

## 17. Tělo a tělesnost v literatuře

Jakub Michálek

9. prosince 2007

Úspěch tělesnosti v literatuře jistě pramení z jejího univerzálního charakteru: Každý čtenář má svou zkušenost se žráním, kálením a sexualitou.<sup>1</sup> Tělo proto poskytuje základnu, od které se může odrazit k dalším vjemům; úspěšně lze tělo provázat s duší (křesťanská eucharistie) nebo jinak propojit s abstraktními tématy.

Tělesnost úzce souvisí s lidskostí, což způsobuje, že Homérovo líčení těla na nás působí nelidsky, nepřirozeně — božsky. V Odyseji se nijak nepozastavuje nad tím, jak pili (a jak později vylučovali), ale prostě se napijou potom se spolu vyspí. Ílias tento obraz dovádí do grotesky: Válečníkovi proběhne kopí dva centimetry od levé bradavky a pak už jenom temnota obepne jeho tvář. Antický epos nepopisuje, jak mu vybědly vnitřnosti či jak přinesli Andromaché ostatky jejího synka na štítu manžela, ale ukazuje člověka vyrovnaného a pokud možno bez problematizovaných výstupků či otvorů.

Lze s nadsázkou říci, že Rabelais na řeckou kalokagathiu navazuje: tělo a duch tvoří jednotu. Rabelaisovo tělo se nijak neodlučuje od duše, jak to zavedlo osvícenství. Na jedné straně stojí kolektivní tělo vytvořené z „křepelíček [francouzských] žen“ a na té druhé společné bratrství v Kristu. Ve vztahu k duševnu je takové tělo jednoznačně konstruktivní, protože ukotvuje abstraktní představy a karnevalovou travestii potvrzuje církevní řád (píjácká mše). Zároveň ale Rabelais použitím těla přechází od skutečnosti k fikci; vždyť proporce se dokonce mění během příběhu! Se čtenářem hraje jakousi hru, která se odehrává v jeho imaginaci vystavěné na společně sdíleném poznání těla. Tělesné poznatky („Není třeba třít zadnici, není-li zamazaná“) se také odrážejí do poznatků filosofických, a tělesnost tak není samoúčelná, ale má nás přenést dále. Podobně užívá tělo, když poutníci vstoupí do Pantagruelova těla, které se tím stává místem děje. Na jiném principu pracuje barokní tělesnost.

V „nejhroznější ze všech knih“ (Dobrovský), ve *Věčném pekelném žaláři* staví Manni na jednu stranu lidské hříchy chlípných, opilců a jiných a na druhou Boží království, které čeká pouze na hrstku vyvolených. Barokní obraznost si libuje v červech, ve kterých se hrdinové mohou topit až po uši (168), ale červ zároveň zastupuje každého člověka, protože příběhy lze neomezeně přenášet. Manni na rozdíl od Bridela považuje rozdíl mezi člověkem a Bohem za zřejmý, a proto se místo tělesných kontrastů věnuje jednostrannému popisu příšernosti pekla. Tělesnost naplňuje ve vydatném popisu pekelného smradu: Když se peče jedna poloshnilá, tak to smrdí; ale co až se jich budou v pekle péci milióny! Manni se liší od Rabelaise tím, že to myslí vážně, a nelze tu tudíž mluvit o hře či fikci.<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Dětská literatura se v tomto ohledu ukazuje v dosti perversním světle.

<sup>2</sup>I když. . . „Ó předobrotivý Pane Ježíši Kriste! Prosim tebe, rač se rozpomenouti na to, že

Dekadentní tělo dospívá do podobného afektu jako barokní tělo, a to i přes zásadní rozdíl mezi cílem spasení a nudnou nicotou. Zatímco se karnevalová a barokní literatura zabývala tělem, které vzniká jenom přeháněním nebo se nachází daleko, tělo des Esseinta v *Naruby* už odráží bližší skutečnost. Od vnějšku (kolektivní tělo) se přenáší pozornost na vlastní tělo, které pozbylo jakéhokoli zakotvení vzhledem k okolí. Dekadence opouští přesný popis naturalismu, nahrazuje ho totiž náznaky, k nimž přidává ostrou ironii.<sup>3</sup> Huysmansův popis hlavního hrdiny — tot' jízlivé shazování nervózního chudáčka s „převahou lymfy v krvi“, žádná složitá psychologizace. Jednotlivé aspekty těla pak zručně kombinuje: smuteční hostinou s uvadlou mužností a ožírání s bujností barev v symfonické skladbě. Huysmansovo tělo však nedostihuje své předchůdce v opravdovosti, protože zůstává u náznaků a působí uměle. Zdá se mi, jako by Huysmans tělo odmítal, protože veškeré snahy des Esseinta utopit nudu u vysokých dam i zbídačených prostitutek končí nezdarem. Jeho „vysoké“ myslí prostě tělesné požitky nepostačují, což se dá (bud' me na chvíli pozitivisti!) vysvětlit Huysmansovou konverzí.

Když už jsem začal s popisem psychoušů, zastavím se u Abela Tiffaugese, hrdiny Tournierova *Krále duchů*. Ten si připomíná společné noci na kadibudce s přítelem Nestorem a občas si strčí hlavu do záchoda a zařídí si. Tiffauges — vyhublý obr s mikrogenitalismem — znásilní dívku a pak se „věnuje“ mladým náckům ve výchovném táboře. Za jakým účelem používá Tournier takové výrazné tělesnosti? Charakterizuje snad sbíráním jeleních hovínek Göringa a osaháváním chlapeckých chloupků Tiffaugese? Snaží se snad najít pevný bod zmateného světa války v nacistickém táboře? Snaží se věty jako „čtyři sta penisů sní o svrchovaném keři na hlavě anděla falonoše“ předat nějaký skrytý význam? Místo Rabelaisovy zdi z křepelíček tu máme kolektivní podlahu z penisů, společné sprchování a mýtus uspořádanosti. Tiffaugesův svět rozhodně není tím pravým a v tělesnosti proto nelze hledat žádný konečný cíl — mikrokosmos těla, který se promítá do makrokosmu nacistické rasové třídírny, musí být zamítnut. Tournier si hlavního hrdinu vybírá tak, aby bláznivou skutečnost popisoval blázen sám. Román končí záchranou židovského hochy, aby ukázal nepřístojnost původní tělesnosti, její nepřirozenost a inverzi, kterou tato tělesnost musí projít, aby se stala blahodárnou (soucit a něha). V této inverzi se mění defekační génius koně na zachraňujícího „koně izraelského“ (388) a fekální anděl na zlatou hvězdu. Zdá se mi, že bahno, ve kterém se nakonec utápí, už je jiné než bahno než to, ve kterém se utápěl prve.

## Texty

RABELAIS: Gargantua a Pantagruel, MANNI: Věčný pekelný žalář, HUYSMANS: Naruby, TOURNIER: Král duchů, [HOMÉR: Odysea, Ílias, CERVANTES: Don Quijote, BRIDEL: Co Bůh? Co člověk? SARTRE: Nevolnost]

---

si pro lidské spasení ráčil naroditi se v hovadském chlévě, kdež nepochybně nemálo neřádu a smradu bylo. . . Rač mi tu milost dáti. . . , abych se nedostal do pekelného smradu, ale hoden byl s tvou nejmilejší matkou Panenkou Marií. . . nebeské vůně požívatí.“ (32)

<sup>3</sup>Sice se v *Tam dole* dočteme, že Gilles zabije matku a ukájí se na mrtvém plodu, ale detaily se (naštěstí!) vynechávají. Proto si myslím, že se mnohoznačná tělesnost dekadence liší od barokní, kde se vše konkrétně popisuje.