

Univerzita Karlova  
Filozofická fakulta  
Ústav české literatury a komparatistiky  
Obor: Obecná a srovnávací literatura (komparatistika)

## **Disertační práce**

Mgr. Míla Janišová

### **Já vetkané do ornamentu**

*Strategie a prostředky formulování Já v dílech frankofonních autorů z oblasti Maghribu se zkušeností jazykového exilu*

### **The Self woven into the ornament**

*Strategies and Means of Formulating the Self in the Writings of Francophone Maghreb Authors with Experience of Linguistic Exile*

Vedoucí práce: doc. Mgr. Libuše Heczková, Ph.D.

Konzultant práce: doc. PhDr. František Ondráš, Ph.D.

2024

## **Poděkování**

Děkuji své školitelce doc. Libuši Heczkové za neutuchající přívaly inspirace, jemné, leč přesně cílené postrkování a důvěru, se kterou mě provedla tápáním a okamžiky malomyslnosti. Můj vděk patří také doc. Františku Ondrášovi za laskavost a trpělivost, s níž mi otevíral okouzující arabsko-islámský svět, zbavoval mě romantizujících představ a toleroval mé neznalosti.

Děkuji svým přátelům, kolegům a široké rodině za to, že vydrželi poslouchat mé lamenty a odpouštěli mi nedostatek času.

Děkuji svým nejbližším – Petrovi, Viktorovi, Teodorovi a Hynkovi, že snášeli mou rozmrzelost a nedostatek péče a pozornosti. Děkuji jim i za to, že mě celou dobu studia a psaní podporovali, rozveselovali a dodávali mi energii, když jsem klesala na duchu. Bez jejich porozumění by tato práce nevznikla nebo bych se možná ztratila v zákrutech ornamentu.

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 26. 9. 2024

Míla Janišová, v.r.

## Abstrakt

Cílem této práce je analyzovat prostředky, pomocí kterých se konstruuje Já v psaní o sobě autorů a autorek tvořících tzv. na švu kultur. Pocházejí z muslimských zemí, jež prošly dlouhým obdobím kolonizace ze strany Francie a v jejich dílech se tak prolíná několik kulturních vlivů – arabsko-islámský, berberský a francouzský. Všichni autoři a autorky, jimž se práce věnuje, se vyjadřují ve francouzštině, tedy v jím *ne-přirozeném* jazyce. Střet kultur kolonizátora a kolonizovaného vytváří specifickou situaci kulturní diferenciaci a formuje kromě jiného také podobu literárního Já a žánru autobiografie.

První část nazvaná *Matrice, rámce a osnovy tkaniny* vymezuje teoreticko-metodologický půdorys. Vzhledem ke komplexnosti tématu byl zvolen interdisciplinární přístup. Vychází zejména z postkoloniálních teorií a teorií o střetávání kultur, které se výrazně propisuje také do jazyka tvorby (*métissage, créolisation*). Protože literaturu vznikající v oblasti severoafrického Maghribu zásadně ovlivňuje arabsko-islámská tradice, opíráme se rovněž o estetické teorie obvykle používané k popisu a interpretaci arabsko-islámského umění. Základní teoretický impuls tu představoval koncept *přehrazeného pohledu*, který pracuje s binární opozicí viditelného/vyslovitelného a ne-viditelného/skrytého a realizuje se krom jiného v nefigurálním ornamentu.

Další část práce přináší několik žánrových a literárně historických poznámek o autobiografickém psaní vznikajícím v oblasti Maghribu. Krom toho také definuje distinktivní rysy spojující moderní maghribská díla vyznačující se výrazným autobiografickým gestem a odlišující je od podoby žánru, tak jak ho známe v evropské tradici.

Část nazvaná *Psaní o sobě jako mystérium jinakosti* pak přináší analýzu vybraných děl maghribské literatury ve francouzštině, a to *La Mémoire tatouée* Maročana Abdelkébira Khatibiho (1971), *L'Amour, la fantasia* Alžířanky Assie Djebbar (1985) a *Alger. Journal intense* Alžířana Mustaphy Benfodila (2019). V úvodu této části argumentujeme výběr děl. Další kapitoly se soustředí na prostředky odhalující nevyslovitelnost Já a na roli psaní jako konstitučního prvku formulování identity. Analyzované texty chápeme jako ornamente – pomocí nastíněných strategií Já zároveň odhalují a skrývají. Skrze psaní a v psaní se identita protagonistů a protagonistek proměňuje – především tím, že přijímají svou jinakost.

**Klíčová slova:** Maghrib, frankofonní literatura, Já, autobiografie, ornament, identita, Abdelkébir Khatibi, Assia Djebbar, Mustapha Benfodil

## **Abstract**

The aim of this thesis is to analyse the means by which the self is constructed in the writing about the self of writers who create so-called on the seam of cultures. Coming from Muslim countries that have undergone a long period of colonization by France, their works blend several cultural influences - Arab-Islamic, Berber and French. All of the authors covered in this work express themselves in French, a language that is not natural to them. The clash of the cultures of the colonizer and the colonized creates a specific situation of cultural differentiation and shapes, among other things, the form of the literary self and the genre of autobiography.

The first part, entitled *Matrices, Frames and Outlines of Fabric*, defines the theoretical and methodological groundwork. Due to the complexity of the topic, an interdisciplinary approach has been chosen. It draws in particular on postcolonial theories and theories of the clash of cultures, which are also strongly inscribed in the language of production (métissage, créolisation). Since the literature produced in the North African Maghreb is fundamentally influenced by the Arab-Islamic tradition, we also draw on aesthetic theories usually used to describe and interpret Arab-Islamic art. The basic theoretical impetus here was the concept of the obstructed gaze, which works with the binary opposition of the visible/visible and the non-visible/hidden and is realized, among other things, in non-figurative ornament.

The next part of the thesis provides some genre and literary historical notes on autobiographical writing emerging in the Maghibu area. In addition, it also defines the disjunctive features that unite modern Maghribi works characterized by a strong autobiographical gesture and distinguish them from the form of the genre as we know it in the European tradition.

The section entitled *Writing the Self as a Mystery of Otherness* then provides an analysis of selected works of Maghribi literature in French, namely *La Mémoire tatouée* by the Moroccan Abdelkébir Khatibi (1971), *L'Amour, la fantasia* by the Algerian Assia Djebar (1985) and *Alger. Journal intense* by Algerian Mustapha Benfodil (2019). In the introduction to this section, we argue for a selection of works. Subsequent chapters focus on the means of revealing the ineffable self and the role of writing as a constitutive element of identity formulation. We understand the texts analysed as ornaments – using the strategies outlined, the self is simultaneously revealed and concealed. Through and in writing, the identity of the protagonists and antagonists is transformed – above all, by accepting their otherness.

**Keywords:** Maghreb, Francophone literature, self, autobiography, ornament, identity, Abdelkébir Khatibi, Assia Djebar, Mustapha Benfodil

## Vysvětlivky

### Zkratky názvů analyzovaných děl

LMT – *La Mémoire tatouée*

AF – *L'Amour, la fantasia*

AJI – *Alger. Journal intense*

### Korán

- Veškeré citace pocházejí z překladu Ivana Hrbka
- Koránské súry a verše zapisuji v tradičním číslování, v němž jsou súry řazeny od nejdelší po nejkratší. Súry i verše označuji v duchu tohoto uspořádání arabskými číslicemi a číslo súry odděluji od čísla verše lomítkem. Zápis Korán 43/2 tedy znamená, že cituji ze 43. súry (Zlaté ozdoby) 2. verš.

### Citované úryvky z děl

- V textu uvádím český překlad. Není-li uvedeno jinak, jsou všechny citované úryvky překladem autorky práce.
- V poznámce pod čarou uvádím francouzský originál. Pro odlišení od jiných poznámek je zapsaný kurzívou.

Některé části této disertační práce vyšly jako samostatné články v odborných časopisech.

# Obsah

<b>Psaní o sobě jako prostor stvoření sebe sama aneb Úvodem .....</b>	<b>9</b>
<b>I. Matrice, rámce a osnovy tkaniny .....</b>	<b>14</b>
1. Hybridní situace – literatura zrozená na švu kultur .....	14
2. Psát v jazyce druhého.....	20
2.1 Jazyk jako nástroj dominance.....	20
2.2 Vztah autorů k francouzštině .....	23
2.3 Jazyk jako ingredience identity.....	30
3. Estetika ornamentu, problematika závoje .....	36
3.1 Korán .....	37
3.2 Arabština .....	39
3.3 Písmo .....	41
3.4 Estetika závoje .....	45
3.5 Ornament .....	50
3.6 Když já je tabu .....	53
<b>II. Já v maghribském kontextu – několik poznámek k žánru autobiografického zaměření .....</b>	<b>57</b>
1. Literární Maghrib – stav výzkumu.....	59
2. Vyprávět sebe sama v arabské tradici.....	62
2.1 <i>Fahrása</i> .....	62
2.2 <i>Rihla</i> .....	63
3. Psaní maghribských autorů o sobě aneb Pokus o definici .....	67
3.1 Já = my.....	68
3.2 Oralita.....	69
3.3 Otázky fikčnosti a reality .....	70
3.4 Počátky Já v maghribské literatuře ve francouzštině .....	71
<b>III. Psaní o sobě jako mystérium jinakosti .....</b>	<b>75</b>
1. Korpus.....	80
1.1 Abdelkébir Khatibi: <i>La Mémoire tatouée</i> (1971).....	80
1.2 Assia Djebar: <i>L'Amour, la fantasia</i> (1985).....	82
1.3 Mustapha Benfodil: <i>Alger, journal intense</i> (2019) .....	83
2. Nevyslovitelné Já.....	84
2.1 Kompozice .....	86
2.2 Dialogičnost a řád dvojího .....	91
2.3 Vizuální obrazy.....	94

2.4 Pohled.....	96
3. Mé tělo bylo celé ze slov .....	99
3.1 Psaní v paratextech .....	100
3.2 Pravda (v) psaní .....	103
3.3 Předivo jazyka aneb psát v jazyce druhého.....	106
3.4 Tetování.....	110
4. Proměnit se psaním aneb Několik slov těsně před závěrem .....	115
<b>Zahlédnout sebe sama za ornamentem aneb Na úplný závěr .....</b>	<b>119</b>
<b>Seznam literatury .....</b>	<b>123</b>
Beletrie .....	123
Analyzovaná literární díla .....	123
Další zmíněná literární díla .....	123
Odborná, kritická literatura .....	124
Webové stránky.....	129



# Psaní o sobě jako prostor stvoření sebe sama aneb Úvodem

Na samém počátku této doktorské práce stálo přečtení knihy s podmanivým názvem – *La Mémoire tatouée* Abdelkébira Khatibiho. Tetovaná paměť. Tehdy mě upoutal název. A pravděpodobně exotické jméno autora. Nutno přiznat, že okouzlení z četby nedokázal zakalit ani fakt, že jsem zhlola nerozuměla ničemu z toho, čím jsem coby čtenářka putovala. Teprve mnohem později jsem pochopila, že se to stává i rodilým mluvčím, a dokonce i čtenářům s podobnou zkušeností kultury vyrostlé v prostoru švu. Metaforický, bohatý a mimořádně básnický jazyk protkaný odkazy na neznámé imaginárno naprosto zastíral jakýkoli uchopitelný význam a smysl. Okouzlení však zůstalo. A s ním ještě neodbytná otázka: Jak může maghribský autor psát autobiografii, když islám zapovídá použití první osoby singuláru? Když muslimská tradice odrazuje od toho, aby člověk přitahoval sám k sobě pozornost a stavěl na odiv intimitu?

Disertační práce nazvaná *Já vetkané do ornamentu. Autobiografičnost a autenticita v dílech frankofonních autorů z oblasti Maghribu se zkušeností jazykového exilu* volně navazuje na diplomovou práci *Assia Djebar: Skrytý pohled, tlumený hlas. Obraz ženy v ženské intimní literatuře Maghribu*, která se zabývala ženskou prózou reflektující intimní témata a z ní vycházející podobou ženského autobiografického Já. V diplomové práci se podařilo potvrdit vstupní tezi – Já maghribských autorek se vlivem rozdílného kulturně-společensko-náboženského kontextu výrazně odlišuje od Já, které známe z evropské autobiografické tradice.

Cílem disertační práce je posunout zkoumání Já a analyzovat prostředky, pomocí kterých se Já konstruuje v psaní o sobě autorů a autorek tvořících tzv. na švu kultur, tedy v hybridním prostoru, a nakolik se v jejich dílech projevuje prolínání kulturních vlivů – arabsko-islámského, berberského a francouzského. Všichni autoři a autorky, jimž se práce věnuje, se vyjadřují ve francouzštině, tedy v jim *ne-přirozeném* jazyce a psaním o sobě pokoušejí nalézt (novou) identitu a ustavit své Já ve světě. Jejich vnímání sebe sama a následně jejich tvorbu zásadně ovlivnila zkušenost setkání s Jiným, přičemž dialektika *le Mêmes* a *l'Autre*, tedy Stejného / Téhož a Jiného / Druhého zde vychází především z koloniálního a postkoloniálního diskurzu. Střet kultur kolonizátora a kolonizovaného vytvářející specifickou situaci kulturní diferenciaci formuje kromě jiného také podobu literárního Já a žánru autobiografie, který sice v arabské literární existuje, nikoli však ve formátu známém v evropské literatuře.

Práce vychází z několika vstupních premis:

1. Evropský koncept autobiografického Já (jednota autor – vypravěč – postava) je vzhledem k odmítání 1. osoby v arabské společnosti ve své kanonické podobě téměř nemožný.
2. Autoři a autorky píšící o sobě se pohybují v prostoru ovlivněném několika kulturami – arabsko-islámskou, berberskou a francouzskou, přičemž arabsko-islámské umění se vyznačuje výraznou amimetičností. To výrazně modeluje podobu autobiografie jako do značné míry mimetického literárního žánru.
3. Podobu psaní o sobě nutně ovlivňuje také volba francouzštiny jako jazyka tvorby. Žitá diglosie a s ní spojená hybridní kulturní identita představuje jedno ze základních topoi.

Stavím-li své bádání na faktu odmítání 1. osoby singuláru, považuji za nutné své tvrzení objasnit – není totiž ve své podstatě pravdivé. Arabština Já zná a běžně je užívá, nikoli však k vyjádření niternosti, emocí, sebe sama jako individua – „Já nebude nikdy vysloveno“, píše Alžířanka Assia Djebar. (AF, 221). Detailnější vysvětlení nabídne jedna z kapitol teoretické části.

Já maghribských autorů a autorek, formované přináležitostí k několika kulturám, samo sebe vnímá jako jiné, odlišné, jeho identifikace s oběma či více společenstvími je komplikovaná. A právě to ho nutí se pít po vlastní identitě. Jinakost Já se projevuje na několika úrovních – především spočívá v tom, že Já píše, poté v tom, že píše francouzsky, tedy v jiném než přirozeném jazyce<sup>1</sup>. Jeho psaní se odehrává na hranici (jazykové, zvyklostní, kulturní), je hybridní, *métissé*, z čehož vyplývá míšená poetika a styl. Ty spolu s vlivem arabsko-islámské tradice vedou Já k nejrůznějším zastíracím manévřům. Psaní o sobě v maghribském prostoru je zásadním způsobem situované.

Disertační práce si klade dvě klíčové otázky:

- Jak se Já v prostoru odmítajícím přitahování pozornosti k subjektu formuluje, pomocí jakých strategií vyslovuje nevyslovitelné?
- Jak se vypořádává s jazykovou diglosií a co pro něj znamená vyslovit nevyslovitelné v jazyce Druhého?

---

<sup>1</sup> Dichotomii *přirozený vs naučený jazyk* používá k vysvětlení jazykové situace postkoloniálních zemí Daniel Delas (Delas 2020) a podrobněji se jí věnuje kapitola 2.1.

Na rozdíl od autorů velkých evropských národních literatur, jejichž identita není hybridní, a tedy zatížená etnicitou, se musejí autoři a autorky Maghribu vyrovnat i s úskalím jazykového a kulturního amalgámu. Otázka identity tak stojí v jádru veškerého autobiografického tázání.

Už v počátcích bádání se vyjevila nemožnost vystačit si vzhledem ke komplikovanému prostoru s jedním metodologickým přístupem. Postkoloniální studia více méně rezignovala na studium textu či stylu rétorických figur a soustředí se spíše na kontext. (Delas 2020) V tomto ohledu byla užitečná, ale neposkytovala nástroje pro následnou literární analýzu. Nepostačovaly však ani teorie žánrové – ač jsem se samozřejmě problematikou vývoje autobiografie zabývala, ukázalo se, že arabsko-islámský vliv je natolik silný, že jej také musím vzít v potaz. Otázka, zda se v případě maghribských děl jedná či nikoli o autobiografii, se ukázala jako méně podstatná. Autoři a autorky sami v určitých fázích života tvrdí tu ano, tu ne<sup>2</sup>, nemalou roli hraje rovněž editorská praxe. Jeden ze zkoumaných textů našeho korpusu, Khatibiho *La Mémoire tatouée*, byl v prvním vydání nakladatelem označen jako román, ve druhém nikoli. Spíše než teorii žánru tedy především zkoumám, jak vypadá a funguje Já, jak se v textu konstituuje, pomocí jakých motivů, témat a strategií samo sebe vyslovuje. Analyzované texty jsou v práci označeny různě – jako autobiografie, autobiografické psaní, nejčastěji jako psaní o sobě. Vždy mám na mysli takové texty, které staví do popředí Já reflektující životní události spojené s reálným autorem, které toto Já tematizují a hledají možnosti jeho vyjádření.

V souvislosti s arabsko-islámským vlivem jsem se nemohla omezit na čistě evropské a čistě literární nástroje. Khatibim rozvíjená „radikální teorie neviditelného“ (Khatibi 1983, 227) mě přivedla k obecně estetickým teoriím obvykle používaným k popisu a interpretaci arabsko-islámského umění, zejména architektury, které jsem se pokusila využít k interpretaci literárních děl.

Vzhledem k relativně malému povědomí o maghribském kulturním prostoru jsem se rozhodla v první části práce představit klíčové rámce, matrice, které sloužily coby teoretické opory, a uvést tak potenciálního čtenáře do kontextu, v němž se bádání pohybuje. Nejprve jsem se soustředila na problematiku kultur vznikajících na švu, v prostoru zvrátněném stoletím kolonizace a dominance. S tím souvisí také otázka volby jazyka tvorby a traumata, která vyvolává. Jazyk totiž chápu jako nedílnou ingredienci identity, což se následně ukáže i v analýze literárních děl. Volba jazyka navíc definuje určitý typ čtenáře, buď Francouze nebo

---

<sup>2</sup> Například Albert Memmi opakovaně popíral autobiografičnost svých románů a zároveň tvrdil, že čerpá z vlastních zkušeností.

člověka s výsostným frankofonním vzděláním, od něhož se odvíjí i volba témat, zobrazených životních okamžiků, iniciačních a formativních referencí.

Druhý rámeček se opírá o teologické a mystické koncepty a zkoumání islámu a arabsko-islámského umění, jež se laikovi neotevírají zrovna ochotně. Islám v muslimských společnostech neznamena jen náboženskou doktrínu, ale také stále živý společenský a kulturní systém poskytující rámeček pro čtení a výklad světa. Pomyslnou Ariadninu nit provázející labyrintem děl tvoří soubor konceptů vycházející z pojetí Boží řeči a Boží hostvoření, jak se nám ukazuje v Koránu<sup>3</sup>, který krátce představím. Zastavím se u arabštiny jako zjeveného jazyka, jež se podílí na výsledném tvaru zkoumaných děl. Osvětlim koncept písma jako daru, jímž Bůh natahuje tenké vlákno mezi sebou, neviditelným a nespátřitelným, a člověkem – podle súry 96 je pero vznešeným nástrojem a písmo člověku slouží jako prostředek poznání. Člověk za žádných okolností nemůže Boha spatřit a nemůže s ním ani přímo mluvit, jeho pohled přehrazuje závoj, který snad někteří vyvolení dokáží prohlédnout srdcem. Tomu se věnuji v následující podkapitole. Závoj tu nevnímám v obvyklém orientalistickém duchu, ale jako pojem s filozofickými, mystickými a estetickými konotacemi. Nevyslovitelné a neviditelné, navíc pohledu skryté, protože zahalené závojem, se koncentruje v ornamentu, jenž mi poslouží pro osvětlení toho, jak zobrazit nezobrazitelné. Ornament jako viditelná, vizuální forma pokrývající plochu boří jakoukoli hierarchii a vrací člověka k sobě samému, umožňuje jeho proměnu, podílí se na zrození nové bytosti.

Další kapitola nabídne několik poznámek k problematice žánru autobiografie v maghribském kontextu a upozorní na některá úskalí současného stavu bádání. Krátce představím vývoj psaní o sobě a také dva žánry tradiční arabské literatury exponující Já – duchovní deníky (*fahrasy*) a cestopisy (*rihly*).

V části nazvané *Psaní o sobě jako mystérium jinakosti* propojím všechny osnovy tkaniny (rámeček) a s pomocí útků (motivů psaní, vizuality, proměny) se pokusím na nich utkat analýzu tří literárních děl – *La Mémoire tatouée* (Tetovaná paměť, 1971) Abdelkébira Khatibiho, *L'Amour, la fantasia* (Láska a tanec smrti, 1985) Assie Djebar a *Alger. Journal intense* (Alžír. Intenzivní deník, 2019) Mustaphy Benfodila. Ačkoli se v práci odkazují i další díla náležející maghribskému literárnímu poli a učiněné závěry je částečně odrážejí, rozhodla jsme se zúžit výběr interpretovaných děl podle kritérií uvedených v úvodu kapitoly 1 nazvané *Korpus*. Mé

---

<sup>3</sup> Tato práce není teologická, nesnažím se o interpretaci posvátné Knihy, ale dojdou skrze některé texty v ní obsažené k definici estetiky závoje, jak ji promýšlí například Dominique Clévenot nebo Patrick Ringgenberg. Zároveň jsem si vědoma skutečnosti, že mé vnímání islámu a muslimských společností ovlivňuje fakt, že vycházím zejména z francouzsky psaných zdrojů.

bádání se ovíjí okolo motivů nevyslovitelného, jazyka a psaní. Texty zde fungují jako ornamenty, jako pokrytá plocha zároveň odhalující i zastírající pravý význam věcí a životních událostí.

Většinu maghribských autobiografických děl lze číst západní, evropskou optikou. Při takovém čtení však rozdíly a témata působí poněkud banálně – obligátní hledání identity, boj s obrazem kolonizovaného vnuceným kolonizátorem, diglosie, revolta proti otci a zkorumpované společnosti. Domnívám se však, že maghribské psaní o sobě skrývá hlubší tajemství, a věřím, že právě díky zvolené metodě práce se podaří toto tajemství neobnažít, ale snad opatrně nahlédnout.

Jak se s postupem bádání ukazuje, pokoušet se proniknout do tak odlišného a vzdáleného prostoru bez důvěrné znalosti kódů vyžaduje značnou dávku drzosti, člověk velmi snadno na nejistém, nestabilním povrchu sklouzne mimo. Navíc odložit západní návyky a způsoby čtení a výkladu je neskutečně až bolestivé. Jsem si všech těchto úskalí vědoma a v případě nepochopení či dezinterpretace otázek a témat, jež jsou celé velké části světové populace drahé, se pokorně omlouvám.

# I. Matrice, rámce a osnovy tkaniny

## 1. Hybridní situace – literatura zrozená na švu kultur

*Ve vestibulu se matka pomalu zahaluje do bělostného hájku<sup>4</sup> s hedvábnými a vlněnými trásněmi. Ještě dnes slyším šustění látky, záhybů splývajících okolo boků a mateřských ramen. [...] Moje ruka se zlehka dotýká závoje, jsem tak hrdá, že mě lidé vidí vedle ní.*

*Assia Djebar (2007, 14–15)*

Když Assia Djebar otevírá svůj autofikční román *Nulle part dans la maison de mon père* (Nikde v domě mého otce, 2007) obrazem matky od hlavy po paty zahalené v tradičním oděvu *hájiku* tvořeném rozměrným obdélníkem bílé látky upraveném bez jediného švu, dotýká se hned několika trhlin ve vlastní identitě a ukazuje, jak se maghribská společnost v průběhu několika málo let proměnila. Zatímco matka potřebovala doprovod, aby mohla vyjít z domu na ulici, autorka v pouhých devatenácti letech jako první mladá muslimka zahájila studium na dívčí École Normale Supérieure ve francouzském Sèvres. Matka celý život mluvila berbersky, Assia se vyjadřovala ve francouzštině, kterou jí zpřístupnil otec, učitel ve škole pro alžírské chlapce. Matka opouštěla dům výhradně zahalená v *hájiku*. *Hájik* coby součást každodenního života maghribských žen po dlouhou dobu představoval také symbol národní identity, a to především v Alžírsku, kde dokonce koloniální administrativa v roce 1958 uspořádala kampaň proti tomu, aby se ženy tímto tradičním způsobem oblékaly (např. El Hadj, Bretonnier et Vande Castele 2021). V moderní maghribské literatuře *hájik* figuruje jako jeden z výrazných motivů pro vyjádření pozice žen v maghribské společnosti – situuje je v čase a prostoru, vyjadřuje jejich podřízení tradici. Assia Djebar skrze metaforu bezešvého oděvu paradoxně evokuje přináležitost ke kultuře na hony vzdálené homogennitě. Situaci moderního Maghribu totiž mnohem lépe vystihuje obraz švu.

Šev, suturu si nejspíše představíme jako spoj provedený šitím, jako fyzické či symbolické spojení dvou částí, které k sobě buď patřily a byly oddělené, nebo které k sobě nikdy nenáležely. V symbolické rovině však hraje roli také absence švu značící původnost,

---

<sup>4</sup> *Hájik* byl tradičním oděvem marockých žen zakrývající tělo od hlavy po kotníky. Skládal se z jediného kusu obdélníkové bílé látky. Původní arabské slovo odkazuje ke tkaní.

jednotnost, jednotnost (jako symbol jednoty křesťanské církve se tak vykládá bezešvé roucho Kristovo, o něž římsí vojáci po Kristově ukřižování losovali). V takovém pojetí se jako dokonalé, původní chápe to, co je vcelku, co přirozeně drží pohromadě, aniž je čímkoli přerušeno, nabouráno.

V rovině fyziologické, lékařské pak šev nese význam rány, trhliny, již je nutno znovu spojit, zacelit, aby funkce orgánu či dokonce sám život zůstaly zachovány, a to dostatečně pevným, a přitom ohebným materiálem. Taková rána se pojí s traumatem, zůstává po ní na kůži jizva, viditelná i po dlouhé době, často přinášející bolest, tělesnou i/nebo psychickou. Metafora trhliny jako jeden ze zásadních leitmotivů provází psaní maghribských autorů a autorek tvořících na konci koloniálního období i v letech následujících po zrodu nových, nezávislých státech.

Šev lze však nahlížet také jako místo, kde se věci, látky, entity, identity dotýkají, jako kontakt s potenciálem generovat nový význam. Kulturní prostor Maghribu je takovým švem mezi kulturami, který vznikl paradoxně díky francouzskému pojetí koloniálního panství, *par excellence*.

Islám v sobě podobně jako další náboženství obsahuje ideu jednoty, homogenity, celý svět je obsažen v Jednom. Islámská obec *umma* reprezentuje společné hodnoty a zájmy, jako vzájemně slučitelná a doplňující se rodina kultur muslimských národů. (Denny 1998). A přesto v souvislosti s dějinným vývojem Maghribu nezbyvá než vykázat veškeré představy o homogenitě do říše snu nebo utopie – regiony propojené Středozezemním mořem jsou od starověku svědky přesunů obyvatel všemi světovými směry zanechávajících za sebou tektonicky zvrátněné identity.

Na území dnešního Alžírka, Maroka a Tuniska více než tři tisíciletí střídali jedni dobyvatelé druhé, a ač každý uplatňoval dominantní tendence po svém, indigenní myslitel z toho vždy vyšel stejně: nakonec přijal pro svou práci jazyk toho, kdo oblast ovládl, ať už to byla latina ve starověku, arabština od 7. století nebo francouzština o dvanáct století později. Když Francie v roce 1830 zahájila invazi do Alžíru s cílem rozšířit sféru vlivu a budovat po vzoru Angličanů rozsáhlé impérium, měla už s podrobováním místního obyvatelstva bohaté zkušenosti ze subsaharské Afriky, kde se jako efektivní nástroj osvědčila kulturní alienace. V rámci tzv. civilizační mise vybudovali Francouzi systém škol poskytující vzdělání dětem místních elit, protože nejsnazší cestou, jak narušit tradiční sféry vlivu, přetáhnout budoucí generace na svou stranu a zamezit jejich možnému odporu, bylo nabídnout jim možnost nasadit na černou kůži bílou masku. (Fanon 1952)

Na rozdíl od ostatních dříve kolonizovaných zemí v Maghribu však nevstupují Francouzi na *terru incognitu*, nebo přesněji *terru intactu*, ale do prostoru s dlouhou a bohatou kulturní a literární tradicí. Nejenže zde vznikla řada literárních děl, z nichž mnohé se staly součástí literárního kánonu (Apuleiovy *Metamorfózy* psané latinsky, cestopis Ibn Battuty nebo Ibn Chaldúnova rozsáhlá historická práce, obojí v arabštině), ale také zde literární tradici kontinuálně udržovaly jak náboženské, tak kmenové elity s významným dosahem mezi místní populací. Snaha omezit moc učenců a autorit spolu s potřebou vyškolit místní administrativní pracovníky schopné zastávat nižší pozice v úřední správě země vedla k otevření škol s výukou ve francouzštině. Značně diskriminační vzdělávací systém, postavený na rasové ideologii a teorii o nestejných intelektuálních kapacitách Evropanů a místních v podstatě kopíroval metropolitní systém, jen zjednodušený, a zcela popíral původní kulturu.

Dokud nevznikla francouzská síť náboženských škol vedených řeholními řády<sup>5</sup> a světských institucí řízených koloniální správou, poskytovaly vzdělání náboženské školy známé jako madrasy, které v zemích Maghribu — stejně jako v jiných muslimských zemích — působily po staletí. V Alžírsku, které bylo Francii podřízeno nejprve přímo jako kolonie a později začleněno do systému departementů, byly madrasy zrušeny a z původního systému se vedle francouzského školství udržely pouze koránské školy pro malé děti. V Tunisku a Maroku, dvou francouzských protektorátech, postupovali koloniální úředníci opatrněji, neboť zavádění francouzského vzdělávacího systému naráželo na problémy zejména mezi kolonisty-osadníky. Proto byl postup méně striktní a síť madras byla zachována. Zatímco v Alžírsku byl mateřský jazyk ze vzdělávání zcela vyloučen a jeho používání tvrdě trestáno, ve dvou zbývajících zemích se uplatňoval arabsko-francouzský bilingvismus. Vzdělávání ve francouzštině kromě administrativních a ekonomických účelů výrazně přispělo ke kulturnímu odcizení, jehož důsledkem bylo potlačení identity kolonizovaných, jak vysvětluje Nabil Boudraa: „Odosobnění francouzskou školou, a tedy i francouzským jazykem, ho [maghribského spisovatele] zcela odřízlo od jeho lidu, jeho historie a jeho kultury.“ (Boudraa 2015, 22)<sup>6</sup>

Francouzská nacionalistická rétorika prosazovala genealogický diskurz dovolávající se jediného společného původu a příslušnosti k jediné geo-etnické identitě – ve školních třídách se skvěl obligátní slogan „Naši předci Galové“, učitelé děti vyzývali, aby milovaly svou novou

---

<sup>5</sup> Jedním z řádů aktivních ve vzdělávání byli tzv. *Pères blancs* (Bílí otcové), řád založený roku 1868 římskokatolickým duchovním a alžírským arcibiskupem Charlesem Lavigerie právě pro potřeby evangelizace Afriky.

<sup>6</sup> *La dépersonnalisation par l'école française (donc la langue française) l'écritain maghrébin] a complètement coupé de son peuple, de son histoire et de sa culture.*



vlast – Francii. Osvobozenecká rétorika po 2. světové válce na takový nátlak reagovala požadavkem návratu k pramenům, k původní, nezkažené a opravdové muslimské a arabské pospolitosti a přiváděla tak k životu nebezpečný mýtus živený národními státy na severu Afriky dosud (Mouralis 2007, 434). Etnocentrismus hrál důležitou roli na obou stranách, jak v koloniální ideologii Francouzů, tak v politickém diskurzu hnutí za nezávislost, a spolu s koloniálním násilím se propsal do všech vrstev společnosti. Kolonizátor ve snaze legitimizovat své působení v koloniích, tzv. civilizační misi, formuloval obraz kolonizovaného jako neschopného, nesamostatného dítěte, který bez systematického blahodárného působení svého ochránce a průvodce neobstojí v náročném moderním světě. Kolonizovaný nakonec takový obraz sebe sama přijal, ztratil důvěru ve své schopnosti a podřídil se. (Memmi 1957) Identita kolonizovaného se vlivem marginalizace zcela rozpadá:

Koloniální představivost známe: klást čtvrti vedle sebe, oddělit, militarizovat, rozčtvrtit město do etnicky homogenních oblastí, kulturu podmaněného lidu nechat zasypat pískem. Až si tenhle lid uvědomí své vykořevení, bude vyděšeně bloudit zlomeným prostorem své historie. Není nic horšího než trhlina v paměti.“ (Khatibi 1971, 46)<sup>7</sup>

Důsledky se projevují v běžném životě, v politice, v individuální i kolektivní paměti, literatuře. Po 2. světové válce pak dlouhodobá frustrace panující uvnitř kolonizovaných společností otevírá cestu radikálnímu nacionalismu. Tíha koloniální minulosti se po dlouhá desetiletí vrací jako zásadní téma tázání po identitě a vyvolává potřebu přeskládat paradigma, jímž obyvatelé nyní již svobodných států interpretují svět a svou pozici v něm.

Koloniální situace ze svého principu generuje permanentní proces narážení, prolínání, pronikání kultur, v Maghribu navíc nikoli pouze dvou, v němž jsou identity přešívány v závislosti na politické, společenské a historické situaci, jako oblečení, které je potřeba přizpůsobit změně počasí. Vytoužená, vysněná bezešvost zaručující jednolitost, homogenitu ustupuje čím dál komplikovanějšímu střihu, ačkoli v (post)koloniálním diskursu označuje tento bezešvý stav vrcholné stádium dominance, a to nejen ve srovnání západního a východního arabského prostoru (Maghribu a Mašriqu). Při zkoumání jakékoli minoritní literatury psané v majoritním jazyce, jejíž perifernost vychází z koloniální minulosti, je nutné brát v potaz výše zmíněnou skutečnost – průnik kultur kladoucích se v tvorbě přes sebe, propíjejících se do sebe jako tekutiny dvou barev v jedné nádobě. Konfrontací s Jiným nevyhnutelně dochází ke kolizi

---

<sup>7</sup> *On connaît l'imagination coloniale : juxtaposer, compartimenter, militariser, découper la ville en zones ethniques, ensabler la culture du peuple dominé. En découvrant son dépaysement ce peuple errera, hagard dans l'espace brisé de son histoire. Et il n'y a de plus atroce que la déchirure de la mémoire. Mais déchirure commune au colonisé et au colonial, puisque la médina résistais par son dédale.*

kulturních kódů (Gronemann 2006, 103), potřebě překladu mezi nimi, nastává to, co bychom spolu s Juriem Lotmanem mohli nazvat explozí (Lotman 2013) – díky překračování hranic vznikají nové kódy, nové významy: „Okamžik nejvyššího vzepětí ruší hranice nepřevoditelnosti a spojuje neslučitelné v jednotu.“ (Lotman 2013, 33)

Prolínání kultur neustává, naopak, jedná se o mimořádně dynamický proces, jež v průběhu posledních sedmi desetiletí, kdy můžeme mluvit o svébytné maghribské literatuře, zaznamenal hned několik signifikantních fází – od naprostého odmítání dominující kultury a snahy o revalorizaci kultury dominované přes období zpochybňování a deziluze, občanského násilí ve 80. a 90. letech po zrod literatury psané ženami a současnou emancipaci – kdy vedle sebe nadále existují literatury v různých jazycích.

Franz Fanon a Albert Memmi už v 50. letech 20. století popsali, že ve vztahu mezi dominovaným a dominujícím figurují dvě homogenní kulturní identity, přičemž ta dominující se snaží dominovanou překrýt, potlačit, proces alienace, v koloniích silně řízený například vzdělávacím systémem, vede podle nich ke ztrátě původní identity a jen částečnému nahrazení kulturou jinou. (Fanon 1952, Memmi 1957) Během let po vyhlášení nezávislosti se původní, dominovaná kultura pokoušela reformulovat, revalorizovat své vlastní hodnoty a vymanit se ze sféry vlivu bývalého kolonizátora. Fanonův a Memmiho pohled pracuje s binární opozicí, která však od 70. let 20. století ustupuje problematičtějším konceptům. Édouard Glissant mluví v souvislosti s postkoloniálním prostorem o světě-chaosu, jež charakterizuje především vzájemné prorůstání, vztahování se jednoho k druhému. Na základě takového vidění světa Glissant promýšlí poetiku a filosofii vztahu, *poétique de la Relation* (Glissant 1990) přesahující až k jakési etice blízkosti. Ani podle Homiho Bhabhy takové homogenní kulturní identity popisované Fanonem a Memmim neexistují, místo tohoto konceptu nabízí kulturu novou, vznikající nekonečným přiřazováním významů. Identity se nevyskytují osaměle, izolovaně, ale v prostoru neustálého dialogu, kde jsou permanentně zpochybňovány a znovu vytvářeny. Koncepce homogenizující, sjednocující historické identity založené na společné minulosti se tak proměňuje v heterogenní prostor, v němž se kulturní projevy nerealizují v transparentním jazyce, ale jsou stále znovu tvořeny v nových symbolických počínech a jako takové potřebují svůj vlastní jazyk, který je stále v pohybu (Bhabha 2012). Jurij Lotman takový hraniční sémiotický prostor popisuje

jako mnohvrstevný průnik různých textů, které se všechny skládají do určité vrstvy se složitými vnitřními vztahy, s různou mírou přeložitelnosti a prostory nepřeložitelnosti. Pod touto vrstvou se rozkládá vrstva „reality“ organizované různými jazyky a uzavírající s nimi různé hierarchicky

zformované vztahy. Obě tyto vrstvy tvoří dohromady sémiotiku kultury. Za jejími hranicemi se rozprostírá realita, která se nachází za hranicemi jazyka. (Lotman 2013, 34–35)

Protože maghribské psaní o sobě, stejně jako veškerá literatura vznikající na tomto území, vyrůstá z prostoru zvrásněného kolonizací a systémem hodnot založených na etnocentrismu, vyzdvihujícím jednu kulturu a marginalizujícím jinou, stojí otázka identity v jejím samém jádru. Ze setkání a šoku kultur vyvěrá potřeba poznat, kdo jsem, porozumět roli subjektu uprostřed společnosti, v tom, jak si sama sebe představuje<sup>8</sup>. Jedná se o autobiografické a autofikční formy, v nichž Jiný hraje, nebo ve smyslu autorského záměru má hrát, téměř stejně zásadní roli jako Já. V psaní a skrze psaní se autoři snaží sami sebe poznat a přijmout, přivádějí na scénu hlas formulující jejich zdvojenou, zmnoženou identitu, která je nezapouští do světa jedním nebo dvěma kořeny, ale připomíná spíše rizomatické podhoubí. Svět na švu kultur je nestabilní, nelze ho zafixovat, nelze ho snadno pojmenovat. Je možné se mu přiblížit, dotknout se ho, poodhrnout závoj nevyslovitelného pomocí polyfonie, estetiky Jiného vyjádřené fragmenty, útržky, i tak však zůstává zastřeny<sup>9</sup>, vzpírá se jednoznačnému, transparentnímu uchopení jazykem.

I proto díla vznikající od období bojů za nezávislost až po 90. léta 20. století vyzývají k zásadnímu tázání: jak být sám sebou, a neuzavřít se přitom Jinému. Jak se otevřít Jinému, a přitom sám sebe neztratit? Poznávání sebe sama i druhého se děje skrze subjektivní psaní, byť se Já vyjadřované maghribskými autory ve francouzštině chová jako transkulturní fenomén a vyslovuje se skrze hybridní diskurzivní strategie, ať už se týkají konstituce žánru, jazyka, mediality či identity. (Gronemann 2006, 103)

---

<sup>8</sup> Francouzská sociologie používá termín *imaginaire social*, sociální imaginace, která je v podstatě definována jako soubor reprezentací vytvářených, sdílených a šířených členy společnosti za účelem čtení a interpretace okolního světa.

<sup>9</sup> Édouard Glissant používá dichotomii *transparence* vs. *opacité* (Glissant 1990)

## 2. Psát v jazyce druhého

### 2.1 Jazyk jako nástroj dominance

*Arabština je rukojmím konzervatismu a nástrojem náboženství.*

*Amin Zaoui (2011)<sup>10</sup>*

*Překlad nepřeložitelného přináší informaci vysokých hodnot.*

*Jurij Lotman (2013, 18)*

Na vzniku hybridní, nezřetelné situace prostoru na švu se podílí také neustálé setkávání, dotýkání jazyků, jež v dané oblasti působí. Každé novověké koloniální impérium ustavuje v koloniích svůj národní jazyk jako dominantní, jako jazyk pokroku a civilizovanosti a činí z něj mocenský nástroj, přičemž vychází především z nacionalistických ideologií 19. století o rovnítku mezi jazykem a národem. Francouzská koloniální politika, sama bezesbýtku ovládnána mýtem národního monolingvismu ukotveným dokonce v ústavě, prosazovala jazykové strategie výrazněji než například koloniální politika anglická či německá. Jazyk fungoval jako nositel hodnot – ne snad implicitně obsažených, ale šířených skrze určitý typ diskurzu v něm pronášeném. Francouzština spojená v koloniální ideologii s filosofií, vědou, osvícenstvím, racionalitou jako mocné slunce osvětluje celé koloniální impérium, do něhož vnáší mír a prosperitu. Na dobových propagandistických plakátech a časopiseckých ilustracích je Francie vždy zachycena jako alegorie pokroku, hojnosti a hodnot vyjádřených revolučním heslem proklamujícím svobodu, rovnost a bratrství. Na kresbách reprezentujících mapu světa vyzařuje z území metropole světlo směřující svými paprsky do blízkých i vzdálených kolonií, kam přináší vzdělání a spravedlnost.<sup>11</sup> O prospěšném účinku francouzštiny na muslimy výmluvně hovořil v projevu ve Francouzské alianci člen Francouzské akademie Ernest Renan:

Francouzština je skutečně klasickým jazykem, nástrojem kultury a civilizace pro každého. Je to jazyk, který zdokonaluje: je přirozený, dobromyslný, umí se smát, nese s sebou laskavou skepsi smíšenou s dobrotivostí (bez laskavosti je skepse velmi špatná věc). Mám hrůzu z fanatismu, přiznávám, zejména z fanatismu muslimského; nuže, s Francouzi tato velká pohroma přestane. Muslim, který umí francouzsky, nikdy nebude nebezpečným muslimem. (Renan 1888)<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Citováno podle Métaoui 2011

<sup>11</sup> Srov. např. plakát *Empire colonial francais* B. Millereta z roku 1930 (De Moliner 2019), titulní ilustrace časopisu *Petit journal* z listopadu 1911 nebo obal školního sešitu z roku 1900 (Kherfouche, 2016)

<sup>12</sup> *Le français est vraiment une langue classique, un instrument de culture et de civilisation pour tous. Cette langue améliore: elle a le naturel, la bonhomie; elle sait rire, elle porte avec elle un aimable scepticisme mêlé de bonté (sans bonté, le scepticisme est une très mauvaise chose). J'ai horreur du fanatisme, je l'avoue, surtout du fanatisme*

Ve vztahu kolonizátor – kolonizovaný jazyk vždy působí jako diskriminační faktor, jako nástroj alienace:

Každý kolonizovaný národ – tedy každý národ, v němž v důsledku likvidace místní kulturní jedinečnosti vznikl pocit méněcennosti – se definuje vzhledem k jazyku civilizujícího národa, tedy metropolitní kultury. Kolonizovaný člověk unikne ze své divočiny tím spíš, čím lépe si osvojí kulturní hodnoty metropole. (Fanon 2011, 53)

Jazyk hraje symbolickou roli v otázce přináležitosti, identifikace, sociální integrace, ovládnout ho znamená ovládnout svět jím implikovaný. Instrumentalizovaná jazyková výuka od 80. let 19. století doprovází vojenskou okupaci a náboženskou dominanci, pomocí jazyka je v koloniích vytvářena polarita dobrého a špatného, civilizovaného a primitivního, vznešeného a bídného. Jazyk zprostředkovává představy o světě a vyzařuje určitou energii zajišťující alespoň domnělou přináležitost k elitám. „Ten, kdo ovládá jazyk, je mimořádně obávaný. Je třeba si na něj dát pozor, je to skoro běloch,“ demaskuje sílu jazyka Franz Fanon. (Fanon 2011, 54) Současné arabské mínění o hodnotách francouzského jazyka a kultury osciluje mezi uznáním kulturních hodnot a odporem k násilí jako součásti kulturní paměti, tento ambivalentní postoj sledujeme zejména v Alžírsku.

Spisovatel však nedisponuje jiným materiálem než právě slovy a v koloniálním kontextu nemá vždy možnost volby – jiným jazykem než francouzštinou mnohdy psát nedokáže. Vystaven působení jazyka Jiného „je nucen pokoušet se o vyjádření toho, co se už z principu vyjádřit nedá.“ (Lotman 2013, 33) Jakákoli snaha formulovat sebe sama a svou kulturní realitu v jazyce, který jí přirozeně nenáleží, vždy vyvolává napětí, jež dále podrobíme zkoumání.

Gilles Deleuze a Félix Guattari definují menšinou literaturu jako literaturu, „kterou menšina vytváří ve většinovém jazyce“, přičemž za určující znak považují skutečnost, že „jazyk této literatury se vyznačuje vysokým stupněm deterritorializace“ (Deleuze, Guattari 2016, 29). Ačkoli se jejich zkoumání věnovalo Franzi Kafkovi a menšinou literaturou měli na mysli především literaturu německy psanou vznikající v českém kulturním prostředí, lze definici bezpochyby aplikovat také na tvorbu autorů vzešlých z koloniálního kontextu a tvořících v jazyce bývalého kolonizátora. Za jeden z důvodů, proč chápat maghribskou literaturu psanou ve francouzštině jako menšinovou v Deleuzově a Guattariho pojetí, považuji například to, že je problematicky přiřazovaná ke kulturnímu poli, a to jak ve Francii, tak v maghribských zemích.

---

*musulman; eh bien, ce grand fléau cessera par le français. Jamais un musulman qui sait le français ne sera un musulman dangereux.*

Vztah k jazykům prochází v Maghribu neustálým vývojem, jejich role i míra používání se proměňuje. V důsledku dávné i relativně nedávné historie stojí maghribský spisovatel uprostřed jakéhosi jazykového čtverce, je v neustálém kontaktu s minimálně čtyřmi jazyky, s každým však na jiné úrovni (Boudraa 2015). Daniel Delas nabízí nejen pro koloniální kontext namísto opozice jazyka mateřského a národního dichotomii jazyka přirozeného, získaného, zděděného a jazyka naučeného, vnuceného, který je navíc prezentován jako obdařený vysokou kulturní hodnotou (Delas 2020, 66). Vychází přitom krom jiných kritérií také z různé míry afektivity a emotivnosti na jedné straně a normativity na straně druhé. Dva jazykové systémy zde přítomné – arabština a francouzština – disponují už stovky let také psanou variantou. Vyučovaly se nebo vyučují se ve škole, slouží k oficiální komunikaci – oba proto chápeme jako jazyky naučené. Navíc se jedná o jazyky v určitých historických obdobích zneužívané pro prosazování ideologických myšlenek a požadavků. Oproti tomu v běžném styku, doma, mezi přáteli, na ulici spolu lidé komunikují v místním (marockém, alžírském, tuniském) arabském dialektu nebo v berberštině, tedy v jazycích přirozených, získaných<sup>13</sup>. Francouzština navzdory očekáváním vyslovených v raných fázích dekoloniálního období z maghribského života nezmizela, ačkoli se v současnosti používá výrazně méně, zůstává přítomná v některých specifických oblastech jako obchodní styk nebo vysokoškolské vzdělávání (zvláště v technických či lékařských oborech), a také slouží jako jazyk internetové komunikace. Vedle ní se čím dál častěji prosazuje angličtina, jednak jako současná světová *lingua franca*, jednak proto, že pro maghribského mluvčího nenese zátěž koloniální minulosti. Pozici francouzštiny coby vnuceného jazyka v některých maghribských regionech s početným berberofonním obyvatelstvem po razantní arabizaci paradoxně přebrala klasická arabština a francouzština se tam profiluje spíše jako jazyk emancipace a odporu vůči radikálnímu islamismu nebo politické zkorumpovanosti. Podle výzkumů francouzsko-alžírské socioložky Kaouthar Harchi se mezi léty 1988 a 2003<sup>14</sup> dvě třetiny aktivních alžírských spisovatelů vyjadřovaly francouzsky. (Harchi 2016)

---

<sup>13</sup> Po získání nezávislosti se úředním jazykem ve všech zemích Maghribu stala arabština, přestože značnou část populace tvoří Berbeři, kteří se sami označují jako Amazigh. Po dlouhém vyjednávání a systematickém tlaku berberofonních asociací byla berberština uznána jako oficiální jazyk v Maroku v roce 2011 a Alžírsku 2016.

<sup>14</sup> Kaouthar Harchi se soustředí především na 90. léta 20. století, označovaná jako černé desetiletí, v Alžírsku poznamenaná občanskou válkou, v níž proti sobě stála alžírská vláda, ovládající Národní lidovou armádu, a různé islamistické skupiny. Počet obětí se odhaduje mezi 60 a 150 tisíci, tisíce lidí jsou pohřšovány a v důsledku násilí bylo vysídleno nejméně milion obyvatel. Francouzština v té době představovala jednu z možností odporu proti násilné arabizaci a islamizaci společnosti. Kromě toho také poskytovala určité bezpečí a umožňovala vyhnout se cenzuře.

## 2.2 Vztah autorů k francouzštině

V době zrodu moderní maghribské literatury, tedy v 50. letech 20. století, bylo trauma z roku 1830, kdy Francouzi nekompromisně a s obrovskými ztrátami na životech Alžířanů obsadili alžírské území, stále součástí sdílené paměti. Veškerá inteligence, z níž pocházeli příslušníci první literární generace, prošla francouzským vzdělávacím systémem. Berberština ani maghribské dialekty arabštiny neměly v té době psanou podobu, literární arabštinu ovládal jen zlomek obyvatel. Vztah k jazyku Jiného, nastolenému násilím, odráží vzrůstající napětí v severoafrických koloniích. Také pod vlivem poměrů vykazujících značnou nerovnováhu mluvil básník Kateb Yacine o francouzštině jako o válečné kořisti, *butin de guerre* – francouzštiny je podle jeho slov potřeba se zmocnit v otevřeném boji, vyrvat ji Druhému, přisvojit si ji a obrátit ji proti němu. Jeho vyjádření z 50. let 20. století „píši ve francouzštině, abych ukázal Francouzům, že nejsem Francouz,“ (Yacine 1994)<sup>15</sup> je citováno tak často, že vyznívá téměř jako aforismus. Do tehdy živého diskurzu o jazyce tvorby aktivně vstoupil také další Alžířan – Malek Haddad. V eseji *Les zéros tournent en rond* (Nuly přešlapují na místě, 1961) vyjadřuje svou niternou rozervanost a prožívání jazykového „dramatu“ (Haddad 1961), neboť ve francouzštině se stále cítí být exulantem. Alžírští spisovatelé jsou podle něho „naplnění nostalgií po mateřském jazyce, od kterého [...] byli odstaveni a jehož [jsou] bezútešnými sirotky“ (Haddad 1961, 32). Tato tragédie je důsledkem toho, že „alžírští spisovatelé arabsko-berberského původu vyjadřující se ve francouzštině překládají specificky alžírské myšlení“ (Haddad 1961, 33) a že „mezi [jejich] arabským myšlením a francouzským slovníkem existuje jen přibližná shoda“. (Haddad 1961, 34)<sup>16</sup> Tento rozpor přivedl Haddada k rozhodnutí, že v letech 1961–1967 přestal psát beletrii ve francouzštině. Maghribského autora navíc dělí od místního čtenáře obrovská překážka – negramotnost (Kadri 2007)<sup>17</sup>, poprvé se tak nápadně nastoluje otázka čtenáře a čtenářské obce. Kdo by se při absenci povinné školní docházky mohl zajímat o literární díla vznikající v koloniích? Ještě v roce 1943 se školní docházka týkala jen 10 % dětí školního věku – a právě jen mezi těmito dětmi se mohl rekrutovat

---

<sup>15</sup> *La francophonie est une machine politique néocoloniale, qui ne fait que perpétuer notre aliénation, mais l'usage de la langue française ne signifie pas qu'on soit l'agent d'une puissance étrangère, et j'écris en français pour dire aux Français que je ne suis pas Français.*

<sup>16</sup> *plein de nostalgie d'une langue maternelle dont nous avons été sevrés et dont nous sommes les orphelins inconsolables ; les écrivains algériens d'origine arabo-berbère s'expriment en français y traduisent une pensée spécifiquement algérienne ; il n'y a qu'une correspondance approximative entre notre pensée d'Arabe et notre vocabulaire de Français.*

<sup>17</sup> Aissa Kadri cituje Mostafu Lacherafa, podle něhož bylo v předvečer vyhlášení nezávislosti 85 % obyvatelstva negramotných. (Viz Lacheraf, 1965, 313.) Dodává, že se jednalo o potenciální čtenáře románů vydaných v 50. letech.

budoucí potenciální čtenář. (Kadri 2007)<sup>18</sup> V důsledku dané situace se proto maghribský autor obrací především k francouzskému metropolitnímu čtenářstvu.

Po vyhlášení nezávislosti vnucování francouzštiny vystřídal diktát jiného jazyka – nový režim se prohlásil za ochránce arabštiny a arabsko-islámské identity a vyhlásil razantní arabizaci, a to v Alžírsku v roce 1963 zákonem o arabizaci školství, v roce 1991 pak zákonem o úplné arabizaci alžírského lidu, následkem čehož se vnímání francouzštiny progresivní částí společnosti zcela proměnilo – stala se jazykem revolty.

Vzdor předpovědím některých myslitelů, jako byli Memmi nebo Haddad, tedy dekolonizace a nabytá nezávislost nevedly k převaze arabské literatury. Ani masivní arabizace všech tří maghribských zemí – Maroka, Alžírsko, Tunisu – nezabránila rozvoji literatury psané francouzsky. Přitom po odchodu kolonizátora nic nemělo bránit intelektuálnímu rozvoji v arabštině – nezávislost se zdála být nadějná. Kulturní rozkvět písemnictví v arabštině se však ve skutečnosti nekonal. Arabská literatura jako by se schoulila do svých bohatých, ale neprogresivních kořenů. Otěže převzaly staré elity. A právě v této situaci se francouzština nabízela jako prostředek modernosti proti sklerotické tradici. V roce 1966 byl v Maroku založen časopis *Souffles*, který zásadně změnil prostor maghribské kultury a otevřel ji modernosti a novému období. Tento literární a kulturní časopis plnil několik rolí, od literární a umělecké laboratoře až po fórum radikální politické angažovanosti. Jeho přispěvatelé, mezi které patřil také Abdelkébir Khatibi, klíčový autor pro naše zkoumání psaní o sobě, se vyhýbali ustáleným a napodobivým formám dřívějších dob, francouzským i arabským, a snažili se tak obnovit originalitu a osobitost domácí kultury: „Naše kultura je stále převážně tradicionalistická nebo imitující. Problémem je, jak tuto tradici rozbít, demystifikovat a najít nové vzorce, které by vyjádřily naši realitu a ztělesnily naše nejhlubší touhy.“ (Khatibi 1966)<sup>19</sup>

Časopis poskytoval prostor k debatám o postkoloniální a nekoloniální situaci zemí Maghribu, objevoval nové talenty a vzdával hold autorům, kteří se chopili úkolu překonat koloniální kulturu, vnášejíce do tvorby nové perspektivy. V tomto novátorském úlu se propojovaly různé oblasti tvorby – výtvarné umění, poezie, divadlo, film. Přestože časopis založili francouzsky mluvící autoři, nebránilo jim to v navázání dialogu s arabskou tvorbou. Zatímco některé

---

<sup>18</sup> Podle Kadriho bylo v roce 1943 z 1 250 000 muslimských dětí ve věku 6–14 let zapsáno do školy pouze 110 000, tj. méně než 10 %.

<sup>19</sup> *Notre culture est encore principalement traditionaliste ou imitative. Le problème est de savoir comment faire éclater cette tradition, la démystifier et trouver de nouvelles formules aptes à exprimer notre réalité et à incarner nos désirs les plus profonds.*



časopisy té doby vycházely paralelně, oddělující francouzštinu a arabštinu, *Souffles* vydal v roce 1968 několik dvojjazyčných čísel, což bylo v tehdejší kulturním kontextu zcela neobvyklé. Podle básníka a spisovatele Mohameda Loakiry, přispěvatele časopisu, byl *Souffles* „prvním časopisem, který se odvážil řešit i jazykový problém tím, že do jednoho čísla zařadil několik jazyků“. (Sefrioui 2009)<sup>20</sup> A jako takový představoval zlom v tehdejší praxi, zlom směrem k otevřenosti. Hlavní autoři časopisu se inspirovali Frantzem Fanonem, zejména knihou *Psanci této země (Les Damnés de la Terre, 1961, česky 2015)*. Prolog prvního čísla časopisu ztělesňuje manifest nové maghribské literatury a umění na jedné straně a antikoloniální a antiimperialistické politiky na straně druhé. Hlavní redaktor Abdellatif Laâbi odsoudil dosud běžné literární praktiky:

Ustrnulá kontempace minulosti, skleróza forem a obsahů, sotva skromné napodobování a nucené výpůjčky, sláva falešných talentů představují zfalšovaný a každodenní chléb, kterým nás tisk, periodika a hrabivost několika nakladatelství ubíjejí. Netřeba ani zdůrazňovat, že literatura se již mnohokrát prostituovala a že se stala projevem aristokratismu, medailí na klopě, výrazem moci a inteligence, která se vyzná. (Laâbi 1966, 3–6)<sup>21</sup>

Autoři této líhně pokroku se vydali na cestu obnovy. Všichni jsou hluboce ovlivněni marxisticko-leninskou ideologií, neboť v jejich očích přináší naději na sociální spravedlnost, jsou puzeni revolučním rozletem a volají po novém, moderním impulzu. Podle Abdellatifa Laâbiho „tvorba autorů generace 52<sup>22</sup> přesně zapadá do rámce akulturace“ (Laâbi 1966, 3–6). Laâbi hovoří o potřebě „literatury, která by nesla tíhu [jejich] současné reality“ (Laâbi 1966, 3–6)<sup>23</sup>. Tuto potřebu má uspokojit nová básnická a literární generace, jejímž jediným orgánem se stává časopis *Souffles*. V centru zájmu mladých autorů – francouzských i arabských – je jazyk. Nyní je důležité,

[...] aby navzdory jazykovému vykořenění básníci dokázali předávat své tělesné hlubiny jazykem, který je prosetý jejich historií, mytologií, hněvem, zkrátka jejich vlastní osobností. [...] Jazyk každého básníka je především jeho vlastním jazykem, tím, který sám vytváří a rozvíjí v jazykovém chaosu, je to

---

<sup>20</sup> [...] la première qui a osé aussi résoudre la problématique de la langue en en faisant figurer plusieurs dans le même numéro. C'était en rupture avec la pratique de l'époque, une rupture dans le sens de l'ouverture.

<sup>21</sup> La contemplation pétrifiée du passé, la sclérose des formes et des contenus, l'imitation à peine pudique et les emprunts forcés, la gloriole des faux talents constituent le pain frelaté et quotidien dont nous assomment la presse, les périodiques et l'avarice des rares maisons d'édition. Sans parler de ses multiples prostitutions, la littérature est devenue une forme d'aristocratie, une rosette affichée, un pouvoir de l'intelligence et de la débrouillardise.

<sup>22</sup> Termín, který poprvé použil Albert Memmi, kolísá mezi „generací 52“ a „generací 54“, a je tomu tak i u samotného Memmiho.

<sup>23</sup> [...] la production des auteurs de la génération 52 s'inscrivait dans le cadre rigoureux de l'acculturation ; d'une littérature portant le poids de leurs réalités actuelles.

způsob, jakým rekonstruuje slepence okleštěných světů a síly, které v něm samém koexistují. (Laâbi 1966, 3–6)<sup>24</sup>

Francouzština tak nabývá zcela jinou hodnotu než před získáním nezávislosti – svou moderností otevírá prostor nové místní kreativitě. Přes všechny otázky, které vyvolává, už není školsky strnulá, už není nástrojem akulturace, ale má se propůjčit básnickově představivosti, být utvářena jeho vlastními touhami a zkušenostmi. Musí také sloužit „znovunabytí hluboké osobnosti, osvobození kultury od způsobů myšlení vnucených kolonialismem“ (Laude 1966, 3–6)<sup>25</sup>, neboť „je třeba bojovat jak proti bývalému kolonizátorovi a jeho imperialistické kultuře, tak proti všem národním reakčním silám“. (Sefrioui 2013, 161)<sup>26</sup> Zdá se, že novátorský impulz je silný, ale riziko trvá: autorův postoj, formulovaný ve francouzštině, je radikální jak vůči francouzské metropoli a její nové snaze o přivlastňování maghribského spisovatele, tak vůči maghribskému spisovateli samotnému:

Někteří naši intelektuálové, povzbuzeni obžalobou kolonialismu a jeho následky na Západě, kde jsou přijímáni s otevřenou náručí a „chápání“, by se neměli cítit povinni projevat okamžitou vděčnost na úkor své jasnozřivosti a toho, co je pro ně ještě naléhavější: hledání vlastní identity. Tito nesmlouvaví kritici odcizujících společenských vzorců koloniálního období se snadno zaplétají do jiných osidel. (Laâbi 1966, 3–6)<sup>27</sup>

Tyto myšlenky byly kritizovány nejen metropolitními intelektuály ve Francii, ale ještě více v Maroku, zejména pro svůj politický význam. Krátce po zatčení a uvěznění inspirátora časopisu Abdellatifa Laâbiho ukončil časopis *Souffles* svou činnost. V sedmdesátých letech 20. století začal Abdelkébir Khatibi, kmenový přispěvatel a člen redakce časopisu, analyzovat kulturní situaci v dekolonizovaných zemích Maghribu, tedy po roce 1956 (Tunisko a Maroko) a 1962 (Alžírsko). Ve svých beletristických a filozofických dílech, především pak v eseji *Maghrib pluriel* (Pluralitní Maghrib, 1983), se Khatibi snaží oddramatizovat diskusi o identitě, která je zejména v Maroku a Alžírsku velmi napjatá. Jeho myšlenky se týkají jak jazyka, tak literatury. Proti dichotomii kolonizátor – kolonizovaný, zahrnující francouzsko-arabskou

---

<sup>24</sup> *La contemplation pétrifiée du passé, la sclérose des formes et des contenus, l'imitation à peine pudique et les emprunts forcés, la gloriole des faux talents constituent le pain frelaté et quotidien dont nous assomment la presse, les périodiques et l'avarice des rares maisons d'édition. Sans parler de ses multiples prostitutions, la littérature est devenue une forme d'aristocratie, une rosette affichée, un pouvoir de l'intelligence et de la débrouillardise.*

<sup>25</sup> [...] *reconquête de la personnalité profonde, libération de la culture, des modes de pensée imposés par le colonialisme.*

<sup>26</sup> *[I]l faut lutter à la fois contre l'ancien colonisateur et sa culture impérialiste, mais aussi contre toutes les forces réactionnaires nationales.*

<sup>27</sup> *Il ne faut pas que certains de nos intellectuels, enhardis par le procès intenté au colonialisme et ses séquelles en Occident, reçus là-bas à bras ouverts et „compris“, se croient obligés de témoigner tout de suite à son égard des marques de reconnaissance au détriment de leur lucidité et de ce qui est encore plus urgent pour eux: la quête de leur propre identité. Souvent contempteurs des schémas d'aliénation de la période coloniale, ces intellectuels ne tardent pas à tomber dans d'autres panneaux.*

polaritu, staví pluralitu v samotné maghribské společnosti. V centru jeho vize je dialog s jinakostí Druhého. Tento dialog opouští obvyklé kategorie národa, rasy, kultury a náboženství. (Ndiaye 2004) Dvojazyčnost a kulturní křížení totiž obohacují prostor: Khatibi nabízí „představu, která by vesmír bytostí a věcí brala jako palimpsest bez pergamenu, nikdy nenapsaný – a nikým neseřtený –, ať už pochází odkudkoli“ (Khatibi 1983, 210)<sup>28</sup>. V díle *Maghrib pluriel* Khatibi míří k syntéze a formuluje pro Maghrib novou kulturní strategii. Ukotvuje ji jak v arabské tradici, tak v postmoderní filozofii a přiznává jí nomádký, hybridní typ myšlení, kultury a identity. Svou strategií dekonstruuje nejen systém západního, ale i východního myšlení. Když hovoří o vztahu západního a východního myšlení, navrhuje pojem *myšlení-jiného*, jakési plurální myšlení a dvojí kritiku, „kritiku dvou metafyzik, jejich střetání“ a směřuje k „suverénnímu, suverénně osiřelému myšlení“. (Khatibi 1977, 20)<sup>29</sup> Khatibiho koncepty, uchopíme-li je rozvinuté v celé intelektuální angažovanosti, nám připomínají komplexnost maghribské skutečnosti, zejména to, že není zdaleka pouze bipolární. Francouzština, v Maghribu v některých obdobích chápaná jako přednost, se navíc stávala břemenem zejména ve vztahu k autorům z Mašriqu.

Autoři píšící francouzsky se dosud potýkají s různou mírou porozumění, či naopak odmítání. V Alžírsku, které koloniální tlak postihl bezpochyby nejvíce a zasáhl společnost do hloubky, byli po vyhlášení nezávislosti v roce 1962 spisovatelé a intelektuálové píšící francouzsky tvrdě perzekuováni. Mnozí pak v důsledku postoje arabofonních kolegů a státního nátlaku raději zvolili emigraci. Oproti tomu v sousedních zemích, tedy Maroku a Tunisku, byla situace mírnější, i zde však museli autoři svou volbu často obhajovat. Nejpřekládanější maghribský autor Tahar Ben Jelloun na protest proti arabizaci výuky filosofie na středních i vysokých školách opustil v roce 1971 svůj post na gymnáziu v Rabatu a odešel do francouzského exilu. Jazykové dilema a volbu jazyka problematizují také evropští novináři a kritici – tzv. frankofonní literatury, tedy literatury psané ve francouzštině, ale ne Francouzi, stále zůstávají na periferii literárního provozu. Assia Djebar, významná alžírská spisovatelka, první členka Francouzské akademie hlásící se k islámu, ve své knize esejů *Ces voix qui m'assiègent* (Hlasy, jež mě obléhají, 1999) uvádí:

---

<sup>28</sup> [...] *d'une pensée qui prendrait l'univers des êtres et des choses pour un palimpseste sans parchemin, jamais écrit – et par personne effacé – d'où qu'elle vienne*

<sup>29</sup> [...] *critique des deux métaphysiques, de leur face à face ; une pensée souveraine, souverainement orpheline*

Spisovatele se občas ptají, jako by stál před soudem: ‚Proč píšete?‘ Po této první, banální otázce většinou následuje druhá: ‚Proč píšete francouzsky?‘ Samozřejmě se vás takto ptají, aby vám připomněli, že pocházíte odjinud. (Djebar 1999, 7)<sup>30</sup>

Také alžírského spisovatele Kamela Daouda novináři a čtenáři často vystavují stejné otázky, on však vzhledem ke své odlišné zkušenosti a životní dráze reaguje uvolněněji, s odstupem a ironií:

Mám několik jazyků a všechny jsou moje. Vytvořil jsem je, nebyly mi dány. Já jsem je našel, já jsem je vytvořil. Obohatil jsem je. Já je žiji. Často mi pokládají tuto otázku ohledně volby francouzštiny. Rozumím té otázce, protože jsme dvě země s bohatou společnou historií. Když se mě tedy ptají na jazyk, proč píšete francouzsky? Když jste prošel tím vším, co se později jako kostlivec ukrylo do skříně, zametlo pod koberec... Poslyšte, já jsem dítě nezávislosti. Nejsem dítě války. Volba francouzštiny je pro mě volbou lásky. Často odpovídám touto možná jadrnou formulí, abych debatu ukončil, a to slovy: *Píšu francouzsky, protože to tak chci.* Myslím, že to je víc než dostatečné vysvětlení a ospravedlnění.<sup>31</sup>

Svým vyjádřením Daoud mimo jiné odporuje fatalistnímu tvrzení Jacquese Derridy, který si v souvislosti s jazykovou otázkou posteskl: „Mám jen jeden jazyk a ten není můj.“ (Derrida 1996, 13) a odráží radikální proměnu vztahu současných maghribských autorů k otázce volby jazyka tvorby.

Obtíž, kterou pro maghribského spisovatele představuje přijetí a proklamace vlastní identity nebo psaní o intimních problémech, tak souvisí s mnoha faktory – s politickou represí, tlakem komunitarismu tradiční společnosti a sociálními omezeními, ale také s jazykem. Autoři dalších generací, například Amin Zaoui, Mohamed Kacimi, Assia Djebar a mnoho dalších, kteří vládou podobně dobře arabštinou jako francouzštinou, tematizují neschopnost arabštiny vyjádřit emoce, intimní aspirace, svobodně vyjádřit Já.

S odstupem několika desetiletí však vidíme, že francouzština jako jazyk, který přišel zvenku a významně zasáhl do arabské a berberské kulturní tradice, znamenala pro autory první poválečné generace základní podmínku literární tvorby a díky svému emancipační potenciálu urychlila vznik moderní maghribské literatury.

Kromě výše popsaného osvobozujícího účinku existují pro volbu francouzštiny jako jazyka literární tvorby i zcela pragmatické důvody, jakkoli je lze v případě autorů našeho korpusu zčásti považovat za marginální. Literární arabštinu spisovatelé prvních generací často ovládali

---

<sup>30</sup> « *Pourquoi écrivez-vous ?* » *A cette première question banale, une seconde souvent succède : « Pourquoi écrivez-vous en français ? » Si vous êtes ainsi interpellée, c'est, bien sûr, pour rappeler que vous venez d'ailleurs.*

<sup>31</sup> Rozhovor s Kamelem Daoudem organizovaný v rámci cyklu 20<sup>e</sup> Rendez-vous de l'histoire de Blois 7. října 2017. Dostupné z <http://www.fabriquedesens.net/Zabor-Ou-les-Psaumes-Kamel-Daoud>, [site consulté en avril 2021](#).

pouze jako jazyk Koránu, jemuž se naučili v koránské škole, kde se z paměti recitují a posléze zapisují jednotlivé sůry. Arabské dialekty ani berberština, tedy jazyky, v nichž se odehrává maghribská každodennost, neměly donedávna ustálenou a kodifikovanou psanou podobu<sup>32</sup> a stejně jako literární, někdy označovaná jako klasická, arabština nedisponují dostatečnou slovní zásobou pro vyjádření emocí a intimního prožívání.

Ačkoli už i předislámské kmeny používaly arabštinu, islám ji považuje za jazyk zjevení, za zázrak. Archanděl Gabriel se obrátil na Mohameda v arabštině, aby mu v této řeči zjevil Písmo svaté, arabština se tím stala posvátným jazykem, jež je nutno udržovat, ochraňovat a ctít. Na počátku slova, na počátku arabštiny je tedy podle islámu Bůh, který jejím prostřednictvím vyjevil svou vůli. Podle alžírského básníka a dramatika Mohameda Kacimiho Bůh neustále odnímá, bere jazyk lidem, zemi, prostoru a vrací ho k sobě. (Kacimi 2008) Jeho svědectví o prožívání arabštiny jako posvátného jazyka a o následném osvobození se skrze francouzštinu vysvětlují význam obou jazyků:

Uctívání arabského slova se stalo dogmatem. Obsese dosahovala takové míry, že jsme kráčeli prostorem se zrakem přikovaným k podlaze – pátrali jsme po slovu spadlém naší nepozorností na zem. Papírek bylo nutné okamžitě zdvihnout a spálit, aby se slovo očistilo od špíny. Arabský jazyk se nemohl dotknout země, nemohl klesnout na úroveň lidí. A když ženy nebo děti onemocněly, kroutily se bolestí, znovu tu bylo Slovo, aby je osvobodilo od nich samých. Muži ve spěchu naškrábali pár formulek z Knihy svaté na papír, který nechali rozpustit ve sklenici vody. Nemocný pil Písmo. A jako zázrakem se hned prohlašoval za zdravého. Tělo zamlčovalo svou bolest, aby neposkvřnilo spolehlivost slova. (Kacimi 2008, 141)<sup>33</sup>

Evokuje také vzpomínku na to, jak žáci v koránské škole poté, co zvládli bez chyby napsat sůru, smazali tabulku vodou a vodu s Písmem svatým vypili. Pro Kacimiho, stejně jako pro další maghribské autory píšící francouzsky<sup>34</sup>, arabština reprezentuje zkosnatělý systém tradic, je svazující, příliš spjatá s posvátnem, se striktními pravidly, se slovy obracejícími se k nebi,

---

<sup>32</sup> K zápisu berberských dialektů se používá tifinagh (ⵜⴰⴳⴷⵉⴷⴰⵏⵜ ou ⵜⴰⵎⴻⵏⵏⴰⵢⵜ), abeceda uměle vytvořená na základě dávného písma Tuaregů, berberských nomádů ze středozápadní Sahary. V Maroku je jazyk Berberů amazigh oficiálním jazykem od roku 2011, v Alžírsku od roku 2016, zde ovšem alternují tifinagh, arabskou a latinskou abecedu. Podle našich informací získaných během pobytu v Maroku není současná podoba tifinaghu mezi berberskou populací příliš oblíbená.

<sup>33</sup> *La vénération du mot arabe devint dogme. L'obsession était telle que l'on ne pouvait franchir un lieu sans avoir les yeux rivés au sol à la recherche du moindre mot tombé, par mégarde, par terre. Il fallait aussitôt ramasser le bout de papier, et le brûler pour le purifier de la souillure du sol. La langue arabe ne pouvait toucher terre, être à hauteur des hommes. Et quand enfants ou femmes tombaient malades, se tordaient de douleur, le Verbe était encore là pour les sauver d'eux-mêmes. À la hâte les hommes griffonnaient quelques formules du Livre sur une feuille, qu'on mettait à dissoudre dans un verre d'eau. Le souffrant buvait l'Écriture. Comme par miracle il se déclarait soudain guéri. La chair taisait sa douleur pour ne point démentir la véracité du Verbe incréé.*

<sup>34</sup> Srov. Memmi, Chraïbi a další autoři první generace.

k Bohu. I proto se cítí v arabštině jako ve vězení. (Kacimi 2008) – Zato francouzština, byť je jazykem kolonizátora, zprostředkovaná laickou školou přináší osvobození, uvolnění, možnost vyjádřit své pocity.

Neopustil jsem mateřský jazyk, ale jazyk Boží. Francouzština se pro mě stala rodným jazykem Já, jazykem, v němž se moje Já obtížně, namáhavě a bolestně zrodilo. Nejde tu o žádný bilingvismus ani rozpolcení. Dělicí čára vede jasně. Svému původnímu jazyku dávám onen svět a nebe, francouzštině pak touhu, pochyby, tělo. V ní jsem se zrodil jako svébytný člověk, jako jedinec.

Psát francouzsky pro mě znamená zbavit se pout nasazených Božím pohledem a kmenem, objevit své rezervy, iluzorní, ale životně potřebné, svůj intimní prostor, opracovat svou samotu a paměť, rozejít se s tím dlouhým řetězem tradice, dědictví, odkazů, které na sebe moji blízcí berou už po tisíciletí. Znamená to popřít dogma, abych oslavil transgresi. Nepíšu ve francouzštině, píšu v sobě samém. (Kacimi 2008, 142)

Postoje Mohameda Kacimi vůči arabštině mohou působit radikálně – pocházel z významné duchovní komunity, kde se veškerý život soustředil na náboženské úkony a kde bylo pravděpodobně ještě těžší uniknout dohledu *ummy*. Přesto je z vyjádření dalších autorů a autorek zřejmé, že formuloval pocity celé generace autorů a autorek.

### 2.3 Jazyk jako ingredience identity

Oba jazyky, jak francouzština, tak arabština, se skrze ressentimenty vyvolávané v zájmu politických ideologií přímo i nepřímo podílejí na konstrukci národní identity. Ať už jsou v různých obdobích vítané či odmítané, zůstávají spolu s přirozenými jazyky přítomné a jejich vzájemné působení otevírá „průniky významových prostorů, které generují nový smysl, jsou spojeny s individuálním vědomím.“ (Lotman 2013, 30) Podle Kaouther Harchi navíc napětí mezi jazyky přetrvává, protože Paříž coby kulturní centrum dál uplatňuje svůj symbolický moc – vydáváním děl v renomovaných metropolitních nakladatelstvích legitimizuje jejich existenci v literárním poli. (Harchi 2020) Zajišťuje tak zároveň uznání a šíření děl na širokém literárním trhu a zároveň funguje jako prostor, kde se udržují schémata kulturní nadvlády. Krom toho autoři vyjadřující se ve francouzštině a publikující ve Francii ve svých domovinách často čelí nařčení z prospěchářství, zaprodanosti, odcizení se vlastní kultuře.

Schopnost napravit koloniální křivdy a smířit různé postoje k volbě jazyka má podle Édouarda Glissanta kreolizace francouzštiny – tedy francouzštiny, do níž svými výhonky prorůstají lokální jazyky kolonizovaných společností. Pojem kreolizace se v Glissantově pojetí, které zde беру za své, vztahuje jak k procesu formování kreolských společností jako takových, tak k

očekávané budoucnosti světových kultur, která je výsledkem jejich aktivního a zrychleného vzájemného propojování. Takto pojatá kreolizace odkazuje na nepředvídatelný proces vytváření nových kulturních celků na základě přínosu jiných kultur. Jedná se tedy o spojení několika kultur nebo alespoň několika prvků odlišných kultur v jedné části světa, jehož výsledkem je nový fenomén, a to fenomén zcela nepředvídatelný. Nelze ho dopředu odhadnout ani jakou součet jednotlivých prvků, ani jako syntézu. Totéž, co platí pro kulturu, platí i pro její jednotlivé aspekty, například jazyk. Édouard Glissant rozvíjí svou teorii kreolizace poprvé v díle *Traité du Tout-Monde* (Glissant 1997) a v rozhovoru pro časopis *Inrocks* říká, že kreolizaci nazývá „setkávání, interferenci, střetávání, harmonii a disharmonii mezi kulturami na celé zeměkouli.“ (Durand 2018)

Co se týče moderní maghribské literatury, byly v ní původní jazyky přítomny od samého počátku, ale s emancipací literární sféry se staly suverénní silou. *Maghribizace* francouzštiny tak některým autorům umožnila nečekané znovupřivlastnění vlastního prostoru a identity.

Mluvíme zde sice o kohabitaci jazyků v maghribském prostoru, z předchozích odstavců je nicméně zjevné, že se jedná o vztah napjatý, problematický – diglosii. Tedy takové současné používání dvou jazyků, kdy každý z nich má jinou sociální a kulturní pozici, jeden se prezentuje jako nadřazený druhému, jeden umožňuje vykonávat aktivity zajišťující prestiž, druhý je vykázan do sféry soukromých, každodenních, běžných činností. Z diglosie se rodí nevyhnutelná konfrontace různých identit a následné krize či exploze. Otázka, jak zároveň vyjádřit různost a shodu, jak být sám sebou, a přitom se neuzavřít Jinému, jak se mu otevřít, a přitom sám sebe neztratit, tak stojí v tvorbě frankofonních autorů na předním místě. Z vědomí, že psát v jazyce Jiného znamená ochudit vlastní jazyk a umenšit vliv autenticity vlastní kultury pro budoucí generace a že návrat k arabštině by znamenal návrat k poraněné identitě, se rodí nový jazyk, takový, který dokáže vyslovit nevyslovitelné. Francouzština zdeformovaná, pokroucená, protože rezonující arabskými a berberskými dialekty, nabízí širokou paletu prostředků a cestu k vyjádření zmnožené identity. V jazyce se vyjadřuje a konstruuje jak osobní, tak kolektivní vědomí, spojení mezi jedincem a společenstvím, mezi minulostí, přítomností a budoucností, zatímco „současnost je zábleskem ještě nedotvořeného významového prostranství,“ budoucnost „vyvstává jako prostor možných stavů“. (Lotman 2013, 25) Konfrontace jazyků produkuje a zároveň odráží šev kultur, přítomných na maghribském území již od antiky, jakési hraniční pásmo, kde se několikero kultur dotýká a žije spolu v těsném sousedství, vzájemně se prostupuje. Otevřenost se jeví jako jediný možný způsob interakce, protože kultury jsou spojitými nádobami. Skrze úvahy o Druhém si lze klást

otázky po vlastní identitě, jež se nutně ukazuje jako plurální a neoddělitelná od dialogu kultur a náboženství. Pluralita jazyků, jakýsi univerzální jazyk se projevuje tím, co Abdelkébir Khatibi nazývá *interlangue*, mezijazyk a co naznačuje také název jednoho z jeho románů – *Amour bilingue*.

Maghribizace jazyka a imaginace bezpochyby představuje jeden z nejsilnějších prostředků emancipace v maghribské literatuře. Maghribský autor, vzdor své frankofonii, zůstává zakořeněn v arabském a berberském světě, a proto nezachází s francouzštinou stejným způsobem jako její přirození mluvčí, cítí potřebu dynamizovat tento jazyk zevnitř, překroutit jej, transformovat syntax, dát mu pocítit určitou formu násilí (Boudraa 2015, 25), a to přesto, že francouzštinu obvykle velmi dobře ovládá a dokáže se vyrovnat jazykové úrovni rodilých mluvčích. Text se jeví jako palimpsest. Mateřský jazyk a zažité reálie kontaminují spisovnou francouzštinu. Rytmus je často zadýchaný, trhavý, narušený přítomností arabské syntaxe. Slovo se spirálovitě stáčí, vrací se do výchozího bodu, význam se v metaforách zmítá, zůstává skrytý a záhadný. Tato smíšená poetika, charakteristická pro literatury původně kolonizovaných zemí, je někdy vědomá, jindy skrytá. Je vedena potřebou vnitřního překladu skutečnosti prožívané v jiném jazyce a v mnoha případech představuje jediné východisko z jazykového dramatu. Vezměme znovu za příklad Assiu Djebarovou, která dala své spisovatelské činnosti název „frankografie“:

Psaní je pro mě dnes činností v jazyce, který jsem si zpočátku nevybrala, a psaní ve francouzštině mě vzdálilo od psaní v arabštině a od mateřského jazyka; pro mě to neznamena, že se můj hlas vkládá na papír, ale je to spíše vnitřní boj s jeho mlčením, které v sobě nese rozpory a které se postupně nebo od začátku zapisuje do hutnosti jazyka, toho nejlehčího, nejživějšího nebo jakéhokoli! Toho jazyka, který je právě k dispozici, v mém případě francouzštiny. Na závěr chci říci, že jako francouzsky píšící spisovatelka zcela jistě praktikuji frankografii. (Djebar 1999, 28)<sup>35</sup>

Assia Djebar svůj vztah k francouzštině, která jí klade nástrahy zejména v rovině psaného projevu a mnohem méně pak v projevu mluveném, tematizovala v mnoha autobiografických textech, kromě již zmíněných *Ces voix qui m'assiègent* také v románu *L'Amour, la fantasia*, který představuje druhý úhelný kámen našeho korpusu. Ve struktuře jeho vyprávění se prolíná několik strategií a časových rovin dokládajících komplexnost myšlení a prožívání. Třetí část

---

<sup>35</sup> *L'écriture se fait aujourd'hui, pour moi, dans une langue, au départ, non choisie, dans un écrit français qui a éloigné de fait l'écrit arabe de la langue maternelle; cela aboutit, pour moi, non pas à ma voix déposée sur papier, plutôt à une lutte intérieure avec son silence porteur de contradictions et qui s'inscrit peu à peu ou d'emblée dans l'épaisseur d'une langue, la plus légère, la plus vive ou n'importe laquelle! Simplement mise à disposition; dans mon cas, le français. Je terminerai en affirmant que, écrivain en langue française, je pratique sûrement une franco-graphie.*



románu se mění v reflexivní komentář k francouzštině a k autobiografickému psaní alžírské ženy v cizím jazyce. Ačkoli mluvit o sobě v jazyce, který ji odděluje od jejího původu, je zraňující, autorka si je dobře vědoma, že arabština by podobnou reflexi netolerovala. Zároveň musí jazyk umožnit vyjádření alžírské reality a dát hlas ženám „sedícím v prachu na kraji cesty“. Assia Djebarová se při své literární tvorbě zamýšlela nad tíhou jazyka, který pociťovala jako „Nessus plášť“<sup>36</sup> (Djebar 1985, 302), nástroj osvobození a překážku zároveň. Během své tvorby dospívá k jakémusi mnohohlasí: „Mnoho hlasů mě obléhá — hlasy mých postav v mých fikcích —, slyším je většinou v arabštině, v arabském dialektu, nebo dokonce v berberštině, které dobře nerozumím, ale jejíž chraplavý dech a nádech mě obývají od nepaměti.“ (Djebar 1999, 29)<sup>37</sup> V těle a tvorbě Assii Djebarové se tak prolíná francouzština s jinými jazyky – jde vlastně o prohloubení a rozšíření Khatibiho myšlenky plurality. Jazyk *métissé*, tento *bi-langue*, dvojitý jazyk, jak jej označil Abdelkébir Khatibi, ústí do hybridní, míšenecké poetiky, neboť se odklání od metropolitní normy a vykazuje všechny otisky jazyků, které v sobě nese – arabštinu a několik berberských dialektů.

Cesta Kamela Daouda k francouzštině na rozdíl od výše zmíněných autorů vedla přes arabštinu, reprezentuje tak další generaci autorů a autorek, jejichž vztah k jazyku je mnohem výrazněji dekomplexovaný. Jak popisuje v mnoha rozhovorech, učil se v dospívání sám, z knihy náhodou nalezené ve staré kůlně, hlavně proto, že na obálce se skvěla ilustrace vnadné ženy. Stejně jako pro Assiu Djebar a Mohameda Kacimiho představuje tento naučený jazyk osvobození, prostor prozření. Na rozdíl od vypravěčky románu *L'Amour, la fantasia* však Daoudovo alter ego Zabúr, protagonista románu *Zabor ou Les psaumes* (Zabúr neboli Žalmy, 2017) nevnímá při používání tohoto cizího jazyka vůbec žádný diskomfort. Naopak, nový jazyk, který objevuje díky románu nalezenému ve vetešnictví, je tělesný a iniciační: „Tento jazyk, právě ten, byl v tu chvíli definitivně poznamenán mým tělem, mým pohlavím, rodící se touhou. Nese jeho stopy, váhu, známky probouzení i usínání, ostudný záhyb rozkroku a erekci původní iniciály. Dlouho mě ještě měl učit bystrosti, cvičit v pronikavosti i v tápání.“ (Daoud 2017, 257)<sup>38</sup> Zabúr si vypěstoval dar zachraňující život: umí vymýšlet a psát příběhy, které lidem zachraňují život.

---

<sup>36</sup> Metafora pochází z Ovidiových *Proměn*. Kentaur Nessos daruje manželce Hérakla těsně před smrtí svou krev otrávenou jedem z Hydry. Déianeira krví později napustí plášť, kterým zabije svého nevěrného manžela. Metafora se používá pro vyjádření ambivalentnosti něčeho, co zároveň pomáhá, osvobozuje a ubližuje nebo dokonce zabíjí.

<sup>37</sup> *Les multiples voix qui m'assiègent — celles de mes personnages dans mes textes de fiction —, je les entends, pour la plupart, en arabe, un arabe dialectal, ou même un berbère que je comprends mal, mais dont la respiration rauque et le souffle m'habitent d'une façon immémoriale.*

<sup>38</sup> *Cette langue, celle-ci, à cet instant fut définitivement marqué par mon corps, mon sexe, la naissance de mon désir. Elle en porte la trace, le poids, les marques d'éveil et d'assouplissement, le pli honteux de l'entrejambe et l'érection de la lettrine inaugurale. Elle serait mon long apprentissage de la lucidité, comme un exercice d'acuité, de tâtonnement aussi.*

Poté, co se naučil arabsky odříkáváním Koránu, se ponořil do nového vesmíru, na jehož prahu stála francouzština. A v tomto novém vesmíru je možné všechno, dokonce i rozluštit smysl vlastního života a najít své místo ve světě: „Tento jazyk se zrodil z rozluštění sebe sama, získal sílu svrchovanosti, protože byl královský a potřeboval krále.“ (Daoud 2017, 271)<sup>39</sup> Jazyk, který se Zabúr naučí a který pak s elegancí ovládá, mu umožňuje jednat s vesnicí, čelit pohrdajícímu společenství. I Zabúrovo Já lze vyjádřit pouze jazykem Jiného.

V tom, jak vnímá jazyk Kamel Daoud, se objevuje nový rozměr – prvek mísení, jímž obohacuje, nebo Glissantovými slovy kreolizuje, metropolitní jazyk s kodifikovanou normou. Skrze kreolizaci, v maghribském kontextu vlastně maghribizaci, lze napravit koloniální trhliny a znovu si přivlastnit zcizenou kulturu. Z prostoru předvídatelného, protože normativního, jazyka tak přecházíme přes hranici nepředvídatelnosti (Lotman 2013, 34), kde se teprve zrodí nové významy textu. Přirozený jazyk každého autora totiž zůstává v jeho tvorbě přítomný a vědomě či nevědomě ovlivňuje jeho psaní. V každém textu se pak působením hluboce zakořeněného, nicméně více či méně potlačeného jazyka pod vrstvou čitelného akumuluje jakási sedlina, již by sémiotik považoval za hypotext, živící se jednak pamětí, jednak emocemi. Psaní se pak nutně proměňuje v umíněnou snahu nalézt nový jazyk, který dokáže vyjádřit nejednoznačnou, rizomatickou identitu, o níž mluví Glissant a v níž se Stejně proplétá s Jiným. Poněvadž takové hledání, touha pozdvihnout z hlubin to, co je v nich zasuté, musí ze své podstaty být niterné – abych rozuměl světu, musím porozumět sobě a přijmout svoji rizomatickou existenci. Psaní o sobě pak logicky představuje nástroj pro poznání celé postkoloniální situace. V Já se jako v mikrokosmu odrážejí problémy makrokosmu, v němž se Já formuluje v textu a ten se stává „pleteninou“ (Lotman 2013, 83), tkaninou – útek a osnovu tvoří různé kultury, ornamentálním průpletem. Skrze psaní dochází k poznání, odhalení závoje, iniciaci, psaním směřuji jinakosti v sobě, zastřený hybridní prostor se prosvětluje, psaním porážím chaos a restauruji řád (ve smyslu cosmos). V maghribském kontextu tak psaní o sobě neimplikuje ohlížení za minulost, ani přítomnost vlastně neexistuje, nelze se k ní nijak vztáhnout, text plyne k budoucnosti, kde „okamžik nejvyššího vzepětí ruší hranice nepřevoditelnosti a spojuje neslučitelné v jednotu.“ (Lotman 2013, 33). Z fragmentárních identit proplétajících se jako ornament se rodí nové Já. Maghribští autoři volí často psaní o sobě jako jakýsi program pro svou další tvorbu, bývá prvním publikovaným románem – nepotřebují zachytit, co prožili, ale sami sebe skrze psaní ustavit ve světě, zrodit se v něm jako spisovatelé,

---

<sup>39</sup> *Cette langue était née d'un déchiffrement personnel, elle acquit la force d'une souveraineté car elle était royale et avait besoin d'un roi.*

básníci. Podobný zážitek dokáže navodit meditativní pohled na ornament – skrze propletené, nepřehledné tvary lze vstoupit do krystalicky čistého prostoru poznání. Takové psaní o sobě se neomezuje na to, aby reprezentovalo, označovalo realitu, „nýbrž zároveň se podílí na pohybu a proměně reality, kterou uchopuje v momentu její neukončenosti.“ – (Kristeva 1969, 9)<sup>40</sup> Také proto v následující analýze sleduji povrch, formu, strukturu děl – při pozorném pozorování, pomocí meditativního pohledu mi snad jako ornament umožní nahlédnout do dalších, hlubších vrstev a přiblížit se poznání. Jak meditativní pohled v pojetí odborníků na arabsko-islámské umění funguje, ozřejmí následující kapitola.

---

<sup>40</sup> Překlad Daniely Hodrové citovaný podle Hodrová 2003.

Originální znění: *Autrement dit, le texte n'étant pas ce langage communicatif que la grammaire codifie, il ne se contente pas de représenter – de signifier le réel. Là où il signifie, dans cet effet décalé ici présent où il représente, il participe à la mouvance, à la transformation du réel qu'il saisit au moment de sa non-clôture.*

### 3. Estetika ornamentu, problematika závoje

Jak jsme viděli v předchozí kapitole, francouzsky psaná literatura severoafrického regionu vyrůstá z mísení mnoha kulturních vlivů, z nichž dominantu představuje na jedné straně kulturní sféra importovaná v rámci tzv. civilizační mise z metropolitní Francie, na straně druhé islám, jemuž věnujeme následující kapitolu. S respektem k tomuto náboženství *odevzdání se* však předesílám, že se nepokouším o jeho komplexní prezentaci, můj přístup je motivován záměrem výzkumu, tedy psáním o sobě severoafrických autorů. Nastíním proto pouze ty aspekty islámu, které se k psaní o sobě bezprostředně vztahují a mohou nabídnout metodologické nástroje pomůcka pro analýzy a interpretace literárních textů<sup>41</sup>.

Islám a islámskou kulturu navazující na předislámskou civilizaci nelze nahlížet jen jako náboženskou doktrínu, ale v kontextu celé práce ho chápeme jako „živoucí skutečnost“ či „ucelený způsob života“, v němž je „víra a praxe včleněna do přediva společenského a osobního života v konkrétních kulturních souvislostech“. (Denny 1998, 17) Jako jakási základní matrice se tedy promítá do všech oblastí a úrovní života – od prožívání spirituality přes umění, etické normy až do každodenních situací. Působí uvnitř muslimského společenství jednotící silou, a to i tehdy, když se z jeho vlivu, především v důsledku setkání s evropskou tradicí myšlení, snaží jedinec vymanit.<sup>42</sup> Je samozřejmě především náboženstvím, tedy zároveň vírou člověka v určité božstvo a formou ritualizovaného vztahu mezi člověkem a tímto božstvem, ať už se projevuje na úrovni kolektivní nebo individuální. Na rozdíl od jiných monoteistických náboženství však striktně neodděluje profánní a posvátné – ovlivňuje tedy také zároveň uspořádání společnosti, zákonodárství nebo způsob, jakým si člověk vysvětluje svět okolo sebe. (Clévenot 1994, 11) Pro tuto práci bude zásadní vliv islámské doktríny na to, jak se člověk vztahuje sám k sobě.

Jako zjevené náboženství otevírá islám určitou cestu, jak porozumět bytí, jsoucnu, nabízí vizi skutečnosti a dává tvář Absolutnu<sup>43</sup>, byť tak činí nejednoznačně, zastřeně a ne vždy přístupně.

---

<sup>41</sup> Poznatky předkládané v následující podkapitole vycházejí krom jiných autorit především z práce badatelů věnujících se islámskému umění, a to Dominiquea Clévenota, Patricka Ringgenberga a Tita Burckhardta. Ačkoli se arabsko-islámské umění stalo předmětem výzkumu už v raném 19. století, ne všechny přístupy odpovídají tomu, jak na něj nahlížím, především v souvislosti s psáním o sobě. Volba byla motivovaná především tím, že zmínění akademici v nejvyšší možné míře rezignovali na ustálené evropské prizma, odmítli obvyklý eurocentrismus a ve svých interpretacích se opírají o výklad Koránu a súfijských mystiků. Také Abdelkébir Khatibi, autor, jehož autobiografický text podrobíme analýze v předposlední části práce, se ve svém bádání súfismu věnoval a ve svých teoretických i beletristických textech svá poznání rozvíjel.

<sup>42</sup> O revoltě vůči tradici, ať už náboženské, nebo společenské vypovídají především autobiografické texty tzv. Generace 54, tedy Drisse Chraibiho, Alberta Memmiho, nebo o něco mladšího Muhammada Šukriho.

<sup>43</sup> Velká písmena značí náboženské pojmy.

Vzhledem k tomu, jak zachází se skrývání či odhalování Pravdy a umožňuje přístup k poznání, jej lze chápat také jako hermeneutický nástroj příhodný k přiblížení se k jedinečnosti boží, ale i k nalezení sebe sama a svého místa ve stvořeném světě, jednom z projevů Boží jedinečnosti (Ayada 2010). A právě taková idea islámu bude znamenat jeden z klíčových nástrojů, jímž se pokusíme uchopit psaní o sobě vznikající v oblasti Maghribu. Nejprve však představíme některé koncepty umožňující muslimům přiblížení se k Pravdě. Vyjdeme od posvátné knihy Koránu, zaměříme se na polaritu zjevného a skrytého, vysvětlíme princip estetiky závoje a z ní vycházející figuru ornamentu jako jednoho z pořadajících principů arabsko-islámského umění<sup>44</sup> a myšlení.

### 3.1 Korán

*Byl jsem ukrytý poklad a chtěl jsem být poznán, proto jsem stvořil svět.*<sup>45</sup>

Korán coby svatá kniha islámu se mezi věřícími těší nesmírné úctě. Vše, co se v muslimském světě říká nebo dělá, odkazuje ke Koránu, jehož poselství se rozprostírá vertikálně i horizontálně, ale také v čase – je nedílnou součástí kolektivní paměti. Ovlivňuje mentální nastavení, intelektuální směřování, spiritualitu, senzibilitu a vnímání světa všude tam, kde je oslavován a chápán. Učí, že svět byl stvořen Bohem, že on sám je jediný a nestvořený. Mluví také o člověku, ukazuje cestu, po níž by měl věřící kráčet, vyzývá k úvahám o budoucnosti v poslušné službě Bohu, přináší dobrou zprávu o tom, že při stvoření obdařil Bůh lidi dobrou povahou a vybavil je pravým náboženstvím, které jim umožňuje prožít plný život prostřednictvím úzkého spojení s Bohem na tomto světě i ve světě příštím. (Denny 1998, 66–67) Obsahuje společenská, etická, duchovní pravidla. Je mozaikou bez zjevného plánu, mluví v parabolách a symbolech, spojuje minulost, přítomnost a budoucnost ve věčnosti vševědoucího, jedinečného a mocného Boha. Nepodléhá žádnému zjevnému kompozičnímu principu, jeho rytmus, ač strhující, se neřídí žádným určitým metrem (Burckhardt 2018, 237).

---

<sup>44</sup> V celé práci používáme označení arabsko-islámské umění, a to na základě prací Dominiqua Clévenota, který tímto označením odkazuje k diferencím mezi uměním arabským a uměním jiných národů vyznávajících islám (perské, iránské umění). Oproti tomu Patrick Ringgenberg a Titus Burckhardt doporučují používat termín islámské umění, protoýže považují za určující pro jeho podobu právě islámskou doktrínu. Všichni tři se však shodují na tom, že veškerá (arabsko)-islámská estetika vykazuje pravidelné a homogenní rysy: převaha kaligrafie, ozdoby tvořené citacemi z Koránu a dalšími svatými texty, geometrie, rostlinná stylizace, architektura, pro niž jsou charakteristické vnitřní dvory a zahrady, poezie, která rozvíjí donekonečna opakované metafory a témata.

<sup>45</sup> *Hadith qudsí*, hadíty v nichž mluví Bůh v 1. osobě. Citováno podle Burckhardt 2018, 109.

Jeho posvátnost nespočívá „ve formě, nýbrž ve vnitřní pravdě (*haqíqa*), především pojmu *tawhíd* (spojení, jednota) a jejich kontemplativních implikacích“. (Burckhardt 2018, 238)

Korán, Svatá kniha islámu, v arabštině '*al-Qur'ān*', tzn. přednášení, recitování, čtení toho, co bylo Muhammadovi zjeveno, tedy představuje zásadní východisko víry a zároveň její jádro. Muslimové věří, že Korán obsahuje původní, nepokažené slovo Boží – doslovně zaznamenaná zjevení přinášející řeč Boha, jichž se proroku Muhammadovi dostávalo prostřednictvím archanděla Gabriela zřejmě od roku 610 do Muhammadovy smrti v roce 632 n.l. Do dnešní podoby byl Korán ustaven díky nařízení kalifa 'Uthmána pravděpodobně v roce 651, tedy už po devatenácti letech od posledního zjevení – v tomto ohledu zůstává ojedinělým fundamentem monoteistického náboženství.

Koránem zprostředkované zjevení legitimizuje dvojí zdroj pravdy – pravdivé je jednak to, co bylo zjeveno v Knize, a jednak to, co pronesl Prorok. Pravda tak přináleží zároveň posvátnému textu i člověku.

Pojem *zjevení* se neomezuje na instituci empirického náboženství (arabsky *al-šar'*), na soubor přesvědčení, obřadů a objektivních norem, jimiž se řídí život muslimů. Označuje také metafyzickou strukturu skutečnosti, arabsky *al-ḥaqíqa*, základní pravdu. To, co je zjeveno Prorokovi islámu ve verších a súrách, které tvoří text považovaný za svatý a posvátný, je muslimy vnímáno a prožíváno jako Pravda a Absolutno. Je to Písmo, které mění jejich existenci a vyvolává obrácení (*tawajjuh*), které nastolí nový řád vnímání a myšlení. (Ayada 2010, 22)

Souad Ayada také tvrdí, že „Text je zrcadlem, v němž vědomí zkoumá svůj původ a osud, je to prostor možné nekonečné meditace, v němž je rozluštěno tajemství bytí.“ Skrze Svatou knihu může věřící zakusit v podstatě „hermeneutickou situaci“. Korán funguje jako jakási hermeneutická brána – poskytuje věřícímu přístup k pravému smyslu a umožňuje mu pravou existenci. (Ayada 2010, 23)

Jak slova zjevení, tak i jevy viditelného světa se v Koránu označují jako *aját*, znamení, znaky, odkazy, pomocí kterých se znázorňuje zrcadlení různých úrovní reality: „A podmanil vám noc i den, slunce i měsíc a také hvězdy podléhají rozkazu Jeho. A v tom jsou znamení pro lid rozumný. I v tom, co rozesel pro vás na zemi v družích rozmanitých, je také znamení pro lid myslící.“ (Korán 16/12–13) V esoterickém slova smyslu lze celý vesmír chápat jako „mnohonásobně odstupňované sebeprojevení“, jako svatou knihu, jejíž předobraz, matka knih (*Umm al-Kitáb*), je věčně uchovávána u Boha. (Korán 59/3, Burckhardt 2018, 109) Znameními ale nejsou jen projevy Boha ve světě a zázraky, prostřednictvím kterých se Bůh lidem zjevuje, ale především koránské verše samotné – i pro ně arabština používá slovo *ája* (pl. *áját*).

Podobně jako Text skýtá muslimovi možnost přiblížit se k Bohu, jehož zároveň skrývá i odhaluje, a v jistém, specifickém chápání i sobě samému, tak také psaní o sobě maghribských autorů do značné míry funguje jako prostor ustavování sebe sama ve světě, v němž autor se čtenářem hraje rafinovanou hru na schovávanou.

### 3.2 Arabština

Ačkoli už i předislámské kmeny používaly arabštinu, islám ji coby jazyk zjevení učinil neměnnou a povýšil ji na posvátnou řeč: „Při Písmu zjevném! Učinili jsme je věru Koránem arabským – snad budete rozumní!“ (Korán 43/1–2) Na počátku slova, na počátku arabštiny je tedy podle islámu Bůh, který jejím prostřednictvím vyjevil svou vůli. Arabové skrze Korán předali svůj jazyk celé islámské kultuře a rozprostřeli ji po značné části zeměkoule. Muslimská tradice považuje Korán, někdy nazývaný také jednoduše *al-Kitāb* (Kniha), za první dílo v arabštině a tvrdí, že ve své kráse a velikosti myšlenek je nenapodobitelný, vycházejíc přitom ze samotného koránského textu: „Přineste tedy deset súr podobných tomuto, vámi vymyšlených, a pozvěte si na pomoc, koho jen můžete, kromě Boha, jste-li pravdomluvní!“ Jestliže vaší výzvě nevyhoví, vězte, že seslán byl s vědomím Božím a že není Božstva kromě něho.“ (Korán 11/13–14)

Také Ivan Hrbek v předmluvě ke svému překladu Koránu do češtiny upozorňuje, že

muslimové pokládají nejenom obsah, ale i styl a jazyk Koránu za něco jedinečného a nenapodobitelného. Tato doktrína, nazývaná *i`džāz*, argumentuje především božským původem svaté knihy islámu a tvrdí, že žádný smrtelník nebyl a není schopen něco tak dokonalého vytvořit. Muslimská ortodoxie odsuzovala proto snahy přeložit Korán do jiných jazyků, opírajíc se především o nemožnost převést beze zbytku všechny jeho svérázné literární vlastnosti. (Hrbek 2012, 64)

Na základě své překladatelské zkušenosti do určité míry podobný postoj sdílí a tyto obavy považuje za oprávněné, „neboť při překladu ztrácí jazyk Koránu svou sugestivnost a výraznost, gramatické tvary postrádají pregnanost vlastní arabštině, rétorické obraty se rozplývají, řada příměrů a metafor vyznívá lacině a všedně.“ (Hrbek 2012, 64)

Arabština, tento posvátný jazyk, strukturuje islámské myšlení jak prostřednictvím svého lexika, tak i skrze způsoby vyjadřování myšlenek, z nichž podtrhneme především vztah k prostoru a času. V koránském textu se například s výraznou četností opakují metafory a figury vztahující se k cestě, ke směru, kterým se má věřící ubírat. Tato charakteristika spojená se směřováním má bezpochyby svůj původ v praktikách a slovníku nomádského života, který se později

ritualizoval v obřadu pouti, implikuje však představu nutnosti jít za hranice přítomné zkušenosti, odhalit, co se za ní skrývá. (Clévenot 1994, 220) Takto vnímaná prostorovost úzce souvisí také se způsobem, jakým arabština vyjadřuje časovost – neobsahuje totiž slovesné časy pro minulost, přítomnost a budoucnost, místo nich se flexe slovesa realizuje v systému aspektu dokonavosti a nedokonavosti. „V arabštině je sice možné evokovat budoucí děj, budoucnost v gramatickém smyslu tohoto pojmu chybí: děj lze buď dokončit, zanechat za sebou jako opuštěné tábořiště (*mada*), nebo ještě ne. Jinými slovy, jazyk neuvažuje o budoucnosti jako o autonomním rozšíření přítomnosti.“ (Clévenot 1994, 221)

Podle Clévenota tedy nelze v arabštině budoucnost považovat za pokračování přítomnosti, je jejím přesahem, „přesahem, který vždy podléhá Božímu rozhodnutí. Tato charakteristika arabského jazyka úzce souvisí s muslimskou myšlenkou trvalého Božího stvoření, právě proto je každá evokace budoucí akce tradičně následována formulí *Inšá'alláh*, „dá-li Bůh.“ (Clévenot 1994, 221)

Specifická je rovněž syntax arabštiny – jen vzácně vrství několik podmínek nebo okolností v jedné větě, upřednostňuje krátké, řetězící se struktury. (Burckhardt 2018, 236)

Výčet odlišností arabštiny od indoevropských jazyků není, považovala jsem však za důležité upozornit na ty, které výrazně modelují podobu francouzštiny užívané ve studovaném korpusu maghribských autobiografických děl.



### 3.3 Písmo

*Písmena Arabů, která se pokládají, klekají na kolena a zas úplně rovná vstávají, připomínají kopí. Arabské písmo se zavínuje a rozbaluje jako fata morgana, je moudré jako čas a hrdé jako souboj.*<sup>46</sup>

Kamel Daoud (2017, 9)

Písmo pomocí znaků zachycuje a fixuje jazyk, zprostředkovává komunikaci, slouží k udržení paměti, odráží kulturu a spojuje sociální skupiny. Islámská kultura je už téměř jedno a půl tisíciletí kulturou skribální<sup>47</sup>, kulturou znaku, což bezprostředně souvisí zejména se zjevením Koránu a jeho velmi brzkou kanonickou podobou fixovanou písmem, Korán tak stojí u zrodu některých umění a jejich symboliky. S potřebou zapsat zázračný jazyk, aniž by utrpěla jeho dokonalost, vzniká kaligrafie, tedy dokonalé písmo, obdařené navíc vysokou estetickou hodnotou. Podle A. Khatibiho je v islámu písmo Absolutnem, místem všech míst a jeho pozice je radikálně sakralizovaná, všechna ostatní umění se od písma odvozují a vzájemně spolu komunikují. ((Khatibi 1983, 227, Khatibi, Sijelmassi 1994, 22) Podobně o významu písma přemýšlí P. Ringgenberg, když tvrdí, že

psané a zdobené verše jsou především textem určeným ke čtení, recitování, memorování a potom interpretování a žití, ale samotné jejich písmo je také duchovní přítomností, znakem Boha, kresbami určenými k meditaci, vizuálními prameny kontempace, magickými vyjádřeními a grafickými pečeti hermeneutiky, vědomí a moci. (Ringgenberg 2009, 157)

V islámské tradici existuje dvojí koncept písma, který zrcadlově odráží koncept řeči – může být nástrojem, jehož funkcí je zachycovat řeč, a současně, v teologickém pojetí, matricí, předlohou řeči. Proti sobě tak stojí písmo světské a **božskéBoží**, Korán jako zjevená řeč je prostředníkem mezi nimi. Studium doloženého historického vývoje arabského písma by této práci potřebnou inspiraci nepřineslo, zastavme se však u příběhu jeho mytického počátku, jak jej zachytili mnozí mystici. Dominique Clévenot cituje mystika Abd al-Bárího (1492–1545), podle nějž v jedné verzi mýtu bylo písmo ve formě jednadvaceti tabulek sesláno Adamovi. Písmo tedy neukazuje jako lidský výtvar, ale jako stvořené Bohem a darované člověku. Odkaz na Adama umisťuje

---

<sup>46</sup> Daoud jako prolog ke svému románu cituje Dassine Oult Yemmu, tuaregskou hudebnici a básničku z počátku 20. století, nazývanou též Sultánka pouště. Kromě básnické tvorby proslula Dassine také jako iniciátorka míru mezi zneprátenými tuaregskými kmeny, proto bývá též nazývána Sultánkou lásky.

*Les Arabes, eux, ont des lettres qui se couchent, se mettent à genoux et se dressent toutes droites, pareilles – à des lances : c'est une écriture qui s'enroule et se déplie comme le mirage, qui est savante comme le temps et fière comme le combat.*

<sup>47</sup> Orální tradici, zásadní pro berberskou kulturu v Maghribu, ponechme pro tuto část práce stranou, pozornost jí bude věnována později.)

tento příběh do světa posvátna, Adam, první člověk ovládající písmo, je podle islámu zároveň prvním prorokem. (Clévenot 1994, 179) Khatibi a Sijelmassi uvádějí jiný příběh, podaný súfijským mystikem Abú al-‘Abbásem Ahmadem al-Búním (?–1225), podle kterého písmena pocházejí ze světla vyzařujícího z pera písařského na tzv. Přísně střeženou desku, kam Alláh přikázal ukládat až do Soudného dne činy každého tvora. Poté, co paprsek světla nejprve bloudil vesmírem, proměnil se v písmeno *alif*, z něhož posléze vytryskla další písmena arabské abecedy. (Khatibi, Sijelmassi 1994, 21)

Písmo se v islámském kulturním prostoru objevuje všude, citace z Koránu a hadíthů, útržky básní, zapsaná přání či věnování zdobí mešity, soukromé domy, zahrady, dekoruje předměty a někdy dokonce i oblečení.

V Koránu pak opakovaně čteme verše popisující Písmo jako seslané, darované, přičemž v některých případech v českém i francouzském překladu splývá význam Písma jako Posvátné knihy a písma jako soustavu znaků, jimiž je možno takovou knihu zapsat. Podobně nejednoznačný je český překlad *Knihy*, která rovněž může nést význam prvotního písma, uloženého mimo dosah člověka.

Toto je Písmo, jež jsme ti seslali, abys vyvedl lidi s dovolením Pána jejich z temnot ke světlu... (Korán 14/1)

Bůh ti seslal Písmo a moudrost a naučil tě tomu, cos neznal a přízeň Boží vůči tobě je nesmírná! (Korán 4/113)

Pravila: „Pane můj, jak bych mohla mít syna, když se mne smrtelník žádný dosud nedotkl?“ Pravil: „Takto Bůh tvoří to, co chce; když o věci nějaké rozhodne, řekne toliko „Staniž se!“, a stane se. A naučí jej Bůh Písmu a Moudrosti a Tóře a Evangelii.“ (Korán 3/47–48)

Při Písmu zjevném! Učinili jsme je věru Koránem arabským – snad budete rozumní! A uložen je u Nás v Knize původní, vznešený a moudrosti plný. (Korán 43/ 3)

Ze všech citovaných koránských pasáží i z mystiky tradovaných mytických příběhů o původu písma vyplývá jeho posvátná pozice založená na existenci metafyzického pramene – *Knihy* sepsané Perem ještě před stvořením světa: Bůh vymazává i potvrzuje to, co chce, a u Něho je *Knihy* původní. (Korán 13/39) *Per* v sobě obsahuje interpretace různých stupňů, může být božským Intelktem, tvůrcem univerza, nebo jednajícím Intelktem, který zapisuje do člověka znalost světa a duše. Ringgenberg nahlíží akt Božího stvoření jako proces psaní a redakce. Bůh stvořil Intelkt, tedy *Per*, které pak zapisuje na Přísně střeženou desku a tvoří tak *Knihu* světa. (Ringgenberg 2009, 161) Motiv a symbolika knihy se opakovaně vrací, každý člověk je knihou,

jakýmsi mikrokosmem, a odráží knihu světa, makrokosmos. Tváří v tvář pozemskému světu se člověk se sám stává perem, neboť poznání přichází skrze písmo.

První súrou zjevenou Muhammadovi byla súra *al-'Alaq*, česky *Kapka přilnavá*, v současné podobě Koránu označovaná číslem 96:

Čti (*Iqra'* اقرأ) ve jménu Pána svého, který stvořil,  
člověka z **kapky přilnavé** stvořil!  
Čti, vždyť Pán tvůj je nadmíru štědrý,  
ten, jenž naučil **perem** (*bi'l-qalam* ,بالقلم)  
naučil člověka, co ještě neznal.<sup>48</sup>

Pojednává o stvoření člověka a také o tom, jak se člověku poznání světa nabízí. Vstupujeme do ní rozkazem – čti. První aktivitou, k níž Alláh ústy archanděla Gabriela nabádá, je tedy aktivita spojená s písmem. Ještě ne piš, ale čti písmo seslané člověku, dosud vystaveného především orální tradici, aby ho přivedlo na cestu Boží. Důležitost prvotního rozkazu umocňuje jeho opakování ve třetím verši a bezprostředně s ním souvisí další část súry, tedy čtvrtý a pátý verš, obsahující klíčové slovo – pero<sup>49</sup>. Bůh je štědrý a naučil člověka vše, co ještě neznal, skrze písmo tím perem vytvořené. Pero, veskrze vznešený nástroj, pak jistě přichází od Boha, on jej daruje a učí písmem člověka všemu novému. Písmo stojí v samém srdci liturgického jazyka, který z písma pochází, písmo vtiskuje koránské řeči hodnotu nadčasové a absolutní pravdy. (Ringgensberg 2009, 161) Tvořené Perem má písmo moc stvořit nový svět, nový řád, nového člověka. K této nesmírné moci se vrátíme později, v souvislosti s rolí psaní v autobiografických textech maghribských autorů.

V islámské kultuře učení a poznání probíhá skrze psané texty. Žáci v koránské škole se obvykle nejprve učí recitovat jednotlivé verše každé súry z paměti a pak je zapisují na tabulku, teprve když zvládnou obojí, mohou přejít k dalším veršům nebo k další súře. Postupují stejně, jako byl Korán zjevován Muhammadovi, tedy po verších přerušovaných vždy dlouhými obdobími meditace a memorování. Repetitivní metoda učení posiluje a rozvíjí paměť, tvaruje vědomí a přivyká ho určitému stylu jazyka a expresivity, modeluje jeho způsob myšlení a logiku uvažování. Paměť je tím, co spojuje lidi, rozvíjí jejich vzájemné vztahy a vztah ke světu, vpisuje přítomnost do minulosti. Podle islámské doktríny je paměť spásou, protože přivádí člověka vždy nazpět k Bohu.

---

<sup>48</sup> V češtině je častěji používaný překlad prvního slova súry *Přednášej*, ve francouzských i anglických překladem se spíše setkáváme s imperativem *Čti* (*Lis*, respektive *Read*). Samo slovo اقرأ, *iqra* znamená obojí. Ke slově uvedeným tučně se vracíme v dalším textu.

<sup>49</sup> V arabštině *qalam* označuje rákosové stéblo upravené ke psaní, přeneseně jakýkoli nástroj určený ke psaní.

Ovšem jak rozumět pobídce *čti*, když číst ještě nebylo co? Podle Clévenota stvrzuje první slovo koránského zjevení, *iqra*, spojení vyslovené řeči a psaní, protože znamená zároveň „přednášej“ i „čti“. V maghribských hovorových jazycích nese navíc slovo *Qara'* význam učit se. V každém případě však implikuje význam psaného textu. (Clévenot 1994, 181) Vyvolává tak mnoho otázek, jež reflektuje i románová tvorba – Kamel Daoud se v již zmiňovaném románu *Zaborou les psaumes*<sup>50</sup> prostřednictvím vypravěče ptá, proč příkaz nebyl směřován písaři. (Daoud 2017, 17) A ačkoli jeho hrdina Zabúr zpočátku mnohým věcem nerozumí, s jistotou ví, že psaní funguje jako jediný spolehlivý prostředek k odehnání smrti.<sup>51</sup> Psaním příběhů, které si sám vymýšlí, totiž dokáže oddálit smrt starců a nemocných, potažmo pak zabránit zániku celé vesnice: „Psaní je jedinou spolehlivou lstí, jíž lze ošálit smrt. Lidé zkoušeli modlitby, léky, kouzla, dokola opakované verše nebo nehybnost. Myslím, že jsem jediný, kdo našel řešení – psát. Ale bylo nutné psát bez přestání.“ (Daoud 2017, 13)

Súra 96 nás však nezpravuje jen o tom, jak poznávat svět. Mezi dvěma částmi zaobírajícími se čtením, psaním a poznáním se totiž nachází jiný, možná důležitější tvůrčí akt – stvoření člověka. K tomu Bůh použil „kapku přilnavou“. Kapku čeho? Slovo *al-'Alaq*, jež dává celé súře jméno, označuje lepkavou látku, o její přesné, konkrétní povaze se vedou spory. Někteří učenci ji považují za krevní sraženinu, jiní ji chápou jako lepkavou tekutinu spermatu.<sup>52</sup> Český překlad Koránu se však v tomto směru vyjadřuje zcela jednoznačně, a to například v súře Stvořitel: „Bůh nás stvořil z prachu, potom z kapky semene a posléze z nás učinil pohlaví dvojí.“ (Korán 35/11). A od Boha člověk dostal sílu, moc plodit stejně své vlastní potomstvo. Neimituje snad v tomto ohledu člověk Boha a neplodí své potomstvo stejně?

Toto spojení dvou aktů, tedy aktu přednášení, recitace, čtení a poznávání skrze písmo a aktu stvoření fyzického nestaví vedle sebe Korán náhodou – nic není stvořeno, co nebylo dříve napsáno. Korán představuje kánon, základní návod, průvodce životem na světě pozemském i životem posmrtným. Chce-li věřící porozumět světu, hledá cestu v koránských verších.

Také autobiografická díla maghribských autorů se spojením poznání a stvoření pracují jako s jedním z klíčových témat, sebeuvědomění zobrazují téměř vždy spjaté se školou (ať už

---

<sup>50</sup> Psaní a jeho schopnost měnit svět je klíčovým tématem celého románu. Daoud dokonce staví text stvořený člověkem na úroveň textu seslaného – text lidský může směle konkurovat textu Božímu.

<sup>51</sup> Zabúr se inspiroje vyprávěním Šehrezády, avšak dohází k závěru, že vyprávět nestačí, protože vyprávění je pomíjivé. V přesvědčivém vyprávění mu navíc brání jeho hlas připomínající bečení jehněte.

<sup>52</sup> Jako jednoznačnou předkládá tuto teorii např. marocký spisovatel Tahar Ben Jelloun ve své knize *L'Islam expliqué en image* (Islám vykládaný prostřednictvím obrazů, 2017).

nejprve koránskou, nebo později francouzskou), s jinou kulturou, jíž autor od nejtělejšího dětství čelí, se psaním.

### 3.4 Estetika závoje

#### 3.4.1 Viditelné x neviditelné / Zjevné x skryté

Čtení koránského textu zachycujícího vesmír jako odstupňované „sebeprojevení“ Boha, současně však, kvůli své omezenosti a rozdělenosti, jeho „zastření“ (Burckhardt 2018, 109) vyjevuje polaritu mezi zjevným a skrytým. Ke stejné dichotomii nás přivádějí i všední zkušenosti z muslimského prostředí, ať už se jedná o zdánlivě slepé domy úplně bez oken nebo s okny zastíněnými mašrabíjemi, architektura arabského domu, labyrintický prostor měst nebo o závoj zahalující tvář žen. A tentýž protiklad nalezneme také v autobiografických textech maghribských autorů, které jako by navzdory kanonickému pojetí žánru více skrývaly, než odhalovaly.

Protiklad skrytého, neviditelného, vnitřního (*bátin*) a zjevného, viditelného, vnějšího (*záhir*) má svůj pramen ve verších 57. súry: „On [Bůh] je počátkem i koncem, zjevný i skrytý.“ (Korán 57/ 3) Skrytý, protože transcendentní, tichý, nepojmenovatelný. Zjevný, protože se ukazuje skrze svých devadesát devět jmen a také skrze svá stvoření. Saoud Ayada vysvětluje:

Božská jména jsou totožná s božskou podstatou a zároveň se od ní liší. Umožňují myšlením uchopit jednotu neslučitelných poloh: nedostupnost Boží podstaty a přítomnost podoby Boží podstaty, potvrzují jedinečnost a zároveň právo mnohosti, transcendenci a imanenci. Vysvětlují zjevení jako manifestaci sebe sama. (Ayada 2010, 11)

Bůh je ze své podstaty neviditelný, člověkem nepoznatelný, ale zároveň je tím, ke komu pravověrný muslim směřuje svůj pohled a veškeré své snažení, protože „touží spatřit jeho tvář“. (Korán 18/28, 6/52) Muslimský svět je orientovaný na neviditelné, žije ze smyslu a podstaty světa a přítomnosti Boží. Podle Ringgenbergova výkladu súfijských mistrů v člověku a v každém bytí vše odpovídá této dialektice, ve všem je obsažena část zjevná a explicitní a část neviditelná, implicitní. To, co je zjevné, představuje postřehnutelnou, pochopitelnou tvář skryté, nevyjádřitelné skutečnosti, a právě tato skrytá realita tvoří víceméně utajenou a nesnadno dosažitelnou esenci viditelné reality. Svými materiálními vlastnostmi zakrývá pozemský svět nehmotnou existenci duší a andělů. A příroda a její symboly odhalují cosi z neviditelného, protože podle Koránu jsou světlo, zvířata, barvy a mnohost lidských bytostí

Božími znameními. Jinak řečeno, svět skrývá transcenci Boží krásy a zároveň svou harmonií a řádem část této krásy odhaluje. (Ringgenberg 2009, 391)

Vztah zjevného a skrytého se v muslimské společnosti projevuje na mnoha úrovních a reguluje tak například vztah vnějšího a vnitřního, veřejného a soukromého. Z této duality pak vyplývá celé široké spektrum postojů a společenských konvencí jako například zachovávání tajemství, respekt k soukromému životu, ctnost, skromnost, diskrétnost, absence zvědavosti. Člověk proto mnohdy zůstává zahalený, skrytý i sám sobě a možnost vyjádřit sebe sama je radikálně omezená.

### 3.4.2 Přehrazený pohled

Polarita viditelného a neviditelného implikuje aktivní pohled snažící se vidět dál, kterému ale cosi brání, aby za tím, co je zjevné, zahlédl i skryté. Clévenot mluví v této souvislosti o přehrazeném pohledu souvisejícím s nezobrazitelností tváře Boží. Ta zůstává skryta, ale zároveň je tím, k čemu věřící směřují svůj pohled. *Hidžáb*, závoj, označuje v arabštině to, co odděluje dva subjekty a zabraňuje jim v jakémkoli vizuálním zmocnění se jeden druhého (Clévenot 1994, 86). V Koránu závoj upravuje především vztah mezi lidmi a Bohem. Jsou-li Boží stvoření tím, co nechává zahlédnout Boží jedinečnost, představují zároveň také systém závoje zahalujících tajemství Božího světla. Každý svět je závojem světa vyššího a všechny světy jsou superpozicí závoje, které zároveň skrývají a odhalují Božství. (Ringgenberg 2009, 391) Pro člověka pak platí totéž, co pro vesmír a Boží stvoření: tělo představuje závoj duše, duše závoj inteligence a srdce je pak závojem pro Inteligenci Boží. (Ringgenberg 2009, 391)

Na úrovni muslimské každodennosti se závoje konkretizovaly v rituálech, zvycích a pravidlech společenského chování. *Hidžáb* obsahuje zároveň společenskou a symbolickou rovinu – představuje závoj sloužící k zahalování žen poskytující jim zdroj bezpečí, zed', společenské kódy oddělující muže a ženy, v metaforické rovině pak závoj oddělující člověka od Boha. A zároveň implikuje potřebu ke skrytému proniknout, pohledem ho uchopit – v mystickém pojetí se jedná o pohled vnitřní, pohled věřícím srdcem. Pro ortodoxní islám je hmatatelný svět zároveň zdrojem poznání, které se ale neuskutečňuje imanencí pohledu (pohledem náležitým smyslovému poznání). Viditelný svět není prvotní skutečností, z níž by bylo možné poznat její vlastní pravdu, je stvořením nadřazené Pravdy, jež tvoří skrze svého tvůrce a zároveň ho skrývá. V Koránu se tedy hmatatelný svět ukazuje jako důkaz existence Boha, ale důkaz, který musí věřící dešifrovat, číst ho jako text, s duchovním úsilím, které náleží přemýšlení a hlubokému

úsudku, *raisonnement*, jeví se jako tkanivo symbolů a k jeho rozpletení je zapotřebí takového meditativního pohledu, jež dokáže zahlédnout Boží pravdu skrytou za „sedmdesáti závoji z temnoty a ze světla“, činí tak však s mimořádnou opatrností a ušlechtilostí ducha, protože „kdyby byly rozhrnuty, spálilo by se vše, na čem spočine pohled, blesky jeho tváře.“ (hadíth, citováno podle Burkhardt 2018, 109)

Klíčovou roli pak v konceptu přehrazeného pohledu hraje výtvarné umění, protože se ukazuje být zároveň prostorem oddělení a kontaktu dvou světů, viditelného a neviditelného a otevírá tak cestu vedoucí od pomíjivosti života k touze po věčnosti i cestu směřující od dekonstrukce reality k tušení neměnné pravdy. (Clévenot 1994, 171)

### 3.4.3 Arabsko-islámské umění

Arabsko-islámské umění, jež poskytne prostředky pro další zkoumání literatury, je ze své podstaty uměním posvátným, tedy uměním, jehož formy zrcadlí nadčasový obsah ducha (Burkhardt 2018, 191). Vychází z Koránu – zjevené Boží řeči tvořící základ a zdroj všech muslimských úvah, ať už jsou povahy racionalistické nebo mystické, filosofické nebo esoterické. Na rozdíl od Olega Grabara, jehož pojetí islámského umění se řídí spíše západními principy a jeho interpretace vycházejí ze západního umění založeného na figurálnosti a jedinečnosti a originalitě tvůrce, švýcarský kunsthistorik Patrick Ringgenberg upozorňuje na možnost, ne-li nutnost filozofické interpretace založené na sufismu a univerzalizmu. Vrací islámské umění na široký horizont symbolismu a hermeneutických tónů založených nebo rozvíjených islámem. Podle Ringgenberga je islámská umělecká tvorba zrcadlem nebo svědkem civilizace tvarované symbolickou, spirituální a kulturní strukturou a jako takovou je potřeba ji vnímat (Ringgenberg 2009).

Islámský svět se soustředí na to, co zůstává běžnému pohledu skryto, na neviditelné. Představuje estetický systém, který odmítá ztělesňovat Krásu jako hmatatelnou, přítomnou, tělesnou realitu, jinak řečeno dát jí modloslužebnickou materializaci (Clévenot 1994, 153). Krása definovaná jednotou a hojností je ze své podstaty vnější i vnitřní skutečností a vyjadřuje univerzální pravdu. (Burkhardt 2018, 206) Ačkoli na rozdíl od ustálené představy vycházející ze striktního islámského ikonoklasmu se i islámské umění vztahuje k člověku, a obklopuje ho, obraz člověka nehraje důležitou roli. Umění naopak vyloučením všech antropomorfních zobrazení napomáhá člověku být sám sebou. Tam, kde v jiných kulturních kontextech figurální obrazy udržují pohled diváka v zajetí jeho samého, arabsko-islámské umění „vytváří jakousi

prázdnost, eliminuje veškerý neklid a vášnivá vnuknutí světa a místo nich vytváří řád vyjadřující vyrovnanost, klid a mír“. (Burckhardt 2018, 216)

K figurálnímu zobrazování se nestaví monoteistická náboženství stejně – zatímco křesťanství se k němu nevyjadřuje a figura ukřižovaného Krista naopak zachycuje jednu z jeho podstat, tedy boží projev v lidském světě, judaismus naopak jakékoli zobrazování Boha, člověka, zvířete, čehokoli, co se nalézá na zemi nebo na nebi zapovídá. V islámu otázka, zda je Bůh zobrazitelný, nebo přesněji zda by zobrazení Boha skutečně zobrazovalo Boha (srov. např. Abouddrar 2021), nemá smysl – Boha si nelze ani představit, natož ho zobrazovat, proto Oleg Grabar mluví o anikonismu (např. Grabar 1996). Otázky obrazu se Korán explicitně nedotýká, pevněji je však zakotvena v hadíthech, výrocích o životě a činech proroka Muhammada zapsaných po jeho smrti. Podle nich se jednak ikony, obrazy velmi snadno stávají modlami, které vzdalují věřícího od pravé cesty, jednak každá evokace reálného se může přiblížit stvoření něčeho obdařeného životem. Takový tvůrce by soupeřil s jediným skutečným tvůrcem života – Bohem. Přesto například bohatá perská tradice knižních figurálních ilustrací, tvořící významnou část arabsko-islámské civilizace, nebo lázně, aristokratické domy či jiná světská místa zdobená obrazy zvířat a lidí svědčí o jisté benevolenci. I zde se však vždy striktně dbá na vysokou míru abstrakce, přesněji řečeno na nezřetelnost reálného referenta a co nejdokonalejší idealizaci zobrazovaných postav.

Abstrakce se ukrývá už v samém srdci islámu – Ka‘ba, jeho nejposvátnější místo, je vlastně prázdná svatyně, neobsahuje žádné rituální předměty ani nábytek. Přiznaná prázdnost každoročně přitahující miliony věřících tu metaforicky uvolňuje prostor pro přítomnost boží, značí jeho jedinečnost a všudypřítomnost. Stejně tak muslimská modlitba představuje jakési místo vidění, zjevení, leč obrazu prosté. Boha nelze vizuálně zachytit, není tělesný, vše, co by mohlo například v koránských verších evokovat fyzické tělo, jsou metafory. Korán ani islámské umění nezachycují svět reálný, ale ideální a vyprávěním i vizuálně nastolují řád. (Clévenot 1994). A ten se odráží také v řádu světa, vesmíru, planet. Stopy boží přítomnosti ve světě i svět samotný islámské umění zobrazuje skrze geometrii ztělesňující dokonalost, rovnováhu, harmonii, symbolickou rovinnost věcí.

Snahou po nastolení řádu, vytváření prostředí, v němž se člověk co nejlépe přiblíží Boží dokonalosti, v rezignaci na nápodobu přírody i všeho lidského, tedy pomíjivého, se islámské umění dotýká věčnosti. Umělecké dílo je krásné pouze tehdy, podřizuje-li se kosmickému řádu, a tak zrcadlí jeho všeobjímající krásu. (Burckhardt 2018, 203) Existuje spojitost mezi latinským slovesem *ornare* (zdobit) a slovesným základem *ordo* (řád), podobně jako řecké slovo *kosmos*



označovalo zároveň řád a krásu světa. Islámský ornament považujeme za výraz téhož principu. (srov. Buci-Glucksmann 2008, Mondzain 2013, Barrau 2017)

### 3.5 Ornament

*Jsem dojat k slzám, ale nepláču, jako by mě cosi nadnášelo, očima přejíždím po nápisech z izmitské fajánse, po malované výzdobě, vše se třpytí, a pak se mě zmocní veliký klid, nakrátko zahlédnutý vrchol, ale ihned nato mě krása ošálí a odvrhne – pozvolna se mi vracejí smysly; to, co zrakem vnímám teď, mi připadá sice úžasné, ale už se v ničem nevyrovná dojmu, jenž právě odezněl. Svírá mě náhlý smutek, pocit ztráty, ponuré vidění reality světa se vší nedokonalostí a bolestí, smutek posílený dokonalostí stavby, hlavou mi běží věta, jen rozměry jsou boží, zbytek náleží lidem.*

*Mathias Énard (2019, 74–75)*

Orientalista Franz, protagonista románu Mathiase Énarda *Boussole (Kompas, 2015, česky 2019)*, prožil v Istanbulu mimořádný mystický zážitek – ornamenty zdobená kupole mešity Süleymaiye ho vtáhla kamsi za hranice reality, ztratil pojem o čase, necítil tělesnou bolest, přestože strávil více než dvě hodiny nehybný v tureckém sedu. Jeho vytržení není ojedinělé, Énard zpracoval zkušenost zachycenou v několika cestovních denících a jiných textech evropských návštěvníků Orientu – pohled na zdi mešit a mauzoleí uchvacuje cestovatele do islámského světa po staletí. Plochy pokryté do nekonečna se opakujícími arabeskami či geometrickými průplety jako by diváka zvaly do skutečnosti, z níž se nelze vrátit nedotčený. Individualita se v takovém prostoru, jehož vznik řídila fascinace boží dokonalostí, třísťí, rozplývá, Já se stává ničím a rozpouští se v jednotě. Pohled upřený na ornament klouže po povrchu skutečnosti a unáší do stavu transu, prožření, iniciace stejně jako kruhový pohyb derviše. Ornament nemá začátek ani konec, snadno v něm lze zabloudit.

V souvislosti s plochami pokrytými ornamentem nás krajně znepokojuje otázka prázdnoty, a to hned ve dvou rovinách. První je obsažena v neposkvřenosti stěn ornamentu zbavených, druhá v prázdných místech vytyčených průpletem či arabeskou. Jaká prázdnota má být zaplněna? Kam bychom se skrze bílá místa propadli? Muslimský umělec však nepokrývá plochy zdí a předmětů zachvácen *horrorem vacui* nebo z jakési samoúčelné okázalosti, naopak prázdnotu nepřetržitou souměrností s její zvláštní povahou nekonečné tkaniny, předivá zdůrazňuje. Vede ho zbožnost, touha po co nejhlubší dokonalosti, mystický prožitek (Khatibi, Sijelmassi 1994, 232). Ornament vyvěrající z výše zmíněné fascinace boží dokonalostí nelze chápat jako pouhý prostředek zdobnosti, zkrášlování, ale jako jakýsi duchovní prostor. (Stetié 2010) A tak se k němu také vztahuji v této práci.

Výše popsaný estetický systém, Clévenotem nazývaný *estetika závoje* (Clévenot 1994), radikálně odmítá ztotožňovat Krásu a zkrášlování a za stejně nutné považuje odlišení Boha a stvořeného světa – rozdíl mezi Krásou a zdobením spočívá v samotné podstatě obojího. „A protože takovou krásu nelze odhalit, odkrýt, nabízí islámská ornamentace jakousi zdobnost závoje. Ve zkrášlování povrchu tedy ulpívá nostalgie nebo touha po Kráse, stejně jako v srdci člověka je vzpomínka na Boha, touha po něm.“ (Clévenot 1994, 153) Matematická přesnost a rafinovanost geometrického ornamentu zrcadlí Boží řád – ten představuje základní cestu, princip, jímž je tvůrce ornamentu veden. V určitém slova smyslu tak funguje ornament jako křesťanský labyrint – otevírá cestu k duchovnímu poznání. Na rozdíl od labyrintu se však ornament neobvívá kolem středu, jeho střed se totiž nachází všude a nikde, plocha se proměňuje v předivo barev, střídání světla a stínu, zaplněného a prázdného prostoru, a tak ornament brání člověku upnout se na jedno místo, jeden tvar, jednu linii, v nichž by se zrcadlilo jeho já. Poddáme-li se vizuálnímu účinku ornamentu, snadno v něm zabloudíme, staneme se jeho součástí – nemá začátek ani konec, proto nás dokáže pohltit. A jeho geometrická síť může symbolicky odrážet kontemplativní stav mysli poznávající jednotu v mnohosti, mnohost v jednotě (Burckhardt 2018, 220), mysli shledávající viditelné za neviditelným. V jednu chvíli odhaluje i skrývá.

I proto, že jednu z forem jeho realizace představují kaligraficky vyvedené koránské verše, ornament spíše čteme, než si ho prohlížíme, vidění a čtení se podílejí na stejném rytmu – arabské slovo *'ajn* odkazuje k oku, zrakovému orgánu, ale také k vnitřnímu zraku, který umožňuje poznání, dále pak k prameni a k prázdnotě. Pramen zářící v odlescích slunce může připomínat „oko země“. Pramen udržuje člověka při životě, oko ho stráží, ale také vyvolává závist a dokáže uhranout. Člověk odstřižený od svého pramene je odsouzený k bloudění a hledání jiného pramene, a přitom podrobený dohledu těch, jimž pramen patří.

Stojíme-li tváří v tvář ornamentu a noříme-li do něj svůj pohled, dříve nebo později začneme sledovat pohyb sil, které se vzájemně přetínají a ruší. Arabesky a průplety nás svým rytmem téměř nutí zadržet dech, čas se zastavuje, pohyb zároveň chvátá a znehybňuje se, odvádí pohled za hranice viditelných forem, a tím umožní člověku, aby se odpoutal od zjevného, pomíjivého světa. Ornament nelze izolovat od rytmu, k němuž přispívá a jež tvoří, neopakovatelný rytmus prostupuje veškerý život muslimských společenství – při recitaci koránských veršů, synchronizovaném pohybu při modlitbě, ale i vyprávění příběhů, tvarování tradičního kuskusu nebo tkaní koberců. Rytmem a pravidelností pomáhá ornament vytvářet dojem prázdnoty – v kontrastu s pokrytou plochou se zvyšuje účinek velkých bílých ploch. (Burckhardt 2018)

V simulakru ornamentu, v závoji zatemňujícím a projasňujícím Pravdu nás podobně jako Franze snadno sevře melancholie neoddělitelná od radosti, nic se proměňuje v něco, ve vibrující prostor kladoucí otázky. Povrch pokrytý abstraktními formami nevnímáme jako statický, hýbe se, metamorfóza se děje přímo před našimi zraky. (Buci-Glucksmann 2008)

I v představě libanonského básníka Salaha Stetiého figuruje ornament jako základní princip metamorfózy – pozorujeme-li dostatečně dlouho jednotlivé detaily, které by snad mohly mít podobu hvězdy, květiny či kamene, dokážeme je ve své mysli přeměnit v celek, jednotu, zrcadlo Boží jednoty. Stetié proto považuje ornament, posvěcený koránskými verši<sup>53</sup>, za duchovní prostor islámu (Stetié 2010), neb celý Korán je ornamentem, a to v konkrétním i přeneseném významu.

Ornamentální způsob tvorby zásadně redukuje nebo eliminuje referenční, mimetický aspekt umění, zato probouzí emotivní, nebo dokonce duchovní stav. (Grabar 1996, 186–187) Neposkytuje prostor materiální skutečnosti, svou geometričností a abstraktností zbavuje diváka fyzického i imaginárního těla a nahrazuje ho tělem metaforickým. Stejně hledání jakéhosi „mezivýrazu“, „prostředníka“ (Buci-Gluksmann 2008) zaznamenáme v poezii i v psaní o sobě, kde metafora funguje jako chůze po ostré hraně mezi živým a neživým, mezi skutečností a ideou.

To, co by mohlo vypadat jako dvojrozměrný povrch, nechává ve skutečnosti pronikat záblesky trojrozměrného nekonečna, ornament je zároveň znakem i zrcadlem Skutečnosti i Iluze, pokud ovšem dokážeme proniknout až za znak, za závoj skrývající Boží přítomnost. (Stetié 2010) Zatímco křesťanské symboly a zobrazení v sakrálních budovách vyzývají věřícího k aktivitě (modlitbě, účasti na bohoslužbě, četbě svatého příběhu), islámské ornamenty ho obracejí dovnitř sebe sama a iniciují jeho vnitřní proměnu. Projevují se ovšem také v sociální rovině – muslim přistupuje k modlitbě zbavený všech ozdob a tvoří ornament pohybem, přesněji společným opakováním rituálních pohybů. Posiluje tak své místo uprostřed společenství.

---

<sup>53</sup> „Věru bychom dali těm, kdož v Milosrdného nevěří, na domy jejich střechy stříbrné a k nim i žebříky stříbrné, aby po nich stoupali, a opatřili bychom domy jejich dveřmi a lůžky stříbrnými, na nichž by lehávali, a zlatými ozdobami. Všechno toto patří k požitkům života vezdejšího, zatímco život budoucí u Pána tvého připraven je bohabojným. (Korán, 43, 33–35)

### 3.6 Když já je tabu

*Jen ďábel říká Já, jen Ďábel jí sám, jen ďábel spí sám.*<sup>54</sup>

Všichni autoři, jimž se věnuje tato disertační práce, vypráví sebe sama v hybridní situaci. Jejich vzdělání a jazyk tvorby jsou evropské a odrážejí evropskou tradici myšlení a promýšlení individuality. Zároveň však pocházejí z tradičních severoafrických společností, v nichž se život řídí vírou v islám spojenou s místními berberskými tradicemi. Pro pochopení dynamiky psaní o sobě je tedy nevyhnutelné porozumět místu, které v islámské doktríně zastává jednotlivec.

Islámské učení klade mimořádný důraz na pospolitost a společenský život, koherence jako naprostá dokonalost stojí v samém srdci teologických islámských principů. Podle W. C. Smithe být součástí komunity představuje jeden z klíčových aspektů osobní víry muslima. (Smith 1957, 10) Jedinec sám o sobě neznámá téměř nic, je platný jen jako součást *ummy*, tedy společenství ustaveného v samých počátcích islámu a trvajícího dosud. Identita individua se omezuje na identitu komunity nebo kmene, kolektivita představuje základní hodnotu. Osobnost se v islámské společnosti definuje svým vztahem ke společnosti, společenství a rodině. Od jedince se očekává, že bude respektovat společenskou smlouvu, která říká, že jeho osobní svoboda podléhá svobodě společenství, na němž jedinec bezvýhradně závisí a jemuž se zodpovídá, ctí ho a je mu podřízen.

Naše poznání toho, jak je v islámu chápán jedinec a jakou pozici má v muslimské společnosti subjekt, se velkou měrou opírá o studie alžírského filosofa a antropologa náboženství Maleka Chebela představené mimo jiné v publikaci *Le Sujet en Islam* (Jedinec v islámu, 2002). Chebel poukazuje na fakt, že islámské právo *šari'a* i islámská mystika svádějí s egem, často nahlíženým jako prvotní překážka na cestě ke skutečnému poznání Boha, nelítostný boj, zbavují ho hlasu a tím i možnosti samo sebe vyslovit. Chebel ve svém zkoumání tradiční muslimské společnosti nahlíží subjekt jako molekulu *ummy*, společenství, na němž spočívá síla a úspěch islámu a jež podle jeho kritického názoru chrání svou podstatu odmítáním všeho individuálního a moderního:

*Umma*, všudypřítomná už od médiinského období, funguje stejně v mýtu jako v realitě coby mlhavé, nejasné a omezující tělo. Jedinec nemá ve srovnání s kolektivem žádnou váhu. Jestliže se subjektu podaří nahlížet sebe sama jako takového, pak jen tehdy, když si uvědomí, že jeho spása přichází jen a pouze skrze společenství. Nakonec tedy subjektivní identita muslima neexistuje sama pro sebe, ale pouze uprostřed

---

<sup>54</sup> *Seul le diable dit je ; seul le diable mange seul ; seul le diable dort seul.* Maghribské přísloví.

vřelé, ochraňující *ummy*, jež se ale dokáže vůči svobodným jedincům s výrazným charakterem chovat krutě. (Chebel 2002, 148)<sup>55</sup>

Jeden z relativně řídkých okamžiků, kdy jedinec sám o sobě promlouvá, představuje vyznání víry, šaháda, základní krédo věřícího muslima, které použití 1. osoby singuláru implicitně obsahuje. Příslušník muslimské obce pronáší šahádu při každodenních modlitbách, vyřčením šahády před významným islámským činitelem nebo před svědky lze provést konverzi k islámu. Islámská šaháda zní: *Vyznávám, že není božstva kromě Boha a Muhammad je Posel boží.* (Kropáček 1992, 92) Navzdory všemu zdání však první osoba singuláru v těchto verších neznačí individualitu, ale znovu vtěluje člověka do společenství, a především mu připomíná unikátní vztah k Bohu řízený odevzdáním se. Skrze vyznání víry muslim ustavuje své místo ve obci věřících, poměřuje, jak se do ní integroval, nakolik se vyrovnává s každodenní náboženskou praxí, vyjadřuje svou touhu být každý den lepším než předchozího dne.

Génus islámu umožnil svobodně a individuálně vyjádřit projev víry, základní podmínku pro získání postavení věřícího. Jinými slovy, muslim není nikdy svobodnější a autonomnější, dokonce zodpovědnější, než když se podřizuje Bohu. Jinými slovy, aby byl svobodný jako jednatel, musí vyvanout v Boží nezměrnosti, zaniknout coby jedinečná věřící bytost (*fanā`*) a spojit se s pohyblivou hmotou *ummy*. (Chebel 2002b, 51–58)<sup>56</sup>

V Maghribu příslušník muslimské *ummy* jen zřídka používá 1. osoby singuláru a na vlastní existenci obvykle neupozorňuje, a to z důvodů jednak z náboženských, jednak zvykových. V tradiční maghribské<sup>57</sup> společnosti, namnoze berberské, tedy nearabské, totiž panuje hluboce zakořeněná obava ze samoty, z výjimečnosti, odlišnosti. Používání zájmena *já* nebylo před několika desetiletími vůbec samozřejmostí, pravověrný muslim byl nucen po každém proneseném *já* vyřknout tradiční očišťující formulku „*Kéž mě Bůh ochrání před takovým zájmenem, protože je nástrojem ďáblovým.*“ (Kacimi 2008)

V podobném duchu o možnosti sebeodhalování a rozebírání sebe sama svědčí i rakouský arabista Gustav E. Von Grunebaum, když se ptá, zda je možná dávat do souvislosti relativní

---

<sup>55</sup> *La Ummah, omniprésente dès l'époque médinoise, fonctionne aussi bien dans le mythe que dans la réalité comme un corps opaque et contraignant : l'individu est déclassé par rapport à la collectivité. Si le sujet arrive à se percevoir comme sujet, c'est dans la mesure où il sait que son salut ne peut advenir que dans un contexte collectif et commun. Au fond, l'identité du musulman comme sujet ne peut exister pour elle-même, mais seulement au sein de cette Ummah amniotique et chaleureuse, qui peut se montrer tyrannique vis-à-vis des individus libres ou caractériels.*

<sup>56</sup> *Le génie de l'islam a permis que l'expression de l'acte de foi, condition primordiale pour accéder au statut de croyant, se manifeste librement et individuellement. En d'autres termes, le musulman n'est jamais plus libre et autonome, voire plus responsable, que lorsqu'il se soumet à Dieu. Autrement dit, pour être libre en tant qu'individu, il lui faut disparaître dans l'immensité de Dieu, s'anéantir (fana) en tant qu'être croyant et se fondre dans la masse fluente de la Ummah.*

<sup>57</sup> Nedostatečná znalost jiných muslimských zemí nás vede k omezování se na oblast Maghribu.

nezřetelnost identity obyvatel muslimských zemí s velmi malým zájmem, který tradiční muslim věnuje sobě samému.

Analýza sebe sama je v muslimské kultuře vzácná, tedy pokud nereflektuje náboženskou zkušenost. V klasické literatuře, v biografii, a především v autobiografii zahaluje neproniknutelná diskrétnost to, co bychom mohli považovat za duševní či duchovní život, do popředí staví popis. Neopakovatelná a jedinečná vnitřní zkušenost se popisuje velmi vzácně a máme vážné podezření, že je také vzácně pozorována a záměrně uchopována. (Von Grunebaum 1973, 141)<sup>58</sup>

Von Grunebaum, podobně jako Chebel, upozorňuje na to, že viděno evropskýma očima, věřící v muslimské společnosti nejedná zcela svobodně, že „jeho aktivita a pohyb nemá skutečný význam než prostřednictvím Boha, jen v jeho kvalitách coby věřícího.“ (Grunebaum 1973, 141) Lidskou přirozenost a svobodu jednání zde nutno chápat ve světle zjevení Koránu a podle jeho měřítek.

Zkoumání sebe sama, zaobírání se vlastní identitou není islámské tradici až na výjimky vlastní. Kolektivní myšlení převažuje nad osobním, individuálním.

Také podle tuniského historika Hichema Djaitiho je Já coby sebezpotvrzení jednotlivce čistě západním konceptem: „*Islám ignoroval humanismus coby nositele civilizačních hodnot a ignoroval já.*“ (Djaït 1978, 67)<sup>59</sup> Touha po osahávání a poznání vlastního Já se výrazněji prosazuje teprve v živém kontaktu se západem, zrození introspektivního Já přichází v kontextu akulturace a soudě podle množství publikovaných autobiografických děl pravděpodobně souvisí s faktem, že maghribští autoři na počátku 2. poloviny 20. století prošli francouzským vzdělávacím systémem. Tato (nejen) jazyková zkušenost zprostředkovala setkání s myšlenkovými koncepty západní tradice a znalost klasických literárních děl. Ač v tradiční

---

<sup>58</sup> *Peut-on mettre en corrélation le flou relatif des contours de son identité avec l'intérêt relativement réduit, si on le rapporte à nos mesures, que le Musulman témoigne traditionnellement à sa propre nature ? L'analyse de soi, à moins qu'elle ne soit fondée sur l'expérience religieuse, est rare ; dans la littérature classique, même dans la biographie et surtout dans l'autobiographie, une discrétion impénétrable voile ce qui nous semble la vie d'esprit à proprement parler et place l'étude descriptive au premier plan. L'irrépérable, l'unique dans l'expérience intérieure est rarement décrit et, soupçonne-t-on, rarement observé et saisi intentionnellement. Parce que l'homme, à le comprendre correctement, n'est pas un agent libre, son activité et ses mouvements ne reçoivent de sens véritable que par le biais de sa relation à Dieu, en sa qualité de croyant. La nature de l'homme n'a besoin d'être comprise qu'à la lumière et selon la mesure de la révélation coranique. La découverte de la vie intérieure, en tant que sujet et problème de la création littéraire, constitue un des résultats les plus significatifs du contact avec l'Occident.*

<sup>59</sup> *La Renaissance européenne redécouvre l'héllénisme et tisse sur son canevas la notion neuve d'homme et celle de moi. Le moi, au sens de l'affirmation de l'individu, est proprement une conquête de l'Occident. Cependant, l'Islam, cet autre rameau de l'héllénisme, non seulement n'est pas arrivé aux mêmes résultats mais les a ignoré : il a ignoré l'humanisme comme support des valeurs civilisatrices et a ignoré le moi.*

arabské literatuře nejsou neznámé žánry exponující vypravěče v 1. osobě identické s autorem, zřídka se jedná o díla introspektivní povahy, tak jak je známe z evropského kánonu. Žánrové nuance podrobněji nastíní následující kapitola.



## II. Já v maghribském kontextu – několik poznámek k žánru autobiografického zaměření

V úvodu této kapitoly vzpomeňme jednoho antického hrdinu klíčového pro Aristotelovu definici tragédie – ne snad nemístně, vždyť marocký spisovatel a filozof Abdelkébir Khatibi, o němž už leccos bylo a mnoho ještě bude řečeno, považoval Aristotela za filosofa náležejícího k islámu ještě před jeho samotným vznikem. Když Oidipus odpoví na hádanku nelítostné Sfingy, nevědomky odpovídá na hádanku vlastního života, který pak za pomoci věštce, svědků a vlastní paměti v průběhu Sofoklova dramatu rekonstruuje, až se dobere strašlivého poznání, které ho bude stát nejen zrak, ale především duši. Opět nevědomky totiž do písmene vyslyšel pozdrav boha Apollona uvedený nad vstupem do delfské věštiny a poznal sám sebe. S jistou nadsázkou se tak během pátrání po vrahovi krále Laia stal prvním, kdo zakouší vědomí sebe sama, poslouchá vlastní příběh a o sobě vypráví.

V evropské tradici pramení pátrání po odpovědi na otázky *Kdo jsem?* a *Jaké je moje místo ve světě?* právě z řeckých mýtických vyprávění. Určité formy expozice Já v literatuře nacházíme od Augustinových *Vyznání* přes Montaignovy *Eseje* k Descartově výroku *Cogito ergo sum*. Jsem, protože vidím, slyším, prožívám, myslím a uvědomuji si to. Osvícenství pak v evropském myšlení pevně ustavilo představu individuality coby nejvyššího stupně rozvoje osobnosti. Jako taková se zrcadlí v Rousseauových *Vyznáních*, v nichž moderní evropské psaní o sobě spatřilo světlo světa. Od otázky *Kdo jsem?* přesunul Rousseau pozornost spíše k tázání po tom *Kým jsem byl?* a *Jak můžu sám sebe zpětně nahlédnout a veřejně prezentovat?* a uskutečnil tak první moderní autobiografické gesto.

Evropské pojetí autobiografie i jiných typů psaní o sobě je silně teoreticky propracovanou oblastí<sup>60</sup>, ať už se jedná o tradiční pojetí žánru popsané Philippem Lejeunem a Gustavem Gusdorfem, o teorii autofikce Serge Doubrovského a Vincenta Colony, nebo poststrukturalistické vnímání založené na textech Rolanda Barthese. Jednotliví autoři zde představují různé modely vztahu autora a jeho textového já. Velmi zjednodušeně řečeno, rané výklady chápou autobiografii jako retrospektivní rekonstrukci vlastního života autora, předpokládají identitu autora, vypravěče a postavy a mimetický vztah mezi postavou a jejím životem před textem a v textu, stvrzenou autobiografickým paktem (Lejeune 1975). Autor se již jinými díly zapsal do literárního pole, nachází se v určité fázi bilancování, nebo dokonce

---

<sup>60</sup> V českém kontextu srov. Soukupová, K. *Vyprávět sebe sama*.

z výšky přehlíží svůj končící život. Takové vnímání Já od 70. let 20. století ustupuje ze scény a v konkrétních realizacích i v teoriích žánru začíná převažovat představa psaní o sobě založená na strategiích fikcionalizace, které brání jednoznačné identifikaci textového a mimotextového Já a pracují s jejich neustálým vzájemným pronikáním. S dílem J. Borgese přichází zásadní proměna pojmů realita, fikce a bytost (de Toro 2006, 59). Hranice mezi fikcí a realitou se posouvá, individuum a objekt už neexistují jako dichotomie, nepředstavují odvrácené strany. A s tím, jak se v průběhu 20. století mění vztah člověka a jazyka, se mění nutně také literární zobrazení subjektivity. Příběh ztrácí svou diegetickou strukturu, já není možné zobrazovat jako koherentní bytost, přestala být zdrojem a základem vědění a důvěryhodné reflexe (de Toro 2006, 60). Na těchto základech se pak rozvíjí představa čistě textového subjektu, nevyslovitelného, a především zcela nezávislého na reálném, fyzickém autorovi. Od tradičního nároku na autenticitu, pravdivost vyprávění o sobě/sebe se tedy přesouváme k literární reprezentaci vzniklé díky omylné, chybující subjektivitě, která jakýkoli požadavek na pravdivost popírá (Gronemann 2006, 106). „Tohle všechno musí být bráno tak, jako by to řekla románová postava – nebo spíše vícero postav,“ varuje Roland Barthes (Barthes 2015, 145) a odhaluje tak svůj skepticismus vůči požadavku na autenticitu autobiografie. Já se často odráží v zrcadle značně popraskaném a deformujícím, a ne vždy už vytvořilo cokoli významnějšího.

Jak je tomu ale v kulturách, které s individuem příliš nepočítají, kde, jako například v islámské tradici, toto nejvyšší místo zaujímá náboženské společenství a individualismus představuje ohrožení kolektivní harmonie? Jak se v takové konstelaci prosazuje Já v literárním textu? A jaké Já? Jaký vztah udržuje s Já mimotextovým?

## 1. Literární Maghrib – stav výzkumu

Zájem o problematiku literárních reprezentací Já a psaní o sobě ve frankofonních zemích doslova explodoval v 90. letech 20. století. V září 1990 uspořádala k problematice autobiografických žánrů v afrických literaturách univerzita Paříž XIII jednodenní kolokvium vyústící v publikaci *Autobiographies et récits de vie en Afrique* (Mouralis 1991). V květnu 1994 se v Bordeaux konala konference nazvaná *Littératures autobiographiques de la francophonie*, na níž vystoupili také přední badatelé zabývající se maghribskou literaturou, jejíž výzkum byl tehdy ve Francii vcelku velkoryse podporován. V konferenčním sborníku vydaném následně v prestižním nakladatelství L'Harmattan se objevily příspěvky Jeana Dejeuxe<sup>61</sup>, Charlese Bonna, Abdellaha Bounfoura a Christiane Chaulet-Anhour. Zmiňuji je jmenovitě proto, že právě první tři z výše uvedených teoretiků dodnes ovlivňují vnímání maghribského psaní o sobě. Jako by současné bádání někdy jen s obtížemi překračovalo stín svých předchůdců, a chtělo tak vyjádřit vděčnost za zájem a nasazení, s nímž se tito autoři maghribské literatury věnovali a založili tak ve francouzském literárním poli dnes poněkud upozaděnou tradici<sup>62</sup>.

Jean Dejeux, příslušník řádu *Pères blancs* (viz pozn. 5) provádějících v období koloniální správy na severu Afriky misijní a vzdělávací činnost, pobýval v Tunisku a v Alžírsku mezi léty 1952 a 1981. Maghribskou literaturou se začal zabývat coby knihovník diecézního studijního centra v Alžíru a věnoval jí celoživotní úsilí. Jako první představil expozici Já v maghribském kontextu jako zcela nemožné, nevyslovitelné a realizovatelné pouze prostřednictvím francouzštiny – jazyka kolonizátora. Citoval slova alžírského básníka a dramatika Mohameda Kacimiho, který ve svých vzpomínkách na dětství nazval francouzštinu rodným jazykem svého Já<sup>63</sup>. Světlo světa tehdy spatřila teorie, podle níž cestu k maghribskému psaní o sobě otevřel právě jazyk kolonizátora coby prostředník pro kontakt s evropskou literární tradicí a myšlením umožňující autorům pojmenovat prožívání, pro něž arabština nemá výrazové prostředky.

Charles Bonn, Dejeuxův student, pak ve svém dnes již kanonickém a hojně citovaném textu *L'autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance* (Bonn 1994) předpokládal, že literární autobiografie autorů pocházejících

---

<sup>61</sup> Dejeuxův příspěvek s názvem *L'émergence du « Je » dans la littérature maghrébine de la langue française* byl obsažen už v prvně jmenované publikaci.

<sup>62</sup> Pokud se lze spolehnout na svědectví současných francouzských akademiků zabývajících se africkými literaturami, neexistuje v současné době na žádné francouzské univerzitě pracoviště specializované na výzkum maghribské literatury.

<sup>63</sup> Pojetí francouzštiny zev psaní o sobě M. Kacimiho se věnuji v kapitole 2.2

z koloniálního kontextu přispěly k přijetí této rodící se literatury francouzskými čtenáři, jimž byla především určena. Domníval se, že v situaci, kdy je vhodné<sup>64</sup> přitáhnout pozornost k určitému sociokulturnímu kontextu, bude autentické, syrové vyprávění o vlastním životě typického zástupce daného prostoru pro publikum zárukou pravdivosti, a tudíž bude atraktivní. Toto svědectví bude působit o to pravdivěji, popře-li ostentativně všechnu okázalost literatury. (Bonn 1994) Bonn se ve svém textu odkazoval i na teoretiky arabské, ovšem dlouhodobě žijící a působící ve Francii, především na Abdallaha Bounfoura, podle nějž autobiografická literatura vzniká v arabsko-islámském prostředí pouze na objednávku evropského publika. Podle jeho tvrzení před maghribskou literaturou ve francouzštině žádné psaní o sobě ani exponování Já prostřednictvím literárního textu v Maghribu neexistovalo.

Pohlédneme-li z ptáčích perspektivy na relativně recentní publikace zabývající se autobiografií ve frankofonním prostoru (např. Gronemann 2006, Camet a Sabri 2012, Begnat-Neuschäfer, Delas a Zekri 2020), můžeme krom podnětných závěrů v nich obsažených konstatovat také několik stále recyklovaných postulátů zděděných po „otcích zakladatelích“<sup>65</sup>, které však lze snadno vyvrátit – všechny mají jen omezenou platnost. Uvedme zde příklady takových tvrzení:

- Já v arabsko-muslimském kontextu není možné vyjadřovat, protože arabština nepoužívá 1. osobu singuláru.
- Psaní o sobě v arabsko-muslimském kontextu neexistuje a rodí se teprve s příchodem francouzštiny.
- Autobiografie vznikají v 50. letech jako atraktivní žánr, který má vyvolat u metropolitního publika zájem o problematický region.

Valná většina dalších badatelských počínů souvisejících s psaním o sobě maghribských autorů vycházela z prací právě zmíněných autorů. Na základě současných výzkumů nejen v oblasti psaní o sobě, ale v postkoloniálních teoriích vůbec se domnívám, že se jejich tvrzení neustálým replikováním přesunula do oblasti mýtů a klišé. Žádná ze zmíněných teorií nebere v potaz existenci žánrů arabské tradice, které nějakou formu Já aplikují, ani fakt, že skrze psaní o sobě autor sám sebe ustavuje jako spisovatele – akt psaní je v maghribských podobách psaní o sobě výrazně tematizovaný, také proto mu věnuji samostatnou kapitolu v analytické části práce.

---

<sup>64</sup> Jednalo se především o politické důvody – v době publikace prvních autobiografických textů byly všechny tři maghribské země ještě pod koloniální správou Francie. I v metropoli však čím dál častěji zaznívaly hlasy po jejím ukončení, především ze strany levice. Maghribští autoři se k levicové orientaci rovněž hlásili.

<sup>65</sup> Včetně autorky této práce, která svůj diplomní výzkum vystavěla z valné části právě na publikacích J. Dejeuze.

Především však ve snaze definovat psaní o sobě vznikající na literární periferii, v koloniálním či postkoloniálním kontextu, neustále přetrvává představa evropské autobiografie jako jakéhosi etalonu, s nímž se toto psaní o sobě porovnává a jemuž je podřízené (Richter 2006, 157). Elke Richter přitom paradoxně na několika příkladech dokazuje, že psaní o sobě coby myšlenkový a tvůrčí koncept není inherentní pouze evropské literatuře, ale prochází napříč kulturami. Odkazuje se přitom na práce Dwighta Reynoldse, který vytvořil seznam více než 140 textů vyprávějících příběh vlastního života v arabštině, tedy textů exponujících Já. Albert Memmi ve svém eseji *Portrait du colonisé précède* (Portrét kolonizovaného, 1957) upozornil na zvláštní způsob zacházení s kolonizovanými společnostmi – kolonizátor se ke kolonizovaným chová jako k malým dětem, jež je potřeba vychovat, přivést k rozumu, civilizovat. Jako bychom si poměřováním literární produkce vznikající v koloniálním a postkoloniálním prostoru pomocí evropských měřítek počínali stejně – jako by každý literární počín potřeboval souhlasné paternalistické přikývnutí.

Kromě srovnávání jakéhokoli postkoloniálního psaní o sobě s evropským vzorem daného žánru považuji za zásadní problém ve výzkumu autobiografie v tomto kontextu skutečnost, že autoři studií, včetně například Elke Richter, se často odkazují k teoriím žánru definovaným před několika desítkami let, i v západním kontextu dávno překonaným, ačkoli se jak podoba autobiografie, tak i teoretické úvahy o ní zásadně proměnily. Právě Elke Richter se například pokouší dokázat, že koncepty psaní o sobě G. Gusdorfa formulované ve 40. a 50. letech 20. století neplatí pro autobiografické texty vzniklé v 80. letech, kdy už se i v evropské literatuře posunul tento žánr ke zcela jiným strategiím. Mezi jednotlivými koncepty pak vzniká propast znesnadňující moderní výzkum – Gusdorfovy koncepty neplatí ani pro dobové evropské autobiografické psaní.

Vliv francouzštiny a evropské tradice myšlení zprostředkované jazykem (bývalého) kolonizátora *a priori* popírám, stejně tak ani fakt, že snaha legitimizovat sebe sama coby autora prostřednictvím autobiografie nebo autofikce je v první fázi maghribské literatury ve francouzštině poměrně běžná a souvisí s potřebou uznání celé rodící se literatury, domnívám se však, že psaní o sobě nevzniklo v této oblasti *ex nihilo* – stejnou nebo podobnou měrou ho utvářela také tradice místní.

## 2. Vyprávět sebe sama v arabské tradici

Mohlo by se tedy zdát, že společnosti, v nichž dominantní roli hraje kolektivní vědomí, psaní o sobě neusnadňují. Vlivem výzkumů z 90. let jsou i nadále mnozí evropští badatelé v pokušení považovat autora písničích o sobě za produkt setkání s evropskou kulturou, bez níž by takové psaní nebylo možné. A přece existují nejméně dva žánry tradiční arabské literatury, tzv. *fahrasy* a tzv. *rihly*, které lze oprávněně považovat za jakési předobrazy psaní o sobě v arabsko-islámském prostoru – v obou se totiž setkáváme s vyprávěním v 1. osobě singuláru a s velmi osobitým přístupem k sobě samému a své životní pouti. Zastavme u nich na okamžik svou pozornost.

### 2.1 *Fahrasa*

*Fahrasa*, kterou bychom dnes mohli považovat za druh spirituálního iniciačního deníku, je podle *Encyclopedie de l'Islam* jakýmsi katalogem nebo inventářem, v němž učenci vyjmenovávali své mistry a díla studovaná pod jejich vedením. Žánr objevující se především v muslimském Španělsku a v Maroku nabízel vzor studia vhodného pro budoucího vzdělance pohybujícího se v učených kruzích. Vyznačoval nejrůznější formy, od prostého výčtu po poetické zpracování. Krom toho, že zprostředkovával zážitek probuzení vědomí a analýzu vlastního chování, myšlenek a citového prožívání souvisejícího s cestou k Bohu, mohl obsahovat také anekdoty a krátké příběhy i úvahy o nejrůznějších tématech, s nimiž se autor během svého učení setkával, někdy až do té míry, že se stal skutečným vyprávěním vlastního života. Jako příklad takové *fahrasy* nám poslouží dílo marockého súfijského mystika Ahmada Ibn 'Adžíba žijícího v letech 1747–1809. Zachytil všechny zásadní aspekty své cesty k Bohu, ale také předložil seznam svých předků, vyprávěl o svém dětství, učení se Koránu, mistrech a vědeckých poznacích, jimiž ho vybavili. Podal výčet svých děl, spirituálních cvičení a zkoušek, jež musel překonat, aby se stal sám mistrem. Vcelku podrobně se věnoval sociokulturní situaci v Maroku, zatímco citovým životem se zabýval velmi úsporně – víme například, že byl ženat s několika ženami, ostatní aspekty jeho citového života však zůstávají zahalené tajemstvím.

Cíl svého psaní předjímá v samém úvodu:

Jak řečeno, je mým úkolem oslavovat dobré skutky boží a obeznámit s nimi věřící podřízené Bohu. Kromě toho zapíši některé věci, jimiž mě Bůh obdaroval stran mých předků a stran významných událostí, které se mi přihodily mezi mým narozením a přítomným okamžikem: jak jsem se vzdělával

v exoterických i esoterických vědách, kdo byli v těchto dvou oblastech moji Mistři a jakými poctami mě zahrnuli, kdo svědčil o mé dokonalosti... (Michon 1982, 32)<sup>66</sup>

Ačkoli Ahmad Ibn 'Adžíba vyprávěl celý příběh svého života a své iniciace v 1. osobě singuláru, nepsal pro vlastní potěšení nebo z narcistních pohnutek. Svou prací chtěl „oslatit Boží laskavost a vše dobré, co přináší světu“. (Michon 1982, 32) Text téměř výhradně popisuje učencův duchovní růst a práci pro významné osobnosti a činí tak zcela nezúčastněně, bez hodnocení, bez odkazů na vnitřní prožívání. Jako súfi, představující splynutí člověka s Bohem, jakož i představitel velmi hlubokého/intenzivního vztahu mezi věřícím člověkem a Bohem, probuzený k esoterickému vědomí o sobě mluví především proto, aby ukázal nutnost oprostít se od sebe sama, tváří v tvář Boží přítomnosti se vzdává jakýchkoli osobních nároků. Jeho Já je příkladné, didaktické. Přesto považujeme záznam spirituální cesty podaný v ich-formě a obsahující reflexivní pasáže vztahující se k duchovnímu poznání za jeden z žánrů předjímajících moderní psaní o sobě maghribských autorů a autorek. I jejich cesta o několik století později vykazuje iniciační rysy, souvisí s prožíváním religiozity, byť se právě proti ní autoři mnohdy vymezují, a podobně jako Já promlouvající ve *fahrasách*, i to moderní jen sporadicky přitahuje pozornost k sobě samému pro vlastní potěšení nebo s vědomím vlastní důležitosti.

## 2.2 Rihla

Druhým žánrem bezprostředně ovlivňujícím psaní o sobě v severní Africe je cestopis, v arabské tradici označovaný jako *rihla*. Podle *Encyclopedie de l'Islam* odkazuje kořen slova *r-h-l* k celé řadě významů souvisejících s chovem velbloudů, s jízdou na nich, s přepravou lidí i zavazadel a zároveň jednomu z důležitých topoi středověkého arabského cestopisu. Stejný kořen se pak objevuje také ve slově *rahḥāla* označujícím významného, zkušeného cestovatele. *Rihla* tedy znamená cesta a v literárním pojetí označuje žánr kombinující popis cesty a míst s komentáři o tom, co cestovatel vidí a zažívá, a to vždy optikou muslima.

Islámská tradice je cestování nakloněna, neboť *hadždž* – pouť do Mekky je nejen bohubou činností, ale i jedním z pěti pilířů víry. Muslim však může podniknout cestu i z jiných důvodů

---

<sup>66</sup> *Ceci dit, c'est un devoir que de célébrer les bienfaits de Dieu et de les porter à la connaissance des croyants soumis à Dieu. Aussi vais-je consigner certaines choses dont Dieu m'a gratifié ce qui concerne mes ancêtres et ce qui mérite d'être rapporté [des événements survenus] entre ma naissance et le moment présent : de quelle façon je me suis instruit dans la science exotérique et esotérique, quels ont été mes maîtres dans ces deux domaines et les licences qu'ils m'ont décernées, quelles personnes ont porté témoignage de ma perfection...*

– jako *hidžru*, přesídlení nebo exil, jako *zijáru* neboli návštěvu míst spojených se svěťci, nebo jako *rihlu*, cestu vedoucí k poznání, ať už duchovnímu nebo profánnímu (Mohammed 2011). Cestování po muslimském území, setkání s velkými učenci své doby a získávání zkušeností a vědomostí sloužilo jako vstupenka do elitní společnosti. Z písemných záznamů z cest se v nejpozději na přelomu 12. a 13. století zrodil umělecký žánr cestopisu, kterému budeme v rámci zkoumání psaní o sobě věnovat pozornost.

Za příklad nám poslouží dílo *Cesty po Africe, Asii a Evropě vykonané v letech 1325 až 1354* marockého cestovatele a učenice Ibn Battúty, nenápadného, nepříliš bohatého učenice z Tangeru, který na cestách strávil téměř 30 let, šestkrát podnikl pouť do Mekky, stal se soudcem v Dillí a na Maledívách a podle svých slov procestoval velkou část tehdy známého světa. Ibn Battúta se vlivem prožitých zkušeností velmi proměnil, prošel dlouhou cestu jak fyzickou, tak emoční a dosáhl značné prestiže – o tom všem nás ve svém díle zpravuje: „*Při popisu svých cest odhaluje autor bezděky celou svou osobnost, a to s takovou upřímností a s takovým bohatstvím detailů, že se nám tím dostává do rukou jedinečný lidský dokument.*“ (Hrbek 1961). Ačkoli je cestopis považován za významný objektivní pramen zpráv o chodu tehdejšího (nejen) islámského světa, Ibn Battúta své obdivuhodné pobyty zachycoval se zpožděním – teprve několik let po návratu do Maroka ho sultán vyzval, aby své vzpomínky nadiktoval jeho sekretáři Ibn Džuzajovi, jenž vyprávění doplňoval vlastními přípisky, úryvky z četby, citacemi básní, a proto nelze s jistotou určit míru pravdivosti jeho pozorování a odpovědět na otázku pravdivosti a autentičnosti. Ibn Battúta navíc spoléhal jen na vlastní paměť a na o sto let starší cestopis svého předchůdce Ibn Džubajra, jelikož zápisky, které si po celou dobu cesty vedl, mu byly odcizeny. Jeho dílo se tak pohybuje na hranici etnografického a autobiografického psaní – z odstupů se snaží podat zprávu o dalekých místech a rekonstruovat běh svého života. Text se stává problematickým z hlediska referenčního – vše, co zobrazuje, by mohlo být skutečné, zároveň však podléhá deformaci způsobené nedokonalou pamětí stejně jako snahou přinést čtenáři rozptýlení nezávisle na realitě. Ibn Battúty *Cesty* jsou totiž krom jiného kratochvilným čtením, vypočítává téměř zázračné nádheru paláců a oblečení, vyjmenovává významné osobnosti, popisuje neobvyklá místa, a to vše s neutuchajícím humorem, o čemž svědčí třeba vyprávění o cestě přes Kipčáckou step, kde panovala nesmírná zima: „Voda, která kapala z nosu, mi mrzla na knírech. Pro množství šatu, které jsem měl na sobě, jsem nemohl ani vsednout na koně a mí druhové mě museli do sedla vysazovat.“ (Ibn Battúta 1961, 273) Vypravěč tká svůj text z umně



propletených nitek skutečnosti a fantazie, jež však zůstává v oblasti reálného<sup>67</sup>. Cesta se proměňuje v text, v němž věci možná nejsou vždy tím, čím se zdají být nebo čím skutečně byly. Paměť skutečnost příkrášluje, halí do závoje touhy vidět navštívená místa a osoby velkolepější a přitažlivější. Vypravěčem je zralý muž, který mnoho viděl a zažil. Jeho další život závisí také na tom, jak dobře bude o svých cestách vyprávět. A v potaz musíme brát i roli zapisovatele, okouzleného Ibn Battútovým strhujícím vyprávěním.

V mnoha ohledech tak tento středověký cestopis vykazuje rysy novověké evropské autobiografie v jejích tradičních projevech. Žánr však vzbuzuje naši pozornost především proto, že cestovatel, jakkoli objektivní nebo subjektivní chce ve svém vyprávění být, operuje svým vlastním úhlem pohledu. Dochází tak nutně ke konfrontaci různých kultur, vyprávění se řídí perspektivou potenciálních čtenářů – Ibn Battúta se dívá očima tehdejšího marockého muslima a vypráví pro své krajany, jejich čtenářskou perspektivu zná nejlépe. Zároveň se snaží nahlédnout smysl a pravidla života Druhého a zprostředkovat ho, v tomto směru je Ibn Battútův text exemplární – přináší různé obrazy Druhého na jeho vlastním území, s jeho způsobem života, specifickými zvyky a způsoby každého regionu:

Vůbec jsou poměry v tomto kmeni pozoruhodné: pokud jde o muže, ti nejsou vůbec žárliví na své manželky a žádný z nich neodvozuje svůj původ od svého otce, nýbrž od bratra své matky. [...] Co se týče žen, ty se vůbec neostýchají před cizími muži a nezahalují si tváře, ačkoli jinak jsou velmi pečlivé v konání modliteb. [...] V této zemi mají ženy „přátele“ a „společníky“ z mužů, kteří nikterak nepatří k jejich rodinám, a stejně tak muži mají „přítelkyně z cizích žen, mimo rodinu. Člověk může přijít do vlastního domu a nalézt tam vlastní ženu ve společnosti jejího „přítele“, avšak nic proti tomu nemá. (Ibn Battúta 1961, 523)

Cestopisy musíme proto považovat za kontaktní literaturu otevírající příležitosti k seznámení, poznání a kulturním setkání. Konfrontace sebe sama s Druhým, srovnání vlastní země s cizí, toho, co je mi blízké, s něčím exotickým vyplouvá na povrch, cestovatel a vypravěč v jedné osobě poznává jinakost, ale i způsob, jak se s ní vyrovnat. Vlastní situovanost a místo, odkud sleduje to, co leží vzdálené v prostoru, se podílí na budování společné identity i na iniciaci pozorovatele. Podobně jako mytičtí cestovatelé – Gilgameš, Odysseus nebo i Bilbo Pytlík, odchází do neznáma, na hranici poznaného světa a vrací se odtud bohatší o výjimečnou zkušenost a proměněný, schopný vylíčit, co viděl a zažil, vykreslit své setkání s jinakostí. Ibn Battúta však sám sebe v konfrontaci s jinakostí nepodává vždy jako vítěze, exil prožívá mnohdy bolestně, trápí ho stesk po domově, bojuje s mořskou nemocí, s nástrahami, setkává se

---

<sup>67</sup> Na rozdíl od některých křesťanských autorů cestopisů popisujících bájnou a fantastickou faunu a floru, Ibn Battúta nepřekračuje hranice toho, co je reálné.

s agresivitou a perzekucí. Skrze Druhé poznává sám sebe a podobně jako moderní maghribští autoři zůstává doživotně rozkročen mezi kulturami, mezi touhou po nekonečném brázdění světa a návratem domů, mezi svým a cizím. A obojí přináší zároveň naplnění a úzkost. Snad je okouzlené líčení cest i vyjádřením stezku po dálkách, a tak jediné, co nakonec cestovatel ovládá, je text, skrze který se dokáže vztahovat k prostoru, v němž žije.

Tradiční arabský středověký cestopis náleží mnohem spíše k literárním žánrům než k historickým či zeměpisným odborným spisům<sup>68</sup>. Ač motivovaný intelektuální zvědavostí a touhou nalézt odpovědi na otázky lidského života, v němž na sebe bez přestání naráží dobro a nebezpečí, vyznačuje se problematickým referenčním vztahem ke skutečnosti, stírá hranici mezi realitou a fikcí, tíhne k epizodičnosti a přináší zkušenost kontaktu s jinakostí. I pro tyto jeho rysy je nutné s ním počítat jako s inspiračním zdrojem moderního maghribského psaní o sobě.

Vyprávění v 1. osobě singuláru se objevuje také v žánru zvaném *tārīch* (historie, dějiny), náležejícím k historiografickým žánrům. Používání ich-formy však v tomto případě není důsledné, proto se mu v této kapitole nebudeme více věnovat.

Motivy a přístupy implicitně obsažené v obou zmíněných žánrech arabské literární tradice, tedy *fahrse* a *rihle*, – proměna individua, ať už spirituální nebo intelektuální, konfrontace s jinakostí nebo motiv cesty, fyzické nebo virtuální, postupem času zlidověly, jejich části vyprávěli lidové vypravěči na náměstích, děti je slýchaly od rodičů a prarodičů. Staly se součástí maghribského imaginárna a později se přirozeně a logicky objevuje také v autografických textech maghribské literatury psané ve francouzštině.

---

<sup>68</sup> Přebíráme z *Encyclopédie de l'Islam*, ačkoli někteří teoretici toto tvrzení rozporují, např. Benmeziene 2012.

### 3. Psaní maghribských autorů o sobě aneb Pokus o definici

Veškerá moderní literatura vznikající v Maghribu od konce 40. let 20. století psaná ve francouzštině vyrůstá ze setkání kultur – jedna sytí a obohacuje druhou, jakkoli jejich průnik není vždy pozitivně přijímán. Fakt, že autoři publikující autobiografické texty, navštěvovali francouzskou školu a vyjadřovali se v jazyce Druhého, neznamená, že jejich mateřská kultura zmizela, ale že v jejich tvorbě koexistují dva kulturní kódy. Zobrazení sebe sama na jedné straně navazuje na tradici předků a jejich vyprávění, na straně druhé ústí do zcela nových forem identity.

V předchozí kapitole jsem se pokusila ukázat, že psaní o sobě nelze redukovat na výsledek setkání s evropskou kulturou a osvojení jazyku kolonizátora, který autorům pocházejícím z koloniálního a postkoloniálního kontextu umožnil rozvinout introspekci a projektovat své Já do textové podoby, jak se domnívali první teoretici maghribské literatury, a nastínila jsem další inspirační zdroje takového psaní. Maghribské psaní o sobě se v současnosti rozprostírá na široké škále mezi autobiografií referující relativně přímočaře k realitě a nejrůznějšími formami autofikce využívající literárně antiiluzivní prvky nebo takové inscenace Já, které ho záměrně zamlžují a rozpouštějí do mnohosti. Vykazují však tyto texty nějaké společné znaky? Co nás opravňuje řadit je do jedné kategorie a vnímat je odlišně od autobiografií pocházejících z centrálního euroamerického prostoru, tedy z prostoru dominujícího, nikoli dominantního?

Součástí koloniální propagandy, zvláště v období těsně před rozpadem koloniálních impérií, byla snaha zpřítomnit obyvatelům metropole život v koloniích. Antropologové proto hojně využívali autobiografická vyprávění místních jako výzkumnou metodu poskytující interní pohled kolonizovaného na vlastní sociální prostor. (Mouralis 2007, 421) Podobně se zacházelo i s literární tvorbou koloniálního prostoru – snaha redukovat ji na etnodokumentární produkci coby ilustraci života v oblastech na okraji byla a dosud je naprosto běžná. Někteří autoři šli takové poptávce na ruku, například Ahmed Sefrioui uvádí ve svém autobiografickém románu *Boîte à merveilles* (Krabíčka pokladů, 1954) na scénu okouzleného šestiletého chlapce líčícího život v rodné čtvrti způsobem téměř orientalistickým. Obecně však byli mladí maghribští intelektuálové, často sympatizující s levicovou, antiimperální politickou orientací, na koloniální diskurz velmi citliví. Svou tvorbou i veřejným angažmá usilovali o to se od něj co nejradikálněji distancovat a vyjádřit svůj pohled na věc. První osoba jim sloužila jako politické gesto k vyjádření sociální a historické zkušenosti a překračovala příběh individua jako takového. Maghribský autor se pomocí první osoby zmocnil řeči a jeho diskurz mohl nahradit,

vytlačit diskurz oficiální, jímž se Západ snažil o objektivaci, zpředmětnění/zvěcnění prostoru svých kolonií a jejich obyvatel.

Podoby exploatace vlastního života a snaha uchopit sebe sama skrze psaní o sobě se v průběhu několika desetiletí existence maghribské literatury ve francouzštině vyvíjely především v závislosti na stavu kultury a národním sebevědomí – od fáze vzdoru vůči koloniální nadvládě přes hledání jedinečnosti vlastní kultury po následnou deziluzi. Současně s tím se také proměňuje vztah autorů k francouzštině – tuto cestu jsme v hrubých obrysech nastínili v kapitole 2.2. Od počátku 21. století ztratila autobiografická literatura zábrany spojené s tlakem tradiční společnosti – na jedné straně se čím dál častěji věnuje sexualizovanému a gendrovému násilí, na straně druhé vypovídá o problematickém hledání identity v důsledku života v Evropě. Reaguje také na enormní poptávku nakladatelství i publika po autentické literatuře přinášející svědectví o periferiích, a to jak geografických, tak sociálních. Díky tomuto zájmu se daří publikovat také mimořádně cenná díla tematizující například sexuální zneužívání a další bolestná témata.<sup>69</sup>

### 3.1 Já = my

Sociokulturní pozice subjektu v tradiční muslimské společnosti spolu s politickým postojem autorů modeluje podobu Já, které se často vyjadřuje první osobou plurálu a odborná literatura je definuje jako „množné“. (srov. např. Gronemann 2006) Impulsem ke psaní není niterná potřeba odhalit intimitu vlastního prožívání, ale touha podat určité svědectví, zaujmout postoj, projevit ho, já se vyjadřuje a vnímá jako zástupce skupiny lidí a jakési kolektivní identity. V jednotlivých textech dostává tato množnost, kolektivnost různé podoby – například v románu *L'Amour, la fantasia* Assie Djebar se vypravěččino Já, zpočátku vcelku věrně zrcadlící autorčin životní příběh, rozpouští v polyfonii hlasů žen, s nimiž se setkává.

Jenže taková kolektivnost zároveň nastoluje otázku reprezentativnosti – nakolik v sobě Já zahrnuje podobné osudy? Psát a vydat vyprávění o životě, ať už je jakoukoli měrou individuální nebo kolektivní, vždy bylo výsadou dominujících tříd (Lejeune 1980, 229), což v určitém slova smyslu platí i pro maghribské autory a autorky. Už jen samotný fakt, že dokáží psát, je vyděluje z kolektivu jejich bližních. Umožnit svým potomkům vzdělání na středních školách si mohou dovolit jen majetné rodiny nebo rodiny disponující sociálním kapitálem (rodiny učitelů). Mimořádně talentovaných studentů si někdy povšiml osvícený učitel na základní škole a zařídil

---

<sup>69</sup> V posledních letech přitahují pozornost například poetizovaná svědectví alžírské spisovatelky Souad Labizze (*Enjamber la flaque où se reflète l'enfer*)

jím stipendium. Vysoká míra analfabetismu (v době získání nezávislosti se podle informací Algerie Presse Service v Alžírsku uvádí až 85 %) generuje otázku publika – texty směřují k elitám, a to jak metropolitním, tak místním, a ukazují na zásadní propast mezi intelektuálem a běžným obyvatelem Maghribu, ačkoli se spisovatelé do značné míry stylizují do role jeho mluvčího. Autorova zkušenost se nevyhnutelně vzdaluje životní zkušenosti většiny. Autoři se utíkají k simulaci autenticity a kolektivnosti například použitím narativních strategií spojených s oralitou nebo paratextovými strategiemi – volbou generalizujícího názvu nebo podtitulu, snahou neupozorňovat na konkrétní místo původu, ale přitáhnout pozornost spíše k maghribskému, potažmo africkému původu jako takovému (Mouralis 2007).

### 3.2 Oralita

Jeden ze způsobů simulace autenticity, který zároveň odkazuje na původní, tradiční inspirační zdroje, představuje zapojení arabské či berberské orality do francouzského textu<sup>70</sup>. Přes tisíciletou arabskou skribální tradici zůstává v Maghribu orální tradice předávající paměť předků dosud velmi přítomná, mimo jiné právě v berberském jazykovém prostoru odmítajícím arabskou dominanci. Lidé se spolu zastavují, vyprávějí si příběhy, tráví čas vyprávěním anekdot i banalit. Skrze vyprávění také rozlišují, koho považovat za svého, za Stejného, a kdo do společnosti nepatří, je Jiný. Konflikt mezi Stejným a Druhým se v maghribském kontextu nevztahuje k jedinci, ale ke skupině a jen zřídka odehrává uvnitř společnosti. Ten, jehož předky, kořeny, rodovou a náboženskou příslušnost znám, nemůže být Jiný. A tato kolektivita, pro Maghrib (a arabsko-islámský svět obecně) příznačná, se realizuje právě v řečových situacích, v promluvách. Autobiografické a autostylizační techniky a narativní strategie přebírají polyfonní orální tradice a ruší tak jednoznačnost autobiografického paktu (Gronemann 2006, 110). Autor se vnímá jako zprostředkovatel tradice, nikoli jako jedinečný tvůrce významu textu – takové pojetí autorství zcela odporuje západnímu konceptu, v němž autor zastává mnohem spíše paternalistický přístup, tedy funguje jako tvůrce a hybatel fikčního světa.

Řeč, promluva konstituující orální tradici stojí na technikách vycházejících z lidského těla jako nositele smyslu. Mluvící člověk se do komunikace zapojuje fyzicky, jednak svou přítomností zabírá určitý konkrétní prostor a jednak v něm pomocí svých končetin a dalších částí operuje – pohybuje se, gestikuluje, artikuluje, zapojuje hlasivky. Zvukové projevy nejrůznějšího druhu

---

<sup>70</sup> O kreolizaci, nebo přesněji maghribizaci jazyka severoafrických autorů teoreticky pojednává kapitola 2.3

spolu s dalšími tělesnými projevy tvoří jeden z důležitých topoi maghribských textů zachycujících tak oralitu tematicky i formálně. Tělo se v nejrůznějších podobách prosazuje jako nositel a tvůrce smyslu.

### 3.3 Otázky fikčnosti a reality

Autobiografické gesto vystihující Já formované v průniku kultur, přičemž jedna z nich není snahám o jedinečnost a vymanění se ze společnosti příliš nakloněna, se halí do fikce a pomocí nejrůznějších technik sebe samo inscenuje. Text se tváří zároveň jako referující ke skutečnosti a zároveň jako zcela fiktivní příběh, jehož protagonista s autorem nesouvisí vůbec nebo jen částečně. Díla jsou mimetická v sociální rovině, snaží se pojmenovat a zachytit soudobé problémy a ukotvují protagonistu do reálného sociálně-historického kontextu. Spolu s tím však zamlžují jeho identitu prostřednictvím záměny jmen, častou er-formu a také mimotextová a paratextová vyjádření. V introspektivní, niterné rovině zůstávají amimetická, téměř abstraktní, Já nelze vyjádřit, a proto je potřeba ho inscenovat pomocí abstrakizujících strategií, z nichž jednu představuje proměna textu v ornament.

V arabské literární tradici se neklade důraz na rozdíl mezi fikcí a realitou, vyprávění obojího je přijímáno podobně. Stejně jako při čtení a interpretaci koránského textu nejde o to dokázat, co je a co není pravda, slova v něm obsažená přinášejí symbolický vzkaz, pravda byla zapsána do Knihy dávno před stvořením světa a ten nemůže než ji zrcadlit. Text tak podmiňuje realitu, nikoli obráceně, jazyk se stává místem, kde se realita formuje a formuluje. Mimeticko-referenční model pro arabskou literární tradici platí jen velmi omezeně a podobně s realitou zachází i moderní psaní o sobě – Já, ač přítomné, zůstává v reálné rovině nevyslovitelné, tříští se a fragmentuje, stává se textovým znakem, symbolem. Autobiografie, která si klade za cíl revelaci Já a jeho jazykový zápis do textu, se stává seismografem monitorujícím pojem subjektu, o nějž se sama opírá (Gronemann 2006, 13, 111).

Zatímco v evropské žánrové tradici „vyličení vlastní individuality nevyhnutelně doprovází předvedení sebe sama jako někoho exemplárního, reprezentujícího ‚lidskou situaci‘, respektive kladoucího otázku lidské subjektivity jako takové, a podstatně také určitou sociální a historickou situovanost subjektu“ (Šebek 2023), v maghribské literatuře na idealistické myšlenky ve smyslu přibližování Já k ideálu nenarážíme. Já sebe samo nevnímá a nezachycuje jako normativní subjekt hodný následování, což se projevuje také v tonalitě vyprávění, jak uvidíme později. Ovíví se spíše okolo bolesti, utrpení, ponížení, trhlin. Introspekce a analytický,

kritický pohled, veřejné sdílení intimních zkušeností, vlastní evropskému psaní o sobě, v tom maghribském chybí, neboť maghribské psaní je součástí širšího arabsko-islámského kontextu vycházejícího z arabských kulturních tradic. Já jako součást hrdinského charakteru předislámských básníků tak má svou roli i v moderním maghribském psaní. I Ibn Battúta představuje svébytného sajjida, šejcha, protagonistu kmene.

Niternost se nevztahuje k intimitě subjektu, ale k tomu, jak prožívá svou situaci jedince existujícího a tvořícího na švu kultur, patřící oběma a vlastně žádné z nich.

### 3.4 Počátky Já v maghribské literatuře ve francouzštině

Publikace prvních autobiografických děl časově koreluje se zrodem moderní maghribské literatury. Autoři tzv. generace 1954<sup>71</sup>, tedy autoři vstupující na literární scénu na počátku 50. let 20. století, se z pragmatických důvodů vyjadřují ve francouzštině – prošli francouzským vzdělávacím systémem a literární arabštinu neovládají do té míry, aby se v ní dokázali přesvědčivě formulovat a tvořit. Ve všech případech se jedná o fikcionalizaci vlastního života, nakladatelé označují díla jako romány a žádnému z autorů v okamžiku vydání ještě není třicet let. Podle Alberta Memmiho<sup>72</sup> se tak nedělo náhodou,

neboť uvědomění si problému dekolonizace se začínalo probouzet. Nikdo o tom zatím neměl jasné povědomí, ale vystupovalo to na povrch. Tato díla na jednu stranu podávala zprávu o tom, jak jsme problémy prožívali, na druhou stranu – a to je velmi důležité, dosáhla uspokojivé formy, díky které mohla svést pozornost a přesvědčit o důležitosti fenoménu. Pro metropolitní Francouze to bylo často jako zjevení. (Memmi 2001, 16)

V předválečném období svébytná, sebevědomá maghribská literatura v podstatě neexistovala, několik málo děl z pera místních autorů jen kopírovalo francouzské vzory, a především metropolitní pohled na kolonie. Může se zdát pozoruhodné, že žánr v evropském kontextu spojený spíše se zralostí zde přichází jako první dílo. Jenže v kontextu rodící se literatury, která se vymezuje proti všemu, co předcházelo, je otázka autorské funkce (Mouralis 2007, 433)

---

<sup>71</sup> Označení *generace 1954* použil Albert Memmi, když mezi léty 1956-57 pracoval v Paříži pro nakladatelství François Maspéro a připravoval edici mladé maghribské literatury. Jedná se o spisovatele jako Mouloud Mammeri, Mohammed Dib, Mouloud Feraoun a Albert Memmi, Dris Chraïbi, kteří publikovali svá první díla do roku 1954.

<sup>72</sup> Albert Memmi pocházel z židovské rodiny, což mu umožnilo jistý odstup od muslimských tradic, aniž ho to zcela vydělilo ze společenských traumat. Intenzivně se zabýval situací v koloniích, svoje úvahy převratným způsobem rozvinul v esejí *Portrait du Colonisé, précède de Portrait du colonisateur* (Portrét kolonizovaného, jemuž předchází Portrét kolonizátora, 1957). Předmluvu k tomuto spisu vydanému v roce 1967 napsal Jean-Paul Sartre, velký zastánce boje kolonizovaných společností za nezávislost a sebeurčení. Albert Memmi je rovněž autorem jednoho z prvních autobiografických románů – *La Statue du Sel* (Solná socha, 1953).

mimořádně palčivá. Nepíši proto, abych vystavil na odiv sebe sama, nejprve potřebuji pochopit, kdo jsem, mísí-li se ve mně dvě kultury, a co to znamená být spisovatel, abych mohl pokračovat v tvorbě. Pochopit, kdo jsem, v koloniálním kontextu znamená konfrontovat svou identitu a kulturu zděděnou po předcích, s identitou a kulturou Druhého. Porovnat místo ve světě, které mi bylo vnuceno, s emancipací a svobodou, po níž toužím. Svobodu však není potřeba vybojovat jen na tom, kdo mě politicky podmaňuje, ale také na svírající rigidní tradici vycházející z náboženské doktríny i sociálních konvencí. Já jako jednota, synonymum subjektivity zde vyjadřuje tohu po modernitě, je prostředkem hledání a zároveň nástrojem sebepotvrzení – jako člověka, jako spisovatele. V maghribském prostoru tlak koloniálního systému právě z důvodu ambivalentního vztahu Maghribanů k francouzštině zintenzivnil tradicionalismus a vliv náboženství, a to ve chvíli, kdy se arabský Východ začínal modernizovat. Vystala tak otázka, jak se přibližovat modernitě, a přitom neztratit svou identitu tváří v tvář koloniální opresi. Mladí autoři tuto otázku radikálně odmítají – jejich cesta prudce zabouchla dveře za včerejškem a směřuje k zítřku<sup>73</sup>. V literatuře se toto napětí zrcadlí v tématu archetypálního konfliktu mezi synem a otcem, zachyceným například v díle *Passé simple* Drisse Chraibiho nebo v *Nahém chlebu* Muhammada Šukrího.

Jak jsem zmínila výše, Charles Bonn považoval autobiografické vyprávění za důležité pro ustavení maghribské literatury jako takové, podle jeho tvrzení je takové vyprávění v kontextu 50. let 20. století výrazem odklonu od literární tradice prostoru, jemuž geograficky, historicky i sociálně náleží. Všechna prostudovaná díla mě však vedou spíše k tomu, abych zmiňované psaní o sobě chápala jako způsob ohledávání svého místa ve světě, jako výraz touhy po modernosti, snahy odklonit se z kostnatělé tradice náboženské. Romány A. Memmiho, Drisse Chraibiho či Maleka Haddada zcela v duchu zakoušené koloniální alienace formulují trhlinu způsobenou poznáním moderní francouzské literatury a způsobu myšlení, identitární vyprázdněníprázdná, které konfrontací s Druhým nastalo, rozpoznávají černou kůži a bílé masky<sup>74</sup> jakožto základ postkoloniální imaginace, vědí, že tradici už nepatří, a v okamžiku psaní už vědí i to, že dokonalými Francouzi se nikdy nestanou. Jejich Já vyjadřuje pocity a situaci celé generace mladých lidí odchovaných ve francouzských školách, vytržených z lůna rodin, pohrdajících tmářstvím a primitivností svých rodičů, aby pak sami čelili pohrdání ze strany Francouzů. Psaní o sobě tu představuje formu generačního manifestu, texty z tohoto období bychom mohli dohromady číst jako fiktivní kolektivní autobiografii kulturního prostoru na

---

<sup>73</sup> Tuto figuru evokující stalinskou propagandu používáme vzhledem k politické orientaci autorů záměrně.

<sup>74</sup> Aluze na název eseje F. Fanona *Černá kůže, bílé masky* popisující komplex méněcennosti, který černoch zažívá tváří v tvář bělochovi.



pokraji nezávislosti (Gronemann 2006, 107). Já hledá svůj vztah k dějinám, ale také ke společenství, k národu v jeho moderním pojetí (de Toro 2006). Hledání sebe sama se nevyhnutelně prolíná s honbou za uznáním ze strany Západu.

Autobiografie, většinou ve své hybridní formě, jsou pro mnoho autorů prvním publikovaným prozaickým dílem, nebo prvním dílem, které si získá pozornost, jako by se člověk stával spisovatelem ponejprv tím, že ustaví ve světě své Já, překoná vnitřní nepohodu, ne-volnost, přemůže psaním o sobě nepříjemné pocity spojené s bytím, s identitou a také tíhu společenských tabu. Teprve pak je možná psát o čemkoli jiném. V 80. letech 20. století zažívá obdobný rozmach autobiografických románů Francie – mladí lidé tzv. druhé generace přistěhovalců z maghribských zemí ustavují své Já v konfrontaci s nevstřícným prostředím většinové společnosti

Díla jakoukoli formou odrážející vlastní život autorů spojuje fakt, že na scénu uvádějí dětského a adolescentního hrdinu. Jak jsem poznamenala výše, autoři píšící o sobě jsou ve velké většině velmi mladí, na počátku své literární kariéry. Období dospívání, iniciace k dospělosti je tedy obdobím bezprostředně předcházejícím okamžiku, kdy o sobě začínají psát. Zároveň se však jedná o období, kdy se výrazně formuje jejich identita, mimo jiné také vymezováním se proti zavedeným pořádkům. Až fatální podřízenost a nesamostatnost individua, podrobně nastíněná v první části práce, se promítá do literatury častým motivem revolty proti otci. Jedinec nejprve roste a dospívá uprostřed rodiny, v níž otec představuje absolutní, nezpochybnitelnou autoritu. Revolta stojí na počátku procesu osvobození subjektu, dospívající jedinec, plný přirozeného vzdoru a nutkové potřeby vydobýt si své místo ve světě dokáže překročit pevně stanovená pravidla a prolomit dominanci skupiny právě skrze psaní o sobě. Despotický otec pak zastupuje celou tradiční společnost, jejíž nekompromisní pravidla hrdina začíná chápat a jíž se za žádnou cenu nehodlá podříditi. Takovým revoltujícím hrdinou je například Driss Ferdi, alter ego marockého spisovatele Drisse Chraïbiho v románu *Passé simple* (Jednoduchý čas minulý, 1954). Román byl až do roku 1977 v Maroku zakázán, a to nejen pro to, že otevřeně kritizoval zkorumpovanou tradiční společnost, ale také proto, že vykazoval autobiografické rysy a hrdina románu byl okamžitě ztotožňován se samotným autorem.

Nedůvěra vůči sebe prezentaci, přitahování pozornosti k sobě se nedotýká jen produkce autobiografií, ale také jejich recepce v případě, že je dílo zachycující život autora publikováno. Alžírský operní pěvec, spisovatel a později také ředitel Alžírského národního divadla, vyjádřil bezmoc autora v souvislosti s přijetím publika ve svých pamětech:

Odhalit sebestředné Já je pro autora nemožné, taková představa je tak cizí, že nám ani nepřišla na mysl. Ani nás nenapadlo, že bychom mohli založit hru na našich osobních pocitech, na komplexnosti našeho vnitřního života. Muslimská povaha se do žádných intimních introspekci nepouští, v této oblasti panuje muslimský stud, který s tím evropským nemá nic společného. Kdyby autor sám sebe položil na pitevní stůl, šokoval by publikum do takové míry, že by se o něj nikdo nezajímal. (Bachetarzi 1968, 401) <sup>75</sup>

Psaní o sobě tak dlouho leželo za hranicí pochopitelného a tudíž neexistovalo. V 50. letech 20. století se stává doslova generačním manifestem – umožňuje překračovat jak tradiční formy psaní, tak náboženská a sociopolitická tabu. Zatímco první autobiografické romány ještě napodobují své francouzské vzory a naplňují konvence žánru, s postupující emancipací na sebe psaní o sobě bere různorodé hybridní formy a postupuje k výrazné polyfonii.

---

<sup>75</sup> Or il /notre théâtre/ n'a jamais été « bourgeois » en ce sens que nous possédions à aucun degré la notion de l'auteur dramatique qui écrit pour exprimer lui-même. Cette notion égocentrique, primordiale chez les auteurs européens, nous était complètement étrangère, nous ne la soupçonnions même pas! Baser une pièce sur l'analyse de nos sentiments personnels, sur la complexité de notre individu intérieur ? Comment l'idée aurait-elle pu nous en venir ? Le caractère musulman se prête peu à ces introspections intimes, c'est dans ce domaine que règne la pudeur musulmane, qui n'a rien à voir avec la pudeur européenne. L'auteur qui se serait étalé lui-même sur la table de dissection aurait vivement choqué notre public et personne ne se serait intéressé à lui. Nous ne pouvions pas concevoir le théâtre autrement que comme un porte-voix, pour amplifier la voix de la foule, la clarifier, la préciser, pour obtenir une prise de conscience. Prise de conscience des problèmes généraux à cette foule. L'auteur devait s'effacer devant son public, ne devait traduire que les sentiments de ce public. De là un théâtre de lutte, le théâtre de ce qui tenait le plus au cœur du peuple. (Bachetarzi zde mluví o Alžírském divadle / Théâtre Algérien/ ve 30. letech 20. století.)

### III. Psaní o sobě jako mystérium jinakosti

*Někde tam tedy budu, mezi tebou a sebou, rozdělení a rytmus, rozhovor moře a mého dětství, posedlý svou dvojitou identitou – svou kulturou a Západem, bloudící i uvnitř vlastní masky...*

*Abdelkébir Khatibi (1971, 178–179)*

V kapitole 6 jsem nastínila některá specifika psaní o sobě z oblasti Maghribu a přiblížila autobiografické texty autorů z doby těsně před získáním nezávislosti maghribských zemí a krátce po ní. Jak jsem již uvedla, jejich psaní o sobě představovalo jakýsi odrazový můstek, žánr se ale v průběhu následujících desetiletí výrazně reformoval, a to jak vlivem proměny vnímání sebe sama (srov. kapitola 3.6), tak z důvodů inherentních danému literárnímu poli. Postkoloniální literatura ve svém celku opouští potřebu angažovaného boje proti koloniálnímu útlaku, mnohem více pak ale reflektuje jeho důsledky a dopady na životy lidí v bývalých koloniích. Přidává se snaha definovat národní literatury, hledat, v čem mohou být své a jak se odpoutat od příliš zkosnatělých tradic, které nedokáží reagovat na nové životní situace.

Autoři publikující své autobiografie od 70. let 20. století ještě prošli francouzským vzdělávacím systémem a mnohdy se dál vyjadřují v jazyce bývalého kolonizátora, a to navzdory silným nacionalistickým a arabizujícím tendencím nově ustavených států. Jejich psaní nesleduje lineární cestu směřující z konkrétního výchozího bodu vpřed, ale vyznačuje se neustálými odbočkami a digresemi. Jednota a jednodušnost se s konečnou platností vyjevují jako směšné. (Camet, Sabri 2012) Autoři cítí geografickou i ideovou spřízněnost s více regiony, kulturami, které si ještě před nedávnem vzájemně konkurovaly. Jen s velkými problémy sami sebe jednoznačně situují. Cítí se být rozpolceni mezi věrností tradici a zradou nějaké jiné. V jejich psaní se výrazně prosazuje snaha posbírat různé fragmenty a spojit je do jednoho celku – možná proto potřebují víc než jen rodinu, aby se ukotvili. Spolu s modernizací společnosti totiž dochází také k rozkolům uvnitř rodin, jednotlivé generace, dříve uvyklé sdílet společné prostory a udržovat tradice, nově žijí každá jinak. Generační rozdíly pak způsobují také rozpolcenost těch, kdo svou nejednoznačnou příslušnost vyjadřují psaním.

Postkoloniální teorie, paměťová studia i psychologie nabízejí přehřelý výkladů o problematické identitě kolonizovaného člověka – vykořeněného z jedné kultury, neúspěšně aspirujícího na přijetí do druhé. Být jiný se možná nosí ve společnosti silných, sebevědomých individuí, jejichž

identita je zřetelná, v takové kultuře, kterou nikdy nikdo nenechal mizet v přesypech písku. A i tam je potřeba být také tak trochu stejný – jinakost představuje privilegium, pokud je otázkou volby. Je-li však člověk jiný historickými okolnostmi, je-li produktem kultur spojených suturou, je-li „profesionálním cizincem“ (Khatibi 1997, 123–26), tíží ho jinakost až k šílenství a nutí ho se uchýlovat pod ochranu nejrůznějších masek – i ony však sedí většinou křivě.

Psaní o sobě maghribských autorů vyjadřujících se ve francouzštině chápu jako snahu pojmenovat svou jinakost, porozumět jí, dát jí tvář, odhalit její tajemství. Jejich Já se nachází ve stavu permanentní transgrese, samo sebe vnímá jako jiné, vydělující se z homogenní, chlácholivé, neměnné *ummy*. Postupným pronikáním za ornament, poznenáhlym odstraňováním závoje se autoři a autorky, vědomi si své alterity, jako obřadem zasvěcení se pokoušejí dobrat pravdy o sobě samých. Nám čtenářům pak nabízejí jakousi klíčovou díрку, abychom skrze jejich ohledávání identity a odpovídání na otázku *Kdo jsem?* odhalili něco ze sebe, abychom v kaleidoskopických odlescích Druhého zahlédli svou vlastní pravdu.

Jestli jedna z podstat literatury tkví také v ohledávání lidské existence ve světě, autoportrét, autobiografie, psaní o sobě pak fungují jako vcelku přirozený drén pro uvolnění existenciální úzkosti. V maghribském kontextu je z důvodů, které jsem se snažila pojmenovat v předchozích kapitolách, každé takové psaní vždy svým způsobem frustrující – není možné po pravdě Já nepátrat a zároveň není možné se jí dopátrat, protože Já se jeví jako mimořádně neuchopitelná, klouzavá, prchavá, a především nevyslovitelná entita. Díla vybraná pro analýzu nás navíc dovedou k pocitu, že čím déle se Já pozoruje a zkoumá, tím víc se jeho kontury rozrušují a rozostřují. A každý text jako prostor průzkumu, inspekce směřuje k čisté aporii – zároveň zastírá a odhaluje, a vyžaduje tak vysokou míru zapojení jak autora, tak čtenáře. Já v žádném autobiografickém gestu nevystupuje hotové, ukončené, proměňuje se tím, že ho autor nahlíží a formuluje. Pro maghribské psaní o sobě to platí dvojnásob – jakkoli by to v evropském prostředí snad působilo podivně, v islámské společnosti Já před tím, než se začne utvářet psaním, vlastně neexistuje. Proto si maghribská autobiografie v jakékoli žánrové formě žádá aktivitu, a ani závěr knihy nezaručuje hotové Já. Text je obvykle dopsán do přítomného okamžiku, hrozí vyhřeznutím do skutečnosti a je zjevné, že formování sebe sama není uzavřené: „Ve skutečnosti už jsme toho řekli až dost. A možná se nám za tenhle spisek dostane slitování.“ (Khatibi 1971: 189)<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Khatibi zde parafrázuje koránský text súry 36, v níž se mluví o nevěřících a varuje před uctíváním Satana: „Bojte se toho, co je před vámi, a toho, co je za vámi, snad se vám dostane slitování.“ (Korán 36/ 45)

Vyslovení, formulování, stvoření maghribského já se komplikuje dvěma překážkami – za prvé, jak jsme si ukázali v kapitole 3.6, jakékoli přitahování pozornosti k vlastní osobě se v severoafrických společenstvích považuje za krajně nevhodné. A druhý důvod představuje právě jinakost. Už skrze ni se Já odlišuje – svým setkáním s Druhým. Paradoxně zde jinakost není dána *apriori*, probouzí se v průběhu života a snad ještě intenzivněji v průběhu psaní, vyvěrá ze samého uvědomění si této situovanosti. Jinakost se děje právě tím, že vím, že jsem jiný, a tím, že ji pozoruji a zapisuji, své jinakosti snad dokážu porozumět.

Na počátku kapitoly II jsme si vypomohli postavou Oidipa, prvního autobiografa, zde svá zkoumání podepřeme jinou archetypální postavou – Narcisem, jehož příběh čteme jako první případ člověka, u nějž pozorování sebe sama spustilo fatální proměnu (srov. Schulz 1994). Naši volbu ospravedlňuje i dříve zmíněný výklad arabského slova *'ajn* – je znakem pro oko, pramen a prázdnotu. Jako by mezi řeckým hrdinou a arabským slovem existovalo spojení pupeční šňůrou. Náhoda? Metamorfóza Já způsobená postupným pozorováním v procesu psaní o sobě bude tvořit jednu z linií tohoto zkoumání. Stejně jako vlivem kontempace ornamentu, tak i čtením a psaním ve smyslu pozorování Já se divák, ať už je jím autor či čtenář, proměňuje, odhaluje skryté a neviditelné. Text tedy v mém bádání funguje stejně jako ornament – rozprostírá se do plochy a abychom ho prohlédli, je potřeba ho vystavit meditativnímu pohledu. A tím se vracíme k dříve zmíněné aporii – arabsko-islámský ornament není stylizací skutečnosti, ale její oponou a zároveň klíčem k pochopení.

Díla podrobím zkoumání nechávajíc se jako Ariadninou nití vést konceptem meditativního pohledu, tak jak jsem jej na základě teorií D. Clévenota a P. Ringgenberga definovala v kapitole 3.4, ač jej nehodláme vždy explicitně zmiňovat. A také dalšími poznatky z oblasti vizuálních teorií (např. Mitchell 2021, Berger 2009, Gombrich 2019). Texty zahrnuté do této práce totiž vykazují silně vizuální charakter – kypí verbálními obrazy, metaforami spojenými s viděním, pohledy jako nástroji poznávání světa. Když Mitchell přemýšlí o vyprávěních otroků, jimž se pro svou kolektivní povahu a formální problémy ve vytváření vyprávění, vzpomínek a jejich vzájemných vztahů maghribské psaní o sobě podobá, používá pro paměť termín *obraztext* – jakýsi „dvojitě kódovaný systém duševního skladování a vyvolávání“ (Mitchell 2021, 203). Vyprávění otroků chápe jako druh ekfrastického textu, v němž je vizuální druhý zastoupen dřívějším já, „mluvčímu nepřítomným a zprostředkovávaným a vzdalovaným pamětí a autobiografickou transformací.“ Stává se tak ekfrastickým objektem, který „o sobě a za sebe hovoří[í] v minulosti z hlediska přítomnosti, v níž už není objektem, ale stal se subjektem.“ (Mitchell 2021, 196) Takovému chápání konvenují specifické narativní strategie založené na

deskripci a spojené se zrakem a prostorem. „Povědomí o prostoru, zaměřené na místo, scénu a vykreslení ‚událostí‘ propojených epizodickou strukturou“ (Mitchell 2021, 197) poskytuje paměti základní orientační body, napomáhá „rekonstrukci časových řádů prostřednictvím jejich zakreslení do prostorových konfigurací“. (Mitchell 2021, 203)

Vycházejíc z Mitchellova pojetí paměti a jejích obtisků ve vyprávění bývalých otroků, si troufnu označit maghribská vyprávění o sobě za ornament-text – skládá se z mozaiky obrazů, které i přes nepopiratelnou figurálnost redukuje či zcela eliminují referenční aspekt a v celku směřují k abstraktnímu průpletu linií, k pokryté ploše. Podléhají zákonům ornamentace, díky nimž se jakákoli forma může přeměnit v cosi jiného a pozbýt tak souvislosti s původním referentem. (Grabar 1996, 160)<sup>77</sup> Slouží-li těm, kdo procházejí prostorem sakrální stavby, geometrické průplety a vlnivé arabesky za vizuální znaky, hrají obrazy a deskripce podobnou signální roli v textu vyslovujícím nevyslovitelné Já – vyzývají k zastavení, obrácení se k sobě, k metamorfóze. Díky nim se k dílu přibližujeme smysly a navazujeme emoční vztah. Vizuální obrazy se zároveň podílejí na organizaci textu, protože „tak jako je jazyk systémem diferencí neoddělitelných od pragmatiky výpovědí a sekundárního jazyka metafor a metonymií, je ornamentální kompozice [...] druhotným systémem organizace prostoru a času, která se děje prostřednictvím figur a motivů.“ (Buci-Gluksmann 2008, 22)<sup>78</sup>

Pro pozorování a zkoumání takové ornamentální kompozice podobně jako v islámském vizuálním umění dobře poslouží metafora průpletu, pleteniny, tkaniny, o níž jsme již mluvili v souvislosti se situovaností autorů v kultuře na švu. Budeme ji sledovat ve spletitých narativních strategiích, jimiž se Já klube na svět a které ho zároveň kamuflují a brání mu v jednoduchém sebe-vyslovení. Lépe se nám tato metafora vyjeví, poupravíme-li (a ne snad v příliš kacířském duchu) tvrzení Zdeňka Neubauera, že „látka skutečnosti je téže povahy jako látka mythu“ (Neubauer 1991, 39), tedy nahradíme-li mythus vyprávěním. A tekutý, pohyblivý, vlnavý, vlnivý charakter naší látky, naší tkaniny je nasnadě, jak uvidíme dále. Mimochodem, Abdelkébir Khatibi směřoval svůj širokospektrý zájem také k ručně tkaným berberským kobercům, které jsou zdrojem autorovy inspirace i součástí jeho fikčních světů reprezentujících prostor/plochu vytvořenou z „dokonalých švů“.

---

<sup>77</sup> *La transformation de n'importe quelle forme en quelque chose d'autre que son référent possible.*

<sup>78</sup> *Tout comme le langage est un système de différences, inséparable d'une pragmatique des énoncés et d'un langage second propre aux métaphores et métonymies, la composition ornementale, que l'on appellera ici le décoratif au sens large, est un principe second d'organisation de l'espace et du temps qui procède par figures et par motifs.*

Tato metafora nás přivádí k dalšímu bodu. V ornamentu maghribského psaní o sobě se prolíná vyprávění, paměť a historie, která vypravěče utiskuje, ať už se jedná o diglosii zapříčiněnou koloniální minulostí (viz kapitola 2.1), postavení ženy nebo autoritářský režim Alžírsko 90. let 20. století. Jak už jsem v dřívějších kapitolách uváděla, autobiografická vyprávění z Maghribu, tedy prostoru zasaženého radikální historickou zkušeností, kromě zachycení Já také svědčí o kolektivní historické zkušenosti konfrontace s jinou kulturou, nezřetelné identity, o problematickém vnímání sebe sama v důsledku vnuceného sebeobrazu. Jenže pozice na švu se nedotýká všech stejně, proto je Já ve francouzsky psaných dílech zároveň jedinečné, tvůrci se nivelizující letoře *ummy* vymykají vzděláním, jazykovými kompetencemi. Zkušenost pobytu v zahraničí jim umožňuje odstup a určité sebeuvědomění. Kolektivní a zároveň jedinečný charakter maghribského Já tak představuje další aporii, již se nelze ve svém přemýšlení nemohu vyhnout.

# 1. Korpus

Můj pohled na maghribské psaní o sobě jistě není univerzální a nelze jej aplikovat na veškerá díla, přesto se domnívám, že má svou legitimitu vycházející z ekfrastického přístupu, kterou se pokusím obhájit v následné analýze. Do základního korpusu komparativní analýzy jsem zahrnula tři díla – *La Mémoire tatouée* (Tetovaná paměť, Abdelkébir Khatibi, 1971), *L'Amour, la fantasia* (*Láska a tanec smrti*, Assia Djebar, 1985, slovensky 1989) a *Alger, journal intense* (Alžír. Intenzivní deník, Moustafa Benfodil, 2019). Ač v mnohém odlišná, přesto obsahují řadu společných rysů:

- Všichni tři autoři se prostřednictvím autoportrétu vyjadřují také k palčivým problémům své doby, všechna díla lze považovat za manifesty.
- Všichni pobývali určitý čas ve Francii, disponují tedy zkušeností exilu a návratu z něj, jinakost pociťují v obou kulturách a v díle ji zpřítomňují.
- Komplikovaná narativní struktura děl zve za rámec příběhu, ke zjištění, co je ve mně z druhého a jak s tím nakládat.
- Díla obsahují výrazné deskriptivní a vizuální pasáže, které napomáhají propojení soukromého a kolektivního vzpomínání.
- Možnosti psaní o sobě a tematizace procesu psaní představují klíčové topoi.
- Psaní souvisí s tělesností, tělo a jeho „život“ skrze psaní se ukazuje jako další stěžejní topoi.
- V dílech se setkáme s nebývalou mírou násilí – je tématem i prostředkem zachycení vztahu k žité jinakosti i k paměti.
- Díla vznikla až v postkoloniálním období, konfrontace s kulturou bývalého kolonizátora pro ně není tragická, z čehož plyne výrazně komplikovanější vzájemný vztah. Jejich vzdor se totiž obrací také směrem k vlastní kultuře, připouštějí i jiné valéry jinakosti, než by mohly připustit jejich předchůdci.

V pertinentních případech si svá tvrzení dovolím dokládat i argumenty z jiných děl.

## 1.1 Abdelkébir Khatibi: *La Mémoire tatouée* (1971)

Přestože Abdelkébir Khatibi (1938–2009), marocký sociolog a spisovatel, prožil většinu života v Maroku, veškeré jeho komplexní dílo, čítající literární a filosofické texty, antropologické a sociologické studie, analýzy maghribského lidového umění, politické proslovy a další texty,



vzniklo ve francouzštině. Do literárního pole vstoupil nejprve poezií, básně psal už od období dospívání, zprvu arabsky, ale záhy konvertoval k jazyku osvojenému ve škole a objevovanému skrze kanonická díla francouzské literatury. V roce 1965 obhájil ve Francii doktorskou práci zpracovávající problematiku a krátkou historii moderního maghribského románu, v níž upozornil na napodobivost většiny dosavadních děl<sup>79</sup>. Teprve v roce 1971 vydal svůj první román, jehož existenci a význam v maghribské literatuře hájil už v doktorské práci. Přestože je pro svou náročnost velmi málo čtena, představuje prvotina *La Mémoire tatouée* klíčové dílo marocké literatury. Názvem, ale především podtitulem – *Autobiographie d'un décolonisé (Autobiografie dekolonizovaného člověka)*, autor proklamuje přináležitost k jasně definovanému (evropskému) žánru a napětím mezi dvěma jeho částmi nastoluje také způsoby čtení a interpretace, přestože je dílo vydavatelem označeno jako román.

Fikcionalizovaná autobiografie Abdelkébira Khatibiho je textovým labyrintem, a to jak pro svůj obsah, tak pro svou formu, chtělo by se říci barthovskými roztržitěnou, kdyby ovšem Barthesův autorportrét nevznikl až o několik let později. Spisovatel se na samém počátku své kariéry vystavuje hledání sebe sama, pomocí kterého se krom jiného snaží slepit střepy své identity vinou kolonizace roztržitěné. Ve dvou částech nazvaných *Série hasardeuse I* a *Série hasardeuse II*, které mají sedm, respektive tři kapitoly, nás seznamuje s životem mladého Maročana z dobře postavené rodiny: dětství, vztah k matce, otci, bratrům, škola, dospívání, studium ve Francii, cestování a návrat domů. Vypravěč se zamýšlí nad významem všech těchto etap svého života, snaží se v nich zachytit události, které se mu vryly do paměti a poznamenaly jeho život, jeho identitu. Vzpomíná na narození, rané dětství, obřízku, hammám, koránskou školu, francouzsko-marockou školu... Na takovém itineráři není nic moc překvapivého, jedná se o běžná autobiografická témata. Pozoruhodná a radikálně nová je intenzita poetického univerza, decentrace tradičního vyprávění, odvaha, s jakou autor zcela v souladu s programem revue *Souffles*<sup>80</sup>, do níž přispíval a podílel se na jejím vedení, zachází s francouzštinou. Identita a kulturní odlišnost se odhalují v násilnosti psaní.

Podle Khatibiho se dekolonizace poblázněné identity a jinakosti týká všech. (Khatibi 1971: 192). Sám však nahlíží krajní riskantnost takového autobiografického gesta a svou zranitelnost *vis-à-vis* takovému počínu. V úvodní poznámce ke 2. vydání přiznává:

---

<sup>79</sup> Práce vyšla tiskem v roce 1968 v pařížském nakladatelství Maspéro, v ediční řadě *Domaine maghrébin*, kterou v té době vedl Albert Memmi, paradoxně jeden z ne příliš oceněných autorů.

<sup>80</sup> Viz kapitola 2.2

V roce 1968 jsem se rozhodl napsat tento autobiografický příběh, který se měl stát *Tetovanou pamětí*. Obával jsem se přitom ohromných výzev a nebezpečí s tím spojených.

Měl jsem strach, aby se takový pohled na obraz sebe sama nezměnil v čiré okouzlení vzpomínkou, horečnatou radost poezie, nostalgické a rozněžněné nad vlastními troskami. Jak bez chvění přepsat v jedinečné autobiografii příběh vlastního života a smrti? (Khatibi 1979, 9–10)

Možnou odpověď na jeho obavy nabídneme v následujících kapitolách.

## 1.2 Assia Djebar: *L'Amour, la fantasia* (1985)

Francouzsky píšící alžírská spisovatelka Assia Djebar (1936–2015), autorka mnoha románů, povídek, básní a esejů, režisérka několika filmů, je považována za jednu z nejvlivnějších maghribských „žen pera“. První muslimka, která byla přijata na École normale supérieure des filles de Sèvres, a první Maghribanka zvolená do Francouzské akademie měla složitý vztah k jazyku – odhalila jej ve svých autobiografických románech, zejména v románu *L'Amour, la fantasia*, který vyšel v polovině 80. let, a to ve velmi komplikovaném politickém i osobním kontextu, a později také v esejistickém díle *Ces voix qui m'assiègent* (1999). Pocházela z tradiční alžírské středostavovské rodiny, klíčovou roli v jejím životě sehrál otec – učitel francouzštiny pro alžírské děti. Matka byla berberská aristokratka, což ještě více komplikovalo autorčinu jazykovou situaci.

Po studiu ve Francii se vrátila do Alžírsko, byla jedinou profesorkou vyučující moderní a soudobé alžírské dějiny na univerzitě v Alžíru, kterou na protest opustila po zavedení povinné výuky v klasické arabštině. Po zbytek života pobývala ve Francii a USA, do Alžírsko se pravidelně vracela.

Autobiografický román *L'Amour, la fantasia*, první svazek tetralogie *Le Quatuor d'Alger*, vydala po desetileté odmlce částečně zapříčiněné potřebou vypořádat se se svou *frankografií*<sup>81</sup>:

Ve dvou ze tří částí románu představuje dětství, dospívání a ranou dospělost alžírské dívky, přičemž vzpomínkové pasáže proplétá historickými obrazy dobývání Alžírsko od roku 1830. V poslední části dává promluvit ženám zapojeným do alžírské války, jejich vyprávění prokládá úvahami o svém vztahu k francouzštině a o možnostech psaní o sobě alžírské ženy. Tak jako touží po svobodě Alžírsko, tak alžírské ženy sní o tom, že budou zbavené života v uzavření.

---

<sup>81</sup> Viz kapitola 2.3

Název vypovídá o příběhu, který představuje – slovo „fantasia“ má dva významy: v kulturním smyslu je to tradiční zakončení berberské svatby, součást obřadu s koňskou show; v hudebním smyslu je to skladba s volnou formou a často s improvizací. Djebar svůj román vystavěla tak, že připomíná hudební skladbu. Kapitoly jsou *části* a její lyrický styl psaní připomíná hudbu. Příběhy na sebe tematicky navazují, čímž čtenáři poskytují ucelený a hluboký vhled do alžírské kultury a historie.

Assia Djebar nahlížela jakékoli autobiografické gesto jako mimořádně bolestné, jako „*pitvu zažíva*“ (AF, 224), dílem proto, že je nucena ho podstupovat v jazyce, který není jejím mateřským, přirozeným, dílem kvůli prostému faktu, že je žena.

### 1.3 Mustapha Benfodil: *Alger, journal intense* (2019)

Alžírský novinář a spisovatel Mustapha Benfodil (1968) působící ve frankofonním deníku El-Watan je podobně jako jeho předchůdci autorem žánrově pestrého díla – od povídek přes poezii až k divadelním hrám. Krom toho v alžírském frankofonním nakladatelství Barzakh vydal tři romány, jedna z jeho básnických sbírek vyšla ve dvojazyčné francouzsko-anglické edici.

Román *Alger, journal intense* vyšel nejprve v roce 2018 v alžírské edici pod názvem *Body Writing, vie et mort de Karim Fatimi*, (Body Writing, život a smrt Karima Fatimiho), pro francouzské vydání o rok později byl změněn název. Ve zkratce jde o příběh mladé ženy Mounie, jejíž manžel náhle zemřel při autonehodě v den prezidentských voleb v roce 2014. Zanechal po sobě neuvěřitelné množství intimních dokumentů, včetně rozsáhlého deníku, rozprostřeného do stovek sešitů, a několika rukopisů (nedokončených románů, povídek, poezie, esejů atd.). Mounia se vyrovnává s nečekanou samotou tím, že pokračuje v manželově deníku, který zároveň pročítá. Skrze čtení i psaní před ní během bezesných nocí a prázdných dní vyvstává tělo a povaha jejího muže, kterého přes upřímný vztah plný lásky nakonec vlastně tak úplně neznala.

Přítomnost tohoto díla v korpusu autobiografických textů bude nutné obhájit – román totiž na první pohled ničím nepřipomíná psaní o sobě. Muž, jenž bez varování opouští fyzický svět a stává se tělem textu, nese jméno Karim Fatimi. Jenže v koláži dokumentů, jež dílo obsahuje, najdeme útržky jiných Benfodilových románů, jeho rukou psané stránky deníků, obrázky jeho dcery... Incipit zdobí fotografie bez označení. Benfodilova? Hybridní dílo, vydavatelem rovněž označené jako román, tak šibalsky obsahuje jistou formu autobiografické smlouvy, jak ji definoval Lejeune (Lejeune 1975).

## 2. Nevyslovitelné Já

*Je možné vytvořit portrét dítěte? Neboť minulost, kterou si nyní volím jako motiv pro vyjádření napětí mezi mým bytím a jeho pomíjivostí, se tu ukládá podle rozmaru mého zařikávacího obřadu, sama o sobě zámkou pro mé násilí vysněné až k rozrušení nebo nějaké zacyklené myšlence. Kdo zapíše mlčení vzpomínky s co nejmenším počtem škrtaček?*

*Kdo vypoví mou minulost na jedné smazané stránce, kdo bude umět změnit temnotu pouhým trhnutím křídel? Spíš než svou vůli zde předkládám svou žalostnou vzpomínku zbavenou tváře! Trvání břečtanu, jež nezrazuje dítě, jímž jsem byl, plodné dítě, které ve mně nezemřelo!"*

*Abdelkébir Khatibi (1971,16)<sup>82</sup>*

*Pokusit se napsat autobiografii pouze francouzskými slovy znamená ukázat pod pomalým skalpelem provádějícím pitvu zaživa víc než jen svou kůži. Jako by se její maso odlupovalo v cárech dětské řeči, kterou už nelze napsat. Rány se otevírají, žíly pláčí, teče krev sebe i druhých, která nikdy nevyschla. [...] Jistě, mluvit o sobě mimo řeč svých předků znamená odhalit sebe sama, nejen proto, aby se člověk z dětství vymanil, ale aby ho definitivně opustil. A jak zdůrazňuje moje každodenní arabská hantýrka, odhalování, stejně náhodné, se stává, skutečným „obnažováním“.*

*Assia Djebar (1985, 224)<sup>83</sup>*

*Mluví o tvém deníku, o tvém deníku naježeném ostny a noži. Po pravdě jsem se v té houštině poznámek a dat spíš šťourala, než ji systematicky prozkoumávala. Četla jsem první věty, které mi přišly pod ruku, skoro poslepu, ale sotva jsem začala luštit tvé kočičí škrábanice, zmocnil se mě hluboký neklid a sešit jsem upustila, třesouc se, jako by mě uštknul*

---

<sup>82</sup> *Est-ce possible, le portrait d'un enfant? Car le passé que je choisis maintenant comme motif à la tension entre mon être et ses évanescences se dépose au gré de ma célébration incantatoire, elle-même prétexte de ma violence rêvée jusqu'au dérangement ou d'une quelconque idée circulaire. Qui écrira son silence, mémoire à la moindre rature?*

*Qui dira mon passé dans l'effacement d'une page, qui saura varier l'obscurité au seul arrachement d'ailes? Plus que mon vouloir, le voici, le souvenir plaintif, le voici libre de sa figure! Durée de lierre qui ne trahisse pas l'enfant que j'étais, l'enfant fertile qui n'est pas mort en moi!*

<sup>83</sup> *Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau. Sa chair se desquame, semble-t-il, en lambeaux du parler de l'enfance qui ne s'écrit plus. Les belssures s'ouvrent, les veines pleurent, coule le sang de soi et des autres, qui n'a jamais séché. [...] Parler de soi-même hors de la langue des aïeules, c'est se dévoiler certes, mais pas seulement pour sortir de l'enfance, pour s'en exiler définitivement. Le dévoilement, aussi contingant, devient, comme le souligne mon arabe dialectal du quotidien, vraiment « se mettre à nu ».*

*had. Abych hned otevřela další, abych se pustila do nové (pochybné) pitvy těla textu. A čím víc jsem četla, tím víc se korpus rozšiřoval, unikal mi, vzdoroval, tak neuchopitelný byl materiál, který se mi takto dostal do rukou. Křivolaký. Nezdolný. Neproniknutelný.<sup>84</sup>*

Mustapha Benfodil (2019,57)

Ač má každé ze studovaných děl jiný tón a jiné příběhové kontury, jedno je jim společné – psaní o sobě ukazují jako mimořádně riskantní podnik s nejistým výsledkem, které navíc působí bolest, rozdírá lidskou duši. Je takové psaní vůbec možné?, ptám se s Abdelkébirem Khatibim. Jak překonat trhliny způsobené tím, co Assia Djebar označuje za pitvu zaživa a Mustapha Benfodil za kluzký materiál ježící se ostny a noži? Situace je o to složitější, že se spisovatelé pokouší vyslovit v jazyce, který není jejich vlastní. Situovanost autorské identity na švu kultur a v prostoru, kde jakákoli expozice sebe sama může vyvolat opovržení společenství (natož jste-li žena!), předznamenává zranitelnost autobiografického gesta.

Spisovatelé a spisovatelky tuto predispozici překonávají nejrůznějšími textovými strategiemi, všechny společně pak vyvolávají efekt přehrazeného pohledu, o němž pojednává kapitola 3.4.2, a jako celek vytvářejí textový ornament disponující podobnými charakteristikami a funkcemi jako ornament vizuální. Některým z těchto strategií budu věnovat svou pozornost v následující kapitole. Zaměřím se na fragmentovanou kompozici založenou na přerušované chronologii a dialogické formě, povšimnu si verbálních obrazů. V dalších kapitolách pak budu soustředit na problematiku jazyka jako tématu a matérie, na otázku psaní a těla (a jeho role v) textu.

---

<sup>84</sup> *Je parle de ton journal, ton journal hérissé d'épines et de couteaux. Au vrai, je farfouillais plus que je ne fouillais dans ce maquis de notes et de dates. Je lisais les premières phrases qui me tombaient sous la main, presque à l'aveugle, mais à peine avais-je commencé à déchiffrer ton écriture de chat qu'un profond malaise s'emparait de moi, et je lâchais en tressautant le carnet que je venais d'ouvrir, comme mordue par un serpent. Pour qu'aussitôt j'en ouvre un autre, pour une nouvelle autopsie (douteuse) sur le corps du texte. Et plus j'en lisais, plus le corpus s'élargissait, m'échappait, me résistait, tant le matériau ainsi mis entre mes mains était fuyant. Retors. Indomptable. Impénétrable.*

## 2.1 Kompozice

Od tradiční autobiografie očekáváme chronologické vyprávění o vlastním životě, předpokládáme témata související s narozením, dětstvím, dospíváním a dospělostí. Zkoumaná díla v tematické rovině tato očekávání více méně naplňují, žádné z nich však v expozici vlastního Já nepostupuje zcela chronologicky a lineárně. Podle Paula Ricoeura „se ztrátou identity postavy koresponduje i ztráta organizace vyprávění.“ (Ricoeur 2016, 165) V mém korpusu se nejedná o jednoznačnou a definitivní ztrátu identity, ale mnohem spíše o identitu komplikovanou – rozštěpenou, podvojnou či dokonce trojí. Nemožnost ji uchopit se pak odráží ve fragmentované, mozaikovitě kompozici děl. Na následujících stranách se pokusíme přiblížit strategie fragmentace v jednotlivých dílech.

V kapitole o Koránu (3.1) jsem upozornila na absenci jakéhokoli kompozičního plánu. Podobně roztržitou strukturu můžeme pozorovat i v *La Mémoire tatouée* – ne náhodou, Korán je v díle všudypřítomný a představuje explicitní i implicitní inspirační zdroj<sup>85</sup>. Ačkoli jsou zásadní události vypravěčova života uspořádány v časovém sledu od narození do okamžiku těsně předcházejícímu enonciaci, je tato chronologie permanentně narušována: „Navažme vzdálenou vzpomínkou. Když mi byly asi čtyři roky, překvapil mě na jednom skalnatém ostrůvku u Essaouiry příliv...“ (Khatibi 1971, 21)<sup>86</sup> Vypravěč sice neopouští dětství, nečekaně se ale vrací v čase o několik let, aby příhodou vytvořil most k přítomnosti: „Když jsem nedávno četl Gombrowiczův *Kosmos*...“ (Khatibi 1971, 23)<sup>87</sup> Na dvou stranách tak propojí několik časových linií.

Další zvraty přinášejí věty směřující do budoucnosti. Začínají vždy formulí „bude řečeno“<sup>88</sup>. Domnívám se, že tyto věty-refrény mají několik funkcí. První z nich představuje určitá transpozice arabské dokonavosti<sup>89</sup>, která vpisuje autorův mateřský jazyk do francouzského textu<sup>90</sup>. Všechny tři slovesné časy se tak v jednu chvíli propojují uvnitř jedné věty, minulost a budoucnost, která je však zároveň přítomností vyprávění.

---

<sup>85</sup> Více se inspiraci Koránem v *La Mémoire tatouée* budeme věnovat v kapitole o jazyce a psaní.

<sup>86</sup> *Enchaînon par un souvenir lointain. Vers quatre ans, je fus surpris par la marée haute sur un îlot rocheux à Essaouira.*

<sup>87</sup> *En lisant récemment Cosmos de Gombrowicz...*

<sup>88</sup> *Il sera dit*

<sup>89</sup> Viz pasáž o vyjadřování časů v arabštině, kapitola 3.2.

<sup>90</sup> Více o maghribizaci jazyka v kapitole 2.3.

Dále jako anticipace metaforicky předjímají vývoj příběhu vyprávěného v minulosti a enigmaticky ho ukončují. Činí z něj tak jakési podobenství se zašifrovanou pointou:

Holič sbíral předkožky a pramínky vlasů, operace podobná svou funkcí, ale strašně nepodobná svým rozdvojením. Znal jsem holiče s hladícíma rukama, kteří nás stříhali doprovázení cvrlikáním kanárků, cvrlikáním nabaleným na všeobecné mínění, stále se přesypající jako písek, nezachytitelné. Jako malý jsem při každé příležitosti sklízel ze své hlavy krev. A když na jaře vypučely pupínky, nechal holič plachtit váhavou ruku a místo, aby podlehl svému pokušení, obcházel je jakoby nic a škrábal okolo.

**Bude řečeno** zjevení rozkvetlé až ke kmeni, pramínek vlasů a zázrak pouště. (Khatibi 1971, 40)<sup>91</sup>

Především ale tato formule ukazuje neustálou proměnlivost. Vypravěč pozoruje své dětské Já z velkého odstupu, ve chvíli, když už ví, že nezůstalo takové, jaké se v dětství jevílo. V úvodu citovaného odstavce/podobenství Khatibi zmiňuje dva přechodové rituály zásadní pro chlapce daného regionu: obřízku a stříhání pramínku vlasů, přičemž každý pochází z jiného kulturního okruhu – první náleží islámu, druhý berberským tradicím. Slovem *bifurcation*, rozdvojení, ve francouzštině s důrazem na určitou neprostupnost, nepřibližitelnost dvou elementů nebo cest, které se od sebe jednoznačně oddělily, naznačuje rozpolcenost, neschopnost tyto dva kulturní okruhy v sobě smířit. Teprve „zjevení rozkvetlé až ke kmeni“, tedy k samotné podstatě, k samotnému nitru bytosti, již se v budoucnu stane (metafora pracuje s vizuální podobností dospělého člověka a kmene stromu) v závěru podobenství otevírá cestu ke spojení, prolnutí a vnitřnímu přijetí obou tradic. Takové smíření bude mít cenu zjevení.

Vraťme ale svou pozornost zpět ke kompozici textu. Kromě časových přerývů a skoků totiž další linii vyprávění tvoří metatext komentující samotný proces psaní a možnosti jazyka. Jak psát o sobě samém, aniž sklouzneme k nostalgii? Jak vyslovit sebe sama a nepadnout do osidel paměti? A jak vůbec mluvit o dětství, o dospívání, když už člověk ví, co ví, a přitom má vzpomínat na sebe sama v době, kdy veškeré poznání tkvělo ve vzdálené budoucnosti?

Dětství přerušujeme meditativní pauzou na průsečíku sebepožírající identity a únavy z fascinace v pozdějším věku. Jak okamžitě rozpustit hojnost odrazů a překroutit nostalgii? Velmi nízko, na konci scény, se crescendem vtírá spousta vzpomínek. Jakou maskou se prozradit, když jedno opojení je stejně

---

<sup>91</sup> *Le coiffeur collectionnait prépuces et mèches, opération proche par office, mais horriblement dissemblable par la bifurcation. J'en connaissais – des coiffeurs à la main caressante – qui nous coupaient des cheveux, accompagnés par le gazouillis des canaris, gazouillis ajouté à la rumeur publique, toujours sableuse, impossible à détecter; petit, je récoltais, à tout hasard, du sang sur une partie de mon crâne. Si la teigne bourgeonnait avec le printemps, le coiffeur laissait planer une main hésitante, et au lieu de répondre à sa mauvaise tentation, le voilà qui passait à côté, mine de rien, en grattant autour; il sera dit la révélation éclore jusqu'au stip, mèche et merveille du désert.*

dobré jako jiné a poznání se třepí? Rozdělení zobrazující se v pohyblivém celku, a já ho míjím, hlavu skloněnou. (Khatibi 1971, 65)<sup>92</sup>

Proto Khatibi ve svém dětství hledá dostatečně expresivní momenty, události, které *potetovaly* jeho paměť, aby s jejich pomocí prozkoumal možnosti reprodukce toho, kým byl a kým se stal, aby jejich prostřednictvím scelil sebe sama. Psaní o sobě je v jeho podání především snahou osahat možnosti jazyka, kterým lze vyjádřit minulost/život/smysl/prožívání člověka.

Podobně neuspořádanou chronologii nabízí i román *L'Amour, la fantasia*, rozdělený do tří přibližně stejně rozsáhlých částí, přičemž první a druhá část se výrazně odlišují od třetí. V částech nazvaných *La Prise de la ville ou L'amour s'écrit* (*Obsazení města aneb Lásky se píše*) a *Les Cris de la fantasia* (Výkřiky při tanci smrti) se v pravidelném rytmu střídají osobní vyprávění o dětství a dospívání vypravěčky a historické obrazy z období dobývání Alžírka mezi léty 1830 a 1845. Především v první části na sebe konkrétními slovy navazují závěrečné scény jedné kapitoly s úvodními scénami kapitoly následující a navozují tak dojem hluboké souvislosti mezi oběma linkami:

Má dívka mě drží za ruku, odešla jsem za **svítání**. (AF, 13)<sup>93</sup>

**Svítání** toho 13. června 1930 ... (AF, 14)<sup>94</sup>

Tušila jsem, že malátnost vesničky skrývala přípravu netušeného, podivného **boje** žen. (AF, 24)<sup>95</sup>

**Boj** o Staouéli nastane v sobotu 19. června. (AF, 25)<sup>96</sup>

Tematickým pojítkem mezi dvěma dějovými liniemi se stal motiv psaní dopisů a reportů, figuruje zde psaní jako způsob komunikace s konkrétním adresátem. Vypravěčka v první kapitole dostane od spolužáka dopis, který pro jejího otce znamená první překročení pravidel, přestože obsahoval jen „konvenční slova ve francouzštině od studenta na prázdninách“ (AF, 12). Během letních měsíců pravidleně tráví čas u příbuzných. Dívky, její jen o málo starší vrstevnice, ji zasvětily do tajné korespondence s neznámými muži, jejichž adresy získávají z populárních časopisů. Otec zašle matce pohlednici, čímž způsobí ve vesnici skandál tím, že

na polovině pohlednice vyhrazené pro adresu příjemce napsal „Paní“ a za oslovením následovalo jméno. [...] můj otec se odvážil svou vlastní rukou napsat na pohlednici, která cestovala z města do města a

---

<sup>92</sup> *On rompt une enfance, par arrêt méditatif, à l'intersection d'une identité qui se dévore elle-même et la fatigue d'une fascination à l'âge successif. Comment dissoudre à l'instant la profusion des reflets et violenter la nostalgie? Très bas, il y a, au terme de la scène, maints souvenirs en crescendo. Se trahir par quel masque, quand une ivresse en vaut une autre, et que s'effiloche le savoir? Une séparation à figurer dans un ensemble mouvant, et je passe, la tête inclinée.*

<sup>93</sup> *Ma fillette me tenant la main, je suis partie à l'aube.*

<sup>94</sup> *Aube de ce 13 juin 1830...*

<sup>95</sup> *Je pressentais que, derrière la torpeur du hameau, se préparait, insoupçonné, un étrange combat de femme.*

<sup>96</sup> *Le combat de Staouéli se déroule le samedi le 19 juin.*



prošla pohledy tolika mužů, včetně pošťáka v naší vesnici, muslimského pošťáka ještě k tomu, jméno své ženy. (AF, 57)

Historická linie textu vychází z rekonstrukce dopisů a reportů Francouzů – účastníků vojenských tažení do Alžírsko, ať už vojáků nebo umělců, novinářů<sup>97</sup>. Tato „velmi zvláštní speleologie,“ v níž se autorka zachytává „žeber francouzských slov – hlášení, vyprávění, svědectví o minulosti“ (AF, 113), se prolíná s milostnou korespondencí jako její analogie, „stopy války a lásky se sobě podobají, jsou jako váhavý tanec tváří v tvář obrazu toho, kdo uniká.“ (AF, 84) Kryptické dopisy zapomenutých vojevůdců, „pochmurných milenců Alžírsko<sup>98</sup>“, o něm vlastně mluví jako o nezkrtné ženě, ukrývají fantasmata o pokoření vzdorující bytosti. V textu se proto opakovaně vracejí výrazy odkazující k erotice, k násilí v sexuálních vztazích: „Ten cizí svět, do něhož pronikali skoro sexuálním způsobem, ten svět řval nepřetržitě po celých dvacet, pětadvacet let [...] Proniká do něj jako při defloraci. Afrika je podmaněná i přes odpor, který nedokáže potlačit.“<sup>99</sup> (AF, 85)

Třetí část románu, nazvanou *Les Voix ensevelies (Pohřbené/Skryté hlasy)*, koncipuje autorka jako hudební symfonii o pěti větách zakončenou kapitolou *Tzarl-rit*<sup>100</sup>. Text striktně a pravidelně člení do symetrického obrazce střídajícího vždy hlas/vyprávění ženy zapojené do války za nezávislost, vypravěččin komentář k příběhu a z něho se odvíjející metatext o vztahu k francouzštině a možnosti vyprávět sebe sama – jako žena a jako uživatelka jazyka bývalého kolonizátora, který ji vzdálil od světa místních žen.

Tato část navíc představuje jakýsi pandán k předchozím dvěma – zatímco jim vládlo psaní a ovinovaly je metafory papíru, ruky, pera, zde dominuje hlas. Důraz na mluvený projev negramotných žen umocňuje formální struktura, kdy každý part obsahuje podkapitulu s názvem *Voix* (Hlas) a další s názvy odkazující k promluvě – *Clameur, Murmures, Chuchotement, Conciliabules, Soliloque* (Křik, Mumlání, Šepot, Utajený rozhovor, Samomluva). Proti sobě tak stojí psaní jako symbol moci a nadvlády západního světa a prchavé, leč autentické vyprávění alžírských žen. A ve chvíli, kdy autorka, „disease“ a „scripteuse“, jak sama sebe kvalifikuje,

---

<sup>97</sup> Djebar cituje také dramaturga a novináře Jeana-Toussainta Merla, autora později vydané knihy *Dobytí Alžírsko vyprávěné očitým svědkem (La prise d'Alger, racontée par un témoin / J.-T. Merle, ... ; préface et notes par H. d'Almèras...*, Éditeur-\_-H. Jonquières (Paris), 1930

<sup>98</sup> Ve francouzštině je Alžírsko ženského rodu.

<sup>99</sup> *Ce monde étranger, qu'ils pénétraient quasiment sur le mode sexuel, ce monde hurle continûment vingt ou vingt-cinq années durant [...] Y pénètre comme en une défloration. L'Afrique est prise malgré le refus qu'elle ne peut étouffer.*“

<sup>100</sup> Termín označující v berberštině radostné výkřiky žen. Obvykle jsou spojené s rituály jako svatba nebo narození dítěte nebo oslavují vítězství mužů v boji.

vyprávění převádí do psaného jazyka, navíc z berberského dialektu, „dialektu hor, kde se odehrálo [její] dětství“ (AF, 116), jako by ženy skrývala za oponu či závoj.

Nelineární narativní strukturou je vybaven i poslední román mého korpusu – *Alger. Journal intense*. Text sestavený jako koláž, ani deník, ani autobiografie, ani komiks, ani kronika, ani reportáž, ani dokument, ani manifest, ale zároveň to vše dohromady, obsahuje deníkové záznamy dvou lidí – Karima a jeho ženy Mounii. Karim jako neúnavný deníkář, „seismograf světa“ (AJI, 27) zapisoval vše, co se kolem něj šustne. Několik stránek denně a k tomu poznámky, básně, i lakonické glosy na okrajích jakéhokoli kousku papíru, co mu přišel pod ruku. Dokud jednoho jarního odpoledne nezemřel při autonehodě. Zanechal po sobě neuvěřitelné množství papírových zbytků. Psaní totiž modelovalo jeho život – pero jako by pro něho představovalo životně důležitý externí orgán, který kopíroval jeho puls a přebíral štafetu za jeho srdce, když se mu nedostávalo sil. Jeho žena Mounia se snaží překonat hlubokou ztrátu tím, že ještě v den Karimovy smrti pokračuje v jeho deníku. Svého milovaného Karima buď píše, nebo čte, probírá se vši tou pozůstalou papírovou veteší – desítkami svazků deníků, básněmi, úryvky nedokončených románů, útržky listů s kresbami jejich dcery Neily.

Ačkoli Karim zaznamenával vše, co se dělo v něm i okolo něj postupně a chronologicky a své deníkové zápisky pečlivě datoval, a to občas včetně hodiny a minuty, Mounia je takto seřazené nečte. Nachází je postupně, někdy si vybírá ty, které se vztahují k obdobím jejího zájmu, jindy k ní přicházejí náhodně. Její deník sice od strany 23 respektuje formální pravidla v podobě oddělování dnů refrénem vyvedeným velkými písmeny: „SEDMÝ DEN BEZ TEBE (AJI, 23), PATNÁCTÝ DEN BEZ TEBE (AJI, 39), DVA MĚSÍCE BEZ TEBE (AJI, 163)<sup>101</sup>, jeho diskurzivní koherence je však také roztržštěná. Náhodné nálezy a objevy v Karimových sešitech vyvolávají reakce a chaotický způsob čtení i psaní. Mounia navíc texty spíše bloumá, než že by je systematicky studovala, přerušuje čtení i psaní na různě dlouhá období, přeskakuje řádky. Zahanbeně to přiznává po dvou týdnech:

ČTRNÁCTÝ DEN BEZ TEBE. Řekla jsem ti, že jsem si přečetla tvé poslední poznámky, ty, které jsi začal psát v 16.10, přesvědčená, že najdu prorocké znamení, nějaké podprahové poselství, kouzelný amulet, který by na mou duši účinkoval jako placebo. Před chvilkou, pod vlivem nudy, samoty, nebo spíš zuřivé touhy, ano, zuřivé touhy se s tebou znovu setkat, promluvit si s tebou, přivést tě zpět k životu, jsem přečetla pozpátku všechny předchozí pasáže, a abych ti přiznala všechno, přečetla jsem si tři

---

<sup>101</sup> Velká písmena přebíráme z originálu, kde první řádek verzálami zastupuje cosi jako název kapitoly.

stránky toho osudného dne, toho zlověstného 17. dubna. Hnaná zvědavostí jsem prolistovala i další stránky, všechny stránky, až jsem došla k poznámkám na začátku sešitu. (AJI, 33)<sup>102</sup>.

Doufá Mounia, že milovanou bytost lze oživit skrze text? Čtený i psaný? Že setkání v textu dokáže zahladit bolest? Mouniin „čas“ trvá rok, rok jejího smutku, rok jejího proměňování a osvobození. Karimův „čas“, výrazně delší, rámuje dva historické okamžiky – říjen 1988 a 17. duben 2014. Tedy období spojená s výraznými historickými událostmi. V říjnu 1988 vypukly v Alžírsku násilné nepokoje, které se přelily v deset let trvající občanskou válku a pohřbily jakékoli naděje na demokratizaci země. Poslední datum v Karimově deníku, zároveň den jeho smrti, bylo dnem prezidentských voleb, v nichž „Nosferatu“ (AJI, 17) Bouteflika počtvrté obhájil svůj mandát a znovu tím vzkázal Alžírčanům, že cesta k uvolnění a demokracii zůstává zavřená. Karim se však ve střípcích vzpomínek vrací i do dětství poznamenaného předčasnou smrtí otce.

Román tvoří čtyři nestejně rozsáhlé kapitoly, z nichž tři modeluje Karimovo prožívání historických událostí – *Papiers, Octobre* a *Oranges sanguines* (Papíry, Říjen a Krvavé pomeranče) a tvoří je texty obou postav. Poslední část – *Je* (Já), se skládá výhradně ze zápisků Mounii. Pozornost čtenáře se tak posouvá směrem k jejímu prožívání a vnímání světa i sebe sama, protože koneckonců mrtvé je potřeba nechat odejít, protože ona i její dcera zůstaly naživu, protože život není v textu, protože Mouniino Já už je někdo jiný.

## 2.2 Dialogičnost a řád dvojího

Podle Paula Ricoeura „rozklad narativní formy, souběžný se ztrátou identity postavy, vede k překročení hranic vyprávění“ (Ricoeur 2016, 166). Tato transgrese vyprávěcí formy se v analyzovaných románech projevuje příklonem v radikální dialogičnosti, a to hned v několika rovinách – dialog se nastoluje mezi vypravěčem a čtenářem, ale také mezi přítomným a minulým Já. Krom těchto více méně očekávatelných forem dochází ještě k dialogu mezi různými Já, mezi kulturami a také mezi různými obrazy a rovinami textu – tuto formu bude později nutné vysvětlit podrobněji. Dialogičnost se nám vlastně jeví jako projev určitého

---

<sup>102</sup> *Je t'avais dit que j'avais lu tes dernières notes, celles commencées à « 16h10 », convaincue d'y trouver un signe prophétique, un message subliminal, une amulette magique qui agirait sur mon âme comme un placebo. Tout à l'heure, sous l'effet de l'ennui, de la solitude, ou plutôt du désir féroce, oui, du désir féroce de te retrouver, de te parler, de te ramener à la vie, j'ai lu à rebours les passages précédents, et, pour tout t'avouer, j'ai lu les trois pages de cette funeste journée, ce sinistre 17 avril. Poussée par la curiosité, j'ai remonté les autres pages aussi, toutes les pages, jusqu'aux premières notes du cahier.*

specifického řádu, který si dovolíme nazvat řádem dvojího. A ten krom jiného odráží roztržštěnou identitu autorů.

V případě všech tří románů je aktivní zapojení čtenáře nutné. Již jsme zmínili složité narativní struktury, které znesnadňují orientaci v prostoru i čase. Chce-li projít čtenář labyrintem spolu s vypravěčem/vypravěčkou, musí přistoupit na pravidla hry. Ať dobrovolně či nikoli, jen stěží zůstane lhostejný. Všichni vypravěči se však snaží udržet čtenáře na své straně – nejčastěji pomocí řečnických otázek. Přicházejí v nejrůznějších okamžicích, mnohdy obsahují oslovení: „Ne, vůbec ne, můj čtenáři...“ (LMT, 72), „...a co k tomu říct, ptám se vás?“ (LMT, 69), často však nikoli: „Ptáme se snad hada, proč svléká kůži?“ (LMT, 60), „Bůh našeho dětství je mrtev? Stokrát mrtev, pohozený na skaliscích?“ (LMT, 48) Čtenář bývá rovněž zahrnutý do 1. osoby plurálu: „Navažme vzdálenou vzpomínkou...“ (LMT, 21), „Opusťme knihy...“ (LMT, 61)

Krom toho vypravěči komunikují se sebou samými, mluví k dítěti, adolescentovi, mladé ženě, kterou kdysi byli. Výrazně se tento rys projevuje u vypravěče *La Mémoire tatouée*, který se k sobě-dítěti obrací s určitou něhou, ale zároveň se mnohdy projevuje paternalisticky – uděluje rady a příkazy, používá imperativ a přítomný čas. Podobně se otec obrací k synům a v Koránu Bůh ke svým věřícím: „Nevěříš, že jsi byl vychován, aby se stal chloubou svého otce?“ (LMT, 29), „Dítě, nastal požehnaný den, jednou za rok běž na venkovský trh svého kmene. Poválej svůj pohled prachem, nenápadně pluj s davem... Tamhle jsou jatka, kráčeji mezi vyvrhnutými mrtvolami, přimkni se ke své nevědomosti...“ (LMT, 61).

Promluvy vypravěčky románu *L'Amour, la fantasia* rovněž směřují k sobě samé v jiné fázi života, kdy variuje také gramatická podoba vypravěče coby kategorie, a to mezi ich-formou a jakousi zastírací er-formou: „V sedmnácti letech kvůli jednomu dopisu vstoupím do milostného příběhu...“ a o několik řádek později „Dospívající dívka, sotva opustila internát, už je zavřená v bytě nad školním dvorem...“ (obojí AF, 21). V historických pasážích však komunikuje také s muži, kteří do Alžírsku přijížděli v počátcích vojenského dobývání a psali do Francie zprávy a dopisy o tom, co vidí a prožívají. V poslední části se krom čtenáře pomyslnými adresátkami stávají ženy, účastnice guerilových bojů v průběhu války za osvobození.

Karim Fatimi, protagonista větší části románu *Alger, journal intense*, se ve svých zápiscích nejčastěji obrací ke své ženě Mounie. Oslovuje však také politiky, přátele, mluví sám k sobě. Po celou dobu však „promlouvá“ jen skrze psaný text – ač na mnoha místech můžeme mít dojem orálního projevu, jeho hlas zemřel spolu s ním při autonehodě. Klíčový je však pro tento román dialog mezi Karimovými a Mouniinými psanými texty.

Ačkoli se každý ze tří románů ovíjí okolo určitého typu dialogu – se sebou coby dítětem, s dobyvatelem zosobněným vojáky a novináři, s partnerkou a manželkou, v určitou chvíli dochází ke zlomu, k výrazné proměně. Nad Karimovým psaním převezme vládu psaní Mouniino, její Já uzavře období truchlení a Karimova slova stejně jako předtím jeho tělo mizí v nenávratnu. Vypravěčka Assie Djebar dá v poslední části hlas ženám, které neumí psát, a proto potřebují její pero, aby zachytilo příběhy jinak odsouzené k zapomnění. A vypravěčka se tak z *disease* (té, co mluví), proměňuje ve *scripteuse* (tu, co zapisuje promluvu někoho jiného). Vypravěč Abdelkébira Khatibiho se naprosto rozpadne a v poslední části *Double contre double. Dialogue* (Dvojník proti dvojníkovi. Dialog) románovou formu střídá forma dramatická – mluvčí A a B, dvě tváře jedné bytosti, spolu vedou při.

Řád dvojího se ve všech dílech projevuje také nepřetržitým dialogem kultur. Všichni vypravěči mají zkušenost s životem mimo svou vlast, s exilem, všichni konfrontaci kultur tematizují a bolestně prožívají, byť různě a v jiných obdobích francouzsko-marockých, respektive francouzsko-alžírských vztahů. Karim a Mounia se narodili a žijí v nezávislém Alžírsku bez koloniální přítomnosti, a přece Karimův několikaletý studijní pobyt ve Francii představuje bolestnou epizodu jeho života. Jeho pocit nedostatečnosti a neukotvenosti se během toho času výrazně prohloubil, vztah dominance má jiné kontury, zůstává však přítomný. Vypravěči *La Mémoire tatouée* a *L'Amour, la fantasia* mají zkušenost s koloniální přítomností, s podvojnou společností rozdělenou ostrou hranicí. Z této zkušenosti také vyplývá jejich problematický vztah k francouzštině, jak uvidíme v následující kapitole.

Pro porozumění řádu dvojího v románech našeho korpusu se nabízí kromě teorie P. Ricoeura také Lotmanovo zacházení se zrcadly – Lotman považuje zdvojování za nejprostší kódovou organizaci textu (Lotman 2013, 78–79). U Khatibiho nacházíme dvojího přehršel. Hned v úvodu vypravěč dvakrát popisuje své zrození – jednou pohledem lokální tradice, jednou jako událost zasazenou do běhu velkých Dějin<sup>103</sup>. Žije ve dvou městech, má dvě matky, ztotožňuje se se dvěma totemickými ptáky, orlem a vlaštovkou, učí se nazpaměť Korán a čte knihy o francouzské zimě. Motivy a topoi spojené se dvěma různými kulturami stojí v permanentní opozici: „Matka mi vypráví, jak trpěla, když mě v mých osmnácti měsících musela odstavit. [...] Francouzi v okamžiku Nezávislosti připomínali děti odstavené od mateřského prsu...“ (LMT, 14). Celé vyprávění je protkané kontrasty a opozity, jako by se ve vlnivém tanci proplétaly dvě barevné linie.

---

<sup>103</sup> Velké písmeno v originále.

Podobně se v románu *L'Amour, la fantasia* obrazy Alžírsko 40. let 20. století zrcadlí v obrazech o sto let starších, ruka francouzského malíře Fromentina se podivně podobá ruce vypravěčky románu.

Další, neméně důležitou oblastí, do níž zasahuje ona podvojnost, je permanentní prolínání soukromého a veřejného (nebo kolektivního) vzpomínání. Život zachycený ve svém běhu od nejzásadnějších okamžiků (zrození, první cesta do školy, smrt otce a také vlastní smrt) v sobě obsahuje také běh času celého společenství. A. Khatibi kolektivní rozměr svého Já usazuje už do podtitulu *Autobiographie d'un décolonisé*, a to právě použitím neurčitěho zájmena. Stejně tak první obraz románu Assie Djebar ničím nenaznačuje, že se jedná právě o ni, obraz je vyprávěný ve 3. osobě, jakoby pohledem nezúčastněné kamery. Mustapha Benfodil poskytl ve svém románu tolik prostoru událostem občanské války v 90. letech 20. století, že se nad tím pozastavila i literární kritika<sup>104</sup>. Jako by veškeré veřejné události prožívali vypravěči dvojmo – jednou sami za sebe, jednou jako modelový příslušníci svých komunit. Jsou zároveň součástí a zároveň stojí stranou, ve stejnou chvíli uvnitř i vně.

### 2.3 Vizuální obrazy

Paměť, v textech mého korpusu stejnou měrou šifrovaná jako odhalovaná, je obsažena jednak v příbězích, jednak ve vizuálních obrazech, do značné míry statických a detailně vykreslených. Pomocí deskripce se příběh zastaví, pohyb času je pozdržen, paměť se rozprostře, rozvine do prostoru a umožní snáze vyjevit sebe sama. Prostřednictvím obrazu je také možné sám sebe nahlédnout zvenčí, z odstupu, a lépe si tak porozumět. Iniciační okamžiky vypravěči pozorují jakýmsi průzorem, a to jak symbolickým, tak zcela konkrétním:

Znovu jsme s nejmladší sestřenicí opřené o parapet toho francouzského domu, díváme se dovnitř. [...] Přímo naproti nám, v chodbě vedoucí z kuchyně, trochu v povzdálí, stojí Marie-Louise, objímá mladého růžovolícího muže se světlým knírkem. To je on, snoubenec, poručík, o kterém všichni mluví!

Nevěřily jsme vlastním očím. (AF, 41)<sup>105</sup>

Dívajíc se do jiné reality, jako by vypravěčka nahlížela i pravidla své vlastní kultury a spolu s nimi i potíže, které bude jednou v milostném životě mít – jak si vytvořit vztah k vlastnímu tělu? Jak uvolněně, bez zábran projevovat milostný cit?

---

<sup>104</sup> M. Benfodil zmiňuje tuto kritiku v rozhovoru v revue *Fassl*, č. 1, 2019, str. 43.

<sup>105</sup> *Nous sommes encore accoudées, la benjamine et moi, à la même fenêtre de cette maison française. [...] Exactement en face de nous, dans un couloir partant de la cuisine ensoleillée, un peu en retrait, Marie-Louise se tient debout, dressée contre un jeune homme au teint rouge et aux moustaches blanches. C'est lui, le fiancé, l'officier dont tout le monde parle. Le spectacle nous semblait à peine croyable.*

Abdelkébir Khatibi vytváří podobný dojem průzorů do světa, nejprve do toho, v němž vyrostl, později, během studií v Paříži, do světa francouzské metropole, který ho jen neochotně a nikdy ne bezvýhradně přijímá. Dojem neúplnosti, nedořečenosti, prázdných míst, která jako by z určitého úhlu pohledu bylo možné tušit, nikoli je však vidět, vzniká také metaforičností textu a neukotveností v čase: „Děvky z Casablanky kouřily cigára vagínou, to byl luxus, jak jinak! V našem malém městě byl jen skromný bordel, [...], děvky zmalované jak si žádá zvyk, s červenými tvářemi vypadaly jako klauni.“ (LMT, 27) A přece je text více než vizuální, vizualita se navíc spojuje s vlněním, nestálostí, proměnlivostí. Záběry houpající se mořské hladiny s odlesky slunce střídají vjemy z pletence ulic: „Ulice mě pohltila, zmizel jsem v labyrintu, kde se mohlo objevit cokoli. Toulavé kočky, oči ženy skryté za pootevřenými dveřmi, démoni ukrytí za opuncemi.“ (LMT, 32), scénérie z marockého života později vystřídá houpavý pohyb metra či vlaku. Ač se to může zdát jako protimluv, statická vizualita se v *La Mémoire tatouée* pojí také s pohybem – s pohybem zachyceným jako momentka, zastaveným v jediném okamžiku. Nejvýrazněji se tento zastavený pohyb projevuje v popisu letu ptáků, vlaštovka a orel představují dvě strany vypravěčovy identity, jeden stoupá, druhý se střemhlav řítí dolů z nebe a my je vždy pozorujeme jako právě přerušovaný film.

## 2.4 Pohled

*Než nám dojde dech, máme čtyři jazyky, jimiž můžeme vyjadřovat své touhy čtyřmi jazyky: francouzštinu pro tajné psaní, arabštinu pro naše tlumené vzdechy k Bohu, řeč Berberů, když se snažíme znovu objevit nejstarší vzory zděděné po matkách. Čtvrtým jazykem [...] zůstává jazyk těla, jež by pohledy sousedů a bratranců, když už ho nedokážou zcela uvěznit, chtěly aspoň ohlušit a oslepit. A to tělo se v záchvatech naděje nebo zoufalství vzepře svým transem, tancem nebo hlasivkami.<sup>106</sup>*

*Assia Djebbar (1985, 254–255)*

Deskripce a vizuální obrazy otevírající paměť bývají doménou vyprávění těch, kdo podstoupili různé formy podrobení, ponížené bezmoci, kdo prošli zkušeností nerovnosti. (Mitchell 2021, 208) Autory zde analyzovaných děl však ovlivnilo také to, jak výraznou symbolickou zátěž nesou oči a posléze pohled coby výsledek imaginativně-kognitivní činnosti v maghribské kultuře formované koexistencí berberských a arabsko-islámských tradic, kterými v posledních dvou stech letech navíc prorůstají evropskými vlivy, a to jak v rovině vztahů mezi lidmi, tak v rovině spirituální. Kdo se odkud kam dívá? Čí pohled smí být přiznaný a čí zůstává skrytý, zastřený? Lze se pohledem přiblížit k Pravdě? Lze ji pohledem poznat?

Pohledu směřujícímu k Bohu se detailně věnuje kapitola 3. Korán však modeluje také každodenní situace – doporučuje věřícím klopat pohled jako výraz úcty, pokory, ctnosti, a to jak ve vztahu k Bohu, tak mezi členy *ummy*. Patriarchální společnost přenáší toto doporučení především na ženy – žena se nikdy nedívá muži zpřímá do očí, nechce-li být nařčena ze svádění. Podobně jako pohled však patriarchální společnost zapovídá ženám mluvit, především v přítomnosti muže. Jazyk náleží duchovní autoritě, otci, manželovi. Komunikace žen se omezuje na nevýznamné klábosení, nejčastěji šeptané. Pohled pak nahrazuje řeč a stává se jazykem, základním dorozumívacím nástrojem zaplňujícím slepá místa, prázdnotu v mluveném projevu. A protože pohledem sice vnímáme stejné jevy, interpretujeme je ale různě, nese pohled význam také jako činnost dívajícího se individua a odkazuje tak k subjektivitě.

---

<sup>106</sup> *Nous disposons de quatre langues pour exprimer notre désir, avant d'ahaner : le français pour l'écriture secrète, l'arabe pour nos soupirs vers Dieu étouffés, le libyco-berbère quand nous imaginons retrouver les plus anciennes de nos idoles mères. La quatrième langue, [...] demeure celle du corps que le regard des voisins, des cousins, prétend rendre sourd et aveugle, puisqu'ils ne peuvent plus tout à fait l'incarcérer ; le corps qui, dans ses transes, les danses ou les vociférations, par accès d'espoir ou de désespoir, s'insurge, cherche en analphabète la destination, sur quel rivage, de son message d'amour.*



Assia Djebbar nechává v pasážích o dobývání Alžírsko francouzské vojáky dobývat „slepá místa“ – nikoho v nich není vidět. Dojem neuchopitelného nebezpečí a zároveň jisté přitažlivosti, až podmanivosti pramení právě z nemožnosti protivníka spatřit. Scény, v nichž jsou francouzští dobyvatelé pozorováni, ale sami své nepřátele nevidí, se mnohokrát opakují. Poprvé hned při příjezdu lodí do alžírského zálivu: „Amable Matterer, zástupce velitele plavidla *Ville de Marseille*, a jeho společníci zůstali bez hnutí. Neuchopitelné město jim vzdorovalo mnoha neviditelnými očima. Odtud zřejmě ta přemíra bělosti města, jako by panorama, ač byly jeho formy předvídatelné [...], ustrnulo v znepokojivé blízkosti.“ (AF, 16)<sup>107</sup> O patnáct let později, když se celá kabylská vesnice před vojáky ukryje v blízkých jeskyních, zůstanou její obyvatelé neviditelní až do strašlivé smrti, způsobené olbřímými ohni zapálenými u vchodů do jeskynního systému. Assia Djebbar zprostředkovává okamžiky pomocí záznamů očitých svědků:

Anonymní voják nám předává, co viděl, s ještě prudšími emocemi: „Jaké pero by mohlo vykreslit tento obraz? Vidět uprostřed noci, za svitu měsíce, sbor francouzských vojáků, jak udržuje pekelný oheň! Slyšet tlumené sténání mužů, žen, dětí a zvířat, praskání ohořelých skal, které se drolí, a k tomu neustálé výstřely zbraní! (AF, 103)<sup>108</sup>

Francouzští vojáci jsou neviditelností těch, které touží pokořit, porazit, dobýt, stejnou měrou zneklidnění jako osvobození. Podobně se může cítit autor snažící se zachytit slovem, písmem stěží vyslovitelné – jeho psaní je bez přímého kontaktu se čtenářem uvolněnější a zároveň úzkostnější. Tak jako francouzština coby Nessův plášť i psaní bez přítomných, viditelných očí nabízí obě polohy, svobodu a sevření.

Zatímco obrazy Assie Djebbar si čtenář bezpochyby představí v orientalistickém hávu, Mounia (AJI) se dívá na svět hledáčkem fotoaparátu a její obrazy jsou vlastně fotografie:

Jeli jsme po silnici Moutonnière, přístav, pláž Sablettes, Marina, čtvrť Bannaniers, nábřeží Mohammadia, nové věžáky, nová nákupní centra, nové hotelové řetězce, kancelářské budovy, obchodní centra, staveniště nových sídlišť, všude sídliště, *Všechny ty jeřáby*, podívej, řekl jsi mi, *ten les kovových ramen!* Les. Ten obraz se mi okamžitě vnuknul nápad. Les jeřábů: přístavní jeřáby vykládající nejrůznější kontejnery, jeřáby zapletené do Velké mešity, Mediny, shluk paneláků s levným bydlením, lukrativní terminály, ty z „Mostu generálů“. Jeřáby všude, kam oko dohlédne, jako metafora země v neustálé (re)konstrukci, nepokrytý obraz rozkopaného Alžírsko, rozsáhlé, zdevastované země, kde je

<sup>107</sup> *Amable Matterer, capitaine en second de Ville de Marseille, et ses compagnons demeurent immobiles. La Ville Imprenable leur fait front de ses multiples yeux invisibles. D'où cet excès même dans la blancheur de la cité, comme si le panorama aux formes pourtant attendues [...] se figeait dans une proximité troublante.*

<sup>108</sup> *Le soldat anonyme nous transmet sa vision avec une émotion encore plus violente : « Quelle plume saurait rendre ce tableau ? Voir, au milieu de la nuit, à la faveur de la lune, un corps de troupes françaises occupé à entretenir un feu infernal ! Entendre les sourds gémissements des hommes, des femmes, des enfants et des animaux, le craquement des roches calcinés s'écroulant, et les continues détonations des armes ! »*

třeba ještě všechno dodělat. Obrovské staveniště pod širým nebem. Jeřáby, jeřáby, jeřáby. Různé značky. Velikosti. Sliby. Nápis. Angličtina, čínština, portugalská, turečtina, italština, španělština, esperanto. Vícejazyčné jeřáby. (AJL, 89–90)<sup>109</sup>

S vizuálními obrazy se ve všech dílech pojí také vizuální slovesa, (zjevit se, odhalit...) a výrazy vztahující se k vidění (tváří v tvář).

Ať má vizualita v románech jakoukoli podobu, všechny spojuje výrazný odstup mezi vykreslovanými scénériemi a momentkami a okamžik vyprávění. Dají se vyjmout ze „skladiště paměti“ (Mitchell 2021, 205), pomohou vyjádřit nevyslovitelné, ať už se jedná o bolestivou minulost země nebo svou vlastní. A k tomu navíc posilují onen dříve zmiňovaný řád dvojího – vše se odehrává jak ve psaní, tak v obrazech, narace je posílena a ukotvena, skryta a odhalena prostřednictvím deskripcí fungujících jako vizuální kotvy.

---

<sup>109</sup> On longeait la route Moutinnière, le port, les Sablettes, la Marina, les Bannaniers, la façade maritime de Mohammadia, les nouvelles tours, les nouveaux centres commerciaux, les nouvelles chaînes hôtelières, les immeubles de bureaux, les business centres, les chantiers de nouvelles cités, partout des cités, Toutes ces grues, regarde, m’as-tu lancé, cette forêt de bras métalliques ! Forêt. L’image a aussitôt fait tilt dans ma tête. Forêt des grues : grues du port déchargeant toutes sortes de conteneurs, grues enchevêtrées de la Grande Mosquée, de la Médina, des bouquets AADL, des terminaux lucratifs, celles du « Ponts des généraux ». Des grues partout, à perte de vue, métaphore d’un pays en perpétuelle (re)construction qui dit en creux cette Algérie excavée. Vaste pays dévasté où tout est à faire. Immense chantier à ciel ouvert. Des grues, des grues, des grues. Avec différentes marques. Tailles. Promesses. Inscriptions. Anglais, chinois, portugais, turc, italien, espagnol, espéranto. Grues polyglottes.

### 3. Mé tělo bylo celé ze slov

*Když píšu, ať už fikční text nebo autobiografii, je na začátku nejdůležitější první věta. Ta se najednou vzpřímí, zavěšená, téměř viditelná v nebeské modři, ale prvním přílivem, který kreslí, kterého se zmocňuje, je rytmus. Ještě nevím, jestli se začátek rozprostře na dvacet nebo na padesát stran, nebo ještě na víc. Ale už jsem se vydala na cestu, přijde rozlet, úplně první nadechnutí...*

*Assia Djebar (1999, 115)*

Díváme-li se pozorně na islámský ornament, podlehneme dříve nebo později nutkání sledovat jeho pohyb, linie zdánlivě vedoucí z jednoho bodu do druhého a vytvářející dojem, že oba body splývají v jeden celek vyznačující se působivou imaginativní silou. Dojem podobného pohybu vyvolávají i texty mého korpusu – jako by, spějíce z jednoho místa do jiného, na své cestě vytvářely labyrint slov přecházející do ornamentu. Psaní, a stejně tak čtení představují zkušenost, o jejíchž účincích zpočátku čtenář i spisovatel tuší jen málo, z níž však, podobně jako z ponoření se do ornamentu, nelze vyjít nezměněn. Chápeme-li autobiografické texty maghribských autorů a autorek jako prostor poznání sebe sama, v němž nahlízejí svou jinakost a formují vlastní identitu, tedy procházejí proměnou, zjišťujeme, že se tak děje jen a právě skrze psaní. Psaní o sobě je zároveň projevem, procesem, nástrojem i výsledkem emancipace.

Ve všech studovaných románech, ale také v dalších autobiografických či autofikčních dílech daného regionu (srov. Daoud 2017, Labizze 2019) se psaní záhy vyjevuje jako jedno z ústředních témat, autotematické pasáže díly procházejí jako Ariadnina nit, aby vypravěče i nás dříve či později dovedli k poznání. Pro porozumění tomu, jak se autoři ke psaní vztahují, nám velmi dobře poslouží pojetí psaní tak, jak ho formuloval francouzský filosof Jacques Derrida, mimo jiné blízký přítel A. Khatibiho. Tedy „nikoli jako nástroje komunikace nebo pouhé techniky zaznamenávání informací, ale jako živlu, který zásadním způsobem strukturuje naši kulturu, myšlení a zakoušení světa.“ (Schubertová 2021, 40) Právě taková zkušenost psaní koresponduje s tím, jak funguje písmo a psaní v islámské kultuře a jak ho představuje Korán, který vychází z předpokladu „čisté“, nepokažené řeči coby **bežskéBožího** vyjevení přirozeného řádu bytí (srov. kapitola 3.3 této práce).

V následující kapitole se rovněž pokusím nahlédnout, že pravdivost zde není daná snahou zachytit skutečné životní události, ale tím, že se tyto události zapíší. Primárním cílem pro autory

není rekonstrukce uplynulého života, na to jsou navíc všichni příliš mladí, jejich intence spočívá v tom ukázat, že skutečné, tedy pravdivé, je to, co lze zprostředkovat písmem. A vzápětí totéž tvrzení zpochybnit.

### 3.1 Psaní v paratextech

První zmínky o psaní se důsledně objevují už v incipitech nebo v dedikacích. Vypravěč *La Mémoire tatouée* v incipitu odhaluje rituály spojené se svým zrozením. První z nich, vycházející z místní berberské tradice, spočívá v nanášení medu na ústa a kapek citronové šťávy na oči pro osvěžení ducha a pohledu na svět. Druhý je spojený s tisíciletou tradicí Abrahamovy oběti. Vypravěčův život je tak v prvních řádcích ukotvený v kulturním kontextu, ovšem skutečné zrození jeho osobnosti, to, čím z vlastní vůle a touhy je a bude, nastane teprve skrze psaní, které přináší ještě další rozměr: „jako by psaní tím, že mě dává světu, znovu otřáslo mým rozletem a odhlalilo záhyby nejasného zdvojení.“ (LMT, 9) Odpověď na otázku vlastního života je zatoulaná mezi písmeny. (LMT, 9) Závěrečná věta incipitu nutnost zrození skrze psaní umocňuje: „Tráva se nezazelená ani neuschne, nebude-li to výslovně napsáno“ (LMT, 9)<sup>110</sup>. Ironická parafráze koránského verše, implikujícího existenci Matky Knihy, do níž je vše zapsáno ještě dříve, než se to uděje, představuje silný závazek a zároveň legitimizaci vlastního textu – pravda je jen v něm, co není z života zapsáno, jako by se nikdy nestalo. Sledujeme tak autorovo nenápadné pomrkávání na čtenáře – já rozhoduju o tom, co o mě budeš vědět, jaký obraz sebe sama vyslovím. A podobné autorské poťouchlosti nás provází celým autorovým zápisem dětství. Dále incipit nastoluje již zmíněný řád dvojího – jednoznačně odlišuje časové roviny, tedy okamžik psaní a minulost, a použitými zájmeny *je* (já) a *on* (neutrální my) diferencuje, zda Já jedná, či jako objekt podstupuje konání někoho jiného. A Já jednáající jedná téměř výhradně tak, že píše.

I incipit románu *L'Amour, la fantasia* od prvních řádek evokuje psaní, soustředí se však více na pozici píšící ženy, a to skrze dva klíčové okamžiky – první cestu do francouzské školy a juvenilní korespondenci se spolužákem. V tradiční maghribské společnosti se sice Pravda zpřítomňuje písmem a písmo představuje cestu k poznání, psát však dokáže jen hrstka učenců a úředníků, téměř výhradně mužů. Podle nepsaných pravidel v takovém *statu quo* spočívá rovnováha a záruka stability a bezpečí. Pro ženy je cesta k sebevyjádření mnohem méně schůdná, v bezpečné chůzi jim překážejí další tabu, jež se jejich mužských protějšků netýkají, a tudíž jim žádné nástrahy nekladou. V (post)koloniální a orientalistické interpretaci ortodoxní

---

<sup>110</sup> *Pas d'herbe verte ni desséchée qui ne soit dans un récit explicite !*

islámské doktríny je žena nahlížená jako pokušitelka, šířitelka nepořádku a chaosu. Ženský svět ohrožuje emocemi a výstřelky celkový řád. Striktní společenská pravidla považují jakýkoli veřejný projev ženy za *hchouma*, hanbu, ženám je vykázan prostor soukromí, prostor skrytý za závojem.

Ač je vlivem islámu maghribská kultura po více než tisíc let skribální, přece její fundament spočívá v oralitě, kolektivní paměť se ukrývá ve vyprávěných příbězích. Jenže nejsou-li slova opakováním udržovaná při životě, a především nejsou-li součástí sdíleného a sjednocujícího příběhu, snadno ulétnou jako závoj ve větru. Neovládá-li člověk písmo, je snadné ho umlčet – stačí ho zahalit, zamknout, znemožnit mu osobní kontakt se světem. Písmo, slovo jako jakási zbraň osvobozuje, činí člověka jedinečným, dává mu poznat odstup od svých soukmenovců, ale také přináší vyloučení, protože vytváří iluzi jinakosti (Mouralis 2007). To platí stejnou měrou pro muže i ženy, ženu ovšem může vystavit i vyloučení fyzickému – ve chvíli, kdy žena tradičně odsouzená k mlčení vládne slovem, představuje nebezpečí, a proto jí hrozí exkomunikace.

A jestli [dívka] umí psát? Žalářník těla zbaveného slov může klidně spát. Stačí odstranit všechna okna, jediné dveře zamknout na zámek a až k nebi vztyčit zeď. Jenže napsaná slova se pohybují. Takže co když dívka píše? Její hlas se i přes ticho pohybuje po okolí. Papír. Zmačkaný kus látky. Ruka služky ve tmě. Tajný dětský posel. Strážce musí být ve dne v noci bdělý. Písmo ulétno patiem, bude hozené z terasy. Modro je najednou příliš rozlehlé. A se vším je potřeba začít znovu. (AF, 11–12)<sup>111</sup>

Psát svůj vlastní příběh, navíc v jazyce Druhého, znamená opustit dětství, vědomě přijmout exil, dospět k poznání, z něhož už není návratu. Každá žena, která pomyslnou linii mlčení překročí, bude už vždy podezřelá, prostor mlčení a prostor slova naprosto zřetelně odděluje hranice. Tíha vnitřního exilu na autorku paradoxně dopadá právě díky svobodě objevené ve francouzské škole:

Arabská dívka jde poprvé do školy, za ruku se drží otce. Otec, na hlavě fez, vysoký a narovnaný ve svém evropském obleku, s taškou v druhé ruce, je učitel ve francouzské škole. Arabská dívka ve vesnici uprostřed alžírského Sahelu. (...) Příští měsíce a roky mě pohltila zamilovanost, nebo spíš zákaz lásky. V tomto zárodku sentimentální výchovy jsme si tajně psali francouzsky. A tak se pro mě jazyk, darovaný otcem, stal zprostředkovatelem... (AF, 11)<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> *Si elle sait écrire ? Le géolier d'un corps sans mots – et les mots écrits sont mobiles – peut finir, lui, par dormir tranquille : il suffira de supprimer les fenêtres, de cadenasser l'unique portail, d'élever jusqu'au ciel un mur orbe. Si la jeune fille écrit ? Sa voix, en dépit du silence, circule. Un papier. Un chiffon froissé. Une main de servante, dans le noir. Un enfant au secret. Le gardien devra veiller jour et nuit. L'écrit s'envolera par le patio, sera lancé d'une terrasse. Azur soudain trop vaste. Tout à recommencer.*

<sup>112</sup> *Fillette arabe allant pour la première fois à l'école., un matin d'automne, main dans la main du père. Celui-ci, un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen, porte un cartable, il est instituteur à*

Arabská dívka dostala francouzštinu jako dar od svého otce, on rozhodl o tom, že jako jediná ve vesnici začne navštěvovat francouzskou školu. Skrze psaní začne navazovat kontakt s chlapeckým světem. Dopis od spolužáka vyvolá zásadní roztržku s otcem – tento vzdělaný a otevřený muž, který umožnil své dceři chodit do školy v době, kdy to ještě vůbec nebylo běžné a kdy se v Alžírsku vzdělávalo necelých 10 % dětí, převážně chlapců, nesnese, aby jeho dcera komunikovala s druhým pohlavím, byť ve zcela nevinných, až prudérních intencích. Pomocí psaní, a dodejme, že navíc psaní ve francouzštině, se později autorka pokusí vyslovit sebe sama a provádět to, co sama nazývá „pítvou zaživa“. (AF, 224) Toto v dospívání ještě nevinné psaní už v sobě ale obsahuje budoucí subverzivnost, každá mladá dívka, které její otec otevře cestu k psaní, mu dříve či později přinese zkázu. Její projev zvládne za pomoci sluzky či kolemjdoucího dítěte překonat hranice, „napsaná slova se dokáží pohybovat“. (AF, 11) Otcův stín jako tichá výčitka visí nad každým slovem, které Assia Djebar kdy napíše, před otcem neustále obhajuje svou volbu, jemu se zpovídá: „... protože otcův stín stojí opodál. Dívka, zpola osvobozená, si představuje, že jeho přítomnost je jí svědkem: ‚Vidíš, píšu, a ne kvůli špatnostem, kvůli neslušnostem. Jen abych řekla, že jsem, a abych to cítila. Cožpak psát neznamená sám sebe vyjádřit?‘“ (AF, 87)<sup>113</sup> Hlas toho, kdo umí psát, putuje světem. Assia Djebar bude pomocí tématu psaní prozkoumávat nejen vlastní identitu, ale také identitu celé země, a především žen, jejichž hlas zůstává v autorčině době stále jen stěží slyšitelný. Rozbije tak partiarchální hegemonii psaného projevu, který svědčí, ale také omezuje a svírá.

Zásadní roli psaní pro znovuzrození sebe sama, jež zachycuje román *Alger, journal intense*, jsme nastínili už v předchozí kapitole. Zde se autor k tématu nehlásí prostřednictvím incipitu, ale dvou paratextů – motto umístěných mezi úvodní stranou s básní a portrétní fotografií a první kapitolou. První motto, citace z *Knihy neklidu* Fernanda Pessoa, se týká útěšnosti psaní: „Vkládám je [své dojmy] do toulavých slov [...] K ničemu mi to není, protože mi nic k ničemu není. Psáním se mi však uleví, asi jako když se někomu líp dýchá, přestože pořád stůně.“ (AJI, 7, Pessoa 2007, 88)<sup>114</sup> Stejně jako Karim, i Pessoa nepřetržitě zaznamenává „dojmy, které tvoří vnější podstatu [jeho] vědomí sebe sama“. (AJI, 7, Pessoa 2007, 88) Psaní je víc než život, bez psaní jako by ani jeden z nich nežil.

---

*l'école française. Fillette arabe dans un village de Sahel algérien. (...) Les mois, les années suivantes, je me suis engloutie dans l'histoire d'amour, ou plutôt dans l'interdiction d'amour. (...) Dans cette amorce d'éducation sentimentale, la correspondance secrète se fait en français : ainsi, cette langue que m'a donné le père me devient entremetteuse...*

<sup>113</sup> ... car l'ombre du père se tient là. La jeune fille, à demi affranchie, s'imagine prendre cette présence à témoin :-\_- Tu vois, j'écris, et ce n'est pas « pour le mal », pour « l'indécent » ! Seulement pour dire que j'existe et en palpiter ! Écrire, n'est-ce pas « me » dire ?

<sup>114</sup> Citováno z českého překladu *Knihy neklidu* Pavly Lidmilové: Pessoa, F. *Knihy neklidu*. Praha, Argo 2007.

Druhé motto z díla francouzského spisovatele Pierra Guyotaty *Coma* (Kóma, 2006) rovněž evokuje akt psaní jako jedinou smysluplnou realitu, která umožňuje odpoutat se od bolestně žitého života. Já píšící je tu zjevně oddělené od Já jednajícího ve světě: „Přestože mám před sebou [...] moře největší možnou měrou obtěžkané mýty, jedinou skutečností jsou pro mě stránky, které píši [...] Vše, čeho se vně textu dokážu ujmout, [...] jako by dokonce konal někdo jiný než já, někdo jiný mluvil, vysvětloval, přesvědčoval.“ (AJI, 7)

Ani volba autorů se nezdá být zcela nevinná. O Ferdinandu Pessooovi víme, že si tvořil různé osobnosti básníků a spisovatelů jako jakási alter ega, která nechával psát a někdy i publikovat. Tak i Mustapha Benfodil vdechuje (autorský) život svému Karimu Fatimimu, na první straně otiskuje jeho (svou? úplně cizí?) fotografii, součástí románu jsou útržky textů psaných na stroji i rukou, signované jako Karimovy. Na rozdíl od Pessoy však Benfodil nechává své alter ego v poslední části ustoupit jiné postavě, jinému psaní, posouvaje tak hru ještě na další úroveň mystifikace. Obě postavy, Karima a Mouniu, přitom můžeme chápat i jako dvě tváře jedné a téže osobnosti, tak jako v Khatibiho románu *Amour bilingue* splývá milující se pár v hermafrodita.

Pierre Guyotat patrně zajímal Benfodila z jiného důvodu. Dílo *Coma* vzniklo v pozdější fázi autorova života jako záznam tvůrčí a spirituální krize, o níž se vypravěč domnívá, že měla kořeny v jeho dětství. Jiskrné vyprávění přivádí čtenáře na samý okraj záhrobí a dává nám nahlédnout do nového zrození. Básnický akt a akt života není v Guyotově pohledu možný bez důvěry ve svět. Karim Fatimi však tuto důvěru postrádá, v dospívání zasažen smrtí otce a krátce na to coby univerzitní student občanskou válkou. Jeho bytí ve světě provází nepřekonatelná skepse, i jeho psaní je nakonec jen simulakrem života, snad proto Benfodil hned na prvních stranách románu své alter ego nechává zemřít. Jeho místo přebírá Mounia – bytost, která jediná dokázala Karima aspoň na několik let přesvědčit, že život stojí za to žít. Mouniin pohled na svět a alžírskou společnost není naivní, i ona se vzteká, kritizuje společenské poměry, její vzpomínky na občanskou válku neřežou o nic méně než ty Karimovy, přesto z ní vyzařuje síla, radost, vůle svět nejen snážet, ale povznášet.

Obě motta tak v sobě ukrývají zásadní klíče ke čtení románu, bez nichž by se hra s deníky mohla jevit jen jako vyprázdněné autorské gesto.

### **3.2 Pravda (v) psaní**

V teoretické kapitole 3.3 jsem se zabírala písmem a psaním jako posvátným uměním s výraznou symbolickou hodnotou, jako konceptem, jež umožňuje setkání lidského a Božího,

viditelného a neviditelného, hmotného a nehmotného, setkání spojující tělo a duši. Popsala jsem, že skrze zjevená slova se věřící přibližuje Bohu, Korán je místem, kde se boží Písmo stává viditelným a čitelným, místem, kde člověk vstupuje do kontaktu s počátkem všech věcí. Pero dokáže ovládnout chaos, odděluje bytí od nicoty, řídí univerzum tím, že zapisuje vše, co má přetrvat, a zamlčuje, co má zůstat skryto. Pokusme se nyní propojit tento koncept s poněkud profánnější, avšak neméně cennou představou písma a psaní jako prostředku, jež umožní člověku navázat kontakt s pravdou vlastního života, se sebou samým, s jinakostí v sobě obsaženou.

Ve všech románech korpusu je psaní všudypřítomné, v tematické i metatematické rovině. Všichni vypravěči píšou, o psaní mluví (nebo píšou).

Nebyl jsi ani schopen jíst smažené nudle, aniž tě cosi nutilo napsat ‚právě jím nudle‘, bez věty zapsané do deníku jsi ani nedokázal ocenit jejich chuť. [...] Jsem si jistá, že teď trpíš tím, žeš tu větu nemohl napsat. Tu osvobozující větu odloženou na spodní okraj roztržené smlouvy: ČTVRTEK 17. DUBNA. 16.55. DNES JSEM ZEMŘEL A.,“ (AJI, 15)<sup>115</sup>,

posmívá se Mounia Karimovu bezuzdnému zaznamenávání čehokoli, co se objeví v jeho zorném poli, reálném i symbolickém. A jako by psaní mohlo odhalit záhadu života: „Donekonečna jsi opakoval, že život je opravdu zázrak. A kdyby si embryo mohlo vést deník své cesty od zplodění k porodu na tento svět, narodilo by se v devátém měsíci s encyklopedií tajemství stvoření v ruce.“ (AJI, 24)<sup>116</sup>

Rekonstrukce vlastního života však zároveň funguje jako pretext, záminka k promýšlení problémů psaní jako takového. Abdelkébir Khatibi v *La Mémoire tatouée* sleduje pohyb od mluveného slova ke psanému a jejich rozdílnou sílu a funkci. Zatímco jeho dětství provázejí sdílené příběhy vyprávěné matkou, tetou či jinými ženami, když začne chodit do školy a číst knihy, jeho pohled na svět se zcela změní: „Věřila snad má matka, že je nymfou Kalypsó, božskou bytostí s okřídleným jazykem, která zavřela Odyssea v jeskyni se čtyřmi prameny? [...] Jako adolescent jsem toužil sám sebe definovat v poslechu prvotního mýtu.“ (LMT, 15)<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> *Toi qui n'était pas capable de manger de nouilles sans te sentir obligé d'écrire « je suis en train de manger des nouilles » pour pouvoir apprécier le goût de nouilles. [...] Mais j'ai cette certitude que tu souffre de ne pouvoir écrire cette phrase. Cette phrase libératrice apposée au bas du contrat déchiré: « JEUDI 17 AVRIL. 16H55. AUJOURD'HUI, JE SUIS MORT ET. »—(AJI 15)*

<sup>116</sup> *Tu répétais: La vie est vraiment un miracle et si un embryon pouvait tenir un journal de son voyage intérieur vers notre monde, il sortirait au neuvième mois avec une encyclopédie des mystères de la création dans ses mains.*

<sup>117</sup> *Adolescent, je voulais me définir dans l'écoute nostalgique du mythe initial.*



Nejprve čtení a potom i psaní nahradí únikové cesty, kterými se dříve snažil vymanit z roztržitého a svíraní příliš těsných rodinných a klanových konvencí – ulici, sexuální vztahy v laciných bordelech: „Zachánila mě radost ze psaní (*le bonheur de l'écriture*). Za svou spásu vděčím přátelství knih.“ (LMT, 79), čtení mě přivádělo zpět k životu, zpět ke smrti“. (LMT, 80)<sup>118</sup>

Psaní, stejně jako francouzština vyvazuje z tradičních vztahů, vyděluje z komunity. Kdo umí psát a píše, může hodně získat, ale také mnoho ztratit, jak poznamenává Assia Djebar: „Psát nepřátelský jazyk [...], psát touhle abecedou je jako když při přelézání překážky pokládáte loket daleko před sebe, snažíte se vyhoupnout nahoru – a v tu chvíli vás psaní strhne zpátky“ (AF, 300)<sup>119</sup> a dodává: „Svlékání se do naha v tomto jazyce mě udržuje ve stavu neustálého nebezpečí vzplanutí/exploze.“ (AF, 300) Písmo spojuje se světem, jenže není nakonec všechno psaní stejné? V tajemných dopisech, stejně jako v románu i v záznamech o dobývání alžírského území může pisatel vybít vše, co mu jeho představitelství dovolí, protože zjistit jednu jedinou Pravdu nelze.

Kromě životních událostí, nebo spíše skrze ně autoři popisují své pátrání po co nejlepším výrazu, po co nejpřesvědčivějším autorském jazyce, jen ten je nakonec pravdivý, jen ten překoná šálení paměti i vědomé lži. Všichni tři autoři šifrují svá autorská kréda do metafor a vizuálních obrazů. A. Khatibi například využívá podobenství o cestě ulicemi města na vozíku taženém hubenými koňmi. Vozík se každou chvíli zastavuje, koně močí nebo tvrdohlavě odmítají pokračovat v cestě, komu se to nelíbí, ten přeseď na jiný vozík a doufá, že se mu tentokrát nevzpře vozka, tak jako autor ani zdaleka ve svém psaní nepostupuje přímo. (LMT, 40–42)

Assia Djebar hledá svůj způsob vyjádření v různých textech, vyprávěních, obrazech, zpěvu. Od historických záznamů o dobývání Alžírsko z pera tří Francouzů a jednoho jediného Alžírana, přes orientalistické obrazy Eugène Fromentina po vyprávění a zpěv Alžíraneček zapojených do osvobozené války se pokouší zachytit pravdu o sobě a své zemi (protože pravda o sobě je také pravdou o vlastní zemi a *vice versa*), její autorské gesto variuje a dává postupně hlas těm, kterým je vinou oprese upírán: „Teď musím mluvit já. Předat to, co bylo řečeno, a pak napsáno.

---

<sup>118</sup> *la lecture me rendait a la vie, a la mort.*

<sup>119</sup> *Écrire la langue adverse... écrire par cet alphas devient poser son coude bien loin devant soi, par-derrriere le remblai – or dans ce retournement, l'écriture fait ressac.*

Slova z doby před sto lety, stejně jako ta, která si vyměňujeme dnes, my ženy ze stejného kmene.“ (AF, 234)<sup>120</sup>

Mustapha Benfodil je sice v pátrání po možnosti zachytit lidský život poněkud střídmejší, jeho text však vytváří kaleidoskopický obraz prostřednictvím grafických variací – Karimovo a Mouniino psaní se liší fontem, dílo obsahuje fotografie, dětské obrázky, celé strany pokryté opakujícími se arabskými slovy tvořícími ornamentálně pokrytou plochu. V duchu postmoderní poetiky tak vzniká obraz-text (ornament-text), tak jak ho charakterizuje Mitchell (Mitchell 2021: 203) a jak jsme o něm psali v předchozí kapitole (Mystérium jinakosti – Nevyslovitelné Já).

### 3.3 Předivo jazyka aneb psát v jazyce druhého

*Špatný vtip: my, Maghribani, jsme potřebovali přibližně čtrnáct stolení, abychom se naučili arabsky, víc než sto let, abychom se naučili francouzsky, a od nepaměti jsme nedokázali psát berberštinu. Bilingvismus a plurilingvismus nejsou v téhle oblasti nic nového.*

*Abdelkébir Khatibi (1983, 179)<sup>121</sup>*

Jazyk básníka nebo spisovatele můžeme chápat jako prostor, v němž spřádá své sny, touhy, své bytí ve světě. Zabydluje ho svými vizemi, myšlenkami, prožíváním. Může, anebo také nemusí být otázkou volby. Spisovatel pocházející z bývalých kolonií, jemuž byla násilím odejmuta jeho mateřština a vnucena řeč cizí, pocítuje tento prostor jazyka jako bolestný a mnohdy ochromující. Rozkročen mezi dvěma kulturami, mezi dvěma geopolitickými kontexty, neustále vyvažuje a hledá rovnováhu, jako by přecházel po napjatém lanu nad hlubokou strží. Setkání s Druhým, a především jeho diglosie nebo dokonce triglosie polarizují jeho vidění světa. Každý takový text pod čitelným povrchem ukrývá emočně zatížený hypotext v jiném jazyce. (Fins 2018) Zdvojení jazyků se projevuje metaforami, stylistikou a obrazy pocházejícími ze dvou obrazotvorností, dvou lingvistických vesmírů. Vnější se prolíná s vnitřními, Stejně s Jiným,

---

<sup>120</sup> *Dire à mon tour. Transmettre ce qui a été dit, puis écrit. Propos d'il y a un siècle, comme ceux que nous échangeons aujourd'hui, nous, femmes de la même tribu*

<sup>121</sup> *Mauvaise plaisanterie : nous, les Maghrébins, nous avons mis quatorze siècles pour apprendre la langue arabe (à peu près), plus d'un siècle pour apprendre le français (à peu près); et depuis des temps immémoriaux, nous n'avons pas su écrire le berbère. C'est dire que le bilinguisme et le plurilinguisme ne sont pas, dans ces régions, des faits récents.*

arabština s francouzštinou. Věty se splétají do labyrintu, labyrint se stává ornamentem. A když vše dobře dopadne, může Jinakost obohacovat a proměnit se v poezii.

Maghribští autoři a autorky píšící ve francouzštině představují v oblasti postkoloniální literatury specifický případ – pocházejí z elitního prostředí, jsou nositeli legitimní kultury (Fabiani, 11<sup>122</sup>), mluví nebo píšou několika jazyky a sami se rozhodli pro tvorbu ve francouzštině, protože oceňují svobodu, kterou jim tento jazyk a s ním možnost uměleckého exilu poskytuje. Navíc literární produkce v arabštině podléhá cenzuře, o to víc je přitahuje možnost publikovat v pařížských nakladatelstvích a dosáhnout tak mezinárodní prestiže. Zároveň s tím je však jejich volba vystavuje konfrontaci s tíživou koloniální minulostí a stigmatizací, která provází francouzštinu v nezávislém Alžírsku, Maroku a Tunisku. Čelí tak několikanásobné výzvě – musejí se vypořádat s emancipací vůči koloniálnímu dědictví a zároveň se společenským tlakem společenství v nově nezávislých státech, kde se korouhvička oprese obrátila. Ve všech kolonizovaných severoafrických zemích se oficiální diskurz po vyhlášení nezávislosti zmocnil arabštiny a mytického příběhu založeného na příslušnosti k arabskému světu, kterou s téměř totalitním nasazením vnutil všem bez rozdílu, přestože velká část populace před kolonizací arabofonní nebyla a francouzština pro ně znamenala menší zlo než jazyk dominujícího islámu<sup>123</sup>. Kostlivci bolestného období servility mnohých Maghribanů vůči kolonizátorovi, strádání, identitární vyprázdňenosti otevřely po vyhlášení nezávislosti cestu razantní arabizaci skupinami, které se prohlásily za ochránce arabštiny a arabsko-islámské identity.

Snaží-li se psaní o sobě spisovatelů maghribského regionu dát za pravdu realitě, děje se vždy nevyhnutelně skrze hledání správného výrazu, protože „uzdravení nepřijde, není-li předem zřetelne zapsáno“. (LMT, 16)<sup>124</sup> A děje se tak především prostřednictvím jazyka odrážejícího situaci švu, tedy jazyka heterogenního, zbaveného domnělé exkluzivní čistoty, tak jak ji dlouho proklamovali metropolitní učitelé a myslitelé (srov. např. Renan 1888). Psaní se nevyhnutelně děje v jazyce, je-li vymknutá, koloniální dominancí či jinou formou násilí pokřivená a jazykovou dichotomií poznamenaná žitá realita, musí takové nutně být i psaní a podoba jazyka. Vyprávět takovou minulost a přítomnost lze jen hybridním jazykem-amalgamem. Teoretické aspekty a příčiny takového stavu jsem nastínila v kapitole 2.3, nyní se tedy podívejme na to,

---

<sup>122</sup> Kaoutar Harchi, *Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne. Des écrivains à l'épreuve*, préface de Jean-Louis Fabiani, Paris, Pauvert, 2016.

<sup>123</sup> Severoafrické státy jsou multietnické – například v Maroku se v roce 1999 předpokládalo, že 40–50 % obyvatel přísluší k berberským etnikům. Oficiální informace o počtu lidí hlásících se k etnickým skupinám Amazight z politických důvodů neexistují.

<sup>124</sup> *Pas de guérison qui soit dans un récit explicite !*

jak konkrétně se popsané příčiny projevují v dílech našeho korpusu. Diglosie představuje jedno z uzlových témat, především u prvních dvou děl, jejichž autoři prošli v koloniální epoše francouzskou školou, nás však zde bude především zajímat, jak se v jednotlivých dílech projevuje kohabitace jazyků mimo rovinu tematickou, tedy některé formy a podoby *maghribizace* jazyka.

Odmítání dominantního jazyka coby nástroje asimilace popírající původní kulturu, ať už je explicitně vyjádřené či prožívané v tichosti, způsobuje psaní hnané neustálým nedostatkem, bažením po dokonalosti projevu. (Delas 2020) Protože autoři postrádají dostatečné prostředky pro vyjádření žité reality, různou měrou se uchylují k substitucím, modifikacím a výpůjčkám z přirozených jazyků, jejich jazyk se proměňuje v kaleidoskop tříštící a znovu skládající okolní svět. Najít ztracený stín původního jazyka ve francouzštině (AF, 30), sladit mazurku jazyků<sup>125</sup> (LMT, 54), zanést do psaní mnohost a pestrost stojí v jádru všech tří textů a děje se tak na různých jazykových úrovních od gramatiky přes lexikální výběr po syntax deformovanou vlivem arabštiny, především mluveného dialektu.

Z té přejímají například dlouhé enumerace, obrazy kladené jeden za druhým často bez přítomnosti časovaných sloves: „Moře, matka, paměť, omyly unikající bázlivé nostalgii.“ (LMT, 22)<sup>126</sup>, „Neděle po francouzsku byla jinou nedělí: tango, bručivé valčíky, sladké zápachy, alkoholy příliš silné pro mou nevázanost. Špehýrkou zahlédnout Západ jako karusel zahálčivých kolonizátorů.“ (LMT, 34)<sup>127</sup>, „její vyšívání pantoflíčky, její šaty ze smaragdového sametu, zlatý pásek vysoko svírající pas, paže lehounce zvedající závoj ze stříbrné gázy zakrývající ji až k bedrům...“ (AF, 133–134)<sup>128</sup> Mustapha Benfodil na výčtech staví celé pasáže připomínající bezútesné chrlení, kaskády bolesti:

[...] přečti nám, Mahmúde, ještě poslední žalm! Vyvrhelý z krve a potu a moči a suchého chleba a páchnoucího tabáku a rozloženého pohledu a kovových vzdechů dělníků z Jericha a udřených rybářů odjíždějících toho rána brzy, aby osvobodili moře popel tvých úst je hnojivem našich kamenů a chléb,

---

<sup>125</sup> Khatibi používá slovo *chassé-croisé* označující oblíbený tanec, během kterého se tanečníci neustále posouvají od jedné partnerky ke druhé, ač koordinovaná, přesto choreografie vytváří dojem chaosu, nestálosti. Výraz se v díle objevuje opakovaně, postihuje vztah k jazyku, k identitám, ke kulturám.

<sup>126</sup> *Mer, mère, mémoire, lapsus échappés à cette frileuse nostalgie*. Khatibi si zde krom jiného pohrává s aliterací slov spojujících paměť s mořem jako prapůvodním prostorem života a matkou, zdrojem života lidského.

<sup>127</sup> *Mer, mère, mémoire, lapsus échappés à cette frileuse nostalgie*. Khatibi si zde krom jiného pohrává s aliterací slov spojujících paměť s mořem jako prapůvodním prostorem života a matkou, zdrojem života lidského.

<sup>128</sup> *Ses mules brodées, sa robe de velours émeraude, sa ceinture d'or lui serrant haut la taille, ses bras soulevant à peine un voile de gaze argentée jusqu'à ses reins...*

který vzejde z těchto bájných klasů bude vonět po teplé básni tvého dechu zeď a země a utrpení a pláň a strom a sen a přízrak [...] <sup>129</sup>

Text neobsahuje žádnou interpunkci, myšlenky a věty tak přecházejí jedna do druhé a vytvářejí dojem urputné naléhavosti.

Pozoruhodná se jeví roztržštěná syntaktická struktura textů, zvláště zjevná v okamžicích rozervanosti, emoční zátěže, jako například v okamžiku obřízky:

[...] vznáším se, ačkoli se snažím zachytit rozkoše z horkého kuřete mezi zuby, vznáším se v unikající vůni koření, ne sám, se třemi bratry, třemi upadlými předkožkami; všichni ve stejném vyhnanství, visícím na všem, co vidět, když se objeví nůžky, křičet do prázdna a z dálky a ze široka, pohled navždy vepsaný do umělých květů“ (LMT, 28) <sup>130</sup>

Zatímco Abdelkébir Khatibi a Assia Djebar ještě dbají ve svých textech na určitou lexikální a stylovou jednotu, využívajíce jen omezeně slova z arabštiny nebo dialektu tam, kde francouzský ekvivalent neexistuje, a mísení se děje především na úrovni syntaktické a obrazné, Mustapha Benfodil zachází ve svém románu stran lexika až na samu hranici srozumitelnosti. Francouzské vydání je proto opatřeno slovníčkem umístěným na konci knihy, v němž jsou nefrancouzské výrazy přeloženy, popřípadě vysvětleny v kontextu místních reálií. V díle se objevují slova i celé věty z dialektu („Tghengik“, AJI, 19), berberštiny („Awthoul“, AJI, 12), kabylištiny („Amimi! Ammi! Akchem!“), AJI, 167) a arabštiny („Ya dine qassam!“), AJI, 28) <sup>131</sup> přepsané latinkou. Některé citace z Koránu však autor zachovává v arabské formě zápisu, následně je prepisuje latinkou a případně překládá do francouzštiny (např. AJI, 153, 187) <sup>132</sup>. Podobně autor zachází s úryvky básní Mahmúda Darwíše, palestinského básníka hojně citovaného v kapitole *Octobre* (Říjen), známého svým pařížským exilem, během něhož napsal několik významných básnických textů ovlivněných právě pobytem ve francouzské metropoli. Pozornost pak zasluhuje dvojstrana nazvaná *Darwish Graffiti* (Graffiti Darwiš, AJI, 75–76) celá pokrytá arabským písmem, po níž sice následuje cosi, co by mohlo být překladem, ale bez znalosti arabštiny je čtenář vykázán do sféry domněnek. Texty v arabštině se tak stávají součástí

---

<sup>129</sup> ...lis-nous Mahmoud un dernier psaume ! fabriqué avec le sang et la sueur et l'urine et le pain nu et le tabac infect et le regard décomposé et les soupires métalliques des ouvriers du Jéricho et des pêcheurs abîmés partis tôt se matin-là libérer la mer la cendre de ta bouche est un engrais pour nos pierres et le pain qui sortira des ces épis fabuleux aura l'odeur du poème chaud qui parfume ton haleine le mur et la terre et la peine et la plaine et l'arbre et le rêve et le mirage...

<sup>130</sup> ... je flotte, bien que je me soutienne au plaisir du poulet chaud entre les dents, je flotte dans la fugue des épices, pas seul, avec trois frères, trois prépuces tombés ; de même l'expulsion analogique, pendue à tout, voir quoi quand apparaît la paire des ciseaux, crier dans le vide et de loin en loin, le regard inscrit à tout jamais dans les fleurs artificielles...

<sup>131</sup> Uvádíme jen několik příkladů pro ilustraci.

<sup>132</sup> Nedokážeme ovšem posoudit, zda je tato podoba textu uchylující se k překladu do francouzštiny vlastní jen francouzskému vydání, nebo byla obsažena i ve vydání alžírském.

výtvarného, grafického aspektu díla stejně jako fotografie úryvků románů, vzkazů, poznámek či dětských obrázků a Mouniiny fotografie.

Jinakost se neprojevuje jen v oblasti volby slov nebo zjevných odchylek ve stavbě vět, ale zejména ve frazeologické rovině. Významnou roli hrají přísloví, rčení, idiomatická spojení, která mohou na nezasvěceného čtenáře působit až nesmyslným dojmem: „Strnulost tváří v tvář živiální kulatosti mé matky, suchý fík a pryšec, které si jen stěží dovedu představit v objetí. Odděluji u tohoto páru, který ze svého intimního života udělat tajemství bohů, neodolatelnou něhu a kozí skok.“ (LMT, 16–17)<sup>133</sup> Ač mimořádně bohaté a charakteristické opulentností metafor, opakování, enumerací a juxtaopozic, přesto zůstává vyjadřování vypravěčů plné nedořečeností, prázdných, slepých míst, vyžadujících vysokou míru čtenářovy aktivity a ochoty podílet se na dotváření významu. Abdelkébir Khatibi o svém psaní opakovaně mluví jako o řeči parabol a ironicky se tak jednak vrací k jednomu ze svých inspiračních zdrojů – Koránu, jednak evokuje tradiční způsob vyprávění pomocí podobenství, nepřímou řeči. Arabský vypravěč postupuje oklikami a odbočkami, nikdy nejde přímo k věci. Alegorickou, zároveň zcizující a vyjevující roli tak u Assie Djebar hrají obrazy bitev a obléhání více než sto let staré, u Abdelkébira Khatibiho metafory pohybu a scénické obrazy městské krajiny, u Mustaphy Benfodila zdánlivě nesouvislé a nesouvisející útržky slov a trhance básní a dalších textů.

### 3.4 Tetování

Pro vyjádření sebe sama a své rozpolcené identity nacházejí Assia Djebar i Abdelkébir Khatibi nevyčerpatelný zdroj inspirace také v lidové kultuře. Předislámské dědictví v maghribské společnosti stále, a v současnosti více než kdykoli v minulosti, velmi výrazně rezonuje a strukturuje lidovou představivost, ať už se jedná o různé pověry, talismany či víru v ozdravnou sílu marabutů. Mytologický substrát se propisuje do současné komplikované identity a udržuje jedince ve spojení s minulostí, s kolektivní pamětí.

Většina předislámských tradic souvisí s tělem a je intenzivně tělesně prožívána, tyto zvyky podobně jako islámský monoteismus zahalují tělo symboly a posvátnými znaky. Společně ho tvarují propracovaným systémem rituálů a pravidel tvořících jakýsi morální fundament. Alžírský antropolog Malek Chebel považuje tělo za „fenomén civilizace“, protože „tělo

---

<sup>133</sup> *Rigidité face à la rondeur joviale de ma mère, figue sèche et euphorbe dont j' imagine à peine l'enlacement. De ce couple qui fit de sa vie intime le secret des dieux, je dissocie parallèlement une tendresse irrésistible et le saut de chèvre.*

Maghribana je místem mimořádně vhodným k tomu, aby se do něj rituálně vepisovala společnost, aby se stalo polymorfním zápisem se symbolickými významy a preskriptivními účinky.“ (Chebel 1984, 175)

Podobně jako v mytickém vyprávění, kde tělo hrdiny ukazuje na stav jeho ducha a emocí a projevuje se jako svébytné univerzum, kde se zrcadlí stav okolního světa, tak v islámském těle mají odezvu metafory, symbolická vyprávění, jakékoli vnímání nebo uchopování těla myšlenkovými procesy. Tělo organizuje vztah jedince i společenství ke světu a zároveň je cenným nástrojem poznání – děti se učí tím, že opakují pohyby svých rodičů či vrstevníků, skrze tělo přijímají důležitá podvědomá schémata kolektivního nevědomí a paměti. Korán implikuje poznání zprostředkované čtením – i recitace koránských veršů je veskrze tělesná. Pohyby těla se při modlitbě vzdává úcta Boží jedinečnosti, kruhový pohyb dervišů přivádí k transu, v němž je možné se přes odhrnované závoje přiblížit Pravdě.

Tělo inspiruje – nejen básníky oslavující tělesné radosti a požitky alegoricky evokující (anebo také ne) spirituální rozkoš<sup>134</sup>, ale i geometry nebo kaligrafy. Pro kaligrafa pak fyzické tělo naprosto ztrácí důležitost – stává se textem (Khatibi 2002, 11). Kaligraf tvoří harmonické, vyvážené tvary ztělesňující Boží krásu, podobně tatér vpisuje sociální diskurz na tělesný pergamen. Tělo jedince získává textovou strukturu a propojuje se tak se společenstvím, přesněji společenství zapisuje své kódy a normy do těla každého svého člena. Na povrchu těla se odráží nadvláda posvátného slova:

Tělo je tedy především tělem textu, tělem podřízeným různorodým praktikám, jež udržují přirozenou příbuznost s písmem. Podíváme-li se na skarifikaci obličejů, tetování, obřizku a další konkrétní projevy jako na přenos sociálního kódu, uvědomíme si důležitost tohoto písma přenášeného na epidermální „pergamen“. (Chebel 1984: 175–177)<sup>135</sup>

Tetování pak funguje jako hybridní kód, který se pohybuje mezi jazyky a zapisuje se do těla. Ač islám veškeré tělesné modifikace zapovídá, v berberském kulturním poli, které všechny naše autory obklopuje, bylo tetování všudypřítomné. Jako jakési mystické očkování<sup>136</sup> tvoří systém znaků přenášený z generace na generaci, hraje roli osobní a společenské kroniky a také roli

---

<sup>134</sup> Připomínáme zde zejména perské básníky 12. a 13. století – Al-Ghazáliho, Rúmiho a Khayyama.

<sup>135</sup> *Le corps du Maghrébin est un lieu privilégié à une inscription sociale ritualisée, graphie polymorphe aux significations symboliques. Le corps est alors d'abord un corps textuel, un corps soumis à une diversité de pratiques qui entretiennent une parenté de nature avec l'écriture. Si on considère les scarifications faciales, le tatouage, la circoncision et d'autres manifestations concrètes sous l'angle de la transmission d'un code social, on se rend compte de l'importance de cette écriture portée sur le « parchemin » épidermique.*

<sup>136</sup> Berberské slovo *gezy* obsažené ve slově tetovat, vyrýt v má v některých jihoalžírských dialektech také význam očkovat. (srov. Jabbour 2019)

jakéhosi zápisu v matrice. Obrazce na čele, tvářích, bradě a rukou nomádských žen kdysi vysvětlovaly jejich kmenovou příslušnost, přechod do jiné životní etapy nebo upozorňovaly na podstoupený přechodový rituál. Fungovaly také jako ochranné talismany, sloužily ke zkrášlení těla v obdobích, kdy měla být žena žádoucí, například při svatební noci. Každý motiv, obrázek, čára měly vlastní význam a stávaly se tak znakovým jazykem v dialogu mezi tělem a okolním světem. Kromě ochranné funkce také tetování šifruje paměť a smí vyjádřit i to, o čem nelze mluvit otevřeně. Podle Khatibiho je kaligraf tvůrcem forem vycházejících z reálných tvarů a tedy mimetických, autentických a vyvážených, zatímco tatér jde ještě mnohem dál – systematizuje sociální diskurs čistě symbolickými formami a podílí se tak na polyglosii rozšířené a oblíbené v zemích Maghribu. (Khatibi 1994, 2002)

Paměť je popsána dávnými, hlubokými obrazy uloženými v/na těle jako tetování. Někdy není snadné ji rozluštit, člověk ji nese v sobě, jeho tělo funguje jako palimpsest se zápisy událostí včerejších i pradávných. Vzpomínky se vynořují bez našeho přičinění a kontroly, oživené gesty, vůněmi, barvami, doteky, pohyby. Podobu mozaiky určuje tělesná paměť.

Ve snaze najít co nejlepší nástroj pro vyjádření sebe sama, své jinakosti a zároveň sounáležitosti se společenstvím sestupují autoři až do nejhlubších rovin jazyka, toho tělesného, protože „tetování podněcuje [mé] vzpomínání“. (LMT, 184)<sup>137</sup> Prostřednictvím epidermického jazyka nacházejí vypravěči spojitost s prameny své kultury, s prastarými mýty: „Před každou potetovanou Beduínkou se propadnu do stejného okouzlení. Když mi pokyne rukou předků, ještě více se přimykám k mýtu.“ (LMT, 11)<sup>138</sup> Tetované tělo, [jistém smyslu obdoba orientálního koberce](#), se stává symbolem nomádské kultury charakteristické neustálým pohybem z místa na místo – její příslušníci jsou často v kontaktu s jinými etniky, jinými zvyky, a stejně tak jedinec náležící kulturám na švu. ~~Tetované tělo, b~~Byť jen symbolicky [tak tetované tělo](#), představuje místo, kde se jazyky i kultury prolínají a dekonstruuje se představa homogenní identity. Tetování jako ženské znamení představuje symbolickou horizontálnost vztah rovnosti a sounáležitosti, zatímco obřízka se pojí s vertikálností, přesouvá malé chlapce do společnosti mužů, „dělí svět na dva“ (LMT, 28), přičemž ten mužský dominuje ženskému. Vypravěč se při vzpomínání vzpírá a odmítá se stát součástí patriarchálních struktur – znovu pomocí tetování. Celoživotním následkem obřízky je pro něho „krvavá květina vytetovaná mezi stehy.“ (LMT,

<sup>137</sup> *le tatouage m'initie a me souvenir*

<sup>138</sup> *Me saisie la même fascination devant toute Bédouine tatouée. Quand celle-ci ouvre la main ancestrale, j'épouse ma fixation au mythe.*



29)\_Jak tetování, tak obřízka přitom jsou v maghribské společnosti spojené s důležitými přechodovými rituály.

Také pro Mouniu a Karima má bodywriting zásadní význam, byť se neděje formou trvalého tetování a nepropojuje tak jednoznačně jejich životy s tradicemi, jako spíše s žitou realitou plnou násilí a obtížně uchopitelnou slovy. První, alžírské vydání románu z roku 2018 neslo název *Body Writing. Vie et mort de Karim Fatimi, écrivain (1968–2014)* (Body Writing. Život a smrt spisovatele Karima Fatimiho (1968–2014)). Teprve francouzský nakladatel Édition Macula změnil název na *Alger. Journal intense* (Alžír. Intenzivní deník), čímž vyvolal významnou proměnu perspektivy. Původní název *Body Writing* také mnohem lépe vyjadřuje charakteristické znaky Benfodilova psaní – jako by slova a věty vyvěraly přímo z tělesných útrob. Jako by se události a vzpomínky zachycené v Karimově a Mouniině deníku propisovaly do pergamenu těla, tetovaly jeho paměť. Okolo těla a tělesného prožívání se ostatně ovíjí značná část zápisků. Body Writing odkazuje podle vlastních slov autora k umělecké disciplíně body paintingu – Karim a Mounia provozovali v počátcích jejich vztahu jakýsi milostný rituál, pomocí kterého Mounia snáz přijímala své tělo. Karim prsty vyťukával slova na její kůži a přenášel tak svou obsesi psaním i do milování:

To prchavé tetování vytištěné tvým jazykem a tvým perem na mých zádech, které jsem rychle zvěčnila na fotografii. Vzpomínáš si? S jakým lišáckým potěšením jsi psal na mou kůži! A jemně jsi ze mě odlupoval brnění až do posledního kousku, přičemž sis dával záležet na tom, abys zaznamenal radost z každého zastavení. Stejná lacanovská neuróza se pravidelně zmocňovala tvých rukou. (AJI, 43)<sup>139</sup>

Stejně jako ostatní vypravěči, i Karimovi a Mounie vězí paměť v těle, skrze něj ji vyvolávají i uchovávají, byť v případě jednoho z nich už jen v těle textu – subjekt už tu přežívá jen ve znaku. Jenže tělo v Benfodilově podání není jen prostorem něhy a příjemných prožitků, je především rezervoárem úzkosti a násilí. Z vyprávění vyhřezají těla k nepoznání znetvořená mučením, zabitá těla Karimových sousedů během let občanské války. Karimovo vlastní tělo vzpírající se společnosti jiných lidí, uzavírající se do čím dál potřebnější samoty, až nakonec ze světa zcela zmizí a zůstane jen tělo textu, v němž se veškeré vzpomínání i vyrovnávání účtů odehrává. Fragmentárnost textu tuto autenticitu vzpomínání i hledání sebe sama a ukotvování se v rozervané současnosti ještě podtrhuje. Když Mounia záhy po Karimově smrti začne dostávat kondolence od blízkých přátel i vzdálených institucí, má pocit, že „celé [její] elektronické tělo

---

<sup>139</sup> *Cet évanescent tatouage imprimé avec ta langue et ton calame sur mon dos, que je me suis empressé d'immortaliser d'une photo. Tu te souviens ? Ma foi, tu prenais un malin plaisir à écrire sur ma peau. Et tu m'effeuillais délicatement jusqu'à la dernière armure en prenant le soin de noter les joies de chaque halte. La même neurose lacanienne s'emparait régulièrement de tes mains.*

je tetované truchlivými znaky a odměřenou literaturou“. (AJI 14)<sup>140</sup> Konvence a nepsaná pravidla se tak znovu projevují skrze tělo.

Ačkoli Assia Djebar s konceptem tetování rovněž pracuje, jeho roli v nalézání cesty k proměně hrají spíše „hieroglyfy hlasu společnosti“. (AF, 83) Jsou to právě hlasy žen promlouvající v poslední části, co vypravěčku ukotvuje v původní kultuře, skrze ně naplňuje své pátrání po sobě samé. I přes dlouhá léta, která ji dělí od některých událostí, si vybavuje hlasy lidí, s nimiž ji často pojilo jen náhodné setkání: „Nic už o tom neznámém nevím, jen témbř jeho hlasu ve mně ještě rezonuje.“ (AF, 162), „už si nevzpomínám na jeho obličej a jen stěží na jeho siluetu, ale jeho hlas se mi vrací ještě dnes,“ (AF, 165), „přízvuk jeho hlasu mi stále zní v uších“. (AF, 171). Pro psaní má vypravěčka jen jeden výraz, zvuky a hlasy však procházejí celým dílem v množství nejrůznějších valér – od šepotu, mumlání, přes milostné zvuky, zpěv spojený s rituály po křik válečné vřavy. Názvy kapitol poslední části buď obsahují slovo hlas, nebo jiné slovo se zvukovým projevem spojené (*Clameur, Murmures, Chuchotement, Soliloque*)<sup>141</sup>. Hlasité zvuky se často ozývají v krajních situacích a mohou stejně dobře paralyzovat jako osvobozovat, jako v případě transu vypravěččiny babičky, který má zbavit nemocného bratrance démonů:

Buben udával krizi rytmus, přicházely výkřiky – z hloubi břicha, snad dokonce z nohou, draly se z propadlého hrudníku, a nakonec vyrazily ve spleti kostí z hrdla stařeny. [...] Nejprve na sebe narážely, napůl zdušené se překrývaly, a pak nabobtnaly do spletitých volut, propletených křivek, jehel. Stařena uposlechla tlukot bubnu slepé ženy a už se nebránila. Všechny hlasy minulosti od ní odskočily, vyhnané z vězení jejích dnů. (AF, 207)<sup>142</sup>

Mělo by psaní jít stejnými cestami jako hlasy vyvolané transem, chceme-li psaním vyvolat k životu minulost a očist'ovat od ní přítomnost těch, kdo ji bolestně prožili? Chceme-li vyslovit nevyslovitelné, tedy i sebe sama? Assia Djebar je o tom zdá se přesvědčena: „Šev mé paměti se za mnou zarývá do stínů, zatímco já se křečovitě chvěji na slunci, mezi ženami, které se beztréstně mísí s muži... Říkají o mně, že jsem vyhoštěná. Rozdíl je větší: byla jsem odtud vyhnána, abych slyšela a přinesla ženám, s nimiž jsem spřízněná, stopy svobody.“ (AF, 303)<sup>143</sup>

---

<sup>140</sup> *Tout mon corps électronique est tatoué de signes élégiaques et de littérature compassée.*

<sup>141</sup> Povyk, Mumlání, Šeptání, Samomluva

<sup>142</sup> *Un tambour scandant la crise, les cris arrivaient : du fond du ventre, peut-être même des jambes, ils montaient, ils déchiraient la poitrine creuse, sortaient enfin en gerbes d'arêtes hors de la gorge de la vieille. [...] Les cris se bouscullaient d'abord, se chevauchaient, à demi étouffés, puis ils s'exhalaient gonflés en volutes enchevêtrées, en courbes tressées, en aiguilles. Obéissant au martèlement du tambour de l'aveugle, la vieille ne luttait plus : toutes les voix du passé bondissaient loin d'elle, expulsées hors de la prison de ses jours.*

<sup>143</sup> *Le couteur de ma mémoire creuse, derrière moi, dans l'ombre, tandis que je palpète en plein soleil, parmi des femmes impunément mêlées aux hommes... On me dit exilée. La différence est plus lourde : je suis expulsée de là-bas pour entendre et ramener à mes parentes les traces de la liberté.*

#### 4. Proměnit se psaním aneb Několik slov těsně před závěrem

Vraťme se na samém konci k Narcisovi – ač zrozen na opačném konci Středozeří, má s našimi vypravěči mnoho společného. Tak jako oni v sobě spojuje různé bytosti – obdařen ženskou krásou, přece je mužem, lovcem. Jeho rozpolcená povaha ho vyčleňuje ze společnosti, tak jako rozpolcenost a vědomí jinakosti našim vypravěčům uzavírá možnost bezproblémového souznění s oběma komunitami. „Jsi rozdvojený, jsi posedlý,“ říká marabut vypravěči *La Mémoire tatouée* (LMT, 45), vypravěčka *L'Amour, la fantasia* se cítí zároveň jako „cizinec, který obléhá město, a autochton jdoucí na smrt“ (AF, 299) a Mounia píše Karimovi, patologickému introvertovi, že i když ještě žil, „rozchod mezi ním a životem byl dávno dokonán“ (AJI, 224). Narcis sám sebe poznává teprve ve chvíli, kdy zahlédne svůj vlastní obraz v oku pramene, podobně jako naši vypravěči se nejprve rozpoznají v pohledu Druhého a posléze se proměňují tím, že sami sebe sledují a zapisují. Kruciólní motiv Narcisova příběhu představuje rozdvojení – je tím, kdo se dívá, i tím, kdo je pozorován, je stejný a zároveň jiný. To na jedné straně implikuje touhu po spojení, ideál jednoty, souladu, dokonalé harmonie mezi tím, kdo (možná) jsem, a tím, kým se chci stát. Na druhé straně však rozdvojení otevírá možnost nahlédnout sebe sama z pohledu druhého, vést sám se sebou niterný dialog a překonat vnitřní traumata.

Mýtus o Narcisovi nutně chápeme v jeho iniciační dimenzi – teprve skrze zahlédnutí toho, co se skrývá pod prchavým obrazem, pod slupkou povrchu, v zrcadle neuchopitelnosti, se lze proměnit, dosáhnout jiného stavu bytí. A teprve pojmenováním trhlin se lze scelit, dosáhnout určitého stupně dokonalosti, jež však nespočívá v ničem menším než v sebezpřijetí, smíření, rozpuštění původního Já do jiného, komplexnějšího. Zpřítomňuje-li antická podoba mýtu iniciační proces proměny dítěte v muže, v maghribském pojetí sledujeme jiný přerod – od fragmentovaného, nevyslovitelného, nepojmenovatelného Já (*déchirure nominale*, LMT, 11) k Já, které se dobralo jazyka, jímž lze popsat komplexní identitu zrozenou ze situace švu. V obou případech se tak děje skrze setkání se sebou samým, ať už je prostorem pro *tête à tête* hladina vody nebo textu. Věřím proto s Juriem Lotmanem, že

nikoli náhodou jsou se zdvojením spojeny právě mýty o původu umění: zrod rýmu z ozvěny, výtvarného umění jako obtažení stínu na kameni uhlem, a tvrzení, že v zobrazivých uměních mezi prostředky vytváření lokálních subjektů se zdvojenou strukturou, zvláště ve výtvarném umění a v kinematografii, zaujímá důležité místo motiv zrcadla. (Lotman 2013, 78–79)

A dodávám, že v případě Já maghribských autorů a autorek je oním zrcadlem právě jejich psaní o sobě coby akt, jehož prostřednictvím se Já, po celou dobu v procesu permanentní transgrese,

stává sebou samým i Druhým. Já coby synonymum subjektivity vyjadřuje moderní svět, jeho vzdor vůči tradicím vynucujícím si poslušnost, jeho pátrání po autenticitě, po Pravdě. Moderní literatura a vnímání individuality rehabilitovaly vyprávění coby výsadní přístupovou cestu k lidské osobnosti, paměti a historii (Camet, Sabri 2012) a maghribští autoři a autorky tohoto prostředku využívají jako prostoru pro sebepotvrzení.

Odhodlaně vstupují do labyrintu, a aby svou identitu obkroužili alespoň přibližnými hranicemi, vycházejí ze sebe a v sobě hledají rysy Druhého. Jejich autobiografické gesto představuje cestu k nahlédnutí celé postkoloniální nebo jinak násilné situace, ve psaní a skrze psaní ustavují autoři sami sebe ve světě, v něm se zjevuje vnitřní Pravda. Nikoli jako Pravda univerzální, ale veskrze osobní. Teprve přes poznání a přijetí sebe sama se pak lze dobrat nahlédnutí a poznání toho, co se vlastně odehrává v prostoru švu. Jednotliví vypravěči představují jakýsi mikrokosmos odrážející problémy svého světa, ať už se jedná o rozpolcenou identitu, postavení ženy či situaci extrémního násilí.

Okolní svět zůstává hybridní, zastřený, v psaní však lze hledat možnost se s jinakostí vyrovnat a vtisknout chaotickému světu (nový) řád. V evropském kulturním poli by se takovému řádu nejspíše blížil kosmos – uspořádání vycházející z prvotní představy pěkného, upraveného, harmonického. V Maghribu, poli berbersko-arabsko-islámském, je takový řád popsán v Koránu a také vykládaný súfijskými mistry – směřuje k dokonalosti a splynutí. Pro autory našeho korpusu je pak řád obsažený v touze po nejlepším možném výrazu, jazyce.

Autobiografii v maghribském kontextu je třeba číst nikoli jako ohlížení se za vlastním životem, ale jako prostor, v němž se antagonismy smířují a rodí se nová identita, nové Já. Když tedy A. Khatibi končí svůj román dialogem dvou Já, není to proto, že by se jeho identita zcela rozpadla, ale proto, že už si může dovolit nechat je mluvit obě najednou, aniž by se vzájemně ohrožovala. Původní, roztržité identity se zpočátku proplétají jako nesouvisející linie, postupně z nich však vzniká ornament. Něco nového se psáním rodí, minulost je důležitá jen jako cesta k poznání, k budoucnosti. Prožité (a to, co autorská vůle uzná za zapsání hodné) vytváří rizomatické podhoubí pro nové Já. Stejně jako ornament, který nám skrze zprvu nepřehledné, zdánlivě chaotické linie při bedlivém a soustředěném pohledu umožní vstoupit do krystalicky čistého prostoru poznání. Psaní o sobě tak jako ornament představuje duchovní, iniciační prostor. Je oponou oddělující nás od Pravdy a zároveň branou, jíž lze vstoupit.

Nedílnou součást poznání ovšem představuje ticho, prázdno, slepá místa a jejich přijetí, smíření se s tím, že ne vše lze vyslovit. „Usiluji pouze o kočovné psaní, zatímco jako cestovatelka plním

své vaky nevyčerpatelným tichem,<sup>144</sup> svěruje se vypravěčka *L'Amour, la fantasia*. (AF 93) Ticho, tak jako bílá místa mezi liniemi a políčky ornamentu, nechává vyniknout tomu, co je skutečné. Ticho a prázdno evokují zkušenost naslouchání, a zprostředkovávají tak zážitek světa. O nejbolestnějších událostech, jako například o „prokletém 28. listopadu“ (AJI, 218), je potřeba mlčet. Stránky obsahující záznam o mnohokrát zmíněném dni obtěžkaném významy jsou z Karimova deníku vytrženy. Vypravěčka *L'Amour, la fantasia* je stížena afází tváří v tvář svému milostnému životu, zahaluje ho mlčením jako neproniknutelnou příkrývkou. (AF, 282). Proměněné Já je svobodnější, sebevědomější, smířené se stavem věcí. Zkušenost psaní dokázala proměnit pohled na sebe sama. Obě Já v závěrečném dialogu *La Mémoire tatouée* na sebe pomrkvávají a usmívají se, protože pochopili, že Já vždy „budu někde mezi tebou a mnou, rozdělení a rytmus, dialog moře a mého dětství, posedlý svou dvojí identitou – svou kulturou a Západem, maska obrácená naruby...“ (LMT, 179) „Zfušovaná identita“ se stala „průzračnou“ vlivem vůní a obrazů, vyvěrá z pradávného zpěvu moře. (LMT, 181) Hádanka Já, zpočátku „pro sebe sama zcela záhadného“ (LMT, 19), je vyřešena, přistoupí-li na svou dvojí identitu. Tázání Assie Djebar, zda je možné vyslovit sebe sama, Já, jehož výchozí situace je složitější, protože mluví žena, se naplňuje tím, že vypráví sebe skrze příběhy jiných žen svého etnika odsouzené k zapomnění, vymazání z paměti. A protože tak činí ve francouzštině, spojí pomocí „písma-liány“ (AF, 260) obě kultury v plodný celek, za podmínky, že se udrží jako „vycvičená vypravěčka, jako galionová figura paměti“ (AF, 250)<sup>145</sup>:

Psaní v cizím jazyce, mimo ústní tradici dvou jazyků mého rodného kraje – berberštiny z pohoří Dahra a arabštiny mého města – mě přivedlo zpět ke křiku němě revoltujících žen mého dětství, k mému vlastnímu původu. Psaní nezabíjí hlas, ale probouzí ho, zejména pokud jde o vzkříšení tolika sester, které zmizely. (AF, 285)<sup>146</sup>

A ženské Já nakonec nalézá sílu „strhnout vlastní závoj“, aby „zakryla nezhojitelnou ránu“. (AF, 304)

Mounia, jedno z Já Benfodilova *Alger. Journal intense*, se zprvu ptá, jak zapsat tělo milovaného člověka, jak ho psaním udržet při životě. Rituál psaní provozovaný jejím zemřelým mužem byl náhle, brutálně přerušen, což v ní vyvolalo dojem, že „kolo světa se přestalo točit ve chvíli, kdy

---

<sup>144</sup> *Je n'aspire qu'à une écriture de transhumance, tandis que, voyageuse, je remplis mes outres d'un silence inépuisable.*

<sup>145</sup> *Se maintenir en diseuse dressée, figure de proue de la mémoire.*

<sup>146</sup> *Écrire en langue étrangère, hors de l'oralité des deux langues de ma région natale – le berbère des montagnes de Dahra et l'arabe de ma ville -, écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine. Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de soeur disparues.*

přestal psát, přestal zanášet čerň do svého deníku“<sup>147</sup>. Mounia si z pokračování zápisů udělá svůj „tkalcovský stav“. (AJI, 47) Ovšem na konci roku svého smutku, kdy přečetla téměř všechny Karimovy deníkové záznamy, poznámky, téměř všechnu Karimovu slovní veteš, kdy se pokusila zadržet klouzavou, pohyblivou paměť a porazit smrt (AJI, 225), kdy se celý ten čas soustředila na to, aby porozuměla tomu, kdo byl její muž, pochopí, že nejdůležitější je nakonec její Já. Prvotní kýžený efekt se nedostaví – Karim nevstane z mrtvých, jeho Já lacanovsky přežívá pouze ve znacích, to, co Mounia získá, je však v danou chvíli mnohem víc. Objeví samu sebe obohacenu o Karimovu zkušenost. Stává se samostatnou, osobitou ženou, vydělává a pečuje o jejich dcerku. Přejímá tak částečně i povinnosti v tradiční maghribské kultuře vyhrazené mužům. Jí je dáno žít, protože ona na rozdíl od Karima v život věří.

---

<sup>147</sup> *la roue du monde s'est arrêtée de tourner à l'instant même où tu a cessé d'écrire, de noircir ton journal*

## Zahlédnout sebe sama za ornamentem aneb Na úplný závěr

*Končím.*

*Končím s touhle hrou...*

*Končím s touhle nechutnou a morbidní hrou.*

*Končím nadobro s touhle nechutnou a morbidní hrou.*

*Mustapha Benfodil (2019, 219)*

Psaní o sobě stejně jako autoportrét vypovídá o představách umělce o něm samém, o jeho situovanosti, jeho časovosti. Psaní o sobě vznikající v prostoru švu se pak vyznačuje dvojitou naléhavostí – otázkou, jak zachytit Já, kterým jsem kdysi byl a na něž nyní z odstupů hledím, a snahou nahlédnout, kým jsem dnes. Obě otázky spolu úzce souvisí, obě modeluje tatáž matrice, a to natolik, že téměř není možné je od sebe oddělit. Maghribští autoři a autorky, jimž se tato práce věnuje, píšou o sobě v hybridní situaci. Jazyk, jímž se vyjadřují, jim není přirozený, byl jim vnucen koloniálním kontextem, „francouzština je mým macešským jazykem,“ říká Assia Djebar ústy své vypravěčky, nebo si jej vybrali v opozici vůči autoritářskému přístupu a nucené arabizaci.

A právě tato situace, tato časovost, toto předevo vztahů a vlivů stály v centru pozornosti této práce. Východisko, odrazový můstek představovala otázka, jak autoři a autorky maghribského kulturního pole dokáží formulovat sebe sama, jak vypadá Já a autobiografické gesto v prostoru, kde je přitahování pozornosti k vlastní osobě považováno za nevhodné. Zprvu se zdálo, že bude snadné odpovědět volbou jazyka – francouzština, „jazyk těla a hlasu“ (AF, 299), otevírá cestu k vyslovení nevyslovitelného. Vše se ale záhy zkomplikovalo a komplexnost celého počínu se jevila spíše jako sukuba Ajša Kandiša, obryně s vlasy zachycenými na skalách lákající svou krásou neopatrné zvědavce (LMT, 46)... Nejen proto tato disertační práce není (a z povahy tématu a literatury jako takové ani nemůže být) vyčerpávající, byť jednotlivé aspekty lákaly k nakukování za další a další opony a pronikání za další a další závoje.

Vzhledem k ne příliš rozšířenému povědomí o kultuře a literatuře oblasti severní Afriky jsem se rozhodla do první části práce zařadit kapitoly představující rámce, matrice či tkalcovské útky, s jejich pomocí jsem tkala osnovu celé práce a které zároveň sloužily jako metodologické opory. První kapitola pomocí postkoloniálních teorií a teorie exploze Jurije Lotmana nastínila hybriditu provázející literární tvorbu v koloniálních a postkoloniálních kontextech, a to včetně problematické volby jazyka způsobené diglosií v daném kulturním poli. Další metodologické

vodítka poskytly estetické teorie založené na mystických a teologických konceptech modelujících arabsko-islámské umění. Práce se výraznou měrou opírá o pojetí ornamentu coby pořadajícího, organizujícího principu. Odborníci na arabsko-islámské umění (srov. Clévenot 1994, Necipoğlu 1995, Ringgenberg 2009) definují ornament také jako vizuální prvek schopný předávat význam, myšlenky a emoce. Funguje jako subverzivní, a přitom subtilní jazyk, který za určitých podmínek dokáže pozornému divákovi/čtenáři vyjevit hluboké významové vrstvy. Také proto se ornament zdál být vhodným metodologickým nástrojem pro literární analýzu autobiografických děl vznikajících v prostoru modelovaném arabsko-islámským myšlením.

V závěru první části jsem se věnovala rovněž otázkám žánru, znovu zejména ve vztahu k hybriditě prostoru Maghribu. Představila jsem dva tradiční žánry arabské literatury – *rihlu* a *fahrasu*, zejména proto, že oba uvádějí na scénu Já pozorující a popisující sebe sama a okolní svět. Některé charakteristiky obou žánrů jsem sledovala také v analyzovaných dílech korpusu práce.

V literárně analytické části práce jsem se soustředila zejména na otázky formulace Já a vyjadřování komplikované identity. Nechala jsme se přitom vést poznatky o posvátnosti arabského písma, o funkci ornamentu a přehrazeného pohledu z předchozích kapitol. Všechna tři analyzovaná díla výrazně pracují se sférou ne-viditelného, skrytého, nevysloveného a nevyslovitelného, tak jak jsem tuto sféru představila v teoretické části práce. Ve zkoumaných románech se nic neukazuje na první pohled, skutečnost je zastřena a teprve proniknutím za metafory a obrazy se aktivnímu čtenáři poodhalí její význam.

Geometrie tak charakteristická pro vizuální ornament a to, jak modeluje uspořádání ornamentu a jeho výsledný efekt, mě vedla ke zkoumání kompozičních prvků děl. Všimla jsem si zdánlivé fragmentárnosti, roztržitosti, která je ale promyšleně uspořádána, a to především skrze dialogičnost či přesněji řád dvojího.

Dále jsem se zaměřila na vizuální obrazy, přičemž jsem Mitchellův termín obraz-text (Mitchell 2021) modifikovala na ornament-text. Pomocí vizuálních obrazů autoři a autorky píšící v hybridních kulturách vyslovují nevyslovitelné, zachycují traumata. Ve vizuálních obrazech je často ukryta paměť, a to jak individuální, tak kolektivní.

Psaní o sobě maghribských autorů funguje jako prostor sebepotvrzení, hledají se a nacházejí skrze psaní, pomocí písma se poznávají a proměňují. Okolo psaní – tematizovaného a zachycovaného – se proto nutně ovíjela jedna část zkoumání a věnovala jsem mu jednu z kapitol. Jediné platné Já maghribských autorek a autorů vyrůstá z textu, bez něho by



neexistovalo (Gronemann 2006). Slova se probouzejí skrze smysly, paměť je tělesná, „parfém slov mě rozechvíval“, prozrazuje nám Khatibiho vypravěč. (LMT, 78) Všechna zkoumaná Já jsou posedlá psaním, věnují tematizaci psaní celé kapitoly či klíčové pasáže. Psaním ovládají to, co jim ve skutečném životě uniká. Vztah k psaní, k jazyku, k tradici vyjevuje hloubku identitní otázky a zároveň usiluje o to, aby i dominancí a sociálně-ekonomickými problémy poznamenaná maghribská společnost uznala legitimitu uměleckého pohledu na svět, na senzualitu, na tělo a tělesné prožívání.

Jejich psaní nevede lineárně vpřed, neustále odbočují a unikají z přirozeného běhu času. Texty provází zmitání, cloumání, roztržitost, enigmatičnost dokládající, že jednota a jednoduitost jsou v hybridním prostoru s konečnou platností směšné. Ač autoři přináležejí různým geografickým územím, rozporným kulturám, neomezují se na poznání a popis původní kultury nebo její konfrontaci s kulturou Druhého. I když se každý z vypravěčů potřeboval na čas ztratit v Druhém, aby se dokázal lépe najít sám v sobě. Sledují svou vlastní iniciační cestu, naslouchají svým touhám, vpisují své vzdělání a tvarování do kultury, kterou vnímají jako dynamickou entitu, jako budoucnost. Redefinují svou identitu, kterou nahlížejí jako hybridní, rozdrobenou, klouzavou a pohyblivou. (Zdrada-Cok 2014) A spolu s tím skrze seberefektivitu, neustálé opozice mezi přítomností a minulostí, okamžikem vyprávění a časem vyprávěným předkládají vlastní teorii autorství a jakési programové krédo, a to jak ve vztahu k tématům, tak ke stylu psaní.

Ačkoli jsem nahlížela celé texty jako svého druhu ornamenty, nutno podotknout, že žádný z analyzovaných aspektů není ornamentem sám o sobě. Ten se vyjevuje teprve jejich vzájemným proplétáním. Situace maghribského Já je pro svou „sešitost“ příliš složitá na to, aby bylo možné ji jednoduše vyjavit, jednoduše přiřadit slova ke konkrétním referentům. Zmíněné znaky se jeví jako nejednoznačné, nepřesné, odhalují a zakrývají zároveň.

Rezignovala jsem na jednoznačné přiřazení k žánru. To, zda se jednotlivá díla tváří jako autobiografie či nikoli, není vlastně důležité. Mimořádná komplikovanost autorského gesta tu totiž zakrývá realitu do té míry, že popírá její jednoznačný vztah k reálným referentům. A ornament coby pořádkový princip umožňuje nový vztah díla, textu a skutečnosti – dílo vytvořené a chápané jako ornament je osvobozené od obvyklého paradigmatu mimetického zobrazování. Identita hledaná a nalézaná se v psaní o sobě maghribských frankofonních autorů a autorek nerodí z ukotvení v realitě, ale ze psaní samotného. Autenticita psaní a tvůrčího aktu, autentické hledání výrazu, pravda textu znamenají více než pokusy o zachycení pravdy života.

A na samotný závěr si dovolím ještě osobní poznámku, jež mi umožní vrátit se na začátek, jako kdybych pozorovala geometrický průplet či florální arabesku. Během let práce na disertaci mé zkoumání připomínalo odhalování závoje a pronikání za ornament, vnímaný jako unikátní esteticko-imaginární prvek arabsko-islámské kultury – různé části textu tak odrážejí stav poznání a ukazují, jak postupovalo. Sledovala-li jsem jednu linii, odvedla mě často kamsi do dále, aby mě pak nečekaně vrátila zpět ke svému začátku. Během snahy porozumět arabsko-islámskému ornamentu a jeho vlivu na psaní o sobě jsem si uvědomila, nakolik ornament začal ovlivňovat i mé vlastní psaní a vnímání, které se svévolně začalo vzpírat linearitě a rozprostřelo se do ornamentální plochy.

Naštěstí už s touhle hrou končím.

# Seznam literatury

## Beletrie

### Analyzovaná literární díla

- BENFODIL, Mustapha. 2019. *Alger. Journal intense*. Paris: Édition Macula.
- DJEBAR, Assia. 1999. *Ces voix qui m'assiègent*. Paris: Albin Michel.
- KHATIBI, Abdelkébir. 1971. *La Mémoire tatouée: Autobiographie d'un décolonisé*. Paris: Denoël.
- KHATIBI, Abdelkébir. 2007. *La Mémoire tatouée: Autobiographie d'un décolonisé*. El Jadida: OKAD.

### Další zmíněná literární díla

- BACHTARZI, Mahieddine. 1968. *Mémoires. 1919–1939*. Alger: Éditions Nationales Algériennes SNED.
- DAOUD, Kamel. 2017. *Zabor ou les psaumes*. Arles: Actes Sud.
- DJEBAR, Assia. 1999. *Ces voix qui m'assiègent*. Paris: Albin Michel.
- DJEBAR, Assia. 2007. *Nulle part dans la maison de mon père*. Paris: Fayard.
- ÉNARD, Mathias. 2019. *Kompas*. Zlín: Kniha Zlín.
- HUSTON, Nancy, and Leila SEBBAR, eds. 2011. *Une enfance ailleurs. 17 écrivains racontent*. Paris: J'ai lu.
- CHRAIBI, Driss. 1997. *Passé simple*. Paris: Folio.
- IBN BATTÚTA, Muhammad Ibn Abdalláh. 1961. *Cesty po Africe, Asii a Evropě vykonané v letech 1325 až 1354*. Praha: SNKLU. Přel. Ivan Hrbek.
- KHATIBI, Abdelkébir. 1997. *L'Oeuvre*. Rabat: Marsam.
- LABIZZE, Souad. 2019. *Enjamber la flaque où se reflète l'enfer*. Paris: IX Éditions.
- MICHON, Jean-Louis. 1982. *L'Autobiographie (fahrasa) du soufi marocain Ahmad Ibn 'Ajība (1747-1809)*. Milano: Arché.
- SEFRIQUI, Ahmed. 1954. *Boîte à merveilles*. Paris: Seuil.
- ŠUKRÍ, Muhammad. *Nahý chleba*. Praha: Fra. Přel. Anna a Erik Lukavští.

## Odborná, kritická literatura

- ABOUDRAR, Bruno Nassim. 2021. *Les dessins de la colère*. Paris: Flammarion. Dostupné z <https://www.cairn.info/les-dessins-de-la-colere--9782080245267-page-119.htm>
- AHNOUCH, Fatima. 2014. *Littérature francophone du Maghreb. Imaginaire et représentation socioculturelle*. Paris: L'Harmattan.
- ATALLAH, M. 2012. *Le Culte du moi dans la littérature francophone*. Paris, L'Harmattan.
- BARTHES, Roland. 2015. *Roland Barthes o Rolandu Barthesovi*. Praha: Fra. Přel. Josef Fulka.
- BEN JELLOUN, Tahar. 2017. *L'Islam expliqué en image*. Paris: Seuil.
- BEN TAIBI. 2011. "Penser le corps en Islam. ." *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, no. 3: 91–101.
- BENMEZIANE, Bencherki. 2012. "Histoire et voyage. L'autre dans l'historiographie arabe d'hier et d'aujourd'hui." *Le Télémaque*, no. 41: 89-102.
- BERGER, John. 2009. *O pohledu*. Praha: Fra. Přel. Martin Pokorný.
- BHABHA, Homi. 2012. *Místa kultury*. Praha: Tranzit. Přel. Martin Ritter.
- BONN, Charles. 1994. "L'autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance." <https://www.limag.com/Textes/Bonn/BORDEAUXAutobiographie.htm>.
- BOUDRAA, Nabil. 2015. "Les écrivains francophones du Maghreb face à la langue Française : Lingua franca ou 'gueule du loup'?" *International Journal of Francophone Studies* 18 (1): 19–35.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. 2008. *Philosophie de l'ornement. D'Orient en Occident*. Paris: Galilée.
- BURCKHARDT, Titus. 2018. *Zrcadlo moudrosti*. Praha: Malvern. Přel. Radana Studenovská.
- CAMET, Sylvie, and Nourredine SABRI, eds. 2012. *Nouvelles écritures de moi dans les littératures française et francophone*. Paris: L'Harmattan.
- CLÉVENOT, Dominique. 1994. *Une esthétique du voile. Essai sur l'art arabo-islamique*. Paris: L'Harmattan.
- COQUIO, Catherine. 2015. *La littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les oeuvres*. Paris: L'Arachnéen.
- DANĚK, Ladislav. 2003. *Ornament v současném umění*, Hradec Králové: Galerie moderního umění v Hradci Králové.

- DE MOLINER, Christian. 2019. "Pour en finir avec un mythe : la « grande » France de 1932.." *Breizh-info.com*. <https://www.breizh-info.com/2019/02/24/112787/empire-colonial-francais-1932/>.
- DELAS, Daniel, ZEKRI, Khalid, and Anne BEGENAT-NEUSCHÄFER, eds. 2020. *Hybridations et tensions narratives au Maghreb et en Afrique subsaharienne*. Berlin: Peter Lang.
- DELEUZE, Gilles, and Félix GUATTARI. 2016. *Kafka – Za menšinovou literaturu*. Praha: Hermann a synové.
- DENNY, Frederick M. 1998. *Islám a muslimská obec*. Praha: Prostor. Přel. Kateřina Hronová.
- DJAÏT, Hichem. 1978. *L'Europe et l'Islam*. Paris: Seuil.
- DURAND, Jean-Marie. 2018. "Une biographie pour mieux saisir l'ogre Edouard Glissant." *Inrock*. <https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=https%3A%2F%2Fwww.lesinrocks.com%2F2018%2F02%2F20%2Fidees%2Fune-biographie-pour-mieux-saisir-logre-edouard-glissant-111049007%2F#federation=archive.wikiwix.com&tab=url>.
- EL HADJ, Karim, Marceau BRETONNIER, and Adrien Vande Castele. 2021. "Algérie, 1958 : quand la France poussait des musulmanes à retirer leur voile malgré elles – Flashback #4." *Le Monde*. [https://www.lemonde.fr/afrique/video/2021/08/08/algérie-1958-quand-la-france-poussait-des-musulmanes-a-retirer-leur-voile-malgre-elles-flashback-4\\_6090882\\_3212.html](https://www.lemonde.fr/afrique/video/2021/08/08/algérie-1958-quand-la-france-poussait-des-musulmanes-a-retirer-leur-voile-malgre-elles-flashback-4_6090882_3212.html).
- EL MAOUHAL, Mokhtar. 1999. "Autour de l'autobiographie maghrébine." *Itinéraires et contacts de cultures*, no. 27. Dostupné z <https://www.limag.com/Textes/Iti27/ElMaouhal.htm>
- FABIANI, Jean-Louis. 2016. "Préface. Gagner la reconnaissance à la nage." In *Je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne. Des écrivains à l'épreuve*, Kaoutar HARCHI, 11-18. Paris: Pauvert.
- FANON, Frantz. 1952. *Peau noire, masques blancs*. Paris, Seuil.
- FANON, Frantz. 2012. *Černá kůže, bílé masky*. Praha: Tranzit. Přel. Irena Kozelská.
- FINS, Adelaide Gregório. 2018. "Créolité et voix de résistance chez Édouard Glissant. Pour une identité-relation dans le cadre du Tout-Monde." *Carnets*, no. 13. <https://doi.org/https://doi.org/10.4000/carnets.2563>.
- GEFEN, Alexandre. 2002. *La Mimésis*. Paris: Flammarion.
- GENETTE, Gérard. 1987. *Figures III*. Paris: Seuil.
- GERHMANN, Susanne, and Claudia GRONEMANN, eds. 2006. *Les Enjeux de l'autobiographie dans les littératures de langue française. Du genre à l'espace. L'autobiographie postcoloniale. L'hybridité*. Paris: L'Harmattan.
- GLISSANT, Édouard. 1990. *Poétique De La Relation*. Paris: Gallimard.

- GLISSANT, Édouard. 1997. *Traité du Tout-Monde*. Paris: Gallimard.
- GONTARD, Marc. 1993. *Le Moi étrange. Littérature marocaine de la langue française*. Paris: L'Harmattan.
- GOUSDORF, Georges. 1991. *Les Ecritures de Moi*. Paris: Odile Jacob.
- GRABAR, Oleg. 1996. *Penser l'art islamique: Une esthétique de l'ornement*. Paris: Albin Michel.
- GRONEMANN, Claudia. 2006. "Autofiction – Nouvelle autobiographie – Double autobiographie – Aventure du texte : Conceptions postmodernes/postcoloniales de l'autobiographie dans les littératures française et maghrébin." In *Les Enjeux de l'autobiographie dans les littératures de langue française. Du genre à l'espace. L'autobiographie postcoloniale. L'hybridité.*, edited by Sylvie GERHMANN and Claudia GRONEMANN, 103-124. Paris: L'Harmattan.
- HADDAD, Malek. 1961. *Les zéros tournent en rond*. Paris: François Maspero.
- HARCHI, Kaoutar. 2016. *Je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne. Des écrivains à l'épreuve*. Paris: Fayard.
- HECZKOVÁ, Libuše. 2001. "Čtónické křivky ornamentu." *Česká literatura* 49 (5): 519-530.
- HILALI BACAR, Darouèche. 2019. *Des autofictions arabes*. Lyon: Presses universitaires Lyon.
- HILLENBRANDOVÁ, Carole. 2017. *Islám. Historie, současnost a perspektivy*. Praha: Paseka. Přel. Jitka Jeníková.
- HODROVÁ, Daniela. 2003. "Text mezi texty." *Česká literatura*, no. 5: 537-545.
- HORNUNG, Alfred, and Ernestpeter RUHE, eds. 1998. *Postcolonialisme et Autobiographie*. Amsterdam-Atlanta: Brill Rodopi.
- HRBEK, Ivan. 2012. *Korán*. Praha: Československý spisovatel.
- HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada. 2011. *Tiché revoluce uvnitř ornamentu. Studie z dějin uměleckého průmyslu a dekorativního umění v letech 1880–1930*. Praha: VŠUP.
- CHEBEL, Malek. 2004. *Le corps en Islam*. Paris: Presses Universitaires de France.
- CHEBEL, Malek. 2002. *Le Sujet en islam*. Paříž: Seuil.
- CHEBEL, Malek. 2002. "L'Individu en Islam." *Revue des deux monde*: 51-58.. Dostupné z <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/lindividu-en-islam/>
- JABBOUR, Aissa. 2019. "Le tatouage berbère : une écriture sur le corps." *Al Bayane*. <https://albayane.press.ma/le-tatouage-berbere-une-ecriture-sur-le-corps.html>.
- JIRSA, Tomáš. 2012. *Fyziognomie psaní. V záhybech literárního ornamentu*. Praha: FFUK.

- JOURDE, Pierre. 2005. *Littérature et authenticité: Le réel, le neutre, la fiction*. Paris: L'Esprit des Péninsules.
- KACIMI, Mohammed. 2008. "La maison de l'être : La langue." *Synergies Monde*, no. 5: 139–142.
- KADRI, Aïssa. 2007. "Histoire du système d'enseignement colonial en Algérie." In *La France et l'Algérie : leçons d'histoire De l'école en situation coloniale à l'enseignement du fait colonial*, edited by Frédéric Abécassis, Gilles Boyer, Benoît Falaize, and Michelle Zancarini-Fournel, 19-39. Lyon: ENS Éditions.  
<https://books.openedition.org/enseditions/1268>
- KHERFOUCHE, Abdelkader. 2016. "L'héritage colonial de la francophonie." *XXI Orient*.  
<https://orientxxi.info/magazine/l-heritage-colonial-de-la-francophonie,1356>.
- KHATIBI, Abdelkébir. 1966. "Roman maghrébin et culture nationale." *Souffles* 1 (3): 10-11.
- KHATIBI, Abdelkébir. 1968. *Le roman maghrébin*. Paris: François Maspero.
- KHATIBI, Abdelkébir. 1983. *Maghreb pluriel*. Paris: Denoël.
- KHATIBI, Abdelkébir, and Ali AMAHAN. 1994. *Du signe à l'image, le tapis marocain*. Casablanca : Lak International.
- KHATIBI, Abdelkébir, and Mohamed SIJELMASSI. 1994. *L'Art calligraphique de l'Islam*. Paris: Gallimard.
- KHATIBI, Abdelkébir. 2002. *Le Corps oriental*. Paris: Hazan.
- KRISTEVA, Julia. 1988. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard.
- KRISTEVA, Julia. 1969. *Séméiotikè: Recherches pour une Sémanalyse*. Paris: Seuil.
- KROPÁČEK, Luboš. 1992. *Duchovní cesty islámu*. Praha: Vyšehrad.
- MEMMI, Albert. 1957. *Portrait du colonisé précédé par le Portrait du colonisateur*. Paříž, Coorêa (Buchet-Chastel).
- MEMMI, Albert. 2001. "Émergence d'une littérature maghrébine d'expression française : La génération de 1954." *Études littéraires*, no. 33/3: 13-21. Dostupné z  
<https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2001-v33-n3-etudlitt2270/501303ar.pdf>
- MITCHEL, William John Thomas. 2016. *Teorie obrazu*. Praha: Karolinum. Přel. Ondřej Hanus, Lucie Chlumská, Andrea Průchová
- LAÂBI, Abdellatif. 1966. "Prologue." *Souffles* 1 (1): 3-6.
- LACHERAF, Mostefa. 1965. *L'Algérie, nation et société*. Paris: François Maspero.
- LAUDE, André. 1966. "Préface à un procès de la négritude." *Souffles* 1 (3): 32–36.
- LEJEUNE, Philippe. 1980. *Je est un autre*. Paris: Seuil.
- LEJEUNE, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.

- LOTMAN, Jurij. 2013. *Kultura a exploze*. Brno: Host. Přel. Miluše Zdražilová.
- MÉTAOUI, Fayçal. 2011. "L'autofiction au cœur d'un débat entre écrivains algériens et européens : le réel à l'assaut de l'imaginaire." *EL Watan*.  
<https://books.openedition.org/pul/29127>.
- MICK, Carola. 2017. "« Littérature-monde en français » et écrivains algériens : une appropriation critique de la francophonie. À propos de Kaoutar Harchi, Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne. Des écrivains à l'épreuve, 2016." *Lectures anthropologiques*, no. 3.  
<https://www.lecturesanthropologiques.fr/459>.
- MONDZAIN, Marie José. 2013. "Questionner l'ornement." In *Questionner l'ornement* ed. Paris: Les Arts Décoratifs/INHA. <https://madparis.fr/IMG/pdf/03-Mondzain.pdf>.
- MOURALIS, Bernard. 1991. *Autobiographies et récits de vie en Afrique*. Paris: L'Harmattan.
- MOURALIS, Bernard. 2007. *L'Illusion de l'altérité – études de littérature africaine*. Paris: Honoré Champion.
- NAFA, Kamal. 2017. "L'autobiographie comme simulacre et dénégation du discours de l'Autre dans La Mémoire tatouée." 4 (1). <https://aleph.edinum.org/1035>.
- NDIAYE, Christiane. 2004. *Introduction aux littératures francophones*. Montréal: Presses universitaires de Montréal.
- NOIRAY, Jacques. 1993. "Le récit d'enfance dans la littérature maghrébine de langue française." In *Le récit d'enfance. Enfance et écriture*, Bernadette POULOU, edited by Denise ESCARPIT, 103–104. Paris: Éditions du Sorbier.
- OSSMANN, Susan. 1998. *Miroirs maghrébins. Itinéraires de soi et paysages de rencontre*. Paris, Edition CNRS.
- RENAN, Ernest. 1888. *Le passé et l'avenir de la langue française*. Slavnostní projev v Alliance pour la propagation de la langue française. Dostupné z [https://education.persee.fr/doc/revpe\\_2021-4111\\_1888\\_num\\_12\\_1\\_6923\\_t1\\_0169\\_0000\\_1](https://education.persee.fr/doc/revpe_2021-4111_1888_num_12_1_6923_t1_0169_0000_1), konzultováno 25. 3. 2022.
- RICOEUR, Paul. 2016. *O sobě samém jako o jiném*. Praha: Oikoymenh.
- RICHTER, Elke. 2006. "Autobiographie au Maghréb postcolonial : réécriture d'un genre littéraire." In *Les Enjeux de l'autobiographie dans les littératures de langue française. Du genre à l'espace. L'autobiographie postcoloniale. L'hybridité.*, edited by Sylvie GERHMANN and Claudia GRONEMANN, 155–172. Paris: L'Harmattan.
- RINGGENBERG, Parick. 2009. *L'Univers symbolique des arts islamiques*. Paris, L'Harmattan.
- SEFRIOUI, Kenza. 2009. "La Revue Souffles (1966-1973) : Quand culture rime avec politique." *Interculturel Francophonies*, no. 16: 103-131.  
[https://www.academia.edu/4135566/La\\_revue\\_Souffles\\_1966\\_1973\\_quand\\_culture\\_rime\\_avec\\_politique](https://www.academia.edu/4135566/La_revue_Souffles_1966_1973_quand_culture_rime_avec_politique).



- SEFRIOUI, Kenza. 2013. *La revue Souffles 1966-1973. Espoirs de révolution culturelle au Maroc*. Casablanca: Éditions du Sirocco.
- SCHUBERTOVÁ, Anna. 2021. *Stávám se řečí. Smrt a návrat autora v perspektivě filozofie identity*. Praha: FF UK.
- SCHULZ, Karla. 1994. "In Defense of Narcissus: Lou Andreas-Salomé and Julia Kristeva." *The German Quarterly* 67 (2): 185–196.
- SMITH, Wilfred Cantwel. 1977. *Islam in Modern History*. Princetown: Princeton University Press .
- SOUKUPOVÁ, Klára. 2021. *Vyprávět sám sebe. Teorie autobiografie*. Praha: FF UK.
- ŠEBEK, Josef. 2023. "Když píšu tyto řádky, pláču." *A2*, no. 2: 5.
- TORO, Alfonso de. 2006. Nicole Brossard et Abdelkébir Khatibi : Corps-Écriture ou écrire comme la circulation infinie du désir. In *Les Enjeux de l'autobiographie dans les littératures de langue française. Du genre à l'espace. L'autobiographie postcoloniale. L'hybridité.*, edited by Sylvie GERHMANN and Claudia GRONEMANN, 155–172. Paris: L'Harmattan.
- VON GRUNEBaum, Gustave Edmund. 1973. *L'identité culturelle de l'Islam*. Paris: Gallimard.
- YACINE, Kateb. 1994. *Le poète comme un boxeur*. Paris: Seuil.
- YACINE, Kateb. 1999. *L'Œuvre en fragments*, Arles: Actes Sud.
- ZEKRI, Khalid. 2006. *Fiction du réel. Modernité romanesque et écriture du réel au Maroc. 1990-2006*. Paris: L'Harmattan.
- ZEKRI, Khalid. 2011. "Le sujet et son corps dans le roman marocain." *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, no. 3: 45-59.

## **Webové stránky**

- Algérie Presse Service. 2022. <https://fr.allafrica.com/stories/202209100132.html>
- "Encyclopedie de l'Islam." <https://referenceworks.brill.com/display/db/eifo>.