

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY
ÚSTAV BLÍZKÉHO VÝCHODU A AFRIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Literární postavy v díle egyptské autorky Raḍwy ʿĀšūr

Vypracovala: Alena Pejcharová

Vedoucí práce: PhDr. František Ondráš, PhD.

Praha, 2005

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vyhotovila samostatně na základě uvedených pramenů a literatury.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'A. P. P. P.', written over a horizontal dotted line.

Obsah

Úvod	1
1. Sémiotika a literární kritika	4
1.1. Vývoj sémiotiky	4
1.2. Význam uměleckého superznaku	8
1.3. Střet sémiotických systémů v uměleckém díle	9
1.4. Recepční sémióza	11
1.5. Struktura uměleckého díla	13
1.6. Dílo jako znak	15
1.7. Formální metoda v literární vědě	16
1.8. Poetika v literárním díle	20
1.9. Subjekt v literárním díle	25
2. Osobnost autorky, její dílo a poetika kompozice	27
2.1. Autorka a její dílo	27
2.2. Poetika kompozice	29
2.2.1. Chadídža a Sausan	29
2.2.2. Granada	33
2.2.3. Viděla jsem palmy	35
2.2.4. Zápisky paní R	37
2.3. Kompozice	40
3. Motiv, téma a syžet	44
3.1. Motiv a téma	44
3.2. Poetika syžetu a příběhu	59
3.3. Příběh	61
4. Postava	63

4.1. Statické a dynamické pojetí postavy.....	63
4.2. Jméno	66
4.3. Jiné tělo	66
4.4. Typologie postav	67
4.4.1. Dítě	67
4.4.2. Studentka	68
4.4.3. Mladá žena	69
4.4.4. Matka	70
4.4.5. Zralá žena	74
4.4.6. Mladý muž	76
4.4.7. Starý muž	78
4.4.8. Autorka	80
Závěr	82
Seznam použitých pramenů a literatury	85
Příloha – ukázka překladu	87

Úvod

Cílem této diplomové práce je provést analýzu a charakteristiku vybraných povídkových sbírek a románů spisovatelky Raḡwy °Ášúr, a to při použití sémiotické metody. Sémantický a sémiotický přístup představuje také základ k vytvoření typologie postav vystupujících v jednotlivých autorčiných pracích. Jde i o zachycení jejich vývoje v příběhu a též vztahu, který si autorka buduje k postavám. V neposlední řadě tvoří součást práce i informace o osobnosti Raḡwy °Ášúr a jejím díle.

Při výběru analyzovaných děl bylo snahou, co nejlépe charakterizovat spisovatelčino dílo, poskytnout co nejširší záběr, ovšem samozřejmě s ohledem na omezený rozsah této práce. Proto si tato analýza nemůže ani v nejmenším činit nárok na komplexní charakteristiku díla, neboť jde pouze o několik vybraných prací, jde tak o reprezentativní výběr a je to výběr subjektivní. I když byl učiněn s úmyslem být co možná nejilustrativnější. V takovém případě je nutné mít na vědomí, že všechny generalizující soudy o díle mohou být zavádějící a neúplné, ovlivněné právě subjektivním výběrem. Navíc může vždy existovat alespoň jedno dílo, které se svým charakterem vymyká jinak jednotnému přístupu k tvorbě, stejnému stylu, podobným charakterům postav apod. Takový text pak zpochybňuje správnost vyřčených soudů o celé tvorbě. Proto je nutné činit závěry s vědomím o jejich relativnosti a subjektivnosti, dané jednak samotnou osobou, která je činí, tak i omezeným výběrem analyzovaného textu.

Vybrané práce představují dva romány a dvě povídkové sbírky, žánrově jsou tak texty vyvážené. A dále data vydání románů od sebe dělí sedm let, u povídkových sbírek to je čtrnáct let. Je možné tak porovnat vývoj v tvorbě autorky, její přístup k látce, postavám, tématu apod. *Chadidža a Sausan* byl teprve její druhý román, s *Granadou* ho sice nedělí příliš dlouhý časový úsek, avšak *Granada* představuje pravděpodobně nejznámější a nejocetovanější román Raḡwy °Ášúr, navíc dvakrát oceněný, a proto má jistě své místo v této práci. Je součástí trilogie, která dále rozvádí děj prvního dílu, avšak tato nebyla zařazena do této práce a to z důvodu omezeného rozsahu. Jen analýza této trilogie by mohla být předmětem zkoumání, tím by se však ještě víc omezila možnost pokusu o celkovou, byť stále omezenou, charakteristiku tvorby. Sbírkou snad dostatečně dokumentují

rozdílný přístup a posun v psaní, tak dlouhý časový odstup jednotlivých prací nějaký rozdíl logicky přinést musí.

Teoretická část vychází z prací zahraničních i domácích badatelů, jako například M. M. Bachtina, J. M. Lotmana, R. Scholese, R. Kellogga, J. Kristevové, D. Hodrové a dalších. Jde o díla zabývající se jak obecně sémiotikou jako vědou o významu a smyslu znaků v jejím nejširším obecném významu, kdy v podstatě zasahuje do všech vědních odvětví a mnoho oborů lidské činnosti a v neposlední řadě též do každodenního života každého jedince, tak i sémiotikou přímo v literárním díle, dále to jsou literárně kritické studie.

První kapitola představuje teoretický úvod do problematiky, zahrnuje vývoj samotné sémiotiky, obecnou analýzu literárního díla a uměleckého textu, charakteristiku díla jako znaku a struktury, jeho poetiku, a to z pohledu různých osobností literární vědy a kritiky.

Ve druhé kapitole je zachycena osobnost autorky, včetně základních biografických údajů, a její tvorba. Následuje analýza poetické kompozice vybraných autorčinných narativních textů, důvody pro výběr právě těchto textů již byly výše uvedeny. Tato analýza se zaměřuje na podrobnou charakteristiku vnější i vnitřní kompozice literárního díla, jednotlivé rámce konstituující dílo, především to je textový a grafický rámeček. Jako významná součást uspořádání textu vystupuje chronologická a také pásmová kompozice, důležitý pro smysl je titul. S příběhem souvisí i větná struktura, která kopíruje jeho charakter. Jednotlivá díla jsou zařazena do samostatných celků od sebe oddělených. Toto uspořádání se pro analyzované aspekty díla jeví jako vhodnější a přehlednější.

Třetí kapitola pojednává o zásadních pojmech pro pochopení smyslu díla, tedy motivu a tématu, o problému vůbec stanovit v díle motiv nebo téma, neboť jde do značné míry o subjektivní záležitost, o otázku volby, co pokládat v rámci příběhu za důležité a podílející se na smyslu. Je tu uvedeno rozdělení motivů na verbální a neverbální, jednoduché a složené, k nim se ještě řadí prostorové a časové motivy. Kapitola postihuje i intertextový charakter motivu i tématu a složitost rozlišení motivu a tématu. Na významu díla se na vyšší úrovni podílí i syžet a fabule a konečně samotný příběh jako nejkomplexnější prvek. Se všemi těmito složkami se neodlučitelně pojí postava, která má zásadní roli pro význam díla a nelze ji od motivu, tématu, syžetu, ani celého příběhu oddělit. A tak přestože jádrem práce je pojednání o postavách v díle autorky, nelze tyto prvky opominout, neboť není možné je od postavy vydělit, je s nimi pevně spojená a společně se podílejí na smyslu.

Poslední kapitola se zaměřuje na pojetí postavy, postavy jako dynamického komplexu, která vyžaduje čtenářovu imaginaci, systému sémantických rysů. Dalším tématem je spojení postavy s vypravěčem a vztah postavy k realitě. Postavu lze zjednodušeně zařadit do dvou kategorií, postavu – hypotézu a postavu. Důležitou charakteristikou postavy je i její jméno, které souvisí s osobností a charakterem a může se podílet i na smyslu díla, na čtenáře působí i jeho zvuková složka a též vzbuzuje asociace. Součástí kapitoly je i typologie postav analyzovaných děl, jednotlivé postavy jsou zařazeny do osmi kategorií vlastně kopírujících běh lidského života od dětství až po stáří, zvláštní kategorií zaujímá autorka vystupující v jedné z povídkových sbírek sama za sebe v roli hlavní postavy vyprávění a zároveň i v roli vypravěče.

Závěr celou práci shrnuje a hodnotí a dále se ještě podrobně zabývá stěžejním tématem práce, tedy typologií postav, jednotlivými kategoriemi a postavami, které zahrnují.

V příloze je připojena ukázka překladu románu *Chadídža a Sausan*, snahou je přiblížit styl autorky a zprostředkovat část autentického textu pro vytvoření určitého dojmu alespoň z jedné autorčiny práce.

V souvislosti s přepisem slov z arabštiny je třeba uvést, že ve druhé kapitole, kde se uvádějí názvy autorčiných děl je užito standardního přepisu užívaného v českých odborných publikacích, včetně hrdelnice [°]ajn a emfatických hlásek, neboť přesné rozlišení je zásadní pro význam jednotlivých slov. V dalších kapitolách se již vyskytují pouze vlastní jména postav, a proto nebylo nutné využít přesné transkripce, došlo ke zjednodušení, které nijak neovlivňuje význam, přepis se liší jen u emfatických hlásek, kdy se pro normální i emfatické hlásky využívá jednotného přepisu, týká se to konkrétně hlásek s, d, t, z, a dále se hlásky h využívá k přepisu dvou fonémů a to normálního „h“ a neznělé hrdelnice „h“. V ostatních případech je dodržen přesný přepis. Přeložené názvy děl z druhé kapitoly užité opakovaně v dalším textu jsou uvedeny již jen v českém překladu.

1. Sémiotika a literární kritika

1.1. Vývoj sémiotiky

Moderní literárně vědné bádání se velmi často zaměřuje na vztah znaku k literární skutečnosti. Nezbytnou součástí literárně kritického pohledu na text je vztah mezi jednotlivými znaky.

Sémiotika představuje vědu o významu a smyslu znaků. Jde o obecnou teorii znaku, „zabývá se znakem jako skutečností, která zastupuje jinou skutečnost.“¹ Sémiotika se dále člení na sémantiku, která zkoumá vztah mezi označujícím a označovaným, na syntaktiku studující vztahy mezi znaky a na pragmatiku zabývající se vztahy mezi označením a uživatelem. Znakem může být v podstatě cokoli, pokud něco reprezentuje. Dle koncepce Jurije Lotmana lze realitu vnímat jako svět znaků.²

Sémiotika si všímá jak samotných znaků, tak i uživatele těchto znaků a významů, které znaky nesou. Proces nabývání významu znaku se označuje jako sémióza. Existuje několik způsobů nabývání významu, jedná se o pojmenování, označování, ukazování, zastupování, reprezentování a další. Přiřazování znaků se řídí kódy a systémy, které mohou být přirozené, nebo umělé.

Sémiologie jako věda o znacích je součástí lingvistiky, neboť jakýkoli znak se poznává prostřednictvím jazyka. Sémiologie je „formalizací, produkcí modelů.“³ Vytváří systémy, které se nějak vztahují k jiným systémům. Vytváří modely a zároveň teorie této modelace. „Sémiologie – v každém okamžiku, kdy se produkuje – myslí svůj předmět, svůj nástroj a jejich vzájemný vztah, tedy myslí sebe samu, a v tomto nevracení se k sobě samé se stává teorií oné vědy, kterou je.“⁴ Nejde tedy o klasickou vědu, neustále se proměňuje svou sebekritikou.

Nejrozšířenějším znakovým systémem je jazyk. Součástí jazyka je mluvená řeč, k jejímž funkčním charakteristikám patří sémantické přiřazení (označování), diskrétnost signálů (rozlišitelnost), hierarchická organizace, organizace komponentů (fonémů, hlásek,

1 Doubravová, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi*. Praha: Portál, 2002, s. 28

2 Doubravová, J. (2002), s. 16

3 Doubravová, J. (2002), s. 15-16

4 Doubravová, J. (2002), s. 18

morfémů) a transfer prostřednictvím učení. Řeč musí splňovat určité předpoklady, a to nenáhodnost přiřazení signálů, reciprocitu mezi vysíláním a přijímáním signálů.⁵ Zásadní je proces přiřazení.

Teorie přiřazení a pojmenování se vyvíjely od nejstarších dob. Platon (427 – 347 př. n.l.) zastával teorii přiřazení na základě dohody. Aristoteles (384 – 322 př. n. l.) rovněž uznával, že význam slov je dán dohodou. Pro znak pojmenoval dva druhy vztahu, u vztahu „mezi označovanou věcí a slovem, které ji označuje, používá termín *sémeion* (označení)⁶ a u vztahu „mezi pojmem a jeho slovním vyjádřením pak užívá výrazu *symbolon* (znak).“⁷

Stoikové (4 -3 stol. př. n. l.) přinesli myšlenku, která byla ve 20. století označena za trojúhelník reference. „Předmětem vlastní logiky jsou podle nich lekta, výpovědi, jednak neúplné (představy, pojmy), jednak úplné (výpovědi v užším smyslu slova, soudy). Vyjadřujeme nikoli věci, ale lekta – to, co je vyjádřitelné. Pojmy jsou součtem nebo součinem znaků. Máme tu tedy tři hlavní oblasti: co je sdělováno, znak sám a objekt vně vědomí.“⁸

Epikuros (341 – 270 př. n. l.) tvrdil, že řeč je přirozený a ne smluvený systém, tedy i označování je přirozené, na počátku tohoto procesu je smyslový vjem, který je samozřejmý a pravdivý, pouze v usuzování může dojít k omylu.

Augustin (359 – 430 n.l.) vytvořil teorii označování pomocí ukázání (demonstrace, exhibere).

Ve středověku se prostřednictvím realismu a nominalismu střetly dvě koncepce pojetí věcí, kdy realismus považuje pojmy druhové a rodové (tedy univerzálie) za skutečné věci, kdežto nominalismus „považoval za shrnutí toho, co je na stejných věcech společného, v pojem (*conceptus*) nebo abstrakci (*intellectus*) nebo označení toho jedním jménem (*nomen*) nebo slovem (*vox*), kdežto opravdu skutečné jsou právě ony jednotliviny. Univerzálie jsou tedy pouhými výtvoři našeho myšlení, opatřenými jménem.“⁹

Tomáš Akvinský (1225 -1274) se jako stoupenec realismu snažil o spojení realismu s nominalismem.

Roger Bacon (1214 – 1294) požadoval interpretaci všech jevů dle matematických zákonitostí.

⁵ Doubravová, J. (2002), s. 37

⁶ Doubravová, J. *op. cit.*, s. 39

⁷ Doubravová, J. *op. cit.*, s. 39

⁸ Doubravová, J. (2002), s. 40

⁹ Doubravová, J. *op. cit.*, s. 41

V opozici k Tomáši Akvinskému stál Duns Scotus (1264 – 1308), podle nějž souvisí teologie s vůlí a ta je důležitější než rozum, byl realistou.

V novověku došlo k mnoha zásadním změnám, prosadila se empirická orientace. K předním postavám tohoto období patřil John Locke (1632 – 1704), který prosazuje zkušenost, „všechny představy pocházejí ze dvou pramenů: z vnější zkušenosti (sensation) a vnitřní zkušenosti (perception).“¹⁰ Dále rozlišil vědy do tří skupin podle toho, čím se zabývají. Věci v jejich přirozené podobě studuje fyziké, tím, co člověk učiní, aby něčeho dosáhl, se zabývá praktiké a prostředky, které dovolují zkoumat praktiké a fyziké, zkoumá sémiotiku.¹¹

John Stuart Mill (1806 – 1873) je spojen s vývojem sémiotiky zavedením pojmů denotace (denotation) a konotace (connotation). „O denotaci mluvíme, když vyjadřujeme, k čemu jméno patří (co pojmenovává). Konotace se vztahuje k dalším informacím o objektu, které jméno nese (mohou být sociokulturní nebo individuální).“¹²

Gottlob Friedrich Ludwig Frege (1848 – 1925) rozlišoval u jazykových výrazů význam, tedy co označují (Bedeutung) a smysl, tedy to, co vyjadřují (Sinn). Pojem pokládal za funkci a rozlišoval mezi objektem a pojmem.

Ferdinand de Saussure (1857 – 1913) považoval jazyk za systém znaků a jejich význam závisí na vzájemných vztazích, rozlišoval signifiant (označující – akustický obraz) a signifié (označované – pojem). Jazyk představuje buď lingvistický systém (langue), nebo řeč v konkrétní aktualizaci (parole). Řeč jako celek je langage, vznikla tak nauka o znacích – sémiologie.

Patří sem i rozlišení syntagmatických a paradigmatických vztahů, „elementární prvky jazyka (slovní tvary či menší části) se shlukují do skupin. Význam těchto prvků je dán syntagmaticky, tj. jejich vztahem k ostatním částem věty ... , avšak také vztahem k jiným jazykovým znakům, které ve skutečnosti v aktuální věty nejsou, ale jsou přítomnému jevu nějak podobné, tj. paradigmaticky. ... syntagmatické a paradigmatické vztahy nemohou být navzájem izolovány.“¹³ „Význam znaku je tedy dán jeho okolím (syntagma), ale i asociacemi, které řadí znak do určité skupiny souvislostí (paradigma).“¹⁴

De Saussure rozlišuje u jazykového znaku tři základní vlastnosti, arbitrárnost (nahodilost), linearitu a přetržitost (nesourodost).

¹⁰ Doubravová, J. *op. cit.*, s. 44

¹¹ Doubravová, J. (2002), s. 44

¹² Doubravová, J. *op. cit.*, s. 45

¹³ Doubravová, J. *op. cit.*, s. 47

¹⁴ Doubravová, J. *op. cit.*, s. 47

De Saussurovy myšlenky dále rozvíjel Louis Hjelmslev (1899 – 1965), podle něj se každý jazykový systém začleňuje do určitého sémiotického systému (kultury), rozdělil dva druhy sémiotiky: „jednoduchou, denotativní, která se zabývá vztahy mezi výrazem a obrazem a složitou, konotativní, která má zkoumat jazyk a další znakové systémy z hlediska pravděpodobnostních významů.“¹⁵

Noam Chomsky (nar. 1928) se zabýval tzv. generativní a transformační gramatikou, prosazoval teorii vrozených idejí, kterou „zdůvodnil existenci lingvistických univerzálií. Základem učení jazyka jsou vrozené struktury. Koncept tohoto učení je současně chápán jako paradigma (univerzální základ) všeho poznání. ... Jazyk představuje systém, v němž je možné na základě konečného počtu větovných pravidel vytvořit – generovat – nekonečný počet platných vět. ... Člověk je schopen osvojit si systém, tj. správně tvořit a užívat vytvořených vět. Tato schopnost je u Chomského nazvána kompetencí (kompetence). Projev, provedení (performance), představuje změnu hloubkových struktur na povrchové a současně přizpůsobení se komunikační situaci.“¹⁶

Charles Sanders Peirce (1839 – 1914) prosazoval triadickou koncepcí sémiotiky, která byla tvořena vztahem objektu, znaku a interpretanta. Funguje tu triáda související se vztahem znak – předmět: index (příznak), ikona (znak založený na podobnosti) a symbol (znak přiřazený), který je základním typem znaku.

Ch. K. Ogden (1899 -1957) spolu s I. A. Richardem (1893 – 1979) vytvořili tzv. trojúhelník reference.

Charles Wiliam Morris (1903 – 1979) „rozlišoval následující členy sémiotické situace: znak, designatum (designát je druh objektů nebo třída objektů, označení denotát je rezervováno pro skutečně existující předmět), interpretans, tj. co je interpretováno, činitele (interpreta), semiosis (proces braní zřetele).“¹⁷ Morris dále rozlišoval tři základní vztahy „jestliže uvažuje o designaci nebo denotaci, tj. o vztahu znaku k předmětu, uvažujeme v rámci sémantiky, jestliže bereme zřetel na to, co je vyjadřováno, a to ve vztahu k uživateli, pohybujeme se v oblasti pragmatiky, syntaktika se týká vztahů mezi znaky.“¹⁸ Sémantika, syntaktika a pragmatika spolu navzájem souvisí a jsou neoddělitelné, dohromady tvoří dimenze sémiózy.

¹⁵ Doubravová, J. *op. cit.*, s. 48

¹⁶ Doubravová, J. *op. cit.*, s. 49

¹⁷ Doubravová, J. *op. cit.*, s. 51

¹⁸ Doubravová, J. *op. cit.*, s. 52

1.2. Význam uměleckého superznaku

Při zkoumání uměleckého díla je důležitým pojmem význam, zvláště když chceme rozlišit znak elementární od superznaku, kterým je právě umělecké dílo. Význam v sobě nese dvě složky, jež jsou označovány různě, například jako denotace a konotace, význam a smysl, nebo referent a reference. Význam „v sobě obsahuje jednak poukaz k označovanému předmětu, jednak určitou interpretaci tohoto předmětu (tj. soubor jeho podstatných atributů, které zároveň určují okruh působení daného poukazu.“¹⁹ U elementárního znaku je interpretace pro příjemce již součástí znaku a vychází z jeho předchozí zkušenosti, elementární znak tedy na rozdíl od superznaku nepřináší žádné sdělení. Superznak v sobě zahrnuje minimálně dva elementární znaky, které na sebe vzájemně působí a v průběhu sémiotického procesu dochází ke změnám, významy znaků se konfrontují. U konfrontací významů, kde dochází ke konkretizaci obecného sdělení, lze užít označení „konfrontace typově určené.“²⁰ Záleží zde na jednotlivých významech, ale i zvoleném typu spojení. Existují i konfrontace typově neurčené, „interferenční“²¹, kde se „aktualizuje celí množina potenciálních interpretací denotátů.“²²

Dále lze rozlišit konfrontace paradigmatické a syntagmatické, pro paradigmatické konfrontace platí, že zde dochází ke srovnání realizace s možností a z jejich porovnání se konstituuje sdělení. U typově určených konfrontací jsou paradigmatické konfrontace „nosieli implicitních expresivních a metajazykových sdělení.“²³ U interferenčních konfrontací mají své místo tam, kde „se významotvorně střetá dílem uskutečněné zobrazení nějakého jevu s jeho očekávanou, normovanou podobou.“²⁴

Konfrontace typově určené, umělecky nespécifické, a interferenční, umělecky specifické, se navzájem ovlivňují. „Prostřednictvím konfrontací typově určených se především konstituuji určité celky, které se stávají nositeli významů v konfrontacích interferenčních.“²⁵ Takovým nositelem může být slovo, motiv, postava nebo událost. V některých, především moderních uměleckých dílech mohou typově určené konfrontace zcela chybět, v tom případě se většinou významně prosazuje paradigmatická konfrontace

¹⁹ Kubinová, Marie. *Sondy do sémiotiky literárního díla*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1995, s.

11

²⁰ Kubinová, M. *op. cit.*, s. 14

²¹ Kubinová, M. *op. cit.*, s. 17

²² Kubinová, M. *op. cit.*, s. 17

²³ Kubinová, M. *op. cit.*, s. 20

²⁴ Kubinová, M. *op. cit.*, s. 20

²⁵ Kubinová, M. *op. cit.*, s. 21

(„zklamání vnímatelského očekávání“)²⁶ a zároveň se významová struktura díla zjednodušuje, není zde před vnímatele postaven problém s „motivací užitých znaků.“²⁷ Jinde se typově určené konfrontace objevují nějakým způsobem deformované, tím se aktualizuje typový význam a „stává se součástí výstavby interferenční.“²⁸

Interferenční konfrontace tedy činí dílo uměleckým, zatímco konfrontace typově určené jsou nositeli významů. Dá se říci, že „ve výstavbě prostředkované konfrontacemi typově určenými se zřejmě obráží určitý schematický model světa, který vznikl na základě dlouhodobé lidské zkušenosti, a který zpětně slouží jako činitel organizující každou individuální zkušenost aktuální.“²⁹ Základní schémata zobrazení skutečnosti těchto konfrontací jsou mluvčímu i příjemci dána předem. „Každé konkrétní sdělení, jakkoli nové a objevné, je zároveň konkretizací těchto schémat, jejich naplněním konkrétním a novým obsahem. Takovýto průběh informativního procesu nejenže plně dostačuje k uspokojení požadavků mimoumělecké komunikace, nýbrž je k jejich naplnění dokonce nezbytný: orientace v realitě by se pochopitelně nemohla dít bez její kategorizace, členění a třídění, zkušenost by byla bezbřehou, nediferencovanou a nesdělitelnou.“³⁰

1.3. Střet sémiotických systémů v uměleckém díle

Pochopení a poznání smyslu literárního díla představuje velmi problematický cíl, prakticky vždy se objevuje nejasnost a nejistota.

Proti sobě stojí dva semiotické systémy: systém, „v němž je vytvořeno a rovněž čtenářem přijímáno dílo“ a systém, „jehož prostřednictvím má být toto dílo popsáno.“³¹ Jde o vztah jazyka – objektu a metajazyka. Umělecký jazyk se totiž určitým způsobem liší od jazyka mimouměleckého, to činí problémy při interpretaci díla, kdy je třeba pojmenovat významy. Pro význam je důležitá konotativní složka, s níž je spjata „otevřenost uměleckého významu.“³² Dílo je tedy otevřené a nikdy nelze postihnout beze zbytku, na druhé straně je nekonečná otevřenost díla omezena a to například kontextem a tak dochází k aktualizaci jen některých konotací. Mimoumělecký jazyk nedokáže vystihnout emotivní působení uměleckého jazyka v díle, alternativou může být ve snaze postihnout toto

²⁶ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 22

²⁷ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 22

²⁸ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 23

²⁹ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 24

³⁰ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 25

³¹ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 28

³² Kubínová, M. *op. cit.*, s. 29

umělecké působení esejistický styl. Představuje kompromis, kdy ovšem může dojít k nepochopení díla nebo nepřesné interpretaci, tím se ztrácí výhoda blízkosti k uměleckému a jazyku, a zároveň taková práce postrádá jednoznačnost a přesnost mimovědeckého jazyka.

V každém uměleckém díle je přítomno velmi mnoho konotačně značících jednotek, které jsou vzájemně propojeny. Tyto vzájemné vztahy probíhají během četby, nikdy nedojde k úplnému vyčerpání, čtenář si většinu z nich ani neuvědomí, případně jen podvědomě. Tyto významové vztahy probíhají během četby simultánně.³³ Při popisu díla ale již musí být jednotlivé vztahy popsány postupně, navíc opět nelze zachytit úplnou analýzu díla, nevyhnutelně tak dochází k zobecňování smyslu textu. Umělecké dílo využívá mimoumělecký jazyk, avšak tento jazyk jej nijak neomezuje, „prostřednictvím ... významových konfrontací typově určených se konstituují významové útvary jako postava, děj, jejich povahu lze tedy bez větších problémů „převést“ do mimouměleckého jazyka zobecňující analýzy.“³⁴ Nelze ovšem aplikovat měřítko významnosti jednotlivých postav, událostí apod. stejně jako u mimouměleckého textu, neboť každý děj, událost, postava, zdánlivě naprosto okrajová, mohou mít „v interferenční struktuře díla důležitý konotační význam.“³⁵

Také u významových vztahů interferenčních dochází jistým způsobem ke zobecňování. U umělecky nspecifikovaného zobecňování funguje „denotační synonymita“³⁶, naproti tomu u interferenčních vztahů jde o „synonymitu konotační“.³⁷ Významy v díle při vzájemném působení dostávají společné konotace, které se opakují a tvoří „obecnější významové kontexty“.³⁸ Tyto kontexty se dále mění a zůstávají významově otevřené a ovlivňují kontexty vzniklé ze vztahů typově určených.

Zobecnění dále poskytuje možnost lépe porozumět uměleckému dílu, díky zobecnění by mělo být možné proniknout „k obecnému principu, na němž spočívá jedinečnost konkrétního díla, ..., až k jeho sémantickému gestu.“³⁹ Následujícím problémem je vyjádřit právě zobecněné významové kontexty, konotační význam v jeho komplexnosti. Existuje tu rozdíl mezi oběma sémiotickými systémy, které „se od sebe liší

³³ Kubínová, M. (1995), s. 34

³⁴ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 36

³⁵ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 36

³⁶ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 37

³⁷ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 37

³⁸ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 37

³⁹ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 39

již svým základním funkčním určením.⁴⁰ Typově určené konfrontace tvoří systém, který má svá pravidla, působí uspořádaně a víceméně jednoznačně. Naopak interferenční konfrontace, typické pro umělecké vyjádření, postihují něco nejasného, ambivalentního, vybočujícího. Tyto dva sémiotické systémy, umělecký a mimoumělecký, stojí proti sobě, mimoumělecký systém nedokáže plně zachytit bezprostřední recepční prožitek.

1.4. Recepční sémióza

Při výkladu díla je třeba nejdříve toho dílo vnímat jako recipient a teprve posléze dochází k interpretaci, jejímž cílem je proniknout ke smyslu díla, dostat se až, řečeno termínem Jana Mukařovského, k „sémantickému gestu“.⁴¹ Toto sémantické gesto předpokládá jakousi jednotu díla, jednotící myšlenku, která se u díla předpokládá jako součást jeho charakteristiky. Na počátku této jednoty stojí autor konstituující jednotlivé prvky díla podle určitého systému, jehož existence si nemusí být příliš vědom. Předpokládá se autorova intence, problém vyvstává při snaze ji nějak postihnout, neboť jde již o interpretaci závislou na každém jednotlivém recipientovi a do jisté míry také na systému, jehož prostřednictvím je dílo nazíráno. Tak se smysl díla stále proměňuje.

Prvním krokem k interpretaci díla je rozlišení jednotlivých významových prvků, které zahrnují „buď jednotky označující, nebo jednotky označované.“⁴² Nejpřirozenější se zdá být nejdříve vnímat jednotky označující a následně v myslí „realizovat jejich smyslově již nepřítomné označované.“⁴³ Základní sémantické členění je stejné jak u mimouměleckého, tak i uměleckého textu, zde jde o označující. Situaci komplikuje „dvojitá strukturovanost uměleckého díla: koexistence významové struktury umělecky nespécifické a významové struktury umělecky spécifické, neboli též ... struktury vztahů typově určených a struktury vztahů interferenčních.“⁴⁴ V uměleckém díle vyvstává obrovské množství konotací, jejich nositelem je často slovo, jindy se slova „pouze podílejí na konstituování rozsáhlejších útvarů ..., které se teprve jako celky stávají nositeli specificky uměleckých významů.“⁴⁵ Jakýkoli prvek přirozeného jazyka se potenciálně může stát

⁴⁰ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 40

⁴¹ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 41

⁴² Kubínová, M. *op. cit.*, s. 44

⁴³ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 44

⁴⁴ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 45

⁴⁵ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 45

nositelem specificky uměleckého významu, záleží na jeho „aktualizaci v konkrétním díle.“⁴⁶

Není zcela jednoznačné, co se dá pokládat za význam, co vydělit z proudu uměleckého textu a pokusit se tak vytvořit strukturu díla. V každém případě jakýkoli prvek, význam má vztah k mnoha dalším a podílí se na budování struktury uměleckého díla. Dále je tu otázka vnímání a interpretace tohoto významu, potažmo celého díla, snahou je co nejvíce se přiblížit původnímu významu danému autorem, aby si mohla interpretace díla činit nárok pokládat se za jakýsi obecně platný výklad. Jde tu o „problém identity díla v proměnlivých recepčních konkretizacích.“⁴⁷ Při vnímání nějakého významu se v něm spojují nadindividuální a individuální zkušenosti jeho vnímatele, to způsobuje, že význam není posuzován různými recipienty totožně. Pro lepší porozumění je někdy nutné potlačit individuální zkušenost. To ale není možné právě u uměleckého díla, které je neoddělitelně spjato s individuální zkušeností, a to jak na straně autora, tak i recipienta. Vnímání je spojeno s individuálním emotivním prožitkem, který je předpokladem recepční sémiózy. Rozpor mezi nadindividuální a individuální zkušeností nemusí být vždy zásadní, neboť individuální zkušenost vlastně vychází z nadindividuální, má nějaký základ, přesto je vždy přítomen subjektivní moment.

Na úrovni základní značící jednotky je možné působení různých odlišných významů, na dalších úrovních již toto možné není. Postupně se vytváří jakási „vertikální struktura“,⁴⁸ „směřující od elementární (resp. elementárnější) jednotky k jednotce složené (složenější), tj. k jednotce nacházející se na vyšší rovině interferenční stavby. Tato „vertikální struktura“ je každým nesouladem mezi významem autorským a významem vnímatelovým vážně ohrožena, jelikož významová kvalita jakéhokoli interferenčního vztahu je podmíněna a určována kvalitami toho, co se k sobě konkrétně vztahuje.“⁴⁹

Vedle vertikální struktury existuje také jakási „struktura horizontální“,⁵⁰ která v sobě zahrnuje prvky společné různým významům, „strukturu, v níž se jednotlivé významy seskupují do dílem prostupujících, zobecněných významových kontextů.“⁵¹ Dochází k sémantickým posunům, snaze o srovnání a přizpůsobení hodnotových postojů autora a recipienta, někdy jsou tyto postoje tak odlišné, že je vnímatel ovlivněný svou individuální zkušeností není ochoten přijmout. Uměleckému vyjadřování slouží přirozený

⁴⁶ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 46

⁴⁷ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 48

⁴⁸ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 51

⁴⁹ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 51

⁵⁰ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 52

⁵¹ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 52

jazyk, vychází se z mimoumělecké verbální komunikace, avšak zároveň ji překračuje, aktualizuje pojmenovací akt v obrazném pojmenování.

Zachycená realita se také s postupem času mění a je vnímána jinak. Funguje tu jiný „umělecký literární kód.“⁵² I tento umělecký kód neustále podléhá změnám, to, co je z počátku vnímáno jako deformace, se může (ale také nemusí) změnit v obecně přijímanou normu. Autor vybírá z množiny postupů, které buď naplňují očekávání recipienta, nebo jej zklamávají. Tyto neočekávané postupy se stávají významotvornými.⁵³ Postupy autora lze tedy rozdělit na postupy naplňující očekávání a zklamávající očekávání a z hlediska „významovosti“ se užívají postupy umělecky neznačící (samozřejmě) a umělecky značící (zvolené).⁵⁴

Literární dílo primárně vnímáme jako grafický záznam, zvuková stránka může být případně realizována, avšak popisované předměty („denotáty zúčastněných slovních znaků“)⁵⁵ jsou přítomny výhradně v mysli čtenáře, popisovaná realita tak vyžaduje spolupráci recipienta, aby dostala konkrétní obrysy.

Při popisu nějakého předmětu nehraje zásadní roli, zda se představa autora shoduje s představou čtenáře vzniklou na základě tohoto popisu. Daleko důležitější je shoda v „emotivním hodnocení typu předmětů.“⁵⁶ Během aplikace vlastní zkušenosti čtenářovy by nemělo dojít k rozporu v emotivně hodnotových významech. Autor může čtenáře určitým způsobem navést, aby k rozporu nedošlo, lze použít například obrazného pojmenování.

1.5. Struktura uměleckého díla

Dle Jana Mukařovského je umělecké dílo „osobitou strukturou.“⁵⁷ „Podle našeho pojetí může být pokládán za strukturu jen takový soubor složek, jehož vnitřní rovnováha se bez ustání porušuje i znovu vytváří a jehož jednota se nám proto jeví jako soubor dialektických protikladů.“⁵⁸ V díle rozlišuje Mukařovský stránku zvukovou, významovou a tematickou, první dvě rozdělení spadají do lingvistické sémantiky, téma by se dalo zahrnout do významové složky, není sice přímo součástí jazykové složky, ale v konečném výsledku je s ní spojeno. Další záležitostí je vztah obsahu a formy, forma představuje

⁵² Kubinová, M. *op. cit.*, s. 59

⁵³ Kubinová, M. (1995), s. 62

⁵⁴ Kubinová, M. (1995), s. 64

⁵⁵ Kubinová, M. *op. cit.*, s. 73

⁵⁶ Kubinová, M. *op. cit.*, s. 76

⁵⁷ Kubinová, M. *op. cit.*, s. 99

⁵⁸ Kubinová, M. *op. cit.*, s. 100

„způsob, jímž prvky, do té doby esteticky indiferentní, nabývají v díle estetické účinnosti.“⁵⁹ Proti této formě stojí prvky, rozdělené na prvky tématické (téma, to zahrnuje představy, myšlenky, city) a na prvky jazykové (jazyk).⁶⁰ Pro téma Mukařovský používá rovnocenně ještě pojmu obsah, tyto dva pojmy jsou tedy zaměnitelné.⁶¹

Zvuková, významová a svým způsobem i stránka tematická vycházejí z „obecně jazykové povahy literárního díla.“⁶² Umělecké prvky se objevují ve vnitřním členění. Základní jednotkou významové stránky jsou slova tvořící větná syntagmata, v díle dochází k porušování jazykových norem při utváření syntakticko – sémantických spojení. Pro stránku tematickou je základním pojmem motiv, u Mukařovského se v souvislosti s motivem objevuje jeho označení jako jednotky významové, pojem význam totiž chápe jednak ve smyslu lingvistickém, jako „korelát jednotek přirozeného jazyka, které společně účinkují ve větných vztazích“⁶³ a dále ve smyslu sémiotickém, kdy „význam je nesen všemi funkčními prvky a složkami díla bez rozdílu.“⁶⁴

Při poznávání díla tedy analyzujeme výše zmíněné jednotlivé stránky, ale zároveň existuje určité povědomí o celkové struktuře díla, které prostředkuje estetický zážitek a až konečně dospějeme k poznání sémantického gesta, které je dle Mukařovského přítomno v celém díle, ve všech jeho složkách. V jeho analýzách nehraje roli pořadí zkoumaných složek díla, tedy zvukové, významové a tematické, toto pořadí volí v souvislosti s konkrétním dílem, snaží se „podřizovat postup rozboru konkrétní povaze analyzovaného díla.“⁶⁵ Mukařovský ve svých rozbořech uplatňoval dva různé pohledy, soustřeďoval se buď na „osobitost zkoumaného díla, jeho jedinečnou strukturu“⁶⁶ nebo na místo díla „ve struktuře nadřazené: ve struktuře literárního vývoje.“⁶⁷ Ovšem většinou se tato hlediska v rozbořech objevují současně a vedle sebe. „... podle obecné Mukařovského koncepce dílo vzniká i je vnímáno jako průsečík historicky se vyvíjejících uměleckých norem, jeho vlastní povaha je tedy od jejich vývoje neodlučitelná.“⁶⁸ Dílo, i když je „... momentálně pojímáno synchronně, tj. vně literárněhistorického kontextu, je zapojeno do jeho proudu – prostřednictvím měnících se norem, na jejichž určitý stav svou vnitřní strukturou reaguje a

⁵⁹ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 102

⁶⁰ Kubínová, M. (1995), s. 102

⁶¹ Kubínová, M. (1995), s. 102

⁶² Kubínová, M. *op. cit.*, s. 103

⁶³ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 105

⁶⁴ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 105

⁶⁵ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 111

⁶⁶ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 111

⁶⁷ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 111

⁶⁸ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 111

k němuž tedy i poukazuje, jehož dovolává. ... je to však právě směřování k estetickému působení, co je invariantem ve vývojové proměnlivosti, zárukou uchování totožnosti literatury se sebou samou.⁶⁹

Cílem díla je vyvolat určitý konkrétní zážitek, je „funkčně zacílené“,⁷⁰ předpokladem k tomuto působení je znaková povaha díla, „schopnost jednotlivých složek i celku být nositelem významu, resp. smyslu.“⁷¹ Na začátku některých Mukařovského analýz se objevuje také označení „dojem“, které je ale příliš nejasné a mnohoznačné, než aby bylo používáno dále v rámci rozborů.

Mukařovský si byl vědom dynamické struktury uměleckého literárního díla, dobové proměnlivosti estetického objektu a v neposlední řadě i odlišnost jednotlivých recepčních konkretizací. Přes subjektivnost recepčního zážitku z něj vycházel a stavěl na něm své rozborů. Při hledání smyslu díla si nečinil nárok na jeho přesné a vyčerpávající pojmenování, které ve zprostředkovaném mimouměleckém jazyce není ani dosažitelné.

1.6. Dílo jako znak

Ve své studii *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (přednesena r. 1943 v Pražském lingvistickém kroužku, publikována r. 1966 in. *Studie z estetiky*) Jan Mukařovský popsal vnímání smyslu díla, ukázal „vlastnosti průběhu recepční sémiózy uměleckého znaku.“⁷² Dále lze v této práci vyzorovat rozlišení uměleckého díla na znak a věc, kdy věc již stojí za hranicemi sémiotického rozboru. Tento názor ale není pro celou jeho tvorbu typický a i v této studii záleží na interpretaci jeho závěrů, neboť neznakovost (nezáměrnost) je zde součástí uměleckého znaku a podrobuje se tak sémantickému rozboru. Záměrnost i nezáměrnost jsou považovány za sémantické jevy. „Skutečně strukturální rozbor uměleckého díla je proto sémantickým, sémantický rozbor týká se pak všech složek díla, obsahových i formálních. Nesmí však přihlížet jen k síle, která jednotlivé složky díla jednotí v celkový smysl, nýbrž i k opačné, té, která směřuje k porušení jednoty celkového smyslu.“⁷³

Znakové působení díla podle Mukařovského nezáleží na „jednoznačně a bezprostředně zacíleném věcném vztahu, nýbrž na procesech, které vznikají teprve jako

⁶⁹ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 113

⁷⁰ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 113

⁷¹ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 113

⁷² Kubínová, M. *op. cit.*, s. 117

⁷³ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 119

důsledek jeho příznačného oslabení.⁷⁴ Značící jednotka kromě označování nějakého předmětu má v sobě potenciál vyvolávat nejrůznější významové souvislosti, pojmenované Mukařovským jako „skryté významy symbolické.“⁷⁵ Touto schopností vyvolávat souvislosti dílo reprezentuje realitu v její složitosti a komplexnosti.

Do značné míry významovou otevřenost díla zprostředkovávají nezáměrné (věcné) prvky v díle, děje se tak díky „rozrušování soudržnosti kontextu.“⁷⁶ Právě nezáměrné prvky vyvolávají napětí v kontextu, v předpokládané jednotě díla. Jak záměrné, tak i nezáměrné prvky představují znaky, nesou význam. Záměrné prvky „nesou ještě osobitý význam významu: za referenčním vyvstává význam expresivní jakožto informace o odesílateli znaku.“⁷⁷ Otázka záměru tvůrce díla je v podstatě nezodpověditelná, autorská intence je nedílnou součástí díla a při analýze nemusí být přesně popsána, přičemž konečný rozbor smyslu není ohrožen. Přesto je tento záměr stále přítomen a čtenář si ho je vědom.

1.7. Formální metoda v literární vědě

Michail Michajlovič Bachtin (1895 – 1975) nepatřil k žádné literární skupině nebo škole, jeho dílo reagovalo na soudobou kulturní situaci a postupně si vydobylo širší uznání.

Bachtin v souvislosti s literární vědou a vůbec s vědou a filozofií kritizuje pozitivismus a idealismus, východisko vidí v dialektickém materialismu. Umělecká díla pokládá za materiální věci, „součást reálné skutečnosti obklopující člověka.“⁷⁸ Tyto věci mají svůj význam, smysl, jehož předpokladem je právě materiální existence těchto věcí, musejí být přítomny „v nějakém určitém znakovém materiálu.“⁷⁹ „Každý ideologický produkt je součástí materiální sociální skutečnosti obklopující člověka, je momentem materiálního ideologického obzoru.“⁸⁰ Jev získává svůj význam, znakovost prostřednictvím sociální komunikace. Právě sociální vazby, interakce vytvářejí umělecké dílo.

⁷⁴ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 120

⁷⁵ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 121

⁷⁶ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 121

⁷⁷ Kubínová, M. *op. cit.*, s. 122

⁷⁸ Bachtin, Michail Michajlovič. *Formální metoda v literární vědě*. Přeložil Jiří Honzík. Praha: Lidové nakladatelství, 1980, s. 15

⁷⁹ Bachtin, M. M. *op. cit.*, s. 16

⁸⁰ Bachtin, M. M. *op. cit.*, s. 17

„Nadřazeným kontextem uměleckých děl je problematika estetická, poetika je estetikou slovesného umění. Předmětem estetiky však nejsou jednotlivá umělecká díla, ale jejich estetický význam, estetický objekt: tím dospěl Bachtin k rozlišení vlastního estetického objektu od vnějšího materiálního výtvoru.“⁸¹

Literatura je součástí „ideologické skutečnosti“⁸² a zároveň tuto skutečnost zachycuje a odráží. „Život jako úhm určitých činů, událostí, nebo prožitků se stává syžetem, fabulí, tématem, motivem, teprve když projde prismatickým ideologickým prostředím, teprve když se konkrétně ideologicky realizuje.“⁸³ Literatura odráží cizí neumělecké znaky a vytváří nové znaky – literární díla, která jsou reálnou součástí skutečnosti. Literatura je stále pod vlivem ideologického prostředí a jednotlivá díla zase nelze vyjmout a následně jim porozumět mimo jednotu literatury. Dílo má dvojí vazbu s ideologickým prostředím, „jednak je obsah díla odrazem tohoto prostředí a jednak k němu přímo patří celek díla ve své specifčnosti jako osobitá součást tohoto prostředí.“⁸⁴ Každý literární jev je určen vnitřně i vnějškově, vnitřně literaturou a zvnějšku ostatními sférami sociálního života.

Ve své práci *Formální metoda v literární vědě* kritizuje Bachtin formalismus, který podle jeho názoru je odsouzen k zániku, neboť se nerozvíjí. Metodologie formalistů není dostatečně propracovaná a je z jejich strany podceňována.⁸⁵ Vyčítá formalistům subjektivní, pocitový přístup k věci, špatné vyčleňování příslušné věci i postupy zvolené k jeho analýze. Dále je podle Bachtina chybný předpoklad, že „lingvistická složka jazyka a stavební složka díla jsou nezbytně shodné.“⁸⁶ Zavrhuje i formalistickou koncepci básnického jazyka, neboť „příznaky básnickosti netkví v jazyce v jazyce a jeho složkách, ale výhradně v básnické výstavbě.“⁸⁷

„Každý literárněhistorický jev chápou formalisté – domněle dialekticky – především nebo dokonce výhradně jako negace předchozího jevu. Styl charakterizují vždycky pouze srovnáním s kánonem, který porušuje.“⁸⁸

Literární dílo se dle formalistů rozvíjí dvěma způsoby a to syžetem a skazem, se syžetem úzce souvisí pojem fabule, která vytváří základ syžetu, udála se v reálném čase. Syžet se utváří v reálném čase provedení a vnímání, je tak totožný s dílem jako věcí.

⁸¹ Bachtin, M. M. *op. cit.*, s. 273

⁸² Bachtin, M. M. *op. cit.*, s. 27

⁸³ Bachtin, M. M. *op. cit.*, s. 28

⁸⁴ Bachtin, M. M. *op. cit.*, s. 42

⁸⁵ Bachtin, M. M. (1980), s. 103

⁸⁶ Bachtin, M. M. *op. cit.*, s. 114

⁸⁷ Bachtin, M. M. *op. cit.*, s. 115

⁸⁸ Bachtin, M. M. *op. cit.*, s. 123

⁸⁹ Bachtin, M. M. *op. cit.*, s. 141

„Fabule jako materiál je pro formalisty pouze motivací syžetových postupů.“⁸⁹ Fabule hraje roli, pokud motivuje nějaký stavební postup, „materiál je motivací stavebního postupu a stavební postup je samoučelný.“⁹⁰ Cílem je tedy postup bez motivace, „každá složka materiálu je zaměnitelná a v daných mezích může být odstraněna vůbec, ... význam slova je pouze motivací jeho zvuku.“⁹¹

Skaz „stejně jako syžet organizuje přítomnost díla, ... využívá veškerého významového materiálu pouze jako motivace pro samoučelnou hru postupů.“⁹²

Žánr je chápán jako „stálá specifická skupina postupů s určitou dominantou.“⁹³ Žánr je vytvářen z postupů, „je to náhodná kombinace náhodných postupů.“⁹⁴ Bachtin zde namítá, že z pohledu formalistů je žánr podceňen, neboť „dílo je reálné jedině ve formě určitého žánru. Stavební význam každé složky může být pochopen jedině v souvislosti se žánrem.“⁹⁵ Dále si formalisté všimají jen kompozičního ukončení díla, ale opomněli tematickou uzavřenost celého díla, kterou navíc nesprávně chápou jako součást lingvistického pojetí jazyka. Téma totiž jazyk vždy přesahuje. Formalisté pojmají uměleckou tvorbu jako kombinování hotových složek, kdy nový se žánr vzniká z již existujících žánrů, umělec tedy tvoří v rámci již existujícího materiálu, fabule je hotová a z ní se vytváří syžet, jehož postupy již také existují a jde o to je pouze přestavět, to platí i o hrdinovi. Podle Bachtina „v rovině díla probíhá prázdná hra se zpracovaným materiálem, zcela lhostejná k jeho významu.“⁹⁶

Bachtin dále definuje svět znaků, kde se znakem může stát jakýkoli předmět a tím, že se stane znakem jeho význam překonává hranice jeho konkrétní existence, znaky představují materiální věci. Znak je součástí reality a zároveň ještě odráží jinou skutečnost, každý znak lze ideologicky hodnotit, ideologie je nedílnou součástí znaku. I samo chápání se realizuje prostřednictvím znaků, jde o určení vztahu mezi znakem, který má být pochopený, a již známým znakem. Slovo představuje neutrální znak, může na sebe brát nejrůznější ideologickou funkci, je znakovým materiálem vědomí (vnitřní řeči).⁹⁷ Jazyk nelze charakterizovat jako stabilní systém, stále se vyvíjí, a to na základě sociální komunikace.

⁹⁰ Bachtin, M. M. *op. cit.*, s. 141

⁹¹ Bachtin, M. M. *op. cit.*, s. 142

⁹² Bachtin, M. M. *op. cit.*, s. 145

⁹³ Bachtin, M. M. *op. cit.*, s. 168

⁹⁴ Bachtin, M. M. *op. cit.*, s. 176

⁹⁵ Bachtin, M. M. *op. cit.*, s. 168

⁹⁶ Bachtin, M. M. *op. cit.*, s. 183

⁹⁷ Bachtin, M. M. (1980), s. 189

Z díla Bachtina vycházela Julia Kristeva ve své práci *Slovo, dialog a román*. Podle Bachtina se literární struktura vždy vztahuje k jiné struktuře. „Literární slovo“ představuje střetávání „textových ploch, dialog několika typů psaní: psaní spisovatele, adresáta (nebo postavy), historického nebo aktuálního kulturního kontextu.“⁹⁸ Základní jednotkou struktury je slovo, je to označující pro rozdílné způsoby literárního chápání.

Slovo je součástí textového prostoru, který tvoří subjekt psaní, adresát a vnější texty jako jeho jednotlivé dimenze. „Statut slova se tedy definuje horizontálně: slovo textu náleží zároveň subjektu psaní a adresátovi a vertikálně: slovo v textu je orientováno k předcházejícímu nebo synchronnímu souboru literárních textů.“⁹⁹ Každý text v sobě ještě zároveň zahrnuje nějaký jiný text, funguje zde intertextualita.

Slovo existuje ve třech dimenzích – subjekt, adresát a kontext. Literární sémiotika se snaží „nacházet formalismy odpovídající různým způsobům spojování slov (sekvencí) v dialogickém prostoru textů.“¹⁰⁰

Psaní je komunikací s předcházejícími literárními texty, samotný text tak v sobě zahrnuje jiné a reaguje na ně. Proto je při analýze nutné zkoumat intertextuální vztahy vycházející z dialogismu jazyka. Na poetický jazyk nelze aplikovat čistě lingvistický přístup a nedostatečná je i klasická logika.

Romány je podle Bachtina možné rozdělit na monologické (např. realistický román) a polyfonické, ty překračují pravidla jazykového kódu, objevuje se tu jiná logika. Román se formuje na základě monologického principu (kdy sekvence je determinována sekvencí předchozí) a dialogického principu („transfinitní sekvence bezprostředně nadřazené předcházející kauzální řadě“)¹⁰¹. Bachtin pojímá poetický jazyk jako dialog a ambivalenci.

Slovo se řadí do tří kategorií, je to slovo přímé, slovo autora, oznamující denotativní, má vztah pouze k objektu, dále slovo objektové, které je diskurzem postav, je jednoznačné a konečně ambivalentní slovo, kdy slovo má v sobě dva významy, došlo ke spojení svou znakových systémů, autor zde využívá slovo druhého, které si zachovává svůj smysl, přičemž zároveň přináší i nový smysl a tak dochází k relativizaci textu. Ovšem není tomu tak u parodie, kdy význam slova autora je v protikladu k slovu druhého.

⁹⁸ Kristeva, Julia. *Slovo, dialog a román: texty o sémiotice*. Přeložil Josef Fulka. Praha: SOFIS: Pastelka, 1999, s. 7

⁹⁹ Kristeva, J. *op. cit.*, s. 9

¹⁰⁰ Kristeva, J. *op. cit.*, s. 9

¹⁰¹ Kristeva, J. *op. cit.*, s. 15

Také diskurz lze rozlišit do skupin, k první patří monologický diskurz, jehož součástí je reprezentativní způsob popisu a narace, historický a vědecký diskurz. Druhou skupinou je dialogický diskurz zahrnující karneval, satiru a polyfonický román.

1.8. Poetika v literárním díle

Tzvetan Todorov (nar. 1939) patří mezi významné představitele francouzské literární vědy, tzv. nové kritiky. Ve svém díle navázal na impulzy ruského formalismu, ale i anglosaské a německé literární vědy. Základem jeho výzkumu je poetika, způsob, jak se projevuje v textu, důležitý je pojem „literárnosti“,¹⁰² kde částečně vychází z formalistů (především Romana Jakobsona) a text zkoumá ze strukturálního hlediska. Formalismus měl na Todorova velký vliv, zaujal jej především nedokončený nástin poetiky, který dále propracovával, lze zde nalézt inspiraci jednotlivými formalisty, jako například Jakobsonovu literárnost a poetickou funkci, Tyranovo rozlišení formy a funkce literárního znaku, Šklovského protiklad syžetu a fabule a další.¹⁰³ Ovšem vycházel i z mnoha jiných zdrojů, jako třeba Bachtina, který zaujímal k formalistům negativní stanovisko, nebo francouzských sémiotiků Barthese, Genetta, Grimase a dalších.

Todorov se snaží o jednotnou propracovanou metodologii, poetika má „stanovit obecné zákony, jichž je ten který text produktem.“¹⁰⁴ Literatura je symbolický systém a tudíž je poetika součástí sémiotiky. Ovšem základním, nejdůležitějším symbolickým systémem je jazyk.

K literárnímu dílu lze přistupovat ze dvou základních hledisek, buď se pozornost soustřeďuje pouze na samotný text, nebo se toto dílo považuje za projev abstraktní struktury. Soustředění se jen na samotné dílo můžeme označit také jako interpretaci, exegezi, komentář, analýzu nebo kritiku.¹⁰⁵ Cílem této analýzy je nalézt smysl textu. Analýza opírající se jen o samotné dílo je však v podstatě nedosažitelná, neboť by muselo jít pouze o zopakování díla, jedině za tohoto předpokladu by nedošlo k žádné odchylce a zcela objektivní popis zase není schopen zachytit smysl textu. Druhé hledisko si klade za cíl zachytit obecné zákonitosti formující text, toto zkoumání se provádí z různých pozic, ať již psychologických, etnologických, či filosofických. Poetika kombinuje tyto přístupy, při

¹⁰² Todorov, Tzvetan. *Poetika prózy*. Přeložil Jiří Pelán a Libuše Valentová. Praha: Triáda, 2000, s. 304

¹⁰³ Todorov, T. (2000), s. 306

¹⁰⁴ Todorov, T. *op. cit.*, s. 306

¹⁰⁵ Todorov, T. (2000), s. 12

zkoumání textu hledá obecné zákony vytvářející dílo, ale pohybuje se pouze v rámci literatury.

Poetika se zabývá literárním diskurzem. „V každém jednotlivém díle je tedy spatřována manifestace abstraktní a obecné struktury. Dílo je pouze jednou z jejích možných realizací.“¹⁰⁶ Cílem je „navrhnout teorii struktury a funkce literárního diskurzu.“¹⁰⁷ Prostřednictvím jednotlivého díla dochází k poznání vlastností literatury. Z jistého pohledu je možné označit každou poetiku jako strukturalistickou.¹⁰⁸ Je dále úzce spojena s lingvistikou a dalšími vědami zabývajícími se jazykem.

Při literární analýze lze sledovat tři aspekty textu – verbální, syntaktický a sémantický. Sémantický pohled se soustřeďuje na dvě základní otázky, formální a substanční, tedy „jak text znamená a co znamená.“¹⁰⁹ Lingvistické pojetí se příliš úzce soustřeďuje na označování a nepřesahuje větu. Za tradiční pojetí označování šla rétorika. Nyní je možné rozlišit „proces označování (kde označující přivolává označované) a proces symbolizace, kde první označované symbolizuje druhé. Označování je zakotveno v lexiku (v paradigmatech slov), k symbolizaci dochází v promluvě (v syntagmatu).“¹¹⁰ V souvislosti s popisem reality je možné ptát se po pravdivosti literárního díla, pro logiku není tato otázka relevantní, protože umělecké dílo je fikcí a není tak možné určit jeho pravdivost nebo nepravdivost.

Přesto lze mluvit alespoň o pravděpodobnosti textu.¹¹¹ Tato pravděpodobnost se zkoumá na základě žánrových pravidel, která měla a mají své zásady, jež se s postupem času mění a souvisejí s literárním diskurzem. Dalším kritériem pravděpodobnosti je vztah ke skutečnosti tak, jak je všeobecně vnímána, což představuje další diskurz, nezávislý na díle.

Literární dílo je složeno z vět, které se řadí k různým „rejstříkům“¹¹² promluvy. Jednou z kategorií souvisejících s určitým rejstříkem jsou pojmy konkrétního a abstraktního, které nejsou ale v díle zastoupeny výhradně samostatně, nýbrž se v různém poměru střetávají. Dále si všímáme přítomnosti rétorických figur, kde figurou nerozumíme „nic jiného než zvláštní dispozici slov, již umíme popsat a pojmenovat.“¹¹³ Figura se objevuje při vztahu totožnosti mezi dvěma slovy (opakování), u protikladu (antiteze), při

¹⁰⁶ Todorov, T. *op. cit.*, s. 15

¹⁰⁷ Todorov, T. *op. cit.*, s. 15

¹⁰⁸ Todorov, T. (2000), s. 19

¹⁰⁹ Todorov, T. *op. cit.*, s. 26

¹¹⁰ Todorov, T. *op. cit.*, s. 27

¹¹¹ Todorov, T. (2000), s. 29

¹¹² Todorov, T. *op. cit.*, s. 32

¹¹³ Todorov, T. *op. cit.*, s. 33

označení jiné kvantitativní než u dalšího slova (gradace) apod. Každý vztah dvou a více slov může potenciálně vytvořit figuru. Ke kategorii umožňující popis rejstříku se řadí i přítomnost nebo nepřítomnost odkazu na předcházející diskurz.¹¹⁴ Tam, kde se neodkazuje na předešlý diskurz, hovoříme o monovalentním diskurzu a naopak při zmínkách o takovém diskurzu je tento označován za polyvalentní.¹¹⁵ Tato intertextová polyvalence byla prosazována formalisty, zabýval se jí i Bachtin, který ji jasně formuloval – „... literární slovo vycitňuje vedle sebe jiné literární slovo, jiný styl. Takzvaná reakce na předcházející literární styl, obsažená v každém novém stylu, je ... vnitřní polemikou, tak říkajíc skrytou antistylizací cizího stylu, ... Žádný člen hovořícího kolektivu nikdy nenachází slovo jako neutrální slovo jazyka, prosté cizího usilování a hodnocení, neobsazené cizími hlasy. Do jeho kontextu přichází slovo z jiného kontextu proniknuto cizími významy. Jeho vlastní myšlení nachází slovo už obsazené.“¹¹⁶ Další kategorií je subjektivita jazyka, která se projevuje v různé intenzitě a v rámci této kategorie rozlišujeme například emotivní nebo moralizující diskurz.¹¹⁷

Čtením literárního textu dospíváme k imaginárnímu univerzu, vycházíme přitom pouze z diskurzu, který se mění ve fikci a to s pomocí informací obsažených v diskurzu. Tyto informace se dají popsat kategoriemi modu (zprítomnění události v textu), času (zde se střetávají dvě časové linie, linie fikčního diskurzu a linie fikčního univerza) a pohledu (pozorování předmětu).¹¹⁸

U modu se setkáváme se vztahem diskurzu s jiným diskurzem a s nediskurzivním materiálem.¹¹⁹ U nediskurzivního materiálu se popisují neverbální události, které postrádají modální varianty. Verbální vyprávění lze rozdělit do tří stupňů, je to přímý styl, kde se diskurz nemění, nepřímý styl, kdy je obsah zachován, ale dochází k určitým změnám, a to gramatickým, kvantitativním apod. Poslední je vyprávěcí diskurz, ve kterém je zachycen pouze obsah promluvy.¹²⁰

Z časového hlediska se vždy liší řád vyprávěcího času (diskurzu) a řád času vyprávěného (fikce), protože čas diskurzu je jednorozměrný, kdežto čas fikce vícerozměrný. V příběhu se tak objevují retrospekce, kdy se o nějaké události informuje až posléze, a prospekce, kdy se o události předem mluví. Je možné též popsat vzdálenost mezi

¹¹⁴ Todorov, T. (2000), s. 35

¹¹⁵ Todorov, T. (2000), s. 35

¹¹⁶ Todorov, T. *op. cit.*, s. 36

¹¹⁷ Todorov, T. (2000), s. 39

¹¹⁸ Todorov, T. (2000), s. 41

¹¹⁹ Todorov, T. (2000), s. 42

¹²⁰ Todorov, T. (2000), s. 43

dvěma okamžiky fikce, tedy dosah, a rozpětí. U trvání „můžeme srovnávat čas, který údajně zabírá znázorněný děj, s časem potřebným k přečtení diskurzu, který tento děj evokuje.“¹²¹ Čas se v příběhu může zastavit (pauza), tehdy času diskurzu neodpovídá žádný čas fikce, např. u deskripce. Existuje i opačný případ, kdy času fikce neodpovídá žádný čas diskurzu, v tomto případě došlo k vypuštění nějakého časového úseku (elipsa). Nebo jsou oba časy v souladu, to může nastat jen u přímého stylu, tím „že zasadíme do diskurzu fiktivní realitu, že vytvoříme scénu.“¹²² Jsou i přechodné případy, kdy čas diskurzu přesahuje, nebo je naopak kratší než čas fikce, jde o případy kde se využívá deskripce nebo anachronie. Ke vztahům mezi časem diskurzu a fikce patří také frekvence, tady vystupují tři možnosti: singulativní vyprávění, kde jeden diskurz vytváří jednu událost, dále je to repetitivní vyprávění, zde je přítomno více diskurzů se vztahem k jedné události a konečně iterativní vyprávění, kdy jeden diskurz má vztah k několika podobným událostem.¹²³

Přechod mezi diskurzem a fikcí se dá popsat kategorií pohledu. Pohled hraje důležitou roli, protože vlastně každá popisovaná událost je pohledem ovlivněna. Pohledy se týkají vnímání uvnitř díla. O událostech v příběhu se dozvídáme z hlediska subjektivního, nebo objektivního, čtenář se tedy vnímáním zaměřuje buď na subjekt, nebo objekt. Toto vnímání se týká kvality. Kvantitativně zaměřené je vědění, kde rozlišujeme rozsah a hloubku. Informace o fiktivním univerzu mohou být přítomné, nebo nepřítomné a také pravdivé, nebo nepravdivé. Ke každé události může být připojeno i hodnocení.¹²⁴

Diskurz a fikce lze všechny výše uvedené kategorie vztáhnout k vypravěči, právě vypravěč vytváří příběh.

Struktura textu je poměrně složitá, ze syntaktického hlediska se dá text rozložit na určité minimální jednotky, sem lze zařadit tři typy – věta, sekvence (u obou jde o analytické konstrukce) a text (dán empiricky), v textu rozlišujeme časově příčinné souvislosti a současnost vyprávěného.¹²⁵ (podle Borise Tomaševského v *Théorie de la littérature*) U prvního mluvíme o logickém a časovém řádu, logika (nebo také jinými slovy kauzalita) je spjata s časem (časovostí). Pouze logický nebo časový řád sám o sobě se vyskytuje spíše výjimečně, ve zvláštních případech literárních děl, většinou oba tyto řády existují vedle sebe, přičemž dominantnější je kauzalita.

¹²¹ Todorov, T. *op. cit.*, s. 45

¹²² Todorov, T. *op. cit.*, s. 45

¹²³ Todorov, T. (2000), s. 46

¹²⁴ Todorov, T. (2000), s. 53

¹²⁵ Todorov, T. (2000), s. 57

Pro určení nejmenší narativní jednotky využíval Alexandr Veselovskou pojmu motiv, o kterém napsal: „Motivem rozumím nejjednodušší narativní jednotku, která odpovídá obrazným způsobem na rozmanité otázky, vyplývající z primitivní mentality nebo z pozorování mravů.“¹²⁶ Motiv lze ovšem ještě dále dělit a dojít k nejmenší jednotce, kterou je narativní věta, složená z aktantů a predikátů. Aktanty ve vyprávění většinou představují postavy, mají syntaktickou funkci, predikáty jsou různorodé. Z vět se tvoří vyšší jednotky – sekvence, která je vymezena neúplným opakováním počáteční věty. Pro klasické vyprávění je typické takové schéma sekvence, že začíná stabilní situací, která je nějakým způsobem narušena a následně je opět obnoven stabilní stav, jenž se ale nikdy neshoduje s výchozí situací.

Další vyšší jednotkou je samotný text, většinou obsahuje více než jednu sekvenci, kdy sekvence se různě kombinují, jednou z možností je vložení, kdy „jedna úplná sekvence tu nahrazuje jednu větu první sekvence.“¹²⁷ Dále to je zřetězení, „v tomto případě se sekvence vzájemně nepřekrývají, ale jedna následuje po druhé.“¹²⁸ Jinou možností je střídání (provazování), kdy „za sebou následuje tu věta první sekvence, tu věta druhé sekvence.“¹²⁹

„Tak jako my, čtenáři, vycházejíce z diskurzu, pracujeme na stavbě fikce, i postavy jakožto prvky fikce musí rekonstruovat své percepční univerzum, vycházejíce právě tak z diskurzů a znaků, které je obklopují. Každá fikce tedy obsahuje ve svém lůně reprezentaci onoho procesu četby, jemuž se oddáváme. Postavy budují svou skutečnost n základě znaků, jichž se jim dostává, a stejně tak i my budujeme fikci n základě přečteného textu. To, jak se postavy seznamují se světem, je předobrazem toho, jak se my musíme seznámit s knihou.“¹³⁰

S poetikou dále souvisejí ostatní disciplíny zabývající se literaturou, mezi ně patří třeba literární historie, ta se soustřeďuje především na studium geneze díla a evoluce literatury, geneze souvisí se strukturou díla. Úkolem literární historie je zabývat se „variabilitou každé literární kategorie“¹³¹ a reflexí žánrů, a to synchronní i diachronní. Další disciplínou je estetika, před poetiku se staví nesnadná otázka estetické hodnoty díla, obecná charakteristika krásy díla neexistuje, do značné míry závisí estetické chápání díla na subjektivním čtení. Poetika se soustřeďuje na samotnou literaturu.

¹²⁶ Todorov, T. *op. cit.*, s. 66

¹²⁷ Todorov, T. *op. cit.*, s. 71

¹²⁸ Todorov, T. *op. cit.*, s. 72

¹²⁹ Todorov, T. *op. cit.*, s. 72

¹³⁰ Todorov, T. *op. cit.*, s. 75

¹³¹ Todorov, T. *op. cit.*, s. 82

1.9. Subjekt v uměleckém díle

Pojem uměleckého subjektu podrobně charakterizovali Jan Mukařovský a Roman Ingarden, podle nich „subjekt umělecké výpovědi není totožný s psychofyzickou osobou autora.“¹³² Ingarden dále rozlišuje autora stojícího zcela mimo dílo (reálného autora), autora, který vstupuje do textu prostřednictvím své tvorby a autora, jenž je součástí díla (např. jako vypravěč).¹³³ Rovněž Mukařovský rozlišuje reálného autora od subjektu díla. Umělecké dílo musí mít subjekt, který „je zdrojem záměru.“¹³⁴ „Subjekt je vlastním principem umělecké jednoty díla.“¹³⁵ Tento subjekt ale není konkrétní, jde spíše o předpoklad, „pomyslný bod“ Protože umělecké dílo je sémiotické (jde o znak prostředkující mezi dílem a čtenářem), také subjekt je znakem (zde jde o vztah autora a čtenáře, za předpokladu, že čtenář akceptuje autorův záměr).

Umění jako zvláštní druh komunikace se nesoustřeďuje na sdělení o předmětu, ale na subjekt. Nelze ztotožnit sdělení a subjekt. Jako komunikát obsahuje v sobě tři rozměry – sémantický, syntaktický a pragmatický, kdy právě pragmatický rozměr je pro umění charakteristický. Tím se liší třeba od vědeckého sdělení, kde převládá sémantický rozměr. Pro umění jsou typické ikonické znaky, obrazné znaky mají v sobě jistou pravděpodobnost a vytváří tak prostor pro imaginaci. „Smysl umělecké komunikace spočívá v tom, že probouzí, aktualizuje v recipientovi osobnostní (sebe)vědomí, sebeuvědomění subjektu jako (umělecké) osobnosti.“¹³⁶

Autor se snaží na jedné straně zprostředkovat čtenáři přechod do významového světa díla, na druhé straně tento proces znesnadňuje. Při utváření artefaktu (textu) se tak uplatňují konstruktivní a destruktivní stylizační principy.¹³⁷ Konstruktivní principy respektují tradiční pravidla a splňují očekávání čtenáře z textu. Opakem je destruktivní princip s jeho nejasností, improvizací, porušováním ustálených pravidel.

Pro subjekt je charakteristická schopnost komunikace. Je třeba rozlišovat subjekty externí a interní. Subjekty mimo text vytvářejí a přijímají texty, je to autor a čtenář. K pochopení významu textu je třeba zahrnout do tohoto procesu i textové reálné subjekty, i

¹³² Hodrová, Daniela: *Proměny subjektu*. Pardubice: Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR, sv. 1, 1994, s. 7

¹³³ Hodrová, D. (1994), sv. 1, s. 7

¹³⁴ Hodrová, D. (1994), sv. 1, s. 8

¹³⁵ Hodrová, D. (1994), sv. 1, s. 8

¹³⁶ Hodrová, D. *op. cit.*, s. 10

¹³⁷ Hodrová, D. (1994), sv. 1, s. 11

když jsou součástí textu jen nepřímo, „přijímají určité komunikační role, jež jsou realizovány subjekty textovými a jen tyto textové subjekty jsou složkami významové struktury textu.“¹³⁸ Tyto subjekty se rozlišují na subjekty podávající a přijímající a v jejich rámci existují subjekty implicitní (produktor a receptor) a explicitní (narátor a adresát). Tyto subjekty se řadí v textu k primárním. Ze sekundárních textových subjektů to jsou postavy.¹³⁹

Míra subjektivismu nebo objemovosti postavy závisí na vztahu vypravěče a této postavy, mohou být od sebe různě vzdáleni, v krajním případě mohou až splynout. Dá se říci, že pokud se postava vypravěči přibližuje (nebo s ním splývá), vystupuje jako subjekt naopak při vzdálení se od vypravěče se z ní stává objekt. Ovšem z jiného úhlu pohledu by stejně tak mohl platit pravý opak.

Při komunikaci mezi autorem a adresátem je důležitý společný kód – jazykový i literární. Předpokládá se literární kompetence čtenáře (čtenářská zkušenost), která umožňuje vnímat dílo. Čtenář se aktivně podílí na budování fiktivního světa příběhu, neboť každé dílo je neúplné, nějakým způsobem schematizované, není v jeho možnostech zachytit složitou realitu.

¹³⁸ Hodrová, D. *op. cit.*, s. 32

¹³⁹ Hodrová, D. (1994), sv. 1, s. 32

2. Osobnost autorky, její dílo a poetika kompozice

2.1. Autorka a její dílo

Egyptská spisovatelka Raḡwa °Ášúr patří mezi přední egyptské prozaičky. Narodila se v Káhiře v roce 1946. Vedle románů a povídkových sbírek publikuje i literárně kritické práce a studie, zároveň působí jako profesorka anglické literatury na Univerzitě °Ajn Šams v Káhiře.

Vystudovala anglickou literaturu na Káhirské univerzitě, kterou ukončila v roce 1967. Po té odjela do Spojených států amerických, kde na Univerzitě Massachusetts v roce 1975 získala doktorát z afro-americké literatury. Krátce nato nastoupila na Univerzitu °Ajn Šams a zde působí s krátkými přestávkami až dodnes.

Dílo Raḡwy °Ášúr je poměrně rozsáhlé a také různorodé, zahrnuje jak teoretické práce z oblasti literární kritiky a literární studie, tak i autobiografické práce, romány a povídky. Podle chronologického pořadí vydala autorka následující práce a díla.

V roce 1977 vyšla studie o palestinském spisovateli Ghassánu Kanafáním, Al-ṭariq ilá al-chajma al-uchrá: Dirása fi a°mál Ghassán Kanafání (Cesta k dalšímu stanu: Studie o díle Ghassána Kanafáního).

O rok později vyšla v angličtině práce o dvou velkých postavách západní a východní literatury pod názvem Gibran and Blake (Džibrán a Blake).

Další teoretickou prací je v roce 1980 publikovaná Al-tábi° janhaḡu: Al-riwája fi gharb Ifríqijá (Následovník pokračuje: Příběh o západní Africe).

Ze svých zážitků při studiu v USA se nechala autorka inspirovat k napsání autobiografické práce s názvem Al-riḡla: Ajjám ṭáliba mišríja fi Amríká (Cesta: Dny egyptské studentky v Americe), která vyšla v roce 1983.

Za dva roky byl vydán román Ḥadžar dáfi' (Horký kámen).

Další román Chadídža wa Sausan (Chadídža a Sausan) vyšel v roce 1987.

V témže roce vyšla její první povídková sbírka pod názvem Ra'ajtu al-nachla (Viděla jsem palmy).

Z devadesátých let, přesně z roku 1992, je román Sirádž (Světlo).

Patrně nejznámějším dílem autorky je román Gharnáta (Granada), který vyšel v roce 1994. Jde o první část trilogie, další dva díly byly vydány o rok později s názvem Marjama wa al-raḥíl (Marjama a exodus). Později vyšly všechny tři části v jedné knize pod souhrnným názvem Thuláthíjat Gharnáta (Trilogie Granada). Román Granada získal v roce 1994 cenu za nejlepší knihu roku na káhirském knižním veletrhu a o rok později dostala trilogie první cenu na veletrhu arabských spisovatelek.

Z roku 1999 je román Atjáf (Přízraky).

Další je teoretická práce Šajjádú al-dhákira: Maqálát fi al-naqd al-adabí z roku 2001.

Sbírka povídek Taqárír as-sajjida rá' (Zápisky paní R) vyšla v roce 2001.

O dva později byl vydán román Qiṭ'a min Úrubba (Kus Evropy).

Tvorba Raḍwy °Ášúr je velmi pestrá a různorodá, zahrnuje práce teoretické i beletristické. Rovněž tak témata jednotlivých románů i povídkových sbírek zaujímají širokou škálu, objevují se historická témata jako je tomu u trilogie, která čerpá z událostí muslimského Španělska od konce 15.století. Téměř ve všech dílech se ve větší či menší míře uplatňují politická témata. Autorka projevuje politickou angažovanost, především pokud jde o palestinskou věc. Jistě k tomu přispívají i osobní důvody, neboť jejím manželem je palestinský aktivista, spisovatel a básník Muríd al-Barghútí. Jednoznačně podporuje palestinské hnutí, jako matka velice bolestivě vnímá především bezútěšný život palestinských dětí i oběti na životech. Hodnotí ovšem i politickou situaci, souvislosti, paralely s minulostí. Zabývá se i vztahy euroamerického a arabského světa. Její příběhy tak získávají na autenticitě a zároveň se v nich samozřejmě ve velké míře projevuje subjektivita, vlastní názory autorky, které vkládá do úst svým postavám. Mnohé z postav vykazují též četné autobiografické rysy.

V tvorbě Raḍwy °Ášúr převažují příběhy obyčejných lidí zachycených v jejich každodenním životě, vedle již zmíněných historických témat to jsou i aktuální soudobé příběhy. Mnoho motivů je inspirováno autorčinou podrobnou znalostí euroamerického světa a také západní literatury, cituje evropské i americké autory.

2.2. Poetika kompozice

2.2.1. Chadídža a Sausan

Kompozice určitým způsobem organizuje dílo a odráží uspořádání světa. Pojetí kompozice mohou být různě široká, může zahrnovat jen vnější horizontální nebo lineární členění díla nebo celkovou výstavbu díla.

Zahrnout do kompozice nejen vnější prvky, ale i význam, požadoval například M. M. Bachtin. Taktéž R. Ingarden považoval význam za součást kompozice. U B. Uspenského je důležitý filozofický moment díla, kdy dílo vytváří model reálného světa. Dále rozlišuje tři aspekty kompozice – sémantický (vztah hlediska ke skutečnosti v díle), syntaktický (vztahy mezi jednotlivými hledisky) a pragmatický (vztah kompozice ke čtenáři).¹ Sémantický aspekt v kompozici zdůrazňuje J. Lotman. Důležité je i působení protikladné sjednocující a diferencující tendence. J. Mukařovský prosazuje u analýzy kompozice prostudování všech složek díla a tak je možné dojít až k „sémantickému gestu“, tedy vnitřnímu smyslu díla.

Kompozici lze rozlišit na vnější stavbu zahrnující věty, odstavce, kapitoly, předmluvu, doslov atd., a dále vnitřní stavbu, kde se jedná o spojování motivů, témat, postav apod. Je možné použít i pojmů makrokompozice a mikrokompozice. Postižení vnitřní kompozice je vždy do značné míry subjektivní a neúplné, navíc je vnitřní kompozice dynamická, neustále se mění.

Při popisu kompozice nejdříve vystoupí její vnější část, která je evidentní. Hmotným reprezentantem textu je samotná kniha. Její obálka, titulní strana, listy apod. se mohou vztahovat k textu a o něčem vypovídat.

V případě románu *Chadídža a Sausan* tomu tak ale není, zde mezi podobou knihy a vlastním textem není žádný záměrný vztah, třebaže na obalu je ilustrace představující dvě ženy sedící vedle sebe, které by mohl čtenář ztotožnit s hlavními postavami románu, tedy s Chadídžou a Sausan.

Mimo vlastní kompozici (ale zároveň představující součást knihy) stojí recenze na tento román doplněná základními životopisnými údaji o autorce a přehledem jejích prací.

¹ Hodrová, Daniela. ... *na okraji chaosu* ... : poetika literárního díla 20.století. Praha: Torst, 2001, s. 173

Tyto texty (je možné je označit jako paratexty)² se uplatňují až při interpretaci díla. Výklad smyslu díla v každém případě ovlivňuje čtenáře, příběh tak přesahuje své tradiční hranice.

Po grafické stránce je román uspořádán tradičně, kompozice nepřesahuje svůj pouze orientační účel, není ve vztahu se smyslem díla. Text je uspořádán kompaktně, což představuje nejtradičnější pojetí u prozaických děl.³

Grafický rámeček románu zahrnuje titulní stranu s názvem románu a jménem autorky, jde o vnější textový rámeček. Další vrstvu zde tvoří kritika románu, která sémanticky rozšiřuje dosah příběhu. Rámecem lze označit i základní údaje o autorce.

Vlastní textový rámeček, tedy dedikace, motto, předmluva ani doslov, u tohoto románu chybí, v tomto případě následuje po grafickém rámečku bezprostředně hlavní text, je ovšem možné označit za textový rámeček přímo začátek a konec románu (není zcela jasné, co pokládat za začátek a konec, zda poslední věty, odstavec nebo kapitolu, dle mého názoru počáteční a závěrečné věty dostatečně rámuji celý příběh). Tím se vlastně román přibližuje více realitě, není třeba překonávat další vrstvy rámeček. Takovýto postup vede k autentizaci literárního textu a to v tom smyslu, že příběh není narušován komentáři, poznámkami, dalšími vloženými komentáři apod.

Rámeček textu tedy tvoří začátek a konec, román *Chadídža a Sausan* se dá charakterizovat jako biografický, ale i tady je klasický rámeček narození a smrti porušen, román začíná dětstvím hlavní hrdinky, ale pak plynule přechází v líčení příběhu její dcery a završuje se v její dospělosti, závěrečný motiv nepředstavuje žádný klasický obraz jako třeba narození dalšího dítěte, nebo smrt, nýbrž jakési krátké zamyšlení nad hodnotou života.

Titul románu je spojen s jeho příběhem. Titul „*Chadídža a Sausan*“ lze zařadit spíše k popisným jednoduchým názvům, jmenný titul vypovídá o dvou hlavních hrdinkách příběhu, je jednoznačný, podává jasnou informaci, předesílá něco z obsahu. Nepřipouští jiné další interpretace a je těsně spojen s příběhem. Název, kde se využívá jméno hlavního hrdiny, má dlouhou tradici od nejstarších dob. Jedná se o nepříznakový titul (na rozdíl od symbolizujícího). Motivace pojmenování je u tohoto románu jasná. Podtitul zde není žádný.

Významnými místy hlavního textu jsou začátek a konec. Začátek románu *Chadídža a Sausan* nemá tradiční románový počátek, tedy chybí popis a charakteristika prostředí a postav, doby. Román začíná každodenní, všední událostí, dynamicky dialogem při hře,

² Hodrová, D. (2001), s. 190

³ Hodrová, D. (2001), s. 202

keré se účastní i hlavní postava. Tento začátek lze označit za fragmentární. Nedožíváme se nic určitého o místě, čase, postavách, neznáme jejich jména, ani věk. Můžeme pouze usuzovat, že jde o dětskou hru, upřesňující informace se objevují postupně v rozvíjení samotného příběhu. Z prvních vět je zřejmé, že vypravěčem bude pravděpodobně hlavní postava, jejíž jméno se dozvídáme až na druhé stránce románu. Tento typ začátku lze označit jako narativní.⁴ Tím, že začíná uprostřed nějaké situace, působí při vykreslování reality ještě věrohodněji než začátek s charakteristikou postav a prostředí, vzbuzuje dojem autenticity. Jen zde zachycen jen určitý úsek v plynutí času, jehož začátek i konec se zdají být náhodně vybrány.

Začátek je dále zkomplikován rozdělením románu na dvě části, kdy ve druhé části se mění osoba vypravěče, který je zároveň hlavní postavou této části. Toto uspořádání již ostatně naznačuje samotný titul nesoucí jména obou hlavních hrdinek příběhu. Dalo by se tedy snad hovořit o dvojím začátku, přičemž druhý začátek není tak výrazný, neboť plynule navazuje na druhou část, nejvýraznější je změna vypravěče.

I u konce je možné v tomto románu rozlišit dvojí zakončení a opět lze konstatovat nestejnou intenzitu, když zakončení druhé části působí silněji a nese v sobě určité završení. V obou závěrech docházejí hrdinky bilancováním života k jistému závěru. Chadídža (matka hrdinky druhé části) má pocit, že selhala při výchově dětí a upíná se na řízení nemocnice, kde může vše kontrolovat, což jí kompenzuje bezmoc při ovlivňování života svých dětí. Sausan, celý život bojující s matčiným despotickým vlivem, nalézá novou chuť do života. „Je to velké náměstí a musím dávat pozor, aby mě nepřejelo auto a já tak nesmyslně nepřišla o život.“⁵ Oba konce se spíše blíží završujícím koncům, kdy obě hrdinky nacházejí východisko.

Již na úrovni věty jako základního prvku struktury se projevuje styl a odráží se charakter celého textu. První část románu tíhne k větě parataxi, v druhé části parataxe rovněž převládá, ale tato tendence je o něco slabší.

Hlavně v první části je výrazně zastoupen dialog jednotlivých postav příběhu, ke konci první části přímé řeči ubývá v souvislosti s větším zastoupením úvah vypravěče a hrdinky v jedné osobě. V textu převažují kratší věty i souvětí, hlavně v první části se často objevují věty jednoduché a souvětí jsou často v parataktickém vztahu. V druhé části ubývá přímé řeči a o něco více se uplatňují rozvitá, složitější souvětí, ovšem vzájemný poměr není výrazně odlišný.

⁴ Hodrová, D. (2001), s. 319

⁵ Āšūr, Raḡwa. *Chadidža wa Sausan*. Al- Káhira: Dár al-Hilál, 1987, s. 145

Větná struktura se tak přizpůsobuje příběhu. Dá se říci, že kopíruje jeho obsah a rytmus. Krátké věty a přímá řeč odpovídají rychlejšímu tempu událostí vyprávění v přítomném čase, což je charakteristické pro úvodní kapitoly. Naopak delší souvětí korespondují se vzpomínkami a úvahami v závěrečném kapitolách.

Vyšší stavební jednotkou struktury textu jsou odstavce, rovněž odstavce odpovídají v podstatě klasickému vyprávění příběhu. Jsou víceméně pravidelně a rovnoměrně členěny v celém textu, přičemž přímé řeči postav jsou vyčleněny na samostatný řádek. Analogicky se stavbou vět i odstavce odrážejí charakter příběhu, kdy v místech popisu, vzpomínek či rozjímání zaujímají větší prostor. Stejně jako jasně formulovaný koherentní text, jsou věty i odstavce ucelené, kompaktní a jasně vymezené.

V tomto uspořádání lze spatřovat i analogii s uspořádáním reálného světa, s jeho pravidly a zákonitostmi (na druhou stranu v mnoha jiných dílech právě neuspořádanost, fragmentarizace, inkoherece až chaotičnost reprezentuje jinou dimenzi reality, tedy nejasnost, relativnost a nejistotu).

Zatímco pásmo vypravěče a postav a řeči přímé, polopřímé apod. je součástí horizontálního členění textu, věta odstavec a kapitola patří k vertikálnímu členění.⁶ Kapitola představuje další stupeň dělení struktury textu, který vyjadřuje určitou významovou ucelenost.

V tomto románu je použito ještě dalšího členění, a to na dvě části nazvané, jak již bylo uvedeno, podle hlavních hrdinek románu, matky a dcery, které zároveň příběh vyprávějí. V poměrném vyjádření zaujímá první část zhruba dvě třetiny celkové délky textu a druhá část zbývající třetinu.

Každá z těchto částí je dále rozdělena na kapitoly, které podobně jako odstavce dodržují pravidelné, rovnoměrné rozdělení. První část zahrnuje 14 kapitol, nenesou žádné názvy, jsou pouze očíslovány, jsou řazeny chronologicky a odpovídají rozvíjení životního příběhu hlavní hrdinky. Druhá část obsahuje o polovinu méně kapitol, tedy 7. Děj příběhu pokračuje dál, objevuje se však nový vypravěč, který v předchozí části vystupoval jako postava. Jelikož jsou jednotlivé kapitoly pouze označeny číslicemi, není součástí vnějšího rámce ani obsah, název nesou pouze části románu.

Kapitoly lze pokládat za uzavřené celky, které na sebe ovšem navazují, jsou spojeny stejným tématem, žánrem, postavami. V první části kapitoly kopírují životní etapy hlavní hrdinky – dětství, svatbu, děti, jejich svatby a narození dětí. Druhá část oproti první

⁶ Hodrová, D. (2001), s. 379

zahrnuje relativně krátký časový úsek, navazuje na předchozí část, zde již neplatí časová posloupnost, část kapitol tvoří vzpomínky nové hlavní hrdinky na dětství. V rámci kapitol existuje ještě další členění, kdy jsou určité úseky od sebe odsazeny, děje se tak například při změně místa nebo menším časovém skoku.

2.2.2. Granada

Kniha jako fyzický objekt představuje specifický vnější materiální rámec příběhu. V případě románu *Granada* neexistuje výraznější spojitost knihy a příběhu, nevybočuje z běžného vzhledu a uspořádání, ať již jde o vazbu, rozměr, desky, papír nebo písmo. Ilustrace na obálce knihy je inspirována příběhem, navozuje u čtenáře očekávání, které koresponduje s příběhem a odpovídá i názvu, zachycuje totiž sloupy se zdobnou klenbou charakteristickou právě pro středověkou islámskou architekturu, dále motiv palmy a půlměsíce, rovněž zapadající do následného děje. Následně je tu vyobrazena žena a tvář muže v turbanu, tyto ilustrace mohou teoreticky představovat některé z postav ve vyprávění a také vytvářejí dojem určité propojenosti ilustrace a příběhu.

Grafická kompozice v próze nehraje většinou na rozdíl od poezie zásadní roli, přesto se podílí na významu a vnímání děje. V *Granadě* je text uspořádán kompaktně, tzn. že se člení do odstavců, pravidelně uspořádaných, a kapitol, které se rozsahem příliš neodlišují. Typ písma je standardní.

Grafický rámec knihy se sestává z titulní strany, kde je uveden název románu a jméno autorky.

Textový rámec zahrnuje dedikaci a poznámky uvedené na konci vlastního textu. Textový rámec lze označit za oslabený, přechod do fiktivního světa je tak rychlý, chybějí zde tradiční složky rámce jako motto, předmluva, doslov. Další vrstvu rámce, který již ovšem není součástí rámce textového, tvoří základní informace o autorce a její tvorbě a dále shrnutí obsahu románu. Tato vrstva se přímo nevztahuje k hlavnímu textu, přesto je součástí knihy a působí na čtenářovo vnímání příběhu.

Na tomto místě je možné zmínit i rámec hlavního textu, není rozhodující, zda se za tento rámec pokládá první a poslední kapitola, nebo jen počáteční a závěrečné věty. Výstižnější pro stanovení rámcového konce a začátku je spíše téma a syžetová situace. Do

značné míry chronologický kronikový syžet *Granady* sice nedodrží tradiční počátek, tedy moment narození, ale naopak závěr se završuje smrtí jedné z hlavních postav.

Titul je součástí textu a celý text reprezentuje. Titul „*Granada*“ je svým charakterem symbolický, jednoznačně geograficky zařazuje děj příběhu a zároveň spolu s ilustrací evokuje téma. Tento jednoduchý název v sobě nese určité shrnutí celého příběhu a také vzbuzuje nejrůznější asociace a představy, je mnohoznačný.

Dedikace se k hlavnímu textu nevztahuje, je z textu vydělena jako součást rámce. V tomto románu je umístěna mezi titulem a úvodní stránkou textu, jde o jednoduché věnování, autorky věnuje román svému synovi („Věnováno mému synovi Tamímovi“).

Poznámka je umístěna na konci knihy, uvádí se zde výčet použitých pramenů a literatury týkající se muslimského Španělska v době, kterou zachycuje román. Slouží jako dodatečná informace a neváže se přímo na hlavní text.

Výrazným místem je začátek vlastního textu, jímž vstupuje čtenář do příběhu. Začátek *Granady* lze označit jako narativní, kdy se ocitáme uprostřed děje, na první pohled snového výjevu, který prožívá jedna z hlavních postav. „Jednoho dne při úsvitu zahlédl Abú Džáfar nahou ženu krácející ulicí směrem k němu, jakoby se s ním chtěla setkat.“⁷ Tento začátek patří k tradičním typům, působí přirozeně, neboť vytváří iluzi reality, do níž je čtenář nenásilně vtažen. Postupně se dozvídá detaily a vytváří si obraz popisované reality. Neúplné počáteční informace navíc podněcují zvědavost, snahu dozvědět se více. První věta románu nám poskytuje jen neurčitý časový údaj, tedy že událost se odehrává při úsvitu bez dalších podrobností, objevuje se i jméno postavy, o níž můžeme předpokládat, že bude hrát v příběhu důležitou roli. Obraz nahé ženy navozuje až tajemnou atmosféru, budí nejistotu, zda se nejedná o přelud či sen.

Nejasný začátek kontrastuje s jednoznačným koncem, který se završuje smrtí jedné z hlavních postav. Tento závěr má uzavírající charakter (smrt hrdinky), třebaže zároveň naznačuje pokračování příběhu v další generaci. „A co se stalo, teto Marjamo?“ Marjama se zadívala do tváře holčičky a zhluboka se nadechla. A s výdechem pokračovala v příběhu.“⁸

Děj se tak otevírá do budoucnosti, k této nezavršenosti ještě přispívá i fakt, že román je první částí trilogie o osudech této rodiny. Proto plně uzavírající závěr nelze logicky ani očekávat. Smrt patří mezi tradiční završující syžetové momenty příběhů

⁷ c. Ášūr, Raḍwa. *Gharnāṭa*. Al- Káhira: Dár al-Hilál, 1994, s. 5

⁸ c. Ášūr, Raḍwa. *Gharnāṭa*. Al- Káhira: Dár al-Hilál, 1994, s. 310

zachycujících chronologicky životy svých hrdinů, u *Granady* můžeme hovořit o rodinné sáze zachycující několik generací v dalších dílech trilogie.

Základní stavební kámen budování fiktivního světa představuje věta, její stavba délka, rytmus, výběr slov odpovídá charakteru děje, žánru, stylu. Ve vyprávění mírně převažuje paratactická spíše kratší souvětí, často se využívá spojení více obrazů v jednom souvětí. To napomáhá i rychlému plynutí děje a posunuje jej vpřed. Poměrně hodně jsou zastoupeny i jednoduché věty. V hypotaktických souvětích se široce uplatňují věty podmínkové a odporovací.

Věty i větné celky jsou stylově jednotné, kompaktní, s jasným významem, odpovídají kontinuálnímu zobrazování děje. V celém textu se nevyskytují neukončené věty s třemi tečkami na konci, což souvisí s kompaktností celého textu.

Odstavce jsou členěny pravidelně, zaujímají zhruba stejný rozsah a stejně jako věty představují celistvé celky. Přímé řeči postav jsou v textu zvlášť vyděleny. Pravidelnost odstavců podtrhuje souvislé plynutí děje.

Kapitoly jsou odděleny pouze čísly, celkem jich je 26. Také kapitoly se člení pravidelně, zahrnují větší dějový celek, který odpovídá nějaké události, někdy je spojen i se změnou místa, kapitoly též oddělují větší či menší časové skoky. Pouhé číslování kapitol napomáhá plynulosti textu, který je tak jen minimálně narušován a čtenář se soustřeďuje jen na samotný text. Všechny kapitoly jsou řazeny chronologicky, navazují na sebe, přestože tu samozřejmě existuje jistá míra ukončenosti v rámci jedné kapitoly, když dospěje určitá příhoda ke konci, uzavře se jedna etapa apod.

Celý příběh charakterizuje jednotná poetika, styl, žánr, kompozice i hledisko. Jde o souvislé vyprávění.

2.2.3. Viděla jsem palmy

Materiální podoba povídkové sbírky *Viděla jsem palmy* reprezentovaná knižním výtiskem, podobně jako třeba u výše zmiňovaného románu *Chadídža a Sausan* neovlivňuje žádným zvláštním způsobem vnímání a chápání hlavního textu. Dá se říci, že její funkce spočívá ve zprostředkování textu, obálka, rozměr, vazba ani desky nezasahují do smyslu a přijímání textu čtenářem. Kniha a dílo jsou pojmy spolu úzce související, avšak nelze je zaměňovat, svou podstatou jsou totiž odlišné. Zatímco kniha představuje fyzický předmět,

artefakt, tedy slovy M. Červenky „smysly vnímatelnou vrstvou literárního díla...“,⁹ dílo zahrnuje hlavní text, který kniha rámcuje.

Naproti tomu recenze díla umístěná na zadní straně obálky čtenářovo vnímání alespoň do určité míry ovlivňuje. Kniha je na první straně zařazena do edice spolu s informací o vydavateli a roku vydání. Teprve další strana přináší název a jméno autorky.

Grafická kompozice se dá označit za tradiční v tom smyslu, že nevybočuje z obvyklých forem, předpokládá lineární čtení. Text jednotlivých povídek je kompaktní. Typ písma se nemění, kromě zvýrazněných názvů povídek.

Rámeček díla tvoří titulní strana s uvedeným jménem autorky a názvem díla. Motto, předmluva, doslov i poznámky zde chybí, tyto prvky již patří do textového rámce, jeho součástí je i na konci připojený obsah. Podle Genetta vytváří tento rámeček „práh“, kterým autor i čtenář překračují hranice směrem k dílu, tedy fiktivnímu světu ve znakové podobě.¹⁰ Rámeček je v tomto případě značně redukován, přechod k vlastnímu textu je tak plynulý, nebrzdí jej téměř žádné součásti textového rámce.

Titul díla v mnohém vypovídá o jeho smyslu, u povídkové sbírky není ovšem toto spojení tak těsné jako u románu. Povídky může spojovat nějaké výrazné téma nebo motiv a to se pak odrazí i v názvu. Titul „*Viděla jsem palmy*“ je zároveň názvem jedné z povídek, takový postup, kdy se využívá názvu povídky reprezentující celou sbírku, je také poměrně častý. Titulní stránky je vedle názvu sbírky doplněna ještě upřesněním žánru, tedy je uveden termín „povídky“. Označení žánru se objevuje v titulu již od středověku.¹¹

Mezi názvy jednotlivých povídek lze nalézt tituly popisné, jako je název druhé povídky „Safsáfa a generál“, který označuje hlavní hrdiny příběhu a jednoznačně tak spojuje příběh s titulem. Prosté označení nese poslední povídka „Velmi krátké příběhy“, jedná se vlastně o soubor třiceti krátkých příběhů nepřesahujících většinou čtyři řádky. Název pouze informuje o žánru a zároveň naznačuje rozsah těchto příběhů. Ostatní tituly by se daly označit spíše za symbolizující, jejich vztah s příběhem je možné poměrně snadno identifikovat, vycházejí z příběhů. Avšak např. v povídce „Sedící v zahradě čeká“ nese v sobě název určité napětí, když zdůrazňuje postavu tajemného muže, který pozoruje hlavní hrdinku a kromě jeho vzhledu se o něm nedozvíme nic, příběh končí, aniž bychom se cokoli dozvěděli o jeho osobě nebo motivech. Souvislost s titulem vystupuje v povídkách „Chce se ubezpečit“, „Přání“, „Ve svitu měsíce“, „Den, který není jako

⁹ Hodrová, D. *op. cit.*, s. 191

¹⁰ Hodrová, D. (2000), s. 215

¹¹ Hodrová, D. (2000), s. 242

ostatní“, kde název postihuje téma související se stěžejním motivem. Ne zcela přímá alba s dějem se objevuje v povídce „Viděla jsem palmy“, titul se ve vztahu k příběhu komplikuje, palma zde symbolizuje idyličnost a klid venkova a krásu přírody. Minulý čas u slovesa podtrhuje nostalgickou vzpomínku hlavní postavy na dětství na venkově. Tento obraz je postaven do kontrastu s jejím současným životem ve velkoměstě, které se jí jeví jako prázdné a nepřátelské.

Tituly povídek tvoří různé slovní druhy, od samostatného substantiva (Přání), případně dvou substantiv (Safsáfa a generál), přes spojení substantiva s adjektivem (V chladném pokoji), až po jednoduchá větná spojení (Chce se ubezpečit, Viděla jsem palmy). Nejobvyklejší a vývojově nejstarší je titul tvořený substantivem, substantivem a adjektivem nebo spojením dvou substantiv. Přítomnost větných spojení je záležitostí pozdější, v titulech se postupně objevují i jiné slovní druhy.¹²

Struktura celého textu se odráží již na úrovni věty jako ucelené významové jednotky. Ve sbírce lze pozorovat tendenci k parataxi, souvětí jsou spíše kratší. Výjimku tvoří krátké příběhy shrnuté pod názvem „Velmi krátké povídky“, které se většinou skládají ze dvou souvětí, často je užita i nevlastní přímá řeč. Věty jsou stylově jednotné, ukončené, významově jasné, odpovídají charakteru příběhů, kromě povídky „Safsáfa a generál“, která zabírá delší časový úsek, to jsou krátké epizody zachycující okamžik v životě hrdiny.

Odstavec představující vyšší významový celek plní ve sbírce funkci zpřehledňujícího členění textu, odděluje od sebe ucelené celky, toto členění je pravidelné. Jeho funkci lze označit za pomocnou a nepříznakovou. Jiné uspořádání mají krátké příběhy zahrnuté pod titulem Velmi krátké příběhy, které jsou tvořeny dvěma až třemi větami. Další úroveň členění se objevuje v povídce „Safsáfa a generál“, když je rozdělena do dalších tří částí označených čísly, ve srovnání s ostatními povídkami je také o dvě třetiny delší. Tento rozsah umožňuje na rozdíl od ostatních příběhů zachycujících jen krátké momenty ze života, obsáhnout poměrně velký časový úsek včetně delších retrospektivních částí.

2.2.4. Zápisky paní R

Vzhled a uspořádání knihy opět nijak zásadně neovlivňuje hlavní text sbírky ani vnímání čtenáře. Ilustrace na obálce zobrazující tmavovlasou ženu v bílých šatech by

¹² Hodrová, D. (2000), s. 248

mohla představovat hlavní postavu povídek – paní R, tím může být čtenář ovlivněn při budování své představy o této postavě, v textu se o jejím vzhledu nic nedozvídáme. Na druhé straně je tato sbírka z části autobiografická a tak můžeme do jisté míry ztotožnit postavu paní R s autorkou, tím by měl ilustrace zavádějí funkci.

V rámci díla je zahrnuta titulní strana, kdy první stránka obsahuje jen název díla a jeho podtitul, umístění obou v dolní části stránky je poměrně neobvyklé. Teprve další stránka nese jak titul s podtitulem, tak i jméno autorky. Poslední strana podává přesný datum dokončení sbírky, 13.prosince 2000, a je připojen i odpovídající islámský letopočet, 17.ramadán 1421, tyto údaje je možné považovat za součást rámce, ale i vlastního textu, neboť v posledních povídkách vystupuje samotná autorka v první osobě a zmiňuje se o tvorbě příběhu. Další součástí rámce jsou poznámky k textu a také obsah. Připojen je ještě seznam autorčiných děl. I v této sbírce je tradiční rámeček poněkud redukován.

Titul „*Zápisky paní R*“ má jasnou vazbu ke sbírce, uvádí jméno spojující téměř všechny povídky, kde vystupuje jako hlavní postava. Zároveň je titul zavádějí, protože se vlastně nejedná o zápisky hlavní postavy, její příběhy popisuje vypravěč – autorka, která v některých povídkách splývá s paní R, v jiných si udržuje odstup a vypráví o paní R ve třetí osobě. Přesto není pochyb, že paní R je sama autorka, napovídá tomu i jméno postavy, písmeno „R“ shodné se začátečním písmenem jména autorky – Raḍwa.

Tento titul se tak na první pohled jeví jako jednoduchý popisný, když vyvolává dojem, že se jedná o události zaznamenané postavou příběhů. Očekávání čtenáře je tedy zklamáno. Autorka záměrně staví do kontrastu jednoduchý, dá se říci tradiční titul s užitím jména postavy, a formu výpovědi a vlastní text, který předně neodpovídá očekáváním z předeslaného titulu a navíc nejednoznačný, často ironický a absurdní text nekoresponduje s tradičním pojetím titulu. Naproti tomu podtitul „sbírka povídek“ žánrově odpovídá následujícím příběhům. Vzniká další kontrast mezi titulem neodpovídajícím textu a podtitulem, který je s ním naopak v souladu.

Ani tituly jednotlivých povídek nejsou jednoznačné, nevypovídají většinou příliš o tématu povídky. U pěti z celkových dvanácti povídek se v názvu objevuje pojem „zpráva“,¹³ u třech z nich ještě ve spojení se jménem paní R. Též počet povídek může mít svůj symbolický význam, dvanáct příběhů by se mohl vztahovat k dvanácti měsícům v roce a naznačovat jakousi ukončenost, tuto domněnku podporují i časové údaje uvedené v názvech povídek, např. „Zpráva paní R o posledním dni v týdnu“, „Zpráva paní R o

¹³ Slovo *taqrir* lze přeložit jako *zpráva, zápis, záznam, referát*, v titulu sbírky je užito stejné slovo v plurálu

posledním měsíci v roce“, „Poslední zpráva“. Všechny tyto názvy v sobě nesou jasné vyjádření konce, navíc na konci je uveden datum dokončení celé sbírky, tedy prosinec, poslední měsíc roku, i tento údaj podporuje dojem zavrženosti.

Tituly jako „Zpráva paní R o posledním dni v týdnu“ nebo „Zpráva paní R o posledním měsíci v roce“ nesouvisí s dějem povídek. Je zde pouze časové zařazení, které nemá na děj žádný vliv. Obě povídky se liší hlediskem vypravěče, v první vystupuje vypravěč – autorka v první osobě, ve druhé vypráví o paní R, kterou je též ona sama, ve třetí osobě. Naopak jasná spojitost s tématem je u podobně koncipovaného názvu „Zpráva paní R o její cestě do Španělska“, kde se jedná o pobyt vypravěče – autorky v této zemi.

Vedle pojmu „zpráva“ se v titulech povídek objevují i „úvahy“ („Úvahy paní R nad dvěma sférami Cambridge“) a „setkání“¹⁴ („Holmesovská setkání“). V dalších dvou názvech se vyskytuje jméno paní R ve spojení se substantivem („Vozidla paní R“ a „Zahrada paní R“). Poslední skupinu názvů tvoří jedno až dvouslovné výrazy zahrnující různé slovní druhy, od samostatného substantiva, přes spojení substantiva a adjektivem až po větné spojení („Pohřeb“, „Čisté zabít“, „Stane se“).

Jednotlivé tituly více či méně vypovídají o ději povídek. U některých je možné si představit v podstatě cokoli („Zpráva paní R o posledním dni v týdnu“, „Zpráva paní R o posledním měsíci v roce“, „Poslední zpráva“). Ani text neposkytuje vysvětlení pro výběr názvu, nechává čtenáři prostor pro vlastní výklad. Další názvy umožňují alespoň obecnou představu o ději („Pohřeb“, „Zpráva paní R o její cestě do Španělska“, „Vozidla paní R“). Přesto se nejedná o jednoznačné tituly, to platí ještě ve větší míře u ostatních povídek, tituly jsou někdy zavádějící, většinou víceznačné a odpovídají tak nejednoznačnému charakteru příběhů.

Dějové stavbě odpovídá i větná výstavba textu, parataktická i hypotaktická delší souvětí se střídají se sledem krátkých vět tvořených jen několika slovy. „Večer jsem měla přednášku na granadské univerzitě, setkala jsem se s novinářkou a pak jsem se s přáteli přesunula do restaurace U Svatého Mikuláše ve čtvrti Albaicin a do hotelu jsem se vrátila až se svítáním. ... Sedla jsem si do kavárny. Pár minut. Vstala jsem. Vrátila jsme se ke katedrále. Vstoupím. Nevešla jsem. Pokračuji po ulici.“¹⁵

Podobně uspořádané jsou i odstavce, které jsou někdy tvořené jen jednou větou a jindy zaujmají několik stránek, v kompozici stránky se tak kombinuje poměrně pravidelné

¹⁴ Slovo *maqáma* je možné přeložit jako *setkání*, *sešlost*, *posezení* a zároveň je to označení pro žánr rýmované prózy. Jelikož kompozice povídky nezahrnuje žádné znaky žánru *maqáma*, ani na ni nečiní žádné odkazy, jeví se jako nejprůhodnější užití překladu *setkání*

¹⁵ Āšūr, Raḍwa. *Taqádir as-sajjida rá'*. Al-Qáhira: Dár al-Šurúq, 2001, s. 100 – 101

členění s volným proudem textu, toto střídání napomáhá dynamice příběhu. Proud textu je však v povídkách narušován ještě dalším členěním. V jednotlivých povídkách se vyskytují části oddělené zvýrazněnými nadpisy, tyto celky mají různý charakter. V povídce „Zpráva paní R o posledním dni v týdnu“ jde o vložené návrhy příběhu, který píše vypravěč – autorka, v povídce „Zpráva paní R o posledním měsíci v roce“ tak jsou odděleny jen jednotlivé části lineárně koncipovaného příběhu. Jiným typem členění je užití číslic, obvyklé pro kapitoly v románu, např. povídka „Čisté zabití je rozdělena“ do čtyř částí. I toto členění se podílí na větší dynamice a udržuje napětí ve vyprávění.

Další napětí vytváří uspořádání povídek oddělených od sebe tituly a dále samostatnou stránkou s uvedením pořadí povídky ve spojení se slovem „zpráva“. Takové označení je i u téměř poloviny titulů povídek. Povídky spojuje toto jednotné označení, stejně jako postava autorky vystupující v příbězích sama za sebe nebo v postavě paní R.

2.3. Kompozice

Nejjednodušším principem uspořádání díla, jeho kompozice i děje, je návaznost, linearita. Tento princip se jeví jako nejpřirozenější, odpovídá i procesu samotného psaní a četby a rovněž je nejbližší přirozenému uspořádání reality. Takový přístup je typický např. pro románovou ságu, kam můžeme zařadit román *Granada*, který je součástí trilogie zachycující osudy několika generací jedné rodiny. Děj postupuje chronologicky v souladu s životním koloběhem.

Jestliže ovšem hovoříme o souvislém vyprávění, činíme tak s vědomím, že není možné napsat příběh věrně kopírující životní příběh postav, tedy dodržet absolutní návaznost. Je tak narušena plynulá linie syžetu. V *Granadě* (ostatně jako v kterémkoli jiném románu) jsou od sebe jednotlivé události časově více či méně odděleny a jsou propojeny jednotným tématem, žánrem, stylem, postavami apod.

Lineární kompozice využívá i román *Chadídža a Sausan*, také zde se chronologicky rozvíjejí životní příběhy členů jedné rodiny, v počtu zachycených generací souhlasí s příběhem *Granady* s tím rozdílem, že *Chadídža a Sausan* již nemá pokračování. Rovněž v tomto románu je následnost porušena časovými skoky.

Návaznost je u obou románů dále narušována vzpomínkami postav na minulost, někdy je stejná událost popisována pohledem více postav, čímž se mění časová dimenze,

v románu *Chadídža a Sausan* se objevuje i sen, tedy jiná realita. To vše porušuje linii a komplikuje přímočarost děje i kompozice.

Oba romány nejsou navíc založeny jen na lineární kompozici, přistupuje sem i kompozice pásmová, zvláště výrazně tato kompozice vystupuje v *Granadě*, kde vypravěč sleduje příběhy více postav současně, tím se linie násobí, střídají se pohledy a postřehy různých postav, různá témata a situace. Tyto epizody jsou rozděleny do kapitol většinou odpovídajících pásmům jednotlivých postav. Kapitola často začíná jménem postavy, která v ní pak zaujímá hlavní roli. „Po Abú Džafarově smrti začal Saďd pracovat v lázních Abú Mansúra.“¹⁶ „V hostinci spočinul Hasanův pohled nejdříve na ní.“¹⁷ „Jak se Umm Džafar blížila ke sklonku svého života, stále víc se přimykala k Naímovi.“¹⁸ „Na cestě domů z hostince doufal Hasan, že mu to bude trvat dlouho.“¹⁹ „Salímě přikázali, aby vstoupila do hlavního sálu pozadu.“²⁰

V románu *Chadídža a Sausan* není tento postup tak výrazný, týká se vlastně jen dvou částí románu, v nichž dochází ke změně vypravěče a tím i přístupu, pohledu, závěrů a hlediska.

Pásmová kompozice je pro román *Granada* příhodná, neboť nemá hlavního hrdinu, vystupuje v něm větší počet postav. Jednotlivá pásma jsou si většinou velmi blízko, někdy se prolínají, spojují je postavy, děj a až na výjimky i místo. Další vrstvou je v *Granadě* střídání pásma vševědoucího vypravěče a pásma vnitřního monologu postav.

V románu *Chadídža a Sausan* je pásmo vypravěče ozvláštněno tím, že příběh je rozdělen do dvou částí, z nichž každá má svého vypravěče – hlavní postavu. Příběh přitom chronologicky pokračuje dál, spojují jej stejné postavy i děj. U obou románů se udržuje kontinuita děje a biografie rodiny, též kontinuita tématu, syžetu a žánru.

Odlišně je vytvořena kompozice povídkové sbírky *Zápisky paní R*, třebaže se jedná o povídky, všechny jsou spojeny postavou paní R, která tak představuje jednotící prvek. Až na tři poslední povídky se děj odehrává ve třetí osobě, v posledních povídkách již vystupuje vypravěč – autorka, kterou zároveň můžeme ztotožnit s postavou paní R. Pásmo vypravěče je tak svým způsobem kontinuální.

Další prvky ovšem jednotu rozbíjejí, styl je velmi různorodý, často se objevují retrospektivní pasáže, přechody do snové reality. V povídce „Zpráva paní R o posledním

¹⁶ c Āšūr, Raḡwa. *Gharnáḡa*. Al- Káhira: Dár al-Hilál, 1994, s. 79

¹⁷ *Ibid.*, s. 109

¹⁸ *Ibid.*, s. 159

¹⁹ *Ibid.*, s. 247

²⁰ *Ibid.*, s. 289

dni v týdnu“ je vložena dvojí verze povídky, kterou připravuje paní R, tím se průběh děje komplikuje.

V několika povídkách jsou přítomna absurdní až fantastická témata a obrazy a brání tak úplnému ztotožnění paní R s autorkou a udržují napětí. Na různých místech se autorka obrací přímo ke čtenáři, vysvětluje svůj postup při psaní povídky. Velmi časté jsou odkazy na světové spisovatele a jejich díla podporující intertextualitu textu.

Zajímavý je moment, kdy autorka při návštěvě Španělska promýšlí při procházce městem některé obrazy ze svého románu *Granada*, a to v povídce „Zpráva paní R o její cestě do Španělska“.

Povídková sbírka je do určité míry autobiografická a zároveň se v ní spojuje fikce, absurdní až fantaskní motivy s realitou.

Základním spojujícím prvkem pro oba romány je jednota žánru, která se projevuje ve vnější i vnitřní kompozici. Žánr v sobě již nese typické kompoziční prvky, na úrovni vnější kompozice to je u románu uspořádání do odstavců, kapitol, případně dílů.

Dalším jednotícím prvkem je syžet příběh, kontinuita je narušována časovými skoky, vzpomínkami, pásmy jednotlivých postav. Výrazným spojujícím nástrojem je postava, zřetelnější je tato tendence v románu *Chadídža a Sausan*, kde je hlavní postava, i když je kontinuita přerušena v momentě změny hlavní postavy. Tato změna však neznamená rozbití souvislosti, neboť příběh pokračuje dál.

Motivovanost představuje další způsob spojování, u obou románů je to hlavně v rovině kauzálně spojených událostí, tento dojem podporuje i pravděpodobnost těchto dějů.

Spojitosť je do jisté míry vázána i na žánry, povídkové sbírky tradičně představují model diskontinuity, naproti tomu romány se ve většině případů zakládají na kontinuitě. Ovšem v rámci povídkových sbírek existují značné rozdíly, příkladem jsou i sbírky, které jsou předmětem této práce. Zatímco povídky ve sbírce *Viděla jsem palmy* nemají žádnou spojitost, ať již vnější nebo vnitřní, nepoutá je k sobě podobné téma, motiv, zápletka, ale ani místo či čas, příběhy v *Zápiscích paní R* jsou již na první pohled spojeny postavou paní R, všechny povídky popisují její příběhy, celkovou propojenost umocňuje postava vypravěče – autorky, kterou můžeme zároveň ztotožnit s paní R.

Právě kontinuita často přispívá k pocitu porozumění příběhu, zatímco narušující prvky proces chápání spíše ztěžují. Na druhé straně diskontinuitní elementy udržují napětí, nabízejí alternativy. V moderní literatuře se objevují jak krajně rozpojené, tak i extrémně propojené. Vnímání těchto dvou principů ale není jednoznačné, závisí na rovině, kde jsou

v příběhu užity, ovlivňují se, mohou se plynule měnit jeden v druhý. Diskontinuita souvisí např. s proměnou hlediska jako v románu *Chadídža a Sausan*, kde dochází ke změně vypravěče, dále je to změna žánru, kompozice apod. Tyto změny přispívají k „uvolnění sémantického potenciálu textu.“²¹

Celý systém kompozice je dynamický, proměňuje se na všech úrovních a ve všech složkách, nestojí na pevně stanovených schématech. Kompozice je založena na protikladech, které udržují napětí a jsou hybnou silou.

²¹ Hodrová, D. *op. cit.*, s. 508

3. Motiv, téma a syžet

3.1. Motiv a téma

Motiv v sobě koncentruje významy příběhu, není většinou jasný hned na první pohled, je vyjádřen slovy nebo větami, ale není s nimi totožný, slovo je jen prostředkem k jeho vyjádření. Motivem může být slovo, ale také zvuk, předmět nebo písmeno, či číslo. Tyto motivy označujeme za neverbální.

Motiv se zásadním způsobem podílí na smyslu vyprávění. Ovšem jeho vymezení není jednoznačné, může být verbální i neverbální, lze ho úzce vymežit jako „záměrně se opakující prvek“¹ ve vyprávění, ale je možné za něj pokládat každý prvek. Ani opakující se motivy nemusejí být stejné, mohou být různě opsány, vyjádřeny podobným obrazem.

Motiv je ovšem také záležitostí interpretace, musí být rozpoznán, závisí tak na vnímání příběhu, tato nejednoznačnost motivu je nedílnou součástí uměleckého textu. Stejně nevyhnutelná je subjektivita při výběru motivů, určení, který motiv je pro příběh důležitý.

Ve vyprávění existuje motiv hlavní, který je někdy přítomen už v samotném názvu a je jasný, jindy se komplikuje. Podle Veselovského je motiv „jednoduchá narativní jednotka, odpovídající obrazným způsobem na různé otázky prvobytného myšlení či každodenního pozorování.“²

Opakující se motiv není vlastně nikdy stejný, při následném dalším užití je zařazen do jiného kontextu, což může měnit význam, jeho chápání se může zjednodušit, nebo naopak zproblematizovat. Podle Mukařovského představuje motiv „nejjednodušší prvek, k němuž dojdeme při postupném rozkládání tématu.“³ V jeho pojetí je s ním neodlučitelně spjata opakování. Nejobvyklejším motivem je slovo.

Při analýze motivu lze jen zhruba nastínit jeho identitu, protože tato je dost nejasná a pohyblivá, závisí na kontextu a souvisí s proměnlivým charakterem celého díla. Součástí motivu je i jeho intertextová povaha. Ve svém důsledku je každý motiv intertextový, přinejmenším v kontextu celé literatury. Intertextovost se ale většinou projevuje již na

¹ Hodrová, Daniela. ... *na okraji chaosu ... : poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, s. 722

² Hodrová, D. *op. cit.*, s. 724

³ Hodrová, D. *op. cit.*, s. 726

úrovni děl jednoho autora. Drtivá většina motivů se v literatuře objevuje opakovaně, tak je v podstatě každý motiv intertextový. Liší se ale užití v kontextu daného příběhu, motiv přijímá nové sémantické významy. Některé motivy se táhnou napříč několika epochami, avšak nesou v sobě vždy určité posuny ve významu.

Motivy můžeme rozdělit na verbální a neverbální (grafické, zvukové, intonační). Podle míry opakování lze rozlišit motiv opakující se jednou a vracející se motiv (leitmotiv).⁴ Jednou uvedený motiv je pro příběh zásadní, může se objevit již v titulu. Verbální motiv se často vyskytuje v obměněných podobách, a to ve formě slova, věty nebo i více vět, zahrnuje nejrůznější slovní druhy (může jím být třeba i předložka).⁵ Ovšem nejobvyklejší je jednoznačně substantivum.

Vedle jednoduchých motivů nalzáme i složené, typickým příkladem takového motivu je např. postava. Takový motiv je dále dělitelný, u postavy můžeme vydělit její jméno, činy, gesta, výrazy.

Důležitou roli hrají i motivy – věci významně zasahující do děje, sloužící někdy jako metafora celého příběhu. Dalším obecným motivem je místo, s nímž se často pojí intertextovost, neboť možnosti motivů – toposů jsou poměrně omezené a objevují se tak ve stejné podobě v mnoha různých dílech. K prostorovým toposům se úzce přimykají i časové toposy.

Podle Červenky se dají rozlišit ještě motivy volné, kde nezáleží na jejich pořadí, a vázané, většinou spojené s dějem, kde se pořadí podílí na smyslu. Vázané motivy jsou významnější v próze.⁶

Problematické je rozlišení pojmů motiv a téma, tématem by se dal velmi zjednodušeně označit soubor motivů. Je však třeba vzít v úvahu, že většina motivů se dá rozložit na další nižší jednotky. Nebo lze konfrontovat intertextové téma s individuálním motivem. Téma by tak přesahovalo příběh, vztahovalo by se k dalším dílům svým širším záběrem, obecným významem.

Není jednoduché rozlišit jasně mezi tématem a motivem. Podle Červenky je téma „jako celek konstituováno sérií výběrů z paradigmát.“⁷ Pokud budeme pokládat motiv za základní prvek motivicko – tematické struktury příběhu, na další úrovni stojí soubor

⁴ Hodrová, D. (2000), s. 728

⁵ Hodrová, D. (2000), s. 728

⁶ Hodrová, D. (2000), s. 734

⁷ Hodrová, D. *op. cit.*, s. 740

motivů, tedy téma, syžet uspořádává jednotlivá témata, která patřičně uspořádaná, tvoří příběh.⁸

Literární dílo představuje „komplex dynamických motivických sítí a systém různých prostupujících se topik. Topika individuální (topika autorská a topika konkrétního díla) se v něm prostupuje s topikou kolektivní (dobovou a kolektivní topikou nadčasovou, zakotvenou v archetypech).“⁹

Pokud se pokusíme identifikovat motivy a témata v několika dílech autorky, narazíme samozřejmě na složitou síť vzájemně propojených a ovlivňujících se motivů a témat. Ne vždy je jasná hranice mezi motivem a tématem, neboť jsou těsně spojeny a v podstatě jsou identické s tím rozdílem, že téma by mělo představovat obecnější pojem zahrnující v sobě motiv nebo jejich soubor.

Ve sbírce *Viděla jsem palmy* je možné identifikovat motiv první povídky již z názvu – „Chce se ubezpečit.“ Tento titul představuje jakýsi leitmotiv prolínající celým textem. Větu „Chci se ubezpečit“ opakuje hlavní postava stereotypně několikrát. Děj příběhu je zasazen na univerzitu, která představuje svého druhu prostorový motiv, toto moderní, pokrokové prostředí kontrastuje se světem hlavní postavy, prostého starého muže z Horního Egypta, jenž reprezentuje staré časy, hluboce zakořeněné tradiční myšlení, ještě umocněné venkovským původem. Důležitý je nastíněný obraz rodiny, kdy dívku vychovává její dědeček (hlavní postava příběhu), matka pracuje v cizině, aby mohla dceru podporovat. Otec dívky padl ve válce (podle slov starého muže jako mučedník). Tímto momentem se do příběhu promítá i reálný historický rozměr. Ostatně různé politické motivy jsou v dílech autorky velmi časté, ať se již jedná o izraelsko – palestinský konflikt, politické události v Egyptě nebo jinde v arabském světě nebo i historické události během úpadku moci v muslimském Španělsku, jak jsou zachyceny v románu *Granada*.

Dalším motivem je plánovaný výlet studentů do Port Saídu, rozvíjí zde střet tradičních názorů starého muže a přání jeho vnučky, která touží po svobodném životě a neváhá se postavit dědečkovi na odpor. „Dívka se vzdálila, pak se k nám otočila: „Mimochodem, dědečku, máme výlet do Port Saídu, chci jet.“ „Do Port Saídu?“ „Ano“ „Ne, Nadjo, není důvod.“ „Ale dědečku, chci jet. Pojedu!“¹⁰ Všechny tyto motivy spoluvytvářejí obraz střetu mladé a starší generace s jejich představami o životě.

⁸ Hodrová, D. (2000), s. 740

⁹ Hodrová, D. *op. cit.*, s. 742

¹⁰ Āšūr, Raḡwa. Ra'ajtu al-nachl. Al-Qáhira: Al-Haj'at al-Misrija al-ġamma li-l- kuttáb, 1987, s. 12

V titulu druhé povídky „Safsáfa a generál“ je skryt klíčový motiv příběhu. Zároveň tato dvě substantiva označují hlavní hrdiny, od nichž se děj rozvíjí. Vedle klíčového motivu s objevuje mnoho dalších motivů, některé se v obměnách opakují, jiné jsou uvedeny jen jednou. Celý příběh provází věta „Co ode mne chce generál?“, je uvedena několikrát, vždy před jednotlivými setkáními s generálem. Navozuje nejistotu a očekávání, kterému se bezprostředně dostává odpovědi. Významný je motiv divadla, se kterým je hrdinka spjata a provází ji celým životem. Hned na začátku příběhu se objevuje Safsáfa v roli královny, když hraje pro děti z vesnice. Příběh tvoří vzpomínky hrdinky na její život a rámuje ho její poslední návštěva u generála. Divadelní scéna v úvodu zobrazuje konec její divadelní kariéry. Improvizované jeviště kontrastuje s obdobím jejího profesního vrcholu „... a milovali jsme divadlo. Jeho sametovou oponu, světla, strach z premiéry, slzy skrz které jsme viděli diváky, kteří vstávali a nadšeně nám tleskali na konci večera.“¹¹ Za téměř divadelní motiv by se mohlo považovat i poslední setkání hrdinky s generálem, který si přisvojuje roli otce lidu a nabízí Safsáfě, dle jeho názoru, životní roli, aby ho doprovázela při oslavách jeho padesátileté vlády. „Padesát let sloužím lidu, starám se o jeho dobro, nesu jeho starosti, určuji cestu ... lid jsou mé děti ... jsem jejich milosrdný otec, jejich něžná matka ...“¹² I pevnost, ve které sídlí, může představovat rekvizitu jeho moci a nedosažitelnosti.

Celé vyprávění dynamizuje motiv cesty vlakem, spojuje začátek a konec příběhu, tedy „veze“ hrdinku celým vyprávěním až k jejímu poslednímu setkání s generálem. Vzpomínky jsou přerušovány krátkými průběžnými popisy cesty. Tyto popisy spojují jednotlivé časové skoky v retrospektivních pasážích.

Plynutí času podtrhují i popisy generálova vzhledu při schůzkách „Byl štíhlý a malý, s kulatou tváří a bílou lehce načervenalou pletí. Jemné kaštanové vlasy. Měl vojenské držení těla, mluvil jasně a s jistotou.“¹³ Poslední návštěva se koná po mnoha letech a je zde zachycena změna ve vzhledu generála. „Vypadal staře, s vrásčitou tváří ... náhle se rozesmál a znělo to jako hlas nemocného člověka ... šťastně se usmál a já si všimla, že zuby jsou umělé.“¹⁴

Jeden ze závěrečných motivů představuje moře, moře jako očišťující prostředek a zdroj krásných vzpomínek, uklidňující a odplavující smutek. Po té již následuje návrat, jednak se Safsáfa vrací do vesnice, kde se cítí doma, a také sama k sobě, vyrovnává se

¹¹ *Ibid.*, s. 29

¹² *Ibid.*, s. 37 – 38

¹³ *Ibid.*, s. 26

¹⁴ *Ibid.*, s. 36 – 37

s minulostí. „Júsif byl první, kdo mi ukázal moře, na to nikdy nezapomenu, ale nastal čas se vrátit.“¹⁵

Nosným tématem je život ženy, která se odmítla provdat za vlivného a bohatého muže a namísto toho poslechla hlas svého srdce. Přesto ani zde nechybí politické téma spojené s diktaturou generála a těžkými životními podmínkami obyvatel.

Třetí povídka „Sedící v zahradě čeká“ přináší motiv – postavu, kde ovšem v podstatě chybí vazba k ději, motivace zůstává zcela nejasná. O postavě tajemného muže na lavičce se nedozvíme vůbec nic, kromě jeho vzhledu. Tento zneklidňující motiv stojí v protikladu k příjemným obrazům slunce, „Slunce oranžově zářilo na obloze bez mráčku a šířilo své paprsky skrz propletené větve stromů.“¹⁶ míče, s nímž si hraje matka a její dítě. „... pak jsem vzala míč a prudce ho vyhodila. Viděla jsem ho a potom se mi zdálo, že může překonat zemskou gravitaci.“¹⁷ V příběhu se spolu střetávají scény vytvářející napětí, proti sobě stojí bezstarostná hra matky s dítětem za krásného slunečného dne v přírodě a tajemný muž vyvolávající neklid, strach z neznámého, u matky o to intenzivnější, že s snaží chránit své dítě.

Povídka „Ve studeném pokoji“ popisuje operaci, střídají se v ní motivy charakteristické pro nemocniční prostředí – obličej lékaře zakrytý rouškou, gumové rukavice, nemocniční lůžko, injekce, vnímání zvuků, které vydávají kovové nástroje, tekutiny stékající po těle. Tyto všechny pocity dotvářejí pocity pacientky, která vnímá ostře všemi smysly děj kolem sebe, zrakem vnímá personál nemocnice a předměty, pociťuje chlad, pak bolest a slyší hovor lékaře se sestrou i cinkání nástrojů při operaci. Její vjemy v ní probouzejí pocity nejistoty a strachu, chlad vyvolává stísněnost, snad až obavy ze smrti, po té bolest, kterou ukončí narkóza a vše mizí. „... pak přijde anesteziolog, dá mi injekci a říká: „Počítejte do deseti.“ A než dosáhnu čísla šest, přijde ten divný vyčerpávající pocit ... pak ... nic až bolest se světlem, suché rty a přání plakat.“¹⁸ 49 Probuzení, i když bolestivé, znamená návrat zpět do normálního života, domů. „... hledala jsem manžela, když mě uviděl, spěchal ke mně: „Jsi v pořádku?“ Viděla jsem, že má starost, usmála jsme se: „Je mi dobře.“ Chytla jsem se ho a jeli jsme domů.“¹⁹

Povídka „Ve svitu měsíce“ se vyznačuje poněkud chmurnou a skličující atmosférou. Ta je navozena jednak motivem noci „Viděla jsem je skrz otevřené okno, ty tři

¹⁵ *Ibid.*, s. 40

¹⁶ *Ibid.*, s. 43

¹⁷ *Ibid.*, s. 46

¹⁸ *Ibid.*, s. 49

¹⁹ *Ibid.*, s. 51

ve svitu měsíce.²⁰ a chladu „Vzduch na balkóně byl studený jako vždy, neboť dům stál na břehu moře ... Otevřela jsem okno, dovnitř se dostal studený mořský vzduch a oni se ve světle měsíce vzdalovali.“²¹ Oba motivy se v příběhu v různých obměnách několikrát opakují a tím svůj význam a dopad na čtenáře umocňují. Dále do příběhu vstupuje malá dívka, služka, která čeká na své zaměstnavatele venku, až ukončí návštěvu. V souvislosti s předchozím vylíčením chladné noci, tak její čekání vyvolává lítost, opuštěné dítě mrznoucí venku, kterému se navíc pravděpodobně nedostává nejlepšího zacházení. „Ona bez úsměvu odpověděla, že paní říká, že dokáže vše.“²² Děj prosvětluje služka, která dívku pozve dál, i když jen na chvíli. Tento moment přináší s sebou pocity uklidnění, dům představuje světlo a teplo. Ovšem závěrečný motiv odchodu přináší opět tmu a vzniká tím napětí mezi přívětivým domem plným světla a pochmurnou nocí.

Příběh „Den, který není jako ostatní“ předkládá rozpor mladé a starší generace, jejich nepochopení. Profesor reprezentuje staré časy a nechápe povrchnost svého vnuka. „Před měsícem se mě zeptal: „Dědo, co jsi v životě dokázal?“ Chytl jsem ho za ruku a vedl do pracovny. „Tyhle knihy jsem napsal a tyto práce vedl ... co říkáš?“ Řekl: „A jakou to má cenu, když bydlíš v tomhle malém bytě, nemáš auto nejezdíš každý rok do Evropy?“ Skoro jsem mu řekl, že je povrchní a jiný, pak jsem to nechal.“²³ Celým příběhem prolíná vědomí poslání, profesor je hrdý, že mohl celý život učit studenty a tomu podřizoval vše. „Obsadili Sinaj. Dobyli Port Saíd ... Někdo přerušil výzkum a vrátil se s velkým hněvem do Egypta, někdo se zapojil do anglického odporu na demonstracích proti vládě. A já musel utišit hněv a vydržet to. Pokračoval jsem ve studiu, získal doktorát a vrátil se do vlasti ...“²⁴ Vzpomínky na reálné události dávají příběhu dojem autenticity, zmiňují se zde zásadní momenty egyptské historie – demonstrace z roku 1946, třístranná agrese v roce 1956, Sádátova éra. Poslední scéna zachycuje zklamané očekávání, profesor mylně považuje zaplněný přednáškový sál za poděkování za svou dlouholetou pedagogickou činnost, přitom se jedná o návštěvu ministra a velvyslance. Profesor jako obvykle zachová klid, jako po celý svůj život, a vyrovnává se rychle se zklamáním.

Hlavním tématem povídky „Přání“ je střet západního a východního světa a též tradičního a moderního způsobu života. Proti sobě zde stojí motivy univerzity ve Velké Británii a hornoegyptské vesničky jako kontrast Západu a Východu. Nejde ovšem o

²⁰ *Ibid.*, s. 53

²¹ *Ibid.*, s. 53 – 56

²² *Ibid.*, s. 56

²³ *Ibid.*, s. 60 - 61

²⁴ *Ibid.*, s. 60

klasické střetnutí odlišných hodnot, je tu vnitřní rozpor mezi tradičním a moderním myšlením. Otcí hlavní postavy ve vesnici vyčítají neúctu k tradicím a víře, když poslal svou dceru studovat do ciziny. Konflikt s vesnickou komunitou je o to větší, že se jedná o dívku. Rozpory řeší i samotná dívky, když potkává dva chlapce, Iráčana, který se jí nelíbí a ani on o ni nemá zájem, přesto se s ním cítí dobře. „Fálih nebyl hezký, ani přitažlivý, ani dobrý společník – toho všeho jsem si všimla ... a přes to všechno jsem se s ním cítila spřízněná a radovala jsem se ze setkání ...“²⁵ V textu se objevují motivy, které je spojují – společný jazyk, stejné jméno jejich matek, stejné vesnické prostředí, odkud pocházejí. Druhý chlapec je Angličan, připadá jí krásný, překvapující a přitažlivý. Přesto je dělí hluboké rozdíly, nejsou schopni stejného vnímání. Ilustrující je motiv čaje z rodné vesnice, který Angličanovi nechutná. „Dala jsem mu čaj a chtěla vědět, co na něj říká. Chvilí počkal, pak se napil a znovu a zakroutil hlavou: „Zvláštní.“ „Nechutná ti?“ „Nevím.“ Přemýšlela jsem, že mu nabídnu jiný bez máty, ale neudělala jsem to.“²⁶

Pro povídku „Viděla jsem palmy“ je určující téma osamělosti ve velkém městě a touha po zidealizovaném domově. Kontrast tu vytváří anonymní nepřátelské velkoměsto a venkov s jeho krásnou přírodou. Nejsilnějším motivem je palma z rodné vesnice symbolizující domov, bezpečí a identitu. „Můj otec, ať mu bůh žehná, říkal, že palma je požehnaný strom, bohu nejmilejší, zmíněný v koránu.“²⁷ Odchod z domova znamená ztrátu jistot, prázdnotu a je vyjádřen právě motivem opuštěného stromu. „Moji bratři odešli a já, po té co jsem se usadila v Káhiře, jsem byla jako odříznutá od stromu a vypadá to, že jsem zapoměla na mátu, kaktusy, palmu a všechno.“²⁸ Tento stesk a nedostatek kontaktů s lidmi se snaží přehlušit péčí o rostliny. „Přála jsem si, aby byl můj domov velký, obklopený půdou, kterou bych obdělávala a mrzelo mě, že se skládá jen z jedné místnosti a balkon je tak úzký, že nestačí všemu, co pěstuji.“²⁹ Nakonec ovšem právě prostřednictvím milovaných rostlin získá novou přítelkyni.

Všechny povídky ve sbírce se týkají každodenních a obvyklých lidských pocitů a problémů. Zachycují obyčejné lidi v těžších, či lehčích situacích, ať již to je starost o děti, volba mezi láskou a pohodlným životem, strach z nemoci a smrti, neporozumění mezi generacemi, stesk po domově nebo osamělost.

²⁵ *Ibid.*, s. 72

²⁶ *Ibid.*, s. 78

²⁷ *Ibid.*, s. 83

²⁸ *Ibid.*, s. 84

²⁹ *Ibid.*, s. 87

Další povídková sbírka *Zápisky paní R* se od předchozí odlišuje především společnou hlavní postavou pro všechny povídky. Tematicky se příliš neodlišuje, neboť i zde jsou předmětem vyprávění běžné, každodenní situace lidského života, třebaže jsou někdy skryty pod fantastickými a absurdními motivy.

První povídka „Zpráva paní R o posledním dni v týdnu“ přináší obraz paní R nebo také samotné autorky, která s paní R někdy splývá, jako spisovatelky v tvůrčí krizi. Úvodní motiv krajiny s jezírkem a vrbou ve spojení básníkem navozuje klidnou až meditativní atmosféru, ta je však porušena výjevy moderní civilizace – automobil, semaforey, dopravní zácpa. Pak následuje bezradnost nad zpracováním povídky, první verzi paní R zavrhne jako melodramatickou, druhá verze je groteskní podobou daného tématu.

Povídka „Zpráva paní R o posledním měsíci v roce“ se při analýze smyslu dost komplikuje, porušuje linearitu vyprávění různými odbočkami, autorským komentářem a výrazně antiiluzivním přístupem, ve vyprávění se mísí absurdita a tragikomičnost, porušena je i čistota žánru. Což sama autorka na začátku přiznává a nastiňuje i uspořádání příběhu „A moje povídka? Nemá úvod kromě promluvy autorky, která ji otevírá. Následuje samotná událost a končí se závěrem ... končí šťastně.“³⁰ Hlavním tématem je chaotičnost a nepochopitelnost moderního světa, určité odosobnění lidí až na hranici neživých předmětů. Střídají se zde různorodé motivy, motiv sebevraždy, tradičně vážné a tragické události, jednak není dokonán a jednak je zlehčen způsobem záchrany, paní R dopadne na pytle s odpadky. Taktéž její zranění (vlastně neslučitelná s živou bytostí) jsou jednoduše ošetřena lepící páskou. „Musela upevnit hlavu ke krku a levou ruku rameni (s pravou rukou se nic nestalo). Pas nebyl v pořádku. Lepící páska nestačila, tak L musela koupit další. Po třetí odešla a zase se vrátila.“³¹ Přítomny jsou i intertextové motivy, zmiňuje se francouzský klasik povídky Guy de Maupassant a k jeho povídkám je postaven do kontrastu tento neúplný absurdní příběh, dále aktivista za práva žen Qásim Amín i ženské hnutí. Též závěr porušuje tradiční konec povídky, jde o komentář, kdy autorka očekává negativní reakce kritiků a překvapení čtenářů.

Povídka „Vozidla paní R“ představuje metaforický příběh o až schizofrenním životě člověka v moderním technickém světě. Opět se objevují prvky absurda a komična, ironického humoru. Hlavním motivem je zde automobil hlavní hrdinky, představuje symbol moderní civilizace, produkt vyspělé techniky, tento obraz je ale narušován líčením mnoha technických problémů zmiňovaného automobilu. „Někdy otočí klíčkem a rozsvítí

³⁰ c Āšūr, Raḡwa. *Taqārīr al-sajjida rá'*. Al-Qáhira: Dār al-Šurūq: 2001, s. 18

³¹ *Ibid.*, s. 20

se malé světlo, aniž by automobil vydal nějaký zvuk ... Otočí klíčkem a automobil se rozběhne, nebo zůstane, jak byl ... Automobil běží a ozývá se zvuk motoru. Když ne, sešle jí bůh děti, které ho roztlačí.“³² K motivu automobilu se připojují další jako současná Káhira s hustým provozem, problémy paní R s průduškami způsobené znečištěním vzduchu. Postupně dochází k personifikaci automobilu, se svými neduhy se léčí v nemocnici a s nimi se propojují i problémy paní R, které vyústí v depresi a doktor jí doporučí psychologa. Znovu vyvstává téma spojení živých bytostí a neživých věcí bez rozlišení.

Velkou část povídky „Zpráva paní R o dvou sférách Cambridge“ zaujímají nejrůznější historická data a události z anglické a americké historie, která se mísí se soudobými událostmi. Od dějin města Cambridge a univerzity přes zmínky o anglických králich a profesorech až po vyhlášení americké nezávislosti, k tomu se připojují aktuální témata izraelsko-palestinského konfliktu, iráckého embarga nebo bombardování Iráku, zmiňuje se i rozpad Sovětského svazu a Huntingtonovy teorie. Motivy historické prohlídky univerzity ve skupině lidí z celého světa a mezinárodní konference dotvářejí charakter globalizovaného světa, propojenosti a též jeho neradostného stavu, k tomu se připojuje i mírně schizofrenní chování hlavní postavy, když si povídá sama se sebou. Jako komická nadsázka zde působí motiv sochy, která má plnit přání a vyřešit všechny problémy, komické je i přirovnání, která srovnává chování hlavní postavy s Oidipovým hledáním pravdy.

Hlavním motivem povídky nazvané „Holmesovský příběh“ je postava slavného detektiva Sherlocka Holmese, která je však pouze symbolem hledání pravdy. Jako v jiných povídkách i zde jde o komickou nadsázku, která hlavní téma skrývá svými pestrými často asociativními obrazy, mnohdy znesnadňujícími proces chápání textu. Důležitou roli hraje moderní technika, vymoženky naší civilizace, které jsou dávány do souvislosti se starými dobami, v rychlém sledu se střídají motivy televize, počítače, internetu spolu s předměty poněkud zastaralými jako jsou lupa, dýmka, hůl apod. „Musela se naučit používat počítač a uchopit vlákna a dávat pozor a trpělivě je sledovat, všimněme si, že diskuze o vláknech nás neodvádí od příběhu, neboť ta vlákna nás nevrací do dávných dob, kdy se jich držel řecký mladík, aby se dostal z labyrintu, ale vede nás k vláknům elektronického pavouka, známého pod jménem síť ...“³³ Tyto obrazy však nejsou pro příběh určující stejně tak jako epizoda z mládí paní R, kdy se za každou cenu snažila zjistit výsledky přijímacích

³² *Ibid.*, s. 26

³³ *Ibid.*, s. 55

zkoušek, které měly být údajně zfalšovány, přesto i tato scéna podporuje celkové téma příběhu, tedy hledání pravdy, ať už je tím míněno cokoli.

Povídka „Pohřeb“ na první pohled působí jako komentář a analýza izraelsko – arabských vztahů a vztahů mezi jednotlivými arabskými zeměmi. Základními motivy pro další rozvíjení děje jsou pohřeb izraelského politika Rabina a pohřby marockého a jordánského krále, od těchto událostí se odvíjejí další obrazy, tedy charakteristika vlády obou králů, jak byli vnímáni svými poddanými. Z děje jasně vystupuje určitý sarkasmus ve vztahu k vrcholné politice. „Zkrátka sešel se Západ a Východ, Sever a Jih, vládci Arabů a Izraele a kdyby to nebyl pohřeb, všichni by vytvořili velký kruh, chytily by se za ruce, tančili by a zpívali.“³⁴ Dalším výrazným motivem je moderní technika, konkrétně satelit, opět se zde uplatňuje nadsázka, ironický pohled na moderní propojený svět, kde je člověk zahlcen informacemi, což má své důsledky. „... plakali společně. Jedli oběd a upřeně pozorovali obrazovku. Spěchali na záchod vykonat potřebu a spěchali znovu k pohřbu ... aby jim nic neuniklo, ani pláč.“³⁵

Pro povídku „Zahrada paní R“ je určující téma vztahu matky s dětmi, způsobu výchovy. Úvodní idylický motiv zahrady plné pečlivě pěstovaných květin je vystřídán motivem domácnosti plné neposedných dětí vyžadujících neustálou pozornost. Jednotlivé motivy vyvolávají pocit přívětivého domova a klidu, přestože paní R musí řešit problémy dětí, především ve škole. Tato povídka se od předchozích liší naprostou absencí jakýchkoli politických témat nebo odkazů mimo vlastní děj. Motivы se vztahují k hlavnímu tématu nijak jej nepřekračují.

Podobně jednotné a kompaktní téma má i další povídka „Stane se“, motivы nezavádějí čtenáře od úvodního tématu a působí i realisticky. Jde o telefonní rozhovor paní R s moderátorem pořadu, do kterého ji zve jako hosta. Paní R se snaží dotěrného moderátora zdvořile odmítnout. Jednotlivé motivы vytvářejí sled myšlenek, kdy se paní R snaží rychle najít výmluvu, aby se nemusela pořadu zúčastnit. „Tak najdeme jiný termín pro další vysílání. Kdy?“ Není důvod útočit. Laskavě. „Ještě jednou vám děkuji, že mě tam chcete, ale za tři dny mám dovolenou a cítím, že potřebuji pořádnou dovolenou bez jakýchkoli povinností.“³⁶

Zcela jiný charakter má pak povídka „Zpráva paní R o její cestě do Španělska 3.října 2000“, jde o jednoznačně autobiografickou povídku, kde autorka vychází ze svých

³⁴ *Ibid.*, s. 65

³⁵ *Ibid.*, s. 63

³⁶ *Ibid.*, s. 95

zážitků. Opakovaně příběh komentuje a zmiňuje se o procesu jeho psaní. Zajímavé jsou momenty, kde při procházce městem vzpomíná místa, na kterých se odehrávají některé scény z její Trilogie Granada. Povídka se komplikuje častým střídáním motivů, ať již z minulosti, či současnosti nebo vzpomínkami. Významnou část opět zaujmají motivy z historie, konkrétně z období španělského povstání. Autorka popisuje příběh popraveného umělce Federica Garcíi Lorcy, vytváří atmosféru lítosti k popravenému a odsouzení Falangy. Tento příběh přerušují scény ze současnosti, jako opakující se motiv vystupuje v povídce každodenní sledování zpráv – události v Palestině a v Egyptě. Opět se zde objevuje propojení světové historie, politických témat, především palestinských. „... v záběrech opakujících se každý den: chlapec ovázaný palestinskou vlajkou, je vidět jen obličej, doprovázejí ho další chlapci nebo jeho bratři, jeden za druhým, každý nesen na zádech školní brašnu. Naklání hlavu ke svému kamarádovi. Někdy se na záběru objeví otec nebo matka sklánějící se nad hrudí chlapce. Objímá ho. Skoro ho svým tělem zakrývá.“³⁷ Všechny obrazy ze zpráv jsou velmi emotivní. Stále vracející je též snový motiv malé dívky, která nutí spisovatelku k napsání samotného příběhu. Mezi politickými a historickými motivy se silně prosazuje motiv cesty, někdy až bloudění, když se autorka prochází uličkami města, často hledá správnou cestu, nachází ji a zase znovu ztrácí.

Rovněž se Španělskem je spjatá další povídka „Čisté zabití“, její téma je ale neroztříštěné do mnoha obrazů, jak je tomu u předchozí povídky. Začíná citací z knihy Ernesta Hemingwaye *Smrt odpoledne*, k této knize se hlavní postava v příběhu několikrát vrací. Základním motivem jsou býčí zápasy, velmi detailně je popisován celý býčí zápas, býk je charakterizován včetně jeho stáří, váhy, vzhledu, u všech přímých účastníků zápasu je do podrobností popsáno jejich oblečení a hlavně největší prostor je věnován průběhu samotného zápasu, barvitě vyličení napomáhá živé představě scény. Klíčový moment přichází, když si paní R vzpomene, že býci jsou velmi inteligentní a mají mimořádnou paměť, pro boj je tedy vhodný býk bez jakýchkoli předchozích zkušeností. „Zabrání mu získat zkušenost, kterou by mohla paměť vyvolat v okamžiku střetu. „Ideální býk pro býčí zápasy je býk bez paměti. Nikdy předtím nebojoval, vše se naučí v aréně.“ Paměť tedy, paměť je všechno.“³⁸

Povídka „Smutný příběh“ přináší znovu politická témata, tentokrát alžírskou revoluci. Autorka diskutuje o revoluci se svým synem, uvozujícím motivem pro tento rozhovor je Picassův obrázek dívky symbolizující Alžírsko. V rozhovoru dochází ke

³⁷ *Ibid.*, s. 103

³⁸ *Ibid.*, s. 81

generačnímu konfliktu mezi matkou a synem, každý z nich je přesvědčen o své pravdě, kterou brání. Tento střet je důležitým tématem příběhu. Dalším jsou obavy autorky – vypravěče ze stáří po té, co uvidí dívku se svou matkou, které pomáhá při nákupech.

Povídka „Poslední příběh“ začíná dvěma snovými motivy schodů, z prvních schodů padá kočárek, po druhých stoupá chlapec. Oba obrazy, jak si autorka uvědomuje, pochází z filmů, které viděla. A objevuje s další motiv schodů, tentokrát v Římě, kde byla autorka na výletě. „Ponořila jsem se do každodenní práce a vybavily se mi další široké schody jako ty ve snu, z nich nespadl dětský kočárek. Ale jednou v mládí jsem po nich stoupala s kamarádem ...“³⁹ I v této povídce vystupuje syn autorky, který s ní vede polemiku o povídce.

Popis motivické a tematické složky v románu je složitější než u povídek, jde samozřejmě o větší rozsah příběhu, ale také o hlubší prokreslení událostí a postav, celý systém je komplikovanější a mnohoznačnější.

Román *Granada* představuje historický příběh založený na reálných událostech konce 15.století odehrávajících se v muslimském Španělsku. Jedna tematická linie tak popisuje zásadní historické události, dalo by se říci na úrovni světových dějin, které pak ovlivňují osudy obyčejných lidí, jsou s jejich osudy neodlučitelně spjaty. Začátkem je dobytí Granady v roce 1492. Další vrstvou jsou osudy a pocity muslimského obyvatelstva Granady, jejich vnímání postupující křesťanské nadvlády. A konečně nejdůležitějším tématem je život jedné rodiny, každodenní život s jeho radostmi i starostmi, na který těžce dopadá křesťanská vláda. Jejich osudy jsou provázány s jejich vlastní a dějinné události nemilosrdně zasahují do jejich soukromých životů.

Jednotlivé motivy historických událostí rozvíjejí následně děj příběhu a spoluurčují další vývoj vyprávění, ať už je to uzavření smlouvy mezi králem Granady Abú Abdalláhem Muhammadem a aragonským králem a kastilskou královnou, předání klíčů od Alhambry, podepsání kapitulace, příchod křesťanských misionářů s arcibiskupem v čele, konverze předních muslimských vůdců, příjezd Kryštofa Kolumba a jeho průvod městem, pálení knih nebo konání inkvizice.

Již úvodní motiv příběhu jakoby předjímal neradostnou budoucnost Granady a jejích obyvatel, jde o obraz krásné nahé ženy jdoucí ulicí při úsvitu a za několik dní je nalezena mrtvá v řece „... Načím mu o několik dní později řekl o ženě, jejíž nahé tělo se našlo plovoucí v řece. ... Říční proudy pohltily poslední naději.“⁴⁰ Podobně tragický

³⁹ *Ibid.*, s. 126

⁴⁰ ^cÁšúr, Raḡwa. *Gharnája*. Al-Qáhira: Dár al-Hilál, 1994, s. 8

motiv představuje veřejná konverze muslimského vojenského vůdce, symbolu odporu proti křesťanům, naděje na lepší budoucnost jsou tak opět otřeseny. „Zavřel oči a řekl: „On chce, abys se stal křesťanem. To je Jeho vůle.“ Mrtvé ticho padlo na dav jakoby náměstí plné stovek lidí bylo úplně opuštěné.“⁴¹ Dalším motivem je spálení konfiskovaných knih, jako další krok k likvidaci muslimské kultury a vzdělanosti, zlomení odporu. Tato scéna má i přímou souvislost se smrtí jedné z hlavních postav příběhu. „... knihy padaly na zem, vršily se jedna na druhou, některé zavřené, jiné otevřené ... lidé sledovali, jak mnoho opisů koránu padá na zem, jak malé tak i velké ... Oheň rychle pohltit knihy ... Oheň zničil vše, co mu padlo do cesty a polykal každý řádek, každou stránku, knihu za knihou.“⁴² Oheň se objevuje i v závěrečné scéně, kdy je jedna z hlavních postav odsouzena inkvizicí k trestu upálením. Vykonání rozsudku probíhá na stejném místě, kde byly před lety spáleny arabské knihy. „... prohlásili jsme tě za nenapravitelného bezvěrce a odsuzujeme tě k smrti upálením ... Nedívala se kolem sebe. Nechtěla, protože se bála jejich očí, kastilské oči lesknoucí se potěšením a chtivé se dívat, oči Arabů, které zlomí tvé srdce svým smutkem nebo zděšenými pohledy. ... Uvolňují jí některá pouta a vedou ji k hranici.“⁴³

Opakujícím se motivem je popis určité denní a roční doby spolu s vyličením krajiny, tyto popisy se nemění v závislosti na jakékoli politické situaci, reprezentují neměnný přírodní koloběh, lhostejný k dění, lidským osudům, představují vyšší princip, jednotu a stabilitu, věčnost, třebaže je to dynamická stabilita. „Válka, nebo ne, okupace, nebo radostná událost, kopce v létě držely své svátky hojnosti a rozprostřely po celé zemi svou všeobjímající zeleň, naplnily ji nejsladšími vůněmi a ozdobily pestrými květy ... léto v Granadě přináší obsypané olivovníky a lákavé meruňky se objevují a zase ztrácejí za sytou zelení listů.“⁴⁴ „Viděl horizont zpoza hradu měnící barvy od růžového odstínu rána k mlhavě červené s příměsí modrého časného úsvitu. Pak se rozzářil v jasně fialové. Slunce vycházelo ...“⁴⁵

Přes tvrdou nadvládu nepřátel a mnohá omezení každodenní život plynul a přinášel s sebou obvyklé situace. Obyčejní lidé nemají odvahu vystoupit otevřeně proti nadvládě, proto alespoň tajně neposlouchají nařízení, např. schovávají knihy, součást jejich kulturního dědictví, před zničením, skrytě tak brání svou identitu. „Všichni se dohodli, že to musí být provedeno postupně, tiše a opatrně, způsobem, který by nevzbudil pozornost.

⁴¹ *Ibid.*, s. 54

⁴² *Ibid.*, s. 60

⁴³ *Ibid.*, s. 309

⁴⁴ *Ibid.*, s. 51

⁴⁵ *Ibid.*, s. 24

Souhlasili, že knihy se rozdělí rovnoměrně na několika místech, v horských jeskyních, pod ruinami opuštěných domů ...⁴⁶ Součástí lidského života je i smrt, také tento motiv se několikrát objevuje, i když v různých souvislostech, smrt Abú Džá'fara je těsně spojena s veřejným spálením knih, když tuto ránu nedokázal překonat „Abú Džá'far řekl své ženě: „Zemřu nahý a sám, protože Bůh neexistuje.“ A zemřel. Muži umyli jeho dlouhé nahé tělo a předtím než ho přikryli pohřebním rubášem, zarecitovali nad ním šahádu.⁴⁷ Naproti tomu smrt jeho manželky je přirozená, pokojná, je nevyhnutelným lidským údělem. „Umm Džá'far při čekání na Sa'da zemřela ve spánku. Odešla, aniž by si někdo v domě uvědomil náznak nějaké nemoci. Šla do postele, protože byla slabá, nikdy si nestěžovala na žádné potíže. Když ji ráno našli, byla již mrtvá ...⁴⁸ Podobná je i smrt novorozeného dítěte její vnučky, jakkoli tragická, přesto přirozená. „Dva týdny strávila Salíma se svým dítětem, neviděla a neslyšela nic, jen jeho vše přehlušující přítomnost, která ji zároveň vyčerpávala i obohacovala, jakoby nepotřebovala nikoho a nic jiného. Pak si ho Bůh vzal. Proč?⁴⁹ V kontrastu s touto smrtí stojí upálení vnučky Umm Džá'far, na stejném místě, kde se předtím pálily knihy.

Objevují se tradiční motivy jako láska „Sa'd neslyšel ani slovo z toho, co mu říkala. Bylo to rychlejší než blesk. Odvrátil oči ... Když vzhlédl a ucítil v žaludku motýlí šimrání, zase se podíval dolů. Tu noc nemohl Sa'd usnout.⁵⁰, svatba a štěstí „První noc se k ní Sa'd přiblížil jemně a nesměle a ona mu odpovídala, aniž by chápala, co ji k tomu přimělo. Když se jejich těla spojila v jedno, obklopil je takový klid, o kterém neměla nikdy tušení. Byl to klid, který v ní uvolnil překypující náklonnost.⁵¹ Motiv lásky se prezentuje jako univerzální, když Na'ím potká v Novém světě indiánku Mayu a zamiluje se do ní. „Její obličej zářil takovou líbezností, že rozehřál jeho duši. Ptal se sám sebe, odkud tato božská žena přišla ... schoulil se vedle ní a držel ji v náručí ...⁵² Dalším motivem je narození dítěte. „Marjama porodila první dítě, dceru, radost naplnila dům, jak byl každý posedlý matkou a děckem. Potom Salíma porodila syna a radost a zájem se zdvojnásobily.⁵³

⁴⁶ *Ibid.*, s. 56

⁴⁷ *Ibid.*, s. 61

⁴⁸ *Ibid.*, s. 183

⁴⁹ *Ibid.*, s. 150

⁵⁰ *Ibid.*, s. 47

⁵¹ *Ibid.*, s. 102

⁵² *Ibid.*, s. 261

⁵³ *Ibid.*, s. 149

Chadídža a Sausan představuje jiný typ románu, jde o čistě fiktivní příběh, tematicky méně komplikovaný, s menším počtem postav a hlavním hrdinou, resp. dvěma hlavními hrdinkami.

Základním tématem celého příběhu je vztah matky a dcery, vztah komplikovaný a nenapravitelně narušený. K němu se dále přidružují témata rodinných vztahů, lásky a manželství. Rozvíjí se zde příběh rodiny, dvou generací, jen okrajově se objevují jiná témata, neboť děj se převážně koncentruje právě na zmíněnou rodinu.

Příběh začíná dětstvím hlavní postavy – matky, která je zároveň vypravěčem první části románu. Toto období je živě vykresleno střídajícími se motivy her „Hra začala. Stála jsem nehybně se vztyčenou hlavou, jak se sluší na královnu a oznámila jsem pronikavě „Já, Chadídža, královna Egypta, jsem se rozhodla postavit pyramidu větší než tři pyramidy v Gíze.“⁵⁴, dětských hádek „Chadídžo, máš ráda jen sebe. Jsi sobecká.“ „A ty jsi hlupák, osel a otrava.“ Madždí se připojil: „Ahmad má pravdu, už si s tebou nebudeme hrát a řekneme to tvojí mámě.“⁵⁵, vztahu k otci „Tatínek je na fotce i ve skutečnosti hezký a zná spoustu zajímavých věcí, je elegantní, ví, jak mě rozesmát, i když se zlobím nebo pláču.“⁵⁶, plánů do budoucnosti „Až vyrostu budu slavná sportovkyně. Jsem ve škole nešikovnější ... Budu studovat zeměpis a pojedu kolem světa jako Sindibád ... Uvažuji o tom, že se stanu lékařkou a vím, že to dokážu.“⁵⁷, konfliktů s matkou „Co by udělala babička, kdyby tohle slyšela?“ Neustálé připomínky způsobily, že babička byla pořád v domě ... máma mě stále napomínala a opakovala, že chlapec je lepší. Nevěděla jsem, proč to říká když jsem lepší než Ahmad.“⁵⁸ nebo sny „Pták Ruch slétl na ostrov, rozpřáhl obrovská křídla, pak vzlétl a já se chytla jeho pařátu, uviděla jsem ostrov ...“⁵⁹

Následují tradiční motivy doprovázející život jedince – svatba, narození dětí, jejich výchova, dospívání, smrt v rodině. „Za dva týdny mi zavolal Madždí pozdě v noci, že Zajnab má porodní bolesti, vzbudila jsem Kamála a jeli jsme do nemocnice. Chudinka, křičela, tlačila. Víím, jak moc jí to bolí, tiskne mi ruku a já dusím pláč ...“⁶⁰ Záhy po narození holčičky se objevuje motiv smrti jako součást nevyhnutelného koloběhu v přírodě. „Matka zemřela. Byla silná a pečlivě se starala o mého nemocného otce, smrt si

⁵⁴ c. Āšūr, Raḡwa. *Chadídža wa Sausan*. Al-Qáhira: Dár al-Hilál, 1987, s. 8

⁵⁵ *Ibid.*, s. 10

⁵⁶ *Ibid.*, s. 11

⁵⁷ *Ibid.*, s. 12 – 17

⁵⁸ *Ibid.*, s. 17

⁵⁹ *Ibid.*, s. 13

⁶⁰ *Ibid.*, s. 53

ji vzala.“⁶¹ Nechybí tu ani politické události, které sice členové rodiny prožívají, ale jejich život jimi bezprostředně ovlivněn není. „Ve dvě °Abdalnásir v televizi řekl, že jsme prohráli bitvu, Kamál a Madždí nic neřikali, otec brečel a matka ho utěšovala.“⁶²

3.2. Poetika syžetu a příběhu

Syžet a příběh jsou součástí vnitřní kompozice díla, s příběhem souvisí motiv, který je „zvláštním způsobem užití slova, věty, obrazu“⁶³, má svůj význam. Motívem může být písmeno, slovo, zvuk nebo předmět. Motívem se tyto prvky stávají, pokud se v textu záměrně opakují a tvoří tak systém.⁶⁴ Zároveň je ale možné považovat za motiv každý verbální i neverbální prvek v textu, bez ohledu na jeho opakování.

Motiv se může vyskytnout jen jednou, ale je pro příběh významný, nebo je vyjádřen jiným obdobným způsobem.⁶⁵ Ani rozpoznání motivu nebo obměněného motivu, nebo obměněného motivu není vždy snadné, do jisté míry záleží na interpretaci. Pro interpretaci je důležitý „motiv klíčový“. Může být uveden přímo v názvu díla. Pro období romantismu je typická poetika leitmotivů, která spojuje text. V realismu naopak nenachází takové uplatnění, neboť je zde snaha se co nejvíce přiblížit reálnému životu bez jakýchkoli nejasností.⁶⁶

Stejný motiv se v textu v závislosti na kontextu mění, je odlišný i u různých děl a autorů. Naproti tomu nacházíme v literatuře i motiv opakující se v dílech autora i u dalších autorů v různých obdobích, takový motiv se označuje jako intertextový. Význam intertextového motivu se mění v závislosti na kontextu díla, ostatních děl, nebo dokonce kontextu literatury. Tím se v podstatě každý motiv může jevit jako intertextový. Identita motivu je proměnlivá, relativní a souvisí s „dynamickou identitou díla jako celku“⁶⁷ a je „projevem neméně dynamické povahy smyslu díla.“⁶⁸

⁶¹ *Ibid.*, s. 54

⁶² *Ibid.*, s. 37

⁶³ Hodrová, D. *op. cit.*, s. 721

⁶⁴ Hodrová, D. (2000), s. 722

⁶⁵ Hodrová, D. (2000), s. 722

⁶⁶ Hodrová, D. (2000), s. 725

⁶⁷ Hodrová, D. *op. cit.*, s. 727

⁶⁸ Hodrová, D. *op. cit.*, s. 727

Při jiném pojetí motivu není nutné se omezit jen na pouhé slovo nebo větu, ale zahrnout k motivu i jeho kontext, tím lze posuzovat i styl příběhu. Nejjednodušším rozdělením motivů je rozlišení na verbální a neverbální (např. grafický nebo zvukový). Podle výskytu motivů rozeznáme motiv objevující se jednou a opakující se motiv (leitmotiv). Verbální motiv se může i nemusí v příběhu měnit, bývá vyjádřen jedním slovem, nejčastěji podstatným jménem. Dále rozlišujeme motivy jednoduché a složené. Příkladem složeného motivu může být postava, některé postavy jako motivy získávají intertextový charakter, ale jejich chápání a význam se v závislosti na kontextu mění.

Postava v příběhu se vyskytuje opakovaně, nebo jednou, stejně tak je tomu u popisu míst, i zde se vyskytují intertextové motivy míst, do značné míry ovšem závislé na interpretaci čtenáře.

Ve francouzské tematické kritice se místo pojmu motiv užívá téma. Toto téma lze chápat jako „motiv nadindividuální, zakotvený ve vědomí, uvažování a imaginaci celé epochy.“⁶⁹ Motiv se váže ke konkrétnímu dílu, kdežto téma představuje „obecnější motivické komplexy a toposy, které se vracejí v různých dílech.“⁷⁰ Téma „je vyjadřováno různými způsoby a prostřednictvím mnoha motivických komplexů, zahrnujících motivy časové, prostorové, syžetově-dějové, motivy-postavy.“⁷¹ Na základě tohoto lze vytvořit řetězec jdoucí od motivu přes téma (soubor motivů), syžet (způsob uspořádání témat) až k příběhu (komplex syžetem uspořádaných témat).⁷² Dílo lze vnímat jako „komplex dynamických motivických sítí a systémů různých prostupujících se topik.“⁷³

Syžet je součástí kompozice díla, byl chápán různě, u Veselovského byl popsán jako „posloupný řetězec důležitých epizod.“⁷⁴ Teorie prózy u formalistů byla založena právě na analýze syžetu. Důraz na jednotlivé aspekty syžetu se měnil „od etnografického a formálního aspektu syžetu k jeho aspektu komunikačně narativnímu a posléze noeticko-ontologickému.“⁷⁵

V souvislosti se syžetem se objevují další pojmy, které jej nahrazují, jsou to „discours“ (diskurz) a „récit“ (promluva).⁷⁶ Dále proti sobě stojí pojmy syžet a fabule. Podle Nory Krausové představuje fabule „paradigmatickou zásobárnu epických postojů (hledisek) a kompozičně-motivických postupů v konkretizaci, s jakou se s nimi setkáváme

⁶⁹ Hodrová, D. *op. cit.*, s. 738

⁷⁰ Hodrová, D. *op. cit.*, s. 739

⁷¹ Hodrová, D. *op. cit.*, s. 739

⁷² Hodrová, D. (2000), s. 740

⁷³ Hodrová, D. *op. cit.*, s. 742

⁷⁴ Hodrová, D. *op. cit.*, s. 746

⁷⁵ Hodrová, D. *op. cit.*, s. 749

⁷⁶ Hodrová, D. (2000), s. 749

v syžetu.⁷⁷ Konstituování syžetu probíhá výběrem z fabule-paradigmatu. Zásadní roli hraje autor. Fabule je součástí literárního díla, třebaže je jen těžko uchopitelná a rozpoznatelná. Zachycuje události příběhu, jak se udály, v čase původního příběhu, který existoval dříve, než se objevil v textu. Příběhy inklinují buď více k fabuli (založené na reálném příběhu), nebo k syžetu, kde fabule splývá se syžetem a je přítomna vybraným paradigmatem.⁷⁸

3.3. Příběh

Příběh zprostředkovává smysl díla, odehrává se ve fiktivním světě a čase, a to i kdyby byl založen na reálné události, procesem vyprávění se z něj stává jiný příběh. Dokonce i chybějící příběh lze svým způsobem považovat za příběh. Druhým extrémem je zmnožení příběhů v rámci jednoho, jejich štěpení. Tradiční příběh se vyznačoval průběhovostí, měl začátek i konec, to se zvláště ve 20. století mění.

Tato nejednotnost, roztržitost, neukončenost souvisí s celkovým chápáním světa a jeho složitě, nejednoznačné reality. Příběh se dotýká podstaty lidského bytí ve světě, zahrnuje v sobě již existující příběhy a zároveň něco nového. Příběh je někdy potlačován, jindy jeho význam roste. Hlavně ve 20. století se rozšířil nejednoznačný příběh, také příběh každodenní všednosti nebo parodující. Do příběhu je někdy vzat i čtenář, který se v něm tvůrčím způsobem podílí.

Pro pochopení významu je nezbytné nalézt vztah mezi fiktivním světem vytvořeným autorem a světem reálným, ve kterém žijeme. Vedle tohoto vztahu je důležité i spojení reálného světa autora a aktuálního reálného světa čtenáře. Dílo je ovlivněno dobou, ve které vzniklo a kulturním prostředím. K tomu se však ještě připojuje obtížně uchopitelný vztah autorova reálného světa a fiktivního světa.

Dílo se může snažit zobrazovat realitu v její komplexní podobě, přistupovat k ní mimeticky, nebo z ní vybírá jen některé momenty a rezignuje na úplnost, jde o ilustrativní a tedy symbolické zobrazení.

⁷⁷ Hodrová, D. *op. cit.*, s. 750

⁷⁸ Hodrová, D. (2000), s. 753

To samé platí i pro postavy, jež mají reprezentační nebo ilustrativní charakter nebo často balancují na hranici.⁷⁹ Postavy jsou i nejdůležitějšími nositeli významu, který se v průběhu příběhu mění.

Postava je neoddělitelně spjata s dějem, s nímž úzce souvisí vnitřní život postavy, který ji ve velké míře charakterizuje. V příběhu platí nepřímá úměra mezi vnitřním životem a dalšími narativními prvky jako jsou popis, zápletka nebo komentář, to tedy znamená, že čím méně prostoru zaujímá vnitřní život postavy, tím více se uplatňují narativní prvky.⁸⁰

Vnitřní život nám pomáhá pochopit duši, osobnost postavy. Osobnost je možné v příběhu charakterizovat přímo, uvést výčet jejích vlastností, rysů, atributů, jde o vnější přístup. Jiným způsobem vykreslení postavy je vnitřní monolog, vlastní myšlenky postavy, tento přístup se objevuje hlavně v moderní literatuře, pro starší období je naproti tomu typická přímá vnější charakteristika.

Vedle vnitřního monologu stojí proud vědomí, ale jeho podstata je jiná, jde spíše o psychologickou záležitost, spojenou s dojmy, myšlenkami a asociacemi. Vnitřní monolog jako literární termín zakotven v rétorice. Někde vnitřní monolog a proud vědomí splývají, ale vždy je možné vyzorovat tendenci buď k psychologickému přístupu, nebo k rétorice. V moderní literatuře převažuje psychologický přístup.

Při zkoumání postavy je možné vydedukovat z ní určitý charakterový typ. Tím se samozřejmě vzdalujeme individualitě postavy a naopak zde nastupují jednotící, zobecňující rysy postavy. Tím se zařazuje do širšího kontextu, určitým způsobem dochází k jejímu odosobnění. Na druhou stranu v každé individuální postavě lze nalézt společné rysy s jinými.

⁷⁹ Scholes, Robert. Kellogg, Robert. *Povaha vyprávění*. Přeložil Marek Sečkař. Brno: Host, 2002, s. 92

⁸⁰ Schles, R. Kellogg, R. (2002), s. 169

4. Postava

4.1. Statické a dynamické pojetí postavy

Postava spojuje jednotlivé složky a prvky díla, postava představuje určitý tématický komplex, který se objevuje v textu jako soubor textových jednotek.¹ Tyto jednotky se mohou, avšak vždy alespoň s nějakou obměnou, opakovat, nebo se vyskytují jen jednou. Z toho vyplývá závěr, že postava je komplex dynamický. Postava představuje v díle textovou analogii člověka, ať již fiktivního, nebo skutečného. O postavě v textu se dozvídáme prostřednictvím vypravěče, který ji charakterizuje, popisuje, jak vypadá. Dále nám postavu přibližují dialogy jiných postav v textu. A v neposlední řadě i monology, jak vnitřní, tak vnější.² Tyto výpovědi a charakteristiky jsou v díle různě zastoupeny, liší se v souvislosti se žánrem, osobou autora a dalšími faktory. Postava může být charakterizována jedním nebo všemi způsoby, které se kombinují, užití jednotlivých způsobů se mění i v rámci konkrétního textu.

Pravděpodobně nejčastější způsob výpovědi o postavě, bez ohledu na druh a žánr, je promluva vypravěče. Charakteristika postavy se skládá z vnějšího a vnitřního popisu. Zvláště v moderní době vnější popis často chybí, nebo je pouze fragmentární. Naproti tomu s klasickými, detailními popisy se setkáváme v realistické literatuře. Vnější popis postavy dotváří její celkový obraz, je součástí její komplexní charakteristiky a podává nám její plastický obraz. Na druhou stranu neponechává tolik prostoru pro naši imaginaci. Vnější popis postavy se obvykle uplatňuje na začátku textu, následně se objevuje v případě, že postava se nějakým způsobem mění.³ Tento postup je typický pro realistická díla. Ovšem existuje mnoho děl, a to i realistických, kde se vnější popisy objevují izolovaně v celém textu, mění se společně s postavou. Obecně vývoj směřuje až k eliminaci vnějšího popisu, důležité je jednání postavy, kde s postupně ztrácí i hodnocení, komentář, vysvětlení tohoto jednání ze strany vypravěče a je ponecháno na samotném čtenáři.⁴

¹ Hodrová, Daniela. ... *na okraji chaosu ... : poetika literárního díla 20.století*. Praha: Torst, 2001, s. 519

² Hodrová, D. (2001), s. 519

³ Hodrová, D. (2001), s. 521

⁴ Hodrová, D. (2001), s.522

Čtenář se tak aktivně zapojuje do příběhu, je nucen využívat svou imaginaci, což je do jisté míry nucen u každého díla, byť by bylo sebepodrobnější, s detailními popisy postav a jednání, vždy zůstává určitý prostor pro fantazii. Samozřejmě prostor věnovaný jednotlivým postavám souvisí s jejich postavením v příběhu, vedlejším postavám není věnována taková pozornost jako hlavním.

Představení postavy se děje nejjednodušeji uvedením jejího jména, které nejjasněji vytváří spojení s lexikální složkou díla.⁵ Ne vždy ale forma vyprávění dovoluje uvést jméno, jako např. u díla v první osobě. Někdy se záměrně jméno neuvádí nebo se užívají jen písmena, to oslabuje identitu postavy i koherenci textu.⁶

Další tradiční způsob seznámení s postavou je osoba vypravěče, v období realismu to byl vševědoucí vypravěč, který měl zprostředkovat úplné poznání postavy, což byl ovšem nesplnitelný úkol, neboť postava si stále uchovávala alespoň část nepoznatelnosti. Vševědoucí vypravěč se jevil jako nevěrohodný, postupně docházelo k jeho subjektivizaci, kdy vstupoval přímo do příběhu, až došlo ke ztotožnění vypravěče a postavy.⁷ Tím již nelze aspirovat na nějaké objektivní zobrazení reality (ve skutečnosti vždy iluzorní), nýbrž jde o subjektivní a relativní skutečnost. V textu se projevuje jako vnitřní monolog a proud vyprávění. Stejně tak prodělala postava vývoj od statické, typizované, neměnné k individualizované, dynamické.

Proměňovaly se i literární teorie, od klasicistní poetiky, přes realistickou, strukturalistickou, sémiologickou. Právě u sémiologického přístupu je postava součástí textu, jedná se o systém sémantických rysů.⁸ Důležitá je zde funkce postavy v kompozici, syžetu a textu a text nepřesahuje.⁹ Postava je nositelem děje, seznámení s ní zprostředkovává vypravěč, nebo se představuje sama, vedle autora a čtenáře je to třetí subjekt, postava představuje dynamický znak nezávislý na době vzniku či literárním žánru, je tvořena vždy zvnějšku, autor od ní má tedy odstup, můžeme ji tak považovat za ukončený celek. Tento postoj zastávali již formalisté na začátku minulého století.¹⁰ Signifiant postavy (tedy označující) zahrnuje popis jejího vzhledu, chování, promluv. Signifié (označované) představuje vypravěčovu charakteristiku, nebo není přímo vyřčeno a záleží na čtenáři.

⁵ Hodrová, D. (2001), s. 525

⁶ Hodrová, D. (2001), s. 525

⁷ Hodrová, D. (2001), s. 529

⁸ Hodrová, D. (2001), s. 536

⁹ Hodrová, D. (2001), s. 537

¹⁰ Hodrová, D. (2001), s. 545

Postavy lze rozdělit na postavy – definice a postavy – hypotézy. Postava – hypotéza je významově otevřená, pro její dynamický charakter se jako příhodnější jeví jednočlenné pojetí znaku, kdy znak je jen nositelem významu a až po dovršení procesu sémiózy se předmět nebo jev stává znakem. Naproti tomu u postavy – definice lze využít dvojčlenné saussurovské pojetí, kdy je ve znaku obsažen nositel významu a zároveň význam. Znakovost lze považovat za konstantní charakteristiku postavy.¹¹ Postava – definice se v mezní poloze vyznačuje explicitností, determinovaností, koherentností, vystupuje jako celek hotový již v okamžiku tvorby, lze předvídat její chování a reakce, opak platí pro postavu – hypotézu. Rozhodující pro ten který typ postavy je pojetí, přístup, úhel pohledu autora. Postava – definice by se dala popsat jako formálně sémantická struktura, která je již hotová, případně se stává v díle znakem se všemi významy. Postava – hypotéza je otevřenou strukturou a je nutná další interpretace vypravěče, nějaké postavy nebo čtenáře.

Zjednodušeně je možné uvést, že vývoj směřoval od postavy – definice k postavě – hypotéze, pochopitelně nebyl přímočarý a zahrnuje výjimky. Postava se stávala subjektivnější, byla blíže k autorovi i čtenáři, což ale neplatí například pro realismus s jeho generalizací, jednotou a objektivostí.¹² Ve 20.století se však prosadilo pojetí postavy inkohrentní, dynamické, prosadila se hypotetičnost a antiiluzivnost. Tato na první pohled nejasnost až chaotičnost v konečném výsledku lépe vystihuje proměnlivou realitu. Postava již není vnímána z hlediska charakteru nebo typu, ale dochází k redukci postavy až jako znaku.¹³ Ve strukturálně sémiotickém pojetí představuje postava soubor sémů, realizaci určitých syžetových či jiných funkcí.

Důležitou charakteristikou postavy je i jméno, s určitými výhradami lze sledovat posun k antiiluzivnosti, hypotetičnosti v souvislosti s užitím jmen od historických, přes neutrální, mluvící, redukci jména až k bezejmennosti postavy.¹⁴

Dále je to promluva o postavě a promluva postavy, promluva o postavě je přímá nebo nepřímá. Přímá promluva je typická pro vševědoucího vypravěče, nedává čtenáři prostor pro vlastní interpretaci a je spojena s postavou – definicí. Nepřímá promluva má blíže k postavě – hypotéze, kde se zároveň stírá rozdíl mezi pásmem vypravěče a pásmem postavy a to hlavně prostřednictvím postupů jako nevlastní přímé řeči, polopřímé řeči nebo smíšené řeči. Do děje vstupuje výrazně vypravěč, který se stává postavou.¹⁵ Přístupu

¹¹ Hodrová, D. (2001), s. 546

¹² Hodrová, D. (2001), s. 548

¹³ Hodrová, D. (2001), s. 554

¹⁴ Hodrová, D. (2001), s. 559

¹⁵ Hodrová, D. (2001), s. 563

k postavě – hypotéze odpovídá i přístup k příběhu a syžetu, které se jeví jako neuspořádané až chaotické, s časovými skoky, několika verzemi příběhu, otevřené. Tato nejasnost se často týká i místa a času, ve kterém se příběh odehrává.

4.2. Jméno

Jméno postavy do jisté míry charakterizuje postavu a působí i na další složky díla – jako na složku zvukovou, tematicko-syžetovou a může hrát roli i pro celkový smysl díla.¹⁶

Postava dostává jméno ještě před vlastním textem, nebo až v samotném textu. Do 20. století bylo jméno často užito už v názvu díla, později se objevuje také, ale bývá již nějakým způsobem znejasněno, využívá se interpretace nebo metafora. Jméno odráží poetiku díla, je s ní těsně spjata. Jméno může vypovídat o charakteru postavy, být její nedílnou součástí, nebo může úplně chybět. Ovšem většinou není na první pohled zřetelný záměr při pojmenování postavy, třebaže vždy existuje určitá motivace ve vztahu k poetice díla. Sémantika jmen je pro smysl i výstavbu díla důležitá.¹⁷

Někdy v příběhu dochází i ke změně jména související s vývojem postavy. V rámci jednoho příběhu se mohou vyskytovat jména jasně motivovaná vedle jmen zdánlivě nemotivovaných. Neúplná jména směřují k bezejmennosti a souvisejí s potlačením individuality postavy. Jména tu představují znaky.¹⁸ Zvláštní, neobvyklá jména, objevující se často v moderní literatuře, zdůrazňují fiktivnost díla. Nejasné jméno souvisí i s celkovým otevřeným a polysémantickým dílem. V díle působí i zvuková složka jména. Někdy autor záměrně používá jména vzbuzující ve čtenáři určité asociace a paralely, které ale v příběhu nehrají žádnou roli a postrádají souvislost.¹⁹

4.3. Jiné tělo

O těle postavy se dozvídáme z promluvy vypravěče, dialogů, z promluv jiných postav o této postavě a z monologů.²⁰

¹⁶ Hodrová, D. (2001), s. 599

¹⁷ Hodrová, D. (2001), s. 601

¹⁸ Hodrová, D. (2001), s. 608

¹⁹ Hodrová, D. (2001), s. 613

²⁰ Hodrová, D. (2001), s. 638

U moderního díla je typická přítomnost několika odlišných poetik postav, zároveň vedle sebe stojí poetika neobvyklého, jiného vedle realistické poetiky obvyklého, každodenního.²¹ V průběhu vývoje se uplatňovaly různé koncepce těla, např. tělo tragické, idylické, dobrodružné, mystické, fantastické, každodenní, komické, karnevalové a to v závislosti na době a žánru, ale také na situaci, v níž se postava ocitla. Nelze hovořit o striktním uplatnění jedné koncepce těla v rámci příběhu, většinou se kombinuje více koncepcí, kdy některá vždy převažuje.

Ve 20.století se střetávají tendence k odtělesnění s tendencí opačnou, tedy příklonem k tělesnosti, patrným hlavně od 2.poloviny 20.století.²² Tělo splývá se světem, neomezuje se jen na samotnou postavu, dochází ke splnutí těla a mysli jako neoddělitelného.

4.4. Typologie postav

4.4.1. Dítě

Na'im z románu *Granada* je chlapec bez rodičů, toulal se ulicemi, až se ho ujal Abú Džá'far a zaměstnal ho u sebe a dal mu nový domov. Je velice zvědavý a také upovídaný. „Tlachel bez ustání o všem a o ničem. ... Nikdy se neunavil kladením otázek.“²³ Byl velice vděčný Abú Džá'farovi, že ho k sobě vzal. „Ani se nebojím zlých duchů. Čeho se opravdu bojím je, že Abú Džá'far onemocní nebo se mu stane něco zlého.“²⁴ Jako čtrnáctiletý chlapec byl stále do někoho zamilovaný. „Uviděl dívku, jejíž krása ho zasáhla ... jako šílený se pídil po jejím jméně, rodině a bydlišti. ... Opakoval její jméno a napsal si jej na malý amulet, ... dokud jiný objekt jeho zájmu ji nenahradil v jeho srdci ...“²⁵ Nechával se unášet svou vášní, byl velmi emotivní.

Na'imův nejlepší přítel Sa'd je jeho opakem, je klidný, málomluvný, rozvážný, zodpovědný, svého přítele vždy trpělivě vyslechne, i jeho dobře míněné rady, třebaže se řídí vlastním rozumem. Také jemu poskytl Abú Džá'far nový domov a spolu s Na'imem u něj žijí a pracují jako bratři. Na rozdíl od svého přítele také neplýtvá svými city, náhle a silně se zamiluje do vnučky svého dobrodince Salímy a je přesvědčen, že je to na celý

²¹ Hodrová, D. (2001), s. 649

²² Hodrová, D. (2001), s. 659

²³ Āšūr, Raḍwa. *Gharnáṭa*. Al-Qáhira: Dár al-Hilál, 1994, s. 20

²⁴ *Ibid.*, s. 21

²⁵ *Ibid.*, s. 34

život. „Bylo to rychlejší než blesk. Odvrátil oči, ... Tu noc nemohl Sa' d usnout. Ležel a byl vzhůru, převaloval se a obracel, jakoby ho spalovala horečka.“²⁶

Salíma z románu *Granada* vyrůstá s matkou u svých prarodičů, její otec zemřel. Dědeček se jí snaží zajistit to nejlepší vzdělání, protože vidí, že je nesmírně bystrá a chápavá. Kromě toho je také velmi tvrdohlavá a neústupná. „Když si vzala Salíma něco do hlavy, byla tím tak posedlá, že ji nikdo, ani celá rodina dohromady nemohla od toho odradit. ... Nikoho nenechala v klidu, dokud nedostala, co chtěla. ... Umm Dža'far se smála a říkala, že Salíma je jako královna ze Sáby, která chce dávat rozkazy ... a neposlouchá nikoho jiného.“²⁷ O všem přemýšlí a vytváří si vlastní názor na věci kolem sebe, její úvahy jsou až filozofické. „Je divné si myslet, že štíří se dostanou do nebe, ale ještě divnější, že půjdou do pekla. Nestvořil je Bůh s nebezpečným bodcem? Oni si nevybrali, aby se takhle narodili, tak proč by je měl Bůh trestat za něco, co si nevybrali?“²⁸ Na rozdíl od ostatních dívek se nestarala o věci v domácnosti, nezajímalo ji vaření, ani uklízení.

Postava Chadídžy z románu *Chadídža a Sausan* se již od dětství projevuje jako silná osobnost se sklonem prosazovat se za každou cenu, je velmi dominantní, tvrdohlavá a sebevědomá. Tvrdě si obhazuje své názory, snaží se ovládat druhé. „Je otázkou času, kdy se 'Abdaláh přesvědčí, že jsem lepší. ... Doma jsem opravila polámanou nohu u křesla a i maminka se přesvědčila, že jsem šikovná.“²⁹ Má mnoho plánů do budoucna. „Až vyrostu, budu slavná sportovkyně. Jsem ve škole nejšikovnější, ... Budu studovat zeměpis a pojedu kolem světa jako Sindibád. ... Uvažuji o tom, že se stanu lékařkou a vím, že to dokážu.“³⁰ Její sebevědomí a samostatnost vedou ke konfliktům s matkou, která se snaží dceru vychovat tradičně. Chadídža se brání nerovnoprávnému postavení dívek a připadá jí nespravedlivé. Od matky takové chování bere jako křivdu. „Ale máma říká „chlapec je lepší“ a nespravedlivě straní Ahmadovi. Říká: „Je to tvůj bratr a chce tě chránit.“ Jsem chromá nebo slepá, aby mě chránil? Jsem starší a lepší.“³¹

²⁶ *Ibid.*, s. 47

²⁷ *Ibid.*, s. 35

²⁸ *Ibid.*, s. 64

²⁹ 'Ášúr, Raḏwa. *Chadídža wa Sausan*. Al-Qáhira: Dár al-Hilál, 1987, s. 15

³⁰ *Ibid.*, s. 12, 17

³¹ *Ibid.*, s. 17

4.4.2. Studentka

Postavě Nadji z povídky „Chce se ubezpečit“ není věnováno mnoho prostoru, přesto je uveden její popis „Nadja měla přátelskou tvář, skoro dětskou, prosté šaty, dlouhé tmavé vlasy do ohonu...“³² Pochází z tradičního prostředí, navíc je vychovávána dědečkem, ale snaží se získat svůj vlastní prostor, vymámit se ze svazujícího prostředí a tak se neváhá postavit ani svému dědečkovi a rozhodně si prosadit vlastní názor „Mimochodem, dědo, je tu výlet do Port Saídu, chci jet.“ „Do Port Saídu?“ „Ano.“ „Ne, Nadjo, není důvod.“ „Ale dědo, chci jet, pojedu!“³³

Dívka v povídce „Přání“ studuje v zahraničí, pochází z malé egyptské vesnice, ale dokáže se adaptovat v cizí zemi a přizpůsobit se jako příslušnice kosmopolitní mladé generace, přesto se samozřejmě nedokáže odpoutat od své vlasti, rodné vesnice, rodiny. Cítí spřízněnost k lidem ze stejného prostředí, se stejnými zkušenostmi a zázemím. Proto se také setkává s iráckým studentem, který se jí ani nelíbí, ani není zábavný, přesto se s ním cítí dobře, pojí ji k němu nějaké pouto, pocit sounáležitosti. „Fálih nebyl hezký ani přitažlivý ani dobrý společník ... a přes to všechno jsem se s ním cítila spřízněná a těšila jsme se ze setkání ...“³⁴ A když se zamiluje do Angličana, nedokáže překonat bariéru, kterou mezi ně staví příliš rozdílný původ, zázemí, zkušenosti a pocity. „Poslyš, Matte, chci ti vyprávět o mé vsi, o mém otci, šejchu °Abdihakímovi a matce Fátimě, o mých sourozencích a tetě. ... Začala jsem vyprávět. Ponořila jsem se do detailů a zapomněla na Matta ... všimla jsem si, že křeslo, kde seděl Matt, je prázdné a já si nevšimla, kdy odešel ...“³⁵

4.4.3. Mladá žena

Saníja je služka, vystupuje v povídce „Ve svitu měsíce“, o ní se vlastně skoro nic nedozvíme, detailně popisuje své pracovní povinnosti. Jediná vlastnost, která se v příběhu projeví, je její soucit s holčičkou, která čeká venku v chladné noci, až její zaměstnavatelé ukončí návštěvu. „... pak jsem ji uviděla, holčičku sedící na schodě ... „Není ti zima?“ ... nalila jsem jí čaj a dala kus dortu, který jsem pekla.“³⁶

Fawzíja v povídce „Viděla jsem palmy“ je především osamělá, cítí se ztracená ve velkém městě a nostalgicky vzpomíná na rodnou vesnici. „A připomínám, že náš dům je na

³² °Ášúr, Raḡwa. *Ra'ajtu al-nachl*. Al-Qáhira: Al-Haj'at al-Misríja al-°amma li-l- kuttáb, 1987, s. 11

³³ *Ibid.*, s. 12

³⁴ *Ibid.*, s. 72

³⁵ *Ibid.*, s. 79

³⁶ *Ibid.*, s. 53 – 56

vesnici, je tam máta, na dvoře kaktusy a u dveří palma. Můj otec, ať mu bůh žehná, říkal, že palma je požehnaný strom ...³⁷ Tento stesk a nedostatek kontaktů s lidmi si vynahrazuje pěstováním rostlin ve svém bytě. Rostliny jí tak nahrazují chybějící vztahy a připomínají domov, tím se propadá do ještě větší izolace, kolegové ani sousedé ji nechápou. „Podívej se na své ruce.“ Pochopila jsem, že poukazuje na tmavé rýhy pod mými nehty. Řekla jsem: „To není špína, je to hlína od sázení rostlin.“ Chytla mě za rameno: „To se nehodí, jsi úřednice.“³⁸

Postava Sausan z románu *Chadidža a Sausan* je typem mladé moderní sebevědomé ženy, která se soustřeďuje na kariéru. Již od dětství projevuje pevný charakter a neústupnost, což vede ke konfliktům s despotickou matkou, která je stejně tvrdohlavá. Ale Sausan je jediné její dítě, jež jí dokáže vzdorovat a dělat svobodně, co se jí líbí. Neohlíží se na názory ostatních lidí, je upřímná. Snaží se žít svobodný samostatný život, ale stále ji pronásledují vzpomínky na tyranskou výchovu matky, chce pochopit, proč se k ní a sourozencům chovala tak despoticky. Nedokáže tento vztah vyřešit a smířit se s matkou. „Ve škole jsem na ni byla pyšná, když tam přišla, byla nejkrásnější a nejelegantnější z matek. ... V pubertě se to obrátilo a já jsem cítila, že mě svazuje, že mě tlačí, utlačuje, ... Dělal jsem si věci, jak jsem chtěla ... pak jsem se bála její tyranie. Teď už neutíkám, snad protože se nebojím.“³⁹ Závidí kamarádkám jejich obyčejné, pohodové matky. „Měla ráda své děti, nechtěla po nich nic, jen aby byly šťastné, i když to nebylo podle ní, ...“⁴⁰ Má svou matku ráda, ale nedokáže si k ní najít cestu, ani jí odpustit, jak se ke svým dětem chová, tento rozpor ji vnitřně ničí. „Ona má vládu, chce být nejlepší a vyhrát nad námi. ... Bojím se jí a mám ji ráda nejen proto, že jsem vznikla z její lásky ...“⁴¹ Tyto nedořešené rodinné vztahy komplikují i její partnerské vztahy, nedokáže navázat perspektivní vztah, namísto toho se zamiluje do staršího ženatého profesora, který si kvůli ní nemíní komplikovat život, pouze ji sobecky využívá. „... ale bohužel skončil sňatkem a dvěma dětmi a už to není krásný příběh, cit se už vyčerpal.“⁴² Vyhovuje mu stávající stav. „Skoro jsem řekla, že chci závazek němu, přirozený, známý mezi lidstvem už tisíce let, vzít si ho, žít s ním, mít děti, ale neřekla jsem to. „Nejsme malí, Sausan. Jsou priority a mou největší prioritou je práce ...“⁴³ Nakonec se dokáže oprostít od tohoto devastujícího vztahu.

³⁷ *Ibid.*, s. 83

³⁸ *Ibid.*, s. 85

³⁹ Āšūr, Raḡwa. *Chadidža wa Sausan*. Al-Qáhira: Dār al-Hilál, 1987, s. 107 – 108

⁴⁰ *Ibid.*, s. 109

⁴¹ *Ibid.*, s. 110

⁴² *Ibid.*, s. 112

⁴³ *Ibid.*, s. 115

4.4.4. Matka

V povídce „Sedící v zahradě čeká“ vystupuje postava matky, která příběh i vypráví. Tato postava nemá individuální rysy, nedozvíme se o ní nic bližšího, osobního. Jde o typizovanou postavu. Sledujeme její bezstarostnou hru s dítětem, když jej náhle ochromena strachem z neznámého muže, který jí a dítě pozoruje. Nejdříve propadne panice. „Vrátíme se domů, teď hned a rychle. Poběžíme. Zavřeme okna, dveře ... půjdeme do postele a přikryjeme se a nikdo nás neuvidí ... Slyšela jsem úder srdce, jak se zrychlují.“⁴⁴ Matku pojme iracionální strach, její největší starostí je ochránit dítě.

V jedné povídce ze sbírky *Zápisky paní R* vystupuje postava paní R jako matka, třebaže ostatní povídky ve sbírce skutečnost, že je matkou ani v nejmenším nenaznačují, z hlediska běžné logiky snad svým popisem způsobu života paní R i přímo vylučují, není očekávání reálně vykreslené postavy a logických a kauzálně spojených souvislostí v této sbírce vůbec na místě. Charakter sbírky nic takového nenabízí. Role matky je prostě jedním z překvapení, které pro čtenáře autorka přichystala.

Paní R je matkou sedmi dětí, které jsou pojmenovány pouze čísly od jedničky do sedmičky. Paní R je vykreslena jako starostlivá matka, o děti se pečlivě stará, dohlíží na jejich přípravu do školy, učí se s nimi, trpělivě s nimi probírá jejich problémy, zároveň jej i přísná, trvá na splnění úkolů a také aby jí v domácnosti pomáhaly. Tento obraz paní R se odlišuje od obrazu, jaký si můžeme vytvořit na základě ostatních povídek, kde působí přinejmenším roztržitě, nevyrovnaně a někdy i bláznivě a pošetile. Touto povídkou se tak odhaluje do té doby skrytá překvapivá stránka paní R.

Salíma z románu *Granada* se provdala jako velice mladá, jejím manželem se stal Sa^cd, který pracoval u jejího dědečka. Přestože spolu vyrůstali, opravdu se poznali vlastně až po svatbě. Je typem moderní silné ženy, která se snaží vždy prosadit svůj názor, je ochotna za něj bojovat. Neuznává autority, je zcela samostatná a vědoma si své ceny. Zásadním okamžikem v jejím životě bylo narození syna. „Bylo to něco, co prostoupilo její tělo a duši, zvláštní směsice bázně, radosti, strachu, ohromení a tisíce dalších věcí, život je spojený s kopci, řekami, oblohou, sluncem a měsícem a hvězdami nahoře. Vše se spojilo a soustředilo tam, kde tato pusinka sála z její bradavky ... jen Bůh ví, kde a jak se to vzalo ...“⁴⁵ Tato zkušenost ji obohatila, odhalila jí nové dimenze. Stejně tak i smrt syna o dva týdny později zcela převrátila její život. Uzavřela se do sebe a zcela odmítla svého

⁴⁴ c Āšūr, Raḍwa. *Ra'ajtu al-nachl*. Al-Qāhira: Al-Haj'at al-Misrija al-amma li-l-kuttāb, 1987, s. 45

⁴⁵ c Āšūr, Raḍwa. *Gharnāja*. Al-Qāhira: Dār al-Hilāl, 1994, s. 150

manžela. „Nepromluvila na něj, ani se k němu nepřiblížila, jakoby se bránila jakémukoli spojení, tělesnému nebo citovému.“⁴⁶ Salíma se ponořila do studia, sbírala vědomosti o léčivých rostlinách, začala léčit lidi. Uzavřela se a izolovala od lidí, po smrti dítěte se nedokázala citově otevřít. Emocionálně se dokázala připoutat jen k neživým předmětům, tedy knihám, které jí nahrazovali vztahy k lidem. Tak se obrnila proti další bolesti. Zaměstnávala se i úvahami o smrti. „Uvažovala o smrti, jak utlačuje a ponižuje ... Není to On, kdo bere život? ... Bůh jí připadal tak divný, nepochopitelný, tyran, který nakládá na své služebníky neúnosné břímě.“⁴⁷ Snažila se smrt pochopit, dostat odpověď. Riskovala život, aby sehnala nové knihy, které by jí pomohly v dalším studiu. Také odmítla chodit do kostela po té, co byli všichni muslimové donuceni konvertovat. „... před lety se zařekla, že nikdy nepůjde do kostela, i kdyby jí spoutali ruce a nohy a táhli ji tam koňmi.“⁴⁸ Když je Salíma zatčena a obviněna inkvizicí z obskurních zločinů, zůstává stále pevná a statečná, zpočátku jistá, že zdravý rozum zvítězí, avšak i v beznadějně situaci, tváří v tvář smrti zůstane pevná. Teď mohla jít na hranici jako člověk, který ovládl svou duši. Mohla říci: „Ano, jsem Salíma bint Dža'far. Byla jsem vychována úctyhodným mužem. ... Ale křičela jsem, dědečku, když mě mučili, to je pravda. Má duše i tělo se zhroutily ... Ale nikdy jsem neřekla nic, za co by ses mohl stydět. Studovala jsem knihy, jak jsi mě to učil, pomáhala jsem lidem od bolesti, jak nejlépe jsem dovedla.“⁴⁹

Marjama z románu *Granada* je stejného věku jako Salíma, obě bydlí ve stejném domě, protože bratr Salímy se oženil s Marjamou. Obě ženy se přátelí, výborně spolu vycházejí, důvěřují si, ale jsou rozdílné. Také každá z nich má jiný osud. Marjama je veselá, plná života, vždy ví, jak dosáhnout svého a to i za cenu menších lží nebo podvodů, nikdy ale nechce nikomu ublížit. S humorem zvládá těžké časy a udržuje v celé rodině dobrou náladu a snaží se najít východisko z každé situace. „Jen Bůh ví, co je v srdcích lidí a srdce žije jen v těle. Víím, kdo jsem, Marjama, a to je moje dcera Ruqaja. Změní se tolik, když vládci této země mě donutí vzít si jméno Marie a moje dcera bude Anna?“⁵⁰ Především ochraňuje svou rodinu včetně svých šesti dětí. Není tak vzdělaná jako Salíma, která žije spíše ve vlastním světě, ani tak hrdá a zásadová, kvůli dětem se snaží přežít, je realistická a po zvážení všech šancí je ochotna i ustoupit. Její šikovnost a vtip vysoce oceňovali i cizí lidé. „Marjama byla proslulá všude v sousedství svými ohromujícími

⁴⁶ *Ibid.*, s. 150

⁴⁷ *Ibid.*, s. 184

⁴⁸ *Ibid.*, s. 200

⁴⁹ *Ibid.*, s. 309

⁵⁰ *Ibid.*, s. 152

překvapeními. Její přirozená inteligence ji vždy zachránila, ... Ženy ze sousedství si neúnavně vyměňovaly historky o tom, co Marjama řekla nebo udělala.⁵¹

Chadídža z románu *Chadídža a Sausan* je od malička silnou osobností, je velmi sebevědomá, někdy až marnivá, despotická. Dokáže se velmi dobře ovládat. Snaží se vždy kontrolovat situaci, především životy svých dětí, kterým nedává mnoho prostoru k vlastní realizaci. Jako manželka známého chirurga si jej vědoma svého postavení a povinnosti reprezentovat a také si vždy na veřejnosti zachovat tvář. „Nenašla jsem osobní zalíbení v rozhovorech o genialitě dětí ... Hovor mužů byl zajímavější, ale musela jsem lichořit ženám a zapojit se do hovoru.“⁵² Velmi si zakládá na svém vzhledu a těžce se smiřuje se stárnutím. „Ale já nechci, aby mi bylo třicet!“ zvedla jsem sušák a cítila, že vlasy jsou už suché, vstala jsem a šla k zrcadlu ...⁵³ To si jasně uvědomuje, když vidí své děti. „Byla to mladá žena, tak rychle! Popadlo mě něco jako neklid nebo strach nebo úzkost, snad ze svatby.“⁵⁴ Je také žárlivá na svého muže, z velké části proto, že musí mít věci pod kontrolou. „Vždycky jsem čekala, že takový dopis najdu u Kamála. Někdy jsem mu prohledávala kapsy, tašku, ale nic jsem nenašla.“⁵⁵ Sama měla v dětství s matkou spory, ale v dospělosti byla stejná jako ona, své dceři vybrala sama ženicha a přesvědčila ji o správnosti své volby a zařídila vše potřebné ke svatbě tak, jak to požadovala tradice a veřejné mínění. „Jak mám provdat dceru do domu se starým nábytkem? Co tomu řeknou lidi?! Bude to skandál, řeknou si, vzali věno a nevybavili dceru!“⁵⁶ I na úkor svých dětí se snaží dokázat svou nepostradatelnost a nadání. „Svatba Zajnab bude rodinnou událostí a událostí pro přátele na měsíce a možní roky ... A všichni budou vědět, že když Chadídža něco připravuje, je to báječné a úžasné.“⁵⁷ Ale cítí i tlak, vědomí povinnosti, že musí být vždy silná. „Matka zemřela. ... Naříkala jsem a nemohla jsem ignorovat nezbytné detaily: „Napište oznámení do novin. Napište telegram Ahmadovi, že posuneme pohřeb, snad stihne přijet.“⁵⁸ Svého syna donutila vystudovat medicínu, aby pokračoval v tradici, a vybrala mu i nevěstu. Jen svou mladší dceru nedokázala ovládnout a ta od ní odešla. Nakonec nachází svou realizaci v řízení nemocnice, kde má pocit, že má vše pod kontrolou a je stoprocentně úspěšná, ale má pocit, že nedokázala dobře vychovat děti. „Zklamala jsem ve výchově, ... děti ... jdou pryč od matky, která pro ně žila. Zklamala jsem.

⁵¹ *Ibid.*, s. 191

⁵² c Āšūr, Raḡwa. *Chadidža wa Sausan*. Al-Qáhira: Dár al-Hilál, 1987, s. 27

⁵³ *Ibid.*, s. 27

⁵⁴ *Ibid.*, s. 33

⁵⁵ *Ibid.*, s. 36

⁵⁶ *Ibid.*, s. 47

⁵⁷ *Ibid.*, s. 48

⁵⁸ *Ibid.*, s. 54

Nezklamala jsem v nemocnici. Říkají mi královna ... snažím se, aby se místo podobalo království a udržuji pořádek.“⁵⁹

4.4.5. Zralá žena

V povídce „Ve studeném pokoji“ vystupuje žena – pacientka, neznáme její jméno, nic z jejího života. Pouze s ní prožíváme strach a bolest z operace. S touto ženou se může ztotožnit kdokoli, její pocity, strach a bolest jsou univerzální. „Chtěla jsem mu říct, že v místnosti je zima, ale nedokázala jsem to.“⁶⁰ Prožívá operaci jako mnoho ostatních. „Počítejte do deseti.“ A než dosáhnu čísla šest, přijde ten divný vyčerpávající pocit ... pak ... nic až bolest se světlem, suché rty a přání plakat.“⁶¹ Projevuje i statečnost. „Když mě uviděl, spěchal ke mně. „Jsi v pořádku?“ Viděla jsem, že má starost, usmála jsem se: „Je mi dobře.“⁶²

Safsáfa z povídky „Safsáfa a generál“ představuje zralou ženu, silnou osobnost, která vzpomíná na svůj život a bilancuje. Zažila slávu jako divadelní herečka. „A milovali jsme divadlo. Jeho sametovou oponu, podium, světla, strach z premiéry, slzy, skrz které jsme viděli diváky, vstali a nadšeně nám tleskali na konci večera.“⁶³ Přestože se mohla vdát za vlivného a bohatého muže, „Ty jsi mladá, krásná a nadaná, když si tě vezmu, budeš manželka generála! Chápeš to!“⁶⁴, rozhodla se pro lásku, třebaže tento život nebyl jednoduchý. Po smrti manžela znovu odmítla nabídku generála, neztratila svou hrdost. Odešla i z divadla, vzdala se slávy a usadila se na vesnici, kde hrála pro děti, což ji naplňovalo.

Charakteristika postavy paní R ze sbírky *Zápisky paní R* není snadná, tato postava se velmi komplikuje, má v sobě mnoho autobiografických rysů, na některých místech není jednoduché rozlišit hranici mezi postavou a samotnou autorkou. Paní R má vždy některé vlastnosti autorky, ale často vystupuje jako samostatná postava, autorka se od ní svým způsobem distancuje, je to u fiktivních příběhů, které mají absurdní a fantastické prvky, i přesto do ní promítá své představy a charakterové rysy. I její jméno uvedené jen iniciálou napovídá, že postava bude přinejmenším nejasná, obtížně identifikovatelná. Nejjednodušší rozdělení mezi paní R a autorkou se nabízí ve způsobu, jak je prezentována hlavní postava

⁵⁹ *Ibid.*, s. 97

⁶⁰ c Ášúr, Raḡwa. *Ra'ajtu al-nachl*. Al-Qáhira: Al-Haj' at al-Misrija al-'amma li-l- kuttáb, 1987, s. 48

⁶¹ *Ibid.*, s. 49

⁶² *Ibid.*, s. 51

⁶³ *Ibid.*, s.29

⁶⁴ *Ibid.*, s. 27

konkrétní povídky, tedy vypravěč v první osobě je sama autorka v povídkách ve třetí osobě s hlavní postavou paní R je možné uvažovat o samostatné postavě, třebaže s autorkou spojené.

Paní R se jeví jako postava poněkud bizardní, někdy nesplňuje, co bychom očekávali od lidské bytosti. Jak je tomu např. v povídce Zpráva paní R o posledním měsíci v roce, kde paní R pohlédnutí zpráv skočí ze třetího patra, pomocí lepicí pásky se dá opět dohromady a další den již jde do práce, o charakteru paní R se toho moc nedozvíme, snad jen že je panovačná, když své přítelkyni, paní L, vynadá, že nepřinesla správou lepicí pásku k opravě jejího těla. „R pochybovala o zdravém rozumu své přítelkyně a znovu jí vynadala. Požádala ji o širokou a pevnou lepicí pásku.“⁶⁵ V jiné povídce ji neustálé poruchy jejího automobilu přivedou až do deprese a k psychologovi. Možná to bylo také její neustálé přemýšlení o všem možném a vytváření teorií na cokoli. Úvahy a nápady jsou pro paní R charakteristické, pátrání po pravdě, které ji samotnou až obtěžuje. „Neučili jsme se společně divadelní hru Král Oidipus v prvním ročníku na filozofické fakultě? Zapomněla jsi? Oidipus stále hledá pravdu a když ji najde, vypíchne si oči. To nevíš, R? ... Pak už se sebou R nemluvila ... Ale ona sama rychle řekla: Při bohu, tvůj konec, R, bude horší než Oidipův. Nepodám ti pomocnou ruku. Nechám tě být! R se rozčílila. Bála se. Viděla se s vypíchnutýma očima a rozčuchanými vlasy ...“⁶⁶ Samomluva podtrhuje její schizofrenní charakter. Postupně lze také vydedukovat, že paní R pracuje ve školství a jezdí na konference, což se shoduje i se zaměstnáním autorky. Tato postava je velmi emotivní, příběhy, které čte ji ovlivňují, z některých má dokonce noční můry. „R se snažila pokračovat ve čtení. Přemohl ji spánek. ... R se vzbudila nemá hrůzou. „Noční můra, jen noční můra!“ šeptala si. Setřela si pot z obličeje.“⁶⁷ A čtení je také její vášní. „Sedla si na nejvyšší příčku žebříku, od stropuji dělilo jen pár centimetrů, otevřela knihu. Prach ji nutil ke kýčání. ... Strávila noc čtením.“⁶⁸ Při realizaci svým často bláznivých nápadů je nadšená a plní je s vervou. „R si nařídila budík. Dala si ho pod polštář. Nikdo kromě ní neslyší zvonění. Rychle ho vypne. Každou noc se budí sedmkrát. Po týdnu nepotřebovala budík. Její tělo si zvyklo. S vervou a klidem vstává z postele.“⁶⁹ Občas pošetil je její ohromení moderní technikou. „R se usmála, obrnila se trpělivostí ... aby přesvědčila kamarádku, že její obavy jsou neopodstatněné. ... ten muž patří k ústní kultuře, nyní,

⁶⁵ Āšūr, Raḡwa. *Taqārīr al-sajjida rá'*. Al-Qáhira: Dār al-Šurūq: 2001, s. 20

⁶⁶ *Ibid.*, s. 45 – 48

⁶⁷ *Ibid.*, s. 49

⁶⁸ *Ibid.*, s. 53

⁶⁹ *Ibid.*, s. 58

v době počítačů a internetu, zastaralé. Já se spoléhám na soubory, vše nahraji a uložím.⁷⁰ Ovšem do této fascinace moderními technologiemi je přímo tlačena samotnou autorkou, která jejím prostřednictvím s ironickým nadhledem a sugestivně ovlivňuje čtenáře. „A mohla by R sledovat tyto momenty a slzy v očích podvedeného krále, ... A účastnila by se tří pohřbů minutu po minutě a tolika podrobností? Měla by R tu možnost, kdyby neměla kovový velký talíř stínící prostor mezi ní a zářivou jistou budoucností ...? A nejdůležitější z toho všeho: mohla by R napsat tento příběh ... o pomoci satelitu a usvědčit ze lži jeho odpůrce, kteří trvají na tom, že v něm nevidí nic dobrého z hlediska náboženství ...“⁷¹ Paní R dokáže být i ironická. „Vyznamenal ji ve svém programu ... Je šťastná, že zavolal? Šíří se světlo z rozhovoru ze sluchátka a ozařuje celý byt? Ulici? Čtvrť?“⁷² Ale též se umí ovládat a být zdvořilá, pokud ví, že je to nutné, potlačí svou impulsivnost. „Není důvod útočit. Laskavě. „Ještě jednou vám děkuji, že mě tam chcete. Ale za tři dny mám dovolenou ...“⁷³ 9

4.4.6. Mladý muž

Sa[°]d z románu *Granada* vyrostl bez rodičů, domov mu poskytl Abú Dža[°]far a on se pak oženil i s jeho vnučkou. Postava Sa[°]da představuje klidného upřímného muže, touží po rodině, kterou v dětství ztratil, což ho neustále pronásleduje jako stín, nese v sobě trauma, když při obléhání Malagy zemřela jeho sestra a matku odveklí vojáci. „Hlad si vzal také moji malou sestru Nafisu, nebo ji snad zabil strach. ... Zbývající třetina, z níž většinu tvořily ženy, byla poslána jako dary papeži, evropské šlechtě, ... Moje matka byla mezi touto poslední třetinou.“⁷⁴ Bezvýhradně miluje Salímu a také ji jako silnou osobnost respektuje. Život se mu změnil po úmrtí jeho syna, zhroutil se vztah se Salímou a Sa[°]d propadl depresi. „Sa[°]d, který byl zničený ze ztráty svého syna, den za dnem propadal do hlubší deprese. Zbytečně klepal na dveře Salímy a pak se stáhnul do sebe, odmítnutý a sklíčený, ... mluvil s Na[°]ímem o svých starostech a o strachu z budoucnosti.“⁷⁵ Oba se vzájemně odcizili, přesto ji nepřestal milovat. I tak ale odchází do hor a připojuje se k povstalcům bojovat za svobodu. Statečně vydržel věznění a mučení, stejně jako později jeho žena, ale na rozdíl od ní byl propuštěn. „Bez ohledu na mučení a věznění, které Sa[°]d

⁷⁰ *Ibid.*, s. 60

⁷¹ *Ibid.*, s. 70

⁷² *Ibid.*, s. 93

⁷³ *Ibid.*, s. 95

⁷⁴ Āšūr, Raḡwa. *Gharnāḡa*. Al-Qáhira: Dār al-Hilāl, 1994, s. 106

⁷⁵ *Ibid.*, s. 155

podstoupil, nikdy nezradil své srdce a jeho jazyk ho nikdy nezradil.⁷⁶ Když se vrátil konečně po letech domů a dozvěděl se, že má dceru a mohl by znovu žít s rodinou, avšak inkvizice odvedla jeho ženu. „Musel se na ni stále dívat, poslouchal, jak mu bije srdce ze všech nových událostí. Myslel na to, že má nyní dceru. ... Říkají, to je ^čÁ'íša, tvoje dcera, pak říkají, tvoje žena tu není, protože lidé z kanceláře inkvizice ji před několika dny odvedli.“⁷⁷ Opět propadá strachu a beznaději, prožívá pocit bezmoci, neboť neví, co dělat, jak pomoci své ženě. Cítí velký tlak ze strany tchýně, která očekává, že něco udělá.

Na^číma z románu *Granada* poji stejný osud se Sa^čdem, také on vyrostl bez rodičů, v domě Abú Dža^čfara, který mu poskytl práci a domov. Se Sa^čdem jsou nejlepší přátelé, třebaže každý je jiný, klidný a vyrovnaný Sa^čd je opakem výřečného impulzivního, citlivého a někdy i nevyrovnaného Na^číma, neustále zmítaného vášněmi. Žije bezstarostným životem, jak jen je v oněch těžkých časech možné, každou chvíli se zamiluje do jiné dívky, až při průvodu Kryštofa Kolumba městem se beznadějně zamiluje do indiánské dívky, kterou pak už nikdy neuvidí, ale cítí se stále jako očarovaný. „Jak dny mijely, Na^čím si byl stále jistější, že byl proklet ... Jak jinak si vysvětlit, že mladá dívka, jejíž jméno neznal, ukradla jeho srdce ... Rok, dva nebo snad tři uplynuly a on se nemohl podívat na žádnou dívku, aniž by viděl její obličej...“⁷⁸ Setkání s touto dívkou předznamenává jeho další osud, když přijme nabídku katolického kněze a vydává se s ním do Nového světa. Tato cesta přesně ilustruje jeho neklidnou povahu toužící po dobrodružství a hledající své místo v životě. Jako sirotek se stále cítí vykořeněný, bez domova a snaží se najít místo, kde by mohl zakotvit. Není hrdina, aby bojoval v řadách povstalců proti utlačovatelům, raději volí totální změnu, dalo by se říci i určitým způsobem útěk, který mu přináší štěstí v podobě nové lásky k indiánské ženě. „Pod stromy a ševlením listů na břehu potoka se mu žena oddala. Dala mu to, po čem toužil od doby, kdy byl mladý, ale nikdy to nedostal. ... Pronikavé ostří nože a chvění života se spojily v jeho duši, když pila z vod ráje, zatímco jeho tělo hořelo v plamenech.“⁷⁹ Má pocit, že našel nový smysl života a rozhodne se s ženou zůstat a usadit se v nové zemi.

Sa^čd je postavou v románu *Chadídža a Sausan*, jeho matkou je Chadídža. Představuje citlivého inteligentního muže, umělecky nadaného, který však nedokáže prosadit vlastní názor, bojovat za své přesvědčení a to především s matkou, která se snaží ovládat jeho život. Již jako dítě chtěl dělat matce radost, poslouchal ji, v ničem

⁷⁶ *Ibid.*, s. 245

⁷⁷ *Ibid.*, s. 279

⁷⁸ *Ibid.*, s. 125

⁷⁹ *Ibid.*, s. 261

neodporoval. „Řekla jsem, ať odejde, protože si nepřeji ho vidět, ale šel ke mně, slzy v očích: „Neplač, mamí, udělám, co chceš, půjdu do školy.“⁸⁰ Donutila ho vystudovat medicínu, aby pokračoval v rodinné tradici, přestože se snažil jít na uměleckou školu. Vybrala mu i nevěstu, a přestože miloval jinou dívku, poslechl matku. „Přesvědčila jsem Kamála, aby to nechal na mě. Sa‘d neřekne ne. Kdyby odmítl, je to jen tvrdohlavost, Randa je krásná, každý ji musí chtít. Sa‘d nebyl nadšený, ale přesvědčila jsem ho.“⁸¹ Sa‘d se cítí nešťastný, zničený, obviňuje matku, že mu zničila život. „Problém je, že už nechci nic. Vůbec nic! ... Kdykoli jsem něco dělal nebo chtěl něco hezkého dělat, matka to zničila a zničila kousek mě. ... Průměrný lékař, nemám rád ženu a dítě nechci ... to je život!“⁸² Když se konečně pokusí vzít život do vlastních rukou, stejně se nedokáže odpoutat od svého dosavadního života, nevydrží tlak a spáchá sebevraždu.

4.4.7. Starý muž

Fahmí ‘Abdalsattár z povídky „Chce se ubezpečit“ je starý muž. „Muž byl očividně starý přes statnou postavu, měl snědou kulatou tvář, tu zvláštní snědost lidí z Horního Egypta.“⁸³ O jeho vzhledu se dozvídáme prostřednictvím vypravěče – studentky. Sám vystupuje uctivě, vědom si svého venkovského původu a nedostatečného vzdělání. Reprezentuje tradiční zbožné myšlení, ale přesto si uvědomuje nutnost pokroku a vzdělání. Říká o sobě: „Jsem pracovitý člověk, řekl jsem Nadjo, vzdělání je světlo...“⁸⁴ Cítí za vnučku válkou zodpovědnost, stará se o ni po smrti jejího otce. Přes všechnu starost a tradiční chování však dokáže ustoupit ze svého přesvědčení. „když bude ve vaší péči, musím být klidný, ano, ten výlet je pro Nadju příležitost poznat zemi...“⁸⁵

Hlavní postavou v povídce „Den, který není jako ostatní“ je starý profesor. Je pyšný na svou práci, čtyřicetileté pedagogické působení. Učení bere jako své celoživotní poslání, kterému vše podřizuje. Celý život se distancoval od všech politických událostí, které by mohly nějak ovlivnit jeho život a odvést ho od jeho poslání. „V roce 1946 probíhaly demonstrace v ulicích ... a já vše sledoval z okna a chtěl se připojit, protože jsem byl přesvědčený o nutnosti zrušit smlouvu ... Řekl jsem si, chlapče, když se připojíš, ztratíš místo ...“⁸⁶ „Obsadili Sinaj, dobyli Port Saíd. ... studoval jsem v Londýně ...

⁸⁰ ‘Ášúr, Raḡwa. *Chadidža wa Sausan*. Al-Qáhira: Dár al-Hilál, 1987, s. 63

⁸¹ *Ibid.*, s. 80

⁸² *Ibid.*, s. 129

⁸³ ‘Ášúr, Raḡwa. *Ra‘ajtu al-nachl*. Al-Qáhira: Al-Haj‘at al-Misrija al-‘amma li-l- kuttáb, 1987, s. 6

⁸⁴ *Ibid.*, s. 8

⁸⁵ *Ibid.*, s. 12

⁸⁶ *Ibid.*, s. 59

pokračoval jsem ve studiu a získal doktorát.“⁸⁷ Ze svého pohledu neměl možnost volby, po čtyřiceti letech nemá žádné výčitky a je na sebe pyšný. Nezviklají ho ani pochyby jeho vnuka. „Dědo, co jsi v životě dokázal?“ Chytl jsem ho za ruku a vedl do pracovny: „Tyhle knihy jsem napsal a tyto práce vedl ... co říkáš?“ Řekl: „A jakou to má cenu, když bydlíš v tomhle malém bytě a nemáš auto a nejezdíš každý rok do Evropy?“⁸⁸

Abú Dža'far z románu *Granada* je postava starého prostého muže, který miluje svou rodinu, žije klidným životem, má rád svou práci, avšak do jeho osudu tragicky zasáhnou události obsazení Granady křesťanskými panovníky a následný útlak ovlivňující každodenní život. Těžce na něj dopadají neradostné události. „... velmi se snažil upokojit se, v tu chvíli se cítil jako pták uvězněný v kleci, třepotající křídly ve strachu z ostrého nože namířeného na něj. Stále dokola si opakoval, že Granada je bezpečná a vydrží.“⁸⁹ Snaží se zajistit svému vnukovi a vnučce nejlepší vzdělání, i se finanční situace rodiny stále zhoršuje, po smrti svého syna totiž obě vnučata vychovává a je za ně zodpovědný. „Není třeba posílat děti do školy.“ „Salíma miluje učení a Hasan se učit musí!“ Abú Dža'far se choval, jakoby měl vše pod kontrolou a nic se nezměnilo.“⁹⁰ Byl obzvláště pyšný na bystrost své vnučky, která mu připomínala jeho zesnulého syna. „Když se na ni díval, hluboce v srdci ho zasáhlo, ... jak moc má jeho vnučka z otcovy bystrosti, ... inteligence ...“⁹¹ Byl slitovný, ujal se dvou chlapců bez domova, které zaměstnal. Jako hluboce věřící člověk stále doufal, že ho bůh neopustí, ale když viděl, jak křesťané páli arabské knihy, přestal věřit, že bůh existuje, když toto dovolil. „Seděl na kamenné lavici bez hnutí až do západu slunce. Tu noc, předtím než si šel lehnout, řekl Abú Dža'far své ženě: „Zemřu sám a nahý, protože bůh neexistuje.“ A zemřel.“⁹² 61

Postava generála z povídky „Safsáfa a generál“ je obrazem despotického muže oslepeného svou mocí, který má pocit, že může mít vše, rozkazovat a ovlivňovat životy druhých. „Ten hoch není nic, vůbec nic, pouhý divadelní režisér, jeho jméno zná jen pár nadšenců. Ty jsi mladá, krásná a nadaná, když si tě vezmu, budeš manželka generála! Chápeš to!“⁹³ Žije odtržen od reality, neuvědomuje si strádání obyvatel, opájí se svým vůdcovstvím a žije v sebeklamu o svém poslání. „Padesát let sloužím lidu, starám se o

⁸⁷ *Ibid.*, s. 60

⁸⁸ *Ibid.*, s. 61

⁸⁹ Āšūr, Raḡwa. *Gharnāḡa*. Al-Qáhira: Dār al-Hilāl, 1994, s. 11

⁹⁰ *Ibid.*, s. 32

⁹¹ *Ibid.*, s. 37

⁹² *Ibid.*, s. 61

⁹³ Āšūr, Raḡwa. *Ra'ajtu al-nachl*. Al-Qáhira: Al-Haj' at al-Misrīja al-ċamma li-l- kuttáb, 1987, s. 27

jejich dobro, nesu jejich starosti. ... Sám nesu tuto odpovědnost, ... Miluji lid a kdo bude jako já? ... Lid jsou mé děti, ... jsem jejich milosrdný otec, jejich něžná matka ...⁹⁴

4.4.8. Autorka

Autorka sama za sebe vystupuje v některých povídkách ve sbírce *Zápisky paní R*. Jak již bylo řečeno, tato sbírka je silně autobiografická a autorka prostřednictvím postavy paní R vystupuje svým způsobem ve všech povídkách.

Příběhy, kde autorka vystupuje (vždy je i vypravěčem) působí velmi autenticky, její pocity vytvářejí dojem upřímnosti a opravdovosti. I když určitému zkruslení nebo stylizaci je takřka nemožné se vyhnout.

Rovněž tak je někdy nutná i nadsázka, která činí příběh čtivějším při zachování stejného smyslu. Tak je tomu v povídce Zpráva paní R o posledním dni v týdnu, kde s autorka potýká s nedostatkem tvůrčí inspirace, neví, jakým způsobem ztvárnit námět, radí se i se svou přítelkyní. „... přerušily jsme rozhovor a já řekla: „Náčrt povídky.“ „Nemluv o ní a piš.“ Ale já jsem chtěla mluvit ... Nesmála jsem se, minuly chvíle ticha: „Zlobíš se?“ „Nepředstavovala jsem si, že náčrt povídky je tak špatný.“ „Je to melodramatické.“⁹⁵ Autorka dává nahlédnout čtenáři do procesu psaní, i když v tomto případě jde o nadsázku. A dokáže také nebrat sama sebe příliš vážně. „Kamarádka měla pravdu, povídky je melodramatická. Vzala jsem si prášek na uklidnění a šla spát. Znovu jsem se snažila představit si náčrt povídky, ale usnula jsem.“⁹⁶

Na jiném místě se projevuje autorčin zájem o politická témata, který je ostatně charakteristický pro většinu jejích děl, jde především izraelsko – palestinský konflikt. Svým podáním některých událostí se snaží čtenáře ovlivnit, přesvědčit je. „Čekám hodinu, abych se podívala na zprávy. ... Pak se dívám na další, ... až si všimnu, že usínám. Vypnu televizi a přerušovaně spím, až se brzy ráno posadím na posteli, zapnu televizi, ...“⁹⁷ Líčí barvitě televizní události. „bude jeden z desítek dětí, které uvidím v záběrech opakujících se každý den: chlapec ovázaný palestinskou vlajkou, ... Naklání hlavu ke svému kamarádovi. Někdy se na obrázku objeví otec nebo matka sklánějící se nad hrudí chlapce.“⁹⁸ O politice diskutuje i se svým synem a pře se s ním o své názory, ze kterých

⁹⁴ *Ibid.*, s. 38

⁹⁵ Āšūr, Raḡwa. *Taqārīr al-sajjida rá'*. Al-Qāhira: Dār al-Šurūq: 2001, s. 9

⁹⁶ *Ibid.*, s. 13

⁹⁷ *Ibid.*, s. 99

⁹⁸ *Ibid.*, s. 103

neustupuje. „Rozzlobila jsem se, zvýšila jsem hlas: „Pleteš si vše dohromady, ... Neříkej vaše generace. Nejsme něco jednotného!“⁹⁹ I v historických tématech objevuje paralely s dnešní politickou situací.

Autorčin syn vystupuje v několika povídkách, většinou v situaci, kdy s matkou polemizuje, snaží se ji přesvědčit o svém názoru. I tak je z povídek cítit její láska k němu. „Stáří moc mluví o minulosti: o věku, co je za nimi, můj syn tohle neřekl, říkám si to sobě. Pokračuji v hovoru. Přesunuli jsme se k palestinské revoluci.“¹⁰⁰

Velmi upřímně působí pasáž, kde autorka uvažuje o svém věku a vzhledu, jako každá žena je k sobě kritická, ale zároveň akceptuje svůj věk a bere nevyhnutelné stárnutí s nadhledem. Lidsky se tak přibližuje ke čtenáři svým osobním přístupem. „Ale obraz v zrcadle mě naštvál: „Stáří? Ještě mi není padesát, to není stáří.“ ... Nelíbí se mi nevšimavost. ... Vypadám trochu vyčerpaně. Bolí mě hlava. Nadváha? To není problém. Už nejsem dívka, nevádí!“¹⁰¹

⁹⁹ *Ibid.*, s. 120

¹⁰⁰ *Ibid.*, s. 120

¹⁰¹ *Ibid.*, s. 118

Závěr

Základem této práce je podrobná analýza vybraných narativních textů spisovatelky Radwy °Ášúr, rovněž zahrnuje i charakteristiku osobnosti autorky a její tvorby, začátek práce samozřejmě tvoří teoretický úvod zahrnující obecné informace o sémiotice, její náplni, využití, historii, její uplatnění v literární vědě a dále uvádí literárně kritické přístupy k uměleckému textu, postupy při rozboru literárního díla, rozebírá jeho jednotlivé složky a prvky a zdůrazňuje jejich provázanost.

Zásadním tématem této práce je analýza literárních postav vybraných textů. Postava v uměleckém díle představuje významný jednotící prvek celého vyprávění, je to zároveň vysoce dynamický prvek sestávající se z velkého množství jednotek. Má pevné spojení k ostatním složkám díla, je s nimi pevně provázána a dohromady se všechny tyto složky a prvky podílejí na výsledném smyslu díla. Zvláště výrazná vazba se projevuje u motivu a tématu, tyto složky spolu s postavou nejvýrazněji utvářejí smysl díla a napomáhají jeho pochopení. Proto je nutné při zkoumání postavy všimnout si i tématu a motivu, neboť tyto složky nelze plně oddělit.

I když se postava podílí na smyslu díla, na druhé straně jej může i komplikovat a znesnadňovat jeho chápání, uvádět záměrně v omyl, způsobit zklamané očekávání. Také vyžaduje od čtenáře aktivitu, spolupráci při vnímání textu a jeho imaginaci, která je v každém případě nezbytná, protože žádný text není schopen vykreslit postavu (situaci, místo, událost) beze zbytku, je pouze imitací, a to v různém stupni, reálného světa, nebo se může od reality otevřeně distancovat, v tom případě je nutná ještě větší dávka imaginace.

Postava je jednoznačně součástí textu, dala by se charakterizovat jako systém sémantických rysů. Je možné postavy podle nejrůznějších kritérií dělit, záleží na přístupu. Pro celkové vnímání postavy hraje někdy důležitou roli i jméno, může dotvářet její charakter, ale může být i zavádějící.

Při vytváření typologie postav v této práci se jako nejprůhodnější jevílo rozdělení kopírující přirozený vývoj lidského života, od dětství ke stáří. Zároveň se toto univerzální kritérium zkombinovalo se zřetelem k pohlaví postavy a u ženských postav bylo ještě zásadní, zda je dotyčná postava matkou, či nikoli. Předmětem analýzy byly pouze hlavní postavy, dala se tak zachovat rovnováha ve vykreslení postav, jak u povídkových sbírek, tak u románů. Ovšem jistě i vedlejší postavy by si zasloužily samostatné typologie.

Již při prvním pohledu na strukturu typologie je zřejmé, že významnější místo v autorčině tvorbě zaujímají ženské postavy, jako spisovatelce – ženě jsou jí samozřejmě bližší a dokáže věrohodně postihnout jejich pocity, myšlenky, reakce a chování. Dává jim v textech větší prostor, důležitější místo, možnost rozhodování, samostatnost.

Tento přístup je patrný i u první kategorie, tedy u postav dětí. Pokud srovnáme postavy chlapců z románu *Granada* a dívky z románů *Granada* a *Chadídža a Sausan*, vidíme, že dívky se od mala projevují jako silné osobnosti vědomé si své ceny, neohlížejí se na názory druhých a jsou schopné se prosadit. Jsou zdůrazněny jejich intelektuální schopnosti a ambice, které je činí výjimečnými. Nezapadají do tradiční představy o poslušné dívce podřizující se pravidlům patriarchální společnosti. Naproti tomu chlapci se projevují jako výrazně slabší osobnosti, navíc budící lítost, protože vyrůstají bez rodičů. Načím vlastně neví, co od života chce, je přelétavý. Sa'd je sice milý a hodný, ale působí jako nepřiliš průbojný a rozhodný.

Studentka představuje výrazný typ v tvorbě spisovatelky, dívky z povídkové sbírky jsou moderní, postavily se proti zavedenému řádu, Nadja se neváhá postavit autoritě dědečka, dívka z druhé povídky překonává předsudky celé vesnické komunity.

Zajímavé je srovnání s typem mladé ženy, Saníja a Fawzíja jsou postavy ze stejné povídkové sbírky, není zde žádná zmínka o vzdělání, obě působí o poznání bezbarvěji, ne tak energicky a rozhodně, jakoby studium dodávalo postavám rozhodnost. Postava Sausan je trochu jiná, předně o ní víme, že studovala, umí se o sebe postarat, je to moderní žena bez předsudků a na rozdíl od dívek z povídkových příběhů je podstatně lépe vykreslena, jelikož román poskytuje dostatek prostoru. V jejím případě se důraz klade na problémy s matkou a hledání cesty k ní.

Postava matky se zdá být dominantní postavou zkoumaných prací, zahrnuje škálu různých typů postav žen, charakterově velmi odlišných, spojujícím prvkem je jen láska k dětem. Sama autorka je též matkou syna, proto se dokáže vžít i do pocitů těchto postav. Postavy matek jsou zde představeny tak rozdílnými ženami jako jsou trochu excentrická a občas chaotická paní R, intelektuální a pro vědu zapálená Salíma, mateřská a stále dobře naladěná Marjama a hrdá a sobecká Chadídža. Všechny tyto ženy jsou výrazné osobnosti, avšak každá má jiné priority, jiný styl života i výchovy.

Kategorie zralé ženy v sobě obsahuje dvě odlišné postavy, nic je nespojuje. Paní R lze jen obtížně charakterizovat, na základě textu působí jako vzdělaná zvědavá žena, ale vedle toho se přidružují fantastické a absurdní momenty, které pochopení této postavy komplikují. Na rozdíl od ní je Safsáfa realistická postava, její motivaci je možné poměrně

lehce odhalit. Následující postavy mladých mužů podobně jako u dětí vytvářejí dojem slabších, méně výrazných osobností ve srovnání s jejich ženskými protějšky, všichni řeší své problémy útekem, útekem od svých bližních, útekem před sebou samými. Nejsou schopni řešit těžkosti přímo, raději je oddalují.

Za povšimnutí stojí absence kategorie mužů ve zralém věku, autorka jim nedává mnoho prostoru ani jako vedlejším postavám. Ve dvou případech se objevuje v roli otce dědeček, který ztratil svého syna a musel převzít rodičovskou úlohu a starat se o děti svého syna. Tito starci představují sice tradiční starou generaci, avšak jsou otevření i novým podnětům. Jiný typ starých mužů představuje generál a profesor, oba jsou přesvědčeni o své pravdě a nejsou ochotni přijmout jiný názor.

Samostatnou kategorii tvoří autorka, která vystupuje v jedné povídkové sbírce sama za sebe, její výpovědi působí otevřeně a upřímně, představuje se jako žena řešící každodenní problémy s prací, výchovou syna, vyrovnává se s projevy stárnutí i údělem spisovatelky.

Charakteristika jednotlivých postav jistě není vyčerpávající, avšak zásadní tendence byly nastíněny, vzhledem k omezenému rozsahu nebylo možné rozvést charakteristiku a typologii vedlejších postav, což by jistě nabídlo zajímavé srovnání s hlavními postavami.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny:

- °Ášúr, Raḍwa. *Gharnáṭa*. Al-Qáhira: Dár al-Hilál, 1994
- °Ášúr, Raḍwa. *Chadídža wa Sausan*. Al-Qáhira: Dár al-Hilál, 1987
- °Ášúr, Raḍwa. *Ra'ajtu al-nachl*. Al-Qáhira: Al-Haj'at al-Misríja al-°amma li-l- kuttáb, 1987
- °Ášúr, Raḍwa. *Taqárír al-sajjida rá'*. Al-Qáhira: Dár al-Šurúq: 2001

Literatura:

- Bachtin, Michail Michailovič. *Dostojevskij umělec: k poetice prózy*. Přeložil Jiří Honzík. Praha: Československý spisovatel, 1971
- Bachtin, Michail Michailovič. *Estetika slovesnej tvorby*. Přeložila Viera Šabíková. Bratislava: Tatran, 1988
- Bachtin, Michail Michailovič. *Formální metoda v literární vědě*. Přeložil Jiří Honzík. Praha: Lidové nakladatelství, 1980
- Bachtin, Michail Michailovič. *Marxismus, freudismus, filozofia jazyka*. Přeložil Ladislav Holata, František Novosad. Bratislava: Pravda, 1986
- Doubrovová, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi*. Praha: Portál, 2002
- Hodrová, Daniela. *... na okraji chaosu ...: Poetika literárního díla 20.století*. Praha: Torst, 2001
- Hodrová, Daniela. *Proměny subjektu*. Sv. 1, 2. Pardubice: Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR, 1994
- Hodrová, Daniela. *Hledání románu: Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha: Československý spisovatel, 1971
- Kristeva, Julia. *Slovo, dialog a román: texty o sémiotice*. Přeložil Josef Fulka. Praha: SOFIS: Pastelka, 1999
- Kristeva, Julia. *Le texte du roman*. The Hague: Monton, 1970
- Kristeva, Julia. *Desire in Language: A semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford: Blackwell, 1993

- Kubínová, Marie. *Sondy do sémiotiky literárního díla*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1995
- Lotman, Jurij Michajlovič. *Puškin*. Přeložila Jiřina Zumrová. Praha: Lidové nakladatelství, 1987
- Lotman, Jurij Michajlovič. *The structure of the artistic text*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1977
- Lotman, Jurij Michajlovič. *Text a kultúra*. Přeložila Mária Kusá. Bratislava: Archa 1994
- Morris, Pam. *Literatura a feminismus*. Přeložila Renata Kamenická, Maria Siedloczek. Brno: Host, 2000
- Scholes, Robert E. *Fabulation and metafiction*. Urbana: University of Illinois Press, 1979
- Scholes, Robert E. *The Fabulators*. New York: Oxford University Press, 1967
- Scholes, Robert E., Kellogg, Robert. *Povaha vyprávění*. Přeložil Marek Sečkař. Brno: Host, 2002
- Todorov, Tzvetan. *Poetika prózy*. Přeložil Jiří Pelán, Libuše Valentová. Praha: Triáda, 2000

Příloha – ukázka překladu

(^oÁšúr, Raḡwa. *Chadídža wa Sausan*. Al-Qáhira: Dár al-Hilál, 1987, s. 7 – 21)

„Budu král, jinak nehraju!“

Rozhodla jsem se dostat ho do bezvýhodné situace.

„Souhlasím. Jsi král pod podmínkou, že rozdělíš role a povedeš hru.“ Byla jsem si jistá, že to nezvládne. Ale řekl: „Takže já jsem král, Madždí vezír a ty služka.“ Podíval se na mne zlomyslným vítězoslavným úsměvem. Odpověděla jsem: „Nehraju!“

Madždí řekl: „Ahmad má pravdu a ty všechno kaziš!“

„Tak ty taky, Madždí?!“

A odešla jsem do svého pokoje. Vyndala jsem ze zásuvky skicák a pastelky. Ahmad je hloupý a pošetilý, nikdy nebyl ve škole nejlepší, tak jak může vést hru? Madždí je otravný a bezdůvodně je vždy proti mně. Ti dva jsou mladší než já, tak proč mě neposlouchají?!

Sedla jsem si ke stolu a otevřela velký skicák ... co nakreslím? Horní polovinu stránky jsem nechala volnou a dolů jsem nakreslila modré vlnky a ryby, velké i malé, oranžové a šedé a žraloka s hrozivými zuby. Na dně jsem nakreslila mořské hvězdice, lastury, škeble, perlorodku s velkou perlou a vedle ní zlou chobotnici, tmavě šedou a odpornou.

Pak jsem se vrátila k volné části stránky, vpravo jsem namalovala kulaté slunce se žlutými a oranžovými paprsky a na vlnách člun jako spící srpek s trojúhelníkovou plachtou. Na člunu byla dívka s copánky v květovaných šatech. Na plachtu jsem napsala svoje jméno a obrázek byl hotový. Vzala jsme ho a běžela za rodiči.

Madždího obrázek oslnil a Ahmad využil příležitosti: „Pojď si s námi hrát, Chadídžo.“ Na nic jsem nečekala: „Jsem královna, Madždí ministr a Ahmad vyslanec.“ Pak jsem se obrátila na Ahmada: „Vidíš, jmenovala jsem tě vyslancem, tak proč si myslíš, že jsem proti tobě? Vyslance Ahmade, budeš vozit všechny důležité dopisy do cizích zemí.“

Hra začala. Stála jsem nehybně se vztyčenou hlavou, jak se sluší na královnu a oznámila jsem pronikavě: „Já, Chadídža, královna Egypta, jsem se rozhodla postavit

pyramidu větší než tři pyramidy v Gíze. Ministře Madždí, oznamte lidu tu šťastnou a obešlete inženýry, zedníky, sochaře a umělce, aby začali s prací.“

„Slyším a poslouchám, paní.“

„Vyslanče Ahmade, odjed' s těmito dopisy do všech spřátelených zemí a pozvi krále a královny, knížata a kněžny, šlechtice a rytíře a slavné učence, aby se zúčastnili velké hostiny, kterou uspořádá královna Chadíža na počest ukončení stavby.“

„Slyším a poslouchám, paní.“

„Vezmi si tento prsten na důkaz, že jsi můj vyslanec.“ Ahmad si ode mě jako vzal prsten, dal si ho na prst a začal plnit svůj úkol.

„Slavnost bude trvat čtyřicet dní, oslavy po celé noci na zámku a v celé zemi.“

Chvíli bylo ticho, pak začal Madždí tleskat: „Dokonči stavbu velké pyramidy, paní. Udělali jsme výzdobu a připravili oslavy.“

Ahmad zatleskal: „Vrátil jsem se, paní. Pozval jsem všechny krále a šlechtice.“

Skočila jsem ke starému stolu a zaklepala na něj: „Nyní zahajují velkou hostinu, hrajte na bubny a trumpety.“

Madždí začal také klepat do stolu, Ahmad napodoboval zvuk trumpety a kolébal se při tom. Vrátila jsem se na své místo, abych mohla přijmout pozvané, stála jsem se zdviženou hlavou a okraj šatů jsem přidržovala levou rukou: Ahmad oznamuje každou delegaci a já odpovídám královskými gesty a zdravím a najednou ke mně přiskočil a zakřičel: „Teď jsou hosté představeni, všechny vás vítám a zvu vás do velkého průvodu k pyramidě, kde pohřbíme královnu Chadídžu.“ Rozesmál se.

Vůbec mě nenapadlo, že by se nedržel role a takhle hrozně se choval. Pomstil se mi, protože nehrál krále.

„Ahmade, přestaň, to je dětinské!“

„Pyramida je hrobka, to ví každý, že jo, Madždí?“ mrknul na něj.

„Ahmad má pravdu!“

„Nekaž hru, musíme tě pohřbít!“

„To teda ne!“

O prázdninách si většinou hrajeme s mým bratrem Ahmadem a Madždím ze sousedství na zahradě u dvou vysokých palem, které jsou obsypané velkými žlutými datlemi. Běháme kolem záhonů s mátou a bazalkou. Hrajeme si na slepou bábu, vojáka a zlodějku, na honěnou a další hry, které vymyslím.

Hrajeme si dokud nepřijde tatínek z práce, pak se jdeme najíst a Madždí jde k babičce. Tatínek je lékárník, ráno pracuje v laboratořích ministerstva zdravotnictví a večer je ve své lékárně blízko náměstí Gíza. Když mi to dovolí, chodím tam sama. Jdu pořád rovně až na ulici Róda, pak přejdu Abbásův most a už jsem u lékárny s velikým štítem, který v noci neónově září, na něm je krásně napsáno „Lékárna, majitel Dr. Mahmúd Abdalkarím“.

Když mi maminka řekne, že jsem hodná, táto mi za to dovolí, abych s ním šla do lékárny. Ráda pozoruju tátu v bílém plášti, jak se baví se zákazníky, čte recepty a bere požadované léky z poliček na stěně. Ráda chodím do zadní místnosti, kde připravuje směsi léků. Vezme hnědou lahvičku, dá do ní zelený plastový trychtýř a nalije do ní různé tekutiny z velkých bílých láhví. Když skončí, dá pryč trychtýř, zazátkuje lahvičku a na štítek napíše název léku a dávkování, pak s lahvičkou pořádně zatřepe a dá ji zákazníkovi.

Chodím do lékárny ráda, proto že mi tatínek dává lesklé papíry s barevnými obrázky, které dostává od zahraničních farmaceutických firem a také hned vedle lékárny je velký obchod s džusy. Vezmu si od tatínka peníze a jdu si pro mangový džus. Dám prodáváči tři kirše, on vezme láhev a nalije mi velkou sklenici: jsou vidět kousky manga, které padají do sklenice a já je i slyším dopadat, až se mi z toho sbíhají sliny.

Ale maminka řekne, že jsem hodná jen málokdy. Většinou říká, že se mnou šijí všichni čerti.

„Chadídžo, máš ráda jen sebe, jsi sobecká!“

„A ty jsi hlupák, osel a protivá!“

Madždí se připojil: „Ahmad má pravdu. Už si s tebou nebudeme hrát a řekneme to tvojí mámě.“

„A já jí zase řeknu, že jste předevcírem přelezli zeď a bez dovolení šli na ulici Róda.“

Ahmad zrudnul vzteky, položil Madždímu ruku na rameno a šli pryč, tak jsem je nechala a odešla.

Otevřela jsem maminčinu skříň, uvnitř jsem pátrala po té zvláštní maminčině vůni, když jsem ji ucítila, nabrala jsem si ji do dlaní a posadila jsem se na kobereček mezi postelí a stěnou pod velké okno, které osvětlovalo místnost.

Trošku větší tašky mi vždycky připomenou kabelu vzdělané paní Hanífy, která kouří a mluví o politice jako muži. Obě kabely mají podobný tvar a jsou ze stejné staré hnědé kůže. Ale z kabely paní Hanífy, které říká mama, protože jí pomohla při porodu, jsou cítit léky. Když jsem byla malá, stačilo, abych ji jen viděla a byla jsem vystrašená,

protože jsem věděla, že uvnitř je skleněná jehla, kovová injekce a ostrý hrot (paní Hanífa je vyndává a dává je na měděnou nádobu s vodou a nechá ji na ohni vařit, pak vezme jehlu a natáhne do ní vakcínu a potom ...) Teď jsem už vyrostla, je mi deset. Sleduji tátu, jak jednomu zákazníkovi uvazuje kolem paže gumový pás a vpichuje ostrou jehlu a mě to nevadí.

Ale vůně této kabely je jiná. Otvírám ji a vysypu z ní fotky: spoustu různě velkých a barevných fotek, některé jsou nažloutlé, jiné nahnědlé, další černobílé, některé jsou na silném papíře, další lesklé a hladké, ráda po nich přejíždím dlaní. Barevné pohlednice vzadu popsané ozdobným písmem nemůžu přečíst. Udělám si místo mezi fotkami, ležím na břiše opřená o lokty a přemýšlím. Fotka dědečka, tatínkova otce, který umřel před tím, než jsem se narodila. Byl farmář, každý den projížděl na koni po svých pozemcích a sledoval zemědělce při práci. Tak mi to říká tatínek. Dědeček na fotce má na sobě košili, kabát a turban. Má hustý knír, jehož konce jsou zatočené nahoru. Směju se a představuju si tatínka a strýčky. Děti mají fezy – táta je z nich nejmenší a nejhubenější. Na fotce je všech pět mých strýčků, ale tety chybí. „Proč, tati?“ „Protože tvůj dědeček nedovolil děvčatům jít k fotografovi a nedovolil ani jemu, aby šel do domu.“

Dědeček to nedovolil, ale jeho bratr, dědeček mojí maminky, poslal svou dceru do školy. To je ta fotka, maminka mezi květinami, s dvěma copy, s velkýma očima a široce otevřenou pusou se směje, přestože teď už to dělá jen zřídka. Je na mě přísná a říká, že hlasitý smích se k dívkám nehodí.

Moje teta Fahíma na této fotce, kterou pořídil táta, když přijela do Káhiry na léčení, vypadá chudák zasmušile. To opakuje táta pokaždé, když vidí tu fotku. „Protože umřela, tati? Protože umřela dřív, než se vdala?“ „Tvá teta byla krásná, hodná, uměla dobře vařit, ale chudinka neměla štěstí, zemřela, než se vdala.“ Moje teta Fahíma je chudinka, ale má teta Karíma je šťastná, protože se vdala. Její manžel je velmi vysoký, starý a nos má jak džbáněk. Směju se, jak se na něj přirovnání hodí. Je vždycky zamračený, plísni moji tetu a dělá jí problémy a usměje se jen když přijdou hosti nebo některé z jeho osmi dětí má úspěch.

„Táta v laboratoři“ podívala jsem se na okraj mé oblíbené fotky a vytáhla ji z hromady. Tatínek jako student na farmacii na univerzitě stojí v laboratoři, mezi podivně tvarovanými skleněnými trubicemi. Směje se a má na sobě bílý plášť.

Náhle jeho známý smích přerušil ticho v pokoji. Zvedla jsem hlavu a uviděla ho. Rozhlédla jsem se kolem a uviděla fotky roztroušené po celém koberci. Rychle jsem je dávala zpět do tašky nevšimla jsem si, že tatínek přišel z práce a je čas k jídlu.

„Tati, můžu si vzít tuhle fotku?“ Zvedla jsem jeho fotku v laboratoři, aby ji viděl. Když souhlasil, sebrala jsem rozházené fotky a vrátila je do tašky, kterou jsem ve spěchu našla na dně skříně, již jsem nechala otevřenou. Pak jsem šla do svého pokoje a dala si fotku do dřevěného rámu zrcadla.

Tatínek je na fotce i ve skutečnosti hezký a zná spoustu zajímavých věcí, je elegantní, ví, jak mě rozesmát, i když se zlobím nebo pláču. Když jsem byla malá, chtěla jsem být ve všem jako táta a být lékárnice jako on. Sbírala jsem prázdné krabice a malé kartonové krabice na kovový stůl pod besídkou z vína a prodávala jsem léky Ahmadovi a Madždímu. Pak jsem změnila názor a u stolu při obědě jsem oznámila: „Až vyrostu, budu slavná sportovkyně.“ Jsem ve škole nejšikovnější, zvládnou každý cvik, který učitelka požaduje a říká ostatním: „Podívejte se, jak Chadídža cvičí.“ A ony koukají. Při závodech všechny předběhnu a když se vsadím s Ahmadem a Madždím, kdo z nás vydrží nejdéle vydrží stát na hlavě, vyhraju. A umím chodit po rukou a oni to nedokážou.

Chtěla jsem být sportovní rekordmankou, to byla minulý rok, teď už nechci. Budu studovat zeměpis a pojedou kolem světa jako Sindibád. To je moje poslední rozhodnutí. Řekla jsem to tátovi, mamě, Ahmadovi, Madždímu, spolužákům ve škole a Able, Fátimě, učitelce zeměpisu, která řekla: „Mapa, kterou jsi, Chadídžo, nakreslila, je nejlepší ... zatleskejte jí.“ Dívky mi zatleskaly. Vzala jsme si sešit a bylo tam napsáno deset z deseti bodů a krásná zlatá hvězda nalepená vedle slova výborně.

Až vyrostu, pojedou kolem světa, nakreslím mapy a obrázky míst, která navštívím a napíšu o zvláštních věcech, které uvidím a všechny věci si schovám do obrovské dřevěné bedny, podobné jako má teta Karíma kterou, jak říká, zdědila po babičce. Truhla bude podobného tvaru i velikosti, ale bude hezčí, protože bude malovaná a barevná.

Přemýšlela jsem o fotce tatínka upevněné v rámu zrcadla směřujícího k mé posteli. Zavřu oči, zabalím se do přikrývky, vidím se na palubě velké lodi se spoustou námořníků a velikánských beden, některé jsou ze dřeva a popsané a jiné se zlatem a stříbrem, moje je barevná a zdobená krásnými ornamenty. Odpočívám, jím, povídám a směju se, loď pluje širým modrým mořem a pak se náhle začne blýskat, hřmět, spustí se liják, zvedly se vlny jako hory, loď s kymácela uprostřed tmy, kterou přerušoval řev rozbouřeného moře a křik o pomoc ... zalykám se strachem ... pak se usmívám, kráčím po krásném ostrově plném divokých květů a vysokých stromů z nichž se sklánějí lahodné plody manga. Postupuji dál, ostrov je bez hlásku, vidím krásná místa, cítím průzračné vůně a slyším jen šumění větví ... stoupla jsem na zem ... a vyskočila strachy, náhle vystřídala den noc, setmělo se. Pták Ruch slétl na ostrov, rozpřáhl obrovská křídla, pak vzlétl a já se chytla jeho pařátu, uviděla

jsem ostrov jako malý penízek v oceánu, smála jsem se a zároveň se bála ... strach mě přešel a já se smála. Jsem v podivuhodném městě, kde lidé mluví pozpátku. Potím se a šplhám na vysokou horu pokrytou sněhem, olíznu si rty, málem umírám žízní na poušti, která se táhne, kam oko dohlédne. Třesu se strachem, jsem v lese, nohy mě skoro nenesou. Pak se pousměju, rozesměju se, zdravím lidi, kteří mě přišli přivítat na pobřeží.

Vracím se domů. Sedám si ke stolu a píšu a vše kreslím, ukládám papíry do krabice s mým jménem. Zamykám ji klíči na zámek. Když ke mně přijdou lidé, dlouho vyprávím, otvírám truhlu a ukazuji jim obrázky a cennosti. Jsou ohromeni a říkají – Chadídža je nejlepší geograf na světě a mají pravdu, protože budu znát úplně každý kout na světě jako znám svůj dům, kde bydlím. Všechno je zakreslené a zapsané na papírech schovaných v zamčené truhle a od ní mám klíč jen já.

V sousední ulici, kam vede okno mého pokoje, se otevřela tesařská dílna. Sledovala jsem tesaře a jeho učedníka, jak řezou dřevěné desky pilkou a ohlazují je, dávají lepidlo nad oheň a tloučou do desek hřebíky. Po dnech sledování jsem šla k dílně a začala s nimi pracovat. Oči tesaře se zúžily, až byly jako dvě štěrbiny v jeho protáhlém obličejí. Zasmál se, smál se chraplavě a já se bála, nevěděla jsem, jestli je hodný, nebo zlý.

„Holčičko, nemůžeš pomáhat v dílně, protože – je mi líto – tesařina není práce pro ženy. Víím, že to chceš dělat jen pro zábavu, ale pokud jde o mě a Muhammada (ukázal na chlapce, jehož oči zářily v šeru dílny jako zlatavé oči kočky), tesařina je naše živobytí.“

Tesař se zase vrátil k dřevěné desce, kterou odřízl a stále se smál. Vracela jsem se domů, jdu pomalu, jsem zklamaná a nechápu, proč se mi tesař smál. Třeba to nemyslel zle. Možná, když se se mnou seznámí a pozná mě a uvidí, že jsem chytrá a rychle se učím, bude spokojený a bude mě mít rád. A ten chlapec Muhammad mě pořád sledoval, když jsem mluvila s tesařem. Měl gumové boty, staré žluté triko, obnošené šedé kalhoty, proč ho tesař přijal za pomocníka a mě ne? Řekl, že to není práce pro ženy, proč není?!

Hodiny pozoruji tesaře z okna. Nechci si hrát s Ahmadem a Madždím a pořád přemlouvám tesaře, abych s ním mohla pracovat. Vyprávím o tom tátovi a maminka říká, že nemám rozum, ale já naléhám. Každý den o tom mluvím s tátou a prosím ho, aby přesvědčil tesaře, až jednou řekl táta mamince, že mluvil s tesařem Abdalláhem a že je to rozumný a hodný člověk a že se není čeho obávat... já jsem nečekala na další slova vyběhla jsem na ulici a zastavila se až před dveřmi tesaře, který se na mě překvapeně díval, jakoby si navzpomínal. Když jsem se mu připomněla, usmál se a řekl, abych se posadila. Sleduji, co dělá on a „Muhammad, protože je šikovný chlapík.“ Ta poznámka mě rozzlobila, ale řekla jsem si, že to chce trpělivost a sedle jsem si pozorovala je. Je otázkou

času, až se Abdalláh přesvědčí, že jsem lepší. Muhammad se mnou vůbec nemluví, jako bych tu nebyla. Je namyšlený a to není správné, říká to učitelka počtů ve škole.

Po týdnů, kdy jsem jen seděla na židli, mi Abdalláh dovolil, abych mu pomohla: míchám lepidlo, držím dřevěnou desku a zatluču hřebík. Naučila jsem se od něj hodně věcí a něco jsem naučila i Ahmada a Madždího. Doma jsem opravila polámanou nohu u křesla a i maminka se přesvědčila, že jsem šikovná.

Muhammad si mě už všímal, když potřebuju poradit, vysvětlí mi to. Není namyšlený, je milý a chytrý, ale neumí číst ani psát. Nabídla jsem mu, že ho to naučím a on řekl „někdy“ a já nevěděla, jestli to je souhlas, nebo ne. Znovu jsem se ptala a on řekl stydlivě: „Jak a kdy?“

„Tady v dílně, každý den tě budu hodinu učit.“

„To nejde, protože pan Abdalláh řekne, že marníme čas a že mi neplatí za to, abych tu seděl a četl si.“

„Tak každý pátek přijdeš k nám na návštěvu, poobědváš s námi a budeme mít dvě lekce, hodinu před obědem a hodinu po něm, co říkáš?“

„To je těžké.“

„Proč?“

Váhal, jakoby nesouhlasil, ale já jsem ho přesvědčila. Překvapilo mě, že se maminka zlobila, když jsem jí řekla, že jsem pozvala Muhammada. Řekla, že nemám rozum a nepřemýšlím. Máma se chová divně, nerozumím tomu, dává nesmyslné příkazy a zákazy. Sedla jsem si a čekala na tátu, abychom si popovídali, jak se hodí na rozumné a chytré lidi. Ale táta mě překvapil, choval se ještě podivněji než máma: přísně mi to zakázal a dodal: „Jestli uslyším, žes byla u tesaře, přerazím tě, rozumíš!?“ A nechal mě, aniž by dokončil rozhovor. Rodiče se rozhodli nelogicky a nespravedlivě, proč!?

Šla jsem do koupelny a sedla si na okraj vany. Táta není hloupý, jsem si jistá, takže je nespravedlivý a despotický? A co řekne Muhammad? Řekne, Chadídža je lhářka a je jako malé dítě, co dělat? Nevím. A lítostí jsem se rozplakala.

Za dva dny jsem šla na ulici, zahrnula jsem podél zdi zahrady doprava do sousední ulice. Nejdřív jsem zašla do obchodu potravinami a za všechny peníze, co jsem měla s sebou, jsem koupila čokoládu a zamířila jsem k Abdalláhově dílně.

„Děkuju vám, Abdalláhu, za všechno užitečné, co jste mě naučil. Bohužel nemůžu s vámi pracovat, protože tatínek chce, abych mu pomáhala s nějakou prací.“ Pozdravila jsem Abdalláha a ani jsem se nepodívala na Muhammada. Cítila jsem, že se na mě dívá. Čokoládu jsem položila před něj a utíkala zpět domů.

Babička říkala: „Děvčata jsou jako banánovník.“ Maminka souhlasně přikyvovala. Nerozuměla jsem tomu a ani proč máma souhlasí. Babička byla malá a vypadala smutně, měla malé oči, úzké čelo a vráscitou tvář. Mluvila potichu chraplavým hlasem, připomínala mi ještěrku. Nemohla jsem ji vystát, stejně jako stálé máminy poznámky: „Co by řekla babička, kdyby tě takhle viděla?“ „Co by udělala babička, kdyby tohle slyšela?“ Neustálé připomínka způsobily, že babička byla pořád v domě, přestože přijížděla na návštěvu z venkova jen jednou za rok a vzývá staré časy.

Máma mě pořád napomínala a opakovala: „Chlapec je lepší.“ Nevěděla jsem, proč to říká, když jsem lepší než Ahmad. Získala jsem vyznamenání z většiny předmětů a moje škola získala oblastní pohár ve volejbale. Uvažuji o tom, že se stanu lékařkou a vím, že to dokážu. Ale máma říká: „Chlapec je lepší.“ A nespravedlivě straní Ahmadovi. Říká: „Je to tvůj bratr a chce tě chránit.“ Jsem chromá nebo slepá, aby mě chránil? Jsem starší a lepší. Jedna spolužačka ve škole mi řekla: „Takhle matky dávají přednost synům, straní jim a s námi jednájí nepochopitelně tvrdě.“ Je to správně? Vypadá to správně, ale proč!?

Mezi mnou a mámou není vše v pořádku. Něco jí brání, aby byla milá. Se smíchem jsem řekla mámě: „Kolečka drhnou a potřebují namazat.“ Rozčílila se a myslela si, že ji zesměšňuju, ale já ji mám ráda, tak proč zesměšňovat? To ona mě stále znevažuje a opakuje, že chlapec je lepší.

„Mami, řekni Ahmadovi, ať mě nechá být.“

„Mami, dívala se z okna a chlapec, který bydlel v sousední budově z ní nespustil oči. Madždí mě upozornil, že je nestydatý a zajímají ho jen děvčata. Řekl jsem – Chadídžo, jdi dovnitř. Odmítla a tak jsem jí vzal za copy a zavřel okno, udělal jsem něco špatně!“

Zaječela jsem: „Samozřejmě, že ano.“ Odešla jsem do svého pokoje a schválně práskla dveřmi. Máma si na mě stěžuje tatínkovi, říká, že bouchnutí dveřmi by málem zbořilo dům. Táta říká: „Zítřka bude starší a moudřejší.“

A máma: „Neuklidní se ani neumoudří, dokud ji neprovdáme.“ Máma dává přednost Ahmadovi, spolužačka má pravdu.

Máma mi se smíchem řekla: „Gratuluji, Chadídžo, máš ženicha.“ Tázavě jsem se na ní podívala.

„Výborný mladík, jeho otec je velkostatkář, vlastní pozemky v Minjá. Jeho matka, ať jí bůh žehná, je dcerou tety manžela Zakíji, dcery mé tety. To znamená, lidé jako my, známe jejich původ a postavení. Mladíkovi je třicet, je to chirurg, studoval v Evropě a je krásný, podívej!“ Ukázala mi fotku, na níž byl mladík s kulatou tváří, hladkými vlasy a pěstěným knírkem. Byl hezký. Vrátila jsem jí fotku. „Nechci se vdávat.“

„To je jen rozmar. Potkalo nás štěstí, budeme pyšní, odmítneme a budeme litovat?“

„Ale já chci jít na medicínu a ty to víš.“

Máma se zasmála a objala mě kolem ramen: „Nebavíme se o univerzitě, ale o ženichovi.“

„A co řekl tatínek.“

„Že se mu líbí.“

„A co řekl o mých studiích?“ „Nic.“

Máma mě pobídla: „Máme zpoždění.“

„Pět minut a končíme.“

Zůstala a pozorovala nás. Hráli jsme si na zahradě, já sama jsem byla družstvo proti Ahmadovi a Madždímu, hráli jsme fotbal. Máma se směje a sleduje, jak je obehrávám a běžím s míčem až do brány. Dala jsem gól a zápas skončil. Vyplázla jsem na Ahmada jazyk: „Máš brankáře, já jsem sama, přesto jsem vyhrála 2:0, jdeme, mami.“

Máma mi navrhla, abych se převlékla, ale já jsem odvětila, že mám oblečení čisté. „Aspoň si vezmi jiné boty.“ Ale já opakovala, že není důvod, šla jsem za ní v gumových sandálech a zamířily jsme ke kadeřníkovi.

Maminka otevřela skleněné dveře, vešly jsme, tváře mi hořely, přestože na stropě byly velké elektrické větráky, které jsem viděla a slyšela je.

Bylo to poprvé, kdy mě doprovázela máma. Zahleděla se směrem k hlučnému místu přeplněnému ženami. Pozdravily nás, muži jim zatím stříhají vlasy a natáčejí je na malé natáčky, natahují je pomocí horkých kulem, češou. Ženy natahovaly ruce k dívkám, které jim stříhaly nehty a pak je lakovaly ohnivě rudým lakem, měly ponořené nohy do malých plastických umyvadel naplněných vodou. Pracovnice a pracovníci jsou plně soustředěni na vlasy, ruce a nohy a ženy se prohlížejí v zrcadlech, ve kterých se žena vidí v životní velikosti, poloviční zrcadla, před nimiž sedí sama a vidí jen horní polovinu těla a střední zrcadla v dřevěných rámech, které drží kadeřník směrem k dalšímu zrcadlu, aby sedící žena mohla vidět svou hlavu zezadu. A malá zrcátka jako dlaň na detaily ve tváři a upravení obočí.

„Račte.“

Máma mi vysvětlila, že mladík mi umyje vlasy. „Mám si rozplést copy?“

„On je rozplete.“

Mladík mi je rozpletl a vedl mě ke koženému křeslu a položil za něj kovové umyvadlo. Dal mi kolem ramen ručník a naklonil mi hlavu dozadu. Nechala jsem ho pracovat. Teplou vodou a šamponem mi myl vlasy, líbila se mi pronikavá vůně šamponu.

Když skončil, přinesl další ručník a ovinul mi jím mokré vlasy. Pak ukázal na další křeslo: „Prosím.“

Sedla jsem si před poloviční velké zrcadlo, přišel jiný mladík, stáhl mi z hlavy ručník a moje dlouhé husté mokré vlasy mi spadly na ramena: divila jsem se, jak vypadají, protože když si umyju vlasy, jdu z koupelny hned za mámou, sednu si jí k nohám a ona mě učeše a uplete copy. Teď jsem se na sebe dívala v zrcadle, vzadu stál elegantní mladík, kolem zápěstí měl stříbrný řetizek, a s bradkou a knírkem vypadal jako italský malíř.

„Stříhej,“ řekla máma mladíkovi. Slyšela jsem ji, aniž bych ji viděla. Mladík vzal nůžky a začal. Lesklé ostří zmizelo a zas se objevilo a na zem začaly padat tmavé prameny. Vše sleduji v zrcadle. Mladík drží hřeben, odděluje pramen, drží ho levou rukou mezi malíčkem, prostředníčkem a pravou rukou, kterou drží nůžky, stříhá prameny, pramen za pramenem, až mi vlasy skoro zakrývají uši a ustřížené prameny pokrývají zem u mých nohou. Přišel chlapec s koštětem s dlouhou rukojetí a zametal.

Mladík mi natočil vlasy na malé natáčky, pak přinesl látku a dva kusy bavlny. Na uši mi dal bavlnu, pak zabalil hlavu do látky. Teď jsem měla zakrytý výhled, což mě svádělo ke smíchu, ale nesmála jsem se. Přesunula jsem se do dalšího křesla, nad nímž byl sušák. Dala jsem hlavu dovnitř. Mladík otočil klíčem a začal proudit teplý vzduch. Když se mi usušily vlasy, vrátila jsem se do prvního křesla.

Mladík mi rozpustil vlasy, pak zapálil vysoký plynový hořák a dal na něj kulmu, až se rozpálila, pak ji vzal a začal s ní krouživě pohybovat ve vzduchu, co kdyby mi kulma přistála v obličeji? Vzal pramen vlasů a upevnil jej mezi dvě zahřáté části kulmy a můj neklid se změnil ve zmatek a úzkost. Otočila jsem hlavu a hledala mámu, mladík mě požádal, abych seděla klidně, aby mohl pracovat. Kulma mi spálí vlasy a nevím, kam odešla máma, abych jí to řekla.

„Je ta kulma nutná?“

„Máš hrubé a husté vlasy. Kulma je zjemní a budou jako hedvábí.“

„Ale spálí mi vlasy.“

Mladík se zasmál a vrátil kulmu na hořák, aby se víc zahřála. Když skončil s česáním, vrátily jsme se s maminkou domů. Podívala jsem se na sebe do velkého zrcadla. Ahmad a Madždí mě nepoznají. Odešla jsem před dvěma hodinami a vlasy jsme měla spletené do dvou tlustých copů a teď se vracím, vlasy mi hladce spadají skoro k uším a pramen vpředu mi klesá na pravou tvář a zakrývá, když trochu skloním hlavu, pravou polovinu tváře, vypadám úplně jako herečky. Usmála jsem se té myšlence. Máma jako

odpověď n můj úsměv řekla: „Kdybys mě poslechla a oblékla si jiné šaty, vypadala bys opravdu jako nevěsta, ale v těchto gumových botách ...!“

Doma jsem se upravila, navoněla a oblékla si růžové hedvábné šaty a nové bílé boty s úzkým podpatkem. Máma mi dala náhrdelník z perel a malé náušnice s diamanty a přepudrovala mi obličej. Ahmad a Madždí stáli před pokojem a čekali, až budou moci vejít. Když vešli, málem jsem se začala smát, nehybně stáli a zírali s otevřenou pusou, neschopni slova. Když vešel táta, začal se hlasitě smát a oni s ním. Řekla jsem: „Táta se směje vám, tak proč se smějete?“ Ale oni pokračovali, až se Ahmad svalil na záda a Madždí se opíral o dveře, aby smích neupadl. Také jsem se začala smát. Máma řekla: „Pánbůh vás potrestá, děti.“ Pak přemohla smích.