



Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparistiky

Diplomová práce

Bc. Alžběta Stančáková

(Dez)integrace. Návrat. Přesetření. Příklady literárního zpracování fenoménu cizinctví
(Dis)integration. Homecoming. Reinvestigation. The Foreigner Phenomenon in Literature

Praha 2018

Vedoucí práce: Mgr. Josef Hrdlička, Ph.D.

Poděkování

Děkuji Mgr. Josefu Hrdličkovi, Ph.D., za vedení této práce.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 9. května 2018

.....
Bc. Alžběta Stančáková

ABSTRAKT

Práce zkoumá fenomén cizince v následujících literárních dílech: Ferenc Karinthy: *Epepe* (1970), Rachid Boudjedra: *Ideální topografie pro vyloženou agresi* (1975), Dumitru Țepeneag: *Hotel Europa* (1996), Kamel Daoud: *Meursault-přešetření* (2013). První oddíl se zaměřuje na dystopickou a geograficky neukotvenou variantou fenoménu. Druhý oddíl přechází ke konkrétnějšímu uchopení tematiky v podobě zkoumání franko-alžírských vztahů. Třetí část se věnuje návratu rumunského exulanta do vlasti v kontrastu s porevolučním exodem vstříc západní Evropě. Čtvrtá část tematizuje polemiku s protagonistou Camusova *Cizince* (1942) v souvislosti s postkoloniální situací v Alžírsku. Analýzy se zaměřují primárně na národnostní a jazykové aspekty.

Klíčová slova:

cizinec, vícejazyčnost, imagologie, národnostní stereotyp, Ferenc Karinthy, Rachid Boudjedra, Dumitru Țepeneag, Kamel Daoud, Albert Camus, střídání kódů

ABSTRACT

This thesis explores foreigner phenomenon in the following selected works: Ferenc Karinthy: *Metropolis* (1970), Rachid Boudjedra: *Ideal Topography For a Characterised Agression* (1975), Dumitru Țepeneag: *Hotel Europa* (1996), and Kamel Daoud: *The Meursault Investigation* (2013). The first chapter focuses on the dystopian and geographically unspecified representation of the said phenomenon. The second chapter moves towards a more specific approach to the subject, examining the Algeria–France relations. The third part specifies the theme of homecoming, specifically the case of an exiled Romanian writer, contrasting with the Romanian post-revolutionary exodus to the Western Europe. The fourth part examines the literary polemic with the main character in Albert Camus's *The Stranger* (1942), in connection with the post-colonial situation in Algeria. All analyses focus primarily on the national and linguistic aspects.

Klíčová slova:

foreigner, multilingualism, imagology, national stereotype, Ferenc Karinthy, Rachid Boudjedra, Dumitru Țepeneag, Kamel Daoud, Albert Camus, code-switching

1	OBSAH	
2	ÚVOD.....	7
2.1	PERCEPCE NÁRODA	7
2.2	JAZYKOVÉ HLEDISKO	9
3	TABULA RASA. <i>EPEPE</i> FERENCE KARINTHYHO	11
3.1	NEPŘÁTELSKÁ PODOBA JAZYKA.....	11
3.2	SEBEVZTAH V SAMOTĚ A MILOSTNÝ CIT V NESROZUMITELNOSTI	13
3.3	DYSTOPICKÉ ČTENÍ <i>EPEPE</i> VERSUS FIKTIVNÍ JAZYK V UTOPIÍCH	15
3.4	DEZINTEGRACE JAKO MOŽNOST NAPLNĚNÍ	17
4	ROMÁN O NEPŘÍTOMNÉM SOUCITU. BOUDJEDROVA <i>IDEÁLNÍ TOPOGRAFIE PRO VYLOŽENOU AGRESI</i>	18
4.1	DVOJÍ PODOBA METRA	19
4.2	ZRCADLENÍ PÍSMO	21
4.3	ZOBRAZENÍ „DRUHÝCH“	23
4.4	ROLE DAVU	25
5	A CHEVAL SUR DEUX LANGUES. K ŤEPENEAGOVĚ <i>HOTELU EUROPA</i>	29
5.1	NÁVRAT JAKO MOŽNÝ VÝSLEDEK INTEGRACE.....	31
5.2	EVROPA JE HOTELEM NÁS VŠECH.....	32
5.3	NÁROD A KRIZE NÁRODNÍ IDENTITY	34
5.4	ÚNIK A VYPRÁZDNĚNÍ CITOVÉ SLOŽKY	35
5.5	VLASTNICTVÍ JAZYKA	36
6	POST-CIZINEC. (KAMEL DAOUD: MEURSAULT, PŘEŠETŘENÍ).....	39
6.1	STOPY ALBERTA CAMUSE	39
6.2	POSTAVY Z HLEDISKA NÁRODNOSTNÍ PŘÍSLUŠNOSTI	42
6.3	JAZYK JAKO PROSTŘEDEK VYMEZENÍ	44
6.4	STÁT SE CIZINCEM	46
7	SHRNUTÍ.....	48
7.1	JAZYKOVÁ PŘEKÁŽKA	48
7.2	NÁROD A NÁRODNOSTNÍ STEREOTYP	48
7.3	ÚHEL POHLEDU.....	49
8	ZÁVĚR	51
9	POUŽITÁ LITERATURA	52
9.1	PRAMENY	52
9.2	ODBORNÁ LITERATURA	54

2 ÚVOD

Předkládaná práce obsahuje čtyři případové studie vycházející z literárních děl, která v různých podobách tematizují cizinectví. První kapitola, věnovaná románu *Epepe* Ference Karinthyho, se zaměřuje na dystopickou podobu cizinectví, danou zejména překážkou nenaučitelného fiktivního jazyka. Následující kapitola, vycházející z románu Rachida Boudjedry *Ideální topografie pro vyloženou agresí*, souvisí s předchozí částí v otázce jazykové dezintegrace. Oproti *Epepe* román konkretizuje jazykové prostředí, a vedle reálných jazyků otevírá také problematiku národnostních problémů na příkladu francouzského vykořisťování alžírských dělníků a rasistických útoků vůči nim. Téma národa rozvíjí třetí kapitola, jež se zabývá románem *Hotel Europa* Dumitru Țepeneaga. Po dezintegraci a vykořenění posouvá tematiku k dlouhodobému exilu a k jeho vedlejším aspektům, představeným např. generalizací, stereotypy či myšlenkovým vyprázdňením. Vše jmenované román zobrazuje i v souvislosti s porevolučním exodem rumunských obyvatel. Čtvrtá část práce zkoumá vypravěčský proud Daoudovy¹ novely *Mersault: Přešetření*, který s odstupem sedmdesáti let reaguje na Camusova *Cizince*. Daoudův přístup rovněž otevírá téma jazyka či národa, tentokrát však, spíše než v souvislosti se stereotypem, na rovině viny a trestu vzhledem k příslušnosti k určitému národnímu společenství. Účelem této práce není zmapovat možné typy cizinců napříč literární historií, jak činí např. Kristeva,² ale zaměřuje se konkrétní díla, na nichž lze výše jmenované aspekty postihnout. Interpretačně-analytické části práce zohledňují především dva ohledy literárního cizinectví, jimiž je národ a jazyk.

2.1 PERCEPCE NÁRODA

V literatuře 20. století lze zaznamenat řadu autorů, kteří svá literární díla z různých důvodů zpracovali v jiném než mateřském jazyce. George Steiner dokonce označuje západní literaturu 20. století za extrateritoriální (STEINER, 1971: 11.). Z nejznámějších autorů, kteří psali jiným než mateřským jazykem, lze jmenovat např. Josepha Conrada, Vladimira Nabokova, Samuela Becketta, Eugena Ioneska či Tristana Tzaru. Kromě toho, že se jedná o autory píšící osvojenou řečí, je však nemožné vymezit literární postupy či témata, která by všechny jmenované spojovala. I z tohoto důvodu se práce zaměřuje především na možné literární zobrazení

¹ Práce využívá „internacionálního“ přepisu Daoudova jména, srov. ŠOTOLOVÁ: *Daúd, Kámel Meursault, přešetření (in Respekt)*. Dostupné online z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/35667/daud-kamel-meursault-presetreni-in-respekt>, cit. 20. 4. 2018.

² KRISTEVA, Julia: *Étrangers à nous-mêmes*. Paris, Gallimard, 1991, 320 s.

příslušnosti k národu či jazyku, nikoli na posouvání hranic národních literatur.³ Přesto je třeba alespoň ve zkratce načrtnout přehled dosavadního literárněvědného zkoumání národa a literatury.

Od padesátých let 20. století se rozvíjí imagologický přístup, který se zabývá především národnostními stereotypy a rozdíly, případně xenofobií zpracovanou v literárním díle.⁴ Joep Leerssen přináší ve studii *Imagology: History and method* přehled základních událostí ovlivňující literárněvědné vnímání národnostní příslušnosti; z 18. století zmiňuje např. Humeovo *Of National Characters* či Montesquieuovo *O duchu zákonů* (LEERSSEN, 2007: 17). Dále pokračuje Tainovou formulací pozitivistického determinismu v předmluvě *Dějiny anglické literatury* z roku 1863 (Ibid.: 19). Jmenované texty, následované Renanovou přednáškou *Qu'est-ce qu'une nation?* (1882) či pozdější Carréovou prací *Les Écrivains français et le mirage allemand* (1947), nazývá Leerssen (pre)historií imagologie.⁵ Za nejzásadnější považuje Guyardovu esej *L'étranger tel qu'on le voit* (1951). V rámci imagologické tradice Leerssen dále zmiňuje postkoloniální přístup ve spojitosti s orientalismem (Edward Said),⁶ artikuluje problematiku západní převahy nad orientem.

Další významnou postkoloniální prací zabývající se národem či stereotypem jsou Bhabhova *Místa kultury* (1994),⁷ která rovněž přináší perspektivu „neprivilegovaných“ a považující stereotyp za jeden ze základních zdrojů moci.⁸

Leerssen ve své studii odlišuje imagologii od sociologie (LEERSSEN, 2007: 27), což ovšem neznamená, že literární sociologie nemůže přispět ke zkoumání národnostního aspektu cizinectví, třebaže se omezuje především na vnětý textový kontext. Otázkou literárního provozu a příslušnosti k národní (či globální) literatuře se zabývá Pascale Cassanova ve svém díle *La république mondiale des lettres* (1999).⁹ Literární socioložka Kaoutar Harchi se ve své knize *Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne*¹⁰ zaměřuje na konkrétní případy pěti alžírských

³ Srov. MENGOZZI, Chiara: De l'utilité et de l'inconvénient du concept de World Literature. In: *Revue de littérature comparée* 2016/3, s. 335–349. Mengozzi zde přímo tvrdí, že tradiční korelace mezi jazykem a národností již není pádným kritériem pro koncept „World Literature“ (MENGOZZI, 2016: 337).

⁴ LEERSSEN, Joep: Imagology: On using ethnicity to make sense of the world. In: *Les stéréotypes dans la construction des identités nationales depuis une perspective transnationale*, 10/2016, s.13–31.

⁵ Ibid.

⁶ SAID, Edward W: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha: Paseka, 2008. 459 s.

⁷ BHABHA, Homi K. a HAVRÁNEK, Vít, ed. *Postkoloniální myšlení III*. [Místa kultury. Vyd. 1. Praha: Tranzit.cz, 2012. 345 s.

⁸ Srov. LÁNSKÝ, Ondřej: Síla překrucování stereotypů. Postkoloniální bhabhovské interpretace pro naši dobu. In *A2* 2013/13. Dostupné online z: <https://www.advojka.cz/archiv/2013/19/sila-prekrucovani-stereotypu>. Cit. 25. 4. 2018.

⁹ CASANOVA, Pascale: *La République mondiale des Lettres*, Paris: Seuil, 2008, 512 s.

¹⁰ HARCHI, Kaoutar: *Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne. Des écrivains à l'épreuve*. Paris: Éditions Pauvert, 2016, 296 s.

frankofonních autorů. Její analýzy nezahrnují důkladné interpretace děl cizojazyčných autorů, ale spíše literárně-provozní aspekty (kritický ohlas či přijetí francouzskou literární scénou), případně biografická fakta (autorovo osvojování cizího jazyka, rodinné zázemí). I tento přístup může být pro téma literatury a národa přínosný.

Nad tematikou cizinectví se objevuje řada možných teoretických přístupů či pojetí, která vzhledem k rozpětí (žánr, jazyk, autorská identita) zkoumaných děl nelze aplikovat jednotně; Bhabhovo pojetí postkolonialismu se tak může týkat i rozdělení východu a západu Evropy, zatímco Saidův orientalismus je fixován na konkrétní otázku západního vnímání orientu s historickým i národně-literárním vymezením. Z tohoto důvodu se v této práci bude ke čtení děl přistupovat na základě jejich zařazení.

2.2 JAZYKOVÉ HLEDISKO

Problematika osvojování jazyka je důležitým faktorem cizinectví zejména ve slovesných dílech, přesto nemusí být nutně jeho součástí. Stephen Crane v próze *Maggie, děvče z ulice*¹¹ sleduje příběhy ze slumů irských imigrantů v Americe, jejichž původní jazyk je totožný s jazykem cizího prostředí. Jinakost postav vedle přízvuku tudíž definuje zejména jejich národnostní či třídní příslušnost. Změna jazyka rovněž nemusí být nutně vázána na odlišné prostředí; může být prostředkem salónní komunikace (jak tomu bylo v minulosti s francouzštinou v Anglii a posléze v Rusku).¹²

V této práci bude podstatné především vědomí jazyka ze strany jednotlivých postav, projevující se různým způsobem ve všech zkoumaných dílech. Teorie jazykového determinismu, formulovaná Sapir-Whorfovou hypotézou v návaznosti na Humboldtovy myšlenky,¹³ pojímá poměrně zásadní spojitost mezi jazykem a myšlením. Ve studii *Vztah habituálního myšlení a chování k jazyku* (1941)¹⁴ hovoří Whorf o jazyku hopi, který operuje s jinými slovesnými kategoriemi než angličtina, což má za následek odlišnosti ve vnímání času či členění událostí u kmene Hopi a u anglických mluvčích.¹⁵ Pozoruhodné jsou rovněž Whorfovy poznámky k novému pohledu na jazyk vlastní: „Exotický jazyk se nám [...] ukazuje jako zrcadlo nastavené našemu vlastnímu jazyku“ (WHORF, 2012: 72). Obdobného jevu si při svém filologickém zkoumání všímá např. Fenollosa ve studii *Čínský znak jako básnické*

¹¹ CRANE, Stephen: *Maggie, děvče z ulice*, in *Modrý hotel a jiné prózy*, Praha: Volvox Globator 2001, 245 s.

¹² Srov. MAREŠ, 2003: 12.

¹³ WHORF, Benjamin Lee: *Language, Thought, and Reality: Selected Writings*. Cambridge: MIT Pr., 1974., 278 s.

¹⁴ WHORF, Benjamin Lee: *Vztah habituálního myšlení a chování k jazyku*. *SALI* 2011/2, s. 69–85.

¹⁵ *Ibid.*

médium.¹⁶ Spíše filosofický než filologický pohled má na jazyk a mysl Vilém Flusser, zdůrazňující rovněž pluralitu jazyků (FLUSSER, 2005: 25).¹⁷ Proti těmto myšlenkám lze naopak stavět Pinkerův (1994) přístup¹⁸ vycházející z Chomského myšlenky univerzální gramatiky (1957).¹⁹ Cílem této práce však není vysledovat možné projevy daných teorií na zkoumaných textech, nýbrž zobrazení vědomí o vlastním či cizím jazyce v nich.

Je třeba také zmínit zásadní textové zobrazení cizojazyčnosti, tj. střídání jazykových kódů.²⁰ Code-switching může mít v díle různou funkci, kterou lze sledovat na jednotlivých zkoumaných textech. Petr Mareš v souvislosti s *Epepe* hovoří o „neproniknutelnosti“ jazyka danou vytvořením fiktivního kódu (MAREŠ, 2003: 50). U Boudjedry se objevuje jen malé množství výrazů odlišných od bazového jazyka. Cizí výraz je integrován do proudu promluvy a následně vypravěčem vysvětlen: „Najednou se vyděsil, protože mu o tom nikdo nevyprávěl, dokonce ani ne laskaři (z arabského ASKARÍ: voják).“²¹ V případě *Ṭepeneaga* se code-switching odehrává zejména na úrovni odcizení (viz oddíl 4.5). Daoud jej využívá zejména k vyjádření emocí vázaných na rodinu (*M'mma*), případně k označení cizích entit (*gaurí*). Touto problematikou se zabývají konkrétní interpretační kapitoly.

¹⁶ „Málokdo z nás totiž chápe, že v našem vlastním jazyce se tato rozlišení [slovních druhů, pozn. AS] kdysi rozvinula v živé artikulaci; a že stále zůstávají živá. Jen tehdy, když vyvstane potřeba se zařazením nějakého zvláštního výrazu anebo tehdy, když jsme nuceni překládat do velmi odlišného jazyka, dosáhneme na okamžik onoho niterného žáru myšlení, toho žáru, jenž roztaví slovní druhy, a my je znovu vytavíme podle své vůle“ (FENOLLOSA, 2005: 39).

¹⁷ V tomto ohledu se Flusser vymezuje vůči Wittgensteinovi, kterého sice považuje za filosofa, který „do problému jazyka pronikl nehlouběji,“ nicméně: „Wittgenstein však hovoří vždy o jazyce tak, jako by existoval jen jeden jediný, nikdy nebere v úvahu pluralitu jazyků“ (FLUSSER, 2005: 51).

¹⁸ PINKER, Steven: *Jazykový instinkt: jak mysl vytváří jazyk*. Vyd. 1. Praha: Dybbuk, 2009. 550 s.

¹⁹ CHOMSKY, Noam: *Syntaktické struktury: logický základ teorie jazyka: o pojmu "gramatické pravidlo"*. 1. vyd. Praha: Academia, 1966. 209 s.

²⁰ MAREŠ: „Also: nazdar!“ *Aspekty textové vícejazyčnosti* (2003), příp.: MAREŠ: *Nejen jazykem českým. Studie o vícejazyčnosti v literatuře* (2012).

²¹ BOUDJEDRA, 1982: 33.

3 TABULA RASA. EPEPE FERENCE KARINTHYHO

Karintyho novela *Epepe* (*Epepe*, 1970, česky 1981) pojímá cizinectví jako ohledávání zcela neznámého a neexistujícího. Samotný název²² díla odkazuje na jedno z rozpoznatelných slov nesrozumitelného jazyka, jímž hovoří obyvatelé nesespecifikovatelného místa děje. Nejzásadnější počáteční bariéra tkví v neschopnosti se jakýmkoliv způsobem domluvit. Polyglot Budai neúspěšně zápolí s porozuměním jazyka dané země, snaží se analyticky pochopit jeho systém, avšak bez výsledku. Mezi profilem protagonisty (lingvista neschopný rozklíčovat cizí jazyk) a místem děje (modelové město zaměnitelné s kteroukoliv metropolí) dochází od počátku ke střetům. Budai se bezúspěšně pokouší najít ve fiktivním městě stopy konkrétních řečí či kultur, což se ukazuje jako nemožné. Charakteristickým znakem Karintyho textu je fixace na jazyk a naprosté opominutí národnostní příslušnosti dané generičností města. Fiktivní řeč, jejíž název se v celém díle není možno dobrat, působí systémově jako zcela nepřístupná a nenaučitelná.

3.1 NEPŘÁTELSKÁ PODOBA JAZYKA

Ferenc Karinty je na rozdíl od ostatních pojednávaných spisovatelů autorem jedné řeči. Přestože získal v roce 1945 doktorát z lingvistiky a věnoval se překladatelské činnosti (např. Molièrových či Machiavelliových děl), zůstává jazykem jeho tvorby výhradně maďarština.²³

Rozluštění cizí řeči je v románu zásadním ohledávacím mechanismem nepoznaného místa; vizuální složka zkoumaného města, případně kontakt s místními obyvateli, nehraje alespoň ze začátku tak zásadní roli. První Budaiova promluva se (bezúspěšně) odehrává ve finštině, neboť jeho cesta měla vést do Helsinek. Posléze se dovídáme o Budaiově polyglotismu:

Budai měl profesionálně vytříbený cit pro jazyky: jeho užším oborem byla etymologie, nauka o původu slov. Patřilo tedy k jeho řemeslu zabývat se mnoha jazyky; tak ovládal, pokud jde o ugrofinské jazyky, kromě maďarštiny a finštiny, také manijštinu a chantyjštinu, ale studoval i turečtinu, v menší míře arabštinu a perštinu, rozumí se, že i jazyky slovanské, staroslověnštinu, ruštinu, češtinu, slovenštinu, polštinu, srbochorvatštinu... (KARINTHY, 1981: 14.)

²² Vyjma anglického překladu, ve kterém dílo vyšlo pod názvem *Metropole* (2008).

²³ Toto tvrzení je diskutabilní ve srovnání s Kamelem Daoudem, který píše primárně francouzsky. Francouzštinu si ovšem osvojil až v průběhu života.

Následuje výčet dalších jazyků, jimiž Budai vládne (latina, francouzština, italština, španělština) a zmínka o pasivní znalosti dalších řečí (portugalština, rumunština, rétorománština, hebrejšina, arménština, čínština, japonština). Nutno podotknout, že tento výčet čtyřadvaceti jazyků je vedle dalších dvou mikrosécen nejdetailnější charakteristikou protagonisty – popis jeho fyzické stránky příznačně chybí.

Z Budaiova jednání lze vysledovat schopnost analytického uvažování, které je zkoušeno nepochopitelností všeho, čím je obklopen. S ohledem na to, že nemá hodinky a že během letu usnul, nemůže určit délku letu, a tedy ani vzdálenost od domova. Realizaci dalšího nápadu – odhadnout plynutí času na základě růstu vousů – si sám znemožnil tím, že se ihned po příletu oholil. Jeho snaha dohovorit se jinými jazyky či pochopit místní systém je především zpočátku často provázena výbuchy hněvu: „Budai už nedokázal krotit výbuch hněvu, tloukl pěstí do stolu a celý zrudlý vzteky vykřikoval v několika jazycích: „Skandal, ein Skandal!... C'est un scandale, comprenez vous?““ (Ibid.: 16). Další výbuch hněvu se objevuje při pocitu porušení zvyklostí, resp. očekávání: „Náhle se ho zmocnil záchvat vzteku, proč není na pokoji telefonní seznam, v tomto okamžiku ho to pobouřilo víc, než cokoliv předtím, zuřivě cloumal a lomcoval aparátem, zběsile řval do mikrofonu a nakonec vši silou praštil sluchátkem, div se neroztříštilo“ (Ibid.: 26). Kulturní šok vrcholí po první delší prohlídce města, která Budaiovi nepomůže k pochopení dané situace. Uvědomuje si jen její bezvýhodnost a fakt, že jediným jejím řešením může být jeho proměna: „[...] musí se zgruntu změnit od hlavy až k patě, to je jediná šance, aby se znovu vrátil do svého dřívějšího života a našel své vlastní, původní já. V náhlém záchvatu vzteku udeřil pěstí do nočního stolku tak prudce, až prasklo sklo a poranil si ruku“ (Ibid.: 54).

„Kdyby smysly nepřinášely intelektu slova uspořádaná do vět, byl by odsouzen k solipsistickému chaosu. Co proměňuje chaos v kosmos, toť možnost rozmluvy, onen kyvadlový pohyb jazyka,“ píše Vilém Flusser (FLUSSER, 2005: 21), přinášeje tak vysvětlení tisících účinků Budaiovy analýzy místní řeči. Po peripetiích s krádeží telefonního seznamu, s jehož využitím se snaží rozluštit jazyk, má možnost danou řeč s podivnou abecedou řádně prozkoumat: „Každopádně se pustil do sepisování všech znaků, které v seznamu našel [...]. Toto tiché zaměstnání, tolik připomínající svým rytmem jeho obvyklé filologické pipláni s materiálem, ho pomalu uklidnilo, ukonejšilo (...).“ (KARINTHY, 1981: 32).

Vedle neutuchající snahy rozluštit cizí jazyk s neznámou abecedou se Budai zpočátku nevzdává možnosti dohovorit se v cizích jazycích. Ve snaze najít restaurační zařízení volí mezinárodní lexikum (bufet, restaurant), ani tomu však místní obyvatelé nerozumí a odpovídají mu nesrozumitelně; „[N]ení pochyb, že konečně našel hotelovou restauraci, ale bylo zároveň

jasné, že je toho času v důsledku malování mimo provoz. Teď mu teprve došlo, co mu ten vysoký, hubený člověk před chvilkou tak usilovně vysvětloval“ (Ibid.: 19). Po čase přechází k úvahám, které nejsou omezeny čistě na filologickou analýzu, jako spíš na obecné urbánní představy: „[M]etro má v každém velkém městě na světě bezprostřední přípoj k železnici. Uvažoval tak, že název stanic metra u nádraží může být složen ze dvou či více slov, z nichž jedno se bude stále opakovat, jako například jména pařížských nádraží: Gare de l’Est, Gare du Nord, Gare de Lyon“ (Ibid.: 37).

Budai se po celou dobu pokouší vydedukovat alespoň nějaký systém místního jazyka, z jeho chování je zřejmá již počáteční rezignace, definovaná vědomím, že cokoliv může být odlišné od zvyklostí. Týká se to například pochyb o tom, zda „je i na zdejších mapách zvykem dávat sever nahoru a jih dolů“ (Ibid.: 22).

Budai k rozluštění podivného jazyka využívá řady postupů – ať už zmíněných přepisů z telefonního seznamu, seznámení s prostitutkou anebo návštěvy opičince, v němž se pokouší vyčíst názvy zvířat z cedulí umístěných před výběhy. Veškeré Budaiovy snahy jsou marné, neboť jazyk se i nadále vzpouzí. Dalším bezvýchodným rysem cizinctví v *Epepe* je rovněž neschopnost ostatních pochopit, jak s cizincem jednat. Přesto nelze tvrdit, že Budai nedospěje k žádnému druhu integrace. Jeho alespoň částečné přiblížení k jazyku či všednodennímu životu daného místa proběhne prostřednictvím zdejší světlovlasé dívky, jež obsluhuje hotelový výtah.

O fiktivnosti místní řeči nemůže být pochyb. „(...) [P]okaždé se mu dostalo téže nesrozumitelné, kdákavé a nečleněné odpovědi: ebebe, pepepe, etětět či cosi na ten způsob; třebaže jakožto lingvista měl vytříbený sluch pro artikulační varianty a odstíny, nedokázal to vnímat jinak než jakési mumlání nebo kuňkání“ (Ibid.: 9). Slyšená slova jsou fluidní – ani při opakování týmž mluvčím nikdy neznějí stejně.²⁴

3.2 SEBEVZTAH V SAMOTĚ A MILOSTNÝ CIT V NESROZUMITELNOSTI

Budai od počátku pozoruje své okolí a dochází brzy ke zjištění, že místní populace je značně heterogenní:

Byli to běloši a barevní, zrovna před ním stáli dva mladí černoši s kudrnatými vlasy, opodál mladá šikmooká žena s mongolskými rysy a žlutou pletí, také ostatní tvořili pestrou směsici: vysoké germánské postavy, jeden buclatý, potom se lesknoucí jižan v béžovém flaušovém plášti, hnědí Malajci, muži arabského či semitského vzezření, jedna pihovatá, zrzavá slečna v modrém vlněném

²⁴ Srov. MAREŠ, 2003: 50–51.

roláku s tenisovou raketou; z tohoto nahodilého vzorku obyvatel šlo stěží usoudit, kterých je v městě většina (KARINTHY, 1981: 10–11).

Jazyková překážka jej ovšem dovádí k samotě a k opomíjení okolních postav s výjimkou dívky Epepe. Sebevztah či sebereflexe se u Budaie nejvýrazněji projevuje ve výčitkách až sebetřýzni, jak lze rozpoznat např. ve vzpomínkách na promarněnou šanci promluvit s Maďarem náhodou spatřeným v přeplněném metru. Naopak neutrální vědomí sebe je zcela upozaděné; Budai v první chvíli nechápe, koho mu připomíná muž zobrazeného na knize v knihkupectví. Až zpětně dochází ke zjištění: „Proto mu tedy byl tak sympatický, proto si vybral právě tuto sbírku z tolika tisíců, to se mu tedy zalíbilo: jeho vlastní tvář?“ (KARINTHY, 1981: 131). Vytržení z původního prostředí jako by Budaiovi skrylo pohled na sebe. I v případě druhé zmínky o fyzicku má protagonista problém s vlastní identifikací. Tentokrát však z důvodu, že je jeho tělo v závěru příběhu zcela zpusťošené: „Jednou když si zašel trochu dál od tržnice, spatřil ve skle výkladní skříně svou vlastní podobu a zhrozil se: viděl před sebou zarostlého, otrhaného vandráka“ (Ibid.: 164).

Pojmenování blond'até dívky je v textu nestálé: Ed'edě, Veveve, Epepe jsou jen některá z jejích označení,²⁵ související s fluiditou místního jazyka. Navzdory proměnlivosti jména má dívka v příběhu funkci konstanty, neboť dříve či později se vždy objeví v hotelovém výtahu.

Sexuálnímu sblížení s Epepe předchází Budaiova neplánovaná návštěva nevěstince, kde je mu i navzdory jazykové bariéře přidělena žena. Touhu po sexuálním uspokojení ovšem převažuje snaha o přímý kontakt s místním obyvatelem:

A třebaže od svých študáckých let v takových místech nebyl a už tenkrát ho tyto věci spíš odpuzovaly, teď se před ním najednou blýskla možnost: vejít s někým ze zdejších lidí do styku, zůstat ve dvou, o samotě, vyměnit si s někým rozumné slovo, ptát se a dostávat odpovědi, anebo alespoň mít možnost něco vysvětlit, jen když ho vyslechnou, neodejdou... Náhle se ho zmocnilo takové vzrušení, že rázem propotil košili (Ibid: 47).

Budaiova společnice pochopí, že se nejedná o obvyklého zákazníka, přesto nemůže jinak, než odpovídat nesrozumitelně: „Tohle atipatitap se neustále opakovalo [...]“ (Ibid: 50) Jediné proběhlé intimnější sblížení motivuje čtenáři nepochopitelná situace; prostitutka vyloví z haraburdí schovaného pod postelí dětskou botičku, přitiskne ji k sobě a začne plakat. Následně se spolu propletení válí po zemi, dokud Budai není přinucen místnost opustit.

²⁵ Pro zachování srozumitelnosti k dívce text této práce referuje jako k Epepe.

Prostitutka může na čtenáře působit až mentálně zaostalým dojmem, což je dáno nesrozumitelností jejích promluv a význam jejího činu (vzpomínka na dětství či stesk po ztraceném dítěti?) nelze rozklíčovat.

Postava Epepe jako jediná chápe tíživý aspekt cizinectví, konstantně a s trpělivostí se snaží Budaiovi pomoci překládat místní lexikum. Poté, co pochopí Budaiovo nonverbální vyjádření (nakreslené letadlo ve znamení odjezdu) vyjádří nelibost nad jeho přáním odcestovat. Budaiova citová vazba k Epepe je zjevná ještě před jejich prvním polibkem. Po neplánované návštěvě místních jatek, kde spatří umírající zvířata, myslí s potřebou útěchy právě na Epepe. V souvislosti s tím působí překvapivě Budaiova vypočítavost – ač dívku vidí plakat, nesnaží se ji utěšit. Naopak ji nutí k tomu, aby pokračovala v nikam nevedoucích jazykových lekcích:

Budai na ni zíral rozpačitě a bezradně: jak ji má utěšit, když nemá potuchy, kdo ji ublížil, jaká křivda se jí stala, co jí schází? A navíc na to neměl ani kdy. S tím se teď nemůže zdržovat, musí bez pardonu mířit k cíli, musí být nelítostný a sobecký, to je jeho jediná šance. Této dívce musí věnovat jen tolik zájmu a pozornosti, aby s ní udržel kontakt; cokoli navíc by bylo plýtváním energií. A kdyby snad ona chovala k němu jiný, osobnější vztah, i toho musí cílevědomě využít ke svému prospěchu, to je bez debaty. (KARINTHY, 1981: 119.)

Je nutno podotknout, že Budai toto stanovisko přehodnocuje po fyzickém sblížení, kdy si dokonce položí otázku: „I kdyby vše, co se s ním v tomto městě událo, bylo jen cenou, kterou musel zaplatit za toto setkání, zдалipak to nestálo za to?“ (Ibid.: 146).

3.3 DYSTOPICKÉ ČTENÍ *EPEPE* VERSUS FIKTIVNÍ JAZYK V UTOPIÍCH

Epepe může připomenout nejznámější dystopické romány 20. století.²⁶ Emmanuel Carrère v doslovu francouzského vydání *Épepe* (2005) vzpomíná na Perecův román *W aneb vzpomínka na dětství* (*W ou le Souvenir d'enfance*, 1975) s tvrzením, že „by Perec zbožňoval *Epepe*“ (CARRÈRE, 2005: 7). Karinthyho text lze též vztáhnout ke Kafkovým románům.²⁷

Nezvěstný se oproti *Epepe* (*Der Verschollene*, 1927) vyznačuje méně zásadním zohledněním jazykového osvojování. Výuku zaznamenávají zmínky o lekcích angličtiny a přítomný je též Karlův počáteční strach hovořit před rodilými mluvčími. Silné vědomí jazyka,

²⁶ Např. Zamjatinovy *My* (*Мы*, 1920), Huxleyho *Konec civilizace* (*Brave New World*, 1932) Orwellovo *1984* (*Nineteen Eighty-Four*, 1949).

²⁷ Anotace anglického vydání *Metropole* ostatně často provází adjektivum „*Kafkaesque*“. Srov.: CRESSA, J.: Karinthy's Kafkaesque Classic In Translation At Last. Dostupné online z: <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=95608512>. Cit. 25. 4. 2018.

keré vede až k autocenzuře, prožije Karel Rossmann během večere s Pollunderem a Greenem.²⁸ K této scéně lze připodobnit Budaiův první neúspěšný pokus přivolat taxi: „Je pravda, že svůj úmysl nenaznačil příliš rozhodně, jako by se už předem vzdal naděje, že jeho gestikulaci porozumí [...].“ (KARINTHY, 1981: 21). Jeho pokusy opakování slov místního jazyka

Vztažení k *Procesu* (*Der Prozeß*, 1925) či k *Zámku* (*Das Schloß*, 1925) lze provést na příkladu marné Budaiovy snahy získat zpět svůj pas či nalézt velvyslanectví libovolné cizí země. Zde, obdobně jako u Kafky, dochází ke konfliktu s byrokratickým zřízením. V *Zámku* se K. ocitá na cizím místě a obdobně jako Budai se pokouší určit význam místních osob především na základě pozorování. V K-ově případě sice dochází k nepochopení, tento jev ovšem není dán explicitní jazykovou bariérou, jako je tomu v *Epepe*. Totožnost jazykového kódu mu tak občas umožňuje využívat vyprázdněných sdělení, jež zaslechnul. Tímto postupem se alespoň dočasně může přiblížit místnímu fungování. Totožnost jazyků jej však vylučuje z místního společenství o poznání méně a jakmile do telefonu v hostinci zopakuje již slyšenou větu „zeptejte se Frice“ (KAFKA, 1964: 25), přibližuje se jejím zopakováním alespoň dočasně místnímu fungování.

Ke Karinthymu lze připodobnit Grušovu novelu *Mimner* (1973), již lze číst jako „jako obraz zvrácené, antiutopické společnosti“ (JELÍNEK: 2016, 550), zobrazující „spíše důsledek totality, než pokus o její zachycení“ (Ibid.: 551). V popředí textu vystupuje fiktivní jazyk zvaný kalpadočtina. I zde lze označit fiktivní jazyk za faktor destrukce (Ibid.: 553), oproti jazyku *Epepe* jde však o řeč více poddajnou – její systém možná není intuitivní, vychází však z existujících jazyků a součástí novely je rovněž slovníček nejužívanějších výrazů.

Pouhá přítomnost složitého fiktivního jazyka však z *Epepe* dystopii nečiní; Swiftův Gulliver se například v utopické Zemi obrů snadno naučil neznámou a ničemu podobnou řeč za pomoci sedlákovy dcery, která mu opakovala jména předmětů, na něž cestovatel ukazoval (SWIFT, 1963: 80). Karintheho otec Frigyes Karinthy (1887–1938) napsal díla ovlivněná Jonathanem Swiftem (*Cestu do Faremida* (*Utazás Faremidóba*, 1915) a *Kapilárii* (*Capillária*, 1921), v nichž fiktivní jazyky cizího světa rovněž nekladou odpor.²⁹ Jazyk Campanellova

²⁸ Karel odpovídal za hrobového ticha dost obšírně, přitom několikrát stranou pohlédl na strýce a z vděčnosti se snažil zalíbit trochu newyorským zabarvením řeči. Při jednom slově se všichni tři pánové dokonce rozesmáli a Karel už se bál, že udělal hrubou chybu, ale neudělal, řekl dokonce cosi velice povedeného, jak mu vysvětlil pan Pollunder. (KAFKA, 2003: 51)

²⁹ Karinthy se vedle námětu inspiroval také formální podobou Swiftova díla, na začátky kapitol umísťuje vysvětlivky předjímající děj, k protagonistovi referuje jako ke „spisovatelí“. V první knize se mechanická zvěř dorozumívá tóny hudby, druhá kniha se odehrává na planetě žen. V *Kapilárii* je otázka jazyka, obdobně jako v případě *Gulliverových cest*, vyřešena rychle a bezbolestně. Vypravěč *Kapilárie* jazyk oih pochopí bezděčně a poměrně snadno, prvotní pochyby jsou zmíněny jen ledabyle: „V prvních týdnech, kdy jsem měl příležitost poznávat ducha a podstatu jazyka

Slunečního státu (*La città del Sole*, 1602) netvoří překážku už z důvodu, že se jeho obyvatelé pravidelně setkávají s „našimi“ jazyky, aby mohli zkoumat „naše“ kultury.³⁰

3.4 DEZINTEGRACE JAKO MOŽNOST NAPLNĚNÍ

Budai se s postupujícím příběhem přibližuje totální dezintegraci. Ocítá se na ulici bez peněz, přichází o možnost setkání s Epepe, začíná přenocovat s bezdomovci ve skladech poblíž trhů, na kterých se živí manuální prací a výdělek utrácí za alkohol. Fixace na jazyk ovšem Budaie neopouští ani v těchto chvílích. Když Budai ztratí střechu na hlavou, začíná představovat obraz prekarizovaného cizince, který kromě manuální práce není schopen jiného způsobu obživy. V tomto stavu začíná Budai pociťovat nenávisť vůči oslabeným, chudým lidem, a tedy rovněž vůči sobě: „Nejvíce provokovali jeho hněv starci, nemocní, slabí lidé; cítil sice, že je to nesprávné a nespravedlivé, přesto se však nedokázal ovládnout“ (KARINTHY, 1981: 167).

Epepe nabízí pohled na zásadní odlišnost determinovanou nesrozumitelným jazykem, nikoliv však národnostními či kulturními rozdíly, jiným klimatem či jídlem (kromě nasládlé chuti potravin).³¹ Tato abstraktnost, spjatá též s možným podobenstvím s totalitním režimem, ovšem neznamená, že Budai není cizinec – ať v původním smyslu příchozího „z vnějšku“, tak v přeneseném smyslu, člověka, který nezapadá do společnosti, v němž se ocitnul.

oih, užuž jsem si začínal myslit, že se s oihami nikdy nedorozumím. Jejich řeč je totiž jedna z nejsvráznejších, jaké jsem kdy měl možnost studovat“ (KARINTHY, 1960: 128-129). Přesto nakonec řeč pochopí: „Jistou pestrost mu propůjčuje okolnost, že jiný důraz a jiná výslovnost dávají témuž slovu odlišný význam, jako na příklad v slovníku kojenců znamená slůvko ‚á‘ nebo ‚vá‘, podle toho, jak je děcko vysloví, radost, mrzutost nebo touhu dítěte dostat to, co vidí“ (Ibid., s. 129).

³⁰ Srov. CAMPANELLA, 1934: 5-6.

³¹ „Všechno zde mělo takovou divnou, nezvyklou chuť, úplně jinou než doma: bylo to nějak nasládlé, nářez, chléb, okurka, dokonce i ryba, prostě všechno“ (KARINTHY, 1981: 23).

4 ROMÁN O NEPŘÍTOMNÉM SOUCITU. BOUDJEDROVA *IDEÁLNÍ TOPOGRAFIE PRO VYLOŽENOU AGRESI*

Rachid Boudjedra reaguje *Ideální topografií pro vyloženou agresi* na vlnu rasistických útoků proti alžírským dělníkům ve Francii v roce 1973. Poté, co k nim došlo, zastavila alžírská vláda emigraci alžírských pracovníků (KROPÁČEK, 1982: 236). Boudjedrovo postavení ve francouzské společnosti se zcela liší od osudů těchto obětí. Boudjedra v rodném Alžírsku získal frankofonní vzdělání, po vysokoškolských studiích v Alžíru i v Paříži pokračoval v akademické dráze. Svými romány se etabloval na literárních scénách obou zemí.

V Boudjedrových literárních postupech lze vysledovat ovlivnění novým románem, vyznačující se repetitivností a textovými variacemi popisu téže události. Ve zkoumaném díle pracuje jak s prvky spojenými s arabskou kulturou, například v podobě laskarů či muezzínů, tak s odkazy na evropský literární kánon.³² Podzemní prostor ve spojitosti se zmínkou o „kruhu prokletí“, může evokovat první část Dantovy *Božské komedie* (BOUDJEDRA, 1982: 72). V díle se dále objevují aluze např. na Homérovu *Odysseiu* zejména v souvislosti s 9. zpěvem eposu, ve zmínce o lotofázích a lotosovém květu zobrazeném na jedné z reklam v metru: „To ho teď ještě více mate, protože nechápe vztah mezi rostlinou, která roste jenom v jeho vlastním kraji, na břehu moře, a tímto dítětem, tímto nočníkem, tímto papírem [...]“ (BOUDJEDRA, 1982: 158).

Samotnou protagonistovu mnohahodinovou pouť, zakončenou smrtí při útoku místních delikventů, lze označit za odysseu, jejímuž konci předcházela Alžířanova nenaplněná touha dojet na stanici Bastille. Tam se měl setkat se svým krajanem-hostitelem, aby posléze mohl začít v Paříži pracovat. Vzhledem k výše zmíněným rasovým útokům by tak bylo možné protagonistu románu považovat za zástupce obětí, které v též době stihl podobný osud. Alžířana ovšem od počátku determinuje a odlišuje specifická neschopnost pochopit organismus pařížského metra. Tuto obtíž, danou více vlastnostmi cestujícího než faktem, že pochází z konkrétní cizí země, popisuje Boudjedra v pěti kapitolách pojmenovaných podle jednotlivých podzemních tras. Jeho putování, přecházející po čase v pouhé bloudění, trvá od dopoledních hodin do pozdního večera.

³² „Ainsi, nous reconnaissons la trace d'autres maîtres du genre: Homère, Dante et Cervantes parmi les «anciens»; Céline, Robbe-Grillet et Simon parmi les «modernes». Littérairement parlant aussi, c'est donc tout un réseau de textes les plus «métropolitains» qui contribuent à former la topographie de ce roman“ (HOLTER, 1994 : 94). („Rozeznáváme stopy dalších umělců: jmenujme Homéra, Danta či Cervantese mezi ‚starodávnými‘, Céline, Robbe-Grilleta či Simona mezi ‚novějšími‘. Řečeno literárně, jedná se o síť těch ‚nejmetropolitnějších‘ textů, které se podílejí na tvorbě tohoto románu.“)

4.1 DVOJÍ PODOBA METRA

O několik let později jsem jel v metru v Paříži a četl noviny. Naproti mně seděla krásná žena s černými vlasy a zasněnými očima. Ty oči už jsem někde viděl. Byla to ona.

„Vy mne nepoznáváte, madam?“

„Neznám vás, pane.“

„Nebyla jste snad roku 1944 v Německu, v Buně?“

„Ano...“

(...)

Vystoupili jsme z metra a usadili se na terase jedné kavárny. Celý večer jsme vzpomínali.

(WIESEL, 2014: 58)

Výše uvedená pasáž zobrazuje klasické kulisy metra jako místa setkání. V tomto případě se jedná o rumunského Žida³³ a dívku, kterou znal z koncentračního tábora. Noviny jsou zde jen rekvizitou a jejich četba doplňkovou činností – obojí upomíná na Barthesův efekt reálného³⁴ a ve srovnání s pokračováním scény odehrávající se již mimo prostor metra (zde žena po letech přiznává svoji příslušnost k praktikující židovské rodině) nehraje místo setkání žádnou roli. Z citovaného úryvku je zřejmé, že pařížské metro ani zdaleka nemusí být zdrcujícím prostorem. Boudjedra i Wiesel popisují totéž metro, v prvním případě se však jedná o symbol drtícího soukolí, ve druhém o dopravní prostředek umožňující náhodná setkání. Boudjedrovy popisy putování metrem mají, spíše než k citovanému úryvku, blíže k Wieselovým popisům transportu či závěrečného pochodu smrti.³⁵

[P]řicházejí a jdou, aniž vědí kam a proč. A pak jsou ještě další, kteří tu nechali oči, nohy, varlata, mozky, kteří jsou zavření v blázincích, ve vězeních, stažení v kovových korzetech a plastických protézách, a kteří přicházejí o život rozežránými kyselinou nebo spálení v pecích (...) na plyn, na uhlí, na mazut, na petrolej, na vápno, na těžké oleje, obloukových, indukčních atd. A ještě další jsou ztýráni, rozdrceni, zavražděni, deportováni, potupeni, vyhozeni, poplíváni, nenáviděni, utrápeni, popraveni, uštváni, zmrzačeni, utopeni... (BOUDJEDRA, 1982: 76)

Bezejmenný a především negramotný Alžířan v Boudjedrově románu bloudí vestibuly a vykonává tak během zhruba deseti hodin svůj pochod smrti. Poměrně jednoduchý úkol (dojet na zastávku Bastille) se v jeho případě ukáže být nesplnitelným. Jazyková překážka (neumí

³³ Elie Wiesel se narodil v Marmarošské Sihoti (Sighetu Marmatei), jeho rodnou řečí je jidiš a do Paříže se dostal až po druhé světové válce, v pařížském metru byl tedy rovněž cizincem.

³⁴ Srov. BARTHES, Roland: Efekt reálného. In: Aluze [Olomouc] 1212-5547 Roč. 10, č. 3 (2006), s. 78–81.

³⁵ Srov. WIESEL, 2014: 86–101.

francouzsky), která mu umožní položit pouze neúplný, až dětsky vyznívající, opakovaný dotaz, jej zbavuje možnosti vysvětlit podstatnější problém, a sice neznalost písma:

[O]brátil se ke spolucestujícím s otázkou: BAS-TI-I-LLE? a ostatní byli napůl překvapeni a napůl ohromeni nebo napůl nemile dotčeni touto nečekanou otázkou, která neměla smysl, protože slovo BAS-TI-ILLE bylo vidět všude, bílé na modrém podkladu, v určitém opětovacím zmnohonásobení, každých deset metrů po obou stranách kolejiště; někteří to dokonce pokládali za ironii, pronesenou s akcentem, který jim zahrčel v uších, protože byli zvyklí na (*sic*) (BOUDJEDRA, 1982: 45).

Vykoktává „do rytmu kol“ (Ibid.: 34) totéž „slovo, které mu stále vířilo v hlavě a jemně ale bolestně v ní řezalo, jako proniká do hmoty nit na řezání mýdla“ (Ibid.: 35). Prostředí a míjející dav vytvářejí bolest postupující v agresi. Ta je základní emocí, k níž referuje titul knihy, a netýká se pouze protagonisty, ale i dalších cestujících. Zřetelně negativní pocit v protagonistovi vyvolává neporozumění jazyku: „[T]abule návštějí mu nikterak nemohly posloužit, neboť k nim pocitově nevyhnutelný odpor, ba dokonce nevyvratitelné nepřátelství, protože nedokázal rozluštit písmo, které mu připadalo jako soubor neužitečných tvarů, majících za jediný cíl ho popouzet, proto choval naprostou nedůvěru vůči nim a vůči všemu!“ (Ibid.: 7). Hněv se v určitých okamžicích stupňuje: „Hněv se zvedá a shlukuje v lebce. (...) Přesto mnoho nepochopil z plánu, na nějž mu ukázali prstem“ (Ibid.: 15), místy přechází k rezignaci či odevzdanosti:

Při bouchnutí dveří se probouzí připraven popadnout kufr a zmizet v bludišti, v němž nic nechápe, ale na něj si zvyká do té míry, že si později pomyslí, že koneckonců se to dá vydržet v tom krajním zmatením prostorů a jmen, nalepených navzájem jako zároveň šikmé a pokroucené výztuže v neproniknutelnosti, která je jistě skličující, ale jejíž stahy, otáčky, obraty nazpět a rozběhy již začíná zvládat, a především jejich ne vždy zřetelná znamení, která často rozeznává jen na základě vyvolaného tisíci událostmi zasahujícími jedny do druhých ve zdánlivě nesouvislé síti, která ale zůstává sevřená, agresivní, a dokonce represivní. Opakuje si, že koneckonců se to dá vydržet a že teď už snese cokoliv, když ten druhý odešel pod záminkou, že musí něco naléhavě vyřídit, a nechal ho tam samotného, sklíčeného a bezradného, potíciho se po celém těle (...) (Ibid.: 79).

V Karintyho *Epepe* sledujeme Budaiovu agresivitu vyvolanou nepochopitelností jeho situace a způsobenou rovněž nepřátelskou podobou jazyka. Navzdory neporozumění jazyku ovšem Budai nakonec přivyká místní dopravě a daří se mu přijít na vlastní systém cestování, aniž by znal název stanice či dovedl přečíst místní písmo. Boudjedrův Alžířan kvůli neznalosti jazyka

nemůže ani odposlouchávat názvy stanic. Pozoruje dav, jeho pozorování jej ale k ničemu nedovádí. Na rozdíl od Budaie nečiní promyšlené kroky, ani v cestě za svým cílem nenásleduje většinu. Ze svého pozorování vyvodil pouze to, že jazyk je oproti jeho zvyklostem „převrácený“, což v něm od počátku vyvolává nenávist a defetismus. Střet semitského a indoevropského zápisu je totiž viditelný i pro negramotného člověka. Oproti Budaiovi, kterého rozčiluje nesrozumitelnost auditivní i vizuální, se tak Alžířan omezuje pouze na tu druhou (viz odd. 3.4).

4.2 ZRCADLENÍ PÍSMO

Pozpátku točí se ručičky hodin v židovské čtvrti

*A ty couváš ve vlastním životě pomalu*³⁶

(APOLLINAIRE, 1997: 5).

Apollinaire k sepsání citovaných veršů inspiroval ciferník na Maiselově radnici na pražském Josefově. „Převrácené“ hodiny jsou však srozumitelné už jen proto, že je nad nimi umístěný možný překlad v podobě ciferníku s latinskými číslicemi. Není však možné takto jednoduché řešení očekávat od neznámé řeči. K jejímu převrácenému písmu se zpočátku referuje jako k „protismyslu“:

A tam zůstává, mrká těžknoucími víčky, namodralými již únavou a napětím, které stoupá a jež se snaží ovládnout, nemluvě již o panice burčující ve spánku a nervech jako vylouhovaných ve formalínovém roztoku, přiříznutých mučícím nástrojem, jehož čepele jsou jako lomené linky připomínající celkové hrůzostrašné utváření labyrintu, rozprostřené ve zpevněné, ale přesto křehké podstatě ovlivněné přemírou abstrakce a protismyslu (převrácené písmo) [...] (Boudjedra, 1982: 21).

Jeho interpretace však pokračuje dále:

Ale tato celá prostorově-lineární fantasmagorie, jejíž souvislosti nechápe, ale intuitivně je tuší jako v sametovém a vlhkém polosnu, ho vytrvale trýzní a děsí, protože v ní vidí kabalistická znamení (zejména písmo v obráceném směru), která, jak se obává, jeho mnohočetné amulety

³⁶ APOLLINAIRE, Guillaume. *Pásmo*. Překlad Karel Čapek. Praha: Protis ve spolupráci s Českým muzeem výtvarných umění, 1997. s. 5.

nestačí zvládnout ani je vymazat, alespoň na dobu, než znovu nabude rovnováhy, než vyjde z tohoto kruhu prokletí a než se octne v cíli [...] (BOUDJEDRA, 1982: 72).

Zároveň se dostává ke zřejmému paradoxu – písmo se zrcadlí pouze v závislosti na pozorovatelově perspektivě:

„[Š]atstvo a předměty nebo přesněji obrysy předmětů zabalených do novinového papíru, potištěného jakoby pozpátku, nešlo-li prostě o písmo málo známé v zemi, kde se děj odehrává, a které nezajímá nikoho na této stanici [...]“ (Ibid.: 1982: 9).

Nesrozumitelnost místního jazyka vyvažuje intenzifikace smyslového vnímání, především co do iritujících vjemů, jakými jsou pach či řvavé barvy v zastávkách. V nečitelném jazyce se o to více hlásí o slovo plakátová reklama, Alžířanovi srozumitelná pouze obrazem:

Potom chodba za chodbou, s jednotvárností, již nic nenaruší, ani reklamní plakáty, řadící se rovněž jeden za druhým v systematické neproměnlivosti, probodávající rozdrážděnou sítnici a vrstvicí postupně obrazy jeden za druhým, že se stíhají, dohánějí a překrývají, jako když pozorujeme předmět s jedním okem zvláštním způsobem zavíraným a druhým otevřeným tak, že nabýváme dojmu, že se donekonečna násobí v chvějících se spirálách, přestože ani předmět, ani subjekt se nehýbají. Důvodem je tu přítomnost téhož plakátu, vylepeného v pravidelných intervalech a představujícího stále stejnou scénu vychvalující ten či onen výrobek (...) (Ibid.: 1982: 11).

Reklamní jazyk, představený svou příznačnou tezovitostí („PRODUCTO DE COLUMBIA. CAFE“ či „PRAVÉ CHESTERFIELDKY“, případně „PUNČOCHOVÉ KALHOTKY JAKÉ SI MUŽI ZAMILUJÍ“), se integruje do plynoucího toku textu, obdobně jako novinové zprávy, promluvy svědků anebo informace o pařížském metru. V tomto ohledu se Boudjedra neustále pokouší mučivost vyprávěcího jazyka připodobnit hrůznému zážitku putujícího Alžířana. V textu se sice neobjevují vyloženě nesrozumitelné pasáže, arabské lexikum autor dokonce uvádí do kontextu a vysvětluje, přesto se stylová rovina textu vyznačuje syntaktickou nekonvenčností, ignoruje v určitých místech interpunkci a správné zakončení věty.³⁷

³⁷ Viz výše citovaná aposiopese: „(...) který jim zahrčel v uších, protože byli zvyklí na“ (BOUDJEDRA, 1982: 45).

Tematicko-rématické vztahy autor rovněž pokaždé nedodrhuje a častokrát mísí několik sdělení dohromady. Objevuje se definice negací; první věta románu anti-definuje protagonistu jeho pověstným kufrem, který s sebou neustále vláčí: „To nejpozoruhodnější nebyl kufr z tuhé lepenky...“ (Ibid.: 5). Tato věta končí na straně 7 bez zodpovězení toho, co bylo nejpozoruhodnější: „Co bylo nejpozoruhodnější“ zmiňuje autor až na straně 11: „Ne, nešlo o jedno, ani o druhé, ale o kousek papíru[.]“ Sdělení o podstatnosti kousku papíru tak anticipovala řada vedlejších informací. Jean Dejeux ve své recenzi *Ideální topografie pro vyloženou agresi* píše: „R. Boudjedra a trouve l'écriture oppresante et pénible qui correspond a ce cauchemar ; [...]. Ecriture de délire, répétitive, logorrhée de malade mentale, somnambule hagarde, déambulant, on a l'impression d'un long ruban se déroulant, celui d'un encephalogramme, mais coloré et fortement illustré“ (DEJEUX, 1976: 272).³⁸

4.3 ZOBRAZENÍ „DRUHÝCH“

Zmiňovaná komplikovanost Boudjedrova vypravěčského stylu místy vede k obtížím při určování mluvčích, a tedy k určení skutečného počtu vystupujících postav. Vypravěč je vševědoucí, celek příběhu je psán v er-formě, protagonistovy přímé promluvy se omezují pouze na slabikování názvu cílové stanice. Lze se domnívat, že vypravěče reprezentuje v příběhu vyšetřovatel vraždy, třebaže v referenci k protagonistovi využívá poměrně silné introspekce (ať už mapuje jeho nenávist, nedůvěřivost, či občasné vzpomínky na domov). V textu dále vystupují bezejmenní svědci, kteří protagonistu snad měli potkat během jeho pouti. Jejich promluva není v textu pokaždé oddělená graficky značenou přímou řečí, lze ji rozpoznat dle výraznější hovorovosti a samozřejmě změny slovesné osoby (na ich-formu, resp. du-formu). Takto promlouvá dívka, která se snad měla s Alžířanem sblížit, či mu alespoň poradit cestu, a rovněž další Alžířan, který měl na chvíli protagonistovi pomoci s kufrem a poté jej zanechat opět jeho osudu. (Protagonistova nedůvěra v okolní prostředí jej přiměla nepouštět kufr z ruky či jej pokládat na zem, a jediný, komu svůj těžký kufr svěřil, byl právě tento muž.)

Cestující vnímá sám sebe v metru jako subjekt, který evidentně nepatří do okolního prostředí, jenž považuje za majetek jiných: „[A] cestující si říká polykaje slinu: je to ale odvaha takhle se smát a opřít si hlavu o skleněnou tabuli těch druhých, já na jeho místě bych nespustil

³⁸ „R. Boudjedra nalezl zdrcující a obtížný způsob psaní, který odpovídá této noční můře; [...] Delirické a repetitivní psaní, logorrhéa duševně nemocného, vyděšeného, toulavého náměsíčníka, vytváří dojem velké vinoucí se pásky z encefalogramu, avšak barevné a výrazně ilustrované.“

oči z okolních ulic, jestli náhodou strážník nebo četník... koneckonců, je to jejich metro, jejich město, je to opravdu odvaha“ (BOUDJEDRA, 1982: 19).

Vágní označení „těch druhých“ či „jich“ se v textu objevuje několikrát. „Ti druzí“ jsou jednak pasažéři metra, nejevící o putujícího cizince zájem. Jakýkoliv kontakt s „nimi“ ovšem vede k nepříjemným pocitům:

Jezdí sem a tam, utrmácený a ospalý, uzavřený v rozkolébaném svatostánku, který otrásá sny druhých smíšenými s jeho, takže se navzájem srážejí s v přísných lebkách vyčištěných od vší povrchnosti dne a v danou hodinu (11 hodin večer) přeplněných všeho všudy podivnou nejistotou, poté, co tito cestující byli po celý den úředně schválenými oběťmi strojů, kanceláří, hodin, představených, zákazníků a strastí všeho druhu, teď vyklízejí v utlumení a přehřátí všechny své újmy ve šhubavém rytmu opojného vlaku, řítícího se v noci věčným tunelem a rozrážejícího měkkost prostoru (BOUDJEDRA, 1982: 215).

„Ti druzí“ však mohou být rovněž „ti, kteří ho na cestu vyslali“, tedy takzvaní přátelé z rodné vesnice, na které od počátku vzpomíná. Jeho vyčítavá agresivita vůči nim se s postupem cesty stupňuje – na začátku „hovoří o metru, jako by šlo o podzemní taxi, které ho zaveze z jednoho místa na druhé bez jakéhokoliv problému“ (Ibid.: 17), posléze však ústí v až paranoidní a překombinovanou nedůvěřivost:

A tak si tedy říkají ve své tajné řeči: Protože nám nikdo nevěří, bude lépe mu říci opak toho, co si myslíme, tak nakonec pochopí, že tam nelze cestovat beztretně a kdo to činí, riskuje, že tam přijde k úhoně (Když dáme rajče do trouby, bude po něm.), ať se předem jakkoliv zabezpečí (amulet, jízlivost, lstivost, pasivita, chladnokrevnost, talisman atd.), aby unikl neštěstí. Vždy riskuje, že o něco přijde (o nohu, ctnost, rodný jazyk, oči, kůži, víru – ta je zvláště netrápí – buňky, játra, plíce a další varlata), a on, ten trouba, tam určitě přijde ještě o mnoho dalšího. Jen chvíli počkejme. Ničemu nerozumí. Viděl jsi, jak si prohlížel fotky. Blaženě! Trouba! (Ibid.: 135).

Tzv. přátelé z rodné vesnice vystupují v příběhu v roli mentorů-zrádců:

Ale také ho zasvětili do domina, naučili ho hrát vědecky, a ne citově; poučili ho o nejlepších antikoncepčních metodách, aby mu druhá žena nezemřela při porodu; dovolili mu, aby se naučil umělé, snadno rozlušitelné řeči, a zároveň si uchránili jiný, mnohem složitější a dokonalejší jazyk. (Ibid.: 184)

Dalšími „druhými“ jsou z davu vystupující svědci. Tak jako je kvůli neporozumění nejisté jméno dívky Epepe z Karinthého textu, nese i dívka z pařížského metra přinejmenším dvě jména: Céline nebo Aline: „Ale k čemu ty otázky. Tyhle já ani nevidím. Pro mě neexistují. Černoši, to je něco jiného. Znáte Jimmyho Hendrixe? To teda opravdu neděláte dobře. Ale tyhle druhý, tak to ne! Očumoval mě. Vůl jeden! Ale já sem rozhodně nic neviděla. Já je prostě nevidím. Jen je cítím! a to hned přejeďu na druhé chodník“ (Ibid.: 117).

Putující Alžířan zažívá šok z místního odívání, plošně v souvislosti s reklamou, konkrétněji pak v návaznosti na zmiňovanou dívku: „[B]avila se jejich poblázněním a počínala si vyzývavě, s měkkými rty a agresivním poprsím, se světlými očima a – k jeho velkému údivu – se smolně černými vlasy, doráživě vířila v prostoru, spíše jako vodní vír než pružná turbulence, v mámivém středu, a měla něco slovanského v lících a vlámského v držení hlavy, připomínajíc dospívající dívku v bílé podprsence (...)“ (Ibid.: 124). Pro putujícího Alžířana je vzezření evropských žen jistým šokem a v duchu obviňuje ty, kteří jej vyslali, z toho, že jej před místními zvyky nevarovali: „Sotva si vzpomene na plakát, vrací se i myšlenka: měli mě předem upozornit, ale koneckonců to není moje věc, jestliže obyvatelé této země souhlasí s takovými nestydatostmi, to se týká jen jich a já se musím starat o to, abych našel správnou cestu“ (Ibid.: 47–48).

„Hráč flipperu“, také Alžířan, který svému krajanovi na chvíli podrží kufr, měl patrně jako jediný šanci mu pomoci. Tápajícího muže však zanechal v pařížském metru samotného. Ostatní kolemjdoucí lidé se nepokouší pomoci. Jsou součástí davu a jejich indifferenci může být motivována různými příčinami – ať už prostým spěchem, či rasově orientovanou nenávistí a předsudkem.

4.4 ROLE DAVU

Dav, resp. *masa*³⁹ se u Boudjedry vyznačuje všudypřítomností a sériovostí, srovnatelnou s reklamou ve vestibulech metra. Kracauer vidí ornament v již unifikované mase, nikoliv v jedinci (KRACAUER, 2008: 68–69), přičemž obdobně funguje i mechanismus kolemjdoucích cestujících v metru. Oproti cizinci mají ostatní svoje poslání – pohybují se mezi domovem a prací a jejich devizou je nevšímavost. Lze si povšimnout, že Boudjedra ve svém románu implicitně hodnotí kapitalismus – téma je přítomné ve vykořisťování alžírských

³⁹ Jak ve francouzském originále, tak v českém překladu, nalézáme výskyt obou slov – tedy *la foule*, *la masse*, resp. *dav*, *masa*.

dělníků, reklamě, a rovněž účelovém fungování davu na trhu práce.⁴⁰ Okolní společenství, které se ve většině případech pohybuje na domácí půdě za jistým účelem, je patrně i proto indiferentní, přestože není zcela homogenní. Lze postřehnout zmínky o „černých“ či „o něco světlejších“ metařích, případně o rozličných tulačkách.⁴¹ Až na tyto výjimky působí dav jako samostatná postava románu. I ti, kteří se z masy vydělují, jsou v řadě případů ve větším počtu, a výjimku tvoří pouze jednotliví svědci, snažící se vyvázat z případné viny, jak činí např. „hráč flipperu“ či Céline/Aline.

Nehybná a celistvá skupina (asi deset osob) obsazuje sama schodiště úctyhodné délky, jehož zakřivení je teď téměř dokonalé, vlní se prostorem a budí dojem, že se vznáší ve vzduchu díky zázraku mechaniky, jako by pod schody nebylo to celé zároveň gigantické a přesné soustrojí, prašné a černé od mazacích olejů (...) (BOUDJEDRA, 1982: 94).

Metrem tak procházejí soubory postav:

[N]eboť v zájmu soudržnosti a harmonie každý v tomto davu provádí určitý počet individuálních, simultánních nebo kolektivních posuňků a pohybů (kývání paží, použití loktů, výmyky, kolébání v bocích, úhyby, záludy, nožní akrobacie, umné proplétání se, prudká zastavení, simulované pokračování v chůzi, přeskupení v prostoru. starty, kulhání, přešlapování na místě), svědčících o organizovanosti, které mohou v plné míře ocenit jen staré, dojemné a mrzoutské ženy... (Ibid.: 54).

Dav je do sebe uzavřený, což znemožňuje kontakt s jedincem; kolektivnost vede k přesile. Postava bezejmenného Alžírana se tak po rasově orientovaných útocích ve Francii sedmdesátých let stává obětí, jež platí za celý svůj národ: „Byl tedy rozhodnut, že si všechno nechá líbit, bez protestu se nechá postrkovat a šlapat si na nohy (jak ostatně protestovat v jejich jazyce)“ (Ibid.: 170).

Naturalistická scéna rasového útoku se ironicky mísí se sériovým jazykem reklamy: „[P]obavili se tím, jak mu rozřezali maso až na kost, která se objevila bílá jako sůl, a nechali krev stříkat v tichu, které rušilo jen jejich hekavé supění, jako by nebyli vrahy (PROBUĎTE SVÉ GALSKE PUDY! SAUPIQUET), ale naježenými a krví vzrušenými oběťmi.“ (Ibid.: 144-145). Tuto scénu posléze přerušuje vložený novinový článek se jmény jedenácti zavražděných

⁴⁰ „(...) poté, co tito cestující byli po celý den úředně schválenými oběťmi strojů, kanceláří, hodin, představených, zákazníků a strastí všeho druhu, teď vyklízejí v utlumení a přehřátí všechny své újmy ve škubavém rytmu opojného vlaku, řítícího se v noci věčným tunelem a rozrážejícího měkkost prostoru“ (BOUDJEDRA, 1982: 215).

⁴¹ „[D]vě tulačky na nástupišti ve směru Pont-de-Neuilly nemají nic společného se třemi sedícími na lavičce na nástupišti ve směru do Charentonu“ (Ibid.: 58).

Alžířanů. Protagonista Boudjedrova příběhu zůstane bezejmenný a jeho vrazi uniknou s nejvyšší pravděpodobností bez trestu: „Jsem si jistý, že se nestrháte, abyste našli jeho vrahy. Padělky. Manipulace. Ztracené spisy. To všechno už tu bylo!“ (Ibid.)

Cizinectví, tak jako jiné odlišnosti od „běžné“ společnosti, s sebou v určitých situacích může nést privilegium. Termín „pozitivní diskriminace“ („affirmative action“) se od šedesátých let postupně začíná běžně užívat. Rachid Boudjedra jej do svého narativu nezahrnuje, jako privilegovanou především okolní většinu. Výlučnost má v tomto příběhu pouze negativní konotace. Ve zkoumaném textu nemusí nutně souviset jen s jazykovým či národnostním vyhnanstvím, ale také s mírou mentální vyspělosti jedince. Tento aspekt zůstává nezodpovězenou otázkou Boudjedrova románu: „Říkám vám znovu: velmi sympatický hoch. Ale neřekl ani slovo. Byl němý? To si jen tak kladu otázku. (...) Já jsem mluvil o flipperu. Zdálo se, že ho to zajímalo. Ale ani nešpitl! Pořád jen posušky, posušky... Fakticky jsme si nerozuměli nijak špatně.“ (BOUDJEDRA, 1982: 168–169). Označením „trouba“ častují Alžířana jeho přátelé z vesnice, jeho negramotnost mohlo zapříčinit rurální zázemí, ve kterém nemusela probíhat běžná školská výuka. Dalším vysvětlením jeho jednání by mohla být hluchota, ani o té se text explicitně nezmiňuje. Z neznámého důvodu se Alžířan nesnažil dát do řeči s metaři, z nichž někteří jistě ovládali arabštinu, neodpovídal na dotazy svého krajana. Byl tedy němý a hluchý? Anebo jej ochromil šok z podzemního dopravního prostředku, se kterým se setkal poprvé v životě, třebaže před vstupem do metra už zvládnul cestu lodí a vlakem? Příběh nenabízí vysvětlení příčiny této výlučnosti vedoucí k neschopnosti popasovat se se splnitelným úkolem. Protagonista je symbolický a jeho podivnost, obdobně jako Karintyho nenaucitelný jazyk, v sobě nesou základní příběhotvorný prvek.

Ideální topografie pro vyloženou agresi pracuje na poměrně malém textovém rozsahu s klíčovými tématy cizinectví (jazyková překážka, výlučnost či mezirasová nenávisť). Protagonistu od počátku determinuje neznalost jazyka, zvyklostí a prostředí, ve kterém se ocitá. Agrese prostupuje napříč celým textem, přítomná ve stylu Boudjedrova psaní, v cizincových reakcích na okolní prostředí, a samozřejmě v okolí samotném: „STANICE METRA PŘÍVĚTIVĚJŠÍ? STANICE METRA PRÝ PŮSOBÍ BEZÚTĚŠNĚ, CHLADNĚ ALESPOŇ SE TO ŘÍKÁ. A PŘESTO V NICH NALEZNETE 250 KNIŽNÍCH STÁNKŮ A 230 OBCHODŮ“ (Ibid.: 30). Střet sériovosti, masovosti a nadřazenosti prodeje nad oslabeným jedincem vytváří uvnitř pařížského metra nepřátelské území. Tato skutečnost však nesouvisí nutně s tématem cizinectví, jako spíš se zobrazením bezohlednosti formálně funkční společnosti.

Obdobný námět (příchod Alžířana do Paříže) zpracovává později Michel Tournier v románu *La goutte d'or* (1985), jehož vyznění je méně pesimistické než v případě *Ideální topografie pro vyloženou agresi*. Příchod muslimů do Evropy, potažmo Paříže, zobrazoval rovněž Montesquieu v *Perských listech* (1721), v nichž tematizoval mezikulturní rozdíly, jež se staly obsahem některých z dopisů (např. vnímání žen, otázky víry a sebevraždy apod.); Montesquieu, navzdory své kritičnosti vůči Evropanům, přesto zobrazuje bazální sociální cítění v podobě pomoci cizinci. Třiadvacátý dopis *Perských listů* popisuje kuriózní scénu s místním průvodcem; Ríza se ptá na cestu neznámého muže, který se až v závěru rozhovoru představí jako slepec. Navzdory nevidomosti (a příslušnosti k odlišnému náboženství) muž Rízovi poradil.⁴² V Boudjedrově románu lze především hovořit o nepřítomnosti soucitu okolí, zdůrazněnou jinakostí nově příchozího.

⁴² Srov. MONTESQUIEU, 1955: 54-55.

Případ D. Țepenaga je pozoruhodný díky své pozici mezi dvěma jazykovými oblastmi. Țepeneag představuje poměrně obvyklý příklad autora, který původně psal rumunsky, ale v průběhu života přešel do francouzštiny.⁴³ Po převratu se ke psaní v rumunštině znovu vrátil v románu *Hotel Europa* (1996), jemuž následovaly další rumunsky psané romány *Pont des Arts* (1999)⁴⁴ a *Maramureș* (2001). *Hotel Europa* jako jediný z volné románové trilogie mapuje cestu oběma směry – tedy z Východu na Západ a naopak.

Țepenag ve svém psaní pracuje se zcizujícími efekty a mísí vícero možných přístupů: „La formule romanesque choisie par le narrateur allie le textualisme, l'onirisme et le réalisme“ (GYURCSIK, 2010: 87).⁴⁵ Zmiňovaný onirismus, původní rumunský literární směr oponující všeobecně proklamovanému socialistickému realismu (BAKO, 2014: 2), založil Țepenag v šedesátých letech⁴⁶ spolu s Leonidem Dimovem. Postupující cenzura tehdejšího režimu onirismus tolerovala pouze do začátku sedmdesátých let. Poté Țepeneagova pozice v oficiálních rumunských literárních kruzích začala oslabovat, a to zejména po jeho veřejném vystoupení ve Svobodné Evropě roku 1973. Během pobytu ve Francii v roce 1975 jej rumunská vláda zbavila občanství a v důsledku toho se nemohl vrátit do rodné země až do konce roku 1989. Ve frankofonním prostředí pokračoval v psaní v mateřském jazyce, třebaže francouzštinu na velmi dobré úrovni ovládal ještě před vyhoštěním – v 60. letech překládal do rumunštiny díla J. Derridy, G. de Nerval a M. Blanchota (BADEA, 2009: nestr.). V roce 1984 publikoval knihu *Le mot sablier. Cuvântul nisiparniță* (do češtiny lze přeložit jako *Slovo přesýpací hodiny*), fragmentární útvar psaný dílem francouzsky a dílem rumunsky (do francouzštiny překládal Alain Paruit). Následovaly mu texty psané pouze ve francouzštině (*Roman de gare* (1985), *Pigeon vole* (1988) aj.; v *Le mot sablier* lze zaznamenat jistou skepsi vůči francouzskému jazyku, jehož užití bylo spíše nutností danou podmínkami.⁴⁷ Z tohoto důvodu

⁴³ V obdobné jazykové situaci se již dříve nacházeli rumunští frankofonní avantgardisté jako Gherasim Luca, Ilarie Voronca, Isidore Isou, Tristan Tzara. Mezi nejznámější rumunské exulanty náleží vedle Ionesca též Mircea Eliade či Emil Cioran. Mezi autory publikující od druhé poloviny 20. století lze jmenovat Sebastianu Reichmannu či Normana Maneu.

⁴⁴ Uveden rok publikace rumunského originálu, třebaže francouzská verze v překladu A. Paruita vyšla v nakl. P. O. L. již v r. 1998.

⁴⁵ „Vypravěčem zvolená románová forma spojuje textualismus s onirismem a realismem.“

⁴⁶ Termín se poprvé objevuje roku 1959, hnutí se ovšem, zejména co do časopiseckých publikací, aktivizuje zejména v šedesátých letech. (BAKO, 2014: 2)

⁴⁷ „ainsi à cheval sur deux langues je m'étais résolu à écrire en français. mais j'ai dû constater non sans irritation ni dépit que je ne pourrai pas le faire aussi longtemps que je n'aurai pas échappé aux fantasmes emmagasinés au long de tant d'années durant lesquelles au lieu d'écrire je me demandais comment et à quelle fin. autant d'années d'attente dans l'antichambre de la langue française.“ (ȚEPENEAG, 1984: 12, původní rumunský text přeložil A. Paruit). „tak jsem se na koni o dvou jazycích odhodlal psát francouzsky. jenže jsem musel seznat nikoliv bez rozčilení či vzdoru, že to nemohu dělat tak dlouho, že nemohu uniknout fantasiím navršeným během tolika let ve

se po pádu socialistického režimu, který se v Rumunsku odehrál koncem prosince 1989,⁴⁸ vrátil zpátky k rumunštině.

Vypravěčem románu je postava rumunského spisovatele, který žije v Paříži a navrácí se do vlasti jednak fyzicky, jednak prostřednictvím látky svého nového románu. Vznik tohoto fiktivního díla je také jedním z témat *Hotelu Europa*. Samotný vypravěčův příběh lze tak označit za rámcový, přestože zaujímá především v začátku románu značnou část textu. Celek tak mapuje případ poměrně integrovaného cizince, zároveň se zcizujícími prvky a nezřetelnými hranicemi mezi reflexí vyprávění a vyprávěním samotným zaznamenává příběh Rumunů prchajících z vlasti. Vedle těchto realistických linií zachovává román jisté oniristické prvky, např. v podobě okřídleného pošťáka či mluvícího siamského kocoura, kterého překladatel Tomáš Vašut označil za vypravěčovo alter-ego (VAŠUT, 2008: 319).

Počátky vypravěčova pobytu v cizí zemi nejsou v textu příliš zachyceny. Je nesporné, že si francouzský jazyk osvojil, jednak na bázi každodenního užívání, jednak jako jazyk své tvorby. Tak jako Dumitru Țepeneag, i vypravěč píše svůj současný román v rumunštině.

Druhá ústřední postava nese jméno Ion Valea. Tento rumunský student, který se několik měsíců po revoluci rozhodl odcestovat do Evropy, motivovaný zpočátku odjezdem své dívky Marie, dále pak porevolučním veselím vyvolaným otevřením hranic, v příběhu funguje jako zástupce svého národa. Ion, nositel běžného rumunského jména, ekvivalentního českému Jan, francouzskému Jean či anglickému John, reprezentuje rumunský exodus po pádu Železné opony. K symbolickému významu jej determinuje již jeho jméno, které, jak si všímá Tomáš Vašut, může dále evokovat přesmyčku rumunského slova *noi*, neboli *my*,⁴⁹ jak zněl ostatně i pracovní název románu. Vašut dále vidí paralelu v Reboreanově románu *Ion* (1920), jehož stejnojmenného hrdinu rumunská literární historie posuzuje za typického mluvčího svého národa po první světové válce.⁵⁰ Reboreanův Ion nicméně netouží po útěku, nýbrž po půdě v rodné vlasti. V případě Iona Valey se objektem touhy stala dálka.

kterých jsem místo toho, abych psal, řešil sám sebe, dotazoval se, jak a za jakým účelem to udělat. tolik let čekání v předsálí francouzštiny.“

⁴⁸ Za klíčové datum je označován 21. prosinec, kdy se během Ceausescova proslovu vzbouřili obyvatelé Bukurešti. Dílčí demonstrace ovšem probíhaly již dříve v Temešváru – právě odtud pochází fotografie a zprávy o masových hrobech revolucionářů, popravených 16. prosince 1989. Samotné protesty začaly před temešvářskou Biserica Reformată (kostelem reformované církve) po mši vedené maďarským pastorem László Tokesem.

⁴⁹ Țepeneag, Dumitru: *Hotel Europa*. Dostupné online: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/28429/tepeneag-dumitru-hotel-europa>. Cit. 27. 3. 2018.

⁵⁰ Ibid.

5.1 NÁVRAT JAKO MOŽNÝ VÝSLEDEK INTEGRACE

Integrace může mít vícero pokračování – ať už věčný pobyt v cizí zemi, anebo rozličný návrat ke kořenům; pro zjednodušení lze říci trvalý či omezený. Význačnou složkou exilu je nostalgie. Milan Kundera ve své *Nevědomosti* (*L'Ignorance*) označuje za největšího nostalgika Odyssea (KUNDERA, 2013: 13) a nostalgie ostatně činí podstatnou část jeho románu. Zpracování návratu a nostalgie se u obou spisovatelů odlišuje. Ťepeneag oproti Kunderovi obě témata marginalizuje pomocí ironie či humoru. Tyto prvky provázejí jeho návrat a zamezují očekávatelnému reflexivnímu charakteru sekvence. Během cesty nevyvstávají staré vzpomínky a k emotivnějšímu zážitku dochází v případě, kdy vypravěč po letech nepoznává vlastní město:

„Všechno je jinak!“ zvolal jsem a dr. Gachet chápal mé emoce, pokoušel se mě uklidnit a vyprávěl mi, že stejná věc se přihodila, když jel do Brazzville doprovázen jedním africkým kolegou, který se vracel po deseti letech do vlasti. Afričan, citověji založený, dokonce propukl v pláč“ (ŤEPENEAG, 2008: 34).

Emocionální rovinu ironizuje hned vzápětí Gachetův dotaz: „Jak dlouho jste nebyl v Budapešti?“ Vypravěč jej neopravuje: „Co je mi po tom, co si myslí Gachet! Byl jsem unavený, přesycený touhle cestou, kterou jsem vůbec nemusel absolvovat“ (Ibid.).

Toto znevažování se liší od Kunderovy *Nevědomosti*, v níž autor hledá možnosti odosobnění v opomíjení či v indiferenci vůči jistým tématům a skutečnostem. Ťepeneagův vypravěč tenduje k odosobnění prostřednictvím ironie a emotivně zatížená sdělení se v textu objevují mimoděčně.

Další složkou odosobnění, ne nutně související s návratem, je zobrazování národnostních či ještě obecnějších stereotypů; během cesty do Rumunska se tak dr. Gachet zeptá spisovatele na jeho tvorbu a sám se utvrzuje ve svém úsudku, aniž by vyčkal na odpověď: „„A jaké romány?“ naléhal doktor. „O exilu, o emigraci.“ Najednou už neměl tázavý tón. Připadalo mu normální, že emigrant bude psát o emigraci.“ (ŤEPENEAG, 2008: 26)

Vzhledem ke kritickému pohledu, který spisovatel vůči své domovině zastává, působí překvapivě jeho odpověď Marianne, která jej nabádá k další cestě: „Neodvažuji se jí opáčit, že v duchu jsem tam pořád. Dost možná, že svým způsobem i tělesně“ (Ibid.: 60). V kategorii tělesnosti považuje spisovatel exil za ztrátu naděje: „Ani nevím, jak jsem k němu [k tuku], přišel, když jsem v exilu, během všech těch let, kdy jsem ztratil jakoukoliv naději...“ (Ibid.: 68). Tloustnutí v exilu vytváří kontrast s manifestacemi na bukurešťském Univerzitním náměstí, během nichž studenti drželi hladovku. Spisovatel tak přemítá, zda se k nim alespoň na

dálku nepřipojit gestem hladovění, ale v závěru tak neučiní. „Rozhodně by to bylo užitečnější než psaní jakéhokoliv románu,“ (Ibid.) tvrdí, ale i přes soustavnou skepsi pokračuje ve psaní: „Proč bych se měl považovat za nějakého reprezentanta? Mluvčího... Jenom proto, že brávám do ruky tužku (...)?“ (Ibid.: 9).

5.2 EVROPA JE HOTELEM NÁS VŠECH

Ionovo putování začíná v Budapešti, pokračuje ve Vídni, Mnichově, Štrasburku a končí v Paříži. Hotel Europa vystupuje v příběhu několikrát; fyzicky se objevuje v Budapešti, ve Štrasburku a v Moskvě (zde jej navštíví Marianne, nikoliv Ion), v metarovině dále ve fiktivním snímku *Příběh dvou Marií*, který Ion zhlédne ve Štrasburku a v Paříži. Tezi „Evropa je nás všech“ vyřkne Gica ve štrasburském hotelu Europa, squatu, který svůj název získal od některého ze svých mnoha obyvatel. Někdejší hotel pro domácí mazlíčky, nynější křižovatka národů reprezentovaných putujícími vandráky tak artikuluje myšlenku svobodné a všem přístupné Evropy.

Hotel Europa představuje Evropu na počátku devadesátých let, krátce po sloučení její západní části s východní. Román opakovaně naráží na neevropskost Rumunska. I proto lze v Ionově dopise adresovaném vypravěči číst: „Dovoluji si doufat, že se opět brzy shledáme, avšak ne v Rumunsku, nýbrž někde v Evropě“ (Ibid.: 74). Toto mimoevropské zasazení charakterizuje i sám vypravěč: „Nyní jsem nucen zatelefonovat Marianne a poprosit ji, aby vše strčila do velké obálky: tedy rudou složku, na níž je nadepsáno RUMUNSKO, a modrou složku nazvanou EVROPA“ (Ibid. 75).

S postupující cestou si Ion čím dál více uvědomuje negativní recepci vlastního národa v zahraničí. Překážky naopak neklade osvojování cizího jazyka. Rumunští mluvčí v příběhu vykazují svůj pověstný polyglotismus, daný též povahou jejich původního jazyka, samotným vypravěčem označeným za „jak patchwork polátaný a strakatý jazyk“ (Ibid.: 168).⁵¹

⁵¹ Přestože se Rumuni v období srovnatelném s českým národním obrozením výrazně obraceli ke svým románským kořenům a jazykový purismus se týkal zejména romanizace rumunštiny, došel v roce 1879 jazykovědec Alexandru Cihac ke zjištění, že v rumunském lexiku převažují slova slovanského původu. Ze zkoumaných 5765 nalezl celkem 2361 slovanských výpůjček, 1165 latinských, následovalo lexikum původně turecké, novořecké, maďarské a albánské (BOIA, 2012: 47). Slovo *nemocný* tak rumunština vyjadřuje slovansky znějícím slovem *bolnav*, slovo *starý*, *bătrân*, vychází z původně latinského výrazu *veteranus*. Gramatika rumunského jazyka je vystavěna na bázi vulgární latiny, čímž se v gramatickém schématu přibližuje ostatním románským jazykům. Polyglotismus je v románu všudypřítomný – vyazuje jej vypravěč, hovořící několika jazyky a schopný se slovníkem rozluštit rusky psaný dopis, vyazuje jej Ion, jehož jazykové schopnosti se s postupující cestou neustále zlepšují – ať jde o maďarštinu, němčinu či francouzštinu, kterou ovládal ještě před revolucí.

V náznacích lze přesto postřehnout spisovatelovo neztotožnění s osvojeným jazykem – sám místy nedovede najít francouzský ekvivalent k méně užívaným slovům: „Ano, na takovou kulatou pohovku, nevím, jak se to řekne francouzsky“ (Ibid.: 25). Zároveň se vzdaluje i vlastní řeči: „,...(..) Himmlaudondorvetrukrucajselement! Je tohle vůbec ještě rumunsky?“ Připouští, že jeho ovládnutí francouzštiny nebylo jednoduché (Ibid.: 168). Ionovo sebepřijetí v cizím jazyce pro změnu problematizuje slyšitelný přízvuk, kvůli němuž lze jeho cizinectví během putování snadno odhalit.

Scénu výraznější jazykové bariéry sehraje marginální postava bezejmenného Itala cestujícího rumunským vlakem: „Ital něco řekl a ukázal na záchrannou brzdu, a ona [cestující žena] se konečně dala do smíchu. On vstal a natáhl ruku k zapečetěné rukojeti. ‚Horní-dolní!‘ ‚Ne!‘ řekla žena, ‚Ti prego!‘ (...) Ital se znovu posadil. Měl to být jen žert. Usmíval se na ostatní“ (Ibid.: 93).

Jazyková nevybavenost trápí i Marianne, která nehovoří rumunsky a během svého pobytu v Moskvě je dále odkázána pouze francouzštinu a angličtinu. O to silněji v jejím případě vyvstává vazba na mateřský jazyk:

Ça y est! A už je na koni a cválá jako na Velké ceně Vítězného oblouku. Už ji nikdo nezastaví. Mají tihleti Molièrovi potomci lehkost vyjadřování, že se člověk nestačí divit. Pravda, možná je to i tím jazykem, je jako ušlechtilý plnokrevník. Kdekdo v něm mluví jak kniha! Zvláště, když se vrátí z Moskvy, kde *gavaril* převážně *in English*. Nyní se znovu rozklusává (Ibid.: 297).

Code-switching má na výše citovaném úryvku zejména ironizující funkci, zevšeobecňující označení „Molièrovi potomci“ vyjádřené z pozice Rumuna je spíše ojedinělé. Častěji se vyskytují předsudky Rumunům, jimž se budou věnovat následující kapitoly.

Vnímání národa na základě zažitých stereotypů vede ke stírání specifík jednotlivce, související rovněž s volbou typizovaného zástupce namísto detailnějšího vykreslení postav. Plošnější unifikaci umožňuje koncept hotelu Europa – jestliže v řadě evropských zemí nacházíme náměstí Republiky (rum. Piața Republicii, ital. Piazza della Repubblica, franc. La Place de la République etc.), je i hotel Europa zaměnitelným prostorem přítomným v Evropě prakticky kdekoliv a jako pojem zastřešuje kolektivní a globální pohled na evropský prostor.

5.3 NÁROD A KRIZE NÁRODNÍ IDENTITY

Otázku národa a jeho stereotypizaci zpřítomňuje v románu především „rumunství“, nahlížené z pozice ostatních národů i Rumunů samotných. Obecně lze tvrdit, že zhodnocení rumunského národa je z obou pohledů spíše negativní, výjimku mezi postavami činí snad jen dr. Gachet anebo pan Fuhrmann. Vůči Rumunům je obezřetná i spisovatelova žena Marianne, která těžce nese zjištění, že spisovatel píše svůj nejnovější román nikoliv v jejím, ale ve svém jazyce. Mluvící siamský kocour Modroočko prohlašuje po rozhovorech o protestech na Univerzitním náměstí pouze: „To je mi nějaký divnej národ“ (Ibid.: 62).⁵² K negativnímu zevšeobecnění se uchylují i média.

Rumunství se v textu dále vyskytuje prostřednictvím odkazů na folklor, např. na lidové balady *Meșterul Manole* (*Mistr Manole*) či *Miorița* (*Jehnička*). Metaforická zmínka první balady (hovořící o stavbě kostela) se objevuje jen ve srovnání s tvorbou nově vznikajícího literárního díla. *Miorița* se objevuje opakovaně, zejména při odkazech na příznačnou rumunskou literární krajinu. V roce 1936 formuluje Lucian Blaga aspekty „mioritické“ krajiny ve studii *Spațiul mioritic* (*Mioritický prostor*) jakožto specifikum rumunského umění. Tato představa se narušuje cestou ze Štrasburku do Paříže: „Krajina jako z pohádky: údolí, kopec, údolí... Skutečná mioritická krajina, baladičtější, než krajina rumunská, možná více než Sedmihradsko“ (Ibid.: 288). Vedle literárních odkazů nalézáme méně zakotvené historické odkazy, reflektující v té době soudobou historii - např. popravu manželů Ceaușescových.

Vnější percepci Rumunů silně zatěžují zprávy z médií, případně národnostní stereotypy;⁵² v Rumunsku se ekvivalent českého „Co Čech, to muzikant“ vyjadřuje slovy „Românu s-a născut poet“, v překladu tedy „Každý Rumun se rodí básníkem“. Nerumunským prizmatem je ovšem Rumun vnímán spíše jako zloděj či žebrák. Často dochází k záměně Rumunů a Romů – „Zigeuner“ je ostatně první slovo, které Ion zaslechne po příjezdu do Vídně. Rovněž ve Štrasburku reaguje Hilde na slovo Rumun zvoláním: „Ach tak, *Zigeuner!*“ (Ibid.: 210). Ion se tak s postupující cestou na západ pokouší vzdálit vlastnímu původu. Od tvrzení, že je Rumun, přechází posléze k označení „z Transylvánie“ (Ibid.: 232), v Paříži se dokonce představí jako Řek. Jeho jazyková citlivost jej nutí všimnout si přízvuků ostatních lidí, stejně tak se však stydí za ten svůj: „Byl vytrvale posedlý přízvukem, jako by snad měl šanci jej překrýt“ (Ibid.: 179). Se snahou o zapření vlastního původu se ovšem typizovaný obraz Rumuna čím dál více naplňuje. Dřívější student francouzštiny se zaplétá se do kriminálních činností a po příjezdu do Paříže se potlouká bez peněz pouze se spacím pytle. Ionův přítel Gica,

⁵² Srov. BHABHA, 2013: 135-141.

temešvářský ochrnutý mladík, dochází k podobnému osudu. Za finanční pomoci německých firem se vydal na cestu do Paříže pouze na invalidním vozíku. Po čase se však uchýlil k žebrání před vchody evropských katedrál. Navzdory tomu, že již během cesty jednou skončil na policii, dostal další šanci od německého sponzora svoji pouť dokončit. Podpora se i v tomto případě ukázala jako podmíněná stereotypy: „Když zjistil, že sice neumí německy, ale je blond a z Temešváru, prohlásil: ‚Jedu k vám!‘“ (Ibid.: 243).

V Tepeneagově románu se objevuje kritická deskripce vlastního národa, která se v porevolučním slovesném i audiovizuálním umění ukazuje jako poměrně běžná. Snímek *Filantropica* (2002) uvozuje citát „[a] fost odată un oraș în care locuitorii se împărțeau în prinți și cerșetori. Între aceste două lumi nu existau decât câini vagabonzi. Ei formau clasa de mijloc“.⁵³ Komédie zobrazuje žebrání v Rumunsku v období začínajícího kapitalismu. Snímek tematizuje především rozdíly mezi jednotlivými třídami, poukazuje tak na hierarchii danou kapitálem, která nutí žebrat a krást prakticky kohokoliv, kdo touží po důstojnějším životě. Ve stejném roce je uveden snímek *Occident (Západ, 2002)*, který upozorňuje na xenofobní nacionalistické tendence ze strany Rumunů (zejm. vůči Romům) a zároveň na jejich snahu opustit vlastní zemi.

5.4 ÚNIK A VYPRÁZDNĚNÍ CITOVÉ SLOŽKY

Stereotyp umocňují rovněž novinové výstřižky, které si spisovatel schraňuje, a které pocházejí z rumunského i zahraničního tisku. Časté jsou zmínky o rasově orientovaných útocích, uprchlících nepřeživších cestu kamionem, případně o dětech s HIV, které se potulují ulicemi Bukurešti. Opakuje se rovněž motiv žádostivosti Rumunů po cizích zemích (na což Rakousko reaguje uzavřením státních hranic),⁵⁴ přičemž destinace je méně podstatná než únik samotný: „Všichni chtějí odjet, zmizet v cizině“ (Ibid.: 85). Dochází k instrumentalizaci milostných citů – před argentinskou ambasádou v Bukurešti postávají fronty osob žádajících o pracovní vízum a jakmile začne kolovat zpráva, že největší šanci mají ženatí muži, začne docházet k náhlým milostným vzplanutím přímo před ambasádou (Ibid.: 86). Cit se tak přeměňuje v účelovou záležitost, jejíž zesměšňování se v románu stále více posiluje: „Na otázku: *Milovala byste se s mimoszemšťanem?*“ odpověděla devatenáctiletá Clara, „umělkyně na volné noze“ bez

⁵³ „Bylo jednou jedno město, jehož obyvatelé byli rozděleni na prince a na žebráky. Mezi těmito dvěma světy existovali už pouze toulaví psi. Ti tvořili střední třídu.“

⁵⁴ Viz: „Rumuni byli označeni jedněmi ultrapravicovými rakouskými novinami za „židáky současné Evropy“ (TEPENEAG, 2008: 156–157).

sebemenšího zaváhání: „Jo, ti jsou totiž tak civilizovaní, že jsou u nich vyloučený takový ty problémy jako AIDS, syfilis nebo jiný pohlavní nemoce. A kdyby si mě chtěli vzít s sebou, tak bych se vůbec nerozmýšlela!“ (Ibid.: 87).

Nelze ovšem opomenout, že Ionovu cestu do Evropy motivovala právě ztráta milované dívky Marie. I jeho snaha o nalezení blízké osoby však s postupující cestou ochabuje. Citová vazba se ztrácí ve zvrstvených příbězích. Topos romantického hrdiny se bortí kvůli Ionovým fyzickým stykům s dívkami, které na cestě potkává. Z cesty je čím dál patrnější zaměření na materiální přítomnost.

City nahrazuje obraz bohatého protějšku, jenž měl větší štěstí na místo narození. Gica vymýšlí jímavou historii o bohaté Francouzce z panství Lacoste, která mu dopomohla k jeho cestě do Francie; strýc Fane, trenér atletiky, hovoří o „městech na Západě a tamějším luxusu a ženách“ (Ibid.: 113), zatímco Ion, jehož cesta teprve čeká, definuje Západ jako: „máslo a mercedesy“ (Ibid.). Pragmatičnost se netýká pouze citů, vztahuje se i na zobecnění národů prostřednictvím produktu či věci.

Zmiňovaný přístup, který se objevuje především u postav Rumunů (naopak doktor Gachet či Roger vzplanou k Rumunkám Smarandě a Aně nejspíše „opravdovým“ citem), vypovídá především o situaci, v níž se daní lidé pohybují a která je nutí hledat materiální oporu bez ohledu na vlastní cit. V románu neexistují „valorizované“ předměty, o nichž hovoří Bachelard ve své *Poetice prostoru* – staré truhly, nesoucí vzpomínky na intimitu dětství, nahrazují pouhé věci.⁵⁵ Jejich hodnota vzrůstá, pokud jsou ze Západu: „Klekl si u kufru, který si koupil hned druhý den po svém příjezdu. Potom si koupil i další věci: košile, ponožky, spodky, pár bot a kalhoty. Německé kalhoty z anglické látky. A francouzský opasek. *Erste Klasse!*“ (Ibid.: 190).

5.5 VLASTNICTVÍ JAZYKA

Țepeneagův román s sebou nese o poznání menší míru intimity než ostatní zkoumané texty. Toto odosobnění je dáno již nejednoznačným určením protagonisty. Klíčovou myšlenku „exil je pomalé umírání“ ostatně vyřkne náhodný cestující ve vlaku, nikoliv samotný vypravěč (ȚEPENEAG, 2008: 232).

⁵⁵ „Skříň a police, sekretář se svými zásuvkami, truhla s dvojitým dnem jsou skutečným orgánem tajného psychologického života. Bez těchto a několika dalších stejně valorizovaných objektů by se našemu intimnímu životu nedostávalo modelu intimity. Mají jako my, skrze nás a pro nás, určitou intimitu.“ BACHELARD, 2009: 92.

Nejsilnější překážka, kterou příběh zobrazuje, je národnostní stereotyp či předsudek, nikoliv cizí jazyk, jak je tomu v Karintyho a do jisté míry i v Boudjedrově případě. Jazyková bariéra je překážkou osobní, závisující na schopnostech jedince. Stereotyp ovšem postihuje celý národ a více než z nahlíženého společenství vychází z jeho okolí.

Zmiňovaná generalizace a stírání specifík postihuje i jazyk. Gica po čase putování vytváří galicismus *fatigovat* (z fr. *fatiguer*), který používá místo slova *unavovat* (rum. *a obosi*):

„Fatigovat,“ zopakoval Gica, aniž by si uvědomil, že se zrovna spolupodílí, spolu s ostatními na – porevolučním?! – vytváření franko-rumunského žargonu, jenž by se mohl, koneckonců s velkými šancemi, stát v dohledné době rumunštinou.

Komu vlastně patří rumunština?

Napiši tuto řečnickou otázku, poté ji přeškrtnu, tedy suprimuji, nebo, pokud vám to vyhovuje, anuluji. Neříkám, že ji vyradím, protože by to nebylo přesné: otázka vygumováním nezmizí. Nezmizí vlastně ani tak... Na vlastnictví jazyka závisí ostatně používané výrazivo. Čili vlastnictví opravňuje rozhodovat o vhodnosti či nevhodnosti výrazů. Gica, tak jak jej vidíte v jeho invalidním vozíku, má na rumunštinu zřejmě své nezadatelné právo, tím spíše, že je podporován všemi realistickými romanopisci, kteří se předhánějí, aby reprodukovali jeho promluvu, aby jej tedy podporovali v uplatňování tohoto práva, o němž přesto nelze říci, že je neomezené, jelikož je kolektivní. (Ibid.: 254)

Text dále pokračuje zmínkami o degradaci jazyka, „jak tvrdí staří emigranti“ a patrně též narážkou na Normana Maneu, který v exilu nikdy nepřešel od rumunštiny k angličtině:⁵⁶ „Neboť skutečný exil je exil jazykový, zbytek lze považovat za poněkud delší cestu po Evropě, po světě! Tito emigranti, plní nabubřelé hrdosti, marně tvrdí: ‚mou vlastní je rumunština‘. Rumunština je, stejně tak jako všechno, daleko. Jak si může být člověk jistý, zvláště tady ve Štrasburku, jestli Gica rumunštinu przní, nebo ji naopak obohacuje?“ (Ibid.).

Tyto myšlenky předcházely Gicovu výroku „Evropa je nás všech“ (Ibid.: 255). Po jejím vyřčení „vešla do kavárny nová postava [...] a řekla rovněž rumunsky: ‚To jsi řekl moc pěkně!‘“ (Ibid.). Další postava, hráč *tiércé*, pokračuje: „Všude je plno Rumunů... [...] Kam se vrátneš, všude samý Rumun!“ (Ibid.: 255). Vypravěč během svého psaní soustavně posouvá praporky se jmény postav na mapě Evropy v závislosti na jejich poloze, v závěru příběhu se všechny postavy setkávají v Paříži:

⁵⁶ Srov.: Interview: Norman Manea: I feel at home at the writing table, which is in Romanian. Dostupné online: <https://www.agerpres.ro/english/2016/05/22/interview-norman-manea-i-feel-at-home-at-the-writing-table-which-is-in-romanian-18-52-53>. Cit. 31. 3. 2018.

Zvoní telefon. Křaplavý, syntetický hlas, hlas počítače, přesný a nelidský, žádá Iona k telefonu.

„Ion tady není.“

„Je tam kromě hlasu i ucho? Může vůbec rozumět, co říkám?“

Stejný hlas odpoví poněkud ostřeji:

„*La fin approche!*“

Koneckonců, možná je to jen nějaká sranda... Napadne mě. Ale příliš tomu nevěřím. Vidím, jak se Mapa Evropy kymácí ze strany na stranu: zprava doleva a zleva doprava. Průvan?... Ale kdepak, kocour do ní strká packou (Ibid.: 309).

Hotel Europa přináší téma národnostní příslušnosti v kolektivním smyslu; jazyk je, obdobně jako mioritická krajina, národním vlastnictvím, do nějž prostřednictvím migrace vstupují interference z cizích řečí, resp. prostředí. Z tohoto důvodu pracuje Tεpeneag se zjednodušujícím prvkem národního reprezentanta, kterého, vedle souboru typizovaných vlastností a motivací, učuje značka udávající jeho geografickou polohu. Schematizující stereotypy poukazují na předem definované hranice mezi jednotlivými společnostmi, které se ocitají v pomyslném prostoru svobodné Evropy.

6 POST-CIZINEC. (KAMEL DAOUD: MEURSAULT, PŘEŠETŘENÍ)

Sedmdesát let po vydání Camusova *Cizince* (*L'Étranger*, 1942) vyšla v Alžírsku Daoudova kniha s titulem *Mersault, přešetření* (*Meursault, contre-enquête*, 2013).⁵⁷ Daoud sepsal celý text ve francouzštině, již si osvojil v devíti letech na popud svého otce, vojáka s frankofonním vzděláním. Ten dle Daoudových vzpomínek hovořil jen zřídka a namísto rozmluv si s Kamelem vyměňoval dopisy. Po jedné rodinné hádce vrátil otec Kamelovi dopis s podtrhanými chybami. „J'ai retenu la leçon,“ vzpomíná Daoud (HARCHI, 2016: 174).

Oproti předchozím třem textům je žánrové vymezení zkoumané knihy složitější. Jedná se, spíše než o variaci, o reakci na Camusův román a způsob vyrovnání se s vraždou Alžířana prezentuje boj národních literatur. I z tohoto důvodu vypravěč Hárun soustavně ztotožňuje Meursaulta s Camusem. Způsob vyprávění se vyznačuje apelativním charakterem posíleným občasným oslovením francouzského posluchače sedícího v oranském baru. V tomto ohledu se text přibližuje monologické promluvě v dramatu a v určitých chvílích přechází až do esejistického žánru.⁵⁸ Hárun, bratr Araba zavražděného v Camusově *chef-d'œuvre*, zprostředkovává pohled na cizince z vnitřku místního společenství, odlišuje se tak od protagonistů dalších analyzovaných děl.

6.1 STOPY ALBERTA CAMUSE

Není třeba zdůrazňovat, že Camusův Meursault může existovat bez Daoudova Meursaulta, avšak opačná možnost neexistuje. Daoudův text obsahuje řadu různě integrovaných odkazů na *Cizince*; objevují se přímé citace, v textu odlišené kurzívou, parafráze konkrétních událostí a jejich transpozice do arabské kultury (např. závěrečný Meursaultův rozhovor s kaplanem Daoud přetváří do hovoru s imámem), inverze událostí (Hárunova milá Meriem přichází na scénu až po vraždě, tedy ve druhé půlce knihy, zatímco Meursaultova Marie se objevuje těsně po matčině smrti). Textovou aluzi lze vysledovat již v incipitu:

DAOUD: *Aujourd'hui, M'ma est encore vivante. = Dnes je máma ještě živá.*

⁵⁷ Ve Francii publikován v roce 2014, do češtiny přeložen v roce 2015). Práce vychází z druhého francouzského vydání (*Meursault, contre-enquête*. A Vue D'oeil, Paříž, 2015) a z českého překladu (*Meursault, přešetření*. Odeon, Praha 2015. Překlad: Alexandra Pflimplová.)

⁵⁸ Reflexi literární postavy vytvořil např. Jean Améry, který v knize *Charles Bovary, Landarzt. Portrait eines einfachen Mannes* (*Charles Bovary, venkovský lékař. Portrét jednoduchého muže*, 1978) čerpá z Flaubertovy látky a na rovině esejistické i příběhové rozvíjí postavu Emmina manžela.

CAMUS: *Aujourd'hui, maman est morte.* = *Dnes umřela maminka.*

Francouzština dovolila zachovat slovosled, obě věty se tak liší pouze ve třech slovech:

M'ma = maman

encore = 0

vivante = morte.

„Est (encore) vivante“ referuje ke stavu, zatímco „est morte“ k proběhlému ději. V příbězích je tomu naopak – Meursaultova matka je mrtvá, nečinná, což souvisí s Meursaultovou apatií. V Daoudově příběhu je právě matka hybatelkou příběhu, neboť přiměje svého syna k zavraždění Francouze. Arabský výraz pro neformální označení matky („M'ma“) v kombinaci s francouzštinou evokuje emoční zabarvení, typické pro užívání arabského lexika v Daoudově francouzštině. Hárun má dále tendenci znevažovat Camusův vycizelovaný jazyk a před tuto skutečnost stavět fakt, že jazyková vybavenost či literární talent nepřevýší vinu za spáchanou vraždu. „Músa, Músa, Músa... občas si to jméno rád opakuju, aby se nevytratilo z abecedy. Rozhodně chci a trvám na tom, abys ho psal s velkými písmeny. Jeden člověk tak půl století po své smrti a zrození získá jméno. Trvám na tom“ (DAOUD, 2015: 20). V intertextové rovině se neobjevuje pouze *Cizinec*, ale též *Mýtus o Sisyfovi (Le Mythe de Sisyphe, 1942)*: „[N]avzdory absurditě svého postavení, které spočívalo v postrkování, vláčení, tahání mrtvolky na vrchol kopce před tím, než se opět skutálí dolů, a tak dál bez konce“ (DAOUD, 2015: 50). Nepřerušované vyprávění upomíná na *Pád*, ve kterém Jean-Baptiste Clemence věnuje svou monologickou promluvu bezejmennému posluchači.

Podstatnou spojitost mezi Daoudovým vypravěčem a Camusovým dílem vytváří francouzština. Hárun volí za jazyk svého vyprávění tento jazyk, třebaže se nejedná o jeho mateřštinu, ba naopak jej vnímá jako cizí element: „A to je vlastně důvod, proč jsem se naučil hovořit a psát tímhle jazykem; abych mluvil místo mrtvého, tak trochu pokračoval v jeho větách.“ (Ibid.: 9) Užití jazyka, který původně zasahuje do arabského jazykového prostředí, je vedle návaznosti na Camusovo dílo také prostředkem odplaty. Vypravěč tak nepřejímá konkrétně Camusovu francouzštinu („[P]říběh je až příliš dobře napsaný, než aby mě napadlo ho napodobit.“),⁵⁹ ale využívá této řeči v obecnějším měřítku: „A proto budu dělat to, co se v téhle zemi dělalo, když získala nezávislost: odebírat jeden po druhém kameny ze starých koloniálních domů a stavět z nich svůj vlastní příbytek, svůj vlastní jazyk. *Vrahova slova a jeho*

⁵⁹ DAOUD, 2015: 10.

příbytek jsou mi volně k dispozici“ (Ibid.: 10). Za pomoci jazyka tak vytváří slovníky hříčky z Meursaultova jména: „Co vlastně znamená ve francouzštině Meur-sault? Umírá sám? Umírá hloupý? Přeskočí smrt?“ (Ibid.: 13), resp., ve francouzštině: „Que veut dire Meursault? Meurt seul? Meurt sot? Ne meurt jamais?“ (DAOUD, 2015a: 18). V závěru knihy však přichází i vysvětlivka v arabštině: „Víš, jak se arabsky vyslovuje Meursault? Ne? *Al-Marsúl*. ‚Vyslanec‘ či ‚posel‘“ (DAOUD, 2015: 129).

V zásadní tematické rovině se protagonisté obou příběhů střetávají v pocitu „ztráty boha“. A tak, zatímco se Meursault nudí v neděli, Hárun přemítá o pátku, svoji skepsi však míří na obecný obraz náboženství: „Náboženství je pro mě jakousi hromadnou dopravou, kterou nepoužívám“ (DAOUD, 2015: 63).⁶⁰

„Jak je možné, že Bůh promluvil k jednomu jedinému člověku a pak se navždy odmlčel? Občas si listuju v té jejich knize, v Knize, a nacházím tam podivnou mnohomluvnost, opakování, nářky, hrozby a vidiny a celé to na mě působí dojmem, jako bych naslouchal samomluvě nějakého starého nočního strážce, nějakého *asásího*“ (Ibid.: 70). Dřívější vazba k náboženství se projevuje paradoxně v souvislosti s *Cizincem*: „Já tu knihu znám nazpaměť, můžu ti ji odříkat od začátku do konce jako korán“ (Ibid.: 12). Závěrečnou scénu, ve které Meursault hovoří s knězem, transponuje Daoud do rozpravy s imámem. Pasáž „[z]koušel ještě začít odjinud a zeptal se, proč mu říkám ‚pane‘ a ne ‚otče‘. To mě dorazilo a odpověděl jsem, že on můj otec není: patří k těm druhým“ (CAMUS, 1966: 91) tak lze u Daouda najít v této podobě: „Zkoušel ještě začít odjinud a zeptal se, proč mu říkám ‚pane‘ a ne ‚šejchu‘. To mě dorazilo a odpověděl jsem mu, že on není žádný můj vůdce, že patří k těm druhým“ (DAOUD, 2015: 127).

Dalším pojítkem mezi oběma protagonisty je emoční vyprázdňenost. Ta je u Meursaulta přítomná permanentně, v Hárunově případě dochází k jejímu stupňování především po vykonání vražedného aktu. „Nedostatečné projevení citů“ se během vyšetřování paradoxně přenáší i na protagonistovu matku: „Sdělila mi, že plukovníkovi ukázala ty dva novinové útržky, kde se popisuje, jak byl na pláži zabit Arab. Plukovník si nebyl jistý, jestli jí má věřit. Nebylo tam žádné jméno a nic neprokazovalo, že je skutečně matka mučedníka; (...) Neplakala jsem jako jiné ženy. A myslím, že díky tomu mi uvěřil“ (Ibid.: 95). Absurdní obvinění, která se v případě Meursaulta týkají chybějících projevů emocí, směřují tentokrát především ke skutečnosti, že Hárun Francouze Josepha zabil po nabytí nezávislosti.

⁶⁰ Pro autora bylo náboženství rovněž zásadní formující zkušeností, neboť jej do dvaceti let formovalo rigoristické prostředí rozvíjejících se islamistických hnutí. (Srov.: HARCHI, 2016: 175–179.) Sám Daoud připouští, že během části svého mládí byl islamistou (Ibid.: 179).

Odkazy na Camusovo dílo fungují v rozdílném hierarchickém uspořádání. V textu jsou přítomné i méně zásadní souvislosti – např. fonetická podobnost jmen družek obou protagonistů (Marie a Meriem) či obdobný popis scény koupání, v Daoudově textu oproti *Cizinci* zasazený téměř na konec vyprávění. Touha po ženě, u Meursaulta intenzifikovaná po odnětí svobody, se u Háruna probouzí poté, co vykoná vraždu a zažije pocit silné úlevy: „Najednou mi blesklo hlavou, že konečně mohu jít do kina nebo si jít zaplavat s nějakou ženou.“ Vražda anticipuje úlevu spojenou se ztrátou citu, kterou Meursault zažívá po smrti matky, a kterou mu během soudu obžaloba vytýká (Ibid.: 75). Při běžném čtení stěží postihnutelnou narážku tvoří také skutečnost, že francouzská verze *Meursault: přešetření* obsahuje stejný počet znaků jako originální znění Camusova *Cizince*.^{61 62}

6.2 POSTAVY Z HLEDISKA NÁRODNOSTNÍ PŘÍSLUŠNOSTI

Camusův Meursault se od cizinců zkoumaných v předcházejících kapitolách v řadě ohledů liší; ačkoliv nežije ve své vlastní zemi, neprojevuje se jeho cizinectví frustrací vyvolanou jazykovou překážkou či steskem po domově. Raymond, Marie i další postavy v jeho okolí se nacházejí v obdobné situaci. Příznačnou agresi, kterou se zabývaly předcházející analýzy, nahradila v Meursaultově případě rezignace, vyjadřovaná únavou z prudkého slunečního žáru, ale především nepodmíněnou emocionální vyprázdněností, viditelnou z reakcí na matčinu smrt. Ve spojitosti s Daoudovým příběhem ještě silněji rezonuje indiferentní postoj k vlastnímu zločinu. I přes relativní upozadění národnostních aspektů činí Camus distinkci mezi Francouzi a Araby: „Už jsme se chystali vykročit a vtom mi dal Raymond znamení, abych se podíval naproti přes ulici. Padl mi do oka hlouček Arabů, kteří se opírali zády o výlohu trafiky. Mlčky si nás měřili, ale tím svým způsobem, jako by před sebou neměli nic než kameny nebo uschlé stromy“ (CAMUS, 1966: 40).⁶³

⁶¹ „Et puis, pour l’anecdote, on rappellera la contrainte oulipienne que l’auteur s’est fixée : écrire un roman qui compte le même nombre de caractères que *L’Étranger*.“ POYET, Thierry: Kamel Daoud, Meursault contre-enquête : Pour relire *L’Étranger* de Camus. In *Salon littéraire*, 14. 2. 2015, dostupné online: <http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/kamel-daoud/review/1919385-kamel-daoud-meursault-contre-enquete-pour-relire-l-etranger-de-camus>, cit. 10. 1. 2018. („Pro pobavení dále připomeňme ‚oulipovské‘ omezení, které si autor sám určil: sepsat román čítající stejný počet znaků jako *Cizinec*.“)

⁶² Obdobně jako u Boudjedry se i u Daouda objevují aluze na Dantovu *Božskou komedii*: „Jen se na tohle město podívej, vypadá jako hroučící se a nefungující peklo. Je vybudováno v kružích. Uprostřed tvrdé jádro: španělské štíty, osmanské zdi, domy, které postavili kolonisté, správné budovy a silnice zbudované za nezávislosti; pak dál ropné věže a splácanina přístřešků, co k nim patří; a nakonec slumy. A za tím? Já si představuju očištěc“ (DAOUD, 2015: 106).

⁶³ Nutno podotknout, že Camus sám byl alžírský Francouz, tj. pied-noir, jehož pozice ve Francii i v Alžírsku byla specifická. Jeho vztah k tíživé politické situaci v Alžírsku vystihuje často citovaná věta „J’ai mal à l’Algérie comme d’autres ont mal aux poumons,“ („Alžírsko mne bolí tak, jako jiné bolí plíce“, CAMUS, 1965: 963).

Daoud vnímání národnostních rozdílů reflektuje o poznání silněji. Emočně zatížené rozlišení se projevuje v na první pohled schematické polarizaci: „Majitel byl takový tlustý Alसान, který se, mám dojem, nakonec udusil vlastním tukem. Říkalo se, že lenochy trestá tak, že si jim sedá na hrudník. A že v jeho otladém podbradku vězí mrtvola Araba, jehož spolkl, a který se mu pak, jak ve smrti v té chrupavce zkroutil, vzpříčil v hrdle“ (DAOUD, 2015: 33). Rozlišení „dobra a zla“ přechází však v kritické zhodnocení obou národů, ústící až v popření existence arabského národa: „Z té spousty lidí se nikdo nezajímal o to, jaké národnosti byl Músa. Ocejchovali ho jako Araba, dokonce i sami Arabové. Copak je to nějaká národnost, ‚Arab‘, no řekni? Kde vlastně leží tahle země, kterou všichni prohlašují za své lůno, za své nitro, ale která se nikde nenachází?“ (Ibid.: 125).

Camusova bezejmenného Araba nelze považovat za modelovou postavu, jako spíše za postavu blíže neurčenou. Jedná se o bratra Raymondovy milenky a jeho zavraždění anticipují milostné konflikty a bitka na pláži. Daoud jej prostřednictvím Háruna pojmenovává; v prvním okamžiku dočasným a surogátním označením „zaužď“, tedy „dvě hodiny“ podle vzoru Robinsovova Pátka. S tímto označením souvisí dále se rozvíjející motiv dvojnictví či bratrského blížectví.⁶⁴ Arabovo skutečné jméno má však znít Músa (ve fr. originálu Moussa). „[Č]lověka nezabiješ tak snadno, když má nějaké jméno,“ tvrdí Hárun (Ibid.: 53), přestože sám jméno své oběti znal: „Kdybych zabil Larquaise pátého července ve dvě ráno, dalo by se říct, že byla ještě válka, anebo už nezávislost?“ (Ibid.: 101) dotazuje se po zatčení. „Plukovník najednou vypadal velice unaveně. ‚Prostě se to mělo udělat dřív,‘ zašeptal téměř zamyšleně. ‚Jsou jistá pravidla, která je třeba respektovat,‘ dodal, jako by chtěl sám sebe přesvědčit o správnosti své úvahy“ (Ibid.).

„L'heure du crime ne sonne pas en même temps pour tous les peuples. Ainsi s'explique la permanence de l'histoire,“⁶⁵ zní Cioranův citát uvozující Daoudovu knihu. Tato myšlenka je zásadní pro celý Daoudův text, rozvíjející fenomén cizinctví v otázce zločinu, viny a trestu: „Kdyby alespoň tvému hrdinovi stačilo, že se tím pochlubí, a nezašel tak daleko, že z toho udělá knihu! V té době bylo takových jako on tisíce, jenomže právě jeho talent udělal z jeho zločinu dokonalý zločin,“ tvrdí Hárun (Ibid.: 64). Zde se Daoud dotýká myšlenky kolektivní vraždy omluvené, byť dočasně, změnou situace: „Kopali jsme za svítu měsíce. Zdálo se, že ty dva výstřely nikdo neslyšel. Tehdy se zabíjelo hodně, už jsem ti to říkal, byly první dny nezávislosti. V tom zvláštním období se dalo zabíjet beze strachu: válka sice skončila, ale smrt se převlékla

⁶⁴ „A najednou jsem uhodl, co ode mne očekává. Abych umřel místo Músy a tak ho oživil. (...) Byl to způsob, jak převzít mámino pátrání po Zaužďovi, mém blíženci.“ (DAOUD, 2015: 110)

⁶⁵ Český překlad zní: „Hrana zločinu nezvoní současně všem lidem. Tak lze vysvětlit permanentní chod dějin“ (Ibid.: 5). Výraz *peuple* je však lépe překládat jako lid či národ, tj. „nezvoní současně všem společenstvím/národům.“

do nehod a příběhů odplaty. A pak, že se ze vsi ztratil nějaký Francouz? Nikdo to neřešil“ (Ibid.: 77). Hárun zevšeobecnění reflektuje i z opačného pohledu: „Músa je prostě Arab, kterého lze nahradit tisícem jemu podobných nebo dokonce ještě nějakým havranem nebo rákosem anebo co já vím čím ještě“ (Ibid.: 51). Generalizace se však netýkají pouze konkrétních postav, směřují k celému národu ve snaze získat od něj co největší odstup: „[D]nes tenhle lid vnímám jako jediného člověka, kterému se vyhýbám, abych s ním nezabředl do příliš dlouhých debat, a udržuji jej v uctivé vzdálenosti“ (Ibid.: 71). Tato anonymita se týká i vnímání vraha, později ztotožněného na základě Hárunovy četby s Meursaultem: „O vrahovi jsme nevěděli nic. Byl to *el-rumí*, ‚cizinec‘. Sousedé matce ukázali jeho fotografii, v nějakých novinách, ale pro nás byl ztělesněním všech kolonistů, z nichž se po tolika ukradených sklizních stali tloušťci.“ (Ibid.: 38) Části *Ṭepeneagova Hotelu Europa* lze číst jako přehledovou encyklopedii jednotlivých národů a jejich zatížení dané stereotypním vnímáním. Daoud se, více než národnostními specifiky, řídí otázkou konfliktu, jímž činí distinkci mezi dvěma póly: „Pokaždé, když si vzpomenu na ty dlouhé dny spánku, zatímco venku zemí stále ještě zmítal jásot svobody, připadají mi zvláštní. Tisíce Meursaultů pobíhalo všemi směry, Arabů také“ (Ibid.: 91).

Zobecnování tkví již ve výše nastíněném uchopení původní Camusovy látky, tj. v transpozici určitých klíčových i méně zásadních událostí či původních motivů. To se však týká především zpracování tématu konfliktu, koloniálního Alžírka a jeho nabytí nezávislosti, které Daoud líčí prostřednictvím symbolického posunutí jistých motivů známých od Camuse, případně zobrazením reprezentantů národa, resp. náboženství. I z tohoto důvodu se např. Rachid Boudjedra k Daoudově dílu vyjádřil negativně: „Il n’y a rien dans ce livre, c’est une œuvre mineure. Ce livre a été écrit en français et publié en France. *Mersault, contre-enquête* est un livre médiocre, sans construction ni philosophie.“⁶⁶

6.3 JAZYK JAKO PROSTŘEDEK VYMEZENÍ

Daoudův Hárun opakovaně hovoří o osvojování francouzského jazyka. Francouzština, zvolený jazykový exil uvnitř vlastní země, s sebou nese řadu příznaků a zatížení. Jde o jazyk kolonizátorů, a jeho ovládnutí lze tedy symbolicky vnímat jako rabování kultury nepřítele („*Vrahova slova a jeho příbytek jsou mi volně k dispozici.*“).⁶⁷ Zároveň se jedná o jazyk vzdělání, který je odlišný od jazyka mateřského. V rámci vlastního vymezení jej tak Hárun

⁶⁶ „V této knize není nic, je to zanedbatelné dílo. Tato kniha byla napsána ve francouzštině a publikována ve Francii. *Meursault, přešetření* je kniha průměrná, bez kompozice či filosofie “ BOUDJEDRA in HARCHI, 2016: 197.

⁶⁷ DAOUD, 2015: 10.

nevyužívá pouze jako zbraň, ale také jako způsob vyrovnání se s vlastní matkou či původem, případně bratrovou smrtí: „Moje učení jazyku tak bude poznamenané smrtí“ (DAOUD, 2015: 110).

Hárun se (prostřednictvím školního frankofonního vzdělání a následného kontaktu se studentkou Meriem) dostal na stopu údajnému vrahovi svého bratra. Takto objevil Camusovo dílo a ztotožnil Músova vraha s Meursaultem. Francouzština mu zároveň pomohla vytvořit hradbu mezi jím a vlastní matkou:

[P]ozději mě to přimělo, abych se učil jazyk, který by mi umožnil vytvořit mezi matčiným blouzněním a mnou jakousi hradbu. Ano, *jazyk*. Ten, ve kterém čtu, ten, jímž se dnes vyjadřuju, a který není mým jazykem. (...) Mámin zármutek trval tak dlouho, že potřebovala k jeho vyjádření nějakou novou řeč. Mluvila tím jazykem jako prorok, získávala příležitostné plačky a nežila ničím jiným než onou donebevolající křivdou: manželem, kterého odnesl vítr, synem, jehož vzala voda. Potřeboval jsem se naučit jiný jazyk, než byl tenhle. A právě tím mluvím dnes. Poté, co jsem dovršil patnácti let, v době, kdy jsme se uchýlili do Hadžútu, se ze mne stal vážný a svědomitý školák. Knihy a jazyk tvého hrdiny mi postupně umožnily pojmenovávat věci jinak a svět posuzovat vlastními slovy (DAOUD, 2015: 41).

Nuruddin Farah hovoří o psaní, resp. seberealizaci v jiném než mateřském jazyce jako o zradě: „L'écriture est un champ miné de trahisons. J'ai trahi ma mère en devenant non pas poète oral, mais écrivain, et en écrivant en anglais, c'est à dire dans une langue incompréhensible pour elle; et non seulement cela mais écrivain de textes politiques, ce qui m'empêcha de vivre en Somalie, près d'elle.“⁶⁸ „Zrada“ je v Hárunově případě plánovaná. Přestože Hárunova matka neovládá francouzštinu a Hárun toho využívá jako prostředek oddálení, v jistém smyslu s matkou soucítí: „Francouzský jazyk mě fascinoval jako rébus, v němž spočívalo řešení rozporů mého světa. Chtěl jsem ten svůj svět mámě přeložit, a tak ho svým způsobem učinit méně nespravedlivým.“ (DAOUD, 2015: 108) Případně: „Sním o sále plném lidí. Velká síň a tam máma, konečně oněmělá, neschopná mě hájit, protože nevládne jistým jazykem, sedí otupěle na lavici a sotva poznává vlastní břicho či moje tělo.“ (DAOUD, 2015: 83)

Protagonistův „vlastní“ jazyk, kterým se má vymezit vůči Camusově/Meursaultově i vůči matčině řeči, v sobě přesto obsahuje prvky obou původních diskursů, vyjadřovaných

⁶⁸ „Psaní je pole zaminované zradami. Zradil jsem svou matku tím, že jsem se nestal orálním básníkem, nýbrž spisovatelem, který navíc píše anglicky, tedy jazykem, jemuž matka nerozumí; a nejen to, stal jsem se navíc pisatelem politických textů, což mi zamezilo žít v Somálsku v její blízkosti“ HARCHI, 2016: 169–170.

v proudu řeči střídáním kódů, resp. míšením jazykových prostředků.⁶⁹ V případě Camuse jde o intertextové narážky či doslovné citace (viz výše v oddílu 5.1), beletrizující původně rozvolněnější charakter Hárunova proudu řeči. Arabština v textu slouží k pojmenování cizích příchozích - užitím slov *gaurí* či *rumí* se referuje k cizincům. Mluví ji však využívá i při odkazování k vlastní arabské kultuře, ať se to týká svátků,⁷⁰ či emocionálně příznakového lexika spojeného především s rodinou (zoudj – dvojník, M'ma – matka, armala – vdova, chahid – mučedník).⁷¹ Nejdelší souvislý arabský citát ovšem vychází z alžírské popkultury. Jedná se o verš z Khaledovy písně, hovořící o zemělém bratrovi, kterého odneslo moře (viz DAOUD, 2015: 56). Hárun jej zmiňuje v souvislosti s vyprávěním o svých opakovaných návratech na pláž, kde se měla udát bratrova vražda.

6.4 STÁT SE CIZINCEM

Francouzský výraz *étranger* vychází z původního latinského výrazu *extraenus*, referujícího k vnějšku.⁷² Meursaultovo cizinectví vyjadřuje Camus dvojím způsobem: původní definici osoby přicházející z vnějšího prostředí doplňuje o přenesený význam ve smyslu podivnosti, projevující se v tomto případě citovou indiferencí vůči matce, vlastním životním plánům či lásce ženy. Podstatnou složkou této podivnosti může být i náboženská skepse, k níž se nakonec uchyluje i Daoudův Hárun.

Vzniklá krize, spojená s nutností nalezení nového jazyka, kontrastuje s touhou po odplatě, namířenou vůči nepříteli jednoduše určeného příslušností k národu. Hárunův čin se vykonanou vraždou, dobrovolným jazykovým exilem a ateismem odlišil od okolního společenství, jehož tak přestal být součástí. Dospěl tudíž k dezintegraci v prostředí vlastního domova a jeho snaha o nalezení tohoto odstupů se ve výsledku projevuje až agresivitou namířenou vůči imámovi (Ibid.: 127).

⁶⁹ Srov.: BERMEL, Neil: *Střídání kódů či míšení jazykových prostředků? (K popisu dialogu v české beletrii)*. Naše řeč, ročník 84 (2001), číslo 1, s. 16-30. Dostupné online z: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=7600>, cit. 25. 4. 2018.

⁷⁰ Tento aspekt se poněkud vytrácí v českém překladu Alexandry Pflimplové. Petr Felčer si ve své kritice všímá jak opisů názvů arabských svátků (úd překladatelka nahrazuje formulací „poslední den ramadánu“), tak převodů označení cizinců na pouhé „Evropan“ či „přivandrovalkyně“. Další slabinou překladu je dle Felčera dále dodržování českého úzu přepisu arabštiny. To se týká již jména autora, které by v češtině mělo být psáno Kamál Dáwud. (Felčer, Petr: *Převod exotických prvků v českém překladu románu Meursault: contre-enquête Kamála Dáwuda*. iLiteratura, 1. 10. 2016. Dostupné online: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/37125/daud-kamelmeursault-presetreni>, cit. 15. 4. 2018.)

⁷¹ Ibid., arabská slova citovaná dle Felčera zápisu.

⁷² Převzato z Online Etymology Dictionary. Dostupné z: <https://www.etymonline.com/word/stranger>. Cit. 25. 4. 2018.

Cioranův výše uváděný citát hovoří o zločinu, jenž závisí na příslušnosti k jistému společenství, národu či náboženství, a na jeho postavení v dané historické epoše. Zavraždil-li Němec Žida v koncentračním táboře, unikl v tom okamžiku trestu. To však neznamená, že by trestu unikl po konci druhé světové války; „Kdekdo je privilegovaný. Všichni do jednoho jsou privilegovaní. I na ostatní dojde a jednoho dne budou odsouzeni. I jeho odsoudí. Co na tom, že obviněný z vraždy půjde na popravu proto, že neplakal matce na pohřbu, anebo že já budu obžalován, protože jsem zabil 5. července 1962 a ne o den dříve? Salamanův pes měl stejnou cenu jako jeho žena. [...] Copak nechápe toho odsouzence, a že z hloubky mé budoucnosti...“ (Ibid.: 128).

Zpochybněním instituce národa či náboženské příslušnosti kontextové zproštění viny mizí, což umožňuje vnímat vraždu jako trestný čin bez ohledu na společenství, k němuž vrah či oběť přísluší: „Koneckonců, milý příteli, jediný verš koránu, který ve mně vyvolává odezvu, je nejspíš tenhle: ‚Zahubíte-li jednu jedinou duši, je to jako byste zahubili celé lidstvo‘“ (Ibid.: 87).

Hárun na rozdíl od Meursaulta odsouzen nebyl, třebaže snil o „sále plném lidí“: „Celý svět znal vraha, jeho tvář, pohled, portrét a dokonce i jeho oblečení, kromě... kromě nás dvou! Matky Araba a jejího syna, ubohého úředníčka na majetkové správě. Dvou zdejších chudáků, kteří nic nečetli, ale všecko si protrpěli. Jako osli. [...] Bože, jak bylo trapné zjistit, jací jsme idioti“ (Ibid.: 116). Jeho pomsta francouzské literatury se odehrála až poté, co si *Cizince* přečetl. Nebýt Hárunova zpětně nabytého zjištění, představovala by vražda jedinou touhu po symetrii, takto však zadala příčinu literárnímu přešetření.

7 SHRNU TÍ

Jednotlivé kapitoly práce sledovaly možné literární zobrazení cizinec t v í. První kapitola se zabývala jeho dystopickou variantou, zaměřenou především na nepřekonatelnou překážku fiktivního jazyka. Druhá kapitola tuto překážku konkretizovala na dvou existujících jazycích a od symbolického cizinec t v í se přiblížila k možnosti reprezentace určitého národnostního problému. S touto kategorií dále pracovala třetí kapitola, v níž zkoumaný text pojímal národnostní stereotyp jako překážku silnější než osvojování jazyka. Čtvrtá kapitola se zaměřila především na vyrovnání se s odkazem uznávaného literárního díla prostřednictvím nově vzniklého příběhu tematizujícího odkazy kolonialismu. Z výše uvedeného vyvstalo několik poznatků.

7.1 JAZYKOVÁ PŘEKÁŽKA

Daný jev je v odlišné intenzitě přítomný u všech zkoumaných děl. Nejsilněji je zastoupen u Ference Karinthyho. V jeho případě činí nemožné osvojování jazyka zásadní složku příběhu, vyvrhující protagonistu ze společenství, v němž se ocitl. Obdobně je tomu v případě Rachida Boudjedry, u něž má neporozumění jazyku (vedle indiference okolí) zásadní vliv na směřování děje. Jazyková překážka se méně objevuje u Dumitru Țepeneaga. Postava Iona ji vnímá zejména na přízvuku, který však neovlivňuje porozumění. Přízvuk je spíše kosmetickou vadou spojenou s příslušností k odlišnému, stereotypem determinovanému společenství. Bariéru tak autor zobrazuje na příkladu vedlejší postavy Marianne či na marginální scéně z vlaku (viz odd. 4.2). Kamel Daoud jazykovou překážku tematizuje na postavě Hárunovy matky, neovládající „jazyk kolonizátorů.“ Protagonista prostřednictvím osvojení cizí řeči naopak hledá možnost nalezení bratrova vraha a následnému útěku od vlastních kořenů, aniž by se jazykovou překážkou více zabýval.

7.2 NÁROD A NÁRODNOSTNÍ STEREOTYP

Benedict Anderson ve svém pojednání o konceptu „imagined community“ označuje národ za „konstrukt vzniklý v 18. století“, jenž měl „nahradit původní náboženské či monarchistické uspořádání“ (ANDERSON, 1991: 7). Národ považuje za „smyšlený“ už z toho důvodu, že se jeho příslušníci navzájem nikdy nepotkají, třebaže v mysli nosí sdílený obraz příslušnosti k témuž společenství (ANDERSON, 1991: 6). Zkoumaná díla ukázala, že lze tento koncept sledovat i při nahlížení na jiný než vlastní národ. Stereotypy poukazují na to, že se sdílená

příslušnost k národu může proměnit v kolektivní zafixovanou představu o cizích společnostech.

Stereotyp definuje především jeho fixnost umožňující následnou opakovatelnost (BHABHA, 2013: 135). I přes Bhabhův postkoloniální přístup lze tuto skutečnost spatřovat na příkladu *Hotelu Europa*, neboť nastíněná problematika souvisí též s pojetím západní a východní Evropy. Zatímco u Kamela Daouda můžeme sledovat snahu o vymezení vůči kolonizátorovi, tj. západoevropské zemi a jejím obyvatelům, u Tepepeaga je tendence opačná – jeho postavy využívají cizího jazyka jako nástroje integrace, nikoliv jako nástroje rabování nenáviděné kultury.⁷³ Tepepeag vnímá stereotyp jako součást kolektivního vlastnictví národa obdobně jako jazyk. Kvalitu jazykového vyjádření však na rozdíl od intenzity stereotypního vnímání určují jednotliví mluvčí, nikoliv příslušník jiné kultury. Toto kolektivizující pojetí dále spadá do konceptu „hotelu Europa“, v němž se jednotlivé národy potkávají. Stereotyp slouží mj. k utvoření mentální hranice, dané zjednodušením plošného vnímání na úkor zohlednění individuálních specifik.

V souvislosti s národnostním stereotypem lze zmínit také volbu reprezentanta národa, přítomnou u Tepepeaga a Boudjedry. Funkcí této postavy je rovněž podávat svědectví o druhém národě v souvislosti s reakcemi, které vyvolává. Daoud se s touto problematikou vyrovnává konfrontací se zásadním francouzským literárním dílem, jehož protagonistu v závěru knihy označuje za „Al-Marsúla“ neboli „vyslance“. Význam reprezentanta tak umožňuje nahlížet z opačného úhlu, než jak činí Boudjedra a Tepepeag. V případě Karinthého *Epepe* národnostní aspekt mizí.

7.3 ÚHEL POHLEDU

Předcházející analýzy zprostředkovaly několik úhlů nahlížení zvoleného fenoménu. Karinthého román poukázal především na cizincovo vnímání okolí, oproštěné od jakékoliv konkretizace. Boudjedrův příběh představil perspektivu místního společenství, jak ukazují

⁷³ Julia Nyikos si všímá středo a východoevropské snahy o příslušnosti k (západní) Evropě. „Bien que géographiquement ces pays (Pologne, République Tchèque, Slovaquie, Hongrie, les états de l'ex-Yougoslavie, Roumanie) se trouvent en Europe, leur appartenance à la culture occidentale (c'est-à-dire à la culture de l'Europe de l'Ouest) ne va pas de soi. En effet, la carte géographique et la carte culturelle de l'Europe ne coïncident pas. Les démarches historico-politiques et culturelles de la région centrale de l'Europe démontrent que ces peuples jugent nécessaire de prouver leur appartenance à l'Europe et à la culture occidentale“ (NYIKOS, 2007: 91). („Třebaže se tyto země (Polsko, Česká republika, Slovensko, Maďarsko, státy bývalé Jugoslávie, Maďarsko) ze zeměpisného pohledu nacházejí v Evropě, jejich příslušnost k západní kultuře (tj. kultuře západní Evropy) není samozřejmá. Ve skutečnosti se zeměpisné a kulturní hledisko nepřekrývají. Středoevropské historicko-politické přístupy ukazují, že tyto národy považují za nezbytné prokázat svou příslušnost k Evropě a k západní kultuře.“)

citované záznamy z výpovědí cestujících svědků. Exilový spisovatel v *Hotelu Europa* využívá svého odstupu k pohledu na vlastní národ, s nímž znovunalezá kontakt, putující Ion naopak prožívá deziluzi z dříve vysněné krajiny. Daoud se zaměřil na perspektivu příslušníka místní kultury, jejíž hledisko, výrazně zatížené konkrétním konfliktem, je vedeno pouze z vnitřku společenství.

Postava bezejmenného Alžířana z Boudjedrova románu, případně Iona z *Hotelu Europa*, má nejbliže k putujícím hrdinům, jako jsou Odysseus či Iáson. Karinthyho Budai představuje navzdory urbánnímu charakteru dějiště obraz trosečníka na pustině jazykové dezintegrace. Tépeneagův vypravěč je jediným skutečným exulantem. Hárun umožňuje pohled na příchozí cizince z pozice „vykořisťovaného“. Tuto stylizaci lze vztáhnout k Saidovu pojetí orientalismu, tematizující západoevropskou nadvládu (mj.) nad zeměmi Maghrebu.

8 ZÁVĚR

Cílem této práce bylo podat interpretačně-analytické shrnutí čtyř zvolených textů, které operují s fenoménem cizinectví. Nutno podotknout, že všechna zkoumaná díla se od sebe liší nejen vlastním zpracováním cizinectví, ale i strukturou, stylem či dalšími pojednanými tématy a motivy. Zkoumání tudíž pro své úzké vymezení nedalo prostor dalším zásadním jevům, které se v daných dílech vyskytují.⁷⁴

Získané studie ukázaly především na silný význam národnostních rozdílů v literárním díle, z nichž jedinou výjimku tvořil Karinthyho text, který se odehrává ve fiktivní oblasti. Geopoliticky situované romány představily možné literární zobrazení národnostních stereotypů a předsudků, které se odehrávají nahlížením vlastního i cizího národa. Často užívaným mechanismem se ukázala postava reprezentanta národa. Boudjedrův negramotný Alžířan zobrazuje utrpení svých krajanů, kteří zemřeli při rasistických útocích, ještě více posílené výlučností protagonisty. Ĥepeneagova postava Iona je typizovaná především svou touhou utéct. Kolektivnost této touhy dokládají novinové citáty a ostatní postavy, které se v příběhu vyskytují. V Daoudově textu reprezentuje francouzský národ literární postava Meursaulta, kterého vypravěč v závěru definuje jako „vyslance“.

Jazyk se ve dvou ze čtyř příběhů ukázal jako zásadní překážka, která znemožňuje integraci cizince. Vědomí jazyka se v textech projevovalo odlišně; v Budaiově případě pozorujeme přehnanou fixaci na jazyk, zatímco v případě bezejmenného Alžířana vnímáme nedostatečnou mentální kapacitu pro osvojení cizí řeči a s ní spojenou počáteční rezignaci. *Hotel Europa* provází především polyglotismus, v závěrečné části románu, jež se odehrává v Paříži, se dále objevuje silnější zastoupení code-switchingu v souvislosti s přechodem z rumunštiny do francouzštiny. Hárun jako jediná z postav definuje svůj vlastní nový jazyk, který čerpá z jeho kořenů i z literárních děl psaných „jazykem nepřítele“.

Odlišná pojetí cizinectví lze dále rozvíjet prostřednictvím specifických teorií a přístupů k výlučnosti. V interpretačním rámci lze uvést zmiňovaný postkolonialismus, eventuálně gender studies. Z vnětových aspektů se nabízí sociologicko-literární zkoumání. Nabízenými tématy jsou posuny hranic národních literatur, globalizace literatury, případně přehodnocení binarity multikulturalismu a stejnosti.

⁷⁴ Např. význam politické manifestace v závěrečné kapitole *Epepe*, funkce literárních aluzí v Boudjedrově a Ĥepeneagově románu, případně vztah matky a syna v Daoudově novele.

9 POUŽITÁ LITERATURA

9.1 PRAMENY

APOLLINAIRE, Guillaume: *Pásmo*. Překlad Karel Čapek. Praha: Protis ve spolupráci s Českým muzeem výtvarných umění, 1997. 15 s.

BOUDJEDRA, Rachid: *Ideální topografie pro vyloženou agresi*. Překlad Luboš Kropáček. 1. vyd. Praha: Odeon, 1982. 237 s.

CAMPANELLA, Tommaso: *Sluneční stát*. Překlad Maxmilián Ryšánek. V Praze: Jan Laichter, 1934. xi, 106 s.

CAMUS, Albert: *Cizinec; Pád*. Překlad Miloslav Žilina. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1966. 187 s.

CAMUS, Albert: *L'étranger*. Paris: Gallimard, 1998, ©1942. 243 s.

CAMUS, Albert: *Mýtus o Sisyfovi*. Překlad Dagmar Steinová. Vyd. 1. Praha: Svoboda, 1995. 186 s.

CRANE, Stephen: *Modrý hotel a jiné prózy*, Praha, Volvox Globator 2001, 245 s.

DANTE ALIGHIERI: *Peklo*. Překlad Vladimír Mikeš. Vyd. 3., (V Akademii 1.). Praha: Academia, 2007. 189 s.

DAOUD, Kamel: *Meursault, contre-enquête*. Paris: Vue d'Oeil, 2015. 262 s.

DAOUD, Kamel: *Meursault, přešetření*. Překlad Alexandra Pflimplová. Vydání první. Praha: Odeon, 2015. 138 s.

Filantropica [film]. Režie: Nae Caranfil. 2002.

GRUŠA, Jiří: *Mimner, aneb, Hra o smrd'ocha: (Atmar tin Kalpadotia)*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1991. 131 s.

HOMÉROS: *Odyseia*. Překlad Vladimír Šrámek. Vyd. 4., V Akademii 1. Praha: Academia, 2012. 479 s.

HUXLEY, Aldous: *Konec civilizace = (Brave new world)*. Překlad Josef Kostohryz a Stanislav Berounský. Vyd. 3., V nakl. Mat'a 2. Praha: Mat'a, 2004. 198 s.

KAFKA, Franz: *Nezvěstný (Amerika)*. V tomto překladu 2. české vyd., V Labyrintu 1. vyd. Praha: Labyrint, 2003. 293 s.

KAFKA, Franz: *Proces*. Překlad Josef Čermák. Vyd. 5. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1997. 287 s.

- KAFKA, Franz: *Zámek*. Překlad Vladimír Kafka a Eduard Goldstücker. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1964. 312, [2] s.
- KARINTHY, Ferenc: *Epepe*. Překlad Petr Rákos. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1981. 199, [1] s.
- KUNDERA, Milan: *L'ignorance: roman*. Paris: Gallimard, 2013. 180 s.
- MONTESQUIEU, Charles Louis de Secondat: *Perské listy*. Překlad Josef Kopal. Vyd. 2. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. 293 s.
- ORWELL, George: *1984*. Překlad Eva Šimečková. Vyd. 1. Praha: Naše vojsko, 1991. 268 s.
- SWIFT, Jonathan: *Gulliverovy cesty*. 3. vyd. v SNKLU. Praha: SNKLU, 1963. 266, [2] s.
- ȚEPENEAG, Dumitru: *Hotel Europa*. 1. vyd. Praha: Dybbuk, 2008. 318 s.
- ȚEPENEAG, Dumitru: *Le Mot sablier*. Paris: P.O.L., 1984, 132 s.
- TOURNIER, Michel: *La goutte d'or: roman*. Paris: Gallimard, 1985. 261 s.
- WIESEL, Elie: *Noc*. Překlad Alena Bláhová. Vyd. 3. [Brno]: Kartuziánské nakladatelství, 2014. 108 s.
- ZAMJATIN, Jevgenij Ivanovič: *My*. Překlad Jaroslav Tafel a Vlasta Tafelová. Vyd 3., V tomto překladu 2. Praha: Odeon, 1990. 239 s.
- Západ [film]. Režie: Cristian Mungiu. 2002.

9.2 ODBORNÁ LITERATURA

ANDERSON, Benedict: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism (revised and enlarged edition)*. London: Verso, 1991.

BACHELARD, Gaston: *Poetika prostoru*. Vyd. 1. Praha: Malvern, 2009. 245 s.

BAKO, Alina Ioana: The Aesthetic Subversion of Dream in the Romanian Literature. *International Journal of Humanities and Cultural Studies (IJHCS)*. ISSN 2356-5926. 3/2014.

BARTHES, Roland: Efekt reálného. In: *Aluze [Olomouc]* 1212-5547 Roč. 10, č. 3 (2006), s. 78–81.

BERMEL, Neil: *Střídání kódů či míšení jazykových prostředků? (K popisu dialogu v české beletrii)*. Naše řeč, ročník 84 (2001), číslo 1, s. 16-30. Dostupné online z: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=7600>, cit. 25. 4. 2018.

BHABHA, Homi K. a HAVRÁNEK, Vít, ed.: *Postkoloniální myšlení III*. [Místa kultury. Vyd. 1. Praha: Tranzit.cz, 2012. 345 s.

BLAGA, Lucian: *Trilogia culturii. Orizont și stil*. București: Editura pentru Literatură Universală, 1969, 400 s.

BOIA, Lucian: *Rumunsko: Krajina na hranici Európy*. Přel. Hildegard Bunčáková. Kalligram, Bratislava, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *Co se chce říct mluvením: ekonomie jazykové směny*. 1. české vyd. Praha: Karolinum, 2014. 168 s.

CARRÈRE, Emmanuel: Préface. In: *Épepe*, Paris: Dennöel, 2005, s. 1–8.

CASANOVA, Pascale: *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 2008, 512 s.

CRESSA, J.: *Karinthy's Kafkaesque Classic In Translation At Last*. Dostupné online z: <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=95608512>. Cit. 25. 4. 2018.

DEJEUX, Jean: Boudjedra (Rachid): Topographie idéale pour une agression caractérisée [compte-rendu]. In: *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*. 1976/22, s. 225–226.

DERRIDA, Jacques: *Le monolinguisme de l'autre, ou La prothèse d'origin*, Ed : Galilée, 1996.

DOMINGUES, João da Costa: Camus et sa politique du réel: une pensée pour l'Algérie, *Carnets* 4/2015, dostupné online z.: <http://journals.openedition.org/carnets/1503> ; DOI : 10.4000/carnets.1503, cit. 7. 5. 2018.

FENOLLOSA, Ernest Francisco: *Čínský písemný znak jako básnické médium = The Chinese written character as a medium for poetry*. Překlad Oldřich Král a Martin Pokorný. Vyd. 1. Praha: Fra, 2005. 84 s.

FLUSSER, Vilém: *Jazyk a skutečnost*. Překlad Karel Palek. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2005. 198 s.

GOLDHILL, SIMON: *Whose Antiquity? Whose Modernity? The «Rainbow Bridges» of Exile*, dostupné z.: <https://www.degruyter.com/view/j/anti.2000.46.issue-1/9783110241587.1/9783110241587.1.xml>, cit. 20. 4. 2018.

GUPTA, Suman. *Globalization and literature*, Cambridge, Polity Press, 2009, 200 s.

GYURCSIK, Margareta: Rire de l'Europe dans les romans de Dumitru Tsepeneag. In: DUNCAN, Alastair, CHAMAYOU Anna (eds.): *Le rire européen*. Presses universitaires de Perpignan. 2017, s. 83–94.

HARCHI, Kaoutar: *Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne. Des écrivains à l'épreuve*. Paris, Éditions Pauvert, 2016, 296 s.

HUNKE, Sigrid: *Allahs Sonne über dem Abendland: unser arabisches Erbe*. Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1990, 375.

CHOMSKY, Noam: *Syntaktické struktury: logický základ teorie jazyka: o pojmu "gramatické pravidlo"*. 1. vyd. Praha: Academia, 1966. 209 s.

Interview: Norman Manea: I feel at home at the writing table, which is in Romanian. Dostupné online: <https://www.agerpres.ro/english/2016/05/22/interview-norman-manea-i-feel-at-home-at-the-writing-table-which-is-in-romanian-18-52-53>. Cit. 31. 3. 2018.

JAMES, Petra, LITVINE, Nicolas: « Entretien avec Luba Jurgenson », *Slavica bruxellensia*, 8/2012, dostupné online z: <http://journals.openedition.org/slavica/1118>, cit. 8. 4. 2018.

JELÍNEK, Jiří: Grušův Mimmer a jazyk paradoxu. *Česká literatura*, 2016, 63(4), s. 550–567.

KIM, Sue J.: *Critiquing Postmodernism in Contemporary Discourses of Race*. New York: Palgrave Macmillan, 2006, 196 s.

Korán. Překlad Ivan Hrbek. [Praha]: Československý spisovatel, 2012. 797 s.

KRACAUER, Siegfried. *Ornament masy: eseje*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2008. 292 s.

KRISTEVA, Julia: *Étrangers à nous-mêmes*. Paris, Gallimard, 1991, 320 s.

KROPÁČEK, Luboš. *Duchovní cesty islámu*. 5. vyd. Praha: Vyšehrad, 2011. 292 s.

KROPÁČEK, Luboš : Vyloženě agresivní román [doslov]. In: BOUDJEDRA, Rachid. *Ideální topografie pro vyloženou agresi*. Překlad Luboš Kropáček. 1. vyd. Praha: Odeon, 1982, s. 230–238.

LÁNSKÝ, Ondřej: Síla překrucování stereotypů. Postkoloniální bhabhovské interpretace pro naši dobu. In *A2* 2013/13. Dostupné online z: <https://www.advojka.cz/archiv/2013/19/sila-prekrucovani-stereotypu>. Cit. 25. 4. 2018.

LEERSSEN, Joep: Imagology: History and method. In: *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*; Amsterdam and New York: Rodopi, 2007, s. 17–32.

- LEERSSEN, Joep: Imagology: On Using Ethnicity to Make Sense of the World. In: *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines* 10/2016, s. 13–31.
- LUNGU-BADEA, Georgiana: *D. Tsepeneag et le régime des mots. Écrire et traduire en « dehors de chez soi »*. Timișoara: Editura Universității de Vest, 2009.
- MANEA, Norman (ed.): *Romanian Writers On Writing*. Texas: Trinity University Press, 2011, 322 s.
- MANEA, Norman: Rumunsko ve třech větech (s komentářem). *Aluze* 2/2006, s. 24–37.
- MAREŠ, Petr: "Also: nazdar!": *aspekty textové vícejazyčnosti*. Vyd. 1. V Praze: Karolinum, 2003. 233 s.
- MAREŠ, Petr: *Nejen jazykem českým: studie o vícejazyčnosti v literatuře*. Vyd. 1. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2012. 181 s.
- MENGOZZI, Chiara: De l'utilité et de l'inconvénient du concept de World Literature. In: *Revue de littérature comparée* 2016/3, s. 335–349.
- NYIKOS, Julia: L'identité littéraire comme catalyseur de l'identité nationale et européenne, *Marges*, 06/2007, s. 90–97.
- Online Etymology Dictionary. Dostupné z: <https://www.etymonline.com/> . Cit. 25. 4. 2018.
- PINKER, Steven: *Jazykový instinkt: jak mysl vytváří jazyk*. Vyd. 1. Praha: Dybbuk, 2009. 550 s.
- POYET, Thierry: Kamel Daoud, Meursault contre-enquête : Pour relire L'Étranger de Camus. In *Salon littéraire*, 14. 2. 2015, dostupné online: <http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/kamel-daoud/review/1919385-kamel-daoud-meursault-contre-enquete-pour-relire-l-etranger-de-camus>. Cit. 10. 1. 2018.
- SAID, Edward W.: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2008. 459 s.
- SAUSSY, Haun (ed.). *Comparative Literature in an Age of Globalization*. John Hopkins University Press. 2006.
- STEINER, George: *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution*. Macmillan Company. 1971.
- STEPHENS, John: Identity – Discourse – Imagology. *International Research in Children's Literature*. 4/2011, s. 5–9.
- ŠEBESTA, Karel a kol. *Druhý a cizí jazyk: osvojování a vyučování: terminologický slovník*. Vydání první. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2014. 121 stran.
- TUREČEK, Dalibor, ed.: *Národní literatura a komparatistika*. Vyd. 1. Brno: Host, 2009. 280 s.

VAŠUT, Tomáš: *Țepeneag, Dumitru: Hotel Europa*. Dostupné online: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/28429/tepeneag-dumitru-hotel-europa>. Cit. 27. 3. 2018.

VAŠUT, Tomáš: Dumitru Țepeneag, autor na útěku [doslov]. In: ȚEPENEAG, Dumitru. *Hotel Europa*. 1. vyd. Praha: Dybbuk, 2008, s. 317–319.

VATIN, Jean-Claude: Un romancier d'accusation, Rachid Boudjedra. *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*. 22/1976, s. 69–98.

VIDAL-LUENGO, Ana Ruth: Árabe, musulmán, moro / europeo, "gauri", "rumi": educando percepciones y prejuicios. *Revista Psicosocial*. 03/2004, s. 167–180.

WHORF, Benjamin Lee: *Language, Thought, and Reality: Selected Writings*. Cambridge: MIT Pr., 1974., 278 s.

WHORF, Benjamin Lee: Vztah habituálního myšlení a chování k jazyku. *SAlI* 2011/2, s. 69–85.