

TĚLESNOST V DÍLE ARNOŠTA LUSTIGA

THE POETICS OF PHYSICALITY IN ARNOŠT LUSTIG'S PROSE

Ingrid Chytilová

Katedra české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Ostravské univerzity v Ostravě

teorie a dějiny české literatury, 2. rok studia, prezenční forma studia

A11622@student.osu.cz

Školitel: doc. PhDr. Martin Pilař, CSc. (martin.pilar@osu.cz)

Klíčová slova

Arnošt Lustig, sexualita, tělo, tvář

Key words

Arnošt Lustig, sexuality, body, face

Úvod

V následující studii *Tělesnost v díle Arnošta Lustiga* se zaměříme především na vnímání ženského těla, které se stává objektem zájmu, s čímž mimo jiné souvisí také postava voyeurů. Především voyeuristické pozorování nahoty souvisí s vnitřní touhou postavy poodhalit intimitu druhého, která je často maskována oděvem. Voyeur využívá jakékoliv příležitosti k možnosti šmírovat a sledovat nahé tělo. S pojetím ženského těla se také zmíníme o mateřském lůně a ženském cyklu, které jsme v Lustigových textech zaznamenali. Součástí studie budou též metafory ženského těla – budeme demonstrovat na jednotlivých ukázkách. V kontextu sexuality se zmíníme o tváři postavy, kterou je možné považovat za nástroj svádění.

Než přistoupíme k samotnému tématu těla postav v tvorbě Arnošta Lustiga, uvedme ještě na začátek základní díla, která nám posloužila jako teoretická východiska. Vycházeli jsme z díla francouzské spisovatelky Simone de Beauvoirové *Druhé pohlaví* (1967); dále se jednalo o knihy s názvem *Literatura a feminismus* Pam Morrisové (2000) a *Nadvláda mužů* Pierra Bourdieua (2000). Další odborné publikace, týkající se zmíněného tématu, se nacházejí v seznamu literatury.

1 Ženské tělo jako objekt zájmu a prostředek moci

Erotické pojetí tělesnosti lze interpretovat jako moc ženské sexuality, kterou si žena muže získává. V tomto kontextu si připomeňme slova Pam Morrisové, podle níž ženská žádoucnost představuje hrozbu, protože muž „roztekly v chtíč“ se přestává spolehlivě ovládat. (1) Tělesnost můžeme tedy pojmut coby nástroj, jímž si žena podřizuje muže, ale neopomínejme, že ji lze také pokládat za prostředek, prostřednictvím něhož chce muž získat nad ženou moc. Ženská krása a rafinovanost sice pro něj představují jistá nebezpečí, ale zase jej podněcují k aktivitě, jejímž cílem je učinit z ženy poslušnou bytost.

Sledujeme-li příběh novely *Lea z Leeuwardenu: židovská trilogie I.*, všimneme si postavy chlapce, který je doslova přitahován dívčím půvabem a nepřehlédnutelnou krásou. Lea v něm podněcuje tělesnou touhu, za kterou je na jednu stranu rád, ale na druhou stranu zjišťujeme, prostřednictvím vnitřního monologu, že při pohledu na dívčino tělo, které v něm vyvolává ony sexuální představy, se cítí znepokojen. Dívka se pro něho stává ztělesněním všech jeho dosavadních tužeb a představ, z nichž má najednou strach: „Uvědomil jsem si trapnost těla, a co všechno nutí člověka, aby to potlačil. Co dávalo jen málokdy smysl. Za co jsem se cítil obviněn, aniž bych se ještě čehokoli dopustil, kromě myšlenky“ (Lustig, 2000b, s. 52). Chlapec se při pohledu na Leu cítí spíše trapně, stydí se už dopředu za to, že by se jí mohl někdy dotknout. Tajemství spojené s její ženskostí však představuje hlavní impuls k překonání těchto pocitů, a nakonec ho podněcuje k tomu, aby začal o dívku usilovat, poté si ji získal a podmanil. Personální vypravěč ji vnímá jakožto ženu, jejíž nedostupnost mu pomáhá překonávat další životní překážky a vyrovnat se s nepřízní osudu; pochopí,

že její tělo je předmětem dobývání: „*To neviditelné, nehmatatelné, ztělesněné tělem. Přítomnost výzvy, kterou jsou muž a žena. Od pasu dolů i od pasu vzhůru. Co je síla i slabost. Nechtěl jsem ji přecenit ani podcenit. Až kam sahala – pro mne – její nedostupnost? Nebo co mi naopak nabízela svou přítomností? Vysnil jsem si nahou Leu z Leeuwardenu, v mansardě starobince, oblečenou, bez prádla?*“ (Lustig, 2000b, s. 62, 63 – 64). Zde se nám potvrzují slova Pierra Bourdieu, podle něhož právě chlapi přistupují k milostnému vztahu jakožto k dobývání a sexualitu berou jako útočný a fyzický akt směřující k penetraci. Bourdieu spatřuje v pohlavním aktu určitou formu mužské nadvlády, „zmocnění se“ a „přivlastnění“. Zatímco ženy vnímají sexualitu jako intimní a silně citovou zkušenost (Bourdieu, 2000, s. 22). Na základě zmíněných skutečností vysledujeme v narativu také odlišný pohled týkající se mužských a ženských tužeb, jenž je zprostředkován v objektivní vypravěčské perspektivě: „*Touha muže je tvrdá. Chvillemi se podobá hněvu a vzteku. Touha ženy je jiná. Je to touha a úzkost. Obsahuje stud a strach a dítě a pravdu, pro kterou dokáže zabít. Touha ženy je dát a vzít. Otisknout se do muže už natrvalo*“ (Lustig, 2000b, s. 192). Příběh sice zachycuje chlapeckou touhu po krásné dívce, ale v centru vypravěčovy pozornosti stojí také milostný vztah, do něhož dva mladí lidé vkládají své naděje.

Krásna ženského těla je v tomto díle zachycena prizmatem dospívajícího chlapce, jenž sleduje jak fyziognomii postavy, tak její tvář. Všimněme si, že postavy v Lustigových dílech vnímají tělo nejen z jeho vizuální stránky, ale také skrze smyslové prožívání a pociťování. Postava ženy, tedy projekce mužových erotických fantazií, je percipována prostřednictvím olfaktorických prožitků, které jsou následně vypravěčem konkretizovány: „*Vnímám jsem její tvář a oči a rty, porcelánovou pleť, dlouhé nohy, prsa a klín. Vdechl jsem její vůni. Bylo to mýdlo a všechno, čím voní ženské tělo. Měl jsem pocit snu a dojem, že skutečný život začne až s ní, pokud se jí dotknu. Z její blízkosti jsem cítil něco, co jsem ještě neznal*“ (Lustig, 2000b, s. 116). Z ukázky vidíme, že homodiegetický vypravěč se zmiňuje o vůni ženy, kterou lze v tomto případě pokládat za signifikantní prostředek. Vnímání vůně jejího těla jej přivádí do prostoru snění, jenž mu umožňuje na okamžik zapomenout na život v ghettu. Je tedy patrné, že čichové a zrakové poznatky postav hrají podstatnou roli pro rozvoj jejich sexuálních podnětů. V novele *Tanga z Hamburku: židovská trilogie II.* se vypravěč zmiňuje o dívce, která voní po skořici. Coby prostředek svádění, jenž souvisí se smyslovým vnímáním, může v jistém smyslu fungovat také hlas postav, ten zaujme svým tónem a zbarvením. V novele *Colette: dívka z Antverp* sledujeme, jakým způsobem personální vypravěč zachycuje Colettin hlas, v němž je obsaženo všechno, čím si dívka za svůj krátký život prošla: „*Měla hlas, který se chvěl, jako se chvěje pláč. Měla v sobě ztracený svět, ztracený čas, co ze sebe nenechala vyhladit. [...] Colette měla hlas jako dívka, z které se rychle stala žena a jako žena, v které je ještě dítě. Co mění v ženě touha po muži, co s ním udělá, když se někoho dotkne*“ (Lustig, 1992, s. 153 – 154). Svět, do něhož se Colette jednoho dne dostala, ji připravil o možnost prožít bezstarostné dětství. Úzkostné pocity, jež ji trápily a obavy z budoucnosti, jí nedovolovaly se nad nenávratnou ztrátou svého dětství zamýšlet. V lágru se totiž soustředila především na to, aby přežila. Zkušenosti, které získala, ale také role svědka nejhrůznějších nacistických činů, se podepsaly na její vnější proměně. Její vnitřní svět, jež si v sobě uchovávala, a před ostatními pečlivě střežila, se stal ještě citlivějším a zranitelnějším než dříve předtím.

Co považujeme za důležité zmínit, v souvislosti se sexualitou, je absence oděvu, která symbolizuje mužskou a ženskou nahotu postav. Lenka Bydžovská a Karel Srp se domnívají, že vizualizace prázdného oděvu je z této perspektivy interpretovatelná jako metasignifikační strategie pro označení nepřítomného, chybějícího a vyprázdněného těla (Bydžovská – Srp, 2002, s. 231 – 249). Zaměříme-li se na novelu *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, vypořádáme se, jak Kateřina – pod nátlakem a na příkaz poručíka Schillingera – postupně odhaluje své tělo před zraky neznámých mužů: „*Kateřina Horovitzová začala podvazkem. [...] Kateřina Horovitzová, k níž se teď upjala pozornost všech, si vyhrnula sukni a ukázala bílou a hladkou nohu shora od stehna až dolů přes koleno a lýtko ke kotníkům. Vyzula střevice a nechala ho padnout ke kožichu. Odkládala kus, který jí byl v takovém spěchu nedávno ušit, cestovní sukni na pět knoflíků a pak černou hedvábnou blůzu, aniž své věci odnášela jednotlivě na věšák; nechala je padat. Měla výraz člověka, který své okolí přestává vnímat*“ (Lustig, 1990, s. 129 – 130). Dívka se při tomto aktu stává zároveň objektem, který je pozorně sledován muži, u nichž vyvolává pocity zvědavosti. V posledních minutách před smrtí, kdy své okolí téměř nevnímá, jí nevádí, že ji nacističtí vojáci pozorují. Zpočátku pasivní Kateřina, která jen přihlíží,

do ničeho se aktivně nezapojuje a zůstává spíše v roli nezávislého pozorovatele a posluchače, se pod vlivem nastávajících událostí rázem stává odvážnou ženou, jež svým chováním a jednáním předčí ostatní muže, jimž stejně jako jí, hrozí trest smrti. Jelikož ví, že chce přežít a opět se setkat se svou rodinou, tak se rozhodne využít své krásy a ženskosti. Přijímá nabídku ke sňatku od pana Cohena, od muže, kterého vůbec nezná a nemiluje.

K podobné situaci, kdy je dívka sledována, dochází v próze *Bílé břízy na podzim*, jejíž děj se odehrává po druhé světové válce v malé vesnici, do níž přijeli vojáci, aby nejen chránili místní obyvatele, ale aby se také podíleli na její rekonstrukci. Občas je navštěvuje dívka, která pracuje na statku, kde se stará o zvířata. Neznámá dívka je velmi ráda provokuje svým vystupováním, během něhož si pohrává s jejich fantaziemi. Muži jsou překvapeni jejím chováním a kladou si otázku, co dívku k takovému chování vede. Riko-Riko se jí zeptá, jestli byla někdy zamilovaná, odpoví mu, že jí tento stav vydržel maximálně dvě hodiny a že ještě nepotkala lásku svého života. Přiznala se, že má obavy, aby ji muž jednou neopustil kvůli jiné ženě, jelikož city mužů jsou na rozdíl od žen nestálé. Svou lásku věnovala jen koním, do kterých vkládala své naděje v lepší budoucnost. Vidíme tedy vojenské prostředí, do něhož se najednou dostane dívka, která se s muži baví o lásce, zamilovanosti a o vztahu mezi mužem a ženou. Dívka, která slíbila vojákům, že se před nimi svlékne, se konečně odhodlá k činu. Při hořícím plamínku svíčky muži sledují, jak postupně odhazuje jednotlivé kusy oblečení, a je evidentní, že jsou z tohoto aktu nadšeni: „*Koupala se ve světle svíček. Nechala se oblékat všemi sedmi plamínky. Ohýnky byly vyšší než svíčky. Věděla, co bude stále výraznější, čím blíže bude u stolu se svíčkami. Přeskakovalo na ni jejich vzrušení. Cítila, čím proměnila svůj i jejich svět. Vnímala je v šeru. A sebe v plameni svíček, jak se třepotaly. Taková jsem – doopravdy. Vnímala tajnou sílu, kterou má v sobě ženská*“ (Lustig, 1995a, s. 126). Nejen muži, ale rovněž dívka si tohoto aktu užívá. Mezitím, co dívka odhaluje své tělo, tak si Medik vzpomene, jak poprvé ve svých třinácti letech uviděl svou matku nahou: „*Její tělo, jemnou pleť a vůni. Viděl jsem ji zepředu, boky i zezadu. Svěží, šťavnatou, bílou. Nahé tělo mamá ze mě udělalo muže. Už nikdy jsem neměl klid, který zdobí nevinnost. Prosákla mnou touha, v které je vina, už dopředu, a která některého muže uštve*“ (Lustig, 1995b, s. 110). Dívčino tělo u něj vyvolá nejen vzpomínky na matčinu nahotu, ale také pocity neklidu a touhy po ženském těle. V tu dobu měl pocit, že se z něj stal muž, který se již nikdy neoprostí od pocitů tužeb a který bude vnímat ženské tělo se všemi jeho detaily. Od jemných rysů ve tváři a barvy pleti, až k dívčímu klínu. Dívka, kterou nikdo neznal a před tím ani neviděl, nakonec uskutečnila sen všech mužů a svlékla se donaha. Byla ráda, že mohla před nimi tancovat nahá a že jí tleskali. Přála si, aby se její tělo stalo objektem zájmu vojáků, jejichž lačné pohledy napovídaly, že po ní touží. Pam Morrisová odkazuje na skutečnost, že muži – autoři, v našem případě se jedná o Arnošta Lustiga, mají ve zvyku ztvárňovat ženské postavy coby pasivní objekty voyeuristické povahy. Kromě toho rádi podléhají vlastním fantaziím o ženskosti, čímž ztrácejí schopnost vnímat ženy takové, jaké ve skutečnosti jsou (Morrisová, 2000, s. 76, 34). Samozřejmě, že ne všechny dívčí a ženské postavy jsou pasivními objekty mužů. Většina těchto postav přechází do aktivní pozice a využívá svou tělesnost a krásu za účelem přežití; nevdají jim, že musejí svá těla před muži odhalovat. Přijímají osud prostitutek, jelikož v tu dobu ještě věří, že budou zachráněny. Jako příklad v tomto kontextu uvedme postavu Hanky Kaudersové z románu *Krásné zelené oči*, která v polním nevěstinci u řeky San dobrovolně přistupuje k tomu, aby se z ní stala prostitutka. Naopak jsou postavy, které jsou sledovány, aniž by o tom věděly – není záměrem se před někým odhalovat, a proto hovoříme o postavách jakožto pasivních objektech. O mužském pohledu se dočteme v díle s názvem *Nadvláda mužů*, v němž Pierre Bourdieu poukazuje na to, že žena existuje především skrze – a pro – pohled těch druhých, neboli jako přístupná, přitažlivá a disponibilní věc. Podle slov autora se stala pro ženy závislost na druhých (a nejen na mužích) ustavujícím prvkem jejich bytí (Bourdieu, 2000, s. 61).

Postavu ženy jako objekt zájmu najdeme v novele *Tanga z Hamburku: židovská trilogie II.*, kde Tanga, vlastním jménem Soňa Inge Grossová, pocházela z cirkusu Odeon v Hamburku, v němž vystupovala jakožto krasojedkyně. Dívka německo-židovského původu působí svým vystupováním na okolí dojmem vyvrátě a zkušené ženy. Šestnáctiletý chlapec je Soňou nadšen již při jejich prvním setkání a nedá mu, aby si nevšiml ladného pohybu těla, jenž dává vyniknout jejím ženským křivkám: „*Když šla chodbou, vlnilo se jí tělo, hlava, prsa a boky a nohy chytily rytmus. Šla jako královna. Nestříhala si vlasy. Měla bohaté ženské tvary. Ňadra, pas a zadek, dlouhé nohy a krk jako labuť*“

(Lustig, 2000c, s. 10). Z ukázky vidíme, že držení jejího těla přirovnává k pohybu královny. Dívka, která je veselá, rozverná, a plná energie do života, má tendenci být někdy povrchní a nevypočitatelná, což do jisté míry souvisí s jejím sebevědomím, jímž je také obdařena. Je si vědoma své krásy a přitažlivosti, jež vzbuzují u mužů zájem. Tohle všechno se vytrácí ve chvíli, kdy se oficiálně doví zprávu o svém nástupu do vyhlazovacího tábora. Najednou to již není ta kráska, která se starala o své tělo a která se v ghettu chovala především jako svobodný jedinec, jenž chce rozhodovat o svém osudu. Na konci příběhu se dovídáme, že z tohoto místa odjíždí jako fyzicky a psychicky vyčerpaná bytost.

Chlapcovo přátelství s mladou prostitutkou Soňou mu dává možnost poznávat svět z jiné perspektivy. Je evidentní, že od prvního dne je jí okouzlen a že neustále touží po její přítomnosti, dokonce se chce stát součástí jejího světa: „*Objevovala mi svět ženy, který jsem neznal. Obývala svůj svět, jako obývají muži ten jejich. Občas se tvářila, že svět byl stvořen pro ženy, ale málokdo to je ochoten uznat. [...] Hypnotizovala mě slovy. Dvojím, trojím, sterým významem, který jim vdechla svým tělem. Prsy, břichem, nohama. Očima. Barvou hlasu. Svou minulostí. [...] Byla bílá, něžná a bezmocná. Byla krásná, jak jsou sličné dívky. Byla v ní ta prazákladní krása ženy, půvab jejího těla, skrytá bolest duše*“ (Lustig, 2000c, s. 17, 207 – 208). Zejména tuhle pasáž, vzhledem k tomu, co bylo již zmíněno, lze interpretovat jako idealizaci žensství, to znamená, že zde dochází ke spojení ženského ideálu s erotickou přitažlivostí, která je leitmotivem celého příběhu. Nejen dívčina sexualizovaná podoba, ale také její duševní svět z ní činí pro chlapce femme fatale. V kontextu obdivu ženské krásy – přirozeně náleží Soně, si v narativu všímáme výskytu animy – jedná se o obraz ženy, který si muž vytváří na základě svých představ; přesněji řečeno anima zahrnuje všechno od smyslového, exotického až k božskému obrazu ženy a stává se personifikací mužova nevědomí (Corbettová, 2004, s. 101). Chlapec, jenž se do Tangy zamiloval, v ní nachází atributy *božské matky*, s nimiž je spojena krása, laskavost a vyrovnanost: „*Tanga byla hezká – celá. Nevěděl jsem ještě, že krása ženy může dojmout. Taky blízkost. Ta nejtěsnější blízkost. Měla v očích vyrovnanost a vášeň. [...] Měl jsem dojem, že mě hladí nebe, po němž klouzal můj zrak, a moje ústa líbají oblohu, tu bleděmodrou pavučinu, na které se chytala oblaka. Měla v sobě všudypřítomnou a všeobjímající matku, i jako neprovdaná kurva, jak opakoval Adler, pocit matky, kterým se někdy žena podobá světu*“ (Lustig, 2000c, s. 134 – 135). Nepřítahovala ho pouze její krása, ale také její optimistický pohled, kterým se dokázala na svět dívat. Je tedy zřejmé, že obraz animy je přítomen v chlapeckých snech a představách, prostřednictvím nichž je vytvářena konkrétní podoba ženy. Tanga – objekt chlapcova zájmu – si i přesto udržuje svou suverenitu. Oproti tomu on o svou nezávislost přichází, protože ztrácí v její blízkosti kontrolu nad sebou samým a nad svými pocity a myšlenkami, je jí totiž zcela podřízen: „*Měla jiný charakter. Líbila se mi na ní nevypočitatelnost, dívčí záhada. [...] Výsměch byl její poslední zbraň i obrana, v některých případech. Nic pro ni nebylo svaté. Byla rozpustilá. Snad to byla trochu i maska, druh krunýře. [...] Tanga si střídavě připadala zkušená a prohnaná i zvědavá a nevinná, jako jsou všechny ženy*“ (Lustig, 2000c, s. 92, 121, 134). V úryvku může opět vysledovat její charakter, který se proměňoval v závislosti na tom, v jakých situacích se zrovna nacházela. Rozpustilost, prohnanost a výsměch bachařům ve vězení se jí stává jistou zbraní. Tanga v chlapci probudila oheň, podněcující u něho chuť k životu. Svět pro něj už nebyl pouze ve znamení černé a bílé, najednou byl složen z bohaté palety barev: „*Kvůli Tanze bylo všechno sytější, bohatší, zajímavější. Tanga poznamenala všechno, co mi přišlo pod ruku. Objevil jsem v sobě novou nenasytnost*“ (Lustig, 2000c, s. 14). Komunikace a časté scházení s Tangou ho jistým způsobem motivuje k tomu, aby se naučil přistupovat k životu bez skepse. V ghettu, kde se velmi těžko mění pohled na svět, je důležitá blízkost osoby, u níž nachází vnitřní klid a se kterou může sdílet své pocity.

Postava chlapce je sice aktivní už jenom tím, že se snaží dostat z jejího vlivu, ale nakonec se rozhodne přejít z této aktivní pozice do pasivní – nechává se ovládat pocity štěstí a opojení. Kromě vzhledu je fascinován také jejím chováním na veřejnosti; tím Soňa Grossová své okolí doslova provokuje: „*Jednou měla na sobě tričko, zmokli jsme cestou přes dvůr do umývárny a všechno bylo vidět. Asi nenosila prádlo, i kdyby na sobě měla náhodou dvoje šaty. Někdy svetr*“ (Lustig, 2000c, s. 10). Je třeba podotknout, že průhlednost oděvu může de facto plnit funkci masky, pomocí níž chce Tanga zakrýt navenek svou nejistotu. Možná právě nevypočitatelná povaha a rozpustilost jí pomáhaly

v koncentračním táboře přežít, dívat se na věci s určitým nadhledem a přistupovat k životu jako k neodvratné cestě ke smrti.

Jelikož dospívající chlapec pochopil, že jedině se Soňou může tvořit celek, tak pravidelně vyhledává její společnost, která vnáší radost do všedních dnů jeho života, a její dotek považuje za dar: „*Pohládila mě dlaní po zádech. Cítil jsem její tělo, tělesnost, živočišné teplo a kouzlo ženského doteku a svoje tělo a duši. Čím to pokaždé mělo blízko k modlitbě. Polkl jsem naprázdno. Vždycky mi to vyrazilo dech. Dávala mi svůj dotek jako dárek. Děkoval jsem jí v duchu*“ (Lustig, 2000c, s. 118). Oba přišli o všechny své blízké, ztratili rodný domov, do něhož se již nikdy nevrátí. Poznávají, jak je těžké najít v ghettu někoho, s kým budou trávit volné chvíle, ke komu se budou moci přitulit, říct mu svá trápení a očekávat psychickou podporu. Viděli jsme, že i za podmínek, kdy lidská existence nemá žádnou hodnotu, to možné je. Nejenže se dívka v jeho očích stává dokonalou bytostí, ale také pro něj symbolizuje moudrost, kterou je ve svém nízkém věku obdařena. Ještě než Tanga odjede s transportem na východ, rozhodne se poslední chvíle svého života věnovat chlapci, který jí na důkaz své lásky věnuje prstýnek, jimž navždy zpečetí jejich vztah. Je rád, že mohl poznat mladou Soňu Inge Grossovou a že mu bylo umožněno aspoň na moment nahlédnout do ženské duše a poodhalit tak její tajemství.

1.1 Postava voyeura

Budeme-li nadále zkoumat ženu coby objekt zájmu, pak je zapotřebí se zmínit o postavě voyeura, kterou zaznamenáme například v románu *Kamarádi*. Vystupuje zde chlapec, jenž ve svých snech vzpomíná na dětskou lásku ze školky Andreu Wohlreichovou, která pro něho představovala ideální bytost: „*Andreu jsem miloval, když mi byly čtyři. [...] Touha po Andree se mně vracela v lágru Auschwitz-Birkenau a v Buchenwaldu na kavalci. [...] Andree byly pořád čtyři, zatímco mně už osum, šestnáct, třicet dva a dál (až sem). Mohu dosvědčit, že láska je věčná a nesmrtelná jako duše a trvá, dokud někdo žije*“ (Lustig, 1995a, s. 37). V pozdějším věku si chlapec uvědomuje svou tělesnost sledováním nahého těla tety Magdy; to v něm neprobouzí stud, nýbrž zvědavost. V době, kdy je mu umožněno pozorovat Magdino tělo, se ukrývá pod postelí, odkud má nejlepší výhled do koupelny, jejíž dveře jsou pootevřeny: „*Měla tělo s plnými tvary, dlouhé nohy s pevnými stehny a na prsou modravé žilky a jemnou bílou pleť. [...] Vnitřní pruhy masa a žláz, jakoby zduřelých*“ (Lustig, 1995b, s. 31). Franz Karl Stanzel považuje tuto motivaci za existenciální, jelikož přímo souvisí s chlapcovou životní zkušeností. (2)

Zůstaňme ještě u postavy voyeura, kterou objevíme rovněž v knize *Zasvěcení*, kde dospívající Richard pozorně sleduje ženská těla, která se stávají předmětem jeho zájmu a časté pozornosti: „*Jednou se Marie nezavřela v koupelně, kde se převlékala, a Richard viděl její prádlo s bohatými krajkami. [...] Jindy ji viděl škvírou ve dveřích koupelny v černém prádle, s černými krajkovými kalhotkami s vyšívaným motýlkem v rozkroku. Do třetice nosila kalhotky pošívané květinami*“ (Lustig, 2002b, s. 106 – 107). Na základě této ukázky se dovídáme, jak chlapec dokáže využít jakékoliv příležitosti k tomu, aby své sledování uskutečnil a nenechal si jej ujít. Doslova jej fascinuje nebezpečí prozrazení.

Postavy voyeura si lze povšimnout v povídce *Řeka, do které se vlévá mléčná dráha* ze souboru *Deštivé poledne: povídky*. Chlapec, jenž šel jednoho dne navštívit svého kamaráda, uvidí v bytě bezvládně ležící nahé tělo ženy a během okamžiku zavolá lékaře, aby ji prohlédl a přivedl zpět k vědomí. Žena s bílou pleť jako mramor se sice vzbudí, ale nějakou dobu jí trvá, než se zorientuje a pozná, že je ve svém bytě. Jelikož se necítí dobře, tak svou nahotu neřeší ani v přítomnosti chlapce, jenž se v místnosti nachází. Voyeuristické sledování nahého těla neznámé ženy u něj vyvolává proměnlivé pocity. Nejprve jeho tělem prochází vzrušení, které je podněcováno hlavně zvědavostí – ta mu nedovoluje za žádnou cenu v pozorování přestat: „*Byla to první nahá žena, kterou v životě viděl. [...] Zvědavost, která ho přemáhala, byla ještě větší. Byla to tělesnost, která mu byla zatím odepřena, skryta. Neviditelný živel, stejně silný jako oheň, voda a vzduch, který ho dráždil. Byla to nahota, která obsáhla obnaženost. Styděl se za to, jak se dívá. Prsa a nohy, tmavší trojúhelník v rozkroku, když pootevřela stehna. [...] Díval se jako někdo, kdo ještě neviděl nic takového předtím. To, co spatřil, se mu vrylo hluboko do paměti. Potlačoval v sobě vzrušení, protože věděl, že se to*

nepatří. [...] Celou dobu nespouštěl oči z nahého těla“ (Lustig, 2002b, s. 41 – 42). Kromě vzrušení jsou to také pocity trapnosti, a to proto, že jej pohled na nahotu natolik vzrušuje, že nedokáže kontrolovat své tělesné chvění ani v přítomnosti lékaře a ženy. Poté, co mu bylo odhaleno tajemství ženského těla, jsou pocity vzrušení a trapnosti vystřídány nenadálým zklamáním. Chlapec pomalu odvrací pohled od těla a je rád, že se žena již zakryla. Od těchto všech pocitů se dostává až k lítosti, jelikož pochopí, že její obnaženost nebyla úmyslná, a že ji tudíž nemůže obviňovat z něčeho, za co nemohla; mimo to sám sobě přiznává, že ji neměl v takové situaci sledovat. Vyjdeme-li z toho, co jsme uvedli o postavě voyeura či o voyeurství, můžeme konstatovat, že šmírování a sledování nahých těl je častým jevem, jinými slovy postavy láká nahlédnout do intimity druhých, což sice přináší vzrušení, ale také obavy z případného odhalení.

2 Poznávání a poznání vlastního těla

Erotické pojetí těla zahrnuje také poznávání vlastního těla; to je nezbytným předpokladem k tomu, aby si postavy uvědomily svou tělesnost. Jedině na základě poznávání sama sebe mohou pokračovat v poznávání těla druhého, které je realizováno prostřednictvím tohoto aktu. Rozhodující je, že se postavy dostávají k podstatě vlastního těla skrze duši, s níž tvoří celek. Ztráta rovnováhy mezi tělem a duší se výrazně projeví také ve vztahu mezi vlastním bytím a světem, z něhož se vytrácí klid a naopak v něm začíná převládat chaos. V některých případech postava své tělo přirovnává k mostu, ten může fungovat jakožto spojnice mezi světem živých a mrtvých: *„Naučila se rozumět svému tělu, které musela mysl dohánět. Tělo mělo předstih. Věděla, co jejímu tělu hrozí, ještě mimo boláky, puchýře a omrzliny. Tělo se podobalo mostu, po kterém přechází. Potřebovala jej jako nástroj i jako ruku, která ho svírá“* (Lustig, 1992, s. 135). V próze *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* se dovídáme, že protagonistka vnímá své tělo jakožto oheň, jenž jako jeden ze živlů probouzí v člověku sexuální resonance; ty je možné buď dál rozvinout, nebo uhasit: *„Poprvé jsem cítila svoje tělo. Bylo mi vždycky spíš zdrojem údivu. Dotknout se sebe samé znamenalo dotýkat se něčeho, co snad ani není doslova moje. [...] A pak jsem se dívala na svoje tělo jako na něco, co mi bude poskytovat radost a já budu poskytovat radost jemu. Trvalo to dlouho, než jsme se stali přátelé, moje tělo a moje mysl. [...] Někdy cítím svoje tělo jako oheň, který nejde uhasit“* (Lustig, 1979, s. 72, 75). Tělo zpočátku pro ni představovalo něco nepopsatelného, bylo to něco, co nevěděla, jak by popsala. Postupem času pochopila, že se musí naučit své tělo poznávat a že se nesmí bránit tomu, co po ní vyžaduje. Uvědomila si, jak je důležité vytvořit jednotu těla a duše. V tomto kontextu odkažme na Gastona Bachelarda, podle něhož právě oheň ovládá duševní vlastnosti stejně jako tělesné. (3) Dívka vzpomíná na své první milování s devatenáctiletým instalatérem a na pocity strachu, nechtěla totiž, aby její matka poznala, že již není pannou. Perla Sch. spojuje oheň jak s tělesností a vlastními sexuálními zážitky, tak s okamžiky, v nichž si vybavuje vzpomínky na své nejbližší: *„Je to oheň, který cítím, když píšu a napadá mě, že já sama jsem ten oheň. Je to doslova, jako bych hořela. Obsahuje to věc, která je stejně silná, jako život. [...] Je to jako by mě slova a papír říkaly: „Spálím tě, se vším všudy. Se všemi tvými pocity a žádostmi. Ale neboj se, když vytrváš, je možné, že najdeš, co hledáš““* (Lustig, 1979, s. 91 – 92). Oheň tedy nespaluje jen její tělo, ale také vzpomínky na minulost, na to jediné, co jí ještě zůstalo.

Může se zdát, že postavy dívek ze začátku přistupují ke svému tělu jako k něčemu záhadnému a že samy usilují o odkrytí tohoto tajemství. Takovou dívkou se pro nás stává Dita Saxová, která své tělo chápe jako neznámé a neprobádané místo. Ve vaně, kde relaxuje, si své tělo pečlivě prohlíží, sleduje barvu pleti, která je díky teplé vodě narůžovělá; dále si všímá pružného těla s pevnými stehny: *„Byla sama sobě bludištěm, zvenku i zevnitř, a náhle shledávala, že vše, co bude kdy v životě mít, si bude musit opatřit ze sebe samé, a že na rady je tu Erich Munk krátký“* (Lustig, 1966, s. 469 – 470). Uvědomuje si, že samu sebe ještě tak dobře nezná a že se neorientuje ve svých pocitech tak, jak by si sama představovala. Nejen poznání svého nitra, ale také těla je předpokladem se umět v životě o sebe postarat a nespolehat se na někoho jiného. Připomeňme, že Dita, která je na rozdíl od ostatních dívčích postav dlouho pannou, se vyhýbá sexuálními zážitkům a že na nic nespěchá, z čehož lze vyvodit její opatrnost v seznamování s chlapci, kteří o ni usilují. Na tomto místě poznamenejme, že podle Beauvoirové bylo panenství považováno za nejdokonalejší formu ženského tajemství. Muži

mají na jednu stranu z něho strach, znepokojuje je, ale na druhou stranu na ně působí jako fluidum. Beauvoirová spatřuje v panenství erotický půvab, ale pouze v případě, že je spojeno s mládím. (4) Dívka přemýšlí, s kým by se poprvé milovala a nakonec si ze všech chlapců vybere Davida Egona, s nímž začne po společné noci plánovat budoucnost. Nadšení z tohoto aktu a pocity rozkoše zaplavují celé její tělo a mysl: „Připadala si náhle jako ostrov, který byl dlouho a náhle všudypřítomně; dosahoval tam, kam ještě žádné cizí dlaně nedosáhly“ (Lustig, 1966, s. 450). David se však vázat nechce, jelikož mu vyhovuje volnost, o níž tolik usiloval. Dita vytrvale několik dnů čeká na jeho vzkaz, ale když se jí neozývá, pochopí, že o ni zájem nemá. Ditina tělesná krása vyvolávala u některých dívek závist, především u Lindy Huppertové, nevlastní sestry Davida Egona, která neměla Ditu ráda. Záviděla jí všechno, od zájmu chlapců až po její vzhled, jelikož sama neměla pěknou pleť: „Pleť plná uhříků, a vypoulené oči, zarudlé v koutcích i na víčkách, jako by v nich měla mýdlo a nechtěla to dát na sobě znát“ (Lustig, 1966, s. 445). Kromě dívčí závidivosti Ditino tělo vzbuzovalo obdiv a touhu u mužů: „Když si ji prohlížel jako mlsný kocour, ale neodvažoval se udělat víc než poručit, aby se svlékla nebo oblékla, a přitom jí plácl přes zadeček nebo pohladil po ramenou nebo po hlavě“ (Lustig, 1966, s. 449 – 450). Dokonce doktor Fritz, k němuž chodila na kontroly, si jej velmi pozorně prohlížel.

2.1 Barva těla

Přihlédneme-li k barvě těla, kterou lze považovat za atribut, tak jí je bezesporu bílá barva, která rovněž tvoří dominantní znak ve tvářích postav. Již od nejstarších mýtů byl tento typ barvy spojován s ženským božstvem a obecně s principem ženství. Ve starověku byl dokonce pěstován kult „bílé bohyně“ (Vojvodík, 2006, s. 376). Obraz „bílého těla“ zaregistrujeme v okamžiku, kdy chlapec popisuje tělo tety Magdy: „Měla tělo s plnými tvary, dlouhé nohy s pevnými stehny a na prsou modravé žilky a jemnou bílou pleť, kterou drhla rejžovým kartáčem, aby ji prokrvila“ (Lustig, 1995b, s. 31). Magdino tělo, o něž se pečlivě starala, se vyznačovalo plnými tvary. Mimo jiné bělost těla či tváře asociuje ve většině případů nevinnost a sublimaci ženy: „Miloval, obdivoval a oceňoval její tělo, bílou pokožku, jemnou jako sněhová vločka, živočišné teplo, které z ní proudilo neviditelnými paprsky a doteky. Měla bílou pleť, která v šeru svítila“ (Lustig, 2009, s. 31, 154). V tomto úryvku je kontrast založen na spojení sněhové vločky a tepla, tedy tragických oxymóronů, z nichž jeden s druhým fyzikálně nepřejije. Bílou barvu je možné interpretovat také coby barvu smrti a strachu z blížících se událostí: „Tanga, Soňa Inge Grossová, už bezejmenná, protože se z ní stalo v tu chvíli číslo na transportní listině a na kusu lepenky na provázku kolem krku. Už neměla vyrážku. Byla bledá, až bílá, skoro s průhlednou pleť. [...] Na boku a břichu víka měla vápnem namalované číslo: 66“ (Lustig, 2000c, s. 249). Na základě toho si všimneme, jak se Tanžina tvář – před nástupem do transportu smrti – změnila a jak ztratila svou přirozenou barvu, jelikož dívka věděla, že se z tohoto transportu již nikdy nevrátí. Vidíme, že bílá, pokrývající její obličej, signalizuje za těchto okolností obavy z budoucnosti.

2.2 Mateřské lůno

V souvislosti s erotickým pojetím tělesnosti postav je zapotřebí se zmínit o ženském lůně, s nímž si postavy spojují místo vzniku nového života. Podle Johanna Bachofena zde dochází ke sloučení protikladů těla a duše, ženství a mužství, života a smrti (Bachofen, 1948, s. 338). Pojetí mateřského lůna jakožto zázračného místa zaregistrujeme v povídce *Na stromě* ze souboru *Modrý den a jiné povídky*: „Lůno, z něhož přichází zázrak, život, a rozkoš všech rozkoší. [...] Čistě kouzlo ženy, kouzlo člověka. Důkaz života“ (Lustig, 2008a, s. 98). Vidíme, že rozkoš ženě přináší narození dítěte. K jinému zobrazení dochází v povídce *V kavárně Berger, Wassergasse, Praha*, v níž dvě ženy středního věku sedí v kavárně a jedna druhé se svěřuje se svými problémy. Starší se rozvzpomíná na dobu, kdy jako dívka naivně věřila, že své lásce – muži – poskytne tělo ke zplození jejich potomka: „Když jsem byla ještě děvče, snila jsem o svém klíně, jaká to bude kolébka. Pro mého vyvoleného. Pelíšek. Schránka. Brána, do níž vsune to nejdražší, z čeho se narodí dítě. [...] A vidíte, jak jsem vychladla. Jako kamínka, do nichž se nepřekládá. Hrobka pro umírající“ (Lustig, 2008a, s. 51 – 52). Když jí nebylo dopřáno potkat toho pravého a konečně si uvědomila, že se matkou nikdy nestane, označila své lůno za vychladlé místo. Jednak tedy vidíme, že lůno představuje zázračný prostor, v němž vzniká

a postupně se vyvíjí nový život, jednak se jedná o podobu lůna jakožto mrtvého místa, jež žena ve své výpovědi označuje za hrobku.

2.3 Cyklus

Zohledněme tedy skutečnost, že Arnošt Lustig psal otevřeně o intimních tématech týkajících se postav dívek a žen; v jeho textech mimo jiné vysledujeme zmínku o ženském cyklu. Magický aspekt krve, spojený s ženstvím, je určen především cykličností, jelikož evokuje cyklus přírody a lunární sféru. (5) V románu *Kamarádi* se Magda dobrovolně rozhodla nemít děti, a proto jí připadá zcela zbytečné procházet tímto procesem: „Objevil jsem brzy tajemství tetiny menstruace a věděl jsem, jaké měla křeče v břiše, pro které proklela lidstvo, přírodu, sebe, muže, vesmír. [...] Teta měla výkyvy v náladě, až jsem se bál, jestli se o ni nepokouší v ty dny ďábel, a pak byla zas obratem v rukou andělů“ (Lustig, 1995b, s. 32). Chlapec, který je tetou vychováván, jelikož přišel o rodiče, si všimá jak změn v jejím chování, tak pravidelného střídání jejich nálad. Ze začátku je z jejího chování zmaten a domnívá se, že se o tetu dokonce pokouší ďábel. V našem kontextu připomeňme slova francouzské spisovatelky Simone de Beauvoirové, podle níž je tělo pro ženu sice břemenem, ale přináší službu lidskému rodu (Beauvoirová, 1967, s. 330). Viděli jsme, že Magda odmítla tuhle vizi spojenou s přivedením dítěte na svět. V knize Nancy Qualls-Corbettové *Posvátná prostitutka – věčný aspekt ženství* se dočteme, že měsíční krvácení, odrážející fáze Měsíce, potvrzuje ženinu plodnost, to znamená ty tvůrčí schopnosti, které jsou současně fyzické i psychické (Corbettové, 2004, s. 69). Podobně je tomu v novele *Tanga z Hamburku: židovská trilogie II.*, kde se personální vypravěč zajímá o všechno, co s dospívající Tangou souvisí: „Ve skutečnosti mě o ní zajímalo všechno. Co mi mohla říct. Naznačit. I její měsíční krev. (To, čemu říkala krvotok.) Její tělo se mi zdálo světlem i tmou mezi světy“ (Lustig, 2000c, s. 142). Na základě ukázky se dá předpokládat, že právě světlo představuje čas – příznivý k novému životu, zatímco tma je spojována s temnotou a neurčitostí, tj. s něčím, co nelze pojmenovat. Ideálním stavem, zaručující Tanze vnitřní klid, by bylo konečné dosažení rovnováhy mezi světlem a tmou.

2.4 Tvář postav

Můžeme si všimnout, že nejen tělo lze pojmut jakožto nástroj erotiky a svádění, ale že také tvář může tímto způsobem fungovat, protože stejně jako tělo vyvolává u postav touhu a podněcuje je k aktivitě. Arnošt Lustig se soustředí na detaily a výrazné rysy v obličejí postavy, které jednak podtrhují její identitu, jednak vykreslují jisté zvláštnosti s ní spojené. Proto tedy považujeme za velmi podnětné zahrnout do naší studie také tváře postav. Jak tělo, tak i dívčí tvář se stává objektem chlapeckých tužeb a představ. Je zřejmé, že zaměřením se na některé detaily dochází k potlačení popisnosti fyziognomie těla postavy, která je za těchto okolností druhořadá. V novele *Tanga z Hamburku: židovská trilogie II.* se personální vypravěč zaměřuje na dívčiny oči a na její pleť: „Měla hluboké modré oči. Ještě jsem u nikoho neviděl takové tmavomodré oči. [...] Měla oči noci a tmy, oči světla a dne, oči blízkosti a dálky, oči důvěry a oči odcizení. Měla v nich dlouhé noci, v nichž hledala sebe a zbavovala se sebe. [...] Měla modré oči, nevinné jako dítě. Možná uplakané, ačkoli jí nestekla ani slza“ (Lustig, 2000c, s. 32). V jejích očích zaznamenáme hloubku, noc a tmu, ale také v nich objevíme blízkost a důvěru, poté zase odcizení, bolest a vzpomínky. Hloubka a modrá barva dívčinych očí mohou evokovat moře, v němž se chlapec, při pohledu do nich, začíná ztrácet. Vypravěč dokonce označuje její oči za uplakané, ačkoliv se na její tváři nevyskytla ani jedna slza. Podle Simone de Beauvoirové motiv slz vystihuje jemné i trpké pohlazení; slzy jsou nářkem i útěchou, horečkou i uklidňující svěžestí. Jsou také znamenitým alibi (Beauvoirová, 1967, s. 329).

Chlapec si všiml, že dívka nosí na tváři masku, pod níž úspěšně ukrývala svá trápení, jelikož nechtěla, aby kdokoliv v koncentračním táboře poznal její skutečnou tvář. Když se procházela po náměstí na vysokých podpatcích a provokovala svou houpavou chůzí, tak málokterý muž by se domníval, že uvnitř ní se skrývá bytost, která ještě nedozrála v ženu. Je zřejmé, že veškeré zážitky, ať už pozitivní či negativní, se odrážejí v její tváři. Ta se nachází v dynamickém rozpoložení a je výrazem její subjektivity. Je třeba říci, že její obličej poutá na sebe pozornost, čímž fascinuje už samotného

vypravěče, ale kromě toho obsahuje řadu významů, realizující se v časoprostoru. Dívka se sice nachází v uzavřeném a stíněném prostoru, ale to jí nezabraňuje, aby se nestarala o svůj zevnějšek. Někdy má na tváři stopy líčidel, ty mají zdůraznit některé rysy, anebo naopak zakrýt jejich nedostatky. Jean Baudrillard v knize *O svádění* považuje líčení za jistý druh kamufláže pravdy, a tudíž anulování skutečné podoby tváře (Baudrillard, 1996, s. 111). Vyjdeme-li z následujících tvrzení, že líčení lze považovat za prostředek svádění, musíme v tomto kontextu uvést prózu *Zasvěcení*, kde jedna ze ženských postav tíhne k této činnosti: „*Měla vždycky na tváři alespoň zbytek líčidla, aby nebyla jen beze všeho, stejně vždycky hladká. Měla vrozenou svůdnost, kterou ještě všestranně uměle podpořila*“ (Lustig, 2002a, s. 107). Z ukázky je patrné, že žena se líčila, nebo alespoň měla na sobě zbytky líčidel, kterými svou přirozenou krásu uměle podpořila. Krásný obličej – cíl svádění a erotické přitažlivosti – najdeme v románu *Láska a tělo*, kde Josef Reinisch obdivuje pleť Gabriely Lágusové: „*A máš obličej jako severská divadelní hvězdička. Hedvábné vlasy a běloučkou pleť, alabastrově hladkou, bez vyrážek, i když si jen hodně těžko seženeš mýdlo*“ (Lustig, 2009, s. 9). V jeho pohledu Gabriela představuje dokonalou bytost bez jediné chyby.

3 Metafory ženského těla

Na co bychom se chtěli v rámci tohoto tématu ještě zaměřit, jsou metafory ženy, odkrývající některé její povahové vlastnosti. Metaforu ženského těla coby krajiny najdeme v díle *Zasvěcení*, kde Richard svou pozornost upíná na krásnou a temperamentní švadlenu jménem Marie, která se vždy oblékala podle poslední módy, bez ohledu na to, že byla zrovna válka. Z látek, které si kupovala v obchodech, si šila své modely, inspirací se pro ni staly nejrůznější módní časopisy. Richard ve svých představách vnímá Mariino tělo jako krajinu, která je proměnlivá a dynamická jakožto žena sama a která je obdařena atributy – jimiž je přitažlivost a krása – těmi působí na mužovy smysly: „*Její prsa připomínala skoro nezřetelně rozčeřenou hladinu rybníka, jezera nebo řeky, zvlněných korun stromů v hustém voňavém lese*“ (Lustig, 2002a, s. 85). Mimo to její tělo představuje zároveň krajinu snění a zapomnění, v jejichž útrobách se muž začíná pomalu ztrácet a stává se bezbrannou bytostí, která i přesto po ženě touží a chce ji získat jen pro sebe. Z toho vyplývá, že ženské tělo znamená pro muže jisté nebezpečí, z něhož má sice na jednu stranu obavy, ale zase na druhou stranu jej natolik přitahuje, že je rozhodnutý to překonat a ženy se ve svůj prospěch zmocnit. Kromě toho, že Mariino tělo je spojováno s přírodou, tak v Richardovi asociuje také vodní svět: „*Vyvolávala představu vody, člunu, parníku, s očima plným pokušením*“ (Lustig, 2002a, s. 111). Jsou to zejména pohyby vln na vodě, které evokují dynamiku a pružnost jejího těla, jehož boky se během chůze vlní. Obraz ženského těla coby krajiny chlapec spatřuje také v Miladě, kterou si často projektuje do svých snů a fantazií: „*Cítil ji jako rozkvetlou květinu, plnou barev, vůně a smyslu; krajinu těla, naplněnou horkým a voňavým tajemstvím*“ (Lustig, 2002a, s. 128). Vidíme, že Milada se stává součástí jeho milostných představ, v nichž je prezentována jako rozkvetlá krajina, jejíž barevnost zde symbolizuje různorodost ženy, s níž jsou muži obeznámeni.

Vzhledem k metaforám ženy jakožto přírody uveďme román *Láska a tělo*, kde dochází k intenzivnímu prožívání vztahu v prostoru koncentračního tábora. Ústřední linie příběhu se odehrává kolem mileneckého páru, jež tvoří Josef Reinisch – pracuje v Terezíně jako řezník a vyniká svou statnou postavou, která vzbuzuje u druhých respekt – a Gabriela Lágusová. Oba tráví svůj volný čas v malé podkrovní místnosti, která se stala útočištěm před nepřátelským a nebezpečným světem, ale také místem jejich společného soužití. Její tělo je v narativu přirovnáváno k pohoří: „*Gabriela Lágusová, jeho milenka, byla jeho Himalájem, nejvyšším nebetyčným pohořím. Překrásné, přátelské tělo, které mu poskytovalo útočiště, zadostiučinění, a s ním, i vyčerpán, když ze sebe vydal všechno, čeho je muž schopen, se cítil posílen*“ (Lustig, 2009a, s. 31). Na jednu stranu hora a pohoří představují většinou pro muže nebezpečí, o nichž ví, ale na druhou stranu zde přetrvává představa zmocnění se, která mu pomáhá strach překonávat a dojít ke svému vytouženému cíli. V citované pasáži však vidíme, že Gabriela znázorňovala klidné pohoří, skýtající úkryt před okolním světem a které znamenalo pro Josefa bezpečí. Každou noc bylo její tělo ozářeno měsíčním svitem, vysílalo signály, proti nimž byl Josef Reinisch bezbranný: „*Máš zadeček jako napumpovaný kopací míč. Máš prsa jako neohrané tenisové míčky. Jsi něžná a čistá, jako vážka s bílými křídly. Jsi čistá, něžná a jsi všechno, co*

má být ženské tělo. Bůh tě požehnal. Příroda tě neošídila“ (Lustig, 2009b, s. 9). Zde zase pro změnu vidíme užití metafory pro obrazné pojmenování některých částí jejího těla.

V souvislosti s přírodou uveďme metaforu ženy, kterou zaznamenáme v románu *Krásné zelené oči*, jako živlu v podobě tmavého moře, které nese s sebou její atributy, k nimž patří například zrádnost a tajemství, symbolizující nepřátelskou moc pro muže: „*Tělo a tělesnost je hodně, ale není to všechno. [...] Žena je zaklínadlo a otrok, bílé maso a zrudlý zduřený klín, růžový ostrov, který dává jediný poklad. Žena je výkřik a spasená osamělost. Součást noci a hloubky. Zimní paprsek slunce. Tmavé moře. Kapka krve*“ (Lustig, 2000a, s. 263). Na základě této ukázky si nelze nepovšimnout jisté ambivalence, která poukazuje jednak na postavu ženy jako na součást noci, hloubky – tmavé moře – symbol feminity – na jehož dno nevidíme, která souvisí právě s tajemstvím ženy, a jednak jako na paprsek slunce; ten by bylo možné si vyložit jakožto znak naděje. Metaforu ženského těla jako řeky a moře najdeme v próze *Bílé břízy na podzim*, kde mimo jiné zaznamenáme zmínku o lodích, jež se v tomto prostoru vyskytují: „*Řeka, které se podobá tělo ženy a jedna část splývá s druhou a vlévá se do ní. Tělo jako důkaz a příslib. Tělo jako moře pro mnoho lodiček, když ne jen pro jednu*“ (Lustig, 1995a, s. 93).

Mimo jiné se v Lustigově tvorbě setkáme s metaforou ženy jako ptáka, a to konkrétně v novele *Colette: dívka z Antverp*, kde personální vypravěč přirovnává mladou a krásnou Colette k již zmíněnému zvířeti: „*Colette, pták chycený do velké klece. [...] Colette připomínala znovu na okamžik letícího ptáka, který usedl na pevnou zemi, aby shledala, že i orná země je močál. [...] Mizela z ní energie, jako když člověk usíná. Nebo jako se ztrácí z nemocných anebo umírajících*“ (Lustig, 1992a, s. 127). Dívka, která měla ráda svobodu, se velmi těžko smířovala s její ztrátou, a postupem času si uvědomila, že ji nikdy zpět nezíská. Vysoké hradby Terezína oddělovaly svobodný svět od nesvobodného, uzavřeného prostoru ghetta, v němž Židé, a nyní jeho obyvatelé, přišli nejen o svá práva, ale také o naděje související s jejich budoucností. Z malého podkrovního pokoje pravidelně vyhlížela z okna do krajiny. Při pohledu na louky a lesy se v ní ještě více probudila touha po světě, z něhož byla proti své vůli vytržena a kam se chtěla vrátit.

4 Podoba homosexuálního těla

Zabýváme-li se tělesností postav, je potřeba zmínit topos homosexuálního těla, které Daniela Hodrová označuje za tělo tragické (Hodrová, 2001, s. 649). Narážky na tento typ těla objevíme v rozhovorech mezi chlapci, kteří se domnívají, že Finderleinovi se líbí více chlapci než dívky: „*Finderlein nikdy nebude mít děti? Holku? Proč? Proto. L. L. věděl o teplých dost. Ale nikdo nevěděl všechno. Byla to nemoc, zvrhlost? Bylo to vrozené? [...] Flusser znal dokonce podrobnosti, s nimiž hned tak někdo nepřišel. [...] Byli snad teplouši zločinci, třebaže se ničeho nedopustili?*“ (Lustig, 1995b, s. 94). Obraz homosexuálního těla sice není pro Lustigovu tvorbu typický, ale i přesto autor v některých svých textech na něj poukazuje jako na jiný typ těla. Zajímavé je to především z hlediska feminizace postavy muže, kdy jeden z mužů přechází do pasivní role a druhý naopak představuje aktivní maskulinitu, která je spojena s jeho nadvládou a potřebou někoho vlastnit. Další zmínky o podobě tohoto těla vyzorujeme v Schilingových výpovědích, v nichž vzpomíná na homosexuální pár. Oba muže popisuje jako morální lidi, kteří se drželi svých zásad. Kromě toho si Schiling myslí, že není správné je odsuzovat za jejich sexuální orientaci: „*Nedal se jim upřít vkus. Smysl pro krásu, i uprostřed ošklivosti. Byli jen od přírody špatně nasměrováni. Měli smůlu. Narodili se jiní. Za to by je neobviňoval. Nikdo by neměl*“ (Lustig, 2000c, s. 60). Také Soňa Inge Grossová, o níž byla již zmínka, vzpomíná, že mezi svými kamarády měla spíše homosexuály, jelikož jí dokázali pomoci v těžkých chvílích a nikdy se vůči ní nezachovali vypočítavě.

Závěr

V naší studii jsme si mohli všimnout, že tělesnost a tělo lze pojmout jakožto moc ženské sexuality, prostřednictvím níž si dívky či ženské postavy muže podřizují, a ti tak přicházejí o svou nezávislost. Žena se stává objektem jejich zájmu, do něhož projektují své sny, fantazie a neuvědomují si, že sledování tohoto ženského obrazu je připravuje o jejich suverenitu. Mimo jiné jsme

zaznamenali, že postavy v Lustigových dílech vnímají tělo nejen z jeho vizuální stránky, ale také skrze smyslové prožívání a pociťování. Těla dívek a žen, jakožto ztělesnění všech mužových tužeb a představ, jsou tedy percipovány prostřednictvím olfaktorických prožitků, které jsou následně v narativu konkretizovány. Můžeme tedy konstatovat, že čichové a zrakové poznatky postav hrají důležitou roli pro rozvoj jejich sexuálních podnětů. Vůně a hlas mohou fungovat jako prostředek svádění, jenž souvisí se smyslovým vnímáním. Co je zapotřebí zohlednit je voyeurův zájem o ženy, které, aniž by o tom věděly, se tak stávají pasivními objekty. V románu *Kamarádi* se tímto objektem stala Magda, kterou chlapec sledoval skrze otevřené dveře; nebo Marie z prózy *Zasvěcení*. Ne všechny dívčí a ženské postavy jsou pasivními objekty, jako tomu bylo v případě Marie a Magdy. Jiné jsou aktivní a záměrně muže dráždí svou sexualitou. Nečiní jim žádné problémy se před nimi svléknout. Příkladem pro nás byla Tanga, jež svým sebevědomím a vystupováním muže provokuje. Nikdo však z nich netuší, že se pod maskou skrývá citlivá dívka, toužící po svobodě a pochopení. V tomto kontextu uvedme ještě Hanku Kaudersovou a Perla Sch., které také přistupují na tuhle hru jen proto, aby přežily.

V rámci tématu jsme neopominuli proces poznávání a poznání, v němž se dívky dostávaly k podstatě a významu tělesnosti. Zpočátku přistupovaly ke svému tělu jako k tajemství, které bylo před nimi dlouho skryto. Na základě duševního puzení se jej rozhodly odkrýt, a více tak pochopit i své nitro.

Součástí studie byly také metafory ženského těla, které bylo ve většině případů přirovnáváno k přírodě. V próze *Zasvěcení* jsme se setkali s metaforou ženského těla coby krajiny, která v sobě skrývala dynamiku a množství nejrůznějších barev. Mimo to představovalo krajinu snění a zapomnění, v jejichž útrokách se muž stává bezbrannou bytostí. Ženské tělo pro něj znamená nebezpečí, z něhož má sice na jednu stranu obavy, ale zase na druhou stranu jej natolik přitahuje, že je rozhodnutý to překonat a ženy se ve svůj prospěch zmocnit. Kromě toho tělo asociuje vodní svět, jehož pohyby při chůzi připomínají vlny na vodě evokující dynamičnost. V románu *Láska a tělo* se jednalo o podobu těla jako hory, která tentokrát skýtala pro muže bezpečný úkryt. V dílech *Krásné zelené oči* a *Colette: dívka z Antverp* jsme zaznamenali obraz ženského těla přirovnávaného k moři a řece, skrývající tajemství a hloubku. Konkrétně v románu *Krásné zelené oči* se jednalo o metaforu ženy jakožto živlu v podobě tmavého moře, z jehož tajemství, které nejde pojmenovat, má muž respekt.

Dalším zajímavým poznatkem pro nás byly dívčí tváře, jež byly sice popisovány jako porcelánově růžové, ale odráželo se v nich vnitřní napětí protagonistek, které získávaly v ghettu špatné zkušenosti a byly svědkyněmi zabití nevinných lidí. Jejich tváře obsahují tajemství, nejistotu z budoucnosti, ale také v nich najdeme známky smíření. Mnohdy mají na svých obličejích úsměvy, fungující jako maska, pomocí níž zakrývají svou bolest a zranitelnost. Mimo jiné si ve vypravěčském hledisku všímáme očí dívek – na jednu stranu jsou smutné, ale na druhou stranu v nich objevíme také křehkost a něhu.

Na základě uvedených skutečností můžeme konstatovat, že tělo – odrážející se ve vztahu mezi mužem a ženou – je dominantním znakem v tvorbě Arnošta Lustiga, který neopomíná ženskou krásu. Pro dospívajícího chlapce ženská bytost představuje idol, do něhož vkládá své naděje. Na závěr ještě poznamenejme, že tělo, které je zasazeno do historického kontextu – období druhé světové války a do přesně vymezeného prostoru koncentračního tábora, je tematizované. I přes všechny tragické události a negativní zážitky si uchovává svou krásu.

Poznámky

- (1) Největší obavy vzbuzují ženy ošklivé, které zároveň odmítají svou podřízenou roli. U ošklivých vzpurných žen se přitom obvykle předpokládá, že nemají dostatek sexu a že jejich nezávislý duch pouze zakrývá jejich potřebu muže (Morrisová, 2000, s. 34).
- (2) Franz Karl Stanzel ještě dodává, že se může jednat o prožité radosti a strasti (Stanzel, 1988, s. 118).
- (3) Gaston Bachelard uvádí termín „sexualizovaný oheň“, jenž spojuje hmotu a ducha, neřest a ctnost. Podle něj ženským principem věcí je princip povrchu a obalu, lůno, úkryt, vlhlost.

Mužským principem je princip středu, soustředěné síly, aktivní a náhlé jako jiskra a vůle. Ženské teplo útočí na věci zvenčí. Mužský oheň na ně útočí zevnitř, v jejich bytostném jádru (Bachelard, 1994, s. 54, 58, 61).

- (4) Beauvoirová vyvrací tvrzení, že panna nezná touhu dříve, dokud nepozná muže, a že muž v ní probouzí smysl. Zároveň vyvrací skutečnost, že až muž vyvolává u ženy žádost. [...] Dívka mnohdy chce upoutat mužovu pozornost, ale nechce být ovládnuta, pouze jej provokuje. Jedním ze způsobů popírání sexuality je smích, jedná se o jakýsi vzdor chování (Beauvoirová, 1967, s. 87).
- (5) V matriarchálních společnostech mají vlivy přičítané menstruaci dvojí význam: jednak ochromuje společenskou činnost, ničí životní sílu, jednak má blahodárné účinky. Podle Beauvoirové je periodické krvácení, jako výsledek vnitřní alchymie, srovnáváno s oběhem měsíce, ten má také své nebezpečné rozměry, je pramenem plodnosti a je představován jako „pán žen“. Žena je součástí podivuhodného soukolí, které řídí běh planet a slunce, je kořistí kosmických sil, které řídí osudy hvězd, příliv a odliv (Beauvoirová, 1967, s. 79, 81).

Literatura

- BACHELARD, Gaston. 1994. *Psychologie ohně*. Praha : Mladá fronta, 1994. 127 s. ISBN 80-204-0505-4
- BAUDRILLARD, Jean. 1996. *O svádění*. Olomouc : Votobia, 1996. 216 s. ISBN 80-7198-078-1
- BEAUVOIROVÁ, Simone. 1967. *Druhé pohlaví*. Praha : Orbis, 1967. 415 s.
- BOURDIEU, Pierre. 2000. *Nadvláda mužů*. Praha : Karolinum, 2000. 145 s. ISBN 80-7184-775-5
- BYDŽOVSKÁ, Lenka – SRP, Karel. 2002. Bez těla. In: *V mužském mozku : sborník k 70. narozeninám Petra Wittlicha*. Dolní Břežany : Scriptorium, 2002, s. 231 – 249. ISBN 978-80-87271-14-8
- CORBETTOVÁ-QUALLS, Nancy. 2004. *Posvátná prostitutka : věčný aspekt ženství*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 2004. 186 s. ISBN 80-85880-31-8
- HODROVÁ, Daniela. 2001. *...na okraji chaosu... : poetika literárního díla 20. století*. Praha : Torst, 2001. 865 s. ISBN 80-7215-140-1
- LUSTIG, Arnošt. 2009. *Láska a tělo*. Praha : Mladá fronta, 2009. 214 s. ISBN 978-80-204-2136-4
- LUSTIG, Arnošt. 2008a. *Modrý den a jiné povídky*. Praha : Euromedia Group k. s., 2008. 504 s. ISBN 978-80-242-2071-0
- LUSTIG, Arnošt. 2008b. *Zloděj kufrů*. Praha : Odeon, 2008. 345 s. ISBN 978-80-207-1281-3
- LUSTIG, Arnošt. 2002a. *Deštivé poledne: povídky*. Praha : Adonai, 2002. 377 s. ISBN 80-86500-94-2
- LUSTIG, Arnošt. 2002b. *Zasvěcení*. Praha : Hynek, c2002. 175 s. ISBN 80-7313-001-7
- LUSTIG, Arnošt. 2000a. *Krásné zelené oči*. Praha : Peron, 2000. 357 s. ISBN 80-902866-0-7
- LUSTIG, Arnošt. 2000b. *Lea z Leeuwardenu: židovská trilogie I*. Praha : Eminent, 2000. 223 s. ISBN 80-7281-021-9
- LUSTIG, Arnošt. 2000c. *Tanga z Hamburku: židovská trilogie II*. Praha : Eminent, 2000. 252 s. ISBN 80-7281-029-4
- LUSTIG, Arnošt. 1995a. *Bílé břízy na podzim*. Brno : Atlantis, 1995. 196 s. ISBN 80-7108-099-3
- LUSTIG, Arnošt. 1995b. *Kamarádi*. Praha : Victoria Publishing, 1995. 247 s. ISBN 80-85865-91-2
- LUSTIG, Arnošt. 1992. *Colette: dívka z Antverp*. Praha : Kvarta, 1992. 206 s. ISBN 80-85570-09-2
- LUSTIG, Arnošt. 1990. *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*. Praha : Mladá fronta, 1990. 142 s. ISBN 80-204-0199-7
- LUSTIG, Arnošt. 1979. *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch*. Toronto : Sixty-Eight Publishers, 1979. 153 s. ISBN 0-88781-070-5
- LUSTIG, Arnošt. 1966. *Noc a naděje. Démanty noci. Dita Saxová*. Praha : Československý spisovatel, 1966. 576 s.
- MORRISOVÁ, Pam. 2000. *Literatura a feminismus*. Brno : Host, 2000. 232 s. ISBN: 80-86055-90-6
- STANZEL, Franz Karl. 1988. *Teorie vyprávění*. Praha : Odeon, 1988. 321 s. ISBN 80-85366-05-7
- VOJVODÍK, Josef. 2006. *Imagines Corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno : Host, 2006. 464 s. ISBN 80-7294-181-x

Summary

The study is focused on the bodies of the literary characters in selected proses Arnošt Lustig. Female characters become the object of male interest, in which he projects his dreams and fantasies. The study was also metaphors female body, which are often compared to nature. In prose *Zasvěcení* we met with the metaphor of the female body as a scene that dynamic and contain lots different colours. In the novel *Láska a tělo* the body was as a mountain range. In the context of sexuality we focused on the face of the character, which can consider as a tool of seduction. On the basis of these facts we can say that the poetics of physicality in Arnošt Lustig's prose is reflected in the relationship between man character and female character – is the dominant feature in the formation Arnost Lustig.