kouří dýmku a nosí zbraň atd.²⁰

Tyto karnevalové motivy jsou nejen výrazem svobodné hry s otáčením hierarchických pravidel, ale také výrazem touhy člověka po světě neomezených možností, skrze tyto představy se ventilovalo vše, co člověk v každodenním životě potlačoval a co bylo usměrňováno stávajícím zřízením, zejména nábožen- sky. Tak se karneval stával jakýmsi pokusem realizovat představu o zemi blahobytu („Schlaraffenland“, „pays de cocagne“, „Land of Prester John“), kde (jak říká lidové rčení) „pečení holubi létají do huby“.

Význam těchto karnevalových představ a důsledky převrácené hierarchie vztahů nejsou, zejména pro bachtinovský „lid“, zcela zřejmé. Většinou se zachovaly spíše zprávy z řad šlechty a vládnoucích vrstev, které vyjadřovaly obavy z karnevalového chaosu, nepořádku a panujícího bezvládí. Obavy to byly vcelku oprávněné, neboť ne vždy končila hra na karnevalovou vládu bláznů (blázen byl chápán jako nositel svobodné a nezávislé pravdy) Popeleční středou. Mnohá středověká povstání a rebelie nesly pečeť touhy po uskutečnění karnevalového snu. Tak bylo např. při povstání sedláků v Heilbronnu roku 1525 panstvo donuceno k okamžité výměně rolí. Zatímco sedláci hodovali, museli je rytíři s klobouky v ruce obsluhovat a sedláci na ně pokřikovali: „Heut, Junkerlein, syn wir Teutschmeister.“²¹

Karnevalová subverse je podle Bachtina „patosem proměn a obnovování, poznáním veselé relativnosti panujících pravd a sil“. Bachtin sice přiznává karnevalu mimo jiné i sociálně kritickou funkci, ale ta je u něj prezentována pouze jako vedlejší produkt kritiky světa jako celku skrze smích; říká: „Tento smích

²⁰ Burke, Peter: *Popular Cultur in Early Modern Europe*, 1978. Cit. podle něm. překl. *Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit*, Stuttgart 1981, s. 202–3.

²¹ *Ibid.*, s. 203. „Dneska jsme, hrabátko, my německými pány.“

míří i na ty, kdož se smějí. Lid nevyklučuje ani sebe sama ze stále se obrozujícího světového celku.“ Dále zdůrazňuje, že se v karnevalu nejedná o novodobý, čistě satirický smích, nýbrž o utopický smích obhajující všelidské a univerzální pravdy.²² Tato nadnesená rétorika se může s úspěchem uplatňovat při výkladu Rabelaisova románu (což je také, na to bychom neměli zapomínat, hlavním cílem celého Bachtinova teoretického směřování v námi zkoumaném díle); v souvislosti s karnevalem však místy pokulhává. Zdá se, že karneval byl skutečně jistým bachtinovským „druhým životem“, v němž středověký člověk smíchově přetvářel realitu, aby se pak do ní vracel s vědomím obrozující ambivalentnosti světa, na druhou stranu dal mnohdy právě karneval podnět k propuknutí povstaleckých bouří ústících v násilí. V karnevalu byla předem dána jen doba jeho trvání, o tom, jakým způsobem se bude realizovat karnevalová svoboda a hra s převrácením hierarchie rozhodoval každý jeho jednotlivý účastník, ale tak jako tak — stálá pravidla neexistovala, byla vytvořena, aby mohla být v libovolné chvíli převrácena naruby.

Karneval a jeho hlavní témata

Karneval byl masovým svátkem, slavily ho skutečně téměř všechny vrstvy obyvatelstva středověkých měst; touha po tom, vklouznout na chvíli do drsného světa ovládaného ponejvíce tělesnými principy, do onoho „druháho života“, byla zřejmě společná všem.

Městem táhly průvody masek, v kostýmu či bez, některé se vezly na bohatě zdobených karnevalových vozech, jiné šly pěšky. Vozy měly mnohdy bizarní tvary, častým motivem byl vůz ve tvaru lodi (loď bláznů); mezi maskami vynikali čerti, obři, nejrůznější božstva, zvířecí převleky, kostýmy parodující různé národnostní či společenské skupiny (téměř všude se vyskytovali Židé, Goethe se zmiňuje o parodických maskách německých dělníků²³, hojné byly parodie kléru) atd. Každý karneval měl svá specifika — v Itálii byly často k vidění postavy komedie dell'arte, typická maska norimberského karnevalu byl tzv. „Schembartläufer“ (starší podoba něm. Schönbart = krásný vous, kde však etymologicky prosvítá i Schemen = přízrak, strašidlo, byl to muž s plnovousem, jehož svrchní šat byl za dob šířící se reformace zhotovený z odpustků ve tvaru dopisů) apod.

V době karnevalu se zpívaly písně a tančily tance určené speciálně pro tuto příležitost; také některé hudební nástroje byly typicky karnevalové — např. „Rommelpott“ vyskytující se v holandských karnevalech; byl to hrnc do půli naplněný vodou a potažený měchýřem z prasete, do něj se vrazilo rákosové stéblo, kterým se pohybovalo nahoru a dolů, nástroj vydával zvuky podobající se kvikotu právě poráženého prasete. Velmi oblíbené byly nejrůznější závody,

²² Bachtin, s. 13–14.

²³ „Němečtí pekařští dělníci se v Římě vyznačují častou opilostí a jsou také představováni, jak se ve svém pravém, nebo i jen trochu přizdobeném šatě, potácejí s lahví vína v ruce.“ Viz Goethe, s. 375–6.

turnaje či soutěže — v Anglii a severní Francii se na Masopustní úterek hrával fotbal, v některých italských městech (Boloň aj.) proti sobě bojovaly dvě skupiny — jedna házela vejce, druhá se snažila odrážet rány klacky namísto kordů, organizovaly se koňské dostihy, inscenované námořní bitvy atd.

Třetí důležitou složkou karnevalu byla divadelní představení, na náměstích se na jednoduchých vyvýšených scénách odehrávaly různé parodie a frašky, mnohdy improvizované s nečekanými zásahy z řad diváků (Sic! Touto terminologií se již proviňujeme vůči Bachtinovi: karneval podle něj nezná rozčlenění na herce a diváky). Tyto výstupy byly inscenovány různými karnevalovými spolky a bratrstvy, v jejichž čele stáli „králové“ či „opati“, samozřejmě groteskně stylizovaní, se všemi atributy „světa naruby“. V Itálii se stavěly a dobývaly zámky, ve Francii se odehrávaly parodické soudní pře, ve Španělsku parodická kázání, v Německu žertovné svatební obřady, kdy byla nevěsta převlečený muž nebo ženich medvěd (obdobné obřady existovaly i v českém masopustním veselí) apod. Častou figurou byla sama postava „Karnevalu“, potomka Bakcha, boha vína a hojnosti. Karneval byl zpodobňován jako tlustý, rozzářený muž sedící na sudu od vína, ověšený klobásy a jinými pochutinami (v Benátkách seděl „Karneval“ tradičně na kotli s makaróny).²⁴

Peter Burke považuje za tři hlavní témata karnevalu sexuální aktivity, jídlo s pitím a násilí²⁵; tento výčet je poněkud zářezující ve srovnání s bachtinovskými výklady karnevalu jako radostného splynutí „všelidového těla“.

Sexuální aktivity a bachtinovské „tělesné dole“

Bachtin několikrát zdůrazňuje, že byl všem formám lidového svátečního veselí a groteskního realismu vlastní specifický „pohyb dolů“, který vše snižuje a dekononizuje a tím převádí do materiálně tělesné roviny, do roviny „tělesného dole“, ta se ale v karnevalu prezentuje ve svém všelidovém, svátečním a utopickém aspektu.

Materiálně tělesný princip se tu pojímá jako univerzální a všelidový a právě jako takový stojí v opozici proti jakémukoli izolování od materiálně tělesných základů světa, proti vši výlučnosti a uzavírání se do sebe, proti odtažitě ideálnosti, proti všem nárokům na abstraktní důležitost nezávislou na věcech země a těla [...]. Veškerá tělesnost je grandiózní, zveličená, vesmírná [...]. Vůdčím momentem je plodnost, růst, překypující hojnost [...]. Všechny projevy se tu vztahují [...] ne k egoistickému soukromí, [...] ale [...] ke kolektivnímu lidovému tělu [...].²⁶

Tím se karneval stává doménou těla a to, bráno zcela topograficky, jeho dolní poloviny. Tělo je karnevalově zajímavé ve své nehotové podobě, tím, jak sebe samo přerůstá, překračuje a plodí tělo nové. Ve výjevech a líčeních karnevalu

²⁴ K popisu karnevalu viz Burke, s. 196–99.

²⁵ Burke, s. 200–202.

²⁶ Bachtin, s. 20–21 aj.

převažují scény jídla, pití, trávení, vyprazdňování, růstu, těhotenství, staroby, nemoci, smrti, vše odehrávající se na rozmezí těla a ostatního světa, na hranici mezi starým a novým.²⁷ Důležitou úlohu tu hrají sexuální scény, přičemž sexuální potence zde má pozitivní, ve svém zveličení groteskně utopický charakter věčného vítězství nově narozeného nad vším starým a odcházejícím. Karnevalová tělesnost se, slovy Bachtina, „nesnáší se všedním, omezeným a zištným tělem.“²⁸ Bachtin ji ale sleduje především v oblasti čistě literární. Příležitostí se k tomu u Rabelaise najde dostatek. Např. ve druhé knize, XV. kapitole odpovídá Panurgos na Gargantuelovu otázku, jak to přijde, že nazývá ohanbí žen v městě tak laciným, slovy: „Řeknu vám o tom nikoli své mínění, ale pravdivou a bezpečnou jistotu. Nechlubím se, řeknu-li, že jsem jich vycpal čtyři sta sedmáct, co jsem v tomto městě, a je to jen devět dní [...]“.²⁹ Rabelaise je jistě inspirován smíchovou lidovou kulturou, ale jeho román je také groteskně literární stylizací.

Immediately se nabízí otázka, jak se tato karnevalově formulovaná sexualita projevovovala v praxi. Nevíme, do jaké míry se středověkému člověku podařilo oproštění od onoho „zištného a omezeného“ těla, aby se tak stal „tělem všelidovým“ v jeho bachtinovském, ryze pozitivním smyslu. Karneval byl v každém případě obdobím zintenzívnění sexuálních aktivit. Maskovaní účastníci karnevalu měli výsadu relativní nenapaditelnosti a volný přístup do domů, kde mohlo dojít (a jak lze doložit také docházelo) k násilnostem.

Během karnevalu se často konaly svatby nebo jejich parodie. Masky a kostýmy nesly zvýrazněné sexuální znaky — vycpaná břicha a zadky, rozmanité falické symboly; oblíbenou figuru divého muže lze interpretovat také jako symbol potence. Pod okny dam byly zpívány dvojnásobné písně, jako např. tato, zpívaná florentskými zámečníky:

E bella e nuova ed util masserizia
 Sempre con noi portiamo
 D'ogni cosa dovizia,
 E chi volesse il può toccar mano.³⁰

Jídlo a pití

Karneval je nutno vidět v kontrastu s následujícím postním obdobím jako poslední příležitost pořádně se nacpat. O Masopustním úterku dosahovalo obžerství vrcholu, bylo většinou organizováno na centrálních náměstích. Maso a masné výrobky se nejen jedly ve velkém stylu, ale byly začleněny i do karnevalové symboliky — kostýmy byly ověšeny klobásy, pečenými kuřaty či zajíci; kuriozitou je obrovská klobása, vážící 440 liber, kterou neslo roku 1583 devade-

²⁷ Ibid., s. 248n.

²⁸ Ibid., s. 230.

²⁹ Rabelais, François: *Gargantua a Pantagruel*, Praha 1953, přel. Jihočeská Theléma, s. 257.

³⁰ Grazzini, A. F.: *Rime burlesche*, vyd. C. Verzone, Florencie 1882, s. 164n. Cit. podle Burke, s. 200. „Náš nástroj je pěkný, nový a užitečný / Nosíme jej stále při sobě / Je dobrý na vše, / kdo chce, může jej vzít do ruky.“

sát řezníků v Královci. Oblíbené bylo i pečivo, zejména koblihy s různou náplní (někdy i — jako žert — nejedlou). To vše se zapíjelo pivem či vínem hojně prodávaným na ulicích.³¹

S jídlem a pitím hrálo v karnevalu také velkou roli trávení a vylučování. „Vnitřnosti, břicho, střeva — to je útroba, nitro, život člověka. Zároveň však jsou to útroby pohlcující, ničící. S tímto dvojitým významem slova, takřkajíc s významem „nahore“ a „dole“, si groteskní realismus obvykle pohrával.“ Vnitřnosti jsou spjaty se smrtí, s porážkou, ale mají vztah i ke zrození — útroby rodí.³²

Násilí

Karnevalové veselí a karnevalové násilí, ničení a znesvěcování jsou rub a líc téže mince. Karneval byl obdobím oblíbených potyček a zápasů, ty začínaly nevinně např. u šermířských soubojů, které byly „sehrány“ pantomimicky, beze zbraní. Typickou karnevalovou bojovou municí byly potraviny — vejce, mouka, kandované švestky, jablka, pomeranče apod. Anglický cestovatel po Španělsku (bohužel až z 18. století) popisuje, kterak dámy polévaly muže procházející ulicí pod jejich okny vědry s vodou.³³ Agrese se projevovala i verbálně, urážky a nadávky ale dostávaly karnevalový nádech uvolněné fantazie a hravosti.

Od těchto her byl však jen krok ke skutečnému ubližování — vejce byly nahrazeny kameny a první, na kom se zuřivost a agrese vybíjela, byla zvířata — psi byli chytáni do dek a vyhazováni do povětří, kohouti kamenováni apod. Ani lidé nebyli ušetřeni karnevalových násilností — pod rouškou karnevalu se vyřizovaly „staré účty“, městem táhly skupiny mladistvých s karnevalovou výzbrojí, ale také s kladivy, sekyrkami, pilami apod.; z Londýna máme svědectví, že takové bandy napadaly divadla a veřejné domy (jak příznačné spojení!), ruinovaly zařízení a dopouštěly se i jiných násilností.³⁴ Dny karnevalu byly i dny zvýšeného počtu tragických úmrtí.

Karnevalová smrt má v sobě podle Bachtina veselý a osvobodivý prvek, život se tu pojímá jako „život všelidského těla“ a smrt zde není nikdy negací života, je jen „nezbytnou podmínkou neustálé obnovy a omlazování.“³⁵ Toto pojetí smrti je pro moderního člověka stěží pochopitelné. Již od dob renesance vzniká nový kánon těla, do popředí se dostává jedinec, tělesně i psychicky individualizovaný člověk; jeho smrt má ve své jedinečnosti vždy nádech tragična.

Goethe konstatuje ve svém popisu karnevalu, že tento svátek je znamením pro každého „vyvádět a bláznit jak chce, a že kromě ran a bodání nožem je dovoleno skoro vše.“ Goethe ale zažil karneval již v jeho oslabené podobě. O bezpečnost účastníků karnevalu se staralo početné vojsko, které, „vedeno generálem na koni, v dobrém pořádku a v novém mundúru [...] obsadí hned všechny

³¹ Burke, s. 196n.

³² Bachtin, s. 131.

³³ Swinburne, H.: *Travels through Spain*, London 1779, s. 228. Cit. podle Burke, s. 197.

³⁴ K této kap. viz Burke, s. 196–205.

³⁵ Bachtin, s. 46.

vchody na hlavních náměstích a bere na sebe starost o pořádek celé slavnosti.³⁶ Lze předpokládat, že takováto opatření ještě ve středověkém a raně novověkém karnevalu zavedena nebyla.

Existují četná svědectví karnevalových zvrhlostí a násilností — basilejský karneval z roku 1376 vešel do povědomí jako tzv. „böse Fastnacht“, vrcholící karneval se zvrhl v brutální masakr; jindy zas jeden z karnevalových vozů v průvodu v Dauphiné (1580) táhl do ulic s heslem „páni tohoto města se obohatali na úkor chudých“, karneval skončil krveprolitím, které se z městských ulic rozšířilo i do okolních vesnic, kde tamní šlechta „pobíjela sedláky jako prasata na jatkách“.³⁷

Takto by se dalo v této pomyslné „černé kronice karnevalu“ dlouze pokračovat, zmíníme zde však pouze třetí a poslední případ, který je signifikantní hned z několika důvodů. V městečku Boersch existoval na Tři krále zvyk, že dvanáct mladíků (zvaných „Pfeiferknaben“ = pištci, pískali a bubnovali) zvolilo ze svého středu „krále“ a obcházelo domy v okolí s prosbou o dary, peněžní či naturální, pro svého „krále“. Roku 1525 takto „koledovali“ v klášteře sv. Leonharda, kanovníci před nimi ale zavřeli dveře. Mladíci začali být agresivní, zaútočili na kuchaře a vyhrožovali, že jestli jim nedá jíst a pít, opatří si to sami násilně. Kuchař jim dal napít, přesto to byla zjevně chabá odměna. Mladíci sice odtáhli, ale vyhrožovali pomstou, jeden dokonce tvrdil, že si oltář sv. Leonharda vezme jako stůl. Dohra se skutečně konala v sobotu po Velikonocích. Tentokrát přitáhla početnější skupina a klášter s kostelem vyplenila — rozbili oltář, servali obrazy, roztrhali a spálili církevní knihy a pobrali, co se dalo. Před totálním zničením budov vykonali ještě někteří účastníci svou potřebu přímo na oltář a sehráli před ním scénku parodující církevní ceremonie.³⁸ Tento případ se neodehrál přímo v době karnevalu (i když Tři králové již spadají do tohoto období), pozoruhodné je spíše to, jak se tento příběh brutální krádeže stává nositelem karnevalových znaků — oltář, který má sloužit za stůl je typické karnevalové převrácení v použití předmětu a dekoronizace jeho svátosti; tento přístup se pak ještě vystupňuje ve chvíli, kdy oltář plní funkce veřejných záchodků. Závěrečný „divadelní“ výstup lze interpretovat jako snahu vypořádat se s zneuctěnými hodnotami ještě karnevalově groteskním způsobem. Jako by byly v karnevalových postupech a rituálech formy násilí již latentně obsaženy.

Jestliže se karneval vyznačuje svržením moci (byť dočasným — ale dočasnost se může v karnevalu s jeho směřováním k anarchii proměnit bez obtíží v negaci sebe sama), stává se otevřenou výzvou k násilí. Hannah Arendtová ve svém eseji *O násilí* analyzuje vztah násilí a moci. Konstatuje, že pro ty, kteří drží moc v rukou a cítí, že jim z nich uniká, ať už se jedná o vládnoucí nebo o ovládané, „bylo vždy obtížné odolat pokušení nahradit ji násilím.“³⁹ Takové

³⁶ Goethe, s. 369–73. Ličen je karneval z roku 1788.

³⁷ Tyto a další násilnosti za karnevalu viz Burke, s. 218.

³⁸ Scribner, Bob: *Reformation, Karneval und die „verkehrte Welt“*. In: *Volkskultur. Zur Wiederentdeckung des vergessenen Alltags*, vyd. R. van Dullmen a N. Schindler, Frankfurt am Main 1984, s. 117–145, zde s. 122–3. Cit. podle něm. překl.

³⁹ Arendtová, Hannah: *O Násilí*, Praha 1995, s. 64.

pokoušení je lidstvu dáno od počátku hierarchizace společnosti; člověk se do ní rodí s již předem danými zákony. Jediný způsob, jak může vstoupit do „velké hry světa“, je dodržovat je. Změnu stávajícího systému je pak možno provést buď jako revolucionář, nebo jako zločinec.⁴⁰ Karneval absorboval oba dva možné postupy: byl revolucí posvěcující zločin. Karnevalově utopicky vytvářený „jiný svět“ nebyl naplněn jen sny o zahalečství, dostatku jídla a pití a neomezených sexuálních aktivitách, ale také sny o násilí (neboť není pochyb, že znásilňování sní o násilí, tak jako chudí o bohatství).

Ve středověku bylo nevyhnutelné ukončení karnevalu dáno existencí vyššího, absolutně platného zákona. Se započatím reformačních snah byla podoba takového absolutního zákona znejistěna, současně se objevují i pokusy o odstranění karnevalu. Karneval byla skutečnost viděná prizmatem smíchu a smích je nejspolehlivější cestou k podkopání autority.

Role karnevalu ve společnosti

Karnevalová touha po „jiném životě“, po extatickém vytržení, po nastolení nového karnevalově utopického řádu se může jevit jako manifestace neposlušnosti a nespokojenosti se stávajícími společenskými vztahy. Peter Burke tvrdí pravý opak — karnevalové rituály jsou jen zdánlivým protestem proti společenskému řádu, svou povahou přispívají k jeho udržení a posílení jeho autority. Karneval a jemu podobné, karnevalové svátky umožňovaly utlačovaným vrstvám obyvatelstva dát volný průchod závisti a nenávisti a kompenzovat tak frustrace běžného, nesvátečního života. Časově omezené povolení jevů tabuizovaných či zakazovaných vedlo k posílení jejich vážnosti v normálním životě. Tak plnila lidová smíchová kultura ventilační funkci a byla, spíše než protestem, prostředkem sociální kontroly. Tato teorie je myslitelná jen do určité fáze historického vývoje středověké společnosti. Burke sám přiznává, a výše uvedené příklady to dokumentují, že zhruba od počátku 16. století sílí i opačné tendence.⁴¹

Existují důkazy, že si této role karnevalu byly vládnoucí vrstvy dobře vědomy a taktiku „chleba a her“ uměly využívat. Svědectví z protestantské Anglie Jakuba I. přináší Peter Stallybrass:

The elite thus attempted to construct carnival as controlled misrule, aimed both at increasing the dependency of grateful „swains“ upon their masters and at refreshing the work force. James I defended his Book of Sports (issued in 1618 in support of popular festivity) on the grounds that „poor men that labour hard all the week long“ needed recreation, and Alexander Nowell in his Catechism (1570) suggested that it was „profitable“ to

⁴⁰ Ibid., s. 73.

⁴¹ Burke, s. 213n. Burke se opírá o antropologické teorie Maxe Gluckmana a Victora Turnera a aplikuje jejich poznatky na lidovou kulturu středověku. Viz Gluckman, M.: *Order and Rebellion in Tribal Africa*, London 1963; *Custom and Conflict in Africa*, Oxford 1956. Dále též Turner, V.: *The Ritual Process*, London 1969.

masters that servants should sometimes rest between their workings, that after respiting their work outside they may return more fresh and lusty to it again". It was further argued that festivities could provide a harmless release for subversive energies.⁴²

K pochopení role karnevalu ve společnosti je nutno uvést jej v souvislost s jeho protikladem — půstem. Karnevalové extatické řádění nemohlo být ukončeno jinak, než zcela náhla a radikálně — postním obdobím. Pro člověka středověké a raně novověké společnosti byly tyto protiklady samozřejmostí, během jedné noci se odehrála proměna nevázanosti a bujarosti ve střidmost a zdrženlivost.

Protikladná dvojice „karnevalu“ a „půstu“ se stala jedním z populárních středověkých témat, byla často umělecky reflektována, ale stala se i součástí samotného karnevalu, kde probíhal pouliční boj „Karnevalu“ s jeho přívrženci proti „Postu“. „Zápas Postu s Karnevalem“ se stal i námětem pro obraz Pietera Brueghela z roku 1559. Karneval je zde vypasenec, který se pokouší dlouhým klackem s nabodnutou pečením šermovat s protijedoucím Půstem, vychrtlou ženou, bránící se lopatou s dvěma sušenými rybami. Na straně Karnevalu se lidé veselí, tančí a zpívají, na straně Půstu pracují či prosí o almužny. Příznačné je i zobrazení bohatého statku na „karnevalové“ straně obrazu a chrámu s množstvím duchovenstva na straně „postní“ (Půst je také tažen mnichem a jeptiškou). V době vzniku obrazu byly již podniknuty pokusy o reformu lidové kultury, v jejichž čele stálo zejména duchovenstvo.

Reforma lidové kultury a postupná degenerace karnevalu

Zhruba od počátku 17. století probíhá v celé Evropě „reforma“ lidové kultury, vedená především z řad církve. Celý proces je umocněn reformačními snahami, ale roli v něm hraje i řada dalších faktorů, např. rychle se měnící třídní a ekonomické podmínky.

Karneval, v němž se koncentrují všechny formy lidové smíchové kultury, byl církvi v její snaze o „očistění“ křesťanské víry od všeho pohanského jako první trnem v oku. Katolicismus se ve svých názorech na lidovou kulturu příliš nelišil od protestantismu, ten byl ale mnohdy radikálnější — mnoho protestantů nechtělo zrušit pouze karneval, ale také po něm následující postní období, za svátků měly zůstat pouze neděle. Existuje řada písemných dokumentů odsuzujících

⁴² Stallybrass, Peter: „Wee feaste in our Defense:“ *Patrician Carnival in Early Modern England and Robert Herrick's „Hesperides“*. In: *English Literary Renaissance*, Vo. 16/1986, s. 234–52; zde s. 238. „Elita se tedy pokusila vytvořit z karnevalu kontrolované bezvládní, které mělo směřovat jednak k vzrůstu závislosti vděčného „venkovana“ na jeho pánovi, a jednak k osvězení pracovní síly. Jakub I. bránil svou *Knihu sportů* (vydanou roku 1618 na podporu lidové slavnosti) na základě toho, že „ubozí muži, kteří po celý týden tvrdě pracují“, potřebují odpočinek, a Alexander Nowell navrhoval ve svém *Katechismu* (1570), že by bylo pro pánstvo „výhodné“, aby sloužící mezi prací občas odpočívali, neboť se po dočasném odpočinku od práce venku vrátí znovu svěží a plní chuti.“ Dále argumentoval tím, že by svátky mohly poskytnout neškodné uvolnění subversivních energií.“

lidovou kulturu jako např. anonymní italský traktát z roku 1607 *Řeč proti karnevalu*, kde si autor stěžuje na „přebytečné výdaje“ při karnevalu a nedostatek „šetrnosti, pořádku a moudré předvídavosti.“⁴³

Mnoho svátků postupně vymizelo, nebo bylo církví či státní mocí ideologicky okleštěno — částečně pod vlivem nově se vyvíjejících etických principů, ale částečně i z obav před rebeliemi. Stallybrass popisuje tuto situaci v protestantské Anglii Alžběty I. a prvních Stuartovců.

It was necessary to maintain not only economic and political dominance but also ideological hegemony through which to structure, however incompletely, the consciousness of the subordinated classes. As the Duke of Newcastle put it, „Seremonye and order with force, Governes all both in Peace and warr, and keeps Everye man and Everye thinge within the Circle of their own Conditions [...] allthe olde Holedays sett up agen; [...] iff wee doe not Eate them they will Eate us, so wee feaste In our Defense.“ [...] Newcastle suggests how the gentry can usurp the role of saints in popular festivities [...].⁴⁴

Karneval a karnevalové svátky lidové smíchové kultury jsou na cestě do novověku ve své původní formě neudržitelné, začíná se vytvářet stále hlubší propast mezi městskou (buržoazní) kulturou a kulturou lidovou a všezahrnující charakter karnevalu se tím evidentně stává nemožným. S osvícenstvím navíc přichází nové pojetí role člověka ve společnosti, na místo mýtu a jeho ritualizace nastupuje vláda rozumu a snaha o vědecké uchopení světa. Blázen, jeden z hlavních symbolů karnevalu a nositelů jeho dekarbonizující pravdy, se stává šílencem, tedy člověkem, který je díky svému ne-rozumu (a z něho pramenící amorálnosti) ze společnosti vyřazen. „Ale ve chvíli, kdy křesťanský rozum odvrhuje šílenství, s nímž byl tak dlouho srostlý vjedno, šílenství ve svém rozpadlém rozumu, ve své zuřící animalitě zároveň získává jedinečnou demonstrační moc [...].“⁴⁵ Tato Foucaultova slova lze vztáhnout na karneval jako takový. Zdá se, že jeho zákazem či okleštěním byla oslabena pouze jeho lidové smíchová, folkloristická tradice a že se o to mohutněji vedral do jiných kulturních oblastí.

Bachtin vidí v procesu rozkladu lidové smíchové kultury dva aspekty — postátnění svátečního života a jeho zevšednění; svátečnost se tak přesouvá do čistě privátní, rodinné sféry.⁴⁶ Okleštění svátečního kalendáře bylo často drastické —

⁴³ Burke, s. 227.

⁴⁴ Stallybrass, s. 236–7. „Bylo nezbytné udržovat nejen ekonomické a politické dominantní postavení, ale také ideologickou nadvládu, a skrze ni, byť neúplně, utvářet vědomí podřízených tříd. Vévoda z Newcastleu to vyložil následovně: „Ceremonie a pořádek se sílou, vláda jak ve válce, tak v míru, a udržovat každého člověka a každou věc v rámci pro ně určeného postavení [...] všechny ty staré svátky znovu obnovit, [...] jestli je nesníme my, sní oni nás a tak budeme slavit, abychom sami sebe ubránili.“ [...] Newcastle doporučuje, jak má šlechta zaujmout roli svatých v lidových svátcích [...].“

⁴⁵ Foucault, Michel: *Dějiny šílenství*, Praha 1994, s. 67.

⁴⁶ Bachtin, s. 32.

např. v Bavorsku bylo kolem roku 1770 ještě 200 dnů v roce svátečních, již o šedesát let později z nich zbylo pouze 85 (nepočítáme-li neděle, jen 35).⁴⁷ „Svátek ‚téměř‘ přestal být druhým životem lidu, jeho dočasným obrožením a obnovením“, trpce konstatuje Bachtin. Vzápětí nato ale zdůrazňuje, proč podtrhl slovo „téměř“: „protože lidově sváteční karnevalový princip je v podstatě nezničitelný. I když je tento princip zúžen a oslaben, oplodňuje stále různé oblasti života a kultury.“⁴⁸ Bachtin se zde opět ukázal jako velký prorok a vizionář. Karneval se skutečně nevyčerpává svou historií, dochází pouze k jeho fragmentalizaci, marginalizaci a sublimaci. Karnevalový princip touhy po převrácení sociální hierarchie, jeho obdiv k „jinakosti“ a protikladům, karnevalové extatické vytržení z běhu všedního dne, jeho nevázaný hold tělesnosti, pocit splynutí s „tělem“ davu zbavující zábran a zodpovědnosti, tyto a mnohé další principy karnevalu vlastní nemohly odumřít spolu se středověkem; staly se esenciálními znaky sloužící k popisu kulturního jednání, pro které budeme nadále užívat přívlástek „karnevalový“ (užívá se i příbuzný termín „karnevaleskní“). S počátkem snah o zrušení karnevalu jako svátku byla zahájena i mohutná diaspora karnevalismu v novověku.

Co zbylo z karnevalu — karneval v době masmédií

Dříve než se pustíme po stopách karnevalových jevů v kultuře, je nutno stručně naznačit, co se stalo s karnevalem v podobě lidové slavnosti, jak jsme ji popsali v předchozí části textu. Karneval se dodnes slaví v mnoha evropských městech, jeho původní kosmický smysl však nemůže být obnoven a tak se z něj často stává bezobsažná přehlídka masek, pouhá turistická atrakce. Již Bachtin upozorňuje na to, že „karnevalové projevy, pokud se vyskytují v nové době, vůbec ztrácejí svůj vnitřní smysl a uchovávají si jen vnějškovou slupku.“ Chybí jim „všelidovost, svátečnost, utopický přízvuk a světonázorová hloubka.“⁴⁹ S příchodem masového vlivu televizních přenosů je karneval navíc uměle „inscenován“ před kamerami a ztrácí tak poslední zbytky uvolněnosti a spontaneity.

Modelovým příkladem nám bude mohučský karneval tak, jak ho popsal ve své studii Klaus Rost.⁵⁰ Rost se zabývá karnevalem z hlediska teorie komunikace v době masových médií a rozhodujícím vlivem médií na postoje veřejného mínění. Mohučský karneval (Mainzer Fastnacht) je pro něj příkladem vlivu médií nejen na příjemce (receiver), ale také na původce zprávy (sender), zde tedy na samotné tvůrce karnevalu (karneval je z větší části tvořen samostatnou skupinou či skupinami lidí, organizujících se speciálně pro tuto událost). V tomto bodě se pro nás stává jeho studie zajímavou. V Německu je karneval slavností,

⁴⁷ White, Allon: *Hysteria and the end of carnival*. In: *The violence of representation: Literature and the history of violence*, London — New York 1989, s. 157–170, zde s. 160.

⁴⁸ Bachtin, s. 32–33.

⁴⁹ Ibid., s. 18.

⁵⁰ Rost, Klaus: *Die programmierte Sitzung: Narren im Fernsehen. Massenmedien und Fastnacht am Beispiel Mainz*, Mainz 1978.

kteřá je v neobvykle velkém rozsahu mediálně prezentována. Mohučský karneval zde navíc zaujímá přední pozice (dokonce před kolínským karnevalem), od roku 1955 je kontinuálně rok co rok vysílán na televizních obrazovkách „v přímém přenosu“.

Již koncem 18. století se karneval pokouší stát tribunou politických názorů. Mohučský karnevalový spolek (Mainzer Carneval-Verein) je založen v lednu 1838, aby pomohl občanům — účastníkům karnevalu mj. „důrazně prosazovat jejich právo na svobodu“. Politický dopad karnevalu v této předrevoluční době by ale neměl být přeceňován. Tvůrci karnevalu 20. století chtějí navazovat právě na literárně-politické tradice v historii karnevalu. Zde je třeba poznamenat, že strukturu karnevalu ovlivnily v mnohém formy populární a zábavné kultury rozvíjející se v 19. století jako opereta, varieté, později i revue, kabaret apod., těžiště důrazu karnevalových kreací se od parodických forem přesouvá k zábavné a divácky vděčné komice.

Po prvním živém vysílání karnevalu, 17. února 1955, psal lokální tisk, že se jedná o „nejvýznamnější, nejšťastnější událost poválečného období“ (Neuer Meinzer Anzeiger z 19.2.1955). Tvůrci karnevalu okamžitě pochopili, jaké možnosti skrývá publicita a veřejné vystupování, napětí mezi tradicí a obchodním využitím popularity získané díky karnevalu se stupňovalo. Účast na karnevalu se stala prestižní záležitostí. Německo bylo na cestě k hospodářskému zázraku a karneval se stal jednou z obětí tržně ekonomické politiky. Ještě na začátku 60. let vyhrožují karnevaloví „blázni“ „těm deseti tisícům nahore“, že budou muset spolknout „pěkné klády“, které jim zhořknou v ústech,⁵¹ ale struktura karnevalu se rychle mění. Vrcholem karnevalu se stává organizované veselí s připravenými revuálními scénkami, které se již nekoná především pod širým nebem, nýbrž v hale. Situaci dobře popisuje následující ukázka z interview s jedním z organizátorů:

„Spousta jich přichází, jenom aby byli viděni, aby se zúčastnili. A když se pak kouknete dolů a vidíte, jak se většina snaží, jak nabízejí peníze, jenom aby dostali místo před kamerou — jsou totiž místa před kamerou a normální místa — a jak chtějí podplatit kameramany, aby se aspoň jednou dostali do záběru [...]. Přichází k nám spousta firem, s bonbóny, sektem: „Nemůžete něco rozdat? Dobře vám to zaplatíme [...]“. Mohl bych za večer rozdat zboží světových firem jako dárky v hodnotě padesátitisíc marek, kdybych je dvakrát jmenoval [...]“⁵²

Komeracionalizace karnevalu vyloučila i poslední zbytky svobodného projevu, karneval roku 1976 je dokonce obviňován, že se z něj stal předvolební meeting CDU. Karnevalová antihierarchičnost a všelidovost je popřena v samém základu, na karneval se kupují vstupenky a tak v něm dochází k integraci lidí beztoho již integrovaných, spojuje je ekonomická úspěšnost a společenská reputace

⁵¹ Ibid., s. 15.

⁵² Ibid., s. 120.

a nemají žádný důvod k tomu, být nespokojeni se současným světem, nemají žádný důvod k tomu, aby obraceli věci „naruby“ a dívali se na svět karnevalovýmá očima (= očima blázna, který převrátil společenskou hierarchii, aby se jí vysmál).

Karnevalové masky odrážejí ducha doby, Pohlova studie je z konce sedmdesátých let a tak se mezi nejčastějšími převleky vyskytuje důchodce, bezdomovec, masér, „poslední nezaměstnaný“ atd. Jsou to všechno politicky aktuálně tematizované masky, což vzniká dle Pohla hlavně díky nutnosti rychlé a všeobecně srozumitelné komunikace. Téma musí být co nejrychleji využito dříve, než skončí v zapomnění. Je-li však využito karnevalově, tj. proti oficiálnímu výkladu, je pro Pohla sporné. Spíše se zdá, že karnevalové proslovy pojednávají o ustálených společenských normách, tak vznikají bezzubé parodie např. na téma boje občanů s úřady apod. Původní myšlenka karnevalu je tak zmrazena do mrtvého bodu⁵³.

⁵³ Tak, jako zdegeneroval karneval evropských metropolí, podlehl i český masopust novým společenským podmínkám. Masopustem by bylo nutno zabývat se odděleně, je privátnějším svátkem než velkolepé karnevalové veselí. Vzhledem k tomu, že masopust se slaví ponejvíce v českých, moravských a slezských vsích, nemá tak výrazné antihierarchické rysy jako městský karneval západní Evropy. Masopust (někde též fašank, ostatky, končiny apod.) slaví vesnická pospolitost „mezi svými“, lidé spolu po celý rok žijí v těsném kontaktu a tak tento svátek nemůže mít anonymně masový charakter karnevalu. Svátek je vázán k přelomovému jarnímu období a je s ním spojena řada obchůzkových obyčejů, které se vztahují k následujícímu průběhu roku a jeho úrodnosti — např. hospodář musí o masopustu tančit, aby měl pěkný oves, selka, aby měla pěkný len. Pořádají se průvody s maskami (masky zoomorfní, antropomorfní, démonické i obřadní) a hrají se krátká divadelní představení, v nichž jde často o postavu Masopusta (Bakusa, Matky masopustu apod.), který je podoben postavě Karnevalu. (Viz Zíbrt, Čeněk: *Staročeské a lidové hry masopustní. Jak Bakusa pochovávali*. In: *Besední pořady*, roč. XVIII., sešit 3.) V obchůzkách se paroduje nejčastěji svatba nebo cirkus a sváteční období je dovršeno masopustním pohřbem — někde se symbolicky zabíjejí a pochovávají zvířata jako kohout, medvěd, kozel, jinde postava Bakusa, v poslední době se pochovává basa, s níž se uspořádá inscenovaný soud, kde jí jsou vytykány její domnělé prohřešky. Celý svátek má také charakter osvobozující a obrodný — populární byla např. scénka s mlýnem, který mlel staré ženy na mladé. Vnější atributy má masopust velmi podobné s karnevaly, jeho ráz je však komornější. Existuje v něm také nepřeborné množství regionálních rozdílů. (K této problematice blíže Tomeš, Josef: *České a slovenské masopustní obyčeje a jejich mezinárodní obměny*. In: *Masopustní tradice*, Brno 1979, s. 37–49.) Dnes se masopust často „odbude“ vyvěšením plakátů s pozvánkou na maskární ples, někde se už neudrzuje ani tradice Masopustního úterku — pořádá se pouze sobotní zábava. Alexandra Navrátilová zachytila při svém výzkumu masopustních zvyků v obcích jihomoravského pohraničí postoje obyvatelstva k současné situaci slavení masopustu (studie vyšla roku 1979, není tedy zcela aktuální): „V úterý teď není po dědině vidět masku, v úterý se už nic nekoná. Jenom ta zábava v sobotu, to není žádný masopust.“ Pozoruhodný je jeden případ, kdy manželka zakáže muži chodit v masce slovy: „Přece nebudeš dělat těm druhým šaška!“ V této větě jsou zarážející hned dvě slova: „šašek“ a „těm druhým“. Masopust již ztratil význam jako svátek slavený celou komunitou (která je v mnohých vesnicích nepočtená), lidé v maskách jsou baviči „těch druhých“. Také šašek je zde míněn zcela negativně jako hlupák. Lidé již necítí potřebu masky jako nástroje hravé změny identity, jako nositele běžně nedovolených významů. Lze to uvést do souvislosti s nošením masek v běžném životě (člověk musí svým zjevem — maskou — výrazem tváře — a kostýmem — odpovídat roli, kterou chce ve společnosti hrát; maska je klíče). Maska tak v reálném životě nahrazuje ztracenou identitu v rozpadlém hodnotovém systému. Viz Navrátilová, Alexandra: *K současným přeměnám masopustních obyčejů v přesídlene-*

Nastíněný rozbor proměn mohučského karnevalu otevírá množství dalších otázek sahajících daleko za hranice námi probírané problematiky (komercionalizace umění a kulturního života, ztráta nadčasových, tj. „kosmicky platných“ témat atd.). Bylo nám třeba dokázat, že karneval v jeho moderní podobě je jen slepým ramenem mohutné karnevalové řeky, která se rozlila novověkem. Proto se dále zaměříme na jevy stojící mimo rámec oficiálních karnevalových slavností, v nichž se karneval promítá jako transformace ozvěny středověkého poselství lidové smíchové kultury.

Karnevalové ozvěny

Slova „karnevalový“ budeme nadále užívat v jeho rozšířeném významu. Karnevalové projevy jsou reflektovány především v literatuře. Sám Bachtin vyzdvihuje karnevalismus velké renesanční literatury – kromě Rabelaise pak zejména Shakespeara. Karnevalové motivy nalezneme ale také např. v jednom z největších světových románů – v *Donu Quijotovi*.⁵⁴ Román je organizován jako parodie; Don Quijote je pln rytířských ideálů a posedlý touhou konat mravní a ušlechtilé činy, rytířství však ztratilo na důstojnosti a Quijote je všemi vysmíván, jeho tělesná konstrukce neodpovídá jeho siláckým předsevzetím a tak je často lynčován; ve své fantazii si vytváří imaginární podněty k boji a jeho úsilí je ve svém zápalu zbytečné, marné a směšné. Postava Quijota neustále osciluje mezi „vysokým“ a „nízkým“, jeho ideály jsou karnevalově transformovány do roviny „tělesného dole“ a tak je odpovědí na jeho „odvážné“ mravní nasazení jen bití, nadávky a urážky. Postava Sancho Panzi je karnevalovým protikladem quijotovského idealismu; jeho obtloustlý zevnějšek, záliba v jídle a pití, jeho nezřízené a nekontrolované tělesné projevy apod.; to vše v něm holduje tělesně karnevalovému pojetí světa. Zatímco don Quijote je nositelem karnevalově utopického pojetí světa, které je schopno přetvářet a idealizovat realitu (hospoda je mu hradem, služka Maritornes krásnou princeznou, holičská miska přílbou Mambrinovou atd.), je Sancho Panza pevně zakotven ve světě karnevalových materiálních a tělesných potřeb (např. don Quijote téměř nejí, ale Sancho se stále stará o potřeby svého žaludku). K vrcholným scénám karnevalového převrácení patří kapitoly, v nichž se Sancho ujímá vlády nad ostrovem. Cervantesův román je mnohvrstevnatý a jeho rozbor z hlediska karnevalu by vyžadoval samostatnou studii, je však třeba zdůraznit, že Cervantesovo dílo (stejně jako Shakespearovo aj.) je zcela vymaněno z těsného spojení s karnevalem, jako je tomu u Rabelaise. Rabelaise je dnešnímu čtenáři těžko srozumitelný, tak jako si dnešní člověk nedokáže představit sílu a moc středověkého karnevalu.

Bachtin sám zkoumá literární linii „groteskního realismu“ od středověku až po začátek dvacátého století, kde spatřuje dvě hlavní linie: modernistické gro-

⁵⁴ *kých obcích jihomoravského pohraničí*. In: *Masopustní tradice*, Brno 1979, s. 150–5.
Cervantes Saavedra, Miguel de: *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*, Praha 1966, přel. Václav Černý.

teskno (A. Jarry, expresionisté, surrealisté aj). a realistické groteskno (T. Mann, P. Neruda).⁵⁵

I mnozí další autoři sledovali karnevalové literární vlivy — např. Allon White reflektuje transformaci lidových slavností do podoby „karnevalu noci“ (carnival of the night) v moderní „hříšné“ (transgressive) literatuře (de Sade aj.)⁵⁶ V. V. Ivanov, který studuje karneval z hlediska inverze binárních opozic, dokumentuje literární linii ovlivněnou karnevalem v dílech Heinricha Bölla a Anny Achmatovové (*Poéma bez hrdiny*). Vyslovuje zde následující hypotézu: „spojení ‘označující’ karnevalizace (ve vnější struktuře obrazů), která je založena na skutečném prototypu [...], a ‘označovaného’ archetypálního karnevalového charakteru ve vnitřní struktuře obrazů, je typické pro všechny spisovatele, pro něž je idea karnevalu podnětným zdrojem kreativity.“⁵⁷ Aby byla splněna tato Ivanovem proklamovaná jednota označujícího a označovaného (ve smyslu de saussureovského pojetí znaku jako psychické jednoty těchto dvou binárních relací), musí se v literárním díle objevit karneval se svými vnějšími znaky (masky, příběh se sám odehrává v době karnevalu apod.) a znaky vnitřními, archetypálními (jakýsi archetyp karnevalu jako součást zkušenosti kolektivního vědomí⁵⁸; hrdina toužící po karnevalovém „převrácení“ společenských daností, kanalizace jazykových projevů apod.).

Havlova *Zahradní slavnost* jako novodobý karneval

Havlova *Zahradní slavnost* (1963) nám nyní bude sloužit zástupně jako příklad diaspory karnevalismu v současné literatuře. Hra sice reflektuje společenské a politické ovzduší své doby, přesto se ve své výstavbě opírá o strukturu karnevalového pojetí světa. *Zahradní slavnost*⁵⁹ je totiž vystavěna jako novodobý karneval, karneval totalitního režimu s bizarně převrácenými karnevalovými atributy. Havel, se svým jemným sluchem pro absurditu byrokratických mechanismů a frází, rozehrává pestrou škálu karnevalových převrácení, obracení naruby, hierarchických zvrátů a návratů apod. Hra má vnější, slavnostně karnevalový rámec (jedná se o zahradní slavnost Likvidačního úřadu) a její výstavba dialogů se také odehrává na karnevalové bázi — převrácení dosavadních vztahů

⁵⁵ Bachtin, s. 32–45.

⁵⁶ White, Allon: *Pigs and Pierrots: The Politics of Transgression in Modern Fiction*, Raritan 2(2), s. 51–70, 1982. Cit. podle White (1989), s. 163.

⁵⁷ Ivanov, s. 20–23. „[...] combination of the ‘signifying’ carnivalization (in the surface structure of the images), which is based on a real prototype [...], and of the ‘signified’ archetypal carnival character in the deep structure of the images is typical of all writers for whom the idea of carnival is a fertile source of creativity.“

⁵⁸ Viz pojem archetypu např. in: Fukač, Jiří: *Pojmosloví hudební komunikace*, Brno 1991, s. 68–9. „Ze strukturalistického hlediska vyložil archetyp C. Lévi-Strauss, který se zabýval zjišťováním povahy mýtických systémů, založených na základních binárních opozicích. [...] Kreativně realizovaný archetyp se pak stává jakýmsi komplexním symbolem, který uchovává takové binární opozice v jakési dynamické jednotě [...]“

⁵⁹ Havel, Václav: *Zahradní slavnost*, in: *Hry*, Praha 1992, s. 6–43.

a hierarchických postavení se děje za pomoci maskování (s použitím „rozmaryných rekvizit“, zde především červeného nosu, který je znakem šaška, blázna; nositel červeného nosu se v této hře dostává vždy na čelní pozici, stává se jakýmsi „králem karnevalu“ — nejprve Plzák, posléze Hugo).

Hra je rozdělena do čtyř dějství, které lze srovnat s fázemi postupu karnevalu vrcholícího v „obrozeném“ návratu k počátku. V prvním dějství je exponováno rodinné prostředí Pludkových: oba synové jsou vtělením protikladů — Hugo, zřejmě mladší syn, miláček rodičů, kteří do něj vkládají své naděje, mistr obojetnosti a střední cesty; proti němu Petr, o kterém „říkají, že vypadá jako buržoazní intelektuál“, pro rodiče je trnem v oku a nejradši by ho uklidili z cesty před příchodem „náměstka“ Kalabise.

Havel trefně vystihuje karnevalovou podstatu totalitních režimů; tedy konkrétně komunistického režimu v bývalém Československu. Havlovy hry jsou pevněji svázány s realitou československé „socialistické“ společnosti, než se na první pohled může zdát. Nepoužívá sice nikdy konkrétní místopisné či jiné dobově vyhraněné narážky, ale jeho hry jsou čitelné právě jen díky znalosti komunistických praktik a tehdejších reálií. Byrokratismus bude zřejmě vždy patřit k absurdním formám mezilidské komunikace, ale jeho frazeologie se již nyní překotně mění.

V prvním dějství jsou naznačeny obvyklé předpoklady postupu nahoru v žebříčku byrokratické hierarchie — Kalabis, člověk, který „v mládí rozbíjel okna bohatým sedlákům“, je nyní náměstek. Otec si cení toho, že je „synem chudého rolníka ze šesti dětí“ a že má „pět chudých prastrýců“. Pohyb nahoru se tedy neděje postupně, horizontálně, nýbrž vždy vertikálně, karnevalovým zvratem nahoru. Dělnický původ nebo chudoba, tyto atributy jsou ve hře (samozřejmě zcela záměrně) prezentovány jako klíč k získání vyššího postavení. Absurdním způsobem se tohoto pohybu účastní i Hugo, kterého rodiče oslovují „ty náš blbečku malá“ a který se v prvním dějství skutečně projevuje na pomezí hlupáctví a názorové obojetnosti — Hugo hraje šachy sám se sebou a prohrává i vyhrává zároveň. „Než by jednou vyhrál úplně a podruhé úplně prohrál, raději vždycky trochu vyhraje a trochu prohraje“, komentuje jeho počínání otec. „Takový hráč se neztratí“, oponuje matka.⁶⁰ A skutečně, z karnevalového napětí bipolárních dvojic (nahore/dole; výhra/prohra atd.) se stává hold prostřednosti a obojetnosti, hraní „na obě strany“. Otec vynáší právě střední vrstvy společnosti, jako jedinou skutečně trvalou dějinnou sílu: „Jestli si v dějinách různé vrstvy vyměňují svá dějinná postavení, pak jediné střední vrstvy procházejí dějinami nedotčeny.“⁶¹ Společnost je zde pojata jako „karneval v nulové pozici“, kde je nutno stále číhat, protože nahore je dole a dole je nahore a člověk, který chce uspět, musí být připraven na obě eventuality. Taková hierarchie je výsměchem sama sobě, zkřivený „hráč na obě strany“ je tu vítězem. Jsou tak ilustrovány roztržité tradičnické bipolární dvojice v době moderny a ztráta pevných hierarchických pozic.

V závěru prvního dějství rodina obdrží telegram od Kalabise, nepřijde, neboť je na „zahradní slavnosti“. Hugo si nasazuje nezbytný převlek (karnevalově se

⁶⁰ Ibid., s. 10.

⁶¹ Ibid.

lze chovat jediné v převleku) — kravatu a sako — a vyráží za ním. Dějství končí karnevalově utopickou touhou rodičů Pludkových po novém, lepším životě, po obrození: „Nový život? To bychom, sakra, mohli!“ (Pludek)⁶²

Ve druhém dějství přichází Hugo na zahradní slavnost Likvidačního úřadu. Tak, jako je karneval slavnost, kde je vše povoleno, je zahradní slavnost organizovaným veselím, kde vše musí být povoleno (přichozí se může zúčastnit vypravování žertovných historek jen pokud odevzdal „přesný text svého vyprávění, opatřený lékařským vysvědčením a souhlasem úsekáře, nejpozději dva měsíce před datem zahradní slavnosti na sekretariátu humoru a na ideově regulační komisi“ apod.). Z původní myšlenky karnevalu jako spontánní slavnosti se tak stává její hybrid — karnevalové splnutí účastníků je naoko chtěné a reálně nemožné, neboť hierarchie ani na slavnosti nepadne a každý si hlídá svůj post. A tak Plzák, zahajovač slavnosti, člověk „s funkcí“, hýří hesly typu „Zahradní slavnost patří všem!“, „Uvolněte se [...], tak nějak sami mezi sebou!“, „Jsem totiž [...] jeden z vás!“, hlavně, že se podařilo vytvořit „přátelskou neoficiální atmosféru!“ atd. Nutí tajemníka s tajemnicí, hlídající vstup na slavnost, aby se „vopravdu lidsky uvolnili“. Ti, ve snaze vyhovět nadřízenému, podnikají kroky k uvolnění a sblížení se. Tyto dvě postavy, jinak líčené jako dva byrokratické automaty, provedou úkol způsobem nadmíru karnevalovým (sblížení se celé převádí do roviny „tělesného dole“): „Už jsme se sblížili — říkali jsme si různá fakta ze svého soukromí — házeli jsme po sobě šiškami — lechtali se — šouchali — přetlačovali — já tahal kolegyni likvidační tajemnici za vlasy — kolegyně likvidační tajemnice mě zase kousla — ale v dobrém! Pak jsme si ukazovali různé zvláštnosti, které na sobě máme — moc nás to zajímalo — klidně jsme přitom po sobě sahalí [...]“⁶³

Karnevalově pracuje Havel také s ustálenými rčeními, používá je jakoby mimochodem převráceně, proti jejich původnímu smyslu: např. Plzákovy oblíbené „nic cizího mi není lidské“ nebo „abychom nevytili s dítětem i vaničku“ (nový tvar zde vzniká přehozením slovosledu) atd. Plzák podmiňuje splnutí tajemníka s tajemnicí s ostatními mj. také tím, že nesmí být „papírovými šematy“, ale lidmi s jejich běžnými nedostatky. Pročež na sebe tajemník okamžitě vyzrazuje, že je sprostý a má doma „oplzlou fotku“, tajemnice se přidává, aby dokázala, že i ona si ve sprostotě libuje. Smyslnost spojená s určitou „oplzlostí“ byla přirozenou součástí karnevalu, i tady oba úředníci pociťují, že takováto forma sebe prezentace patří ke slavnosti, jen způsob, jakým to provádějí, je groteskní; není to ovšem karnevalový groteskní realismus, ale absurdní groteska pramenící z naprosté servilnosti vůči výše postavenému.

Hugo Pludek, mistr prostřednosti, se ihned po příchodu na zahradní slavnost chopí své šance. Jeho návrh, aby byla zábava s rozmarnými rekvizitami, na kterou se stojí dlouhá fronta, přesunuta z malého parketu C na velký parket A, likvidační úředníky uvede do rozpaků a vykolejí je z jejich běžného postoje mechanického prováděče úkolů. Nejprve Hugův návrh striktně odmítají, ale dostá-

⁶² Ibid., s. 13.

⁶³ Ibid., s. 25.

vá se jim povzbuzení od Plzáka (vybízí je, aby vytvořili „hezký, teplý lidský vztah“). Tajemníci se pak sami navzájem přesvědčují o tom, že se „dnes už rozmarných rekvizit bát nemusí“ (vzpomeňme zde např. na májové průvody s postihy za neúčast či nepatřičné chování) a že parket C je skutečně menší než parket A (parodie na karnevalovou „svobodu slova“).

Druhý příchod Plzáka v tomto dějství je provázen Havlovou poznámkou „na nose má veselý lepenkový nos“, je tedy maskován jako blázen a stává se momentálním „králem karnevalu“. Rozmlouvá s tajemníkem a tajemnicí stylem ping-pongových slovních výpadů, v nichž se neustále převracejí témata konverzace z umění na techniku a naopak. Tajemník s tajemnicí se pak ujmou této karnevalové hry zcela samostatně:

Tajemnice: Umění — tomu říkám slovo do prance!

Plzák: Je dobře, že vás pálí otázka umění —

Tajemník: Neměli byste však podceňovat techniku!

Tajemnice: Technika — tomu říkám slovo do prance!

Tajemník: Je dobře, že vás pálí otázka techniky —

Tajemnice: Neměli byste však podceňovat umění!

Tajemník: Umění, tomu říkám slovo do prance!

Tajemnice: Je dobře, že vás pálí otázka umění — [...].⁶⁴

Je to parodie plzákovské rétoriky, koncentrací na jádro sdělení docilují tajemník s tajemnicí karnevalového efektu snížení a zesměšnění Plzákových výroků. Oholeno na kost, vyjevuje se takové řečnění jako snůška banalit.

Hugo stojí opodál a debaty se neúčastní, pouze si pro sebe zapamatuje několik slovních spojení z Plzákova řečnického výkonu: „Lyrickoepické verše — chemizace likvidační praxe — impresionismus — periodická soustava“ atd. Tato spolu zdánlivě nijak nesouvisející slovní spojení pak Hugo překvapivě užije v květnaté promluvě k Plzákovi:

Já vím, lze se na to dívat z různých úhlů [...], v budoucnosti se bude umění s technikou tak nějak harmonicky doplňovat — lyrickoepické verše pomohou při chemizaci likvidační praxe — periodická soustava pomůže rozvoji impresionismu — na každém technickém výrobku bude zvláštní ploška, vyhrazená pro určitá estetický vjem [...].⁶⁵

Bachtin ukazuje, jak měly promluvy (především nadávky, tupení atd.) ve středověkém karnevalu silně rétorický charakter. Slova se vršila jedno na druhé bez ladu a skladu a důraz byl kladen na jejich teatrálnost. Ocitujme nyní část Bachtinova textu, abychom ozřejmili, jakým způsobem je karnevalové řečnictví obsaženo v Hugově projevu.

⁶⁴ Ibid., s. 21–22.

⁶⁵ Ibid., s. 22.

Chápu se (*nadávky, kletby, dušování atd., pozn. BS*) a vždy se chápaly jako vědomé porušování přijatých norem mluvního styku, jako záměrné odmítnutí jazykových konvencí — etikety, zdvořilosti, slovních projevů úcty k hodnotě atp. Proto vykazují všechny takové prvky — jsou-li přítomny v dostatečném množství a v podobě záměrnosti — mocný vliv na celý kontext, na celou promluvu: převádějí ji do jiné roviny, staví ji mimo jakoukoli jazykovou konvenci. Proto se taková řeč, která se osvobodila od vlády norem [...], mění jakoby ve zvláštní jazyk, který je ve vztahu k oficiálnímu jazyku jistým argotem. Taková řeč vytváří tak i zvláštní kolektivitu, kolektiv lidí zasvěcených do familiárního styku, [...].⁶⁶

Ve smyslu Bachtinovy poznámky je Hugova řeč úporným pokusem uniknout ve svém projevu karnevalové směšnosti. V touze po vyhovění a zalíbení se chce Hugo dostat řečnické konvenci, kterou pochytil u Plzáka. Plzák je samozřejmě havlovská parodie komunistických řečníků — chrlí pseudolidové bláboly prošpikované vtipy a několika magickými výrazy, které mají ukázat jeho znalosti posledních výkřiků techniky a umění — avšak za představitele našeho technického století prohlašuje paradoxně magnet, telefon a impresionismus jsou podle něj „odvážný formální experiment“ nejnovější doby; charakteristické také je, že doporučuje svou brožuru *Za lidový charakter zahradních slávností, pořádaných našimi úřady*. Shodně lze tvrdit s Bachtinem, že takováto rétorika byla skutečně projevem „lidí zasvěcených do familiárního styku“, totiž zkorumpované úřednické vrstvy, která si navzájem hlídala posty.

Hugo svým projevem stoupne v Plzákových očích na ceně, ten v něm vycítí konkurenci a okamžitě nabízí tykání, v této chvíli od něj Hugo přebírá červený nos (jak příznačné!) a sám se ujímá „vlády nad karnevalem“; několika dalšími frázemi samotného Plzáka natolik zdecimuje a zmate, že uvěří v likvidaci Zahajovačské služby — sám je jejím členem. Plzák vzlykavě odchází do postele s výmluvným gestem právě sesazeného blázna-krále, vztekle totiž vyplázne jazyk.

Po druhém dějství následuje dle Havlových dispozic přestávka a třetí dějství již začíná scénou likvidace Zahajovačské služby — vzhledem k tomu, že v předchozím dění o této likvidaci nepadlo ani slovo, lze se domnívat, že byla likvidace zahájena díky poplašné zprávě rozšířené Plzákem v reakci na Hugova slova. Hugovi se tedy zdařil jeho karnevalově provedený krok nahoru dokonale.

Ředitel s likvidační tajemnicí likvidují Zahajovačskou službu, likvidace se děje příznačně zdola nahoru a shora dolů, fungují zde opět karnevalové vertikální pohyby mezi dvěma bipolárními částmi organizační struktury Zahajovačské služby: „Já dělám odzdoa Áčko, to je předběžnou registračně formální likvidaci, a kolega dělá odshora Běčko, to je vlastní normálně delimitační likvidaci“, říká Tajemnice.⁶⁷ Ředitel se procesem likvidace také sám proměňuje — odhazuje do koše s papíry postupně i plášť, vázanku, kalhoty a do konce dějství má podle autorových poznámek zůstat pouze v tričku a trenýrkách. Výstup je

⁶⁶ Bachtin, s. 150–151.

⁶⁷ Havel, s. 26.

novodobým provedením rituálu svlékání z kostýmu doprovázejícího konec karnevalu, který znamenal prudký pád do starostí běžného života, konec utopické představy o obrovské šíři vlastních možností a v neposlední řadě postní omezení.

Po namáhavé likvidační práci ředitel usíná a je probuzen Hugem, stále ještě s lepenkovým šaškovským nosem. Nadále je postup obdobný jako s Plzákem — Hugo si s ředitelem potýká a vykrade pár frází, které s úspěchem uplatní na tajemníkovi; Hugo užije vět z ředitelovy reakce na likvidaci Zahajovací služby, což vyvolá u tajemníka dojem, že se likviduje i Likvidační úřad. Repetice úřednických frází se stále sevřeněji stupňují. Z tohoto víru Hugo rázně odchází po zjištění, že je všemi pokládán za vedoucího likvidace (ať podle jména, nebo osoby).

Závěr třetího dějství je karnevalové pohlcení ředitele a tajemnice odpadkovým košem. Se slovy „zní vítr stříbrný, jak zníval dřív — / a slibuje dar, života dar!“ vstoupí oba „pateticky“ do koše, který se za nimi pomalu zavírá. Je to obdoba pekelné tlamy, která je v karnevalu symbolem pohlcení a zmaru, ale také obrození, „daru života“.

V posledním, čtvrtém dějství se ocitáme opět v bytě u Pludků. Pomocí blahopřejných telegramů od Kalabise se rodiče postupně dovidají, že byl Hugo pověřen vedením likvidace Likvidačního úřadu, dále vedením likvidace Zahajovačské služby a nakonec „neobyčejně čestným a významným úkolem vybudovat na troskách Likvidačního úřadu a někdejší Zahajovačské služby novou, velkou instituci, Ústřední komisi pro zahajování a likvidování“ (dochází k úplné eliminaci opozit likvidace/zahajování). Hugo sám sleduje reakce rodičů jako „host“, který si přichází s Hugem „pošprechčit“. Stále v masce (a tudíž nepoznán) odpovídá na otázku rodičů, kdože vlastně je, v navyklém stylu obojetných frází, kde všechna opozita splývají a zamlžují se v nejasném středobodě. Hra končí s pocitem, že svět se utopil ve lži a prostřednosti, v nejasnosti hierarchických hodnot, v bezobsažnosti své rétoriky. V samém závěru hry vybízí diváky karnevalově animalizovaný Plzák (štěká ve skříní), aby se „bez zbytečných diskusí rozešli“. Závěr hry odhaluje nemožnost bachtinovského karnevalově pozitivního obrození, animální projevy nejsou „filtrací“ karnevalových tužeb, ale znakem absurdně laděné zkázy.

Je samozřejmé, že karneval je jen jedním z možných kódů výkladu Havlovy *Zahradní slavnosti*. Naším cílem zde bylo především ukázat, v jaké podobě mohou karnevalové motivy transformovat do dnešní společnosti a kultury v nejširším slova smyslu. *Zahradní slavnost* názorně ukazuje absurdní degeneraci a negaci karnevalově slavnostního rázu, tato negace je ale Havlem provedena povýtce karnevalově.

Hysterie a její „karnevalové“ symptomy

Nyní učiníme „karnevalově násilný“ skok do zcela jiné oblasti a hodláme si povšimnout motivů zaznamenaných Freudem v jeho zápiscích z léčby hysterických pacientek⁶⁸; psychoanalytické hledisko zde zcela odsouváme stranou

⁶⁸ Freud, Sigmund: *Studie o hysterii. Zlomek analýzy případu hysterie*, Praha 1969. V centru

a Freudovy chorobopisy využijeme k hledání souvislostí mezi potlačením karnevalu a vznikem hysterie u žen buržoazní společnosti tak, jak je prezentuje Allon White.⁶⁹ Je to další možná interpretace karnevalismu v moderní společnosti (modernu chápeme v širším slova smyslu jako nástup novověku).

Freud ve svých deníkových poznámkách zachytil množství obrazových představ, které u pacientů trpících hysterií vyvolávají traumatické stavy. Při bližším pohledu mají mnohé z nich karnevalový charakter. Při léčbě „paní Emy“ (případ z konce 19. století) tak dochází např. k následující situaci:

Během masáže jen vypravuje, že jí vychovatelka dětí přinesla historický atlas a že se silně vylekala obrázky v něm, které představovaly Indiány přestrojené za zvířata. „Představte si, kdyby tak obživil!“ (Zděšení.) [...] Uložím jí, aby se nebála obrázků Indiánů, nýbrž aby se jim srdečně smála a mě samotného na to upozornila. To se také po probuzení stalo (*paní Ema byla hypnotizována, pozn. BS*); vyhledá knihu, zeptá se, zda už jsem ji viděl, otevře ji na příslušné stránce a směje se z plna hrdla groteskním figurám, bez jakékoli bázně, s obličejem zcela vyrovnaným.⁷⁰

Paní Ema má tedy strach před lidmi přestrojenými za zvířata (tak často k vidění v karnevalu!). Navíc zde hraje roli i faktor, že to jsou Indiáni, tedy příslušníci ne-evropské kultury, vetřelci. Na jiném místě popisuje Freud, že má paní Ema strach ze zvířat jako takových, která se v její fantazii obludně zvětšují. Toto je záznam z jejího vyprávění v hypnóze:

V zahradě přeběhla náhle obrovská myš přes její ruku a pak náhle zmizela, vůbec tam stále přebíhá něco sem a tam. (Iluze z pohybování stínů?) Na stromech seděly samé myši. „Neslyšíte, jak dupají koně v cirku?“ — [...] Slyší zřetelně, jak koně dupají ve stájích a přitom se zaplétají do ohlávek, při čemž se mohou poranit. [...] Dále vypravuje, že se jí v životě přihodila řada dobrodružství se zvířaty, nejstrašnější s netopýrem, který se zachytil v její skříni na šaty, takže tehdy vyběhla neoblečená z pokoje.⁷¹

Představa myši, živočicha pohybuujícího se po zemi, sedící na stromě, dupající koně v cirku, strach z nahoty, tyto a další symptomy interpretuje White jako roztržité karnevalové fragmenty. Příznačný je i Freudův způsob léčby, který sám označuje za úspěšný. „Uložím jí [...], aby se jim srdečně zasmála.“, píše Freud. Co to znamená? Freudova terapie probíhá karnevalovou formou — navrácením groteskního materiálu do jeho „původní“ komické, smíchové podoby. Paní Ema se pak dokonce „směje z plna hrdla“. White upozorňuje na to, že tuto metodu katarzivního účinku „vysmátí se“ a následného odreagování Freud brzy

naší pozornosti stojí případ *Paní Ema z N...*, čtyřicetiletá, z Livonska.

69 Viz White (1989). Pokud není uvedeno jinak, opírá se celá kapitola o tento Whiteův článek.

70 Freud, s. 30–31.

71 *Ibid.*, s. 44–45.

opouští, aby směřoval k asociativním metodám sebeuvědomění, což odpovídalo jeho touze vytvořit vědeckou psychologii (věda stojí v době Freudova života v opozici k rituálům a mýtům).

Případy hysterie jsou zaznamenány u žen tzv. středních vrstev (buržoazie). Právě tyto společenské vrstvy se od dob renesance pokoušejí vymezit proti „lidu“ s jeho sváteční (karnevalovou) kulturou. O represivních opatřeních vůči karnevalu jsme se již zmínili na jiném místě. Zdá se, že potlačení karnevalu bylo nutné na cestě k urbanistické industriální společnosti, ale White si všímá několika pozoruhodných momentů. Svátek se nejenom nekonal ve „všelidovém“ rámci, svátek se také oddělil od „performance“ (performance = předvádění něčeho, nejenom nečinná, tj. pozorovací účast, nýbrž fyzické zapojení se do svátečního procesu spojené s představováním někoho/něčeho jiného než sebe sama). Groteskní tělesnost známá z karnevalu se tak stává fragmentem a něčím nepatřičným, karneval je „kulturou Jiných“ (the culture of the Other). Karneval jako svátek celé komunity vzbuzoval odpor, bylo to něco, co se neslučovalo se základními aspekty buržoazní kulturní identity, a proto muselo být karnevalové „oddávání se nepravostem“ zapuzeno.

White dokonce přirovnává tento proces ke sporu Karnevalu a Půstu. Postní atributy se stávají základem buržoazní představy řádného života (nepřejídání se, čistota a pořádek, přiměřená sexuální zdrženlivost atd.). Karneval je ale poražen jen „naoko“, dochází k obrovské karnevalové diaspoře (v původním významu řeckého diaspora = rozptýlení); White v této souvislosti aplikuje psychoanalytickou teorii návratu potlačovaného. Hysterie je právě oním klíčovým momentem v procesu „vynošení“ karnevalu. Objevuje se u žen 19. století. Proč právě u žen? Mužskou karnevalovou kompenzací je dle Whitea postava bohéma (karnevalové korespondence jsou patrné i při pohledu na oblíbený fenomén dandysmu), která je ve své podstatě nositelem prvků tradičního karnevalu (symboliky groteskního těla, proklamované „inverze“ atd.). Bohém je člověk opovrhovaný a zároveň obdivovaný, ale zůstává v podstatě mužskou doménou; „úctyhodná žena“ je z bohémské společnosti vypovězena. Nezbyvá jí tedy nic jiného než se stát hysteričkou a tak kompenzovat nevybité karnevalové choutky.

Potlačení karnevalu (v širším slova smyslu) se stává život buržoazní společnosti zranitelnějším vůči všemu nečekanému a destabilizujícímu, vůči „jinakosti“ groteskního těla“. Tak např. Renata, hysterička popisovaná bernským psychologem Schnyderem, dostává záchvat po návštěvě brightonské pláže, kde je šokována uvolněným chováním koupajících se a jejich „sexuální promiskuitou“.⁷² Tento incident odhaluje zvláštní fóbickou sílu karnevalových a karnevalově svátečních scén a názorně ilustruje, jak se tato „ozvěna“ lidové formy odráží v životě buržoazie v podobě potenciální neurózy.

We can precisely corelate the features of the carnival sign with the deepest fobias of the hysteric. They match, term for term. The hysteric, mar-

⁷² Schnyder, L.: *Le Cas de Renata: Contribution à l'étude de l'hystérie*, Archives de Psychologie 12, 1912, s. 201–62. Cit. podle White (1989), s. 162.

ked by „rigidity“ and by well documented process of straightforward repression, suffers acutely from a terror of the grotesque body: dirt, fat and the lower bodily statum.⁷³

Hojnost masa je jeden ze znaků karnevalu (nezapomeňme, že Masopustní úterek je „Greasy Tuesday“, „mardi gras“). Jedním ze zdrojů žaludečních potíží paní Emy je pohled na tučné maso, což se váže k zážitku z dětství, kdy byla nucena dojídat i studený pokrm. „Maso bylo už docela studené a tuk ztuhlý (hnus). [...] Když si teď sednu ke stolu, vidím vždy talíř se studeným masem a tukem [...]“, vypráví Ema Freudovi.⁷⁴ Hysteričky jsou pronásledovány negativní představou tuku a tloustnutí, odporem ke grotesknímu tělu (Renata se v noci obléká do korzetu atd.).

Karneval dovoloval společnosti každoročně se opakující rituál „jinakosti“ vyjadřující protipól vládnoucím kulturně společenským kategoriím. White nazývá tento proces „aktivní posilou“ (active reinforcement) života společnosti — všechny protikladné jevy nacházejí v karnevalu aktuální a aktivní uplatnění. To silně kontrastuje s Freudovou definicí hysterie, která je „reaktivní posilou“ (reactive reinforcement). Freud vychází z předpokladu, že se protikladné myšlenky často vyskytují ve vědomí párově, přičemž jedna z nich je přehnaně vědomá, zatímco druhá je potlačena a nevědomá. Výsledkem tohoto vztahu je pak proces represe jedné myšlenky a velice pevné (dle Freuda neodstranitelné) zakódování druhé myšlenky do vědomí.⁷⁵

Pro vzrůstající se střední vrstvy se zdál být karneval jen rozvratným a násilným nesmyslem, se kterým bylo nutno definitivně skoncovat. Efekt byl, zdá se, zcela opačný. Karneval sice zanikl, ale zvláštní karnevalová diaspora nabyla na síle. Jedním z krásných dokladů tohoto tvrzení je Freud sám. V jednom z dopisů své snoubence se zmiňuje o její návštěvě na trhu ve Wandsbecku. Souhlasí s ní, že ona lidová nevázanost není ani příjemná, ani poučná, a dodává, že jejich vlastní potěšení jako „hodinový rozhovor při láskyplném choulení se do sebe“ nebo „čtení nějaké knihy“ jim znemožnily účast na takových lidových slavnostech.⁷⁶

White je objevný svým novým pohledem na hysterická traumata. Ta jsou často tím, co bylo kdysi karnevalové a co náleželo zcela přirozeně k životu. V karnevalu šlo o schopnost myslet v protikladech, vzít na vědomí existenci dvojího života a to nikoliv metafyzicky, nýbrž života v jeho vážné a smíchové podobě, a nevidět svět v jeho konečnosti a dovršenosti. Tato schopnost s příchodem moderní společnosti zanikla.

⁷³ White (1989), s. 165. „Můžeme bez rozpaků uvést do souvislosti vlastnosti znaku karnevalu s nejtěžšími fóbiemi hysteriků. Platí do bod po bodu. Hysterik, projevující se „rigiditou“ a dobře dokumentovatelným procesem zřetelného přemáhání se, trpí akutně terorem groteskního těla: obscenitou, tukem, tělesným dole.“

⁷⁴ Freud, s. 51.

⁷⁵ Freud, Sigmund: *Dora: An Analysis of a Case of Hysteria*, 1905. Cit. podle: White (1989), s. 168.

⁷⁶ Parafraze Freudova dopisu podle White (1989), s. 169.

Drag Kings, móda a karneval

Původní žité karnevalové formy jsou v dnešní kultuře přítomny ponejvíce zá-
stupně, prostřednictvím mediální reprezentace — jako texty, obrazy (např. Ja-
mes Ensor — viz příloha) apod. Nyní se chceme zabývat kulturně společen-
ským jevem, který má zřetelné karnevalové rysy a přitom je zcela životný
a prakticky provozován.

Jedná se o hnutí tzv. Drag Kings (ženy, převlékající se za muže; reakce na
Drag Queens, hnutí mužů, zpočátku zejména homosexuálů, převlékajících se do
ženských toalet). Toto hnutí začalo v New Yorku zhruba v polovině 90. let, ale
postupně se Show Drag Kings začínají pořádat i v jiných velkých evropských
městech. Za zakladatelku je považována Diane Torrová, skotská performerka,
která pořádá dílny, v nichž prakticky předvádí přestrojení se za muže. Jakým
způsobem souvisí Drag Kings s karnevalem? Zdá se, že to není jen ono vnější
karnevalové převlečení se za osobu opačného pohlaví (cross—dressing), ale
zcela v karnevalovém duchu jsou i pocity účastnic takovýchto show, které pro-
bíhají jako karneval omezený pouze na prostory klubu, který akci pořádá. Časo-
pis Allegra otiskl článek věnující se problematice Drag Kings. Ocitujme z něj
následující ukázkou:

Verena popisuje svoji proměnu ve Villana takto: „Je to, jako kdybych se
stala nějakou úplně jinou osobností a uvolnila tu drsnou, hrubou stránku
svého já.“ Svým způsobem bezplatná psychoterapie. Pacient se při-
nejmenším dozví něco o skrytých stránkách svého charakteru. „Má muž-
ská role je něco jako katalyzátor“, říká 23-letá herečka a číšnice. Protože
je pro ni v roli don Juana snazší vyvádět, nechat se strhnout, chovat se ta-
ky jednou nepatřičně bez toho, že by měla hned hlavu plnou výčitek. To
byl důvod, proč se Verena cítila magicky přitahována Drag Kings a mu-
sela bezpodmínečně sama zkusit ono překročení hranic.⁷⁷

Tyto výpovědi jen ilustrují naše dosavadní zkoumání fenoménu karnevalu. Je
to pokus o svéráznou realizaci karnevalové myšlenky „jiného světa“, který
uvolňuje touhu po drsné a surové stránce osobnosti, po uskutečnění oné opačné
(v běžném životě nemyslitelné) možnosti existence. Drag Kings se pohybují
normálně jako ženy (není to tedy forma transvestitismu), jejich „karnevalové“
zážitky se omezují často na jeden večer a noc, doba, kdy padnou normy všední-
ho dne, je tedy jako v karnevalu předem stanovena.

Již Goethe byl uchvácen ženami převlečenými za muže v římském karnevalu.
Píše: „Protože ženy mají právě tolik záliby ukazovat se v mužských šatech jako
muži v šatech ženských, neopominuly si osvojit oblíbený úbor pulcinellský
a nutno uznat, že jim ten polotvar nadmíru sluší [...]. Již od nového roku jsou
otevřena divadla [...]. Tu a tam je v lóžích vidět krásku, která jako důstojník

⁷⁷ Zeschke, Claudia: *Wie geht's denn so als Mann/Frau für eine Nacht?*, Allegra 11/96, s. 30–
38, zde s. 36.

ukazuje lidu velmi samolibě své epolety.⁷⁸ Tradice převlékání za opačné pohlaví se udržela v karnevalu až dodnes a módní trendy ji mnohdy napodobují (ženy nosí již běžně kalhoty, ženský kostým se tvarem přizpůsobil pánskému obleku; pro muže jsou dnes zase běžné náušnice a jiné šperky atp.). Je zde ale znovu nutné připomenout, že dnešní společnosti chybí onen kosmický rozměr, který dodával středověkým karnevalovým projevům pečeť ukotvení v řádu světa. Móda zde jakoby využívá karnevalových podnětů, ale obrací je zcela proti původnímu smyslu. Dovedeno do extrému (je možno využít jakýchkoliv typů oblečení) dochází k anulaci původní bipolární dvojice muž — žena; stávají se z nich pouhé kategorie převleků.⁷⁹ Je možno kdykoliv si nasadit jakoukoliv masku. Život se tak, viděn touto optikou, mění v „nekonečný karneval“, věčné hledání identity moderního člověka.

Toho si všímá už Roland Barthes, který ovšem píše své postřehy o módě ještě před velkými změnami započatými v šedesátých letech (Barthes zkoumá módní časopisy z let 1958/59). Proto je pro něj móda téměř výhradně ženskou záležitostí. V módě podle něj dochází k inscenování ženy, jsou vytvářeny role podobné klasickým divadelním ženským typům: koketa, naivka atd. Paradox módy spočívá v tom, že žena sní o tom, být sama sebou a současně někým jiným (ideál dokonalé postavy, manekýny).⁸⁰ To lze vztáhnout na celkové rozpolčení identity moderního člověka, jehož paradox spočívá v nezbytnosti individualismu a současné potřebě přizpůsobení se. Karneval (jestliže vycházíme z jeho středověké podoby a akceptujeme-li již zmíněnou „ventilační teorii“) se tak jeví jako potvrzení původní identity — během karnevalu jsme někým jiným, ale konec nám připomene, kým jsme doopravdy, neboť se navracíme do původního, neměnného řádu. To ukazuje, jak se na extrémní případ hysterie nabalují další jevy, u nichž je možné hledat souvislost s potlačením karnevalu (nebo lépe — karnevalově orgiastického svátečního principu).

Karnevalovou atmosférou nejsou naplněny jen klubové show Drag Kings, to je jen krajní případ, který byl vzat, neboť kumuluje hned několik karnevalových motivů. Obdobné pocity chování „bez zábran“ prožívají např. účastníci rockového koncertu či klubové techno párty (s nezbytnou drogou s příznačným názvem „Extasy“). To vše svědčí o velké „žízni po svátečnosti“ v dnešní době, ale zároveň o neschopnosti, nedostatku vůle a nevstřícnosti k svátku jako takovému.

Bylo by jistě zajímavé prozkoumat např. Velkou francouzskou revoluci 1789 nebo studentské bouře roku 1968 (jakož i řadu dalších jevů šedesátých let — např. hnutí hippies, beat generation atd.) z hlediska karnevalu. Vizionář Bachtin vyslovuje tezi, že „velkým převratům i ve sféře vědy předchází a připravuje je

⁷⁸ Goethe, s. 371–73.

⁷⁹ K problematice současné módy a maskování viz Vinken, Barbara: *Mode nach der Mode*, Frankfurt am Main 1993. Vinkenová se zabývá problematikou vztahu módy a pohlaví a sleduje módní trendy vedoucí ke karnevalovému „cross-dressing“, ale také k totálnímu hermafroditismu. Móda se pro ni stává anti-autentickým diskursem. Člověk se výběrem svého oblečení připravuje každodenně na nový výstup a každá maska může být vyzkoušena. Tedy nekonečný karneval?

⁸⁰ Barthes, Roland: *Système de la Mode*. Cit. podle německého překl. *Die Sprache der Mode*, Frankfurt am Main 1985, s. 252–268.

určitá karnevalizace vědomí. ⁸¹ Jakou podobu má tato „karnevalizace“ v dnešní době, na konci století a tisíciletí?

„Eco on Bachtin“ aneb chybný rámeček

Karneval patří k tradici lidové smíchové kultury, dokonce odráží samu její podstatu. Jestliže má karneval vyvolávat smích, náleží nějakým způsobem do oblasti komična (z řec. kómos = veselý průvod, zábava⁸²), vykazuje jistou příbuznost s komedií (z řec. kómódiá = zpěv veselého průvodu⁸³). Z tohoto hlediska chce karneval zkoumat Umberto Eco.⁸⁴ Jelikož nenalézá uspokojivou definici komických jevů, rozhodne se vycházet z Aristotelovy *Poetiky*. Tento bod je samozřejmě problematický, neboť Aristotelova *Poetika* se zachovala pouze v neúplném znění. Zdá se, že se skládala ze dvou knih, z nichž se dochovala (také jistě v ne úplně původním stavu — nejstarším dochovaným dokladem o znění *Poetiky* je jeden pařížský rukopis z 10.-11. století) jen první z nich, která pojednává především o tragédii. Osudy druhé knihy, která obsahovala pojednání o komedii (pro fakt, že taková kniha skutečně existovala, hovoří např. zmínka samotného Aristotela v *Rétorice*, kde uvádí, že „o směšném“ již pojednal v *Poetice*) nejsou známy. Sám Eco nechává druhou knihu *Poetiky* přímo magicky zmizet v románu *Jméno Růže* (1980). Přesto se v poslední době vědci shodli na tom, že existuje jistý záznam o Aristotelově pojetí komedie a to v anonymním traktátu sestaveném pravděpodobně na začátku 10. století, který je znám pod názvem *Tractatus Coislianus* (je součástí kodexu tzv. Coislinovy sbírky starých řeckých rukopisů v pařížské Národní knihovně) nebo *Anonymní pojednání o komedii*. Tento traktát má charakter jakéhosi stručného výpisu z původně rozsáhlejšího díla.⁸⁵ Na základě Aristotelových zmínek o komedii v dochované části *Poetiky* a na základě uvedeného traktátu se nyní pokusíme rekonstruovat základní myšlenkovou osnovu aristotelského uvažování o komedii.

Již v dochované části *Poetiky* se dozvídáme o komedii následující: komedie, jakož i veškeré básnictví, je napodobování (mimesis); nejde ale o přesné, netvůrčí napodobení, komedie zobrazuje totiž lidi horší (zatímco tragédie lepší) než jsou ti současní. Vznik poezie a její rozdělení na žánry vidí Aristotelés v pozvolném zdokonalování mimetických pokusů.

⁸¹ Bachtin, s. 46.

⁸² Podle *Slovníku literární teorie* (Praha 1984, s. 177–8) je komično „forma emocionálního hodnocení jevů, projevující se zpravidla smíchem jakožto fyziologickou reakcí subjektu. Rozlišujeme několik druhů komična: a) humor; b) satira; c) parodie (travestie); d) tragikomično; f) groteskno; g) absurdno“.

⁸³ Komedie je vedle tragédie základní dramatický žánr, v němž se konflikt, dramatický děj i postavy líčí s veseloherní nadsázkou a s cílem vyvolat komický účín. Podle *ibid.*, s. 176.

⁸⁴ Eco, Umberto: *The frames of comic 'freedom'*. In: Eco, Ivanov, Rector: *Carnival! Approaches to Semiotics* 64, red. T. A. Sebeok, Berlin, New York, Amsterdam 1984, s. 1–9.

⁸⁵ Aristotelés: *Poetika*, Praha 1996, přel. Milan Mráz. Toto vydání obsahuje i *Tractatus Coislianus*. K historii Aristotelovy *Poetiky* viz předmluva Milana Mráze.

A tak lidé, kteří k tomu (*k napodobování*) měli největší vloh, pozvolným zdokonalováním pokusů, zpočátku neumělých, vytvořili poezii. Poezie se potom rozdělila podle vlastní povahy básníků: vážnější zobrazovali krásné činy a jednání dobrých lidí, lehkomyšlnější zase jednání špatných lidí, a to nejprve tak, že skládali hanlivé básně, zatímco ti druzí hymny a chvalozpěvy. [...] Tak se ze starých básníků stali jedni skladateli hrdinských básní, druzí útočných. A jak Homéros vynikl jako básník vážných námětů — nejen proto, že je zpracovával dobře, ale i proto, že sám vytvořil dramatické zobrazování — právě tak byl i prvním, kdo naznačil podobu komedie, když uváděl do děje to, co nebylo hanlivé, nýbrž směšné.⁸⁶

Potud tedy Aristotelés. Tyto názory korespondují s výroky v traktátu *O komedii*, kde je vedena dělicí čára mezi komedií (předvádí chyby duše, pracuje s náznaky) a posměšnou hrou (předvádí hanlivé; tedy „špatné vlastnosti určitých lidí“ a to nezahaleně). V uvedeném traktátu je již komično přímo propojeno se směšným („Matkou komedie je směšnost.“). Tak jako se katarze v tragédii dosahuje pomocí strachu a soucitu, dosahuje se jí v komedii „radostí a smíchem“. Směšnost má své zdroje v mluvě a v událostech. Ve zkratce vzniká směšnost v mluvě 1) stejnojmenností; 2) souznačností; 3) mnohomluvností; 4) použitím odvozených slov, zdrobněním apod.; 5) použitím parodie; 6) použitím metafory; 7) tvarem slovního vyjádření. Směšnost v událostech vzniká 1) z klamu; 2) přizpůsobením. Dále jsou líčeny ještě jiné možné zdroje směšnosti, z nichž jmenujme alespoň „líčení něčeho, co je nemožné“ nebo „neočekávané“, „zlehčování povah“ a „předvádění obhroublých tanců“. Tyto zdroje směšnosti se totiž objevují také velmi výrazně v karnevalu. Pozoruhodná je také poznámka o komické mluvě, která je „všední a lidová“ a musí být podřízena „zvláštnostem vyjadřování v daném kraji“. Komický efekt je tedy nutně spjat s určitým kontextem, není univerzální, jak později dokazuje Eco. Traktát také zdůrazňuje, že komedie nemá „předvádět nezahaleně“, ale naznačovat.

Eco usuzuje, že ve druhé části *Poetiky* lze nalézt klíč i k definici karnevalu. Na základě dochovaných Aristotelových děl, ale i dalších anonymních pojednání o komedii (a zde jmenuje Eco konkrétně právě *Tractatus Coislianus*) předkládá následující teze. Komický efekt vzniká, když:

- (i) je porušen zákon
- (ii) toto porušení je spácháno někým, s kým nesympatizujeme, protože je nepoctivý, nízký a odpudivý (zvířecí); *tedy vždy horší než my, pozn. BS*
- (iii) proto se cítíme být povýšeni nad jeho přestupkem i jeho lítostí kvůli porušení zákona
- (iv) ačkoliv rozpoznáme, že byl porušen zákon, nejsme znepokojeni (*necítíme strach*), právě naopak, jistým způsobem vítáme jeho porušení (*cítíme radost*), bylo pro nás učiněno zadost tím, že komická postava pochybuje o represivní síle zákona (což pro nás neznamená žádný risk, neboť jsme spáchali přestupek jen zástupně); *proto se můžeme smát*

⁸⁶ Ibid., s. 59–65.

- (v) naše potěšení je smíšené, protože nás těší nejen překročení zákona, ale i potupa zvířecího („animal-like“) individua
- (vi) současně nejsme ani znepokojeni obranou zákona, ani nuceni soucítit s tak podřízenou (*směšnou*) bytostí⁸⁷

Jestliže karneval má být součástí komické (smíchové) kultury a přitom je v něm dovoleno vše, musí být vytvořena situace, kdy nejsme ohroženi zákonem. Svět musí být „postaven na hlavu“ a obrácen na ruby. Člověk se v něm cítí svobodný jednak ze sadistických důvodů a jednak, protože se zbavil pocitu strachu, který byl vyvolán existencí zákona.

Komický hrdina musí být animalizován, musí mít jistou dávku odpudivosti (Eco, mistr trefných přirovnání, uvádí — cítíme soucit se Sněhurkou, která je otrávena jablkem, ale nepláčeme pro sedm trpaslíků, kteří truchlí pro svou princeznu; vznešená lítost je zesměšněna, tak jako jsou trpaslíci — zoomorfičtí muži — zesměšněním člověka). Proto je maska nezbytnou součástí karnevalu a karneval je přirozené a spontánní divadlo, v němž se zvířata a zvířecí bytosti ujímají vlády. Při sledování komedie posuzujeme chování postav ze své nadřazené pozice, v karnevalu se chováme podle svých vlastních zákonů. Svět obrácený naruby se stává normou (karneval je revoluce nebo revoluce je karneval!).

V každé komedii si musíme být vědomi toho, že byl překročen daný (běžný, zákonný atp.) rámec („broken frame“), nikdy to však nesmí být vysloveno nahlas (srovnej *Tractatus Coislianus*: „komedie pracuje jen s náznaky“⁸⁸). Čím více se komický efekt vzdálí od běžného rámce, tím je účinnější (tvář člověka, který dostal zásah šlehačkovým dortem, je směšnější než tvář postříkaná hořčicí; hořčice není taková delikatesa apod.). Onen rámec musí být ale dobře znám a všemi uznáván. Aby mohlo vzniknout karnevalové porušení (převrácení) zákona, musí být takový zákon respektován. Tak se komické nemůže jevit ve své podstatě jako univerzální (na rozdíl od tragického — tragickým můžeme sledovat i to, co stojí mimo naše chápání zákonů a pravidel) a Bachtinova teorie je podle Eco v tomto bodě chybná. Pro Bachtina je karnevalový smích „všelidový [...] smějí se všichni; za druhé je univerzální, míří na všechno a na všechny (včetně samých účastníků karnevalu), celý svět se jeví jako směšný [...]“⁸⁹ Bachtinovu teorii tak lze použít pouze v uzavřeném kontextu středověku.

Univerzální hodnotu smíchu Bachtin přeceňuje. Karneval je možný vždy jen v rozsahu určitého sociálního pole. Karnevalová svoboda je navíc obrovskou fikcí — karneval, právě svým omezením v čase (dnes zejména v prostoru — obrazovka, náměstí), připomíná neustále existenci toho, co je karnevalovou licencí povoleno dočasně přestoupit. Po skončení karnevalu jsme znovu vystaveni teroru vládnoucích zákonů; karneval nás tak nutí akceptovat daný hodnotový systém a to je nebezpečné, zejména ve světě, kde nejsou základní bipolární dvojice (jako např. sakrální/profánní) předem dány.

⁸⁷ Eco, s. 2. Kurzíva BS.

⁸⁸ Aristotelés, s. 126.

⁸⁹ Bachtin, s. 14.

In a world dominated by diabolic powers, in a world of everlasting transgression, nothing remains comic or carnivalesque, nothing can any longer become an object of parody, if not transgression itself [...].⁹⁰

Zde dává Eco přednost humoru před vším komickým a karnevalovým. Humor nepředstírá, že nás přivede za hranice našich možností, nehledá nemožnou svobodu. Humor nahrazuje smích úsměvem. V komedii se smějeme komickým postavám. V humoru patří náš úsměv rozkolu, který existuje mezi postavou a rámcem, jemuž se má přizpůsobit. „But we are no longer sure that it is the character who is at fault. Maybe the frame is wrong.“⁹¹

Nekonečný karneval ?

Pokusili jsme se představit fenomén karnevalu z několika úhlů pohledu: jako uzavřenou kapitolu kulturních dějin, z níž se dochovalo jen maškarní defilé, a jako archetypální kulturní jev, v němž hraje ústřední roli touha po převratu, změně identity, ale také extáze, snaha po zvrácení normálního běhu života. Fenomén karnevalu a karnevalismu tak vrhá nové světlo na aktuální témata dnešní doby jako např. rozkoš z násilí a nevinnost hry (našlo by se množství konkretizací, třeba v současném filmu) a prověřuje stálost hierarchických struktur a hodnotových relací. Zároveň odhaluje nezlomnost a důležitost existence svátečně karnevalových principů.

Bylo nutné se zabývat podrobněji středověkým karnevalem, protože stojí u kořenů novodobé karnevalové diaspory. Pro středověkého člověka byl karneval licencí k páchání hříchů, ale karnevalem se nezpochybňoval tehdejší řád světa. Člověk uměl oddělit sakrální a profánní zcela přirozeně. Protože byly hodnoty dobře známy, mohla vzniknout i jejich karnevalová parodie. Karneval v takovéto podobě je v době hierarchického zmatení nemožný. Ecovo „maybe the frame is wrong“ totiž také říká: ve světě bez stálých a platných hodnot není možno shazovat a parodovat. Karnevalový výsměch zde ztrácí svou univerzální platnost a tím i smysl.

Přesto je karnevalismus stále aktuálnější klíčem k mnoha současným (nejen kulturním) jevům, neboť ukazuje, že je i přes degeneraci karnevalu jako takového neustále platným principem. Karnevalové principy prosakují na povrch v oblasti umění, především však v životě samém. Relativizace našeho hodnotového systému nemohla zničit touhu člověka po karnevalovém vyžití, jenom ji vykořenila a zbavila pevného základu. A jestliže nic neplatí věčně, může dojít kdykoliv k převrácení hodnot. Tím nastává „nekonečný karneval“. Ve středověku měl karneval smysl právě proto, že byly jasně stanoveny limity. Hrozba nekonečného karnevalu dnes útočí na samé jádro smyslu lidské existence a stává se tak jednou z rafinovaných pastí moderny.

⁹⁰ Eco, s. 7. „Ve světě, kde dominují ďábelské síly, ve světě neustálého přestupování (ve smyslu *překračování zákonů*), nezůstává nic komické nebo karnevalové, nic už nemůže být objektem parodie, pokud to není přestupování samotné (*samotný přestupek*).“

⁹¹ *Ibid.*, s. 8. „Ale nejsme si už jisti, zda je to postava, která je na vině. Možná, že chybný je rámec.“

ENDE DES KARNEVALS?

Einige Aspekte der Diaspora des Karnevalismus in der Neuzeit

Karneval ist für uns eine lustige Maskerade, ein fröhliches närrisches Treiben vor dem Aschermittwoch. Man amüsiert sich oder läßt sich amüsieren: Die Grenzen des Geschehens sind gegeben – ein Umzug auf der Straße, ein Fest in der Halle. Unser Karneval ist weit entfernt von seinen gefahrbringenden Ursprüngen, denn in den größten mittelalterlichen Karnevalen drohte die bestehende gesellschaftliche Ordnung wirklich umzustürzen. Wo heute alles unter Kontrolle ist, entstanden früher Rebellionen und Aufstände.

Bis zum Anfang der Neuzeit spielte Karneval eine bedeutende Rolle als „Fest der Feste“ (Bachtin), das die ganze Gesellschaft mitgerissen hat. Die Karnevalszeit war eine Zeit der Extase, der Befreiung, der Entfesselung des Verbotenen. Der Mensch schlüpfte aus dem Alltag heraus und brach mit Hilfe der Masken Tabus, verstieß gegen die allgemein herrschende Ordnung, feierte die „verkehrte Welt“ (ein Lieblingsthema der karnevalesken Volkskultur).

Der Aufsatz beschäftigt sich mit der historischen Form des Karnevals und verfolgt seine Veränderungen und letztendlich die Zerstörung der befreienden Prinzipien der „Lachkultur“ (die Theorie der Ventilfunktion des Karnevals – die zeitlich begrenzte Aufhebung der Verbote diente dazu, sie zu verstärken, es war ein Reinigungsprozess, der den Unterdrückten die Möglichkeit bot, ihre Alltagsfrustrationen zu kompensieren) bis zur Neuzeit. Zum Anfang der Neuzeit kommt es im Zusammenhang mit der Reform der Volkskultur zur Fragmentarisierung, Marginalisierung und Sublimierung der karnevalesken Prinzipien. Der allmächtige mittelalterliche Karneval wurde zerstört und überlebte in einer gelähmten, medienkontrollierten Form. Auf der anderen Seite entstand eine neuzeitige Diaspora des Karnevalesken. Die karnevalesken Züge gehören zum essentiellen Bestandteil des menschlichen Lebens und tauchen trotz der Unterdrückung in der Kultur der Neuzeit immer aufs Neue auf.

Die Autorin erwähnt die Linie des Karnevalesken in der Literatur von Rabelais und Cervantes bis heute und beschäftigt sich ausführlich mit dem Theaterstück *Das Gartenfest* von Václav Havel. Dies dient als Beispiel für den Einfluß des Karnevalesken auf die Struktur des modernen Dramas. Die Hauptfigur Hugo macht eine Umkehrung von Unten nach Oben durch, wie es im Karneval üblich ist. Es helfen ihr dabei die typischen Karnevalsrequisiten – Maske, rote Nase. Auch die Sprache trägt bei Havel karnevaleske Züge – die gängige Phraseologie wird umgekehrt, so daß sich die Bedeutung verschiebt, die Amtssprache der Beamten ist mit Karnevalsreden (die im extremen Gegensatz zum „normalen“ Sprachgebrauch standen) zu vergleichen usw. Die herrschenden Verhältnisse werden wie im Karneval „auf den Kopf“ gestellt. Einige Szenen transformieren die Karnevalsrituale – der Direktor, der mit der Liquidierung beschäftigt ist, verändert sich auch äußerlich – er zieht seine Bekleidung aus und endet schließlich im Papierkorb, was dem Ritual der Entthronung des närrischen Königs entspricht. Der Papierkorb ist eine Variation auf das Maul der Hölle, das im Karneval ein Symbol für die Zerstörung, aber auch für die Erneuerung war. Der Schluß des Stückes zeigt die Unmöglichkeit einer positiven karnevalesken Wiedergeburt in einer Welt, die durch Wertlosigkeit beherrscht ist (eine Eröffnung gleicht einer Liquidation usw.). Die Animalität der Havel'schen Figuren bedeutet kein Karnevalsverlangen nach einem „anderen“ Leben, sie ist viel mehr ein Zeichen des absurden Gesellschaftsverfalls.

Weiterhin verfolgt die Autorin die Spuren von Karneval in der bürgerlichen Gesellschaftskultur, die sich von dem „Körperbeben“ des Karnevals zwar distanzieren wollte, von dem verführerischen Bild des „lächerlichen Körpers“ aber immer gejagt wurde. Dies zeigen vor allem die Studien Sigmund Freuds über die Hysterie seiner Patientinnen. Sie sind ein Zeichen des fehlenden natürlichen Umgangs mit der Obszönität des Körpers (z.B. die Angst vor Fleischfett, Nacktheit, unbekanntem Tieren u.a.). Freuds Methode der Behandlung solcher Patientinnen ist auch hier sehr karnevalesk. Er empfiehlt, die beängstigenden Bilder auszulachen – es ist ein Versuch, das groteske Material seiner ursprünglichen komischen Lachform näher zu bringen. Allon White beschreibt die Hysterie als einen der bedeutendsten Momente des Auftauchens des Karnevals in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Sie tritt fast ausschließlich bei Frauen auf. Die männliche Kompensation des fehlenden Karnevalsgefühls ist seiner Meinung nach die Figur des Dandys, der viele karnevaleske Momente in sich verbirgt.

Die ursprünglich gelebten Formen der Karnevalskultur tauchen in der heutigen Gesellschaft viel mehr als mediale Bilder auf (z.B. die Furcht, die die Maske in den Bildern James Ensors verbreitet). In der Moderne ist aber zugleich ein Trend zu spüren, die früher unterdrückte, orgiastische Form des Festes wieder herzustellen. Als ein Beispiel beschreibt hier die Autorin die Bewegung der Drag Kings (Frauen, die sich als Männer kleiden). Drag King-Shows nutzen nicht nur eines der Warenzeichen des Karnevals – cross-dressing, sie sind auch ein Ausdruck der Sehnsucht nach einer karnevalesken Form des Festes, das dem Menschen verhalf, die verborgene, unterdrückte Seite seines Ichs auszuleben und somit (durch eine Art Katharsis) die negativen Energien freizusetzen. „Meine Männerrolle hat etwas von einem Katalysator“, sagte eine der Drag Kings. So ein Durst nach grenzüberschreitender Festlichkeit ist aber auch auf einem Rockkonzert oder einer Klub-Party (mit der ultimativen Droge die den charakteristischen Namen „Extasy“ trägt) zu spüren. Schon Michail Bachtin wußte, daß die großen gesellschaftlichen Umbrüche durch eine gewisse Karnevalisierung des Bewußtseins eingeleitet werden. Jede Revolution ist de facto ein Karneval, der beschließt, keine Fastenzeit anzuerkennen. Die Karnevalisierung der Freizeit des modernen Menschen kann man also auch als eine Art Begleitprozess der angespannten gesellschaftspolitischen Situation der Jahrtausendwende sehen.

Eines der Hindernisse zur Wiederherstellung des Karnevals in seiner kosmischen Bedeutung (wie es Bachtin ursprünglich dachte) ist der Zerfall der stabilen gesellschaftlichen Hierarchie. Man braucht einen festgelegten, allgemein akzeptierten Rahmen, der gebrochen werden kann. Aber wie es Umberto Eco (*The frames of comic 'freedom'*, 1984) beschreibt: „In a world dominated by diabolic powers, in a world of everlasting transgression, nothing remains comic or carnivalesque, nothing can any longer become an object of parody, if not transgression itself.“

Karnevalismus erweist sich als Schlüssel zu vielen Phänomenen der heutigen Kultur. Die Relativierung unserer Wertskala konnte nicht das Verlangen des Menschen nach der karnevalesken Festlichkeit auslöschen, sie machte es nur maßloser. Und wenn nichts ewig gelten kann, kann es immer aufs neue umgekehrt werden. So entsteht der unendliche Karneval. Die Gefahr des unendlichen Karnevals greift den Kern der menschlichen Existenz an und wird somit zu einer der raffiniertesten Fallen der Moderne.